الفصل الحادي عشر

الواقعية الشعبية/ مابين التامل والمتيافيزيقيا

يتضح لنا شيئاً فشيئاً عند استعراضنا لتطور الفن التشكيلي العراقي ان المحور الذي كان يمثله من قبل لم يعد نفس الشي . فقد كان في البداية يتفق وتطور الفن الاوربي الحديث في الدول المتقدمة والرأسمالية اما منذ مرحلة السبعينات فقد اخذ يتضح انه يتطور ضمن محور الدول النامية .

كان الفنان العراقي قبل واثناء وبعد الحرب العالمية الثانية ينهج نهج الفن الاوربي ، وسرعان ماتمثل الفن الطبيعي فالانطباعي فالوحشي والتكعيبي والتجريدي . تمثلها جميعا بعزيمة انسان متعطش للثقافة ، ينهلها من منابعها ويحاول ان يطاول اساتذته فيها ، ثم اكتشف ان بمستطاعه ان يؤلف من عنده . . ان يبتعث تراثه في الفن بعد ان انقطع عنه مئات السنين ، وتلك حقيقة لامناص لنا من الاعتراف بها ، فما عاناه الفنان العراقي منذ الخمسينات حتى اليوم ، وتساؤله المستمر ماذا كان للوعي الحضاري من سبيل في تطوره يظلان المؤثر الحاسم في تقديم حلوله لمشاكل دول العالم الثالث في الفن .

من هنا فان ظهور اتجاهات واساليب فنية متميزة في العراق ضمن اطارها العالمي العام هو ماتحتم علينا رصده وفرزه ودراسته للتعرف على طبيعة الابداع الفني الجديد فيه . صحيح ان علاقات الانتاج وقوانين تطور الحياة الاقتصادية والاجتماعية تظل ذات شأن في تحديد هوية العمل الفني العامة ولكن ملامحه الاساسية تظل كذلك وريثة (شخصية) انسانية وثقافية متأصلة بالتراث وما ساهم في تطويره من مؤثرات وماتستجد له من احتمالات تعمل على اغنائه .

ان من اوضح هذه الملامح واغزرها تعبيراً هي (الواقعية ـ الشعبية) او تلك الانسانية الشاملة التي حاول الفنان العراقي ان يتعرف عليها (كفطرة) وليس (كثقافة) وهذا ماجر به الى البحث عنها في حياة الطبقة العامة بين الفلاحين والعمال والناس البسطاء . . وهذا امر يختلف فيه الفنان في الدول الناميه عنه في الدول المتقدمة . ذلك ان العمل الفني في الدول المتقدمة يخضع بصوره لاواعية الى اعتبارات ثقافية وحضارية تبلورت حول التصنيع الانتاجي وهي في ذلك تختلف اختلافا جوهرياً عن اعتبارات الدول النامية (وفي مقدمتها وطننا العربي) تلك التي تتبلور في استعادتها لتراثها . الفنان الاوربي لايفكر

بتراثه وبتواصله في عمله الفني الا من خلال الحضارة الصناعية التي يعيشها بسحنتها التصنيعية والاجتماعية وعبر النظم الاقتصادية التي تظلّ ارضية لها فاذا هو ما التفت الى حقيقة (الوعي الشعبي) في فنه راح يبحث عنه وهو متطبع بالصيغ الفكرية والاجتماعية لتلك الحضارة اي دون ان يتشبث (بفطرة) الواقع الشعبي، اما الفنان في الدول النامية ومن ضمنها العراق فانه واقعي وشعبي بالفطرة، لانه يفكر بتراثه من خلال حضارته التي اكتسبت عبر التاريخ منزلتها فهو يستمد منها (موقفه) لاسلوبه.

ونستطيع ان نقول ايضا : ـ ان العمل الفني في الدول المتقدمة يتخذ له صيغة (اقتصاد انتاجي) قائم على (استهلاك الوعي الحضاري) (كمواد) اولية ولحساب السوق العالمية والفكر اوربي اولا باول. فاذا هو عبر عن الواقع الشعبي فباعتباره أداة للتسويق الحضاري وليس كموقف انساني، ذلك ان واقعه الثقافي هو الذي يعبر عن موقفه. اما في الدول غير المنحازة فانه، اي العمل الفني، وان كان يبدو لأول وهلة سائراً في ركاب العالم الرأسمالي او الاشتراكي فانه فنّ جماهيري بالاساس نابع من واقع الطبقة الشعبية لان هذا الواقع هو الذي يمثل (موقفه) المعبر عن حريته الاجتماعية وانسانيته اللتين تنبثقان من شعوره (بتخلفه) عن ان يكون منتجا في (اسلوبه) مثلما يعتمد على عمق المجال الثقافي الذي يعيشه (كموقف)، اي كونه استمراراً لمسيرة حضارية تاريخية معاً، يشعر فيها بانسانيته اذ هي موصولة بالماضي والمستقبل عبر الزمان، وغير مقطوعة عنهما. انه لايعمل من أجل مجتمع حديث (آني) فحسب بل من اجل مجتمع مستمر (من الماضي نحو الحاضر فالمستقبل) وهكذا فان الاهتمام (بالتراث) عبر الفن يعتبر اكثر المميزات الجمالية في دول العالم الثالث : العالم الذي تستهلك فيه الحضارات لحساب اقتصاد الدول المتقدمة الانتاجي. لقد كانت صيغة هذا كله واضحة عبر العصور، وهي في عصرنا الراهن صيغة انسانية ومحيطية في آن واحد، فهي اذن ذاتية واجتماعية معاً.

كتب الناقد الدكتور بي برنتياس وهو عالم اثري من المانيا الديمقراطية عام ١٩٧٢ عن الفن العربي يقول : ـ

((. . ان على العرب ان ينهلوا من العناصر الايجابية من تراثهم، وان احد اكثر العناصر الايجابية في تراثهم هو هذا الانسجام بين (الانسان والطبيعة والمجتمع). وان التطور الاشتراكي ينبغي ان يبني على مثل ذلك الانسجام، على مستوى معاصر طبعا. لذلك فأنا اعتقد ان اهم تراث تمتلكونه (مخاطباً الفنانين العراقيين) ليس فقط هو (العلامة المفردة) للحرف. ولكن القدرة على استعمالها بطريقة منسجمة»[1] ويقول ايضاً «انا اعتقد ان على العرب ان يفهموا ان استخدامهم للفن يعتمد على هذه الفكرة للمعرفة الانسانية (يقصد النظرية التي

(١) ـ (٢) جريدة الثورة (١١٢٣) ٢٥/٤/١٩٧٢ ـ عن مجلة فنون ـ دكتور (بي برنتياس) : هوية الفن العربي المعاصر وضرورات الواقع الراهن. ان رأي برنتياس هذا على الرغم من وروده بشكل مختصر فهو يوكد على أهمية العلاقة التي يحاول ان يكشف عنها مابين التراث والنظرية المادية في المعرفة. وكأنه يريد ان يقول ان اهتداء العرب الى أهمية التراث الحضاري لديهم لايمكن ان يتحقق دونما فهم عميق للفكرة الاساسية التي تتخلل حضارتهم العربية نفسها. وهذه الفكرة (المعرفيه) تتخلص في ملاحظة الكيان الثلاثي المحاور والذي يربط

توصـل اليهـا مع بعض العلمـاء ومفـادهـا ان في كل حضـارة اسلوب للتفكير غاية في الاهمية. انها الفكرة الاساسية التي تساعد على فهم البشر لبعضهم) ولايمكنك ان تفصل بينها وبين ممارسة الفن. ان هذا الايمـان التراثي باهمية المعرفة يجعل الشكل التقديري للايمان هادئا ومنسجماً. . . »[٢]

من هنـا فان موقف (الـواقعيـة ـ الشعبيـة) هوماحاول بصدده الفنان العراقي ان يعبر عن انسانيته بكل موضوعية.

الاسلوب الواقعي الشعبي :

هذا من ناحية الموقف اما من ناحية الاسلوب فقد ظهر الامر في البداية بشكـل الحفـاظ على بعض القيم الاسلوبيـة المتعلقة بفن المنمنمات ولـو بصـورة غيـر متقصـدة. وتجلى ذلـك منذ اواخر القرن التاسع عشر واوائـل القـرن العشـرين في اعمال نيازى مولوى بغدادي ثم عبدالقادر الـرسـام. لقـد كان كلاهمـا واقعيا وشعبيا في اسلوبه، ثم حاول اوائل المبعـوثين للدراسـة خارج القطـر ان يحتفظوا بواقعيتهم وشعبيتهم عبر المـواضيع المحلية التي يختارونها، وسرعان ماكتشف الفنان العراقي

مابين الانسـان والطبيعـة والمجتمـع. ذلـك الكيـان الذي تبلور خلال التـاريـخ العـربي من خلال التـاكيـد على دور اللغـة والكـلام وكذلك الشكـل في التعبيـر الجمـالي والفني كما في الخط العربي والارابسك مثـلاً. لكنـه اي الدكتور برنتياس يطالب ايضا الفنان العراقي المعاصر باهميـة البحث عن الصيـغ الجديدة والمعاصرة للتعبير عن هذا الكيان ومـايستطيـع ان يقـدمـه دونما محاكاة للتراث اذا هوحاول ان يستخدم

اهميـة التـراث في الخمسينات، وهوما رفعت به عقيرتها جماعة بغداد للفن الحـديث بعـد الاهتمـامـات المبكـرة للمـربي الكبيـر ساطـع الحصـري ولجـواد سليم، وهكـذا كان منتصف الخمسينـات البـداية الـواضحـة لاستلهـام الفنـون الشعبية في فن الرسم. حاول ذلك جواد سليم وحـاولتـه انـا في اقتبـاس بعض القيم من فنـون السجاد العراقي وكـذلـك فعـل على الشعـلان. كمـا التفت ايضـاً الى قيمـة هذا الفن وواقعيتـه فائق حسن واسمـاعيل الشيخلي بصدد استلهام اجواء الحياة البدوية وتراثهم الفني في الرسم. وفي منتصف الخمسينات استطاع كاظم حيـدر ان يحقق معـرضـاً للرسم اتخـذ له عنـوانـاً واسلوبـاً شعبياً مثلما تبلورت فيـه الكثيـر من القيم الشعبيـة وكـان ذلـك هومعـرض ملحمـة الشهيد عام ١٩٦٥.

وكـان ممن اولـع بالـواقعيـة الشعبية من رسامي الخمسينات كل من حميد المحل وفاضل عباس ورسول علوان ثم تابعهم فيما بعد نجيب يونس وضرار القدومن الموصل، بل ان التعبير عن الواقع الشعبي كان جزءً من المهمـة ـــ التي اضطلع بهـاجل فناني الخمسينات. فكان الفنـان العـراقي في هذه المـرحلة يحـاول ان يستلهم الفن الشعبي موضوعياً وتقنياً وجمالياً دون ان يكون للواقع الاجتماعي نفسه من امتياز يختلف عن سواه من العنـاصـر الفنيـة. اوبالاحـرى ان ماارید اكتشافه

الكيـان الشـامـل للانسـان والطبيعة والمجتمع في تعبيره الفني بشكل جديد يفصح عن الكيان المعرفيّ للحضارة العربية.

واقـول انـا : ـ ان الانسـانيـة الشـاملة في الـواقعيه الشعبية لابد ان تلتقي مع معنى التواشج مابين الطبيعة والمجتمع. وهذه الانسانية التي بها د. برنتياس من خلال الفن المعاصر هي. بمثابة محركه الخفي الراهن.

وقتئذٍ هو الجذر الانساني للواقع الشعبي ، وليس الجذر الاجتماعي او القيمة الاجتماعية له فان موضوعاً لحميد المحل مثلاً يظل مرسوماً باسلوب انطباعي ولكنه من حيث المغزى هو موضوع يصف حياة الناس البسطاء من سكان المدينة وان لوحة ام العبايا لفاضل عباس مثلاً ، على الرغم من انها مرسومه باسلوب انطباعي ذي عناصر تقنية متنوعة فهي تصف لنا تراثاً شعبيا ووجوداً انسانياً شعبياً في آن واحد، وقس على ذلك .

اما ممارسة الواقعية الشعبية من منظور اجتماعي فقد بدأ لدى سعد الطائي في اواخر الخمسينات وحالفه في ذلك من جماعة الانطباعيين العراقيين سعدي الكعبي وعلاء بشير ثم من جماعة المجددين عامر العبيدي . وهكذا اكتسبت الواقعية الشعبية مدلولاً جديداً اكثر صلة بالحياة اليومية منها بالتراث .

وفي السبعينات اتسع هذا المدلول الاجتماعي فاصبح من جديد متضمناً للتراث العالمي بعد ان كان مقتصراً على التراث المحلى . فاتضح ان ماهود احمد بدأ بأختيار اسلوب تجميعي يعبرّ عن الواقعية الاشتراكية كما تطورت اليه في المكسيك وما يمكن ان تتطور في الوطن العربي . واقتصرت واقعيته حينئذ على التزام مبدأ المحاكاة كمبدأ عام في الرسم اما شعبيته فاصبحت بدورها ، شانه شأن سعد الطائي ، منصبةً على وصف حياة الفلاحين من سكان جنوب العراق (خاصة منطقة الاهوار) وفي هذا السياق تناول ماهود احمد بعض العادات والتقاليد الشعبية فاستخدم الوشم والموضوع المأساوي في وصف المرأة واستخدم عنصر المبالغة ورمزية التعبير ومفارقات التجميع مابين الشواهد التاريخية المتنوعة فكان توفيقيا ردحا من الزمن مثلما كان توثيقيا ايضا في استشهاده ببعض الحقائق التاريخية والحضارية والسياسية .

ومثل ماهود احمد كان محمد عارف بدوره شعبياً وواقعيا حينما رسم الانسان العراقي في شمال العراق مستخدماً الذوق الشعبي في تقاليد حياة المزارع ، شافعا رؤيته ايضاً باحساسه الفطري بالطبيعة ، وبواقعها الفطري .

لكن هذا التحول الاخير في الواقعية ـ الشعبيّة كان يميل اكثر فاكثر الى الوقوف على النسغ (الواقعي) الثقافي عموما مثلما اتضح الامر اخيرا في اعمال صلاح جياد وفيصل العيبيّ ونعمان هادي ووليد شيت ويحيى الشيخ ، وهؤلاء جميعا كانوا كما يبدو يحاولون تطوير الواقعية الاشتراكية في العراق من منظور جمالي وايديولوجي معاً اكثر من ان يكون اكتشافا للوعي الانساني والاجتماعي كما هو لدى الطبقة الشعبية حقاً، وكان نزار سليم هو الذي يطور هذا المعنى الاخير. على ان نزار سليم ، وهو من جماعتي الوقت الضائع وبغداد للفن الحديث يبقي الفنان العراقي الذي التصق كما يبدو واحسّ بالوعي الشعبي وواقعيته في العمل الفني في بحثه المستمر خلال السبعينات . فقد استطاع ان يحقق الواقعية ـ الشعبية في توصله الى اسلوب بجمع مابين حداثة التعبير واصالته معاً، وذلك في ابقائه على الوعي الانساني كوعي اساس في رسومه ، وان يحقق التزامه الاجتماعي ضمن رؤيته الفنية التي اعتمدت على تمجيد الطبقات العامة في فنه . صحيح انه لجأ مثلاً الى رسوم الصور الشخصية دونماً تمييز مابين فلاح او سواه ولكنه كان في ذلك كله يهيئو مناخاً انسانياً شاملاً يخرج به عن اطار طبقته الاجتماعية .

وكنزار سليم كانت نزيهة سليم تحافظ على النسغ الانساني في رسومها اما شعبيتها فهي الاخرى اصبحت نتيجة من نتائج اهتمامها

بالتراث واستلهامه، لكنها كانت تمتاز في انها كانت تعني بروحية التراث او نسغه الروحي اكثر من اقتباسه او التأثر به كتقنية واسلوب. ومن هنا فان مواضيعها كانت تحتفظ بالكثير من تلك الجاذبية والسحر، تجلت في رسمها لتقاليد الحياة النسوية كما في مواضيع مثل ليلة العرس ومن عالم المرأة وافراحها، واحتفاظها بملامح الازياء العراقية الشعبية كالعباءة والصايه وما الى ذلك.

وهكذا يبدو لنا ان (الواقعية ـ الشعبية) كانت قوام النسغ الانساني في الفن العراقي ونقطة التحول فيه نحو النزعة الاجتماعية وانها لم تكن غريبة على معظم الاساليب الحديثة التي التزمها الفنان العراقي. على انها على الرغم من تطورها في الخمسينات والستينات كعنصر تراثي لم يعد يحقق نفسه عبر مبدأ الاقتباس والتضمين والاستلهام، فقد آل بها الامر الى ان تستبطن كل الاتجاهات والاساليب الفنية التي تميزت في السبعينات. وكان هذا الاستبطان يهيؤ لهذه الواقعية مسارب ونتائج جديدة اكثر تفاعلاً مع الطبيعة (المحيط) والانسان (الذات او المجتمع) معاً.

ذلك ان ماتطور فيه هذا المدلول عبر الاساليب الفطرية Naive والتجريدية Abstractlon والتشخيصية Figurative طيلة الخمسينات والستينات كان سيتعمق عبر رؤيات واساليب ستستمد واقعيتها اكثر فأكثر من وحدة الانسان وتغلغله بالطبيعة من جهة وبالمجتمع والذات البشرية من جهة اخرى وهذا معناه التغلغل بالوعي الشعبي بالحقيقة الفنية والجمالية وخارج الذوق الطبقي معاً. وكان ذلك يتطلب بالطبع تغيراً جذرياً في صلب الرؤية الفنية، وان هذا التغير تحقق حينما لم يعد ليقصر الوعي الشعبي في الفن العراقي على (ذوق الطبقات الشعبية) نفسه بل على حضور الانسان فيه، حضوره المادي والروحي معاً. حضوره المادي حينما يمكن اكتشافه في المحيط كما في استلهام فن الاطفال ورجل الشارع وما الى ذلك. فبالاتجاه نحو الطبيعة والمحيط او البيئة يصبح التعبير عن الواقع ـ الشعبي تعبيراً منظرياً، او خلوياً اما حضوره الروحي فحينما نستطيع اكتشافه في الذات البشرية.. اي في حضور الانسان الميتافيزيقى والسوريالي في خرافاته واساطيره. وان بالأتجاه نحو الانسان والذات البشرية يصبح التعبير عن نفس الواقع تعبيرياً تصويراً وشخصياً. هذا الجانب الواقعي لمعنى الحياة الشعبية في المجتمع اصبح هكذا في نهاية فترة السبعينات اكثر عمقاً واشد تميزاً، كما انه تفرع في اتجاهين فنيين واضحين هما الاتجاه التأملي والاتجاه الميتافيزيقى السوريالي.

الاتجاه التأملي :

يعتبر التأمل في الفن التشكيلي مدلولاً وسطاً مابين التشخيص والتجريد ولكنه مع ذلك يتوخى ايضا فناء الفكر في الوجود فهو نزعة تنحو نحو التعمق في رسم الانسان كعنصر من عناصر الطبيعة او نحو رسوم المنظر كموضوع للطبيعة والمحيط والكون. فهو لايعني بالتعبير عن (الذات) وهي في حالة عزلتها عن (اللاذات)، او قل أن التأمل ينطوي بالاساس على الايمان بان الحقيقة لاتنقسم الى ظاهر او باطن، فهي واقع ظاهري ولكنه واقع عميق الغور ولابد من اكتشافه. من هنا فالفنان التأملي يتناول المشاكل الظاهرية في فنه عبر المنظر الطبيعي، ولكن هذا المنظر لم يعد لديه مجرد واقع سطحي بل لابد من معاملته في جميع مستوياته اي كطبيعة ظاهرية وكمحيط وبيئة واخيراً كوجود كوني.

وقد كانت اول اشارة الى التأمل في الفن العراقي ماصرح به جبرا

ابرهيم جبرا في نهاية الخمسينات بأن رؤيته بالاساس هي رؤية تأملية. وفي عام ١٩٦٢ تقريبا اي في الستينات استخدم نوري الراوي عنوانا لمؤلفه الاول في الفن العراقي مصطلح (تأملات) وكان العنوان الكامل هو تاملات في الفن العراقي.[٣] وهكذا يتضح ان مصطلح (التأمل) اصبح معروفاً على الصعيدين الادبي والتنظيري ولكنه لم يكن بعد واضحا في العمل الفني. وفي عام ١٩٦٦ نشرت انا (البيان التأملي) اوضح فيه رؤيتي الجديدة للعالم، وكانت رسومي معبرة عن معنى التأمل في العمل الفني بمقدار ما استطعت تحقيقه شيئاً فشيئاً. ومن طرف آخر كانت رسوم بعض الفنانين العراقيين تامليه بشكل او بآخر ولكنها لم تصنف كذلك لاعتبارات ثقافية معينة.

كان كل هذا يمثل تحولاً جذرياً في جماليات الفن العراقي الذي اعتاد ان يتمرحل من خلال النظرية الحضارية فهي التي رفع لواءها جماعة بغداد للفن الحديث ثم رددها جل الفنانين الخمسينيين المدركين لاهمية انتاج فني قومي يمتد بجذوره الى اصوله التراثية الاولى، الى فنون وادي الرافدين والعصر الاسلامي للحضارة العربية. ومفاد هذه النظرية هو ضروره التعبير عن الطابع المحلى (الحضاري) في العمل الفني وذلك باستلهام التراث والحفاظ على ممارسة الاسلوب الحديث في نفس الوقت. واما النظرية المادية فهي التي كانت تفلسف العمل الفني باعتباره انعكاساً للحياة والوجود المادي (القيم الاقتصادية وعلاقات الانتاج والنسيج الاجتماعي) وكان من شأنها تقسيم هذا العمل الى شكل ومضمون. وقد عبأت هذه النظرية جل الفنانين العراقيين المؤمنين بان الطرح الفني هو بالأساس طرح مضمون يبرره الشكل، اما الاكتفاء بالنزعة الشكليه وتفضيلها على المضمون فامر آخر.

وفي الستينات حاول شباب الفنانين كسر هذا الطوق وظهر شيء من رد الفعل تجلى في محاولة جماعة المجددين ١٩٦٥ ـ ١٩٦٨ لممارستهم الفن الحديث بنزعة تجريبية ومختبرية معاً. كما حاولت جماعة الرؤية الجديدة والجماعة العددية الاهتمام بالنزعة الانسانية وفي استلهام التراث والعناية بالمضمون الفني من منطلقات اكثر اهتماما بواقع الحياة اليومية من السابق. وهكذا اصبح المجال ممهداً لظهور التأمل في العمل. وممن برز في هذا الاتجاه من الشباب الستينيّ كل من سعاد العطار ورافع الناصري وسالم الدباغ وليلى العطار كرعيل اول.

وكانت **سعاد العطار** منذ بداياتها الاولى تستبطن هذه الصلة الوثيقة مابين الحقيقة والواقع، متخذة من الموضوع النباتي والبشرى والحيواني معاً اي ان تتخذ من الموضوع الحيوي اساساً للتعبير. وسرعان مااستاثرت بالموضوع الذي يمثل تأصّل الشجرة بالارض، متخذة من مفرداته رموزاً كونية ذات مدلولات تتعلق بمعنى (الخصوبة) او (الفانتازيا) الانسانية... كانت في الواقع تستبدل المؤثرات المنظرية بما يعمق رؤيتها في سبر غور المحيط كمناخ وجودي، ثم حذت حذوها **ليلى العطار** التي اتخذت من آدم وحواء حواراً لحل لغز الوجود المحيطي نفسه. فكان هذا الموضوع هو (الشعار) لرؤية اكثر ايغالا مما هو مالوف في لمس حقيقة المحيط (البيئة ـ المادة). وفي رأيي انها كانت «تنتقي مفرداتها اللغوية لامن الملامح الظاهرية للطبيعة بل من الخفايا الداخلية لها.. فبدلا من ان ترسم الطبيعة كسحنة وملامح كانت سترسم الحقيقة النباتية والمادية كخليقة.. كانت

(٣) راجع مؤلفه تأملات في الفن العراقي بغداد ١٩٦٢.

ستقول لنا مقولتها عن العالم الكينونه وليس عن احلامها. والا فان جميع التفسيرات الرمزية للاشكال التي سترسمها تظل مجرد اوهام»[٤].

اما **رافع الناصري** فان تأمله الفني مكنه من استخدام الحرف العربي اول الامر استخداما صوتياً (ولكن بصيغة شكلية لافعلية) فكان في تحويره لاشكال الحروف يحقق الايحاء بجرسها. ذكر ذلك بلند الحيدري في كتاباته عنه، لكنه، اي الناصري، سرعان ماتحول نحو (البيئة) فأتخذ من الخط الافقي في لوحاته رمزاً لخط الافق واضحت لوحاته ذات هوية كونية فضائية يحاول ان يترجمها على سطح اللوحة.

ان مشاكل التأمل (التصوف) في الفن هنا تظل ذات منظور فلسفي يرى في الوجود اجمع موضوعا انسانيا مثلما يرى فيه مجالا لتجاوز الذات (الجزء) نحو اللاذات (الكل). وكانت تلك المشاكل تتسع وتنداح بمقدار مايحاول الفنان ان يوحد رؤيته الانسانية بالموضوع المحيطي. فكأن هذه النزعة اتجهت نحو تطلع الانسان نحو العالم، تنهل من مقوماته، على عكس النزعة الميتافيزيقية (او الميتافيزيقية ـ السوريالية ايضا) التي كانت تتجه نحو (داخل الانسان) لانحو مايحيطه، تعمقه وتتوغل فيه وتكتشفه : مسار به ومجاهله.

لقد كان جوهر التأمل في الفن التشكيلي في مطلع السبعينات وحتى منتصفه يمثل آخر مراحل تطور الرؤية الفنية في العراق. فظهور (الفنان المتأمل) اضحى بمثابة البديل لغياب الفنان (الانساني)، وهكذا كان هذا التحول التدريجي بمثابة نقل الواقع الشعبي (الواقعية والواقعية الشعبية) من صعيده التشخيصي الى صعيده الحدسيّ، وهذا مايمثل مدى عمق ثقافة الانسان الرافديني في السبعينات بحيث لم يعد ليمثل موقفه الانساني وهو بمعزل عن التطور العالمي.. فان الانسانية العالمية التي كان عليه ان يتمثلها لم تعد تقتنع بحل مشاكل (الذوق) لدى الجمهور بل بالكشف عن مصيره ووجوده. ونستطيع هنا ان نستشهد بالموقف السياسي نفسه فان الكشف عن مشاكل الطبقة العامة وجلها من قبل نظام الثورة لم يكن بالموقف الذي يراعي طموحات تلك الطبقة بمنطقها واحلامها بل بمنطق الحلول الموضوعية المعاصرة والعالمية.

اذن فان البحث في جوهر البيئة والمحيط كان يعني البحث في جوهر الوجود والكون، ومن هنا فان بعض مشاكل هذا البحث ظهرت ايضاً بصورتها التقنية والاسلوبية لدى **سالم الدباغ**، فممارسته للتجريدية الهندسية كانت تنمّ عن بحثه المضنى عن معنى (العدم)، عبر نقاء اللون والشكل. ثم سرعان مااغتنت تجارب كل من سالم ورافع ببعدها الاشاري.. اي بمعادلة الفكر الكوني بظواهر البيئة... وبعد فان انديا التأمل في الفن التشكيلي في النصف الثاني من السبعينات كان مسبوقا بظهور الرؤية التأملية في مجال التنظير الفني ثم بظهور تجمع البعد الواحد. فالبعد الواحد هو المسقط الفلسفي للفكر الكوني، هو البوق التأملي، اما استلهام الحرف في هذا المجال فهو بعض مداخله. ومن هنا كان عام ١٩٦٦ كما سبق ان ذكرت عام التأمل في التنظير الفني بل والادبي ايضا (كتب البيان الشعري مشيداً بالتأمل في عام ١٩٦٨) وقد حاولت خلال هذه السنوات الاربع ان اجد المعادل التقني للتأمل المعرفي في رسومي فرسخت اجواء ذات مدلولات (حروفية ـ كونية) معاً متتبعاً اراء الحسين بن منصور الحلاج في نظريته المشهورة في المعرفة. وفي عام ١٩٧١ استطاع مستلهموا

(٤) دليل معرض ليلى العطار ـ المقدمة/ لعام....

الحرف العربي في رسومهم ان يحققوا اول معرض فني للبعد الواحد.[٥]

كان منهم بالطبع جميل حمودي ومديحه عمر ومحمد غنيّ ونوري الراوي وقتيبه الشيخ نوري ورافع الناصري وضياء العزاوي وآخرون. كنا جميعاً تاملين في رؤ يتنا الجديدة لما بعد التجريدية، وكان محمود صبري آنئذ يأخذ بتلابيب نظريّه واقعية الكم، وهي الاخرى ذات مناخ تأملي.[٦] على ان البعد الواحد كتأمل هو غيره كبحث كوني عبر البيئة او الحقيقة العلمية أو الحقيقة اللغوية. فجميل حمودي ومديحة عمر مثلا لم يكونا قد ادركا بعد جوهر الوجود بمعناه العلمي البحت مثل صبري ولاكوجود كوني كالناصرى بل كانا قد ادركاه كمد انساني ولغوي. وكما ان (الفطرة) هي اصل الثقافة فان الثقافة هي اصل العلم والعلم اصل المعرفة. لنقل اذن ان الخروج عن (قوقعة) الذات نحو (المحيط) يتطلب منا لأول وهلة التنكر للذات وهكذا فان استبدال الاشكال المجردة المحورة بالاشكال الطبيعية والاستقرار عند المفردات الابجدية للحروف العربية هوبمثابة الخروج نهائياً، بل الانسلاخ، عن (الرؤ ية البصرية). والارتداد نحو (اللغة البصيرية)

ومن هذا كله الخروج عن مناخ النظرة (التشخيصية ـ الذاتية) وهي التي تسنح في الحوار مابين الانسان والطبيعة الى مناخ النظرة (التشخيصية اللاذاتية) (ولحد ما اللاتشخيصية الذاتية). فما حرف ميم اوعين او سوى الاختيار اللاواعي للذات وهي عند مستوى الصرع او الغيبوبة او السماد هي اليوجية او اوحتى عند مستوى سقطه اللسان والهذيان، وماكلمه (الله) اوحركة حروف فضائية كما اعتاد جميل حمودي ان يرسم الخط بها بروح (اربسكية) جديدة سوى الفيض الروحى (الحروفى) وهو يتحقق من خارج الذات نحو صميم الذات.

والواقع ان النزعة التأمليه كانت قد وجدت لها ارضاً خصبة من الفن عن طريق هذه اللغة الجديدة غير المباشر للحوار مابين الذات والعالم. (مثلما ان النزعة التشخيصية والانساتية البحتة التي انداحت في الالتزام الثوري تمثل اللغة الاخرى المباشرة)

لم يكن العالم في الفن التاملى، ولاهو اليوم الشاهد على الوجود عبر الانسان، بل هو كل ماكان خارجاً عن (ذات) الفنان والجمهور على السواء.

كان هو المحيط الكل الذي يصهر الفنان والجمهور والعمل الفني وخاماته في بوتقة واحدة.

وفي ١٩٧٣ قيل ان «الكتابة بالاشارات والرموز تحمل في طياتها المعنى والقيمة الشكلية في وقت واحد. فالرمز ينطلق من حقيقة انه يشير ويدل على الطبيعة التي هوخلاصة لها وبديل وشديد التركيز للتذكير بها»[٧] وفي نفس العام كنت اذكر في كتاب المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب ان (استبدال الرؤية الذاتية المجردة بالرؤية الكونية هو

(٥) راجع اخبار الحلاج ـ مقولته الشهيرة في المعرفة «علم كل شيء في القرآن وعلم القرآن في الاحرف التي في اوائل السور وعلم الاحرف في لام وعلم لام الف وعلم الالف في النقطة وعلم النقطة في المعرفة الاصلية وعلم المعرفة الاصلية في المشيئة في الازل وعلم الازل من غيب (الهو) وعلم غيب الهوليس كمثله شيء ولا يعلمه الا هو.» لوى كراوس اخبار الحلاج.

(٦) راجع كتابه حول واقعية الكم (بيان واقعية الكم فن جديد لعصر جديد) مطبعة رمزي بغداد ١٩١٨.

(٧) جميل حمودي: البعد الواحد (،) الفن يستلهم الحرف ـ بغداد ١٩٧٣ ـ ص١٣.

الموقف الجديد للتأمل الفني المعاصر، اي ان يصبح العمل الفني معبراً عن الوجود الكوني للانسان لا من خلال التأمل الذاتي فحسب بل من خلال تهيئة المناخ الكونى نفسه على السطح التصويري سواء من خلال التعبير الفني او من خلال الصياغة والتقنية»[٨]

كما ان شوكت الربيعي ايضاً كان يكتب باسلوب تأملى عن فنه فيقول:

«... الحياة هنا شريحة خاصة ترينا اى جمال خلاب وتضمر بين خباياها اى تعب وارهاق وكفاح متواصل. لقد امتلأت شكلياً عيني باللون الاخضر المتعفن والفيروزي والاوكر والترابي.

وقد شدنى لون البرك الاسنة التي اشم منها روائح المستنقع ونتاة الضفادع الميتة..»[٩] لكن رسوم الربيعى في الفترة لم تكن تأملية بل انسانية تعبيرية، اللهم الا حينما اخذ باستلهام الحرف العربي في رسومه وقبل ان يتحول في نهاية السبعينات الى النزعة الميتافيزيقيه لقد كنا تاملين في تنظيرنا. المدون. على ان من الرسامين الذين اهتموا بالبيئة اهتماماً كبيراً ولم يتجاوزها من حيث هويتها المادية ليصبح تصورهم اياها تصوراً كونياً فيعبروا عن مناخها الفضائي وكان كل من عجيل مزهر وامين عباس، انهم يمثلان مدى فناء الذات في البيئة

فلقد حاول عجيل مزهر منذ اول ظهوره في الاوساط الفنية ان يعبر عن مشاكل البيئة تعبيراً قريباً جداً من فن الاوب OP - art وكان ذلك في مطلع السبعينات فقدم لوحات في معرضه الشخصي في بغداد كان منها مايمثل باباً او شباكاً غير مرسوم بل محشور ضمن اللوحة. اما اهتمامات امين عباس بالبيئة فانها تتعلق بتأمل الابواب واللافتات وما عليها من ثقوب او مسامير وفجوات وكتابات، وما الى ذلك. لكنها كانت مرسومة ومظللة وليست مهيئة بصورة مجسّمه. على ان بعض شباب الرسامين حاولوا في الفترة الاخيرة الاهتمام بالبيئة في اعمالهم معمقين هذا التيار ومن وجهة نظر توثيقية او بنيوية ولكن طروحهم كانت تتسم بالتجربة، فهم لم يستقروا بعد على شيء، ومن هؤلاء صادق عبدالحسين وفوزي احمد.

ومن طرف ثالث نستطيع ان نصنف محمد مهر الدين رساماً تأملياً في نزعته الانسانية لولا انه سينحى منحى وسطاً مابين التعبيرية والتأمليه. وبمعنى آخر ان تصوره لوحدة الانسان (كذات) والمحيط (كلاذات) يظل ملتزماً جانب الانسان. كما انه في استخدامه للتقنية والاسلوب يحاول دفع ردود الفعل لدى المشاهد من منطلقات انسانية الى كونها اكثر تأثيراً في تجسيد المعنى الانساني من تجسيدها للمعنى المحيطيّ، اي في تعميق معنى وحدة الوجود الخليقي والمحيطي. ومع ذلك فان اختياره للحظات معينة يتوخى فيها المصير الانساني يحقق له وحدة الانسان بالظواهر المادية وربما الكونية، اي باختلاط معنى الحياة بالموت او الجسد بالارض والزمن بالمكان. ومن هنا فان المحيط الذي كان يهيؤه في اعماله كان تابعا للانسان وظلاً له وليس العكس. وفي هذا المجال نجده مستخدما المكعب والظلال والاشباح كوسائل لرفد المعنى الانساني لديه.

ومهما يكن من الامر فان دراستنا لواقع الفن العراقي في النصف

(٨) شاكر حسن ال سعيد: راجع كتاب المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب - بغداد ١٩٧٣ ص٣٤ موضوع الفنية التأملية او مقدمة في معنى الحقيقة الكونية.

(٩) شوكت الربيعي - نفس المصدر السابق ص١٥٩ موضوع (تجربتي تقودني الى عالم الفلاحين).

الثاني من العقد الستين يكشف لنا عن وضوح التيار التأملي في الفن التشكيلي ، اذ لم يعد الفن مقتصرا لدى الكثيرين على رصد الواقع الانساني وهو بمعزل عن المحيط او ان يجعل من الانسان العامل الاول ومن سواه العامل الثاني . فثمة محاولات لأعتبار الانسان ظاهرة من ظواهر المحيط بشتى اشكاله : كمحيط ثقافي وكمحيط بيئوي مادي او روحي وما الى ذلك ، وهكذا بلغ تنوع هذه النزعة الى ان يصبح تياراً واضحاً . وفي هذا السياق نستطيع ان نميز بين عدة رسوم (تجريدية) واخرى (مابعد ـ تجريدية) استطاع ان يتبناها هذا التيار في مجال البحث الخلوي ولكن بالصيغ الاكثر معاصرة . فقد عمل على ترسيخ تقنيات واساليب عراقية جديدة اخذت تعمل على انجاز الواقعية الشعبية ، كما استطاعت ان تحقق وحدة الفنان بالمشاهد ، اي عبر فناء الفنان بالمشاهد وبالمحيط وذلك من خلال خروجه عن (ذاتيته) وانتمائه لذاتية المشاهد ثم لذاتية العمل الفني اي حقيقته الشيئية .

ولايزال البحث التأملي في الفن العراقي يؤلف جانباً مهماً من جوانب تطور العمل الفني كنزعة وتيار وتعدد في الاساليب والمعطيات .

الاتجاه الميتافيزيقي : ومن ناحية اخرى ، شبه موازية للاتجاه التأملي كانت الواقعية الشعبيلا الشعبية تتطور الى واقعية ميتافيزيقيه او الى نوع من البحث يتعلق بذات الفنان الخالقة دونما فناء في المحيط والى تغلغل في الكشف عن امكانات الصورة الشخصية وليس المنظر الطبيعي في التعبير كما هو الامر في الاتجاه التأملي .

لقد كان جابر بن حيان مؤسس علم الحروف في الحضارة العربية الاسلامية[١٠] يرى ان بكل ظاهر باطناً ، وانه اذا استطعنا ان نظهر الباطن ونخفى الظاهر تحققت آمالنا في تحويل المعادن الخسية الى معادن نفيسة . ومثل هذه النظرية يمكن ان تكون مدخلنا الى توضيح ميتافيزيقيه هذا الاتجاه ، ذلك ان استثمار الجانب الذاتى في العمل الفني في تطوير الصورة الشخصية وكل مامن شأنه ان يكشف عن خبايا النفس البشرية في اللوحة ينطوي على نوع من البحث الفلسفى لا الصوفي ، لن يهتم بافناء الذات في المحيط بمقدار مايعني بتجاوز (الذات) من مستواها الطبيعي الى مستويات اخرى فوق طبيعية - sul natural او روحية splrltvol او بمعنى آخر اذا كان التأمل كنزعة تمثل وحدة الذات والمحيط فان النزعة الميتافيزيقيه تستهدف الكشف عن الطبقات العليا للذات نفسها . وهكذا فان مبدأ (الانتشار الافقي للتجريد) يستبدل الآن (بالتسامي العمودي للعرفان التجريدي) او بمعنى آخر ان تفاني كل من الفنان والعمل الفنى والمشاهد والعالم في الفن التأملي مابعد التجريدي سيستحيل الآن الى (تصعيد) الذات تصعيداً اشراقياً ، وحلول الفيض الخالق في نفس الوقت لتحقيق وحدة الخلق الفني . وهو امر كان ، ولا يزال له منهجه المعروف في الفكر الانساني .

والواقع ان دراستنا للتطور الانسانى عبر عملية الخلق الفنى او بمعنى آخر ان دراستنا (لذاتية) الفنان من حيث فرضها على العالم

---

(١٠) راجع تاريخ الفلسفة الاسلامية : هنري كوربان .

يكشف لنا عن مدى فناء (الخالق) في (الخلق)، كما يظل هو المحور الاساس في الميتافيزيقيا، اي اكتشاف المظاهر الذاتية المتنوعة في العمل الفني ابتداء من الواقع الشعوري والحس (مطابقة الطبيعة في نقل الرؤية البصرية للمرئيات) وانتهاء بالقصور والخيال (اختراع اشكال جديدة تعتمد على سوانح الذات المتجيلة للعالم) ومروراً بالواقع الانساني اللاواعي sub - conscious، او مكنون العقل الباطن (بناء اشكال طبيعية ذات مدلولات سوريالية).

وفي العراق كان للنزعة الذاتية تاريخها الميتافيزيقى والسوريالي معاً عبر العصور، وهو تاريخ ممتزج بالسحر والخرافات وعلم الحروف والتعاويذ والتنجيم الا انها لم تتحقق خلال اللغة التشكيلية الحديثه الا وهي معتمدة على النزعة العلميه والموضوعيه.

ولعل اقدم مبادرة اسلوبية للتعبير عن الميتافيزيقيا في العراق تجلت في اعمال الحاج سعاد سليم. الا ان سعاد سليم كان بلا شك ينطلق من احساسه الفطري في التعبير عن ذلك شأنه شان الفنانين الفطريين امثال هنري لودوانييه روسو، وان لم يكن رساماً فطرياً بالمرة.

على ان هذا التيار الذي احاول ان اشخصه الآن خلال اعادتى لقراءة تاريخ الفن العراقي الحديث عبر المدارس الفنية يعتبر بلاشك التيار الموازي للتأمل الفني اي للبحث عن الحقيقة الفنية من خلال المحيط او (اللاذات) فالميتافيزيقيا بحث عن الحقيقة من خلال (الذات) بالذات. من هنا فانها تعتبر الوريث الطبيعى كفكر ورؤية لرسوم الاشخاص وبدقة اكثر (للصورة الشخصية) portrait كما ان البحث عن الحقيقة عبر المحيط او اللاذات هو بلاشك الوريث الطبيعى لرسوم المناظر الطبيعية landscape كما رأينا سابقاً.

من هنا فان تطور الفكر الميتافيزيقي كان سيبدأ برسوم الاشخاص وبصورة طبيعية اى وفق مبدأ مطابقة الطبيعة لكى يمر بالفن السوريالى الذي اضاف الى الرصيد الانسانى الطبقات اللاشعورية فيه او مكنونات العقل الباطن، ثم لينتهى بالفن الفانتازى fantasla او الرسوم المتخيلة على ان المتيافيزيقا فى الفن العراقي كانت ترتبط دون ادنى ريب وبصورة حدسيه على الاغلب بالعودة الى نظام جابر بن حيان في التميز ما بين الظاهر والباطن ومن ثم الموازنة ما بينهما او تغليب الباطن على الظاهر فى آخر المطاف.

ذكرت اسم الحاج سعاد سليم كأول فنان ميتافيزيقي في الفن العراقى ولكني كنت احاول ان اصف بداية هذا النسغ لدى فنان إتخذ له موقفاً منذ البداية في الاعتماد على الذات، وفضل ان يتعلم (ذاتياً) فن الرسم المدرسي دون ان يهوي فى الاسلوب الفطرى. وكان ذلك فى مرحلة الاربعينات.. والمهم في الامر ان لسعاد سليم رسوماً لمناظر طبيعية مرسومه باسلوب المحاكاة الا انه اضفى عليها من عنده اجواء غريبة شبه سحرية تتوسط كلا من الميتافيزيقيا والتأمل، بل وتوحى بالكثير من اللاشعور والمناخ السوريالي. انه بحق اول رسام ميتافيزيقى فى العراق. ثم اعقبت ذلك تجربة جميل حمودى، الذي لابد انه كان يمارسها من خلال جو شبه سوريالي بعد ان جعل من مجلته الفكر الحديث منبراً حراً للنقد الفني الحديث ونشر ما نشر من مقالات عن السوريالية بالذات. وتلك التجربة الاولى هى التي كان من شأنها بعد ان غذاها، حمودي باطلاعه الحقيقى على السوريالية اثر حلوله في باريس في نهاية الاربعينات، ان ترده الى نزعته الحروفيه،[11] ثم حاول قاسم

(١١) راجع دليل معرض جميل حمودى/ بغداد تشرين الثاني ١٩٦٥ معرض الواسطى ـ مقال الناقد روبير

ناجى فى الخمسينات مجهداً لتشريع اسلوب فنى حديث مفرط في الخيال فيرسم رسوماً ميتافيزيقية ولكنها لم تصل المستوى الفكرى الذى يؤهلها لان تكون ذات رؤية فنية واضحة . حتى حددت مرحلة الستينات ظهور نوع من التفكير الموضوعى بالميتافيزيقيا فتجلى ذلك لدى علاء بشير بالذات ولدى سواه والواقع ان سعاد العطار التي وصفنا رؤيتها منذ الستينات بكونها رؤية تأملية كانت من طرف خفى تطرح ميتافيزيقيتها ايضاً

وكان ذلك لديها مضمخ بشيء من الميتافيزيقا الرومانتيكية، كالتى تتنباها الآن وداد الاورفلى فى رسومها للمناظر الطبيعية الدينية . وهكذا كانت مرحلة الستينات فى العراق تتمخض عن نوع من الرؤية الفنية اخذت تستفيق على مصدرين هامين لها هما (اللاشعور) والفن السوريالى ثم (الخيال) والفن الميتافيزيقى .

لكن الملاحظ ايضا في الفن العراقى انه لم يتحقق كفن سوريالى ابداً حتى لدى اولئك الذين تقصدوا السوريالية عن دراية ومعرفة . وكان جميل حمودى، الذي يعتبر من اقدم من حاول مثل هذه المحاولات فى الفن، يرى ان من اوائل السورياليين في العراق هو جواد سليم في لوحته الملاريا ولكنه نفسه اى جميل حمودي سرعان ما اكتشف انه لم يكن سوريالياً ابداً، وقد روى لى حادثة هامه ايان كان فى باريس عن تعرفه على جماعة السورياليين وكيف انهم ضموه الى صفوفهم ثم حدثت له معهم قطيعة بسبب اختلافه مع واحد منهم وكان ذلك سبباً في تحوله نحو التجريد بالحرف العربي، اما جواد سليم فلم يشتهر ابداً كرسام سوريالي وفى الخمسينات حاولت انا ان ارسم بعض الرسوم السورياليه كانت قمتها لوحتى (الديك) ولكن ذلك كان من تجاربى الشخصية قبل ان استقر على التأمل الفنى بيد ان د. عفيف بهنسى في

قرينا (نلاحظ انه اهتم بالسوريالية) ـ رأى ر. ف. كندرتال (وهكذا يمكننا ان نكتشف انه في مرحلة من مراحل عمله الفنى قد زاول الاسلوب السوريالى بصورة مزدوجة التفرد).

كتابة الفن العربي يعتبرني رساماً سوريالياً بحق وحقيق وكان يعتمد في ذلك على كتاباتى[12] وقد اشرنا من قبل الى ان علاء بشير في رسومه في الستينات وما بعدها حاول ان يحقق السورياليه، ولابد انه كان يؤمن بامكانية ذلك بسبب من ثقافته الطبيه وما يتعلق منها بلاشك بالتحليل النفسي .

وقد واكبه في ذلك في مطلع السبعينات ومحمد راضى لكن السوريالية في رأسي لم تترسخ في العراق ابداً . والسبب في ذلك يعود الى انها فلسفة قبل ان تكون فناً وهى فلسفة انسانية علمية فى منهجها لأنها تتوخى تصعيد العقل الباطن الى مستوى العقل الواعى

ومع ذلك فان مثل هذا الوعى الانسانى لايمكن ان يتحقق في العراق، بلد السحر والاساطير قبل ان يستقر على وعيه الانساني المعاصر . فمهما حاول الفنان فيه ان يكون سوريالياً صده عن ذلك ما هو مخزون لديه من افكار واهتمامات بالميتافيزيقيا والخيال .

على انه في السبعينات ظهر من الرسامين العراقيين من اخذوا بتقليد سلفادور دالي او كيريكو او سواهما ومن هؤلاء كامل الموسوى، الذي عرض في معرض الحزب الثالث[13] لوحة ذات مضمون سياسي واجتماعي ولكنها مرسومة باسلوب سوريالي قريب الى الميتافيزيقا ومن ذلك ايضا الرسام **عبدالصاحب الركابي**، الذي اقام في عام **١٩٨١** معرضاً شخصياً تحت شعار انتصار الفارس العربي في قادسية صدام نحى فيه منحى (سوريالية ـ ميتافيزيقيا) واضحا .

(١٢) يقول د. عفيف بهنس في كتابه (الفن الحديث في البلاد العربية ص ٧٠) «من هم السرياليون في العراق؟ ليس منهم من يعترف بهذه النزعة، ومع ذلك فان سعاد العطار تبقى اجرأ من تصدى لعالم العقل الباطن . . اما شاكر حسن ال سعيد فان افكاره التى يقرأها المثقفون من خلال كتبه المباحه او المستتره تجعله في مصاف السرياليين وان كان يختفى وراء مفهوم البعد الواحد . . »

(١٣) راجع الارشيف التشكيلى/ملف الحرف (ك)

ومن الغريب ان محمد راضي عبدالله الذي اشرنا اليه في معرض حديثنا عن علاء بشير، كان بوجهة نظر النقاد (واقعياً ـ انتقادياً) او (واقعياً ـ حديثاً)[١٤]

وذلك منذ عام ١٩٦٨، لكنه سرعان ما تحول نحو اسلوب ما بين السوريالية والميتافيزيقيه وان لم يعترف هو بذلك. بيد ان شوكت الربيعي في معرض حديثه عنه اشار الى هذا التحول لديه حينما وصف اعماله عام ١٩٧٤ بالشفافية والاخلاقية المثالية القرويه وحيث الانسان بصبح ظلا لنفسه ورمزاً لوجوده، حتى ان لوحاته «بلغت من الاختزال حداً شبحيا.. (وان) اشخاصه ملقون في المنطقة القاتمة ومثقلون بقوانين صارمه ولكنها عاريه...»[١٥]

واليوم يتزعم هذا الاتجاه في العراق دون ادنى ريب علاء بشير، فهو في معرضه الاخير لعام ١٩٨١ يحاول ان يجعل من هذا الاتجاه مدرسة قائمة لذاتها، ويعمل مدركاً ان التعبير الفنى يمس بالاساس مسألة الوجود قبل الواقع وهو وجود لايقوم ابداً على نسخ الواقع «فالمرء اذ يرسم نسخة حرفته للشجرة انما يقوم (على حد رأى الكسندر اليوت) بمحاكاة ساخرة لكينونة الشجرة. فالواقعية الصحيحة اذن ليست حرفية بل سحرية. انها تقيم ازاء النار مرآة قريرة في غرفة مظلمة»[١٦] ونحن لو تأملنا هذا الرأى بامعان لوجدنا فيه الاساس الفلسفي للموقف الميتافيزيقي الذي نحن بصدده فعلاء بشير يرى ان واقعيته لاتستقيم مع التعبير عن الواقع كما هو بل لابد ان يصبح كذلك واقعاً سحرياً، اى مكشوفاً عن باطنه. وان فى وسائل الكشف عن باطنه اذن ستكون كل تلك المحاولات الجادة التى سيظهر فيه الشكل الانسانى الظاهرى مشحوناً بالملامح الحيوانية والشيئية (التصنيعية) في آن واحد، ومنطوياً على معنى الموت والحياة، الزمان والمكان. وبمعنى آخر ان يعتمد الكشف عن الوعى الداخلى للانسان والانسانية على ما يمكن ان ينعكس على الملامح الظاهرية من تنوعات ذات مناخ وجودى شامل.. وسواء عن طريق الكيان العام، وفى هذا مساس بالمنهج والرؤية السوريالية، او عن طريق (الحدث) المصيري للموضوع المرسوم، وهذا هو صميم الرؤية الميتافيزيقيه للفنان فان اللوحه الميتافيزيقيه العراقية (علاء بشير والاخرون) تظل امعاناً في استثمار التصور والخيال لمضاعفة الوعي الانسانى باحالته الى وعي للوجود ـ ومن هنا واقعيته الجديدة ـ بكل ما فيها من امكانات تتعلق بالاشعور والعقل الباطن من جهة وبفلسفة الحياة ووحدة الخليقة الكونية من جهة ثانية.[١٧]

ومن اوائل الرسامين الميتافيزيقيين في العراق اسماعيل الخياط. وهو يعتمد على التقنية في طرح فحوى رؤيته التي تجعل منه باحثاً خيالياً على مستوى كبير من المهارة.

ولديه يستوى الكل: الانسان والاشياء في عالم الافلاك والذرات، الفضاء والمادة. فهو كمن يحاول ان يحقق ظاهرة (الذوبان) في رؤيته وفنه الميتافيزيقيين وليس ظاهرة (الاختلاط). لكانه لم يعد ليرى العالم كما يبدو لأول وهلة مكوناً من عناصر جزئية تحتفظ بكيانها لذاتها، فلديه يتكافؤكل من الاجزاء والاجزاء الاكبر منها او ما يمكن ان يقال مجازاً: الكل والجزء. وهكذا فان لدي الخياط يستحيل الباطن الميتافيزيقي الى ظاهر تام.

على ان ثمة مثالا آخر للميتافيزيقيا في الفن العراقى وهو ظاهرة (على

---

(١٤) التآخي ١٨/٢/١٩٦٨

(١٥) الاذاعة والتلفزيون (١١٩) ٢٢/١٢/١٩٧٤

(١٦) الكسندر اليوت: آفاق الفن (ترجمة جبرا ابراهيم ج ١) ١٩٦٤/ ص ١٤١

(١٧) يقول علاء بشير في دليل المعرض المشترك عام ١٩٨١ مع محمد مهر الدين ما يلي: «تزداد غربتنا مراراً كلما تاملنا الكون. كذلك يزداد ليلنا عفونة كلما ادركنا بعدنا عن الحقيقة.. ما اعظم مصيبة الانسان عندما يعرف كم هو جاهل.. اعمالنا قد تعبر عن لحظة تفجر اساسها محنة الانسان وحيرته ازاء استحالة العثور على تفسير لآلام الناس فى مسيرته عبر التاريخ.. ونحن ندرك ان اعظم الالام مرارة هى تلك التى يصنعها الانسان للانسان.»

النجار). فان هذا الفنان الذى عرف بكونه تجريدى الرؤية طيلة السبعينات سرعان ما تحول اخيراً الى ميتافيزيقي. ومع ان ملامح هذا التحول كانت تبدو في بعض اعماله الا انه في عام ١٩٨١ عرض اعمالا جديدة كانت على قدر كبير من الخيال والتصور وفيها يتحكم الفنان في بساطة التعبير وشعبية الالوان وكان هو نفسه يعلل هذا التحول نحو هذه الاعمال الجديدة كما يلي:

«احسست عندئذ بانى احبس كل انفعالاتى وهواجسي وعواطفي بقيود التشكيل الذي اصبح عندى موضوعاً جاهزاً لايثيرنى»

وهذا ما جعله مشروعاً قابلا للتحول باستمرار يقول عنه هو:

«.. مازلت اشعر بمبضع الجراح يتغلغل عميقاً في جسدي. وتصور كيف اكون وسط هذه الانفعالات».

وهكذا فانه سيكسر الاطواق لكيلا يختنق: «ثم يبقى التجريب مشروعاً مادمت صادقاً مع نفسي.»[١٨].

ان علي النجار في الواقع مثال حى على الاتجاه الميتافيزيقي في الفن العراقى، ذلك انه سيتخذ من الانسان وامكانية رسمه في هالة من التصور مجالا للبحث. انه سيرسمه بملامح حيويه.. حيوانية احياناً وتصنيعية في احيان اخرى. وانه يتسم فضلا عن ذلك بتحوله الرومانتيكى المفاجىء عن التجريد بالخطوط الى التشخيص بالاشكال..

هكذا اذن كان التحول الاخير للفكر العراقي يعانى من تبلور الوعى الواقعى والشعبي عبر (المواقف) و(الاساليب) التى لم تعد لتكتفى بوضوح المضمون من اجل توظيف الشكل. انها في الواقع تظل نهب صراع (ذاتى) يحس به الفنان في داخله اذ هو في حوار مستمر مابين (ذاتيته) هذه و(لاذاتيته) اى خلال العالم، وهو في مثل هذا الصراع لايتحلى عن ادراك حريته الانسانيه والتزامه الاجتماعي ولكنه يصر على ان يوظف قابلياته التشكيلية

(١٨) زهير غانم: مجلة فنون (٧٦) ١٨/١٢/١٩٨٠

للتعبير عن (صدق) ما هو في سبيله: حريته وانسانيته الاجتماعية معاً.

في نهاية هذا الفصل من كتابنا الثانى لابد ان نشير الى تلك القابليات الشابة التي لم تستقر بعد فى اساليبها وان استقرت ابداً في (مواقفها)، انها جميعاً تعانى من تجربة التمرحل خلال الاتجاهات والاساليب.. فهى واقعية وشعبية في محاولاتها مهما بشرت باستقرار فى جانب او آخر.. واذا كان كل من مدحت محمد علي ومازن سامي قد اوشكا على الاستقرار في ما يمكن ان ندعوه بالنزعة الانسانية بروح وواقعية وشعبية معاً ذات اهتمامات ملحوظة بالحرف او العلاقة والاشارة فان حسن عبود هو الآخر يبدو سائراً في هذا الاتجاه بروح انسانيه تعبيريه مرهفة.. وكان قبل ذلك كل من عمار سلمان ومظهر احمد قد ساهما بمعطيات تجريبيه - انسانية معاً مساهمة هاشم حنون وهاشم الطويل فى مجال الفن الانساني، في حين كان سيستقر هذا الاخير في نزعته التأمليه - الحروفية مستخدماً التكرار كجذر جمالي في رؤيته الشخصية.

ان مستقبل الفن العراقي يظل رهين النزعة الانسانية الواقعية والشعبية الرصينه مهما تشعبت وتعمقت خلال الاتجاهات والاساليب الحديثة المتنوعه فهى حينما تلتزم التعبير عن الوعى السياسي والاجتماعي فقد تنمو في البداية - عند شباب الفنانين وسواهم - نحو اساليب قد تظل وهى ليست اكثر من قوالب جاهزة للتجريب. لكن الفنان العراقى، سواء لاعتبارات وراثيه او سيكلوجيه، يظل متمتعاً بمقدراته على الابداع آخذاً بنظر الاعتبار عمقه التاريخى والحضارى، وهو يستطيع ان يحقق الكثير..

من هنا فان هذه الفصول المتتابعه من تاريخ الفن العراقي التشكيلي حتى لحظة اتمام مؤلفنا، تظل حافلة بهالة من الوعى مما يؤهلها دوماً لان تكون فصولا ممهدة لاتمامها.. انها من هذا المنطلق تنتظر متمماتها التى لن تقف على ارض رخوه.. فمسيرة الفن العراقى بكل مجدها الحضارى والانسانى لاحد لها.. واملنا فى هذه الناحية كبير بشباب الفنانين ابداً.