

## الفصل الثامن

### التنظير الثوري في الفن العراقي ومعارض الحزب

#### معرض الحزب الاول:

كان العام ١٩٧٤ البداية الرسمية لمعرض الحزب الذي اصبح خلال ثماني سنوات (حتى عام ١٩٨٢) تقليداً يؤخذ به كل عام.<sup>(١)</sup> وقد انجز بمناسبة العيد السابع والعشرين لتأسيس حزب البعث العربي الاشتراكي مساء يوم ٨ / ٤ / ١٩٧٤ على قاعة اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد. ونستطيع ان نحس من كلمة الاستاذ شبلي العيسى، وهو من منظري الحزب في حينه، ان المعرض كان يمثل «الموضوعات الحية والثورية التي تمثلها اللوحات الفنية المعروضة»<sup>(٢)</sup> كما يفهم، من المقال الذي ظهر على صفحات جريدة الجمهورية بعنوان (اعمال وموضوعات فنية ملتزمة بافكار الثورة والجماهير) وان «تنوع اساليب واشكال الاعمال المعروضة . . .»<sup>(٣)</sup> ينطلق من مبدأ «الترجمة

الابداعية لا فكار وميثاق العمل الوطني . . . بتقديم فن متم لأوسع الناس ومرتبطة - ارتباطاً حياً بالجماهير ومصالحها وقضاياها ومشاعرها وتطلعاتها، مع الحرص على احترام حرية اختيار اشكال التعبير واساليبه، والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع - ميثاق العمل الوطني - فان نضالات الحزب القائد وممارساته للعمل التنظيمي والثوري تحتل حيزاً بارزاً في المعرض الاول للحزب»<sup>(٤)</sup>. والواقع ان هذا المعرض لم يكن معرضاً فنياً لمدرسة معينة او لاتجاه فني بمقدار ما كان مناسبة سنوية لاستعراض نتاجات فنية تؤكد على اهمية المضمون السياسي والاجتماعي او بمقدار ما يستطيع الاسلوب الشخصي، حديثاً كان ام اكاديمياً، الكشف عن هذا المضمون ويبدو ان هذه الرؤية العامة ظلت ملازمة لظاهرة معرض الحزب، دون ان تحوره الى مجال تقني او اسلوبي لتمثيل ظاهرة الثورة في الفن العراقي التشكيلي تمثيلاً متقصداً ينسجم وما كان يتوخاه المنظرون الحزبيون. ومع هذا فقد كان معرض الحزب بمثابة تحصيل الحاصل للثقافة الفنية الثورية على العموم، والتي نادى بها فلاسفة الحزب ومنظروه، وفي مقدمتهم الاستاذ ميشيل عفلق. كما كان تحقيقاً لما حاوله بعض شباب الفنانين الحزبيين من متسبي الحرس

(١) جريدة العراق (٤٧) ٨ / ٣ / ١٩٧٤ (معرض الحزب) - جريدة الثورة (١٧٣٢)

(٢) ٨ / ٤ / ١٩٧٤ (مع المعرض الاول للحزب - جريدة الجمهورية (١٩٨٩)

(٣) ١٠ / ٤ / ١٩٧٤ (افتتاح معرض الحزب الاول للفنون التشكيلية).

(٤) (٢)، (٣)، (٤): جريدة الجمهورية (١٩٨٩) ١٠ / ٤ / ١٩٧٤.

(افتتاح معرض الحزب الاول للفنون التشكيلية).

القومي ، كما حدثني بذلك الرسام والكرافيكى مؤيد الاعظمي ، بصدد تجربة اولية حاول هو وجماعته انجازها عام ١٩٦٣ .<sup>(٥)</sup> على ان عزام البزاز وهولولب المعرض عام ١٩٧٤ كان يتحدث عن فكرة المعرض بقوله : « بدأت . . لدى عدد محدود من الفنانين الذين (اصروا) على اقامته ثم توسع هذا التجمع فضمّ عدداً كبيراً من الفنانين التقدميين الذين كان لديهم طموح فعلى في تسجيل منجزات الحزب والثورة ، اضافة الى مشاركة رمزية لبعض الفنانين الرواد»<sup>(٦)</sup>

اذن فان فكرة المعرض لم تكن لتتجاوز في جوهرها (تسجيل نضال الحزب) اي توثيق هذا النضال بمقدار ما يستطيع الفنان ممارسة هذا التوثيق باسلوبه الذي لا بد ان يحسب فيه حساب توعية الجمهور الفني وثقافته : - « . . كان الشرط الاساس في المعارضات هو احتواؤها على التسجيل الواضح لنضال الحزب ومنجزاته مع اساس تجنب اساليب المدارس الفنية المتطرفة التي تحاول غزو الثقافة العربية وحيث تعمل الجهات والمنظمات المشبوهة في جميع انحاء العالم من اجل تحطيم ثقافات البلدان النامية واستعبادها ولهذا انعدم التجريد في المعرض تماماً . »<sup>(٧)</sup> وفي اعتقادي ان تحديد الاسلوب الفني للمعرض بهذه الدقة كان يفتقر ايضاً الى افكار دقيقة من حيث معانيها التقنية والاسلوبية ، او بالاحرى ان رأي عزام البزاز كان يتناقض مع فحوى الموقف الثوري في ميثاق العمل الوطني والمعاني الدقيقة لبعض المصطلحات مثل (التجريد) abstraction و (التطرف) في الاسلوب الفني الخ . . وعلى كل حال فالذي يبدو هنا هو هذا التاكيد على جدوى

توظيف الشكل الفني للمضمون الثوري ، فليس هو (ثورية) الشكل نفسه ازاء ثورية المضمون ، وتلك معضلة كانت لاتزال ماثلة في ضمير الطرح الفني وبنيتة ، سواء اكان معبراً عن الفكر الحزبي او سواء وقتشذ ، بل هي لاتزال تشوب الموقف الانساني للفنان العراقي ، ذلك ان الموقف المتكامل للفنان التشكيلي وللنضال عموماً هو ان يعكس انسانيته من خلال المضمون والشكل معاً او ما بين الفكر والتطبيق . اما بالنسبة للفنان الحزبي المؤمن بمبادئ حزب البعث العربي الاشتراكي فلا بد ان يستبطن موقفه الفني بمعنى ان «شرف الوسيلة من شرف الغاية» وهو شعار معروف وربما يكون هذا هو المدخل الرؤيوي لاكتشاف اهمية (الثورة) في الاسلوب الفني ازاء (الثورة) في المضمون الفني .

مهما يكن من امر فان (رمزية التعبير) ، كما يبدو ، كانت هي المعول عليه في الجانب الاسلوبي للاعمال الفنية . ونحن نستدل من تصريحات بعض فنانين المشتركين في المعرض على ذلك او من آراء بعض النقاد . فعزام البزاز الذي عرض عملاً فنياً واضح الاسلوب على حد رأيه كان من وجهة نظر عادل عبد الجبار بارزاً في طرح الجو (الاسلامي - البغدادي) «ضمن اطار رمزي يتناول اوضاع شعبنا في ظروف ما قبل الثورة وما بعدها خلال ابراز منجزات الثورة الكبرى»<sup>(٨)</sup> . في حين كان غالب ناهي يفسر لوحاته في المعرض تفسيراً رمزياً بحتاً : - «فهنالك (المثلث) الذي يرمز الى اهداف الحزب في الوحدة والحرية والاشتراكية ، والرقم (٧) اشارة الى تاريخ تأسيس الحزب ، والهلال الذي يعبر عن الخير . . »

وكان شمس الدين فارس يفسر بدوره احدى لوحاته على « انها تمثل ثلاثة شخصيات عملاقة يمكن الاشارة بها الى القوى الوطنية المتلاحمة ، وهناك الام التي ترمز للثورة والخصب والمحبة . . »<sup>(٩)</sup> اما نعمت محمود حكمت

(٥) مؤيد الاعظمي : حوار مسجل مع الفنان / مجموعة شخصية

(٦) عادل عبد الجبار : جريدة الثورة (١٧٣٩) ١٦ / ٤ / ١٩٧٤ - اضاءة في طريق

فن جماهيري (معرض الحزب الاول) .

(٧) نفس المصدر السابق .

(٨) ، (٩) نفس المصدر السابق .

(١٠) نفس المصدر السابق .

فكانت ترى ان لوحاتها الاولى «تمثل فرحة اذار بالحكم الذاتي . (انها) طرحت الفكرة على هيئة عائلة مكونة من رجل عربي وامرأة كردية تعبيراً عن التلاحم والاخوة، اما اللوحة الثانية فكانت عن توزيع الاراضي الى الفلاحين ورفع مستواهم المعاشي من خلال ذلك.»<sup>(١١)</sup>

ان هذه الرمزية في التعبير وتفسير العمل الفني من قبل الفنانين كانت رمزية سطحية وتبريرية على الاكثر وهي ليست من صلب التعبير الفني لانها كما يبدو كانت محاولة (توفيقية) للربط ما بين المضمون والشكل اولتبرير الشكل من اجل المضمون، ومثل هذا الموقف في عام ١٩٧٤ كان لا يزال يسم شباب الفنانين بميسم يتجنب مشقة الطرح الفني المتكامل من خلال صياغة اسلوبية تامة. وقد كتب جميل حمودي في حينه مؤكداً «ان الفن نفسه (ثورة). بل انه - لكي يكون حياً متحركاً نحو التجديد والتطور - يجب ان يكون ثورة في مضمونه وثورة في شكله، فان تحقق ذلك تحقق للفن عنصر البقاء والخلود وتحقق اهم الاهداف التي يسعى لها الفن مهما اختلفت اساليبه، ومهما تشعبت وسائله ومذاهبه، وهو التسجيل الامين لما يجري من احداث وما يجد من حقائق ترتبط جذرياً بالزمان والمكان.»<sup>(١٢)</sup>

وقد حاول هنا الناقد حمودي ان يجد للمنهج التسجيلي في الفن معنى اصيلاً، لا كاسلوب فني، بل (كمغزى) لما يستطيع العمل الفني ان يحقق به معنى الثورة الجماعية. وكان يرى في نقده للاعمال المعروضة «ان المعرض (لم يكن) بالمستوى الذي يوحيه المفهوم الفكري الذي طرحته فلسفة الحزب ومنهجه الثقافي...»<sup>(١٣)</sup> وهذا ما حاول ان يهاجم به فكرة الوضوح الشكلي نفسها. «فهناك لوحات تثير بعض التساؤلات فقد ذهب رساموها مع تيار فكرة

(١١) نفس المصدر السابق.

(١٢) جميل حمودي: جريدة الثورة (١٧٤٥) ١٩٧٤/٤/٢٤ تقييم لمعرض الحزب الاول

(١٣) نفس المصدر السابق.

معينة واعتقدوا ان الوضوح هو الوقوع في شكل تفرضه الرؤية الفوتوغرافية لموجودات الطبيعة...»<sup>(١٤)</sup> ولكنه، اي الناقد، حاول كذلك ان يقيم اعمال بعض الفنانين تقييماً عاماً لا يكاد يشخص لنا مبدأ الثورة في الفن كما يمكن ان تمثله رؤية حزب البعث العربي الاشتراكي والتي من الممكن ان ينوه بها عبر بعض الاعمال، وخاصة فيما يتعلق باستلهم التراث العربي في الفن. ورغم هذه البداية البسيطة لمعرض الحزب الاول فقد كرم مكتب الاعلام القومي الفنانين المشاركين بالمعرض بتاريخ الخامس والعشرين من نيسان، وحضر حفلة الشاي التي اقيمت في مكتب الاعلام القومي وقتئذ «الاستاذ ناصيف عواد مدير مكتب الاعلام القومي والاستاذ محمد سعيد الصحاف مدير عام مؤسسة الاذاعة والتلفزيون والسينما والاستاذ سلام على السلطان معاون مدير عام المؤسسة ومدير المسارح والفنون الشعبية وعدد من الفنانين والضيوف من الاساتذة والطلبة»<sup>(١٥)</sup>. وقد نوه الاستاذ عواد في حينه عن اهمية التراث في الابداع الفني ملفتاً نظر الفنانين اليه كما صرح انه «بقدر ما يشعر الحزب بانه يرفع الفنانين يشعر ان الفنانين يرفعون الثورة من خلال مبادراتهم الواعية...» وهو رأى سديد حاول ان يستكملة الاستاذ الصحاف في الاشارة الى ضرورة تلافي نواقص المعرض الفني الذي بدا وكأنه «تجربة اولى ستلحقه تجارب»<sup>(١٦)</sup>. وبتاريخ ١٩٧٤/٥/٤ اعيد عرض معرض الحزب الاول على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث نظراً للاقبال الكبير عليه من قبل الجمهور.<sup>(١٧)</sup>

(١٤) نفس المصدر السابق.

(١٥) مجلة الاذاعة والتلفزيون (١٠٠) ١٩٧٤/٤/٣٠ (مكتب الاعلام القومي)

يكرم الفنانين المشاركين بمعرض الحزب الاول.

(١٦) نفس المصدر السابق.

(١٧) نفس المصدر السابق.

(١٨) جريدة الثورة (١٧٥٤) ١٩٧٤/٥/٣ (معرض الحزب الاول على قاعة

كان هذا المعرض إذن يمثل تظاهرة في دعم الثورة من الناحية الاعلامية اما ثقافياً فلم يستهدف اسلوباً معيناً، او ان الامر كان متروكاً الى ما يستطيع الفنانون الحزبيون ان يحققوه بصورة فردية. ولنقل ان شباب الفنانين الحزبيين مثل عزام البزاز ونزار الهنداوي ونعمت محمود حكمت وسهيل الهنداوي<sup>(١٩)</sup> لم يحملوا معهم في المعرض مفهوماً واضحاً عن معنى (الثورة) في الفن التشكيلي بالمستوى الذي طرحت فيه جماعة بغداد للفن الحديث معنى (الطابع المحلي) عام ١٩٥٠. وكانت القناعة بالمضمون الفني دون الشكل هي المعضلة التي وجد لها الحل في المعرض، فكأن حرية التعبير الشكلي كانت مجرد

المتحف الوطني للفن الحديث. هذا وقد تضمن دليل معرض الحزب الاول على قاعة اكااديمية الفنون الجميلة (من ٧ نيسان - ١٤ نيسان) لعام ١٩٧٤ مقدمة اقتبست من الميثاق الوطني هذا نصها «ان اعلام الثورة وثقافتها وفنونها هي التي تنطلق من النظرة القومية الديمقراطية الاشتراكية المتفاعلة مع الثقافة الانسانية عامة والتقدمية خاصة والمنفتحة عليها، وهي التي تربط ارتباطاً حياً بالجماهير ومصالحها وقضاياها ومشاعرها - وتطلعاتها. مع الحرص على احترام حرية اختيار اشكال التعبير واساليبه والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع. » اما الذين اشتركوا في هذا المعرض فهم كل من [اسماعيل الشخيلي - تركي عبدالامير - حافظ الدروبي - حسن عبد علوان - د. خالد الجادر - خضير الشكرجي - رياض جمال - سعد الطائي د. شمس الدين فارس - صبيح كلش - ليزا الترك - سلمان داود - ميسر الفاضلي - رسول علوان - سميرة عبدالوهاب - طارق التكريتي - عماد العامري - د. عبدالرحمن الكيلاني - عامر العبيدي - علي طالب، غالب ناهي - فالتينا احمد - ماهود احمد - مؤيد الاعظمي - نزار الهنداوي - ناظم فرمان - نعمت محمود حكمت - ناجي السنجرى - وهاب الوندادي (وعدهم ٢٩ رسماً) اما من النحاتين (وعدهم ١٢ نحاتاً؛ فقد اشترك كل من :- بدري السامرائي - باسم التكريتي - خالد عزت - سهيل الهنداوي - سليم مهدي - محمد غني حكمت - صالح القرهغولي - اسماعيل الترك - عزام البزاز - عبدان الشخيلي -

امكانية من امكانات البحث المضموني نفسه، وهذا غير ماكانوا يتمرحلون هم فيه من الناحية الاسلوبية والتقنية، فقد تطورت اساليبهم فيما بعد (كما نستطيع ان نتعرف على ذلك من نتائجهم في معارض الحزب التالية) بدون هذا القياس. ومع هذا فلا بد انهم كانوا يدركون ان التسجيل الفعلي لمنجزات الثورة، اذا كانت التسجيلية من ابعاد الرؤية الثورية)، هو ان يتم الابداع الفني التشكيلي على غرار الابداع الفلسفي والفكري للحزب. . حزب البعث العربي الاشتراكي.

على كل حال فأن مفهوم (الثورة) و(التسجيلية) و(الرمزية التعبيرية) هي المفاهيم التي تبناها هذا المعرض، وكانت ولا بد ما ان تجد لها اصولها وجذورها في مراحل سابقة، وقد يكون منطلقها الاول معرض المرفوضات في عام ١٩٥٨.<sup>(٢٠)</sup> فهذا المعرض الذي نظمه شباب الفنانين وقتئذ كان بمثابة رأس الرمح في موقف الفنان العراقي الذي وجد في رفض اعماله في معرض المنصور لنفس العام امراً جديراً

كريم خضير - محمد الحسني. واما من الخزافين فقد اشترك شنيار عبدالله. فيكون المجموع (٤٢) فناً قدموا (٤٢) عملاً فنياً. [ (١٩) في حوار مدون مع سهيل الهنداوي يتضح هذا الاهتمام بوضوح / راجع الارشيف التشكيلي / دائرة الفنون التشكيلية. (٢٠) راجع الفصل الثاني من الكتاب. (٢١) وبصدد هذا المعرض من حيث الرؤية التي طرحت فيه يشق لنا د. جليل كمال الدين من تصريح ملتزم للفنانين المعارضين نشر بعد شهرين من الثورة هو مايلي :- «ان معرض الثورة يمثل نقطة الانطلاق الى فن عراقي جديد، وسيكون متمتعاً بالخضب راجع الفصل الثالث من الكتاب.



بالاعتراض فحاول ان يجعل الجمهور العراقي حكماً على اعماله تلك، فكان موقف الفنانين هؤلاء موقفاً (ثورياً) اذا صح التعبير، وسرعان ما استؤنف في معرض الثورة في نفس العام ١٩٥٨، وذلك بعد نجاح ثورة ١٤ تموز وبداية العصر الجمهوري في العراق. (٢١) ومع ان هذا المعرض الآخر كان قد اعد على عجل فانه كان يمثل الموقف الجديد للفنان العراقي غب تحوله الى واقع جديد فكان لا بد لهذا الواقع ما يمثله وما يعبر عنه في الفن التشكيلي. وقد برز من شباب الرسامين في معرض الثورة اسماعيل فتاح، ممن ظل يمثل حتى النفس الاخير هذا الموقف حتى كان عام ١٩٦٧، وهو عام النكسة السياسية والعسكرية للامة العربية في حربها مع الصهيونية، وحدث رد الفعل لذلك في المناخ الفني فكان معرض المعركة عام ١٩٦٨ وظهور اسماء جديدة فيه مثل صالح القره غولي وحמיד العطار وعزام البزاز مما يميز رسوخ هذا الموقف الثوري في الفن، بل وظهور اولي تباشير الرؤية الفنية الثورية. (٢٢) والواقع ان مصادر الرؤية الثورية في

(٢٢) ظهرت (الرؤية الثورية) في الفن بوضوح من خلال تصريحات حميد العطار بالذات وكان قد انجز معرضاً عام ١٩٦٨ عرض فيه (٣٠) لوحة كانت من عناوينها الشعبية (اكواخ) و(سوق كربلاء) و(تكوين زخرفي) و(حراس التمر) الخ. [راجع دليل المعرض (معرض حميد العطار)]. وفي عام ١٩٧٢ قال بمناسبة مشروع نصب يتناول قضيتنا القومية الكبرى فلسطين «ان قضية فلسطين هي القضية الكبرى التي تتركز حولها محنة العرب الآن. ان فلسطين هي المنطلق العريض الذي يمكننا ان نبدأ منه لتحقيق المجتمع العربي الشامل وهذا النصب ليس دعماً لقضية فلسطين وحسب وانما هو انتصار لقضية الحرية» ويعلق كاتب

الفن العراقي كما لاحظنا هي المناخ الجديد للفنان العراقي بعد اندثار الملكية وبدء العهد الجمهوري. ثم تلك الاحداث السياسية التي هزت كيان الأمة العربية، وجرححت الانسان العربي في كبرياته خلال الحروب المتكررة مع العدو الصهيوني، واخيراً ايديولوجية حزب البعث العربي الاشتراكي ومطالبتها الفنان العراقي عمومًا والفنان الحزبي على الاخص التوصل الى اسلوب فني يعبر عن معنى الثورة الجديدة.

ومن هنا فإن التنظير الثوري في الفن العراقي يظل تحصيل حاصل لهذا التأريخ المجيد للفكر الثوري في العراق. ولكنه يكتسب ملامحه الرؤيوية من ايديولوجية حزب البعث العربي الاشتراكي، او على الاقل يجد فيها دافعاً هاماً من اهم دوافعه الاسلوبية والتقنية.

\*\*\*

#### مصادر التنظير الثوري:

في مقال بعنوان (فلسفة البعث) كتب د. الياس فرح مفلساً النص التالي :- «النضال هو الذي اوجد فكر الحزب» ثم مايلي :- «كان النضال هو اساس العلاقة بالتراث القومي، كما كان مفتاح العلاقة

المقال جميل العطار :- «ان عمل حميد العطار يستوفي شروط الفن الثوري - المقاتل» وفي نفس المقال نقراً تعليق الدكتور الياس فرح عن مشروع العطار كما يلي :-

«ان هذا النصب خير تكثيف للثورة العربية الاشتراكية، انه صرخة مدوية لرفض الواقع البائس، ويشير لحياة افضل» [راجع جريدة الثورة (١٢٧٦)]

بالفكر المعاصر، وكانت حاجات هذا النضال هي بمثابة الاسئلة الملحة الدائمة التي تطرح نفسها لحرص وغذاء ووجود لحركة الفكر العربي الثوري الجديد، واذا كان النضال القومي المعاصر يعبر بذاته عن قوانين مرحلة تاريخية هي مرحلة النهضة والانبعاث القومي . . فلا بد ان يكون المنظور الحضاري السمة الرئيسية التي تطبع الفكر والنضال العربي المعاصرين .»<sup>(٢٣)</sup> اذن فنحن نستطيع ان نحدد منذ البداية (هوية) العمل الفني الثوري وعلاقته بايديولوجية الحزب، فهو عمل حضاري يعتمد على البحث التقني والاسلوبي من اجل التعبير عن فكر الحزب . بل ان هذا البحث الذي ينبع من معنى التراث في الفن يستطيع ان يحقق انبعائه الراهن فيمثل بذلك حضارتنا الجديدة . ولكن مهما حاولنا ان نجد ملامح هذه الرؤية في تنظيرات الحزب وفلسفته فان ما يمكنه ان يحددها لنا حقاً هو العطاء الفني نفسه، الى الاعمال الفنية المعروضة والنقد الفني . ومع ذلك فان طبيعة هذا العمل الفني الحضارية، ثم الاجتماعية هي التي تؤلف (مادة) هذا العمل وهذا النقد .

ففي عام ١٩٧٤ مثلاً حاول الشاعر عبدالامير معله ان يخوض

مخاضة التنظير الفني فالف كتابه «الفن والانحياز الثوري» . وفيه تناول عدة مواضيع مثل الفنان والجدل الاجتماعي ، وقضية الوعي الفني والتراث والالتزام وغير ذلك لكن ما كان يخص الفن التشكيلي لم يتعد ان يحض فيه المؤلف بصراحة على رفض مسألة الشكل الفني (مهما كان ذلك تجريبياً ام اكااديمياً) اذا هولم يمثل الابداع الفني . وما هو الابداع عنده ياترى؟ الابداع هو «ان يبدع (الفنان) دون ان يغرق في الشكل على حساب مضمونه الى الدرجة التي تجعل منه باحثاً عن الشكل حسب . .»<sup>(٢٤)</sup> والاستاذ معلة لا يعترض على الفن التجريدي من الناحية المبدئية ولكنه يجنح على شيوعه :- «اما ان تشيع تلك الاشكال التجريدية الصرف (رغم تكفيلها العالي) شيوعاً واضحاً، فما الذي يمكن ان تقود اليه . .»<sup>(٢٥)</sup>

اما بالنسبة للشكلية الاكاديمية التي يرى انها «رغم انها ليست سيئة (لكنها) يمكن ان تعجت الفنان التشكيلي اجتثاثاً من قدرته على الابداع . .»<sup>(٢٦)</sup> . . اقول :- اما بالنسبة لهذه الشكلية الاخرى فانها «تبقى مهمة اذا استطاع الفنان الايبدع عبرها .»<sup>(٢٧)</sup> والذي نفهمه من رأي الناقد اخيراً هو رفضه «ان نتناول الموضوع الجاد ضمن شكل تجريدي لا يمكن ان نكتشف الصلة بينه وبين موضوعه الا عبر

١٧/١٠/١٩٧٢ - مقال الاستاذ جميل العطار بعنوان (حميد العطار في مشروع العمر) ونفهم من هذا التعليق ان د. الياس فرح كان يجد في اسلوب حميد العطار وثوريتته ما يبرر بعضاً من ارائه في معنى الثورة من منظور حزب البعث العربي الاشتراكي .

(٢٣) د. الياس فرح . مجلة آفاق عربية (٨) ١٩٧٧ / فلسفة البعث / ص ٥

(٢٤) عبدالامير معله : الفن والانحياز الثوري ، بغداد ١٩٧٤ / ص ٥٣

(٢٥) نفس المصدر السابق ص ٥٢

(٢٦) نفس المصدر السابق ص ٥٣

(٢٧) نفس المصدر السابق ص ٥٣

تخريجات فكرية هي الاخرى تجريدية محض .<sup>(٢٨)</sup> وهكذا ينحاز  
اخيراً بوضوح الى جانب الشكل الاكاديمي باعتباره اقدر على طرح  
المضمون . وفي رأي الناقد هنا لا يجد (للموقف الفني) من جدوى  
تفوق ما للأسلوب من اهمية . فهو يحكم على الأسلوب التجريدي  
حكماً قاطعاً فضلاً عليه الأسلوب الطبيعي (يدعوه هو بالاكاديمي) ولا  
يكاد يعتقد ان بإمكان الفنان ان يعبر عن (الموقف الفني) ومهما تنوعت  
الاساليب الفنية . او بالاحرى ان المضمون لا يتفاعل مع الشكل الا  
من خلال (الموقف الفني) او المغزى الواضح الذي يستطيع ان يلتقي  
فيه الفنان والمشاهد دون ان نستطيع ان ننسبه الى الفنان وحده .  
وهكذا ليس من السهولة اذن ان نعزي اهمية المضمون للشكل او  
الشكل للمضمون بل الاهمية كل الاهمية ان نعزي سلامة موقف  
الفنان الى التقاء كل من الفنان والمشاهد في العمل الفني ، وباختصار  
فان عملية التعبير الفني لم تعد كما طرحت في بدء العصر الجمهوري  
مجرد معرفة او شعور ذاتي يطرحه الفنان كمعطى خاص به على  
المشاهد ان يتلقاه ، كما هو شأن الفن في منظور الواقعية الاشتراكية  
والتي كان محمود صبري يعتبر من اهم دعائها وقتئذ ، بل هي الآن  
(موقف واقعي) يستطيع اي فنان مهما كان اسلوبه ان يعبر عنه ، وهذا ما  
اراد الاستاذ عبدالامير معة ان يقوله .

وقد حاول محمد الجزائري ايضاً ان يكتب عن الفن العراقي  
التشكيلي في مؤلفه التنظيري «الفن والقضية» فكتب في عام ١٩٧٧

(٢٨) نفس المصدر السابق ص ٥٤

مترنماً بالابديولوجيه وباهمية الثورة في تعميق مفهومها : - «اذ تجلى  
ذلك في الانتماء الى الحركة (الوطنية) كعلاقة دالة في ارتباط الفنان  
بقضية ذات ابعاد سياسية واهداف منظورة (لا كما اراد الرواد  
التسجيليون ولا طلائع المجددين) . وعبر هذا التوق وتفرعاته نشأت  
معطيات وعي (وطني وقومي) تزايدت وتضاعفت وتاثره بعد حرب  
حزيران ١٩٦٧ . . . .»<sup>(٢٩)</sup> والمفهوم الذي اشار اليه هو الذي يعني  
بتفسير المعطى الفني لحساب الفكر الفلسفي المجرد وليس الذي  
يصبح اخيراً بشكل (معطى حضاري) وجد لي . كالذي اوضحه د .  
الياس فرح في كتاباته ، ففيه وحده اي لهذا المعطى الجديد يصبح  
الفكر نتاجاً للطرح الفني .

لانه اي الجزائري لو كان يقصد به الطرح الحضاري للفكر  
الايدولوجي لما اعتبر التجريد في الفن (هماً) يواكب ما اعترض المناخ  
السياسي والفني من انتكاسات بقوله «لذا نرى نتاج ما بعد ثورتى ٥٨ و  
٦٨ متميزاً في غالبته باتجاهه التقدمي ، عدا فترات ساد فيها ثنائية  
(الهم التجريدي) خاصة بعد انتكاسة ثورة تموز ١٩٥٨ وابان الحكم  
العارفي . .»<sup>(٣٠)</sup> وهو الذي مابرح يعتبر ضياء العزاوي . . . اول من  
استلهم حس الاسلام . . و جعل منها زخارف وتهاويل (تجريدية  
حديثه) . .»<sup>(٣١)</sup> واعمال « صالح الجميعي وحמיד العطار ومحمد مهر  
الدين . .»<sup>(٣٢)</sup> اعمالاً ثورية . ولكننا نعلم ان «المدرسة البعثية» منذ  
عام ١٩٧٥ اشترطت على لسان منظري حزب البعث العربي  
الاشتراكي . . . التفاعل الخصب المبدع بين التراث وتحليل الواقع

(٢٩) محمد الجزائري : الفن والقضية / بغداد ١٩٧٧ ص ١٠

(٣٠) و(٣١) ، (٣٢) نفس المصدر السابق

العربي الآن، والنظر اليه نظرة جمالية مستندة الى تحليل واقعه، وفهم هذا الواقع، وبين نهضة الجماهير العربية... هذه النهضة التي لها معان جمالية ايضاً بقدر مالها من معان سياسية واجتماعية واقتصادية معينة والتي تتفاعل ايضاً مع عالم نظرياته ومفاهيمه»<sup>(٣٣)</sup> وان نظرية (ايقاعها الجمالي) الذي يتحتم على الفنان اكتشافه دونما نزعة إعلامية هذه المدرسة انما هي «... نظرية الواقعية - الاشتراكية لكن بمعناها الاوسع شمولاً فهي (واقعية - قومية) تحريرية اشتراكية تحمل نفس سمات الايديولوجية العربية الثورية...»<sup>(٣٤)</sup>

وفي اعتقادي ان هذا التحديد البارع للرؤية الفنية العامة هي التي تضمن للفنان حريته في الابداع ولكنها لاتنص على اية نزعة توفيقية مابين المضمون والشكل، وانها لعل غرار نداء جماعة بغداد للفن الحديث في ضرورة رسم العمل الفني بطابع التراث. الا انها اي المدرسة البعثية اذا تأسست فستصنع تراثاً عربياً جديداً يعنى باستعادة (الموقف التراثي) ولكن بصيغة الواقع الجديد. هذا فضلاً عن التأكيد على النظرة الجمالية وضرورة تحقيقها كمعنى من معاني النهضة... نهضة الجماهير العربية. واني لأجد في تأكيد (الدكتور فرح على البعد الجمالي) (الاستاتيكي) لمعنى النهضة صميم لوعة الفنان البعثي بل العربي بصورة عامة في ابداعه، أي ان نهضة الجماهير العربية ايقاعها الجمالي الذي يتحتم على الفنان اكتشافه دونما نزعة اعلامية او تفسيرية او تبريرية. كما ان هذه النهضة بدورها هي جماهيرية

بمقدار ما (تعبر) عن هموم وطموحات هذه الجماهير بالذات، وليس هموم وطموحات الفنان الذاتية. اذن فإن الامر لا يتعلق بطبيعة الرؤية الفنية، واسلوب الفنان باعتباره مرآة تنعكس عليها ملامح الجمهور، بل بطبيعة الصيغة الفنية والتقنية التي تستطيع ان تحقق ديناميكية التذوق الفني والعمل الفني معاً مابين الفنان والجمهور.

وهكذا فان هذه الديناميكية (او الحوار المستمر عبر العمل الفني مابين الفنان والجمهور) لا يمكن ان يتم من جانب واحد، وبصورة ايجابية تخص الفنان فقط. ومن هنا يصبح للتراث والواقع العربي [لأن هذا التراث وهذا الواقع هما المؤثران الاساسيان لاتخاذ (الموقف) الجديد ذي المناخ الحضاري والانساني]، عبر التقنية والاسلوب، دورهما الحقيقي في التعبير الفني.

ان معنى (الموقف المشترك) هنا، مابين الفنان والمشاهد من خلال العمل الفني اذن، لن يظل مجرد محتوى او شكل، ولن يظل بمعنى طرح ذاتي يخص الفنان لوحده، وان على المشاهد التلبس به او تلقيه بل هو اختيار المشاهد نفسه ايضاً اذ هو يلتقي موقف الفنان. او قل هو اكتشاف المشاهد للمناخ السياسي او الاجتماعي او الحضاري الذي يجد فيه نفسه متفقاً مع الفنان، عبر العمل الفني، حتى ولو ساهم جو المعرض الفني نفسه او مناسبتة في هذا (الاكتشاف). وهكذا من جديد يظل التنظير الثوري للحزب هو الاطار العام للرؤية الفنية البعثية. معارض الحزب والمدرسة البعثية:

ومنذ المعرض الاول للحزب، الذي اقيم على قاعة اكاديمية الفنون الجميلة نستطيع ان نتابع طبيعة التطور الرؤيوي والاسلوبي

(٣٣) د. الياس فرح: مجلة آفاق عربية (١) ١٩٧٥ / حوار مع الدكتور الياس فرح / ٥١.

(٣٤) نفس المصدر السابق ص ٥٢.

لشباب الفنانين الحزبيين، الذين اخذوا على عاتقهم، كما يبدو، تطبيق الرؤية الفنية في (الواقعية - القومية) كما حددها د. الياس فرح لتكون بديلاً عن (الواقعية - الاشتراكية)، وعن ما نص عليه ميثاق العمل الوطني في (حرية اختيار اشكال التعبير واساليه والحفاظ على مقومات عملية الخلق والابداع).<sup>(٣٥)</sup> مثلما نستطيع ايضاً ان نتبين مدى تطور النزعات المطروحة وهي النزعة (التسجيلية) و(الثورية) و (التعبيرية الرمزية).

اما بالنسبة لشباب الرسامين فهناك في المقدمة كما سبق ان ذكرنا في اول الفصل كل من نزار الهنداوي وعزام البزاز ومؤيد الاعظمي وصبيح كلش، ولعلمهم هم الذين يمثلون الحوار الذي يلتف حوله معرض الحزب، يرفدهم من سبقوهم في الظهور على مسرح الحياة الفنية التشكيلية وهم خضير شكرجي وحسن عبد علوان وعامر العبيدي. لقد استمر هؤلاء جميعاً بطرح رؤاهم الفنية الفردية واساليهم بمقدار ما يستطيعون التوفيق ما بينها وبين المضامين السياسية والاجتماعية، ولكننا عند تأمل اعمالهم الفنية نشعر مدى تفاوتهم في هذه النزعة التوفيقية، وذلك من حيث مناهجهم في البحث.

ان نزار الهنداوي سيبدأ كرسام تجريدي في عام ١٩٧٤ ليستمر في شيء من البحث التجريبي. وهكذا يختزل من مساحاته التجريدية الهندسية معاملاً اياها ببعض الاشكال شبه الهندسية (لوحته انبعاث الرساله عام ١٩٧٥) ثم الى شيء من النزعة ما بعد الانطباعية (لوحاته من ٦ / ٤ / ١٩٧٤ الى عام ١٩٧٦). والذي يبدو من تطوره الاسلوبية انه كان صائراً الى نزعة تسجيلية في العمل الفني يرى انها اكثر ملائمة

(٣٥) راجع مقدمات ادلة معارض الحزب الاول والثاني والرابع والخامس.

للتعبير عن معنى الواقعية القومية. لكن عزام البزاز الذي ساهم في معرض الحزب الاول كنحات سيعرض في المعارض التالية بصفته رساماً وسيلتزم باسلوب تعبيرى رمزى كالذي نوه به في بعض ارائه،<sup>(٣٦)</sup> وهو اسلوب تعبيرى حقاً فيه تأثيرات من بيكاسو كما انه فيه نزعة الفنان الشخصية في توظيف الخط توظيفاً (تجريبياً وتعبيرياً) معاً مما يشير من طرف خفي الى امكانية استلهاام التراث العراقي القديم (او الفن الاشورى بالذات) في الفن العربي المعاصر. والواقع ان محاولات البزاز في معارض الحزب تقدم مشروعا لا يستهان به في اغناء الفن العراقي المعاصر بمصادره الهامة عبر التاريخ وهنا يتجلى دور (الرمز) التاريخي لدى الفنان فضلاً عن نزعته (الرمزية الاشارية) والتي حاول ان يوظف لها الشكل الطبيعي (من الناحية التشريرية للعمل) من خلال اشكال الايدي والاكف، وهي الاخرى ذات نسب واضح بالفن الاسلامي في القرن الثالث عشر للميلاد. لكنني ارى ان رؤية البزاز، مع ذلك، تنهل من ايمانه العميق بتحقيق الجانب التنظيري الثقافي العام في فكر الحزب، ومن اجل المساهمة في رسم ملامح المدرسة العربية المعاصرة في الفن التشكيلي، وهي مهمة اساسية كرس من اجلها في البداية معرض حزب. ويتفق مع عزام البزاز في رؤيته صبيح كلش<sup>(٣٧)</sup> وهذا الاخر

(٣٦) دليل المعرض الثاني: لوحاته (مولد العطاء والبعث الخالد) - دليل المعرض الثالث (القنيطرة لاصلاح - القنيطرة لاتفاوض - القنيطرة لاستسلام) - العرض الرابع.

(٣٧) اشترك في معرض الحزب الاول والثاني ثم انقطع عن ذلك لالتحاقه بعضوية البعثة العلمية لدراسة الرسم في باريس - ومن اعماله التي اشترك فيها في معارض الحزب (الليلة ٤، ٥ للشهر التاسع وشهد من البعث - المعرض الثاني/ والطريق الى الوحدة ومناضلين من سجن المرة - المعرض الثالث/ راجع دليل المعرض الثاني والثالث/ ارشيف الفنون التشكيلية.

سيؤكد على عنصر التحويل والتخصيص في محاولة منه للاستعاضة عن الخط لدى البزاز. وهكذا فإن اشكاله الانسانية التي يوغل في رسمها عارية كناية عن معنى شموليتها، تبدو وهي في اوضاع شبه احتفالية وفيها شيء من جواد سليم<sup>(٣٨)</sup> مثلما يلجأ احيانا الى (التكرار) كمبدأ أساس في التكوين الموضوعي. ولكن كلش في هذين العامين على العموم (عامي ١٩٧٥ و ١٩٧٦) كان لايزال بحاجة الى بعض الاتقان في التقنية وهو ما يضيف عليه مسحة من شعبية التعبير وتلقائيته في ان واحد.

اما مؤيد الاعظمي، وهورسام (كرافيك) قبل كل شيء، فان نزعت الفنية كانت منذ البداية تفترض توظيف الشكل الانساني الطبيعي لمناخ اللوحة كعالم (توثيقي)، وذلك انه درج على تقسيم اللوحة الى عدة مساحات هندسية ذات بنية (تراكمية) يحاول ان يشغل كل قسم منها باشكال انسانية في وضعية معينة. وهكذا فان (نزعت التسجيلية) في الطرح الفني هي نزعة توثيقية من حيث البنية الا انها من خلال النسق العام تتمتع برؤية ديناميكية تتجسد في العلاقات المنطقية التي يحاول ان يولفها ما بين الاشكال الانسانية نفسها.<sup>(٣٩)</sup> ويبدو ان رؤية مؤيد الاعظمي تظل تحصيل حاصل للفكر الفني لحزب البعث العربي الاشتراكي. فهو من اوائل الفنانين الحزبيين الذين حاولوا تأسيس جماعة فنية او تنظيم معرض فني منذ الستينات<sup>(٤٠)</sup> وهو نفسه

(٣٨) دليل معرض الحزب الثاني - اللوحة ليلة ٤، ٥ لشهر التاسع للوحة رقم

(٦٩)

(٣٩) دليل المعرض الاول / راجع ايضاً دليل المعرض الخامس (ضمناً معرض الحزب الاول).

يقول عن ذلك مايلي : - في عام ١٩٦٤، اوقبل هذه الفترة وبالتحديد عام ١٩٦٣، بعد ثورة (٨) شباط تولدت لدى الشباب المنضوين تحت فكر الحزب فكرة اقامة مشاركة في معرض الحزب ولكن باسم (معرض الحرس القومي) ولفنانين معظمهم من النشء الجديد. وهذه الفكرة جاءت مما كان (ينجز) في مجال العمل الفني من معارض فردية... لذلك تولدت لدى الشباب من هذا المنطلق (فكرة) ان نقيم معرضاً شاملاً وواسعاً للشباب الذين يحملون فكراً واحداً ولديهم اتجاهات قومية تخدم الفن وتخدم الفكر في ان واحد... كان معظم الطلبة من (متسبي) الدراسة المسائية، وكان نضوجهم الفني متميزاً. ومن هذا المنطلق كانت اللوحات بمستوى ما يمكن ان يكتب عنها من قبل النقاد. كانوا معاصرين (للفنانين) الرواد وهم فائق حسن واسماعيل الشخيلي وكاظم حيدر من الاساتذة الذين لديهم خبرة وامكانية وتجربة، ممن وضعوا الصورة السليمة للمعرض...<sup>(٤١)</sup> ومن هنا فان الاعظمي يبدو في التزامه الفني فناً متمرساً في توظيف عمله الفني لا فكار الحزب. وهذا ما يتضح ايضاً من خلال موقفه الانساني والواقعي في عمله الفني والذي نحاه فيه في نهاية السبعينات منحى فيه الكثير من الرؤية الشعبية، ولكن فيه ايضاً شيء من النزعة التجريبية سواء من الناحيتين التقنية او الاسلوبية. ومعنى هذا ان الاعظمي كان يكرس فنه للتعبير عن الفكر الحزبي وكأنه يفسره بواسطته. ومهما يكن

(٤٠) (٤١) مؤيد الاعظمي : حوار مسجل مع الفنان / مجموعة شخصية كانوا بعثيين بالتأكيد ولكن معرضهم كان باسم الحرس القومي.



من امر فان نوع الالتزام الفني لدى هذا الفنان ، رغم ما كان يبدو عليه من كونه انقطاعاً لفننه قبل كل شيء ، يظل مفتقراً الى رؤية اسلوبية وتقنية واضحة . اما بالنسبة للفنانين الرواد فليس ثمة من تحول واضح في اساليبهم لحساب الفكر الحزبي الا ما بدأ يعتور اسلوب فائق حسن من تحول جذري كان هو في نفس الوقت تحصيل حاصل لتطور اسلوبه الشخصي ، ونحن نعلم ان فائق حسن لم يساهم في معرض الحزب الاول الذي اقيم في اكااديمية الفنون الجميلة ، وكان قد سبقه في هذا المجال من الرواد كل من اسماعيل الشخيلي وحافظ الدروبي ، بيد انه سرعان ما ظهر في المعارض التالية باسلوبه الوثيقي ، وهو ما كان قد استمر فيه بعد قناعتته بجدوى ممارسة الاسلوب الاخير الذي اختاره لنفسه . وقد كتب الناقد عادل كامل عن الجانب النفسي والتعبيري عن هذا التحول الاخير موضحاً عمق الموقف الذي حدا بالفنان الى اختياره الجديد كما يلي : « . . في معرض الحزب الثالث سيقدم (فائق حسن) عملاً يصور فيه عدة وجوه بشعة ومهددة بشيء ما ، بتهديد او بخوف ، والعمل بتعبير دقيق عن حالة من حالات الخوف ، او عن الاوضاع اللا - انسانية . الا ان المحتوى النفسي لهذا العمل يكشف عن نتيجة مختلفة عن كل ما كان قدمه الفنان سابقاً . فها هو يكشف عن مضامين سياسية من خلال الاسلوب التعبيري . فهذه الوجوه البشعة ، لربما تعبر عن لا انسانية ، او انها تعبر عن القسوة الانسانية ازاء الانسان . »<sup>(٤٣)</sup>

وبغض النظر عن هذا الجانب المهم الذي اهتم به الناقد عادل كامل في كتاباته فان ما يجدر بنا ملاحظته هو نزعة الوثيقية كاسلوب

فني . وهذه النزعة بالذات كانت تطفو كما يبدو على احتياطي هائل من الشعور واللا شعور معاً والسؤال الذي نسأله في هذا المجال هو ترى هل اقدم فائق حسن على هذا الاسلوب بدافع من التزام فني صرف ام عن التزام انساني ام سياسى فحسب ؟ ومن دون ان نجيب فنحن إزاء ظاهرة جديدة تواكب النظرة الجديدة ، في معرض الحزب . وان فائق حسن بعد ان عاد تشخيصياً في اسلوبه فهو الان يطور تشخيصيته (وهي ضمناً نزعة تسجيلية) الى مانسميه بالوثيقية . ولقد يقال ان هذا النوع من التعبير الفني هو ما تتضمنه الرؤية (الواقعية - الاشتراكية) على العموم الا ان هذا لا يقلل من اهمية الجانب الشخصي الذي استطاع فيه الفنان ان يوظف شتى طاقاته التعبيرية لرؤيته البدائية وهي في اخر اشكالها . ولنقل ان نزعة البدائية الاولى والتي استطاع ان يعبى لها فناني فترة الاربعينات والخمسينات يهيؤ لها الان انسانيته الجديدة في السبعينات . ذلك ان اسلوبه الذي حاول فيه ان (يوضح) عطاءه الى حد (اقتباس) تفاريق تشخيصية . . (من هنا او هناك) انما هو اسلوب علمي لا ينفصل عن تفكير الفنان ونظراته البدائية في ان واحد . فحين تبدو نزعته (التعبيرية والرمزية) معاً مآلاً للتنفيس عن كوامن مشاعره الذاتية والاجتماعية في الفن .

وما عدا فائق حسن ، يبدو ان ما يتضح<sup>(٤٤)</sup> (اي لرواد معرض

(٤٢) يقصد بالنزعة الوثيقية محاولة تسجيل الفنان للاحداث والوقائع لا من خلال اسلوب الرسم اي بواسطة اكااديمية التعبير بالاسلوب الطبيعي بل من خلال منهج " بحث وموضوعيته .

(٤٣) عادل كامل : الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق (مرحلة الرواد) - ص ٧٥ بغداد / ١٩٨٠ (الجانب الفني في اعمال فائق حسن)

الحزب) للرواد من جدوى العودة الى الابعاد الثورية من منظور الحزب، يتفق الى حد بعيد وامكانية التعبير الطبيعي او التخلي عن الاسلوب التجريدي للحصول على شيء من (المصالحة) الذوقية مع الجمهور العريض. ومثل هذا الموقف مهما بدا في اواخر السبعينات وكأنه تعبير عن طموحات الجماهير، وتحقيقاً لمعنى (نهضة الجماهير العربية) الا انه في سياق الوعي الجمالي للفنان العربي يظل (تخلفاً) في استقرار الفكر العربي في اصوله الفلسفية والجمالية. فالوعي الجمالي العربي كما يوضحه كل من عفيف بهنسي وغالب هلسا وهما ممن نذرا نفسيهما لاستقصائه لا يتفق ابداً مع مبدأ محاكاة الطبيعة. ذلك اننا «عندما نقرأ ارسطو نجد ان الفن بالنسبة اليه يعتمد على فكرة محاكاة الطبيعة... بينما قدم العرب فكرة الظاهر والباطن. اي ان الفن ليس صورة فوتوغرافية للواقع ولكنه (يكشف) القوانين العميقة له.»<sup>(٤٥)</sup> ولأن حقيقة الثورة في الفن العربي المعاصر، والتي تبدأ باقتباس التراث من اجل الكشف عن موقفه المعاصر، ولتنتهي بصنع تراث معاصر وتستطيع ان تعكس الشخصية العربية عبر التاريخ لن تتحقق ابداً دونما تخطٍ فعلى للتقاليد الفنية المدرسية السائدة، مهما كانت هذه التقاليد حديثة الظهور. وهذا هو بالضبط ما اراد د. عفيف بهنسي اكتشافه من دراساته الجمالية في الفن العربي، وما حاول د.

(٤٤) لا أقصد بالرواد هنا جماعة الرواد المعروفة (S-P) بل أقصد بهم الفنانين الذين رادوا للفن العراقي منذ الخمسينات

(٤٥) غالب هلسا: مجلة آفاق عربية (١) ١٩٨٠ / غالب هلسا يتحدث عن علم جمال معاصر / ص ١١٩.

الياس فرح ان يحققه في كتاباته النظرية لفكر حزب البعث العربي الاشتراكي. يقول د. عفيف بهنسي: «ان المفهوم الغربي للفن مختلف جداً عن غيره من الفنون، ولعله متناقض تماماً لمفهوم الفن العربي.. ان التقنية العربية تضم مفاهيم في التصوير تختلف تماماً عن مفاهيم الفن الغربي. ولناخذ مثلاً المنظور والظل، فهي في الفن العربي تقوم على اسس روحانية تجعل من نقاط الهروب متجمعة على خط افقي يقع في لا نهاية الوجود، خلف الناظر. ذلك ان الكائنات والوجود انما هي من صنع الله، وهي ترى بعين الله وليس بعين الانسان، وهي رؤية واسعة شاملة ولذلك نرى الرسوم مسطحة عند العرب، معدومة الظل على الغالب... لهذا نرى الفنان العربي يسعى وراء تحوير الاشياء الموجودة في الطبيعة كالازهار والاغصان والفواكه، ويحرفها ويؤولها حتى تصبح قريبة من التجريد او ما يسمى بالرقش العربي...»<sup>(٤٦)</sup> والدكتور بهنسي يؤمن بالمنظور الروحي في الفن العربي، ويعتبره تحصيل حاصل لرؤية فنية تجريدية بالاساس: اي رؤية تقتضي ان «الاشياء والمشاهد ترى من خلال عين الله المطلقة، التي لا تحدّها زاوية بصر ضيقة، على عكس المفهوم الغربي الذي يجعل الاشياء والمشاهد مرئية من خلال عين الانسان وشتان ما بين رؤية شاملة وضيقة»<sup>(٤٧)</sup>. اما الدكتور الياس فرح فيرى: «ان الفن لا تحده في منظور البعث اطر اجتماعية واقتصادية وتكوينات وبنى سياسية بمعزل عن (هوية المجتمع القومية) و(مرحلته التاريخية) و

(٤٦) د. عفيف بهنسي. الفن الحديث في البلاد العربية - طبع اليونسكو (تونس)

١٩٨٠ / شخصية الفن العربي ٤١ - ٤٢

(٤٧) نفس المصدر السابق ونفس المؤلف ص ٢٣

(تراثه الروحي) و «معيقات تطوره وتحديات نهضته»<sup>(٤٨)</sup>

ولوتعمقنا في تحليل وجهتي نظرهما لوجدناهما يتفقان في اسس الرؤية الفنية ويختلفان في تحليلها ومنهجيتها. ان د. بهنسي يتناولها من اشملى مستوياتها وهو المستوى القومي للفكر العربي في حين ينظر اليها د. فرح عبر الفكر البعثي، ولكنهما من حيث البحث عن جمالية الفن العربي ودوافعه واسبابه يلتقيان على صعيد واحد. ذلك ان الصيغة التي يتصورها الياس فرح من الناحية الشكلية للعمل الفني من حيث (الموقف الفني) قبل الاسلوب يراها عفيف بهنسي كامنة في الاسلوب نفسه، او بالاحرى ان ما كان يشير اليه الاول من خلال (هوية المجتمع القومية) وتراثه الروحي وعوامل التحدي والمعاصرة التي تحتم التعبير عن شخصيته الحضارية الراهنة يراها الثاني متبلورة من خلال (الرؤية الشاملة) وهي الرؤية التجريدية.

والذي اراه ان (فهم الشخصية الحضارية للفن العربي المعاصر)، والتي يحاول حزب البعث العربي توضيحه في ظاهرة معرض الحزب، وكل الابحاث الاخرى المطروحة في هذا المجال، اقول :- ان فهمها فهماً (معرفياً) يمكن ان يساهم في كل المنجزات الجادة لدى الفنان العراقي يتطلب بالمقابل ادراكاً عميقاً من قبل المنظر والناقد والفنان لمعنى حضور الموقف خلال الاسلوب في الفن العربي، حضوراً يختلف فيه عن شتى الفنون العالمية الاخرى، لانه يرتبط قبل كل شيء بالواقع الحضاري زمانياً ومكانياً. ومعنى ذلك ان يجد الفنان العربي عند ممارسته للتجريد Abstraction موقف المزخرف

المجرد في العصر الاسلامي، وان يجد كذلك حينما يمارس التعبيرية مثلاً Expressionism موقف الفنان الاشوري. وباختصار فان البحث عن جمالية الاسلوب الفني التي تصبح الان موضوع الاستقصاء التاريخي للفن الحديث في العراق في النصف الثاني من السبعينات ولا بد له ان يتغلغل في صميم المضمون نفسه مهما كان اجتماعياً او سياسياً<sup>(\*)</sup> ذلك ان حضور الوعي الحضاري العربي في الفن التشكيلي هو صميم المستوى (الفطري: اي الحدسي والغريزي) للفكر العربي نفسه. ومن دونه يفقد العمل الفني شخصيته الاجتماعية والقومية في ان واحد.

#### معارض الحزب والنقد الفني:

استطاعت معارض الحزب من الناحية التاريخية ان تعكس مدى تمرحل الفن العراقي مابين عام ١٩٧٤ وحتى العام ١٩٨٢. انها بالاضافة الى ما كانت تعاصرها من معارض شخصية او جماعية او المعارض السنوية لجمعية الفنانين العراقيين التشكيلية وسواها، فهي تؤشر باستمرار الى مدى تضخم التيار الفني وتطوره من الناحية ليس من الممكن فصله عن كل المحاولات التقنية والاسلوبية، بل الجمالية والاعلامية.

والذي يبدو هو ان معارض الحزب كانت تتحول تدريجياً عن هدفها الذي ظهرت فيه في معرض الحزب الاول وهو الوصول الى تقنيات واساليب ترفد الرؤية البعثية في الفن خاصة ومن ثم تشجع المضامين

(\*) فاما كان الموقف العربي في الفن الاسلامي او الاشوري يتطلب اسلوباً وتقنيات تستطيع ان تكشف عنه وعن الشخصية الحضارية العربية في نفس الوقت فكذلك (موقفنا) العربي المعاصر اذ لا بد له ان يختار اسلوباً فنياً معاصراً يكشف عنه وعن الشخصية الحضارية العربية في نفس الوقت.

الثورية والسياسية في الاساليب الاخرى دونما تمييز بين اسلوب واخر الى شيء من النزعة الاعلامية للعمل الفني بحيث كان يبدو احياناً كما لو ان زمام الامر افلتت من ايدي الفنانين انفسهم، وهذا ما نطق به بعض الآراء التي نشرت في الصحف والمجلات المحلية<sup>(٩٠)</sup> فعلى الرغم من «ان حزب البعث ليس غريباً على الفن والثقافة بوجه عام وكانت نظرته موحدة في كل شيء فهو ايضاً ينظر الى الفنون والعلوم والفكر . . . بان لها منبعاً واحداً وان كانت تعبيراتها متنوعة»<sup>(٩١)</sup> كما جاء في تصريح للاستاذ ميشيل عفلق عند افتتاحه لمعرض الحزب الثاني في عام ١٩٧٥ ولبعض الفنانين المشاركين في هذا المعرض بالذات آراء يفهم منها ان هذا المعرض يعتبر بحق المنطلق الناجح فهو «بداية نهضة فن ثوري سيعبر عن نفسه في المعارض المقبلة بصورة اشد وضوحاً»<sup>(٩٢)</sup> او «ان الفنانين كانوا احراراً في طرح مفاهيمهم . . . فلأول مرة في هذا المعرض بدأ الفنان يطرح تجربته السياسية . . .»<sup>(٩٣)</sup> او «هنا في هذا المعرض يحس المرء بان الفن العراقي المعاصر وضع نفسه في المدار الصحيح. وهنا يظهر جلياً ان

الالتزام اصبح مسألة يعيشها الفن بشكل سيدفع به الى مستويات رائعة تستحق كل ذلك التقدير العظيم الذي ناله الفن في العراق من قبل الثورة . . .» ولكن يبدو لي ان الامر لم يكن كذلك لو نحن نظرنا الى

(٤٩) جريدة الثورة (٢٠٤٢) ١٩٧٥/٤/٨ القائد المؤسس يفتتح معرض الحزب الثاني.

(٥٠)، (٥١)، (٥٢) جريدة الثورة عادل عبد الجبار (١٣٩٥) ١٩٧٥/٤/٩ / معرض الحزب الثاني والآراء المذكورة هي لكل من (صبيح كلش وما هود احمد وجميل حمودي).

المعرض باعتباره مؤكداً على مسألة (المدرسة البعثية في الفن) لانه كان على حد تعبير عادل عبد الجبار (في بعض مقالاته) يضم جميع الاساليب في الوقت الذي لا يزال فيه متسع من الوقت للفنانين في الاستزادة في العطاء، ولكن حتى عادل عبد الجبار بما يتمتع به من حس نقدي وتاريخي وشمولية في التفكير كان كما يبدو ينظر الى المعرض نظرة زخم في العطاء فحسب اي من ناحية كمية المعارضات وجودتها بغض النظر عن تمثيله للفكر العربي في الفن. انه يقول: -

«طبعاً ليس من المعقول الادعاء بان هذه هي المرة الاولى التي يعبر فيها فنانونا عن نضال الجماهير. فقد ساهم اغلبهم بطريقة او باخرى في الحركة الوطنية والنضال القومي . . . لكن ما يميز المساهمة في معرض الحزب انها اصبحت في تجربتها الثانية توجها اجتماعياً اوتياراً اخذ يصنع سمات جديدة تتنوع من جديد في الفن، بهدوء ودونما افتعال. ولعل صيغة ذلك لم تتبلور بعد، لكنه سيأخذ شكله المستقر في النهاية، وبعد عدد من الانعطافات والتحويلات . . .»<sup>(٩٤)</sup> اما عن الاساليب الفنية فيقول: «اعمال المعرض كثيرة ومتنوعة . . . تنفلت مداليلها بين الرمزية والواقعية . . . الخ.»<sup>(٩٥)</sup> اذن فكثرة الاعمال في هذا المعرض كانت ظاهرة ملحوظة. في حين لم يشر ولا ناقد واحد الى اهمية وضوح معالم مدرسة جديدة اوتيار جديد في الفن العراقي المعاصر نستطيع ان ننسب له مقولة الدكتور الياس فرح في المدرسة

(٥٣)، (٥٤) جريدة الثورة عادل عبد الجبار (٢٠٤٩) ١٩٧٥/٤/١٦ جولة في معرض الحزب الثاني.

(٥٥) راجع مقالات منشورة لكل من جميل حمودي (الثورة) وحسب الله يحيى (العراق) ومحرر جريدة الجمهورية وعادل عبد الجبار (الثورة) وصاحب السماوي (الثورة) والارشيف التشكيلي (ملف معارض الحزب).

البعثية.<sup>(٥٥)</sup> وبمناسبة المعرض الثالث للحزب استمر الفنان الحزبي في رفد رؤيته الفنية بمواقفه السياسية وإن لم يضمّنْها أعماله، أي معطياته الأسلوبية ومن خلال النسق العام له. وكان كل من عزام البزاز ونزار الهنداوي وكريم خضير يستعرضون ماضيهم النضالي بذكريات متفرقة عن ظروف الارهاب والقسوة والكفاح في مجلة الاذاعة والتلفزيون<sup>(٥٦)</sup>

دون ان يستخرجوا أو يستنتجوا رؤياتهم الفنية أو بداياتها على الأقل بما يمكن القاريء من الاطلاع على علاقة هذه الظروف وهذه القسوة أو الكفاح بأساليبهم الفنية وتطورها. ونحن هنا لانطلب منهم ان يفلسفوا أعمالهم الفنية ولكن تأسيس مدرسة فنية مهما كانت يتطلب وضوح الرؤية أولاً بأول لدى الفنان. ومع كل هذا فإن تصريحات البزاز والهنداوي وخضير كانت افضل بكثير من صمت الآخرين وخاصة الفنانين الرواد، الذين استخدموا كما يبدو - ما عدا فائق حسن - معرض الحزب ميداناً لعرض أعمالهم الفنية ذات المضمون السياسي (أو بالأحرى المضمون الموضوعي السياسي) دون ان يوازوا في قضايا التقنية والأسلوب كما وازى فائق حسن، ما بين الشكل والمضمون، إلا في ان يلجأ البعض منهم الى العودة الى الأسلوب الطبيعي مثلاً. وفي حوار اعدده الناقد جليل حيدر بين نزار الهنداوي وعزام البزاز وكاتب هذه السطور اتضح ان لمعارض الحزب مزية تمتاز به عن المعارض الفنية السابقة التي ربما شملت مضامين وطنية في اساليب لوحاتها. يقول نزار الهنداوي :-

«ان ما حدث في معرض الحزب الاول والثاني هو الاتجاه نحو طرح

الموضوع بشكل جديد. فرغم اننا كنا نلمس عند بعض فناني الخمسينات مثل محمود صبري وغيره اهتماماً بمواضيع وطنية إلا ان ذلك كان مرتبطاً ببعض الاسماء الشخصية المحدودة. أما الآن فإن ممارسة الفنانين بطرح هذه المواضيع (قضية الوطن) أصبحت جماعية، ولم تعد مساهمة الرسام العراقي مقتصرة على مستوى القطر حسب، بل هي على نطاق الساحة العربية :- مهرجان تشرين والمعرض الذي اقيم بالمناسبة ومعارض مناسبات فلسطين الخ...<sup>(٥٧)</sup> ونفهم من الهنداوي ايضاً ان القضايا الوطنية الكبرى تلك التي رسمها الفنان الخمسيني كانت تطرح في اعمال فردية و«الآن فان مجموع الفنانين يحاول طرح القضية الوطنية بشكل جماعي، واعتقد ان هذا يتعلق باسباب سياسية واجتماعية. الفنان الآن يجب ان يكون ملتزماً كمواطن وكفنان.»<sup>(٥٨)</sup>

وكان معرض الحزب الثالث قد حرك اقلام كثير من النقاد والصحفيين من ذلك ما كتبه لطيف ناصر حسين<sup>(٥٩)</sup> وعادل عبد الجبار<sup>(٦٠)</sup> زهير غانم<sup>(٦١)</sup> وسلمان التكريتي<sup>(٦٢)</sup> وجميل روفائيل<sup>(٦٣)</sup>. وكذلك ما نشر من قبل هيئات التحرير في جرائد الجمهورية (عدد ٢٦٢١) ووعي العمال (عدد ٣٥٨) والعراق (٤٥) مع ان هذا المعرض يختلف كثيراً

(٥٧) جليل حيدر: مجلة الف باء راجع الارشيف التشكيلي ص ٤١

(٥٨) نفس المصدر السابق ونفس الصفحة.

(٥٩) لطيف ناصر حسن: جريدة الجمهورية (٢٦١٣) ١٩٧٦/٤/٨

(٦٠) عادل عبد الجبار: جريدة الثورة (٢٣٥٣) ١٩٧٦/٤/٩

(٦١) زهير غانم: مجلة الاذاعة والتلفزيون (١٨٥) ١٩٧٦/٤/١٨

(٦٢) سلمان التكريتي: جريدة الثورة (٢٣٧٠) ١٩٧٦/٤/٢٩

(٦٣) جميل روفائيل: جريدة الثورة (٢٤٤٠) ١٩٧٦/٧/١٩

(٥٦) حسين عجة: مجلة الاذاعة والتلفزيون (١٨٣) ١٩٧٦/٤/٤

عن المعارض السابقة من حيث تمييز الاساليب الفنية الجديدة الخاصة بالفكر الفني المعبر عن فلسفة الحزب. وفي هذا المجال كتب سلمان التكريتي في جريدة الثورة<sup>(٦٤)</sup> مايلي: - «اننا عند احترامنا لجهود الفنانين الشباب سواء في معارضهم الخاصة ام في معرض الحزب الثالث بعد جهود الفنانين الرواد، الا اننا ايضا نهمس في أذانهم ان لا يظلوا في مرحلة اقتفاء اثار الفنانين العالميين الذين يعيشون في بنى اجتماعية تختلف عن بنية مجتمعنا العربي... وانكم (مخاطباً الفنانين) ايضا مدعوون لان تنهضوا بهذه الفنون العربية كما تنهضوا بالذوق وتمنحوه (اصالة)، لا ان توحوا اليه بتقليدية لن تكون سبيلاً الى تطور مفاهيمه الجمالية». <sup>(٦٥)</sup> ومع ان الناقد التكريتي لم يشخص تماماً أهمية التعبير عن المنظور الحزبي في الفن التشكيلي الا انه اعتبر (الاصالة) عاملاً مهماً من عوامل الابداع العربي المعاصر، وهذا حق.

ومنذ معرض الحزب الرابع راح النقد الفني على العموم يستقرىء في العمل الفني بعض جوانبه الاسلوبية والرؤية من ذلك ما، اشير مثلاً في مجلة الاذاعة والتلفزيون الى «ان يكون معرض الحزب فرصة جميلة لتحقيق (وحدة) الفن التشكيلي العربي». <sup>(٦٦)</sup> لكن عادل كامل في مقال له نشر في جريدة الثورة راح مشخفاً الجانب الوثائقي للمعرض بشكل يقترب فيه كثيراً من معنى (النزعة التوثيقية) التي نراها من المعطيات الرؤيوية الاولى للفنانين الحزبيين. يقول كامل: - «ثمة

اعمال تصور السجون او الصمود او الحرب واخرى تصور النصر: التأميم، اذار، التحول الزراعي، الاجتماعي... الخ، واخرى كانت تتجاوز الجانب الوثائقي الى جوانب فكرية تدور حول فكرة (النهضة) و (الحرية). وفي هذا الجانب تتبلور قيمة الاسلوب اكثر منها في الجانب السابق». <sup>(٦٧)</sup> الا انه كان يقول بعد ذلك بصراحة: - «معرض الحزب، اذن،... يدعو لدراسة وتحليل وفهم وتبني فلسفة حزب البعث العربي الاشتراكي. ومثل هذه الدعوة ليست خارجية او طارئة او اجبارية، انما طبيعية وحررة: وبساطة... ما دامت هذه الفلسفة موجودة عملياً ونظرياً، فلم لا نتبناها ونطبقها في خلق وابتكار فن جديد؟» <sup>(٦٨)</sup>

يخيل الى ان معارض الحزب استمرت طيلة السنوات الاخيرة من العقد السبعيني وحتى اليوم وهي لا تعنى تماماً بتقديم اسلوب جديد يمثل الجانب الجمالي لفكر الحزب بقدر ما تعنى بجودة اعمال المساهمين في المعرض. وان مثل وجهة النظر هذه لا غبار عليها من منظور الدولة ولكن الفنان العربي البعثي والتقدمي العربي عموماً لا بد له ان يميز بين (الواقعية الاشتراكية) كمدرسة تنسجم مع الفكر الاشتراكي وبين (الواقعية القومية) كتعبير عن تجربة جديدة متطورة الى حد ما عن الفكر الاشتراكي نفسه. هما يكمن جدوى البحث عن مدرسة جديدة هي في ملامحها العامة مدرسة للفن العربي المعاصر. ولكنها في ملامحها الخاصة لا بد لها ان تصبح مدرسة للفن البعثي.

(٦٧) عادل كامل: جريدة الثورة (٢٦٦١) ٥/٤/١٩٧٧ - معرض الحزب الرابع منجزات باتجاه المستقبل.

(٦٨) عادل كامل: المصادر الاساسية للفنان التشكيلي المعاصر في العراق/ ص ١٠٤.

(٦٤) سلمان التكريتي: جريدة الثورة (٢٣٧٠) ٢٩/٤/١٩٧٦  
(٦٥) سلمان التكريتي: جريدة الثورة (٢٣٧٠) ٢٩/٤/١٩٧٦. (الفن الحديث في معرض الحزب الثالث).

(٦٦) المحرر: مجلة الاذاعة والتلفزيون (١٢) ٣/٤/١٩٧٧ - معرض الحزب الرابع.



وفي هذا الموضوع طالعنا أخيراً عادل كامل برأي جديد، فقد اخذ يعزو ظاهرة معارض الحزب الى «التجارب المتمردة الكبرى (التي) . . بدأت بعد عام ١٩٦٤ - عام الردة - تجارب كاظم حيدر . . واسماعيل فتاح والناصرى وضياء العزاوي ومحمد مهرالدين وراكان دبذوب وصالح الجميعي وغيرهم، يضاف الى ذلك تجارب اعمال جماعة فنية رائدة يومها وهي جماعة المجددين . . . لقد كانت هذه التجارب تحاول معرفة الواقع والاجابة عن الاسئلة يومها بفن له افقة الاكثر تأثيراً في حياة الناس الذين يعيشون مجدداً في حالة من حالات الاستلاب . . .»<sup>(٦٩)</sup>

وهكذا كان التمرد السلبي في اعمال بعض الفنانين قد استشرى قبيل ظهور معارض الحزب في الوقت الذي «كانت الجماعات الفنية غير مؤثرة، بل ولا تمتلك تبريراً شاملاً لوجودها: وهكذا فإن «في هذا المناخ الذي جاءت الثورة لتهدم فيه البنى القديمة ولدت فكرة معارض الحزب. وهي ليست محاولة لتأسيس جماعة ما من الفنانين او للتعويض عن غياب تأثيرات الجماعات التي لم تعد تقدم اعمالها بشكل منتظم، وانما ولدت بفعل الافكار للتعبير عن حالة الانتقال من الجانب الشكلي المجرد الى الجانب الموضوعي المشخص. وبغض النظر عن هذه الدعائم فان معارض الحزب ولد ليمثل مرحلة اخرى اكثر تقدماً في تراث الفن التشكيلي المعاصر في العراق . . .»<sup>(٧٠)</sup>

والواقع ان كامل يضعنا في عدة اشكالات لا مبرر لها ومن ذلك نقده

للجماعات الفنية ومن خلالها فكرة الجماعة. والسؤال الذي يتبادر الى الذهن ترى اكان فنانون معارض الحزب مستقلين ولا يمثلون الجماعات الفنية ام انهم فنانون جماعيون (من كلمة جماعة)؟ ثم اذا كان قد عاصر حقاً جيل الستينات (وهذا حق طبيعي له) فهل يتحتم عليه ان يظل ستيئناً ازاء الواقع الفني الجديد، او اهمية طرح موقف رؤيوي وسياسي معاً، وهو ما توحى به فكرة معارض الحزب نفسها؟ وهكذا تضحى مقولته في تفسير معارض الحزب بانها التعبير «عن حالة الانتقال من الجانب الشكلي المجرد الى الجانب الموضوعي المشخص . . .»<sup>(٧١)</sup> ضرباً من التجني. فالتجريد بواسطة الشكل ظل ملازماً لأساليب الفنانين المشتركين بمعارض الحزب، والتأكيد على الجانب الموضوعي المشخص ظل دون وحدة العمل الفني الا ان يتحقق عبر الاساليب التشخيصية كالانطباعية والنزعة الطبيعية. كما ان معنى الواقعية القومية في جودة الاسلوب الفني لا يمثل الموضوع المشخص، بالضرورة، بل الموقف الفني الجيد.

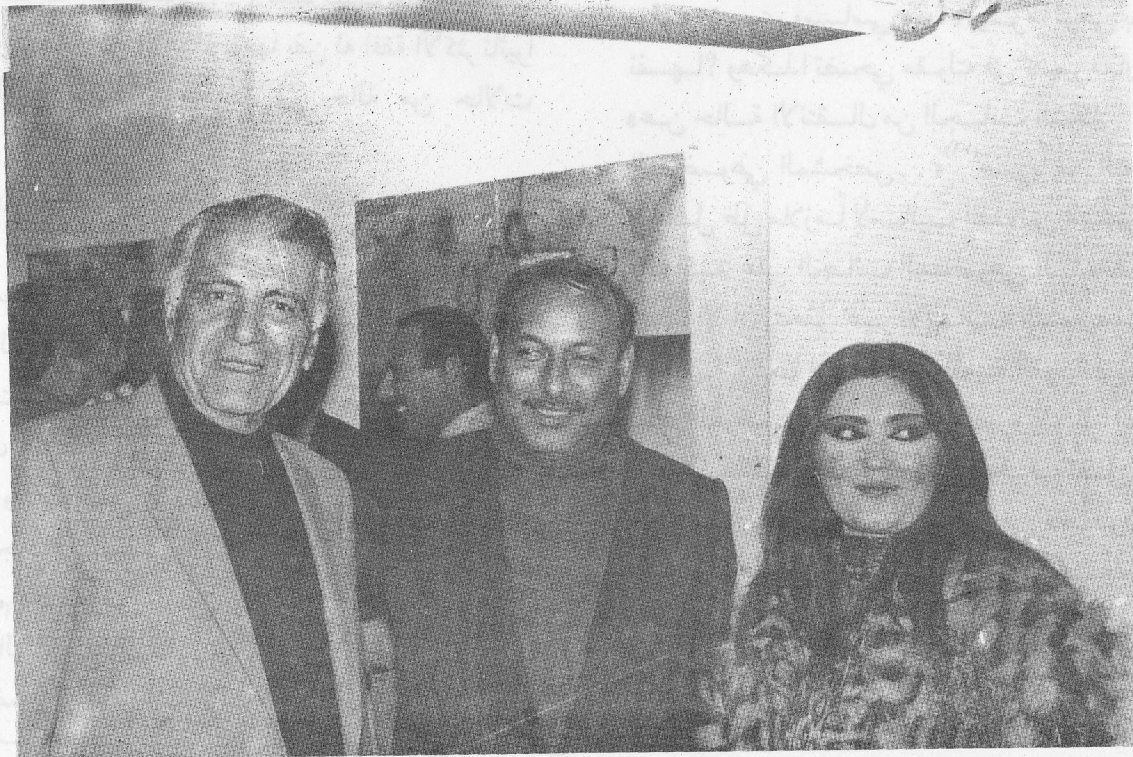
وهكذا فان ظاهرة معارض الحزب تظل حافزاً على ابداع الفنان مسترشداً بالفكر القومي والتقدمي معاً دون ان تكون مجرد مجال للاشتراك بالمعارض الفني، والا لأصبحت مجرد تظاهرة لا فحوى لها الا تحفيز الفنانين للاشتراك بمناسبة المعارض لهذا السبب او ذاك. تلك هي الحقيقة التي برزت في نهاية السبعينات بعد تطور لهذه الظاهرة دام اكثر من ست سنوات متوالية.

(٦٩) عادل كامل: مجلة آفاق عربية (١) ١٩٨١ / معارض الحزب والبعد

الاجتماعي المضاف ص ١٥٧

(٧٠) نفس المصدر السابق ونفس المؤلف والصفحة.

(٧١) نفس المصدر السابق ونفس المؤلف والصفحة.



في إحدى المعارض الفنية عام ١٩٧٩م وتبدو في الصورة كل من ليلي العطار - ابراهيم العبدلي -

عيسى حنا