الفصل الخامس

الرؤية الجديدة والجماعة العددية

اثر انحلال جماعة المجددين كانت بوادر ظهور جماعات فنية ذات رؤية فنية واضحة تلوح في الافق. وكان حميد العطار والنحات صالح القرغولي وبعض الفنانين الآخرين الشباب قد تحمسوا لمعارض المعركة متوخين رفد الجمهور بمعطيات الفن الثوري، ومتخذين من الموضوع السياسي والقضية الفلسطينية اساساً لنزعتهم. وبالمقابل حاول ضياء العزاوي متفقاً مع اسماعيل فتاح ومحمد مهرالدين بالاضافة الى اصدقائه، وهم كل من رافع الناصري وهاشم سمرجي وصالح الجميعي، ان ينشروا بياناً فنياً يعلنون فيه رأيهم بمسؤولية الفنان العراقي إثر الاحداث العسكرية والسياسية التي صاحبت واعقبت هزيمة حزيران عام ١٩٦٧، وهي ضمنياً رؤية ثورية لما تستبطنه من آمال. ولكن هذه الرؤية المنشورة ضمن البيان سرعان ما ظلت مجرد اعلان، اذ لم تتبناها الجماعة المتبقية من الموقعين بعد ان انحسر عنهم كل من اسماعيل فتاح ومحمد مهرالدين. اي ان انحسارهما كان قد قلل من قيمتها الموضوعية.

بيان نحو الرؤية الجديدة.[1]

وعلى كل حال فقد تضمن البيان منذ البداية وجهة نظر عامة هي اكثر صلة بالاعلام منها بالفكر الفني. فقد اعلنت عن تعريفها للمرحلة الحضارية التي تعبر عنه بكونها «.. نتيجةً حتميةً لاكتشافات وتخطّ سابق من قبل الانسان تجاه عالمه الخارجي... فان الوجود الفعلي لن يتحقق الا من خلال (الحركة الحيّة) التي ترفض اي هدف نهائي للوجود.. فحضور الشيء في تطوره المستمر وتغيره الدائم، حيث تصبح استمرارية البحث صفة ملازمة للانسان الواعي...»[2] وتلك بديهية من بديهيات الوجود، ومع ذلك فانها، اي هذه المقدمة، تعلن عن رغبتهم في عدم الركون الى العمل الفني كمجرد استهلاكية

---

(١) راجع بيان نحو الرؤية الجديدة: مطبعة رمزي/ تشرين الاول ١٩٦٩/ موقعاً من قبل هاشم سمرجي - محمد مهر الدين - رافع الناصري - ضياء العزاوي - صالح الجميعي - اسماعيل فتاح.

(٢) نفس المصدر السابق.

و(كليشهات)، وتنهي الى القول بان (الفنان المعاصر كفّ عن طرح العالم (كشيء ساكن غير قابل للتغير) وبذلك فان غموضه دفعه للاهتمام باكتشاف (الجوهر الحقيقي) للشيء ووضع نفسه بازاء (التحديات الضخمة للعالم الخارجي) وبذلك يطرح مقدرته على (تجاوز التجربة»[٣]. ومهما يكن التفسير الذي يقدمه البيان فانه يؤازر بصراحة دعوى الفن الحديث. بل هو يؤكد على ديالكتيكية الوجود «اكتشاف الجوهر الحقيقي ووضع نفسه ازاء التحديات الضخمة للعالم الخارجي»[٤] ليستطيع صياغته «تجاوز حدود المظهر..»[٥] اي من خلال التجربة.

هذه هي خلاصة البيان، اما ما تلاه فمجرد تنويع بالمعنى مثل عبارة «.. والرؤيا (يقصد الرؤية) الفنية ليست الا صورة من صور استخدامنا لعالمنا الداخلي والخارجي»[٦] او «... الفنان يعيش وحدة العصور كلها، ويعيش في الوقت نفسه وضعه كجزء من المجتمع»[٧] او «فلنكن طليعة التحدي... لا نريد الا ان نكون فنانين نحمل روح الوطن والبشرية. كونوا معنا لنوحد الرؤية الجديدة للعالم.»[٨].

ونحن نجد في هذا الاكتشاف الجديد (للمضمون الفني) من قبلهم وامكانيات تضمينه (للشكل الفني) نتائج (النزعة التجريبية) لجماعة

(٣) نفس المصدر السابق.

(٤)، (٥) نفس المصدر السابق ترد هنا بشكل اقتباسات توضيحية.

(٦)، (٧)، (٨) نفس المصدر السابق استشهادات.

المجددين. ولكننا نستطيع ايضاً ان نغزوا اهمية هذا التحول في الفكر الفني الى (الروح العلمية) التي بدأت تتحقق الان في الفن التشكيلي،

فالرؤية الجديدة اذن تصبح الآن محاولة للبدء بقضية الانسان الاجتماعية وهي القضية التي حاول محمد الجزائري ان يتبينها في العراقي السبعيني[٩]. مثلما تصبح في نفس الوقت (الموقف الثوري، وضمناً (الانساني المعقلن) rationalized **وليس المحسوس فحسب) في رأب صدع الخيبة النفسية للمواطن العربي في حرب ١٩٦٧. وهو ما عبر عنه**

حسين جليل بقوله :- «لذا فهم (اي فنانو العصر) ملزمون بتحطيم الاشكال القديمة لايجاد أشكال جديدة اخرى»[١٠] على انها تظل في نفس الوقت محاولة لاكتشاف الطابع الحضاري للفن العربي عبر استلهام التراث في الفن.

على ان الرؤية الجديدة تلخص لنا، فضلاً عن كونها رؤية جماعية، رؤيات اخرى فردية. وهذا ما نعلمه من تصريحات الفنانين الموقعين للبيان.

يقول اسماعيل فتاح، وهو من اللذين اشتركوا في معرض المرفوضات في عام ١٩٥٨، وفي معرض المعركة عام ١٩٦٨ :- «لننطلق من انتاجاتنا الفنية على اساس عصر النهضة الاوربي Renassaince عصر الانحطاط الفني وخاتمته الكلاسيكية - الجديدة Neo Classism »[١١] انه اذن يفكر

(٩) محمد الجزائري: الفن والقضية - فهذا الرأي هو مضمون كتابه هذا.

(١٠) حسين جليل: مجلة المثقف العربي (١) ١٩٧١ الموقف الفكري للفنان العراقي ص٣٢.

في (ولادة) naissance مضمـــون جديـد، ثوري، وانسـاني، يستأنف فيه انسـانيـة الاوربي بانسـانية العربي. ويرىٰ صالح الجميعي، بعد تجربة وتمـرس في العمـل الجـماعي مع المجـددين: ـ «ان الالتزام لايعني فرض اسلوب معين في العمل الفني، وانا اريد تفسير العكس فانا غير ملتـزم.»[١٢] وهـو هنـا يضع بوضوح القاعدة الاساسية للجماعة العددية بعـدم التـزامهم ايـة رؤ يـة جماعيـة. وتلك (ازمـة) معاصرة كان يمر بها (ضمـير) العقـد الستيني ولايـزال يعـانيهـا الجميعي. فنحن نعلم ان المجـددين لم يهتمـوا بطـرح رؤ يـة فنية، ولكنهم لما يعترضوا على مؤ يد شكـري الـراوي حينـما كتب لهم رؤ يـة فنيـة معينـة وكذلك حال جماعة الرؤ ية الجديدة على لسان الجميعي، واحسب ان هذه المناهضة للرؤ ية الجماعية على الغموم تعكس طبيعة الفكر لما بعد الخمسينات. ذلك ان الخمسينيـين كانـوا (منطقيـين) في طرح شعـار ثقـافي انساني اوحضاري يتقدم طروحهم فكانوا يحاولون الفصل بين الفكر والوجود اما الستينيون فيبـدو انهم اصبحـوا (عمليين) فهم يتقدمون بالوجود على الفكر. وهذا هو السـر في انهم اخـذوا يؤلفـون الجـماعـات الفنية دونما اهتمام بالجانب الثقـافي، وهكـذا ظهـر المجـددون، وهـاهم اصحـاب الرؤ ية الجديدة يقتنعـون بنفس المـوقف على رأي احـدهم. ويشخص ضيـاء العزاوي رؤ يتـه الـذاتيـة في تصـريحـه بان «الرؤ ية الجديدة هي معاصرة ملحمية كاسلوب ومضمـون لابُسـط جوانب (حيـاتنا اليومية)... والانحياز نحو الـتراث (كمـورد) لتطـوير اشكالنا البنائية والمضمونية ليُحقق من خلال بعـدهـا البلاستيكي حضوراً مرتبطاً بواقعنا النفسي والفكري...»[١٣] (اضطـررت للتصـرف بالنص بلاغيـاً مقـدمـاً ومؤخـرا لبعض الجمـل.] والعـزاوي هنـا يعلن عن رؤ يتـه زمـانيـاً ومكانياً باستخدام مصطلحات (الحيـاة اليـوميـة) بمعنىٰ المكـان والحـاضـر و(الـتراث) بمعنىٰ الـزمـان المـاضي، واخـيراً (الواقع النفسي والفكري) بمعنىٰ الحضور، والمضمون الـذي يعنيـه في كل ذلـك هو المضمـون الانساني والحضاري. ان ضياء العزاوي، بمقدار ما هو (زماني) في ارتدآده للماضي الحضاري عبر التراث يظـل (مكـانيا) في اتخاذ الحياة اليومية موضوعا انسانيا حيا. لكن مكانيته مع ذلـك هي مكـانيـة ثقـافيـة وليست عمليـة، وهذا ما حدد من تجاربه التقنيـة واقتصـر فيها على الرسم بالزيت على القماش، وعلى التخطيط بالقلم والحبر[١٤]، خلافا للجميعي الذي جرب شتى الخامات.

لكن رافـع النـاصـري سيطـرح رؤ يتـه في ثلاثـة ابعـاد اساسية هي (الخلود والموت والحب) وذلك حينما يقول: ـ «اعطاء الخلود والموت والحب روحيـة وشكـلاً معاصراً من خلال رؤ ى واحاسيس وتجارب، بعيداً عن كل المـؤثـرات والقـوانـين الفنية (المفروضة) شيئاً أحاوله.»[١٥] وهو هنا يفصل ثلاث مفردات رؤ يوية تؤلف لديه ما يشبه (ابجديات) مضمونية سيتنـاولهـا في فنه وقتئذٍ كوسيلة تعبير في اسلوب (مابعد ـ تجريدي) يدور حول استلهـام الحـرف العربي في الفن. بينما يصبح التجديد لدىٰ محمد مهر الدين هوما «.. يحارب النسخ والتقليد الذي من شأنه تمزيق مجتمعنا والحضارة الانسانية داعياً لفهم واع لتبني روح العصر، الذي يعيشه (اي

(١١) بيان الرؤية الجديدة ـ صدر عام ١٩٦٩.

(١٢) نفس المصدر السابق.

(١٣) نفس المصدر السابق.

(١٥) بيان نحو الرؤية الجديدة.

(١٦) نفس المصدر السابق.

الفنـان) . »[١٦] ويسترسل :- «لن تكون معاصرين بالمعنىٰ التام مالم نكن جزءاً من هذا العصـر. فطـريقة تعبيرنا (ذاتية) تعتمد على حس الفنان ووعيـه، وهي بمثـابـة عمليتي انعكـاس وخلق، رافضـاً ومتبينـاً. فهذه الطـريقـة تضـع نتـاجنا الفني امام (الجمهور المثقف) ليتسنى له التفاعل والتـواجـد معـه اورفضه . . »[١٧] ان مهرالدين هنا يؤكد ذاتيته في العمل الفني، ويجعل منها مرآة يستطيع الجمهور امامها ان يرىٰ نفسه فيها انه في الـواقـع يعتـبر الـرؤ يـة الجـديـدة ان يكـون معاصراً في اسلوبه الفني، وبـالشكـل الـذي يستطيـع ان ينفـد به الى اعـماق الجمهـور ويقصد به الجمهـور المثقف، فهـووحـده الـذي بامكـانـه ان يواكبـه في معاصرته. والـواقـع ان مهـرالـدين هنا يمهد لتعبير يته الجديدة Neu-expressionism التي استنفذ فيها القيم اللونية فراح يطمح في استخدامات جديدة لها.

ويأتي رأي هاشم سمـرجي مشحوناً بايمانه العميق (بالحركة) مكرساً لها الشكـل واللون فعالمه على طريقـة الفنـانين البصريين Op-art هو:- «عـالم يؤمن بالحـركة المستمرة صانعة الغد . . . قاصداً الانحراف الذي ينهي النقص الحياتي في الموجودات الكونية . . »[١٨] فالحركة اذن في زعمه هي البعـد الجـديـد الذي لابد من اضافته الى العمل الفني التشكيلي، ومن اجل التعبير عنه بصدق.

وهكـذا كان بيـان الرؤ يـة الجديدة بصيغته العامة وبالرؤ يات الفردية فيه صورة واضحة للهيكل العام للجماعة الفنية التي كان عليها ان تظهر الى الوجود بظهوره، وهومالم يتم، اذ سرعان ما انحسر عن موقعي البيان اثنان منهما هما اسماعيل فتاح ومحمد مهرالدين.

(١٧) نفس المصدر السابق

(١٨) نفس المصدر السابق

اراء متنوعة في البيان :

يرىٰ نزار سليم في مؤلفـة الفن العـراقي المعـاصـر ان «البيان . . تيار محرك جديـد في نفس الـرافـد ضمن حركـة الفن العـراقي التشكيـلي المعـاصـر، اضـاف اليـه زخماً مضاعفاً . . »[١٩] وهويقصد بالرافد جماعة بغداد للفن الحديث، التي اعلنت قبل الرؤ ية الجديدة بثمانية عشر عاماً اهمية التراث في «الربط ما بين ثقافة العصر وطابع الحضارة المحلية»[٢٠] اما هذا الزخم المضاعف الذي اضافة التيار الجديد فلعله كان يقصد به ضرورة صهر التراث بالواقع اليومي، وهو ما يمكن ان تشهد به تقنياتهم التي كانت اكثر حريـة في اقتبـاس الـتراث وتطويعه للاسلوب الفني من قبلهم بدلالـة اسـاليبهم الجـديـدة، والتي تجاوزوا فيها حد الحفاظ على الشكـل الانساني الى توحيده بالعناصر الزخرفية والحروفية والفولكلورية والتعبـيـريـة، اوكما اطلقنـاه عليـه من قبـل صفـة الاسلوب ما بعـد- التجـريـدي. وينطبق هذا بصـورة واضحة على هاشم سمرجي ورافع الناصري وضياء العزاوي وصالح الجميعي ولحد ما اسماعيل فتاح ومحمد مهـرالـدين فقـد كان هذان الاخيران اكثر ميلاً الى الاسلوب التعبيري منه الى التجريدي.

اذن فان الفارق الاساس بين جماعة بغداد للفن الحديث وبين موقعي بيـان الـرؤ يـة الجديدة هو(الطريقة) التي اخذ هؤلاء الجدد يعاملون بها الـتراث. فجـماعـة بغـداد بدأوا باعتبـار التراث طرحاً (فكرياً) اوعلى قولهم طابعاً يحاولون تجسيده في اعمالهم ذات الاساليب الحديثة اما هؤلاء

(١٩) نزار سليم: الفن العراقي المعاصر- ايطاليا ١٩٧٧ . ص ١٨٤

(٢٠) نفس المصدر السابق ونفس الصفحة ١٨٤

انهمكوا مع التراث بشكل اكثر معاناةٍ. فهم يعتبرونه (تقنية) وموقفاً فنياً يجمع ما بين الماضي والحاضر. واذا اردنا التوضيح اكثر فاكثر قلنا ان اولئك كانوا يكتشفون التراث ويضمنونه عطاءهم اما هؤلاء فانهم بعد ان ادركوا مرحلة اكتشافه اخذوا يحاولون المثول فيه من داخل العمل الفني نفسه، فهم يصنعونه من جديد مع عطائهم. واحسب انهم في ذلك كانوا يخضعون للفكر الريادي لجماعة بغداد يوحدونه مع موقف جماعة المجددين التجريبيين. فهم اذن يخرجون بحصيلة جديدة هي بمثابة الجمع ما بين الايجابي ونقيضه من خلال نقيض النقيض. وهذا هو مغزى كونهم كانوا يحاولون اكتشاف الجوهر الحقيقي ووضع انفسهم ازاء تحديات العالم الخارجي شأنهم في ذلك شأن اي فنان معاصر.

وعلى الرغم من ان عادل كامل لم يتطرق في نقده الى البيان اويناقشه في كتاباته فقد اشار اليه عرضاً في بعض الاحيان ومن ذلك قوله :ـ «فبعد عام ١٩٦٤ تأسست اولى التجارب الرائدة لمعنى الاسلوب، فقد ظهرت تجارب اسماعيل الترك وكاظم حيدر، وفيما بعد تجارب جماعة الرؤية الجديدة وجماعة المجددين، حيث حاولت ان تمنح الاسلوب امكانات اخرى للتعبير عن المضمون الجديد..»[٢١] ولعله كان يقصد بتلك الامكانات ما اوضح به معنى الاسلوب بانه «الاكتشاف العميق لتاريخ الشخصية ولتاريخ الابداع، دون اهمال للاضافات ذات التمرد التجريبي الفذ في بناء العمل الجديد. فبدون فلسفة وافكار اصيلة وصلة بالموروث والواقع المعاش، ودون شخصية فنية متميزة ورؤية مستقبلية

(٢١) عادل كامل: جريدة الثورة (٣٩٥٧) ٢٨/ ٦/ ١٩٨٠ رأي للمناقشة/ مشكلة الاسلوب لدى الرسام المعاصر في العراق.

فان الاسلوب ليس سوى شكل خارجي معزول عن حيثيات الفن الاصيل. وبالتالي فان الاسلوب لا يعني الا تلك العوامل ببعدها الروحي. ومن تجارب رائدة في عصرنا الراهن. اما امكاناتِ جماعة الرؤية الجديدة بالذات فلم يحاول عادل كامل ان يميزها عن سواه. والواقع ان تعريفه للاسلوب ينطوي على افتراضات عريضة، تجميعية (او تراكمية) اكثر منها تعريفية لانها لم تنص هلى ماللتقنية من دور حاسم في البنية الاسلوبية، واكتفت باشارات عامة فحسب.

وممن اشار الى موقعي بيان نحو الرؤية من النقاد ولم يجد في بيانهم مجالا للمناقشة سهيل سامي، الذي راح في عام ١٩٧٥ يفلسف البيانات الفنية عموماً باعتبارها عناصر تصدع في العناصر المضمونية داخل حركة الرسم. انه يقول :ـ «الواقع انه في الستينات ومن ثم في السبعينات اصبح النثر، النجاح في النثر من اجل تسوية تناقضات الرسم اوبتبريره او توضيحه هو الشغل الشاغل لعدد واسع من الفنانين، وهو دالة جديدة على حدوث تصدع في العناصر المضمونية داخل حركة الرسم العراقي»[٢٢] فالرؤية الجديد من هذا المنطلق لم تكن سوى وسيلة ثانوية لرفد الفن التشكيلي. وقد تكون كذلك من منظور نقدي ذاتي اما اذا اردنا ان نكون موضوعين في رصدنا للواقع الفني فلا مناص من ان نجد في ظهور الرؤية الفنية تمرساً من قبل الفنان في منهجية الابداع القصدي. اي انه هو الفنان المثقف على غرار كاندنسكي غيره الفنان الملهم على غرار بيكاسو. وبمعنى آخر ان دعوى التنظير الفني وكتابة

(٢٢) سهيل سامي: مجلة آفاق عربية (١) ١٩٧٥: الرسم العراقي اليوم ص١٣٧.

(*) وكان حمدي مخلف الحديثي في كتابه الرؤية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر يرى ان «الرؤيتهم

توضيحية، في جسد الكيان الفني، وكان لابد من بروزها بهذا الشكل في عصرها، بالكيفية التي تعبر عنه.[*]

والواقع ان نهاية الستينات كان يثمر عن دعوىٰ تكامل الطرح الفني، من جانب الفنان. انه لم يعد فناناً (يحس) بقصده فحسب بل هو (يعيشه) فكرياً. ومن هذا المنطلق نستطيع ان نستوعب بيان نحو الرؤية الجديدة.

مابين بيان نحو الرؤية الجديدة والبيان الشعري:-

في نهاية عام ١٩٦٩ (تشرين الاول) صدر بيان نحو الرؤية الجديدة موقعاً من قبل ستة فنانين وكان البيان الشعري قد نشر في مجلة الشعر ٦٩ في بداية العام قبل ذلك (مايس)[٢٣]. وقد لخصنا في بداية الفصل البيان الاول من وجهة النظر التنظيرية كبيان لجماعة تشكيلية. وبقي علينا ان نقارنه ببيان آخر نشر في نفس العام وذلك لمدىٰ تقارب وجهة النظر بينهما وتكاملهما معاً.

استهل بيان نحو الرؤية الجديدة بتعريفٍ للوعي المعاصر باعتباره «عملية اكتشاف لذات الانسان من جهة وللذات الحضارية من جهة اخرىٰ»[٢٤] يلي ذلك التأكيد على مهمة الفنان المعاصر باعتبارها «ممارسة موقف ازاء العالم، وعملية تجاوز مستمرة، واكتشاف لداخل الانسان من خلال التغيير.. ورفض (عقلي) لما هو موجود خطأ في تركيب المجتمع، وبذلك يصبح (عملية خلق)... ويكون (الرفض) والتمرد... وجودين ملازمين لعملية الابداع.»[٢٥] في حين يتشبث البيان الشعري بالحقيقة الكلية كاساس لتحديد معنىٰ الوعي، بعد ان يميز في تعريف الشعر مابين الوعي الديالكتيكي الوجودي والوعي الميتافيزيقي فهو يذكر ان الشاعر «يتحدث بلغة غامضة غير مفهومة عن الذي يسكن في كل الاشياء ومع ذلك فهو غير تلك الاشياء. عن الذي لا تعرفه كل الاشياء والذي يكون جسده كل الاشياء.. هذا الوعي الديالكتيكي الوجودي للشعر ليس صوتية جديدة اذ انه يسقط من وعي الشاعر كل امكانات الخلاص الميتافيزيقي الا انه في الوقت ذاته يضع الانسان امام اكثر حقائق الحياة قسوة..»[٢٦] اذ انه يتجاوز عن عمد النثر لان «الشعر ليس لغة الايصال اليومي بين المجموعات البشرية. فاذ يسعىٰ النثر نحو مزيد من التفاهم يحاول الشعر اختراق ما هو يومي الى ما هو غير يومي، ما هو مكشوف الى ما هو غير مكشوف، الى الحقيقة التي تقف وراء عذاب الجسد..»[٢٧]. ومع ان البيان الشعري لم يذكر بالنص وظيفة الشعر الحضارية الا انه حينما حاول ان يشير الى التراث اشار اليه كمصدر للالهام فحسب:- «وبصورة عامة فاننا ننظر الى التراث كملهم للروح، لا كقيد يشد ارجلنا الى الماضي، واذا كان الانسان العربي وليد الماضي فان الماضي لم يعد موجوداً الا كذكرىٰ في الرأس عبر كثافة الحاضر وقوة

عالم يتحدى كل المواقف السلبية. فهم يريدون التراث بشكل جديد ويريدون انسان اليوم بشكل ثوري، وكل ذلك بحاجة الى تفهم وموقف واع»] حمدي الحديثي: الرؤية والفن التشكيلي العراقي/ بغداد ١٩٧٣ ص١٨.

(٢٣) مجلة الشعر ٦٩/ البيان الشعري ص٣-١٦/ موقعاً من قبل فاضل العزاوي وسامي مهدي وفوزي كريم وخالد مصطفى.

(٢٤) نحو الرؤية الجديدة: المقدمة.

(٢٥) نفس المصدر السابق.

(٢٦) البيان الشعري ص٤ مجلة الشعر ٦٩/ عدد (١) ١٩٦٩.

(٢٧) نفس المصدر السابق ص٥.

التطلع نحو المستقبل . »[٢٨]

ومن هنا ندرك منذ البداية ان كلاً من البيانين يحدد الرؤ ية الفنية بشروط بنيته هو. فبيان (نحو الرؤية الجديدة) كان في الواقع يستأنف المسيرة الحديثة التي سارها الفن العراقي التشكيلي منذ الاربعينات حتى نهاية الستينات والتي انتهت به الى استلهام التراث والمضمون الانساني معاً. بلغة هي اقرب الى لغة النثر، اما (البيان الشعري) فقد كان يستأنف مسيرته التي سارها منذ نفس التاريخ تقريباً، ومنذ ظهور الشعر الحر حتى لحظة كتابته بالتأكيد على نسقه الاساسي وهو حرية البحث في مجال الحقيقة الكونية، وباي وسيلة ممكنة، دون اي استثمار للتراث.

وكما اخذ البيان الشعري بمبدأ رفض المعطيات الجاهزة والقديم فكذلك الحال في بيان نحو الرؤية الجديدة. ففي موضع قوانين القصيدة يرد في البيان الشعري ما يلي: «ان القصيدة الجيدة هي للقصيدة التي تكشف قوانينها الخاصة بها في مواجهة سر الكون حيث لاتوجد قوانين مقررة مسبقاً على الاطلاق الا في حدود العلاقات الاجتماعية. وفي ضوء هذه الحقيقة لايمكن ان تكون هناك قصائد غارقة داخل ما هو جزئي. وبصورة عامة تكتسب القصيدة أهميتها من حرية تعاملها مع العالم وبدون ذلك تصبح مجرد تابع ذليل للقصائد المكتوبة قبلها. ان القصيدة الحقيقية لاتوجد في الوزن والقافية او التحرر منهما. انها توجد حيث ترف اجنحة الشاعر بقوة نحو عالم الحقيقة دون اي سقوط في عبوديات شكلية معينة مهما كانت هذه العبوديات . . »[٢٩] .

(٢٨) نفس المصدر السابق ص ١٥

(٢٩) نفسي المصدر السابق ص ١٤

اما في (نحو الرؤية الجديدة فنقرأ: ـ « . . . فالفنان **الحقيقي هو المبارس لتأكيد رفضه لأن** يكون اسيرا لذلك الجسد المحنط **من القيم الاجتماعية البالية . بل لابد له** من التمرد على العالم لكي **يكون في الجهة الاخرى ليتمكن من** الحكم عليه . . وهو في بؤ رة الثورة **يتجاوز كل المعطيات الجاهزة . . »**[٣٠] كما نقرأ ايضاً: ـ «انه (اي الفنان في مهمته) **حالة انهاء دائمة للفكرة والعلاقة** السابقة كيما ينمو من جديد . . **فالجديد له رؤ ياه الخاصة . . وصوته الخاص** . . والتوحد معه لن يأتي الا عن طريق **مخاطبته من خلال تلك الرؤ يا وذلك** الصوت . »[٣١]

كما يتفق كلا **البيانين على الثورة والتمرد** والتطلع نحو المستقبل في الطرح الفني: ـ **«ويكون الرفض والتمرد لا بشكلها** المطلق وجودين ملازمين لعملية **الابداع المستمرة»**[٣٢] **اذ «لابد** من التمرد على العالم لكي يكون . . وهو في **بؤ رة الثورة»**[٣٣] **او «ان وحدة** النتاجات الفنية عبر التاريخ تضع الفنان **في مركز العالم وفي بؤ رة الثورة»**[٣٤] وكذلك فان **«مهمة القصيدة لايمكن ان تغلق داخل ما هو (جزئي ويومي)** سواء كان سياسياً اوغير سياسي، **ذلك لان القصيدة مساهمة (كاملة)** في خلق مناخ الثورة النهائي. فالشاعر في ضوء مثل هذه الرؤيا محرض على الثورة والتمرد . . »[٣٥] كما ان المستقبل يصبح بالنسبة للرسام مآله حيث «الحضارة الانسانية بكل شمولها وهي ابداع الذات الانسانية المفتوحة على العالم الخارجي بكل حضارته . . تتخطى الحاضر . . وتوجد في

(٣٠) نحو الرؤية الجديدة المقدمة .

(٣١) نفس المصدر السابق ص ١٤

(٣٢) نفس المصدر السابق ـ الصفحة الاولى

(٣٣) ، (٣٤)، نفس المصدر السابق

المستقبل. وتمتد جذورها في الماضي. الرؤيا الجديدة.. لوحة لم توجد بعد.»[٣٦] اما بالنسبة للشاعر المجدد فهو :- «مغامرة.. عبر تجاوز العالم برمته الى عالم افضل.»[٣٧] لأن «الماضي لم يعد موجوداً الا كذكرى في الراس عبر كثافة الحاضر..»[٣٨] ولأن «الشاعر الذي يكون مع الانسان يهدم كل ما يهدم مستقبل الانسان.»[٣٩]

وهكذا يتضح لنا ان كلا البيانين يؤكدان على نفس القيم الثورية والمستقبلية من اجل التجديد بيد ان البيان الشعري يؤكد اكثر من البيان الأخر عن (التأمل) كقيمة هامة من قيم الابداع الجديد وعلى تجربة الحالم في التجاوز. وبمقدار ما يؤكد الرسام على اليومي والجزئي، يؤكد الشاعر على السرمدي والكلي. وهكذا يخيل الي ان (نحو الرؤية الجديدة) كتب بعد تأثر ودراسة (للبيان الشعري) والا لما اتفقا في كثير من القيم[٤٠]. ومع ذلك فان لكل منهما شخصيته اووعيه المتعلق بطبيعة العمل الفني. (فالرؤية الجديدة) بالنسبة للرسام رؤية اكثر كثافة في معاملة الحقيقة كوجود نسبي للانسان، موضوع العمل الفني، وكانها (خامة نثرية) من الخامات اللغوية. انها تترنم في عام ١٩٦٩ بالانسان والحياة اليومية والتأريخ والمستقبل والتمرد على طوق القوالب الجاهزة،

(٣٥) مجلة الشعر ٦٩ : البيان الشعر ص ١٢

(٣٦) نحو الرؤيا الجديدة - رأي ضياء العزاوي.

(٣٧) مجلة الشعر ٦٩/ البيان الشعري/ ص١٢

(٣٨) نفس المصدر السابق ص ١٥

(٣٩) نفس المصدر السابق ص ١٣

(٤٠) نجد في العدد الذي نشر فيه البيان الشعري رسوماً توضحية لبعض القصائد منشورة بعنوان (تأملات في الحرب والثورة) كما ان صورة الغلاف هي من تصميم نفس الفنان مما يؤكد علاقته بجماعة البيان الذين كان اثنان منهم من سكرتارية وتحرير المجلة.

لكنها تشخص وظيفتها وكانها (التزام) يقيني ودعوة صريحة لمشاهد يقرأ نصاً نثرياً. اما الرؤية الشعرية الجديدة في البيان الشعري فانها اكثر تأملا وسمواً في معاملة الحقيقة كوجود مطلق للأنسانية جمعاء وموضوعها هو الكون وكأنه يتخذ (التجريد) خامة من خاماته ومن هنا كان (للحلم) و (للرؤية المستقبلية) فيه دور بارز وهكذا استطعنا ان نجد في البيان الشعري احد المؤثرات الايجابية في انبثاق بيان نحو الرؤية الجديدة وهو يستأنف الندائات البيانية التشكيلية التي سبقته منذ جيل الخمسينات.

وهكذا، ايضاً، كان (للمضمون الشكلي) الذي اصبح (نسغ) المرحلة التي نحن بصددها تجسده في الفن التشكيلي ازاء تجسده في الشعر الستيني بمعنى كونه (شعر الرؤية)[٤١] وذلك بعد ان كان شعر المضمون، اي كأسلوب يمثل الثورة الخمسينية في الفكر العراقي الادبي. والواقع اننا اذا اخذنا بنظر الاعتبار دعوى وجهة النظر المعرفية (ابستمولوجيا) **في العمل الفني وليس الدعوى العلمية لاستطعنا ان نجد في (بيان الرؤية الجديدة) الموقف الفكري لانسان العالم الثالث. انه موقف واضح لا يفرط في المفهوم الانساني كما تطرحه الحضارة الاوربية والعالمية، كما انه لا يفرط في المفهوم الانساني كما تطرحه حضارته المحلية. وبما ان البيان موقع من قبل افراد متضامنين في تصريحاتهم فانه يعكس بلا شك وجهة نظر (تكنوقراطية) من اجل التجديد في تصور الانسان.**

ان انسانية اسماعيل فتاح التي يستأنف فيها كما يقول انسانية عصر النهضة الاوربي وخاتمته (الكلاسيكية الجديدة)، والتي مثل لها بلوحتيه (انسجام ابيض)و (اشكال وردية) تتمسك بالشكل الانساني كمضمون

(٤١) انظر فاضل ثامر: مجلة حلمة (١) ١٩٧٠

مطلق للعمل الفني اما اناس صالح الجميعي الجداريين (نسبة الى ظهورهم كنحوت بارزة في مادة الالمنيوم) فمضمونهم تأريخي بدلالته انتسابهم الموضوعي للتراث في حين يصبح انسانية صياء العزاوي انسانية حيوية تلتأم فيها اجزاء الجسم البشري وهو في حالة وحدته مع الحيوانات والاشياء والزخارف والفولكلور وحتى الحروف هوية انسانية رافع الناصري الى تكوينات كونية ـ فضائية ذات نسب مع الحرف والجنس.

ولكن من جانب آخر يتمسك محمد مهرالدين بالمضمون الانساني عبر شكل يرمز لعذاب الانسان او دماره او تكوينه، وهاشم سمرجي بانسانيه رمزية تجاوزت حد الاشكال الطبيعية الى الهندسية، بل واستحالت الى تهويم وحركة دائبة. انها الانسانية المثالية.[٤٢]

لقد حدد انسان اوائل السبعينات في بيان الرؤية الجديدة اذن انسانيته كموضوع ازلي لعمله الفني، لكنه الآن انسان ذو حضور ثقافي اكثر منه حضوراً مادياً عاطفياً، وينجلي هذا اذا نحن قارنا ما بين واناسي جواد سليم او محمود صبري او فائق حسن او اسماعيل الشيخلي او اي فنان خمسيني واناس ضياء العزاوي او اسماعيل فتاح او محمد مهرالدين او صالح الجميعي. فالخمسينيون يموضعون الشكل الانساني وعواطفه في لوحاتهم، ويحققون حضوره المكاني، اما هؤلاء فانهم (يوظفون) الشكل الانساني للحصول على شكل جديد له ذي امتداد زماني معين. فانسان الجميلي هو انسان الماضي وانسان فتاح هو انسان الحاضر اما انسان محمد مهر الدين فانسان الحاضر الازلي او اللحظة ذات الحركة البطيئة بينما يصبح انسان العزاوي كانسان الماضي والحاضر معاً. وحضور الانسان الزماني هذا هو (حضور ثقافي) لأنه يمتلك هالته (كمضمون) اختلط (بالشكل) وامتلك هوية جديدة اكثر من هويته الذاتية كظاهرة شكلية طبيعية مثلما كان في السابق.[٤٣] وحتى في حاله محمد مهر الدين اذ هو يحافظ على الشكل الظاهري للانسان في اعماله لهذه الفترة (تعذيب، تعذيب، ثم قتل)[٤٤]، فان هذه الهوية الثقافية الجديدة للانسان تبدو من خلال التفاصيل الجديدة لمحتويات هذا الانسان، وهي تفاريق انسانية وغير انسانيه معاً، في حين تبدو طبيعة الاشكال الانسانية في حالة محمود صبري في عام ١٩٥٨ (ثوره الجزائر)[٤٥] على الرغم من كل التغيرات العامة للاشكال الظاهرية وهي تمتلك حضورها المكاني ذا الدلالة الصريحة بالشكل الانساني فحسب بل وبكل نواحي شخوصه وظهوره.

الجماعة العددية:

في آذار عام ١٩٧١، اي بعد حوالي عام ونصف من نشر كراس نحو الرؤية الجديدة انجز اول معرض لاربعة من الفنانين الموقعين للبيان هم (رافع الناصري وصالح الجميعي وضياء العزاوي واخيراً هاشم سمرجي)، وكانت بطاقة الدعوة تنص على اسم المعرض المشترك (معرضنا المشترك)[٤٦]. ولم يصاحب المعرض اي بيان فني. وفي العام التالي (١٩٧٢) انجز نفس الفنانين معرضهم المشترك معنوناً بالرقم

(٤٢) نحو الرؤية الجديدة ـ انظر الصور المطبوعة في الكراس.

(٤٣) من الفنانين الاخرين المهتمين بالانسان سعد الطائي وسعدي الكعبي وسلمان البصري وهذا الاخير يكاد ان يقصر اعماله على بحث الوجود الانساني لذاته فحسب ولكن المقارنة التي نحن بصددها لاتخصهم.

(٤٤) راجع نحو الرؤية الجديدة: انظر الصور المطبوعة في الكراس.

(٤٥) لوحته الشهيرة التي رسمها تمجيداً لثورة الجزائر من مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث.

(٤)[٤٧] كما اشـاروا في دليـل المعـرض الى انـه اي المعـرض سيقـام في بير وت بنفس العـام . وكـان لهذا المعـرض المقام في بغداد ثم في بير وت صدىً مسمـوع لدى النقـاد العراقيين واللبنانيين على السواء . وفي نهاية العام ١٩٧٢ حققوا معرضهم باسم معرض(٥) اي بكتابة الرقم[٤٨] وفي عام ١٩٧٤ ارتفـع عدد الجـماعـة الى سبعة فنانين هم (رافع الناصري ، صالح الجميعي ، ضياء العزاوي .

طارق ابرهيم ، على طالب ، مكى حسين ، واخيراً هاشم سمـرجي[٤٩] وفي ١٩٧٥/١٢/١٩ اشتـرك (النـاصـرى والجميعى والعـزاوى) فى معـرض مشترك لفن الكـرافيك كانت فيه بطاقه الدعوة مصممه باعادة كتابه حرف (٣) ثلاث مرات بالالوان الازرق والاحمر والابيض[٥٠] امـا في عام ١٩٧٩ فقـد عرض ثلاثـه من الجماعه هم كل من (ضياء العزاوى ورافع الناصرى وطارق ابراهيم) دون ذكر اية تسمية عددية لهم[٥١]

(٤٦) دليـل وبطـاقـة المعـرض : (من ١٥-٢٢آذار ١٩٧١) برعـايـة السيـد وزيـر الاعلام في قاعة المعرض الوطني للفن الحديث (كوبنكيان) عرض فيه كل من رافع الناصري (١١) لوحة بالاكرلك - صالح الجميعي (١١) لوحة بالزيت والاكرلك والالمنيوم معاً - ضياء العزاوي (١١) لوحة زيتية - هاشم سمرجى (١٠) لوحات بالوان الزيت والاكرلك والبلاستك .

(٤٧) دليـل المعـرض المشتـرك (٤١) (الشهـر آذار لغـايـة ٢٤ منـه) قاعـة المتحف الوطني للفن الحـديث بغـداد - عرض فيـه كل من الناصري (١٣) لوحة ، صالح الجميعي لوحة وضياء العزاوي (١٥) لوحـة ، اللوحـات الاربـع منها تمثل اربعة مقاطع من نشيد الوطن من مسرحية جليل القيس والمقاطع هي (هو الراحل عنا) (حاصروني واستضاف الجرح) (المعلق على الشمال) (انا القادم مرة اخرى) . وعرض هاشم سمرجى لوحة واحدة بعنوان حركة .

(٤٨) بطـاقـة المعـرض المشتـرك (٥) قاعـة المتحف الوطني للفن الحديث والخمسة هم : رافع الناصري - صالح الجميعي - ضياء العزاوي - طارق ابراهيم - مكي حسين .

(٤٩) بطاقة الدعوة للمعرض (٧) قاعة المتحف الوطني للفن الحديث .

وهكـذا تتضـح لنـا مـن استعـراض بعض ادلـة معارض الجماعات وبطـاقـات دعـواتهـا انهم فضلوا الانطـواء تحت اسم عددى وكـانـوا بذلـك ، كمـا يبـدو يؤكـدون رفضهم لاي رؤيـة فنيـة مسبقـة على حد دعـائهم . والـواقـع ان عدم استقـرارهم على عدد معين من الفنـانين له مغـزاه فى هذا المجـال لانـه لايحـددهم ابـداً ، كمـا ان استخـدامهم للرقم ، وهـو رمـز لغـوي ريـاضي بالطبـع ، يرمـز الى مدى استلهـامهم للحرف والرقم فى العمل الفني وذلك ما هو جزء من اهتماماتهم .

ومنذ المعرض الاول كانت عناوين اللوحات الفنيه بالنسبه للناصرى والجميعى توحى بالبحث الحـروفى فى الفن[٥٢] امـا اعمـال العـزاوى فكـانت تدل على اهتمـامـاتـه التراثية والانسانية في حين ظلت اعمال هاشم سمـرجى منصبة على الدلولات الهندسيه . وقد نوهت الصحف المحليـة في حينـه عن استلهـامهم للتراث الحضارى على العموم في هذا المعـرض ، فكـان ممـا نشـر وقتئـذ ما يلي «بـالنسبـة للفنان ضياء العـزاوى لم يكن ماقـدمـه . . الا استمـراراً للذي قدمـه في المعـرض السـابق (يقصـد معـرضـه الشخص فى نفس العـام) مسائل المساحة والفـراغ واللون والحـرف كقيمـة زخـرفية واحياناً كقيمة تكوينيه»[٥٣] اما فيما يتعلق بصالح الجميعى فقد اشير في نفس المقال الى ان الفنان كان «يستخـدم قيم الحـائـط القـديم البلاستيكية استخداماً جيداً»[٥٤]

(٥٠) بطاقة الدعوة لمعرض الكرافيك (٣) .

(٥١) بطاقة معرض ضياء العزاوي رافع الناصري . طارق ابراهيم .

(٥٢) لعام ١٩٧١ .

(٥٣) جريدة الثورة (٧٨٢) ١٩٧١/٣/٢٣ ملاحظات عن معرض الاربعة .

(٥٤) نفس المصدر السابق .

ووضح ذلك بانه كان يستخدم « . . بطريقة رائدة وسائل متعددة لبناء عمله : الالمنيوم ، الماده الكلسيه . . . »[٥٥]

وفى رأيى ان اهتمامات الجميعى تلك باستخدامه (لمواد ملصقيه او جاهزة) لم تستهدف الكشف عن القيم المحيطية التى كانت تسنح له في بحثه بحكم مجاراته للمواضيع المتحفيه ذات الطرح الجدارى بمقدار ما كانت استمراراً لتجاربه التى طورها اثناء مساهمته مع جماعة المجددين فى مجال استخدام الخامات الجديدة كتجربة مختبرية لبناء اللوحة الفنية .

والفارق كبير بين المعنيين . ومع كل ذلك فنحن لانجزم بان صالح الجميعى لم يهتم بالقيم الجدارية (المحيطية) والقيم التراثية فى اعماله على العموم ، لكن اهتمامه لم يكن بنفس المقدار الذى خصصه للجانب التقنى فى اعماله . كما قيل عن الناصرى في هذا المعرض انه «فنان يسيطر عليه هاجسا الجنس والدين» ،[٥٦] وعن السمرجى انه «استوعب وبصورة جيدة الفن البصرى . . وهو فى سبيل تقديم الجديد فى هذا المجال والذى لم يطرقه احد من فنانينا من قبل»[٥٧] لكى ينتهى الى ترديد مقولة الجماعة نفسها عن اهمية «وضع اللوحات ضمن جدار واحد وهو رفض اى افتراض بتجمع فنى جديد . »[٥٨] ورفض موقف الجماعات الفنيه السلبيه التى هى فى منظورهم تتمسك «بتفسيرات مسبقه . . ساعدت على تكوينها»[٥٩]

(٥٥) نفس المصدر السابق كان معرض الاربعة رافقه ايضاح لرؤيتهم من قبل «ان الاعمال التي نقدمها في معرضنا المشترك بالقدر الذي تطرح رؤى وتجارب متباينة تؤكد ايضا (مسالة) وضع لوحاتنا ضمن جدار واحد هو (رفض اي افتراض بتجمع فني جديد) . فاننا لم نعد نعتقد بالجدوى التي تعاملت فيه الجماعات الفنية في وطننا مع نفسها ضمن التفسيرات المسبقة التي ساعدت على تكوينها . . اننا نجد انفسنا ملزمين بان يعبر .

لست ادرى اية حساسية كرافيكية كانت تقتض لدى (الاربعة) مثل هذا الانعكاس عن الرؤية الفنية الجماعية سوى تبسيطهم لفكرة الجماعة الى مجرد تضامن ادبى (= مضمونى) فى المساهمة بالمعرض الفنى المشترك ، اوبالاحرى الاقتصار على مبدأ (الاشتراك) فى العرض الفنى كاستمرار لحالة انسانية تجمع ما بين (الحرية الذاتيه) و (الالتزام) المجانى فى نفس الوقت . او ان (بنية) الجماعة في عرفهم كانت بنية (شكلية) دونما امتداد (مضمونى) مسبق ولكنها مع ذلك ومن حيث ظهورها الشكلى تطرح مضمونها الجديد . وهكذا فهى بهذا المعنى (تستأنف) مقوله جماعة المجددين التقنيه (الشكلية) قبلهم ولكن من خلال حالة حركية يقدم فيها الشكل على المضمون ابداً ، مما يؤكد ما سبق ان نوهنابه من ان (نحو الرؤية الجديده) و (الجماعة العددية) تمثل ان استمرار البحث الشكلى بروحية مضمونية .

وحتى نهاية عام ١٩٧٢ كانت (الجماعة العددية) قد حققت لها اربع معارض مشتركة هى الاول (١٩٧١) والثاني ٤ (١٩٧٢) ثم المعرض المشترك لجماعة (٤) فى كاليرى واحد بيروت ، واخيراً معرض الجماعة (٥) فى بغداد .

(٥٦) نفس المصدر السابق .

(٥٧) نفس المصدر السابق

(٥٨) نفس المصدر السابق .

(٥٩) نفس المصدر السابق .

وقد حاول النقاد سواء منهم العراقيون او اللبنانيون ان يجدوا فيما قدمته نوعاً من الاضافة الجديدة التى قد تبررا ادعاءات اعضائها في بيان نحو الرؤية الجديدة كما حاول البعض منهم رسم الايقاع العام لهم برصد هذه الظاهرة الجديدة بالخروج بالفن العراقى من محيطه المحلى الى محيطه العربي ، ولكن ما يهمنا حقاً هو ان يجدوا انفسهم فى ازمة مستمرة من حيث رأب ، الصدع ما بين المضمون والشكل وكان ضياء العزاوى وقتئذ يرى «ان الفنانين العراقيين في الغالب يتجهون الى اللوحة في ناحية التكنيك دون ان يرتبط عندهم بغنى المضمون وتطوره»[٦٠] يعلق «. . . ان اعماله تمثل جزء فى هذه الازمه»[٦١] وهو هنا يقف الى جانب المضمون رغم اهتمامه بالشكل عملياً في مجال التوصل الى اسلوب شخصي. بينما كان رافع الناصرى ينظر لاعماله كما يلي : « . . ارسم اللوحة فى الداخل ، وقبل ان يحتويها الورق والقماش ينسرح في الحلم التشكيلي بين خباياها . . . »[٦٢]

وكان صالح الجميعى كما يذكر ذلك محمد عبد المجيد فى احدى مقالاته «يقول اى الجميعى فى مقابلة صحفية : حين يمتلك الفنان فكرة معينة يكون حراً في اختيار المادة . لأنها تظل الوسيلة المجسدة للفكرة . . »[٦٣]

(٦٠)، (٦١) يوسف الصائغ : جريدة الجمهورية بتاريخ ١٩٧٢/١٢/٢٥ .

(٦٢) دليل المعرض المشترك (٤) معرض الخمسة كاليري واحد بيروت ٢٥ مايو ١٩٧٢ . كل منا عن حقيقته دون ان تكون هناك معادلات وارقام مجردة تحددنا . ان وجود اللوحة يتحقق بذاتها . . . الخ . » .

(راجع : شاكر حسن ال سعيد : جريدة الجمهورية عدد لعام ١٩٨٠/١/٣ : كتابة تاريخ الحاضر على صفائح الالمنيوم .

ونحن نفهم من هذا التصريح ، وان جاء متاخراً عن وعي الفنان ايان مساهمته فى الجماعة العددية فى مطلع عطائها ، انه يتخذ له موقفاً حاسماً فى التعبير الواقعى وان لم يكن واقعياً اشتراكياً بالمفهوم المدرسى المعروف . وبنفس هذا المعنى تقريباً راح ضياء العزاوى ينيط العمل الفنى بالوضع الفكرى فى مجال مناقشته لمقال نقدى هاجم فيه كاتبه احد معارض الجماعة : « . . اود ان اقول ان محاولات الفنان العراقى هى محاولات مشروطة بوضع فكري واضح كما هى مشروطه محاولات الشعر الحديث والفنون الاخرى . . ولأن سعى الفنان العراقى هو ان يكون صوت عصره فانه يرفض ان يكون اسيراً للجسد المحنط من القيم الاجتماعية والفكرية البالية لكي يلتصق (بنظافة خالية من كل تعصب) بالحضارة الحديثه في مسعى لتاكيد الوجود المبدع . . . »[٦٤] والعزاوى هنا ايضاً يلتزم بالوضع (او الموقف) الفكرى للفنان باعتباره سابقاً للموقف البنيوى للعمل الفنى ، ولكنه اقل تمسكاً فى ارتباطه بالمضمون الفكرى من الجميعى .

النقد الفنى والجماعة العدديه :

فى مقال نشرته جريدة الثورة[٦٥] يؤكد الجماعة العددية على رفض اى افتراض بتجمع فنى جديد واهم ويصرحون بما يلي : « . . . فاننا لم نعتقد بالجدوى الذى تعاملت فيه الجماعات الفنيه فى وطننا مع نفسها ضمن التفسيرات المسبقة التى ساعدت على تكوينها»[٦٦] لكن كاتب المقال لم يناقش هذا الرأى وكانه كان يوافقهم على ذلك . وفى عام

(٦٤) ضياء العزاوي : (جريدة الجمهورية ١٤٣٢) ١٩٧٢/٧/٣ الفنان العراقي يقاوم اي زيفٍ يحوله الى سلعة .

(٦٥) جريدة الثورة : (٧٨٢) ١٩٧١/٣/٢٣ ملاحظات عن معرض الاربعة .

١٩٧٣ نشرت (المجالس) مقالا عن المعرض الخامس للجماعة قدمته له بما يلى : «المتتبع لحركة الشباب الفنيه وخاصة التشكيلية يجد فى وصفه للمعرض المذكور مدى التطور الذي حققته الحركة التشكيليه . . ذلك ان ابرز ما يتميز به هذا المعرض هو تنوع الرؤيا للتجربة الفنية»[٦٧] وكانت تجربة المعرض المشترك لفن الكرافيك، التى حققها ثلاثة من نفس الجماعة قد هيأت للنقد الفنى امكانيه تعريف هذا الفن للجمهور فكان مما نشر وقتئذ

«. . . ان امتياز هذا المعرض وتميزه يكمن فى كونه تجربة عرض اولى وجديدة فقط، انما لانه يتدخل ويثير ايضاً مشكلة التعبير ومشكلة علاقة الجمهور بالفن، ومشكلة ممارسة الفنان وتنوع تجربته. واعتقدان مشاكل كهذه يستطيع ان يطرحها معرض ما، لابد ان تضعه فى موقع متقدم داخل الحركة الفنيه وضمن اطار معرفة تطالب بالخبرة»[٦٨]

على اننا نستطيع ان نستخلص مع ذلك مما كتب عنهم ان حيواتهم كفنانين شباب كانت تنتقل بافكارهم من المستوى القطرى للنقد الى مستواه القومى . ومن جانب آخر انهم حققوا معنى وحدة الفن العربى، على الاقل في تعريف رؤياتهم للجمهور العربي فى لبنان، مثله فى بغداد. ففى عام ١٩٧٢ كتب رياض فاخورى منوهاً بعدم وجود حواجز فكرية ما بين ما ينشر فى بغداد وما يقرأ فى بيروت كما يلي : «. . . ومنذ ذلك الحين (اى منذ نشرهم لما نفسيت نحوالرؤيا الجديدة وحدّه هؤلاء الرفضية غائبة عنا وبعيدة لايصلنا منها الا الكلمات الصغيرة المكتوبة، المنـنه على صفحات الجرائد والمجلات العراقيه المكتوبة عن واحد منهم»[٦٩] لكنه راح ينوه باسلوبه الرصين امكانياتهم على العطاء كفنانين ذاتيين فى حين كان عادل عبد الجبار فى بغداد يرى ان الجماعة وقد عرضوا ضمن البعد الواحد يؤكدوا «على محيص امكانيات الحرف والحرف العربي الجماليه.»[٧٠] وهى التى حاولها بعضهم فى معرض البعد الواحد فى عام ١٩٧١ ان يحققوها او كما يقول الناقد «ومن هذا المنطلق يمكن الدخول الى معرض الجماعة الاربعة بما طرحوه من محاولات فى هذا المجال، سواء فى المعرض السابق من حيث تنوع التجارب وتنوع النتائج المستخلصه منها ايضا»[٧١] كما كتب نزيه خاطر فى حينه عن معرضهم في بيروت «تكاد بيروت تصبح العاصمة الثانية لتظاهرات الفن العراقى. فلا يمر شهر الاتغلق على جدران الصالات عندنا مجموعة فردية او جماعية من اعمال المرسم او النحت الموقعه باسماء من ارض الفرات فنلتقى معها لافقط كمتذوقين لكل ما نكتشفه عند غيرنا من معطيات، انما ايضاً بالانطلاق فى تجربة التمازج الفكرى

---

(٦٦) يمكننا اعتبار هذه المقولة محوراً للفكر الرؤيوي للجماعة ولذا فانهم استمروا على تاكيدها في بعض ادلة معارضهم، ومن ذلك ماتصدر دليل معرضهم المشترك (٧) يقولون : «لا تطرح بمعرضنا المشترك هذا وكما في المعارض السابقة اية صيغة للجماعة الفنية بقدر ما تؤكد على ان هذا النموذج من المشاركة هو محاولة لاجتياز فاصل الاختلاف وصولا الى تنمية شروط الالتقاء الفكري لا الاجتماعي والفني لا المهني. .

بغية ايجاد الموقف الحقيقي القادر على ان يكون تياراً ابداعياً اكتشافاته وحلوله الخاصة والمتميزة. . .» (دليل المعرض ـ المقدمة).

(٦٧) المجالس: ,(٢٤) ١٢/١٩٧٣.

(٦٨) ح: مجلة الف باء (٣٧٩) ١٩٧٥/١٢/٢٤ مايثيره هذا المعرض من مشكلات داخل الفن.

(٦٩) رياض فاخوري: مجلة الصياد (١٤٤٢) لعام ١٩٧٢ والرؤيا العراقية الجديدة في بيروت.

(٧٠) (٧١) عادل عبدالجبار: جريدة الثورة: عدد يوم ١٩٧٢/٣/٢٨ جماعة الاربعة.

التى تحول اية **تظاهرة فنية الى حوار ثقافى مفيد.** »[٧٢]

وكتبت ناديا ابى عاص: «**تخطى الفنان العراقى** المعاصر جغرافية وطنه بابعـاد ومنطلقـات فنيـة لم يسبقه اليها اى فنان عربي آخر. . ومرد ذلك غنى بلاد ما بين النهرين **بتراث فنى اصيل**»[٧٣]

ومن كتب نقداً فنياً **عن الجماعة يوسف** الصائغ الذى تحمس للتجربة العددية ورأى **فيها نوعاً من الوعى** النشاط الفعال فى تطور الفن العراقي.

فكان مما اورد **من اراء تمخضت** نتيجة حواره مع بعض الجماعة تصريح ضياء العزاوى **باتجاهه نحو الاختزال** فى اسلوبه: «وسترى ان لوحاتى الآن تميل الى الاختزال سواء فى الرموز او الكتابة او الزخرفة. . »[٧٤] كما نستطيع من فحوى الحوار ايضاً ان نرى ان العزاوى كان يجد نفسه معبراً عن ازمة البحث في التقنية دون المضمون، وهو ما كان سائداً، برأيه على الصعيد الفنى، و«ان الرومانسية فى العمل ما تزال معبراً الى الجمهور. . »[٧٥]

ومجمل القول انه كان يفلسف اسلوبه باعتباره حلقة وصل ما بين الفنان والجمهور. فهو يؤمن ان اقرب لوحاته الى الناس «هى تلك التى ترتبط بجانب اسطورى او تأريخى داخل معالجة اقرب للرومانسيه. . (و) ان على الفنان الا يضع الاقتراب من جمهوره هدفاً بقدر ما يجعل هذا يتم عبر التجلهمات الفنيه الناجمة عن تطور واع فى الرؤية التشكيلية. . »[٧٦] كما استطاع الصائغ ان يفصد راى طارق ابرهيم فى فن السيراميك عبر هذا التصريح: «بالتحرر الاكيد من قيود الميكانيكية التي يقدمها الدولاب الكهربائى وتطوير النماذج وانقاذها من طابعها العام الى مجال الخصوصية المتميزة.

وهذا ايضاً يصح اطلاقه على التلوين والتزجج. وثمة ناحية اخرى يجدر ان نشير اليها: هى السعى لجعل نتاج السيراميك نتاجاً ذا طابع شعبى اى جعله فناً شعبياً. فلقد كان كذلك منذ القدم وذلك يتم عبر الاهتمام الموجه به فى المعاهد الفنية. »[٧٧] وعن نفس المعرض (المعرض المشترك (٥)) تابع عادل عبدالجبار تطور الاساليب الفنيه فذكر ان «لدى ضياء العزاوى محاولة للمزج بين تكوينات مسطحة واخرى ذات ابعاد ثلاثة مع الابقاء على القيمة الزخرفية للحرف العربى، كما ان رافع الناصرى ادخل الحجم الانسانى الى اسلوبه السابق في استخدام الحرف العربي بينما انصرف صالح الجميعى الى الرسوم التخطيطيه على الالمنيوم. . (و) يطرح فى النحات مكى حسين مجموعة من المنحوتات البرونزيه تمتاز بحدة الحركة. . (كما) كانت اعمال طارق ابرهيم في السيراميك بشكل عام لاتختلف عن اعمال السيراميك التى شاهدناها فى المعارض العراقية الاخرى فيما عدا خصوصية الوانه والنقوش التي احتوت عليها اعماله»[٧٨]

---

(٧٢) نزيه خاطر: مجلة النهار (١١٣٩٠) ١٩٧٢/٤/٢٥ العراقيون ثلاثة وواحد يتخطى الشرق.

(٧٣) ناديا ابي عاص: جريدة بيروت (٣٠٦) ١٩٧٢/٤/٣٠ معرض فنانين عراقيين في غاليري وان.

(٧٤) يوسف الصايغ: جريدة الجمهورية بتاريخ ٧٢/١٢/٢٥/ الخمسة المتفقون في معرض الخمسة والمعرض المذكور ربما كان يمثل الذروة في نشاطهم.

(٧٥) نفس المصدر السابق.

(٧٦) نفس المصدر السابق.

(٧٧) نفس المصدر السابق.

(٧٨) عادل عبدالجبار مجلة الثورة (؟) (١٣٣٤) (١٩٧٢/١٢/٢٦) في معرض الفنانين الخمسة.

وراحت جريدة التآخى تعلن عن نفس هذا المعرض بانه «لافتة في تظاهرة الفن التشكيلى العراقى»[٧٩] فى حين كان المقال يمثل حواراً مع الفنانين المشتركين فى المعرض نفهم منه ان لكل من الجماعة شخصيته المتميزه واتجاهه الخاص مع انهم خمسة اشخاص متفقين من وجهة النظر العامه على حد رأى طارق ابراهيم، وان مثل هذه البنية، في الاتفاق كانت نتيجة القناعه بلا جدوى الجماعات السابقة: «فنحن نستطيع القول ان هذه الجماعات لم تستطع اللحاق بحركة الفن العراقي الحديث بالسرعة المطلوبة. اما تجمعنا الحال فهورد فعل للجماعات السابقة»[٨٠] كما نفهم منه ايضاً ان صالح الجميعى راح يعلل تحوله الى مادة جديدة فى لوحاته الى خامات اخرى بقوله: «اننى لست عبداً للمادة.. وانمااناسيد المادة. وانا عادة استغل جميع المواد واستهاله جميع امكانات المادة من اجل هدف محدد هو اللوحة»[٨١] لقد كان براغماتياً في تعليله وبوضوح على ان مما كان يلفت النظر على صعيد النقد الفنى هو المقال الذى نوهت انا فيه، وبشيء من القسوه، عن الانعكاس الذوقى للطبقة المترفة البورجوازية فى اعمالهم الانيقه، على حد تعبيرى وقتئذ وها ذكرته بهذا الصدد: «.. فهذه الاشكال المنمقة والجثث الانسانية ذات الشرائط الملونة فلا يمكنها ان تشبع اذواق اولئك البائسين العامه الا من قبيل تحقيق الرغبات المكبوته.. اللوحات باجمعها تروج لنا ذوقاً لاصحاب الثروات والقصور ذات الجدران المصبوغه.. اما بيوت الفلاحين والعمال، وجدرانها ذات الاخاديد وكتابات الطباشير والفحم وفتحات المسامير فهي عنهم بعيدة كل البعد.»[٨٢] وبالطبع فان نقدى المذكور لهم كان يؤكد على جانب مهم فى العمل الفنى وهو مدى (واقعيته) من خلال الاسلوب الفنى الحديث. وهو بذلك يغرز اهمية (الموقف الواقعى) الذى لايمكن ان يتجاهل حياة الطبقة العامة عبر العمل الفنى و(التراث اليومى) الحى والذى ينزفون عنه، وهو ما كان محسوباً بحسابه فخاريات طارق ابراهيم وخزفه دون الاخرين فى حينه.

(٧٦) جريدة التاخي(٢٢٢٥) ١٩٧٢ معرض الخمسة.

(٨٠) نفس المصدر السابق

(٨١) نفس المصدر السابق.

(٨٢) شاكر حسن ال سعيد: جريدة الجمهور عدد يوم ١٩٧٣/١/٣ الحضارة والجمهور بين الغزو الترف.