فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق

الجزء الثاني

شاكر حسن آل سعيد

دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

حقوق الطبع محفوظة
تعنون جَميع المراسلات
لرئيس مجلس ادارة دار الشؤون الثقافية العَامة

العنوان
العراق ـ بغداد اعظمية
ص. ب. ٤٠٣٢ ـ تلكس ٢١٤١٣ هاتف ٤٤٣٦٠٤٤

فصول من تاريخ الحركة التسيكلة في العراق

الجزء الثاني

شاكر حسن آل سعيد

الطبعة الاولى لسنة ١٩٨٨

مقدمة

هذا هو الكتاب الثاني من مؤلفنا : ـ فصول من تأريخ الحركة التشكيلية في العراق العراقي ، وكنت قد تفرغت وباشرت بانجازه خلال العام ١٩٨١ ـ ٨٢ مؤملاً إتمامه بأسرع وقت ممكن ، مراعياً توفر المصادر ودقة البحث فكان في قسم الوثائق المدونة «الارشيف التشكيلي» بدائرة الفنون التشكيلية خير معين لي على اتمامه . الا ان هذا العمل الفني النظري ، باعتباره تدويناً لتاريخ الفن التشكيلي (فن الرسم) ، والذي آثرت فيه توظيف حسي النقدي للبحث التأريخي ، ومن اجل سلامة الأداء ، كان مجهوداً مضنياً . خاصة وانه يخص العشرين عاماً الاخيرة من تاريخنا الفنّ حيث الاحداث والوقائع التي لم تستقر بعد كمادة تاريخية صرف . لكني توخيت في جميع الاحوال اهمية التدوين التأريخي مراعياً طبيعة المناخ الفني والثقافي العام في القطر ، لاسيما وان تطور الحياة الاجتماعية والاقتصادية في هذه الفترة المتأخرة من تاريخنا القومي عما كان عليه واقع الحال في الفترة التي سبقتها كان تطوراً سريعاً وحاسماً ، له نتائجه المتشعبة والمعقدة معاً ، على الصعيد الفني . ومن هنا كان عليّ أن أستوعب المناخ الفني عموماً باعتباره مرآة ناصعة للواقع الفكري بالاضافة الى الواقع الاجتماعي ونظيره الاقتصادي ، وهو بشكل جماعات فنية وتظاهرات فكرية وتقنية متميزة . وهكذا قمت بتقسيم الموضوع عموماً الى قسمين .

القسم الاول وأتناول فيه فصولاً من مطلع العقد الستيني ، اي منذ ظهور مرحلة الحكم الجمهوري ، وكانت الصفة المتميزة لهذا القسم هي نمو الجماعات الفنية وتشعبها . وتنتهي هذه المرحلة بظهور ظاهرة معرض الحزب في منتصف السبعينات . ومن هنا فقد اخذت بنظر الاعتبار الفنانين المستقلين والجماعات الفنية مثل جماعة المجددين والجماعة العددية وتجمع البعد الواحد والجماعات الاخرى . كما اخذت بنظر الاعتبار ايضاً المعارض الفنية الهامة كمعرض المرفوضات ومعرض ملحمة تل الزعتر ، وذلك في فصول مستقلة ، او من خلال فصول هامة ، ابتغاء للافادة والاستزادة من التحليل والاستقصاء . بيد اني لم اغفل في نفس الوقت عن التنويه ببعض الحقائق الفردية أيضاً .

اما القسم الثاني فقد راعيت فيه ضرورة تغطية الوقائع في العقد السبعيني محاولاً التأكيد على ماهو اكثر صلة بموقف الدولة والثورة ومستقبل الحركة الفنية من سواه ، ومن هنا جاءت فصول هذا القسم بمثابة الاستمرار في تدوين جوانب هامة من الحركة الفنية في العراق ، او بمثابة الكشف عن كل الجهود الفنية العامة ذات الصلة المباشرة بتطور الفن العراقي التشكيلي ، كطرح فني وابداع يعتمد على حرية الفنان من جهة والتزامه الأجتماعي من جهة اخرى ، وهي حرية مشروعة في مجال التعبير عن انسانية الانسان العربي المعاصر على العموم .

والواقع ان هذا القسم من الكتاب يظل لأول وهلة دون مستوى

البحث التاريخي البحت. او انه يتناول الامور كوقائع قد تبدو معزولة عن مسبباتها اكثر من ان يتناولها كصيغ اكاديمية وفق السرد التأريخي. فاذا كان موضوع علم التاريخ هو مايتعلق بالظواهر الانسانية والحضارية من حيث تحققها جميعاً في الزمان الماضي فان ذلك لايتنافى وتطلعات (او حدوس) هذه الظواهر نحو المستقبل، وبشكل نسق متكامل من المدارس والاتجاهات، فكان حينئذ يستهدف تحقيق اي امتداد زماني يظل بمثابة الامل في تطور قادم خاضع لمسبباته الماضية! او بمعنى آخر اني افترضت انه اذا كان التاريخ يقتصر على مايحدث في الماضي فان شيئاً من (تأملات) المؤرخ كفيلة بان تتفتح في المستقبل. واذا كان قد استطاع علم كعلم الآثار (الاركيولوجيا) ان يبرهن على ان التاريخ الحضاري لم يبدأ حقاً منذ عصر التدوين اي بواسطة الكتابة بل كان قد سبقه بآلاف السنين فلماذا لايستطيع المؤرخ المعاصر أن يتناول موضوعه ولو لما بعد الحاضر، اي عبر المستقبل؟

وفي جميع الاحوال فاني في هذا القسم الثاني كنت ماثلاً باستمرار ازاء الظواهر الاكثر معاصرة من سواها مثل معارض الحزب والتنظير الثوري في الفن ورعاية الدولة للعمل الفني ومهمة المتحف الوطني وصالات العرض (جاليريات) في التأثير على المناخ الفني الخ. . وعلى كل حال كانت هذه الفصول جميعاً بقسميها تؤرخ للفن العراقي منذ بداية الستينات وحتى بداية الثمانينات، وبشكل حرصت فيه على رصد كل صغيرة وكبيرة تبدو لي ذات اهمية افضل من سواها. ولكني لا انكر ايضاً ان ثمة ثغرات لازالت ماثلة تتطلب مزيداً من الحرص والانتباه، قد لااكون قد وفقت الى رصدها، فاكتفيت بالاشارة اليها اشارات عابرة او هامشية.

ومهما يكن من الامر فانا فخور بعملي، وكلي امل في ان استأنف في المستقبل كتابة فصول اخرى من تاريخنا القومي الفني ولاسيما واني قد اقتصرت فيما انجزته لحد الآن على فن الرسم فقط، وبقي ان اتناول بنفس المستوى بحث فنون اخرى كفن النحت والكرافيك والسيراميك والخط العربي.

ختاماً لابد لي ان اتقدم بجزيل الشكر للسيد وزير الثقافة والاعلام على رعايته، كما اتقدم بخالص الامتنان لكل الذوات الذين تفضلوا بمساعدتي في مسؤوليتي، وارجو ان اكون قد قدمت للمكتبة العربية في حقل الفنون وللمكتبة العراقية على الخصوص بما يساهم في اغناء ثقافة المواطن: ـ الفنان والجمهور والنقاد على السواء

ومن الله التوفيق وله المنة

شاكر حسن ال سعيد

بغداد ـ ١٠/٧/١٩٨٢

القسم الاول

- الفن العراقي خارج الجماعات الفنية (الفنانون المستقلون)
- طبيعة المناخ الفني الثقافي في بداية العهد الجمهوري ١٩٥٩ ـ ١٩٦٤
- جماعة المجددين، والبحث عن مصادر الرؤية الفنية ١٩٦٥ ـ ١٩٦٨
- واقعية نهاية الستينات ومطلع السبعينات ١٩٦٨ ـ ١٩٧٣
- نحو الرؤية الجديدة، والجماعة العددية ١٩٦٨ ـ ١٩٧٥
- تجمع البعد الواحد، والرؤية التقنية في الفن العراقي ١٩٧١ ـ ١٩٧٣
- الجماعات الفنية والتنظير الفني في الفن العراقي في السبعينات ١٩٧٠ ـ ١٩٧٤

المراجع والمصادر

١ ـ الكتب
٢ ـ الجرائد والمجلات
٣ ـ المخطوطات والوثائق
٤ ـ التسجيلات الصوتية والاحاديث الشخصية
٥ ـ ادلة المعارض الفنية

الرسام العراقي الاول عبدالقادر رسام
عمره ١١٢ عاما في بيته يحادثه خليل العزاوي

الفصل الاول

الفن العراقي خارج نطاق الجماعات الفنية

تظل ظاهرة الفنان المستقل انعكاساً انسانياً للفكر الليبرالي في القرن العشرين. على انها بالطبع تعتبر من صميم التعبير الفردي للفنان، حتى في المجتمعات الاشتراكيه. ذلك ان أي عمل فني هو في الاصل استقلال الفنان الشخصي في التعبير عن رؤ يته الخاصة به. ومثل هذه الاستقلالية ستظل بلاشك معبأة بالتزام انساني معين. فاذا كان الفنان اجتماعياً في تعبيره فهو اذن ند للفنان الذاتي ونقيض له. ومع هذا فان الفنان مهما كان مستقلاً في طرح رؤ يته الفنية، غير منتمي الى جماعة معينة او تجمع فني، فان ذلك لن يمنعه من ان يكون فناناً اجتماعياً في موقفه. على ان انتماءه الى جماعة فنية او تجمع فني يظل اكثر ايجابية في التعبير عن موقفه الاجتماعي في جميع الاحوال. لأنه يفترض التزامه برؤ ية فنية جماعية فضلاً عن رؤ يته الذاتية.

وبالنسبة للفن العراقي المعاصر يعتبر الموقف الاجتماعي للفنان واضحاً كل الوضوح، منذ بداية نهضته في اواخر الاربعينات. اما موقفه الفردي فقد كان صورة لأكاديمية الفكر الفني لما قبل النهضة. ذلك ان فناني الاربعينات، ممن اكملوا دراساتهم الفنية خارج العراق، حاولوا منذ البداية ان يعملوا ضمن جماعات فنية، وكانت ابرزها جماعة البدائيين (S. P) التي اسسها فائق حسن. اما الفنانون الاوائل، من جيل عبدالقادر الرسام، فلم يحفلوا بذلك، واكتفوا بالعمل الذاتي والالتقاء فيما بينهم في بعض الاحيان. وقد تجلى هذا الموقف الاجتماعي بالنسبة للاساليب الفنية والمواضيع الفنية ايضاً. فان شباب الفنانين خلال الحرب العالمية الثانية، وبعد انتهائها تحرروا في اساليبهم الفنية اكثر فاكثر، وعالجوا المواضيع الاجتماعية، والانسانية في اعمالهم بحماس. في حين كان الفنانون الكبار لايزالون يفضلون الاساليب القديمة، والمواضيع التي تمثل رسوم الاشخاص، والجماد والمناظر الطبيعية.

وقد ظهر الفنانون العراقيون المستقلون جنبا الى جنب مع الفنانين العراقيين في تأليف الجماعات الفنية منذ الاربعينات، ولم يكونوا بتاتاً استمراراً للفنانين الكبار بل كانوا من الفنانين الشباب وقتئذٍ. وهذا مايجعل منهم ظاهرة تبدو استثنائية بالنسبة للقاعدة، اى ان يكون موقفهم موقفاً اجتماعياً حاسماً منذ البدء. ومع ذلك فنحن لانقول بانهم لم يعبر وا تعبيراً اجتماعياً في مواقفهم بدليل انهم انضموا الى جمعية اصدقاء

الفن، وهي جمعية وليست جماعة فنية، بل ان تحليل اعمال البعض منهم لاينفى نزعتهم الاجتماعية في التعبير. وعموماً فان الاستقلال في العمل الفني لايعني التعبير اللا اجتماعي في الفن.

ان من اهم المستقلين في الفن العراقي، منذ الاربعينات كل من اكرم شكري وعطا صبري وسعاد سليم ودانيال قصاب وقاسم ناجي واخيراً بهجت عبوش. اذ لايعرف عنهم انهم كانوا منضمين الى جماعات فنية. فقد آثر كل واحد منهم ان يختار طريقته في العمل الفني دون ان ينضوي تحت رؤية جماعية عامة وحاول ان ينفرد لنفسه باسلوب نستطيع ان نجد له ملامح معينة ضمن الفن الحديث كما اشتهر من المستقلين ايضاً خالد الجادر وحميد المحل وخليل العزاوي.

اما اكرم شكري فان رؤيته الفنية تتلخص بكونها رؤية انطباعية وسرعان ماتطورت فاصبحت اكثر اقتراباً من المدرسه التنقيطية، وذلك بعد تأثره بدعوى الفنانين البولنديين خلال فترة الحرب العالمية الثانية(١٩٣٩ ـ ١٩٤٥). ويقول عن نفسه في معرض الحديث عن اسلوبه الفني: ـ «منذ الثلاثينات حتى عام ١٩٥٠ كنت انطباعياً، اما بعد ذلك فقد اتجهت نحو التجريد»[١] لكنه يستأنف التفصيل فيذكر في بعض مايذكر من مقابلات انه رسم مابين ١٩٣٢ و١٩٤٢ بالاسلوب الكلاسيكي، وخلال الاربعينات بالاسلوب الانطباعي، وبعد عام ١٩٥٤ اخذ يجمع مابين الرسم بالزيت وباقي الخامات.[٢] والواقع انه بعد سفره الى الولايات المتحدة، في بعثة، اوزمالة دراسية، منحته إياها اليونسكو عاد مهتماً بتقنية جديدة، ورؤية جديدة تعتمد على الصدفة في

(١) اكرم شكري: مجلة التشكيلي العربي (٥) ١٩٧٣: اكرم شكري

(٢) حياة عبد علي: جريدة الثوره (٩٥٥) ١٩٧٨: اكرم شكري: معرض شامل وذكريات اول بعثة.

وضع الالوان في اللوحة الفنية، بعد ان يثبتها على سطح مستوى. اي على طريقة الفنان الامريكي جاكسون بولوك. وفي اعتقادي ان اكرم شكري بالاساس كان تلوينياً Colourist في رؤيته الفنية. فقد رسم منذ ايام بعثته الاولى للدراسة في لندن موضوعاً ارسله كما هو معروف الى بغداد في عام ١٩٣٢ لكي يعرض في المعرض الصناعي الزراعي، وهو لأحدى لوحتين هامتين «لازالتا محفوظتين في المتحف الوطني (وهما الآن من مقتنيات متحف الرواد) احداهما بعنوان (ضباب لندن) والاخرى مرئيات جامدة (ستل لايف).»[٣]. ان موضوع الضباب يدل على اهتمام من قبل الفنان بالالوان والجو الغامض معاً والا لما رسمه في لوحة اثيرة لديه يبعثها لتعرض في بغداد. وهب ان الجو الجديد في لندن هو الذي إستهواه فرسم موضوع (الضباب في لندن)، ألا يدل ذلك ايضاً على ان قيمته الجماليه، وليست الانسانية مثلاً، هي التي استاثرت باهتمامه فرسم مارسم؟ وليس مايعبر عن تلك القيمة في اسلوبه الذي رسم به الموضوع سوى اللون والغموض. اما عند ماتحول الى الانطباعية فالتنقيطية Pointillisme في فترة الحرب العالمية الثانية، اي بعد عودته من لندن وتمرسه بالرسم في بغداد اكثر من عشر سنوات، فأن في هذا دليلاً آخر على اهتمامه برؤية العالم الخارجي من خلال اللون بشكل غلالة رقيقة من (البقع) كما هو متبع عبر الاسلوب الانطباعي عموماً، توضع على اللوحة، وهي التي تستحيل الى (نقاط لونية) في الاسلوب التنقيطي. اما تجربته في (التعبيرية ـ التجريدية) وبالصورة التي اقتبسها هو، فهي الاخرى ضرب من الاهتمام الجمالي باللوحة وليست موقفاً فكرياً له يحسب لحساب المدرسة التعبيرية نفسها. ذلك

(٣) حافظ الدروبي: من وثائق الارشيف ـ نشرة فنون تشكيلية (٩) ١٩٨١ ـ ص ١٥ ـ حوار مع حافظ الدروبي.

انه لم يكن تعبيرياً في رؤيته بالاساس بل كان انطباعياً. وهذا مايميل بنا الى تفسير تحوله المذكور بكونه تحولاً جمالياً فحسب. والمهم هو انه في لوحاته الجديدة تلك حاول ان يرسم باسلوب تشخيصي ولكنه اراد ان يضفي عليها، من الناحية التقنية، طبقة لونية ذات مدلول معبر عن دور (الصدفة) في ظهورها، فكأن التقنية اللونية كانت حجاباً وليست برزخاً. وبمعنى آخر انه مهما كان (اكاديمياً) في موقفه في رسم العالم الخارجي فقد ظل مولعاً في الدخول الى هذا العالم بمزاياه (الانتقائيه) وليس بقواعده الراسخة. وهكذا فان اكرم شكري، الرسام المستقل، ظل مولعاً بالمناظر الطبيعيه ورسوم الاشخاص والجماد، وربما تطرق الى بعض المواضيع الحيوية والشعبيه، ولكنه كان يفضل على الدوام التعبير عن موقفه المترف في رصدها، اي انه احتفظ بطاقته في التلوين عند الرسم وفي معالجة الموضوع كشئ ذي مزية خاصة، دون ان يمنحه وجوده الواقعي. ولكن هذا لم يتناقض ورغبته في ان «يمتلك مقدرة عالية لاستخدامات اللون ليعبر عن افكاره. (على رأي بعض النقاد،) وانه على الرغم من ميله الى التجريب فانك تجد في اكثر اعماله رائحة الارض، ونكهة البيئة الشعبية وجمال قباب الجوامع البغدادية.»[٤]... والذي اراه هو ان نزعة اكرم شكري الرومانتيكية كاستمرار لموقف الفنان العراقي منذ مطلع القرن العشرين، هي التي فرضت عليه هذه ـ الرؤية ـ ولكن بالشكل الذي انتقلت بها الى الصعيد الانطباعي.

ويرى شوكت الربيعي ان اعمال اكرم شكري «.. تظهر صفات (الحياة الداخلية) للمشهد العراقي: ـ مناخه وروحه واثره..»[٥] واحسب ان تلك مسألة اخرى ومهمة في اسلوب الفنان من الممكن

(٤) محمد عبدالمجيد: جريدة الثوره (٢٩٦٦) ١٩٧٨: التجريب بين الاصالة والابداع.
(٥) شوكة الربيعي: لوحات وافكار ـ بغداد ١٩٧٦ ـ ص ٣٥

مناقشتها دون ان نتقبلها على علاتها. اذ ان ديناميكيته في البحث عن الاسلوب، او نزعته التجريبية مهما كانت تعلن عن موقفه الانساني الحديث في تجاوزه للاطر الاكاديمية في التعبير، فانها تعلن ايضاً عن موقفه المحافظ في الانصياع بها.[٦] فنحن نعلم ان الفنان تمرحل خلال اسلوبه الفني المتطور من النزعة التسجيلية والرومانتيكية في الثلاثينات الى الانطباعية ومابعد الانطباعية في الاربعينات، ثم الى التعبيرية ـ التجريدية في الخمسينات، ثم عاد في اواخر السبعينات الى عدم التقيد باية نزعة معينة، مفضلاً التخبط في التجربة كما يبدو. وقد شابت اسلوبه في كل هذه المراحل عدة شوائب من المؤثرات، منها ماهي شعبية ـ اسلامية، ومنها ماهي اوربية. وكل هذا يدل على مدى تمثيله لموقف غير واضح من التعبير عن الشخصية الحضارية العراقية في الفن. ومع ذلك فان هذا النوع من البحث لم يند به عن تناول الموضوع الانساني من داخل الحياة الاجتماعية احياناً والذاتية احياناً اخرى. ففي لوحته (حواء) مثلاً نحن لانشهد مجرد امرأة عارية مستلقية على الفراش ويلف جسدها ثعبان بل نستطيع في نفس الوقت ان نحصى عشرات الخطوط اللونية الملتوية تستبطنها حركة الثعبان نفسه. اما المرأة العارية فانها تمثل الارضيه التي انتشرت عليها هذه الخطوط. فحواء اذن هذه التي رسمها، مثلما رسمها كثير من الفنانين الاخرين الاوربيين وغير الاوربيين، امرأة من نساء محيطه الاجتماعي فضلاً عن كونها فكرة انسانية وحيوية.. فكرته هو، حاول ان يجسدها عبر فن الرسم، ومن هنا فقط يحق لنا ان نقر شوكت الربيعي في نقده بان اعمال اكرم شكري تستطيع ان تظهر صفات المشهد العراقي، اي تستبطن مااظهره الفنان نفسه.

(٦) شاكر حسن ال سعيد: مجلة آفاق عربيه (١) ايلول ١٩٨١: نشأة الفن العراقي المعاصر وتطوره ـ ص ١٢١.

ولعل اكرم شكري في جماع محاولاته كان، كما وصفه عادل كامل في كتابه الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق «هدفه . . خلق لوحة فنية تنتمي الى حرفيات الفن والمجال الاكاديمي قبل كل شئ، وانه في هذا المجال اعطى ذاته حرية سمحت له بالتعبير عن تلك المضامين ومن خلال حرفيات الرسم بالذات.»[٧] فهواجسه الفنية طيلة مسيرته التي نيّف فيها على الخمسين عاماً ظلت من النوع الاتباعي وليس الابتداعي، اي المألوف دون الحديث. فهويرسم وكأن هناك مايحول بينه وبين الافصاح التام عن مايريد ان يعبر عنه.

وهكذا فان مايستقر لدينا في آخر الامر هوانه، عبر استقلاليته، يمثل مرحلة الانتقال من الاسلوب الطبيعي المشوب بالرومانتيكيه كما هوفي رسوم الرواد الاوائل، خاصة عبدالقادر الرسام، الى الاسلوب الانطباعي الحديث، ولكنه، طيلة مسيرته الفنية، ظل محتفظاً بنزعته الرومانتيكية التي اخذ يعكسها من خلال التقنيه وليس الموضوع، بخلاف فائق حسن، الذي كان معاصراً له، فانه كان اكثر تجذراً (بواقعية) التعبير في اعماله حتى ان انطباعيته نفسها كانت بدورها اقل رومانتيكية من شكري. اولنقل ان فائق حسن كان رومانتيكياً في تحمسه للاسلوب التنقيطي ومنهجية الفنانين البولنديين الذين اقتبس منهم مااقتبس من مواقف فنية، وان رومانتيكيته تلك كانت له دافعا لرفد موقفه الواقعي فيما بعد. اما اكرم شكري فانه كان رومانتيكياً في استخدام التلوين واستخدام الصبغة اللونية في ذاتها.

واما عطا صبري فان رؤيته الفنية، التي مهدت لها دراسته المهنية للرسم في دار المعلمين الابتدائية في شبابه (تخرج فيها عام ١٩٣٤)، ظلت كما يبدوملازمة له في حياته الفنية. فهومعنى بالجمع مابين الابداع الفني والتعليم، والارشاد، بشكل متواصل لايسمح له بتكوين رؤية فنية تشكيلية ثابته، ومتطورة، كما هوالامر بالنسبة للفنانين المحترفين احترافاً ثقافياً، اومنقطعين الى الرسم قبل اي شيء آخر. وهكذا فقد اكتفى بالاسلوب الانطباعي في اقصى مستوياته الانسانية الرؤيوية، وظل (تعليمياً)، وبشكل شبه مهنى، في اسلوبه، رغم ان فرصاً عديدة قد سنحت له لكسر هذا الطوق. ففي عام ١٩٤٢ «كلفه ساطع الحصري وكان يفكر بتأسيس متحف للأزياء القديمة، ان ينقل لوحات يحيى الواسطي الى (قياس ١٣٠ سم) ليمثلها في الازياء البغدادية القديمة»[٨] لكنه لم يتجاوز مهمته الى التأثر باسلوب الواسطي، بصورة جذرية، كما حدث ذلك لدى جواد سليم. وحينما اوفد في نفس العام الى «منطقة اليزيديين لرسم عيد الطوافه، وخلال اكثر من خمسة واربعين يوماً، ورسم عشرات اللوحات والتخطيطات. .»[٩] كانت له رؤيته الخاصة به عند الرسم، الا انه لم يحاول ان يأتي بحصيلة جديدة متبلوره يخرج بها عن التأثر بالفن الاوربي الى الفن الاسلامي في دراسة الطبيعة العراقية، والمقارنه بين الاساليب، واكتفى بمناقشة بعض القيم في البناء الموضوعي العام. «. . . وحين اوفد. . . ليدرس في اكاديمية الفنون الملكية بروما لم يكن ثائراً على الشكل المطروح في مدرسته للوحات الطبيعية اوالشخص.»[١٠] اي انه كان اكثر استقراراً من سواه في تغير اسلوبه الفني بضوء اللاواعي والمؤثرات الثقافيه والفنيه الطارئة. وهذا حق، فنحن ندرك عند تأمل اعماله انها اقرب الى التمسك بمبدأ

(٧) عادل كامل: الحركة التشكيليه المعاصرة في العراق، بغداد ١٩٨٠ ص ١٧٢

(٨) محمد الجزائري: عطا صبري الفنان والمسيره - بغداد ١٩٧٩ / المقدمة.

(٩) نفس المصدر السابق - المقدمه

(١٠) نفس المصدر السابق - المقدمه

مطابقة الطبيعة بصورة عامة . فاذا مااطلعنا على ارائه الفنية والتعليمية ادركنا انه كان يجد في ذلك ضرباً من الالتزام الانساني . والواقع ان عطا صبري ظل مثابراً على هذه النزعة التعليمية في الفن ، ولم ينوع في تجاربه كما نوع اكرم شكري او فائق حسن قبله . كما انه لم يكن في مثل ديناميكية جواد سليم وحافظ الدروبي وهما من معاصريه . بل ان الكثير من مشاريعه الفنية كانت تميل به الى الفكر التربوي ومشاغل المهنة التربوية اكثر من الانقطاع الى البحث الفني التشكيلي ، او على الاقل التدريس فحسب . وهكذا فان تتبعنا لخط تطوره الثقافي يطلعنا على انه بدأ بممارسة تدريس الرسم (التربية الفنية) في المدارس الثانوية غب تخرجه ، وبعد اتمام دراسته الفنية خارج العراق (ايطاليا) اصبح ضمن الهيئة التدريسية في معهد الفنون الجميلة . ومنذ عام ١٩٦٠ اصبح مفتشاً للتربية الفنية في مديرية التربية والتعليم العامة ليستقر اخيراً في ادارة مركز التدريب الحرفي منذ عام ١٩٧٠ . ومن هنا فان جهوده الفنية تنوعت مابين الرسم والتعليم والتفتيش والادارة ، بل وكتابة وترجمة المقالات الفنية ايضاً . وكان الاسلوب الانطباعي ، كما يبدو، هو الحصيلة التي تلتقي عندها كل نوازعه الثقافية . ومع ذلك فان انطباعية عطا صبري هي انطباعية «مستمرة عندها الى الواقع ، الارض والجذر . (فهو) يجمد اللحظة التاريخية في اطارها التشكيلي والنفسي ولا يمتد بها الى عنصر (مستقبلي)، لافي الزمن ولا في الخيال ولا في الرؤية او التصور.»[١١] كما يرى ذلك محمد الجزائري . ولست ادري ما الذي يقصد به الناقد هنا (بالعنصر المستقبلي) للفنان الا ان يخرج عن انطباعيته الى اساليب اخرى اكثر حداثة؟ ولكن مالاشك فيه انه كان اي عطا صبري ذا رؤية انسانية واجتماعية في انطباعيته . فحينما رسم مثلاً عيد الطوافه عام ١٩٤٢ حاول ان يسجل في رسومه الحياة الاجتماعية والتقاليد الشعبية لليزيديين ، وكذلك ازياءهم وطرز البناء عندهم (مزاراتهم) . ومن هنا فإن رسومه للمناظر الطبيعية لم تخل من الملامح الشعبية والاجتماعية ، وكذلك رسومه للاشخاص فانها لم تخل بدورها من شعبيتها واجتماعيتها ، بل ومن ان تعبر لنا عن معنى الطبيعة ايضا . وهنا يتضح لنا انه لم يكن مقلداً في اسلوبه الفني للاوربيين حينما اقتبس عنهم الانطباعية فراح يرسم على منوالهم كما انه لم يكن رومانتيكياً في اهتمامه بالتلوين على طريقة اكرم شكري ، ولا واقعياً على طريقة فائق حسن ، بل كان في اعتقادي يحاول ان يعبر عن رؤية مستقلة لديه في اتخاذ نزعته الطبيعية ، عبر الانطباعيه ، كمحصلة مابين الفكر الغربي والمحلي في آن واحد احياناً ، ومابين رسم الطبيعة ورسم الاشخاص في احيان اخرى . على ان لديه قيمةً أسلوبيةً هامة علينا ان نتبينها بصبر ، وهي وحدة المنظر الطبيعي ، اي خلفية الموضوع المرسوم ، بالاشخاص (اي الشواخص الامامية) ، وذلك في رسومه للمواضيع العامة خاصة ، فلقد كان يرسمهم جميعاً في كيان واحد لايتجزأ .[١٢] صحيح ان تاريخ الفن الاوربي لم يفته ذلك ، فكانت فيه فترات تمازجت فيها الى حد بعيد رسوم الاشخاص والطبيعة ، ولكن هذا الموقف الحيوي في الفن الاوربي يعتبر خروجاً عن الروح الانسانية Humanisim ، اوقوام الشخصية الحضارية الاوربية ، ومع اننا نستطيع ان نرد عطا

(١١) نفس المصدر السابق (دليل المعرض) - ومن اللوحات التي عرضها الفنان الخاصة بموضوعنا (منظر الشيخ عادي - فتاة بعشيقة - عيد الربيع في بعشيقه - غسالات بعشيقه - فتاة من باحزنای - عين سفنی في قضاء شيخان - ريهان اليزيديه - قرية باعذره - حاجي بني القفير شمر - فيروز حاجي سيدوبيك ، الدبكه) وهي مرسومه بالزيت ومؤرخه بعام ١٩٤٢ .

(١٢) راجع دليل المعرض التكريمي للفنان (اللوحة الملونة الثانية فيه) وقد طبعت دونما عنوان / ١٩٧٩

صبري في اهتماماته تلك الى بداية تأثره بالفن الاوربي نفسه (خاصة سيزان في محاولاته لتطوير الفكر الانطباعي، وهو ماسار على منواله في هذه الفترة ١٩٤٢) لكن ذلك يغمط حق الفنان في اهتمامه بنسغ اقرب اليه هو حضارته نفسها، خصوصاً وان له تجربة سابقة في التعرف على رسوم يحيى الواسطي، والذي كلف بنقلها. وما نريد ان نؤكده هنا هو ان نزعة عطا صبري الحيوية في الدمج مابين الوعي الانساني والطبيعي تعود الى استطاعته اقتباس بعض المؤثرات الاوربية المدرسية لحساب الشخصية الحضارية لوطنه. ولعل من المهم هنا ان نمثل له في عمله الفني.. بلوحته الدبكه.[١٣] فهو يختار الموضوع الانساني بشكل مجموعة دائرية يتوسطها عازفا الطبلة والمزمار، كما هو مألوف في الرقص الشعبي (الجوبي) اما في الخلفية فقد اظهر في الجانب الايسر من اللوحة منظر مرقد الشيخ عادي بقبته الهرمية والى جانب المرقد يتجمع بعض الاشخاص. ان هذه المقارنه، التي يعقدها الفنان مابين الانسان والطبيعة ومابين الحركة الدائرية للراقصين والطبيعة الخارجية التي تعبر عن هذه الحركة عند تأملنا لاستمرار خط الافق فيها، تظهر لنا بلاشك اهتمامه في اكتشاف معالم الانسان في الطبيعة نفسها واكتشاف معالم الطبيعة في الانسان ومن هنا فان لنا الحق في ان نجد في رؤ يته كذلك تأثيرات واضحة برؤ ية بول سيزان كما نوهنا سابقاً، اي من حيث منظوره التجريدي والهندسي في العالم المادي. اذ هو يختزله بلا تمييز مابين الانسان او الجبل او الكرسي الى بعض الاشكال الهندسية المجسمة الى الاسطوانة والهرم والمخروط. الا ان عطا صبري يلجأ عادة الى البناء الموضوعي، بشكل يختلف فيه عن سيزان، وان كان يشاركه في رؤ يته المجرده للاجسام، فهو يلتزم كما رأينا الى حدٍ ما البناء الحلزوني منظوراً

(١٣) راجع دليل المعرض التكريمي - ١٩٧٩

بصورة افقية عبر الاشخاص؛ وكأنه يكشف عما رسخ في ضميره التشكيلي من مؤثرات اسلامية. تلك كانت خلاصة رؤ يته الفنية في الاربعينات اي بعد عودته من ايطاليا اثر اندلاع الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٣٩. اما بعد ان اكمل دراسته الفنيه في انكلترا عام ١٩٥٠ وحصوله على دبلوم جامعة لندن فقد استمر على اسلوبه الانطباعي سابغاً عليه نزعته التعليمية والتر بوية. فهو على حد قول شوكت الربيعي «من الفنانين العراقيين الذين يؤمنون بالانسان والطبيعة مقياساً رئيساً في فن التصوير وهو اكثرهم ميلاً للحفاظ على هذه العلاقة بقيمة تبسيطية للاشكال في الطبيعة حيث تمتاز بالوعي المتقدم ازاء الطبيعة... وتظل انطباعاته الحساسة، الفردية حتى في ملامح اشخاصه المرسومين.. وهو بذلك يمتلك اداة تشكيلية فيها كشف لأسرار التقنية الجمالية في ملاحقة معاني اللوحة الداخلية بدافع من ضوابط وعيه بالعامل الاجتماعي.»[١٤] ومع ان هذا التعبير النقدي الذي حاول من خلاله الربيعي ان يجد الصيغة الاكثر صدقاً في تحديد اسلوب عطا صبري يظل تعبيراً غامضاً، الا اننا يمكننا ان نحدس من خلاله تنقل الفنان مابين الوعي الاجتماعي والوعي الجمالي، بل وذاتية التعبير كما يعبر عن ذلك اسلوبه الفني نفسه. في حين ان عادل كامل لم يكن ليرى للفنان اي ابداع، فهو يجد فيه «رساماً اكثر منه مبدعاً، ولعل تخليه عن العرض (وربما الرسم) منذ سنوات طويلة يكشف عن هدفه الذي يوازي كونه رساما، كان لايريد اكثر من الاسم الاكاديمي، وليس الذي يحمل اهدافاً او دعاية..»[١٥] وعلى الرغم مما في مثل هذا الرأي من تجني واضح بحق الفنان قياساً لمجهوده الفني العام والمرحلي، فانه يشير الى

(١٤) شوكة الربيعي: لوحات وافكار - بغداد ١٩٧٦ - ص ٤١

(١٥) عادل كامل: الحركة التشكيلية المعاصره في العراق، مرحلة الرواد بغداد سنة ١٩٨٠ - ص ١٦

مأزق حقيقي طالما يتعرض اليه الفنانون الكبار، وهو مواصلتهم للابداع الفني. فكأنهم يفتقرون الى الحماس الذي يتحلى به الفنانون الشباب. ولكن لعطا صبري عذر في ذلك فان تصوره للعمل الفني كفنان في مجتمع العالم الثالث يند به عن ان يعنى بالتربية الفنية كجزء من منظوره الفني العام، ومن هنا كان انفتاحه لغير الرسم بالذات.

وعلى اية حال، ومهما يقال عن تشعب جهوده، فان علينا ان نتبين موقفه ورؤيته التي اسبغها على رسومه وفي جميع مراحل حياته الفنية، بل وان نتبين منحناها او مسيرتها البيانيه. ويخيل الى ان جذره الثقافي في فنه هو المسؤول الاول عن كل ذلك، فقد ظل مستقلاً عن الاخرين في وضوح العلاقة بين الجانبين الفني والتعليمي. اي لم يكن ثمة تناقض في اسلوبه بسبب هذا النوع من الطرح الثقافي. ونستطيع ان نتبين ذلك ايضاً من خلال آراء بعض النقاد عنه، والذين راحوا يمجدون فيه تمسكه بالشكل الطبيعي في رسومه ومدى تضمينه اياها من معالم الحياة والاحساس. يقول محمد عبدالمجيد: - «انه لاينقل الواقع بفوتوغرافية جامدة بل يضيف عليه الشئ الكثير من الخيال والاحساس.»[16] وذلك لأن «فكرة اعادة التشكيل الجمالي للانسان كان هاجسه الرئيس.»[17]. اما محمد الجزائري فيقول: - «اراد ان يكون شاهداً يمعن النظر في الاشكال. اراد فناً (موظفاً) لخدمة الحس البيئي ذي التأثير الحضاري.»[18] ويتابع نقده موضحاً: - «فواقعية عطا صبري لاتقدم مرادفاً للفوتوغراف، لكنها تجمد اللحظة التاريخية: - المشاعر والطبيعة عند حالة معينة. وهذه الحالة تحمل معها شرط تفاعلها بالوجود العام،

(١٦)، (١٧) محمد عبدالمجيد: جريدة الثورة (٣٣٣٦) ١٩٧٩

(١٨) محمد الجزائري: مجلة الاذاعة والتلفزيون (١٠١) ١٩٧٤ عطا صبري

(١٩) نفس المصدر السابق

وبزمن الثقافة الخمسينية، وتحمل معها انطباعها.»[19] اما عطا صبري نفسه فانه يقول: - «درسنا في الاكاديمية الايطالية وفي لندن ورجعنا فنانين اوربيين يعني لما تشوف شغلنا وشغل فائق وجواد والدروبي نظهر فنانين اوربيين..»[20]. وهو هنا يعني مايمثل الصيغة العامة للاسلوب الفني الذي كان حصيلة الدراسة في المعاهد الاوربية. بيدانه في الواقع لم يكن فناناً اوربياً، وكذلك الفنان الاوربي الذي يتأثر بفنون وادي الرافدين او بالكتابة العربية فانه لن يصبح عراقياً او عربياً بتأثره. وهكذا فان عطا صبري مهما تردد في الوقوف عند نهاية الاسلوب الطبيعي في انطباعيته فقد كانت له خصائصه القومية في الفن، كما ان له استقلاليته في موقفه الذي يجمع مابين التعبير الفني والتربية الفنية في نفس الوقت.

ومن الفنانين المستقلين الاوائل، منهم من كان متعدد القابليات ومعتزاً بثقافته الفنية المحلية، وهذ مما لم يحبب له الدراسة خارج العراق هو سعاد سليم. وقد تطرقنا الى رؤيته الفنية في ما مضى، ونعيد الكرة في الاشارة الى تفرده برؤية فنية تشكيلية يلتزم فيها الأسلوب الطبيعي بالرسم مع تضمينه اياه تأملاته في الاستغراق برصد التفاصيل الدقيقة في نفس الوقت. فقد اطلعني اخيراً على محاولات جديدة له يؤكد فيها على رسم الطبيعة او الصورة الانسانية بدقة مع تحميل بعض الملامح، بواسطة التلوين، ابعاداً واقعية جديدة، وذات دلائل رمزية ميتافيزيقية.

(٢٠) عطا صبري: حوار مسجل بتاريخ ١٩٧٩/٦/٣ الارشيف التشكيلي (بمناسبة تكريم الفنان).

(٢١) راجع الارشيف التشكيلي بدائرة الفنون التشكيلي بدائرة الفنون التشكيلية مادة سعاد سليم، ملف حرف (س): موضوع منشور في احدى الجرائد المحلية (غير موثق العنوان) بعنوان (سعاد سليم ورحلة نصف قرن مع المسرح والماساة).

(٢٢) عبد المنعم حامد الجادر: من تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث / بغداد ١٩٥٠ / ص ١٦٨

وعلى العموم فان استقلالية سعاد سليم وانفراده بشخصيته تظلان واجهة متشعبة لأنسانيته، وتقترن ابداً بكونه رساماً كاريكاتوريا ورساماً متمرساً بتقاليد الرسم بالزيت وبالالوان المائية والباستيل. كما ان من الممكن اعتباره اقدم رائد للاتجاه الميتافيزيقي في الفن العراقي، هذا فضلاً عن ان موقفه في التعبير السياسي والاجتماعي واضح كل الوضوح في اعماله الكاريكاتوريه.[٢١] وقد كتب عنه عام **١٩٥٠ عبدالمنعم حامد** الجادر موضحاً تعدد مواهبه بقوله: ـ «كان المؤمل ارساله **في بعثه فنية**، وربما ارسل في بعثة فنية قريباً لغزارة مواهبه وثقته الكامله **في نفسه**».[٢٢]

كذلك الحال بالنسبة لقاسم ناجي. الذي كان قد تمرس اثناء دراسته في دار المعلمين الابتدائية في بغداد برسوم الديكور المسرحي المدرسيّ والنقل عن الرسوم وتكبير الصور الشخصية، اي كل تقاليد اسلوب (الامشق)، ولكنه حينما ارسل للدراسة في انكلترا فقط استطاع ان يرسم على النموذج الحي (الموديل).

وتحدثنا اعمال قاسم ناجي عن اهتمامه بالاسلوب الاكاديمي كاسلوب تعليّمي، ولكنه بعد ان بدأ يتخذ لنفسه اسلوباً شخصياً حاول ان يعبأ موارد ثقافته التعليمية والادبيه والمسرحية برؤية جديدة ذات طابع خيالي (ميتافيزيقي) كانت حصيلتها بعض اللوحات المفرطة في استحداث اشكال (مابعد ـ انسانية) او طبيعية. واحسب انه كان يستبطن في رسومه مثاليات (بوش) الفنان الالماني والفن الشعبي معاً دون ان يتأثر بهما تأثراً شكلياً او (اسلوبياً) فكانت من اهم اعماله لهذه الفترة (مابعد الستينية) لوحة رمزية تمثل شعلة ملتهبة كرمز للثورة والى جانبها مساحتان بيضويتان تمثلان الليل والنهار في حين يستمر الطريق الذي تقطعه افواج السابله نحو الزاويه اليسرى العليا من اللوحة بما يوحى باستمراره خارج اللوحة. ومع ان قاسم ناجي كان قد «درس النحت في اكاديمية برلين عام **١٩٣٨** ودرس الرسم في معهد (كمبر ويل) في لندن عام **١٩٣٩**»[٢٣] الا انه لم يعرف كنحات في الاوساط الفنية في العراق، ولا كرسام، اكاديمي، الا فيما ندر. والانطباع الذي يكونه عنه المشاهد في محاولاته في الاربعينات والخمسينات ومساهماته مع من درس في انكلترا من الفنانين العراقيين **في المعارض الفنية التي** كان يعدها المركز الثقافي البريطاني في بغداد يشير الى **نشاطه المستمر** آنذاك في العمل الفني باسلوب سرعان ماانتهى به الى **شئ من الميتافيزيقية ـ السوريالية** في التعبير الفني. ويحدثنا الفنان نفسه **عن قابلياته الفنية** أيان **كان طالباً** فيقول: ـ

«في المدرسة الابتدائية **كنت متميزاً**. . **أعمل لاقراني** الخرائط ووسائل الايضاح، وكان معلمنا **في مدينة الموصل**، واسمه عبدالرحمن، يشجعنا على رسم الزخارف **وكنت انا مبرزاً في ذلك**. . وفي سنة **١٩٢٥** (وهي السنة التي درس فيها في المدرسة **الابتدائية**) لم يكن هناك معلمون لديهم ثقافة فنية وعلى الاكثر كانت دروس الرسم هي بمثابة نقل عن تصاوير. وفي الصف الرابع رسمت صورة **الملك فيصل**»[٢٤] اما عن مراحل الدراسة التالية فيقول: ـ «ودخلت **دار المعلمين**، وكانت المدارس الرئيسه هي الثانوية المركزية ومدرسة الصنائع ومدرسة دار المعلمين الابتدائية. وكان يدرّسنا مدرس مصري اسمه (صفوة العمري) وقد شجعني على الصور الملونه. . . وانتهت الدراسة في عام **١٩٢٨ ـ ١٩٢٩** بدار المعلمين وفي سنة التخرج كان نشاطي يتعلق برسم البردات (اي ستائر وديكورات المسرح). (فصفوة العمري) درسنا الرسم، و (فتحي صفوة) الاعمال اليدوية ولم يكن المعلم المصري يرسم امامنا، وكل نماذجه كانت منقولة، اما (فتحي صفوة) فكان يعمل اواني

(٢٣) نفس المصدر السابق.

(٢٤) نزار سليم: الفن العراقي المعاصر / ايطاليا ١٩٧٧ / ص ٤٩

خزفية وانا اصنعها ومرة عملت (ديكاً) من الطين ولونته . وكنا نعمل معارض سنوية في نفس المدرسة» .[٢٥] والواقع ان قابليات ناجي كانت موزعه كما يبدو مابين الرسم والنحت وفن الديكور والزخرفة فضلاً عن التربية الفنية ، اي تعليم الرسم . وبالنسبه لكونه قد قضى وقتاً في تدريس مادة التربية الفنية في المدارس الابتدائية فان له فضلاً على اكتشاف قابليات بعض الطلاب النابهين الذين اصبحوا فيما بعد من الفنانين العراقيين المعروفين منهم جواد سليم . يقول عن ذلك : ـ «نقلت الى المدرسة المأمونية عام ١٩٣٢ . . . وفي المأمونيه كان جواد سليم تلميذاً عندي في الصف الثالث . كان يرسم السبورة والشباك فجلب انتباهي ، فاهديت له علبة اقلام ملونه . . وقد بدأ بالتحسن بالرسم واخذ يرسم رفاقه . . . وقد عمل معي ايضاً تمثالاً للملك غازي بالحجم الطبيعي (على الخشب) . كما ان من طلابي عيسىٰ حنا ، وعدنان شاكر . وفي الصف السادس درست خلدون ساطع الحصري . . . (وفي المدرسة الحيدرية وكان قد نقل اليها عام ١٩٣٦ على اثر نظمه لقصيدة حماسية في موضوع فلسطين بمناسبة مظاهرة ضد مجيء زعيم صهيوني الى العراق) «فكان من الطلاب خالد الرحال في الصف الثالث وهو من الطلاب المتحركين . وقد عملت تصاوير للملك فيصل هناك وكنت اكلف في المدرسة بعمل الجداول والتصاوير والمناظر (واستطعت ان اهيئ غرفةً تحت الدراج (اي السلالم) كمرسم . وكان خالد الرحال يعمل في تلك الغرفة .»[٢٦]

ان تنوع ممارسات الاستاذ قاسم ناجي الفنية والتعليمية ساهمت الى حد كبير في نزعته التجريبية ، كما ان طبيعة المرحلة التي امضى فيها شبابه كانت كفيلة بصبغ ثقافته بشيء من الشعبية وهكذا فان اهتمامه منذ وقت مبكر نسبياً في التحول نحو الميتافيزيقية او السوريالية يدل على (قلقه) في ان يستقر على اسلوب يمثل الفكر الاوربي هو اسلوب محاكاة الطبيعة قبل ان يتحول بدوره عن هذا الاسلوب متأثراً بالتأثيرات الاسيوية او الافريقيه او الاسلاميه الى ظاهرة الفن الحديث . والذي اريد ان اؤكده هنا هو ان قاسم ناجي كرسام كان ينحو ، ولو بصورة لا واعية ، نحو عدم الاخذ بالاسلوب الاكاديمي خلافاً لفائق حسن الذي اكمل دراسته في فرنسا في نفس العام الذي اكمل هو فيه دراسته في انكلترا . فكأنه كان يمثل الرصيد الشعبي والروح العربية التي لم تجد ماتقاوم فيه الشخصية الحضارية الاوربية الا هذه الصيغة التي قد تعزى الى قصور في المهارة على محاكاة الطبيعة بدلاً من ان تعزى الى نفور من التلبس بشخصية ثقافية اجنبية .

ومهما يكن في الامر فان الجوانب المتعددة المواصفات في حياة قاسم ناجي الاجتماعية والانسانية ، وحساسيته المفرطة في مجابهة التحديات هي التي صبغت فنه هذه الصبغة التي تعبر عن ريادته الاولى (للميتافيزيقيا ـ السوريالية) في الفن العراقي .

ولعل حميد المحل بدوره كان من هذا النمط المتعدد القابليات في ممارسة العمل الفني ، وعلى الرغم في انه يعتبر من جيل الخمسينات وعلى الرغم من اتمامه للدراسة الاكاديمية في معهد الفنون الجميلة في بغداد اولاً ثم معهد البوزار في باريس ، الا انه ظل اقل انهماكاً في ممارسة الرسم ، وحتى (الكرافيك) الذي تخصص فيه في باريس ، كرسام نذر نفسه اولاً وآخراً لفنه . ونحن اذا ما تتبعنا مسيرته الفنية منذ قابلياته المبكرة لوجدنا فيه رساماً كاريكاتورياً وممثلاً مسرحياً وصحفياً ومدرساً للتربية الفنية في نفس الوقت . وكانت محاولاته الاولى للرسم قد جوبهت

(٢٥) (٢٦) قاسم ناجي : حوار مدون على الورق مع الفنان اجرى في داره الكائنه في شارع الضباط ببغداد بحضور الفنان خليل العزاوى

برفض بات : -

«رسمت رسوم الاشخاص على الاوراق والجدران ولهذا السبب حصلت على عقاب من والدي . »[٢٧] وسيظل كما يبدو هذا الرفض عقدته المستديمة التي ستنغص عليه، كما يبدو، طموحاته في ان يواصل مهمته الخالصة كرسام فحسب دون ان يقفز تارةً هنا وتارةً هناك . ويبدو ان بدايته الفنية من الناحية الثقافية كانت موضوعية، تعهدتها قابليات رسام انطباعي منذ وقت مبكر هو رشاد حاتم . « . . كان مدرسنا رشاد حاتم في الابتدائية وكان يرسم واصبح ضابطاً حوالي ١٩٣١ ، ١٩٣٠ . كنت في الصف الرابع وارسم لطلاب الصف السادس . وفي الامتحانات كنت ارسم للطلاب خوفاً من بطش الكبار منهم . . »[٢٨] . وهنا يتضح لنا كذلك سبب مهم من اسباب تعدد قابلياته، وهو ان يكون الرسم بالذات بل براعته في الرسم، مجالاً لنفوره منه . على ان لقاءه بسواه من المهتمين بالعمل الفني كان يزين له العمل باستمرار دونما هوادة : - «خلال الحرب العالمية الثانية (١٩٤١) بدأت برسوم (البوسترات) وفي حينه التقيت بسعاد سليم لدى فاضل قاسم راجي (في مكتب جريدة الفتاة العراقية) ومن ثم رسمت لهم رسوماً . وقبل ذلك التقيت بعطا صبري في مكتب مجلة الفتوة مع سعدي خليل . . وهكذا واظبت على الرسم بالصحف والمجلات . . وفي فترة دراستي في دار المعلمين (١٩٤٢) رسمت مع محسين علي . . كنت اساعده في رسم اللوحات الفنية للمعارك»[٢٩] . وفي نفس الفترة تقريباً بدأ حميد المحل اهتمامه بالتمثيل المسرحي : - «(تعرفت) باكرم شكري حينما كنت اذهب الى المتحف (يقصد المتحف العراقي وكان شكري وقتئذٍ مديراً للمختبر فيه) بمعية صبري الذويب لتقديم تمثيليات ام قدوري . وقد اهدى لي (اي اكرم شكري) اول باليت للرسم، كما تعرفت هناك على عيسى حنا وكذلك جميل حمودي . . »[٣٠]

وكان المناخ الثقافي في فترة الحرب العالمية الثانية قد ساعد المحل على تنويع قابلياته . ويبدو ان ثقافته الشخصية بالأساس لم تكن ثقافة تعليمية بل اجتماعية وهذا ماجعل منه عنصراً فعالاً في ظروف كانت تتطلب العمل المتواصل والمثابره في توظيف القابليات من الناحية الاعلامية دون الثقافية الفكرية . وحتى المواضيع التي رسمها المحل، لاكرسوم كاريكاتورية بل كرسوم زيتية او بالباستيل، فانها كانت في صلبها تعبر عن الحياة الاجتماعية دونما هوادة . وهو بعد ان احكم صلاته مع فناني بغداد، ومارس حياة المدينة الصاخبة راح ينقل تجربته مطوراً رؤيته الاجتماعية الى مستوى اكثر تأثيراً هو المستوى السياسي . فكان من ثم يوظف قابلياته المتعددة في المقاومة التي سنحت خلال وبعد حركة مايس عام ١٩٤١ : - «كنت خلال ذلك ارسم الملصقات ضد الانكليز والاستعمار. هربت الى الخالص ولصقت الكثير من الملصقات على (جدران المدينه) . (رسمت الاستعمار اي كاريكاتورياً كحمار عابر نهر من دهله، والانكليزي يحاول ان يخلصه من ذنبه) ونشرت صوراً من هذا القبيل مع سعاد سليم في نشرة الحرب العراقية البريطانيه . »[٣١]

كانت هذه الفترة التي تكاد ان تُنسى في تاريخ الفن التشكيلي العراقي قد غذاها كما يبدو اولئك الرسامون الذين وظفوا جهودهم آنئذ للتعبير السياسي في الفن وعملوا جهد طاقاتهم في رفد فن الملصقات والرسوم

(٢٧) قاسم ناجي: حوار مدون مع الفنان انجز في داره في شارع الضباط بحضور خليل العزاوي . وكان ذلك في عام ١٩٨١

(٢٨) حميد المحل: حوار مدون مع الفنان انجز في مديرية الفنون الجميله في وزارة التربيه

(٢٩)، (٣٠) نفس المصدر السابق

(٣١) نفس المصدر السابق .

الكاريكاتوريه، فبدؤا بذلك ريادتهم لمعنى الثورة في الفن العراقي. كان منهم كما يبدو وقتئذ سعاد سليم وعطا صبري وحميد المحل بمثابة الخميرة التي كان عليها ان تستمر فيما بعد في قابليات الاجيال التالية لهم.

وقد، اتحف بمعرضه بهجت عبوش عام ١٩٧٧ الاوساط الفنيه بآخر ماتوصل اليه قبل ان يداهمه المرض فيقصر به عن العمل الفني. وكان قد اشتهر «باعماله الفنية بالحفر على الخشب (الكرافيك) والرسم وتصميم الديكورات»[٣٢] اذ ارسل عام ١٩٣٤ في بعثة فنية عراقية للدراسة في الاكاديميه الملكية في روما ثم اعاد الكرة عام ١٩٤٧ «لدراسة هندسة الديكور واستطاع اختصار اربع سنوات بسنتين ونصف فقط وبدرجة امتياز»[٣٣] ان المتمعن باعماله الكرافيكيه، ومنها لوحته (زقاق في بغداد)، يستطيع ان يلاحظ اهتمام الفنان في التقيد بتقاليد فن الكرافيك وبالمفهوم الكلاسيكي، حيث يبدو الزقاق البغدادي القديم مرسوماً وفق الرؤية المنظورية المرفدة بالتلاعب بالضوء والظلّ ولكأني به يحاول، في رسومه من هذا القبيل ان يعكس تقاليد المدرسة الايطاليه الرومانتيكية في معالجة المواضيع التذكارية، كالتي عني برسمها بعض الفنانين الاوربيين اثنا زيارتهم لبغداد منذ ايام العثمانيين. على ان المتابعة النقدية لمعرضه تظهر لنا في عام ١٩٧٧ «ان ما يشدّ كل تلك الاعمال ويوحدها هو اسلوبها الواقعي الكلاسيكي الذي ينصهر في حس انساني عميق.. وهنا نحس بضرورة الاشارة الى لوحة (حصاد التمر) التي كانت متميزة في المعرض»[٣٤]

(٣٢) جريدة الثورة (٧٦٨) ١٩٧٧/٨/٧/ الفنان بهجت عيوش.

(٣٣) جريدة الثورة (٢٧٨٠) ١٩٧٧/٨/٢١.

(٣٤) جريدة الجمهورية الملحق (٣٠٤٨) ١٩٧٧/٨/٢٧.

ومن مستقلي الفنانين الخمسينيين خالد الجادر وخليل العزاوي ونوري الشماع. اما خالد الجادر فهو من خريجي معهد الفنون الجميلة الاوائل. ومع ان نزار سليم يعتبره في كتابه الفن العراقي المعاصر من الانطباعيين العراقيين فيصنفه مع جماعة الانطباعيين العراقيين ولكن هذه النسبة تظل من قبيل الاجتهاد، وعذر نزار سليم في ذلك انه، اي الجادر، رسام انطباعي في روحيته واسلوبه. ولكنه لم يكن في اعتقادي ليؤمن بفكرة الجماعة الفنية وكان مؤمناً باهمية ظهور مؤسسات فنية فحسب، وكانت له ريادة واضحة في ذلك، فهو الذي كان وراء ظهور جمعية الفنانين العراقيين، منذ تأسيسها لاول مرة في عام ١٩٥٦. «ففي مساء يوم الثلاثاء ١٩٥٥/١١/٧ تم النقاش حول مسودة النظام الاساس لجمعية الفنانين العراقيين في دار الدكتور خالد الجادر ووقع على النص النهائي له..»[٣٥] وهو الذي اصبح (اول عميد) لاكاديمية الفنون الجميلة منذ اول تاسيسها اي قبل ان تلتحق بوزارة التعليم العالي. والذي اراه انه كان يفضل ان يظل مستقلاً وكان فردياً في التزامه الرؤيوي ولكنه لم يكن كذلك في مجال التنظيم الفني العام. وقد تسنم عدة مناصب فنية هامة مثل «رئاسة اللجنة الوطنية للفنون التشكيلية التابعة لليونسكو، وعضوية اللجنة الثقافية العليا ورئاسة جمعية التشكيليين العراقيين. وانتخب اول نقيب لنقابة الفنانين في الجمهورية العراقية وسكرتيراً عاماً للاتحاد العام

(٣٥) احمد فياض المفرجي: جمعية التشكيليين العراقيين/ بغداد ١٩٧٩/ ص١١ د. محمد مكيه - زيد صالح - يوسف عبدالقادر - خالد القصاب - قحطان فهمي - رفعت الجادرجي - د. خالد الجادر - نوري الراوي - كاظم محمد حيدر - اكرم شكري - اسماعيل الشيخلي - فرج عيو النعمان - محمود صبري وزوجته - د. نوري مصطفى بهجت (من ورقة كتبها نوري الراوي بخطه في اليوم التالي للاجتماع وصورة الورقة مودعة في الارشيف التشكيلي التابعة لوزارة الثقافة والفنون، وزارة الثقافة والاعلام حالياً.

للتشكيليين العرب في مؤتمر الاتحاد الاول المنعقد في بغداد لغاية عام ١٩٧٥»[٣٦] والذي يهمنا مع ذلك هو قيمته الفنية كرسام له اسلوبه المتميز. فلو نحن تأملنا اعماله الفنية حتى تلك التي تبدو كدراسات منجزة على مقاعد الدراسة لرأيناه مهتماً بموقف تعليمي منهجي ينحو فيه الى (الكشف) عن الوعي الاجتماعي من خلال النزعة التعبيرية Expressionisim : اي عبر القيم الشكلية للوحة الفنية، من مستوى الموضوع ومبدأ مطابقة الطبيعة (كما يقول بذلك ارنولد هاوزر) نزولاً حتى الانطباعية والمدرسه الوحشية Fauvisim فالمدرسه التعبيرية. او بالاحرى انه يلخص ابداً، موقفه الاجتماعي في الفن ولكن عبر الاسلوب الحديث، والذي لايجد غضاضة في ان يلجأ فيه الى تحوير الشكل من اجل المضمون. وهو لايطبق اسلوبه هذا على رسوم الاشخاص بمقدار مايطبقه على رسوم المناظر الطبيعية Landscape ومن هنا فهو (منظري) اوخلوّي في انتمائه الانساني. يقول شوكت الربيعي عنه بهذا الصدد: - «ان لوحات خالد الجادر تعكس البيئة العراقية - العامل الاجتماعي - بالوانها الترابية والفخارية وبسمرة وجوه الفلاحين وبالوان القمح التي يعانقها وجه الشمس المضيئ. فقد حقق الجادر الجانب التسجيلي لمشاهدة حياة العمال والفلاحين وباسلوب مبسط وضمن ماندعوه بالواقعية الحديثة.»[٣٧] وفي عام ١٩٧٩ استنتج محمد عبدالمجيد ان «الجادر يهتمّ بتجسيد الواقع الاجتماعي عبر منظور معاصر وهو لايحاكي الواقع بفوتوغرافية جامدة بل يعبر عن روح البيئة وبلغة اجتماعية عالية فان احساسه اللوني المتطور لم يكن الا النتيجة لدراسات

(٣٦) احمد فياض المفرجي جمعية التشكيلين العراقين، ايضاً نزار سليم: الفن العراقي المعاصر- ايطاليا ١٩٧٧ / ص ١٥٦

(٣٧) شوكت الربيعي: مجلة الاذاعة والتلفزيون (١١٧)

طويلة كما يبدو للبيئة والواقع ولطاقات اللون نفسه»[٣٨] وفي نفس العام كتب عادل كامل عنه مايلي: - «في هذا المعرض نلاحظ (بحث) الفنان وعمله بهذا المحور والتزامه المنهج الواقعي (الاسلوب التعبيري - الانطباعي)، وهو مبدأ قصد فيه الفنان متابعة تجاربه والعمل على توسيع اوبلورة (مفهوم عملي) لهذا الاتجاه بدل التخبط في البحث عن الاساليب والاصالة».[٣٩] ثم يستأنف تحليله لاسلوب الفنان فيجعل من فنه «مرآة تنقلنا الى خصائص البيئة العراقية التي شاعت في فن واعمال جيل الرواد، وهو في (مضمونه يكشف عن علاقة الفنان بفهم البيئة ومنحها قيمتها الواقعية من زاوية والتأكيد عليها كمناخ فني لاينفصل عن فهم، وتحديد الاسلوب من زاوية اخرى).[٤٠] وكان مايستنتجه الناقد اخيراً هو ان خالد الجادر كفائق حسن، كان «محباً للرسم، الذي يعكس مكونات البيئة»[٤١] ان علاقة الجادر بالبيئة من جهة، وبالتقنيات التي تخص البيئة، لم تتجاوز في الواقع الاسلوب التعبيري اولنقل ان مشاكل الشعور الحسيّ والانفعاليّ للذات البشرية، والتي تطرح عادة في رسوم الاشخاص ينقلها الجادر الى رسوم المناظر وهو من هنا يوسع افق هذا الاسلوب الذي اوغل فيه (كوكوشكا) في رسومه ولكنه لايكتفي اي الجادر، بأن يطبقها على البيئة المجردة لانه سيحملها وجهة نظره في بيئته الوطنية. وعلى كل حال فهذا هو نوري الراوي يطرح رأيه بخالد الجادر منذ ان رسم في فترة الخمسينات كما يلي: «خالد الجادر كان انطباعياً بقدر ما في تلك المرحله، وكان يفرض على ملكاته الفنية ان تزود بشحنات

(٣٨) محمد عبدالمجيد: جريدة الثوره (٣٢٨٥) ١٩٧٩

(٣٩) عادل كامل: جريدة الثورة (٣٢٥٩٩) ١٩٧٩: ملاحظات حول معرض الجادر

(٤٠) نفس المصدر السابق ونفس المؤلف

(٤١) نفس المصدر السابق ونفس المؤلف

عاطفيـة تستطيـع معهـا شحذ كل الطاقات التعبيرية الخامدة في المشهد القـروي ليصبـح بشكـل ما تعبيـرياً وواقعيـاً في آن واحد . . . ان قرية الجادر ظلت تحتفظ بنكهة تلك الايام الطرية من تاريخ الفن العراقي كما تحمل بعض صفاتها الحسية وحتى براءتها الفطرية . . »[٤٢]

ان جميـع هذه الاراء المـارة الـذكـر تؤكـد ان الفنان في رؤ يته ومنهجه اللذين طورهما خلال مسيرته الفنية الطويلة منذ الخمسينات يحمل نفس جماليـة من يرى ان الفن هومرآة الحيـاة الاجتـماعيـة . وفي اعتقـادي ان خصـوصيتـه تكمن في انـه كان يبسـط في ملامـح العالم المرئيّ من خلال تحويـره اياه الى الحـد الذي نستطيع فيه ان نجد (اللمسة اللونية) مجالاً لتجسيـده تجسيـداً حسيـاً وعاطفياً معاً . فبحثه من الناحية الايديولوجيه يظـل بحثـاً واقعيـاً ولكن من خلال المعطيـات (اللونيـة) ومـايواكبها من عناصر (كالدرجة اللونية) و (الملمس) . ونظرته الاختزالية تظل تطور لنا مشاكل او فلسفة جماعة البدائيين (S. P) ولو لم يكن بدائياً اي من الجماعة التي تسمت فيما بعد باسم الرواد .

وتصف النـاقـده ميّ مظفـر فن الجـادر بقولها : ـ انه «اصبح اليفاً جداً لمواضيـع عديـدة وجـد فيهـا قناعته مثل (الريف العراقي) و (القرويون) ومـايحيـط بهم . فهـو يجعـل من تلك المـوضوعات خلفية لكن الجديد هو تحول (الغنـائية) الجادرية الى احتفال صامت حزين»[٤٣] وهو رأي جدير بالتأمـل ذلـك ان (الايقـاعية) في فنه جانب آخر مهم من جوانب اسلوبه الفني خصـوصـاً وانـه يضفي على رسـومـه مسحـة لونيـة ذات نفس رومانتيكي ان لم نقل فانتازي . وبهذا المعنى عن غنائيته كان عادل كامل

(٤٢) نوري الراوي : مجلة آفاق عربيه (١) ١٩٨١ / ملف الحركة التشكيلية في العراق ص ١٢٧

(٤٣) ميّ مظفر : مجلة بغداد اوبزفر (٣٣٠٧) ١٩٧٨

في مطلع الثمانينات يرى «ان القرية عند الجادر تستحيل الى ذكرى بكل غنائيتها وصداميتها المادية . لكنها تحيى لنا باعثاً مزدوجاً تارة بالاسى وتارة بقبـول الامـر الواقع : ـ أن حدود تلك السعادة التي يصورها الجادر لقراه هي الحـدود التي يتـلاشى فيهـا الفرح بالاسى . انها حدود الواقع الحلم المـؤسس بالقنـاعـات» .[٤٤] وهـو هنـا يطـور رأي ميّ مظفر الى نوع من التـوفيقيـة مابـين المثالية والمادية ، وكأنه يفتش للفنان عن مخرج له بعد ان اكتشف فيـه تنـاقضـاً مابـين نزعتـه الـذاتيـه في فنه ونزعته الاجتماعية في الالتـزام المضمـوني للعمل الفني . اما محمد الجزائري فيتناول الجادر من منطلق آخـر هو نزعته الاجتماعية والفولكلورية[٤٥] بالذات ويتابع منحناه الى حد يقـرنـه «بمنحنى الـواسطي في التتـابـع في (المنظور الخطي) كما يعطي اللوحة بعداً مركباً وسيسهب الناظر تتابعاً في خطة الكتل اللونيه . انها قلب لمنظور الصورة بحيث لايحجب المشهد الامامي لبقية التكوينات»[٤٦] وتلك التفاتة نقدية هامة توضح مدى تشبع الفنان بالجذر الـتراثي في رؤ يتـه الفنيـة . امـا فؤاد الطائي ، وهورسام اكثر منه ناقداً ، فيرى ان لرسـومـه قيمـة خطيـة .[٤٧] وفي رأيـه هذا يعني بالطبـع الرسوم التخطيطيـة للفنـان والتي تعتـبر تجارب موضـوعية في الكشف عن اهمية (اللمسة اللونية) في الفن التشكيلي .

هكـذا اذن نستطيـع ان نصنف خالـد الجـادر كفنان مستقل منذ اول تخرجـه في معهـد الفنـون الجميلة في عام ١٩٤٧ وعـودته من باريس بعد تخرجـه في معهـد البـوزار في باريس عام ١٩٥٤ وحـتى الآن . لكن

ـ (٤٤) عادل كامل : الحركة التشكيلية المعاصره في العراق / بغداد ١٩٨١ / ص ١٨ ـ

(٤٥) محمد الجزائري : جريدة الجمهورية (٢٩٥٨) ١٩٧٧

(٤٦) محمد الجزائري : جريدة الجمهوريه (١٨٩٤) ١٩٧٣

(٤٧) فؤاد الطائي : جريدة التآخي (٦٢٢) ١٩٧٠

عاطفيـة تستطيـع معهـا شحذ كل الطاقات التعبيرية الخامدة في المشهد القـروي ليصبـح بشكـل ما تعبـيرياً وواقعيـاً في آن واحد . . . ان قرية الجادر ظلت تحتفظ بنكهة تلك الايام الطرية من تاريخ الفن العراقي كما تحمل بعض صفاتها الحسية وحتى براءتها الفطرية . . »[٤٢]

ان جميـع هذه الاراء المـارة الـذكـر تؤكـد ان الفنان في رؤ يته ومنهجه اللذين طورهما خلال مسيرته الفنية الطويلة منذ الخمسينات يحمل نفس جماليـة من يرى ان الفن هو مرآة الحيـاة الاجتـماعيـة . وفي اعتقـادي ان خصـوصيتـه تكمن في انـه كان يبسـط في ملامـح العالم المرئيّ من خلال تحويـره اياه الى الحـد الذي نستطيع فيه ان نجد (اللمسة اللونية) مجالاً لتجسيـده تجسيـداً حسيـاً وعاطفياً معاً . فبحثه من الناحية الايديولوجيه يظـل بحثـاً واقعيـاً ولكن من خلال المعطيـات (اللونيـة) ومـايواكبها من عناصر (كالدرجة اللونية) و (الملمس) . ونظرته الاختزالية تظل تطور لنا مشاكل او فلسفة جماعة البدائيين (S. P) ولو لم يكن بدائياً اي من الجماعة التي تسمت فيما بعد باسم الرواد .

وتصف النـاقـده مىّ مظفـر فن الجـادر بقولها : ـ انه «اصبح اليفاً جداً لمواضيـع عديـدة وجـد فيهـا قناعته مثل (الريف العراقي) و (القرويون) ومـايحيـط بهم . فهـو يجعـل من تلك المـوضوعات خلفية لكن الجديد هو تحول (الغنـائية) الجادرية الى احتفال صامت حزين»[٤٣] وهو رأي جدير بالتأمـل ذلـك ان (الايقـاعية) في فنه جانب آخر مهم من جوانب اسلوبه الفني خصـوصـاً وانـه يضفي على رسـومـه مسحـة لونيـة ذات نفس رومانتيكي ان لم نقل فانتازي . وبهذا المعنى عن غنائيته كان عادل كامل

(٤٢) نوري الراوي : مجلة آفاق عربيه (١) ١٩٨١ / ملف الحركة التشكيلية في العراق ص ١٢٧

(٤٣) مىّ مظفر: مجلة بغداد اوبزفر (٣٣٠٧) ١٩٧٨

في مطلع الثمانينات يرى «ان القرية عند الجادر تستحيل الى ذكرى بكل غنائيتها وصداميتها المادية . لكنها تحيى لنا باعثاً مزدوجاً تارة بالاسىٰ وتارة بقبـول الامـر الواقع : ـ ان حدود تلك السعادة التي يصورها الجادر لقراه هي الحـدود التي يتـلاشىٰ فيهـا الفرح بالاسىٰ . انها حدود الواقع الحلم المـؤسس بالقنـاعـات» .[٤٤] وهـو هنـا يطـور رأي مىّ مظفر الى نوع من التـوفيقيـة مابـين المثالية والمادية ، وكأنه يفتش للفنان عن مخرج له بعد ان اكتشف فيـه تنـاقضـاً مابـين نزعتـه الـذاتيـه في فنه ونزعته الاجتماعية في الالتـزام المضمـوني للعمل الفني . اما محمد الجزائري فيتناول الجادر من منطلق آخـر هو نزعته الاجتماعية والفولكلورية[٤٥] بالذات ويتابع منحناه الى حد يقـرنـه «بمنحنى الـواسطي في التتـابـع في (المنظور الخطي) كما يعطي اللوحة بعداً مركباً وسيسهب الناظر تتابعاً في خطة الكتل اللونيه . انها قلب لمنظور الصورة بحيث لايحجب المشهد الامامي لبقية التكوينات»[٤٦] وتلك التفاتة نقدية هامة توضح مدى تشبع الفنان بالجذر الـتراثي في رؤ يتـه الفنيـة . امـا فؤاد الطائي ، وهو رسام اكثر منه ناقداً ، فيرى ان لرسـومـه قيمـة خطيـة .[٤٧] وفي رأيـه هذا يعني بالطبـع الرسوم التخطيطيـة للفنـان والتي تعتـبر تجارب موضـوعية في الكشف عن اهمية (اللمسة اللونية) في الفن التشكيلي .

هكـذا اذن نستطيـع ان نصنف خالـد الجـادر كفنان مستقل منذ اول تخرجـه في معهـد الفنـون الجميلة في عام ١٩٤٧ وعـودته من باريس بعد تخرجـه في معهـد البـ ـوزار في باريس عام ١٩٥٤ وحـتى الآن . لكن

ـ (٤٤) عادل كامل : الحركة التشكيلية المعاصره في العراق / بغداد ١٩٨١ / ص ١٨ ـ

(٤٥) محمد الجزائري : جريدة الجمهورية (٢٩٥٨) ١٩٧٧

(٤٦) محمد الجزائري : جريدة الجمهوريه (١٨٩٤) ١٩٧٣

(٤٧) فؤاد الطائي : جريدة التآخي (٦٢٢) ١٩٧٠

استقلاليته هذه لم تخل من التزامه الاجتماعي الذي طمح من خلاله الى ترسيخ اهم القيم الاجتماعية في الفن من خلال المؤسسات التي تطوره وليس مجرد الرؤية الفنية في العمل الفني. ومثل هذا (الموقف) لم يكن موقفاً اعتباطياً على الاطلاق لأنه يمثل هموم فنان يتجاوز مشكلة الفنان في فنه الى مشكلته في الحركة الفنية جمعاء.

ويعتبر خليل العزاوي من الفنانين المستقلين ايضاً. وبصدد اهتماماته الاولى بالرسم، يذكر في حديث له معي انه احد طلاب ناصر عوني في المدرسة البارودية عام ١٩٣٩، واحد طلاب عبدالكريم محمود في الغربية المتوسطة عام ١٩٣٦. وانه كان على صلة بعبد القادر الرسام حتى انه اي عبدالقادر الرسام كان يمده احياناً بالالوان الزيتية: - «قلت له ما عندي لون ازرق فاعطاني (تيوب) زغير عليه علامة الكلب»[٤٨] وبصدد ذكريات خليل العزاوي نستطيع ان نتصور المناخ الفني العام في بغداد وقتئذ. يذكر انه اعتاد شراء الالوان من يوسف حوري، اومن محمد راغب: - «مكان محمد راغب في سوق السراي»[٤٩] وكان محمد راغب هذا يحتفظ ببعض رسوم عبدالقادر الرسام نفسه. وبصدد تأسيس معهد الفنون الجميلة يقول العزاوي: - «في سنة ١٩٤٠ سجلت كطالب في معهد الجميلة (فرع الرسم) ولاازال احتفظ بورقة امتحان القبول وهو موضوع لصورة فولتير. فقد حصلت عليها وقتئذ. وكان فائق حسن هو الذي قبلني في المعهد وكان يقع وقتئذ في (محلة) البتاويين. ولم استمر في الدراسة.. وتعرفت في حينه على خالد الرحال وخالد الجادر وعيسى

(٤٨) خليل العزاوي: حوار مدون من ١٩٨١/١١/٣٠ (المجموعة الشخصية) وفي داره قرب مسجد عمر الفاروق.

(٤٩) نفس المصدر السابق والمؤلف/.

حنا. ثم عدت الى المعهد حينما انتقل الى (محلة) الكسرة في عام ١٩٤٩.»[٥٠]

والواقع ان ذكريات خليل العزاوي عن الفن العراقي في فترة الاربعينات فما بعد تظل غنية بمواردها ونستطيع من خلالها ان نتصور حياة الفنانين ونقاشاتهم وخاصة في معهد الفنون الجميلة، الا ان مايهمنا الآن هو تجربته الفنية كفنان مستقل. وعن هذا الموضوع بالذات يقول: - «لم اشترك في اية جماعة.. كنت مستقلاً. وقد حاولت مرة ان اؤلف (جماعة المثلث) في عام ١٩٧٠ تقريباً مع النحات فخري النعيمي ومحمد مصطفى كمال»[٥١] ولكن الذي يبدو هو انه لم يكن فناناً ذا رؤية معينه ظاهرة بمقدار ماكان تجريبياً في طرحه، وهو في ذلك يماثل كاظم حيدر وان كان يختلف عنه في طبيعة الاساليب والتقنيات. فقد كان لفترة ما انطباعياً، واخرى تجريدياً او تعبيرياً. كما كانت له تجارب في التكعيبية. ونحن لو تأملنا في نتاجه الفنّي لاكتشفنا مدى تمرحله، من النزعة الطبيعية فالانطباعية مروراً بالفن الوحشيّ، وباستخدامات تتعلق بفن التصميم. وقد حاول في الستينات ان يرسم رسوماً على طريقة نيكولاى دي ستايل اوجاكسون بولوك كما حاول ان يطور (الملمس) في لوحاته. اما في السبعينات فقد ظهرت له نتائج جديدةفي اعماله وكأن هذه الفترة كانت محصلة لكل تجاربه السابقة. ومن اهم اعماله لهذه الفترة الاخيرة لوحته (الاستعداد للتحرير) وفيها تظهر مجموعة من الرموز الطبيعية كالشمس والكف والعين الخ..

وعموماً فان خليل العزاوي في رسومه كان يقرن العمل الفني بالتجربة التقنية على انه اشترك في العديد من المعارض الجماعية خاصة معرض

(٥٠) نفس المصدر السابق والمؤلف.

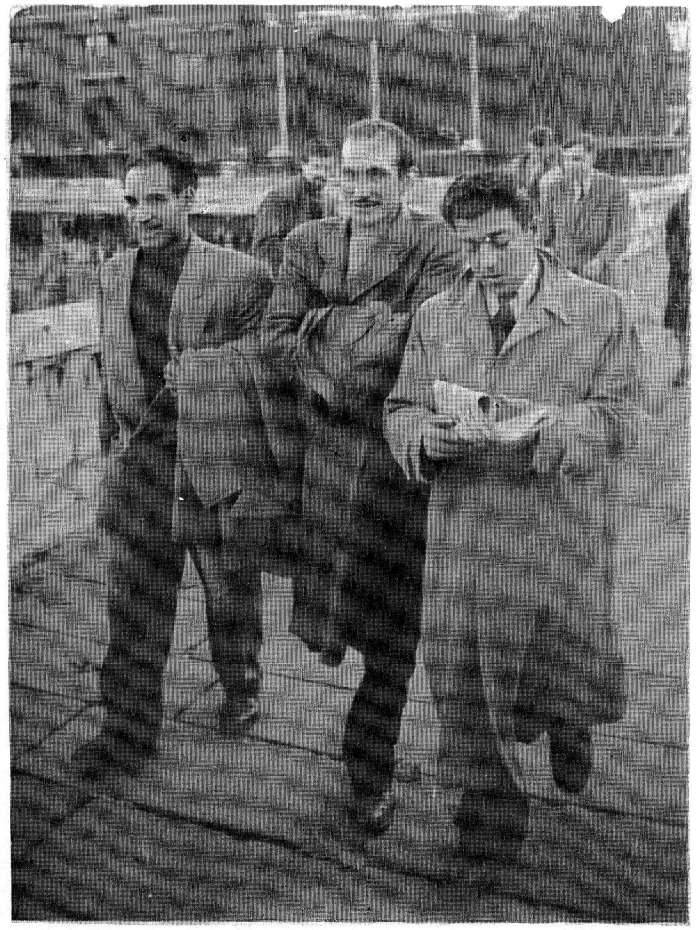
(٥١) نفس المصدر السابق والمؤلف.

المرفوضات عام ١٩٥٨ وله عمل فني او اكثر في متحف الرواد.

وكـان نوري محمـد الشـماع من الفنـانين العراقيين الخمسينيين. ومن الخريجين الاوائل لمعهد الفنون الجميلة، بل ومن شباب الفنانين في تلك الفـترة. حاول ان يطـور اسلوبـه الفني بعـد ان ركز اهتماماته على الفن الانطبـاعي ومـا بعـد الانطباعي واستقرّ الى حد كبير عند تاثيرات بول جوكـان. الا انـه كان يحاول ان يضفي من عنـده جواً لونياً محلياً كما كان يختـار له المواضيع الشعبيه لرسوم الاشخاص[٥٢]. وعلى الرغم من دوره المتميـز بين شبـاب الفنانين وقتئذ (كان من اصدقائه فاضل عباس ومحمد الحسني) الا ان اعماله الفنية الآن شبه منسية وليس له سوى لوحة واحدة معروضة في متحف الرواد. ولم يحاول الشماع ان ينتمىٰ الى جماعة فنية، وظـل مستقـلاً في عمله الفني وخاصة بعد اتمامه لدراسة فنية له في فينا في منتصف الخمسينات.

وهكـذا يتضـح لنـا ان ظاهـرة الفنان المستقل في مسيرة الفن العراقي كانت معـروفـة في الوقت الذي راجت فيه فكرة الجماعة الفنية، وانها اي هذه الظاهرة، لم تكن لتخلو من الوعي الاجتماعي للفنان، ولكنها كانت تمثـل استقـلالـه الـذاتي لاسبـاب قد تكـون سيكلوجيـة او اجتماعية او ثقافية، كما انها ايضاً لم تخل من فحواها الانساني على اية حال.

(٥٢) من ذلك موضوع صورة شخص لرجل ملتحى شعبي محفوظة في متحف الرواد



شاكر حسن آل سعيد مع محمد الحسني
وحميد المحل في باريس عام ١٩٥٥

الهيئة التدريسية لمعهد الفنون الجميلة في ١٥/٤/١٩٤٨

١ ـ في الوسط يبدو الشريف محي الدين حيدر العميد

٢ ـ الثالث من اليمين الاستاذ فائق حسن

٣ ـ الواقفون الاول من اليسار الفنان حمدي قدوري الثالث من نفس الصف الموسيقار منير بشير.