الأقلام

شهرية تصدرها وزارة الثقافة والاعلام
بغداد

الحدث والفن

بين (القيمة ـ العمل) و (القيمة ـ الاستعمال) مسافة وعي الفن ، وحرفيته فالذين ينحتون العمل الابداعي ، بهاجس الصانع الماهر الساهر ، المثابر ، يحاولون الاستعاضة عن (القيمة ـ الموهبة ـ بالقيمة ـ ..) بالعمل .

مثل هؤلاء قد يلجأون الىٰ ، (صناعة الايجاز) بمعنىٰ الى (بلاغة) استثنائية ، في الاثر الابداعي .. ولكنها بلاغة تتصادم مع زمنية الزمن بحرفيته . بمعنىٰ انهم يصرحون احياناً : الحدث يحتاج الىٰ تمثل ، وذلك يستغرق وقتاً ، قبل الافصاح عنه بلوحة أو بنتاج ..

انهم ، احياناً ، يستقطبون مهاراتهم في أناقة متعالية . ضمن لسان (فن ارستقراطي) .. يقيم شروط أزمة تاريخية سوف تتفجر يوم لا يجد الادب في الجمال المسوغ الكافي لاستعمال لسان انطوىٰ عهده ، أي .. يوم يفصل التاريخ فصلاً واضحاً بين خط الكاتب (الفنان) الاجتماعي ، وبين الاداة التي انتقلت اليه تقليداً ـ يقول رولان بارت ـ .

إذن ، فتأسيس صناعة فن ، قد تتأخر ـ في التأثير المرحلي ـ عن مهمتها .. أو عن مهمة الفن الاجتماعية ، الظرفية ، الحدثية ..

هنا .. تتداعىٰ ، بعد سنوات ، تراكمات تأثير الحدث ، تماماً مثل 'غرنيكا' بيكاسو ..

ولكن 'غرنيكا' اللوحة ـ ظلت حتىٰ الآن وستظل بعد 'غرنيكا' بعد بيكاسو الجسد ، القرية ، غنىً إفصاحياً لا يخاتل ، ولا يخاله القلق والارتباك ، عن جوهر وعلاقات .. ذلك اذا اخذنا جوهر 'اللوحة' المعبر عن جوهر 'الحدث' .

في عصرنا الراهن ، الفنان يخضع لاحتمالات الوعي ، وبالتالي يخضع لتشكل لسانه مع الزمن .. وتحت تأثير الظرف ، النظام ، العلائق ، الوجود الملتبس .. احياناً ، ينهض بلسان صاخب ، ومعارض .. وأحايين يتكيف ويتآلف مع المحيط الاجتماعي ـ سياسي ـ تاريخي ، الذي يتجلىٰ أمامه . في خلاصات ، ومواقف وأفكار ، وسلوك .. والحدث ـ كفعل حياتي كبير يهم مجتمعاً ويتولد في سياق مؤثرات وقوانين عصر ـ كحرب تشرين ، مثلاً ، كتحرير أرض ، كانتصار ثورة .. الخ ، يجد صداه في 'القيمة ـ الاستعمال' ، بمعنىٰ في الاثر الابداعي السريع التأثر .. (اعمال معرض الثورة عام ٥٨ ـ ٥٩) .

في تلك الاعمال ، التي قدمت بعيد ثورة ١٤ تموز ٥٨ وتأثراً سريعاً بوهجها ، لم تكن «القيمة ـ العمل» (بالمعنى الابداعي) هي اساس التشكيل ، وبالتالي سقطت اغلب الاعمال (ان لم نقل كلها) في المباشرة ، والارتجال ، والعيانية الخارجية ، واحياناً : سقطت في المجاملة الظرفية ..

وبالتالي فهي ـ الآن ـ بمقياس التأثير الدائم ، ضائعة وليست ذات أثر .. ، وقد تخلىٰ عنها أغلب منتجيها لا لانها لم تعبر عنهم آنذاك ، ولكن لانها لم تعبر عن ازمنة ابعد .. انها هتافات سريعة ، ولافتات آمنة .. ولكن ثمة خلاصات ثورية تتجمع علىٰ الفنان (تترسب في اعماقه) تجد انعكاسها المتفاعل آنياً مع حدث ، ولكن برؤية مستقبلية هنا .. الفنان ارخ الحدث واغناه ، وجعله يتجاوز الحاضر الى المستقبل وشيئاً فشيئاً منحه بذرة ديمومة خلاقة ، وهذا النوع نادر وقليل ، استطاع الامساك به الى حد كبير جواد سليم وقلة قليلة من فناني العراق ..) ان ذلك ليس معيباً لهم ـ كفنانين ـ لانه نتاج تأثري صادق في اغلب حيثياته وحوافزه .. ولكنه يشكل عقبة امام التجاوز ، ان ظل الفنان يراوح في حديات اللوحة ، ولا يتخلق عبر جوهر الحدث وعمقه في التأثير المستقبلي .

في بلاغة اللوحة ، يكمن سياق نحو الفنان واصالته مرة ، يكون في تعبير عبر «ملصق» او «ضربة فرشاة» ، ومرة يتشكل ضمن لوحة كبيرة ، ومجهدة .. (كما تحقق بعد ثورة ١٧ ـ ٣٠ تموز من جداريات ، ونهوض في حركة انتشار الملصق ، والاعمال الاخرى) في الحالين ، يتأصل الفنان في عمله ..

أما اذا انتهى تأثير اللوحة عند ضفاف الحدث .. فهي لم تخدمه ولا خدمت آفاق المستقبل .. وهذا ما لا ندعو اليه ..

صحيح ان الفنان في سياق خالقيته التشكيلية يحتاج الى وقت ومكابدة ، ولكن مطلوب منه ، أيضاً ، ان يكون أثره الأبداعي منبرياً ، أحياناً .. صوتاً محفزاً ، اغناء لقناعات محرضاً ، وداعية ثورياً ..

هنا لابد للفنان من خلق إبتكارات ، يوظف فيها مهاراته في سياق العملية الثورية ، وبالتالي في سياق اغناء الحدث ـ كجوهر ـ وليس ـ كمظهر ـ.

الثورة ـ أية ثورة حقيقية متأصلة وذات امتداد تاريخ ـ حضاري مؤثر ـ تدين الذين يتفرجون على وقائع سنواتها الملتهبة بلا حوافز ، وتأثيرات ، وإنفعالات .. بدعوىٰ انهم 'صناع' مهرة ، لا يختلطون بالحدث آنياً ، بل ينتظرون تصفية مياهه حتىٰ يتواصلون مع رحيقه !..

في مثل هذه الحالة ، الفنان يفقد شرطه الاتسلي ، ويكون أنانياً ، وذاتوياً .. وبالتالي فهو يخضع فنه لأنغلاقات 'الفن للفن' ويتراجع أمام اجتماعية إنتمائه ، وبيئويته وظرفيته التاريخية .. وبذلك يخسر جسارة المبدع الأقتحامي ، الملتزم ، والمسؤول .. وينتمي الى 'مهارة' حرفية ، متجمدة ، ومتحفية .. اذ ذاك يكون الحدث ، ويكون اناس الحدث (وهم عصريون) ، أكثر طليعية منه ، وتجاوزاً .. والعكس صحيح إن هو استثمر خالقيته الابداعية ووظفها لخدمة جوهر الحدث وهدفه الاتسلي وغايته .

فالحدث (وهنا تحدثنا عن الايجابي) لابد ان يؤثر في الفنان الواعي والمسؤول ، مقدار امتلاك هذا الفنان لأدواته وتقنيته ، ووعيه الفني ، والجمالي ، والتعبيري .

أما اذا كان «الحدث» تراجيدياً ، يؤثر أيضاً ، ويحفز للتجاوز . إن حرك في الفنان روح التحدي ، والابداع الأفضل والأجمل والاغنىٰ فكراً وتوجهاً . ومثال «نكسة حزيران» أو «مأساة تل الزعتر» أو أي حدث مشابه .. أعطىٰ محفزاً جديداً لعديد من الفنانين العرب ، في العراق وفي اقطار الوطن العربي ، على التشديد والتأكيد الكفاحي ، التحرري ، الصاعد .. ضمن «صنع» اللوحة ، أو تمثلها ، أو تعبيرتها الكافلة لادانته ، وتجاوز النواح الى يقين راسخ بالنصر .

سكرتير التحرير

استـــذكار عروس الثورات

الفارس ـ الجريح سهيل الهنداوي

تأتين ... لقد افتقدك سعاد العطار

شوكت الربيعي

ان جميع الأعمال التي ظهرت لاحقاً تشير على الدوام إلى المنطلق الأساسي لميلاد البعث كقوة طليعية قائدة في الفكر العربي المعاصر .. سواء أكانت التحقيقات والصياغات الفنية تقع ضمن النحت أو الرسم أو الخزف أو الملصق الجداري : خالد عزت في منحوتته (انطلاقة) سهيل الهنداوي في منحوتته (البعث) عزام البزاز في قطعته النحتيه (مظاهرة) وكريم خضير في منحوتته (الجبهة) ومحمد الحسني في عمله النحتي «الثورة ترفض الاستسلام» وبدري السامرائي في موضوع (جبهة التحرير العربية) لقد كانت فترة صراع حاد بين طبيعة التحول من مرحلة الى أخرى قصيرة الأمد بظروفها المتناقضة - وبين الانتاج الفني على قلّته وبساطة صياغاته وتقنياته ولكنه كان يعلن عن دوره الوظيفي . وكانت العملية الابداعية على توسعها الأفقي امتداداً للانفجار الثوري بعد الرابع عشر من رمضان بحكم الافق الرامز للثورة .. كانت المعطيات النوعية للحدث قد اقتصرت على الجانب التسجيلي التوضيحي فجاءت مكثفة وقليلة نظراً للظروف التي رافقت الثورة وللعمر القصير الذي اجتازته لأول مرة وضمن أول تجربة يكون الحزب فيها قائداً للسلطة السياسية وبمواجهة أوضاع متشابكة معقدة الى الحد الذي تهيأت فيه ظروف الردة التشرينية السوداء .

ولكن التجربة السياسية للحزب فيما بعد قد اتجهت وامتدت عمودياً وافقياً واستقطبت العديد من الفنانين العراقيين إلى جانب الثورة وأكدت أيضاً على استقطاب أكبر عدد ممكن من الكفاءات العربية المبدعة . وهكذا تم ذلك بعد قيام ثورة ١٧ تموز ١٩٦٨ القومية والاشتراكية .. وبدأت فرص أعظم للفنانين لكي يبدعوا وينتجوا بالحرية الكاملة في الاتجاه والأسلوب اللذين يصبان في مجرى الحضارة العربية والانسانية بشكل عام . حيث حرصت قيادة الحزب والثورة على «أن يظل مناخ الفن مشبعاً بالحرية وبالديمقراطية . وان الصراع الايجابي بين الاتجاهات والأساليب يدفعنا إلى تأكيد ضرورة أن يصب كل ذلك في نهر الانجازات الحضارية الملتزمة بقضايا الشعب العادلة» .. وهكذا بدأت مسيرة السنوات التي تلت قيام الثورة .. وبدأت تجربة استقطاب أكبر عدد ممكن من القدرات المبدعة إلى جانب الثورة .. واستجاب الكثير من الفنانين وازدادت تلك الاستجابة تجربة بعد تجربة خلال معارض الحزب التي تقام كل عام في السابع من نيسان - ذكرى تأسيس حزب البعث العربي الاشتراكي .. وظهرت أعمال متميزة لفنانين شباب اتيحت لهم فرص المشاركة والتعبير عن العواطف الصادقة منطلقة من

النظرة القومية المنفتحة المرتبطة بمصالح الجماهير العربية في نفس الوقت الذي كان الحرص فيه على حرية اختيار أشكال التعبير وأسالبة والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع : اسماعيل الشيخلي ساهم في «معرض الحزب الأول» عام ١٩٧٤ بلوحته «النبأ» ..

وحافظ الدروبي في لوحته عن العمل الشعبي ، وخالد الجادر في لوحته (ضد التيار) وعرض (خضير الشكرجي) لوحة «الاصلاح الزراعي في خدمة الثورة القومية » كما قدم سعد الطائي لوحة « التأميم »

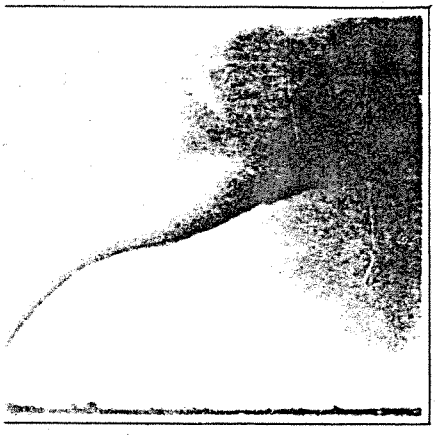
البقية على الصفحة (45)

فائق حسن

والوعي البيئوي

جورجي كيبس

ترجمة : هاشم الطويل



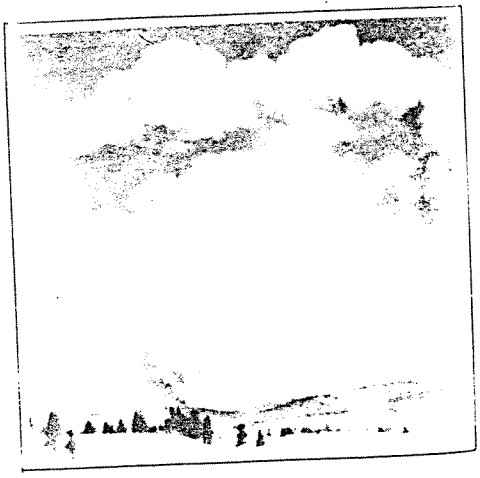
ان القوىٰ الطبيعية التي أخضعها الانسان لسيطرته قد عادت مرة اخرىٰ لتنسلخ عن هذه السيطرة . وهذه القوىٰ تداهمنا الان بطريقة تهديدية وذلك بسبب المجالات التي فتحها العلم والتكنولوجيا . ذلك لا يعني اننا نرهب انفسنا من كوارث الطبيعة القديمة (الهزات الارضية ، التخريب البركاني ، الفيضانات واعمال 'الاله' الاخرى .) ان ما نواجهه الان هو قوىٰ مدمرة من نوع مختلف تماماً ، قوىٰ مداره بشرياً ، متراكمه وذات تناسق كوني تقريباً .

بيئة متكاثرة بشكل متوحش من صنع الانسان قد قلصت المساحات المسكونة ، خفتت الضوء ، قصرت الالوان ، وبقساوة نشرت الصخب والسرعة والتعقيد ، لقد افسدنا انهارنا وبحيراتنا من خلال النفايات البشرية والصناعية الملوثة وسممنا السماء والبحار والاراضي بالنفايات المشعة . لقد حلقنا الجبال باعقام واتلفنا التلال والحقول وابدنا الطيور والاسماك والحيوانات البرية لكنها ليست فقط قضية التدمير الفيزياوي للبيئة .

ان تعليق الدوس هكسلي ALdous HuxLey على ذلك يعكس حقيقة عميقة [بالاساءة الى الطبيعة فاننا نقوض اساس نصف الشعر الانكليزي] . ان العالم من حولنا ـ المتنقلات ، ثراء السماء المضيئة ، ثروة الالوان والاشكال للحيوانات والزهور ـ يهيء الاساس الجوهري لكل لغاتنا الصوتية والبصرية ويشكل الوسائل للحصول على امكانية اعلىٰ للاحساس بالحياة .

لقد حصلت لنا تحذيرات كثيرة دائماً وباستمرار ، في الماضي رئىٰ الناس للدمار الذي حل ببيئتهم والفقدان المتتالي للجمال والشعر ، لقد رأوا واحسوا الاستلاب القاسي للحياة . قبل حوالي مائة عام قال جون روكسن Gohn Ruskin : «في ذلك النصف المسموح به من حياة الانسان ، رأيت اشياء غريبة شريرة حلت بكل المشاهد التي احببتها ، او حاولت ان اجعلها محبوبة من الاخرين . فالضوء الذي كان يغمر تلك القمم الجبلية الممتلئة بالزهور الوردية في الفجر والارجوانية وقت الغروب اصبح الان بنياً وشاحباً . والهواء الذي كان يخترق الشقوق الصخرية في منحدراتها الذهبية اللازوردية ، اصبح الان مدنساً بالدخان الواهن ، مقذوفاً من مصادر اسوأ من النار البركانية جزرت الامواج الثلجية وجمالها قد اختفىٰ كما لو ان الجحيم قد تنفس فوقها . المياه التي كانت مرة تغور عند اقدام الجبال مشكلة تكوينات بلورية رائعة هي الان مظلمة وكريهة ، من عمق الى عمق ومن ساحل الى ساحل ، هذه ليست كلمات لا ابالية ـ انها بدقة وبرعب حقيقة .. اه يا اساتذة ، الحديث .... لقد شطرتم العناصر ، ووحدتموها استبعدتموها فوق الارض وتبينتموها في الكواكب . علمونا الان ، كيف تفسرون ذلك ؟» .

بعد سنوات قليلة اخبرنا وليم موريس (W. Morris) قائلاً : « ..... ولحد الان فان اشخاصاً قليلين جداً قد بدأوا بالتفكير في علاج لها من اوسع اوجهها : حتىٰ في اضيق مظاهرها ، في تغيير ملامح مدننا الكبيرة بكل تلك التجارة التي جلبتها معها .. من يبالي بها ؟ من حاول السيطرة على قذارتهم وبشاعتهم ؟ .... قطعوا الاشجار الجميلة من البيوت ، هدموا البنايات الاثرية الموقرة من اجل المال الذي سيتوفره بضع ياردات من تراب المدينة ، سودوا الانهر ، اخفوا



نفق اعصاري

حريق في غابة نشب بفعل البرق

منظر جوي لأراضي صخرية

الشمس وسموا الهواء بالدخان واسوأ . ومع ذلك فلا احد يعترض او يصلح ذلك .....» .

ان عدم الاهتمام بثراء الطبيعة يقود الى دمار الاشكال الحية وبالتالي الى انحطاط ودمار الانسان نفسه . وبالرغم من ان اعداداً متزايدة من الناس تفهم وتعي الحاجة الملحة للتغيير ، فنحن كلنا محمولون بالقوىٰ الديناميكية التي لا يمكن السيطرة عليها في وضعنا الراهن ، مستمرين في تطوير آلات جبارة بلا دستور من القيم يقودنا في استعمالها .

لقد انتبه بعض من اسلافنا الحكماء الى وجود حدود لا يمكن تجاوزها في تدخلنا بالطبيعة - ذلك التدخل الرامي الى اعادة صياغة انفسنا والعالم من حولنا . فقد عرف هيروقليطس Heraclitus بان الشمس سوف لن تتجاوز مقياسها لانها اذا فعلت ذلك فان ارنيس Erynes (آله العدالة) سيكتشفها . ان قدر ايكاروس (Icarus) يقدم لنا بوضوح قدر الانسان المتجرف بطموحه في تغيير العالم . وقبل حوالي ٣٥٠ سنة ذكر جاليلو (Galileo) بانه «اذا حاولنا بناء سفن الماموث وقصورهم فان المسامير والعوارض سوف تكف عن التوافق في عملها .» ، الاشجار لا يمكنها النمو لما فوق ارتفاعات محددة ولا الحيوانات تنمو اكثر من حجم محدد لتبقىٰ محافظة على تناسبها وخصائصها التي تمنحها الثبات والكفاية .

مثل هذا التحديد يتواجد في معدلات النمو او معدلات التطور . هنالك قصة (اسطورة) صينية قديمة حول فلاح لم يصبر على معدلات النمو الطبيعي لمزروعاته فكان يذهب الى الحقل كل يوم ويسحب كل نبتة بقوة ليسرع في عملية نضوجها . وعندما ماتت كل النباتات المخلوعة فهم معنىٰ معيار حدود الطبيعة .

ان كل تكوين فيزياوي ، كل تكوين حي ، كل نمط من الاحساس او التفكير يحمل معه خصوصيته المتفردة وحدوده وامتداده ومحيطه الواسع ، انه يتكون او يكون مكوناً بواسطة نمط آخر ، انه يتبع او يكون متبوعاً بواسطة نمط آخر . فالخصوصية المتفردة والشكل المتميز وطبيعة الحيز المشغول تتشكل بواسطة الحدود التي تفصله عن وتربطه الى الحيز الخارجي . ان اي تكوين عضوي يعيش وينمو فقط من خلال تعامله المعقد مع بيئته . ان حدثاً بصرياً ، لكي يصبح شكلاً مرئياً مفهوماً يجب ان يرىٰ مع ارضيته (Background) . فالنوعية والشعور والمعنىٰ لصوتٍ ما نجدها مصبوبة في منشأ العمليات الفيزياوية التي ولدته . وهو ليس مستقلاً عن السكون الذي يحيطه او الاصوات الاخرىٰ التي توطره . وعلى الغرار نفسه فان فردية (شخصية) الانسان

الفيزياوية ، والبايولوجية والاخلاقية بمجموعها هي دالة علاقاته النشاطية مع الجوانب الفيزياوية والاجتماعية للبيئة .

لكن العالم ليس مصنوعاً من وحدات ثابتة متميزة . والحدود التي تفصل هذه الوحدات عن بعضها وتربطها ببعضها مائعة . ان بنية العالم المعقدة واللانهائية هي في مرحلة عمليات تغير شكلي غير منتهٍ .

فالاشكال الحياتية والتجمعات الاجتماعية والاحساس البشري وعملية الفهم كلها تقاسي من عملية تغير مستمر . وهي (اي العمليات) ربما تندمج في هيئات شاملة معقدة او تسقط متجزأة في تكوينات اصغر وابسط شكلاً .

لقد تبين علماء النفس المتخصصون بالادراك الحسي في تحليلهم لخاصية الحركة في ارضية الشكل المرئي وعلاقاته ، تبينوا تسلسلاً هرمياً حركياً من المدركات الحسية الجشتالتية (وهي عبارة عن بنىٰ او صور من الظواهر الطبيعية متكاملة فيما بينها) بشكل نمطي يتحرك باتجاه نمط اكبر وأشمل . ان علاقاتنا الحاضرة ببيئتنا هي العتبة او المستهل لنمط كهذا من اعادة التكييف . فالظروف الجديدة تجبرنا على ان ندرك باننا لا نستطيع بعد الآن ان نفكر بانفسنا منفصلين ومستقلين عن بيئتنا ومحيطنا . بل بالاحرىٰ فنحن والبيئة سوية تشكل ظاهرة تركيبية جديدة متقدمة .

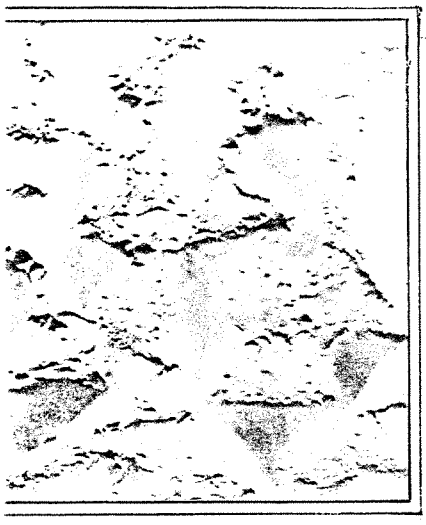
ما هي هذه الظروف الجديدة ؟ اولاً هنالك الكوارث الحقيقية والواضحة والمباشرة في المحيط . فلحد الماضي القريب كان على الانسان ان يركز كل امكانياته العامة على موضوع حفظ وصيانة نفسه من قوىٰ الطبيعة المعادية (الوحوش ، البرد ، المرض ، الجوع) . وفي منعطفنا التاريخي الحالي فان الوحوش الحقيقية هي من صنع الانسان . نحن نواجه انفسنا كأعداء . ان زهاء قرنين من الحضارة الصناعية قد شوهت وسممت بيئتنا ومدننا - التي كونتها روح انسان منزوٍ مصابة بآفات - ما هي الا البومات لصورنا الشخصية وتصوراتنا الجوفاء والفوضوية .

ان التكنولوجيا التي تحمل طاقات كامنة هائلة - اذا لم يخطط لها بالشكل الصحيح فانها ستحمل معها ايضاً لعنات مرعبة .

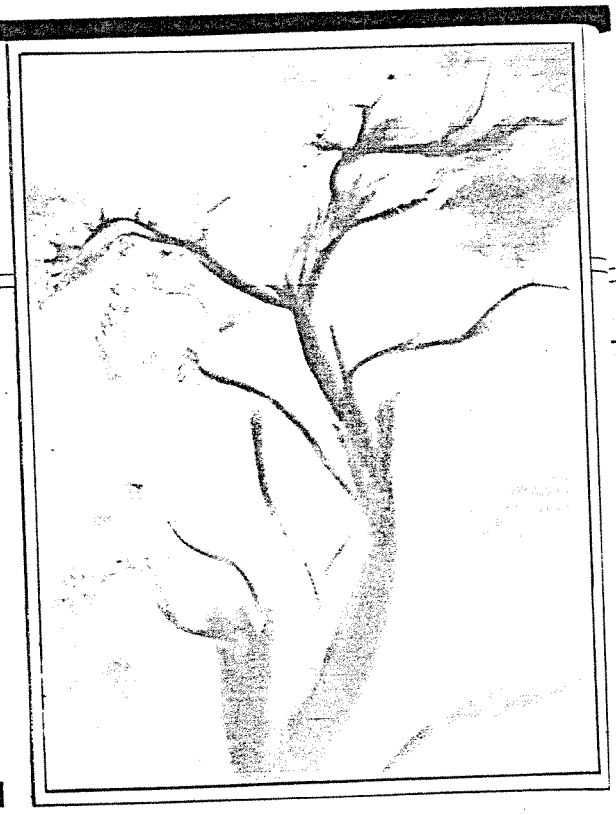
ان ديناميكية التكنولوجيا العلمية - غير المفهومة وغير المسيطر عليها لحد الان - تستطيع ان تفعل اكثر من تسميم ارضنا ، انها لقادرة على ان تنزل الدمار ، والخراب في مستقبل الانسان الوراثي .

لكن الظروف التي يصنعها الانسان تستطيع ايضاً ان تجلب امكانات كامنة ايجابية هائلة . ان الدراسات التي اجريت في القرن التاسع عشر لطبيعة الحياة الاجتماعية للانسان ودراسة نظرية دراوين في التطور البايولوجي قد قادت الى الاعتقاد بان التطور البايولوجي والاجتماعي كانا مترابطين بصورة قريبة ، وقد اعطي في حينها اهتمام قليل للسؤال حول كيفية ارتباط التطور الاجتماعي بعملية تحول الوعي الانساني من مستوىٰ بدائي مبكر الى المستوىٰ المتقدم الحالي . وخلال العقود الاخيرة من عصرنا ، فان هذه الناحية من تسلسل العملية التطورية قد اعادت الاهتمام الى اذهان بعض المفكرين العلميين ومستقصي الحقائق . وفي الوقت نفسه حدثت تطويرات سريعة في علم الوراثة والكومبيوتر والسيطرة على التكنولوجيا والانتاج الاقتصادي . ففي الدول المتقدمة تكنيكيا نرىٰ ان التطور قد استطاع ان يوفر على الانسان همومه التقليدية في العمل البشري (توفير السكن والملبس والطعام) ، تلك الهموم التي يمكن تجاوزها وتعويضها فاسحاً بذلك (اي التطور) المجال امام الانسان ليتحمل مسؤولية بناء الوعي البشري .

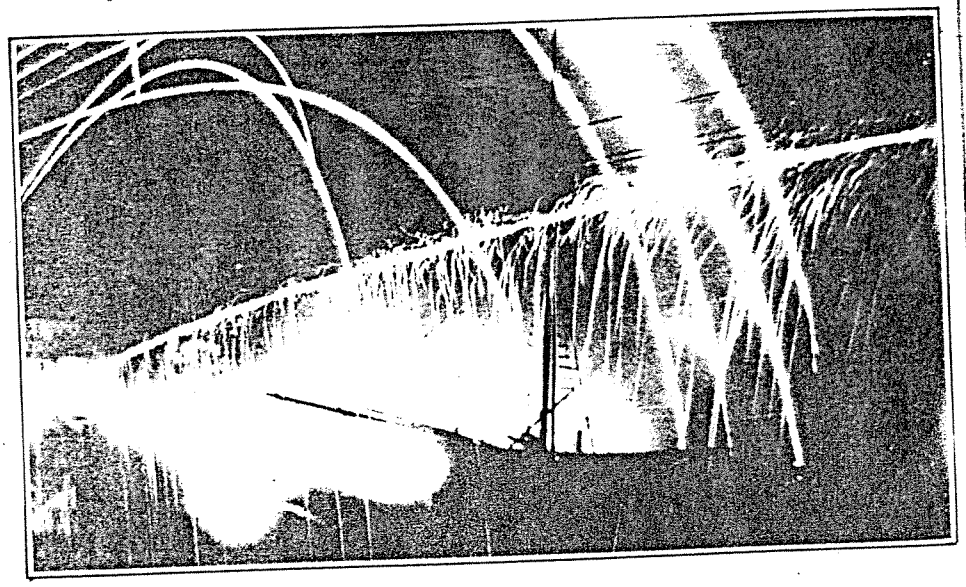
■ منظر جوي لأراضي صحراوية



لقد درس بعض العلماء واقعنا الجديد بثقة وانتهوا الى ان الجنس البشري قد دخل مرحلة جديدة مهمة من التطور النشوئي (الارتقائي) . «نحن نمتلك امتيازاً» يقول جوليان هكسلي (Julian Huxley) «في اننا نعيش لحظة عصيبة في القصة الكونية تلك اللحظة التي تكون عندها خطوات الارتقاء والتطور الهائلة - في مرحلة الشخص الصغير من الانسان الموعود - واعية لذاتها» . لقد ادرك وتبين مدخلين حرجين في عملية النشوء هذه . الاولىٰ عندما ، اصبحت المنظومات المادية ذاتية التنوع وذاتية الانتاج المتكرر وبدء الشكل البايولوجي بالعمل . والثاني عندما تم تطور الفكر التصوري (المفاهيمي) ، ولغة الرموز ونقل الخبرات التقليدية المتراكمة واصبحت المنظومات العقلية ذاتية التنوع وذاتية الانتاج المتكرر وبدأ الشكل الانساني بالظهور . واليوم نحن في المرحلة الحرجة من الطور الثاني . فنحن نخطو الخطوة الاولى المخلوعة الفؤاد والمترددة نحو ما يمكن ان يدعىٰ «نشوء الوعي الذاتي» لقد بدأنا نفهم بانه عن طريق الاتصال الاجتماعي يمكننا ان ننشيء مستقبلاً مسبور



منظر جوي لنهر مع منابعه



قذائف مضادة للطائرات

الاغوار بالطاقة الثقافية والانفعالية التي نمتلكها .

ان الاهمية المتزايدة للحياة المتفاعلة وتعقيداتها يجب ان تجعلنا نعي بان مستقبلنا يعتمد على الفهم والسيطرة على نظام حياتنا (الاوتوماتيكي) ذو السمة الاتكالية المتبادلة والذي هو عبارة عن صيغة حركية تتحرك من الامس الى اليوم الحاضر ومن اليوم الحاضر الى الغد . ولكن بينما يصل الجديد بسرعة كبيرة وبقوة كبيرة وبينما يورث اكثر فان الاحساس والتصور - واللذان يخدمان معاً كدليل وملجأ في عالمنا الاصغر والاهدأ - يزولان بعيداً . كثير منا يشعر باليأس ونفتقد الامان في علاقتنا بالعالم الخارجي وثقتنا بانفسنا تفقد . نحن غير قادرين على الاستجابة بطريقة تصورية شجاعة للتحدي الذي يجابهنا . وبدلاً من ان نستعمل كافة طاقاتنا الداخلية واحساسنا وثقافتنا وعاطفتنا في تركيز اعتيادي فنحن نقاوم بحدة عمياء احادية المنظار . فافكارنا تهمل وتكذب مشاعرنا وبذلك نفقد الصلة بالطاقة والحيوية والثراء الذي يمكن ان تهيؤه المشاعر . وبالمقابل فان مشاعرنا تكبت واحساسنا يتحجرُ .

ان بنية الانجازات التكنولوجية المادية الغير موجهة هي عين الخطر في ان حياة الاغلبية ستسلخ من ارواحها ومعتقداتها ومعانيها الشخصية . ولكي نحقن حساً بشرياً في الانجازات الخارجية للعالم الجديد (الذي صنعه الانسان) فان هذا العالم يجب ان يلمس الفرد بكل الدفء الذي تحمله الكثافة الحسيّة .

ان عالم الفرد الشخصي هو كيان يؤطره الاحساس ، وصلته بالعالم الخارجي ما هي الا من خلال التجارب الحسية والتي بالمقابل تعطي الفرد احساسه بنفسه . والانسان المعاصر مجبر على مراجعة نفسه وقياس مدىٰ قوته وضعفه . ولذا يجب عليه ان يمتحن بدقة طبيعة علاقته باقرانه وعلاقته بالعلم . فحياتنا غير المسيره والمضطربة تجبرنا على اعادة تقييم انفسنا . وتساؤلاتنا عن الغايات والوسائل لا نجد لها اجوبة واضحة الاّ في الفنون البصرية (المرئية) . وبالطبع فان الاستجابات يمكن ان تشير الى موقع الخطأ واين يجب ان نجد الجواب .

بالرغم من التيار المذهل المتضارب من الادعاءات (المواقف الفكرية الفلسفية) والادعاءات المضادة في فن القرن العشرين فهنالك قاسم مشترك يرتبط بقوة ليس مع

تستطيع قوانا التخيلية الابداعية وثقافتنا الاخلاقية ان تساعدنا على ايجاد الوعي البيئوي في احداث أي تغيير .

الجانب الموجود بل مع ما هو غائب (مفقود) من هذا المجال . ان الالتحام والتكامل وحلقة الوصل بين الفن والحياة وبين الانسان والانسان وبين الانسان والبيئة هو الذي هيأ المصدر الحيوي لكل فنون الماضي العظيمة .

لقد فهم الفنانون بان خيالهم الخلاق وقابلية الحس لديهم هما ليسا صفات ذاتية الولادة (وراثية) ولا تشكلت من خلال التضمن الذاتي . بل هما يعودان الى الحقل البيئي الكبير للطبيعة والمجتمع ، فبعد التورط المتحمس في ثورات المصطلحات التعبيرية ،

والتوسع والتوغل في الابعاد الصرفية ، وفي تغيير قوانين (لعبة) تكوين الاشكال ، اخذ ميدان البحث على عاتقه مهمة ذات ابعاد جديدة . فبدلاً من التمادي المسرف في سبر اغوار الشكل (Form) ، بدأ فنانوا اليوم باثارة تساؤلات جوهرية عن دور وهدف الفن وبدأوا بايجاد بعض الاجوبة .

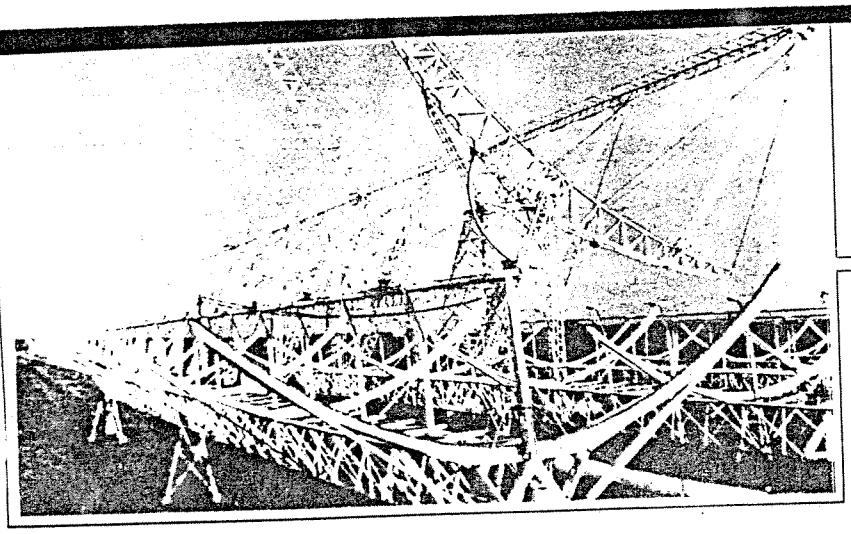
يحتوي الجسم البشري للفرد على نظام دفاع ذاتي وهو عبارة عن عمليات ميكانيكية فيزيولوجية تحميه من اي اختلال متطرف يصيبه . فالوسائل الآلية ـ الذاتية المعقدة في الجسم البشري تقوم باستمرار اما بأقصاء وتنحية المواد السامة الضارة من الجسم او تحول ما هو نافع الى عضوية ذات فائدة . ونحن بدأنا نلمس بان جسدنا المتوسع وبيئتنا الاجتماعية المتحولة يجب ان تطور عمليتها الآلية لاقصاء وتنحية السموم التي حقنت بها والعمل على ضخ ودوران المواد المفيدة . لذا فان حالة الاتزان بين الكائنات الحية في البيئة وعلى مستوى الكرة الارضية من المهم جداً ان يستمر في البقاء الآن . وعلى نفس السياق يمكن ان نفهم دور الخيال الخلاق والحس الفني على انهما احد وسائلنا الجماعية الاساسية ـ والتي تحمل صفة الآلية ـ والتي يمكن ان تساعدنا على رصد ورفض ما هو سام وايجاد ما هو نافع وذو معنى في حياتنا .

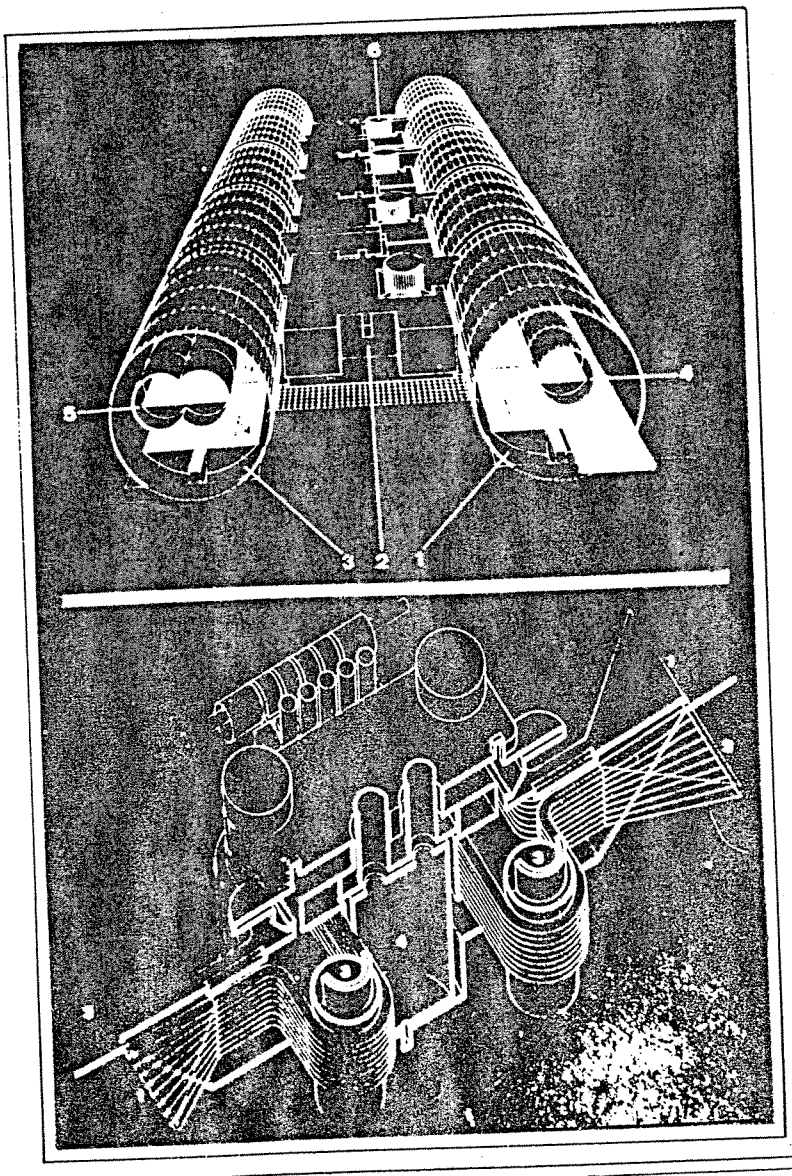
يجب ان نتذكر بان ما قد حصل في الفن ما هو الا جزء من حركة عريضة واسعة وللعلم فيها مساهمة كبيرة . لقد اتى العلم في القرن العشرين ومن خلال قوانينه الديناميكية الصارمة الى خلاصات لا تختلف عن تلك التي توصل اليها الفنانون . فقد شخص العلماء بانه في اقصى عمليات المراقبة العلمية (الكشوفات) الدقيقة هنالك تفاعل بين المراقب والمراقَب . ولذا فان البيئة في كلتا حالتيها ، الواقعية الشاملة والصغيرة لا يمكن بعد الان ان تعتبر موضوعاً مستقلاً عندما تراقب وتقاس ضمن حدود الحد الاعلى للدقة .

ومعروف جداً ان كثيرين مقتنعين قناعة مخلصة بان الشخصيات العلمية الاسلوب لكافة مشاكلنا سوف تهيء الحلول للمعادلات المعقدة في حياتنا المعاصرة . لقد تمكن الناس من مواجهة مشاكل الحاضر المستعصية بثقة لا تتزعزع في قابليتهم على الانتصار على هذه المشاكل ، مجندين لذلك كل طاقاتهم الجديدة وكافة ادوات العقل البشري الواسعة ـ نظرية العقل الالكتروني ، نظريات الآلية الموازرة (الميكانيكية) ، انظمة الفهم والادراك وما شابه .

ولكن وفي نفس الوقت فان ثقة كهذه قد خيبت بحقيقة ان اكثر الانظمة التكنولوجية حذاقة في تعيين الوضعات العلمية البارعة لحد الان هي تلك التي استعملت وتستعمل لابتكار وسائل لتمزيق وحرق اجساد اخوتنا في مناطق من العالم لم يحالفها الحظ ـ من الناحية التكنولوجية ـ في ان تحيا حياة القرن العشرين . وليس على الفرد ان يذهب مسافات بعيدة ليكتشف بان الانسان الحديث ـ الذي يعيش في المدن الكبيرة من الدول المتقدمة ـ لديه اسباب اكثر ليرتعب لحياته من انسان الدول المتخلفة الذي يعيش في عمق الغابات .

يبدو ان نظامنا الاقتصادي ـ الاجتماعي (العتيق) يميل الى الغاء آلاتنا الحديثة المصنعة لبناء حياة افضل ففي كتاب لرالف والدو Emerson's Note بعنوان Ralph Waldo book والذي كتب في منتصف القرن التاسع عشر ، هنالك مادة لها صلة رمزية تقريباً بموضوعنا . فاثناء ترحل امرسون في منطقة السواحل الصخرية في ولاية ماسوشيست الامريكية Massachusetts قابل بعض سكان احدى المدن الصغيرة والذين شكوا بمرارة من عدم تمكنهم بناء فنار للسفن . فقد رفض مواطنيهم هذا المشروع مفسرين ذلك بانهم بتنبيههم السفن القادمه ليلاً (بواسطة الفنار





المقـترح) فان سكان المدينة سـيحرمون من البضائع التي يغنموها من المراكب التي تتحطم في الصخور المظلمه بين فترة واخرىٰ .

واليوم فان الرفض الذي يطرحه الموقف الراهن ليس موجهاً ضد اساليب وادوات التكنولوجيا العلمية بحد ذاتها بل ضد إستعمالاتها وتطبيقاتها القاسية في المجتمع .

ان ادواتنا الجديدة والتي تمتلك طاقات كامنة فيزيلوية ومفاهيميه تتضمن بذاتها على ناحية مهمه تتعلق بالمنظور الجديد للانسان . فبمقدار ازدياد تطويرنا لمخترعاتنا نحو مرتبة اكثر قوة من خلال التكنولوجيا العلمية ، يزداد ترابطنا مع بعضنا وبكائننا (الاتنا) وبمحيطنا وبقدراتنا الذاتية ايضاً . وبقدر ازدياد حساسية وسائل السمع والمشاهدة والتفكير لدينا من خلال اجهزة الراديو والتلفزيون والكومبيوتر التكنولوجية ، بقدر ما نكون مجبرين اكثر على تحسس التفاعل بين الانسان والبيئة . ان وسائلنا الحديثة في التنقل والاتصال والسيطرة قد جلبت معها معياراً جديداً من الفرص في عملية التفكير المتبادل والمشاهده المتبادلة . لقد جلبت لنا شرطاً للديمقراطية الحقيقية المشتركة .

ان التقدم الناتج من نمط الحياة الخلاقة وكذلك من المعرفة البشرية ما هو الانتاج التفاعل الحاصل بين البشرية جمعاء . فمن

■ تلسكوب راديوي

■ المتبادل الموضوعي عملية الانتقال

(مخططات) فريدريك سانت فلورني ١٩٦٥

خلال الاتصال المتبادل للمعرفة والبصيرة النفاذة للاشخاص المبدعين في عدة حقول ملكنا الفرصة في جعل كل تلك الملكية المشتركة ، عمومية خاصة لكل من يروم حياة ذات نوعية افضل .

لقد كانت نزعة العمومية حية دائماً لكل اولئك الذين ابقوا حسهم الانساني نقياً غير ملوث . حين سأل مجموعة من المستعمرين الهندي Tecumseh (تكيومسه) عما اذا كان يرغب في بيع ارضه لهم ، «ابيع وطني» اجابهم بدهشة «لماذا لا ابيع الهواء ايضاً والغيوم والبحر العظيم ؟» . وقد قال امرسون Emerson مرة مفكراً ومتأملاً : «ان الطبيعة الساحرة التي رأيتها هذا الصباح هي بدون ادنى شك مكونة من عشرين او ثلاثين مزرعة . فللر يملك هذا الحقل ولوك يملك ذاك ومانتك يملك الغابة التي ورائها ... ولكن لا احد منهم يملك الطبيعة . هنالك ملكية خاصة في الافق لا يمتلكها احد الاّ شخص واحد والذي تستطيع عينه ان تجمع كافة الاجزاء ، انه الشاعر .»

ان العمومية الجديدة ـ والتي هي عقدة ذات طاقه كامنة وهي نظام كلي في طور التكوين تساهم التكنولوجيا العلمية في تكوينه ـ يمكن تفسيرها وشرحها بمقارنتها مع (نمط) نام للنظام العصبي البشري لفردٍ ما . فن المعلوم بان تطور العقل يزيد معدلات ومديات الادراك الحسي . وهذه الزيادة تقود بدورها الى الحاجة الى سيطرة اعظم في الدفاع ذاته . ذلك يعني الحاجة الى قابلية اعظم لتنسيق اصناف المعلومات الموسعة .

ورأس المال هذا من المعرفة الادراكية المنسقة والمترابطة يهيء بعد ذلك طلائع الخبرة الادراكية الوشيكة القدوم .

وفي نظام بيئتنا ومجتمعنا الواسعين لم نتوصل لحد الان الى هذا التماثل الديناميكي المهم لواحد من سببين : فاما ان تكون مجساتنا الحسية ـ ادواتنا ووسائلنا في المعرفة والقوة ـ تنمو بدون مراقبة دليلية وبدونه التناسق والسيطرة الجوهريين لحياة ذات حس اعمق واوسع ، او ان قوىٰ سيطرتنا المركزه وشبكات الاتصال تنمو بصورة اكبر من قدرتنا الادراكية الحسية .

من الصعوبة ان نقبل هذا العالم على انه عالم واحد في الوقت الذي يتواجد فيه التميز بشتىٰ اشكاله ، الحروب الاجرامية ، عنف المدن المتحضرة والتآكل الداخلي جنباً الى جنب مع وجود الهندسة البايولوجية والهندسة الوراثية والادوية واجهزة الاحساس بالمسافات وشبكات الاتصال المتزايدة ابداً . لقد ضاع الانسان الحديث بدون هوية توطره ضمن المقاييس الحركية الجديدة . فهو يستجيب لعالمه المنهل بواحدة من طريقتين : اما ان يكون قدرياً يؤمن ايماناً راسخاً واثقاً ، منتظراً ما ستأتي به الذكرى الالفية للتكنولوجيا . او ان تكون استجابته يائسة ، يأس النبي (ارميا) متوقعاً نهاية العالم مع كل خطوة جديدة من خطوات التطور التكنولوجي ..

اين يمكننا ان نجد طقاً جديداً من النظائر لتقودنا خلال هذه الحياة التي تعدو بوحشية وتحطم الكثيرين بسرعتها الطائشة ؟ كيف يمكننا ان نصوغ روابط بين العمليات التركيبية المتسعة لهذا العالم وبين الابعاد الزائلة لجسيماتها (اي العمليات) المتصاغرة ؟

كيف يمكننا ان نجد تناسقاً يعاش بين السيطرة الاجتماعية المتزايدة القوة وبين حريتنا الفردية ؟ لكي نتم استرداد الحق في جريمة ما فاننا يجب ان نكون واعين لظروف الجريمة المقترفة . وبدون ضمير بيئوي ، فلدينا امل قليل جداً في احداث اي تغيير . لكن قوانا التخيلية (الابداعية) وثقافتنا الاخلاقية تستطيع ان تساعدنا في ايجاد هذا الوعي .

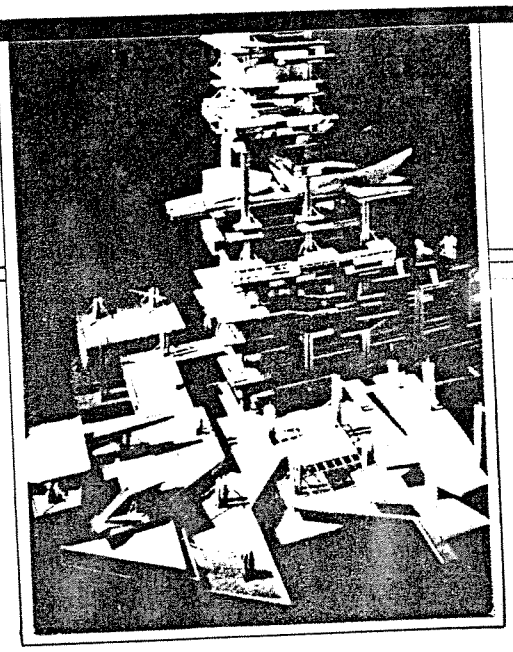
لقد سبق للاحساس الفني والشعري والضمير الاخلاقي ان خدمنا جيداً في الماضي . فقد تحمل الانسان الاعاصير الاولىٰ للحضارة الصناعية حيث كان لا يزال يمتلك احساساً متصلباً بان الحياة عبارة عن كلٍ لا يتجزأ مكون من الانسان والطبيعة .

في انكلترا وفي نهاية القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر ، تركت صدمة التصنيع اولىٰ اثارها القبيحة المرعبة . لقد ناضل الشاعر شيلي Shelley وشعراء اخرون وتعذبوا من لمسات الانسان التخريبية لثراء الطبيعة . وثار بليك Blake ساخطاً على الانحطاط الذي سببه العمل المستغل للروح البشرية فكتب عن (تلك الطواحين الشيطانية السوداء) . وفي امريكا يخبرنا ثورو Thoreau والذي كان يفهم القاطرات على انها رموز

لانتشار الحضارة الميكانيكية ـ يخبرنا بجفاف بأن (قلائل كانوا يركبون ، ولكن البقية كانوا يدهسون) . والرساقين تيرنر وكونستابل ـ Constable Turner ـ

مشاهدين الطبيعة وقد شوهت بالاوساخ والدخان ـ القوا الضوء (من خلال رسومهم) وبشكل تصعيدي على ما هو مفقود من الالوان والاضواء والفضاء والحركة . ان ادراكهم للقيم الحسية للحياة لم يسمح لهم بان

يقبلوا لا التحليل العلمي للطراز الميكانيكي للقرن التاسع عشر ولا ان يقبلوا مجتمعاً تقوده المنفعة على انها اطار كافٍ لسد احتياجاتهم من الحرية والفهم الواسع والتنويع الذاتي للحياة .



دراسة لمدينة حديثة (من عمل ليوناردو ريسي)

في القرن العشرين والذي هو عصر الازاحات والتحرير من الوهم والجيشان الاجتماعي ، واجه الفنان ولا زال يواجه تحديات مختلفة ، اصبح عليه ان يتقدم متجاوزاً رؤياهُ الذاتية المعقدة ليصل الى الافق الحر الذي يحتفظ ببشائر (العمومية) الجديدة لبيئة الانسان . وواضح ان احساس الفنان قد دخل طوراً جديداً في ممارسة عملية التوجيه ، هدفه الاساسي هو تهيأة بنية الوعي البيئوي الاخذ بالظهور .

اولاً : يمتلك الفنان في الوقت الحاضر الفرصة ليساهم ، في بناء (تكوين) قشرة الارض ضمن موازي عالية . فعظم مواد البيئة اللدنة ، على سبيل المثال ، اصبحت حقيقة على جانب كبير من الاهمية . ولحد الان كان الانسان مربوطاً الى قشرة الارض الخارجية فهو يستطيع فقط ان يتحرك فوق الارض او يسبح او ينزلق فوق الماء ، وباستثناء الفرص النادرة التي هيأتها طبيعة الجبال العالية ، فكرتنا الارضية اعطيت لنا بافاق ضيقة . لكن التكنولوجيا الجديدة حررتنا من قيود الجاذبية الارضية القديمة وفتحت امامنا آفاقاً من الابعاد المحررّة . واليوم فان الانجازات الابداعية للفنان تمتلك تحدياً من نوع جديد ضمن ميدان صراع جديد ومشاهد جدد .

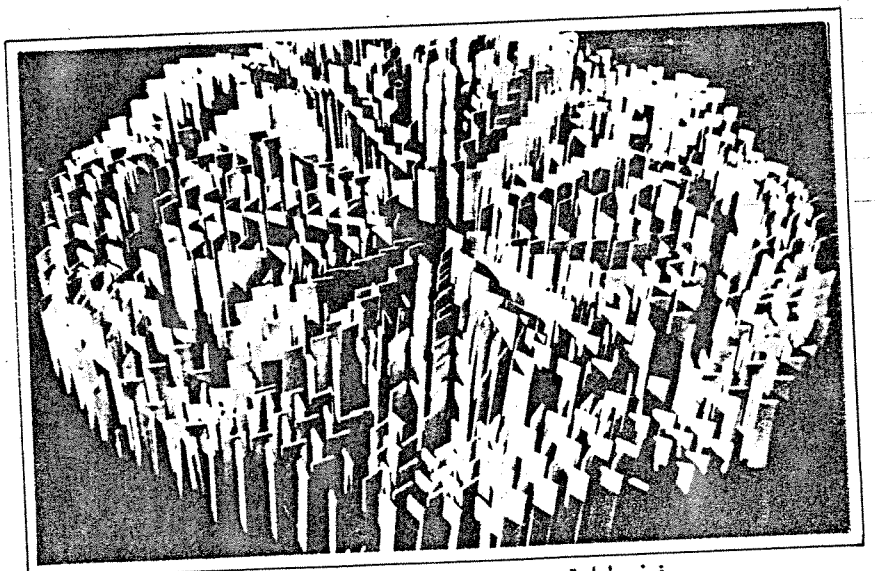
ان المهمة التي القاها على عاتقه تختلف نوعياً عن المهام السابقة . فالقيم التي يكتشفها الفنان تصبح قيماً عائدة لنا جميعاً . وهو بذلك يعمق ويشحذ الحاجة التي نحسها للاتحاد وكذلك يعمق مشاركتنا الحميمية للاشياء المحيطة بنا . لقد انتقل الفنان من الدور الهامشي الى موقع اجتماعي اكثر مركزية .

نحن الان جميعاً على ابواب عتبة جديدة من ميزان الوعي واعادة توجيه كاملة . نحن الان نغير أطر المسلمات من مراجعها وبذلك نغير منظور الاشياء . ليس هنالك صورة تتضمن هذه الحدود المتوسعة ونتائجها اكثر اقناعاً من الصورة التي اعطيت من قبل القرن التاسع عشر المتعب العظيم والتي اكدتها تجارب الزمن الحقيقي لواحد من روادنا المفكرين :

'هو الذي سيعلم الانسان الطيران يوماً ما' كتب فردريك نيتشه Friedrich Nietzche «سوف يغير كل العلامات الارضية ، ولاجله فان كل العلامات الارضية ذاتها ستطير في الهواء ، والارض سوف يرفعها ثانية كجسم خفيف» .

في مقابلة صحفية اعطى رائد الفضاء وليم اندرز William Anders التقرير التالي عن تجربته الشخصية :

«بدت الارض ضئيلة جداً في السماء ، فاثناء المهمة الفضائية على متن المركبة Apollo 8 كانت هنالك اوقاتاً صعب على خلالها ان اجد الارض . اذا امكنك ان تتصور نفسك في غرفة مظلمة تماماً مع جسم واحد يمكن رؤيته بوضوح . جسم كروي صغير بحجم كرة الزينة المستعملة في شجرة عيد الميلاد . عندئذ يمكنك ان تبدأ في فهم كيف تبدو الارض من الفضاء .



نموذج لواحة صوتية (جيمس تاجرت)

اعتقد باننا كلنا نعتقد لا شعوريا بان الارض مسطحة او على الاقل لا نهائية تقريباً . اسمحوا لي ان اؤكد لكم بانه بدلاً من شيء هائل الضخامة فانها يجب ان تفهم على انها ككرة شجرة الميلاد البلورية الصغيرة الهشة والتي يجب ان نحتضنها ونعاملها برفق وعناية كبيرة .» .

ثانياً : ان اجهزة الاحساس البشرية المتوسعة قد جلبت لنا في متناول اليد انماطاً وطرق عمل غريبة ومعروفة . في النهاية الاخرىٰ من الطيف الفضائي توجد صور مجهرية وصور مجهرية الكترونية . جلبت الابعاد المجهرية ضمن مديات الرؤيا العينية . اصبحت الطبيعة تحدياً فنياً مرة ثانية .

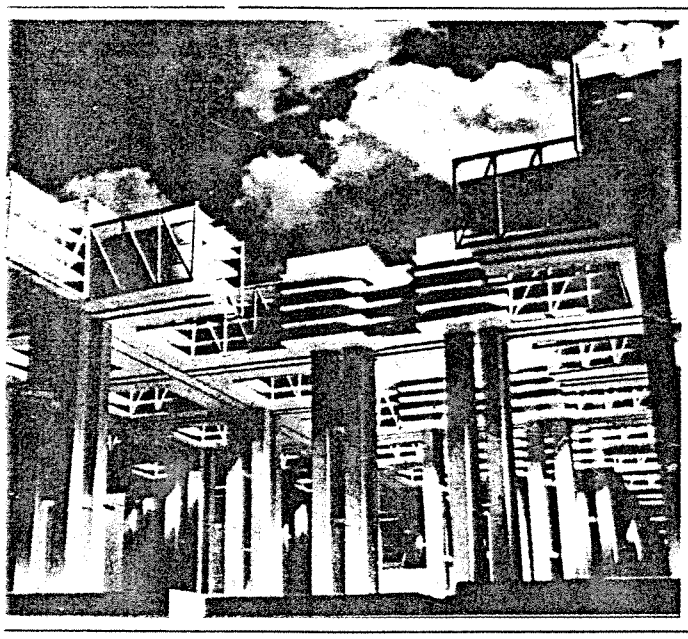
فالفنانون بدلاً من ان يعرضوا مظاهر الطبيعة ـ سبروا واكتشفوا طرقاً لعرض عمليات الطبيعة من اوجهها الظواهرية . الرياح ، المطر ، الثلج ، الطبيعة النامية ، العمليات المغناطيسية والهايدروليكية والحوادث الصوتية كلها عادت لتدخل كمصطلحات في قاموس الفنان .

ثالثاً : ان بعض الفنانين ـ بعد ان وجدوا صعوبة في صياغة تجاربهم المرتبطة بالعالم الجديد المتوسع على شكل اشياء حسية او تصورات ـ حاولوا اقتناص فحوىٰ العمليات المستمرة للفضاء الزمني المتوسعة على شكل عروض مفاهيمية تتمسك جزئياً فقط بهذه التجارب .

ان هذه المحاولات الفنية تدل على ظهور حركة اساسية لأعادة فهم الاشياء ولأعادة التوجيه . فهنالك توجه راسخ ومتزايد في العلم والفن باتجاه العمليات والنظم التي لا تكتفي بالتفسير المادي للعالم المدرك بالحواس ، وتكذب عملية التملك الفيزياوي المادي . فما اعتبره العلماء قبلاً «مادة جوهرية مشكلة من تكوينات» وفهموه على انه شيء ملموس ومادي ، هو الان مفهوم على انه طاقات ومنظوماتها الحركية .

وفي الفنون المرئية (البصرية) توصل الرسامون والنحاتون الى خلاصات ليست بعيدة عن تلك التي توصل اليها العلماء . فقد حرر الفنانون رؤاهم الفنية وتكويناتهم من حدود عالمنا المسكون بالاشياء . اصبح الرسم امساك وتنظيم للطاقات المرئية . ومن خلال ابتكارات عدد من المعماريين والمهندسين المعاصرين فقدت الابنية رسوخها وثباتها (الشيئي) . فقدت عتمتها لتصبح خفيفة الوزن وشفافة واصبحت حالة (غير شيئية) .

■ نموذج مدينة معاصرة (من عمل مانفريدي نيكوليتي)



ان فن المعمار يصنع منطلقات اساسية ناشئة من المواقع التقليدية ـ والتي هي قيم منعزلة مستقلة ، ثقيلة وصلدة مهيأة ، وبشكل رئيسي للحس المرئي ـ صابحة اجوبة بنائية مستجيبة ، ديناميكية ذات تفاعل اعتادي متبادل ـ لكل احتياجات الانسان المتبدلة ولسيطرته النامية . النور المرن ، المتحرك والشفاف يمكن ان يساهم بقدر مهم في تحرير الانسان من طوق الفضاء الثابت الذي يفصله عن احداث الطبيعة الثرية .

ان هذه الابتكارات هي تظاهرات فيزياوية لاحساس من نوع جديد . فالعالم

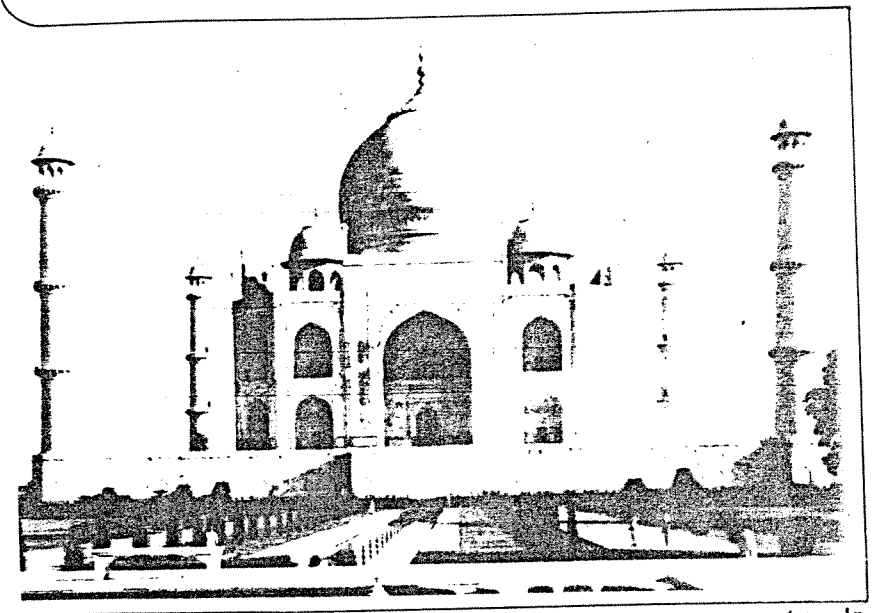
المهندس دينيس جابور Dennis Gabor عقب مرة قائلاً : (لا يمكننا ان نتنبأ بالمستقبل ، بل يمكننا ان نصنعه .... الخطوة الاولىٰ (للصانع) الاجتماعي او التكنولوجي هي تصوير او تصوير حالة لاشياء غير موجودة وتبدو له مرغوبة بطريقة ما . هذا التصوير يتم بواسطة فعل من التخيل والتصور والذي هو بمثابة المفتاح للبديل المستقبلي في مرحلة (ما قبل الاختبار) . وتكون دور الرغبة (بمفهوم القيم الانسانية) كصانع القرار الذي ينتقي البدائل الصحيحة .

في هذه المرحلة من التاريخ المتطور ، يمكن ان نستشف نزعة جديدة ايجابية نحو البيئة . فللدرجة التي يفهم بها الانسان بيئته الخارجية ويشكل ملامحها في مخيلته الذاتية ـ نحو الاحسن او الاسوأ ـ فان مشاهد الطبيعة الداخلية والخارجية للانسان سوف تمتلك معنىً جديداً .

ان الفضاء المجهول يكمن في ذواتنا ، في طاقاتنا الاخلاقية الكامنة والتي لا زال غورها لم يسبر بعد ، وفي قوانا التخيلية الابداعية التي لا تزال غير مطروقة لحد الان .

دور الفنان البغدادي

في بناء تاج محل



تاج محل

يعتبر بناء (تاج محل) ـ الذي استمر بناؤه سبع سنوات ، وشغل به المعامير ست عشرة سنة ، وانفق عليه حوالي ٧,٥٠٠,٠٠٠ روبية في ذلك الوقت ، وتم سنة ١٠٥٧ هـ / ١٦٤٧ م قبل ثلاثة قرون ونصف تقريباً ـ في في جنوب مدينة (اگرا) على شاطيء نهر (جمنا) من أعجب العمارات الاسلامية في الهند ، ومن اجمل المباني في العالم ، اضافة الى كونه من أشهر المزارات والأمكنة السياحية على وجه الأرض .

يستحق (تاج محل) دراسة مفصلة ووصف دقيق أرجو أن تتسع له بعض أعداد (الرواق) . ولكن الذي اريد التنبيه عليه ـ الآن ـ هو الاشارة الى دور الفنان البغدادي في جمالية هذا البنيان الأصيل الجميل الضخم الطخم ، وسهمه في تخطيط هذا الاثر الخالد الرائع البديع .

تشير المصادر إلى واحد وعشرين شخصا يعتبرون من الوجهة الهندسية والمعمارية اركان تخطيط هذه العمارة وما تشتمل عليه من المباني والمرافق (القبة والمجلس والمحجر والمنارات الاربع والمسجد ودار الضيافة والابراج والبستان والحوض والايوان والباب والمقدم والسوق والبيت والسرداب فضلاً عن الكتائب والتزيينات) وهم الذين قاموا بتشييدها .

هذا ـ وتبرز المراجع ثلاثة من اولئك الخالدين ؛ هم : (المصمم) الاستاذ عيسى افندي ، والمشرف محمد حنيف من قندهار ، و (الخطاط) واجد الكاتب من بغداد .

ثم ان المصادر تؤكد قيام البناء على قاعدة (المثمن البغدادي) في التخطيط . فقد روعي هذا التثمين في كرسي الروضة الذي تقوم عليه القبة وتحيط به المجالس وتتفرع منه البيوت الأربعة . كما روعي التثمين في الأبراج ، وأنصاف التثمين في المجالس الاربعة .

وقد خط الكتيبة بقلم الثلث الجميل . وهذا يجسم دور الخط العربي في تجميل المباني الاسلامية .

الدكتور/ حسين علي محفوظ

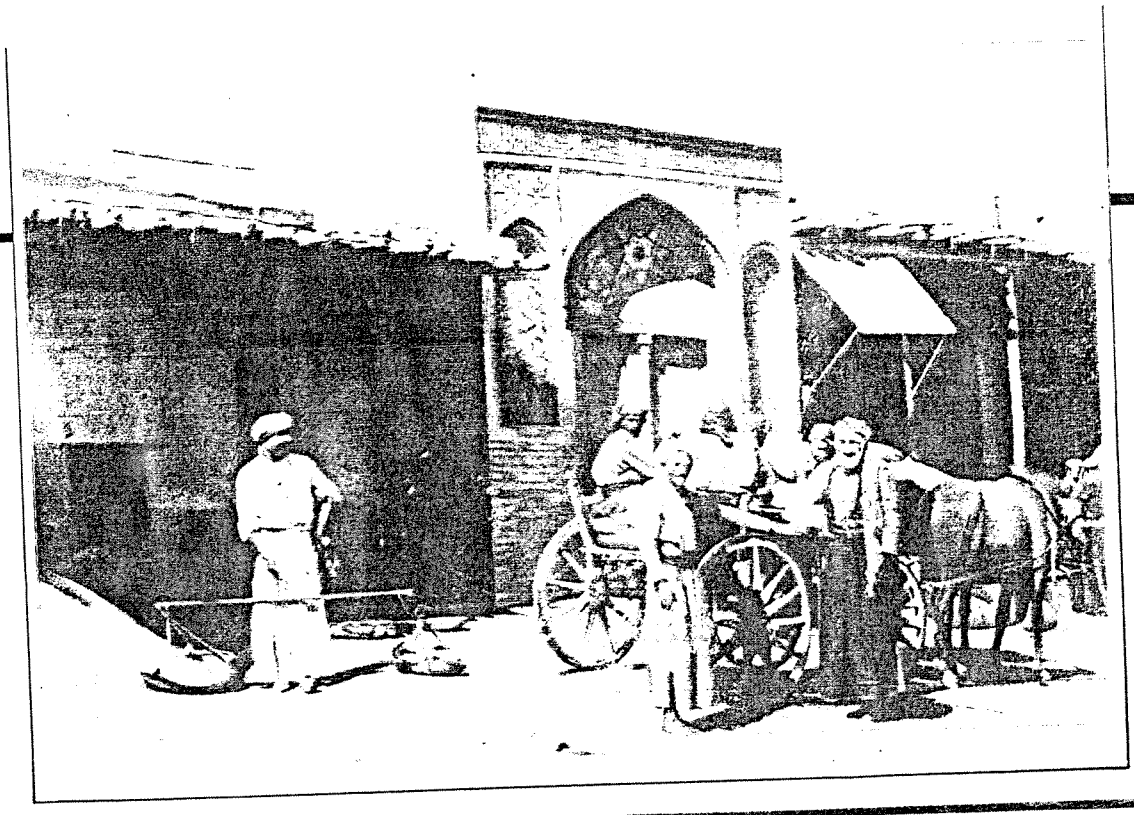
الدروبي / كرمته الثورة

يظل الفنان حافظ الدروبي من الفنانين العراقيين الاوائل الاكثر صلة بانسان الوطن وترابه من سواه . واذا كان قد ساهم هو و فائق حسن وعطا صبري واكرم شكري ثم جواد سليم منذ نهاية الثلاثينات وخلال الاربعينات في بدء مسيرة الفن العراقي الحديث فقد كان الرسام الوحيد الذي غامر بافتتاح اول مرسم حرّ في بغداد قبل حوالي ثلاثين عاماً . ومثل هذه البادرة لا يمكننا تفسيرها حقاً الا عندما نقرنها بمبادرة اخرى كانت معاصرة لها ، بدرت من الفنانين البولنديين الذين كانوا يمثلون وجهة نظر الفنان الاوربي ، الذي وجد نفسه بغتة في بلد غير بلده ، وهو ينهل من معين المنظر الطبيعي العراقي . فحافظ الدروبي لم يتأثر باساليب هؤلاء الرسامين الملونين بمقدار ما جاراهم في محاولته الفذة للانطلاق من نقطة البدء لتحرير الفن العراقي من واقعه التقليدي . وتلك لعمري التفاتة مبكرة للصدق الذي يكنه الدروبي في بحثه ، والحب الذي يضمره لفنه وجمهوره وزملائه وطلابه . وهو ما كان يحدو به الى الفيض ، ابداً ، بجهوده على سواه . ولكأني بهذا الشعور نابع من رسوخ جذوره في ارضه ومن موقفه الانساني الواضح معاً .

ونحن نستطيع ان نتأمل هذا الحب العميم وهو آخذ بجامع قلبه حينما سيتمثل بطريقته الواقعية ـ الرومانتيكية ثم الانطباعية محاكاة الواقع المرئيّ حينما يرسم لنا (الانسان ـ الارض) عبر موضوع الصورة الشخصية للمرأة الحاجّة او الأمّ . كما نستطيع ايضاً ان نتابعه في مباركته لحرية المرأة البغدادية بمجرد رسمه لموضوع جلسة الشاي .

وهكذا فليس المغزى من رسومه الاولي ذات الاسلوب الاكاديمي اذن هو قناعته المطلقة بهذا النوع من التعبير ولكن في كونه لم يجد بداً من البدء بالتواصل مع كل ما يحيطه من خلال المظاهر المرئية والمحسوسة . ذلك انه سرعان ما سيخطو قُدماً متوغلاً في صميم بحثه عن الواقع عند تأسيسه لجماعة الانطباعيين العراقيين . اذ يخيّل الىّ انه لم يقدم على مثل هذه المحاولة الاّ ليكتشف الصيغة الاكثر جدوى في التعرف على ارضه وانسانه . فالانطباعيون العراقيون من

لوحات حافظ الدروبي



وجهة نظر الدروبي وجماعته كانوا يجدون انفسهم بغتة مغمورين بضوء العراق الساطع وبساتينه الخضراء فاضحى لزاماً عليهم ان يكونوا واقعيين في التعبير عن كل ذلك .

على ان حافظ الدروبي وهو في غمرة عشقه هذا ، سرعان ما قام بكسر طوق رؤيته بمحاكاة الطبيعة وذلك بلجوئه الى ضرب من (التكعيبية الظواهرية) التي لا تهتم بتهشيم المنطق الطبيعي في العمل الفني بل بنقل البقعة الانطباعية اللونية الى اشكال هندسية ملونة . فهو اذن عند (محور) محاولته (التوفيقية) هذه لا يمارس التكعيبية كتكعيبيّ ولا الانطباعية كانطباعيّ ولكنه كان يحاول اكتشاف الوسائل التقنية التي تجعل من هذين الاسلوبين اسلوباً واحداً ، يستطيع من خلاله ان يتغلغل في بحثه عن الانسان والارض بشكل اكثر معاصرة .

على ان لفنه ايضاً جوانبه الحضارية والمحيطية . فان المتأمل في اعماله لا يملك نفسه من ان يتعايش (زمانياً) فضلاً عن (المكان) مع (ايقاعيته) الشكلية والحسّ المعماري في التأليف الموضوعي والتي تصل في مراحله المتأخرة حدّ (التناغم الزخرفي) . ومع مفاجآته التفضيلية في رصد جوانب المحيط . في حين سيلمح من طرف خفي الى مدى استلهام الفنان العراقي لتراثه ولو من جوانبه الثانية . ان موضوعه لجلسة الشاي مثلاً ليس غريباً على موضوع سومري تقليدي وهو مجلس الشراب في حفل الانتصار ومناظره في رسم الاعياد يكادان يعيد لنا معنى مواضيع النحوت المدورة والبارزة في الفن العراقي بكامل اجوائها الاحتفالية ..

فالامر يطول في تعرفنا على كل ابعاد فن حافظ الدروبي . وهو متروك لحرية المشاهد في ذلك . ولعل هذا المعرض هو خير مناسبة نستطيع فيها ان نواكب تطور رؤيته الفنية منذ البداية ، وأن نلمس اهميته كفنان رائد من رواد الفن العراقي الحديث .

شاكر حسن ال سعيد

فن النحت

العراقي القديم .. ثانية

'نشرنا في العدد السابق من (الرواق) دراسة للاستاذ شريف يوسف حول النحت السومري القديم .. وقد تناول في سياق البحث ، الاناء النذري من الوركاء - كنموذج تطبيقي وتحليلي ..

في هذا الموضوع يستكمل د . فوزي رشيد ، بحث هذا الجانب من فننا العراقي القديم ، لكنه يركز مادة موضوعه على (الاناء النذري) وحده .

ومع اننا لا نميل الى اغراق مثل هذه الموضوعات بالجانب الآثاري التاريخي ، ونشدد على الجانب التشكيلي في الآثار القديمة .. كي تحتفظ موضوعات (الرواق) بالروح التخصصي ، ولا تبتعد عن طبيعتها .. ننشر هذا الموضوع .. معتقدين بأن ذلك يزيد من الفائدة المعرفية .. متمنين على الاساتذة الاصدقاء أن يهتموا بملاحظاتنا حول (تخصص) اجلة فيما يبحثون ويكتبون لنا ..'

تحتوي القاعة السومرية من المتحف العراقي على اناء مصنوع من حجر الكلس تم العثور عليه في مدينة الوركاء . ويدعى هذا الاناء من قبل المختصين بالاثار بالاناء النذري وذلك لكبر حجمه وظهور صورته في الجزء الاعلى من نقوش نفس الاناء وهو مستخدم لاغراض نذرية ، يقدر تاريخ هذا الاناء بحوالي ٣٢٠٠ ق . م ولذلك يعد الوقت الحاضر اقدم اناء يعرض لنا جانباً من طبيعة حياة العراقيين القدماء .

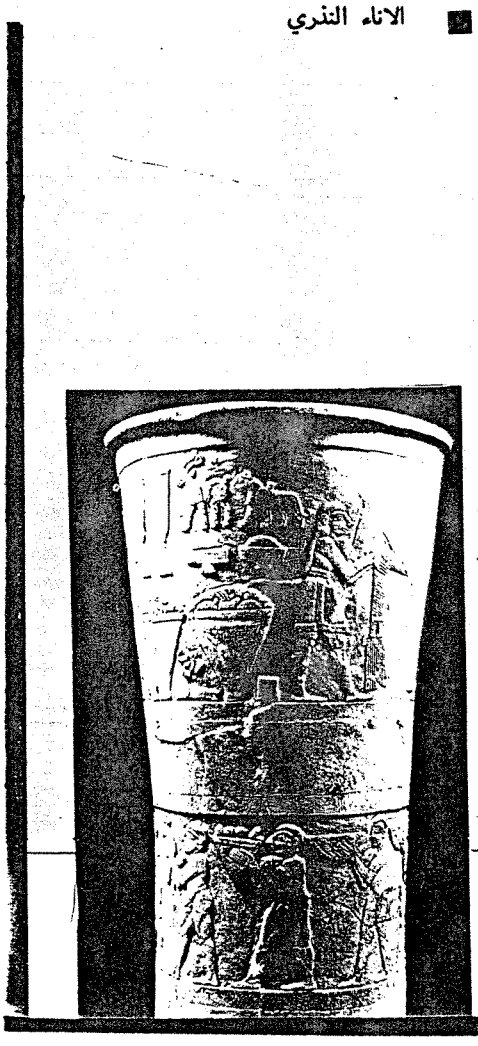
وكما هو واضح من صورة هذا الاناء فان سطحه الخارجي مقسم الى اربعة حقول والنحت الموجود في هذه الحقول الاربعة يمثل مشاهد تقديم القرابين الى الالهة (إنانا) إلهة الخصب والتي دعيت في المصادر الاكدية والبابلية والآشورية بالالهة عشتار . هذا ويعتقد معظم علماء الاثار ان القرابين المصورة على هذا الاناء مقدمة الى الالهة المذكورة بمناسبة الاحتفالات الخاصة بطقوس الزواج المقدس .

والزواج المقدس ، او ما يدعى احياناً بالزواج الالهي ، هو زواج يتم بين إله وإلهة من آلهة الخصب التي هي في الغالب الالهة إنانا . وكان الملك او الحاكم هو الذي يقوم بتمثيل دور الاله مع احدى الكاهنات من الدرجة العليا التي تقوم بتمثيل دور إلهة الخصب . وكان المعتقد ان هذا الاقتران المقدس ينتج عنه احلال الخصب والخير في البلاد .

يظهر في الحقل العلوي من الاناء حزمتا القصب رمز الالهة إنانا ، إلهة الخصب وامامها كاهنة الاينتوم وهي من كاهنات الدرجة العليا والممثلة لدور الالهة وذلك من خلال لباس رأسها المقرن وهي تستقبل موكب القرابين . ويتقدم الموكب الكاهن المصور عارياً وهو يحمل بيديه سلة مملوءة بالفواكه ويقدمها الى كاهنة الاينتوم . ويظهر خلف الكاهن بقايا من صورة الملك بدليل انه يرتدي بدلة طويلة تميزه عن بقية الرجال الاخرين ويسير خلف الملك خادماً يحمل ذيل حزامه الطويل .

اما الحقل الثاني فقد نحت بمشهد من الكهنة العراة وهم يحملون السلال والاواني والجرار لتقديمها الى كاهنة الاينتوم الممثلة لدور الالهة إنانا . ويظهر خلفهم في الحقل الثالث صف من الاغنام على شكل كبش ونعجة بالتناوب وهي تاركة خلفها في الحقل

■ الاناء النذري



الرابع ارض مزروعة بالحبوب مقربة من حافة النهر .

ان مشاهد الحقول الاربعة لهذا الاناء تصور تصويراً كاملاً كل المراسيم الضرورية لعملية الزواج المقدس وصورت في نفس الوقت طبيعة المكان الذي كانت تقام فيه طقوس الزواج المذكور ، إذ ان المعلومات المتوفرة عن الموضوع ان مراسيم الزواج المقدس كانت تقام في اواخر الالف الرابع قبل الميلاد في منطقة زراعية تقع خارج اسوار المدينة والى القرب من النهر . وهذه الحقيقة قد عبر عنها الفنان بما نحته في الحقل السفلي من الاناء .

ان المشاهد الى صورة هذا الاناء قد يعتقد فعلاً ان الفنان الذي قام بنحت مشاهده قد اقتصر هدفه على تصوير مراسيم الزواج المقدس فقط . إلا اننا لو تأملنا تتابع مشاهد هذا الاناء تأملاً جيداً لوجدنا ان الفنان القديم قد قصد بالتأكيد هدفاً اخراً اضافة الى موضوع الاناء الرئيس المتمثل بمراسيم الزواج المقدس . والهدف الاخر الذي عبر عنه الفنان العراقي القديم من خلال تتابع مشاهد هذا الاناء يتمثل بتجسيده للفلسفة السومرية ونظرة العراقيين القدماء الى الحياة والى ما فيها من مخلوقات ونباتات .

فعندما صور الماء في اسفل الاناء ونحت النبات الى اعلىٰ منه قد عبر بذلك عن حقيقة مفادها ان النبات من اجل ان يعيش يعتمد اساساً في حياته على الماء وعندما صور الاغنام الى الاعلىٰ من النبات والماء قد اكد بذلك على ان وجود الحيوان واستمراريته تعتمد على الماء والنبات ووضعه لمشاهد الكهنة العراة الى الاعلى من الاغنام يؤكد على ان الفنان قد قصد بذلك ان وجود الانسان يعتمد بلا ادنىٰ شك على الماء والنبات والحيوان .

وعلى اساس ما تقدم فلابد وان كان الاعتقاد السائد فترة صنع هذا الاناء ينص على ان وجود الالهة يعتمد قطعاً على ما هو مصور في الحقول التي تلي الحقل العلوي . والحقيقة ان بعضاً من الاساطير السومرية والبابلية قد اكدت لنا على ان سكان العراق القديم كانوا يؤمنون فعلاً ان وجود الالهة يعتمد على الانسان والحيوانات والنباتات والمياه ، وذلك لكون هذه الاساطير قد اشارت في اكثر من مرة الى ان الالهة قد خلقت الانسان ليقوم مقامها بالعمل والبناء ويتولى

■ د . فوزي رشيد

الواجبات التي كانت ملقاة على عاتقها قبل خلقه وليقدم لها كذلك المأكل والمشرب عن طريق القرابين والضحايا التي كانت تتألف عادة من اللحوم والفواكه والخضروات والماء ، وليقوم ايضاً ببناء بيوتها وعبادتها داخل تلك البيوت . وهذا في الواقع ما يؤكد على ان وجود الالهة يعتمد فعلاً على مخلوقات الارض من الانسان والحيوان والنبات والماء .

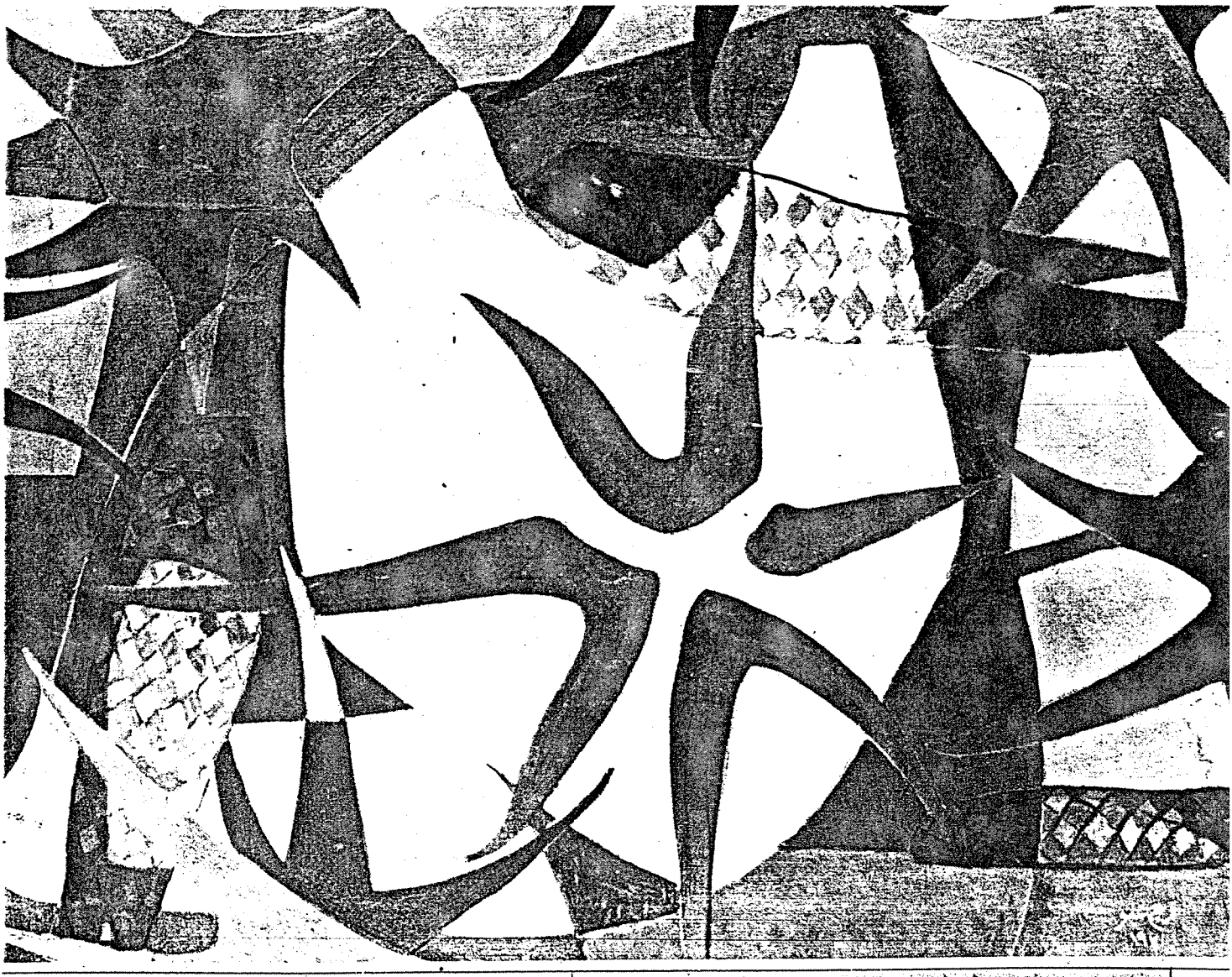
واضافة الى ما تقدم فان تصوير الفنان القديم للماء خالياً من اي شيء كان ووضعه له الى الاسفل تماماً من دون ان يرسم الى جانبه حاجة معينة يوحي لنا ذلك ان عمل الفنان هذا لم يكن عملاً اعتباطياً بل كان يقصد من وراءه التعبير عن الاعتقاد القديم بخصوص اصل الحياة والذي كان ينص على ان الماء هو الاساس لكل شيء وهو مصدر الحياة . والحقيقة ان هذا الاعتقاد قد عبرت عنه كذلك قصة الخليقة البابلية عندما جعلت من المياه الاولىٰ اساساً للحياة واساساً لكل ما فيها من مخلوقات حية ، والواقع ان معلوماتنا الاثارية والكتابية المتوفرة حالياً تؤكد علىٰ ان هذا الاعتقاد قد ظهر في منطقتنا العربية منذ حوالي اربعة آلف سنة قبل الميلاد وربما قبل هذا التاريخ واستمر فيها حتىٰ الوقت الحاضر . وقد برز هذا الاعتقاد واضحاً في فترة ظهور الدين الاسلامي وذلك عندما جاء في الاية الكريمة «وجعلنا من الماء كل شيء» .

ومن الجدير ذكره في هذا المجال اننا قد وجدنا حتىٰ نظرية العالم جارلس دارون قد اكدت كذلك على ان الحياة الاولى على الكرة الارضية قد تولدت اولاً في المياه ومنها خرجت الى اليابسة . وبعد كل ما تقدم نود ان نقول ان الفنان الذي قام بصنع هذا الاناء ونحت مشاهده المختلفة لم يترك جزءاً من سطحه الخارجي دون غرض معين . إذ لو وجهنا انتباهنا الى استخدامه للفراغات التي تركها بين مشاهد كل حقل واخر لوجدنا ان هذا الاستخدام ذو دلالة واضحة ولم يكن استخداماً غير مقصود لان المشاهد الى صورة هذا الاناء سيجد ان حجم الفراغ الذي يفصل بين مشاهد الحقل العلوي الخاصة بالالهة وبين حقل الكهنة العراة مساوياً تماماً لحجم الفراغ الذي يفصل بين الاغنام والكهنة العراة بينما نجد ان هذا الفنان قد ضيق الفراغ الفاصل بين الاغنام والنباتات . ان السبب في هذا التفاوت بحجم الفراغات يرجع بالتأكيد الى التمييز بين مراتب الشخوص المصورة على ظهر هذا الاناء . فالالهة كما هو معروف اعلىٰ مرتبة من الانسان وتمثل مرتبة خاصة بنفسها ويلي هذه المرتبة العليا مرتبة الانسان اي مرتبة العاقل ويلي مرتبة العاقل في التفكير العراقي القديم مرتبة غير العاقل التي تضم تحت لوائها الجمادات والحيوانات كذلك .

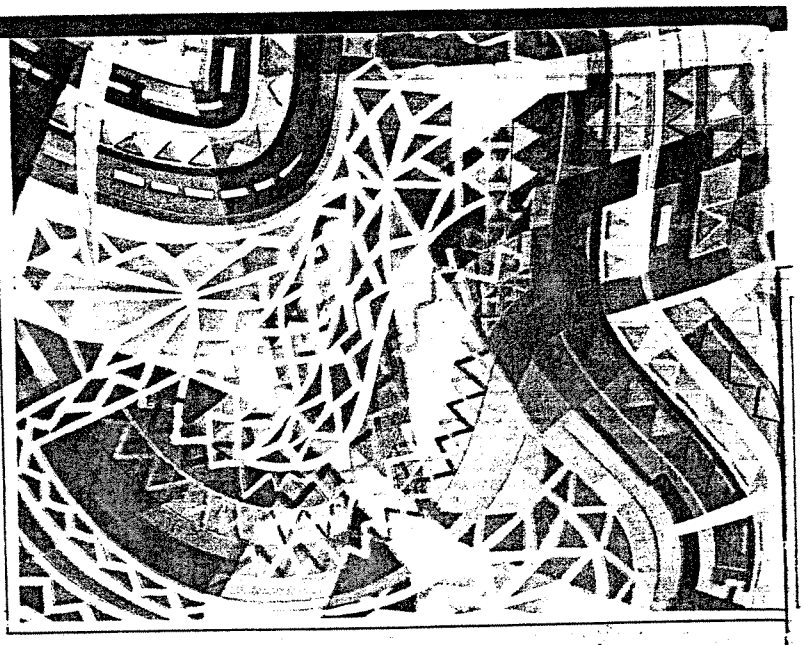
ومما يؤيد صحة تصنيف هذه المرتبات الثلاثة هي طبيعة اللغة السومرية التي اعتبرت الانسان من مرتبة العاقل واستخدمت معه ضمائر وادوات تميز مرتبته عن مرتبة الحيوان والنبات الغير العاقلة . وأما الالهة فتمثل المرتبة المتميزة بقدرتها على الخلود وتميزها اللغة السومرية باستخدام علامات دالة امام اسمائها وذلك للأشارة الى مرتبتها ، ولهذا السبب فقد وسع الفنان الفراغ الذي يفصل بين هذه المراتب الثلاثة المتميزة وضيقه داخل المرتبة الثالثة لان وجود الفراغ بين الحيوان والنبات لم يوضع على اساس التمييز في المرتبة وانما لغرض التعبير عن ان وجود الحيوان واستمراريته في الحياة يعتمد على النبات والماء ولكونه كذلك يتميز بقدرته على الحركة والانتقال .

■ البقية على الصفحة 27

فنانون عراقيون | فرج عبو



من المعرض الشخصي الخامس 1971



محمد

بين تأويله للطبيعة ، انغمر الفنان فرج عبو (١٩٢١) ، منذ أصطلح أن يختار بين 'الطبيعة' و 'تجزئة' ، مساراً في التجريب والاختبار والدراسات .. انه يستفيق على صرخة داخلية تنبهه الى تيار فيلجأ اليه ..

في البدء ، وما بعد البدء ، ولحد الآن .. زاول فرج عبو الرسم الواقعي .. لم تكن في لوحاته خيالات إضافية ، لكنها مزهوة باللون ، وجماليات الواقع ، لا كما هو على الواقع ، بل كما هو عى قماشة نظيفة .

ومنذ تنقله بين الموصل (الولادة) وبغداد (الدراسة ١٩٣٩) والحلة (التدريس ١٩٤٠ ـ ١٩٤٥) ، كان يفك اسرار نفسه عبر عين الرسم ..

انه اختبر احتمالاته ، فكانت تصب بالواقعي ، وفي مصر حين درس (١٩٥٠) ونال بكالوريوس ودبلوم الفن في كلية الفنون الجميلة ، لم يتخرج على تمرد ، بل على استيعاب اكثر في التقنية ، واللون ، وجماليات البورتريت ، والطبيعة .

وحين عاد للتدريس (ثانوية الاعظمية ٥٢) حاول ان يعلم تلامذته حسب الطبيعة ، وجمالياتها .. في روما (اكاديمية روما ١٩٥٤) حيث تخرج بأمتياز ، كان فرج عبو فناناً يتلق المزيد من معارف التقنية ..

حين عاد ، .. عين في معهد الفنون الجميلة (١٩٥٤ ـ ١٩٦٧) كانت الخمسينات مشتعلة بالهموم (الهم الاجتماعي ، الواقعي ، والهم الخالق) .

ذلك دفع فرج عبو للانضمام الى جماعة بغداد للفن الحديث (١٩٥٤) .. ذات التوجه الجاد لخلق مدرسة بغداد (عراقية وطنية ذات خصائص متجذرة) للفن الحديث .. وزاد في جدواه ، انه جعل من الرسم حياة ، حتى ساهم . في تأسيس جمعية الفنانين العراقيين (١٩٥٦) ، آنذاك نشطلقي عرض اغلب اعماله في المصارف الجماعية (داخل العراق وخارجه) ..

وفي سجله الشخصي يحتفظ فرج عبو ـ باعتزاز ـ بالرقم (٨) .. تعداداً لمعارضة الشخصية داخل العراق ، ويتذكر معرضه الشخصي الوحيد (خارج العراق) في لبنان ، نبوع من الزهو الخاص ..

ولم تقف مسيرة فرج عبو ، الفنان .. ففي اعماله الأولى كانت الواقعية هي السمة ، والتوجه .. ثم انتقل الى التعبيرية فالانطباعية ، فالتكعيبية ، والسوريالية (بحدود ضيقة) ، ثم عاد لدراسته المستفيضة عبر المدرسة العراقية كما يسميها : القديمة والحديثة (الوجوه ، الحياة الشعبية الطبيعة ، الحياة اليومية ، الريف ، المدينة ، الشخصيات ..) .

في السبعينات يتحول الى التجريد (كدراسة وبحث) ثم زاوج بين التجريد العربي (الأرابسك) والبصريات .. كبحث في التجربة اللونية داخل التراث العربي الاسلامي ، وفي مواجهة التجربة العالمية ..

لما تزل لوحات فرج عبو ، تشف عن قيمتها الشعبية وتأثراته بالوضع السياسي والاجتماعي خاصته في المعارض ذات الهدف الواحد (معارض الحزب ، الثورة ، تشرين ، التأميم ، فلسطين ..) وقبلها معرض المعركة وسواها ليتكشف عن قيمتها الشعبية وحبه لهذا الواقع ..

ومع ذلك فأن الصراع الذي يتبدى لدى فرج عبو بين الواقعية (معرضه في نادي العلوية ١٩٧٧) وبين التجريد الذي يوازن فيه بين القيم الزخرفية والتآلف الهندسي وبين الانبهارات اللونية (الاصيلة والاشتقاقات) ، كلفة امضاخات جديدة يحاول ان يربط عبر جسرها اللوني بين الزخرف العربي وبين التجريد المحض .

وهو ـ في النهاية ـ لا يؤمن بكسل المكاتب ، انه يعلم طلابه في أكاديمية الفنون الجميلة ، وينشط في خلق تناغمه اللوني مع الطبيعة ، والزخرف ، والبصريات .. ، ليعطي لزمنه حياة في اللوحة ، وفي الموقف .

سـها شريف | صـياغة للزمن والتأريخ

عرفت هذه الفنانة لاول مرة عندما كانت طالبة في اعدادية المنصور للبنات عام ١٩٦٧ حيث اقامت اول معرض خاص للوحاتها في احدى قاعات بناية كولبنكيان للفن في بغداد اذ ذاك ، فكانت رسومها التشكيلية تحمل الغرابة والأشكال غير العادية ، وعندما سئلت عن مصدر الوحي هذا قالت : كنت اقرأ عن فن السومريين والكلدانيين والآشوريين واحاول النفاذ الى باطن تلك الفنون عن طريق الدرس والبحث ، ثم انها تعترف ان لوالدها الفضل الاكبر في توجيهها نحو الفن ، اذ كانت مولعة برسمه حيث تراه يخطط ويرسم اشكال المباني التي كان يبنيها في بغداد فكان للاشكال الهندسية مكانا في لوحاتها ، ذهبت سها بعد ذلك الى الجامعة الامريكية في بيروت وتخرجت منها بدرجة بكلوريوس اداب وتخصصت في الفن التشكيلي واقامت معرضا خاصا للوحاتها ، بعدها سافرت الى اوربا وقضت ثلاث سنوات في كلية الفنون الملكية في لندن وحصلت على درجة الماجستير بشرف ، واقامت معرضاً خاصاً في (كاليري وان) ببيروت فكانت رسومها نوعاً من التطريز الشرقي الذي يحتوي الكثير من الزخرفة والنقش الدقيق ، مقدماً بطريقة ناعمة دقيقة الخطوط ، فيها الأشكال الهندسية تلعب دورا هاما ، حياكتها الخطية تذكر المشاهد برسوم ونقوش يراها الانسان في المباني الاسلامية القديمة ، اذ كان الخط يعطي العناصر ابعادها الشكلية المسطحة ، واطارها التقليدي يرمز للتراث الاسلامي بتحوير احيانا ليترك للمخيلة مجال اللعب في الشكل ، فنرى في داخل الاطار وجوها رمزية التعبير مع خيالات مرئية واضحة تخلق النور من تلامسها الدقيق وتمنحها شاعرية وشفافية موفقة .

احدى لوحات الانسة سها اطلقت عليها (معضلة الزمن) وهي دائرة هندسية متقنة الصنع في قلبها اشكال وصور عدة جعلت في الاركان الاربعة من الدائرة لتعبر عن فصول السنة الاربعة ، اما الدائرة نفسها فتقول عنها : انها تعبير عن الفلسفة واستمرارية الحياة والكمال كما ان في احدى رؤياها تعبير عن الديانات القديمة حيث تسيطر الروح على تصرفات الانسان بقوة ، وان الانسان عندما يتصرف من خلال روحه المؤمنة تأتي تصرفاته مثالية .

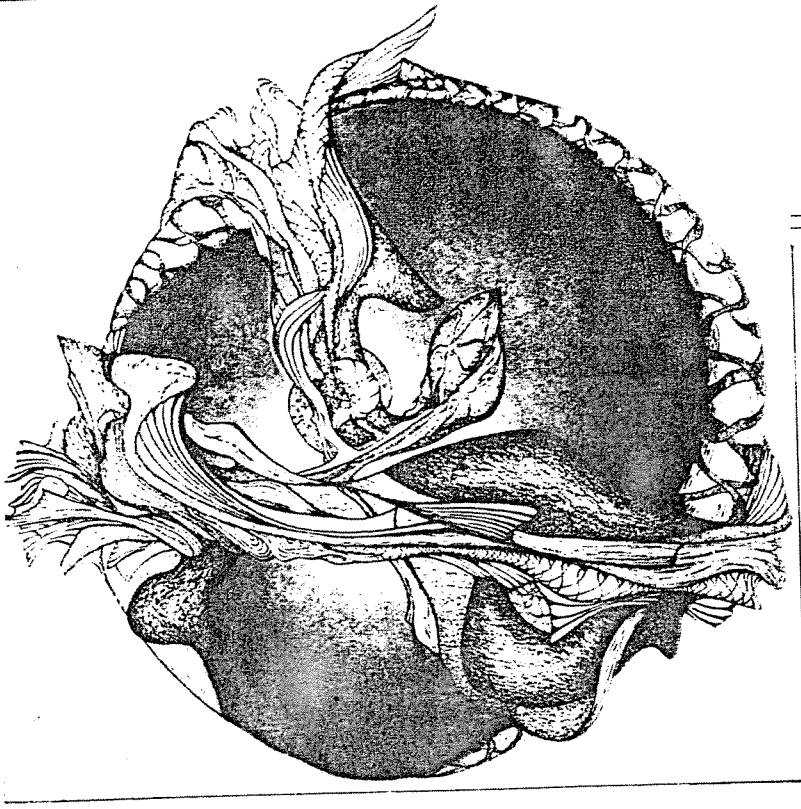
وقد سئلت مرة كيف تبدعين افكار لوحاتك ؟ اجابت : من خلال نقدي للحياة او انطباعي عنها فلوحاتي رمز لمعاناة الانسان في صراعه مع الوجود المحدد بالمكان والزمان وما بهامشها ، ولاظهار هذه المعاناة أستخدمت الرموز الفلسفية احيانا محاولة بذلك ابقاء المعضلة الانسانية المعبر عنها فنيا في اطارها الفلسفي الخاص ، فالدوائر المنتشرة في صدر معظم لوحاتي ليست سوى رموز لاستمرارية الحياة . او هي الحلقة المفرغة التي يدور في داخلها الانسان فلا يكاد يبلغ نهايتها حتى يشعر فجأة بانه لا يزال في البداية ، واذا كانت الدوائر رموزاً للتعبير عن مشكلة انسانية فلسفية معينة فالوجوه البشرية المشطورة الى شطرين او الوجوه الموحدة ما هي الاّ رموز اخرى تشير الى معضلات الانسان وضياعه في متاهات الحاضرة المعاصرة يتنازعه في عالمه الداخلي تياران : الخير والشر ، فالانسان ضائع بين ما هو عليه وبين ما يريد ان يكون . اما الوجوه الموحدة فتمثل العزلة والغربة وهي مشبعة بالحزن العميق النابع من حيرة الانسان حيال مصيره المجهول . وربما كانت احدى لوحاتها التي اطلقت عليها (انقسام) نموذجا واضحاً للوجه ـ الرمز . اما الخط وخواصه المتنوعة المستعمل كأطار رئيسي لجميع اللوحات فهو اسلوب عام أضفت عليه الزخرفة والتنمنة بعض الحياة .

ان الجديد الذي أتت به الفنانة سها هي سلسلة الأفكار الموضوعية التي حققتها بشفافية ، ولوّنت خلفياتها فجعلتها تحاكي الاحساس بالطبيعة ، وفسرت عوامل الخلق والعطاء لدى الطبيعة ذاتها بلوحات منمقة ، كما اعطت صورا فنية مغايرة لها بمعنى ان المنظر المألوف الذي يتمتع بجماله الانسان العادي ليس هو نقطة الارتكاز في أعمالها ، بل الاحساس بالمنظر وبما يشعر به الفنان

نحوه ما يترجمه بخطوط والوان على اللوحة التي يرسمها .

ان سها في الوقت ذاته لا تحاول ان تصنع فارقا بين الانسان والطبيعة ، فكما للانسان خلقه وانفعالاته وعطاؤه كذلك للطبيعة اعاصيرها وعطاؤها ، فهي لهذا تحاول المزج بينهما لتعطي للمشاهد نماذج فنية لها موضوعاتها كما لها طابعها الذاتي المستحدث .

واخيراً فان الفنانة سها شريف يوسف تعتمد بالدرجة الاولى في رسومها على الاشكال الكروية واللولبية ، يتخللها رسوم لاجسام نحيلة ذات وجوه عريضة كنوع من الفن التجريدي ، اما المواضيع التي ترتكز عليها فهي صراع الانسان في الحياة ، والصراع بين الخير والشر والسباق بين السعادة والشقاء ، اقد دخلت سها الفن من بابه الكبير وان كان ذلك من حيث الميل الفطري (الموهبة) او البيئة او اكتسابها العلمي في هذا الحقل وقد غذته باحساسها الجمالي المرهف فعايشها وعاش في كل نبضة من نبضاتها وشعورها ، فأناملها الناعمة حملت تراثاً فنياً عريقاً من بلاد الرافدين الى بيروت ولندن لتنعم بمرآه العيون المحبة للفن أيانا بان وفرة الجمال في رسومها تزيد من تلهف المشاهد الى كل ابداع خلاق فيها .



سها شريف

من لوحات سها شريف : في معرض الكرافيك في المركز الثقافي العراقي في لندن ١٩٧٨

الثلاثة

معرض النوع المشغول والمتميز

■ لا يستوي الثلاثة في سوية العمل .. ولكنهم يلتقون في العلاقة ، ان الشكل يحمل هموم المضمون ويتصدى ..

هذه الخاصية هي التي تتأثر .. في تجارب جماعة 'الرؤية الجديدة' ، بالأنماط ..

انهم يحاولون ، على طريق ترسيخ مهاراتهم ، من التخلق الجديد فيما وراء الشكل ، الى تأطير المضمون بوقائع سنوات المراس . وإذ تعلو نبرة الفصاحة ، لا تخاتل المفردات ، بل تقود حيثيات العمل الابداعي ، الى التماس مع عقل المشاهد المتلقي) .

● عند ضياء العزاوي تبقى تبقى اللوحة صرخة وشماً .. انها الحقيقة ذات الوجهين المأساوي ، والمعلن .. معاً .. دائماً تلك الوجوه ذات الحوافز ، الصرخات ، الألم ، التشنج ، والنحت الداخلي والفضاعات ..

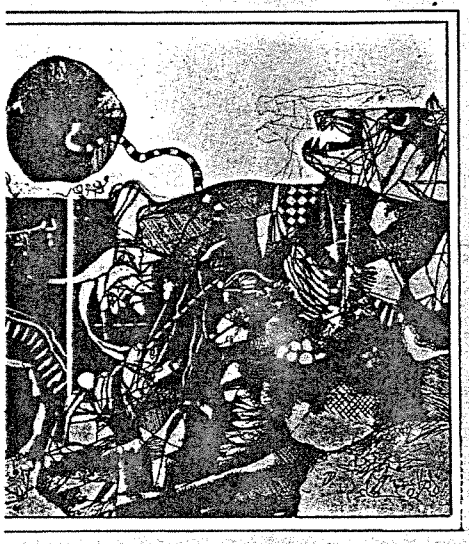
ودائماً تلك الرموز : الحروف ، الاشارات ، التقاطعات .. ودائماً تلك الانقطاعات ، والاجزاء : أصابع تحاكم ، عيون ، رؤوس ، أرقام ، وكلمات مدغمة في ذاتها ، خرائط للجسد المبقع ، المتأزم والمحفور .. (أو المليء بالحفر) ، في مقابل : الحصان (وهذه المرة : الصارخ) ان 'النشيد الجسدي' وهو ايقاع مزدوج : جوهر قصائد زائداً انتباهات تشريحية ، تحيلنا الى 'تل الزعتر' الدائم ، وليس 'تل الزعتر' الذي كان .

وإذ ينبه الى المتقطف (احمد الزعتر - شعر محمود درويش - فلسطين ، يساراً حتى جبل الزيتون - شعر يوسف الصائغ - العراق ، ضاحكاً جاء الموت الى تل الزعتر - شعر طاهر ينجلون - المغرب ..) فهو مشروع متكامل : من الغلاف (النشيد الجسدي) ، حتى اللوحات الست عشرة .. يعطي في سياق الاثراء الابصاري ، ثم التحرك التعاطي (نفسياً عبر الفن - جوهر اللوحة -) ، اشارات موضوع كامل (من رؤية شعرية كفصاحة أدبية ، ومن رؤية سياسية - اجتماعية - كفصاحة تشكيلية ، ومن رؤية اعتراضية رافضة : كفصاحة ادانة انسانية) ، في تدرج لوحات (مسلسل) الموضوع الواحد . الذي يتخذ من الشعر غطاء ، ومن الحدث موضوعاً ، تماماً مثلما فعل في عمله الجميل : المعلقات السبع ..

ثم انه (ضياء العزاوي) يعطي لصبوات فنه خصوصيتها الانتشارية جماهيرياً في استخدام الحفر .. (الغرافيك) ، متعدد النسخ والطبعات ، سريع التداول ، وسهل الاقتناء ...

هنا ، لا يمارس ضياء العزاوي مهارات اللون ، فهو يختزل الالوان الى الحدود الدنيا : الاسود ، الرصاصي ، القهوائي ..

من اعمال ضياء

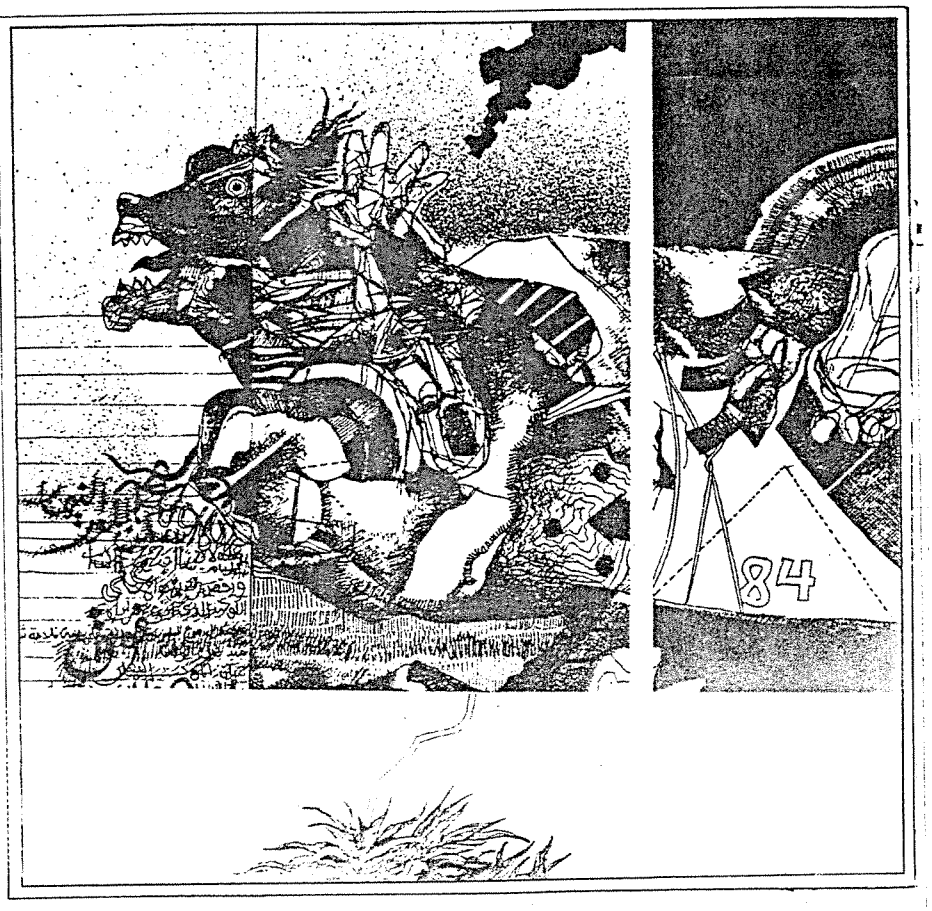


وقليل الأحمر ...

انه يعلمنا بالاشارة المكثفة ، ان «الضدية» ليست إدانة موقتة للارهاب للقتل الجماعي ، والاغتيال اطفال ورجال ومقاتلي ، تل الزعتر الفلسطيني ، حسب بل هي (الضدية) تجاوز للحدود ، الى العام ، على كل الأرض .

بين المساحة المحيطة بالكتلة ، وبين داخل الكتلة ، ينهض العزاوي بالتوازن ، ليخلق في اللوحة بهارة عادلة .. انه يتحكم

محمد الجزائري



بالفراغ ، وكأنه مكتظ بالتأويل . انه ليس فراغاً عادياً .. ذلك لأنه ينبيء عن احتمالات . ثم يأتي القطع ، طولياً او عرضياً أو بخطوط متوازية ، ليحدد العوالم :

«يسقط» ربما .. و «يعيش» احياناً رغم أن الشهيد لا «يسقط» و «لا يعيش» !

وعند رافع الناصري تبقى «تحولات الأفق» استرجاعات لمهارة مكتشفة ومستفيدة من اكتشافات (رمي قسمها العلوي : الكرة الارضية ، تماماً مثل ارتوفسكي ، بلا تولاج .) ..

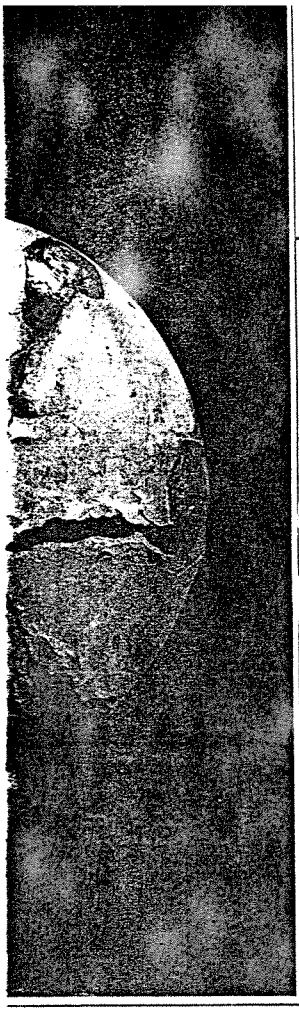
في الزيت وفي الكرافيك ، تتبدى جماليات اللوحة عند الناصري ، قيماً غنائية ، ذات خصب اصطفائي في اللون وفي التشكيل ، من ثم ، فهي خواص يعمد الناصري لجعلها مألوفة وذات نبرة خاصة به ..

الحرف ، والتحزيز ، والارقام ، والتقاطع العرضي ، والتوازنات ، والتدرج اللوني ، جميلة ، ولكنها سجينة تجربة تمتص رحيقها كل مرة ، لتقدمه في ذات الأثناء .. فسعى الناصري لتعزيز 'تحولات' ، يبقى مشروعه المكابد .. و 'الحفر على الزنك' ليس أمثولة استثنائية ، ولكن الناصري يحاول ان يجعلها كذلك ، لتشبثه بمهاراته ، بالوان وباشكاله المتناغمة ..

ويبقى صوتها 'التجريدي' هو عنوانها الأصيل والأصلي ، اما 'العنوان الادبي : تحولات الأفق' ، فهو يدخل ضمن سياق الموضوع الواحد .. أو اللوحة الواحدة المتكررة .. ما الفرق ؟

ان رافع الناصري يحيل المتلقي دوماً الى ماض ، اكتشفه مرة ، بابداع ، وظل يكرره بتنويع .. محاولة لتأصيل التجربة ، واحياناً تشبثاً بها ، لا خروجاً عليها . وعلى أية حال .. فالناصري يستفيد من علامة «الرؤية الجديدة» ومن علاقتها .. ، ومن ثم ، فهو يستفيد من اعلاميتها .. أيضاً ..

انه ينفرد ببعض معارضه ، لكنه يؤثر أن يبقى مع الباقين من اصحاب «الرؤية الجديدة» ، وفي سياق ألفة قديمة .. أو في سياق خدمة اعلامية للتبح والتوجه .. أو في



■ طارق ابراهيم - اشكال من الطبيعة

■ ضياء العزاوي .. احمد الزعتر

سياق حضور الصداقة الظاهري . هل العمل الفني «مسكناً او مخدراً ؟ .

انه ليس كذلك ..

يقول هنري مور :

ليس العمل الفني مسكناً او مخدراً . ليس ممارسة مجردة للذوق الجميل . ليس رسماً لأشكال تبعث رؤيتها السرور في اوصالنا ،

ولألوان تعرض لنا في مجموعات أخاذة تجلب الانظار ...

ليس العمل الفني زينة ، أو زخرفاً للحياة ، انه أبعد الأشياء عن ذلك .

انه تعبير عن حقيقة الحياة ومعناها .

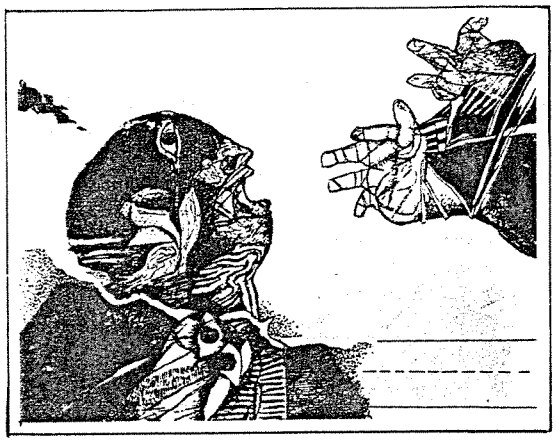
انه الباعث علىٰ بذل الجهد الأكبر في سبيل الحياة ..

هل قرأ رافع الناصري ، هذه الحكمة !؟ ..

● ثالث الثلاثة من جماعة الرؤية الجديدة الذي ظل متشبثاً بصدق وجذوة نشاطه : طارق ابراهيم ..

انه يستديم إنطاق الطين ، ويستديم جعله محاكاة .. عنده ، يختلف التكوين ،

انه يخرج علىٰ الجماعة بتوحده مع الطين . فهو لا يكتفي بخزفياته التقليدية :



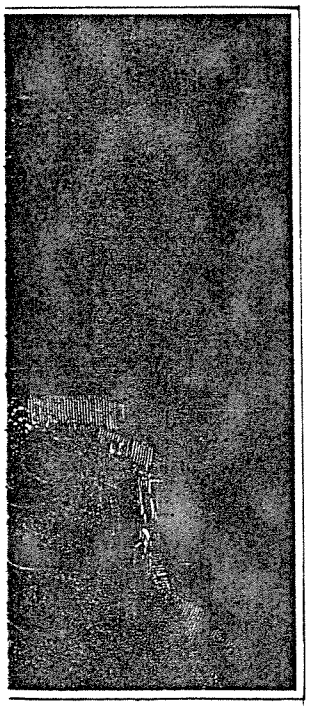
(الاناء) . بل يقتحم عوالم مثابرة : في اللون ، التزجيج ، وفي التشكيل . في 'قرية عراقية' (المجموعة) ، يضيف طارق

ابراهيم وعياً متقدماً لدور الخزف ، وعلىٰ دور الخزف ، ولحدود استعمالاته .. وعلىٰ حدود استعمالاته ..

انه يخلق نوعاً من التناظر الجميل ، والتماثل ، بين الكتل ، انه يقدم لنا نماذج

معمارية . في اطار الأبصار الحسي القريب لها كنماذج خزفية ..

فالىٰ جانب التشكيل الجميل ، المتآلف ، والمثير فهو يقدم اختبارات



■ رافع الناصري_تحولات الا

☐ الثلاثة

☐ معرض النوع المشغول والمتميز

الشهيد 1976 ـ 35×20 رائع الناصري

بحالية هذه «القرية» ليس في استحضارها

سيراميكياً حسب ، بل وفي نموذجها على
صعيد الرؤية الجديدة ، انها موجودة تماماً

كلاثة ... ولكنها غير موجودة في التداول
الاعتيادي على مستوى الفزي ..

هذه المرة أبتعد طارق ابراهيم عن
«البيت أرت» الخزفي (ان صحت التسمية) كما

عمل في «الخليفة» و «القبلة اليدوية» .. هذه
المرة عاد طارق الى التشكيل المعماري على

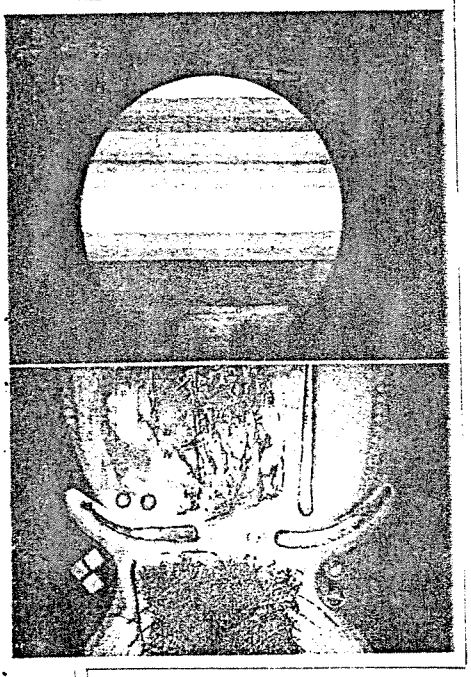
اكثر من مساحة ..
وبهذا تقدم تطور وربحية التقانيل التي بدأ

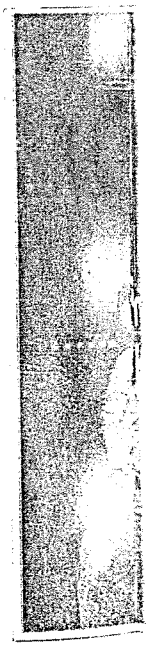
بها (النحت الخزفي) في معرضه السابق ، الى
ربحية البناء الشامل ..

خروج من الجزئي الى الكلي ..
وربما فاجأنا طارق ابراهيم ، في المستقبل

بمشوار جديد ، جديد ، للخزف .

☐ يبقى معرض ثلاثة (قاعة الورق ـ
بغداد ـ كانون الاول ١٩٧٩) عملاً فنياً
بقيمتها من خيبة المعارض العددية ، الى زهو
معرض النوع المشغول والمتميز .





تعتبر هذه اللوحة للفنان عبد القادر أرناؤوط من الاعمال المتميزة التي أنجزها عام ١٩٦١ ، وهي تنتمي الى مرحلة حرجة من مراحل تطور تجربة 'عبدالقادر' التشكيلية ، مرحلة اتسمت بالبحث التراثي ، من جهة ، والافادة المشروعة من تجربة 'بول كلي' ، من جهة أخرى ، وفي تحليلنا لهذه اللوحة سنحاول ان نرتكز الى رؤية نقدية متكاملة ، تحيط بمختلف ظروف انجاز العمل الفني ، من المحرض للتعبير الى الموقف مروراً بالقيم الجمالية والتعبيرية التي تقدمها اللوحة .

لقد تم انجاز هذه اللوحة بدافع جمالي يكمن في تمثل الفنان ـ جمالياً ـ لمنجزات الجمالية العربية الاسلامية في العمارة والزخرفة ، ولهذه الجمالية حضورها الدائم في حياتنا اليومية ، أي ان الفنان على تماس يومي مع هذه الجمالية التي شكلت مخزونة البصري الجمالي ، هذا المخزون الذي يظهر على أشكال مختلفة ، وذلك يعود الى الموقف ، والى أداة التعبير التي يتعامل معها الفنان وقدرته على السيطرة عليها ، إلا أن هذا الدافع البصري يقودنا الى دافع أكبر عندما نعلم أن هذه اللوحة لا تنفصل عضوياً عن عشرات اللوحات التي أنجزها الفنان ، هذا الدافع هو : تأصيل العمل الفني .

ـ ٢ ـ

كثيراً ما يقع بعض النقاد فريسة معايير نقدية ترى بأن الجمالية حكرٌ على أشكال العمل الفني ، «وأنصار الفن للفن يعدون ان محتوى الصور الفنية لا يمكن أن يكون مثلاً أخلاقياً ، لان المهم في هذه الصور هو الجمال المجرد ، الشكل» . ولوحة «عبد القادر أرناؤوط» على الرغم من تقديمها للشكل بصورة مجردة إلا أنها معنية بنفس القيمة بالمحتوى . بل يبدو هذا الشكل المجرد وسيلة جمالية لادراك الواقع التراثي عبر فلسفته وقيمه الروحانية .. كيف ؟ .

ان هذه المعادلة الصعبة «وحدة الشكل والمضمون» تنقلنا الى البحث في لغة الشكل ، أو لنقل عناصره ، من أجل استشفاف مضامينه وبالتالي موقفه .

ـ ٣ ـ

لقد اعتمد «عبدالقادر» على التجريد كوسيلة للتعبير ، ولم يصل الى التجريد الخالص لأن الاشكال والعناصر التجريدية الزخرفية والخطية في هذه اللوحة لا تنفي الواقع ، بل تشير اليه ، تلخصه ، تبنيه من جديد . فقد جمع الفنان بين عناصر معمارية «المساجد» وبين عناصر زخرفية «المربعات ـ الدوائر ـ البقع النقطية ، الخطوط المستمدة من الكتابة العربية» وعملية الجمع بين هذه العناصر المعمارية والزخرفية قد تمت وفق بناء خاص ومتميز له علاقة كبيرة بمنطق بناء اللوحة في التصوير الاسلامي . ونستطيع ان نوضح ذلك بالنقاط التالية :

ا ـ حاول الفنان الغاء البعد الثالث الذي يعتمده التصوير الأوربي .

ب ـ حقق بناء اللوحة من خلال بعدين .

ج ـ قام بعملية دمج المقدمة بالخلفية «المقدمة المساجد» «الخلفية السماء والشمس» .

د ـ اعتمد التحليل الزخرفي للواقع «لاحظ السماء وقد تحولت الى مساحات هندسية زخرفية» .

هـ ـ حدد عناصر اللوحة بخطوط واضحة صريحة وتلك سمة من سمات الفن الاسلامي .

ـ ٤ ـ

ان مجمل هذه السمات التشكيلية المستوحاة من منطق التصوير الاسلامي في تراثنا قد عكست لنا في النتيجة فلسفة الفن الاسلامي التي تتجلى واضحة في هذه اللوحة ، بمعنى أن هاجس التأصيل لم يقف عند حدود العناصر التراثية وأشكال التصوير بل وصل الى المحتوى التراثي ، حيث تتجلى وحدة الوجود من خلال عملية اتحاد حسي بين الأرض والمسجد والسماء والشمس .. بمعنى أن المزج الذي قام به «عبد القادر» بين مختلف عناصر اللوحة وبشكل أساسي «المقدمة بالخلفية» ليس قيمة جمالية شكلانية فحسب وانما قيمة شكلانية مرتبطة عضوياً بالمضمون الفلسفي والفكري «وحدة الوجود» ، من خلال وحدة العناصر ، ووحدة التحليل الزخرفي الهندسي للواقع ، للعالم المحيط» .

ـ ٥ ـ

أن المتلقي العادي يرى في اللوحة مجرد مساجد وزخارف ، والذواقة يتحسس جمالية الزخارف والخطوط والألوان ويقف على شاعرية متميزة ، وللخاصة يكتشف البعد الفلسفي لهذه الزخارف والخطوط والجماليات ، وهنا تبرز أهمية النقد في الكشف عن مختلف الابعاد الجمالية والفلسفية وتقديمها للجمهور ، وقد أصاب من قال : 'ان العمل الفني لا يكون مفهوماً عند ولادته وانما يصبح كذلك نتيجة جهود نقدية' . وهنا ـ أيضاً ـ تبرز أهمية 'الرواق' كمجلة متخصصة بالفن التشكيلي . أتاحت لنا ان نتحدث بشيء من التفصيل عن العمل الفني .

ـ ٦ ـ

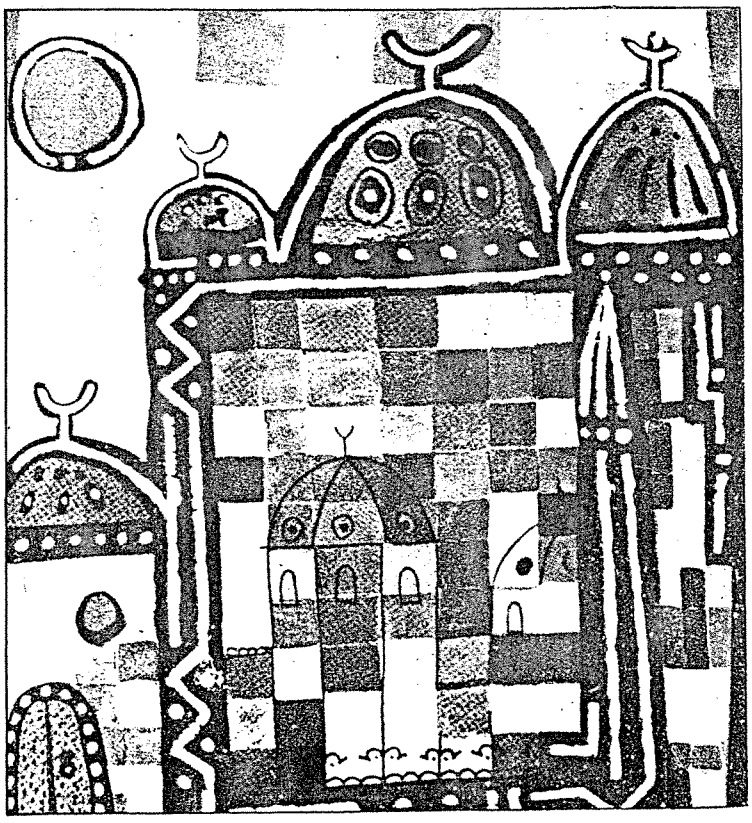
ماهي المشكلات التقنية لهذه اللوحة ، والتقنية ليست صنعة ـ فقط ـ لأنها ترتبط كل الارتباط بالأشكال والمضامين ؟

تبدو لنا المشكلة الأولى في طبيعة التحليل الزخرفي الهندسي للواقع ، فقد اعتمد الفنان في تحليل الواقع على وحدة زخرفية تعود الى العصر الأموي في الفن الاسلامي . هذه الوحدة الزخرفية هي المربع ، واذا

خليل صفية

كانت الزخارف الأموية قد وصلت الى أشكال معقدة في تركيبها «أجزاء واضعاف المربع» ، بسيطة في عناصرها الأولية «المربع» فان «عبدالقادر» قد اكد على بساطة الزخرفة حيث تم التحليل عبر عملية تكرار للوحدة الزخرفية «المربع» دون أجزاء وأضعاف هذه الوحدة ، وقد شعر بأنه سيقع فريسة تكرار ممل «ايقاع موسيقي واحد» ، فقام بخرق المماثلة من حيث التنوع في مساحة الوحدة الزخرفية المربع الصغير «داخل مساحة المساجد» والمربع الكبير «مساحة السماء» .

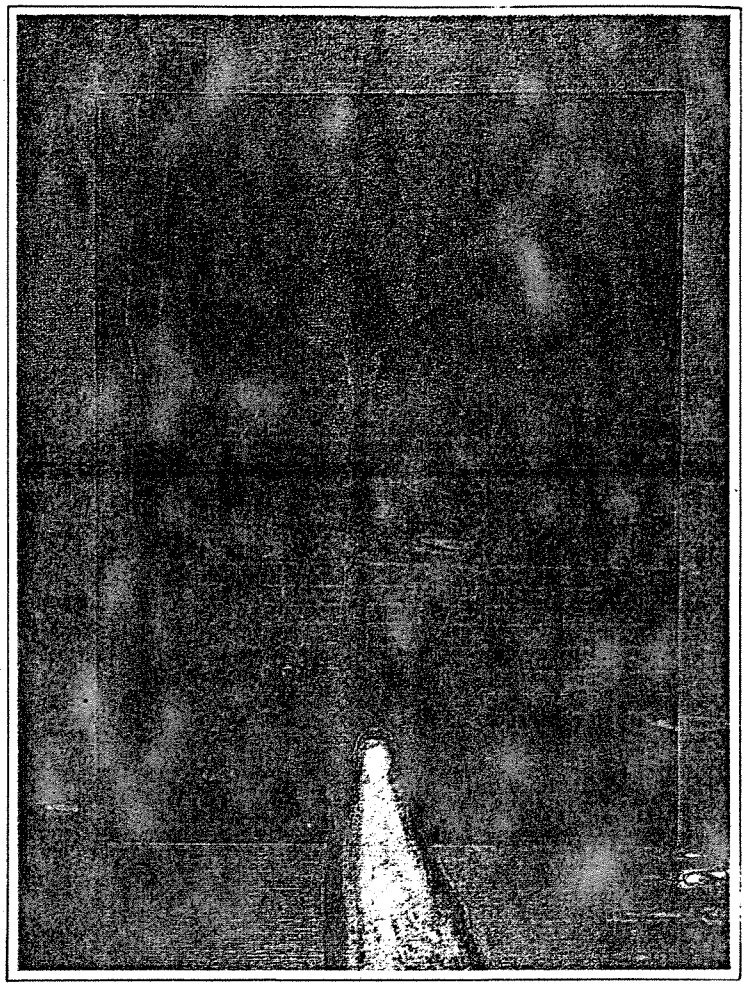
إلا أن هذا التنوع أشعرنا ببعض الفصل بين المسجد والسماء . ومن جانب آخر حقق التنوع باللون . فهناك مجموعة متنوعة من الألوان تشغل مساحات المربعات .. «ألوان حارة وألوان باردة» .. إلا أنها انسجمت وتآلفت في النتيجة عبر الشفافية . والاشراق وتجمعت الى بعضها البعض بخطوط لينة واضحة ، بارزة ، محددة لمساحات وبقع الموجودات - وهذه الخصائص نراها وقد تمت بوشائج تعود الى الزجاج المعشق في الفن الاسلامي .. إلا أنها أخيراً تصبح ملكاً خاصاً للفنان الذي أضفى عليها شاعريته ، رهافة حسه ، ليونة وانسيابية خطوطه .. تكويناته الخاصة المتميزة . انها صياغة جديدة للعناصر التراثية المعمارية والزخرفية ، صياغة تمت الى روح العصر وتقنيته .. وذاتية الفنان التي تنزع الى فلسفة خاصة فيها «الحس الصوفي» و «روحانية العالم» فلسفة مستمدة من جماليات وقيم الفن الاسلامي التشكيلية والتعبيرية ..

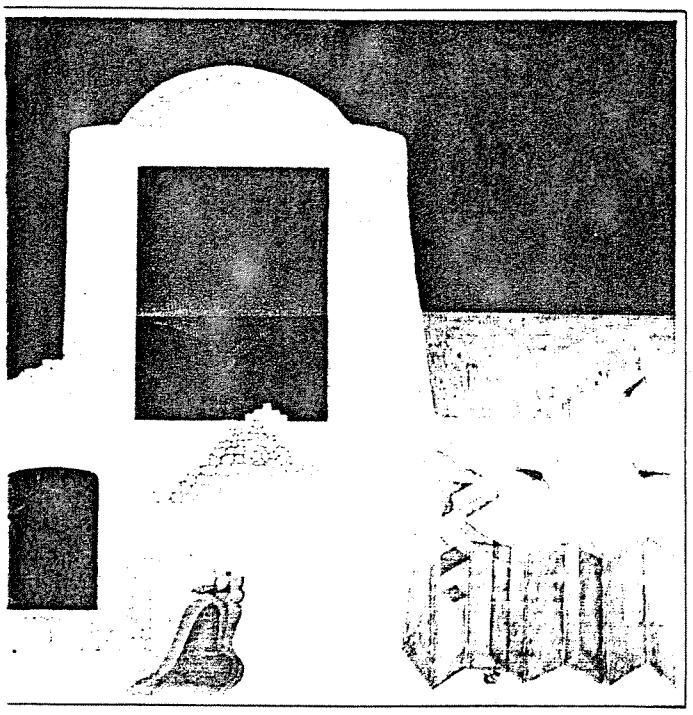


فن النحت العراقي القديم

بقية المنشور على ص 17 -

وعلى اساس ما تقدم يمكننا ان نؤكد على ان الفنان العراقي القديم وخاصة الفنان الذي عاش في أواخر الالف الرابع قبل الميلاد كان يهتم بتصوير موضوعات الحياة اليومية ونظرة مجتمعه نحو الحياة ونحو الوسائل التي تخدم تطوره ومستقبله فالمنتجات الفنية القديمة اذاً لم تكن لتخدم ذاتية الفنان ومصلحته بل كانت تعبر عن اهداف المجتمع وتطلعاته نحو الحياة والمستقبل . وكل قطعة فنية تكتسب اهميتها وجماليتها من خلال قدرتها في التعبير عن عدد من الاهداف التي يتطلع اليها المجتمع في آن واحد . لان الامور التي كانت تعد جميلة في نظر العراقيين القدماء كانت تنحصر بتلك التي تذكرهم موضوعاتها بالحياة او التي تحمل في طياتها ما يحوي الى الحياة اما الامور المبغوضة في نظرهم فتتمثل بتلك التي لا تخدم مصالحهم الحياتية والتي تحمل في طياتها ما يوحي بالدرجة الاولى الى الفناء . والحقيقة ان الجمالية في حياة الشعوب والفنانين كانت ولا تزال تخضع بالدرجة الاولى لهذه القاعدة اي ان الانتاج الفني الجميل لابد وان يخدم موضوعه نظرة الجماهير نحو الحياة السعيدة الآمنة اذ اننا لو نظرنا الى الاتجاهات الفنية التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين وخلال فترة الحرب العالمية الثانية فلابد وانها كانت تبدو جميلة بالنسبة للافراد الذين آمنوا بتلك الاتجاهات لأنها تعبر عن الاغراض التي تخدم نوعية الحياة التي يبتغونها وتحارب الاتجاهات التي كانت تهدد نوعية تلك الحياة . غير ان هذه الاتجاهات قد قوبلت بالرفض من غالبية الجماهير واعتبرت على انها اتجاهات ذات نزعات فردية وذلك لان انتاجات تلك الاتجاهات الفنية قد استخدمت لغة رمزية لا يدرك مضمونها قطاع واسع من الجماهير ، فهي والحالة هذه اتجاهات غير ملتزمة بالتعبير بلغة واضحة عن طموحات اوسع الجماهير نحو الحياة ومستقبلها ، اذ ان انتاجاتها الفنية كانت على شكل الغاز لا يدركها الا من يجيد حل الالغاز . ولذلك يمكننا ان نؤكد على ان الاتجاهات الفنية التي تنال اعجاب اوسع الجماهير هي تلك الاتجاهات التي يكون اسلوب سردها للموضوع مشابه لاسلوب سرد «النكتة» التي تستخدم عادةً كلمات قليلة وواضحة ولكنها تفاجيء السامع لها بمغزى كبير لحظة انتهائها . فالاناء النذري معمول بلغة بسيطة ومقتضبة إلا انها قدمت للمشاهد بصورة مفاجئة مضامين متعددة من خلال تصوير مراسيم الزواج المقدس .





معرض باسل القاضي

لقد حاول كثير من الفنانين العرب تسخير القوى الروحية للدين الاسلامي في انتاجهم الفني ولكنني لم أجد احداً منهم استطاع ان يتقمص عالمية الاسلام كما فعل هذا الفنان العربي باسل القاضي في حياته ولوحاته ، واشير الى حياته لأنها تذكرنا بدراوشة المتصوفة في ترحلهم عبر اصقاع العالم الاسلامي الرحيب . لقد ولد باسل القاضي في منطقة اعنزة من المملكة العربية السعودية ثم نشأ في الكويت وترعرع في لبنان ودرس الفن في انكلترا واشتغل في جزيرة كريت وطاف سائحاً بلدان المغرب العربي وعرض انتاجه في بريطانيا وامريكا وفرنسا ، وفي كل هذه الاسفار وحيثما سارت به قدماه راح يتأمل عجائب صنع الخالق ، ولم تقتصر هذه العجائب بالنسبة له على غرائب الطبيعة بل تعدتها الى اعاجيب فنون ابناء هذا الزمان ، السريالية والرمزية والتجريدية والزخرفية وامعن الفنان الكويتي النظر بكل ذلك وحوله الى جزء من تصوره للعالم .

باسل القاضي فنان متعدد الجوانب فقد درس المسرح والرسم معاً وتحول الى الصوفية فانهض تعاليمها ووجدانها واستعرض الشعر العربي وحوله الى رصيد تصويري وترك لنا هذه اللوحات التي جمعت بين كل هذه المؤثرات .

وفي اطار هذه المؤثرات تنحصر الشخصية الفنية لهذا الرسام وعليها يتوقف نجاحه أو فشله أنه ليس كأي رسام آخر نحكم عليه حسب استعماله لألوانه وخطوطه وابداعه في تكوين موضوع جميل مقبول . باسل القاضي رسام يحمل معاني خاصة في ذهنه وينتظر منا ان نشاركه في هذه المعاني . وقبل ان نحاول تلبية هذا الطلب علينا ان نتأكد من اننا واياه نستعمل لغة مشتركة واحدة .

المؤسف هنا هو ان اكثر الزائرين لهذا

المعرض في غالري وريان غير ملمين بالرموز الصوفية ، ماذا تعني الاقمار السبعة والطيور الهاجعة والاسباح الراقصة والمثلثات الروحية ، ما المقصود بخاتم سليمان ومضاعفات الرقم تسعة ؟ بجهلنا لهذه المفاتيح والطلاسم تنهار حلقة الوصل بيننا وبين الفنان عبر هذه اللوحات في هذا العرض . وبانهيارها ينهار ركن كبير من أركان تذوقنا الفني لاعماله .

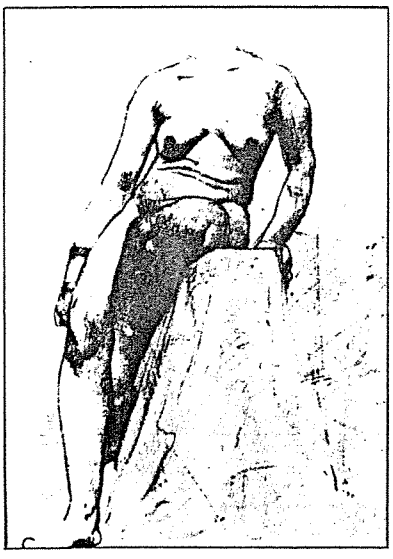
بيد ان من الممكن ايضاً الخروج بتقييم آخر اكثر انصافاً للفنان ان من الممكن ان يقال ، وهو قول صحيح الى حد كبير ، ان المتصوفة لم يأتوا بهذه الرموز من عالم غير عالمنا نحن ، انها رموز تتشارك بها الانسانية جمعاً . وسواء اكانت الاقمار سبعة أو ثمانية فانها ستبقى تضيء الليل وتسحر العشاق وتلهم الشعراء وتثير الوجدان هنا وفي كل مكان .

ومن هذه الزواية نجد بعداً سريالياً لاعمال باسل القاضي ، والسريالية والصوفية تلتقيان في تعلقها بالرموز والاشارات والاحلام والغيبيات . وسواء انظرنا الى هذه اللوحات الفنية نظرنا صوفية أو سريالية فلاشك في أنها تحرك في نفوسنا احساسات غريبة ومألوفة بعين الوقت ، غريبة من حيث عجزنا عن تفهمها بوضوح ومألوفة من حيث اننا عشناها من قبل في لوحات رسامين آخرين . ومن هذا المنطلق يكننا ان نتفهم أو نتحسس هذا العالم الشعري العجيب الذي يتراءى بمخلوقاته الميتافيزيقية من عالم الغيب واللاشعور عبر الشبابيك والابواب المفتوحة على مصراعيها نحو الافق المكفهر البعيد وفي المقدمة تتراقص اشباح الدراويش تتطلع من عالم المجهول الى العالم المجهول .

التكرار من العناصر الاساسية التي يعتمدها التصوف الاسلامي في النفوذ الى النفس عبر الايقاع الرتيب للنغم والرمز والكلمة والحركة . وفي لوحات هذا الفنان المسلم كثير من هذا التكرار بل إن عدداً من لوحاته هي مجرد تكرار لبعضها البعض رغم اختلاف العنوان أو الاسم . وهنا ايضاً نجابه الاحتمالات المختلفة فنقول ربما يترك هذا التكرار الفني اثره المرجو فيحفر لنفسه مكاناً في ضمير المشاهد وربما على الطرف الآخر يضيق المشاهد ذرعاً به فيستهجنه .

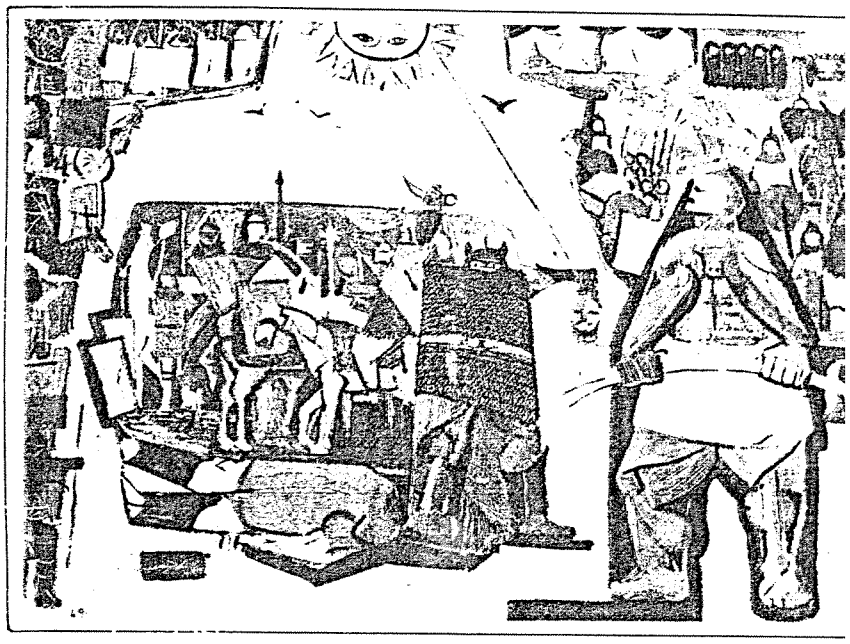
لقد قلنا اشياء كثيرة عن موضوعات باسل القاضي وافكاره ولم نقل شيئاً بعد عن اسلوبه التقني في انجاز لوحاته . مما لاشك فيه انه قد استطاع بذكاء ودراية ان يتغلب على أي حرج أو تقييد ديني قد يكون موجوداً في ذهنه أو عرفه في محيطه الذي نشأ فيه بالنسبة لرسم الاشخاص لوحات هذا المعرض خالية من الاشخاص الحية وما فيها من طيور أو اجسام راقصة اقرب الى عالم الاشباح والارواح منها الى عالم الاحياء . واستعمل الرسام في تصويرها تقنية غريبة في تذويب الالوان الزيتية الى حد يجعلها اقرب الى الالوان المائية أو البوستر الا انه يسبغ عليها في كثير من الاحيان بريقاً ولمعاناً زجاجياً سحرياً . وهناك عنصر دراماتي في رسومه يطالعنا من الالوان الزرقاء الغامقة التي تقابل الالوان البيضاء المتألقة . وفي ومضات سريعة محدودة تحتدم الدراما اللونية بدخول الاحمر الملتهب . ولكن هذا لا ينطبق على جميع لوحاته فهو يستخدم احياناً اسلوباً مغايراً تماماً لما قلنا ، وان دل ذلك شيء فهو ان باسل القاضي ما زال يبحث في دخيلة نفسه عن اشياء كثيرة منها الاسلوب القويم لاداء افكاره .

معرض الخمسينات



معرض الفن العراقي في الخمسينات معرض انتظرناه بفارغ الصبر وذلك عندما نحقق امامنا اصابنا بشيء من الخيبة فالخمسينات في العراق سنوات سمان يكفينا ان نشير الى انها تضمنت ثورة ١٤ تموز وما جرته من التحولات الخطيرة في الحقل الفكري والفني وكانت ايضاً السنوات التي شهدت عودة كبار الفنانين العراقيين من اوربا وتأسيس الجماعات والجمعيات التي استقطبت هذا وذاك من الرسامين والنحاتين . شهدت تأسيس فن الخزف واقامة اول نصب برنزي في بغداد . واذا جاز لنا ان نسمي ما سبق ذلك بفترة طفولة

دراسة فائق حسن



الفن العراقي في الخمسينات وصلنا الى فترة مراهقة الفن العراقي ، بكل ما في المراهقة من فضيلة ورذيلة والفضيلة هنا الحيرة والثقة بالنفس والرذيلة هي سرعة الوقوع بالحب . وفي الخمسينات امعن الفنانون العراقين في الوقوع في الحب ، وفي اكثر الاحيان حب من اول نظرة ، حب بيكاسو وحب سيزان وحب براك وحب يونارد وحب كل من صبغت شفتيها بالازرق واظافرها بالاصفر وقالت انني انطباعية .

هكذا كانت حيوية الخمسينات واصبح من المتوقع والمفروض فيها ان تتجاوز النطاق المحدود لمثل هذا المعرض المختزل . لا يمكن لثلاثين لوحة ان تجسم تلك المرحلة بكل تضاريسها وتفرعاتها . هذه ليست خيبتي هي ان هذه المجموعة لم تمثل خيرة ما انتجه المشاركون في المعرض . فلوحات فائق حسن من لوحاته الثانوية ولوحات اسماعيل الشيخلي وحافظ الدروبي وعطا صبري من عهد التلمذة . والذي فهمته هو ان اللوحات الرئيسية والمهمة لهذا الجيل من الرسامين أصبحت في حوزة المجموعات الشخصية للافراد والمؤسسات أعود لألقي نظرة ثانية اكثر ترازناً على المعرض لاتمتع بالبساطة الزخرفية لاعمال جواد سليم وشاكر حسن والكفاءة الادائية المعترف بها لفائق حسن . ومن جوهرات المعرض لوحة سوق الكاظمية لفاضل عباس بمجموعتها الساحرة من الالوان القائمة على تناغم ثنائي متجاوب بين الاخضر والبنفسجي . ومن المحزن حقا ان نرى هذا الفنان يختفي من الوجود الفني السنين الاخيرة . ومن لوحات محمود صبري الدرامائية لوحة الشهيد بلونيها الاسود والابيض حسب مقتضى الحال . وهي بدون شك من اكثر اعمال هذا المعرض تأصلاً في الخمسينات وتعبيراً عن الاجواء الفكرية والنفسية التي سادت العراق في ذلك العقد من السنين وإن تكن أقل اعمال محمود صبري براعة وتأثيراً . ومن الصور

الأخرى المعبرة عن تلك المرحلة ايضاً صورة الموت لكاظم حيدر بكل فيها من عنف وتحدد للانسانية . أما أبعد لوحة عن تلك الفترة بالذات ، فترة الخمسينات فهي صورة ضباب لندن لاكرم شكري . ويكفي انها تحمل سنة ١٩٣١ تاريخاً لها .

موت كاظم حيدر ـ زيت ـ 88×120 . 1949

فتاة بدوية ـ شاكر حسن ـ زيت ـ 94×130 . 1955

كرديان من راوندوز فائق حسن

نور الدين الهاني والافصاح عن التجربة

إستجابة لمسعى 'الرواق' في اغناء معرفة القارىء العربي بتجارب الفنانين العرب ، كلفنا الصديق احميدة الصولي (من القطر التونسي الشقيق) ان يوافينا بما يسهل ويحقق هذا المسعى ..

وقد اجرى الصولي لقاء موسعاً مع الفنان التونسي نور الدين الهاني ، نقتطف منه ما يتعلق بالافصاح عن تجربة الهاني ، آملين أن تتحدد الحوارات مع فناني الوطن العربي ، لا في سياق المباهاة الثقافية ، بل عبر تأصيل هويتهم العربية الانتاجية ، والتعريف بمسارهم الفني ، وهذا ما يدخل ضمن أهداف (الرواق) ومسعى هيئة التحرير لتعميق الصلة بين فناني مغرب الوطن العربي ومشرقه .

'التحرير'

- كيف يُوظف الهاني اللون في لوحاته مرحلياً ؛
- يقول نورالدين هاني :

حاولت في تجربتي منذ سنتين ان تكون عملية الانتاج مركزة على العفوية والتلقائية .. معنى ذلك انه لا فرق بين لون وآخر وان التركيب ذاته لا يخضع الى قواعد ، متعارفة فالالوان والخطوط تنساب بصفة مباشرة دونما قيد لكن هذه العملية تبقى عفوية نسبياً لأنه من الصعب أن يزعم الانسان التجرد من كل رواسب تكوينه .

● وعن نسبة حضور الواقع في أعماله قال :

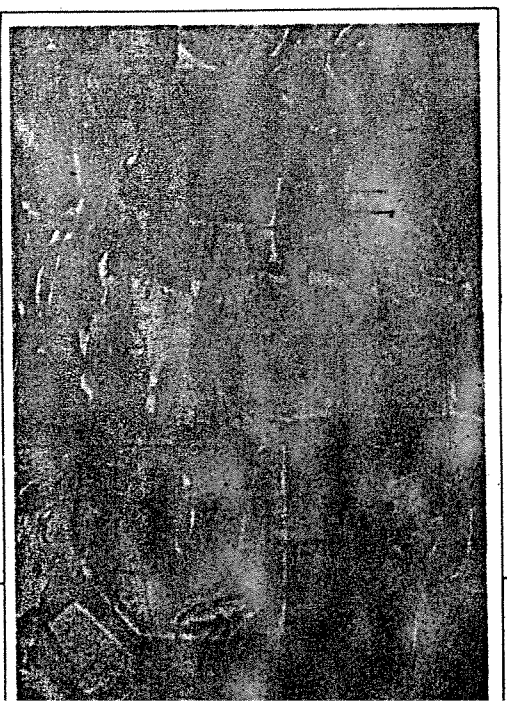
أولاً .. هل ننتظر من الرسام ان يصور الواقع ان يرسم مشهداً مؤلما او مسليا او معركة مثلا ليكون واقعيا ؟ هنالك وسائل الاعلام المرئية والمسموعة والمكتوبة التي بامكانها الكشف عن جوانب من الحياة او ان تعالج قضايا وطنية او اجتماعية .. وقد يهتم بعض الرسامين المعاصرين بطرح مشاغل او قضايا تشغلهم ويكون رسمهم انطلاقا من صور شفافة او صور فوتوغرافية يستمدونها من الصحف والمجلات .. لكن هل معنى ذلك انهم اكثر واقعية ممن لا يرسمون صورا من الحياة ؟ في اعتقادي .. لا الواقعية هي ان يدرك الرسام خصوصية المادة التي يستعملها ثم ان يستمد عمله من نظرة جمالية تنتسب الى محيطه الحضاري .

● ـ هل بامكانك ان تحدد لنا العلاقة بين اللون والشكل والموضوع في أعمالك ؟

ـ : انطلقت في مجموع اعمالي من العلامات والدلالات والاشكال المتواجدة في المحامل التقليدية مثل الزربية و «الكليم والمرقوم» و الفخار والـ «جوشام» لكني لم احاك هذه المحامل وانما عملية الانتاج

● من مواليد ١٩٥٤/١٠/٥ بالمنستير .. انهى التعليم الابتدائي والثانوي بها تحصل على شهادة الباكالوريا آداب سنة ١٩٧٣ .. تخرج من المعهد التكنولوجي للفن والهندسة والتعمير سنة ١٩٧٧ .. يشتغل حالياً مساعداً متدباً بنفس المعهد .. شارك في عدة معارض جماعية بقاعة ارتسام سنة ١٩٧٨ ـ ١٩٧٩ .. قام بأول معرض شخصي له بقاعة ارتسام بتونس العاصمة في مارس ١٩٧٩ .

البقية على ص (45)

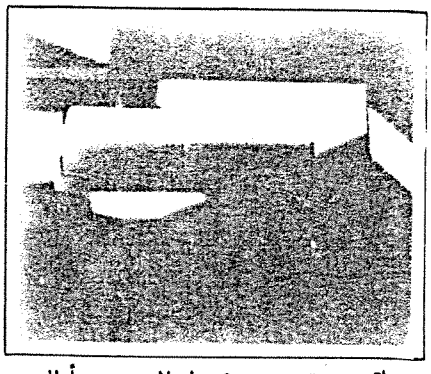


الهاني (في سطور)

نورالدين الهاني 80×100 زيت 1978

تظاهرات

(١) المربع : ورقة فن مطوية



مجلة جديدة تسمي نفسها «المربع» وتتهيأ للصدور الدائم ، بعد ان صدر عددها الصفر ، لتعنىٰ بالهموم الفنية الواحدة التي لا يمكن فصلها عن الهموم الانسانية ..

ذلك ما اشار اليه الناقد سمير الصايغ .. ، بعد ان عاين العدد التجريبي الاول الذي ضم كلمات وصوراً عن الفنانة ندىٰ رعد جبر كتبها حليم جرادق وريمون جباره ..

ترتبط «المربع» بغاليري بروت Brut ، في جل الديب ، باشراف وإدارة ندىٰ فضول ، وإيلي جبرايل ، وتتألف هيئة التحرير من ريمون جباره وندىٰ رعد جبر وحليم جرادق والفونس فيليبس وانطوان رومانوس .. قال عنها اصحابها معرفين بها بأنها : «ورقة فن مطوية تقل صفحاتها او تزيد حسب المحتوىٰ ، وهي مقتبسة شكلها عن شكل مجلة فرنسية تحمل عنوان «المربع الازرق»

أما عن اهدافها ، فقالوا : «ورقة من غايتها تعميق النظرة في معنىٰ العمل الفني وغايته ، ورؤية الحركة الفنية في أبعادها الفكرية الروحية . في ضوء الوعي الحديث ..» ويضيف المسؤولون عن «المربع» : «ان الفعل الفني الحديث هو ممارسة تؤكد فيها الذات الانسانية انها متفردة مميزة حرة تتجاوز المكتنة والكم والعدد وتجد هويتها ، في مثل عليا وأهداف مستمدة من هذه المثل» انها «ورقة حرة في اختباراتها ولغة تعبيرها وموعد صدورها» .

- الرواق : نرحب بشقيقة في لبنان ، وأية شقيقة في الوطن العربي تحمل هموم الفنانين وتجوب بهم الآفاق .

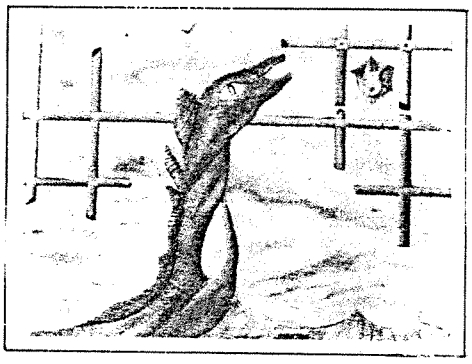
(٢) معرض في المركز الثقافي العراقي

مثل رفيف غامض :

في ٧٩/١٢/١٠ أفتتح في المركز الثقافي العراقي ببيروت معرض الفنانة نزيهة حمزة كنيعو ... وهو المعرض الثاني في هذ الموسم بعد معرض الفنان عمران القيسي .. ضم معرض نزيهة ١٥ لوحة زيتية تتمحور حول علاقة الانسان برحم الارض والجذور ، اضافة الىٰ ١٩ لوحة مائية تجسد انطباعات شفافة مستوحاة من الطبيعة ..

قال الفنان حسن جوني عن اللوحات المعروضة :

«لعوالم معرض نزيهة كنعيو ، نكهة الحلم الصوفي ، وسحر الدهشة وغرابة التداخل اللوني ، حيث تشرق شموس وتغرب شموس ، وكأن الأبد يكمل دورته بين الجذور والفروع . انه في الحقيقة ، مجمو انعكاسات الواقع علىٰ روح الفنانة نزيهة ، وما يح فنانتنا بانعكاس مماثل تراه بين الفرشاة والقماش فتمتلىء عيون المشاهدين ، بقلب ينبض في عمق الزمن المضطرب المتهافت في الفراغ الشفاف ، تجر الفنية لا افقية ولا عمودية ، بل تجربة تحفر دا صدر اللوحة ، انها دوائر الحنان والحنين ، تتس اتساع اللانهاية ، وتضيق ضيق الانسجة والشرايي لكن ما يبقىٰ في عيوننا من هذ المعرض رفيف ا غامض نذكره كلما أزدهرت الطفولة في ضمير د الحزينة» .



(٣) عمران القيسي :

صباح الخير أيتها الصحراء :

الذي عاش طويلاً بين الجبل والشجر العالي وحرارة البارود ، لم يهمل ذاكرته الصحراوية ..

عمران القيسي الفنان والصحفي العراقي المقيم في بيروت ، قدمه المركز الثقافي العراقي هناك ، بمعرض الموضوع الواحد ، .. صيحته انطوت تحت هذا النداء الشعري : «صباح الخير أيتها الصحراء» .

● قال عمران عن لوحاته : «هذه الاعمال ليست دعوة مضادة لمدن «الكونكريت» ، وليست دعوة الىٰ (البداوة) ، لكنها صدق عودة الىٰ الطفولة حيث لا اسئلة معقدة ولا خوف من مصير يحمل الكثير م علامات الاختناق .

اقول صباح الخير ايتها الصحراء ، فربما يصب الحاضر غزالة وديعة ، أو نخلة نبيلة العطاء ..

وقال عنه الفنان عارف الريس (رئيس جمع الفنانين اللبنانيين) :

«هذا الفنان يرسم قصائده ..

ان هذه المجموعة من الاعمال هي في حد ذاتها صحراء الذات ، يرسمها عمران ليخرج من الفر الذي احدثته الهزة ، وهنا يدخل من جديد الف التشكيلي ، كشاعر وكانسان تمتد جذوره الىٰ التر العراقي ، حيث معظم الفنانين العراقيين هم شعر التفاؤل النابع من الحزن العميق الصادق ، والفر الصاخب ..

انه تلميذ ملاحظاته وارادته ، لا يعرف التردد و يدخل في هموم المذاهب التشكيلية» .

عمران القيسي (١٩٤٠) من مواليد بغداد ، يكت في الصحافة البيروتية ، وينشر ، يعيش في لبنان م احد عشر عاماً ، عرض اعماله في اكثر من مناسبة وأقام معرضاً مشتركاً في السعودية .

غلاف مجلة المربع

لوحة عمران القيسي

(٤) ـ التشكيليون اللبنانيون من الرماد الى الطبيعة :

ظاهرة فنية برزت بشكل ملفت خلال موسم معارض عام ١٩٧٩ وسجلت عودة الى فن الاربعينات ، حين كانت الطبيعة اللبنانية مصدر الهام جيل من الرواد المبدعين (الانسي ، فروخ ، الجميل ، وهبي ، الدوبي)

ظاهرة يمكن اعتبارها ردة فعل حتمية ضد سنوات الرمادية حين كانت المخيلة حبيسة الخوف لتوتر وشبه مشلولة بترقب هلع اللحظات القادمة .

كأن العين عانقت لأول مرة زهور اللون والنور ستعاد القلب عافيته في الهواء الطلق .

هكذا كتب الناقد فيصل سلطان عن الموسم شكيلي اللبناني .. ويشير الى «معارض التوغل في ن النور الجبلي ، حيث الوهج : خضراء ، والزرقة حة حنان والشاعرية مسافات تختصرها الوان حية .

معارض نكتفي بذكر البعض منها لتثبتها كظاهرة رض تكريم عمر الأنسي ، معرض عماد أبو عجرم جمعية الفنانين ، معرض مارون طنب في الرابطة ثقافية بطرابلس ، معرض جميل ملاعب في السا زران ..) اضافة الى معرضين آخرين الأول لمحمد يسي ، والثاني لجوزف مطر ، ويتمحوران حول رية وما تسكبه في العين من الوان وشفافية وأحلام .

قد يتسرع البعض ويحكم على هذه الظاهرة بها مجرد فقاعات صابون ، اذ سرعان ما تختفي حين ستر الحركة الفنية عافيتها ، لان النتاج لفولكلوري) قادر في شكله الحالي ، على الانفلات نحو معطيات جديدة . يكفي ان نتذكر قولة سيزان : 'الطبيعة اكبر معلم للفنان' لنتفاءل بقدوم هكذا ظاهرة تستعير ايجديتها من نبض الارض . من هذه المرحلة الحرجة من حياة المواطن .

الذي يشاهد مجموعة 'لبنان المدى والضوء' لمحمد القيسي ، يستشف 'بانوراما' الطبيعة اللبنانية ، وقيثارة الوانها عبر ٨٤ لوحة محافظة على رونق ورهافة البيوت القرميدية ، والقرى الوديعة المتشية بالنور والسحر الاخضر .

في هذا المعرض يؤكد القيسي محمد ، بانه ملون وغنائي ورسام يعرف اسرار النقاط والزوايا المعبرة في المنظر الشفاف فهو يتلاعب بالظل والنور على طريقة الانطباعيين ويحافظ على كلاسيكية تأليف الابعاد والمنظور ، لدرجة تبدو فيها لوحاته ، احياناً ، ملتقطة بعدسة أمينة ، ولكن :

لماذا يتجشم القيسي مشقة رسم مناظر القرى والبيوت الفولكلورية ، وما القصد من وراء ذلك ؟

«ان المهارة الفنية لا تكمن في المحافظة على نقل الواقع وانما في خلق مفهوم جديد لعنصر التصميم» كما يقول سيزان :

● وفي العودة الى نتاج رواد الانطباعية اللبنانية لاستشفاف علاقتهم مع الطبيعة ، نجد ثلاثة عوامل اساسية داخل تصميم المنظر الطبيعي عندهم : الزمن وعلاقته بالنور ، الزاوية المختارة لالتقاط المنظر وعلاقتها بالمنظور القريب الى التسطيح ، واخيراً اللون وانعكاساته في الظلال ، فالظلال غالباً ما تكون مليئة بالضوء ، واللون من خلال معالجتها بتدرجات الالوان البنفسجية او الزرقاء (التعبير عن الظل الرطب ، والظل المشع بالدفء ..)

هذه العناصر اكتسبها الرواد من احتكاكهم بتجارب انطباعية الفرنسية ومحاولتهم «اقتناص» الاضواء الشاردة والتأثيرات الهوائية والجوية لحظات حصولها في الطبيعة اللبنانية فمن الخطأ ان نعتقد ان تجارب (الانسي الجميل ، الدوبي) كانت نزوة فولكلورية ، فقد كانوا يحللون المناظر التي امامهم في غاية الدقة ، وكانوا يرسمون باستيعاب كامل وشمول لمبادىء انعكاسات الضوء في الهواء الطلق .

ومحمد القيسي لا يخرج على ذلك ، فيقدم الموضوع الواحد بحوالي عشرين لوحة ، كمشاهد تتكرر بلونية متقاربة لبيت قروي وسط اشجار وطبيعة مشحونة بالفرح والنور .

افتتاح المعرض

جوزف مطر ـ مائية

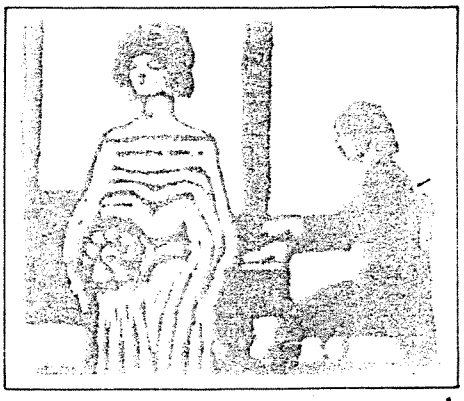
كاندنسكي : جسر بين الرائي والمشهد

إبان مهرجان أدنبرة الفني ، عرضت تسعون لوحة من اعمال فاسيلي كاندنسكي (١٩٠٠ ـ ١٩١٤) وبهذه المناسبة كتبت الناقدة البريطانية كورديليا أوليفر :

«في لوحة صغيرة لكاندنسكي هنالك قوس قزح يمتد على الهوة ما بين قصر قرو ـ سطي قائم على صخرة وبين تل يقف في الجانب الآخر بعيداً . هذا المنظر منقول دون أية تفاصيل ، بخطوط طباشيرية سوداء قوية مرسومة بكثافة مع ازرق قاتم ، انها لتجعل القوس قزح صلباً تماماً كصخرة القصر ، لتثير فينا صورة ذلك الجسر الذي تكلم عنه كاندنسكي في بحثه الموسوم : عن الروحي في الفن ، اي تلك الرابطة المتواصلة ما بين المادي وغير المادي في الابداع الفني . وان البحث الاجدى بالنسبة للفن البصري سيكون عن تلك العلاقة الغامضة التي يمكن تتبع آثارها في الرسوم التسعين المعمولة منذ بداية هذا هذا القرن وحتى الحرب العالمية الاولى .

ان كل طالب للفن يعرف بأن كاندنسكي هو من ابتدع الرسم التجريدي . وما يعرض هنا ما هو الا ذلك العد التنازلي الطويل الامد الذي سبق انفجار التجريدية . لكن التحول ، مع ذلك ، لم يكن متطرفاً جداً ، فقد بدأ مع ابناء إنشطار الذرة التي قادت كاندنسكي الى بيته الاصيل . ولقد كان هو من وصف اللوحة بكونها ... (مثل تصادم مرعد لعوالم مختلفة ، عازماً على خلق عالم جديد في ومن الصراع ...)

فاسيلي كاندنسكي كان في الثلاثين من عمره حين رحل الى ميونيخ بعد ان اصبحت مركزاً عالمياً للفن ، ليصبح رساماً . وقبل ذلك كان قد تعرف على الانطباعية في معرض



■ كاندنسكي : تفصيل من لوحة المغنية ■

اقيم بموسكو ، حيث ميّز في احدى لوحات مونيه ، حميمية لا يعود فيها الموضوع عنصراً اساسياً في اللوحة . وحين رحل الى ميونيخ كانت معه خلفيته الغنية من الفولكلور الروسي وحيوية وخيال الروسي ، والذكريات عن الدواخل الغامضة للكنائس البيزنطية ، مضافاً الى ذلكم ، الاكتشاف المزلزل للانطباعية ، وموسيقى فاغنر . وحين يصل يصطدم بتلك البساطة الشكلية بقوتها المؤثرة لليوجندستل (ـ مصطلح الماني يعني الفن الحديث بأيمانه في قوة الخط ـ) وبالفن القروي الباقاري الغني بألوانه ، والساذج في قوته التأثيرية ، خصوصاً لدى رسامي الزجاج .

ان اعماله الاولى من الكليشيهات الخشبية والتمبيرات Tempera ـ الرسم بألوان ممزوجة بالبيض او الغراء بدل الزيت .) تكشف لنا عن عملية اخصاب حادثة التجريدية . واعتباراً من هذه الكليشيهات ، حيث يتطلب التكنيك بساطة قصوى ، نجدنا ، احياناً ، متروكين لتميز ما بين الفراغ الامتلاء ـ اذا ما كان الابيض هو من يقوم بمهمة احدهما والاسود بمهمة الآخر ، أو بالعكس . وفي التمبيرات بخلفيتها القاتمة (١٩٠٤ ـ ١٩٠٧) يتحصل كلا التكافؤ ، مع رفض قاطع للاذعان الى الزخرفه . تكاد الكليشيهات الخشبية ، المرقطة بكثير من الحيوية بألوان الباستيل فوق عروق الخشب القاتمة ، ان تكون رسومات تزينية رومانسية ، يمكن ان تفقد بعضاً من روحها اذا عوملت حسب اسلوب التطريز في غلاسكو في تلك الفترة (في مكان آخر من المعرض ، نشاهد تصميمين من عمل كاندنسكي ، للتطريز ، فيها زخرفة اشجار تفاح .) إنما لوحة (الليل) ، رغم رمزيتها ، لا تبتعد عن رسوم الزينة الخرافية ، لكنها تنبؤنا بأول عمل ينمو في رحم التجريدية ، بالطريقة التي تنطلق بها الألوان في رقصها على أرضية قاتمة بعيداً عن مجرد الوصف ، ونحو استخلاص جوهر الموضوع .

واعتباراً من عملة (كالموتز والقصر ـ عام ١٩٠٣) تبدأ القوة الهادفة لخطوط القلم تعني اكثر مما يعنيه الموضوع ... ان هذا المعرض يقف عند الحد الذي تخلى فيه كاندنسكي عن كل شيء لحساب التجريدية .

: لوحة شخصية

جيم داين ، الفنان الذي اسس شهرة كواحد من أهم فناني البوب ، قد فصل نفسه بالتدريج ، ومنذ سنوات قليلة مضت ، عن هذا الفن : ان معرضه الاخير (كاليري كلود بيرنارد - باريس) الذي يضم ٤٥ تخطيطاً ، اغلبها من انجاز عام ١٩٧٩ ، مكرس للبورتريهات . فيظهر داين ، مرة اخرىٰ ، صارماً ودقيقاً الىٰ ابعد حد .

لقد عمل التخطيطات علىٰ اوراق كبيرة (١٢٧ × ٩٨سم) وفيها يكون الرأس محدداً بشكل دقيق ومظلل ، بينما الجسد يلمح اليه بعدد من الخطوط المترهلة واللطخات . تلكم الدقة المتناهية ، أو الدقة المتناهية الايحاء للوجوه ، تتضاد مع الاشياء الغريبة التي يعملها داين علىٰ عيون شخوصه . وهي غريبة ، بالطبع ، بالمقارنة مع دقة بقية ما في اللوحة ، ونتيجة لذلك ، تدرك كشواهد علىٰ الفوضىٰ ، اما في موديله او في الفنان ذاته ، فلقد تمكن ، في جميع الأحوال ، من توظيف حذره امام التضادات غير المتناسقة في الوجه البشري . وأمتلك إدراكاً حاداً لأثاقة اللمسة الموحية علىٰ ما هو غير جوهري . أما رسوماته لنفسه فتظهر الفنان عبوساً ومحدقاً بنفسه بنظرة حادة جداً .

لوحات داڤيد بومبرغ

لم يعانِ رسام من الاهمال مثلما عانىٰ البريطاني داڤيد بومبرغ . وعلىٰ الرغم من انه لم يخلف اعمالاً كثيرة بعده ، الا ان الشكوك تزداد لدىٰ النقاد فيما اذا لم يكن بومبرغ فناناً عظيماً في اصالته ، في كل وقت يظهر فيه عمل من اعماله .. والمعرض الصغير (كاليري وايت تشيبل) الذي يضم عدداً من لوحاته ورسومه لهو اثبات رائع علىٰ انجازاته المتفردة في الثلاثين سنة الاخيرة من حياته . لقد توفي بومبرغ عام ١٩٥٧ عن ٦٧ سنة ، محاطاً بالاهمال . وغير معترف به الا من قبل جماعة صغيرة من اصدقائه الفنانين وتلاميذه القدمى ، محروماً حتىٰ من كسب عيشه عن طريق تدريس الرسم ، بينما تقبع اعماله الرائعة منسية في أقبية (التيت) . اذن يأتي هذا التكريم متأخراً جداً ، رغم ازدياد عدد النقاد والدارسين لفنه ، دون ان يرتفع ذلكم الىٰ مستوىٰ ما كان يتشرف بأمتلاكه وهو ثقته بنفسه وبالفن .

كان يرىٰ نفسه رساماً بالدرجة الاولىٰ ، وملوناً بالدرجة الثانية ، واتخذ من سيزان استاذاً طبيعياً ، لكنه في جميع اعمال نضجه كان اكثر تحرراً وغنىً في تعبيريته ، فالسطوح الملونة بشكل مترف وحاشد لا يمكن مقارنتها مع سيزان ، اذ ان بناءه بسيط وتقليدي وواضح دائماً . لكننا نجد سيزان في مجموعة اعماله التخطيطية المؤثرة جداً ، التي عملها لنفسه وعائلته ، هنا ، نجد محاكاة مباشرة وتفصيلية لسيزان ، بينما تتحرك في اجواء من ماتيس وبيكاسو . ان بومبرغ ، علىٰ اية حال ، لم يكن مجرد مقلدٍ ، انه ذاته بالتأكيد ، وهذه الاعمال تقف شاهداً مشرفاً علىٰ اصالته الىٰ جانب اعمال زملائه الاساتذة .

اعداد : سمير علي

پولوك والخط التائه .

على الرغم من ان جاكسون پولوك هو شخصية ذات اصالة متفردة في فن القرن العشرين ، الا انه يعمل ويبدع في محيط التعبيرية والسريالية اللتين طغتا على العالم العقلي للفن على جانبي الاطلسي . وكنتيجة لذلك ، ولو انه طور اسلوبه وتكنيكه الخاصين ، الا انه يسير على الدرب ذاتها التي سار عليها غيره من الفنانين في الفترة ذاتها .

ولد جاكسون پولوك في عام ١٩١٢ ومات في حادثة سيارة عام ١٩٥٦ . ورغم قصر فترة ابداعه ، الا ان اعماله ، في نظر النقاد ، هي معالم قوية على الفن الامريكي ... في عام ١٩٣٠ يدرس على يد توماس هارت بنتون في نيويورك ، وبنتون هذا ، يجد ان عمل الفنان هو تسجيل مظاهر الحياة اليومية ، كما تحدث في مكان وزمن معينين . وكان لهذا النظرة اكبر التأثير على پولوك ، اذ وجد نفسه اشد تركيزاً على الاشياء التي طالما اهملها . بعدها يتحول الى الجداريات المكسيكية كما لدى خوزيه اوروزكو وداڤيد سيكويروس ، الذي انسجمت تعبيريته الحادة مع المزاج المتفجر لپولوك . نضف الى ذلكم تعرفه على فن بيكاسو ، والفن السريالي قبل ان يصل امريكا - واهتم بالالتجاء الى الخرافة والاوتوماتيكية .

ان الشكل المنشخص الذي عُرف واشتهر به پولوك هو تكنيك (التقطير) . وقد كان اول من استخدمه في امريكا ، واعماله الاولى ذات اهمية قصوى لاسباب عديدة يمكن اجمالها بما يلي :

اننا لنسقط تحت تأثير قوي لتحشيده التضادي ، اضافة الى انعكاس الموقف التعبيري بشكل صارم . ومزاج پولوك ذاته ليس بالساكن . وهكذا تأتي اعماله خاضعة لتأثير عوامل منفصلة : - اسلوب جمالي عنيف ، عوالم عنيفة في حرب وحشية ، وحالة عنيفة من التوتر الداخلي . والنتيجة تلك النوبة الحادة من التعبيرية التي تظهر وكأنها لا يمكن ان تنجز بدون هذا العنف ، خصوصاً حين نعرف بأن الرسم هو بذاته أسلوب إخضاع .. جميع اعمال پولوك ، في جوهرها ، هي تسجيل لخط تائه ، وقوته غير الاعتيادية تستسلم للطريق المعصوم الذي يعطي ذلك الخط اللانهائي حياة تائهة . وهنا ، يمكننا ان نستحضر ما اكتشفه هنري ميشو بطريقته الخاصة في محيط مختلف ، فقد تمعن في اعمال پول كلي ووجد بأن الخط في مساره يمكن ان يقود الى حياة مستقلة ، يمكن ان يتوه ويحلم ويقودنا معه الى حيث يذهب . اما پولوك فقد اوضح كيف يعمل على الورقة او القماشة وهي مستوية على الارض ، يمشي حولها او يقف في مركزها ، مقطراً اللون عليها وهو في حالة من اللاوعي لا يخرج منها الا للتزود . بالمواد . وما ينجزه في هذه الحالة ، كتأثير ذي بعدين يقود الى تخريجات لمفهومة الشخصي ، الذي استلهمه من ماتيس : - في ان القماشة يجب ان تعامل كسطح ذي بعدين .. فكان على پولوك ان يسقط هذا السطح في تحشيد متساوٍ ومن هنا جاء تأثيره على الرسم الاميريكي عموماً .

بعض اعماله شفافة الى اقصى حد ، الى درجة اننا (نشعر) وكأننا ننظر من خلال

الموضوع نفسه وادراك شيء يقف في الجانب البعيد منه . وفي بعضها الاحيان ، على العكس ، نجد اللوحة معتمة بتطرف ، نحس بأنها تشبه الشاشة التي تومىء الى وجود شيء خلفها . هكذا كان پولوك الاكثر التصاقاً بتلك الشخصية التراجيدية الرائعة في رواية بلزاك : (الابداع المجهول) حيث نجد البطل يعمل طوال حياته في لوحة واحدة . وحين مات ، دخل الاصدقاء ورشة عمله بتشوق بالغ ، ليندهشوا حين يكتشفون خليطاً مشوشاً شاسعاً من الاصباغ يغطي القماشة كلها ، بينما خارجاً منها ، في الاسفل ، برزت قدم انسان !

المعرض الانطباعي

ترجمة ندىٰ شوقي بكر

يقام في لندن حالياً وعلىٰ قاعة الاكاديمية الملكية معرض الرسامين الانطباعيين بمناسبة الموسم الشتوي للاكاديمية ويستمر المعرض المذكور لغاية السادس عشر من شهر آذار القادم .

يضم المعرض مجموعة من اللوحات الفنية لمشاهير الرسامين في العالم منهم مونيه ، سيزان ، كوكان ، فان كوخ ، روجر فري ، فان ريسيل ، جون بيتر روسل وغيرهم .

ومن المعروف ان كل اسلوب فني بحاجة الىٰ عنوان ليميزه عن الاساليب التي سبقته او الاساليب الجديدة التي قد تظهر في اي مكان آخر .

والاصطلاح «انطباعي» هو عبارة عن تعبير صحفي أُطلق على الرسام الشاب مونيه عند اقامته اول معروض خاص به عام ١٨٧٢ حيث اسماه «انطباع شروق الشمس» وعرض فيه بعض اللوحات الفنية التي تتناول موضوع البيئة والطبيعة على قاعة الهافر في لندن .

وظل هذا الاصطلاح ملتصقاً بجماعة الانطباعيين لغاية يومنا هذا . بالاضافة الى ما قدمه الفنان الانطباعي الفرنسي روجر فري من ابتكارات جديدة اضافها الى الاسلوب المذكور ونقلها عن الفن الفرنسي عندما جاء الى لندن عام ١٩١٠ ليلقي ظلاله الفنية على المدرسة الانطباعية الانكليزية فيزيدها تألقاً ونجاحاً .

ولم تتأثر الانطباعية الانكليزية بالتيارات الفرنسية فقط بل تأثرت بعدد كبير من المدارس الفنية الاوربية مثل النرويجية ، الالمانية ، البلجيكية ، الجرمانية ، الايطالية ، اضافة الى تأثرها ببقية الاساليب التقليدية التي سبقتها في الرسم وقد كان روجر فري من اوائل الذين قالوا بان سيزان لم يكن فناناً محدثاً بقدر ما كان استاذاً قديماً في التجديد وفي الحقيقة فان سيزان يبدو الآن من اقل الفنانين اثارةً ؟

ويزخر المعرض بروائع الاعمال الفنية لرواد الانطباعية العالمية وتتصدر لوحات الفنان كوكان الصالة حيث ان كوكان يتمتع بشخصية قوية طبعها في شخوصه واعماله الىٰ جانب براعته في اختيار الالوان التي تدل علىٰ حسن ذوقه وثقافته العليا كما ان مواضيع لوحاته ذات مضامين انسانية راقية .

وفي ركن من الصالة الفسيحة تأخذ لوحات الرسام فان كوخ ركناً جميلاً يزخر بالحياة والشفافية فقد عُرف فان كوخ ، بميله الىٰ الهدوء والطبيعة واستخوذت الحقول والاراضي الخضراء على نصيب كبير من لوحاته الفنية وقد كانت اعماله المعروضة اقرب الى الخيال منها الى الحقيقة فهو وان كان يعد من بين كبار الفنانين الانطباعيين غير إنه لم يتمكن من اللحاق بركب الاسلوب الانطباعي الا في اواخر ايامه حيث كان هذا النعت لا يطلق الا علىٰ الرسام الحقيقي الذي ينجز مجموعة كبيرة من الاعمال الانطباعية الجيدة ويخضع لامتحانات وشروط قاسية ومن الطريف اليوم ان ينعت الرسام بالانطباعي حالما يقوم برسم بضعة لوحات ذات معانٍ برجوازية ؟

ومن الملاحظ في المعرض انه يضم أعمالاً غاية في الجودة والروعة ويخيل لزائره انه يطوف في جنائن غناء تطوقه الطبيعة الحلوة وتسحره الالوان الجذابة وتنقله ريشة الرسامين الخالدين الىٰ عوالم اخرى تسود فيها مظاهر الالفة والهواء والانسيابية .

الذين تمكنوا من التجديد والابتكار عندما انطلقوا من اسوار استوديوهاتهم الىٰ الخارج ليزينوا القماش او الورق بالوان الطبيعة الساحرة والشمس الذهبية ولينقلوا بفرشاتهم مشاعر الفنان الحقيقية دون خيال او اوهام .

بول كوكان

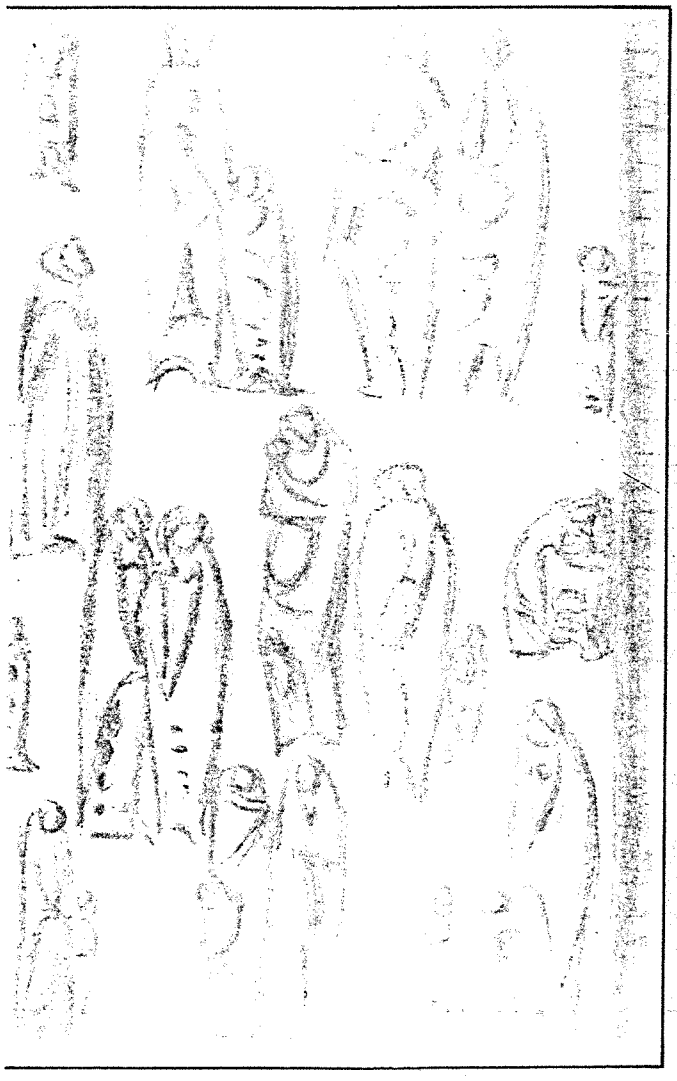
أبعاد | يقظة البرونز في معرض محمد غني

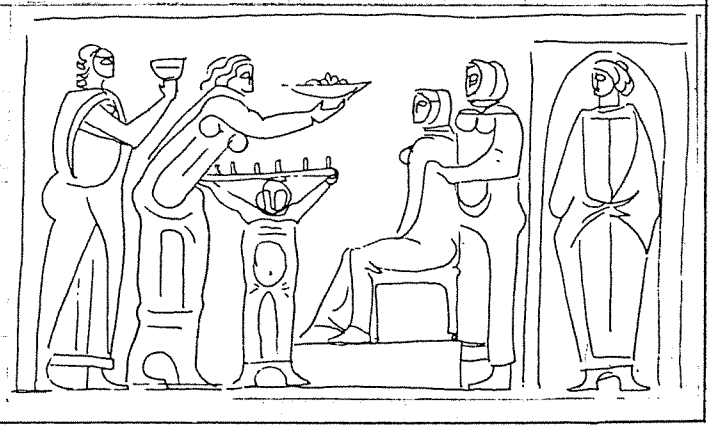
من أجل الكشف عن رؤية الفنان للعالم ، لابد لنا أن نلبي تلك الدعوة الخفية للبحث عن المنحنى الشخصي لحياته الفنية ، ولن يتيسر لنا ذلك إلا من قراءة تاريخ الحركة الفنية ذاتها .

حين برزت اعمال النحاتين العراقيين خارج حدود مشاغل النحت ، كانت المدينة ، رغم تحجرها الزمني الى يقظة من لونٍ ما ، تستطيع أن تحقق من خلال تدفقها الوليد ، بعض التوازن بين الملامح القديمة ، والضرورات الحياتية الجديدة ، وهكذا بدت التماثيل لأول مرة عريانة أمام الأنظار ، وحينما لامست الهواء الطلق ، كان لابد لقدرة التجسيد أن تنمو بنفس تلك الطاقة الخبيئة في مادة النحت ذاتها ، وكان لابد للنحات أن يصارع امتداد الفراغ الانهائي ، فيقع في التجربة الفريدة والأخفاق الفريد مرة واخرى لا لينجو منهما بل ليحقق طموح ذاته في مادة النحت الصماء .

يقول النحات محمد غني ، ان بغداد : المدينة والأرض والناس والاسطورة ، تؤلف موضوعه النحتي الكبير ، وهو يؤثر دوماً ألاّ يتنكر لقضية النحت برمتها إن هو تحرر من مزاجيته الأرضية تلك التي تشده بعنف الى هذا الجوار العتيق المستأثر بكل الأشكال الظاهرة والمستترة المتغازلة في نسيج حياتنا الشرقية الحارة .

ولعل مواضيعه الكبيرة التي حققها بالبرونز لم تكن في جوهرها إلا بعض مواضيعه الصغيرة التي حققها بالبرونز ايضاً وقدمها في معرضه الأخير الذي افتتح خلال شهر كانون الأول في قاعة «الرواق» وهي ذات مواضيعه الأثيرة التي حققها بكل المواد النحتية اللدنة والصلبة معاً ، فهي قصصية في حال وهي اسطورية في حال آخر ولكنها ما زالت تخلد في احلام الناس خلود تراثاتهم الروحية والنفسية ، تنبعث منها اشعة الحكمة هنا ، وتنساب منها ميازيب المياه هناك ،





تحرير / نوري الراوي

ولكنها تبقى ابداً ماثلة في عري الشمس والهواء كانها مولودة منها معاً .

في قة وجده باليومي ، تعيش الأيام البغدادية وكأنها تجري في الحارات وتمر من الأحواش المفتوحة وتنتهي الى مشغل النحات دون أن تقدم تفسيرات لمن يشاهدها في المعرض ، لأنها حلول للمعضلات البلاستيكية وليست تكثيف للصور الذهنية التي تحمل التناقضات ولا تؤدي الى أي حل .

ألوجد بالحياة يقود النحات ، عبر مصغراته النحتية الى العالم الأرحب ، ثم يعود بها ثانية الى نحتيات تتألف فيها كل الأنغام المتعارضة لتصبح صوتاً واحداً يهتف باسم الحياة أو دفاعاً عنها أو تصويراً لايقاعاتها أو رصداً لحركتها .

وبعد ، فان هذا المعرض ، يؤلف في مجموع نحوته الصغيرة أوليات المشاريع ومذكراتها ، وهي وثائق النحات ويومياته وخواطره الطريفة قبل أن تتولاها يد الفكر بالتشذيب والحذف والاستبقاء ، فتحليها الى عمل عقلي تذوب على سطحه لمسات العاطفة وعذريتها .

الرفض 1978 ـ 25×15

عائلة مشردة ـ 1977 . C 35×25

الأشياء وظلالها

تناثرت اعماله الفنية على دروب كثيرة ولكن بيته الصغير جمعها من الغربة ومن الأيام المولية ومن ممارسات الرؤية للأشياء ، وحين بدا له أن يقدمها في معرض شخصي ، كانت الأمنية العزيزة قد تحققت لنزار الفنان ، ولم اكن بعيداً عنها حين عايشت تلك الأعمال وعرفت كم من الجهد القلق المكدر كان يمازجها ، رغم ان الفنان كان يحاول جاهداً أن يصلها بتقاليد مدرسة 'جماعة بغداد للفن الحديث' التي ظل وفياً لها كل الوفاء ورغم أنها أصبحت تاريخاً ، ورغم ان التاريخ لا يمكن إلاّ أن يكون ملهماً في الفن ، وبأن الجماعة فتحت باب التبصير أمام الفن العراقي ليأخذ مداه الكلي خلال تيارات العصر ، دون ان يفقد ارتباطه الروحي بالينابيع الأصيلة لموحياته الحضارية .

وهكذا بقي نزار يعمل ، وهو يجمع في يد واحدة خيوط التعبير عن الدواخل واليوميات بالكتابة تارة وبالرسم تارة وبالكاريكاتير تارة أخرى ، وصار هذا الحصيل الشامل معرضاً يحمل امكانات البحث في الواقع وفي اليومي ما يمكن أن يعتبرا أيذاناً بخاتمة المعالجات لحياة القرية ، والوسط الشعبي في الفن العراقي .

ومع ان النظرة العابرة لا يمكن أن تستقصي كل ابعاد هذه الأعمال كما انها لا تستطيع أن تقع على حرارة الأخلاص التي تشع منها ، إلا أنها تستطيع أن تؤكد حقيقية واحدة وهي أن الفنان لم يبتعد عن منظوره الروحي ، ولا نوازعه الأنسانية الصافية ،

بل اراد التعبير عنها بقدر واف من المشاعر الطازجة ، وقدر أوفى من القلق والأضطراب .

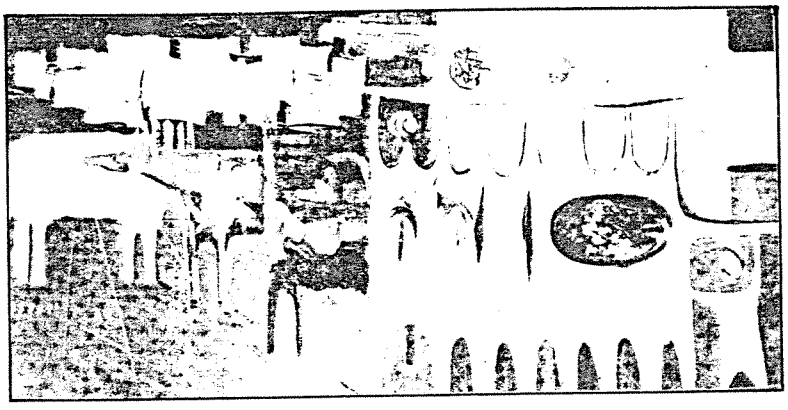
هذا هو نزار سليم الفنان اليوم ، وربما يكون في المستقبل القريب قد تجاوز موقعه الحالي ، ليبحث بأناة وعمق وتمهل عن الأشياء وهي بعيدة عن مساقط الأضواء .. !

الفنان نزار سليم

بغداديات زيت 1979

■ معرض الفن العراقي المعاصر في الولايات المتحدة الأمريكية

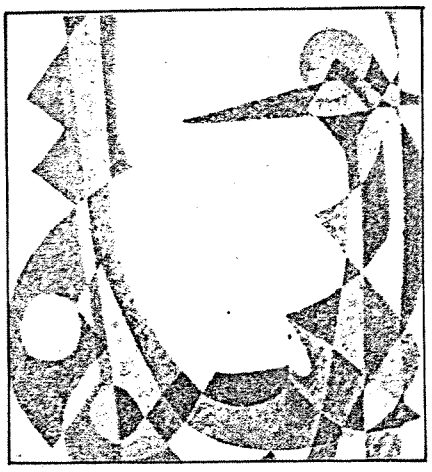
تحرير | نوري الراوي



ملنا ، ونحن نتحدث عن هذا
ن ، سوف لا نغفل بعض
انب الجـــوهرية التي تتعلق
ي الأمريكي وبالوســـط
ـني والاعلامي الذي عايش
ات المعرض فترة قصـيرة
الزمن هي فترة الأ..ـواء
لرات السريعـــة والأسئلة
ركة التي تكون عادة ملازمة
حلات الأفتتاح .. ورغم كل

، فقد وجدنا ان الأمريكي متلقٍ غير معارض ولا
ـ في اغلب الأحيان وانما هو متسـائل ومسـتفيد
ب في الأستزادة من المعلومات حول الحياة والفن
فة في بلاد لا يعرف عنها الا الشيء القليل ، وقد
ـف عنها إلاّ ما أوصله الأعلام المشبوه اليه من
ات مشوهة عن بلادنا .

لأمر الذي يلاحظه المراقب لهذه النشـاطات
يلية ، انهـا تشكل في اغلب الأحيان علامات
هام في اذهان مشاهديها ، والامريكان بخاصة .
ب معظم الأسئلة حول طريقة الحياة التي يحياها
ي ، وعن نظرة المجتمع الى الفـن ، ونظرة الدين
فن ، والى المرأة باعتبارها نموذج الفنانين ومصدر
هم ، ثم تنتهـي الاسئلة الى قناعة تامة بأن ما
ـ عن بلادنا لا يشكل مادة تغنيه عن اعطاء رأي
، وهو يأسـف لذلك ، ويتمنى أن تزداد الفـرص
بة لمثل هذه اللقـاءات ليكون قادراً على فهـم



الجوانب الخفية من تلك الحياة .

تبرز قضية ثانية من خـلال النقـاشات التي تثار حـول فن شرقي عربي متفرد بشـخصيته الأسـطورية وتناولاته الخيالية ، وفن آخـر ، له سمات الفنون الأوربية المعاصرة، بل هو محقق بنفس اسـاليبها وادواتها كما يُشاهد في هذا المعرض . والخطأ الذي يقع فيه هؤلاء ، هو انهـم ما زالوا ينظرون الينا من خـلال منشـور زجـاجي ملون بالوان قوس الغمام ، وانهـم يجهلـون سر التطور الذي يجري في العـالم ، كما يجهلون ان لغة الفن هي لغة عالمية ، وان الفـرق بين الجـانبين هو الفـرق في التناول ، والموضـوعات والشـحنات الروحية التي تنطوي عليهـا ، وفي قدرات التعبير عن الحياة التي نعبرها احداثاً وكفـاحات ، وهذا هو ما تناولناه في تعليقاتنا عن رؤية الغربي ، امريكياً كان ام أوربياً لأعمالنا الفنية التي تنهـل من ينابع الحياة والحضارات بقـدر يمنحهـا شـخصيتها المتميزة وغنى مضـامينها ، وهو شيء نضـبت منه الفنون الأوربية والأمريكية معاً .

هناك فريق ثالث من المشـاهدين .. هذا الفـريق متأمل ، بل دارس ومناقش ، لذا فهـو يفهـم طبيعـة هذه الأعمال التي انضجتها السنين ، والخبرة والمعـايشة الطويلة للاحداث ، فلا يبرح القاعة على عجـل ، بل يضع رأيه ببساطة ، ويفرح اذا تلق اضاءات لتساؤلاته التي تدور حول ما غمض عليه من أعمال ومن ظـواهر ومن رواميز .

■ ملحمة الشهيد ـ كاظم حيدر
■ رموز وحروف . جميل حمودي

■ جواد سليم

فخلق علاقة بين روحية استلهامه للتأريخ العراقي القديم وبين عصر العلم . تدلل تلك القدرة على وجود فنان عربي من طراز فريد استطاع بحاسيته أن يعطي للفن في العراق بعض ملامحه المتميزة .

نظرة إلى أعمال «جواد سليم» التي انتجها بين ١٩٥٠ - ولغاية العام الذي انتهى فيه من وضع دراسة (لنصب الحرية) الموجود في ساحة التحرير ببغداد عام ١٩٥٩ نجد الملاحظات الأساسية التالية :- الرؤيا الفنية ، تحقيق الرؤية ، تأريخيتها ، أصالتها ، طابعها المميز ، عمق الفكرة المطروحة فيها ، المميزات التي تقدمها الرؤية للحركة التشكيلية السائدة .

تشكل تلك الملاحظات الأدراك العميق للعمل الفني وتشكل اكتشافاً للبصيرة الفنية والخيال الواسع والثقافة التي بلورت خلاصات هامة بين التراث - (الخلفيات التاريخية) - وبين رؤية العصر وطبيعته التكنولوجية . ويتألف (نصب الحرية) من أربع عشرة وحدة برونزية موضوعة على افريز يبلغ طوله خمسين متراً وارتفاعه ثمانية أمتار وهو من أضخم النصب وأكبرها منذ ستة وثلاثين قرناً من الخلفيات التأريخية للعراق ويقع في (ساحة التحرير) وهي من أشهر ساحات بغداد .

يمثل الأفريز تأريخ نضال الشعب العراقي في سبيل الحرية ويصور انتفاضاته ووثباته ضد الاستعمار ويمثل مرحلة التحول بعد ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ باتجاه حياة جديدة نحو التطور الزراعي والتقدم الصناعي ويقع الافريز من حيث خلفيات الفنان ضمن وضوح العلاقة بين التراث العظيم للحضارة العراقية القديمة والحضارة العربية الاسلامية وبين طبيعة العصر الحديث . إذ يبدو شكله العام مستوحاً من أشكال الاختام الاسطوانية وهي مطبوعة على الطين حيث تكون مقروءة فقرة فأخرى كما نقرأ نحن العرب جملة تامة المعنى من اليمين الى اليسار لنشدان المعنى الواضح .

تقع معالجة القطع الأربع عشرة ضمن ثلاثة اتجاهات اسلوبية متداخلة حُققَ قسمٌ منها وفق الاتجاه الواقعي - كرواد الثورات والجندي والفلاحين والعامل .

وحقق القسم الآخر (الحصان الموجود في مقدمة الأفريز - حيث تبدأ الحركة - والمرأة الباكية والحرية والسلام وشكل الثور والفلاح) بدلالة رمزية أما القطع الاخرىٰ كالأم الثكلىٰ والأم وطفلها والسجن وأنهار العراق فقد حققها الفنان مزيجا من الاتجاهين السابقين .

بقية المنشور على الصفحة (31)

نفسها .. فكانت العلاقة جدلية بين الشكل واللون يكمل بعضهما البعض .

● : ما زال تأثير المدارس الغربية على الفن العربي كبيراً .. فهل من وسيلة يمكن بواسطتها التخلص من هذا التأثير وفرض الشخصية العربية الخالصة على العمل الفني ؟

○ :صحيح ان تأثير الفن (الرسم) الغربي ما زال طاغيا على الرسم العربي وهذا ناتج - طبعا - عن مخلفات الاستعمار اولا .. ثم التبعية الثقافية التي ما زلنا نشكو منها .. وهي باقية ما دامت هنالك تبعية اقتصادية لكن التحرر من تأثير الرسم الغربي يمكن ان يكون - ولو بصفة نسبية - عن طريق استقراء لتاريخنا الحضاري وتحسس لنظرتنا الجمالية من خلال أعمالنا الفنية القديمة وتقاليدنا الشعبية .. لكن ينبغي ان لا تكون لنا نظرة رجعية او سلفية بل ان تكون مع تشبثنا بما هو قديم متفتحين للتقنيات الحديثة .. اما ان نفرض (الشخصية العربية الخالصة) ونحن في ما ذكرت .. فاعتقادي انه مستحيل ما دمنا نأكل ماكولات الآخرين ونشرب مشروباتهم ونلبس ملبوساتهم ونخطو خطوات حثيثة نحوهم كي نلحق بما يسمى بـ (ركب الحضارة) .

- الاستفادة من الموروث الشعبي في متناول كل فنان يريد التحاور مع التراث العربي في محاولة لتطويره واحيائه ليستجيب للتقنيات الفنية على المستوى العالمي .

- التعامل مع التراث لابد ان يكون مباشرا .. فان هو أندثر - أي التراث - فلا فائدة ترجى منه ولا طائل من ورائه وطبيعي فان الرسام في تعامله مع تراث حي متطور يجنح الى استعمال معطيات تقنية حديثة كي يكون عمله الفني متماشياً مع متطلبات عصره اولاً .. ثم كي يسهم بدوره في تطوير ذلك التراث لكن ليس من الضروري ان يستجيب لمتطلبات الفن على المستوى العالمي بل من المفروض ان يكون لفنه طابع محلي يميزه عن الفن في البلاد الاخرى وبذلك يكسب القدرة على مضاهاة فن الآخرين .

استذكار عروس الثورات

بقية الموضوع المنشور على ص 3

شفيق الكالي

وساهم شنيار عبدالله في قطعة خزف دعاها (المناضل) واشترك شمس الدين فارس في عمل مصغّر يصلح أن ينجز جدارياً تحت عنوان «الثورة» وصبيح كلش ساهم في لوحة «٧ نيسان مولد الانسان العربي» اضافة إلى مساهمات محمد غني حكمت وصالح القره غولي واسماعيل فتاح وعيدان الشيخلي وهناك اسماء أخرىٰ ساهمت في العديد من اللوحات ابرزها : - عامر العبيدي في لوحته (يوم للنصر والحرية) وعلي طالب في (حلم مهاجر فلسطيني) وغالب الناهي في لوحته (٧ نيسان) وماهود أحمد في لوحته (التأميم) ومؤيد الأعظمي في (كرافيك) شهداء الحزب . وناجي السنجري في عمله «تضامناً مع الثورة» وعبدالوهاب الونداوي في لوحته (العطاء) ونعمت محمود حكمت في لوحتها ١١ آذار كما ساهم جميل حمودي ونوري الراوي وفرج عبو خلال المعارض الأخرىٰ وفي معارض الحزب اللاحقة التي ستبلغ السبعة هذا العام ١٩٨٠ ساهم كذلك الفنان فائق حسن في الكثير من اللوحات عن مسيرة الثورة وانتصاراتها على الصعيد الوطني والقومي .. وبلغ عدد المشتركين في معرض الحزب السادس عام ١٩٧٩ (٨٢) إثنان وثمانون رساماً وسبعة عشر نحاتاً وثمانية خزافين .. وهكذا تزودت هذه التجربة بدروس جيدة من التجارب السابقة غير أن النوع هو الذي ينبغي أن يناقش كقيمة ابداعية وليس الكم وهي قضية لا يستهان بها على المدى البعيد لأنها تشكل الخطوات الجديدة على معراج الالتزام الحقيقي في الفن بقضايا الامة ومستقبلها ..

هذه التجربة التي نستذكرها بكل اعتزاز تشير إلى المواقف التي ينبغي اتخاذها ازاء تصعيد نتائجها على المستوىٰ الشكلي والمضموني معاً فالتجربة الجمالية هنا ضرورية واساسية لانها تعني الأشارة الكلية التي تمر بها القيمة الابداعية عندما تُتخذ هذه المواقف .. أما المواضيع المرتبطة بالثورة وبمنجزاتها وبحركة الواقع على نطاق الوطن العربي وخاصة القضية المركزية (فلسطين) فهي المواضيع التي تتخذ ازاء المواقف .. والقيمة الجمالية فيها هي قيمة هذه التجارب او موضوعها .. وهذه النظرة هي جزء من الادراك العملي والادراك الاستطيقي للتجربة الفنية ذاتها .

Event, Art and Responses

In this ninth issue of Al-Riwaq we have laid special emphasis on the event "in its relation to art. For between value-work and value-use lies the degree of the artists conciousness and talent.

We feel there is a difference between the value — talent and the value-use. Those who subscribe to the creative work with the conciousness of the hard — working artisantry to replace the value-workship for the value-talent. Such may resort to the craft of brevity, "that is to an exceptional "rhetoric" in the creative art, but it is a rhetoric which collides with the temporality and circumatance of time.

They may sometimes declare that the event is in need of assimilatin. and that needs time before it can be expressed in a painting or a work of art. They may sometimes polarize their skills with aloof elegance, in a framework of "artistocratic art".

Therefore, the establishment of an art industry may delay in its provisional effect in objective, or in the socio — circumstancial message of art in modern times.

Here, years later, come the effects of the event, exactly like what happened with Picasso's Guernica.

But "Guernica — the paiting "has survived, and will always survive "Guernica — the village" and "Picasso-the body" in a form of rich expression that Knows no tricks, and is deranged by no confusion a bout the basic renunciation of an unjust war and a flagrant aggression on a peacefu village, in its geographical, social and demographical framework.

In our present age, The artist is subjec to the possibilities of consciousness, an his voice will therefore adapt itself with time under the weight of circumstances systems, connections and material milien.

Sometimes the artist will come up wit a turbulent and contradicting voice Sometime he adapts and compromises wit the social-political-historical circumstance around him, seeking expression i attitudes, ideas and forns of conduct.

The event as avital deed concerns th society. It formulates amongeffects an conditins of an age-like the October war, fo

Designer: Sha wket ALROubai