الفصل الرابع

واقعية نهاية الستينات وبداية السبعينات

١٩٦٨ ـ ١٩٧٣

تبلور الرؤية الفنية والاساليب:

كانت مشاكل جماعة المجددين THE INNOVATIONISTS» التقنية والاسلوبية قد تمخضت عن حماس البحث في وسائل التجديد، وبالصيغ التي تتجاوز جمود الطرح الفني للموضوع، وعبرْ اكتشاف (المضمون المادي) للعمل الفني. فالمجدد، كما رأينا، في نزعته المختبرية EXperimental عند البحث، كان لايزال متشبثاً بأهمية للمضمون قبل الشكل، وربما ظل مولعاً بالمضمون الانساني بالذات مهما اوغل به التجريد دون التشخيص من الناحية الاسلوبية في بعض الاحيان. فهو الآن، على النقيض من الفنان الخمسيني، يؤسلب Styllsaton انسانيته، اذاصحّ التعبير، ولا يضع من الناحية العملية حدوداً فاصلة مابين الفكر والتطبيق كما كان يفعل سلفه، بل هو يعيش هذا الفكر من خلال التطبيق نفسه، ولما كانت ثقافته بالاساس ثقافة مادية فهو اذن يعيش هذه المادية عبر المضمون. ولعله من زاوية النظر هذه كان يضيف الى الارث الخمسيني التتمة المنطقية الوحيدة لانتشال العمل الفني من مغبة الوقوع في المضمون لذاته او الشكل لذاته، اي كل دون الآخر، من حيث الاعتبار، وكأن في الامر شيء من صواب التعرف على موضوعية التأقلم لحيثيات العالم الثالث الموزع ما بين المثالية والمادية. فلو نحن تأملنا ثورة المجددين عن كثب لرأيناها تكمن في انهم كانوا يريدون ان ينقذوا المضمون الفني من عزلته عن الشكل الملائم للمضمون، حتىٰ لو اقتضىٰ ذلك الوقوع في النزعة الشكلية. بينما كان الخمسينيون عموماً قبلهم متمسكين بقيم مضمونية بالاساس، كأفكار (انسانية) او (حضارية) او (جمالية) يحاولون ان يلبسوها اشكالاً تطابقها فحسب، او بالاحرى تشخصها وان لم تكن لتمثلها Representation وبالمقابل فان معاملة الشكل بمعناه الروحي، ومن اجل تجسيد (موضوعية مضمونية) واحياناً خلال (المضمون الموضوعي) فحسب هو الذي افصحت عنه معطيات اخرى اعقبت المجددين. ومعنى هذا ان المجددين وصلوا الى حدّ معين في تجربتهم وهو ان يحيلوا الفكر الى وجود في العمل الفني، بيد ان الموجة التي اعقبتهم ما بين ١٩٦٨، ١٩٧٣ اخذت (تبلور) الفكر في

الـوجـود من جديد. واقتضى ذلك ان يستمر البحث الفني الآن في مجال الشكـل بروحيـة مضمـونيـة. فهم حريصون على ان لا يقعوا في النزعة الشكليـة، ومـع ذلـك فانهم يبـدون شكليـين بعـد ان اكتشفـوا الصيغ الشكلية المقنعة للمضمون. واضحى هذا (القلب) للمفهوم المألوف في الحـوار ما بين المضمـون والشكـل (وهوردّ المضمون للشكل بعد ان كان رداً للشكـل الى المضمـون) مادة جاهـزة لاتجـاهات جديدة، بل حلول جديدة، اتخذن من هزيمة عام ١٩٦٧، السياسية والعسكرية امام اسرائيل[١] منطلقاً لها، إثر معارض المعركة (١٩٦٧ ـ ١٩٦٨). ومن ثم تحديـد العمـل الفني تحديـداً ذا شقـين، هو اكثـر صلة بالـتراث والحياة اليومية، سواء بما لمعنى المضموني او الشكلي).

امـا بالنسبـة للشق الاول فقـد جمدت النزعة الشكلية فيه، واعتبرت وسيلة لاقبل لها الا بتجسيد المضمون تجسيداً وظيفياً (وهو ما انتهت اليه الرؤ ية الاكاديمية لكاظم حيدر وجماعته)[٢].

ظهرت كتب عامر العبيدي كرائد من رواد هذه الجماعة منوهاً برؤ يتها الفنيـة التي سبقت ظهـور الجـماعـة نفسهـا بوقت طويل، اي منذ غياب الجماعات الفنية قائلاً:

«نحن الآن امام جماعة من الشباب الملتزم اتفقوا على تشكيل جماعة تحت اسم (جماعة ١٧) تتألف من الفنانين عامر العبيدي وسلمان عباس وسهـام السعـودي وخضـير شكرجي وسالم الدباغ وسهيل الهنداوي. وقد قرروا ان يقام اول معرض لهم في ٣/٣/١٩٨٠. تؤمن هذه الجماعة بالالتـزام طريقـاً فكـريـاً في الفن وفق منطلقات الحزب والثورة» وقد نشر ذلـك في مجلة فنـون (عـدد ٦٥ بتـاريـخ ٣/١٢/١٩٧٩). وبمنـاسبـة المعـرض الاول لجماعـة نوهت انا على صفحـة جريـدة الجمهـوريـة (٣٥٨١) بتـاريـخ ٧/٣/١٩٨٠) باهمية الدور الذي تمثله الجماعة الفنية بالنسبة للفنان والجمهورعلى السواء. ومن النقاد الذين استعرضوا نشاط هذه الجـماعـة فيـما بعـد كل من مى مظفر وكامل عويد ومحمد عبدالمجيد وزهـير غانم وعـادل كامـل وشـوكت الـربيعي وعيسى اسـماعيل وناصر حسين ـ راجع الارشيف التشكيلي ـ ملف جماعة ١٧ للفن الحديث.

وكـان ان برز العطـاء الانسـاني فيـه وهـو اكثر صلة بالفكر العقائدي والسياسي منه بالفكر التكنوقراطي.

وفي هذا المجـال برزت الاتجـاهـات التشخيصيـة Figvrative ونصف التشخيصيـة، والتجـريـدية، وهي تبدو ازاء الفنان كقوالب جاهزة لكي تستوعب المضمون. واما بالنسبة للشق الثاني فقد اعتبرت وسيلة تجسيد المضمـون وهـو في حالـة تلبسـه بالشكـل. ومن هنـا ظهرت الاتجاهات التجـريدية وما بعد التجريدية Post-Adsttationism وهي متمثلة في بحوث جديـدة تُعني بالتقنيـة والـرؤ ية والاسلوب اي باستلهام الزخرفة والحرف العربي في الفن التشكيلي.

وقـد مثلت الاتجـاه الاول من الجماعات الفنية جماعة الواقعية الحديثة (١٩٧٢ ـ ١٩٧٣) وجمـاعـة الاكـاديميـين (١٩٧١) اما تلك التي مثلت الاتجاه الثاني فهي الجماعة العددية[٣] وتجمع البعد الواحد[٤] وجماعة الظل[٥].

---

(١) وهي هزيمـة ليست تاريخيـة. لان وجـود اسـرائيل يظل وجوداً طارئاً في جسم الامة العربية والوطن العربي.

(٢) انجز الاكاديميون معرضهم في عام ١٩٧١ وقدم لهم فيه كاظم حيدر.

(٣) اخترت للجماعة هذا الاسم لانها كانت تعرض باسم المعرض المشترك للاربعة والخمسة الخ..

ومن البديهي ان هذا التمرحل الجديد يحمل في صلبه نزعتين الاولى، وهي التي تسير في اعقاب (جماليات) الفكر الاشتراكي، والتي حافظت على اهمية التميز ما بين المضمون والشكل والفصل بينهما كما اسلفنا، والثانية وهي التي اعادت الى (الانسان والتراث والتاريخ) وحدتهم من خلال واقع الحياة اليومية. كما انها انبثقت من جماليات الفكر في دول العالم الثالث والتي تخص شخصيتها الحضارية ومن نقاط الالتقاء ما بين جماليات الفكر الاشتراكي والرأسمالي في آن واحد.

وعموماً، فأن ما حدث كان على الصعيدين نوعاً من البحث عن ما يردم تلك الهوة الفاصلة ما بين المضمون والشكل. الاول بالغاء الدور الحيوي للشكل الفني Form واحالته الى دور وظيفي بحت، والثاني في اكتشاف طبيعة الشكل في المضمون نفسه. اذن تحقق اخيراً، بشيء من الوضوح، ومنذ مطلع الحكم الثوري في العراق، معنى اكتشاف الشكل الفني (بغيابه وحضوره معاً) والقادر على حل مشاكل العالم الثالث العقائدية والسياسية من جهة والتراثية والانسانية والحضارية من جهة اخرى، بمقدار ما يتعلق الامر بالفن العربي في العراق واصبحنا على يقين بان مستقبلنا الفني كان في بداية السبعينات لا ينفصل عن طريقتنا الشخصية في التفكير والسلوك والابداع.

الواقع الجديد والفكر النقدي:

صاحب ظهور هذا الواقع الجديد وما تبلورت فيه من الاتجاهات الفنية تصاعد النقد الفني بشكل واضح، ممّا ظل أثره واضحاً في الاذهان لعدة سنين، وذلك بعد تطور الاحداث السياسية في العراق، داخلياً وخارجياً، اي بعد ثورة ١٧ تموز في عام ١٩٦٨ واتساع العلاقات السياسية مع الدول الشقيقة والصديقة.

يقول محمد الجزائري في كتابه الفن والقضية مميزاً ما بين فترتين هامتين من تاريخ العراق الفني هما الفترة الخمسينية ومطلع العصر الجمهوري :- «ومن معطف الفن والثورة خرج العشرات من الفنانين الشباب، الذين تواصلوا مع اكتشافات السابقين من الجيل الثاني والثالث في تعميق مفهوم اليقين الايديولوجي في العمل الفني... اذ تجلى ذلك في الانتماء الى الحركة الوطنية كعلاقة دالة في ارتباط الفنان بقضية ذات ابعاد سياسية واهداف منظورة (لا كما اراد التسجيليون ولا طلائع المجددين). وعبر هذا التوق وتفرعاته نشأت معطيات وعي وطني فوقي، تزايدت وتصاعدت وتائره بعد حرب حزيران ١٩٦٧ مع ان اولياتها وجدت ملامحها في بعض لوحات الخمسينات ذات الاطار الثوري القومي كلوحة (معركة الجزائر) لمحمود صبري ذات التأثر البين (بغرنيكا) بيكاسو. اذ لم يكن الرواد المحدثون - في اغلبهم - ينتمون الى حزب او ايديولوجية»[٦] ان الجزائري يكتب هنا بلا ريب بمنظور مادي يفسر فيه انديا ح موجة النزعتين التشخيصية والتجريدية اللتين راحتا توظفان الشكل للمضمون توظيفاً بحتاً. ثم هو يستمر في تعليله للموقف الانساني الجديد لفنان اواخر العقد الستيني :- «ومع ان الظروف التي مر بها العراق والامة العربية جعلت العديد من الفنانين التشكيليين يصابون بالاحباط، ويشعرون باليأس، ويبتعدون عن المواضيع النضالية الى

(٤) هو تجمع وليس جماعة لأنه يعتبر مجرد اهتمام الفنان باستلهام الحرف الفني، فليس اذن هناك من جماعة اي اتفاق بين عدة فنانين فحسب.

(٥) اسموا انفسهم (بالظل) بمعنى ان الفن هو بمثابة الظل للحقيقة.

(٦) محمد الجزائري الفن والقضية.

التجريب تقنياً والى تمثل التراث الى حد الوله به . . . فان الوعي الثوري الذي تنامىٰ بعد الحرب العالمية الثانية وتبلور في الخمسينات وتوهج بعد ١٤ تموز ١٩٥٨ وتعمق بعد ثورة ١٧ - ٣٠ تموز ١٩٦٨ ، احتوى اغلب الاعمال الفنية . . . . ومن هنا فان وعي الفن المرتبط بوعي القضية يجد مناخه وسط الحركة الجماهيرية العارمة ويكون مساهماً فعالاً في العملية الثورية كلما كان المناخ الثوري وسيطاً جيداً ومحفزاً لنمو هذا التيار الفني، وليزداد عمقاً حين يكون المناخ دمقراطياً ونظام الحكم ثوريا . »[٧] لكن الجزائري هنا ايضاً ينوه بأهمية نفس المتطور المادي والوظيفي في تفسير العمل الفني، ويمنح الوعي الثوري اهمية وحيدة في تطور العمل الفني، وهو ما يتعلق بتلك الاعمال ذات الاهتمام المضموني، بل (المضموني - السياسي والعقائدي) دون الاعمال الاخرىٰ

في حين ان واقع الحال، او تحليلنا لتطور العمل الفني في هذه الفترة يطلعنا على مدى انفعال مواضيع التجريب تقنياً والتي تمثل التراث (بنفس تعبيره اللغوي) بالوعي النضالي والثوري نفسه . فنحن لا نستطيع، اولا يحق لنا أن نرى طرفاً واحداً في المسألة كنقاد، وهذا ما لم يأخذ به كما يبدو محمد الجزائري واناط (بالموضوع) النضالي فقط كل الاهمية ضارباً بالتقنية النضالية او بالشخصية النضالية عرض الحائط . والتقنية والشخصية النضاليتين غير الموضوع النضالي .

وكان حسين جليل يردد ايضاً بعد ان يعرف الاسلوب الفني باعتباره «اسلوباً شمولياً يرفض القضية وعبادة الاصنام»[٨] بما يمثل «تصاعد

(٧) نفس المصدر والمؤلف .

(٨) حسين جليل : مجلة المثقف العربي .

حسّ الفنان المعاصر، وتعاظم وعيه وانه اي الفنان بدأ يبحث عن رؤية جديدة للفن العراقي الحديث . . . . وان الفنانين الذين مزقت اسماعهم نداءآت وأناشيد وهتافات الجماهير الثائرة المقاتلة لاسترداد الارض والكرامة اصبحوا ازاء مضامين جديدة ومعاصرة : - ولذا فهم ملزمون بتحطيم الاشكال القديمة بعنف وايجاد اشكال جديدة اخرىٰ . وبذلك فقط ادركوا بوعي الثورة ما كان يقوله بريتون (. . لايكون للعمل الفني قيمة الا اذا كانت تجري في انحائه خيوط المستقبل) . لقد ولد من خلال حرب حزيران ١٩٦٧ ، وثورة المقاومة جيل آخر . . . راحوا يعيشون المأساة فهم يبحثون عن الرؤية الجديدة . »[٩] ان حسين جليل ينيط بالمضامين الجديدة والمعاصرة مسؤولية تحطيم الاشكال القديمة . فهو اذن (يمنهج) بصراحة العمل الفني الثوري في مسيرته نحو الرؤية الجديدة (عند التناقض ما بين المضمون والشكل) . وهذه دعوة غريبة على جماليات الفن التشكيلي اذ ليس هناك من ازدواجية بهذا المعنى ما بين المضمون والشكل . ولكن الناقد كان يجد هذا ممكناً، دون ان يتبين مدى التكامل ما بينهما .

ان ما كان يؤكد عليه كل من الجزائري وحسين جليل، وما اكد عليه عادل كامل[١٠] من بعدهما في سباق الكشف عن هوية الفن العراقي الثوري في هذه الفترة، يعرف لنا على الاقل طبيعة التحول في الموقف

(٩) نفس المصدر والمؤلف .

(١٠) حاول عادل كامل ان يتفرغ للبحث في بنية الفن الثوري في كتاباته وكان يقصد به بدرجة اولى في السبعينات . لكنه اشار في نفس الوقت الي ما نحن بصدده في عبارات متناثرة يجدها القارىء في مؤلفاته وعلى الاخص كتاب المصادر الاساسية للفنان التشكيلي في العراق/ ص (٣١/٥٠/٨٢-٨٩) .

العام من بعض جوانبه ازاء واقعه الذي بدىٰ وكأن السياسة والانتماء للنضال الانساني يشدانه اليهما. وفي عام ١٩٧٢ كان عبدالله الخطيب يدلي بدلوه في النقد الفني فراح يقرض اعمال حميد العطار في مقالة نشرها بعنوان الشمولية في نصب الثورة الفلسطينية من نفس المنطلق مستخدماً عبارة (الفن الثوري) و (اللغة الواضحة التي فهمها الناس) وهو في ذلك يؤيد مزاعم الاخرين ممن نظروا الى جانب الاسلوب المتمسك باهمية المضمون مع حساب الشكل. يقول الخطيب: «ثم ان التجربة الناضجة لا تأخذ اهميتها الاجتماعية والتاريخية الا اذا نقلت للآخرين وتحولت عندهم الى حركة فكرية او اجتماعية او ثورية تدفع الناس لعمل شيء فيه خير للامة والبلاد.»[١١] وهو الى هذا الحد يفلح في الكشف عن وظيفة العمل الفني التي لا تفرط في جهود الفنان.. ايّ فنان مبدع واضح الموقف في شيء. ولكنه يقول بعد ذلك :- «ولكن يتعذر هذا النقل الا اذا استعملت لغة واضحة يفهمها الناس - ونحن بهذا لانطالب من الفنان ان ينزل دون مستواه دفعاً لمطالبتنا بالمحافظة على الفن الرفيع الذي لا يفهمه حتىٰ الفنان نفسه - لان اللغة الواضحة هي الجزء المهم من تجربة الفنان التي تكونت ضمن الصراعات التي قامت بين الفنان وعناصر التجربة وضمن مفاعلات اجتماعية ونفسية معينة..»[١٢] اي انه يفترض ان النزعة الشكلية في العمل الفني هي مسألة عزلة في البرج العاجي. بل يستمر في الافصاح عن رؤيته النقدية :- «.. لأن مثل هذه التجارب لا تكون ذاتية محضة تتميز بالعزلة والفردية مثل ما نجده عند التجريديين او الحذفيين او عند اصحاب الفن البصري (اوب - ارت) Op-Art او عند اصحاب (العبث والصدفة). وعلى ذلك فنحن لانطالب الفنان الاصيل بلغة معينة لان من طبيعته الوضوح والتكامل في العمل الفني بغض النظر عن الاسلوب الذي يتبعه في اداء تجربته.. الخ..»[١٣] ومثل هذا الهجوم على المدارس الفنية المتطورة من جانب الشكل لا يمثل سوى التشبث بجدوى الاسلوب دون (الموقف). وهو بالطبع، اي الناقد، يقع في مطب (الوضوح والتكامل) الذي يُفهم منه وضوح الاسلوب الذي (يفهمه) الناس على حد تعبيره هو في حين نراه يبيح اختلاف الاساليب (بغض النظر عن الاسلوب).

ويخيل اليّ ان هذه الاراء، التي تحمل روح النقد الفني، والذي حمل لواءه محمود صبري في الخمسينات، كانت تشجع بعض الفنانين على عدم الاهتمام كما ينبغي بالابداع الفني من خلال التقنية والاسلوب، وتحملهم على الاكتفاء بالموضوع كمضمون تستطع بعض الاساليب الجاهزة، نصف التجريدية او التشخيصية طرحها. وعلى الضد من ذلك راح بعض الآخرين يناقشون التقنية والاسلوب بروحية اخرىٰ فباسلوبه المشرق اختار جبرا ابراهيم جبرا، في مقاله العودة من مدارج المجهول الاساليب والتقنيات المعبرة عن المدرسة الحديثة بالشكل الذي كانت تتبلور فيه شخصيات بعض فناني مطلع السبعينات:

فهو يتأمل بدقة و(لوعة) اولئك الفنانين الشباب الذين استأنفوا تجربة المجددين بروح اقل ثورة على تجارب الخمسينيين والمشاكل التي طرحوها ولكنهم الآن يواصلون البحث في التراث والانسان والتاريخ بشكل اكثر

(١١) عبد الله الخطيب: الثورة (١٢٦٤) ٧/١٠/١٩٧٢ / الشمولية في نصب الثورة الفلسطينية.

(١٢) نفس المصدر السابق والمؤلف

(١٣) نفس المصدر السابق والمؤلف

جدوى في اكتشاف الشخصية الحضارية العربية في العمل الفني. وهو يمهد لنقده اياهم بما يلي :- « . . الفنان العراقي اذن فيما ارى، مهما اشتط في الغرابة في تعبيره ، عقلاني في قرارة نفسه. ولا عجب فهو ان لم يأخذ ذلك عن الفن الاغريقي فانه يتلقاه، واعياً اوغير واعٍ ، عن تقاليد الرسم العربي. الفنان العربي كان دائماً اقرب الى المهندس في زخارفه الجدارية، وفي مقرنصاته في الخط على انواعه. وهوكذلك في رسوم المنمنمات :- فالميزه الكبرى في الواسطي هي تركيبه الهندسي - الذي يتراوح بين الصراحة في التناظر وبين الايحاء بالتناغم والايقاع اللذين يتكشفان عند التدقيق في اجزاء صوره. طبعاً، الفنان الحديث يبحث عن امكانات تعبيرية تتعدى صراحة التركيب. فهو يعترف بانه جزء من فوضى الحياة، ولكنه يستخلص نظاماً من هذه الفوضىٰ باستحداث النسب مرة اخرى، مهما صعب تحديدها. وهويفعل ذلك على غراره الشخصي. غير انه لا ينفلت منه نهائياً. وهكذا يكون فناننا المعاصر، رغم تمرده الأسلوبي الظاهر استمراراً (ربما غير متوقع) لتقاليد الفنان العربي القديم نفسه. »[14] وهو استقراء على قدر عظيم من الاهمية لأنه يحتوي على بذور نظرية معاصرة في جمالية الفن العربي.

على ان رصده لهذا التيار الأخر، والذي كان يصرّ عادل عبدالجبار على تسميته (محاولات الخروج على الواقع، او الدعوة الى رفضه)[15]، جاء متمماً لمقدمته. فهو مثلاً يقول عن سعاد العطار:- «قد نجد في رسوم سعاد ان الزخرف الصريح يسرق من محاولاتها شيئاً ثميناً من الجهد، وينحرف باهتمام المتأمل نحو ماهو ثانوي. والكثيرون يأخذون بهذه الناحية الثانوية في فنها، غير ان الرسامة تصارع حتى هذه الزخرفة، التي هي جزء من ازمتها، محاولة : تقولبها في الاتجاه الآخر، حيث يتحول طائر الجنة الى امرأة، وتتحول المرأة الى عشق ارضي. »[16] اويقول عن رافع الناصري «وكما ادخلت الكتابة في العصور السابقة ضمن الزخارف العنيدة فان الفنان اليوم يدخلها ضمن مفهومه الحديث للخط واللون المحملين باحاسيسه الجمالية والروحية، وقد يخلص بها الى تجريد يعتمد الامتدادات والاستدارات التي يهيؤها الحرف العربي بغنىً خاص، وبذا يقدم لنا تجربة معاصرة تستبطن اصداءً من زمن سالف»[17].

وهكذا سيحاول جبرا ابراهيم جبرا ان يكتشف لدى ضياء العزاوي ونادره عزوز وهاشم سمرجي وسالم الدباغ وراكان دبدوب وخضير شكرجي كل تلك العلاقات التي يحاول الفنانون الستينيون ان يوثقوها مابين الانسان والحضارة والتاريخ والتراث.

وكان شوكت الربيعي في عام ١٩٧١ ايضا بمناسبة المعرض الفني المقام خلال فترة انعقاد مهرجان المربد يرى «ان الفنان اليوم يعيش تناقضاً مبيناً بين ثقافته وتأثيراته الغربية، وبين مواجهته لتراثه : بين اشكال معاصرة في التعبير وبين اشكال جاهزة المشاكل ينتمي هو اليها ويجد في تنوع اطرافها قضيته الفنية البنائية. »[18] كما راح يدافع عن الفن

(١٤) جبرا ابراهيم جبرا: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١. العودة من مدارج المجهول ص٥٨.

(١٥) عادل عبدالجبار: جريدة الثورة (١٥٤٤) ١٩٧٣/٨/٢٨ الفن التشكيلي بين الواقع وتجاوز الواقع.

(١٦) جبرا ابراهيم جبرا: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١ - العودة من مدارج المجهول ص٦٢-٦٣.

(١٧) نفس المصدر السابق ص٦٦.

(١٨) شوكت الربيعي: جريدة المربد (٥) ١٩٧١/٤/٢ ابحثوا عن الأشكال المعاصرة.

الحديث بحماس حينما سؤل في حوار معه اعده سليم عبدالقادر السامرائي عن (الغموض التشكيلي) بقوله :- «ليس في اي اثر فني ما يسمى بالغموض، بل هو ضباب الجهل لاتزيحه الا شمس المعرفة، ومتى ما اشرقت اندحر الضباب واتضحت الرؤية وانكشفت ملامح القيمة الفنية في اللوحة او في القطعة النحتية . . فانا ان لم افهم لوحة ما استعين بالتفسير الذاتي والعلم بالمعرفة الى حدٍ ما . . . ونحن لا نملك جمهوراً متذوقاً للفن التجريدي بسبب غياب الناقد العصري وبسبب التشويش الذي يمارسه كتاب الريبورتاجات الصحفية ومحررو الصفحات الفنية الذين يجب ان يتحملوا مسؤولية ايجاد العلاقة بين المشاهد واعمال الفنان . .»[19] الا انه، اي الربيعي «اشار الى ان حركة الرسم (عام ١٩٧٢) اذا كانت قد استطاعت ان تجد لها مكاناً متميزاً في ساحة الفنون التشكيلية بالكم الكثير والنوع المتوسط فانها مازالت في مفترق تجربتين تشكيليتين في زمنين مختلفين ورؤيتين متباينتين . تجربة النظر الى الاشياء من السطوح، وتجربة النفاذ الى اعماق الاشياء ودواخلها، وما رافق هاتين التجربتين من تأثيرات سلبية وصلت الى حدّ النقل السمح والسطحية المقيته عن الفنون الاوربية .»[20] وكان ضياء العزاوي في نفس العام ايضاً يناقش بضراوة الناقد عبدالله الخطيب مدافعاً عن الاتجاه الحديث فيرى «ان محاولات الفنان العراقي هي محاولات مشروطة بوضع فكري واضح كما هي مشروطة في محاولات الشعر الحديث والفنون الاخرى . . ولأن مسعى الفنان العراقي 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 الحديثة في مسعى التأكيد على الوجود المبدع .»[21]

وعلى العموم فقد ساهم النقد الفني وقتئذٍ مساهمة فعالة في رصد طبيعة التطور الفني في العراق، وكانت له نتائجه الايجابية والسلبية على السواء . وانقسم النقاد كما انقسم الفنانون انفسهم الى فريقين، الاول يرى في وضوح الاسلوب الفني بما يستطيع ان يغني المفهوم الانساني في الفن مثلما يرى في اسبقية المضمون على الشكل مجالاً لمناصرة الفكر الوظيفي في التعبير الفني، والثاني يرى في حرية الفنان ونزعته الى المساهمة في الفن الحديث صورة واعية تستهدف اكتشاف البحث الشكلي بما يعبر عن الفكر الحيوي وظيفته . وهكذا كان لمساهمة الفكر الثوري الجديد في العراق لما بعد عام ١٩٦٨، دوره الحاسم في رعاية العمل الفني وتطويره ومؤثراً فعالاً في افساح المجال لاقتطاف ثمار النقد الفني مهما كان ضئيلاً . فقد كتب مثلاً احدهم «ان مسيرة المستقبل بالنسبة للانسان تحددها قوى الثورة نفسها . . لانها، بما تمتلك من ايديولوجيات فكرية، ووعي للحاضر ومتابعة يومية للاحداث بل عيش في صميمها، تتحرك وتعي مسألة تحركها»[22] بل كان لموقف بعض الفنانين الجديد في ممارسة العمل الفني تأثيره النقدي على الاخرين ايضاً ومن ذلك ما صرح به فائق حسن في عام ١٩٧١ في حوار له مع عبدالرزاق حبيب،

(١٩) سليم عبد القادر السامرائي : **جريدة الراصد (٩٥) ١٩٧١/١١/٢٨/ مع الناقد التشكيلي** شوكت الربيعي .

(٢٠) شوكت الربيعي : **جريدة التآخي (١٠٩٧) ١٩٧٢/٧/٣٠/ تطور الفنون التشكيلية المعاصرة** في العراق ودورها في المرحلة الراهنة .

(٢١) ضياء العزاوي : جريدة الجمهورية (١٤٣٢) ١٩٧٢/٧/٣ (الفنان العراقي يقاوم . .)

(٢٢) المحرر الفني : مجلة ألف باء (١١٦) ١٤/١٠/١٩٧٠ : فناننا وكيف يواجه الجمهور؟

يعلل فيه تحوله عن التجريدية الي التشخيصية :- «لااكتم عليك انني طوال الفترة الماضية كنت احس باني غريب في عالم الفن الحديث (التجريد)، ارسم باسلوب اشعر بقرارة نفسي انني استوردته من الآخرين الذين عاشوا تجربة حسية غير تجربتي، تجربة الغرب المغرق في ماديته، ومظاهر حضارته، لا الشرق في سحره وفتنته وسكونه ومآسي شعوبه. ولهذا عدت عودة الغريب العابر الذي فرضت عليه الغربة لا عن طواعيه لادرس من جديد معالم فننا العراقي وطبيعتنا الاصيله، واطورهما شيئاً فشيئاً مع الزمن، حتى اصل بهما الى ما وصل اليه الغرب من حضارة خطوة خطوة. . . مع تطور مدنية وطني ومراحل ثقافة ابناء الشعب.»[٢٣] ومثل هذا التأثير الذي هوجمت فيه النزعة الحديثة في الفن العراقي مارسه النقد الصحفي في شخص جماعة بغداد للفن الحديث التي كان بعض شباب الفنانين يجدون فيها عقبة، او اضافة لا جدوى منها. وان كانوا هم بدورهم حديثين في اتجاهاتهم :-

«اما معرض جماعة بغداد فقد جاء مخيباً للآمال. . . اما اللوحات عبر اصحابها فلم تقدم لنا جديداً. . .

وبعد فان محاولات الشباب كانت اكثر جرأة واقداماً وتجريباً للون والخط. . من تكرار الكبار لذاتهم. .»[٢٤] في حين كتب ضياء العزاوي بنفس المعنى تقريباً وبعد خمسة اعوام «. . ان هذه الخبرة الفردية الظاهرة في المعرض (اي معرض جماعة بغداد) ستكون بديلة للمنهج

(٢٣) عبد الرزاق حبيب: جريدة الجمهورية (١٠٥١) ٢٣/٤/١٩٧١، نقد فني حسن وعوده.

(٢٤) م: جريدة الثورة (٢١٧) ٩/٥/١٩٦٩

الجماعي السابق»[٢٥].

وهكذا كان الفكر النقدي في هذه الحقبة من الزمن ١٩٦٨ - ١٩٧٣ يساهم في مناقشة الواقع الستيني وهو يودع مواقعه الاولى في بداية العصر الجمهوري، متطلعاً الى ما يستطيع ان يميز في العمل الفني نفسه تيارين من التعبير، لابد ان يكونا قد تفاعلا مع طبيعة التطور الثقافي والاقتصادي والسياسي والذي بدأ يميز الموقف في مطلع السبعينات بما يحدد مسؤولية الفنان العراقي في فهمه لواقع الثورة، والتحرك عبر ارجائها.

امثلة عامة وفردية :

كانت هذه المرحلة في تاريخ الفن العراقي المعاصر مرحلة حرجة. ذلك انها ايقظت لدى الفنان الباحث هواجس جمة، منها ما هي (تعبيرية) ومنها ماهي (رؤيوية)، لكنها كانت في منطلقها تبدو كصراعين بين حالتين، اما الاستمرار في التجديد والكشف عن معطيات شكلية تستطيع ان تدعي الاستناد الى رؤية فنية واضحة والى تجسيد مضمونها التقدمي - الثوري معاً واما القناعة باستخدام الاشكال الاكاديمية الجاهزة وسهولة تمرير المضمون بوضوح وبساطة الى الجمهور. وقد انجزت الكثير من المعارض الفنية الشخصية في غضون هذه الاعوام الستة (١٩٨٦ - ١٩٧٣)، وعرض كثير من شباب الفنانين ومن سواهم بشكل جماعات فنية وفي معارض جمعية الفنانين العراقيين وما حققته وزارة الثقافة والاعلام من مشاريع تشكيلية مثل مهرجان الواسطي (١٩٧١) ومؤتمر اتحاد الفنانين التشكيليين العرب (١٩٧٣)

(٢٥) ضياء العزاوي: جريدة الجمهورية (٢٣٣٨) ٢٠/٥/١٩٧٥، جماعة بغداد بعد عشرين عاما.

وما الى ذلك . ولكن الذين استمروا في عطائهم الفني وعرفوا في الاوساط الفنية حتى عام ١٩٧١ بالأضافة لمن سبقوهم كانوا قلة يعدون على الاصابع منهم شمس الدين فارس ومحمد علي شاكر ومحمد عارف وستار الشيخ وسامي حقي وفهمي الخفاف وليث الخفاف[٢٦] . وحتى هذا العام ايضاً كانت الجماعات الفنية قد بلغت حوالي خمسة عشر جماعة وهي جماعة ١٣ (١٩٦٩) وجماعة السبعين (١٩٧٠) وجماعة موقعوبيان الرؤية الجديدة (١٩٦٩) وجماعة فناني النجف (١٩٧٠) وجماعة المثلث (١٩٧٠) وجماعة فناني الارمن (١٩٧٠) وجماعة فناني التركمان (١٩٧٠) وجماعة فناني ميسان (١٩٧٠) وجماعة الدائرة (١٩٧٠) وجماعة الظل (١٩٧٠) وجماعة باء (١٩٧٠) وجماعة الشباب (١٩٧٠) وجماعة (او تجمع) البعد الواحد (١٩٧١) وجماعة الاكاديمين (١٩٧٠) وجماعة الواقعية الحديثة (١٩٧٢) .

(٢٦) في عام ١٩٦٨ أنجز ثلاثة عشر معرضاً وهي لعادل كامل وناظم فرمان (مشتركاً) على قاعة كازينو الجامعة ، ومعرض صادق سميسم (المركز الثقافي السوفيتي) ، محمد العربي (المعهد الثقافي الفرنسي) وعقيل الحديثي (المركز الثقافي السوفيتي) وشمس الدين فارس (المركز الثقافي السوفياتي) ومحمد حسين جودي (نقابة مركز المعلمين) وعادل كامل (ثانية على قاعة فائق حسن في معهد الفنون الجميلة) ونجم الدين عبدالربيعي (نفس القاعة) وعادل ذنون طه (نفس القاعة) - راجع احمد فياض المفرجي مجلة للمثقف العربي (٤) ١٩٧١ الفهرست التشكيلي .) (٢٦٣-٢٥٣) اما في ١٩٦٩ فقد عرض هيلدا ابيكان ونسرين عبدالكريم وفؤاد الطائي ونعمان هادي السلمان وقتيبة الشيخ نوري وسالمه صالح وسمير البياتي وهاشم سمرجي (بعد عودته من البرتغال اثر دراسة الكرافيك) وسركيس ميساك ومحمد علي شاكر وداود سرسم ويحيى رشيد وداود سلمان وسبتي الهيتي وسالم الدباغ أثر عودته من البرتغال بعد دراسته لفن الكرافيك) وفي عام ١٩٧٠ انجز معرضه كل من عشتار جميل حمودي ومحمد سعيد الصكار وعزيز حسك ومحمد الزبيدي وراكان الحمطاني وعبدالبطاط وعبدالامير

وهكذا فان الفترة الخصبة في تاريخ الفن العراقي المعاصر كانت تمثل مدى نضوج الرؤيات الفنية والاساليب الى الحدّ الذي اخذت تبشر فيه بتبلور الشخصية الحضارية للفن العربي في العراق . ومع ذلك فان تجربة جديدة في مجال التطور الفني ، وهي تجربة الالتزام الثوري حسب ايديولوجية حزب البعث كانت على الابواب وستستغرق طوال السنوات التالية متمثلة بدرجة اولى في معارض الحزب ، في حين كان جيل شباب الفنانين والاجيال السابقة له ان يتمخض عن بعض الاساليب بدأت تختص (بمفردات لغوية) تخص اولئك الفنانين الذين يستطيع المشاهد من اول وهلة ان يميزها فيها ، وكانت تلك بلاشك بوادر مدرسة عراقية عربية معاصرة في الفن بدأت بالظهور استمراراً لما كان جماعة بغداد للفن الحديث قد حاولوا من قبل حينما طرحوا شعارهم المعروف في التعبير عن الطابع المحلي في الفن من خلال الاسلوب الحديث ؛ ولكن كان عليهم الآن ان يؤصلوا ذلك من خلال اساليبهم وتقنياتهم بشكل اكثر انصهاراً ما بين القيم الجمالية والتقنية في اسلوب الواحد منهم ، فلقد كان رافع الناصري يتحدث عام ١٩٦٥ عن الشخصية الفنية في فنه بوضوح فيقول :- «لكني اسعى جاهداً من

السلمى وستار الشيخ وماري زكريا ومحمود العطيه . واما في عام ١٩٧١ فقد انجز معرضه كل من فائق الاسود وحامد الصفار وسامي ابراهيم حقي وسمير البياتي ويحيى الشيخ وابتسام حميد نصرت وفوزية الجميلي وسميرة عبدالوهاب وادية القاضي - (هذه المعلومات مستقاه من احمد فياض المفرجي ايضا مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١/ الفهرست التشكيلي .)

(٢٧) يقصد بتبلور الشخصية الحضارية للفن العربي في العراق تشبث الفنان العراقي بتطوير تقنينه واسلوبه من منطلقات تعتمد على وعي التراث الحضاري ومن ثم توظيفه باقتباسه او استلهامه بما يرفد رؤيته واسلوبه اللذان يظلان معبران عن موقف الفنان العراقي كمواطن عالمي وعربي في نفس الوقت . عالمي في معاصرته وعربي في تأكيد شخصيته الحضارية في العصر الحديث .

اجل تثبيت الطابع المحلي والشخصية العراقية (العربية ـ الاسلامية) في اعمالي . . »[٢٨] ثم يتابع :ـ «علينا ان نستمد وجينا من تراثنا القديم وان نطوره كما نخلق مدرسة واسلوباً فنياً مميزاً . . وان نتابع المدرسة التي اسسها الفنان الراحل جواد سليم لتكملة رسالته الفنية وانني لاجد بالنسبة الى نفسي ضرورة التحرر من التأثيرات الاجنبية في اعمالي ، ولشدما اشعر بالثقة في انني سأتمكن من ان اقدم للجمهور اعمالاً جديدة مستمدة من واقعنا وتراثنا العظيم . »[٢٩] ومثل هذه التصريحات التي تؤكد على اهمية التراث الحضاري الفني في مجال الابداع تشفعها تصريحات مماثلة لنفس الفنان في موضوع الجمهور الفني :ـ «اني ارسم للشعب من اجل الشعب ، والفنان يجب ان ينزل الى الشعب ويختلط به ويتعرف عليه ويعرف نشاطه وتفكيره لانه بغير هذا الاختلاط لا يستطيع ان يعبر عن نفسية ابن الشعب . . »[٣٠] وكانت اعماله الفنية في هذه الفترة ذات قيم خطية وتصميمية وحضارية وانسانية يومية معاً . فضلاً عن نزعته الاختزالية في رسم الاشكال الانسانية بصورة تشخيصية ، مما تقربه الى مفاهيم جواد سليم في رؤيته واسلوبه الفني . اما في اوائل السبعينات (بعد عودته من زماله الى لشبونه لدراسة فن الكرافيك مجدداً) فقد انهمك في استلهام الحرف العربي في رسومه ، فكان جبرا ابراهيم جبرا يقول عنه «رافع الناصري واحد من هؤلاء الفنانين (اي المستلهمين للحرف في اعمالهم) يمتاز بقدرته الخاصة على الدمج بين امكانات الحرف التشكيلية وامكانات الكرافيك والتلوين ، على نحو لاتخطي في نظرته الصوفية . والعلاقة بين نزعته الكرافيكية الاصلية التي غذاها بشحنة من الفن الصيني ، وبين التشكيل الحرفي الجديد ، علاقة منطقية ، واردة»[٣١] .

ضياء العزاوي هو الآخر « . . من القلائل الذين يملكون وعياً ما للاجواء المحلية . فكان لا يستنكف ، وسط التهريج اللا شكلي Non-Figurative المقلد ، ان يظل اميناً حتى لبعض الايقاعات المحلية الميؤوس منها ، من وجهة نظر المستقبل . . ولقد ارتبط بنوع خاص من (التاريخ) . . لأن ضياء الذي يستلهم من المتاحف مادة خصبة سيحيطها بعالم مسكون بالحيوانات والاشلاء والخزف والادوات والكتابات و التعاويذ والرقي :ـ حراسات وخوف ورموز وجو سحري . »[٣٢] وكان سهيل سامي يقول ايضاً في نفس العام ١٩٧٣ الذي كتب به عنه :ـ «كان غنائياً ، يستخدم الوانه بتجانس واستقراء تثقله رغبته الوحدة بين الشكل واللون ، يولى ظهره للالوان المتمردة والمتنافرة . اللون يستقرئ الموضوع كأمل غامض ومروض . . ذلك ما عرف عنه في الماضي . فبماذا يختلف من الآن»[٣٣] .

اما هاشم سمرجي فكان هو الآخر عاكفاً على استلهام الزخرفة كنظام في التعبير الفني ، بامكانه ان يحل محل الفن البصري الذي اولع به الى حدّ التخمة ، وان المتتبع لتمرحله الفني لتبين مدى اتقانه للتجريد الهندسي اول الامر وبروحية كرافيكية مما زيّن له تطوير رؤيته اكثر فاكثر بعد متابعة دراسته الكرافيكية في لشبونه ، شأنه شأن زميله رافع الناصري وسالم الدباغ ، فما ان عاد الى بغداد حتى بدأ اهتماماته في بحوث الشخصية بتطوير الزخرفة العربية في فنه مستفيداً من الفن

(٢٨) ر. ابو احمد : جريدة البلد/ عدد يوم ١٩٦٥/٣/٣ الفنان رافع الناصري .

(٢٩) نفس المصدر السابق والمؤلف

(٣٠) : جريدة الثورة العربية (١٨٨) ١٩٦٥/٣/٢٥ حديث مع رافع الناصري .

(٣١) جبرا ابراهيم جبرا : مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١ : العودة من مدارج المجهول/ص ٦٦ .

(٣٢) سهيل سامي : جريدة الجمهورية (١٦٥٤) ١٩٧٣/٣/١٧

(٣٣) نفس المصدر السابق .

البصري، اقرب المدارس الفنية الى الزخرفة. في الوقت الذي اخذ فيه رافع الناصري يعمق بدوره بحوثه في تطوير الحرف العربي في لوحاته، بينما انصرف سالم الدباغ الى التشبع بالتجريد في العمل الفني الى حدّ الفناء والعدم. وهكذا كان هاشم سمرجي في عام ١٩٧١ يستثمر

«.. المثلث والمربع والدائرة في تجميعات يكون التكرار فيها سراً من اسرار حركتها (حيث) الخداع البصري هنا جزء مشروع من عملية الخلق الفني ولايتاتى الا من البراعة الفائقة في التخطيط وتوليد الاشكال هندسياً بتنويع مستمر..»[٣٤] في حين كان قتيبة الشيخ نوري تجريدياً هندسياً في نفس الوقت، ولكن من منطلق آخر علميّ لا تقنيّ، ومن هنا فان هاشم سمرجي لم يدون رؤيته الفنية ابداً في حين دونها قتيبة الشيخ نوري في مقدمة معرضه عام ١٩٧١ وجاء فيها:- «الدوائر تدور وتلتقي وتتزاوج وتبرعم وتتكررعلى بعضها وتتعشق وتتألق مع بعضها اوتتباعد وتتقارب الخ.. في عوالم لاتنضب من التشكيلات والتآليف الجمالية.»[٣٥].

وكان جميل حمودي يرى في عام ١٩٧١ ان الرؤية الفنية عند قتيبة الشيخ نوري هي اكثر من كونها رؤية فنية ذات ابعاد علمية. فهو، اي الفنان نوري حاول «ان يعطينا تفسيراً فلسفياً - علمياً للاسلوب الذي عالج فيه مواضيع لوحاته. ولما كانت (الدائرة) بقيمتها التشكيلية التي هي خلاصة مركزة للفكر الرياضي الذي احدثته التأملات الدينية والحياتية المختلفة لكل الحضارات السالفة، فان الرجوع اليها على

(٣٤) جبرا ابراهيم جبرا: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١/ العودة من مدارج المجهول/ ص٧٠.

(٣٥) د. قتيبة الشيخ نوري: دليل المعرض لعام ١٩٧١ - المقدمة.

اساس الفهم النابض بالحركة الحية، **الذي جاد الفنان التعبير عنها بتلك السطور التي يكفيها وضوحاً هو ان تبدأ القول بان الحياة دائرة عظيمة ذات محيط لا مرئي مركزها الانسان**[٣٦]. **وكنت** انا ارىٰ انه كان «يؤلف ما بين الفن والعلم وما بين **الانسان والآلة.**»[٣٧] والذي اراه الآن ان الثورة الاسلوبية التي **حققها قتيبة الشيخ نوري في** فنه انما كانت انعكاساً لواقعه الانساني نفسه. **فقد بدأ رساماً هاوياً** منذ بداية الخمسينات ثم اصبح محترفاً «**عبر شخصية محترفة.. محاولاً** البحث عن فرديته في الفن»[٣٨]. كما ان **التزامه الحضاري في العمل الفني كان وقتئذٍ** ينهل من معين الحرف **العربي، الذي حاول ان يضمنه** رسومه بشكل ينسجم ورؤيته الفنية واسلوبه **التجريدي الهندسي.**

ولم يندّ صالح الجميعي بالطبع، **خلال هذه الفترة، عن** واقع الحال. **فقد** استمر في تطوير رؤيته **الفنية التي بدأت بالوضوح شيئاً فشيئاً في** معرض المجددين وتبلورت **الآن في معارضه الشخصية** ومعارض الجماعة العددية. وهو **في اعتقادي لايزال يلتزم** رؤية جماعة المجددين **العامة** حتىٰ بعد ان انفرط عقدها حينما ساهم في الجماعة **العددية عام ١٩٧١** وكان معرضه **الشخصي في عام ١٩٧٠** قدم له جبرا **ابراهيم جبرا مكتشفاً** اياه كرسام له رؤيته **الفنية الواضحة** وقال عنه:- «لايستطيع صالح الجميعي ان يكون تزينياًمحضاً تعبيريته من صلب حياته، **وهي تربط** ما بين الذات الداخلية وبين خرائب التاريخ.

(٣٦) جميل حمودي: جريدة الجمهورية (١٠٦٠) ٤/٥/١٩٧١/ معرض الدكتور قتيبة الشيخ نوري.

(٣٧) دليل معرض قتيبة الشيخ نوري للرسم: (المقدمة) المعرض الثاني ١٩٧١.

(٣٨) مي مظفر: بغداداوبزفر (٣٤١٧) ٥/٥/١٩٧٩ كي لاننسى الدكتور قتيبة الشيخ نوري.

ففي بلد ترصعه القباب الذهبية اللامعة. وكذلك البقايا المحفرة التي تعود الى اول ما اوجد الانسان من ابداع يحاول الفنان ان يحقق فيه (حضورا كليا مجذرا في وعي تاريخي ان في رؤياه تلك الصفحة الرمزية التي يتحدث عنها يونغ، وهي التي تدمج البدائي في صور واشكال الحاضر المسفسط.»[٣٩] وفي هذا المعرض عرض الجميعي (١٧) لوحة ذات هويات بارزة، مستخدماً الكثافة اللونية والالمنيوم، معبراً عن اهتمامه بالتراث الحضاري العراقي، ومستخدماً شكل المروحة اليدوية والشرائط الكتابية فضلاً عن الاشكال الانسانية والتكوينات الرباعية. لقد كان يغامر بالطبع في استخدام الصفيح والمادة الخام كأساس للتكوين الموضوعي الزخرفي ومستعصياً عنه بعفوية ظهور الاشكال. ويبدو انه في هذه الفترة كان يحاول ان يستقرأ تقنيته من تقنيات اعمال الصيانه في المتحف العراقي. متأثراً بالكتابات المسمارية ومشاهد بعض اللقي المتحجرة او المصانة، ثم انتقل بعد ذلك الى الاوفاق. وهذا ما تجلى في اعماله عام ١٩٧٢ والتي عرض في معرض الجماعة العددية (٤) في غاليري واحد من بيروت. وكان ابراهيم زاير قد عرف الجميعي للجمهور كما يلي :ـ « ان انتقال الجميعي من المعالجات التقليدية بالزيت الى موضوعات درامية الطابع، الى استعمال سطح اللوحة كمجال للعبور نحو السيطرة المغالة :ـ هذا الانتقال هو مرحلة متقدمه من عمله. ولكن الجميعي قد اوشك ان يستنفد الامكانات التي تقدمها اللوحة ذات البعدين في مجال عمله فان استعمال مواد جديدة وبابعاد ثلاثة يضعه امام معاضل

(٣٩) دليل المعرض الشخصي الرابع / عام ١٩٧٠ (من ١٤ ايار الى ١٨ منه) قاعة المتحف الوطني للفن الحديث/ راجع مقدمة المعرض لجبرا ابراهيم جبرا.

جديدة. ورغم ان الجميعي قد حلّ تكنيكياً هذه المعاضل فانه يبقى لنا ان نبحث عن ابعاد اخرى تقدمها لوحاته»[٤٠].

ولعل الناقد سهيل سامي بحسه النقدي المرهف اصاب حينما وصف الجميعي بكونه « . . فنان عمل لا فنان افكار او حالات. انه يشبه الحرفي بل هو من نوع جديد. حرفي متلبس. . . ان المادة التي يصنع منها عمله هي ذاتها ما يجب اكتشافه.»[٤١] وكانما اراد ان يؤكد على موقفه من التقنية قبل الاسلوب او انه مايزال مولعاً بالتجربة واختبار الخامه حتى حينما يستلهم في فنه التراث نفسه آنئذٍ، وبروحية (تكنوقراطي) معاصر.

ومنذ عام ١٩٦٣ قدمت سعاد العطار الدليل على حيويتها في مجال الابداع الفني بانحيازها الى جانب استلهام التراث في الفن، في (معرضها الاول)[٤٢].

استمرت في انجاز معارضها الشخصية خلال الاعوام ١٩٦٤ و ١٩٦٥ ثم في عام ١٩٦٧ (على قاعة اصدقاء الشرق الاوسط في الوزيرية ببغداد).

فكانت بذلك تدلل على ثوريتها لتطوير رؤيتها الفنية في رسومها نصف التشخيصية معبرة عن تأملها العميق في (طبيعة المرأة)، ومستخدمة كافة الخامات والتقنيات الممكنة للكشف عن اسرارها الحيوية والانسانية. وفي عام ١٩٧١ لم يتعطل جبرا ابراهيم جبرا بتحليل رؤيتها، وهذا دليل على نضوجها مشيراً الى ان «بعض

(٤٠) دليل معرض الجماعة (٤) خ غاليري واحد/ بيروت ١٩٧٢/ راجع ماكتبه ابراهيم زاير في تقديمه لصالح الجميعي.

(٤١) سهيل سامي: مجلة الاذاعة والتلفزيون (١٠٤) ١٩٧٤.

(٤٢) اقامته على قاعة جمعية الهلال الاحمر ببغداد/ راجع احمد فياض المفرجي: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١ الفهرست التشكيلي.

موتيفاتها الاساسية في ترداد مستمر، كالاطفال والعصافير والاقواس المتشابكة فان فيها تحولاً اساسياً نحو هذه النزعة (الفردوسية) المحملة بالاضداد، تأتينا عبر اسلوب يستمد الكثير من المنمنمات العربية العباسية، ولاسيما فيما يتعلق بتشكيل الاشجار والورود والطيور والوجوه النسائية.»[٤٣] في حين راح (م) و(لعله محمد الجزائري) في عام ١٩٧٩ يشخص رؤيتها وما عراها من تطور بعد هذه الفترة التي نحن بصددها باعتبارها اصبحت اكثر انسانية من ذي قبل فيقول عنها انها «. . . . تجاوزت بيوتها البغدادية ذات الاقواس الدائرية والسطوح المقببة الى شيء من العالم السحري (نمط من فانتازيا الرسم) كما في بساتينها المتعددة الى نمط من حصار الحالة الانسانية في مواجهة البورتريت. . الى الصراخ المتحدي الغاضب والمختنق معاً. . .»[٤٤].

وكان حميد العطار منذ معرض المرفوضات قد بدأ بالتألق في الصعيد الفني ولكنه لم يعرف باسلوبه الذى نحى فيه فيما بعد منحىً جديداً يخرج به عن نطاق السطح التصويري الى استخدام البعد الثالث في رسومه، وكأنه يمارس نوعاً من النحت البارز الا منذ السبعينات، وفي معرضه الشخصي الذي اسماه بمعرض حميد العطار[٤٥] ونستدل من اسماء اللوحات المعروضة انه بدأ بالتأكيد على التكوين الموضوعي كقاعدة للدمج ما بين التجريد والتشخيص منذ هذا التاريخ مستخدماً تسميات من قبيل (تكوين زخرفي) بدلاً من (اكواخ ونخيل) او (مدينة الاسياد) او (صياد السمك)[٤٦]. وفي عام ١٩٧٢، حاول ان يساهم بعمل نحتي ذي موضوع انساني ثوري، فصرح بانه سيعامل الشخوص في نصبه هذا كما يعامل شخوص لوحاته:- «. . انـاس حضاريون ذوي جذور ممتدة في اعماق التاريخ. . . كما انني افكر بالغاء بعض الحركات الانفعالية في النصب واستعيض عنها بوقفات تمتد نظراتها الى ما وراء الافق، تجمع في تحديها نظرات ابي الهول وخساسية النحات جيوكاميني.». وفي نفس العام لخص احد الكتاب هذه الرؤية كما يلي:- «ان التمرد الثوري المعاصر طريق الكفاح المسلح، هو الاسلوب الاكثر موضوعية لتخطي الحواجز وضرب العدو وجعل النصر غاية آنية.»[٤٧] وهكذا فقد كان العطار منذئذٍ يدعو للفن الثوري ويقصد به هذه النزعة التعبيرية - الواقعية التي يستلهم فيها التاريخ الحضاري والنحت البارز معاً لكي يعبر عن موقفه الانساني «متخطياً الحواجز التقليدية بين ادوات التعبير التشكيلي ووسائله»[٤٨] كما سيقول عنه بعد حين الناقد المصري بدرالدين ابوغازي بمناسبة معرضه الشخصي في القاهرة. وثمة فنان آخر بدأ في رؤيته (الانسانية - التراثية) اذا صح التعبير منذ ان غامر تقريباً في تأكيد فكرة المعرض الشخصي، وذلك هو ناجي السنجري[٤٩]. ويبدو ان لتواجده في مدينة الناصرية ذات السمعة

(٤٣) جبرا ابراهيم جبرا: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١: العودة من مدارج المجهول: ص٦٣.

(٤٤) ميم: مجلة الرواق (٧) ١٩٧٩: سعاد العطار. ص (٢٢).

(٤٥) دليل معرض حميد العطار: وقد عرض فيه (٦٠) لوحة.

(٤٦) نفس المصدر السابق.

(٤٧) ابوسناء: جريدة التآخي (١١٧١) ٢٤/١٠/١٩٧٢

(٤٨) راجع الكراس المطبوع في القاهرة/ ١٩٧٧/ الارشيف.

(٤٩) اسمه الكامل ناجي كاظم حميدي السنجري، وهو مواطن من مدينة الناصرية بحكم

الاثارية، اذ توجد بالقرب منها آثار مدينة اور، وزقورتها المشهورة، اثر في اهتمامه بالتراث. وهكذا فانه منذ تخرجه في معهد الفنون الجميلة في عام ١٩٦٦ وحتىٰ عام ١٩٧١ استمر على اقامة معارضه الشخصية بصورة منتظمة وكانت مواضيعه في هذا العام بالذات ذات محتوىٰ انسانيّ واقعيّ يذكرنا بحياة سكان الاهوار، ولكن معارضه التالية اخذت تؤكد اكثر فاكثر على ملامح الانسان السومري كما يبدو في الفنون السومرية بالذات: العيون الواسعة والاجساد شبه المكتنزه والمختزلة التفاصيل. مما يجعل منه رائداً من رواد الفنانين العراقيين التشخيصيين (او نصف التشخيصيين) في رسم الموضوع الانسانيّ.

وكناجي السنجري حاول سلمان عباس ان يجعل من اللغة الزخرفية موضوعاً له ما يفتأ يناقشه ويناقشه دونما كلل منذ عام ١٩٦٧، اي حينما اشترك باعماله الفنية مع جماعة المجددين. وكان في نفس الوقت يلجأ الى القيم المعمارية في بناء اللوحة، فكان التأليف الموضوعي لديه يحلنا الى نوع من المنطق الرياضي الذي تذوب في اغواره رموزه الزخرفية والانسانية. وهو في ذلك كله دؤوب على اكتشاف خاماته وتقنيته حتىٰ اختص لنفسه اخيراً نوعاً من التقنية الطباعية، وكأن كل ما يرسمه من مواضيع يختلط فيها المنظر الطبيعي للمدينة بالانسان وحضارته، لم تكن سوىٰ اثر عابر اوظل لموجود. والواقع ان رؤية سلمان عباس هذه التي هي بلاشك متطورة عن رؤية كاظم حيدر في ملحمة الشهيد، تظل من قبيل البحوث الجدية للفنان العراقي في ممارسة ثورته الشخصية، للتوصل الى مفردات لغوية تشكيلية متطورة عن مفردات اخرىٰ متحجرة. وتلك لسعمري مهمة صعبة اغرت سلمان عباس ومازالت تغريه في ضرورة تعميق مساره الفني.

وهناك بالطبع فنانون آخرون، حاولوا وقتئذٍ، وفي غمرة البحث عن اساليبهم الشخصية، التوفيق Compromise ما بين الاسلوب الحديث والشخصية الحضارية، فخاضوا هذه المخاضة، ولكن بشكل اقل وضوحاً من الآخرين. ومع ذلك فانهم بعد تجربة السبعينات، في الاسترشاد بنظرية حزب البعث العربي، وادبياته، كانوا اكثر ايغالاً من سواهم في محاولة ايجاد العلاقة بين الشخصية الحضارية والمعنى الثوري في الفن.

لكن التعبير عن (الثورة) في العمل الفني، وهو الهاجس الذي ايقظته، ان لم تكن بدأته، فترة نهاية الستينات، ظل هو المؤثر الاول في ربط مشاكل الانسان العربي بمشاكل الانسان فى ارجاء العالم لدى الجيل التالي، وكان بمثابة الدافع الرئيسي لهم لاستقراء الرؤية الفنية على مستوى البحث في المشاكل الكونية متجاوزين بذلك المشاكل العالمية نفسها[٥٠]. اما خلاصة التجارب التي ظلت تمثل جدوىٰ التمسك بالمضمون لذاته دون الشكل وهوما اشرنا اليه في مطلع الفصل بمحاولة تجسيد المضمون في الشكل تجسيداً وظيفياً، فقد وقفت عند حدّ استخدام الشكل الانساني او الطبيعي في هذه الفترة، استخداماً تشخيصياً، التي مثلها من شباب الجيل محمد

ولادته/ راجع الارشيف التشكيلي/ دائرة الفنون التشكيلية/ ملف ناجي السنجري - الاستبيان.

(٥٠) نذكر في هذا المجال اتجاه بعض الفنانين الى تأمل المعنى الانساني في الفن عبر المحيط. ومن ذلك اهتمامات بعض الفنانين مثل ليلى العطار وسعاد العطار وبتول الفكيكي من جهة وبعض

عارف . فكان في عام ١٩٧١ هو وشمس الدين فارس، وكلاهما من خريجي معاهد الاتحاد السوفيتي في الفنون التشكيلية، فضلاً عن ماهود احمد وكان قد اكمل دراسته في نفس المعاهد، يقدمون اعمالاً فنية تعتبرفيها النوعة التشخيصيةFiguration هي النزعة السائدة . اما استخدام بعض القيم الجمالية التجريدية او المحيطية والمعمارية يظل استخداماً هامشياً في ذاته لانه يظل موظفاً المعنىٰ التشخيصي للشكل المرسوم . ومن هنا كانت النظرية الواقعية الاشتراكية التي تطفح بها جماليات الفكر الماركسي هي الاطار العام للرؤية الفنية لكل واحد من هؤلاء في حين . ومن هذا المنطلق تقريباً كانت الفكرة الاكاديمية التي عرفها كاظم حيدر من مقدمة معرض جماعة الاكاديميين تجمّد النزعة الشكلية بحيث تجعل من اي اسلوب مجالاً مستباحاً للتوظيف او على حد تعبيره هو بامكانية التنويع فى الرسم باكثر من اسلوب واحد ومن قبل الفنان، فهنا نجد ان النزعة التي يروج لها الاكاديميون هي النزعة التوظيفية وليس التشخيصية، وهي بالطبع مرحلة متقدمة من الفكر المضموني الذي لم يعد يجد في الشكل اية جدوىٰ لذاتية التأليف .
تلك هي اهم معالم واقعية فترة نهاية الستينات على العموم وسنحاول ان نبحث فى تفاصيلها من خلال بعض مظاهرها المتميزة فى فصول قادمة .

شباب . اواخر السبعينات مثل مازن سامي وعمار سلمان ويونس العزاوي ومظهر احمد، ممن سيرد ذكرهم في فصل تال .

اخذت هذه الصورة في ستوديو (اصدقاء الفن) مقر جماعة الجنوب للفنون التشكيلية عام ١٩٦٤

ويظهر في الصورة من اليمين الى اليسار كل من :

شوكت الربيعي - عبدالمنعم المسافر - حامد الصفار - عبدالرحيم البياتي - وفاروق كريكور .

اخذت هذه الصورة في مرسم جمعية اصدقاء الفن وامامهم الموديل
ويظهر في الصورة بالنسبة للواقفين من اليمين الى اليسار كل من

١ - . . . . . .
٢ - . . . . . .
٣ - حافظ الدروبي
٤ - فائق حسن
٥ - عيسى حنا

بالنسبة للجالسون
١ - عبدالجبار ونه
٢ - . . . . . .
٣ - خالد الجادر
٤ - فاروق عبدالعزيز
وفي المقدمة موديل الرسم