البحث عن التقنية والرؤية - جماعة الانطباعيين العراقيين

يدلنا استعراض تطور التقنية في اسلوب الرسم البغدادي منذ أواخر القرن التاسع عشر على أن الفنان العراقي كان بطبيعته ميالاً الى رسم المنظر الطبيعي . فاذا نحن ما ضربنا صفحاً عن محاولات الرسامين الذين درسوا الاسلوب المدرسي في المعاهد الاوربية فاتقنوا رسم الصور الشخصية الى جانب محاولات الرسامين الاوائل قبلهم من العراقيين من ضباط الجيش العثماني مثل عبدالقادر الرسام والحاج محمد سليم فسوف لا نجد سوى الاهتمام برسم البيئة والمحيط ، وهو ما نراه واضحاً في رسوم محمد صالح زكي وعبدالكريم محمود من بعده ، وذلك لان الاهتمام بالطبيعة في الرسم يظل انعكاساً تلقائياً لسكان المناطق ذات الطبيعة التضاريسية المنبسطة ، أي في مناطق السهول والصحارى كوادي الرافدين . ومن هنا فان التدرج من رسم المنمنمات الى رسم اللوحات كان يعتمد على اتجاه الرسام الى الطبيعة قبل الانسان ، لا سيما وان الموقف الثقافي التقليدي في المجتمع العربي ، بعد أكثر من ألف عام من الانطواء تحت لواء الحضارة العربية الاسلامية ، كان يقصر بالفنانين عن استهداف الصور الشخصية ، ويطلق عقالهم على الضد من ذلك نحو كل ما ليس له روح .

ويبدو ان بروز جماعة الانطباعيين العراقيين كانت بمثابة تحصيل حاصل لهذا الاتجاه الداخلي لدى الفنان العراقي لرسم المنظر الطبيعي . صحيح ان حافظ الدروبي كان متمرساً برسوم المناظر والصور الشخصية والجماد على السواء ، الا أن القصد الذي انطوت عليه نوايا الجماعة كان بمثابة المحاولة للبحث عن ردود الفعل في البيئة العراقية بالذات أزاء الرسام ، وان اختيار الاسلوب الانطباعي نفسه ، كمنطق للتعبير ، كان يحمل في طياته موقف رسام المنظر الطبيعي وليس رسام الصورة الشخصية .

ونحن نستطيع أن نلمس ذلك في دراستنا لتقنيات وثقافات الجماعة الاوائل ، الذين آزروا الدروبي واشتركوا معه كجماعة له . فضياء العزاوي كان يحاول أن يرسم مدفوعاً بحسه الآثاري في البحث عن المحيط ، مخبأ الكنوز الحضارية ، ومظفر النواب كان مدفوعاً بمثاليات حسه الشعبي ، وسعد الطائي بوحدة الانسان مع الطبيعة ، وحياة جميل حافظ بحسها الشعري واحساسها الفطري بجمال الطبيعة الزراعية ، وحافظ الدروبي نفسه بحبه للبيئة الاولى مرتع طفولته ، المحلة أو الطرف . على أن ظهور الجماعة كان من طرف آخر يمثل الحماس .. حماس المثقف العراقي نفسه لاكتشاف ذاته .

فمعظمهم كانوا من الشباب الجامعي في العراق ، وهم ينهجون الى دراسة الفن بروح جدية ، وشرارة الطرح الحضاري في الفن كما بدأتها جماعة بغداد للفن الحديث تسري الى هشيم الجماعات الاخرى . وهكذا كان لجماعة الانطباعيين العراقيين اذن موقفهم القومي في الفن العراقي في الخمسينات ، ونستطيع أن نتبين ذلك بوضوح في موقف الدروبي نفسه منذ البداية[1] .

حاول حافظ الدروبي ، الذي أنجز اول معرض لجماعة

الانطباعيين العراقيين في عام ١٩٥٥[٢] ، ان ينتمي الى جماعة بغداد للتحديث في نفس العام تقريباً بدافع من شعوره بأنه يريد التوصل الى فن عراقي عن طريق رسم الموضوع العراقي ، وكانت تلك اولى بوادر تجسيد رؤيته الفنية الشخصية ، ونحن نحس بالخطوط العريضة لرؤيته هذه أيضاً في عام ١٩٥٦ حينما أجاب على استفتاء حول فيه من قبل رئاسة تحرير مجلة الآداب البيروتية عن دور الفن العربي في مجابهة واقعه وفي التطور والنمو فقال : « نحن نحس اليوم شعوراً قوياً مؤلماً بهذا الابتعاد عن الواقع المحلي والطابع القومي .. وأنا شخصياً ، فرغم اني أحاول باستمرار رسم المواضيع العراقية ثارة لنشأتي في جو عراقي صرف الا أني لا أزال حينما أحاول الرشاقة والالوان ، أفكر في عمل الرسام الاوربي ، ولذلك لا أزال اعتبر نفسي في دور المحاولات من أجل ايجاد المدرسة العراقية الحديثة ، ومع اني سرت أحياناً على منوال الطريقة العراقية القديمة الا انها كانت تقليداً ليس غير »[٣] .

يطلعنا هذا النص على مدى ارتباط الدروبي بمحيطه الام أو الواقع الخاص الذي نشأ فيه ، كما يطلعنا على فحوى صراعه الذاتي مع الواقع الذي يحيط به . وبالطبع فان هذا الصراع وهذا الواقع يؤلفان معنى الوجود لديه ، والذي ما انفك يعكسه في فنه ، شأن أي فنان ، وبالطريقة التي تستطيع شخصيته ان تعبر عن نفسها ، وبشروط تكوينه . ولعل الجذر الحقيقي لشخصية حافظ الدروبي هو صورة هذا الانتماء (للام) .. الام ــ الواقع المحلي في الخمسينات ، والام ــ الرحم الاجتماعي في مطلع الثمانينات.

في نص آخر نشره في ملحق الجمهورية الاسبوعي عام ١٩٨١ نقرأ ــ

« أصبحت قضية اثارة المواضيع المتعلقة بابداعية الفن ودوره الانساني الخلاق ، من القضايا ذات المساس بتطورنا كاناس نحاول الاقتراب من فهم الحياة والتعبير عنها بصيغ جمالية وفكرية . وهذا يقودنا الى الكشف عن فحوى العلاقة الرحمية التي تربط بين الفنان والمجتمع .. »[٤] . وما العلاقة الرحمية التي يشير اليها هنا سوى الشعور بالواقع المحلي الذي أشار اليه . ويدلنا اهتمام الدروبي بهذه (الصلة) التي تربطه بالام على نرجسيته أو شعوره بأنه لايزال نفس الطفل المدلل في طفولته الذي يريد ان يستحوذ على كل شيء يقع في يده .

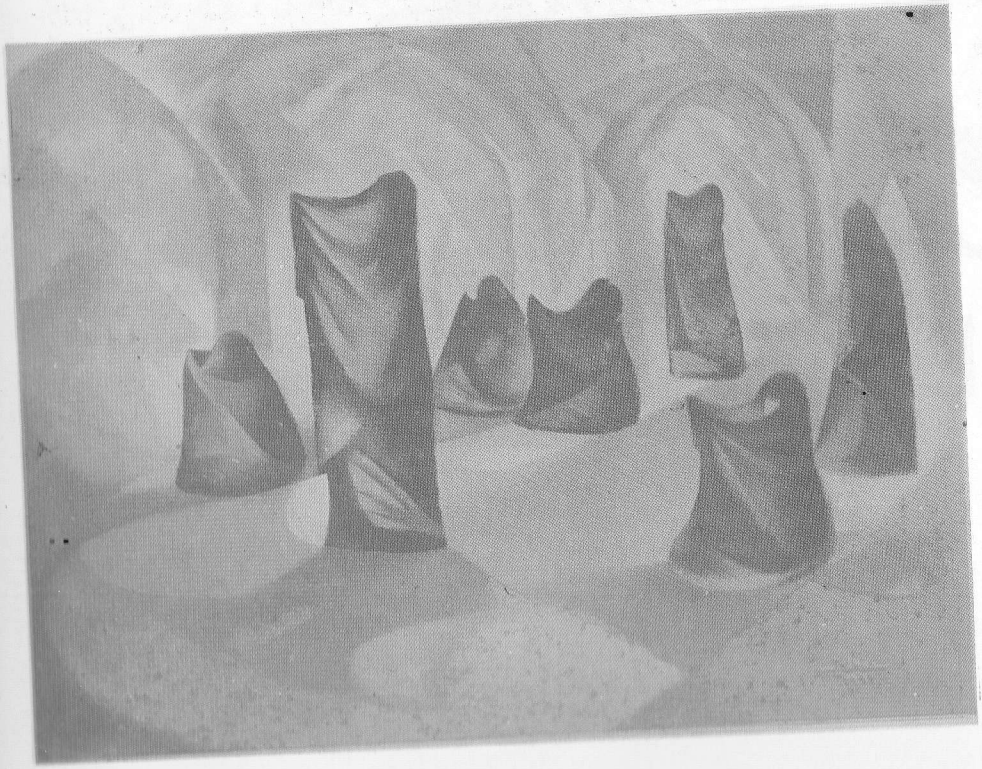
وعلى كل حال فقد ظهرت جماعة الانطباعيين بمبادرة من حافظ الدروبي كنتيجة لاهتمامه بالتعليم الفني وضرورة البحث عن تقنية تعبر حقاً عن تلك الصلة بينه وبين الواقع (رؤيته الشخصية) من جهة كما انها ظهرت نتيجة لالتفاف الشباب المثقف ثقافة فنية وعامة في نفس الوقت من جهة اخرى حوله ، (كانعكاس للوعي العام) بعد تجربة الحرب العالمية الثانية وما بعدها من تعرف على الثقافة العالمية وظهور جيل جديد أكثر ثقة بنفسه من ذي قبل .

وفي عام ١٩٥١ أصبح الدروبي مشرفاً على طلاب كلية العلوم[٥] مما لم يتسن لغيره من الفنانين المبعوثين الاوائل مثل جواد سليم وفائق حسن ، فجواد سليم اقتصر في علاقته مع طلاب دار المعلمين العالية أو على عناصر موجهة توجيهاً تربوياً بحتاً ، فائق حسن تعامل مع عناصر تعبر مجرد هواية ، أما هو أي حافظ الدروبي فقد عامل طلابه بما يستحقون من عناية بمواهبهم ، في حين كان يعتبر الوصول الى ثقافتهم الاكاديمية من أهدافه . وبهذا المعنى أيضا كان ينمي قابلياتهم الفردية على الابداع وبضوء أمزجتهم الثقافية ومهاراتهم التي يعتني بصقلها . يقول سعدي الكعبي وهو ممن انضم الى الجماعة عام

١٩٦٣ بحكم صداقته لبعض اعضاء الجماعة من طلاب الدروبي وبدعوة منه نفسه : « ان الجماعة الانطباعية لم تكن سوى (اسم) لتجمع • وهذا ما جعل لكل منا حريته الواسعة في اختيار لغته الشخصية واسلوبه ورؤيته »[٦]، وهذا عنصر آخر من عناصر نجاح حافظ الدروبي في اختيار (رؤية جماعية) تعليمية أكثر منها فنية او انسانية • فاذا كان النسخ الثقافي لجماعة البدائيين فـ (الرواد) هو انساني بالاساس واذاكان النسخ الثقافي لجماعة بغداد للفن الحديث نسغاً حضارياً ورؤيوياً، فان النسغ الثقافي لجماعة الفنانين الانطباعيين كان تعليمياً ، أي انه لم يحفل بأية رؤية جماعية ، ولكنه نجح في تكوين رؤيات فردية لعدد واف من اعضاء الجماعة • ولعل هذا هو قوام تجربته الفنية التي يرى فيها عادل كامل نسقاً من أساليب فنية يحاول من خلالها الفنان ان«يسعى ليكون الفنان الحر التلقائي، والذي يفهم الحرية كمنهاج او مبدأ يجعل التجربة مرنة أو بلا شروط قسرية ••»[٧] ، فرؤيته التي تعتمد على حرية البحث عن التقنية التوفيقية ما بين تكوين العلاقة غير القابلة للانفصام مع المحيط الام اذ هو يحافظ عليه في اوضح معالمه ومع (ذاته) النرجسية كما وصفناها سابقاً هي الآن حرية كل من أعضاء الجماعة في اكتشاف رؤيته الخاصة •

ويؤكد سعد الطائي أيضاً على ذلك حينما يقول : « في البداية ربما كانت هناك رؤية مشتركة تعتمد على الطبيعة واستلهام المواضيع الشعبية وقد يكون ذلك قد تم وفق الصياغة الانطباعية مع وجود اختلافات فردية في الاساليب •• ولكن هذه الاختلافات هي التي اخذت تتعمق أكثر فأكثر •• لم تكن اذن هناك (رؤية جماعية) كمبدأ في التعبير الفني والتسمية لم تكن مطابقة فعلا لما كنا نسعى اليه من رؤية •• »[٨] • ولعل جميع الانطباعيين العراقيين يجمعون على مثل هذا الرأي ، وهو في الواقع تحصيل حاصل لواقع كل الجماعات الفنية في العراق • وفي رأيي ان سببه يعود الى طبيعة الطرح الفني نفسه ، فالعمل الفني لا يحتمل اي التزام فكري مسبق ، حتى ولا من خلال الرؤية الفنية الفردية والالتزام الجماعي في الفن العراقي لم يكن واضحاً بمعناه الفني الا في شكل الانتماء الرؤيوي للواقع الحضاري ، وهو ما لم يعد ملك أية جماعة فنية معينة لانه أصبح هم كل فنان عراقي تقريباً منذ منتصف الخمسينات[٩] ، ثم أصبح من الاهداف الفكرية القومية فيما بعد حينما تبلور بصيغة البحث عن (التراث) واستلهامه في الفن •

في عام ١٩٦٨[١٠] كان معرض الانطباعيين لا يزال يطرح أعمالا جيدة لسعدي الكعبي وضياء العزاوي وعلاء حسين بشير وياسين شاكر ومنذر جميل حافظ وسعد الطائي وحياة جميل حافظ ثم حافظ الدروبي نفسه ، وكان هذا العام نهاية لمعارض الجماعة • ومن هنا فان مدى تطور الرؤيات الفردية للفنانين العارضين وقتئذ يعلن لنا حقاً عن عقم استمرارها فيما بعد • وكان حافظ الدروبي في هذا المعرض قد جمع ما بين عدة مواضيع محلية (بغداد ــ حمام ــ بائع الرقي ــ سوق السمك) ومواضيع أخرى مختلفة (تجريد ــ غابات فيينا) ، أما حياة جميل حافظ فكانت تعرض رسوم الازهار والمناظر الطبيعية ، وكذلك الحال مع منذر جميل حافظ الذي عرض رسوماً لمواضيع (الفصول الاربعة ــ شوارع بغداد ــ أحياء لندن) ، في حين كان ضياء العزاوي في هذا المعرض يمتلك أول خيوط رؤيته التراثية الجديدة حينما يعرض مواضيع (لالف ليلة وليلة ــ تكوينات فولكلورية ــ أطفال المحلة ــ مدينة الآلام) ، وهي مواضيع كما



سعدي الكعبي - من مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث

سعد الطائي - من مجموعة المتحف الوطني

يبدو من تسمياتها تجمع مابين الواقع اليومي والواقع الحضاري الفولكلوري . وكذلك الامر لدى سعدي الكعبي ، الذي كان يجعل من (الصحراء ــ مدينة الرياض ــ بحار الرمال ــ الخيول) أساساً لرؤيته التجريدية الايقاعية ، كما بدا علاء حسين يشير في هذا العام ١٩٦٨ وكأنه ملم تماماً بمضمونه الميتافيزيقي اذ يرسم مواضيع (لهاث ــ عندما يتكون التاريخ ــ الوحشة) ، فيجمع اولى تباشير رؤيته الميتافيزيقية السوريالية التي ستطل علينا بوضوح بعد عشر سنوات (عام ١٩٧٩) . اما سعد الطائي المعتز، ان لم نقل المعتد ، باتقانه للعمل ، فهو تماماً عند مواضيعه وتقنيته التي أراد لهما أن يظلا نقطة صراع ما بين التقاء الانسان المسحوق بالقوى الخارجية وبين العالم الانساني ، وانها لمأساة واضحة تلك التي سيرسم لنا فيها (الشهيد ــ حياة الاهوار ــ الضياع) هذا العام ١٩٦٨ بشيء من المعالجة الوسط ما بين التجريد والتحديد [وبرؤية واقعية ومستقبلية في آن واحد] : واقعية بالحفاظ على الشكل الطبيعي ، ومستقبلية بتطور الانعكاسات الضوئية في العمل الفني على اسس ما بعد طبيعية .

لكن معرض الانطباعيين العراقيين السادس هو الذي جعل لهم دوراً واضحاً في تطور الفن العراقي بشكل يختلف عن دور الجماعات الاخرى ، ذلك لأنه أظهر للرأي العام مدى امكانية النقد الفني على اكتشاف قابليات الجماعة الفردية في تطوير رؤياتهم الشخصية . يقول نوري الدين فارس بهذا الصدد عن الدروبي انه كان لايزال سادراً عن أهمية الكشف عن معطيات العمل الفني الداخلية ، وانه رغم براعته في التلوين كان « مجرداً من أية دلالة ذهنية أو عطاء انساني »[١١] . ومع أنه في رأيه هذا يبدو على قسط عظيم من التعسف ولكنه ينطوي ايضاً على الكثير من الصراحة كما (يؤرخ لنا) مدى انديا ح موجة الطرح الرؤيوي للجماعة ووقوفه عند مواقع جديدة أصبحت فيها الرؤية الجماعية عرضة للتفكك ، فسيبدو ضياء العزاوي في هذا المعرض واضحاً في تطوير مواضيع الفرسان والاعراب والمحلات القديمة في بغداد ومواضيع الحقول والصيادين الى سيرة الحجاج ومظالمه والفارس الشهيد ومدار الشمس : أي انه بدأ بمناقشة الواقع السياسي اليومي في فنه ، كذلك سيلوح سعد الى الكعبي عند صحاريه وسفنه الشراعية والاجواء الممطرة قبل ان يستقر بعد ذلك في مملكة الرمال لوحدها فحسب . أما سعد الطائي فقد ظل في هذا مثابراً على رسم اناسيه المسحوقين رجال الاهوار ، كما تبلورت لدى علاء حسين بشير اهتماماته الميتافيزيقية بمشكلة الوجود (آدم وحواء ــ نحن لا تأكلنا الغربان ــ الانسان والارض ــ جذور وأغصان)[١٢] .

ومهما يكن من أمر فان مهمة جماعة الانطباعيين و دورها في البحث عن الرؤية الفنية والتقنية تشف عنها ايضاً آراء اولئك المعنيين بالفن التشكيلي العراقي من رسامين او نقاد او مؤرخين .

يقول ضياء العزاوي ، عن الجماعة والتي كان هو واحداً من اعضائها ، انها محاولة «لتكوين مدرسة انطباعية عراقية .ولم تكن دعوته (أي حافظ الدروبي) واضحة في معرفتها الفنية ، فسرعان ماأصبح هذا التجمع مملوءً بأبحاث شخصية ، تتوزع بين التجريد والتكعيب وحساسية الالوان الانطباعية . لذلك لم تستثمر هذه الجماعة طيلة معارضها عن اسياسيات واضحة لهذا الاسلوب على

الرغم من ان معارضها الاخيرة كانت ذات محاولات متقدمة ضمن الفن العراقي الحديث »[١٣] .

ويرى شوكة الربيعي « ان الانطباعيين العراقيين مجموعة من الاصدقاء أطلقت على نفسها تسمية جماعة الانطباعيين ، ولم تحدد حتى الاضافة أو الهوية كانطباعيين عراقيين مثلاً بل كانت التسمية شاملة تذكرنا بالانطباعية في فرنسا ..ان جماعة الانطباعيين العراقيين لم تجد في وحداتها أي تجانس او ارتباط حتى في تصورهم للواقع العراقي وبلورة انطباع مدروس عنه ، ناهيك عن البحث الحقيقي والجاد في ذلك المضمار (الكيميفزيائي) في اللون.. على ان العقد الخامس من هذا القرن يعتبر بالنسبة لنا عقداً ذهبياً على النطاق الثقافي الارحب ، وكان وجود الجماعات الفنية ومن بينها (جماعة الانطباعيين) سبباً مؤثراً في انماء صيغ البحث عن الهوية الحقيقية والشخصية التي تسعى الى خصوصيتها في الفن التشكيلي...[١٤]. وكان جبرا ابراهيم جبرا يرى منذ عام ان جماعة الانطباعيين « أرادت فناً مستقى من الطبيعة والهواء الطلق ملتفة حول حافظ الدروبي عام ١٩٥٢»[١٥] ، أما نزار سليم فانه يرى ان « من البديهي أن يعلن جماعة من الفنانين عام ١٩٥٣ عن تأسيس جماعة الانطباعيين غايتهم البحث عن مدرسة انطباعية عراقية .. وانقضى هذا التجمع بعد ان تطورت اساليب اعضائه وتبلورت شخصياتهم ، وكان من هؤلاء الفنانين فنانون شباب كفازي السعودي الذي انضم الى الرواد فيما بعد وضياء العزاوي، الذي تبنى فيما بعد فكرة التجمعات كتعويض عن الجماعات.. ورغم ان الدكتور خالد الجادر لم ينتسب الى جماعة الانطباعيين بأنه في الواقع رسام انطباعي قبل كل شيء...»[١٦]، وكنت عام ١٩٧٣ أرى ان « حافظ الدروبي كان الحافز الاول في ظهور جماعة الفنانين الانطباعيين ،وانه تصدى لنزعته التطبيقية في ارساء العمل الفني على اسس تقنية واضحة هي تجربة المرسم الفني..» والتي من شأنها الاقتراب من الواقع المحلّي والطابع القومي[١٧]، في حين يلمح لنا عادل كامل من طرف خفي الى ان الجماعة كانت ، باعتبارها مبادرة من حافظ الدروبي ، تعتمد ، كما اعتمد منهج الدروبي نفسه على « تقنيات وحرفيات الفن كأسلوب للتجريب بحثاً عن النتائج ذات الصلة بالواقع وليس ان يعتمد على الافكار المجردة او المحدودة المنهج»[١٨]. وهذه الملاحظة بالطبع تنير لنا الطريق في فهم تصور الدروبي نفسه للجماعة ، فهو تصور مقصود عبر عنه الناقد نفسه بمصطلح آخر هو (الاحتفالية)، فكأن لكل من اعضاء جماعته (احتفالية) على طريقته هو ، وهذا ما يبرره انفراد كل منهم برؤيته الخاصة ، أو على حد تعبيره هو: « كان كل واحد منهم يعمل في اتجاهه الخاص ، لأن طبيعة التجمع لم تكن تخضع لتقنية فنية كما فعل الانطباعيون الفرنسيون ، انما تنحصر المسألة في كونها (تجمعاً) فقط[١٩].

(١) راجع مجلة الفنان اليوم العدد (٤) ٢١-٥-١٩٧٦ موضوع جماعة الانطباعيين العراقيين وفيها نرد تصريحات الدروبي عن كيفية بدء الجماعة وترد بالنص كما يلي : كانوا يقولون لي - أي طلابه - « جواد سليم عنده جماعة ، فائق حسن عنده جماعة ، فلماذا لا نؤسس نحن ايضا جماعة ؟ »

(٢) دليل المعرض السنوي الاول لجماعة الانطباعيين من (٢٥-٣١) آذار .

(٣) حافظ الدروبي : مجلة الآداب البيروتية عدد (١) ، الفن .. والحياة العربية ، ص ٧ .

(٤) حافظ الدروبي : ملحق الجمهورية الاسبوعي لعام ١٩٨٠ .

(٥) حياة جميل حافظ : حوار مسجل عام ١٩٨٠ (مجموعة شخصية) .

(٦) من حديث شخصي مع الفنان سعدي الكعبي بتاريخ ١٣-١-١٩٨١ .

(٧) عادل كامل : مجلة الاقلام ، فنون تشكيلية ، ص ١٨٧ .

(٨) من حديث شخصي مع سعد الطائي ١٤-١-١٩٨١ .

(٩) راجع مجلة الآداب البيروتية عدد (١) سنة ١٩٥٦ .. موضوع : الآداب تستفتي .

(١٠) دليل المعرض الثامن لجماعة الانطباعيين العراقيين .

(١١) نورالدين فارس : جريدة الثورة العربية ١٩-٦-١٩٦٦ موضوع بين الوهم والحياة .

(١٢) دليل المعرض السادس عام ١٩٦٦ ، قاعة المتحف الوطني للفن الحديث . راجع كذلك المصدر السابق .

(١٣) ضياء العزاوي : جريدة الدستور: عدد ٣٥٥ لسنة ١٩٧٨ حافظ الدروبي بين الانطباعية ووثائقية حياة المدينة .

(١٤) من حديث شخصي مع الاستاذ شوكة الربيعي بتاريخ ١٨-١-١٩٨١ .

(١٥) جبرا ابراهيم جبرا : الفن المعاصر في العراق « السلسلة الفنية (١) » وزارة الثقافة والاعلام بغداد (بغير تاريخ) ص ٥ .

(١٦) نزار سليم : الفن العراقي المعاصر (الكتاب الاول التصوير) انجاز سارتك لوزان عام ١٩٧٧ بايعاز من وزارة الاعلام العراقية ، ص ١٥٠ .

(١٧) شاكر حسن آل سعيد : البيانات الفنية في العراق . وزارة الاعلام ١٩٧٣ ، ص ١٠ .

(١٨) عادل كامل : مجلة الاقلام عدد (٢) لسنة ١٩٧٨ . فنون تشكيلية ص ١٨٨ .

(١٩) عادل كامل : على هامش الحركة التشكيلية في العراق ، المركز الثقافي في الموصل ١٩٧٩ ، جماعة الانطباعيين العراقيين ، ص ١١٧ .