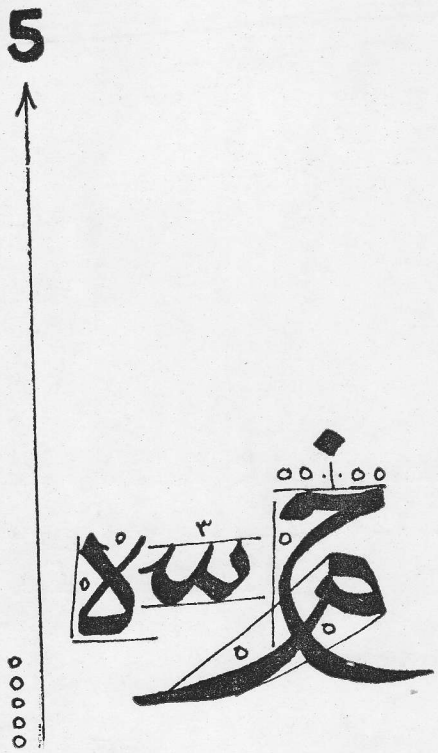
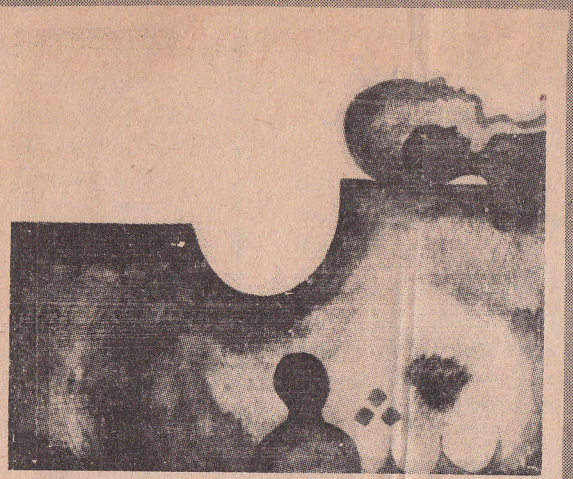

5
خمسة

آفاق

يوسف الصائغ :

الخمسة المتفقون في معرض الخمسة



ضياء العزاوي : اتجهت نحو التبسيط سواء في الرموز او الكتابة او الزخرفة !

طارق ابراهيم : التوفيق بين الاستعمال اليومي والتعبير الذاتي في السيراميك

مكي حسين : استعمل المربع لاحصر فيه حياة فترة .. زمنا .. جانبا من حياتنا

رافع الناصري : ان تجربة الكرافيك مقطوعة عن الحركة الفنية

أن يتحدث الفنان عن نتاجه ، قبل أن يتحدث عنه النقاد ، تقليد غير مألوف ، ومن ثم فهو بحاجة الى تبرير وليس ذلك صعبا دائما . اننا في العراق نستطيع ان نقول مثلا عن غياب الناقد الفني القدير أو عن ندرته ، أو عن تقاعسه فنمنح بذلك الفنانين الحق في احتلال هذا المكان ربما سدا للشاغر – أو لان الفنان في حالة كهذه هو الاقرب الى منطق النتاج من سواه – من الاديب مثلا . ولقد عرفت الحركة الفنية العالمية ، وأخيرا الحركة التشكيلية في العراق ، عددا قليلا من الفنانين الذين وجدوا في النقد أو (التنظير) مجالا اضافيا او تكميليا لاسهاماتهم .

ومن وجهة نظر عامة ، يبدو خلال ظروفنا الثقافية ، أن اسهام الفنان في هذا المجال – وعلى وجه التخصيص اسهامه في تقديم لوحاته للجمهور أمر لا يخلو من فائدة ، ان لم يكن ضروريا وجاقزا – في احيان كثيرة على المزيد من التفكير والنقاش .

واذكر انني اقترحت مرة على صديق أن يعلن أنه سيتحدث في اخر يوم من ايام عرض لوحاته عن فهمه الخاص لعمله وعن الطموحات التي جرب ان يحملها نتاجه وان يدعو الناس لسماع وجهة نظره ومناقشتها وقد تحمس الصديق لهذا الاقتراح اولا ، ثم لم يلبث ان فترت حماسته وتعلل بصعوبات عملية ، ولعله كان يخفي وراء ذلك حذرا اساسيا مما قد تجره اليه هذه النتيجة من منزلقات . فثمة كثيرون مايزالون يعتقدون ان الفنان غير مسؤول عن الحديث عن عمله ، لان نتاجه هو تمام هذا الحديث ، وان اية اضافة الى ذلك انما تشكل افسادا للعمل ، او تمحلا او تغيرا ، او التفافا . وقد يكون في ذلك – ومن وجهة نظر مجردة بعض الحق . ولكن لن يكون فيه الحق كله –

لقد افتتح يوم الخميس الماضي في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث المعرض المشترك لخمسة فنانين من الشباب هم : رافع الناصري وصالح الجميعي وضياء العزاوي وطارق ابراهيم ومكي حسين .

ويلاحظ ان هذا التجمع يضم اسماء عرفت بنشاطها واسهامها المتميز في الحركة التشكيلية العراقية ولهذا وتجاوزا ، او ربما في استباق لما قد يثيره هذا العرض من ملاحظات نقدية ، وجدت من المفيد ان استفز الجماعة للحديث عن ما انجزه كل منهم ، في اعماله المعروضة :

● ضياء العزاوي

اهم ما يحضر في ذهن المتتبع لاعمال العزاوي ، ان يتقاضاه عن تطوره . فثمة صيغة يمكن الاحساس بها حين التفكير في ما قدمه هذا الفنان من اضافات للتجربة العراقية : « حسنا . لقد قدمت لوحات جديرة،

الجمهورية
١٩٧٢/١٢/٢٥

وانت منذ معرضين تبحث • وماذا بعد ؟ ماذا عدا الوجوه النازلة من التاريخ ، والزخرف ، والحرف ، والاسطورة والحكاية ؟•

ويبدو ان العزاوي لفرط ما الف اسئلة من هذا النوع ، اصبح مستعدا تماما للاجابة : مما يدل على انه يعاني صيغ الاسئلة المطروحة عليه من الخارج داخليا• ويشير العزاوي في معرض ذلك الى التطور الذي حصل في تكويناته يقول : التكوين الان يعتبر جديدا بالنسبة لعملي • فبينما كان الموضوع في لوحاتي سابقا يتقاطع داخل اللوحة على شكل صليب ، اصبح يميل الى التركز داخل اللوحة ليمنح الفراغ قيمة اساسية •

ـ والمعالجة ؟

ـ اتجهت نحو التبسيط ، وسترى ان لوحاتي الان تميل الى الاختزال سواء في الرموز او الكتابة أو الزخرفة •

لقد كانت اعمالي سابقا تطرح نفسها من خلال الموضوعات • كأن يرتبط الموضوع بأسطورة او بحكاية أو بمثل شعبي • وكان هذا الاتجاه يتخذ احيانا منحى تسجيليا

ـ والان ؟

ـ انني الان استخدم نفس المعطيات بمضمون اكثر عصرية •

خذ مثلا حكاية « وضاح اليمن » فقد جهدت في ان انقلها من حدودها التاريخية وان احول مغزاها العام الى المعاصرة دون أن اسقط في الحرفية التاريخية

اثارت انتباهي تعابير ضياء العزاوي وكدت أسأله عن تأثير المصطلحات الادبية والنقدية السائدة في اجوائنا عليه ولكنني خشيت ان نبتعد عن موضوعنا • فسألته)

صالح الجميعي : ؟ !

ـ مازلت تتحدث عن جوانب شكلية في تطور اعمالك ترى ماذا يعني هذا التطور الشكلي ؟

قال ضياء بنفس النبرة المستعدة، وكأنه يعي موضوع درسه :

ـ في الحركة التشكيلية في العراق ، يمكن للمتتبع ان يلاحظ فجوة بين نجاح الفنانين في الشكل على حساب المضمون • ان الفنانين العراقيين في الغالب يتجهون الى اللوحة من ناحية التكنيك دون ان يرتبط هذا عندهم بغنى المضمون وتطوره • ان اعمالي تمثل جزءا من هذه الازمة •

فرحت بهذا الاعتراف الشجاع • وشجعني هذا على استدراج ضياء (لاعترافات) أخرى : قلت له :

ـ حسنا • يا ضياء أنت متهم بالحرص على تقديم لوحات (جميلة • حلوة)

قال بسرعة

ـ وماذا في ذلك ؟ ان نجحت اللوحة في ايصال ما تطرحه ؟

ـ ان ذلك يعني انك بشكل ما تحرص على ارضاء المشاهد •ولعل من الممكن ان تستشهد على هذا ببعض المراحل التي كان فنك أقرب الى الناس بشكل واضح •

ويلاحظ ضياء ان الرومانسية في العمل ما تزال معبرا الى الجمهور• يقول :

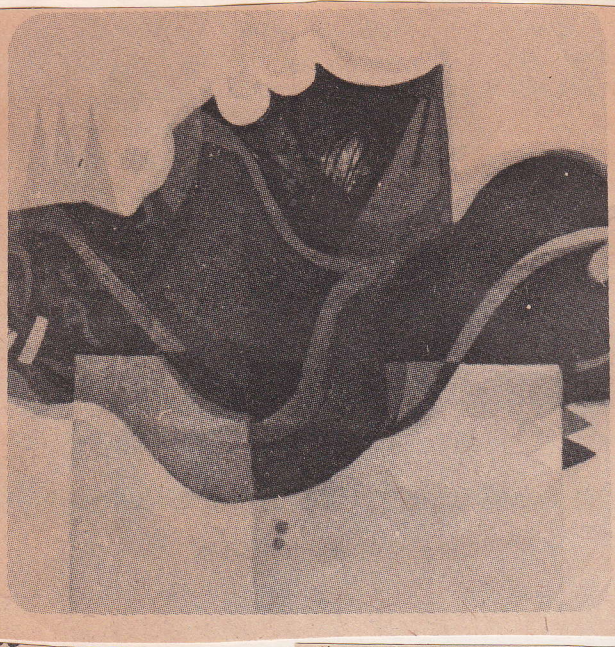
ـ ان اقرب لوحاتي للناس هي تلك التي ترتبط بجانب اسطوري او تاريخي داخل معالجة أقرب للرومانسية • الا انني اعي ان مهمة الفنان لا يمكن ان تختنق داخل هذه الحدود ان على الفنان الا يضع الاقتراب من جمهوره هدفا بقدر ما يجعل هذا يتم عبر النجاحات الفنية الناجمة عن تطور واع في الرؤيا التشكيلية •

وتحدثت الى ضياء في جوانب اخرى • سألته عن الافاق التي يسعى اليها ، فقال ان هذه الافاق يمكن ان تشير الى نفسها من خلال معرضه الشخصي الذي ينوي اقامته في عام ١٩٧٣ • سألته عن اخر ما قرأه من كتب ؟ و •

● طارق ابراهيم

يعالج هذا الفنان تجربته في اعمال السيراميك • وهو يكاد يكون جديدا على الجمهور العراقي ،فلم يشترك بعد الا في اعمال محدودة جدا • وهو يثير الاهتمام اساسا لكونه خلافا لزملائه الذين يعالجون الفخار والسيراميك ـ درس هذا الفن في الصين الشعبية • ولهذا فقد كان منطقيا ان نسأله عن هذه الناحية :

يقول طارق ابراهيم :



ـ ان الملاحظ في اغلب اعمال السيراميك انها تتشابه في التكنيك : فاكثرها يعتمد على الدولاب الكهربائي في معالجة تقرب نحو مفهوم النحت الفخاري • فاذا تجاوزنا عن كل ذلك وجدنا ان اكثر ما قدمه الفنان العراقي في هذا المجال يكاد يتشابه في طريقة التزجيج ، فهي يمكن ان ترجع كلها الى مصدر واحد هو ما يسمى بالتزجيج الميكانيكي

ـ واعمالك ؟

ـ أنا لا ألجأ الى الوسائل الميكانيكية ، فاعتمد على البناء اليدوي ويتحقق عندي التزجيج بعيدا عن الوسائل الميكانيكية ، الامر الذي يمنحني حرية اكثر وطاقة ذاتية في التعبير ، كما يقدم لي مدى لونيا اوسع

وفكرت ، ان السيراميك والفخار والخزف كانت تتجه دائما اتجاها استهلاكيا ، فلقد ظلت منذ عهود ساحقة تكرس نفسها اساسا للاستعمال اليومي ، فكيف يتاتى للفنان الحديث ان ينقل هذا الجانب على حساب التعبير الذاتي عبر القيم الجماعية المتطورة

وفي هذا المجال يرى الفنان طارق ابراهيم : انه يحاول تكييف هذه الحقيقة بحيث يجهد للموازنة بين جانبين في هذا الفن : الجانب المفترض في ان يبقى السيراميك مادة للاستعمال وقادرة في الوقت نفسه على ان تقدم حسا ونزوعا تعبيريا مناسبا للزمن • يقول طارق:

ـ ان اكثر الخزافين يتعرضون لهذه المشكلة ، واحيانا يفرطون بجانب على حساب الاخر ••

ـ وانت ؟

ـ احاول الجمع بين الاثنين !

ـ كيف ؟

ـ بالتحرر الاكيد من قيود الميكانيكية التي يقدمها الدولاب الكهربائي ، وتطوير النماذج وانقاذها من طابعها العام الى مجال الخصوصية المتميزة • وهذا ايضا يصح اطلاقه على التلوين والتزجيج • وثمة ناحية اخرى يجدر ان نشير اليها : هي السعي لجعل نتاج السيراميك نتاجا ذا طابع شعبي أي جعله فنا شعبيا• فلقد كان كذلك منذ القدم وذلك يتم عبر الاهتمام الموجه به في المعاهد الفنية •

ـ وبعد ؟

ـ ••••

● مكي حسين

ارجو ألا اثير زملاء مكي حسين ادعي أنه اوفر شبابا منهم جميعا : ولعل طاقته في الاستجابة للاستفزاز هي بعض مظاهر شبابه •

سألته :

ـ لماذا اشتركت مع هذه المجموعة ولم تفضل ان تشترك مع مجموعة سواها ؟•

قال بطريقة قاطعة :

ـ لانه افضل تجمع فني • ان الفنانين المشتركين هم افضل فنانينا الشباب ولهم اثر كبير في الحركة الفنية العراقية •

كان الامر يستدعي نقاشا • ولكن مكي النحات الشاب متحمس لوجهة نظره • ومن المفيد ان نلاحقه بالاسئلة ••

ـ حسنا يا مكي • لماذا النحت • وليس الرسم ؟

ـ النحت اكثر قدرة على التعبير• انه اكثر مادة •

ـ بمن تأثرت من النحاتين العالميين ؟

ـ لم اتأثر •• يصح القول انني انفعل بأعمال جياكوميتي واحب اعمال هنري مور •

ـ ومن العراقيين ؟

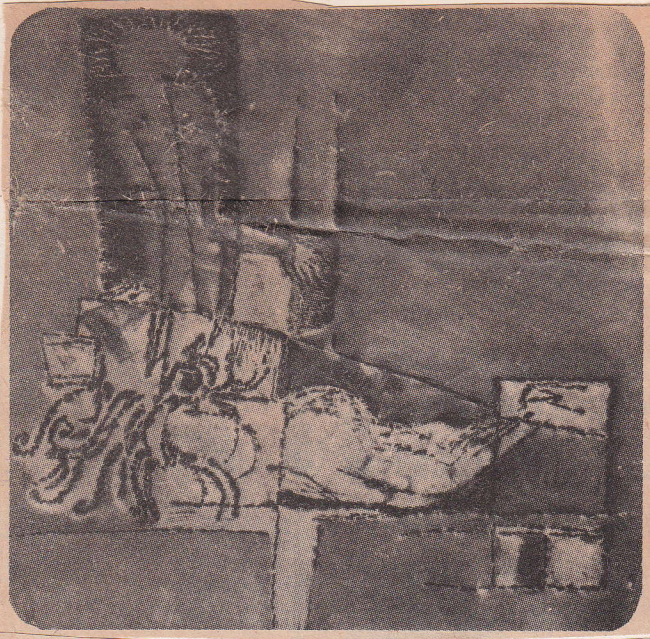
ـ جواد سليم • واسماعيل فتاح!

ـ هل انت تلميذ اسماعيل فتاح ؟

ـ نعم •

ـ ومحمد غني حكمت ؟

ـ فنان شعبي •



واضاف :

ـ لا تعجبني هذه الاسئلة ·

وكان مكي محقا بشكل من الاشكال · سألته :

ـ انت تستعمل «المربع» في اعمالك بحيث يشكل ذلك ظاهرة واضحة لنتاجك · فماذا يعني المربع ؟

ـ حين استعمل المربع احاول ان احصر فيه حياة ·· فترة ·· زمنا ·· جانبا من حياتنا ··

وتدخل ضياء العزاوي :

ـ هل تضع هذا المربع بشكل حيادي؟

ـ المربع عندي ادانة ·

ـ تدين به ام تدينه ؟

ـ ادينه وادين به

ـ كيف ؟··

ـ ···

● رافع الناصري

هل يعاب على فنان ان يكون انيقا ومترفا ، ربما ·· ولكن من يملك هذا الحق ؟ فان كان في اللوحات شيء من هذا الترف والاناقة اعطينا لناقد الحق في ان ننقص له حتى الشاعر الشخصية داخل العمل الفني تعبا وراحة : وفي تجاوز للتفصيلات سألت الناصري :

ـ كيف تستوعب اعمالك مشاعرك الشخصية ؟

ـ العمل الفني له جانبان : الاكتساب والافراغ ·· ان العملية الثانية هي التجربة الغنية مجسدة ومن خلالها فالمشاعر الذاتية تبدو بشكل او بآخر خارج السيطرة الواعية ·

لست ادري لماذا ذكرني اسلوب رافع باسلوب ضياء في (الكلام) ·· فسألته :

ـ ماذا تعني صداقتك لضياء العزاوي ، اهي صداقة شخصية ام صداقة فنية ؟ بعبارة اخرى هل تؤثر صداقتكما على اعمالكما الفنية

ـ الصداقة الحقيقية تتعدى التقسيمات التي ذكرتها ··

هرب من الاجابة ·

لا بأس · وسألته :

ـ لقد درست في الصين · فأين اثر هذه الدراسة في اعمالك ؟

ـ روح التقنية الصينية تبدو واضحة في معظم اجزاء لوحاتي · وهذا طبيعي · سببه التركيز المتعمد على استيعاب هذه التقنية خلال اربع سنوات قضيتها هناك ادرس (الكرافيك) · وهذا الضرب من الفن هو من ادق واكثر الفنون تقنية وذلك يتأتى خلال مراحل ثلاث تمر بها اللوحة الكرافيكية : الرسم ـ الحفر ـ ثم الطباعة ·

ـ حسنا · ما الذى قدمته تجربتك في الكرافيك من اضافات للوحة الزيتية علما بأن اللوحة الزيتية اكثر مطاوعة من لوحة الكرافيك ·

ـ لوحة الكرافيك تعتمد اساسا لونين هما الاسود والابيض اضافة لتكوينها المتفرد · وتأتي درجات اللون في حدود البعد اللوني بين هذين الحدين مع امكانات لاستعمال الوان بسيطة اخرى · وممارسة هذا المجال اللوني البسيط يمكن نقله ضمن اللوحة الزيتية مع امكانية انمائه بألوان اخرى ولكن في حدود ·· (وهذا هو بالضبط ما اجربه) ·

واخيرا ؟

ـ هل تعتقد بأن فن الكرافيك لم تمكن من اخذ موقعه في الفن العراقي؟

قال رافع :

ـ ان قلت لا ، فهذا الجواب مبرر طبيعي · ان تجربة الكرافيك مقطوعة عن الحركة الفنية لسببين : اولهما : قلة عدد الذين تخصصوا في معالجة هذا المجال عندنا (لا يتعدون الاربعة او الخمسة) ·

وثانيهما : ان هذا العدد المتواضع من المتخصصين انقطعوا عن ممارسة الكرافيك بعد تخصصهم فيه لاسباب من بينها عدم توفر المواد الاولية ، مما ترك اثره في المعارض ·· فالعدد الذى شاركت به لوحات الكرافيك خلال هذه السنوات كان من الندرة بحيث انها لم تؤهله ليحتل موضعه الصحيح ··

●

بقي الفنان صالح الجميعي · هل اعتذر لانني لم استطع ان التقيه، ام اقتضيه الاعتذار لتخلفه عن الموعد ··

مهما يكن فقد اخذ الحديث متسعا قد يكون في بعضه مجديا · ونبقى اسئلة اخرى ·· ويبقى نقاش ·· ويبقى للنقاد ان يكونوا عند مواقعهم تجاه معرض يحتمل الكثير من الكلام ··

الفكر الجديد

تجاه كشف بعض الالتباسات في النشاط الفني

عبد الرحمن مجاذ

بعد جواد سليم (الذى كان ممثلا لفترة في الرسم العراقى) كانت ثمة التباسات ليس فقط فى الصيغ التى قدمت عن الرسم ، بل وضمن اللوحة . ومع ان هذه الالتباسات هى « موضوعية » اذا ربطت لتاريخ الرسم هنا ، الا انها من ناحية ثانية (موضوعية) قابلة للفحص والرد ، موضوعية من طرف واحد ، موضوعية الفنان الذى يعتبر العمل الفنى على انه «مصير الواقع» بالمعنى الضيق ، فهناك خواطر تكتب مثلا عن الموروث ، تقابلها لوحات اشبه ما تكون هى ايضا بالخواطر المستلة من شكليات التراث : الحرف ، التكرار ، التناظر ، هذه الشكلية في المصطلح التى لا نجد لها انعكاسا الا فى الماضى حيث انها لم تعد ذات دلالة في جماليات ما هو قائم ، علما انها كانت انعكاسا لما كان قائما ، اما عملية الامتثال الصائب للموروث ، فى الحقيقة للراسب منه ، وليس التعبير عنه فقط ووضعه في اطار ما يصير اليه الحاضر والمستقبل ، هذا لايمكن ان نجده فى موضوعية فوتوغرافية همها الوحيد – وهو هم ساذج – طبع صور قديمة على ورق جديد .

لقد كان للحرف والتناظر والتكرار مضمون تزيينى في الرسم العربى والاسلامى ، فما هو هنا مضمونها اليوم ؟ وهل يقبل رساموننا ان تحال اعمالهم الى نزعة تزيينية فقط ؟

هذا سوءال ، يلقى صداه فى سوءال اخر : ماهى مضامين « الاشكال » في الرسم العراقى اليوم ؟ الاشكال التى تتطور دون اجراءات فى تطور المضمون ؟ . وهذا التاكيد حول المضمون انما يأتى مما يريده الرسامون هم في حوارهم حول اعمالهم ، كما ان جزءا من « العلاقة » فى العمل الفنى هو في الحديث عن « معنى الفن » بعد سنين من « الترنح » داخل الاشكال .

وما يراد الحديث عنه هنا هو بالضبط عينة من النشاط الفنى من خلال معرض ، ومقالة حول المعرض نفسه ، المعرض لفنانين معروفين ، والمقالة لرسام وناقد معروف .

فى الشهر الاخير من السنة الماضية عرضت لخمسة فنانين اعمال في قاعة المتحف الوطنى للفن الحديث ، هم : صالح الجميعى ، ضياء العزاوى ، رافع الناصرى ، مكى حسين ، وطارق ابراهيم ، ويبدو ان اسبابا خارجة عن وحدة الاسلوب فى العمل هى التى جمعت الفنانين فى معرض واحد ، لكن تلك الاسباب ليست خارجة باية حال من الاحوال عن الالتباس في النشاط الفنى فى الوطن هذا الالتباس الذى يبدو واضحا كل الوضوح داخل المعرض المذكور . فمن الانهماك بالتلوين الذى يطغى على « الهيئة » او « الفكر » اللوحة ويحيلها الى « حيلة » ، انتقل ضياء الى التجريد مع اهتمام اكثر دقة بوظائف الالوان ، وطلاق يكاد يكون « تصريحا » من مواضيعه السابقة (السابقة هنا بمعنى مواضيعه قبل عام !!!) والتى كانت نقلا لانشاءات سومرية وبابلية من الاختام وادبيات التاريخ القديم ، ومن التجريد « اللامبالى » تحول رافع الناصري الى « الكر » ، واصر صالح الجميعى على الاحتذاء بتقليده الذي خلقه منذ عام ١٩٦٦ ، دون اضافات اساسية سوى حجم اللوحة واهتمام بالنظافة غير العادية للمادة .

اما مكى حسين الذى عرض منحوتاته الصغيرة الحجم لاول مرة فانه وضع بعضها فى مربعات (احيلت الى اسماعيل فتاح) لتحديد فضاء الحجم الصغير ، واضاءة الشكل حتى لا يضيع في فضاء غير مناسب وقد بدا المربع وكأنه جاء لايهام البعض بان صغر حجم التماثيل يشابه اعمال « جياكومتى» دون الاخذ بعين الاعتبار ، ان التمثال الصغير يحتاج الى الدقة . والفراغ اكثر من احتياجه الى الكتلة ، ان التمثال هنا في الحقيقة هو كتلة الصغيرة ، اما فى منحوتات – جياكومتى – ، فالمسافة والفراغ هما روءية فنية اكثر من كونها ضرورة بذريعة الحجم .

هذه الملاحظة ، تريد ان توءكد مهارة ما لمكى حسين ولنمهد لحديث عن مهارة ثانية ، لكنها ناقصة ، وهى « خزف » طارق ابراهيم ، الذى احال السطوح الى تزيينات اضافية على الغرض التزيينى القائم فى الخزف اساسا مع بقاء « نية » الخزف في ان يكون مشروعا للاستعمال فى الزينة، ومحاولة لتحطيم الفكرة الموجودة عن الخزف ، دون تحطيم الشكل نفسه الذى انتج الفكرة بل لتكريس اشد لوظيفته القديمة : الزينة .

هذا المعرض الذى لا توحده طريقة في العمل وقع بين يدى شاكر حسن آل سعيد ، الذي تحدث عن المعرض انف الذكر باتجاه ايجاد علاقة بين الفن والجماهير والحضارة ، وبعد ذلك تحدث عن معرض قتيبة الشيخ نورى على اعتباره عملا حضاريا ، وحينما تحدث عن الجماهير نسي الحضارة اما فى حديثه عن الحضارة فكأنما كان عليه ان ينسى الجماهير لكن حادث حدث كما يقولون ،

فنى الحديث عن الجماهير لابد من وضع كل شيء في ذلك الاطار وتتم المطالبة آو المحاكمة من ذلك الموقع ، العمل الفنى ، والحضارة والنقد كذلك ، آى معرض الخمسة وقتيبة والحضارة وشاكر حسن نفسه ، وهذا الحيز لا يريد ان يحسم مسالة كهذه ،لكن من الممكن ، بل الواجب التقدم الى المسالة فى تساوءلات مقدمة لكشف هذا الالتباس في « النشاط الفنى » .

وتجاوزا لمفهوم الجماهير وعلاقتها بالفن ، خاصة فى البلدان النامية ليست من السهل بالاطلاق ايجاد وساطات للتعرف على رأى الجماهير فى الفن عدا صواب رأيها ، وذلك تبعا لنوعية التقاليد الفنية عند الجماهير . وعزلتها عن الفن ، بدواعى عزلة الثقافة الفنية عنها ، وهنا لابد من تحديد مفهوم العلاقة بين الفن والجماهير ما المقصود بالجماهير ، هذا اذا كانت هنالك محاولة لتحديد معنى الفن ، من قبل شاكر حسن خارج اطار « الامتثال » والكشف ، وما يطلق عليه « حضارة عالمية » ، هكذا توضع الحضارة تحت عباءة واحدة ، كما توضع في عبارة واحدة فبالسهولة ! .

نسب شاكر حسن لوحات الخمسة الى البورجوازية ، ولو انه ثمن التكنيك – ولا احد يدرى ما هو الحبل الذى يربط الجنين بالسرة ، اللوحة بالبورجوازية – فهل هنالك شيء آخر غير التكنيك في عمل تجريدى عراقى ؟

واذا كان الفرض هو الحديث عن الجماهير . فما هي العلاقة بين اعمال قتيبة الشيخ نورى والجماهير . ولماذا تم نسيان الجماهير بينما تذكر الحضارة فقط ؟ الحضارة تمجيد قتيبة

الفنون

العدد ٢٩٥ السنة السادسة ٨ أيار ١٩٧٤

والجماهير لاسقاط الخمسة؟ هل ثمة تناقض بين الحضارة والجماهير ؟ ام هنالك تناقض بين الحضارة والجماهير ؟ ام هنالك تناقض بين قتيبة والجماهير ؟ ولماذا لم يذكر التناقض اذا كان موجودا ؟ .

الجماهير والحضارة لم يكونا قضية اساسية في نقد شاكر حسن ال سعيد ، بقدر ما كانا ذريعتين للكتابة وللايضاح فقط ، للاستخدام وقت الاحتياج . فبعد الانتهاء من الخمسة ، طرحت الجماهير خارج المقالة ، ودخلت الحضارة للسبب نفسه .

هذه النزعة ، تبزغ اليوم في النقد وهذه ضمن الظاهرة ، في التباس الاضاميين ، واستخدام المعرفة الفنية للشخصيات فقط !

عبد الرحمن طهمازي

بدت بروتري
نبي حسين نفي

طرى ابراهيم

معرض السبعة

هل هناك أمل بالخروج من الاطر؟

كم ستفصح المقدمة التالية في معرضهم هذا عن تجربتهم الموضوعة امامنا كمشاهدين ؟؟

« لا نطرح بمعرضنا المشترك هذا ، وكما في المعارض السابقة اية صيغة للجماعة الفنية ، بقدر ما نؤكد على ان هذا النموذج من المشاركة ، هو محاولة لاجتياز فاصل الاختلاف وصولا الى تنمية شروط الالتقاء الفكري لا الاجتماعي والفني لا المهني .. بغية ايجاد الموقف الحقيقي القادر على ان يكون تيارا ابداعيا له اكتشافاته وحلوله الخاصة والمتميزة .

ونحن اذ لا نراهن على استكشاف المستقبل للوصول الى صيغة الجماعة ، والتي لا تنفصل عن واقع الحركة الثقافية بشكل عام، لا نضع اية تحديدات مسبقة تؤطر التجربة الحالية لكل واحد منا ازاء الكثير مما يواجه الحركة التشكيلية من مصطلحات، كالمعاصرة ، الاصالة والتراث .. العلاقات اليومية مع الجماهير ، وانما نسعى لتطوير فهمنا وعلاقاتنا بشتى الفعاليات والخبرات والموروثات الحضارية من خلال موقف ملتزم بقناعتنا في ان انبثاق اللغة الفنية المتميزة ، ومن وجهة نظر معاصرة وتغييرية لا تتناقض مع ما نمتلكه من تاريخ حضاري ، وما نكتسبه من واقع التجربة اليومية لشعبنا. ان المعرض المشترك بما فيه من انجازات متنوعة اذ تلتقي من خلال المفهوم والمستوى الفني للنتاج، تحاول ان تنشط الحوار وبالتالي فان اتساع مساحة المعرض المؤكدة فنيا في تاريخ الحركة والمؤثرة جماهيريا ، مرهونة بمدى ازدياد اولئك الذين ينبغي ان يكونوا ابعد من كونهم متفرجين ، الى جانب ما تستطيعه النتاجات هذه ، ومن خلال صيغها المتنوعة فكرا وتقنية ان تصبح جزءا اساسيا من وسائل الاتصال » .

ما تطرحه مقدمة الفنانين السبعة في معرضهم المشترك (قاعة المتحف الوطني ٢٩ نيسان ـ ٦ ايار ، يثير هنا، كما تثير معارضهم المشتركة والفردية ايضا الكثير من الحوار الجدي ، وردود الافعال المتطرفة احيانا . اما ان يقال بان هذه النتاجات تستطيع ان « تصبح جزءا اساسيا من وسائل الاتصال بالناس» فان ذلك لن يكون، سيما بهذا التصميم (جزءا اساسيا) . ليس هناك وصول ـ وبهذا التفاؤل ـ للناس ، بقدر ما نستطيع الادعاء به هنا، لان للفنون التشكيلية كما للموسيقى وللسينما والتلفزيون ، والكتب ايضا .. جمهور معين . فالمشاهد الذي يستجيب للبوستر ، بالتاكيد ان خيبته سترتسم على سحنته وهو يقف امام لوحة هاشم سمرجي مثلا. ان محاولة التسوية بالمصيغ او الاتفاق على ان هناك جمهورا وان اللوحة تصل اليه ، ان هي الا محاولة تعسفية .

كيف تصل اللوحة ..؟

أحد الذين دخلوا المعرض قال انه لا يفهم شيئا من (هذا) .. اجيب بانه ليس من الضروري أن يفهم .. قد يفهم من خلال المقالة ، واحيانا الشعر ، الا انه هنا لن يجد صدى لهذا الاتصال (الذي نلح على ان يكون) ، طالما انه « يرى بعينيه وحدهما » ولا يمتلك القدرة لاستدعاء ورصد الحالة ازاء العمل، لذا فان مثل هذا الجمهور سيجد حتما كل ما تثيره فيه أماسيه او همومه في البوستر اكثر مما يحاول أن يتعب نفسه في (شخبطات) !!

هاشم سمرجي : فازاريللي ، والديكور

ليس جديدا اتهام هذا الفنان بالسطو على اعمال فازاريللي، رغم ان الكثيرين ممن يحسنون الحديث عن هذا السطو لا يفسرون لنا جوهر اعمال فازاريللي وكيفية نقل السمرجي عنه عبر فهم وتصور نقديين . الا ان ما يثار حول السمرجي هنا ، وخاصة في هذا المعرض ، هو اصراره على متابعة هذا العمل أوب آرت حتى ليخيل انه قد لا يحسن عملا اخر غير الاوب آرت ... ربما هي مرحلة ـ رغم استمرارها مدة طويلة ـ ولكن هذه المرحلة والمواصلة بهذه الطريقة جعلت لوحته غاية .. مرة

ضياء العزاوي

يجردها ، ويضيف مربعات أو مكعبات تجسد هذا الخداع العيني ، مرة يضيئها بمصباح كبير احمر ، حتى تتحول اخيرا الى عمل للديكور · ان لوحاته الاربع رغم جمالها (الديكور جميل ايضا) وهندستها لم تكن اكثر من واجهات تزيينية وديكورا ·· أي ان قيمة هذه الاعمال ستبقى بمقدار ما تحققه من نفع ، ومن فائدة استعمالية ، هذا اذا اكدنا تعاملنا مع اللوحة حسب ، أما اذا ما كانت هذه اللوحة مشروعا لجدارية ما ، او حتى لتزيين بنايات ، فان قيمتها من الناحية الفنية ستكون اكثر وضوحا ، كما ان وصولها للناس سيكون مبررا ومقبولا طالما انها استخدمت لتكييف فراغ ما ارضاء لسعاداتهم الصغيرة وجمال مدنهم ·

نعتقد انه ليس من حقنا ان نخلد اعمال اي فنان بتصوراتنا التي لا تتفق مع عمله ، غير ان ما تثيره اعماله من تساؤلات وانفعالات سيكون مشروعا ، ويجب ان يكون، للبحث عن خطوة واحدة قد تقود الى العمل والفنان نفسه ·

ضياء العزاوي

ثمة ميزة واضحة في اعماله التسعة وهي ان الالوان التي كانت اشبه بخلفية جمالية للوحة ، بدأت تصوغ موضوعها هي بالذات من خلال اقتصاد وتركيز واذا قورنت هذه باعمال ضياء السابقة ، فسنجد ان زهوا يكاد يكون استعراضيا في اللون ، اخذ يتقلص بوضوح الان حتى ان الكثير من الاراء حول اعماله السابقة كان لالوانه تأثير كبير عليها ··

طارق ابراهيم

منذ اشتراكه مع الجماعة في العام الماضي يبدو ان اختيارا دقيقا يكمن وراء هذا التجاوز في القطع السيراميكية للفنان طارق ابراهيم · انه هنا ـ وهذا ما لم يكن في معرضه السابق ـ يحرر قطعة السيراميك من صفتها السلعية ، وقيمتها الاستهلاكية، فحين كان يمارس نوعا من « التسويات » الفنية أو التوفيق بين السيراميك كعمل فني له شروطه وبين القيمة السلعية له، يعمد هنا الى اختيار دقيق ، حتى انك كمشاهد لن تتلقى هذه القطعة كتحفة ما ، او شكل جميل ، بقدر ما تصل (القطعة) الى نوع من الهاجس في النحت ، بمعنى انها تكاد تكون نحتا·

مكي حسين مكي

ثلاثة مواضيع و (عالم مضطرب) و (موضوع للسلام) ثم (شخصان) ·· هذه حصيلته الحالية هنا · غير انه وهو يطمح بتأطير الشخص في مربع أو سياج ما ، يحرره هنا دون ارتكاز على قاعدة ·· أشخاصه يتحركون ، وهم يحاولون التملص من ارتكازهم (القاعدة) من الارض لينطلقوا الى الفضاء ، بتكوين واع لضرورته · أما تطوره هذا فقد وضعه وبسرعة في مكانة لائقة بين أكثر نحاتينا · كما ان عمله لا يفسر موضوعه بقدر ما يوحي باختيار انساني واضح خلفه · انني اجد في مكي حسين فنانا استطاع اختصار مسافة بعيدة فيخطوات قصيرة جادة ·

صالح الجميعي

رغم انه كان وما يزال يعد بالكثير، الا انه نزوعه نحو التجريد، وبهذه الطريقة من الاستخدام ، سلبت منه وعودا كان يحجمها · ان لوحته هنا لا تفصح عن قوة ذلك التكنيك السابق ، ولا عن جمالية موضوع، بل اخضعت وبقسرية الى تجريد يتالف مع التجميل واحيانا الديكور، سواء في «القادمون من البحر» أو في «الرسالة»

علي طالب

فنان متقدم ، يحمل مجموعة من المؤهلات التي تفصح عن رصانة وعيه ، وبنضج اسلوبه في العمل ·· لوحته لا تهادن ، ولا تطمح ان تعقد اية علاقة مسبقة مع المشاهد ، واعتقد ان فرادته كانت قد بدأت تفرض نفسها على المشاهد منذ لوحاته في «البينال» ولوحته الاخيرة في معرض الحزب (حلم مهاجر فلسطيني) وانتهاء بلوحاته الاربع (مواضيع) ··· ان لوحته تحيلنا الى انفسنا وهذا هو سر تميزها ·· والذي اعتقده انه يستحق دراسة ما عن عمله تؤهلنا في المستقبل لمتابعته كفنان جيد وجاد ·

رافع الناصري

تأثيراته على طلبته في معهد الفنون الجميلة واضحة ، مما يسمح لنا على الاقل ان ندعي امتلاكه لخصوصية فنية خالقة ·· واعماله هنا (٩ لوحات) تقدم اعترافا بانجازه الفني في نوع من المزج (هذا انطباعي ولست اعتقد ان الفنان قصده او هو مسؤول عنه) بين جمالية واعلانية البوستر والتشكيل ووسائل التكنيك الاخرى في العمل ، انه ينجز عمله من خلال اضفاء مواصفات للايصال) والامتاع (وهذا ما لا تطمح اليه اللوحة الجيدة) ، كما انه يستخدم شروطه في تكوين هذا (الموضوع) أي موضوع ، ولكنه في النتيجة يبقى « رسما » بمعنى أن يعرف الفنان كيف يرسم، لا ان يصور، أو يقدم وصفا، او حتى يتعكز على الحركة المسرحية والانشاء الادبي وبلغة «فنية» · سيما وان العديد من اللوحات التي تصل الينا تقدم الكثير من الرشاوي لخدمة هدف الاستجابة ، سواء كان ذلك في الادب ، أو الحساب أو الشعر ·

هل هو رسم « عراقي » ؟

هل هذا المعرض هو التعبير عن الرسم العراقي ··؟ بمعنى ان اللوحة غالبا ما تطالب بالايضاح ، بأن تقوم بمهمة الافصاح عن مشاعرنا ، وتتهم ان لم تحقق ذلك بأنها لا تنتمي الينا ، أو ليست عملا عراقيا ·· ما نفهمه هو ان مثل هذه المحاولات والتجارب استفادت من الاساليب الاوربية ، ومهما تنوعت ، واحيانا تطرفت في استخداماتها الفنية ، تبقى منتمية لنا كأعمال، فعدم قبولنا لهذه اللوحة لا يسمح لنا بتحريم اساليب عمل قد تحقق في المستقبل وفي الحاضر منجزات كبيرة للفن العراقي ·

يبدو ايضا ان هذه المجموعة (انها فضيلتها أيضا) قد توصلت الى حالة من النفوذ داخل الحركة التشكيلية ، بحيث مازالت تخلق مع كل معرض لها أو تجمع اخر، مفاهيم واحاديث وتساؤلات مختلفة!

جليل حيدر

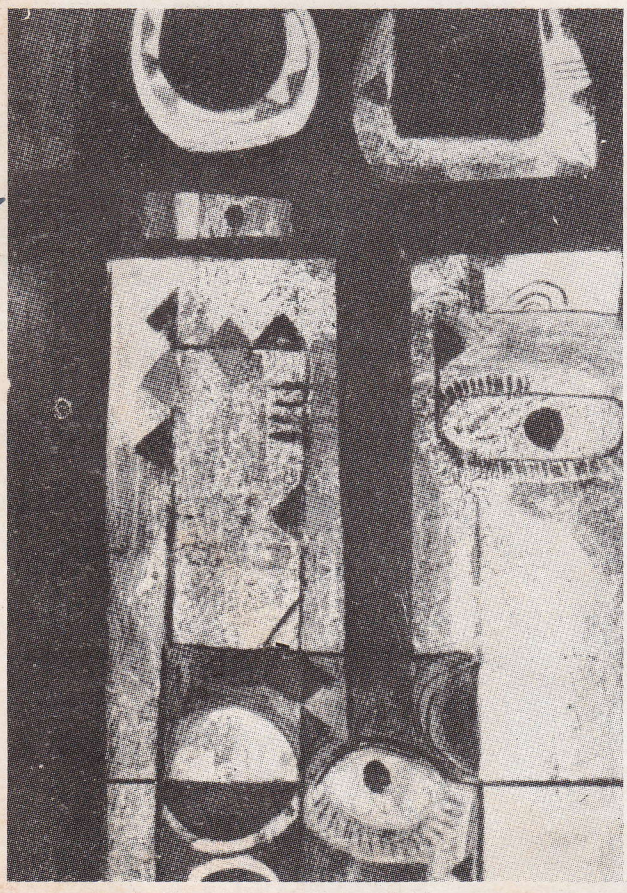
(يلتقي القارىء مع فنان على هذه الصفحة في كل عدد) ـ المجلة ـ

ضياء العزاوي

يتدبر الفنان ضياء العزاوي عمله الفني لا من خلال الحالة النفسية بل من خلال المعرفة بالموضوع . انه يحيل اليه التاريخ العراقي القديم بمعناه المتحفي ويعمل على ان يصبح حالته الخاصة . ما من احد يستطيع ان يعرف تماما اسرار التاريخ ، معرفة روحية تماما ، لكن ضياء العزاوي (فنان تشكيلي) ينوي المعرفة بشروطه الخاصة ، في بناء التاريخ في منطق فولكلوري سيصنع سجادات مليئةبالدمى والتماثيل والخرق والتعاويذ والرقى والكتابات . كل لوحة تشبه سجادة ، متوازنة من حيث المساحات واللون ، متحركة باتجاهين ، ملونة بالوان كامدة، غبارية بنية ، محمصة ومحروقة ان ضياء لم يكل في الاستحواذ على التاريخ القديم والتاريخ الشعبي . لقد اراد ، كما يبدو، تشكيل نماذج تاسيسية ، وهذا ما يفسر لم استغرق طويلا في موضوعه التاريخي والفولكلوري كان ايضا يستحضر وحيا تشخيصيا او كان ينميه من خلال عمله الفني . ان المشاهر التي تستحوذ علينا قبال تمثال عراقي قديم ، الاحساس بالسرية والغموض والسكون والرهبة والسرية والطاقة الداخلية المكبوتة ، هو ما يريده بالضبط ضياء العزاوي . هذه المشاعر ـ الحالات ليست خارج موضوعها ، انها داخلة ،ملتصقة به ، كوديعة ، كطاقة ـ فهي ليست وعيا مجردا غير انساني، انها كما قلنا تشخيصية ..

ان ضياء مفهوم وغير مفهوم ، لكنه في الحق يصنع لوحات جميلة من الناحية التكنيكية . ان حبه للجمال قاده الى ضغط افكاره القديمة الى حد ان جعلها تستنفد نفسها من الناحية التخطيطية .. لقد توصل في الفترة الاخيرة الى نوع من شكلية زاهية . لقد قضى تقريبا على تشخيصيته القديمة ، اما موضوعه فقد تبخر . هذه التجربة لم تكن ناجحة تماما اذ انه سقط في تصميمية ضيقة : شكل يستنجد باوضاع مسرحية . واعتقد ، على الارجح ، ان ضياء يقوم الان بتجارب افضل . انه فنان يعمل بجد وصبر نادرين ، وقد قدم اعمالا جماهيرية مبتكرة ، سواء في التخطيطات او الملصقات ،وهو اخيرا من الفنانين الحساسين ازاء مسائل التاريخ الوطني للشعب .

(سهيل ...)



معلومات اضافية عنه

- ولد في بغداد عام ١٩٣٩
- نال بكالوريوس اثار من جامعة بغداد سنة ١٩٦٢ وعلى دبلوم في الرسم في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٦٤
- ساهم في المعارض الفنية التي اقيمت خارج العراق .

الصفحة السياسية
الجماهير
٢٢-١-١٩٧٣

خبرة المعرض وخبرة المعرفة

بقلم سهيل سامي نادر

حيث يطمح الفنان شاكر حسن آل سعيد الى تقديم معارض فنية ، لا اتوى انا الا ان اسميها (خبرة) ، خبرة تقاسمه الخبرة التي يختفي وراء المعارض ، ان مشكلة تقنية سبق ان اثارها شاكر حسن في مقالاته المنشورة في عدد من «آفاق» هي التي حفزت لدي مثل هذا التحديد . انه توجه الى معرضه الاخير بتكنيكين يادوات تقنية واحدة لكنهما كانا على حالة اصطفاء كبيرين ولا يتفقان واوراقه بل هي متناقضة تماما في السطوح التقنية . هذه المشكلة هي ما سأكتشفها في الخبرة التالية .

لقد وجدت ، وانا أقرأ مقال شاكر ، ان هذا الفنان الناقد ينسى وهو في لحظة التذكر : ان هذه الحالة واردة سيكولوجيا ، لكنها لم تكن هنا غير تناقض وسوء طوية . فشاكر الذي عودنا دائما على مشاريع شخصية تندرج تحت ما اسماه مرة بـ « التجربة المعاشة » يختفي ، لاكعادته ، وراء مفهومين عريضين (الجمهور والحضارة) بالمعنى الموضوعي للكلمة . لقد اراد لنقده تقدمة عريضة تتجاوز التجربة الى الفن ، خارج الصنعة ، وباسم الجمهور والحضارة ، **أي باسم مطالب** غير فنية من حيث التعريف . الواقع ان مثل هذه الاهداف متناقضة الا بشرط ان تكون نقدية فعلا ، أي ان تقود مفاهيمها ومنهجها الى النهاية دون تسوية .

اقر ان هناك « مشكلات عريضة » حيال كل دخول لمعرض فني عندنا تستدعي انضاج مفاهيم مناسبة ، عريضة كذلك ، وهذا ما سأوضحه فيما بعد ، اما الان فاظنني افهم (خبرته) الخاصة : لقد رأى فكان عليه ان يتكلم هو الذي عرفت عنه حرارة الكلام والايمان والشهادة (غير المنحازة الى الحقيقة الانسانية) ، فكيف وقد دخل معرضين ملتبسين واذا به يجد نفسه وجها لوجه أمام ترف قططي اليف دافيء مروض وعديم القلب ؟ ولعلنا لا ننسى انه كان قد فقد (الترف) في بيانه التأملي عام ١٩٦٦ ، فماذا كان عليه ان يفعل كي يهزمه تجريبيا ؟ ان يكون مخلصا لبيانه ؟ لا ، والا كان قد ناقض نفسه ، ذلك لان الترف عنده هو كل فن طبقي اطلاقا ، هو كل فن يسترشد بفكر اجتماعي ، وبالعكس ، فان الفن غير المترف هو الذي يسترشد بالتجربة المعاشة ويتحدد بها فقط ، هذه التجربة لم يوضح طبيعتها آنذاك ، وقد بدت اشبه بمفهوم « الحرية الفنية » المجرد والمغرق بالترف ثم انه ، وعلى خطى تجاربه الروحية ، كان يدير التجارب ويلويها ، ويضع لوحات اراد لها أن تكون معراجا وخبرة مشخصة ، وكنا نراها بعيون الشر ، بل وكان الشر يقف امامها ، كلب حراسة لابد من رشوته قبل أن يسمح لنا بالرؤية ، وعند ذاك ، يكون قد أصبح في داخلنا ، لعبا موضوعية واوامر غير شخصية ، فثمة الحذر من ان لاتكون قد فهمنا الشر ،

والحذر الثاني من اننا لن نفهم اللوحة الا بواسطة الشر ، وعلى الجملة ، كان شاكر يلعب بنا لعبة ايديولوجية داخل الرسم وخارجه (الحق انه رسام مجيد لكنه ايديولوجي ملتبس ، فهو يفهم تجربته الشخصية على انها هي التجربة الفنية ، وهكذا كان يتقلب ما بين العمل ومفهوم العمل بطريقة الا نتعرف على تمايزهما) .

الان ، وهو حيال مناسبتين فنيتين ، كيف كان له أن يتقدم ، وكيف كان له ان يجد مخرجا من تناقضاته الخاصة ذاتها ؟

ان (ينسى) اطروحاته السابقة وان يعتمد منهجا لا شخصيا ، وان يقابل الترف الحالي ، الترف التجريبي ، بمفاهيم غير منظورة ، قياسية وشاملة : الحضارة والجمهور :

لقد حل التناقض بدفعه الى الخارج ، لكن ها هو (يسقط) في ديالكتيك اللعب على الذات ، فحين فرغ من مقدمته عن الجماهير والحضارة ، وبعد ان يشخص جماهير المعارض الفنية بـ « بعض المثقفين كطلاب المعاهد الفنية والفنانين انفسهم والقلائل من الاطباء والمهندسين والمعماريين والشعراء والادباء ورجال الصحافة ورجال الاعمال » أي الجمهور البورجوازي بقضه وقضيضه ، بعد كل هذا ، ينتقد بورجوازية جماعة الخمسة (قبالة) جماهير العمال والفلاحين (جدران بيوتهم على الاخص !) ويكتشف أصالة الدكتور قتيبة الشيخ نوري (حيال) الحضارة والعلم .

ماهذا ؟

لقد الغمت في الحقيقة حدود العلاقات المنطقية والسيكولوجية ولسنا الان الا لغما فجر كل شيء : بحيث لم يعد بالامكان التمييز بين الفكري والسيكولوجي الفني والحضاري ، الجماهيري والبورجوازي ، فاذا ما تجاوزنا كونه يناقض افكاره الصوفية القديمة ، وهذه مسألة لاتنازعها بسبب استطاعة الزمن تغيير الافكار ، فان الباقي لا يفسر الا بسوء النية . فحيثما يقابل

الفنانون الخمسة

معرض الدكتور قتيبة بالحضارة يستنتج صيغا غير محددة ، أماحين يقابل معرض الخمسة بالجماهير ، - جماهير العمال والفلاحين - فان صيغة محددة ومباشرة هي التي تبرز :

الترف والبورجوازية !لكن، ماذا لو استبدل هذه المقابلات ·· الحضارة مقابل الخمسة والجماهير مقابل قتيبة ؟ انه لم يفعل ذلك ، لكنه من جهة اخرى يعترف ان جماهير معرض قتيبة هي ذاتها الجماهير التي صنفها سابقا ، ويعترف ايضا ان الدكتور قتيبة (قد يكون مترفا في حياته لكنه ثائر على ترفه في فنه ، وهكذا جاءت اعماله الفنية ذات زخم حضاري فحسب) ·

ان استنتاجات شاكر لفظية، فهي لاتعتمد العمل الفني بل المفهوم ، قيادة المفهوم ،واللعب عليه ، والبحث عن انطباقات شكلية بينه وبين العمل · فالمجرد تماثل صيغة (الدائرة) التي انشغل بها قتيبة مع بعض الصيغ العلمية والفنية العالمية عن الاشكال الهندسية المجردة، مجرد ذلك ، يستنتج شاكر ان قتيبة لايطرح (مفهوما طبقيا امتاعيا ابدا ، لانه اسبغ رؤيته العلمية على الكيان العام) · وبهذا الاسلوب سيصار كشف الخلفية الفكرية لاعماله ، وسنفهم ان الدكتور قتيبة (يمارس تقنية هندسية الا انه لايعبر عن المعنى الهندسي ، وبمعنى اخر انه يمارس بحثه بواسطة الاشكال الملونة المجردة ، ولكن لكي يوحي بالتكوين نفسه وليس بالتشكيل ·· فهو اذن لا يستهدف في الوانه المبسطة سوى البناء العلمي للسطح التصويري الذي يرسمه) الواضح ان شاكر يحاول هنا ان يبعد عن قتيبة مفهوم الترف الذي ينطبق عليه ، وذلك بأن يقلب علاقة الأشكال الملونة المجردة بجعلها تتمشى مع التكوين (أي الضرورة) لامع التشكيل (المزاج) ·

ان التناول التجريدي يعكس هما انتقائيا ، وسيظهر هذا بشكل صارخ حين يتناول شاكر جماعة الخمسة ، فهو مع جماهير العمال والفلاحين ضد ترفهم البرجوازي ، وانسانهم المصنوع من الحلوى · حسنا ، ان ترف الخمسة يعبق بالاجر ، انه صارخ لئيم من شدة نظافته وانسجاماته اللونية ، لكن عمال وفلاحي شاكر حسن ليسوا اولئك البشر الذين نعرفهم ، انهم ليسوا الا (بيوتهم) و (جدرانهم ··ذات الاخاديد وكتابات الطباشير والفحم وفتحات المسامير) · انهم ليسوا طبقة اجتماعية أو مشاهدين ومطالبين من خلال أوضاعهم ، انهم تلك الاثار المجردة ،الذكرى ، والبراعات الطفولية ، والرطوبة · لكن من منا لا يستطيع ان يعرف ان في امكان حتى البورجوازيين ، بل وحوش الغاب ، ان يودعوا على الجدران آثارهم الخاصة التي قد تكون بائسة وبريئة وتلقائية

ان شاكر الذي بدأ منذ فترة ينعم النظر في الجدران ، في كل الجدران ، وقد سبق ان اكتشف على سطوحها امكانات تشكيلية مدهشة ، لا يقوم هنا الا بدور المتطابق مع نفسه والمنافق على حساب الاخرين = وهذا كما اعتقد - مسألة خارجة عن الفن

سبق ان ذكرت ان هناك مشكلات عريضة حيال كل دخول لمعرض فني تتطلب انضاج مفاهيم واسعة ومناسبة ·

فها هو شاكر حسن يدفع امامه مفهوم (الحضارة والجمهور) ، ومن قبله حاول شوكت الربيعي ان يؤرخ للفن العراقي بمفاهيم شاملة كذلك· ان هذه المسألة مفهومة حين يبدو اننا نريد ان نستخلص العلاقات الجوهرية التي تختص بالمعنى والدلالة والاطار الفكري للاعمال الفنية ، لكن لابد ان نعرف تبريرها وملابساتها : فالفن التشكيلي بلا (حضارة) خاصة ، من حيث التقاليد والتيارات والجمهور والمراجع المعرفة تعريفا لا لبس به ، وربما لهذا اصبح كل معرض فني لا يحمل (معناه) الا بنفسه وبالحدود الفنية للمناسبة ، بل ان العمل الفني ، في كثير من الاحيان ، يستهدف هذه المناسبة ويستوفي شرطه بها· ان (المعنى) غير متجذر ، بلا سيرة وجدانية ، وهو بالتالي يخلق ظاهراته ومشكلاته على أساس تأثري وبعزلة تكاد تكون مغلقة ·

ان وضعا كهذا يشيد فنانيه على شاكلته : انهم في أفضل حالاتهم محالون الى اوقات الفراغ · فنانون وموظفون في آن واحد ، منسيون الا بالمناسبات واوقات الحاجة القابلة للاستبدال حتى بالاستعراضات الرياضية· واذ يحسون بعضويتهم الموضوعية الناقصة يبدأون في استمراء الاستعارات وهموم الغير والمصادرات العالمية ·يجربون ويأولون التجارب ويمنحونها أشارات وأسرارا مظلمة أشبه بطائفة دينية تعيش وضع اقلية اجتماعية ، اما معاناتهم (الفنان في المعنى) ، وهذا ما يؤكدون عليه دائما ، فاننا سوف نتعرف عليها من خلال المقارنات والاحاديث والتصريحات والخصومات الفنية ليس الا ·

نجد انفسنا اذن - ودوما - في حركة تدفعنا الى خارج العمل الفني: اننا لانعرف ، ولكي نعرف (نخلق) وضعا مفاهيميا ونقديا يساعدنا في التحليل والكشف وهذا برأيي مسألة يجب ان لاتنازعها بسبب جو اللامعرفة لكننا نتنازعها حين تصبح للفيقا لا غير · على أية حال تظل هناك مخاطر كبيرة تخلقها مثل هذه المفاهيم وذلك حين لاتختبر بشكل كاف · لنأخذ مثلا مفهوم(الحضارة)، انه ليس فقط مفهوما واسعا بل وملتبسا جدا اذا ما حاولنا تطبيقه على واقعنا المحلي ففي هذا الواقع لن نجد حضارة واحدة بل انواعا متعددة من الحضارات · واذا كان الفن التشكيلي عندنا لايعرف تكنيكيا غير حضارة واحدة الا وهي الحضارة الغربية ، فان على النقد ان يكشف (معنى) هذا بالنسبة لنا ، وعليه ان يكشف تلك المحاولات التي تريد أن تؤسس فنا وطنيا وذلك بمعايير الواقع الراهن

وبالنسبة للتاريخ التشكيلي ، اذا ما اردنا ان نؤرخ فعلا على أساس عياني ، لامن داخل المفاهيم الشاملة المختلقة ، فاننا في الحقيقة لن نجد غير قفزات تقنية تتخلى عن الجمهور باسم الحضارة الحديثة ، أو تتمسك بنوع خاص من الحضارة غير موجود الا داخل فكر تلفيقي يستثير بالفولكلور ويدعي بالتالي انتماءه الى الجمهور · اعتقد انهم يحاولون التقنيش عن الاصل تارة بتلفي الاصل باسم شمول الحضارة الانسانية ، وتارة بتأكيد الاصل باسم الفولكلور أو الفن العراقي القديم ·

ان (الحضارات) تخنق جماهيرنا حين تستنفد طاقاتها الروحية ، وها نحن نعيش انواعا مضطربة من الحضارات واحدة تلغي الاخرى ، وواحدة تستنفد حياتها بالاخرى ، وواحدة تنافق على الاخرى • ان ما يبقى ، في شروط انعدام الرقابة والنقد والتثقيف الذاتي كما هو الحال في شروطنا ، هي تلك الحيرة التي تعبر عن نفسها بالتقنيات المجردة المليئة بالخيبة والتي تحاول ان تلعب على كل الحضارات مرة واحدة •

الجمهورية ٢١-١١-١٩٧٣

آفاق

★ مناقشات

كيف يصبح المتحف العراقي مؤسسة للثقافة الجماهيرية ؟

بقلم الفنان : ضياء العزاوي

المتحف مؤسسة تنتمي الى القرن التاسع عشر ، الا انه كغيره من المؤسسات (الروحية) للبورجوازية يحمل مضمون قرون سابقة ، وهو يحمل بشكل خاص ازدواجية مؤسسات القرون الوسطى : الروح والجسد • وفي الواقع انه اكثر من ذلك ، انه وليد المؤسسات الاكليركية الاوربية ، ومن هنا اكتسب المتحف غموض عنصر (المقدس) وبهاءه ••

ومع [illegible] المتحف بناءا زمنيا معقدا ، يجعل الذاكرة الانسانية الحاضرة امام حالة خاصة ، هي فيما تقدمه بفضل التكرار والمقارنة من معطيات اولية لجمل المعرفة الانسانية ، وتحت واقع هذه المعلومات (المجمعة) يحرر المتلقي من انتباهه المقيد بمكان وزمان الى مكان وزمان آخرين • واعبر حالة الاستمرار التاريخي للوعي الانساني يتمكن المتفرج من اكتشاف الاتصال العميق الذي يكمن وراء حضارات تختلف عن بعضها في الزمان والمكان والاسلوب ، عندئذ لاتعود الواح الكتابة والمنحوتات مجرد مساحات واشكال ، وانما مجموعة من الفعاليات ذات الارتباط العميق بتاريخ متشعب ومتضاد ومتداخل ، ان الانسان الحقيقي كما يقول ميشيل بوتور يتألف من الجسم ومن الاشياء التي تخص الجنس البشري كما يخص هذا العش هذا النوع من الطيور •

تعتبر متاحف الاثار من اكثر انواع المتاحف صعوبة بالنسبة للمتفرج وذلك لارتباطها الكلي ببنيتها الاساسية وهي المعرفة التاريخية ، تجاه مسألة كهذه سرعان ما يحاصر المتفرج (السلبي) بزخم من الوثائق والخبرات او المهارات هي في مجملها وثائق عن وعي الانسان وتطوره ، وللخلاص من هذه الوقائع يلجأ مثل هذا المتفرج الى الهروب باي شكل من الاشكال ، فليس غريبا اذا أن تكون زيارة طلاب المدارس المتوسطة مثلا (وهم الخاضعون لكابوس التلقي السائد والنصائح التراثية المباشرة) لعبة يفرحون بانتهائها • ان الفرد الذي يقوم بزيارة المتحف الاثاري ليس مجرد متفرج اعتيادي لانه امام معرفة محتملة ومن خلال المتاحف المؤكدة (لانقصد الانسان) كما يسميها اندريه مالرو يتراجع المتفرج السلبي ليفسح المجال امام المتلقي المثقف •

من المؤكد ان تكون المتحف العراقي للاثار يرتبط بالظروف الموضوعية التي ساعدت على ظهوره ، وقد مارس من خلال تطوره تأثيرا متزايدا على الحياة الثقافية يختلف في طبيعته ودرجته ونتائجه باختلاف المستوى الثقافي

(يمتلك الفنان المعروف ضياء العزاوي اكثر من صلة وثيقة بالمتحف كمؤسسة ثقافية وادارية ، انه احد الموظفين الشباب في مديرية الاثار العامة ، الذين اسهموا بنشاط وكفاءة عالية في انشاء متاحف جديدة (متحف المأثورات الشعبية) • كما ان عمله الفني واسلوبه يستمدان الكثير من عناصرهما من التراث التاريخي والشعبي لبلادنا • يناقش الفنان العزاوي في رسالته هذه وجهات النظر التي طرحت في ندوة آفاق المنشورة في عدد سابق حول المتحف العراقي) •

«آفاق»

للمتلقي أو المتفرج . لذلك فان تحويل هذه المؤسسة الى مركز تربوي للجماهير (بمعناها السياسي الذي يشمل اوسع الفئات الشعبية) لا يحمل تبعته (مضمون) المتحف الايديولوجية

التي تقف خلف طريقة الاختيار ثم العرض بقدر ما تسهم به التركيبة الاجتماعية القائمة . ان جماهيرنا أمية بنسبة تزيد على السبعين بالمئة ومن ثم لايمكن التحدث وبسهولة عن المتحف (كوسيلة ايصال ثقافية) لان هذه المشكلة عنصر موضوعي يفرضه الواقع الاقتصادي والثقافي ولايمكن حلها الا بحل مجمل التناقضات القائمة . وهناك جملة من الحقائق ينبغي ان لا نكف عن تثبيتها ازاء سواصقات المتحف كمؤسسة ثقافية وازاء بعض الحلول التي اقترحت في ندوة آفاق حول المتحف

١ ـ ان الشريحة الايديولوجية التي تتواتر من خلالها النماذج الاثرية المعروضة تحددها زاوية النظر التي يبصر من خلالها المتفرج الى حركة التاريخ . وبذا تكون سلبية المتفرج التي هي نتاج برامج التربية التاريخية هي التي تقود الى صياغات في مصلحة الفكر الارستقراطي . صياغات تعتقد مثلا بان الخوذة الذهبية من (المقبرة الملكية) في أور مثلا والمعروضة في القاعة السومرية للمتحف العراقي تمثل نماذج ملكية اكثر من تمثيلها نتاجا رائعا ومذهلا للمجهولين من الفنانين والصناع الصغار (لقد وضع قانون حمورابي في مرتبة واحدة الفنان مع البناء والعمال الاخرين) . ان وجهة النظر الموضوعية ينبغي ان تؤكد ان نفيها لانتاج مثل هذه النماذج كأدوات يومية ليس نفيا لقيمتها الفنية الرائعة .

٢ ـ لايعمم المتحف كوسيلة ايصال للثقافة وكمؤسسة ايديولوجية ولايلتحم بنسيج الحياة الفكرية الا بقدر ما تستطيع مناهج التربية التاريخية ان تتعرف وبعلمية على تلك الوحدات من الخبرة الانسانية ضمن سياقها الفكري والحياتي وان تتخلص من اجتهادات اليمينيين الذين يدعون الى تراث استهلاكي (يمجد الملوك واعمالهم) بتفريغه من الصراع الطبقي .

٣ ـ ان تحويل الجماهير بمعناها السياسي الى جماهير تمتلك المعرفة التاريخية طريق طويل ولابد أن يمر خلال تجارب عديدة ومتنوعة وخلال تربية سخية وواسعة على النطاق الشعبي . وازاء مهمة كهذه لابد من تعامل جديد في طرح الثقافة التاريخية ، ان الصياغات المتخصصة تاريخيا وآثاريا الى حد الانغلاق ، صياغات الوثائق الملكية المجردة ، سرعان ماتواجه العزلة ، اذا أصرت على القناعة بتاريخيتها دونما محاولة لاخضاعها الى الحاجة اليومية الحاضرة .

٤ ـ ان نجاح المراكز التربوية الملحقة بالمتاحف في الدول النامية لن تخلق غير قواعد طلابية صغيرة وذات علاقة نسبية بالمتحف ،وهي علاقة ذات بنية وقتية . كما أنه لايمكن للحلول الاجتماعية (نوادي المتحف ، مطعم يلحق بالمتحف والخ .) ان تسهم في ايجاد تقليد ثقافي ثابت وذي صلة غير وهمية بالتاريخ . مادامت الادوات المادية للثقافة (تعوض المعلقات السبع بالسبع معلقات) كما يقولون ان المعرفة لايمكن ان تكون الا تنظيما لكي تفرض حتميتها في احداث الوعي الجماعي وعلى مستوى الحياة اليومية .

٥ ـ مما شك فيه ان المتحف العراقي يمتلك مجاميع جميلة من الكارتات الاثرية الى جانب الكتب الاثرية المتخصصة . ولكن مما لاشك فيه أيضا اننا لازلنا نفتقر لكتاب وليس (لدليل متحفي) بمستوى كتاب الفن العراقي المعاصر مثلا يؤكد من خلاله اهمية وروعة النماذج الاثرية التي يمتلكها هذا المتحف مرفقة بمقدمة مركزة عن الخصائص المميزة للحضارة العراقية . كما اننا لازلنا نفتقر الى ملصقات أثرية (هذه الوسيلة الاكثر ارتباطا برجل الشارع من أية وسيلة ايصال اخرى) . على اننا ينبغي ان نميز بينها وبين الملصقات التي تستخدم النماذج الاثرية بالشكل الذي يدعم التصور السياحي اكثر مما يؤكد الخلفية الثقافية . كما ان من الضروري ان نتذكر اننا لازلنا نفتقر الى فلم سينمائي يكون بمستوى فلم (التراث الحي) الذي انتج في منتصف الخمسينات . وهذه كلها طبعا مسائل (تسهم) في تحويل المتحف العراقي الى مؤسسة عصرية للثقافة الجماهيرية ، الا انها لاتخلق لوحدها حل المشكلة .

الجمهورية ١٩٧٣/٨/١٥

الملصقات

فن آيدلوجي لمخاطبة الجماهير

اعداد : ضياء العزاوي

في السنوات الاخيرة استطاع الفنان العراقي ان يطور فن الملصقات ويوجهه التوجيه الصحيح ، بأن يضعه في مكانه السياسي ووظيفته في الدعاية والتحريك ونعتقد ان هذا التطور سيؤدي الى فهمه الخاص الذي سيترك ظلاله على الحركة التشكيلية عموما بتوضيح المهمات الانية للفن ، او بمنح الفن التشكيلي روحا واقعية نقدية وجعله اقرب الى الاحساس بالواقع ومشكلاته واقرب الى فهم الناس ايضا . ان فن الملصقات عندنا يتقدم اليوم بطموح خاص نرجو ان تعزز به روح الابداع التشكيلي عموما .

يتحدث هنا الفنان ضياء العزاوي عن فن الملصقات ، نشأته الاولى ، تطوره الذاتي ، تكنيكه ، اسهامات الفنانين الكبار ، والروح الايديولوجية التي تكمن خلفه : ان معرفة (حياة) هذا الفن قد تجعلنا اقرب اليه !

للمطبوعات الاعلانية الجماهيرية تاريخ طويل يمتد الى سنوات بعيدة، والى لندن يعود اقدم النماذج الطباعية للمصمم وليم كاستون عام ١٤٧٧ . كما عثر في فرنسا على صورة دعائية بحجم صفحة الكتب الصغيرة عن مظلات تطوى من عام ١٧١٥ ورسوم توضيحية لزوجين يشربان في فندق من عام ١٨٠٠ ، وبهذا يمكن تتبع تطور تقاليد الرسوم التوضيحية والمطبوعة على الحجر ونموها من خلال الكتب المطبوعة في فرنسا ، وبالرغم مما نلاحظه من بعض الاعمال ذات الشكل الدعائي الذي يحتوي على الكلمة والصورة لبعض الفنانين امثال جافارني (١٨٠٤-١٨٦٦) بتصميماته المختلفة، دنس اوكست رافييت (١٨٠٤-١٨٦٠) الذي صمم شكلين دعائيين عن تاريخ نابليون ودون كيخوته برسومه التوضيحية الثمانمائة لاشهر الروايات فان علاقتهم بالكتب المطبوعة وبتكنيكها اضعفت علاقتهم بالاعلان اضافة الى حجمها الصغير وما يسببه من عسر في تمييزها وسط مواد الدعاية المختلفة .

وبذا يعتبر جوليسما شاريت (١٨٣٦-١٩٣٣) اول اسم في تاريخ الاعلان لتصميماته البارعة في مجال الفن الدعائي الى جانب ما احتفظت به اعماله التي تتجاوز الالف من قيم فنية جيدة . واذ استعاظت الجماهير في زمنه عن الجداريات الكبيرة السابقة بخلق لوحات

اعلان دفاع عن اطفال فيتنام اصدار اتحاد الشبيبة العالمي

الزدهات الضخمة ، اوجد مكانا جديدا لاعماله هو الشارع ، وبهذا تحول هذا المكان الى قاعة لعرض هذا النوع من الفن .

ان الاسهام الحقيقي لهذا الفنان يبدأ بعودته الى باريس بعد استقرار دام سبع سنوات في انكلترة ، وبدأ انتاجه الفني بوساطة ماكنته الانكليزية الجديدة التي وضعها في مركز سيفلدر للتصميم . ومن عام ١٨٦٩ بدأ التاريخ الفني للشكل الذي نعرفه حاليا عن الاعلان عندما قدم شاريت اعلانه المطبوع بالليثوكراف وهو يحتوي على مهرج بين راقصين ونكمل الحروف المتجهة الى الخارج الكائنة في القسم الاعلى من الاعلان تصميم هذه الحركة وبالشكل الذي جعل من الحروف جزءا من التصميم في الوقت الذي تتسم اعلاناته بخلوها من الكتابة ، ويرجع كل ما دون على اعلانات هذا الفنان لصديقه مادار الذي توفي عام ١٨٩٤ .

درس شاريت في باريس اثناء عمله كمحترف لطباعة الليثوكراف وكان يرسم تصميماته مباشرة على حجر الطباعة كوسيلة للخلق المباشر وقد سبقه الى ذلك الفنان كويا واخرون في بداية هذا القرن . تظهر تصميماته الموزعة على مختلف الموضوعات علاقة واضحة بتقاليد التكوين الفني للجداريات الاوربية ، ومن المنطقي مقارنة اعماله بجداريات الفنان تيبولو حيث تبدو لنا تأثيراته على اعمال الفنان شاريت اكثر وضوحا مما كانت تبدو لمعاصريه . كما يمكن تتبع العلاقة الفنية بينه وبين رسوم الفنانين وتاو ، وفراكونارد .

وبهذا نجد تمثيل اعمال شاريت لنهاية الفترة العظيمة لتقاليد الفن الاوربي اشد من تمثيله لبداية الحركات الفنية الحديثة . ويعتبره الناقد هنري فيلدي عنصرا مهما في الفن الزخرفي وله تأثيرات كبيرة على هذه الحركة الى جانب تأثيره على الفنان سوره . كما اشاد بعض الكتاب وعدد لا يحصى من النقاد ومؤرخي الفن بالتفجير اللوني الذي اوجده هذا الفنان وامكانيته في الاستفادة من تكنيك الرسوم التوضيحية

تكتب الليثوكراف الى جانب استخدامه اسلوب الفنانين ومقاييسهم . ان اعلاناته التي طورت فيما بعد من قبل بعض الفنانين الشباب امثال تولز لوتريك وبونارد تطرح سوية التقاليد التكنيكية للاعمال الجدارية الكبرى الى جانب عنصر مهم هو الشعور بالتعبير واللغة الشعبية التي يمكن ان تحقق الاتصال بالجماهير .

ان الاعلان الذي هو نتاج العالم

الصناعي من نهاية القرن التاسع عشر استخدم كوسيلة للعرض كما انه هواية للجمع وقد ظل لفترة تقع بين ١٨٧٠ ونهاية الحرب العالمية الاولى ذات ارتباط بالمبدأ التجاري والاعلان الذي يدعى (الحرب مهنة جيدة ، تدعو اليها) نموذج من هذا النوع • ويستثنى من ذلك اعمال الفنان شاريت وتولوزلوتريك وبونارد• وبذلك يثبت للاعلان ، تاريخيا ، مرحلتين الاولى تقع بين ١٨٧٠ و ١٩١٩ عندما كان جزءا من العمليات التجارية والمرحلة الثانية تبدأ من عام ١٩١٩ حتى تبلغ الوقت الحاضر حيث تحقق ظهور الاعلان السياسي•

تعتبر الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي عام ١٩١٧ واحدة من اهم العوامل التي دعت الى ترسيخ الاعلان الايديولوجي ، فقد ظهر نوع جديد من الاعلان يسمى (النافذة) للفنان ميخائيل جيرمنسكي •وتحتوي هذه الاعلانات الجديدة على رسوم توضيحية ممثلة بتتابع سينمائي

اعلان بمناسبة اختطاف المهدي بن بركة ـ ٢٩تشرين اول ١٩٦٥ من اصدار منظمة OSPAAAL منظمة تضامن شعوب اسيا ، افريقيا وامريكا اللاتينية

اثناء حكمها في ايطاليا على اعلانات تصور بالابعاد الثلاثة وبشكل يظهر مدى تاثير الفخامة المعمارية للامبراطورية الرومانية القديمة وكانت الحروف الكتابية احد العناصر التي استخدمت في هذا التصور • وقد لوحظ تاثيرها على الاعلانات التجارية وخصوصا في اعمال الفنانين بيرو توتايني ، وبيانوني باستا • كاعلان سيارات فيات الذي صمم بشكل يشابه ما نراه في مقدمة افلام شركة فوكس للقرن العشرين •

لم تحقق الاعلانات التي ظهرت خلال الحرب العالمية الثانية اية اضافة واضحة الى التطور الذي حصل في التصميم الاعلاني من قبل بالرغم من ظهور بعض الاعمال الجيدة في الولايات المتحدة لبعض الفنانين منهم (هنري كورند ، جين كارلو) وفي الاتحاد السوفياتي (ميخائيل كوبرياتوف) • لقد تغيرت وسائل الاعلام الجماهيرية في مجتمع مابعد الحرب وظهرت وسائل جديدة وفعالة للدعاية من خلال الراديو والسينما وفي عام ١٩٤٥ ظهرت تصورات سياسية وفكرية جديدة اوجدت اعلانات تعارض الحرب حيث اعتمدت روح اعلان كاثي كولفاتيس (لا حرب اخرى) والذي يعود لعام ١٩٢٤ بشكل اخر من قبل الفنان هيروكاتسو بعنوان (لا هيروشيما اخرى) •ويمكن ان يلاحظ ان هذه التغييرات الجديدة قد حدثت في الاسلوب اكثر مما حدثت في المحتوى •

خلال انتفاضة باريس اذار ١٩٦٨ ظهر الاعلان وبعد مائة عام من النمو كوسيلة شجاعة وفتية في النضال ، وكما في اعلانات النافذة ايام ثورة اكتوبر ، استخدم الاسلوب التعاوني في اختيار التصميم والطبع وقد شارك في تنفيذ هذه الاعلانات مختصون وهواة كما عارض اولئك المشرفون على الانتاج تحقيق مفهوم (السوق الفني الاعلان • في مقدمة كتاب عن مجموعة من هذه الاعلانات صدر في الولايات المتحدة اشارة تقول (ان التجربة اوضحت لنا مدى خطر الغموض ومدى الحاجة الى تعاون الشعار في تكملة التصميم ، ان الخيال فعال جدا فقط عندما يتدخل ويقاوم الهجوم الذي يحققه الشعار)• يصف احد النقاد الرسم الشعبي الذي كان يصدر هذه الاعلانات فيقول (في المرسم مجموعة من العمال ، والطلبة ، واللفانين وجميعهم يعملون على انتاج اعلاناتهم بوساطة الطبع على الحرير ، الليثوكراف وطرق اخرى ، وهم اذ يلتقون يوميا في اجتماع عام لاختيار التصميم الفني

ساخر ومن اشهر نماذجها تلك التي نظمت بشعر الشاعر مايكوفسكي ، وتشير احدى الناقدات السوفياتيات الى مدى تاثير الايقونة الروسية وتصميمات الفن الشعبي الروسي الذي كان شائعا حتى نهاية القرن التاسع عشر الى جانب التكامل ما بين النص والرسوم في اعمال لاريونوف وجورنجارف ، لقد الهم هذا التكامل الشاعر مايكوفسكي تطويره من خلال اهتمامه بالحكايات الشعبية الشائعة • وكانت جميع الاعلانات تنجز بجهود تعاونية ثم ترقم كل طبعة منها وتوزع على الجماهير لتعرضها بالنافذة •

ان فكرة الجهود التعاونية للانتاج الاعلاني ظهرت في برلين ايضا من قبل مجموعة نوفنبر التي اسسها ماكس بيخستين وهانس ايختر عام ١٩١٨ كما اخذ بهذه الفكرة من قبل الجمهوريين والشيوعيين في مدريد وبرشلونة اثناء الحزب الاهلية عام ١٩٣٦ ، وقد عكست اعلانات هؤلاء ظهور تكنيك جديد في الاعلان مثل استخدام (الفوتو مونتاج) • كما ظهر تاثير تكنيك اعلانات النافذة على معماري الطليعة حيث اعتمدت مساحات بنائية كبيرة في العمارة لتعرض عليها الصفحات الاولى من الصحف اليومية ، ويعتبر النقاد الغربيون هذا الاسلوب الطليعي مرادفا لتكوين المجتمع السوفياتي الجديد الذي أوجد بعد الثورة الاشتراكية •

استخدم الفاشست الاسبان الاعلان كوسيلة للقتال كما اعتمدت الفاشية

اعلان عن ضحايا الحرب الفيتنامية
من اصدار اتحاد الطلبة العالمي

والشعار اللازم للاعلان يطرحون ومن خلال هذا الاجتماع مناقشات حادة في المسائل السياسية اليومية) • ان اعلانات الرسم الشعبي التي كانت صوت انتفاضة اذار ٦٨ تمكنت ان تحتفظ بأفضل تقاليد التكوين الفني الناجح (الرموز العامة ، اعلانات

الشارع التي يبدا فيها التطور في التصميم والفكرة) الى جانب نجاحها في الدمج المباشر بين الكلمة والتصور •

في نهاية عام ١٩٦٠ بات واضحا مدى تأثير التطور الذى حصل في تكنيك الاعلانات التجارية على نمو الاعلانات الايديولوجية سواء كان ما تطرحه افكارا حزبية محددة أم تعبيرا عن افكار الجيل الجديد • وليس من شك في ان اعلانات الثورة الصينية التي استطاعت الاستفادة من ذلك التكنيك ذات اسهام رائع

يستحق التأكيد في تاريخ التصميم الاعلاني الايديولوجي • ان هذه الاعلانات ، الرايات كانت كما هي الحال في الغرب نتيجة لتطوير الفن الشعبي • اما اعلانات الثورة الكوبية فانها تحتل مكانة مهمة وشهرة واسعة • حيث قدم هذا البلد القريب من الولايات المتحدة جغرافيا والبعيد عنها ايديولوجيا

ومن خلال الاستفادة المزدوجة من تجربتي الاعلان الشرقي والغربي اعمالا ناجحة نفذت باسلوب غربي وبفكر اشتراكي • وهي تعكس مدى تأثير الدعاية التجارية وروحية الفن الشعبي واعلانات الافلام الامريكية ذات المجتمع الاستهلاكي الى جانب اعلانات المسرح البولندي واعمال الفنان بيكاسو •

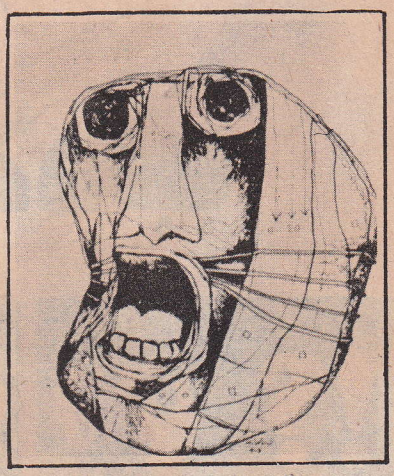
يصف احد النقاد حالة المجتمع الفني بقوله (في البيت ، والحائط وعلى النافذة شكل جديد للاعلان حل محل صور الفلمنكي والتقاويم الامريكية ومجلات الدعاية المتعلقة بالمنتجات الاستهلاكية وهي تعكس تصورا جديدا دونما لجوء الى استغلال الاثارة الجنسية ووهم الحياة الارستقراطية) •

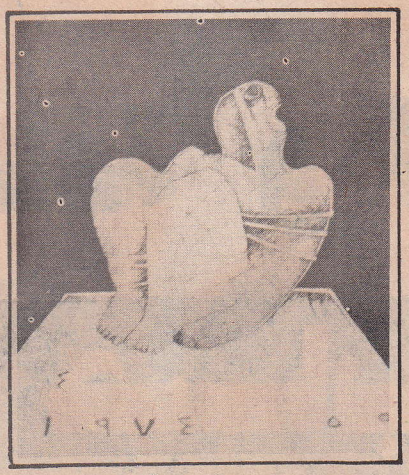
تتسم هذه الاعلانات باسلوبها الزخرفي دونما خضوع للصرامة التوجيهية وبتعبير تصميماتها البسيطة عن روح الثورة بحيث تمكنت من ايجاد حالة اقتراب بين لغة المجتمع الاشتراكي وبين اعمال مصممي الكرافيك المحترفين • ولوجود بعض الاسباب التكنيكية المتعلقة بالطباعة اتسمت بقلة طبعاتها ، الامر الذى منحها قيمة سوقية مهمة لدى هواة الاعلان بالرغم من محاربة المسؤولين انتاجها لهذه السوق ، لايمانهم بأن الاعلان الايديولوجي قد صنع من قبل مجتمع اشتراكي ولمجتمع اشتراكي وان مهمته توجيهية وتثقيفية تزول بزوال الظروف التي اوجدت الحالة التي يتعرض لها الاعلان •

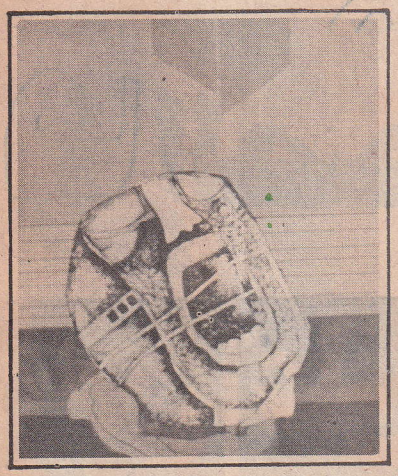
تشير احدى المجلات الكوبية الى ظاهرة التقارب بين فن الرسم والكرافيك التي برزت في كوبا بقولها ان تقريب الرؤيا بين مجموعتين من الناس ، هؤلاء الذين يذهبون الى المتاحف واولئك الذين لا يذهبون ، انما هو تقريب لرؤيا تقدم وجود مظهرين من الفن واحد للمتعلمين واخر للاميين • ان فن اللوحة مألوف جدا لدى المتفرجين والفنان، وان اللوحة هي الرسام بافكاره ومشكلاته في حين ان الكرافيك (اغلفة الكتب ، المجلات ،الاعلانات) يمثل ايصالا للحدث ونتيجة تعتمد على السينما ، والمسرح ، والادب ، وان كان علينا عدم اغفال المزية في تنفيذ كلا العملين ، اللوحة ومجاميع الاعمال الكرافيكية ، تقدم اعمال الفنان (راؤل مارتينيز) احد فناني كوبا المعروفين نموذجا من هذه الظاهرة ، حيث تمكن ان يطور من خلال رسومه تصميمات تظهر علاقتها باشكال الفن الوطني الكوبي ، وكما هي الحال في تطور الاعلان في البلدان الاخرى من خلال الفن الشعبي، نلاحظ هذه الظاهرة في اعماله لايجاد وسائل حقيقية للتعبير الشعبي •يقول الفنان مارتينيز في احدى المقابلات الصحفية (ان الرسم في مختلف اهدافه باتجاه المطابقة والحل للمشكلات التي تجاوزها الفنان نفسه اما الفنان الكرافيك فيجيب على المشكلات التي وضعت له •والحقيقة ان الفن في جميع انحاء العالم يتجه اليوم نحو طرق الفن الجماهيري) •

الفنون
العدد ٣٣٩ السنة السابعة ٢٩ آذار ١٩٧٥

معارض







ضياء العزاوي :

« حالات انسانية »
« صرخات وحالات متعددة للشكل الواحد »

ضياء العزاوي ، فنان له حضوره في الحركة التشكيلية ، بمعنى انه دائب الطموح الى التجديد ، والى اثارة تنقلاته الفنية ، وفي البحث · وبهذا المعنى ـ ايضا ـ فانه من الصعب ان نحدد ضياء في اطار ، او نمط معين · ذلك انه دائم التنوع ، والحركة والغزارة ·

ان هذه الاوصاف تحيلنا الى خبرته في الرسم ، والتي منحت اسلوبه ، اوشخصيته في اللوحة تقنية مميزة · وفي معرضه الاخير (حالات انسانية) المقام على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ابتداءا من ١٠ـ٣ ، تأكيد على سعة تجربة هذا الفنان وسعيه ، لا الى التجريب المتعسف ، بل الى التغير الواعي ، والمستمد من خلفية تقنية خاصة ·

علاقته الطويلة باللون والشكل وبكل عناصر العمل الفني ·

للوهلة الاولى خيل لي ان معرضه هذا من الكرافيك (باستثناء لوحاته الزيتية الاربع) ولكن فحصا دقيقا ، وعن قرب لطبيعة المادة ،وتحليلها كانت مغايرة : مزج بين الحبر والالوان المائية ، بدقة ، وبقوة تعبيرية توحي بخيال متدفق وحر ، حتى ان زيتياته لم تثر ما تثيره عادة في معارضه ومشاركاته ، سيما وان لوحات ضياء العزاوي الزيتية ذات طراز ، او نظام خاص سواء في حرارة الالوان وجمالها وشرقيتها او عراقيتها احيانا ، او تلك التقنية العالية، او الشكل المشبع برموز تراثية وفولكلورية في آن معا ·

الشكل بحالات متعددة

من داخل اللوحة تطلق الصرخات ، والصراخ هنا ، يعبر عنه ضياء العزاوي تشكيليا بالافواه المكممة، والاجساد المشوهة والمكبلة ، واذا كانت الصيغ التفصيلية التي يستعملها العزاوي (حروف وارقام ونمط عام من الاشكال) مازال بعضها وفي حدود قليلة تظلل بعض لوحاته داخل معرضه الجديد هذا ، فان حالاته (المعرض بعنوان حالات انسانية) تتعدد ، رغم اننا نستطيع ـ والى حدما ـ وضعها في صورة اوفكرة اقرب الى التجانس ، او في تنوع مشدود لخيرا الى نظام ، والى افكار شبه معلنة:

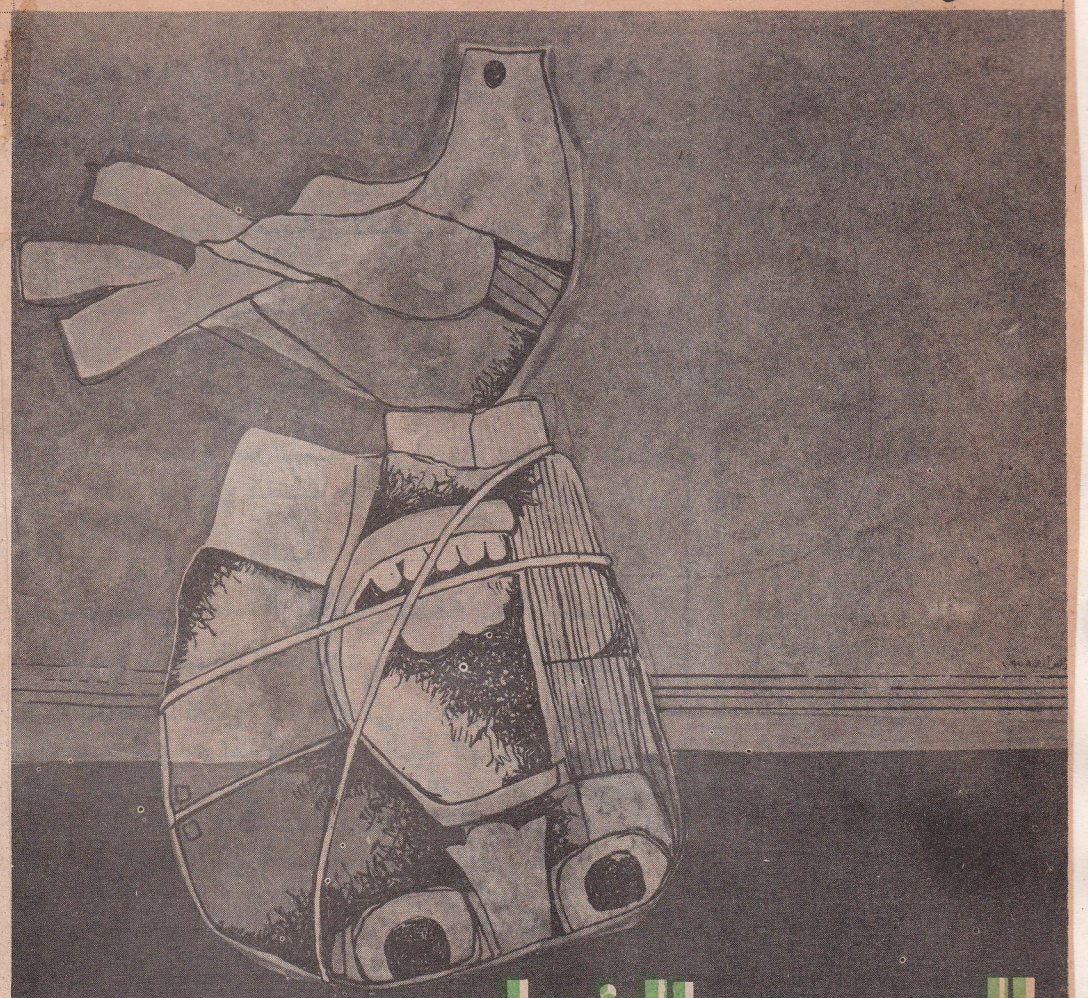
العذاب البشري · الخوف · الموت ··

ولهذا نجد ان الشكل ـ ربما ـ واحد وهو يتكرر تقريبا ، ولكن حالاته واوضاعه وحركاته داخل اللوحة تتعدد وتتغير · وتبقى كذلك تلك الحبال تحكم حركته وتنتزع منه عذابا مختلفا · بمعنى انه قد يكون شخصا واحدا ، غير انه يرى او يرينا حالاته وعذاباته في اربعين وضعا او حالة واكثر (عدد اللوحات) فلكل لوحة حالة ، رغم انه نفس الشخص : حالة صراخ ، حالة ذعر ، حالة ترقب وانتظار وخوف و ··الخ· ولكن الصرخة تظل المسيطرة على هذا المناخ ·

ان النداء الداخلي لهذا الفنان يملي عليه قوة في ايصال الحالة التي امامنا ،والتعبير هنا جزء من الحالة ذاتها ، لا من التقنية الفنية ، أعني ان ايصال هذه الحالة لاياتي من خلال قوة التعبير التي يستخدمها العزاوي في الرسم حسب ، انما تساعد هذه القوة التعبيرية الدفق الشعوري والفكري للفنان حيث يتمثله تشكيليا (رغم انهما بالنتيجة متساوقان وهما ايضا جزء من عمل واحد) ·

ان صرخات هذا الانسان تكاد تكون تحيزا للحرية ، وهي كذلك ، انها صرخة بشرية تتدفق بالثورة ، بقدر ما تحيلنا الى عذاب من نوع خاص ، وهي قد ترسم لنا صورة الفنان ضياء العزاوي وانتمائه الثقافي واليومي للحرية وللفرح ·

جليل حيدر



التجربة والثقافة وحرية التعبير

• حول معرض الفنان ضياء العزاوي

/• بقلم : سهيل سامي نادر

يفتح الدو.ضياء العزاوي موضوع ماضيه ـ كل تلك الاشكال الجميلة المحترسة من حريتها ـ على نوافذ جديدة · لقد اشتغل كثيرا بالاسرار وها هو يكتشف الانسان !

أسمي اثار اليوم بالبحث عن الحرية في التعبير ، وهذا البحث ، في الواقع ، ليس جديدا عند ضياء العزاوي ، لكنه لم يكن يعانيه · كان شرها في اقتناص اللذائذ ، وكان يائسا ، وكان مترعا بالبراعات والتصاميم وتنوع الاهتمامات ، لكنه كان لايني يبتعد عن التجربة الشخصية المباشرة الى الثقافة · ابتعاد متقن نسبيا ، اذ انه مبرر بالموضع الستيني كله · مبرر ايضا باليأس النزق ـ يأس المثقفين ·

لقد تميزت الستينات باضطراب الحياة الاجتماعية بارتباك التعاريف بالخوف وسقوط الكفالة الاجتماعية عن المثقفين بشكل كامل تقريبا ·· لقد حصل المثقف من كل هذا على حرية مذهلة : حرية اليأس · فكان ان تحسس فردية بلا أصل ، طفت فجأة على سطح الحياة ، ونضجت بردود الفعل النفسية العشوائية وبوسائل الكتب والثقافة الجاهزة · لقد ظهر عندنا فن الخبرة الداخلية في الوقت الذي لم تستكمل فيه المعارف الخاصة بالواقع · وكان غريبا ، بالطبع ، ان لا يظهر هذا الفن في تلك الظروف · فاذ تلغم الطرق الى الخارج ، لا يعود المرء بمنجى الا في الرجوع الى مناطق آمنة · الداخل منطقة تسويف لكنها منطقة آمنة، وهذا الامر ينطبق على الماضي كذلك · ان الحياة الاجتماعية الضيقة التي لم تكن تسمح بتنوع التجارب الواقعية ، والاحساس بالحياة سمحت بتشويه هذه (الخبرة) بالذات ، وجعلت من الوعي يستنفد نفسه في الاستغراق بنفسه ، وليس غريبا ان قام شاكر حسن ال سعيد في تلك السنوات بصياغة (البيان التأملي) وحصره (الخبرة المعاشة) كما كان يسميها ، بالسطح التصويري · كان يبحث عن (الماهية) الروحية المرتبطة بالبحث عن الماضي ، في سياق موضوعته الفنية فيما يمكن تسميته (الشكل اللاشكلي) ، وعلى الجانب الاخر ، استطاعت رومانسية شبه ثورية ان تطور فنا بدا في تلك الايام مكتفيا بذاته ، فهو لم يبتعد عن المألوف والحسي والعياني ، برغم انه اكثر مفرداته واشكاله مستعارة اما من التاريخ القديم او من الفولكلور الشعبي ·

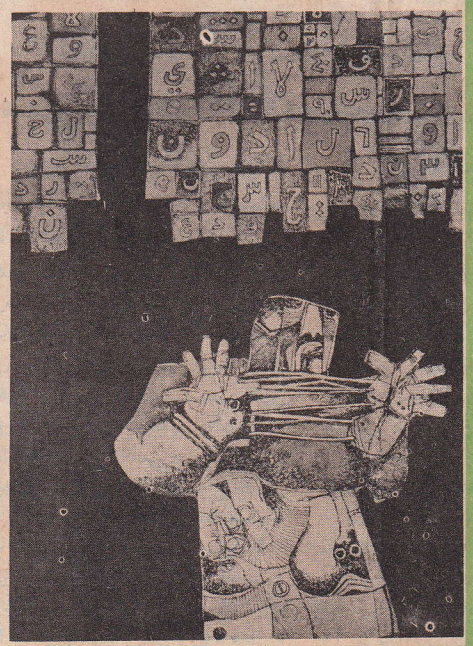
لقد قام هذا التيار بحركة التفاف ، فهو قد استبدل (الخبرة) الشخصية بواقع غير شخصي ، اي انه استبدلها بالثقافة · لقد استبدل معالم

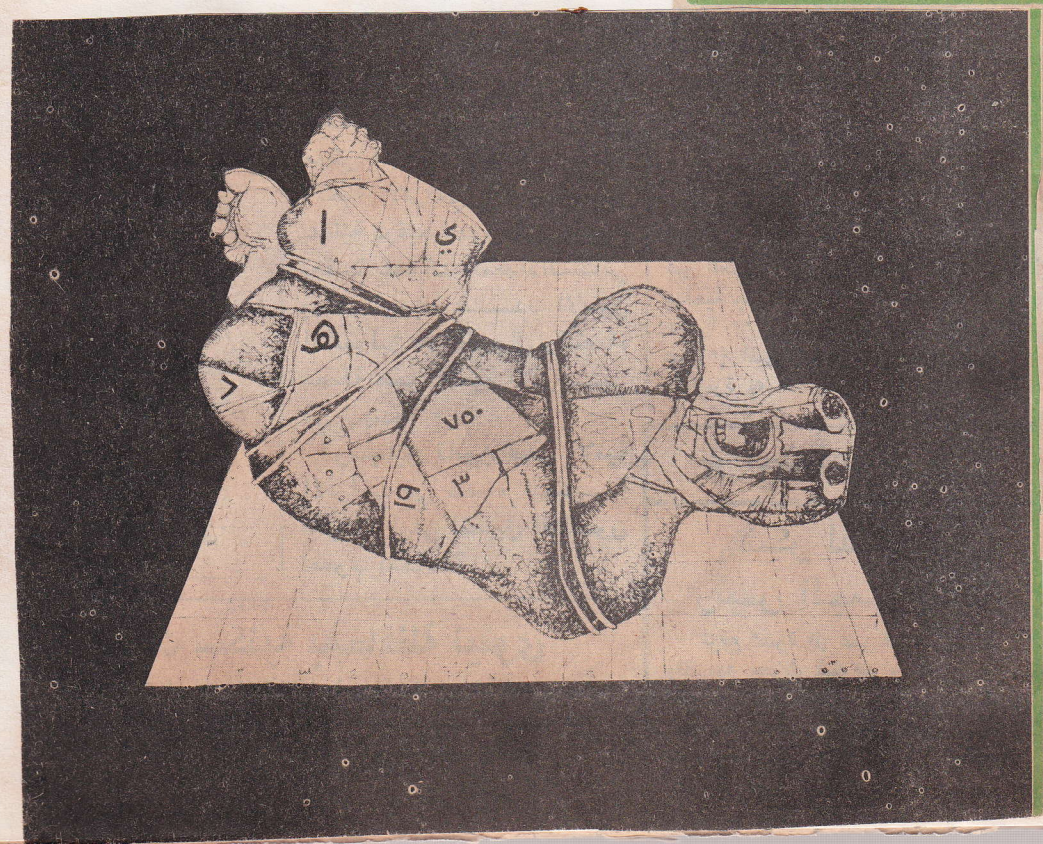
الواقع بواقع اخر يضج بالاسرار والمعالم الحضارية للماضي : هنا ، في هذه المنطقة بالذات ، نكتشف فن ضياء العزاوي – خليط ساحر من الاستعارات والغموض والجماليات المجردة ·

ان ضياء العزاوي مخلص ازاء مواقع فنه من الحضارة والتراث والفولكلور ، لقد اراد ان يستعيد خبرة ناس امتلكوا مرة زمام حياتهم او عاشوها بتطابق ، فكان ان اعاد انتاج هذه الخبرة في داخله على امل ان يسهم في توازن حاضره ويغذيه بحدوس عن الزمن والحضارة والامثولات الشعبية · لكن هذه العملية الخطيرة تتطلب (تنقية) مستمرة للوعي ، لانها في حقيقتها عملية تأسيس للموضوعية والروح التاريخي الذي ينوي فهم الحاضر ، واني ارى في هذه العملية شمولية تتجاوز الفن كمادة · انها مهمة وعي تاريخي للمكان . وعي يعد ويتوقع ويستعد لبناء منظومة مستقبلية ·

ومعدات ضياء العزاوي لا تكفي هنا · انها تكفيه وحده وتقدم في مادة العمل الفني حدوسه الخاصة · ان الروح العاطفية للفنان ، وتفكك الفترة الزمنية بالنزاعات والمطالب ، وعدم وجود تيار ثقافي شامل ومتماسك كان يعيد وعي الفنان الممتاز بالازمة الى السطح التصويري ، ويحيل من ثم المشكلات التاريخية الى مشكلات تصميمية نسبيا · كان لديه المتحف العراقي ، فكان ان تلبسته روح الرهبة واستغرق بشعور كثيف ولذيذ بأسرار التماثيل والعيون الفارغة التي لا قرار فيها والخرز والكتابات والنقوش والتمائم · ولم يكتف بذلك ، بل وسع نطاق (بحثه) الى الناتج الوطني الفولكلوري حيث عواطف الناس تمسك العالم بشروطها وتجمد لحظة الوعي في رمز مشترك ·

كان ضياء العزاوي ينسج من الاكف المقطوعة والرايات والكتابات والافكار القصصية الشعبية سجادات تفترش اللوحة وتخلق جوا عاطفيا ، الا ان نسيجه الرمزي هذا ما كان يشير كثيرا الى خارجه اي الى التاريخ ومشكلات الحياة والحساسية ازاء الوجود ، انما هو يقترن ، في الاكثر ، بمادة عمله الفني ذاته ، اي بكل تلك القطع – الاشكال ، التوضيبات وحركات الخطوط ، واذا كانت انشائيته العاطفية الحزينة تظهر قدرا من الحياة النفسيه والمزاج ، خصوصا في عالمه اللوني الفاتن ، فان استغراقه المجرد بجمال الشكل المجرد ، وسكونية مفرداته قد منعا عليه ان يكون حرا تماما ازاء الشكل · ولقد عانى من ذلك كثيرا كما أرى ، فكان يطمح دوما الى تأسيس شكل جديد ، اكثر حرية واكثر تعبيرا · ولقد وجد هذه الحرية في التخطيط والرسوم التوضيحية الصغيرة ، بل وحتى في البوستر · قبل سنتين تقريبا حدث له ارتباك شديد · فحين اراد ان يطلق الطاقة التعبيرية الكامنة في عمله الفني وذلك في تفجير الشكل وتجريده من شخصيته السابقة وجد نفسه يسقط في نزعة ايهامية شديدة الالتباس · كان الشكل الجديد تكوينا مجردا لا يوحي بشيء غير حركته المسرحية وتبديل موقعه من اللوحة ·





يبدو لي الان ان ضياء العزاوي قد قاد مشكلته الخاصة بالسطح التصويري الى النهاية في تلك التجربة . ولقد تجشم في هذه التجربة الموضوع السابق الذي واصل العزاوي تناوله طيلة عشر سنوات : لقد انتهت الاسرار وها هو العزاوي قد وصل الى مفترق طرق . ان البحث عن الحرية في التعبير ليس تجربة خاصة بالسطح التصويري فقط ، انها ايضا تجربة الفنان ازاء حياته وفنه ومستقبله ، تجربة تتم بين الناس وضمن عصرهم ومعارفهم وشكاويهم . وبرأيي ان الثقافة وحدها ، ككيان موضوعي مستقل ، كأسرار واشكال وعادات ، ليست مستودعا تقدر ان تجهز الفنان بمواد صلبة من تأريخها .

^ ^

لا ينسف العزاوي جسوره مع ماضي لوحاته . انه يستعيد كل عناصرها المثمرة القديمة ، لكنه يشيد نظاما تشكيليا اكثر حرية من ذي قبل . اكثر فاعلية للاقناع والتأثير . ان ميزة حسية غنية تكمن وراء هذه الاعمال الفنية الجديدة ، خبرة لم تؤد الى اعادة تعظيم الشكل فقط بل وتنظيم الرؤية من جديد ايضا .

ان لوحاته الجديدة تذكرنا بلوحات فائق حسين ، فمن ان ينتظم الشكل هنا حتى يشير الى حالة نفسية مستديمة هي خليط من رغبات مكبوتة ومرارة وشعور مأزوم بالحياة . واذ يميل فائق حسين الى فتح علاقات الشكل على الفراغ ، فان

البقية على ص ٧

التجربة والثقافة

تتمة المنشور على ص ٦

ضياء العزاوي يغلق الشكل ويميل الى الكتلة والصلادة .

حضور الانسان في لوحات العزاوي هو تماما كحضور جسدنا الصريح . فها هنا تجربة اللحم المهدد . ان المرء ليضغط وهو في حالة حصار ، على هذا الجسد ، ويود ان يخفيه داخل الاشياء الميتة احتماءا بها .

ان تجربة الجسد الاحساس بخوفه وعظمته ومطالبه تفسر ذلك القدر من التنضيد والتكتيل والاهتمام بشده وتكبيله وخنقه ومن المؤكد ان العزاوي لا ينسى هنا البعض من احساساته المركزية السابقة بتماثيل المتحف حيث كتلة التمثال تثير الاحساس بالوزن والقوة والجذب الى الداخل .

لا يحضر الانسان ممثلا بجسده فقط ، ان رأسا مقطوعا هو اختصار معنوي وتشكيلي في اظهار كثافة ذلك الحضور ، وضياء العزاوي يستخدم الجانب التعبيري منه اكثر من جانبه التشكيلي المجرد . انه يعين بواسطته وحدة الموقف الانساني : الحالة الانسانية وموقف الفنان منها . ان ضياء مثلا لا يلجم الرأس بأسى داخلي بل يجعله يصرخ بالمعنى الحسي : احتجاج ؟ الم ؟ ربما الاثنين ، الا ان من الواضح ان ضياء كان يمتلك حرية داخلية وتجربة قوية جعلته اكثر حرية في التعبير واقل لحيما لقوى الشكل الباطنية .

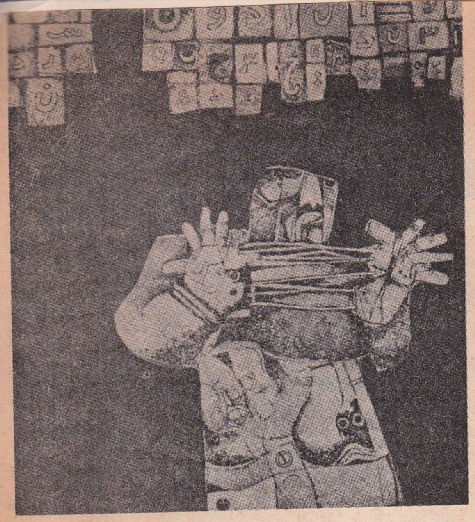
ان حرية التعبير لديه تظهر ايضا في استخدام الوان جديدة : الاحمر والبنفسجي والاخضر والازرق .. هذه الالوان كانت مستخدمة في السابق لكن ليس بهذه القوة والوضوح وعدم التردد . ان اللون البني الذي ميز اعمال العزاوي القديمة وما زال يميزها قد خسر بعض مواقعه وحسنا فعل .

وهنا لا بد لي من التعليق على اللون البني ، فقد انتشرت اسطورة عندنا مفادها ان اللون البني عند الفنان العراقي هو انعكاس للون الصحراء والتراب الذي يميز البيئة العربية . والواقع ان هذا التعليل الجغرافي خاطيء مثل كل التعاليل الجغرافية التي تفسر المناخ النفسي والعادات بالمناخ الطبيعي ، وفي تاريخ الفن امثلة كثيرة على مثل هذه التعاليل الخاطئة التي اثبت بطلانها . ان اللون البني عند ضياء العزاوي تدريب تشكيلي وذوقي ، عادة تهذيب ونزعة جمالية .. رصانة او حيلة !

بقي ان اقول ان عددا من الاعمال الفنية الجديدة لضياء العزاوي ما زالت تعاني من نزعة تصميمية واعلانية وتزيينية مؤذية ، هذه النزعة تعيق كثيرا حرية العمل وتحد من انطلاقته التشكيلية الصحيحة .

ان العودة الى (الرسم) بالمعنى الفني للكلمة يمكن ان يبعد ضياء عن تلك المخاطر، اضافة الى انه يفتح امامه ـ وامامنا ـ التمايز الضروري والفني بين الانواع التشكيلية ومستوياتها ووظائفها !

طريق الشعب ١٩٧٥/٣/١٩



عن حالات ضياء العزاوي الانسانية

الرقم ، الحرف ، قياس فتحة الفم التي تنتج حسابيا صرخة مدوية في عالم الارقام المتراجع الى الخلف مرة والى الامام مرة اخرى .. الحبل المشدود بقوة الى الجسم اتساع الرؤية الانسانية ، تتمازج لغتها المترابطة مع تحديقة العيون واتساع الصرخة .. المرحلة الاولى :ـ

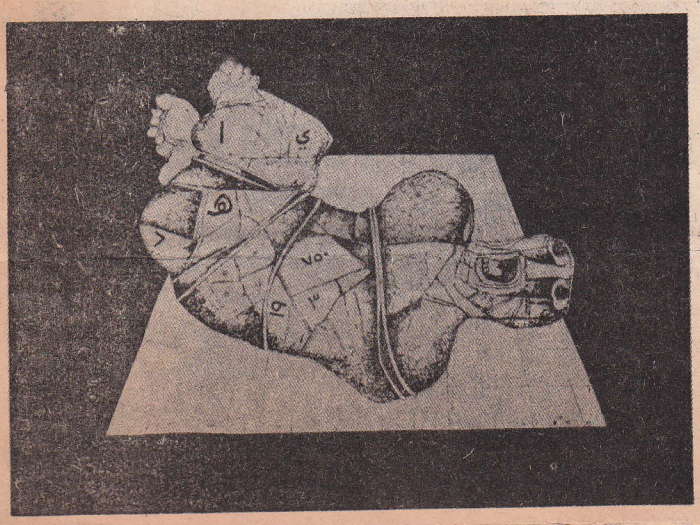
يقف الفنان ضياء العزاوي وراء كل هذه الرموز طارحا مجموعته تحت عنوان (حالات انسانية) يجسد فيها الاستلاب تارة والاستسلام تارة اخرى لتتضح بعد ذلك الخطوط البيانية والقياسات الدقيقة لمجهود عضلي والناتج المؤلم تترجمها تواريخ الرسائل المبتورة باللغة التشكيلية وانقسام الهموم على الشكل والحرف ومن ثم الرقم الحسابي .

خطوط الافق تتكرر لتكون عالم مكتض بانفعالات انسانية تتوالد من نقطة التلاشي المعدوم الى نقطة الموت والميلاد سائرة بأجواء زرقاء متباينة الفزع من الاضطهاد الكلي والممارسة الفعلية له من خلال الانشوطة وثقوب الرصاص وخط الافق الذي تحول الى عمود يصرخ في اللوحة صريحا ..

وبعدها ينتقل الفنان العزاوي الى المومياء الساكنة الطبع ليحركها بأفق متكرر وشمس تشكل العالم الحقيقي للمضمون .. تختفي الصرخة بكمامات الموت لتخرج ثانية مدوية . بصحبة الاحمر والازرق المحمر لتحضير الكوامن الانسانية وتحريكها بشكل ايقاعي كما هي في عملية العد من ١ الى ١٠ تنقسم الرؤيا لدى الفنان لتستقر الى نتيجة سلبية الطرح ولكنها كانت قد تركت ذلك الانفعال لعالم الفنان نفسه حيث تتساقط رؤوس الاشكال منفردة الى الداخل متلاشية في مربعات لونية ايقاعية الحركة تتبعها خطوط مرتبكة الى الاسفل لتأخذ تاشيرة السهم مكانها الى الاعلام عن الحادث الاخر حيث تخرج الكفوف خارج المربع في عالم لوني خاص يكون خط الافق قد استقر بين الشكل الاخر .

تختفي الرسائل يعدها والتواريخ لتحل محلها ضبابية الخطوط التي منحها الفنان لها من خلال استعماله للمادة بشكل جيد ومتقن .. الاشكال ايضا في لوحة رقم ٣١ تبتعد صرخاتها خلال تأكيده على الخط الخارجي للشكل outline الذي يقطعه بشكل جميل بالنقاط والحروف . اوشكنا ان نصل الى اللوحات العشر الاخيرة التي احتوت ارقاما عالية تبدأ من ٢٠٠ الى نهاية سهم استقر في هدفه ، اراد الفنان العزاوي من ذلك ان يعطي للصراع شكلا اخر حيث تتسع الصرخة قاطعة كل انشوطة حجزت تفجيرها لتختفي بعد ذلك اتساعة العيون مرة الى التلاشي ومرة الى مجرد ارتخاء الجفنين لتعتليهم سكون حمامة قد فرشت ريشها على بقايا الالم لعل ارتخاء الجفنين هي نشوة الحلم الذي بدأ يتحقق عند هذا المخلوق العجيب .

عباس عبدالكاظم



طريق الشعب ٢٤/٣/١٩٧٥

ماضي اللوحة

حول معرض ضياء العزاوي

عبد الحميد المهداوي

ثلاث قضايا يثيرها معرض ضياء العزاوي الاخير « حالات انسانية » هي : الرسام وتاريخه ، ما جرى في المعرض، الحالة الانسانية في اللوحة ، وان هذا التقسيم ضروري للاحراج المؤسف — وانا من طرفي اعترف — الذي احدثه هذا المعرض لكل من المشاهد، الرسام ، في حالة رسام مثل ضياء العزاوي كان منحنى عمله يشير الى تطور من نوع خاص، فهل حدثت قطيعة في هذا المنحنى ؟ ام شيء اخر ؟.

الرسام وتاريخه :

جاء ضياء العزاوي الى الرسم العراقي بعد جهود ثقافية شخصية ذات علاقة بالتراث والفولكلور (اختصاصه الاثار) وقد ساعده الفولكلور على فهم « الالهام الشعبي » واستخدامه، او استخدام توسيعاته اللونية ، لاصلاح وضع اللوحة التي استكانت الى الروتين قبل الستينات ، وقد كانت اعماله الاولى ذات المساحات الكبيرة حقولا لنشاط التزيين والتطريب (التكرار) الذي يقود اليه الفولكلور العراقي ، وقد جرب اغلب موجوداته، وعمد الى التراث ، وهو ميدانه الاصلي ، من خلال ذلك ، ثم تطور الى موضوعات معاصرة .

ان انتقاله الاخير كان انتقالا موفقا، واجدر اسبابه بالذكر هو الرس الذي يحرك ضياء العزاوي ، رس الفنان، وان كان « الطراز » مرافقا لتطوره . وقد كان معرضه السابق (المشترك) هو خاتمة الدوران حول الطراز من ناحية بناء اللوحة ، فقد كان التكوين الوحيد ينتقل من لوحة الى اخرى ، ويبدل وضعه ، لا يساعده في ذلك غير جاذبية لونية ، هي ماتبقى من مواضيع الفولكلور ، وبدا وكان التكوين في تململه يلفظ انفاسه الاخيرة .

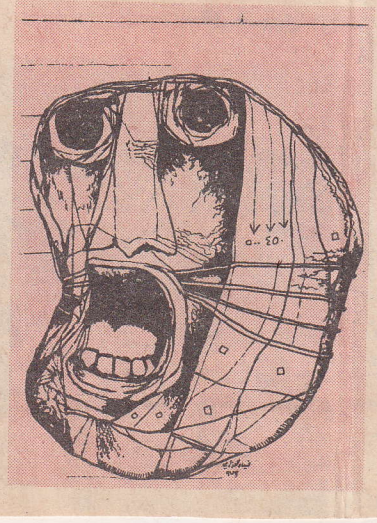
ولاشك ان ضغط وقائع حياة ضياء وتأملاته واطلاعاته على حيوات غيره ابتداء من حرب حزيران الخ .. ، كانت عوامل مساعدة على بث روحه وعوقه الشخصي وعلى نسيان معرفته وطرق تزييناته (ديكوراته) التي كانت من جهة ستفيده في المستقبل ، ومن جهة اخرى مضرة في حاضر اللوحة .

ان المعرض الاخير هو انتقال التكوين الى روح الفنان مخلفا المساحة وراءه متعلقة بالطراز ، اضافة الى اعلانه الصارخ ، او توسله الصارخ بالتكوين للنجاة بروحه ، وهذا المروق او التسلل انساه ما يجب القيام به ، تنظيف المكان ، وتصفية الحساب مع ماضي ودور الوعي السابق وبناء وعي جديد ، كان معرضه الاخير تجربة (بروفة) لذلك .

مجموعة حالات انسانية :

ربما كان العمل الفني ليس له صلات مع المغزى التاريخي ، لكن لابد وان تكون له صلات مع الوضع الشخصي — بمعنى واسع — كذلك لابد من النظر اليه باعتبار ان النظر مسؤولية :—

لا يزال ضياء العزاوي يجذبنا بطوحته ، او بالاحرى سطحها ، فالجسور قائمة بين اللوحة والمشاهد، واذا لم تكن جسور الموضوع فهي جسور اللون والنمنمات الاخرى ، لكنه في هذا المعرض الفاجع من ناحية الموضوع ، والذي يطمح العودة الى الرسم ، كان قد اوقع الموضوع الفني بورطة ، لا اعتقد الا بجسامتها : هذه الجماجم التي لا تملك سوى انكساك مفتوحة ، وعيون مجوفة (جماجم الاثار) تطل علينا من كل لوحة ضارعة بشكوى مرة ، ومحتجة مرة اخرى ، هذه الجماجم لانجد انفسنا الا مدعوين الى الانصات لها والتأدب امامها ، ومرافقتها ، واخيرا اعتبارها دليل احتجاج . لقد قدمها ضياء العزاوي بسحنات مختلفة ، معبرة، وقذف فيها شحنات عالية من براعاته ، ومعاناته — ولهذا المهم — لكننا ما ان ننظر حولها حتى نجد تعزيات لونية عن كوارث التكوين ، ان التراجيديا تحيط بها الوان ... هل اقول كوميدية ؟

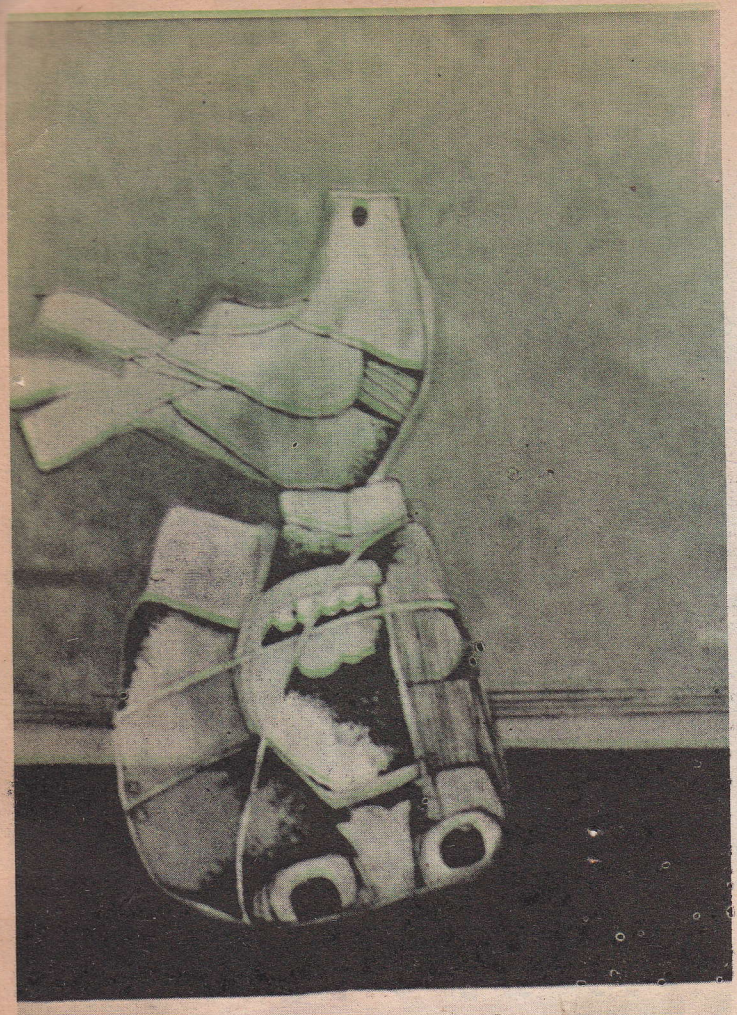


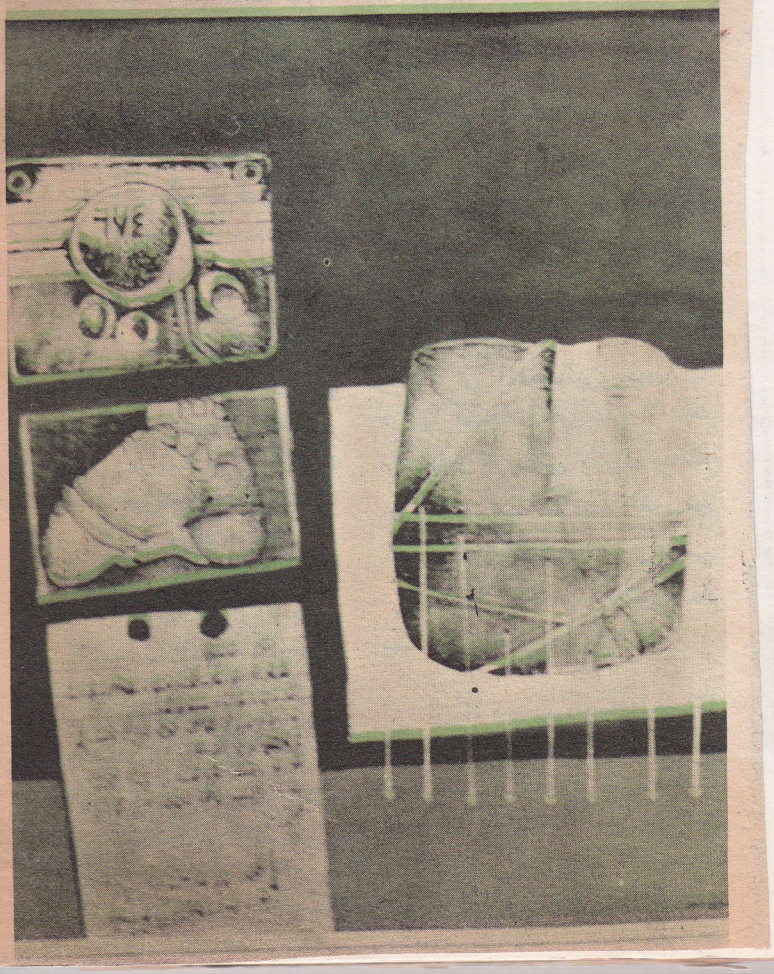
هنا اود مخاطبته مباشرة : ان الوضع الانساني ليس مادة فنية ، انه مادة انسانية يستعملها الفنان ، والوضع هو الذي يلون اللوحة بوعي وابداع الفنان فلماذا يتذكر الرسام وهو في ذروة الانفعال (مع التكوين) وبعد انجازه ، لماذا يتذكر ديكوراته ؟ لماذا ؟

يقول هنري باربوس : « ان تصفع دون ان تنسى ذلك هو الجحيم » هذه البلاغة ستوجه الى ضياء العزاوي بمعناها الان : ان ضياء من جهة يريد اختراع شيء جديد ، وهذا حسن لكنه يضع حول اختراعه وليس فيه ، شيئا قديما ، شيئا ليس من السلالة الجديدة ، شيئا يخدم الانطباع العام عن تاريخه الفني ، وهذا عذاب من عذاباته في المعرض ، فيقدم الوانا فارهة ، مترفعة حول المأساة ، المأساة (الفيكر) التي تمثلت قدراته الفنية تمثلا صادقا وعميقا ، وكان عليها ان تلون كل المساحة ، لو لم يتذكر ضياء ماضيه ، للحضة واحدة ، فيلقي لنا الوانا ثرثارة ، رومانسية، غير مناسبة ، لم تسمح لها ، ولم ، قوة المأساة (الفيكر) ان تكون قوية .

ان ما وحد التكوينات فرقته اللوحات ! ، والسبب هو اشبه ما يكون بردة وراثية ، وهو نزعة الرسام القديمة : الطراز والتزيين .

ان هذا التناقض كان قد حله رسام عراقي كان حاضرا في معرض ضياء العزاوي الا وهو فائق حسين ، ففايق حسين الذي قدم حالاته في الكرافيك السنة الماضية لم يكن يسمح للمساحة ان تكون مستقلة عن تكويناته فهو يفطر المساحة ، ويفتح فيها طرقا لمرور تكوينه ، كانت المساحة





مجالا لتكويناته وحسب لا لشيء اخر .

هذا هو رسم الحالات ، انه ليس رسما موضوعيا يقبله الجميع ، يوافقون على التقنية ولا يوافقون على الموضوع فهل ينبغي على رسام الحالة ان يعمل الصلح للجميع وتكون لوحته المعاهدة لا ، ان رسم « الحالات » دعوة للفهم تتضمن الفن.

الحالة الانسانية في اللوحة:

ذكرت قبل قليل الحالة الانسانية من خلال اللوحة ، لكن لابد من تطوير الفكرة حتى نصل الى ان اللوحة حالة انسانية ، فبعد ان تتحقق الحالة في اللوحة ، تقدم اللوحة اعتباراتها الفنية ، ويقدم الاسلوب دلالاته .

فكيف يوفق الرسام بين « الحالة » والتي هي ليست وضعا عاما ، وبين اسلوبه ؟ وكيف تتطابق لوحة الحالة الانسانية ؟

ان ضياء العزاوي في صوره الاخيرة يحيلنا الى فنانين اخرين من حيث الاسلوب ، والاحالة صريحة — فرنسيس بيكون عدا صناديق الزجاج، وارميتاج وكتاباته التي يطوها تكوين طاريء غريب ، وفايق حسين واشخاصه المقيدين والمخيطين ، اما من حيث الحالة فهو قريب من فايق حسين ، ولنقل انها حالة متشابهة تقريبا ، لكن ضياء العزاوي لم يتوصل الى اسلوب لحالته ، والسبب في ذلك انه ليس رسام حالات ، فقد تعود ومنذ زمن طويل (اكثر من عشر سنوات) ان يرسم « مواضيع » ، وان يتدرب على التراث ، وان يجعل من الفولكلور متحفا لخيالاته وتزييناته، اما اليوم فقد واجهته الحالة ، فما العمل ؟ وماذا يصنع بالاسلوب القديم؟

لقد توجهت الحالة الى صنوتها (وهذا مجرد تشبيه) عند فايق حسين قبل ان تتحول الى اسلوب او ان تستوعب الاسلوب القديم ، وكما قلت في الفترة الاولى ان هذا المعرض تجربة ، واضيف انه ليس توصلا ، لكن رساما على قدر ضياء العزاوي سيحول التجربة تلك الى آفاق اخرى، لانها تجربة « حالة » ، لا يمكن التعالي عليها مطلقا ، انما يمكن هضمها واغناؤها .

الجمهورية
رئيس التحرير : سعد قاسم حمودي
ملحق العدد ٢٢٨٢ - السبت ١٥ آذار ١٩٧٥

معرض ضياء العزاوي

هذه الصرخة المعلقة على صدر جدار أبيض..

● ماذا وجدت في معرض ضياء العزاوي ! قال زميل صديق ، فقلت :

- وجدت فيه ، ما اراد الفنان نفسه ان يقوله : الحالات الانسانية .

● ولكنها حالات مكررة .

- كيف ؟

● الم تري كيف تردد الوجه المصعوق الصارخ في اكثر اللوحات ؟

- بلى ولكني لم استطع ان اسمي هذا تكرارا .

● ماذا تسميه اذن !

- اطار عام للمعرض ،وهو كالتون الموسيقي الواحد الذي يتكرر في توزيعات مختلفة ويواكب احداث فيلم سينمائي كامل .

مائية وتخطيط وايحاء اول يقربك من الكرافيك ، واللوحات بعد هذا صغيرة دقيقة تخبرك عن تلك الحذاقة التي تعرف كيف توطد علاقتها بالمادة .

يتفرج ضياء العزاوي السابق بتجريداته واناقته وجمالية كانت تنسجم مع بعض المناهج المثالية ،على اللوحة الان ليراها تطرق الحالات الانسانية بعنف ، مغلفة بانجذابات حية وشرسة للواقع والحياة والانسان .

سينبت الجدل هنا ابتداء من هذه اللوحة : حيث الكفن المقيد المصلوب في باطن التربة - الموت ، لا ينتظر الولادة مع الزرقة التي تراوح بين الصفاء والعمق ، بل يمد اليها طموحاته ومحاولاته .

اجل ، سأقول بعد عشر لوحات او اكثر ، وبعد ان اقترب من ابواب الزنزانات والرسائل السرية ، وبعد ان ترتدي الشعارات حقيقتها غير المزيفة ، وبعد ان تسخر حمامة السلام من الوجه المصعوق فتدفنه في التعب وتلتقط لنفسها صورة تذكارية على اشلائه ساقول بانها واقعية تعرف كيف ترى العلاقات المتبادلة بين الاحداث وبين الوقائع وكيف تؤكد بأن الواقع الذي يتغير ، سيتغير بالطبع انعكاسه الفني - عبر العملية الابداعية - على الفنان وسأضيف بأن استقاء التراث بالاحرف والارقام سيخدم الجديد هنا وسيمنحه ابعادا تتجاوز الصيغة التجميلية او التكميلية للوحة . هذه المربعات ، هذه الاحرف التي تشكل قاعدة الواقع ، هذه الخطوط الحادة التي تهاجم الوجه المصعوق الصارخ ، تحاول ان تكتم الانفاس وتخرس الصوت ، وهذه الرموز التي تمنحها الالوان بسهولة ولكن بلا مباشرة مزعجة - ولاقل بوضوح - انها كلها عائلة من المحاولات الناجحة التي تسعى لربط الاحساس الجمالي لدى المتفرج بما يقدمه التشكيل من عمل اجتماعي اي بما يعبر عنه الفنان بالقول : حالات انسانية !

لقد ذكرتني بعض هذه اللوحات ، بتصويرها وافكارها بكتاب « شاهد من هذا العصر » الذي ترجم فيه العزاوي يوميات شهيد فلسطيني ،بكوابيسه ورموزه للحياة والانسان والصراع . لقد رأيت مرة اخرى ، الجثث المبتورة والصرخات الصماء الحادة والفرح البعيد الملتصق بالشهادة ، والمطوق الاعناق بالضوء واللون الشفافين .

ان « شاهد من هذا العصر » عاش عناقه مع القضية والموت والحياة ، بينما اشعرني الفنان بأنه يملك نماذج مصغرة لهذه العناقات وبأنه يعرف كيف يعلقها على صدر جدار ابيض كما علقها الشهيد على صدر التاريخ .

وفي اعمال ماضية كان التراث يظهر وكأنه قد غرف للتزيين ، او كأنه اعلان عن ثروة ، الا ان الامر هنا كان من اجل تداعيات في الذاكرة ، ومن اجل الفرح المنتظر ، ومن اجل الانعتاق ، ومن اجل الاخلاص للماضي العريق والالتصاق بالمستقبل الحي .

لا . ليس الامر تكرارا ، ولا هو جمالية او سمة ينبغي ان تتكرر ولكنه جزء من العملية الابداعية ، جزء يعيد سبك التجربة ويركبها من جديد ويستمر - مرة اخرى - في التجربة الذاتية ويعيد خلقها !

هاديا حيدر

الفداء
العدد ٣٤٣ السنة السابعة ١٦ نيسان ١٩٧٥

ملصقات

« فن الملصقات في العراق »

وثائق .. وخطوة جديرة بالدراسة

ما هو الملصق ؟؟

الفنان ضياء العزاوي لا يكتفي بتحديد الجواب ، بل انه يعززه بنبذة تاريخية ، وبأسماء الفنانين الذين تميزوا فيه ، ويشير الى أهميته في العراق، كفن جماهيري ارتبط منذ سنين بالتحولات وبالاحداث ، وبالهموم اليومية .

انه ايضا ، يقدم النماذج ويشرح ، ويرصد ، سواء بفهرست أولي كمادة خام جاهزة لدراسة متكاملة ، أو بحجم الوثائق والملاحظات البيوغرافية .

وفي كتابه هذا (فن الملصقات في العراق ـ دراسة في بدايته وتطوره ٣٨ ـ ١٩٧٣ ـ وزارة الاعلام ـ السلسلة الفنية ٢٦) ، لم يترك أية ثغرة تعذر استكمال الموضوع في المستقبل، ولم يمر بسهولة على موضوعه ، فهو يعتمد مرة على التساؤل والبحث ، واخرى على التحليل . و... يحلل هنا تأثير الشعار في الملصق وأهميته :

« قليل من الفنانين العراقيين اهتم بصياغة الشعار، أو تنظيمه ضمن الملصق، وقليل منهم أعتقد بان اهميته توازي اهمية الفكرة ، او ان يكون في بعض الاحيان الحجة التي تفجر موضوع الملصق، فالفكرة والشعار هما أساسان الى جانب التقنية الفنية الجيدة .. » .

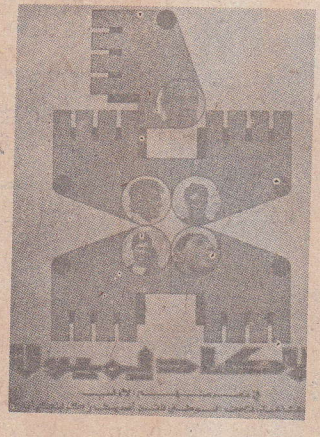
اختزال الشعار وتوظيفه :

هذه الملاحظة فيها الكثير من التشخيص والوعي، لانها تفصح حقا عن مدى تطابق الشعار في التشكيل ، أو انفصاله ، ومن ثم سوء استخدام هذا الفن ، او الارتفاع به الى مستوى القضية. أعني ان اختزال الشعار في الملصق وتوظيف موحياته ، لا نصه ، أو حرفيته، هي التي تغني القيمة التعبيرية للملصق (البوستر) ولكن .. يحدث ان يقف الملصق وراء الشعار ، أو يستحيل الى جزء هامشي من النص ، ومن مفرداته . وحينذاك يقع في سوء الفهم الابدي الذي يقسم الفن الى شكل ومضمون ، أو مادة وفكر .. الخ. فيضحي بالقيمة التشكيلية. وبمهمة التوجه الاعلامي للقضية معا .

غير ان هذا الخط الذي ينتاب الفنون الاخرى ، وحتى الادب ، ليس ذريعة لامتهان فن البوستر ، ذلك اننا نعثر على نماذج عديدة ، وفنانين جيدين، استطاعوا أن يلخصوا لنا الكثير من القيم الثقافية والاجتماعية ، مما جعل للبوستر حركة تشكيلية متوثبة خاصة في السنين الاخيرة .

الملصق العراقي : اتجاهات

ما يهمنا هنا هو رصد قدرة الملصق العراقي وطبيعته واتجاهاته ، ذلك ان هذا الكتاب ـ على ما أعتقد ـ يتوجه بهذه الصورة ، ويصيغ له هذا الهدف . كما ان الفنان ضياء العزاوي لم يهمل أية اشارة عن تاريخ هذا الفن في العالم حيث افرد له فصلا كاملا ، مع شروح وصور وملاحظات أوضحت دوره ، سواء في «النافذة» الروسية ، او نافذة الهجاء التابعة لوكالة البرق الروسية ، حيث أظهرت عام ١٩١٩ نوعا جديدا من الملصق، اعتمدت الرسوم التوضيحية السافرة



بتتابع سينمائي ، كان اشهرها ما نفذ مع مقاطع من شعر مايكوفسكي ، أو في ملصقات الجمهوريين خلال الحرب الاهلية الاسبانية عام ١٩٣٦ ، أو ما بعد الحرب الثانية الذي يعارض الحرب وفي أحداث كبيرة اخرى ، ولكن ٠٠ ما هي اتجاهات الملصق العراقي ؟٠

يرى مؤلف الكتاب انه لم يكن هناك دور فعال لهذا الملصق في حياتنا السياسية ٠٠ رغم بعض الاستثناءات النادرة ، والتي تعزى أخيرا الى الحافز الفني، ولكن هذا الدور بدأ فعلا كتأسيس داخل الحركة الثقافية والعامة بعد حزيران ٠٠ ويشير الى معرض «المجددين» ومجموعة الفنان ناظم رمزي عام ١٩٦٩ ، أما نقطة التحول ـ ربما ـ فقد كانت أول معرض متكامل للملصقات عام ١٩٧٠ ٠

« أما هذا المعرض ، فقد كان محاولة لوضع اجتياز حقيقي لمهمة فن الملصق بشكل عام، تلك المهمة التي تسعى لتعميق الوعي السياسي ، الى جانب تطوير الالتزام الاجتماعي للفرد ٠٠٠ فلا غرابة ان تنوعت موضوعاته لتغطي اكثر المساحات امتدادا في مجالات الثقافة والتوعية ، وفي هذا المعرض ، ظهرت محاولة استفادة الفنان العراقي من التكنيك الحديث ، وخاصة ما يتعلق بالصور الفوتوغرافية ، فعرف تكنيك الفوتو مونتاج ٠٠ وهو تكنيك يعتمد على تداخل للصور الفوتوغرافية مع خضوعها للاضافة والحذف ، كما استخدم الفنانون في بعض ملصقاتهم صورا فوتوغرافية »٠

اضافة الى هذا برزت ميزة اخضاع الحرف العربي في الملصق ٠٠ أما أساليب وطبيعة هذه الملصقات بعد عام ١٩٧٠ ، فيجد المؤلف انها توزعت (بين الواقعية الفوتوغرافية بمعاملاتها المتنوعة (التداخل بين الوحدات التصويرية ٠ ٠ تبسيط الفوتغراف وتجريده من التفاصيل) وبين الاتجاهات الرمزية والزخرفية والتجريدية، وفي الغالب كانت محاولة الاستفادة من الصورة الفوتوغرافية ضمن طبيعتها الفنية اكثر تلكؤا في نموها بسبب تقليد طباعة الملصق بطريقة السلك (السكرين) وعدم شيوع طباعته بالاوفسيت ، التي كان من الممكن أن تكون وسيلة دفع لتطوير التقنية الفنية للملصق » ٠

ويؤكد العزاوي على قوة تأثير التحولات السياسية في تعميق هذا الفن وتطويره ، اضافة الى غزارته ٠٠ فمنذ عام ١٩٥٨ وحتى ١٩٧٣ شهدت المعارض المحلية ١٥ معرضا شاملا وكبيرا للملصقات ، شارك فيها الكثير من الفنانين على مختلف اساليبهم واجيالهم وتصوراتهم ، لما يثيره من ايحاء وتحريض وقوة تعبيرية تستخدم السخط والفورة الشعبية كمادة سياسية فنية ٠

ولا يستغني ضياء العزاوي اخيرا عن تثبيت فهرست كامل بأسماء فناني الملصقات وبالمعارض والصور ، ليقيم بعد ذلك علاقات واضحة بين البداية والحاضر، والشروع في المستقبل ٠

واعتقد ان قيمة هذا الكتاب الوثائقية والدراسية ، ستتيح لنا في المستقبل ، أو ستسهل ولادة دراسات متكاملة وواسعة لهذا الفن ٠٠

جليل حيدر

الجمهورية
الجمعة
١٩٧٥/٤/٢٥

فن الملصق في العراق

تأليف : ضياء العزاوي

كتاب تقوده ارادة تجميعية تعرف ماذا تريد • فاذ يراد تحديد المسار الزمني ، ولا أقول التاريخي ، للملصق العراقي ، كان على الفنان ضياء العزاوي ، المؤلف ، ان يعود الى التواريخ والذاكرة وسؤال الفنانين شخصيا ومراجعة الملصقات وتجميعها وتحديد طبيعتها ونوع الموضوعات التي عالجتها اثناء تطورها • لكن المؤلف الذي استطاع ان يجمع مادة غنية حقا لم يعط هذه المادة جهدا تأليفيا تستحقه •

لقد ترك لنفسه مسافة صغيرة أظهر من خلالها صوته الخاص دون ان يرتفع فوق المادة الوثائقية الصرفة الا قليلا • لا يتدخل كثيرا ، لكن يضع احيانا اصبعا مترددا على بعض المشكلات الخاصة بفن الملصق العراقي •

الواقع ان للموضوع صعوباته الخاصة . فمادته محددة جدا بسبب تاريخ متواضع، وتجارب محدودة ، وفنانين يفكرون بصوت عال وكثيرا ما كانوا يخرقون حقائق الملصق البسيطة • طبيعة الملصق تتدخل هي الاخرى وتضيف صعوبات جديدة • فالملصق نتاج ملابسات عديدة : زمن ، وصناعة ، وفن ، واحداث ، وسياسة ، وحاجات متداخلة وتقاليد فنية • انه يفسر بجسم المجتمع ، بواعيه ، ومشكلاته ، وتقاليده الدعائية والاعلانية ، والطرق التي تتبعها المؤسسات والافراد في الاعلان عن قضاياها• هذا كله جعل ضياء العزاوي يختار لكتابه كتابة محترسة جدا لا تطلق لنفسها العنان • تفكر بالمادة قبل ان تفكر بالمشكلات والملابسات الاجتماعية والسياسية والفنية ذات المساس بفن البوستر •

من المؤكد اننا نحتاج الى مواد جاهزة خالصة من التأويلات • وضياء العزاوي الذي استخدم الطريقة الاكاديمية في التأليف لكي يجعل من كتابه وثيقة دراسية ، فهم الدرس الاول لذلك : وصف المادة وخواصها دون تدخل • ان هذا المقياس ، في الحقيقة ،يسد حاجة اكثر بكثير من تلك المحاولات نصف النقدية المضطربة التي تنقصها المعلومات • لكن هذا المقياس ، من جهة اخرى، لا يصلح وحده في مثل هذا الحقل • ان المادة الخام تتصل هنا بشروط اجتماعية واحداث وتصيرات اضافة الى مشكلات فنية وتقنية عديدة، ولابد من تناولها والكشف عن مضمونها •

لقد جاء كتاب ضياء العزاوي في ايام ازدهار البوستر العراقي وذلك بحكم الظروف الجديدة الا انه لم يبلغنا رسالة فنية عميقة في هذا الصدد فهو :

١ ـ لم يسجل تحليلا وافيا للاهمية الاعلامية والفنية للملصق

٢ ـ لم يقدم تحليلا للشروط الاجتماعية والفنية لفن الملصق العراقي •

٣ ـ الجزء الاكبر منه ببليوغرافيا تهم المتخصصين والباحثين •

٤ ـ جاء خاليا من التوجه النقدي الذي يعيد تقييم الظاهرات ويفسر ويضع العناصر في مكانها الحقيقي •

ان كتاب ضياء العزاوي يسد حاجة حقا، لكنه بلا دليل نقدي !

الجمهورية

الثلاثاء
٩ جمادي الاولى ١٣٩٥
٢٠ ايار ١٩٧٥
العدد ٢٣٣٨

آفـاق

جماعة بغداد بعد عشرين عامًا :
تناقض الفكر والانجاز الفني..

بقلم : ضياء العزاوي

لتجارب استكشافية محسوسة على مستويات مختلفة الى جانب دليل عمل نظري عمم بضعة مصطلحات هامة ، تلك المجموعة اصطلح على تسميتها بـ (جماعة بغداد للفن الحديث) .

اعلن بيانهم الاول عام ١٩٥٥ عن ولادة مفاهيم محددة منها (التاريخ الوطني) ، (الشخصية المحلية) ، (المنهج الجماعي) . وفي واقع الامر كانت هذه المفاهيم وهي تدعم بانجازات واعية لشروطها الفكرية والفنية عاملا ثقافيا ذا اهمية خاصة ، بما اثارته من صلة سببية عميقة بين الانتماء التراثي وبين المسؤولية الحضارية .

هنا لا يستطيع الكثيرون الا ان يتفقوا على ان السنوات الاولى لهذه الجماعة قد ساعدت على ايجاد المناخ الفني والثقافي الذي ادى الى تعميم الانتمائية الوطنية على مساحات واسعة من الفنانين ، مما جعلنا امام ابعاد جديدة تتعلق بالعلاقات الفنية ومهامها في التوعية ضمن الواقع الاجتماعي . واصبحنا نشاهد في هذا الوسط الجديد اشكالا متنوعة للتجربة ، كانت مليئة بالمساعي لاخضاع ما هو شفهي في الحكايات الشعبية وما هو مشاهد في الطبيعة والحياة اليومية وما تخفيه شواهد الاثار وكتب التاريخ ، الى اعمال معاصرة ، ثم سرعان ما فرضت هذه الاشكال مساهمتها بشكل واضح وفعال على مجمل الحركة التشكيلية بما امتلكته من ذخيرة في المفردات و(التنظيمات) الفنية التي انتقتها بصبر ووعي مبدئي من المنابع الثرية للتراث .

كان لتلك الجهود الشجاعة معنى انساني ضخم - فهي تحت تأثير الاستفادة من التراث - باعتبارها حالة وعي للشخصية المحلية - والاهتمام الجدي بتطوير العلاقة بين الفكر والانجازات الفنية ، ساهمت في تعزيز الذات

نزار سليم

في بداية الخمسينات ، اخذت تتوضح مواقف مهمة في المجال التشكيلي ، كان ابرزها محاولة مجموعة من الفنانين خلق انتماءات للثقافة الوطنية بمنظور معاصر مستخدمة لذلك حماسا ثقافيا لاحتواء التراث المتفتح على التجارب الحديثة . وقد قادها تجسيد هذا الحماس

خالد الرحال

شاكر حسن

الانسانية ، واكتشاف كياننا البشري الوارث الفعلي لحضارة مذهلة في تنوعها • هنا لابد من التنويه ، بأن تنوع مستويات الخبرة الفنية والثقافية قد أدى الى خلق تناقضات اخذت تتوضح فيما بعد ، قلما تعمقت مهمة هذه الجماعة مما جعل انجازاتها الشخصية متفاوتة القيم الى حد كبير ، وهو ما تؤكده ملاحظات البيان الجديد للجماعة ، عندما تشير الى ارتباط افضل المنجزات الفنية والفكرية بأبداع كل من جواد سليم وشاكر حسن • هذا لا يلغي بالطبع المساهمات الاخرى لفناني الجماعة مثل خالد الرحال ونزيهه سليم ولورنا سليم •

مما سبق نصل الى استنتاج بسيط ومهم في نفس الوقت ، وهو ان اهمية هذه الجماعة تتحدد اولا بمدى التطابق بين المفاهيم النظرية المعلنة وبين الانجازات الفنية المقدمة للعرض ، وثانيا بمقدار تطويرها لمفهوم الطابع المحلي- فنيا وفكريا من خلال الممارسة هذا الاستنتاج هو ما أود مناقشته - دون التعرض لمستوى المهارة الفنية والتعبيرية - وذلك للاهمية التي اخذ يتمتع بها بعد ان صار ظاهرة فنية وفكرية لها مشكلاتها وحلولها عند فنانين اخرين خارج الجماعة نفسها •

من المؤكد ان اية مفاهيم نظرية لا تقابلها انجازات واضحة ، تحيلنا الى وضع فني وذهني مشوش واستعارات تؤول دونما صعوبة ، كما تجعلنا امام احكام تبدو بجانبها الخبرة الفنية نوعا من المهارة الحرفية •

في هذا المعرض ، نواجه تنوعا ومرونة لمفهوم - الطابع المحلي : مشاهد يومية للحياة ، تراكمات من احداث تأريخية ، موضوعات منجزة بأنتقاءات تراثية متنوعة •كل

ذلك جعلنا نشعر بأن اكثر الاعمال كانت قد شغلت نفسها بالتعبير عن متطلبات ذهنية وفنية خاصة . لكننا سرعان ما سنواجه حدود هذه المرونة، بما سنشاهده من لوحات تمثل مناظر طبيعية وحياة شعبية يومية – على الرغم من ان هذا المضمون لا يكفي عادة لاعطاء صيغة المحلية – دون أية محاولة لاخضاعها للمناقشة ضمن الرؤيا الجمالية الخاصة بهذه الجماعة ، فهي نتاجات تكتفي بتعاملها اللوني المحدود وبنوع من الرصد العياني القريب من التسجيلية .

يقول نزار سليم : احد اعضاء الجماعة (تميزت جماعة بغداد بمعالجتها للحياة الشعبية ، لكن المهم في ذلك هو نظرة الفنان ثم تناوله باسلوب معين فيه اصالة المنتج) هذا القول مجرد تحديدات ذهنية ، لاننا وبكل بساطة لا نكتشف في لوحته المسماة (نواعير) مثلا اي ادلة على حدود هذا الاسلوب ولا على زاوية النظر المميزة . بهذا المعنى كانت مجموعة من نتاجات المعرض خارج المفهوم النظري الذي يطالب باخضاع ما هو عياني الى معاملة تمتاز بخصوصيتها في التعامل الفني . لقد كانت تلك الاعمال قريبة من اسلوب عمل حرفي لا يستوفي شروطه الا من المهارة الفنية في التعبير لا غير .

لا يقتصر الامر على نسيان جماعة بغداد في الكثير من الاعمال نمط التعامل مع الموضوعات . ثمة نتاجات أخرى تنوعت في اهتماماتها ، كان بعضها مضادا بشكل غريب لمفهوم الجماعة الفني فهي مجرد تجارب فردية تبحث عن اشكال مجردة دون ان تتجنب التناقض مع اساسيات المفهوم الفني في الانتماء المحلي . شعرت مثلا وأنا أشاهد منحوتات عبد الرحيم الوكيل – ذات المهارة العالية في التنفيذ – بأنها جاءت مثل اعمال جانبية اخرى لتلغي التراث المؤسس لهذه الجماعة وتبعدها عن الحماسة في الوفاء لتقاليد تلك المغامرة الجماعية المتنوعة .

والا بأي معنى يمكن لمنحوتات هذا الفنان ان ترتبط مع تاريخ جماعة بغداد ، وتحت شروط يمكن ان يكون ضمن النهج الجماعي للعمل ؟ ان مجرد المقارنة بين هذه الاعمال وبين نتاجات فؤاد جهاد مثلا ، وحتى محمد غني ، يجعلنا ندرك بانها توافقية حماسية في عرض الاعمال فقط ..

لقد تحدثت مع شاكر حسن، ابرز فناني الجماعة وهو الذي ثبت ملاحظات البيان الجديد الذي نشر في دليل المعرض . يقول شاكر : ان دور الفنان الايجابي ضمن الجماعة يتحدد بحريته ومهارته في طرح الشعار العام الذي يلتزم به وهو كما سبق وان ظهر في البيان الاول وتأكد فيما بعد وهو نصطلح عليه – بالتعبير عن الطابع المحلي – وممارسة الاساليب الحديثة في نفس الوقت ، ثم استمر شاكر في الحديث قائلا : (ان لفناني الجماعة الحرية في التعبير عن رؤيتهم الذاتية في هذا الاطار ، فهناك من يعبر عن الشعار من خلال المحتوى وهناك من يتناول جانب الشكل) .

يضعنا شاكر في هذه التحديدات امام قيم تظل فردية بحدود الانجاز الفني ، على الرغم من كونها مفاهيم عامة لها ابعادها التاريخية . لكن ذلك لا يكفي بالطبع للشك حول وجود – نوع من الحرية – لا تدخل الا تحت مفهوم التناقض بين الفكر المعلن والانجاز المعروض ، الى جانب اختفاء النهج الجماعي ميزة السنوات الاولى – ليحل محله محاولات فردية لا تبحث عن تقليد اسلوبي مميز – بمعنى اخر ، هل يبرر وجود الجماعة وسط هذا التناقض ؟

يقول شاكر حسن : (ان الحكم على مجموعة الاعمال الفنية المعروضة انطلاقا من مستوى المهارة في التعبير دون أن يتضمن هذا التعبير بالاساس وعيا جماعيا ، ان مثل هذا الحكم هو باعتقادي حكم ثانوي ، ذلك اني لا ازال اؤكد ان اهمية الفنان تعتمد قبل كل شيء على اصالته في الابداع وبواسطة الاسلوب الفني ، من هنا فأن التفاوت بين اساليب فناني جماعة بغداد ، هو أمر طبيعي) ، ثم يؤكد شاكر : (ان جماعة بغداد قائمة في الاساس على وحدة الرؤيا الجماعية وفي هذه الحالة تظل مهارة التعبير كمقياس لتقييم الجماعة ذات اهمية ثانوية) .

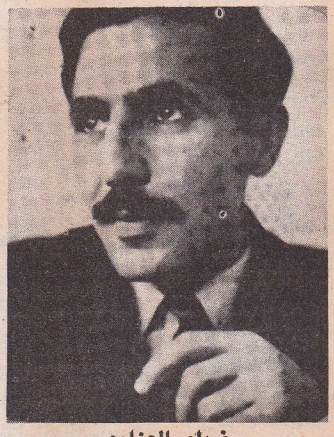
لا أدري اذا كان شاكر يعتقد بأن مثل هذه الاقوال كافية لحجب التناقض الموجود في اعمال الجماعة (ليس في مهارة التعبير وانما في زاوية النظر والموقف الابداعي) أو أنها كافية لنستنتج أن الحماس النظري فقط قادر على ايجاد انجازات فنية برؤيا جماعية . انني اعترف بان المعرض لم يقدم لي غير خليط على مستوى النتاجات الفنية التي كانت مكتفية بالمهارة وقد دعم البحث الشخصي الخاص القليل منها فانا لا زلت اجهل بأي معنى تحققت الرؤيا الجماعية في هذا المعرض ؟ هل كان ذلك من خلال معالجة الموضوعات والحياة الشعبية ؟ أم الانتقاء من التراث ؟ وبأي معنى يكون الانتقاء ؟

ان جماعة بغداد مطالبة – احتراما لتاريخ بدايتها المبدعة – ان تقدم انجازات تكافيء ذلك التاريخ الحاضر في الاذهان . والا فان هذه الخبرة الفردية الظاهرة في المعرض ستكون بديلة للنهج الجماعي السابق .. ان حماسة الاعلان الجديد لا تكفي للاحتفاظ بمكتسبات تاريخية سابقة ، انها فقط تذكرني بالمقولة التالية للمرحوم جواد سليم : (ان الفنان يتابع ما يجري حوله ويعبر عنه باخلاص ولكن عليه ان يعرف كيف يحقق هذا التعبير) . وتبدو هذه العبارة ملائمة لفناني هذه الجماعة للتذكير .

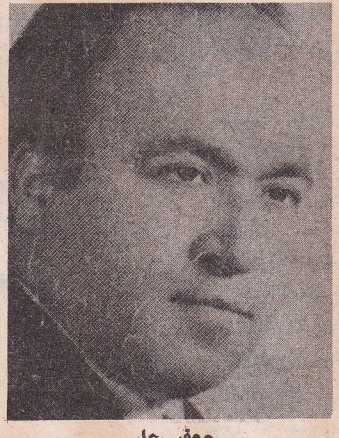
الف باء
العدد ٣٥١ السنة الثامنة ١١ حزيران ١٩٧٥

مناقشات

استنتاجات من مفاهيم غير واضحة



ضياء العزاوي



جعفر علي

في العدد ٣٤٨ من مجلة الف باء ، طرح الفنان شاكر حسن جملة مفاهيم من خلال دفاعه عن جماعة بغداد وقد ساقه ذلك الى ان يؤكد تعريفاته الخاصة حول « الجماعة الفنية » وموقف الفنانين الشباب منها ·· ان مناقشة شاكر لوضع الجماعة الفنية في الستينات أوصلته الى استنتاجات لا تعتمد (باعتقادي) على مفاهيم واضحة ، فهو باسم الاحترام للعمل الفني والمسؤولية الحضارية للفنان يعمم شروط جماعة بغداد كصيغة نموذجية للعمل ، الا ان شاكر ينسى ان هذه الشروط قد تم تجاهلها أساسا من قبل فناني الجماعة نفسها ومعرضهم الاخير دليل على ذلك ·· هنا لا اريد مناقشته حول الاعتقاد بان هذه الجماعة (لا تزال رابطة فكرية من أجل تهيئة الرصيد الفكري للفنان وجمهوره على السواء) لانني سبق وان ذكرت في نقد سابق بان المعرض الاخير لم يقدم لنا غير خليط عجيب من الاجتهادات الفردية وليس (الجماعية) وانه قد أكد بشكل واضح ان مجموعة فناني هذه الجماعة لم يعد يجمع بينهم غير تاريخ سابق ، انهم الان خارج هذا التاريخ ، وخارج تلك المفاهيم التي كونت ذلك التاريخ أيضا ·

حول الجماعة الفنية يثبت شاكر بضع ملاحظات أهمها :

١ ـ ان الفنان العراقي بدأ بتنكره لفكرة الجماعة الفنية منذ الستينات حينما تصور انها مجرد مشاركة لا طائل تحتها الا في المعرض الفني ·

٢ ـ ان الفنانين الشباب عبر التأثر بالاساليب العالمية ، أخذوا يسخرون من أهمية الرؤية الفنية الجماعية باسم المعاصرة ·

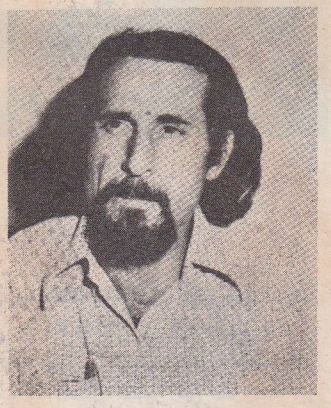
٣ ـ ان الايمان بالجماعة الفنية ينبع من الاحترام للعمل الفني والمسؤولية الحضارية والتاريخية التي يضطلع بها أي فنان ·

مما سبق ، سأضطر لمسايرة تاريخية مع شاكر لكي نسترشد بوثائق مكتوبة وبحقائق كونتها التجربة الفنية ··· لان مناقشة المفاهيم أو التعريفات دون ذلك لن يؤدي الا الى حالة من الالتباس والغموض ·· ان الوثائق تشير الى ان موقف الفنان العراقي من (مفهوم) الجماعة الفنية لم يتكون الا عند عام ١٩٧١ · أما قبل هذا التاريخ فانه حاول أن يضطلع بمسؤوليته الفنية والفكرية بكل حماس ولم يكن تكوين الجماعات بوفرة واضحة خلال الستينات الا ضمن ظروف الركة الفنية التي بدأت بالانفجار ومن خلال الاسترشاد بالصيغ المعروفة (الرواد · بغداد · الانطباعيين) · ولم نجد خلال هذه الفترة ، أية اشارة وثائقية عن عدم احترام الفنانين الشباب للجماعة الفنية ، كما ان هؤلاء لم يديروا ظهورهم الى أهمية البحث الفكري في عملية الابداع ·· ان جماعة المجددين مثلا (أبرز جماعات الشباب عند منتصف الستينات) قد أكدت في اكثر من اشارة عن طموحاتها في ترسيخ الاسس المبدئية لفن يرفض ان يكون ظلا للقوالب ·· ففي نص لهم نقرأ « لقد ولد التجديد تمردا على الخطوط البائسة للفن وتطبيقا للمفهوم الذي ينطلق من العصر بكل ابعاد انسانه وموقفه ، وعلى خلاف الاخرين يحاول المجدد أن يطرح نفسه ككائن واحد لصيق دوما بالتجربة ، دون أن يحدث انفصالا بين مفهوم وآخر ، ويدق اسفينا بين حياته كفرد وحياته كفنان يعيش رؤى خاصة ·· » وفق هذا التصور ، واجه المجددون المسائل الرئيسية (طبيعة الفن ومعناه، العلاقة بالتراث، مفهوم التجديد) عمليا ونظريا ، والمجددون اذ طمحوا من خلال بيانهم الى الاقتراب من فعالية العمل الفني المؤثرة انما كانوا يفعلون ذلك وفق تصور جديد حول علاقة الفنان بالعصر « ان الزمن الحالي يلح جذريا ليكون الانسان نفسه ، وينظر الى وسائله بحرية واحترام ، يهدمها ويعيد بناءها تحت شروطه الخاصة لا احد يعرض على الفنان شرطه القبلي وليست ثمة وسائل محددة وقسرية تضعه على طريق معينة ·· هذا ما طرحه المجددون الشباب عند منتصف الستينات كما سنلاحظ ان مجموعة اخرى من الشباب عند نهاية الستينات تطرح نفس التأكيد في بيانها المسمى نحو الرؤيا الجديدة : « ان وحدة النتاجات الفنية عبر التاريخ تضع الفنان في مركز العالم وفي بؤرة الثورة ، فالفنان الحقيقي هو الممارس لتأكيد رفضه لان يكون أسيرا لذلك الجسد المحنط من القيم الاجتماعية البالية » ··

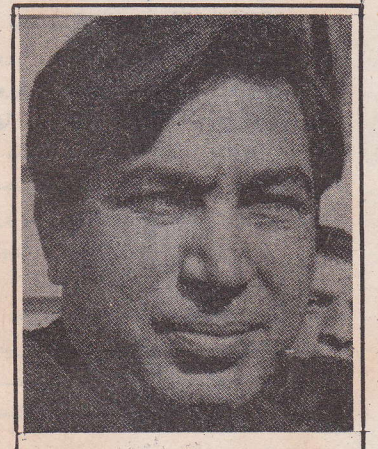
ان ما طرحه بيان جماعة بغداد عام

١٩٥٤ من مفاهيم حول التراث وما حاولته جماعة الرواد بالعمل على التعبير عن الواقع المحلي في وعي عصري بالعلاقات بين الاشياء ، قد واجه دعما واعيا من الفنانين الشباب (في المفاهيم والانجازات الفنية) .. ففي نص اخر من الرؤيا الجديدة نقرأ « علينا أن نمزق التراث لنوجده من جديد ، لنتذكر متون وادي الرافدين وسوريا والنيل ولنرفض عالم الجمود والتقليد لنوجد العلاقة الصادقة والدائمة مع جيلنا » .. ان هذا الفهم المركزي للتراث وهذا التطلع الطموح لحضارات الوطن العربي ، كان فهما متطورا عما طرحته جماعة بغداد مثلا ، حيث لم يشر بيانها الا الى الجانب الاسلامي من الحضارة في وادي الرافدين. ان هذا الفهم وهذه المواجهة الواضحة هي التي قادت مجموعة الشباب لتغيير موقفهم من المفهوم السائد للجماعة الفنية بعد أن ادركوا بان كل الجماعات بدءا من الرواد ومرورا ببغداد والانطباعيين ، وانتهاء بجماعات الشباب المختلفة ، لم تكن غير مناسبات سنوية للعرض ، على الرغم من ان واقع الشباب وعلاقتهم كانت تهيىء لهم ظروف الالتقاء اليومي والحوار المتواصل وبالتالي ، فان مناسبة المعرض لم تكن غير احدى المناسبات التي تعبر عن تضامنهم واختلافاتهم في نفس الوقت.

في عام ١٩٧١ وفي مقدمة المعرض (المشترك) لاربعة فنانين طرح موقف واضح في عدم القناعة من تعامل الجماعات الفنية مع نفسها وضمن التفسيرات المسبقة التي ساعدت على تكوينها .. وبذلك فان هذا الموقف يرفض أن يعتبر كونه تجمعا فنيا جديدا ، يمكن أن ننطلق من عبارة بسيطة لكنها ذكية ومهمة وهي للباحث ارنست فيشر حيث يقول (ان الفن الجديد لا يخرج من النظريات ، بل من الاعمال الفنية ذاتها) كما يقول (ان الافكار الفنية لا يمكن أن تقرر بمرسوم ، وانما هي تشكل وينبغي أن تتطور خلال عملية الانتاج) . من خلال هاتين العبارتين حاول الفنانون الشباب أن يقدموا صيغة (المعرض المشترك) .. اننا لم نتنكر بموقفنا هذا للمفهوم الحقيقي للجماعة الفنية ، وانما أردنا الوقوف أمام التخفي البائس خلف حالات لا وجود لها (المنهج الجماعي للعمل) اننا كنا نشير الى واقع مرير ومتناقض الى حد غريب ، بينما لم تتمكن أية جماعة فنية اخرى ان تشخص ذلك أو ان تعترف بشجاعة الفنان الباحث بأن (حالة الشركة) ما بين عدد من الفنانين لغرض اقامة معرض فني ينبغي ان تفجر ما دامت هذه (الشركة) قاصرة عن تحقيق المفاهيم الحقيقية للجماعة الفنية نفسها .



سعد شاكر



اسماعيل الترك

اننا عندما طرحنا صيغة (المعرض المشترك) انما كنا نحاول أن نعطي للعلاقات والطموحات حجمها الطبيعي ، وبذلك لا نريد أن ندعي بمفاهيم جماعية غير موجودة أصلا الا في نطاق ابحاث شخصية لا زالت مختلفة .. اننا نعتقد بأن (المعرض المشترك) هو صيغة لبداية الجماعة ، صيغة متحركة ، بعيدة عن التشبث بمفاهيم محددة غير متفق عليها .

بهذا المعنى تكون هذه الصيغة مرحلة مؤقتة يمكن من خلالها تقليص التناقضات الفكرية والفنية والاتفاق على نظام عمل قد يؤدي بالنتيجة الى الايمان بمفاهيم محددة تصلح لان تكون مفاهيم جماعية . مع التأكيد بأن ذلك لا ينفصل عن واقع الحركة الثقافية بشكل عام . ان ادراكنا لمصطلحات (المعاصرة . الاصالة والتراث، العلاقات اليومية مع الجماهير) يمر من خلال تطوير فهمنا وعلاقاتنا بشتى الفعاليات والخبرات والموروثات الحضارية .. ونحن اذ نعترف بأهمية هذه المفاهيم في خلق تجربة تشكيلية منفردة ، فاننا نلتزم بموقفنا في ان انبثاق اللغة الفنية المتميزة من وجهة نظر معاصرة لا تتناقض مع ما نمتلكه من تاريخ حضاري وما نكتسبه من واقع التجربة اليومية لشعبنا.

ان علينا ان نتذكر ان وجود وحدة الرؤية الفنية بدون قناعة حقيقية لن يؤدي الا الى ما حصل لدى جماعة الاكاديميين، جماعة الواقعية المعاصرة ، حيث تمزقت بمجرد اقامة معرض واحد .. كما ان وجود هذه الرؤية لا يبرر هزال المنهج الجماعي للعمل ولا يعطي أية قيمة حضارية أو فنية للانجاز الفني ما دام لا يمتلك مهارة التقنية (كما في المعرض الثالث للبعد الواحد) .

مما سبق نشير الى ما يلي :

١ ـ ان صيغة « الجماعات الفنية بوضعها الحالي ، مشروطة بمهارات وخبرات شخصية متناقضة ، وبالتالي فانها لا تتكافأ وما يضفى عليها من أهمية حضارية على المستوى الجماعي للعمل .

٢ ـ ان البحث الشخصي للفنان لا يتناقض مع الاحترام للعمل الفني ولمسؤوليته الحضارية والفنية ، كما انه لا يقلل من قيمة الجماعة الحقيقية ، لانه سيكون احدى الروافد التي تغنيها .

٣ ـ ان الاهتمام بالتقنية الفنية حاجة حضارية وفنية ، انها ضرورة لكي نتمكن من ايجاد الحلول للمشاكل التي تطرحها الحركة الفنية من خلال الممارسة العملية .

٤ ـ نعترف بأهمية التوعية النظرية والمساهمة في الابحاث (التراثية ، المعاصرة) والتي توصلنا الى مفاهيم جماعية للعمل مع التأكيد بان ذلك ينبغي أن يمر من خلال عملية الانتاج الفني نفسه .

ضياء العزاوي

العلم
لسان حزب الاستقلال
تأسست في 11 سبتمبر 1946

الملحق فى حديث مع الرسام ضياء العزاوى : ادريس الخورى

.النقل الحرفي من التراث أو من التجارب الحديثة : استلاب

. النقد التشكيلي خاضع لمفاهيم ذوقية شخصية

يزور المغرب حاليا ، الرسام ضياء العزاوى وصالح الجميعى، بعد أن شاركا فى ملتقى فنى للكرافيك بالنمسا صحبة رافع الناصرى .

وضياء من الرسامين العراقيين الذين لعبوا دورا مهما فى تطوير الحركة التشكيلية بالعراق ودفعها الى الامام ، سواء بالكتابة أو الرسم .

له «شاهد من هذا العصر» عن مذبحة سبتمبر عام 70 ضد الفدائيين : رسوم ويوميات دائى ، «فن الملصق العراقى» بالاضافة الى اغلفته الفنية للكتب الادبية : مجموعة غسان كنعانى الكاملة ــ دمشق الحرائق، لزكريا تامر، ديوان شفيق الكمالى ، ديوان مظفر النواب ..

س : في العراق حركة تشكيلية جد متطورة انت أحد وجوهها البارزة ، باعتبار انك تجمع بين الفن ، والتنظير . كيف تقيم الحركة التشكيلية في العراق على ضوء المعطيات الحالية : كثرة المعارض ، كثرة الرسامين اهتمام الدولة ؟

ج — ان تقييم الحركة التشكيلية في العراق حاليا ، يبدأ باعتقادي من خلال تطورها لخلق تجربة عمل جماعية ، وهذه الحالة لا تتمثل باعتقادي بتقليد الجماعات الفنية التي تشكل ظاهرة بارزة في الحركة الفنية على نطاق الوطن العربي ، وانما من خلال النهج الفني الذي يحاوله بعض الفنانين ، على الرغم من وجودهم في جماعات مختلفة ، ان الذي يتأكد في جملة محاولات ومفاهيم معينة يعود اغلبها للتراث يمكن في المستقبل وضمن تطورها ولقاءاتها أن توجد حالة يتقلص فيها التناقض الفكري والفني وبالتالي توجد وضعا مؤهلا لايجاد اسلوب فني ذات خصوصية في الفكر والاسلوب .

فمثلا ، توجد في العراق جماعة فنية متعددة تلتقي وتختلف حول أشياء وأهدافا فنية ، لكنها حتما ، بعملها الجماعي ، تحاول أن توجد لها تصورا عاما للحركة التشكيلية. هناك سلبيات ، وهنا ايجابيات ، لكن كل هذه الاشياء تخلق حركة فكرية ونقاشات تمس المعطيات السائدة (فمثلا في معرضنا الجماعي : (رافع الناصري ، صالح الجميعي ، ضياء العزاوي ، علي طالب ، طارق ابراهيم ، مكي حسين مكي ، هاشم سمرجي) وصلنا الى قناعة أكيدة بأننا لا نريد أن « نطرح » بمعرضنا المشترك هذا ، وكما في المعارض السابقة ، اية صيغة للجماعة الفنية بقدر ما نؤكد على أن هذا النموذج من المشاركة ، هو محاولة لاجتياز فاصل الاختلاف وصولا الى تنمية شروط الالتقاء الفكري لا الاجتماعي والفني لا المهني ... بغية ايجاد الموقف الحقيقي القادر على أن يكون تيارا ابداعيا له اكتشافاته وحلوله الخاصة المتميزة» (من مقدمة كاتالوج المعرض).

وفي هذا يذكر ضياء العزاوي بأهمية بيان الجمعية المغربية للفنون التشكيلية الذي وزعته ببغداد والذي حاول أن يخلق قاعدة فكرية للنقاش بدلا من التجمعات الرسمية واللقاءات «الاخوية» .

ان ضياء يؤكد على أهمية العمل الجماعي لانه الوسيلة الممكنة لخلق نقاش فكري وفني يتناول المشاكل المطروحة في الساحة الفنية العربية الان .

س : هناك دعوة ملحة الى العودة الى التراث، لكنها دعوة لم تستطع ، لحد الان ، أن تجد لها ارضية علمية تقف عليها ؟ فهناك البعض الذي يريد أن يعود الى التراث عودة نهائية — أي قطيعة — وهناك البعض الاخر الذي يحاول أن يخضعه لمقتضيات العصر الحالي بكل تعقيداته . كيف ترى هذا الاشكال ؟

ج : ان هذه الحالة الثقافية والفنية احدى اهم الظواهر التي تهز حركة الفن والثقافة على نطاق الوطن العربي . انها حالة صحية باعتقادي لانها وبشكل مبسط محاولة تميز او لنقل محاولة ذات خصوصية في المعالجة والمضمون. ان عدم وجود ارضية علمية لامتثال التراث تعود لانعدام الابحاث في هذا المجال . وان وجدت فانها تخضع لمفاهيم غيبية وعلاقات رومانسية ، فليس غريبا في هذه الحالة أن يقدم التراث بكل ما يحتويه من عناصر سلبية او ايجابية ، عندها يكون دور الفنان لا يتعدى دور النقل الحرفي اي انه يتعرض لنفس الاستلاب الذي يحسه الفنانون الذين يقلدون التجارب الحديثة دونما اخضاع هذه التجارب لمقتضيات الثقافة والفكر الوطني .. ما أراه .. ان حركة الفن العربي لن تتمكن من تحديد مستقبلها في الاسهام الفني على النطاق الحضاري الا عبر وعيها الكامل لتراثها. هذا الوعي ينبغي أن يمتلك منهجا علميا واضحا وبالشكل الذي يمكنه أن يفرز كل الاشكال والمفاهيم السلبية أو الرجعية وبالتالي في أن يقدم تراثه الفني الجديد المتساوق مع العصر . من هنا تبرز ليس اهمية الممارسة الفنية فقط وانما أهمية المباحث النظرية ذات المنهج على نطاق الاسلوب الفني والتقنية والافكار أيضا . أي أننا لا نحتاج لدراسات نظرية تاريخية للتراث ما لم ترتبط بشمولية عصرية وتفصيلية لمكونات هذا التاريخ ، مع التفكير مبدئيا بمعادلة هذه المكونات وقدرتها على النمو ضمن الوعي والثقافة الشعبية (في الشارع ، الجامعة ، المعمل ، الريف) . وصولا لحالة انسانية متطورة لم تنفصل عن أرضيتها الخاصة .

س : شهدت بغداد تظاهرات فنية ، تمثلت في البينال العربي الثاني .. كيف ترى واقع الحركة التشكيلية العربية ؟ أيضا ما موقع التجربة المغربية فيها ؟

ج : ان أهمية تظاهرة معرض السنتين ؟ العربي الذي بدأ في بغداد والذي حمل كنتيجة حتمية لتطور واقع وأفق الحركة الفنية العربية ، انما يبرز فقط في قدرته على تطويع الحركة التشكيلية ضمن مفاهيم عربية وليس قطرية ، أي أن كل المحاولات الفنية التي تحاول أن تستخلص مظاهر ومفاهيم محلية بمعزل عن النظرة العربية سوف لن تؤدي الا الى خلق ظاهرة متناقضة هي بالتالي استمرار لحالة الفصل الثقافي .. هذا يوضح بشكل أو بآخر مدى الاهمية على ضرورة المشاركة الفنية التي تستلزم منهجا في البحث والذي سيؤدي بالطبع الى بروز أو تأكيد التجارب التي تحاول أن توجد مفاهيم تأسيسية عربية على نطاق الثقافة والفن . من ذلك ينبغي الانتباه الى ضرورة دعم المشاركة الفنية بالابحاث النظرية لكي تبعد هذه التظاهرة عن مناسبتها الاحتفالية .. ان خلق مؤشر ثقافي قابل للنمو لن يتأكد الا عندما يستجمع مكوناته الكلية (في التقنية والافكار) . هذا يجعل أهمية دراسة الدورة الاولى لمعرض السنتين في بغداد لكي يستخلص منها موقف ومشاركة افضل ، والا فان تكرارها سوف لا يعطي غير مناسبة احتفالية سرعان ما تنسى .

في المعرض الاول قدمت المجموعة المغربية تصورا واضحا لبعض المفاهيم والاساليب الفنية كانت احدى المؤشرات البارزة في المعرض .

من هنا تتأكد أهمية الدورة التي ستعقد في المغرب ، لانها ستكون ضمن مفاهيم المجموعة المغربية التي طرحت في بيانها الفني في المعرض الاول ؛ واذ أشير الى أن هذه المفاهيم قد هزت السطح الراكد للوعي الفني حينذاك مما أدى الى بروز نقاط خلاف أو اتفاق فانها حتما ستتعرض وعلى نطاق هذه الدورة الى مناقشات أوسع . هذا المفهوم ، في تحويل المعرض العربي الى حادثة ثقافية وليس مناسبة احتفالية ، هو الذي أدى الى أن يطرح الوفد في المؤتمر الاول للفنون التشكيلية (الذي أقامته الجامعة العربية في دمشق 1975)، أن يطرح ضرورة دعم المشاركة الفنية بالابحاث النظرية حتى يتوفر مثل هذا الاسلوب في العمل على تحريك الصراع الثقافي على مستوى الممارسة والنظرية

س : في لوحاتك نزعة ماساوية : صراخ انساني، أعضاء منفصلة، تجهم، ارتماء، هل هي دوافع دينية أم تاريخية ؟

ج — يستخدم الحس المأساوي وليس (النزعة) في أحيان كثيرة دوافع ذات أصول دينية أو تاريخية وذلك من خلال الاحداث أو النموذج الانساني . هذا الاستخدام يتناسب والحضور الفعلي للتواصل مع حالات معاصرة تعرش فيها المأساة بأشكال متنوعة وعلى أصعدة متنوعة أيضا ، انها حضور تاريخي بمعنى الامتداد الزمني وليس الاحداث ، ضمن هذا التحديد أرى أن استخدام تلك الدوافع لا يتحدد حضوره الكلي في

تلك الاصول ما دام يحمل ثقل القدرة على مقاومة الاستلاب.. ما احاوله فقط ، أن أخرج بالانسان حيث يمكن أن ينشر جسده على من قبو القمع والقتل بهدوء الى **حيث يمكن أن ينشر جسده** وجه الارض الواسعة ليصدعها تحت الارث الذى يجعله مخلوقا مضطهدا.. هل ذلك وثيقة احتجاج ربما فى ذلك يكون الدافع التاريخى واضحا بشكل يمكن متابعته ، هنا تصير حالة الاستشهاد أو حالة المقاومة غير محكومة بحدود نموذجية معينة .. انها وعى تسجيلى للحقيقة فقط ، بمعنى قدرته على امتثال ومزاوجة الانكار للدوافع التاريخية من جهة وللحالة المعاصرة .

س : فى كتابك «فن الملصق العراقى» تجربة رائدة باللغة العربية ، هل عانق الملصق العراقى تطلعات الجماهير هناك؟ أين يؤدى الملصق وظيفته السياسية والفنية وأين ينتهى ؟

ج : لم يبحث (فن الملصقات) على الرغم من أهميته وخاصة فى السنوات الاخيرة وعلى نطاق الوطن العربى بشكل يعطى لهذا الفن قيمته . ان كتابى فى هذا المجال يمكن أن يفتح الثغرة لحالة السكوت .. ربما يكون اسهامه محدودا باعتباره بحثا على النطاق القطرى ، لكن هذا وباعتقادى عاملٌ غير مهم ما دامت المحاولة ترتكزبالاساس على ضرورة فهم وتطوير هذا النوع من الفن ، والذى يتناسب وحاجة وطننا العربى فى الكثير من المجالات (الثقافة السياسة ، التنظيم، محو الامية والخ من الانشطة الاجتماعية والثقافية)

ان معانقة الملصق العراقى لتطلعات الجماهير تبدأ بشكل واضح مع بداية الثورة التقدمية فى تموز 1958 . ثم صارت ملاحقته لحاجات هذه الجماهير ثقافيا وسياسيا واجتماعيا ملاحقة مذهلة فى بعض الجوانب خاصة عندما نفكر بأنها كانت تتحقق بجهود شخصية سواء كان ذلك على نطاق جماعى أو فردى .. مع هذه الملاحقة أخذت حركة الملصقات تغتنى بأفعال وشروط جديدة . انها لم تظل كما فى البداية تصورات حماسية ودعما رومانسيا للثورة وللتبدلات الاجتماعية، وانما أخذت تكيف وعى الجماهير ضمن مفاهيم سياسية بعيدة عن الدوغمائية ، هذه الحالة استلزمت نموا فكريا للفنان ، بمعنى آخر استلزمت أيضا نضوجا سياسيا يمكنه من احتلال موقع الطليعة على نطاق الفكر ان لم تكن الممارسة السياسية أيضا . من ذلك يمكننى أن أرجع هنا النمو ليس للشروط والتبدلات التى حدثت بعد الثورة على نطاق العراق أو الوطن العربى فقط وانما ارجعه أيضا الى العامل الجديد فى حركة الفن، هذا العامل مثله مثل مجموعات من الفنانين الشباب الذين تمكنوا أن يطوعوا قدراتهم الفنية التى حصلوا عليها فى الجيل الاول من الفنانين نحو احتياجات جديدة ، ذلك كان مؤكدا عبر المؤشرات ذات الاهمية فى تاريخ فن الملصق والذى ارتبطت أيضا باحداث مهمة ، منها معرض المعركة الذى اقامه الفنانون الشباب عام 1967 عن النكسة الى جانب ذلك التقليد الجديد الذى بدأه فنانون شباب فى اقامة معارض فى الهواء الطلق وفى الساحات العامة وبين الجماهير عند اعلان ميلاد الجبهة الوطنية ثم اعقبت ذلك معارض أخرى فى نفس النوع بمناسبات تاريخية هامة مثل تأميم النفط ، حتى صار هذا التقليد احدى المظاهر اليومية فى حياة الشارع العراقى ، ذلك لم يكن فقط على نطاق العاصمة بغداد وانما تجلى ذلك على نطاق المحافظات الاخرى. كما لم يقتصر النشاط على مؤسسات رسمية معينة وانما تعدى ذلك الى مساهمات فردية أو نشاطات لمؤسسات شعبية . ضمن هذه الحاجة اليومية ، أخذت القوى السياسية تستخدم وبأشكال متنوعة فى المساهمة **فى هذا النوع من الفن فى التعبير** عن افكارها السياسية أو فى اعلان مواقفها .. من ذلك يتضح دور فن الملصق كوسيلة أيضا على جانب كبير من الخطورة والاهمية خاصة عندما تنطلق هذه المحاولة من خلال مفاهيم سياسية وفكرية واضحة . هنا نصل الى مدى مساهمة الملصق السياسى ، ووظيفته .. ان الاجابة على ذلك بالطبع يتأكد من خلال الاعمال الفنية ذات المقدرة على الجمع بين الوظيفة وبين الوعى الفنى . أن الملصق السياسى بقدر ما هو خلية تنظيمية على نطاق الشارع انما هو تطوير ذوقى أيضا . أى أن الحماسة السياسية لا يمكن أن تنظم حالتها على النطاق الجماهيرى عبر أسلوب ذوقى زدىء أو عبر استخدامات تهريجية فى اللون أو الشكل . ان التنظيم السياسى ينبغى أن يتماشى مع البناء الذوقى والفكرى ، أى أن المسؤولية فى الوعى السياسى لا تنفصل بأى حال من الاحوال عن الوعى بالوضع الثقافى والاجتماعى أيضا .. من هنا يظهر مدى خطورة واهمية الملصق ، ومن هنا يبرز ثقل المسؤولية للفنان باعتباره قوة ثقافية طليعية ..

س : هل هناك حركة نقدية تشكيلية على مستوى القطر ؟ على مستوى العالم العربى ؟

ج : لا زالت الحركة النقدية فى العراق بعيدة عن امتلاكها لمنهج بحث عام الذى هو احدى الاساسيات ، أى انها خاضعة بشكل من الاشكال لمفاهيم شخصية تعود بالطبع الى مدى سعة أفق ثقافة الناقد . ربما يؤاخذ على هذه الثقافة بأنها ذات جانب أدبى .. ذلك صحيح فى بعض الجوانب . الا أن هذا لا يلغى بالضرورة الدور المهم الذى تسهم فيه بعض هذه الكتابات وخاصة فى توضيح الجانب الفكرى للعمل .

اما على مستوى الوطن العربى ، فاننى اعتقد وضمن معرفتى بأنه لا زالت تخضع لنفس وضع الحركة فى العراق . أى أنها مباحث ذوقية يكون فيها التصور الادبى الجانب الاكثر اهمية فى التحليل . ان هذه الظاهرة تؤكد مرة أخرى مدى ضرورة دعم المشاركات الفنية بالابحاث ذات المنهج الى جانب ضرورة أن يوجد معرض السنكين العربى تقليد حلقات للنقد الفنى خلال فترة المعرض سواء كان ذلك ضمن التجارب الفنية القطرية **أو العربية .**

جيل الثورة ٢

تشكيل

عن التشكيل والتراث والمعاصرة في حوار مع الفنان ضياء العزاوي

* خليل صفية

□ من الممكن أن نبدأ مع البداية ، كيف كانت البداية ؟ ولماذا كان التشكيل وسيلتك للتعبير دون غيره من الفنون الانسانية ؟ .

■■ لماذا الفن التشكيلي ؟ مسألة تبدو لي بغير اختيار ، في البداية تعود الى قضية أساسية وهي : توفر الموهبة والتي نراها بشكل عام في المراحل الاولى لبداية الانسان المبدع ، لكن المهم هو استمرارية العمل على تنمية هذه الموهبة ورعايتها حتى تصبح قيمة أساسية يعبر من خلالها الانسان عن حاجاته وموقفه ازاء العالم ، وبالنسبة لبدايتي كأي بدايات أخرى هي حصيلة مؤثرات مدرسي التربية الفنية في المدارس الثانوية وما بعدها في معاهد الفنون ، والذي ساعد على تكثيف حالة ان اكون تشكيليا هو المحيط الخارجي الغني بالفنون التشكيلية وتقرب الانسان من وسيلة للتعبير دون غيرها من وسائل التعبير الموجودة (شعر ، قصة ، مسرح موسيقى ، تشكيل) يرجع الى كونه يحس بأنه لا يزور نفسه عندما يلجأ الى هذه الوسيلة ، لذلك نجد في بعض الاحيان ان هناك بعض الفنانين يندفعون الى ممارسة وسائل تعبير متنوعة وكذلك الادباء وهذا يرجع وبالتأكيد الى صدق الفنان مع نفسه ومع قدراته .

□ ماهي صلتك بالشخصية الفنية الوطنية والتي أثيرت في العراق منذ بداية الخمسينات ؟

■■ منذ دراستي الجامعية للآثار وخلالها تعرفت على الفنون القديمة في الوطن العربي وخاصة سورية والعراق وهذه المعرفة والتي يمكن ان نسميها معرفة تاريخية الى جانب وضع ازدهار الحركة الوطنية جعلني اكثر احساسا بمحاولة تطوير الشخصية المحلية ومحاولة تأسيس وبلورة القيم الجماعية الحركة الفنية الوطنية وفي تلك الفترة ظهرت في اعمالي مؤثرات أساسية من اساتذة الفن في العراق مثل جواد سليم وفائق حسن وهذه المؤثرات قد ساعدتني وبدون شك على وضع أفضل الحلول لمشاكل العمل الفني التي تم رصدها من قبل الفنانين الى جانب انجازات الفنان شاكر حسن والذي يتفرد في العراق بكونه منظرا لاعماله الفنية وعلى الرغم من اختلافي معه في بعض المفاهيم فانه وبدون شك قد خلق حالة المشاركة للعمل الفني والمضادة لحالة الاستهلاك التي كانت معروفة في الفنون العربية بشكل عام .

□ اللوحة كيف تتشكل لديك ؟ كيف تبدأ وتنتهي ؟ وهل تواجه صعوبات في التطبيق ؟

■■ كيف تولد اللوحة ؟ هذا ما أجهله بشكل ما ، لان خبرة الحياة عندما تستخدم المهارة الفنية للتعبير فأنها لا تكون مشروطة ، بل تناقش وتقيم جدلا وهذا الموقف يختلف عن التطبيق التبعي ، أي أن الفنان الباحث يجهل علاقاته باللوحة زمنيا وبعكس الفنان التبعي الذي يحول مهارته الفنية الى تطبيق مرحلي وقدرة معينة في التعرف . ان اللوحة توجد بمقدار الخبرة الناضجة وهنا تصبح المهارة الفنية جزءا من المقدرة على الكشف ثم الامتثال الايجابي وهذا يؤدي بالطبع الى حالات تأجيل (صعوبات ، لحظات حرج) لكن ذلك هو الفعل الحقيقي للانتصار ، انه فعل الشهود على مقدرة الانسان في الابداع لا التقليد في الكشف أو التبعية ، وان قصور المهارة يقترب ان لم يتطابق مع صعوبة التطبيق وذلك يؤدي الى الغرق في تفاصيل بعيدة عن المركز وهامشية .

□ في معرض حديثنا عن الممارسة العملية يحضرني السؤال التالي : ما هي اللحظة الحرجة في الابداع ؟

■■ تشخيص مثل هذه الحالة تبدو لي مسألة مزاجية ولا اعتقد بوجود مواصفات للابداع وليس هناك مقاييس مشروطة وبهذا المعنى تصبح الحلول المؤجلة لما يظهر من صعوبات في المشكلة الفنية التي يعالجها الفنان بمثابة لحظة حرجة بالرغم من كونها لحظة صميمية وشخصية جدا ، انها حالة التباس نسبي لفهم المشكلة وهنا تبدو اللحظة الحرجة مطابقة للقصور او الفشل بشكل من الاشكال .

□ ضمن محاولات خلق الشكل العربي في الفنون التشكيلية ، نجد بوادر تحرك فني نحو التراث العربي من خلال عدة مفاهيم (الارابسك ، الخط العربي ، الزخرفة) وهذه

جيل الثورة

مجلّة شهريّة تصدر عن المكتب التنفيذي للاتحاد الوطني لطلبة سوريّة

□ العدد ٩٩ — السنة السابعة — تموز ١٩٧٥ □

تشكيل

المحاولات قد تصل نسبيا للجدل التشكيلي بين مفهوم (ماضي ، حاضر ، مستقبل) وقد تسقط فريسة الماضي ، او الطرح برؤية سائح ما رأيك فيما يطرح من اشكالات ؟

■■ أنا مع منهجية البحث وهذا يعني انني ضد كل المفاهيم المشوشة والمعزولة عن الحياة

وبالتالي فأنني أرغب في التأكيد أو ممارسة الموقف المستمر وليس هناك من موقف محايد لكن هناك الانجازات العملية وهذه تولد بالضرورة معرفة الجوانب السلبية والايجابية ، بمعنى آخر أنني مع كل الجوانب التي لا تكرس تخلفنا ومن ذلك يبدو أن أي مفهوم هو مؤطر بشكل ما بمقدار وجود الوضوح المنهجي في الرؤيا الفنية وبالطبع مثل هذا الوضوح سيؤدي حتما الى فعل تضاد مع اشكالات المفاهيم السياحية والتلفيقية المنتقاة .

□ **ضمن الحديث عن التراث والمعاصرة هل يمكن الافادة من الحضارات التي توالدت على الارض العربية أم أن ذلك يقتصر على حضارة معينة ؟**

■■ أنا انحاز الى مركزية التراث عند التفكير به وان تقسيم الخبرة الانسانية الى مراكز معزولة ومغلقة لن يؤدي الا الى تجزئة جديدة للمفاهيم المعاصرة . وان مركزية التراث تقودنا الى جماعية في الفكر والعمل والحس وهذه الخبرة الجماعية هي التي ستبرر الجهود الانسانية على مداها الطويل .

□ **هل تحقق ذاتك في العمل الفني ؟**

■■ أنا أفهم العمل الفني بأنه حالة تحقيق لما يداخل الفنان من مشاعر ومواقف ، وبالتالي فأنه مشروط بتحقيق الممارسة الصادقة ، والممارسة هنا ليست المهارة وانما وضع كلي يكون فيه الفنان منسجما بين حالته الداخلية كحاصل ثقافي وسياسي واجتماعي وبين وسائل التعبير ، وما أحاوله في أعمالي هو : أن أكون ضمن ما ذكرته من مفهوم ، وربما تحتمل بعض الانجازات قصورا في الايصال ، الا انها تظل حالة من حالات التحقيق .

□ **ما رأيك فيما يكتبه الفنانون من نقد ؟**

■■ ما أعرفه أن أي فنان هو منحاز لمفاهيمه وصياغاته الفنية وبالتالي فان ما يكتبه من نقد يمكن أن يكون موضوعيا بمقدار اقترابه من تجربة قريبة له أو مماثلة ، وبعكسه سيحاول أن يتحدث بلغة حذره ، مترددة ، سيحاول أن يظل عند مساحته هو وليس مساحة العمل الفني المشاهد ، وهذا سيؤدي بالطبع الى وجود موقف خارجي ومثل هذا الموقف لن يؤدي الا الى نقد خاطىء أو مجامل .

الثلاثاء
٢/١٢/١٩٧٥

هذا العصر الأدبي.. لماذا؟

كيف يمكن للفنان ان يختزل كل التاريخ الشخصي الى حالة نصب ٠٠؟ وكيف يمكن له ان يحيلنا الى ثقافته وافكاره ٠ وهو المرهون بمتطلبات محدودة وعمومية ٠٠

ما اود مناقشته هنا ٠ هو على صعيد التعبير وطريقة تصور التاريخ (وقائع ، اشخاص) ذلك بمعزل عن مستوى التقنية وكفاءتها في التطابق مع المعطيات الانسانية والافكار ٠

مقدما افترض ان عمل تمثال لشخصية معينة ، هو اقرار باهمية انجازات تلك الشخصية في الميدان الفكري او العلمي الذي تفوق فيه ٠٠ هذا الاقرار ليس قناعة ابوية وانما

ضياء العزاوي

هو وكما افترضه ايضا ، تعميم ذلك الوعي الذي قادنا الى انجازات نحرص الان على تخليدها ·· بهذا المعنى يكون التمثال بمثابة تأسيس لوعي جماعي يحتوي مضمون الثقافة والافكار وليس الشكل الفسيولوجي للانسان فقط ، انه بشكل ما ، نتيجة لمضمون الثقافة والتاريخ ·· هذا التحديد لمفهوم النصب الشخصية ، يقودنا الى الاحتكام للواقع والى ما هو موجود حاليا ··

لا سبيل الى الشك ان اكثر الاعمال المنجزة في هذا الميدان تقع خارج هذا المفهوم ، حيث لم يعمل اي فنان الى اثبات المعطيات الثقافية والفكرية الا بشكل اصطلاحي ، ولم يستعمل من التجارب العالمية غير قيم هامشية تحاول التوفيق بين الفكر التقليدي وبين الممارسة الابداعية ، هذه القيم ، وهذا الانحياز الخاطيء عند التطبيق جماعيا او فرديا ، قاد تلك الانجازات الى نزعة توضيحية هي باعتقادي ـ تعامل سهل ـ مع التاريخ ونظام العمل الفني ··· قد يقول البعض انها نتاجات تبرر بكونها بدايات لم تستدل بعد على متطلباتها الفنية ولا الثقافية في هذا الاطار الجديد من العمل (الشارع، الحدائق، العمارة) وان الفنان العراقي الذي فرض عليه هذا الاختيار لازال يعتمد على خلفيات فنية وفكرية ليس من السهل جعلها عمومية بين ليلة وضحاها ·· هذه الاقوال تعجز في ان تؤدنا الى ما يدعمها ، لاننا نعلم جيدا بأن التجربة الشخصية (ماضي الفنان) لم يكن مهلهلا بحيث يجعله بعيدا عن التماسك امام هذا النمط التصويري من الفن ، وان النحت كأي نوع من الفن نظام عمل تعبيري لا يفصل بين طريقة التفكير وبين الممارسة ·· ونحن عندما نراجع ماضي اسماعيل فتاح او محمد غني مثلا لا نصاب بالخيبة قطعا ، بل بالعكس سنواجه محاولات ناقشت الكثير من المشاكل الفنية بشجاعة ، لتعطينا الدليل في النهاية على ما يمتلكه هذين الفنانين من مقدرة فنية واضحة ·

ثمة فنانين فصلوا بين التجربة الفنية والتاريخ لصالح وعي ضيق يلتجيء الى نزعة وصفية هي في اساسها مفترضة وغير دقيقة دون ان يكلفوا انفسهم عناء البحث عن مضامين تنسجم مع المعطيات الانسانية الحديثة ، لقد تجاهل هؤلاء ثقافة الواقع وحدود التاريخ نحو اشكال استعراضية قادتهم ضمنيا الى نتاجات معزولة وتشويهات ذهنية للتاريخ ، وليس تمثال (عنتر) ببعيد عن الاذهان

هذا النصب الذي ظل معطلا جماهيريا ومتناقضا حتى مع هدفه على الرغم مما حاوله الفنان من استثارة حالات تعبيرية مباشرة كان

يعتقد انها كافية للتواطؤ معه ··

اخرون حاولوا عمل تماثيل تصعد قيمة التعبير فاثاروا الجدل حول العلاقة بين التاريخ الشخصي والثقافة وبين النزعة الاستعراضية للشكل والخصائص الابداعية ، لكنهم لم يتمكنوا ان يدعموا هذا الجدل بمبررات تبعدهم عن التركيبات الجاهزة وعن (الامانة الاكاديمية) التي هي في الواقع ضد تجربتهم الشخصية بشكل كلي ·· لقد خلق هؤلاء الفنانين تقاليد ميالة الى صناعة تأثيرات وصفية تتغير وفقا للقواعد المعروضة والمحسوسة (النسب التشريحية، الشبه ، الملابس) مجموع هذه الخصائص هي التي تعطي الشخصية الوضوح ، اي ان مضمون العمل يستمد بن اصل تقني ومن مهارة، وكما اصبح الوجود التاريخي مرهون كحقيقة بالمقدرة الفنية فقد اصبح العمل الفني نفسه كرؤيا وسيلة خاضعة لمعنى ذلك التصور ·· بهذا المعنى تصير العلاقة مع الشخصية هي علاقة بصرية وتمتع حسي لاغير تأخذ مظهرا جديدا كلما

تمكن الفنان من تحقيق بعض الخواص المتميزة لذلك العصر ·· هنا لا يكون المرء الا مشغولا بمتابعة الاوصاف

·· هل يمكن ان يكون الكاظمي هكذا ؟· هل كان حمورابي بهذا الشكل ؟· والى غير ذلك من الانشغالات الذوقية ، اما التساؤل الحقيقي ، الفصل الاكثر اهمية ، ثقافة وافكار الفارابي ، شعر واسهامات الكاظمي الثقافية ·· فانها ستظل قابعة خلف اسم هذه الشخصية او ذلك ·· باعتبارها ملحقات او نتائج متأخرة !!

ان اقرار مميزات ما ، ثم الاعتماد عليها في تحديد قيمة ووسيلة التعبير

لايكفي ، اذ يكون معنى ذلك مجرد تشخيص لاغير ، وعلى اسس نعلم مسبقا بتقليديتها ، ان مفهوم العمل المنجز (بأساليب متنوعة) لا تعني اولية نظام العمل التقني والضوابط الاكاديمية ، اولية الاواصفات الشخصية·· ان الفنان معني للتعبير عن قيم الشخصية نفسها كمجموعة افكار يمكن تحديدها بجملة خصائص لنقلها من خاصيتها المحدودة الى حياة يمكن تعميمها ، الى عملية تثقيف متوال ·· ان الاصرار على هذا النمط الاكاديمي من التصور ، على هذا النمط من التعامل مع التاريخ ، ان اصبنا ، او خطأنا ، سيجعلنا امام نتاجات تدريبية لاتكمن فيها امكانية التعبير وانما الصنعة وسنكون اما فنانين بدون ابداع ، او صناع في عالم يشيد كشوفات مذهلة في التعبير ·

كيف يمكن اذن ان تلغى حالة الفصل بين التجربة الشخصية والنصب ؟ بين الحاضر الذي يسعى الفنان على تطويره والمستقبل الذي يجيء ؟ بين بناء تاريخ عصري للثقافة الوطنية وطريقة التعبير ؟

اني افترض حلا على صعيد يطابق بصورة اعمق المحتوى المضاد لفن المناسبات ، هذا الفن الاشبه بمشار خادعة ومؤقتة · هو ان ينقل الفنان موقفه الى اطار يوسع فيه مداركه الجماهير ويحسم ازدوجيته (عملا ومضمونا) ازاء القيم التي يعتقد ان التعبير الاكاديمي هو الذي يمكن ان يتضمن أمانة الحقيقة، هل يتعلق الامر حقا بالفنان وحده ؟ بتناقضاته كمبدع في مجتمع لم تعمم فيه الثقافة الفنية بعد ؟ افلا تكون الجهات التي تطالب الفنان بالمواصفات والتعبيرات المباشرة مسؤولة عن ذلك النقل الالي للتاريخ والثقافة ؟ يقينا ان شكل مستقر واضح المواصفات يمكن ان يحقق اقترابه (حسيا) بسهولة من المرء · الا اننا ينبغي ان نفكر بالاطار التاريخي للبناء الفني ، لمحتواه الثقافي والابداعي (كطريقة للتعبير وكتقنيه) والذي ينبغي ان لا ينفصل عن الايديولوجية العامة للفنان ازاء المجتمع والثقافة والفن ، كما نفكر بأن تطوير المدارك الذهنية والذوقية تتحقق بالدراسة فقط · ان المحيط الهندسي والبصري مسؤول ايضا بصورة لا تقل اهمية عنها ··

ترى ماذا لو اتيحت الفرصة لاسماعيل فتاح ان يعمل نصبا حضاريا (للمدينة الفاضلة) بدلا من الفارابي (الانسان) ، او الة يطلب من محمد غني ان يشيد تصورا معاصرا لقانون حمورابي بدلا من حمورابي (الذي لا نعرف اوصافه الا القليل والمشوش) ·· ماذا لو سمح للفنان ان يستخدم هذه الاعمال الحضارية العمومية لطرح مفاهيم جديدة تعمق تجربته الفنية الخاصة، ان افتراضاتي هذه ، تسعى لان لا تكون اعمال النصب خارج التجربة الفنية الخاصة للفنان ، خارج تاريخه الفني لان ذلك لن يولد غير الاعمال لميدان الثقافة والابداع ، ولن تكون غير نصب تاريخية بحتة لاتقدم فيه الاسماء والاوصاف ·

المحرر

جريدة يومية

المدير المسؤول
عمر بنجلون

الإدارة والتحرير 11 زنقة أنجندي روش الدار البيضاء
صندوق البريد : 2165
الحساب البريدي : 243.45
الهاتف : 24.15.39/24.15.38

الاحد/الاثنين 27/26 ذو ق موافق 1/30 دجنبر 75 الثمن 40ر0 درهم العدد 486

D. 30 Novem. - L. 1er Decem. 1975 - Prix 0,40 DH N° 486

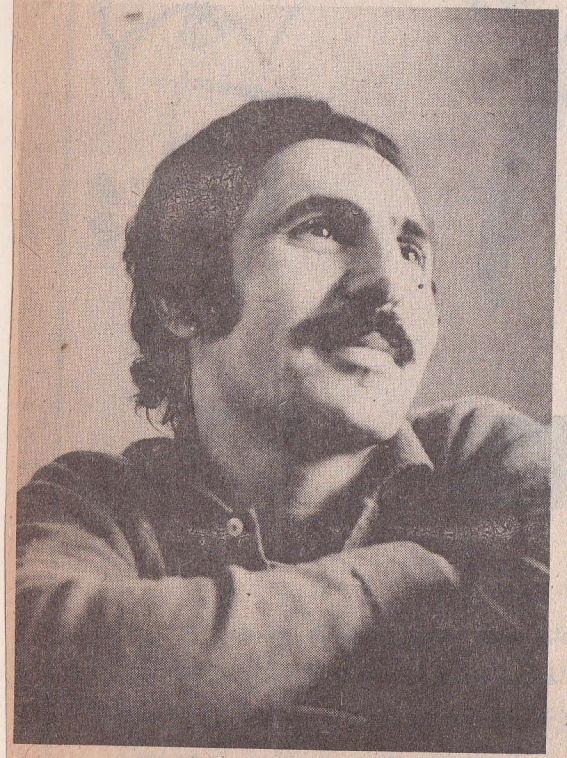
AL-MOUHARRIR - quotidien - 11, Rue Soldat Roch - Casablanca - B.P. 2165 - C.C.P. 243.45 - Tél. 24-15-38 & 39

الفنان العراقي ضياء العزاوي يتحدث "للمحرر" من بغداد

عن رحلته الفنية

ـ يرسم واقع الحركة التشكيلية في العراق

ـ أنا منحاز الى ضرورة الالتزام في مشروع



بناء ثقافة قومية مميزة

= زار الفنان العراقي ضياء العزاوي بلادنا خلال الصيف الماضي بالمناسبة ، تقدم اليه الصديق محمد بوخزار بجملة من الاسئلة باسم «المحرر الثقافي» ولاسباب تتعلق بمقام ضياء في المغرب لم يتمكن من الجواب على الاسئلة في حينها وحملها معه الى بغداد . ومن هناك ارسل اجوبته التي صادف توصلنا بها افتتاح معرض (الغرافيك) بقاعة « الاتوليي » ، بالرباط ، هذا المعرض الجماعي الذي يشتمل على اعمال ضياء العزاوي وصالح الجميعي (العراق) ولطيفة التيجاني (المغرب) . ونحن اذ ننشر هذا الاستجواب نعلن ابتهاجنا بهذا اللقاء الفني على الصعيد العربي وندعو الى الاكثار منه كما حدث اثناء المعرض الجماعي من اجل القضية الفلسطينية والذي عقد خلال شهري ابريل ومايو

** يقول عنك الناقد ابراهيم جبرا انك أول من استلهم الاسلام باشكاله الفنية القديمة وجعل منها زخارف مجردة حديثة . ثم اخذت تستلهم من التاريخ مواضيع المأساة والفرح واصلا اياها بقرائن معاصرة . حدثنا عن أطوار هذه « النقلة » الفنية . كيف تجمع في أعمالك بين لذة الفرح والم المأساة .

.. لقد بدأت ملامح الانتمائية للتراث منذ الخمسينات ، كان ذلك بتوجه حماسي على مستوى الانجاز الفردي مما جعلها تواجه الكثير من الملابسات التي تنتهي في النهاية بالواقع الحياتي . ولان المناخ الثقافي حينذاك كانت تباشر فيه التصورات الرومانسية والنزعة التجميعية فان هذه الانتمائية أخذت تعاني عند اختفاء (جواد سليم) أبرز الفنانين الباحثين في العراق الى نوع من المبررات الشكلية ، بحيث صارت لا تفي بشروط الابداع . ان هذا يخص مجموعة الفنانين الاوائل أولئك الذين بدأوا في تكوين مادة التاريخ للفن الحديث في العراق .. في البداية ، لم يكن من السهل تجاوز هذه المواقع من قبل الفنانين الشباب الذين حاولوا أن يبحثوا عن صيغ تنشط هذه الانتمائية دون الانزلاق في تقسيمات جغرافية للحضارة ، أن النظرة المركزية للتراث هو المشروع الذي مارسه الشباب بمثابرة (والفن الاسلامي جزء منه) عبر مواجهة التجارب الحديثة المتقدمة .. كانت هناك احتياجات متعددة لانجاز تجربة تشكيلية حية منها المعرفة العامة للتقنيات الحديثة ، تخطي الحالة التعسفية للافتراض التراثي ثم تكوين حالة وعي ثقافي بمكونات التراث كظاهرة فكرية .. ان هذه الاحتياجات هي التي ساعدت على استنهاض اشارات البيئة اليومية ذلك الخليط المتنوع من أشكال ومضامين لا زالت تمارس وجودها الحي . فابداع أعمال ذات وعي انتمائي كان لابد وأن ترفض حصر المشاهد ضمن متطلبات زخرفية عمومية ذات مدارك جمالية . لان مثل هذه المتطلبات وبمعزل عن الكيان الحي والمتفاعل للانسان ، هي نوع من ممارسة الاذلال له ، هي نوع من خبرات ومعارف متراكمة ومفصولة عن التأسيس الحقيقي للتجربة .

هذا الوعي نقلني الى ممارسة نوعية ازاء مهمة وخصائص الفن الوطني والذي ينبغي أن لا ينفصل عن شروط الواقع السياسي والاجتماعي . من خلال هذا الموقف صار التراث فعالا بمقدار ما يكون ذا حضور ايجابي في عملية التحول الثقافي . لذلك أخذت

احاول ايجاد الحلول للوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون ، بمعنى آخر أن شكلا ثوريا لا يمكن أن يؤسس على مضمون تقليدي وسلفي ، والعكس هو الصحيح . ان هذا قادني بالطبع الى التفتيش عن ثقافة تاريخية تتوازى في مدلولاتها أو مضامينها ومشكلات الحاضر .. جنبا ، الى جنب الاطلاع واختبار التطورات المعاصرة للحركات الفنية .. ازاء هذه الحالة اختفت لدى اللوحة الزخرفية والاشكال المجردة ، لصالح عناصر ذات خلفيات ثقافية حية ممتدة ومؤثرة في حياتنا الراهنة .

** توجد في العراق حركة تشكيلية نشيطة . تعود بدايتها الى الربع الاول من هذا القرن . الم ترجع هذا الغنى التشكيلي . بالرغم من أن القطر مر بفترات تاريخية صعبة ؟

•• ليس من شك فى أن الفنانين الاوائل الذين أسسوا تاريخ هذه الحركة يتحملون القسط الكبير من هذه المسؤولية . وعلى الرغم من عملهم فى بيئة مختلفة بشكل كلى ، فقد تمكنوا من انجاز الكثير من النتاجات التى صارت فيما بعد اشارات للمناقشة والاحتكام ، وبالتالى فى تحريك المناخ الفنى الذى أفرز اجتهادات متنوعة حول الكثير من المفاهيم التى سادت تلك الفترة .. الى جانب ذلك تواجد معاهد تدريس الفنون . والتى كانت بمثابة مختبرات عملية للفنانين الاوائل وتلاميذهم هذه المختبرات عملت على تعميم المعرفة التقنية والفكرية كما هيأت ظروف عمل متقدمة قلصت من حجم الفوضى الذى نشأ من تفرق وابتعاد الفنانين عن بعضهم . أما الظروف التاريخية الصعبة التى مر بها القطر فانها عملت على تقليص امتداد الحركة بشكل ما ، لكنها ساعدت على اغناءها على الصعيد النوعى كما فجرت وخاصة بين الفنانين الشباب كأفراد أو تجمعات الكثير من المسلمات التى لم تكن قابلة للفض أو المناقشة .

** يكثر الحديث الان عن : الاصالة والمعاصرة . اللوحة والسوق ، الوضوح والغموض ، التزام الفنان ومقتضيات الفن .. هل تشغلك هذه القضايا. كيف تخرج من أسر اشكالاتها ؟

•• ان جملة هذه المفاهيم أو التعريفات تمارس ضغوطها بشكل ما على أكثر الفنانين العرب . وقد نلتقى بحلول متنوعة لها تبعا لاسلوب وثقافة الفنان نفسه .. ما يهمنى شخصيا هو دعم المحاولة التأسيسية لفن وطنى معاصر يتفاعل مع البيئة الحضارية [illegible] من حيث دلت أنا منحاز الى ضرورة الالتزام فى مشروع بناء ثقافة قومية مميزة ، تمارس دورها فى تطوير معارف الجماهير وخبراته . فى هذه الحالة تصير مفاهيم الوضوح والغموض أو الاصالة والمعاصرة هى أساسيات ينبغى مواجهتها ، كقاعدة للتجربة. أما علاقة اللوحة والسوق . فأنا لا أفكر فيه من خلال حالة الاستهلاك البرجوازى ، وانما من خلال (جمهور الفاعلية ، جمهور الحوار) أن هذا الجمهور وحده الذى يحمل الملامح الحقيقية للارتباط بالابداع . ان الفن الحقيقى ينبغى أن يكون ملتزما ليس بأسلوبه وانما بوعيه ، ملتزما بالطموح المستقبلى الذى يشير اليه لا بالمسافة الحاضرة التى يتبوأها .

** شاركت فى معارض متعددة ، هل ترى هناك علامات وحدة وتنوع بين التشكيليين العرب ؟ بما هى مثلا أقرب المدارس العربية الى المدرسة التشكيلية فى العراق .

•• ان أبرز علامة لدى التشكيليين العرب هو أنهم يواجهون مشكلة واحدة ، وهى تأسيس فن وطنى . وعلى الرغم من كون هذه العلاقة ذات تحققات نوعية مختلفة سواء كان على صعيد الممارسة الفنية أو التنظير ، الا أنها تلتقى فى مجملها فى خط تأسيس هذه التجربة . أما أقرب تجربة (وليس مدرسة) الى التجربة العراقية فانى أجدها لدى بعض المحاولات فى تجارب الفنانين السودانيين والمغاربة .

** من خلال تراجم أبرز وجوه الحركة التشكيلية فى العراق يلاحظ أن أغلبهم تخرج من كليات للفنون، عكس ما نلاحظه مثلا فى المغرب . هل ترى ان « الوعى النظرى » يعمق رؤية الفنان أم يقولب حريته ؟

•• أن وجود الوعى النظرى احدى الضرورات والمطالب الاساسية للفنان حتى يتمكن من اثبات مبادئه سواء كان ذلك كمعرفة فكرية أو تجربة فنية . الا أننى لا أجد ارتباط هذا الوعى بالدراسة الاكاديمية فقط . وهناك الكثير من الامثال مما يثبت ذلك . ان الفنان مرهون فى تطوير تجربته بنشاطه الفردى وبالتالى فان جملة معارفه (حتى تلك التى حصل عليها اثناء الدراسة فى المعاهد أو الاكاديميات) هى موضع اختبار شخصى طبقا لتجربته الحياتية والفنية .

** يتموضع الحرف العربى فى لوحاتكم زخرفة فشكلا فنيا ثم قصيدة تعبيرية . هل يتعلق هنا بمجرد الالتصاق بالتراث الفنى العربى مع تطويره . أم أنه أداة للتعريض ؟. ولماذا نجده فى لوحاتكم متعدد الاتجاهات ، فاما نراه أفقيا أو عموديا وحتى بطريقة مقلوبة وفوضوية ؟

•• اسخدمت الحرف العربى فى لوحاتى ضمن تطور تجربتى الفنية فقد كان فى البدأ مجرد أشكال جمالية مرئية لا يرتبط بأى قيمة مضمونية بمعنى آخر كان شكليا وليس صوتيا ، توازت هذه الحالة من الاستخدام مع محاولتى الاولى والتى كانت تغلب عليها النزعة الزخرفية .. بعد ذلك اخذ الحرف يشكل احد «الوثائق» ان صح التعبير للحالة الانسانية التى أطرحها فى العمل الفنى ، لذا نجده مقروءا حينا أو مجمعا بشكل فوضوى حينا آخر ، انه يقترن بشكل من الاشكال بطبيعة الموضوع ، اى انه لا يشكل كلية اللوحة وانا احدى ضروراتها .

** نعرف أن الفنان ضياء العزاوى خريج مدرسة الاثار . ثم تابع دراسته فى احدى معاهد الفنون كيف استطعتم أن توطدوا العلاقة بين الاثار والفن التشكيلى ؟

•• ان دراستى الاثارية ، كانت احدى الضرورات لمعرفة التاريخ كأحداث أو معارف فنية ، ولانها كانت ملازمة زمنيا لدراستى فى الرسم فى معهد الفنون . فقد ساعدتنى على تنمية الوعى الفنى من خلال تأريخيات الحضارات المتعاقبة سواء كان ذلك فى العراق أو فى البلدان المحيطة به . اننى أحس الان بأن دراستى الاثارية

هى احدى العوامل الهامة التى دعمت تجربتى الانتمائية حيث مارست منذ البداية ضغوطها وتأثيراتها وخاصة (الحضارة السومرية والاسلامية) كما ساهمت والى حد ما التجربة العملية لرجل الاثار على تنشيط التعامل مع هذه التأثيرات وفق شروط اخرى أكثر ديناميكية فى المعارف المدونة .

محمد بوخزار

صالح الجميعى : ما وراء وجه نهر الفرات الضاحك

هناك نوع من الفنانين لا يتكلمون كثيرا ، لكن عملهم الفنى يتكلم أكثر صالح الجميعى يتحدث فى العاديات ، غير ان أعماله تعوض ذلك «النقص»

الثقافى المختفى وراء ابتسامه عريضه وتلقائية انسانية

عندما تحدثت اليه لم ارد ان أنفذ الى داخله . لقد كفانى ضياء العزاوى بآرائه التى تنطلق من عمله الى مجال التنظير ، حيث يعطى مزاوجة ثقافية بين اللوحة وبين الرأى

فى تلك الامسية اقترحت لطيفة ان اجرى حديثا مع صالح كيف أبدأ معه ؟ انى لا أعرفه حتى على مستوى الاسم أحرى على مستوى العمل ! وكان لقاؤنا بين فترة وأخرى مؤشرا الى الدخول الى ذات صالح ومن ثمة الى فنه .

فرات عنه كاتالوجا كاملا فوجدت ان صالح رسام أكثر منه رجلا يتحدث كثيرا . وهكذا اقتنعت ان البعض حين يتحدث كثيرا انما ليخفى ضعف موهبته صالح الجميعى يملك موهبة البحث عن ذاته ضمن اعماله ، الدليل المعارض الكثيرة التى اقامها شخصيا او جماعيا داخل وخارج العراق .

ان صالح شأنه شأن ضياء العزاوى والمجموعة الشابة الاخرى التى تتأطر ضمن مفاهيم جماعية معينة ، يريد ان يخرج عن مفهوم القوالب الجامدة سواء فى مجال الرسم او مجال الكرافيك

وان وجوده بمطبعة رمزى ببغداد واشرافه على اخراج الكتب والمجلات ، يعطى انطباعا بأن صالح متمكن من مهنته تمكنا ممتازا (اخراج كتاب ضياء العزاوى : «شاهد من هذا العصر» ، وكذلك «فن الملصق العراقى»)

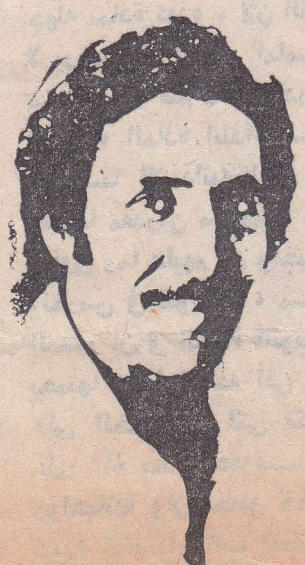
الان ستكون فرصه لجمهور المغربى ان يطل ، عبر كرافيك العزاوى وصالح الجميعى ، على مدى النهضة التشكيلية التى لا تزال تنتعش فى العراق ، ليس على يد هذين الرسامين القادمين من بلاد الفرات ، بل على يد زملائهم الاخرين أيضا :

راكان دبدوب ، اسماعيل الشيخيلى ، هاشم السمرجى ، والمجموعة الاخرى التى تحاول ان تتجاوز ذاتها بكثير من البحث والجهد المضنيين

ادريس الخوالا

جريدة العلم
1 ديسمبر 1975

ضياء العزاوى : وعى تسجيلى للحقيقة

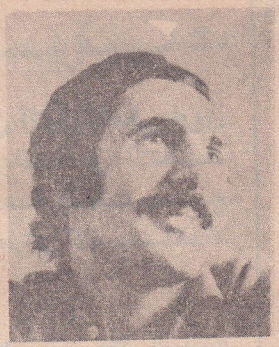


عن النزعة المأساوية فى لوحاته ، عن الصراخ الانسانى والاعضاء المنفصلة ، والتجهم والارتماء ، عن الدوافع المختلفة دينية او تاريخية كما تترجمها اعماله ، يشرح ضياء العزاوى لعالم الثقافى :

«يستخدم الحس المأساوى وليس النزعة ، فى أحياء كثيرة دوافع ذات أصول دينية او تاريخية وذلك من خلال الاحداث او النموذج الانسانى . هذا الاستخدام يتناسب والحضور الفعلى للتواصل مع حالات معاصرة تعرش فيها المأساة باشكال متنوعة وعلى اصعدة متنوعة ايضا ، انها حضور تاريخى بمعنى الامتداد الزمنى وليس الاحداث ، ضمن هذا التحديد ارى ان استخدام ذلك الدوافع لا يتحدد حضوره الكلى فى تلك الاصول مادام يحمل نقل القدرة على مقاومة الاستلاب ما أحاوله فقط ، ان أخرج بالانسان حيث يمكن ان ينشر جسده على وجه الارض الواسعة ليصدعها تحت الارث الذى يجعله مخلوقا مضطهدا . هل ذلك وثيقة احتجاج ؟ ربما يكون فى ذلك الدافع التاريخى واضحا بشكل يمكن متابعته ، هنا تصير حالة الاستشهاد او حالة المقاومة غير محكومة بحدود نموذجية معينة ، انها وعى تسجيلى للحقيقة فقط ، بمعنى قدرته على الامتثال ومزاوجة الانكار للدوافع التاريخية من جهة وللحالة المعاصرة من جهة اخرى»

طريق الشعب ● العـدد ٦٨٩ الجمعة ١٩٧٥/١٢/١٩

ضياء العزاوي



لماذا المعارض المشتركة، ولماذا الكرافيك؟

يفتتح في الساعة الخامسة من مساء اليوم معرض الكرافيك المشترك للفنانين رافع الناصري ، صالح الجميعي وضياء العزاوي .

وبغض النظر عن الاعمال التي يضمها المعرض فان بطاقة الدعوة التي وصلتنا تثير انتباها غير عادي في ثلاثة اتجاهات .. فهو معرض للكرافيك ، والمعارض من هذا النوع نادرة في بلدنا . وهو ثانيا معرض مشترك . اول معرض مشترك للكرافيك . واخيرا فاذا كنا نعرف الناصري فنانا كرافيكيا ، فاننا لم نسمع في الوقت نفسه بوجود الاهتمام ذاته عند الجميعي والعزاوي، انها المرة الاولى التي يطرقان فيها — باب — الكرافيك . فالكرافيك ، شأنه شأن البوستر تقريبا ، فن الجمهور الاوسع .

وفي لقاء سريع مع الفنان ضياء العزاوي سألناه عن مغزى اتجاهه وعدد من زملائه الاخرين نحو المعارض المشتركة فاجاب :

بالاضافة الى ان المعارض المشتركة تحمل الفنان تكاليف اقل ، فان الاستمرار فيها من جانب اخر ، على الرغم من ان بعضها لا يحمل نقاط الالتقاء الفكري ، سيحقق في المستقبل الاتفاق المبدئي من ناحية النظرية الفنية . كما انها تعطي السعة في التحرك ، والمقصود هنا حركة النقد ، فالمعارض المشتركة تتيح فرصة للمقارنة بين المناهج والاساليب المختلفة .

● الكرافيك جديد عليك او انت جديد عليه، هل ستستمر فيه ؟

— نعم سأستمر فقد وجدت انني استطعت ان اعالج بعض المسائل لم تكن مستطاعة بالطرق الفنية الاخرى .

● اذن في الكرافيك ميزات ؟

— نعم ، واهم ميزاته ان الطبقات المتعددة توفر نشر العمل في اماكن اكثر . ومن الجانب الاخر فالمادة الضرورية للعمل يمكن اقتناؤها من اوساط اكبر لانها رخيصة الثمن بالمقارنة مع الرسم . كما ان تقنية الكرافيك والمواد الكيمياوية يمكن ان توصل الى نتائج من الصعب التوصل اليها بالزيت .

● وكيف ترى حركة الكرافيك في بلادنا ؟

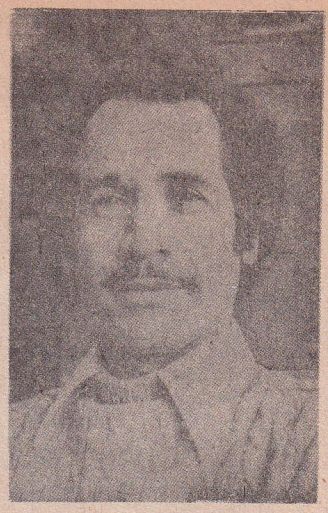
— حركة الكرافيك في الاقطار العربية عموما ضعيفة ، والكرافيك في بلدنا هو الان اضعف مما كان في السابق بسبب الظروف الفنية والمادية وعدم توفر المواد الاولية .

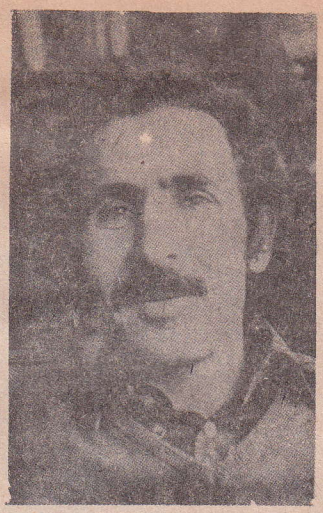
● المواد الاولية ومعدات العمل يشكو الفنانون دائما من عدم توفرها ، هل من طريقة ، في تصورك ، لحل هذا الاشكال ؟

— اعتقد ان انشاء سوق تعاوني من قبل نقابة الفنانين تتوفر فيه المواد الاولية والمعدات الاخرى التي يحتاجها الفنانون في عملهم ، كفيل بان يحل المشكلة .

ترى ما رأي نقابة الفنانين والفنانين جميعا بهذا الاقتراح . انه بالنسبة لنا يبدو معقولا ، ونتمنى ان يدرسه المعنيون .

عدنان





الناصري | الجميعي | العزاوي

معرض مشترك للكرافيك

ثلاثة فنانين يعرضون أعمالهم الكرافيكية معا، محققين بذلك محاولة اولى بالنسبة لمعارض الكرافيك .

رافع الناصري : اختصاص كرافيك، ومدرس له ، في معهد الفنون الجميلة .

صالح الجميعي وضياء العزاوي : تجربة اولى .

رافع الناصري

هذه المرة يخرج رافع الناصري بحركة جديدة في طرحه المضمون ، واستخدامه التكنيك ، فقد اعطى المقصود في اعماله اهمية اولى ، لدرجة انه كرره في أكثر من لوحة ، مستغنيا عن العنوان الذي يوميء الى الموضوع . من خلال اللوحات نستدل على أن الناصري قد اكتملت لديه الرؤية ، لكنه أراد ايضاحها الى المشاهد بسبل اخرى . انه يضع علامات التقاطع والارقام في ركن يبصمه بعلامة xx.. ثم يقع لونية متدرجة تضفي على اللوحة جوا من التناسق . ايقاعية في الخطوط كان لها صدى لوني يختفي تدريجيا الى الوراء .

أما الموضوع المستهدف ، فكان يخرج به صريحا بألوانه مرة ، وملاشيا مع الاشكال الباقية مرة اخرى .

في لوحته التي تحمل رقم ــ٤ــ احرف كونت بشكل زخرفي يخرج منها سهم منقطع ينبئك باللاجدوى في حدته ليكون الهدف علامة مانعة بصورها بتقاطع خطين ويعني بها الخطأ في الهدف او الاتجاه . نفس الصورة تتكرر في لوحته رقم ــ ٩ ــ الا ان المضمون يختلف قليلا ، نجد ارضية اللوحة قد ظهرت الوانها وزهت أكثر من الاولى ولاتزال الاشارة نفسها ، ولكن الافق قد تغير فبدا اكثر تفاؤلا وهذا مايريد ان يقوله الناصري بصمت ..

ضياء العزاوي

في عشر لوحات يترجم لنا ضياء العزاوي اشياء عن ذاكرته فيطرح مكوناته بقوة .. كانت الاولى هي فزع الانسان من هذه المناقضات التي تحدث بجانبه وكيفية الخلاص منها ... صور لنا الفنان ذلك الانسان المشلول الذي يعيش داخل عتمة يفصل بينهما شعاع ابيض جميل .. أراد المشلول رفعه الى أعلى كي يكون البديل .. هنا ندرك تفاؤل الفنان بغد مشرق جميل ..

ــ الطائر القتيل ــ لوحة اخرى تكشف لنا شكل السلام في زمن يقتد به السلام وتلاشى .. يكون به الانسان قد تشوه بالعنف ، بالاضطهاد ... بقنابل حارقة ... في هذه الاجواء يصور لنا الفنان الطائر الذي يسقط قتيلا على رأس انسان كان قد استقر في اسفل اللوحة واعداد غير منتظمة تسجل لحظات قتل الطائر ..

في لوحاته ــ مراسيم الشهداء ــ و ــ حديث رقم ١٩ ــ تختلف لديه مادة التعبير .. كان في الاولى قد استخدم جسما بشريا يتلوى من حرقة جروح قديمة تداعبة زهرة اسفل جسمه ، لتخفف عنه الماضي الذي سجله بالارقام على جسده ..وفي الثانية استخدم الارقام والحروف التي يترجم بها عن سفر للذاكرة في وقت تزدحم به مدن السفر بالالم ... في تأشيرة السفر في مطار بيروت يسمح له الدخول مقابل قطع الابهام كعلامة لشخصية المسافر بدل التوقيع .. في اسفل الجواز اثار أمراة فلسطينية كان وجهها مثلاشيا نتيجة لزحمة الاحداث التي صورها بتواريخ الجريمة ..

صورتان تكونان مادة جيدة لطرح آلام هذا المخلوق ..

صالح الجميعي

أثنا عشر عملا فنيا تحمل عنوان ــ اغنيات مطبوعة ــ .

اثنا عشرة اغنية يشترك بها الفنان .. كل أغنية تحمل مفرداتها الخاصة ، ولكل واحدة موضوعها .. تتسلسل اعماله من الغزل .. الى الالم الى التمزق من الالم . في لوحته الاولى جليسان تربطهما لغة واحدة استخدم الفنان تلاشي الخطوط بعضها ببعض كمادة للتعبير عن مضمون اللوحة الواحد .. وعزل الحلم في اعلى اللوحة . كان ولدا صغيرا ينمو .. تستمر لوحاته بالاستقرار من ناحية الخط وقلة اللون الى لوحة رقم ــ٣٠ــ فتبدأ الاشكال عنده بالتبعثر المقصود .. حيث يتلاشى وجه الاغنية من جديد فتبدو كأنها مخنوقة ، وياتيك الصوت من بعيد . وذلك بفعل الخطوط المحفورة داخل الجسم بقوة وعمق تستمر حتى خارجه .ويتغير اللون عنده في لوحاته الاخيرة فيفضل الاسود والابيض للتعبير عن حالة تختلف عن اللوحات الاولى من حيث اللون والتعبير ، فيأتي الفنان بصوته مدويا حتى اللوحة الاخيرة التي لاتجد فيها اي شكل سوى تقاطع خطوط ولون قاس جدا يضيف الى اللوحة جوا مأساويا مقرفا ...

هؤلاء الفنانون وقفوا امام اكتظاظ الاحداث ليرفعوا أصواتهم ببساطة اسلوبهم وبساطة مادتهم ــ الكرافيك ــ . قد تتكرر هذه التجربة وتأخذ شعبيتها بالنسبة للفنانين والجمهور كما حدثت مع فن البوستر ..

عباس عبد الكاظم

ضياء العزاوى يعرض بقاعة نظر

سيفتتح يومه 29 ابريل الجاري بقاعة نظر معرض لرسوم الفنان العربي ضياء العزاوي ، وسوف يستمر العرض الى غاية 2 ماي القادم .

والفنان من مواليد سنة 1939 ببغداد ، درس الاثار بجامعة بغداد والرسم بمعهد الفنون ، وقد اصدر مجموعة تخطيطات وكتابا بعنوان شاهد من هذا العصر وكتب مقالات عديدة عن الفن التشكيلى .

عرض ثلاث عشرة مرة فى العراق والكويت ولبنان والمانيا ، كما شارك فى عدة معارض مشتركة بالعراق والخارج

وقد ساهم سنة 1967 فى تجمع الفن العالمى بالهند كما شارك فى معرض عربى مشترك متنقل عبر العواصم العربية وايطاليا وبريطانيا وعرض ايضا فى بولونيا وقبرص ويوغوسلافيا ومصر وفرنسا والسويد والنامسا ، واخيرا بالرباط (مع الجميعى والتجانى)

ويمكن اخذ فكرة عن اتجاه العزاوي من خلال مايقوله عن نفسه

الكتابات المجهولة ، المتروكات الاثرية الغامضة الجميلة ، ورسوم الجدران المهملة وما تستبطنه التواريخ الشخصية والجماعية من هواجس واسرار ثم تلك الاندفاعات الانسانية التي تبرز وسط الحذر .. هذه الوثائق ، وكوحدات دلالة ، سواء اكانت مصادفة او تنزوع الى التاريخ الوطني والذاكرة الشعبية الحية ، هي وسيلتي الى فعالية التعبير ، قيمتها بما تنشأه - وكحد ادنى - من علاقة حاضرية تتجاوز (معرفة بالمشاهدة) الى تشييد ازمنة جديدة للوعي ، ازمنة وضعت طاهو معزول وموقوت من كشوفات بصرية .. ان هذه المصادر الداخلية اذ تعرض علينا اللوائح المشتركة لوجودات الانسان وحياته اليومية ، تدلنا ايضا على ابعاث ممكنة تجعل من تدخلات التاريخ حصائل متحررة قادرة على اخضاع حاجات الثقافة الوطنية وظروف تطورها الى ما يوازيها من كتونات عصرية في التعبير .

ضياء العزاوي

المحرر

جريدة يومية

الخميس 29 ربيع2 1396 موافق 29 ابريل1976

ضياء العزاوي يعرض في قاعة نظر من 29 افريل الى 29 ماي 1976 الافتتاح في 29 افريل في الساعة السابعة مساءً

ازداد سنة 1939 ببغداد

• درس الآثار في جامعة بغداد والرسم في معهد الفنون الجميلة . صدر له في بيروت مجموعة تخطيطات بعنوان (رسوم لارض البرتقال) ، وفي بغداد ، كتاب (شاهد من هذا العصر) و (فن الملصقات في العراق) ، له كتابات عديدة عن الفن التشكيلي في الصحف والمجلات العراقية .

• أقام ثلاثة عشرة معرضا شخصيا بين عام 1965_1975 في كل من بغداد ، الكويت ، بيروت ، طرابلس ، فرانكفورت .

• شارك في أكثر المعارض الوطنية التي أقيمت داخل العراق وخارجه كما ساهم مع مجموعة من الفنانين العراقيين في اقامة ستة معارض مشتركة في بغداد بين عام 1970_1975 ، وفي بيروت 1972 ، وفي دمشق 1973

• وفي عام 1967 شارك في تربناله الفن العالمي الاول (الهند) ومعرض الفن العربي المتجول في عواصم الدول العربية ، لندن وروما .

• وفي عام 1972 معرض الفن العربي (قبرص) والبيناله العالمي الرابع للملصقات (بولندا) . وفي عام 1974 البيناله العالمي الرابع للتخطيطات (يوغسلافيا) ،والبيناله العالمي الخامس للملصقات (بولندا) . في عام 1975 المعرض العالمي للرسم في كانيا سورمير (فرنسا) ، ومعرض الفن العراقي في القاهرة ، الجزائر ، بولندا ، السويد ، وفي معرض فن الكرافيك العراقي (بيروت) كما شارك في دورة ، ومعرض الاكاديمية الصيفية في سالزبورغ (النمسا) وحصل على الجائزة والالى للاكاديمية ، وساهم مع الجميعي والتجاني في معرض فن الكرافيك في الرباط ...

العلم

لسان حزب الاستقلال

تأسست في 11 سبتمبر 1946

الاحد 2 جمادى الاولى عام 1396

الموافق 2 ماى سنة 1976

ضياء العزاوى :
حضور تشكيلى جاد

مساء الخميس 29 ابريل تقاطر جمهور كثير على قاعة (نظر) لحضور فى افتتاح معرض الرسام العربى ضياء العزاوي ، نظرا لمكانة ضياء نفسه فى الحركة التشكيلية العراقية خصوصا والعربية عموما ، ومساهمته فى اغنائها سواء بالبحث ، داخل الميدان التشكيلى ، أم بالدراسة النظرية والنصوص الابداعية

من جانب آخر ، يجيء معرض ضياء الشخصى ، الاول بالمغرب ، ذا حضور قوي وفعال ، فهو يكسر تلك الحلقة الوهمية بوجهه العربى وحضوره العربى وفعاليته العربية التى تريد ان تبقى الحركة التشكيلية المغربية ذيلا تابعا وفاقدا شخصيته الوطنية ، كذلك ، تكون ضياء العزاوي رساما عربيا ، يعرض فى الدار البيضاء (المدينة ـ الذيل الاستعماري) يعطى للمعرض طابعا خاصا ، وان كان يتوجه الى جمهور تابع ومستلب .

من هنا اهميته ، من هنا فعاليته ...

ان مجرد حضور عربى ، فى الدار البيضاء ، هو تصد لموروث ثقافى واخلاقى واجتماعى لازال قائما ، و من الصعب نقله فى البداية من طرف جمهور خاص مثل جمهور الدار البيضاء .

اهمية معرض ضياء انه يقفز عبر دلالات جديدة فى الرؤي والاشكال الموضوعة لها ، وبذلك تكتسى لوحاته بعدا داخليا متوترا ينفجر فوق سطح اللوحة ليطرح المصير الانسانى بشكله المأساوي .

وهكذا باشكاله ، ولا نقول شخوصه ، مطروحة بما حدد لها داخل شرطها الحياتي والنفساني والحضاري

ان اللغة التشكيلية عند ضياء لغة تفترق وتبتعد عن بعضها كلما كان الدافع لذلك

رهينا بشرطها المأساوي ان عبر الزمن الحاضر ، او عبر الزمن القديم : الحضارة البابلية والاشورية القديمة والحضارة العربية الاسلامية حتى الان ، وهو لهذا يغوص في العمق يكشف عن التفرد الانساني حين تكون الصورة جد مقلوبة وحين تحتك بذاتها تفرز تميزا خاصا بها

ليست ثمة لغة مفروضة على الناس ، ليست ثمة ارهاصات مجانية ، ان الوان ضياء تتحدد بدء من (الموضوع)

ومن ثمة تحيط به كلما كان ثمة مجال للاضافة او لاغناء التجربة . ان (ابطال) ضياء متجهمون وصارخون انطلاقا من شروط حياتهم ومصيرهم .

لا يفرض ضياء لغته على الاخر فرضا ، انه يخاطبه بدء من تواجده معه ، لكن الشخوص هم اللغة الحقيقية التي بها يحاور ضياء نفسه والعالم ، ولا يهم ان لم تكن مقنعة (بضم الميم وكسر النون)

لضياء كتابان : شاهد من هذا العصر ، والملصق العراقي — دراسة عن تطوره بالاضافة الى ابداعات ادبية تشكيلية ومقالات عن التراث العربي .

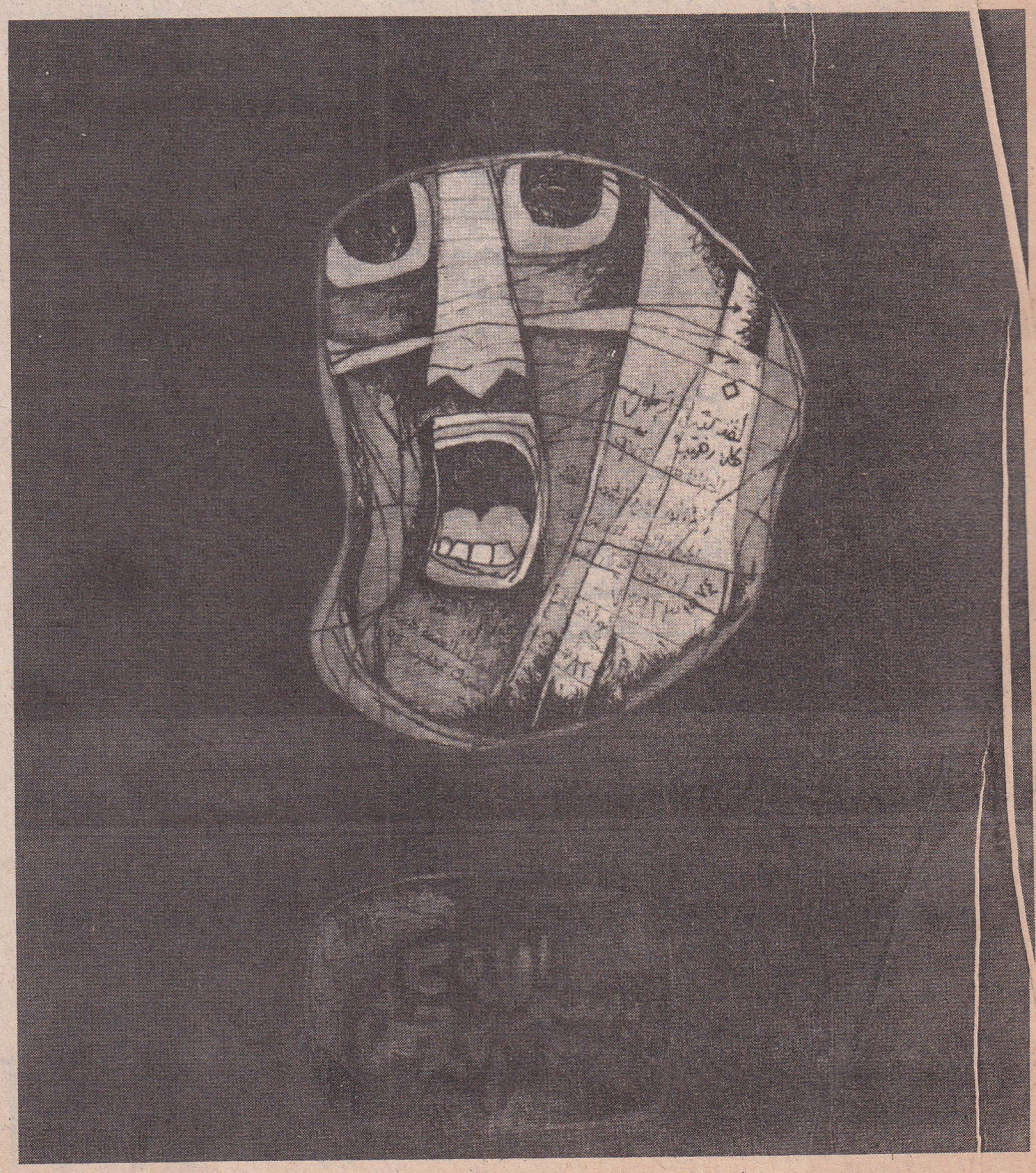
ضياء العزاوي ، اهلا بك .

أ.خ

سفر المشاهدة في أعمال العزاوي

سفر المشاهدة فى أعمال العزاوى .. يغرى ، يجابه ، من الوهلة الاولى ، دفعة واحدة ، نلتقى بشىء آخر غير السر .. يجيىء من بعيد ، من قريب . من علاقات بنمو الاشياء وتطورها العمودى . التجربة الابداعية عنده

بمثابة تحقيق ناتج عن ((شذوذ)) عن رغبة فى السيطرة على ((الحلم)) فهو يقدم لنا محتوى تشكيليا يكون حصيلة تجربة جادة نابعة من احساس حاد بمشكلات الانسان الوجودية . ليس فى اعمال العزاوى ما يشعرنا بالسرد أو التعثر على مستوى التناول . بل هناك تعامل واع مع المادة / اللون / المساحة ومن هنا فهو لا يسقط فى التشخيص المبتذل للواقع العينى ، بل يجذر تخيله ويحركه فى أطار ذهنى / ذاتى للوصول الى معادلة يوفق داخلها ما بين اهتماماته : النفسية / الاجتماعية / السياسية / الجمالية ، كل هذا ضمن ايقاع داخلى يكسوه جو شاعرى ، غنائى ، فهو ينجز المساحات الخلفية بطريقة مبسطة ممتدة كى يتيح الفرصة

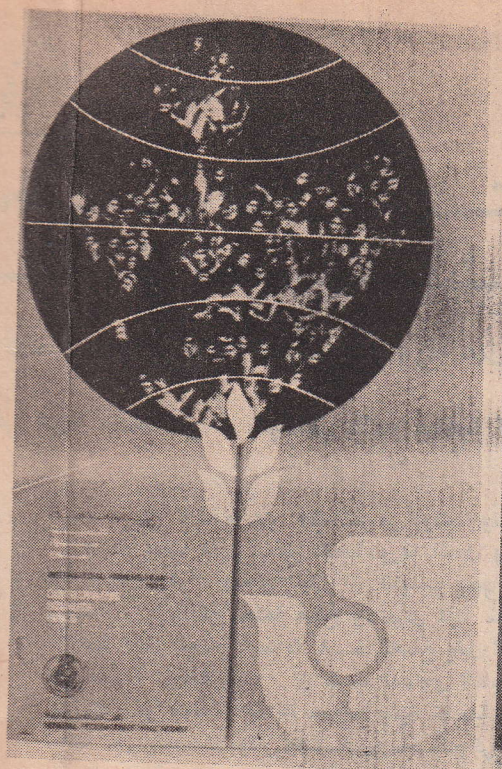


اللوحة اقتراح علاقتها ، ايقاعاتها .

تحول الفكرة فى المادة/اللون اللوحة ميدان العلاقة .

للموضوع / الكتلة أن « يحضر » . أن يتجسم كوجود الشيء في الاحساس الذي يحسه ، الشيء الذي يذكرنا بالنحت في الكثير من أعماله ، تنظيم الموضوع / الكتلة في ركن من فضاء اللوحة .. تقارب الوحدات اللونية .. الموضوع يمتد ، يتقلص ، يتشنج ، يتكوم ، مكبوح ، مقيد ، ينتظر ، يتحدى ويقف . الشيء الذي يزودنا بكثافة الاحساس عند العزاوي ، التواصل المستمر للخط عنده يلعب دورا جوهريا ، ديناميكيا في نمو الاحجام واعطاءها وجودا حسيا معبرا . فهو يدفع الجسم الى أبعد حد ممكن لاستخراج وتفجير مخزوناته الروحية والمعرفيه خلال أزمنة متشابكة . توظيف الحرف والكتابة ، والرقم ضمن تكوين العمل الفني عند العزاوي ليس مجرد فعل زخرفي ، أو جمالي أو تمرين ذهني . فهذا الاستعمال مرتبط بذاكرة حية تتفاعل مع الاحداث والذاكرة الشعبية في العالم العربي . والتشطيبات على بعض الجمل والكتابات والتواريخ هي بمثابة اعادة النظر ، بمثابة طرح السؤال من جديد . واذا كانت الكتابة قد وظفت في أعمال سابقة لضياء العزاوي ولعدد من الفنانين العرب (1) كادخال أجزاء من الجرائد اليومية بالنسبة للتكعيبيين والحروف الابجدية بالنسبة لبول كلي وغيره ، رحماءات أخرى جاءت من بعد . فوظيفة هذا الاستعمال لم يكن عندها نفس المفهوم والهدف . فعند الجماعة الغربية كان مفهوم الكتابة على اللوحه جماليا بلاستيكيا ، كجزء مكمل لبناء وهندسة العمل الفني . أما عند الجماعه العربيه : ضياء العزاوي وجواد سليم من قبله . ابراهيم الصلحي (السودان) شاكر آل سعيد (العراق) وجيه نحله (لبنان) رافع الناصري (العراق) وغيرهم من البلاد العربيه ، فهذا التوظيف نابع من وعي ثقافي عميق بالحرف العربي كتراث وكرمز معبر ، حي أولا . ثانيا : كسماء . ثالثا : كقيمه جماليه تطورت واكتملت عبر العصور والازمنه . لقد اخذ الاهتمام بالخط / الحرف يزداد ، وبصورة واسعة في الحركة التشكيليه العربيه ، وخاصة في السنوات الاخيرة . وهناك خطر قد يحوط بهذا اللجوء . أولا : أن يوظف الحرف / الكتابة كقيمة عاطفية حسية تربطنا بالماضي ، أو كبحث أركيولوجي نلتجيء الى استغلاله جماليا ، دون ربطه بمفهوم التحول . أو التغير المطلوب على العديد من المستويات في الثقافة العربية ، ثانيا : الخوف من اللجوء الى ادخال الكتابة في اللوحة كمنبع سهل . واقحامها بشكل تعسفي في اللغة التشكيلية ، ثالثا : هناك خطر اهتمام المتلقي بقراءة النص المكتوب داخل تركيبات اللوحة بدل الاهتمام بقراءتها كوحدة تشكيلية معبرة تجاوز حدود النص المكتوب . وربما التخوف من هذا كله . هو الذي جعل الكتابة تتقلص في الاعمال الاخيرة لضياء العزاوي ، كي يركز اهتماماته على الكتابة التشكيلية كموضوع اساسي لنمو العمل الفني : تنظيم الفضاء ، الاعتماد على الوحدات اللونية وتجلياتها وربطها بالموضوع / الكتلة ، الخط كعمود فقري في تحريك جو العمل المقترح .. التفكير الشامل المؤدي الى التذوق . يحول عنده فضاء اللوحة ميدانا تزحف اليه « الاشياء » .. الكتل تصارع ضد الجاذبية .. هواجسه تنطلق من المحظورات ، الفم ، الجنس بعل الموروثات وشفافيتها في ذات الوقت . الرغبة في تحدي الازمنه المينة والشلل . ودراسة ضياء العزاوي الاكاديمية ، وتخصصه في الآثار وتحليله للتراكم التراثي الشرقي : السومري والبابلي والتقاؤه وتفاعله مع أعمال جواد سليم وتجارب أخرى كونية ، مكنت ضياء من الاستبطان والتحليل ، والخروج بتجربة ناضجة ، تعتمد على تقنية جدية في الممارسة الفنية ، وخيال خصب . وضياء العزاوي واحد من الفنانين العرب الذين يساهمون بفكرهم وكتاباتهم في تطوير مسار الحركة الفنية العربية .

محمد القاسمي



ان اختيار هذه الوثائق لا علاقة له بالمقولات النقدية او التقديم الخارجي ، بل هو فحص لكيفية طرح المشاكل الفنية من قبل الفنانين او تجمعاتهم او مؤسساتهم · والواقع ان اهمية هذه الوثائق لا تكمن فيما تحدده من فرضيات ، وانما تعود هذه الاهمية في الاساس الى الطريقة التي توضح بها التجربة داخل تطلع وتناقض الثقافة الوطنية هذه الوثائق تتعلق اذن بداخل الابداع الفني وبالاسس النظرية التي يحاول بعض الفنانين عن تعزيزها كيما تدعم الادلة على ضرورة اقصاء حالة الامية الفنية كنمط وطريقة عمل ، بل ودحرها ايضا ·

وثائق تشكيلية ١٩٧٥

ضياء العزاوي

× قطريا ×

نظمت خلال هذه السنة مجموعة متنوعة من المعارض (جماعية ، فردية ، مشتركة) مجموع هذه المعارض تقدمت الى الجمهور من خلال نظام العمل الفني وتنوع الاساليب او طرق التعبير ، يقابل ذلك غياب المجهود التنظيري والبحث الممكن في تطوير العلاقة بين الخاصيات التشكيلية (كعمل) وبين انماط التفكير (كمنهج) · وعلى الرغم من اهمية المعرض المتبادل بين جمعية الفنانين العراقيين ونقابة الفنانين السوريين مثلا ، فاننا لم نقرأ غير كتابة تقليدية (شروط العمل الفني الموحد ، التمايزات الثقافية للتجربتين ، مشاكل الفن كوسيلة ايصال للوعي) متطلبات في حدود التسمية فقط · اما دليل التجمع العراقي فقد اكتفى بالصور الفوتغرافية ·

يمكن ان تستثني جماعة بغداد ، حيث طرحت ملاحظات من اجل اصدار بيان جديد خلال معرضها الذي اقيم في نيسان ١٩٧٥ · هذه الملاحظات نظمت وكأنها اجابة او تاكيد على التساؤلات وحوارات غالبا ما تثار ازاء مهمة الفن وشروط التجربة الوطنية للثقافة · ومع ذلك فان هذه الكتابة المختصرة تظل في مستوى معين من المعرفة تتيح للمشاهد ان يرصد او يقيم نمط التفكير وعلاقته بالعمل الفني · من اهم النقاط التي ثبتت هي ما يلي :

١ ـ ان تقاعسنا عن التوعية الفنية للجمهور مع وجود امكانيات هائلة في هذا المجال ـ يؤلف السبب الاخر لتأخر موقفنا الفني طيلة الفترة المنصرمة ·

٢ ـ تثبيت موقفنا السابق في التعبير عن الطابع المحلي بواسطة الاساليب العالمية الحديثة ·

٣ ـ ممارسة التوعية المتكاملة ما بين الفنون الاخرى بالاضافة للفنون التشكيلية ضمن اطار الجماعة·

٤ ـ ممارسة التوعية النظرية للجماعة بالاضافة للطرح الفني قبل الناقد او المؤرخ المنتسب للجماعة وفي هذا السياق نؤ باهمية التسمي بعضوية الجماعة عند النشر وبأهمية طبع باسم الجماعة ·

× عربيا ×

أقيمت على صعيد الوطن العربي معارض مختلفة من قبل المؤسسات الفنية او التجمعات ، اتصف بعضها بمقدمات مختصرة وميالة الى اعطاء الصفة التدوينية للتاريخ الفني مثل مقدمة دليل معرض الفن العراقي في القاهرة ، البحرين ، معرض السيراميك العراقي في باريس ، معرض الفن السوري في بغداد ، معرض الفنانين التونسيين الشباب في المغرب ، بينما ناقشت البعض الاخر من المقدمات جوانب ثقافية وفنية ، ولانها محكومة بمساحة محددة فانها لم تتمكن من خلال هذا التحديد ان تطرح وجهة نظر واضحة · الى جانب ذلك كانت هناك معارض وطنية تجاهلت الجانب التنظيري مثل معرض الفن العراقي في بولندا ، معرض الفن العربي في الجزائر بمناسبة المؤتمر الثاني لاتحاد التشكيليين العرب ، معرض الفن العراقي خلال الاسبوع الثقافي الذي أقيم في الجزائر ·

١ ـ فلسطين · معرض تشكيلي عربي

يمكن اعتبار هذا المعرض والذي نظم من قبل الاتحاد العام للتشكيليين العرب في كل من المغرب ، الجزائر ، تونس وشاركت فيه سوريا ، فلسطين المغرب ، لبنان الكويت ، من ابرز الجهود الفنية التي اضطلع بها الاتحاد وقد ناقشت الجمعية المغربية للفنون التشكيلية من خلال الكلمة المختصرة التي ثبتت في دليل المعرض المتجول ، مدى اهمية الالتحام الابداعي لخدمة هذه القضية · تذكر المقدمة ما يلي (··· لعل هذا المعرض سيكون جوابا متواضعا لمسالة دور الفنان التشكيلي العربي في مساندة القضية الفلسطينية · ذلك ان الجمهور سيجد نفسه امام اعمال متباينة سواء من

حيث الشكل او من حيث الارتباط بالمضمون . بل هناك اعمال لا نجد فيها اشارة مباشرة للموضوع ، ويرجع هذا الى عدة عوامل اهمها ، تفاوت درجة التزام الفنانين العرب في ممارستهم اليومية بالقضية الفلسطينية واهمال بعض الفنانين العرب لدور فن الكرافيك والمخاطبة الجماهيرية في تطوير الوعي والذوق الفني ، في الوقت الذي يشكل هذا المعرض الاول من نوعه في تاريخ الفن العربي الحديث ، اذ لاول مرة يشارك الفنانون العرب في مختلف الاقطار العربية في تظاهرة تتطلب منهم موقف وتصرف يختلف عن المعارض العادية .

على اننا لا يمكن ان ننكر اهمية هذا العمل التشكيلي العربي من حيث مغزاه الخلقي ولكونه مبادرة اولى في سبيل افاق اكثر اصالة واستجابة لهذا الواجب الذي يعتبره كل عربي واع مسالة مبدئية وخلقية عليا .

٢ ـ معرض الملصق العراقي
ـ قاعة باب الرواح ـ
الرباط

لاول مرة يلتقي الجمهور المغربي بمعرض التشكيليين العراقيين . وقد اكد هذا اللقاء ومن خلال المردود الصحافي والجماهيري قيمة هذا النوع من العمل الفني ومقدرته في تخطي المعوقات الثقافية وقد ثبتت الفنانة المغربية (التجاني) التي نظمت هذا المعرض مقدمة مكثفة عن اهمية هذه التجربة وقيمة منطلقات الملصق العراقي وتوجهه . من مقدمة الدليل ما يلي (هذا المعرض كمجهود فردي متواضع لا يحيط بكل جوانب الموضوع الذي يعالجه ، يعاني طموحا كبيرا اذ يسعى الى اقتراح مشروع للتواصل والاخصاب بين طرفي العالم العربي ، فهنا كما هناك ، تظل الحاجة ماسة الى متابعة واعية ورصد حقيقي لمختلف انواع الابداع الفني وصولا الى اعلى حالات الوحدة في التنوع عبر مختلف الواجهات الفنية والثقافية والفكرية .

من هذا المنطلق كان مبررا ان يحتل الملصق العراقي صدارة الاهتمامات بسبب ريادته في مجال التشكيل العربي ، واسهامه في التعريف بالملصق العربي في الساحة العالمية ، وتنوع آفاقه ومضامينه الفنية والفكرية ... وجدير بالاشارة ان عناصر الحدة والتواتر والفنية التي تطبع اعمال التشكيليين العراقيين متوفرة في المحاولات الفردية الرائدة التي يتجلى عبرها حضور الملصق في المغرب ، ومن ثم تتاكد الاهمية التي يكتسبها هذا المعرض اذ انه يمنحنا فرصة الاطلاع على ابداع بعض التشكيليين العرب ، بحيث يفتح مسلكا نحو التفاعل وتحقيق الوحدة العضوية لحركة التشكيلي العربي ، متخطيا اطار البحث نحو الاثراء المتبادل في أزمنة يسعى فيها الابداع التشكيلي نحو تثبيت وجوده كفعل تاريخي .

ان الملصق ، هذا الحضور الفني المكثف ، يطرح دائما وببلاغة مطلقة ، فعالياته كأفضل معادلة فنية جماهيرية شديدة المباشرة والتاثير . ولهذا يسعى هذا المعرض الى تنشيط الحوار الذي يدور الان حول طبيعة وآفاق العمل الفني استهدافا لدرجة عليا من الوضوح تسمح لكل منا بأن يعبر عن معتقداته بصيغة الجمع .

٣ ـ معرض اثار المغرب العربي للفنون التشكيلية
تونس

اقيم هذا المعرض بمناسبة المؤتمر التاسيسي لاتحاد المغرب العربي للفنون التشكيلية . وهو احدى التحققات المهمة في توحيد الحركة التشكيلية العربية لخلق ثقافة عربية منعتقة من التبعيات . ان ابرز أهداف هذه التظاهرة هي في تجاوزها لاختلاف الاساليب الفنية لكي تبرز الحوافز والاهتمامات المشتركة التي يمكن ان توفر العناصر الاولى لنظرة تشكيلية ثرية ومتاصلة . وقد ثبت تجمع (تونس والمغرب) مقدمة نظرية طرحت فيها مهام ومتطلبات هذه التظاهرة ، بينما اكتفى التجمع الجزائري في كتابة تدوين تاريخي مشوش عن الحركة الفنية الجزائية ، من مقدمة التجمع التونسي اقتطع ما يلي « ازاء تنوع التصورات الجمالية واختلاف الامزجة الفنية يبدو الحوار ضرورة وضمانا اكيدا لعملية تقييم واع للدور الذي ينبغي ان يقوم به الفن في الثقافة ، هذا الى جانب مزية الحوار في اثارة المشاكل الملحة لان اللقاءات بين الفنانين من شانها ان تعكس تطلعات عميقة واهتمامات حقيقية لا مجرد افكار مسبقة .

ولا يسعنا الا ان نؤكد مرة اخرى على اهمية العمل المغربي في هذا الميدان وعلى ضرورة ممارسته بأناة وتبصر ، خاصة ان يندرج في سياق فني عالمي تتواحد فيه الاساليب والتعبيرات المختلفة وتتصارع في جو حر يهزأ بالافكار المجترة . لذلك فان العمل المغربي مطالب بالتاليف بين حرية الخلق كضرورة اساسية واهداف الفن كانجاز ثقافي أصيل .

ان هذا التوفيق يشكل في نظرنا عنصرا اساسيا في بناء نظرة شمولية محكمة للفن في المجتمع ورهانا ينبغي كسبه من اجل تركيز سنن عربية للفن في بلادنا » .

اما التجمع المغربي فقد حاول ان يتكافأ ومهمة الدور الذي تضطلع به الثقافة الفنية في البناء الحضاري على صعيد الوطن العربي ولذا نجد تعابير (الحضارة المشتركة ، المفاهيم الروحية والجمالية لامتنا تحرير التراث من التأثيرات الاجنبية) نقاطا اساسية في مقدمتهم لهذا المعرض . « ..... لا يمكن فهم الصورة العامة للفن في بلادنا بطريقة منفصلة ومعزولة عن الحوافز والالام والامال المشتركة وعلى الاخص في عالمنا النامي الذي تتعدد فيه حاجات الفرد ورغباته بدرجة ملحة وضرورية . ان هم الفنان عندنا ليس معزولا عن هذه الاهتمامات كلها . ان حساسيته الحادة بالمشاكل تجعل منه انسانا يعيش داخل الصراع والتناقضات المطروحة ـ متلقي وفاعل ـ ومثل هذه الظروف بالذات تتطلب منا عملا جماعيا جادا ومحبوكا ومنسقا لدفع الحركة التشكيلية والثقافية ، لتتجاوز زمن التعثر والتردد ، من اجل خلق فن في مستوى ايماننا وتطلعاتنا .

ومن هنا تأتي اهمية هذا اللقاء ومن هنا يتاكد احساسنا بالمسؤولية ، بالدور الذي يمكن للفن ان يلعبه في مجتمع يمر بظروف المخاض والوعي الذاتي والانبعاث . في هذا الاطار

البقية على ص٧

يتصرف الفنان المغربي ويبدع ، وضعيته لا تختلف كثيرا عن وضعية باقي الفنانين في الوطن العربي ، فهو وارث لحضارة مشتركة ، متأثر بحركة التاريخ ، متفاعل مع الاحداث ، هذا التراث الحضاري في المغرب لم يفلت من التضاربات السياسية والثقافية قبل الاستقلال وبعده ، ولهذا نشأ هذا التباين والتنوع في التناول والممارسة داخل الحركة التشكيلية المغربية المعاصرة التي تسعى جاهدة لتحرير التراث من الشوائب ومن التأثيرات الاجنبية ، واستغلاله بوعي معاصر وغربلته من مظاهر الزيف التي الصقتها به التيارات الاستعمارية والرجعية ومجموعة من الرسامين الاجانب الذين لم يشاهدوا في الحياة اليومية المغربية الا جانبها السطحي والغريب .

ولهذا لا يمكن الحديث عن الحركة التشكيلية في بلادنا دون اخذ بعين الاعتبار هذه المعطيات والتضاربات التي اسهمت في تنمية رغبة التجاوز والتحدي لدى الفنان في المغرب ، هذه الرغبة في المسؤولية دفعته ليوجه اهتماماته لدراسة التراث من وجهة نظر متجددة ، كرموز تعكس المفاهيم الروحية والجمالية لامتنا خلال قرون متعددة ، وهذه الدراسة تشكل بالنسبة الينا مطلبا ومنطلقا لبحث نتجاوزه يوميا لتتجذر تجاربنا وتأخذ معناها ومدلولها الحقيقيين من الطموحات الوطنية والعربية باعتبار ان الفن وسيلة تواصل ، وثقافة غنية ذاتية لا تعتمد على القراءة التقليدية ، بل نقترح رموزا شمولية لتجربة الابداع » .

٤ ـ معرض لفن الكرافيك
الرباط

يعتبر هذا المعرض الاول في نوعيته وفي صورة تحققه المشترك على الصعيد الشخصي يقام في المغرب . شارك فيه الجميعي . العزاوي من العراق . التجاني من المغرب . وقد حاولت المقدمة المثبتة في دليل المعرض مناقشة وسائل التعبير الفني وتداخلها وصولا لخصائص تشكيلية تخرج بالعمل الفني من حدود المفاهيم المحلية . من نقاط المقدمة ما يلي : « ان رفض الحدود بين مسميات الفن (كوسيلة للتعبير) هو الذي يوضح ابعاد تداخل الانجازات الفنية فيما بينها ، فقيمة الابداع اذا لن تكمن الا في التخلص وباستمرار من محدودية مادة العمل كيما تستبدل بحرية البحث في الحاجات المتداخلة للتعبير ، ان خصائص الكشف والتطوير مشروطة دائما بهذا الوعي . من هنا نحرص على رفض الوعي المجاني المشروط بالتقنية لوحدها . لان ذلك سوف يؤدي وعلى صعيد الانجازات الفنية المتحققة بشكل

لجمالية الشكل ، ان العمل الفني هو ما ينجز قيمة تؤكد حضورها ومن ثم تواصلها داخليا وخارجيا مع الشروط المعاصرة للحياة » .

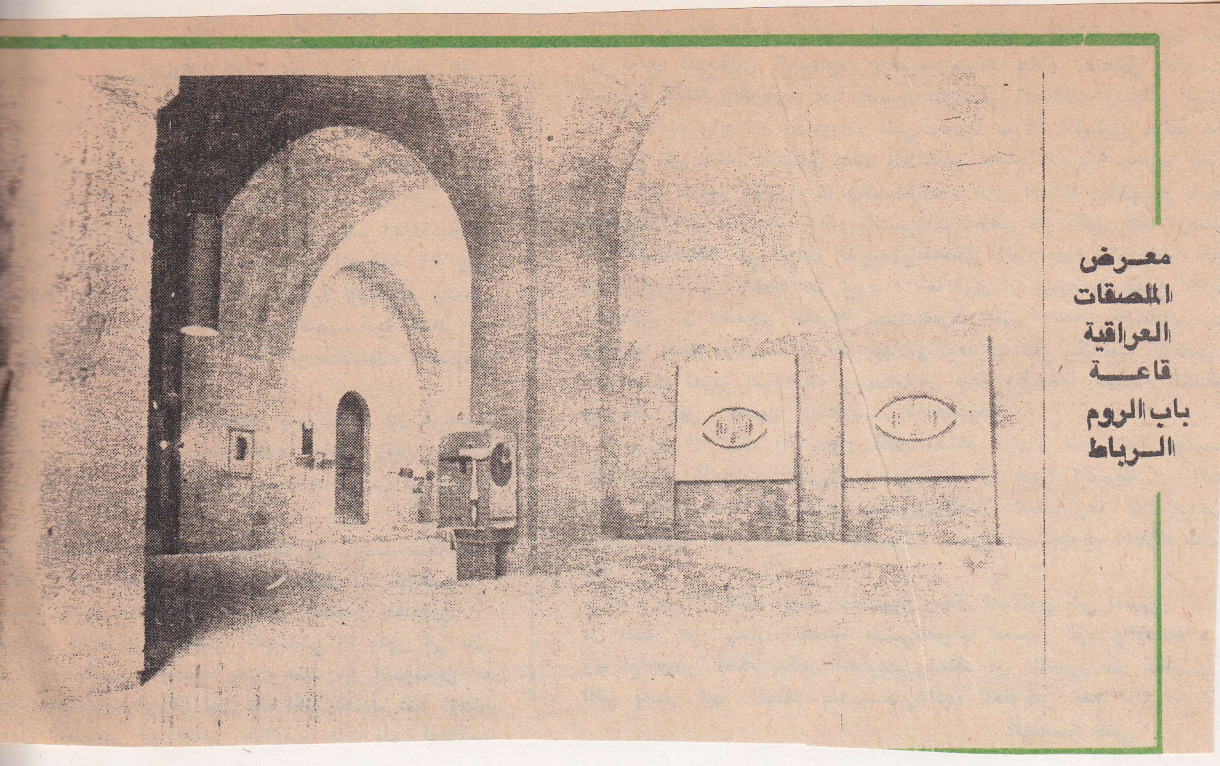
وهكذا فان الوعي بقيمة الاصالة هو الذي سيوظف وثائق الثقافات القديمة والعادات الداخلية للجماهير جنبا الى جنب مع اكثر الاشكال معاصرة . ان هذه المزاوجة وحدها القادرة وبشكل جماعي على محاصرة ما هو تقليدي وزائف .

هذا المعرض ، بتنوع انجازاته المرتبطة بخبرات ومعارف فنية اخرى ، يطرح محاولة لمشروع عمل جماعي على نطاق الوطن العربي . مشروع يتجاوز كل الانشطة الموازية لظاهرة الفصل الثقافي الذي يتواجد الان في المفاهيم والاساليب التي تكرس المحلية كتقليد عمل فني وفكري » .

٥ ـ معرض الفن التونسي المعاصر ـ في بون ومونيخ

قدم هذا المعرض تاريخا واسعا للحركة التشكيلية المعاصرة في هذا القطر العربي وقد استقصت المقدمة المختصرة حدود هذا التاريخ مع تأكيد الانتباه على عناية الفنانين بصياغة ثقافة عربية تتناسق وقيم الحضارة المعاصرة · من هذه المقدمة ما يلي « ان مسألة البحث عن علاقة ممكنة بين الخاصيات التقليدية والانماط التشكيلية الحديثة كانت من اهم المسائل المطروحة على جيل ما بعد الاستقلال · على ان البحث في هذه العلاقة قد تعقدت بظهور قضايا أخرى متضاربة كحرية الابداع والالتزام ·· الخ مما يضفي على انتاج الشباب مظهرا ثريا دائم التحول فتبدو لذلك نظرتهم انعكاسا لوعي حضاري قلق تسيطر عليه الحيرة وعدم الاستقرار ·

ولكن غياب المجهود التنظيري والاختبارات الواضحة في حركة الشباب وجد بعض التعويض في تنوع الاساليب والتعبيرات المرتبطة بشتى التيارات الفنية في العالم القديم منها والحديث ·



معرض الملصقات العراقية قاعة باب الروم الرباط