القسم الثالث

مرحلة ظهور الجماعات الفنية

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الفصل الحادي عشر

الفصل الثاني عشر

معالم المدرسة الحديثة للفن العراقي - جماعة الرواد

١٩٥٠ - ١٩٥٨

كانت فترة الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ ــ ١٩٤٥) قد مهدت لظهور الاسلوب الانطباعي والاساليب ما بعد الانطباعية خاصة التنقيطية ، بتأثيرات الرسامين البولنديين . كما كانت جمعية اصدقاء الفن الصيغة الاجتماعية التي سترعى هذا التوجه ، بالاضافة الى الصيغ الثقافية التي واكبتها كظهور جماعة فنية أو أدبية معينة وكذلك الصيغة التقنية كتجربة المرسم الحر الذي أسسه حافظ الدروبي ، فلما انتهت الحرب اتضح ان تطورا معينا كان قد تحقق بوضوح . فمع ان الاسلوب الانطباعي وقتئذٍ كان بمثابة الجسر او البرزخ الذي حقق التحول الحاسم من الاسلوب الطبيعي نحو الاسلوب الحديث ، والذي لم يستغرق أكثر من عشر سنوات فقد كان كذلك البشير لظهور أساليب اخرى تالية أكثر حداثة بالنسبة لتجربة الفن العراقي وأكثر معاصرة بالنسبة لتجربة الفن الاوربي. فمعالم المدرسة الحديثة او الفن الحديث عبر الفن العراقي هي التي سترسمها الظروف الجديدة في الوقت الذي عاشت فيه ابعادها من نواح اخرى اجتماعية وسياسية وثقافية بل وانسانية . او كما يقول لوري الراوي الظروف التي « أعقبت الحرب العالمية الثانية و (السمت) بحدة الصراع بين أساليب الفنانين وتطلعاتهم ،وأصبحت المعضلات التشكيلية ذا تـوجود مؤثر في دفع الحركة وجذبها سلباً وايجاباً ، ونشأ من كل ذلك تبرعم نوعي وانشطارات شكلية وتحولات مضمونية »[1] .

لقدكان الشعور بعدم الاستقرار،كالذي سببته الحرب العالمية الثانية والتي أشعلت ثلاث قارات هي أوربا وآسيا وافريقيا كساحة لها ، قد أصاب العراق بعض الشيء . ومع ان ذلك القلق لم تسببه الحرب الفعلية بل علاقاتها ، فالحرب لم تستمر على أرض العراق الا لفترة قصيرة جداً تقرب من الشهر ، الا انه انعكس بلاشك على العمل الفني بل على الاسلوب الفني الذي أصبح هو الآخر أسلوبا مختزلا لمشاعر الفنان الى حد اللحظة الزمنية الحاضرة ورهافة الاحساس باللون والخط والشكل ، وانعكاسه على طبيعة العلاقات الانسانية وظروفها الاقتصادية والاجتماعية . فتقبل الاسلوب الانطباعي ومابعده اضحى بمثابة انعكاس تلقائي للقلق وعدم الاستقرار الذي الهب من الوعي القومي والاجتماعي ، بل ومن التباين الطبقي والاقتصادي ايضاً . على ان انتشار الوعي بهذا الاسلوب في الفن التشكيلي اعتمد بلاشك على عوامل اخرى نفسية وربما حضارية ايضاً كالانصراف الى تأمل جمال الطبيعة في محيط زراعي لم ترسخ جذوره الصناعية بعد وفي بيئة من المنطقة المعتدلة الحارة ، المتمتعة بمناخ البحر المتوسط والمناخ شبه الصحراوي ، وعلى مواصلة بعض شباب الرسامين بل طليعتهم والذين لم يكملوا مشاريعهم المدرسية تماماً في معاهد اوربا الفنية، اكمالهم لثقافتهم المدرسية ومن ثم اتباعها بالثقافة الحديثة . هذا فضلاً عن اهتمام النظام القائم وقتئذ ، وهو الحكم الملكي ، بالقيم

الثقافية الديمقراطية كما هي في المجتمع الرأسمالي وتشجيعه للثقافة الفنية عموماً ..فكل ذلك وغيره انتهى بلاشك الى هذه الاساليب التي كانت على حد تعبير محمود صبري تمثل « العلاقة الموجودة بين التبدلات المادية من جهة والتبدلات الفكرية والذهنية من جهة اخرى ، ومدى انطباق الثانية على الاولى .. »[٢] . ومن هنا فان الخلود الى الاستقرار النسبي لسنوات مابعد الحرب وما رافقته من اتساع الهوة في التناقض الاقتصادي والاجتماعي والسياسي وتمزق الشعور الانساني مابين تسلط قوى الاستعمار الخارجي والداخلي وتحدي قوى الشعب والوعي بالاستقلال الداخلي جاء نتيجة من نتائج هذا الاستقرار . وكل ذلك كان سيؤدي الى تغير جذري جديد في العلاقات الانسانية .

ولأول وهلة كنا نجد في فترة مابعد الحرب نمو تيارين من الوعي الانساني سرعان ما وجدا محصلتهما في الصيغ الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الاكثر تكاملاً ، وهذا التياران هما اللذان لخصهما قتيبة الشيخ نوري في حديثه عن الدور الحقيقي لجماعتي الرواد وبغداد للفن الحديث كما يلي « جماعة الرواد ويمثلون الجانب المهم وهو الممارسة الحسية في العمل الفني من خلال النظر والحس اللوني والتأليف الموضوعي بينما جماعة جواد سليم، جماعة بغداد للفن الحديث ، تلك الجماعة التي تشكلت عام ١٩٥١ فتمثل الجانب الفكري .. »[٣] على ان ظهور هذين التيارين بدوره هو ظاهرة من ظواهر التناقض الجذري الذي كان يؤكده تجاور طرازين من الحياة هما البورجوازية (التي يمثلها نظام الحكم وانظمته وثقافته) ثم الوعي القومي من جهة والحياة الاشتراكية وطموحاتها في جهة أخرى . ولقد أصبحت الفترة المحصورة ما بين نهاية الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ وانقلاب عبدالكريم قاسم في ١٤ تموز عام ١٩٥٨ مسرحاً للصراع بين ثلاث قوى سرعان أصبح صراعاً بين قوتين ، الحكم القائم وطرازه الثقافي والاجتماعي والسياسي وقوى المعارضة وطرازها الانساني الذي تبلور في اتحاد ثقافي واع للجمع ما بين التيارين وهما التيار الاجتماعي والحسي للتقدميين الاشتراكيين ، والتيار الثقافي الحضاري للوطنيين والقوميين . وكان عام ١٩٤٧ البادرة الاولى لهذه الجهة الجديدة التي ستؤتي أوكلها بعد حوالي عشر سنوات أو فترة الخمسينيات بأسرها . فالانتفاضة الاولى عام ١٩٤٨ ومعركة الجسر التي وحدت قوى المعارضة ضد التقاليد الانسانية الفاسدة هي التي كانت نهايتها انقلاب عبدالكريم قاسم عام ١٩٥٨ .

في هذه السنوات ازدادت حدة الصراع بين التقاليد الزائفة والقيم الجديدة مما أدى الى انعكاس ذلك بوضوح في الرسم العراقي . فأصبحنا نجد تجدد الرغبة لمواصلة البحث عن اساليب جديدة تعقب الانطباعية وما بعدها ، وهكذا بدأ العمل الفني الآن يتجه وجهة أكثر حداثة . ذلك ان الاهتمام والحرص على اكتشاف الوسائل الفنية الاكثر معاصرة كانت تمثل الصيغ الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الاكثر جدوى في تحقيق الملامح (التقدمية) و(الحضارية) معاً لثقافة الانسان العراقي.

وكما استطاعت الحرب العالمية الثانية ان تنجح في تعميق شعور الانسان بانسانيته عن طريق احكام تعريف الانسان المنعزل في مدينته بالعالم أجمع ، وذلك بالتعرف على أخبار الحرب والتأثر بطبيعة العلاقات التي تخلفها فان فترة ما بعد الحرب العالمية نجحت بدورها في انتشار شعور هذا الانسان بانسانيته عن طريق تعرفه على نفسه وحضارته

ومجتمعه ، ومحيطه . وباختصار اذا كانت الحرب العالمية قد كشفت عن اهمية (اندماج) الانسان بوحدة انسانية شاملة فان سنوات ما بعد الحرب كشفت عن ضرورة (تعرّف) نفس هذا الانسان على مقومات شخصيته واستقلالها ، وابعاد ظروفه المحيطة الشخصية .

وهكذا فان ظهور جماعة الرواد في عام ١٩٥١ كجماعة فنية تتجاوز مرحلتها الطفولية الاولى في الاربعينات الى مرحلة شبابها جاء معبرا عن موقف جديد اقترن بالدعوة الى الرسم بأساليب مطلع القرن العشرين ومنتصفه في اوربا .

جماعة الرواد :

وكانت هوية جماعة فائق حسن الاولى (البدائيين) ، كما ذكرنا سابقاً ، تعبر عن انصهار العمل الفني في صميم الحياة الانسانية اليومية والثقافية معاً ، وهما في ابسط حالة من التداخل. وستعبر معارض البدائيين عن هذا المعنى حتى انسحاب فائق حسن من الجماعة في بداية الستينات ، وانضمام رسامين جدد الى الجماعة بحيث تصبح ذات كيان جديد . استمر فائق حسن في تطوره البدائي ضمن الرواد في الخمسينات ولكن الرؤية العامة لها أي للجماعة لم تعد كالسابق لتعني بالاسلوب الانطباعي بل اصبحت تعني بكل الاساليب التي انبثقت من مبدأ تحوير الشكل الخارجي للطبيعة المرسومة كمدرسة الانبياء والوحشية والتعبيرية ولحد ما التكعيبية والتجريدية . وستعبر معارضها عن هذا المبدأ حتى في اعمال فائق حسن نفسه الذي ظل حريصاً على بدائيته ومن ثم اصبحت تجربته الفنية طيلة فترة الستينات سلسلة من (التجارب المختبرية) لتطبيق نظرته التبسيطية على عدة اساليب حديثة . ولعل هذه المرحلة لجماعة الرواد ستستمر حتى انسحاب فائق حسن عنها في بداية الستينات وانضمام رسامين جدد متنوعي المشارب والرؤيات ، بحيث ستصبح الجماعة من ثم بزعامة اسماعيل الشيخلي ذات كيان جديد يختلف عن السابق وينحو نحو التعبير عن (حالة) جديدة هي مجرد الاستقلال بالرؤية الحديثة بصورة فردية مهما كانت تلك الرؤيات متنوعة بل ومتنافرة . وهذا ما أكده لي نوري الراوي في حوار مسجل معه ، وهو من أعضاء الرواد منذ مرحلة الستينات(٤).

ونحن لو واكبنا تطور الرؤية الفنية لجماعتي البدائيين والرواد منذ النشأة لوجدنا ان بذورها كامنة لدى فائق حسن، المؤسس الاول ثم لدى زيد صالح واسماعيل الشيخلي اللذين وجدا في محمود صبري مؤشراً جديداً ساعد على ظهور جماعة الرواد في الخمسينات بمظهر الجماعة المواكبة للواقع الحديث ، وهو ما اخذوا يؤكدون هم عليه في تصريحاتهم الاخيرة .

لقد نشأت الجماعة الاولى على أساس (بدائية الرؤية) ، ومن المعروف ان المدرسة الفنية التي أكدت على ذلك هي المدرسة الوحشية ، وكان لها دور معروف في تهشيم (اللون) ومعاملة (الخط) في مجال التقنية . أما بالنسبة للبدائيين العراقيين، اذا جاز التعبير ، فهي حالة أخرى خاصة وجديدة تضافرت في صقلها عدة عوامل منها شخصية فائق حسن نفسه ومنها ظروف الحرب العالمية الثانية والاغتراب الذي كان يعيشه المثقف العراقي آنئذ. على ان معنى هذه البدائية ، كما كان يعيشها جماعة فائق حسن، فيرويها زيد صالح كما يلي:ـ « كنا نذهب الى الجادرية وقد عوّدنا الجماعة على نظام في ارتياد بستان عزيز على اصحابه ، يخلو من النخيل ويشبه الريف الانكليزي . وفي يوم ما (تعرّى)

الجميع ما عداى وعـدا فائق ، ليسبحوا في السواقي فقال لهم فائق:ـ انتـم (برمتف) (كودن انت مـا عندك اسبري) وهكذا ظهرت التسمية .»[٥] أما خالد القصاب فهو يرى ذلك كما يلي:ـ « حسب ما اتذكر كنا نود ان نطلق تسمية لنا فقال فائق اسمنا (سوسيته برمتف) وكنا كلما قال فائق شيئاً باللغة الفرنسية اصبح مدار نكتة . وهكذا اخذنا نسمي انفسنا بتلك التسمية لقصد (النكته) . (لكن بعدين وضح لنا زيد ذلك فقال مثل الجماعات الفنية في فرنسا ـ رسامين من الطبيعة غير متأثرين بجمـاعات غيرهم ، وناس اصليين مرتبطين بالارض غير مهتمين بالوضع . لديهم روح ثورة ضد التقاليد واهتمامهم منصب على الطبيعة . فال (S. P) هو مختصر سوسيتي برمتف اصبح يمثل رموزاً. فالحرف (P) هو رمز علم المخيم و (S) هو الطريق الملتوي)[٦]*.

ولقد حافظ كمـا يبدو جمـاعة الرواد أو الشكل الجديد للبدائيين في مرحلة الخمسينات على هذه الروح من خلال اساليبهم التي لم تعد لتقتصر على الانطباعية وما بعدها . (ظل خالد القصاب محافظاً على هذه الروح حتى الوقت الحاضر ولم يبتعد في رسومه الى اكثر من الاسلوب ما بعد الانطباعي) . ولكن الامر اختلف لدى فائق حسن وزيد صالح واسماعيل الشيخلي وثلاثتهم من الاوائل .

فقد طور فائق حسن ـ كما اسلفنا ـ اسلوبه في الخمسينات الى أبعد مما اشترطته تجربته التعليمية . وفي اعتقادي ان منهجه في البحث الفني والذي ابتدأه حينما رسم الطبيعة في العراق بأسلوب رومانتيكي ـ واقعي أي على غرار كورو Corot سرعان ما تطوّر به الى الاسلوب الانطباعي أو كما يرى ذلك شوكة الربيعي على غرار اسلوب سيسلي، Sisly [٧] وبالتالي الى الاسلوب الوحشي حيث صب اهتمامه على الخط واللون من اجل رصد ملامح الطبيعة في العراق . على انه سرعان ما اخضع تقنيته وبتأثيرات المدرسة التكعيبية الى رؤيته البدائية هذه مبسطاً الاشكال الانسانية الى أقصى ما يستطيع دون أن يلجأ بالطبع الى مبدأ ازدواجية الرؤية أو التعبير عن البعد الرابع ، ومكتفياً برصد الملامح البشرية ، محـاولاً اختزال معـالمها المتميزة الى اقصى حد ممكن . لقد استغرق بحثه هذا كل فترة الخمسينات ولعل ما شجعه على ذلك كما يقول سهيل سامي ثقـافة فائق حسن نفسها والتي «هي من صنف المعارف الصلبة التي تحتكم كلياً الى حقلها الخاص وليس الى حقل آخر . ومن هنا فهي ثقـافة لا تظهر الاّ من خلال وسائل التعبير الخاصة بهذا الحقل ولا يمكن أن تجد لها بدائل اخرى. كما ان جميع التغيرات التي تطرأ عليهـا انما تطرأ تماماً في نطاق نموها الخاص..»[٨] ولعل خصوصية فائق حسن هي التي احاطت رؤيته الفنية وقتئذ بهالة من الاحساس بالفطرة أو بأن الحقيقـة تكمن في أبسط شكل ممكن للمظهر . ومن هنا نستطيع متابعـة منحاه الشخصي في الفن انطلاقا من الاسـلوب (الرومانتيكي ـ الواقعي) الذي التزم به في الثلاثينات غب اتمام دراسته الفنية في (البوزار) بباريس نحو الاسلوب (الانطباعي) في الاربعينات ، فالاسلوب الوحشي وما بعده التكعيبي في الخمسينات . ذلك ان هذه المسيرة الطويلة التي استغرقت حوالي خمسا وعشرين عامـا كانت ستصل به آخر الامر الى تجربة شبه نهائية ستكتفي من رؤيته البدائية ببعض القبس فحسب[٩] . على أن ما شـجعه أيضا على احكام تجربته الشخصية في ممارسة الاساليب والتقنيات التي اول

ما ظهرت في اوربا منذ مطلع القرن العشرين كان هو اهتمام الفنان العراقي عموما بضرورة اتقان كل معالم الحضارة الاوربية الحديثة في الفن . فمن الواضح ان جماعة بغداد للفن الحديث لم تقتصر على استلهام وممارسة الاساليب الحديثة كجماعة الرواد فحسب بل انها صرحت في صلب بيانها الاول عام ١٩٥١ بضرورة ذلك مع التعبير عن الطابع المحلي ، او عن روح حضاراتها في نفس الوقت.

أما بالنسبة لزيد صالح ، فان تجربته في الرؤية البدائية ،منذ بداية الخمسينات ، وبعد عودته من انكلترا غب دراسة فنية ذات طابع حر ، حيث تم التقائه بمحمود صبري واطلاعه على شتى الاعمال الفنية التي عمقت من ثقافته الذاتية الحديثة ، أصبحت أكثر جدية في تطورها ، وسرعان ما انصبت على اهتمامه باسلوب المدرسة الوحشية بعد الانطباعية التي كان أكثر جماعته بعد فائق حسن تمرساً بها .

ولا يخفى أثر تشبعه بتعاليم أبيه الرسام محمد صالح زكي في الرسم ، فقد كان فعالاً في تعلقه بالرؤية البدائية الجديدة التي ألبسها فائق حسن لبوسا ثقافيا أكثر تعبيرا عن الثقافة الاوربية منها عن الثقافة العثمانية المتمغربة التي كان ابوه يخوض مخاضتها . فزيد صالح من خلال مسيرته الفنية ضمن جماعة البدائيين فالرواد يعتبر بحق أكثرهم ، بعد فائق حسن ، ادراكا لمعنى الرؤية الفنية ، حتى من خلال تطبيقها على حياة الجماعة ومزاجها الانساني . على أن لأدراكه هذا أبعاده الخاصة . فاذا كان فائق حسن يكتفي بأن يمنح المشاهد في أعماله شعورا بالكتلة وبالمادة لذاتها « حيث أن اطار التجربة الفنية بالنسبة اليه هي معرفة قوانين الرسم وتطوير الاسلوب والتقنية وعدم الاعتماد على تأويل خبرة فن الرسم بمادة غريبة عنها ، والمهم هنا صدق التعبير ومعرفة البيئة لا بالافتراضات الثقافية بل من خلال الرسم الذي يعتمد على معارف واضحة »[١٠]، او ما نستطيع ان نسميه باختصار فحوى (الوجود المكاني) ، فان زيد صالح في أعماله سيمنح المشاهد شعورا بتفاعل (الكتلة مع الفراغ) الذي يحيطها او مكانة هذا الوجود المكاني من غطائه (اللا مكاني) . ومن هنا فان بدائية هذا الاخير تظل أكثر اقترابا من الثقافة المدرسية لكل الاساليب التي مر بها في حين تعتبر بدائية الاول أكثر اخضاعا لها لمعرفته هو بالذات ، دونما تقييد الا بما يحاول ان يبدعه هو من (ثقافة مدرسية) خاصة به .

وقياسا على الدور الذي لعبته الجماعة البدائية، وما تحولت اليه بعدئذ في فترة الرواد فان أعمال زيد صالح تبقى (أعمالا منهجية) ، بالنسبة لتقاليد الجماعة وليس بالنسبة لفكرتها فحسب. فاذا كانت تجربة فائق حسن في الاربعينات تحمل بصمات ثقافته المدرسية ايان كان يخضعها لحسه المحلي ، فان تجربة زيد صالح كانت شاملة ، طافحة بالروح البدائية وانسانيتها الموثقة بالاسلوب الانطباعي بكل علمية. وهذا ما يفسر لنا حجم اختباراته في الاسلوب والتقنية . ذلك ان أقصى ما وصل اليه في بحثه خلال فترة الخمسينات كان هو الرسم باسلوب المدرسة الوحشية وبعض تأثيرات تولوز لوتريك اوماتيس لكي يستقر بعد مسيرة طويلة نسبيا على نوع من (الانطباعية الفطرية) ، وبعد محاولات مضنية لدراسة طبيعة الضوء وعلاقة اللون بالشكل[١١] . في حين استطاع فائق حسن أن يناقش الاسلوب ما بعد التكعيبي في محاولاته لكي يستقر آخر الامر على نوع من الاسلوب المدرسي الذي اختاره لنفسه ، والذي يبدو انه حصيلة الجمع ما بين معظم تجاربه الماضية المتنوعة .

أما بالنسبة لاسماعيل الشيخلي فاننا حينما نتطرق الى الدور الذي مثله قبل سفره الى باريس للدراسة بعد اتمام دراسته الفنية في بغداد فلن نحظى بسوى تمثله لتلك الفلسفة التي مفادها ان

بالمستطاع الرسم بشتى الاساليب . ولكن اسلوبا واحدا يظل هو الاكثر تعبيرا عن ذاتيته ، وهو الاسلوب التوفيقي الذي يكفل له تحقيق هدفه في تنمية الذوق الفني لدى الجمهور ، وممارسة الفن الحديث بنفس الوقت .

لما عاد الشيخلي من باريس بعد دراسته في معهد البوزار كان الرواد قد بلغوا الذروة في حماسهم للتجريد ، وكان محمودصبري منذ عام ١٩٥٠ قد اضاف لتقاليد الرواد ثقافته الجديدة ، ومفادها ان دور الفنان هو أكثر من أن يعيش اغترابه في مجتمعه قانعا من حياته الخاصة في محيط عائلي ثقافي على مستوى متقدم من الانسانية والمعرفة ، فكان عليه أن يخرج بتجاربه في الرسم الى محيطه الاجتماعي الأرحب ليرسم حياة الناس في المدينة ويكف عن رسم بيئة هؤلاء الناس في الضواحي . وهكذا سيساهم كل من اسماعيل الشيخلي ومحمود صبري في مجال التعبير الاجتماعي ليرسما حياة الانسان العراقي في مدينته بغداد ، قبل سواهما ، ضاربين صفحا بالرؤية البدائية لجماعتهم عبر الحائط ، وهذا هو بالضبط ما توضحه رسومهما في بداية الخمسينات ، وحتى نهاية الستينات تقريبا ، بل انها ستستمر لدى اسماعيل الشيخلي حتى الوقت الراهن .

وهكذا أضحت فترة الخمسينات مرحلة جديدة للجماعة البدائية التي اكتسبت الآن تسمية الرواد منذ « ٢٢ كانون الاول عام ١٩٥٠ حيث اقيم اول معرض .. في بيت الدكتور خالدالقصاب وقد شارك (فيه) .. عدد من جماعة بغداد للفن الحديث (فيما بعد) كلورنا وجواد سليم »[١٢] ، اما التسمية (الرواد) فقد اقترحها يوسف عبدالقادر ، وهو واحد من الجماعة .

ونستطيع ان نلمس منذ البداية وضوح الرؤية الاجتماعية والبدائية معا في معارضها لهذه المرحلة . ففي حين استمر زيد صالح في اسلوبه الوحشي مستلهما ديران مرة وماتيس مرة اخرى، وحينما بدأ قتيبة الشيخ نوري بانطباعيته ، وخالد القصاب باسلوبه الوحشي على طريقة فلامنك ، كان محمود صبري مكبا علىمواضيع اجتماعية يرسمها باسلوب تعبيري معبرا عن بؤس الطبقة المسحوقة كالتي رسمها جواد سليم في الاربعينات ، متوخيا أكثر المشاهد درامية وهي مشاهد (المبغى العام) ، كما كان اسماعيل الشيخلي متبعا خطى فائق حسن في تطويع التكعيبية لاهدافه الاجتماعية ومستوحيا التراث في الموضوع الشعبي والايقاعية التكرارية في نفس الوقت . فما أن حل عام ١٩٥٦ حتى بدأت بالانحسار معالم الرؤية البدائية التي التزمها فائق حسن أمام الزخم الجديد للتعبير الاجتماعي ، واضحى جليا للمشاهد ان عليه ان يلمس موقف كل من محمود صبري واسماعيل الشيخلي من هذا التعبير . فبمقدار ما كان ذلك في تصور محمود صبري معبرا عن معنى انعكاس العلاقات الاجتماعية الفوقية التي تستند الى واقعها الاقتصادي التحتاني أضحى في تصور اسماعيل الشيخلي معبرا عن احساسه بالتراث والقيم الجمالية . أي ان مشاكل الاول كانت في صلبها مشاكل (تعبيرية) ، أما مشاكل الثاني فكانت (واقعية) وحضارية معا ، وهذا من حيث الاداء لا الرؤية . ويشفع لنا في تكوين هذا الرأي ما صرح به كلاهما في احدى المجلات العربية .

يقول محمود صبري : « لقد خلق التطور الاقتصادي والاجتماعي والفكري في العراق مواضيع جديدة وظروفاً جديدة كما ادى الى انبعاث مفاهيم وفلسفات ومواقف جديدة لدىالناس ومنهم الفنانون ، وبديهي أن تبعث في اوضاع كهذه ضرورة التغير في الاشكال الفنية القديمة التي لم تعد ملائمة أو وافية للتعبير عن

التناقضات الجديدة ، والاستعاضة عنها بأشكال أكثر ملائمة • وهكذا نرى في الفنانين ، أفرادا وجماعات ، اندفاعاً في الاتجاهات التعبيرية والتجريدية والتكعيبية والسريالية ، وفي تجارب شكلية متنوعة ، لانهم على حد قولهم يرغبون في التوصل الى شيء • ان هذا الشعور في الواقع ليس الا وجهاً آخر لحقيقة مادية هي ان الاهداف الجديدة التي أخذ الفنانون يضعونها لانفسهم ، والتي تنعكس عن التطورات الاقتصادية والفكرية والاجتماعية ، أخذت تتطلب شكلا آخر للتعبير يناسبها • الا ان التناقض يكمن في وجود علاقات اجتماعية سائدة تتصادم والاوضاع المادية الجديدة التي خلقتها هذه التطورات • فاندفاع الفنانين الى الاشكال السريالية والتجريدية والتكعيبية الخ •• ليس بتقليد أعمى للغرب كما يدعي البعض ، بل هو تتاج الظروف التي ذكرناها كمصادر غنية لمشاكلهم الفنية الآنية •• »[١٣] • لقد كان محمود صبري وقتئذ رساما تعبيريا Expressionist من حيث الاسلوب ومادياً من حيث الرؤية الفنية •

أما اسماعيل الشيخلي فقد كتب : « ••• ان العراق مقبل على تقدم كبير في حياته الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، ولابد أن يترك هذا التقدم طابعه التأثيري في انتاج الفنانين • ولا بد من جهة أخرى ان يستلهم الفنانون العراقيون هذه الحياة الجديدة، وان يخلعوا عليها طابعهم العراقي الخاص • وفي رأيي ان هناك مرحلة يجب أن يعمل لها الفنان العراقي تتعلق بصلته بالجمهور غايتها تنمية الذوق الفني لدى الجمهور وذلك لا يتم بغير التقرب من هذا الجمهور ••• من مشاغله ومن احاسيسه عن طريق التعبير عن موضوعات عامة وخاصة تتصل بحياته اليومية اتصالاً مباشراً بحيث ــ تدنيه ــ الى الجمهور ، من واقعه ، على أن لا يجعل هذا الانتاج في الوقت الحاضر أكثر من الغاية التي توخاها وهي انماء الذوق الفني والحساسية والشعور الفني لديه •• »[١٤] •

لقد كان المعرض السادس للجماعة عام ١٩٥٦ صورة واضحة لما بلغوه عموماً من مستوى في دعواهم الجديدة غير المعلن عنها في بيان مكتوب • وقد ترك لنا سجاد الغازي مقالا نقديا لهذا المعرض نستطيع ان نجد فيه انطباعا واضحا له ، يصف فيه عيسى حنا بميله الى الصور الشخصية ، وسوزان الشيخلي باهتمامها بالمناظر الطبيعية المستمدة من صميم الحياة الشعبية ، واسماعيل الشيخلي بميله الى التكعيبية مع قوة التعبير على حد تعبيره ، وقتيبة الشيخ نوري بالميل الى البساطة والانطباعية في الاسلوب • أما بالنسبة لزيد صالح فانه يثني على قدرته الكبيرة في التقنية ونزعة التبسيطية البدائية (برمتف) ، وخالد القصاب على براعته في استخدام الفرشاة، لكي ينتهي الى ان رسوم محمود صبري كانت ذات نبر اجتماعي وهذا ما يتضح في تأكيده على الموضوع والاسلوب • أما أعمال فائق حسن فانها كانت تمتاز بمراعاة النواحي النفسية في التعبير والتلوين[١٥] على حد تعبيره • وحينما تحدثنا المواضيع المرسومة في نفس هذه الفترة عن نفسها نجد أنها تجمع ما بين رصد الطبيعة والبيئة العراقية من جهة والمواضيع الانسانية ذات المحتوى الاجتماعي من جهة أخرى ، حتى اذا حلت فترة الستينات ظهرت مواضيع اخرى توحد ما بين المحتويين أي مواضيع من قبيل (البائع الصغير) او (اكواخ) او (حزن) ، فهي تبدو كمحصلة تجمع ما بين طبيعة المنظر أو البيئة ، فضلا عن المغزى الاجتماعي الذي تخللها •

على أن جماعة الرواد حاولوا منذ أواخر الخمسينات ان يرفدوا معارضهم بشيء من التنظير المدون ، او على الاقل ، بشيء

اسماعيل الشيخلي ـ اعرابيات 30 × 55 سم ، 1963 م زيت على خشب ، من مجموعة فاروق عبد العزيز .

من التعريف ولكنه يظل مجرد مجهود لا طائل منه لانه لا يؤلف ما يصح أن يكون نبراسا او نظرية يسترشدون بها في تطوير منجزاتهم ، فآراؤهم تبدو مجرد تعليقات على مابذلوه من جهود . يقول اسماعيل الشيخلي مثلا عام ١٩٥٨ في مقدمة دليل المعرض السادس ، وذلك نقلا عن جليل حيدر في مقال له عن اسماعيل الشيخلي : « اذا جاز ان ننسب للرواد بعض التقاليد الفنية فانه من الواضح جدا انهم عكسوا ، انتاجهم الفني الذي قدموه خلال هذه الفترة انعطافا قويا للتعبير عن محيطهم ، وارتباطاً وثيقاً بالتربة التي ترعرعوا فيها ، وادراكاً عميقاً للعصر المضطرب الذي يعيشون فيه .. »[١٦] . ويقول فنان آخر من الرواد في مقدمة المعرض السابع عام ١٩٦٤ ما معناه ان الرواد كجماعة كانت تبحث عن « فن عراقي أصيل مصدره ذات الفنان »[١٧] ، وكان « مجالهما الحيوي البحث عن التعبير الحر المتدفق لطبيعة الارض والناس الذين يحيون عليها »[١٨] . على اننا في هذا التصريح الاخير نكتشف معالم رؤية شبه محددة تؤكد على (ذاتية التعبير) ، و (حرية ظهور الطبيعة والناس) كظاهرات (شيئية). ويخيل اليّ ان الذي كتب هذه المقدمة الثانية لدليل المعرض السابق هو نفسه اسماعيل الشيخلي ، ولكن معارض فترة الستينات لجماعة الرواد وبالذات لأعمال اسماعيل الشيخلي لم تفصح لنا عن معنى هذه الذاتية وهذه الحرية (الشيئية) بالمفهوم الاسلوبي والتقني في حينها .

وعلى كل حال فان جماعة الرواد في مرحلة الخمسينات تبدو وكأنها تركت مصيرها (لتلقائية) التعبير الحر و (ذاتية) التعبير الانساني ، ولم تعد تصلح فيما بعد ذلك للحفاظ على هدفها في التعبير الاجتماعي . ولكأني بها تركت الحبل على الغارب لأعضائها في التمادي بذاتية التعبير الى حد لا حد له، واضحت وهي لا تلتزم أبداً أية رؤية ايجابية في مجال الاسلوب الجماعي ، وكأن الرواد كانوا يجدون أنفسهم آخذين بأسباب هذه التقنية أو ذلك الاسلوب وكأنهم لا يلتقون عند اية رؤية جماعية . فما كانوا يؤمنون به حقا هو أن العمل الفني التشكيلي لا يحتمل أي تنظير مسبق ، أي انهم وجدوا في التزام جماعة بغداد للفن الحديث بالرؤية الجماعية خطئاً فادحاً ، وقيداً يقيد من حرية الفنان . وقد نستطيع أن نجد في مثل هذه الآراء استمرارا لتلك الرؤية البدائية التي اختطها فائق حسن في الاربعينات ، ولعل هذه الذاتية التي أكدت عليها مقدمة المعرض السابع هي نفس تلك (الذاتية) التي ينسبها عادل كامل في مقال له لفائق حسن . يقول الناقد عادل كامل معللا عدم تأثر فائق حسن بالمعضلات الثورية في العراق في فترة الخمسينات « .. انه كان يريد أن يكشف ذاته اولا . تلك الذات التي ستتكون من خلال (المتحف الشخصي) لا من خلال (التقليد او التأثر السريع). وهذه صفة توضح لنا جوانب شخصية الفنان .. »[١٩] ، ، ونحن نستنتج ان (ذاتية التعبير في الفن) كانت بذرة كامنة في الرؤية البدائية ثم نمت في رؤية جماعة الرواد . على أننا لا نناقش هنا صدق هذا التطور الانساني في رؤية الرواد ولكننا نود لو ان هدفهم في التعبير الاجتماعي كان هو تحصيل الحاصل الاكثر جدوى . بيد ان دراستنا لطبيعة الموضوع الفني لهم في الستينات وربما في السبعينات لا يشفي غليلنا في هذا المجال .

لقد كان حذر جماعة الرواد في الرؤية الجماعية ذات التنظير الواضح في غير محله ، بل وكانت له نتائج وتأثيرات سيئة على الجماعات الفنية في العراق في فترة الستينات . وفي اعتقادي ان

اهمية معنى (الرؤية) بالنسبة للاسلوب الفني تختلف بالنسبة للجماعة الفنية عنها بالنسبة للفنان بذاته ، فهناك بالاصح نوعان من الرؤية ، (الرؤية الجماعية) و (الرؤية الشخصية) ، ومن الخطر أن نخلط بينهما ، لانهما يشبهان دائرتين متداخلتين الاولى كبيرة والاخرى صغيرة ، أي أن إيمان الفنان برؤية جماعية لا يتناقض وانفراده برؤيته الشخصية . على أنه من الخطأ بمكان أن تتصور ان الرؤية الجماعية تلزم الفنان باسلوب لا بد أن يشبه اسلوب الفنان الآخر ضمن الجماعة نفسها ، ولكن من الخطأ أيضا أن يحيد فنانو الجماعة الواحدة عن رؤيتهم الجماعية التي عليهم أن يسترشدوا بها . وهذا ما تحقق لدى جماعة بغداد للفن الحديث ولم يتحقق لدى جماعة الرواد ، فقد عمل أعضاء الجماعة الاولى على التوصل الى أسلوب عام في استلهام التراث ، وإضفاء الطابع المحلي على الاسلوب الحديث ، أما أعضاء الجماعة الاخرى فلم يستهدفوا شيئا من هذا القبيل الا في بداية امرهم ، وذلك حينما حرص فائق حسن مؤسس الجماعة ، وهي في شكلها الاول البدائي ، على أن يصهر ما بين الحياة الانسانية والعمل الفني مضفيا على هذا العمل روحا بدائية ، فلما أوغل الرواد في تفسير بدائيتهم قضوا على رؤيتهم الجماعية . أي انهم لما حاولوا ان يعبروا عن هذه الروح البدائية في التعبير الاجتماعي اكتشفوا انهم لا يستطيعون مواصلة هذا الهدف الجديد . وأحسب ان الخلل في ما أصابهم كان يكمن في ايديولوجيتهم ، أو رؤيتهم المحورة هذه ، فقد كانوا يجدون في وضوح الرؤية الجماعية ــ اذ هم ينتقدون بسببها جماعة بغداد للفن الحديث ــ خطئا فاحشا ، لانه في زعمهم يتناقض والطرح الفني باعتباره بناءً فوقياً ، يستند الى رصيده من البناء التحتاني ، وان الرؤية الجماعية كانت بالنسبة لهم بمثابة (الفكرة المسبقة) التي تضطر الفنان الى محاولة تطبيقها في عمله الفني في حين ان العمل الفني هو مجرد انعكاس لوجود مادي ، أي أن الفن (كفكر) يأتي بعد التطبيق لا قبله ، وهكذا اساءوا فهم الرؤية الجماعية .

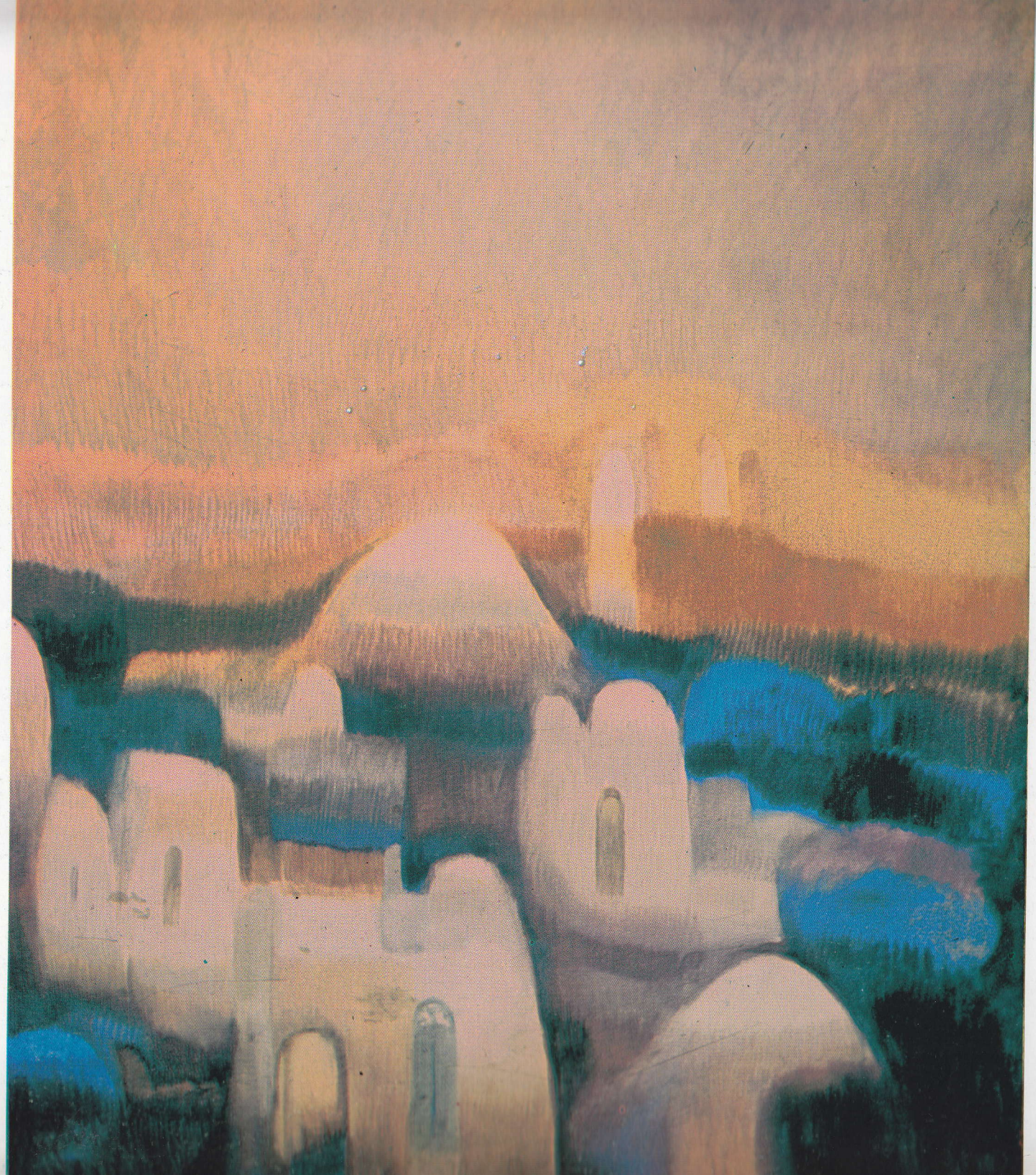
والواقع ان (الرؤية الجماعية) ليست بفكرة معينة تحدد وجود الفنان وتقيد منه ، لانها كالتزام ثقافي وانساني ، تمنحه ما يساعده على اختيار (موقفه) فحسب ،ولنقل انها (اقتراح لمناقشة فكرةٍ ما) وليست فكرة بذاتها ، والا لكان مجرد ظهور جماعة فنية ما ، حتى لو كانت هذه الجماعة لا تمتلك لها رؤية جماعية تخص العمل الفني أو سواه ، بمثابة (الفكرة) التي تسبق الطرح الفني ، وذلك لأن أي شكل من أشكال التجمع الفني هو حضور اجتماعي بالاساس ، فهو اذن فكرة اجتماعية تسبق ظهور العمل الفني . اذن فدور الجماعة الفنية يظل بمثابة المحيط الاكثر شمولاً من (ذات الفنان) من أجل الكشف عن شخصية الفنان نفسه. فهي لن تملي عليه رؤيته، ولكنه من دونها يظل ضائعاً ردحا من الزمن . انها (حاضنته) الاولى وليست (عائلته) او (مجتمعه) ، فهي أصغر بيئة يستنداليها الفنان لكي يستقل بذاته فيما بعد .

★ ● ★

مهما يكن الامر ، فان الدور الذي لعبته جماعة الرواد كضيغة متممة للبدائيين (S.P) كان دورا مهما ، ساهم مع (ادوار) الجماعات الاخرى المعاصرة لها كجماعة بغداد للفن الحديث وجماعة الانطباعيين العراقيين ، ايما مساهمة وعلى الاخص ، في مجال التعبير الاجتماعي ، الذي كان الموضوع المفضل وقتئذ .

وهكذا أدت هذه الجماعة دورها ، مهما كان ضئيلا ، في الكشف عن شخصية البيئة العراقية وانسانها .

نوري الراوي ـ تحت اجنحة الليل 100 × 115 سم زيت على قماش م . من مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث



(١) نوري الراوي : مجلة المثقف العربي عدد ٤ لسنة ١٩٧١ ، حركة الفن العراقي في ايامها الاولى ص ٥٠ .

(٢) محمود صبري : مجلة الآداب عدد (١) لسنة ١٩٥٦ . مشكلة الرسم العراقي المعاصر ، ص ٦٦ .

(٣) قتيبة الشيخ نوري : حوار مسجل (فائزة عبداللطيف) ١٩٧٥ .

(٤) نوري الراوي : حوار مسجل بتاريخ ٢٥-١١-١٩٨٠ ، دائرة الفنون التشكيلية .

(٥) زيد صالح زكي ، ارشيف الفنون التشكيلية ، دائرة الفنون حوار مسجل بتاريخ ١١-٣-١٩٧٩ .

(٦) خالد القصاب ، حوار مسجل مع اسماعيل الشيخلي وعيسى حنا ، الارشيف التشكيلي ، ملف الارشيف الصوتي .

(٧) شوكة الربيعي : جريدة الراصد : عدد١٠٢ لسنة ١٩٧٢: الفنان فائق حسن .

(٨) سهيل سامي : جريدة الجمهورية : عدد ٢٩٦٦ بتاريخ ٢٤-٥-١٩٧٧ ، فائق حسن ، الموقع والانجاز.

(٩) لنا عودة الى مناقشة اسلوب فائق حسن في فصول قادمة.

(١٠) سهيل سامي : جريدة الجمهورية : عدد ٢٩٦٦ لسنة ١٩٧٧ . فائق حسن الموقع والانجاز .

(١١) اخذت هذه المحاولات شكل دراسات علمية بحتة خلال المرحلة الاخيرة .

(١٢) عبدالرحمن مجيد الربيعي : مجلة المثقف العربي عدد ٤ لسنة ١٩٧١ ، لقاء مع اسماعيل الشيخلي ، ص ١٧٢ .

(*) وقد حدثني اسماعيل الشيخلي عن امر هذه التسمية الجديدة مؤكدا ان الذي اقترحها هو يوسف عبدالقادر على اساس اطلاق اسم (رواد الطبيعة) بدلا من (S.P) او السوسايتيه برمتيف فان هذا الاسم اكثر صدقا في تقريب معنى المصطلح بالعربية الى الاذهان . فرواد الطبيعة اذن هم السوسايتي برمتف ، وكان ذلك في دار فائق حسن .

(١٣) محمود صبري : مجلة الآداب البيروتية عدد (١) لسنة ١٩٥٦ : مشكلة الرسم العراقي المعاصر : ص ٦٧ - ٦٨ .

(١٤) اسماعيل الشيخلي : مجلة الآداب ، عدد (١) لسنة ١٩٥٦ : الآداب تتفتى الفن .. والحياة العربية ، ص ٨ .

(١٥) سجاد الغازي : جريدة الحرية لسنة ١٩٥٦ ، خواطر .

(١٦) جليل حيدر : مجلة الف باء، عدد ٣٠٥ لسنة ١٩٧٤ : اسماعيل الشيخلي يتحدث .

(١٧) ، (١٨) مقدمة المعرض السابع لمعرض الرواد (ألعام١٩٦٤).

(١٩) عادل كامل : مجلة الجامعة عدد ١٠ لسنة ١٩٧٧، في يوم فائق حسن ، ص ٧٠ .