الفصل السابع

الجماعات الفنية والتنظير الفني في العراق في السبعينات .

رافق ظهور الجماعات الفنية الاولى في العراق الاهتمام بالتنظير الفني الجماعي . فجماعة الرواد (البدائيين) كانت تلتزم حياة انسانية ـ اجتماعية ذات تقاليد مستمدة من حرية الفنان وبساطة انجازه في الوقت الذي اصبح العمل الفني لديها ينحو نحو الاساليب الانطباعية وما بعد الانطباعية والوحشية والتعبيرية . وجماعة بغداد للفن الحديث نادت بضرورة استلهام التراث والرسم بالاساليب الحديثة في نفس الوقت . وهكذا خلف الفكر التنظيري الجماعي هذا في العراق ردود فعل واضحة في الفترة التالية . وقد علمنا في فصول سابقة كيف ان جماعة المجددين كانت هي اول من ثار على المفاهيم السابقة لها بحجة ان ممثليها اصابهم التحجر في منجزاتهم ، وهكذا راح المجددون يستبدلون الروح الجماعية في العمل الفني بالتعبير الذاتي ، ويقرنون العمل (بالتجربة المختبرية الفردية) والبحث عن التقنية الجديدة ، واستبدلوا الالتزام الجماعي في الرؤية بالرؤية الفردية ، وكان في هذا نشوء العلاقة الجديدة التي لايفترضون ارتباطها بالتراث او انسانية الفنان بقدر ما يفترضون ارتباطها بمبدأ المعاصرة في البحث ، ومع هذا فان رؤيتهم الفردية هذه كانت تنطوي في ولاء جماعي يوحد من جهودهم .

وقد سار على هذا المنوال ، اي في الثورة على مفاهيم الجماعات الخمسينية كل الجماعات الفنية الاخرى في العقد الستيني كجماعة المعاصرين[1] وجماعة تموز[2] وجماعة التشكيليين[3] وجماعة الجنوب[4] وجماعة ادم وحواء[5] كما يرد ايضاً

---

(١) دليل المعرض الثاني للجماعة : انجز المعرض على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (من ٥ ـ ١٥ تشرين ثاني / ١٩٦٥ عرض في هذا المعرض كل من على شوقي (٣٢) لوحة ، ابراهيم عبو (٨) احسان ادهم (١٨) صلاح القاضي (٩) فخري الخالدي (١٨) .

(٢) دليل المعرض الاول لجماعة تموز للفن المعاصر (من ١٦ ـ ٢٦ تموز ١٩٦٦) اشترك في المعرض المذكور [جاسم مصطفى (٢١) لوحة وخضير شكرجي (١٨) لوحة وجودت حسيب (١٣) لوحة وفريال (١١) وحامد الصفار لوحة (١٥) لوحة وحسن فليح الهماوندي لوحة (١٦) وجاسم محمد لوحة (٢١) وحليم رمضان (١٢) لوحة في الخط العربي] لم يشر الدليل الى القاعة التي عرضت فيه اللوحات راجع الارشيف التشكيلي / ملف الجماعات الفنية في العراق .

(٣) دليل معرض التشكيليين السنوي ١٩٦٦ (قاعة المتحف الوطني للفن الحديث من ٢٨ / ٣ / ١٩٦٦ ولاسبوع) اشترك في هذا المعرض كل من [سعدية المشهداني (١٣) لوحة ، عبدالامير الجمالي (١٤) عاصم العطار (١٤) مؤيد الاعظمي (١٠) زاهدة رشيد (١١) عصام علي (٥) لوحات من الخط العربي ومحسن السعدي (٩) ونزار السامرائي (١١)

(٤) عارف علوان : جريدة الثورة (٤٨٠) ٢٧ / ١ / ١٩٦٦ . بغداد / تجربة

اسم المدرسة العراقية الحديثة[٥] في هذا المضمار. الا اننا سوف لا نجد لدى هذه الجماعات سوى خيط واه من الالتزام الجماعي من خلال الرؤية او الفنية، او لنقل ان الرؤية لدى هذه الجماعات لم تعد شخصية من خلال الاساليب ولكنها مع ذلك تمثل مدى تضامن لفيف من الفنانين في طرح المضمون الانساني بواسطة الشكل الفني الحديث. بيد ان الامر لم يظل كذلك فيما بعد.

وفي عام **١٩٦٧** ظهرت جماعة الزاوية كوجهة نظر للفنان الخمسينيّ ازاء تحديات الفنانين الشباب فكانت رؤيتها الفنية بهذا المعنى تستنهض همم الشباب للعودة الى الخط العام للتطور. فهي اذن رؤية تضامنية بحتة بين الفنانين انفسهم وليس بين الاعمال الفنية نفسها تسترت بستار الحفاظ على الرابطة الاتحادية للجماعات الفنية ولكنها استبطنت نفس الدوافع الذاتية للشباب في التحدي فاعادت لهم بعض صوابهم في التمرحل ضمن النسق الفكري للمناخ الفني. لكن تجربة جماعة الزاوية لم تستمر فقد كانت سابقة لأوانها، ذلك ان دعوتها غير المباشرة في وضوح المضمون وعمقه سرعان ماتلقفته جماعة (نحو الرؤية الجديدة) وخاصة بعد احداث حزيران في نفس عام **١٩٦٧**، فكانت الحرب مع الصهيونية هذه بمثابة الفتيل الذي اشعل النار في الفكر الفني التشكيلي آنئذ ومال بميزان القوى، بين

جديدة لرسامي الجنوب / وقد ظهرت هذه الجماعة في محافظة ميسان (العمارة) وكان شوكت الربيعي مؤسسها كما يبدو.

(٥) يرد اسمها فقط في تقرير اعده حمدي الحديثي بعنوان (التجمعات الفنية في العراق المعاصر ١٩٥٠ ـ ١٩٨٠) ـ راجع الارشيف التشكيلي / ملف الجماعات الفنية في العراق.

(٦) دليل معرض جماعة آدم وحواء الاول قاعة المتحف الوطني للفن الحديث شهر فبراير لعام ١٩٦٦ عرض فيه كل من ليلى العطار وسوسن سلمان ولطفي نجم الدين وعصام عبدالله.

المضمون والشكل الى كفة المضمون اكثر فاكثر، وهكذا ظهرت الآن، اي بعد هذا التاريخ الحاسم من الجماعات ما بدأت تتحسس المضمون الجديد بشكل اكثر صلة من ذي قبل. ويبدو ان الفنان العراقي كان يؤمن الان بحريته في ممارسة الاساليب الفنية الحديثة بل والبحث بصورة جدية في هذه الممارسة بحجة انه يستطيع تضمينها المضمون التقدمي الصحيح دون ان يشعر باي تناقض مابين هذه النزعة التوفيقية لديه مابين المضمون والشكل، المضمون الذي ينسجم في قراره.. مع الشكل الطبيعي والشكل الحديث او الذي لايلتزم بمبدأ مطابقة الطبيعة. ومهما يكن من امر فقد ظهرت **جماعة البداية** في عام **١٩٦٨**، اسسها كل من مكي حسين و اسماعيل الخياط وستار لقمان وطالب العلاق[٦] وكانت تلوح وكأنها تستأنف النهضة الروحية الجديدة للفنان العراقي في اعقاب فشل الجماعات الفنية لشباب الفنانين في النصف الاول من العقد الستين **كجماعة آدم وحواء و جماعة تموز و جماعة المعاصرين**، وبعد ان اسدلت **جماعة المجددين** الستار على نشاطها الفني في نفس هذا العام. كما ظهرت جماعة اخرى في غير مدينة بغداد هي **جماعة البصرة** في مدينة البصرة. ويبدو انها كانت تجمعاً فنياً اكثر منها جماعة ذات رؤية معينة. ذلك انها كانت تضم في صفوفها ادهم ابراهيم وجبار داود و محمد راضي و محمد الزبيدي و موريس حداد ونجاة حداد وعجيل مزهر وعادلة فاضل و فاروق حسن وسلمان البصري.[٧] اما في بغداد فقد استمرت **جماعة تموز** فانجزت معرضها في نفس العام على قاعة جمعية الفنانين العراقيين، واشترك فيه كل من فريال اسحق، وحسن فليح وحامد

(٦ب) دليل المعرض الاول لجماعة البداية : انجز المعرض بتاريخ ١٠ـ ١٩٦٨/٢/١٧ الارشيف التشكيلي ملف عام ١٩٦٦ ـ ١٩٦٨.

(٧) دليل المعرض الاول لجماعة البصرة : انجز على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث في بغداد بتاريخ ٦ ـ ١٩٦٨/٧/١٢ نفس المصدر السابق

الصفار وخضير شكرجي وجودت حسيب هاشم محمد امين وجاسم الزبيدي . وفي العام التالي سيعرض منهم فريال اسحق وحسن فليح وحامد الصفار وخضير الشكرجي وجودت حسيب في حين استمرت ليلى العطار في تأمل رؤية جماعتها الفنية من خلال رؤيتها الشخصية نفسها .

على ان تاريخ الجماعات الفنية في بغداد يبيّن لنا ان عام **١٩٧٠** كان صفحة جديدة لظهور الفكر التقني في الجماعة الفنية متمثلاً في **تجمع البعد الواحد** . لكن ذلك سيكون ايضاً ايذاناً بذوبان الفكر الجماعي في الفن من خلال ظهور فكرة معارض الحزب في عام ١٩٧٤ (ولقد احتدمت في هذه السنوات الاربع دعوى البحث عن بديل لميوعة تاسيس الجماعات الفنية ، لمجرد ضمان المعرض الفني الناجح ، لكن رعاية الدولة للفن والفنانين منذ بداية السبعينات والتخطيط من قبل منظري الحزب لتحقيق مايسمى (بالواقعية القومية) هو ما جمد ظاهرة تاسيس الجماعات الفنية اخر الامر . فكان ذلك ايذاناً بمرحلة جديدة في التجمع الفني) هذا ما كان قد تحقق في بغداد .

واما في البصرة فان الامر اختلف في نفس هذه الفترة ، فما بين **١٩٧٠ - ١٩٧٤** كان ستبرز الى الوجود جماعتان فنيتان ستمثلان كما يظهر دور جماعتي بغداد للفن الحديث و جماعة الرواد في الخمسينات من نشاط وكانت هاتان الجماعتان هما جماعة الظل وجماعة المثلث .

اما جماعة الظل فقد اسسها كل من سلمان البصري وشاكر حمدو عبدالله شاكر وعلي طالب حمدي ومحمد الزبيدي ومؤيد عبدالصمد عام **١٩٧٠**[٨] ان

(٨) دليل المعرض الاول لجماعة الظل واشترك فيه كل من سلمان البصري (٤) لوحات وشاكر حمد (٧) وعبدالله شاكر (١٠) وعلى طالب حمدي (٧) ومحمد الزبيدي (٦) ومؤيد عبدالصمد (٣) - هذا بالاضافة الى نشر الجماعة لبيانها الذي ظهر كمقدمة في الدليل .

ظهور هذه جماعة في الوقت الذي تجمهر بعض الفنانين الاخرين لتاسيس **جماعة** المثلث[٩] يدل على مدى تفهم الفنانين البصريين لواقع الحركة الفنية في العراق وهكذا نستطيع عند تاملنا **لبيان** جماعة الظل ان نكتشف مدى تبلور الفكر الفني في مطلع السبعينات في العراق في مدينة اخرى غير بغداد ، كان لها فضل المساهمة تاريخياً بتطور الحضارة في العصر الاسلامي ، او بالاحرى خلال العصور العباسية وما بعدها حتى عصرنا الراهن .

ان البيان يطرح منذ البداية مقولته بهذا النص هكذا «**لايطمح الفن ان يكون اكثر من موقف انساني ازاء الواقع ، وهو من خلال ذلك يطرح اسئلة ولا ينتظر او يعطي اجوبة . .**»[١٠] وهو في مثل هذا المطلع يعلن عن اهمية التمييز ما بين (الموقف) و (الاسلوب الفني) وتلك مسألة مهمة كان لابد لها ان تستقر في ضمير الفنان العراقي بمثل هذه الصيغة لكي تتجاوز مغبة الانحياز الى الشكل من جهة او الى المضمون من جهة اخرى . فجماعة الظل وضعوا في الواقع النقاط على الحروف من هذه الناحية ، اي انهم لم يعلنوا عن انحيازهم الى المضمون او الى الشكل فكأنهم لم يعترفوا باي طرح اسلوبي مهما كان اذا هو لم يعبر عن جدوى الوعي الانساني عند اندماجه بالواقع . بل انهم اي الجماعة يوضحون اكثر فاكثر بنية العمل الفني من منظورهم فهم يعتبرونه وسيلة «**تنمو في مناخ المحسوسات وعلى جانبي الشعور واللا شعور معاً ، اذ ليس المطلوب تفسير العالم وانما المطلوب تغييره . .**»[١١]

(٩) دليل المعرض الاول لجماعة المثلث وقد اشترك فيه كل من محمد راضي (٨) لوحات عجيل مزهر (١٠) وفاروق حسن (١٥) - ولم يمهدوا لمعرضهم ببيان فني .

(١٠) راجع المصدر السابق - المقدمة او نص البيان الفني .

(١١) نفس المصدر السابق

وهكـذا فان التشبث بالجـانب (الفعـلي) للفن التشكيـلي وليس الجـانب (الفكـري) له يوضـح ان الرؤ ية الفنية لديهم تستهدف التواصل مع المشاهد او العنصـر الثـالث من عنـاصـر العمـل الفني ككـل . وكما سبق ان ذكرنا في فصل سابق، فاذا كانت الجـماعـة العـددية تنحاز الى جانب الفنان وثقافته في الابداع مستثمـرة التـاريـخ والـتراث والـواقع اليومي في ان واحد، واذا كان تجمع البعد الواحد ينحاز الى جانب العمل الفني و (بنيته) من خلال نزعته التوفيقية ما بين الـوجـودين اللغـوي والتشكيـلي فان جماعة الظل ستحاول ان تنحاز الى جانب المشـاهـد او الجمهـور، لكنهـا مع ذلـك لا تحاول ان تظـل اداة حيادية ازاء هذا الجمهـور بل اداة مغـيرة له، فهي اذن تتبنى (الـوصـايـة) مجدداً عليه من خلال العمل الفني. هذا من حيث الناحية الرؤ يوية من التعبير الفني اما من الناحية التطبيقيـة او التقنيـة فانهم يعلنـون انهم لايجدون في معطياتهم سوى الانعكاس عن الـواقـع او «صـورة ما عن العـالم وليس العـالم نفسه، وذلك هو موقف الفن الذي هو ظل الواقع.»[12]

تلك هي فحـوى البيـان بيد اننا نجد في حاشية له بعض التوضيحات نفهم منها مدى مستقبلية هذه الجماعة: - «عندما يتجاوز الزمن حركة فنية معينة ينبغي عدم الالتفات نحوها، وتجاوزها بدون رحمة»[13] لكن ما هو المهم بعد هذا كله هو ان نجد لدى جماعة الظل دعوى الانحياز للجمهور لا كقارىء لأفكار الفنان بل كواعٍ للواقـع. وفي اعتقـادي ان (الظليـين) استطـاعـوا ان يشخصـوا مشكلة العملِ الفني من جانبه الثاني اي (كوعيٍ للجمهور وليس كاقتراح يقدمه الفنان وانهم من هذا المنطلق ظلوا متخلفـين كفنـانين عن جمهورهم لانهم ارادوا تغييره بواسطة فنهم (طروحهم الذاتية) قبل ان يموضعوا ذاتيتهم لهذا الجمهور. ولعل

(١٢) نفس المصدر السابق

(١٣) نفس المصدر السابق

طمـوحـاتهم الثقـافيـة ومـدى تعـرفهم على سرعـة التطـور في صميم الحضارة العـالميـة، وظهـور بعض الاشكـال الفنية الجديدة في العالم هو الذي اوضح لهم مثل هذا الموقف[14]؟

استعـادت اذن الجـماعـة الفنيـة السبعينيـة في البصـرة والعراق الآن اهتمامها برؤ يتهـا وتنظـيرهـا وكأنهـا تستأنف نشـاطهـا الثقافي الذي بدأته قبلها الجماعة الخمسينية ولكن الفارق بين النشاطين كان لا يزال يقصر عن ربط اواصر العمل الفني كتفاعل تام ما بين الفنان والعمل الفني والجمهور. ومع ذلك فان بصيصاً من النور كان يلوح في ثنايا طروح لاحت كشهاب وهاج في جماعة بصرية اخرى غير جماعة الظل هي المثلث.

امـا جماعـة المثلث فلم تكن لتقـلّ عن جماعـة الظل اهتماماً بالرؤ ية الفنية. ففي مكان ما نشر في جريدة النور[15] نقرأ خبراً مفاده ان جماعة فنية تشكلت في البصرة باسم المثلث «واصـدرت بيـانـاً يوضـح سيـاستها وفكرها ومسؤ وليتها تجاه الفن العراقي و العالمي»[16] وكان كل من محمد راضي وعجيل مزهر وفاروق حسن قد عرض باسم هذه الجـماعـة[17]. ويبـدو انها كانت تهتم، من الناحية الاسلوبية،

(١٤) بعد ان حققت جماعة الظل معرضهم في البصرة نقلوه الى بغداد - وفي دليل معرضهم الاول في بغداد (من ٢٥ شباط - ١/اذار/ ١٩٧٠ - قاعة المتحف الوطني للفن الحـديث) عرض كل من (محمـد الزبيدي (١٢) لوحة وموريس حداد (١٢) وسلمان البصري (١٤) عبدالله شاكر (٤) لوحات عرضت (٧) منحوتات وعلي طالب (٩) لوحات وشاكر حمد (٨) ومؤيد عبدالصمد (٢)

(١٥) جريـدة النـور (٣٦٢) ٢٤/١٢/١٩٦٩/ لقاء في البصرة مع جماعة المثلث للفنون التشكيلية.

(١٦) نفس المصدر السابق.

(١٧) دليل معرض جماعة المثلث (قاعة المتحف الوطني للفن الحديث من ٧ /

بمبدأ استلهام العالم الخارجي والتأثر بالبوب ارت ومن هنا جاءت بعض الاعمال خاصة معروضات عجيل مزهر وهي تحمل اسماء مثل (شباك قديم) و(واجهة جدار قديم) و (شناشيل) وكان فاروق حسن ايضاً قد استثمر مثل عجيل مزهر الملمس والبعد الثالث في الحصول على نتائج تقنية شبه تجسيدية، كتلك التي مال محمد مهر الدين الى طرحها. وعلى العموم فان عناوين لوحات هذا المعرض تستمد واقعيتها لا من طبيعة الاسلوب الفني (المحيطي) فحسب بل ومن مواضيعها التي استلهم بعضهم فيها الفنان ازقة المدن القديمة[18] ايضاً.

ان ظهور هاتين الجماعتين الفنيتين في البصرة يؤرخ لفترة من الوعي الفنّي كانت ستؤكد استمرار البحث التقني للجماعة الستينية، وفي السبعينات بما يخرج بالفن في العراق عن مستواه التقليدي للفكر الخمسيني. ويبدو ان احتدام الفكر السبعيني في العراق كان يبدأ في البصرة من مواقع اكثر انهماكاً بالوعي العالمي منه في بغداد. ذلك ان البحث الانساني الصميميّ لدى سلمان البصري، الى جانب جماليات على طالب الزخرفية والاشارية معاً، ثم بحث عجيل مزهر المحيطي هو وانسانيات فاروق حسن الملمسيه، ازاء تجريدات محمد الزبيدي الهندسية... كل هذه التجليات اخذت تشكل الان نوعاً من الطرح الفني الذي لا يقل عما كانت تحتدم فيه افكار فناني بغداد. والواقع ان ظهور البحث في مجال التقنية الملمسية بدأ لدى فنانين بصريين بالاساس بشكل اكثر استغراقاً منه من فناني بقية انحاء القطر العراقي ومن ذلك بحوث محمد مهرالدين وعجيل مزهر وفاروق حسن هذا فضلاً عن شوكت الربيعي

٦ / ١٩٧٠ لغاية ١٣ / ٦ / ١٩٧٠) وقد اشترك محمد راضي بـ (٨) لوحات، وعجيل مزهر (١٠) وفاروق حسن (١٥) لوحة.

(١٨) عرض محمد راضي اعمال بعناوين مثل (زقاق قديم) وعرض فاروق حسن اعمال اخرى بعناوين (المسيح يضرب بالنابالم) و(سوق قديم وزحام).

الذي قضى فترة زمنية لا بأس بها في البصرة. اما في بغداد فكانت قد اقتصرت هذه النزعة على تجارب مبكرة لكاتب هذا المؤلف، منذ مطلع الستينات ثم اندلعت لدى صالح الجميعي فيما بعد بشكل اكثر ارتباطاً بخامة الالمنيوم.

ومن الجماعات الفنية التي ولدت عام ١٩٧٠ جماعة النجف والواقع ان فناني النجف على العموم يمتازون بحسّهم الشعبي والملحمي في نفس الوقت وقد انعكس ذلك في ألوانهم ومواضيعهم الفنية، ومن ابرزهم عبدالاله السياب. كما ان من الفنانين البغداديين الذين عكسوا ثقافتهم الفنية ذات الجذر النجفي، حيث المناخ الديني الحافل بحرية الالتحام ما بين الصحراء والمدينة كل من سعدي الكعبي وعامر العبيدي وحميد العطار.

كما ان من الجماعات الفنية التي نشأت في عام ١٩٦٨ استمرت حتى عام ١٩٦٩ لكي تقتصر على ليث الخفاف واخيه فهمي عمر فيما بعد هي جماعة ١٣ «وكانت فكرة انشاء الجماعة قد ولدت في سنة ١٩٦٨ حينما تخرج نخبة من الفنانين في معهد الفنون الجميلة في بغداد ـ القسم المسائي. الا ان المتخرجين في تلك السنة انشطروا فيما بعد الى عدد من الجماعات الفنية منها جماعة البداية... وجماعة ١٣.»[19] ويصف لنا الفنان التجريدي ليث الخفاف ظروف تاسيس جماعة ١٣ كما يلي: ـ «ظهرت الجماعة... بعد القليل من المناقشات التي جرت في حدائق جمعية التشكيليين العراقيين في المنصور وبعض مقاهي بغداد الشعبية بين كل من فهمي عمر ورزاق العزاوي وحمدان راضي من خريجي معهد الفنون الجميلة القسم المسائي (فرع الرسم) وانتهت المناقشات باقامة المعرض الاول للجماعة وذلك في ٣١ / ٧ / ١٩٦٩ على قاعة جمعية التشكيليين العراقيين... وكان من المقرر ان يشترك في المعرض المذكور شفيق

(١٩) ليث الخفاف: المولد والامتداد (جماعة ١٣) مخطوطة مؤرخة بـ ٢٨ / ٨ / ١٩٨١ وموقعة من قبل المؤلف محفوظة في الارشيف دائرة الفنون التشكيلية.

النواب الا ان عدم عودته الى العراق حال دون اشتراكه في المعرض»[٢٠] وفي جميع الاحوال فان فكرة الجماعة استمرت لدى كل من ليث الخفاف وفهمي عمر، وكان آخر معرض مشترك لهما هو لمعرض الرابع لعام ١٩٨١ . وفيه نستطيع ان تتأمل تطور رؤ يتهما التجريدية التي يحاولان من خلالها اكتشاف علاقة الفكر التجزيدي المعاصر بالفكر التجريدي في الفن العربي عبر العصور.

هذا من جهة ومن جهة اخرى فقد كان لوضوح الفكر اليسارى في مطلع الستينات اثره في صبغ ثقافة الفنان هناك صبغة (توفيقية) من شأنها تبرير الشكل الفني الحديث (في اساليب تكعيبية اووحشية اوتعبيرية اوتجريدية الخ . .) مع ان الشكل الحديث تعد من منظور مادي انعكاساً للمجتمع البرجوازي . على ان عذر دعاة (التوفيقية) وقتئذٍ كان هو شرف المضمون الانساني والاجتماعي او السياسي، وقد وجد الكثير من الفنانين ذلك مدعاة لحرية ممارسة الاساليب الحديثة . وكان ماهود احمد بالتزامه مبدأ مطابقة الطبيعة هو وزوجته فالا نتينا ممن حملوا لواء الواقعية الاشتراكية باسم الواقعية ـ الحديثة في العراق، هو الذي خفف من غلواء هذه التوفيقية في نهاية الستينات، لكن هذا التيار الفكري في تبرير الشكل لحساب المضمون استمر دونما هوادة . وقد انعكس على ظهور جماعات فنية ظهرت بتسميات معينة نذكرها فيما يلي : ـ

جماعة الاكاديميين : فالى جانب الجماعة العددية وتجمع البعد الواحد والفنانين الذين استخدموا الاسلوب الحديث للتعبير عن المضمون المتلبس بالشكل كما سبق ان نوهنا كان ثمة تيار اخر لا يكترث كثيراً بالشكل الفني الحديث ولا باستلهام التراث في الفن، ولكنه يكترث بما يستطيع ان يقدمه المضمون من معنى انساني . بل ان انسانية المضمون الفني اصبحت عبر هذا التيار مرتبطة

(٢٠) نفس المصدر والمؤلف السابق .

بالموضوع الاجتماعي والسياسي، وبالموقف الواقعي النقدي في ان واحد . ومع ان هذه الرؤ ية الاخرى ليست غريبة على الفن العراقي الحديث منذ مراحله الاولى في الاربعينات ثم في الخمسينات . . ومع ان تطور الاحداث السياسية بعد نكسة ١٩٦٧ العسكرية والسياسية في صراع الامة العربية مع الصهيونية كان قد ساهم في وضوحها الا ان تبلورها تقنياً وتفاعلها مع طبيعة التذوق الفني بالشكل الذي يضمن تجاوب كل الاذواق هو ما تحقق في ظهور الفكر الاكاديمي الذي التزمته جماعة الاكاديميين . فجماعة الاكاديميين التزمت منذ بيانها الاول والاخير امكانية الرسم بشتى الاساليب، وتلك دعوى جديدة تظل في صلبها تمثل الذروة في الاهتمام بالمضمون دون الشكل . اي ان الاكاديميين (وكان معرضهم الاول يؤكد الاسلوب الطبيعي) لم يجدوا في الاسلوب الفني اي مجال للتجربة الابداعية بل وجدوا فيه الوسيلة الجاهزة لطرح المضمون . وهذا بالضبط ماتحدث به بيانهم كما يلي : ـ«يرى المشاهد لاول وهلة ان الطريقة الاكاديمية واحدة في العالم، كالمدارس الفنية الاخرى . . . فالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والسوريالية والواقعية . . . من مدارس واساليب تحمل فلسفات معينة وثابتة، واحدة في كل محتوى وشكل اينما وجدت . الا ان الاكاديمية شكل يحتوى الاساليب ولا يحمل فلسفة معينة .»[٢١] اي انها وقد اصبحت اسلوبياً فهى مجرد اناء لاحتواء اي شيء يصب فيه فانها لم تعد لتعبر عن اية فلسفة . ومن هنا فان توظيف هذه الأساليب الاكاديمية يظل بمقدار مايستطيع ان تعبر به عن مضمونها .

(٢١) دليل معرض جماعة الاكاديميين الاول (من ١٨-٢٤ ايار ١٩٧١) قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ـ اشترك في المعرض كل من كاظم حيدر (١٧) لوحة نعمان هادي (١٨) صلاح جياد (٢٠) فيصل لعيبي (٣٢) وليد شيت لم يعرض لانه خارج الوطن، عقيل عبدالرزاق (كضيف على الاكاديميين) عرض (٥) لوحات .

وفي اعتقادي ان مثل هذا التوظيف يسلب الشكل وجوده ويقلب المفاهيم الجمالية راساً على عقب لأن ظهور الاساليب عبر التاريخ بما في ضمنها الاسلوب الطبيعي لم يتم بهذا الشكل الذي تقترحه الجماعة. ذلك انها كانت ظواهر طبيعية لتطور الفكر الفني، فكل اسلوب هو ضرورة معبرة عن رؤية ما وليس العكس. (وهو أن يُفرّغ من فلسفته. لتقحم عليه فلسفة جديدة)

ومهما يكن من امر فان جماعة الاكاديميين كانت في عام ١٩٧١ بمثابة تحصيل حاصل في دعوى مصادرة الشكل الفني لحساب المضمون. لكأنها كانت تمثل اكثر المواقف تطرفاً في الفصل مابين المضمون والشكل، والنتيجة المنطقية لذلك هي ان يكتفي الفنان العراقي بايضاح المضمون بواسطة الشكل بدءاً من الموضوع وانتهاء بالتعبير. وفي مثل هذه الحالة يظل الشكل الانساني دون سواه هو الشكل المعول عليه في جميع الاحوال، لانه الوحيد الذي يستطيع ان يتواصل مع الموضوع المضموني فالجمهور عبر ثقافته الانسانية الحية، اجتماعية كانت ام سياسية. اما بالنسبة لثقافة هذا الجمهور كحضارة ووجود انساني اكثر عمقاً وشمولية فان الرؤية الاكاديمية (نسبة الى الجماعة وليس الى المصطلح الفني) تقف مشلولة ازاءه، لانها تتعارض وتفريغ الاسلوب من معناه بل والعمل على تجميده. ومن هنا مغزى ان تقدم هذه الجماعة في اول معارضها اعمالاً انسانية تشخيصية، حتى في مستواها المدرسي كتمارين لأنها وجدت نفسها اقرب الى التشخصية منها الى الاساليب المألوفة غير التشخيصية، فكأنها انتهت الى طريق مسدود في ذلك. على اننا من الناحية التاريخية لابد لنا ان نذكر ان جماعة الاكاديميين، رغم كونها ثمرة رؤية شخصية اعتنقها كاظم حيدر وأراد تعميمها على نطاق جماعي، فقد افلحت في ان تجد لها صدى مسموعاً عند بعض شباب الرسامين المتطرفين وفي امكانية السير بالطرح المضموني (والمضمون السياسي على الاغلب) بايسر الصيغ الفكرية الطيعة على استعداد الجمهور الفني بمختلف ثقافاته في العراق. وهي من هذه الناحية محاولة قيمة في إلغاء الحدود الفاصلة بين شتى الاذواق والثقافات ولكنها كانت حلقة في سلسلة متواصلة من الصراع مابين المضمونيين والشكليين راح ضحيتها النسغ الابداعي للفنان، ولنقل (ذاتيته) في اختيار الصيغة الفنية المعبرة عن (العلاقة) المتكونة مابين المضمون والشكل خلال الاسلوب الفني ولومن اجل تكوين (علاقة) جديدة مابين العمل الفني والمشاهد.

والواقع ان هذه العلاقة الجديدة المتكونة هي التي يقصد بها تيسير فهم الجماهير للعمل الفني، وقد استقر لدى جماعة الاكاديميين كما يبدو ان هذا التيسير لن يتم دونما اللجوء الى الاساليب المألوفة اي الاكاديمية.[٢٢]

وكان فائز الزبيدي وهو من شباب الفنانين في الستينات قد كتب في عام ١٩٧٣ بنفس المعنى تقريباً وهو الذي توخاه الاكاديميون «. . في ظل حكم البورجوازية اليمينية، وفي ظروف انتكاس الحركة الثورية تنتقل البورجوازية الى مرحلة العمل المقصود تجاه ميادين الابداع بان تدفع بحركة الدفاع عن حرية الفنان المطلقة الى الامام. . حرية ان يكون غير مفهوم الى اية من الدرجات التي تجعله غير ذي خطر، ومعزولاً عن النضال الاجتماعي من اجل الحرية. .»[٢٣] وفي رأيي ان شيئاً من سوء الفهم كان يحدو ببعض المثقفين الى اتخاذ وجهات نظر متطرفة في تقييم العلاقة بين الفنان والجمهور بشكل لايتناسب وموضوعية الطرح الفني كعلاقة مشتركة مابين الفنان والمشاهد

---

(٢٢) او الاساليب التي اصبحت مستهلكة.

(٢٣) فائز الزبيدي: وثائق المؤتمر الاول للاتحاد العربي (للفنانين التشكيليين العرب) وثيقة رقم (٢٤) الارشيف التشكيلي/ دائرة الفنون التشكيلية/ ملف فائز الزبيدي.

والعمل الفني نفسه في آن واحد. وهكذا كان الغاء دور العمل الفني كواجهة (حضارية) ومرآة اجتماعية وحيوية في نفس الوقت هو الثمن الوحيد لتيسير فهم العمل الفني، وهذا امر لايستقيم في مجتمعات العالم الثالث على الاقل ان لم يكن في العالم اجمع. ذلك ان الوظيفة الاجتماعية والحيوية للعمل الفني لا يمكنها ان تنفصم ابداً عن وظيفته الحضارية.

لونحن تتبعنا تمرحل هذا الموقف في الفن العراقي، في العهد الجمهوري، اي منذ عام ١٩٥٨ لوجدنا بذوره كامنة في فكرة **معرض المرفوضات**، تلك الفكرة التي كانت تعنى في صميمها خصوصية انتقاء اللوحات كما تتبنّى امكانية عرض كل الاعمال، دونما استثناء تقريباً، ليطلع عليها الجمهور.[٢٤] والواقع ان الموقف (اللا - انتقائيّ) هذا هو موقف سليم الا في حدود النقد الفني، اوبمعنى اخر ان خطورة الامر تتجلى حينما تعرض الاعمال الفنية كيفما اتفق فيختلط الردىء بالحسن وهو مايسىء الى الاعمال نفسها والى الجمهور نفسه ايضاً، ولكن نتائجه كانت وخيمة في ان تتبلور في شكل انفصام تام مابين المضمون والشكل، وهذا هو الجانب الفادح في الامر.[٢٥]

وفي عام ١٩٦٧ اتضح ان **معارض المعركة**، بعد الجرح الذي اصاب الامة العربية اثر توسع الكيان الصهيوني على حسابها كانت هي الاخرى

(٢٤) راجع الفصل الثاني من الكتاب خاصة رأى فائز الزبيدي وخالد الجادر ونوري الراوي في معرض المرفوضات.

(٢٥) ولعادل كامل رأى في الاتجاه الاكاديمي مفاده انه «قاعدة اساسية لباقي المدارس وهذا الحل لم يات عبثاً ففي ابسط تحليل للكثير من الاعمال سنلاحظ ضعف الجانب الاساس للفنان وعدم معرفته لحرفيات العمل.» وهو يرى ان النزعة الاكاديمية تعني اتقان الرسم الطبيعي على العموم.

متطرفة في طرح المضمون السياسي موضوعياً (من موضوع فني Composition) اكثر منه اسلوبياً. اي ان سلامة الموقف الواقعي للفنان كانت تعترض مع سلامة طرحه الفني وتلك مسألة اخرى مهمة قوضت الى حد ما من جدوى التمسك بالاسلوب الفنيّ الشخصيّ وزينت الى حد بعيد في ضمير الفنان العراقي الغاء مبدأ الرسم باسلوب واحد من أجل سهولة الوصول الى الجماهير. ومع ذلك فان وضوح الفكر لدى الاكاديميين واقترانه بامكانية الرسم بشتى الاساليب الفنية حتى من قبل الفنان الواحد فيما بعد كان يجد له بعض العذر في مواقف معينة لبعض الفنانين الخمسينيين والستينيين.

وفي عودة الى جماعة الأكاديميين نقول: - استطلعنا رأي كاظم حيدر مؤسس هذه الجماعة عن رأيه فيها فلم يكتم انه انما كان ينوى في تاسيسها دعم فكرة بعض شباب الفنانين «منهم صلاح.. فيصل.. نعمان.. والفكرة من هؤلاء الطلبة.»[٢٦] ولكنه اضاف الى ذلك انه باعتباره مدرساً ومربياً لهم فقد دفعهم الى ايجاد مجال للعرض الفني فاشترك معهم في اقامة المعرض واشار ايضاً الى ان الاعمال الاكاديمية القديمة التي نفذها عندما كان طالباً والتي تعود الى الاعوام ٥٨، ٥٩، ٦٠ اي في فترة دراسته في لندن هي التي ساهم بعرضها معهم.[٢٧] وفي اعتقادي ان كاظم حيدر لم يكن ليعرض مع هؤلاء الشباب ويقدم لهم المعرض لو لم يكن قد وجد في تفكيرهم مما يرفد فكرته هو، وذلك ما دعاه لان يوضح معنى الاكاديمية في مقدمة دليل المعرض لكي تكون نبراساً لهم في العمل الفني..

(٢٦) كاظم حيدر، من وثيقة في لقاء مع الفنان اجراه، كاتب هذه السطور راجع الارشيف التشكيلي/ ملف كاظم حيدر.

(٢٧) نفس المصدر السابق.

وعلى كل حال فان الرؤية الجماعية لجماعة الاكاديميين مهما كانت ثمرة لاتفاق عدد من شباب الفنانين مع احد اساتذتهم فانها في صميمها تمثل قناعة منطقية وموضوعية في ضرورة التمسك بالمضمون الفني صرفاً وهو مايتطلب تجميد البحث الشكلي في الفن. فلم يكن اجدى من القالب الاكاديمي للاسلوب الفنّي في تحقيق ذلك لا سيما وان القولبة الاكاديمية تفترض انتهاء (البحث) الاسلوبي في معناه المدرسي الى (طريقة) او الى (دروشة) في الاداء، ولا تفترض فيه ان يظل حياً، لان حيويته قد تكون حائلا دون وضوح المضمون وذلك ما يمثل (غربته) عن الجمهور. اما باعتبارها جزء من رؤية كاظم حيدر العامة نفسه فنستطيع ان نجد فيها كل الطبقات المتراكمة لثقافته الانسانية: شعبيته وفلكلوريته اولاً حتى منتصف الستينات ثم نزعته الاجتماعية وموقفه الفني واخيراً تقنياته التي ظل يعبؤها من خلال منهجه التجريبي حتى اليوم.

٢ ـ جماعة الواقعية الحديثة:

في عام ١٩٧٢ ظهرت جماعة اخرى موازية لجماعة الاكاديميين هي جماعة الواقعية الحديثة. وكانت قد تكونت من ابراهيم الكمالي ود. عبدالرزاق علي جواد وحمدي مخلف السناني (الحديثي). ويذكر الناقد والرسام حمدي الحديثي انه في العام التالي اي ١٩٧٣ «اتصلت الجماعة المذكورة بالفنانين محمد عارف ود. شمس الدين فارس للانضمام الى الجماعة واصدار بيان فني.. لكن حمدي مخلف انفصل عن الجماعة بسبب اختلاف الاراء بينه وبين الفنان شمس الدين فارس.»[٢٨]

ويتضح لنا من دراسة نص البيان الذي اصدروه بمناسبة معرضهم الثاني انهم انما كانوا يوضحون الصفة الاساسية للمضمون: ـ «ولا بد لنا كفنانين واقعيين ان نوضح الصفة الاساسية للمضمون»[٢٩] وانهم واقعيون لانهم يتوخون الروح العامة للمجتمع: ـ «فنحن واقعيون لا نقف عند الجزئيات السطحية بنا وانما نتجاوز ذلك الى الروح العامة في المجتمع. وهذا عندنا هو العمل الفلسفي الذي لا بد ان يكون من اهم مقومات التكوين في جميع انتاجاتنا الفنية.»[٣٠] اي انهم يمارسون الطرح الاجتماعي في العمل الفني وذلك «لأن الفن يمتلك دوراً اجتماعياً يجب ان يكون له اثر فعال على اوسع الجماهير، يعلمهم ويلهمهم، ويدعوهم للنضال وهذا لايتم الا بادراك ما تتحسسه الجماهير في التعبير عن واقعها المعاصر.»[٣١] هذا من حيث نزعتهم الاجتماعية والواقعية اما من حيث كونها واقعية حديثة فهم يؤكدون على انها تتم حينما «ستكون بحد ذاتها ثروة لكل ما جيء به من الماضي والحاضر، حتى تلك التي جاءت عن طريق الفن الذاتي المعاصر.»[٣٢] انهم اذن لايشجبون الفن الذاتي المعاصر بل ويعتبرونه من مصادر واقعيتهم الحديثة. ولكن ما المقصود بالفن الذاتي المعاصر لديهم؟ هذا ما لم يوضحه البيان ولكننا نستطيع ان نحدسه حينما يجدون في بيانهم «العاطفية الغنائية لحياة البشر الاجتماعية... وللتخيل الابداعي للرسام»[٣٣] وينصون بصراحة على انهم يؤكدون على القوى الانفعالية في التأثير على المشاهد.... وان من الصعوبة التوصل اليها عن طريق محاكاة الواقع بشكله المألوف (ناتورالزم Naturalism). والخلاصة فان مفهوم الواقعية الحديثة لديهم، من الناحية

---

(٢٨) حمدي مخلف الحديثي: وثيقة بعنوان حقائق عن جماعة المدرسة الواقعية الحديثة / الارشيف التشكيلي / ملف حمدي الحديثي.

(٢٩) شاكر حسن ال سعيد: البيانات الفنية في العراق / بغداد ١٩٧٣ / البيان الاول لجماعة الواقعية الحديثة ص ٤١

(٣٠) نفس المصدر السابق ونفس المؤلف والصفحة.

(٣١)، (٣٢)، (٣٣) نفس المصدر السابق ص ٤١.

الاسلوبية، يقتضى ممارسة التقنيات عبر الاسلوب الطبيعي المحور بشيء من النزعة (العاطفية ـ الغنائية) وباللجوء الى (الخيال) والانفعالية (التعبيرية) في التأثير على المشاهد. (وعلى حد قولهم: «في نظرنا (التخيل الابداعي الحر) يحرر الواقعية من تلك الاطارات العتيقة التي توقف تطورها.»[٣٤]

من هنا يتضح لنا ان الواقعية الحديثة في الفن العراقي تظل صدى للواقعية الاشتراكية مع شيء من الاشارة الى ضرورة «التاكيد على التقاليد القومية للشعب... وتقصي تجارب فنانينا العظام وحضارتنا العريقة»[٣٥] وهو مايبدو انهم اي فنانو هذه الجماعة وكأنهم اقتبسوه في اعقاب دعوة جماعة بغداد للفن الحديث وكذلك الحال في دعوتهم الى تحقيق واقعية تقدمية معاصرة عن طريق اخذهم بمبدأ المعايشة للواقع او «الواقع الموضوعي الذي نعيشه»[٣٦] فهو كذلك من استمرار لتجارب الجماعات الاخرى التي سبقتهم.

وقبل ان يصدر الجماعة بيانهم في عام ١٩٧٣، كانت بعض الصحف المحلية تحاول ان تستقرىء رؤيتهم الفنية من اعمالهم. ومن جملة الاراء التي طرحت في هذا الصدد انها اي الجماعة تساهم في «.. تكوين المفاهيم الانسانية والحضارية العميقة عند الشعب العراقي بكل طبقاته اخذين (اي اعضاء الجماعة) بنظر الاعتبار تجارب المدرسة الواقعية الفكرية عبر التاريخ»[٣٧]. وهكذا تصبح من اهدافها «معالجة قضية الانسان معالجة ملتزمة واعية من خلال الفن التشكيلي وخدمة قضايا الشعب العادلة والمصيرية وايجاد الاسلوب الفني الذي يربط التراث القومي والوطني بالفكر التقدمي العالمي.»[٣٨]

(٣٤)، (٣٥)، (٣٦) نفس المصدر السابق ص ٤٢.

(٣٧): جريدة التآخي (١٠١٣) ١٩ /٤/ /١٩٧٢.

(٣٨) نفس المصدر السابق.

والواقع ان جماعة الواقعية الحديثة كانت بدورها ايضاً تمجد المضمون ولا تجد في الشكل الفني سوى اناء لاحتوائه وهي من هنا على طرفي نقيض من الاساليب الحديثة ماعدا الاسلوب الطبيعي الحديث او بالاحرى الاسلوب الواقعي الاشتراكي الذي تدعو له الواقعية المستقبلية ولكن بمقدار ما يستطيع ان يوظفه الفنان العراقي للتعبير عن وعيه بتراثه وحضارته وانسانيته المحلية، وهو امر لم يكن ليتعلق الا بعبقرية الفنان الذي تستطيع ان تقذف به بعيداً عن اطار النزعة التقليدية الصرف اي للخطوط العامة لهذه المدرسة. وكما الغى الاكاديميون العراقيون اهمية اسلوب المدرسة الواحدة حرصاً على وضوح المضمون يلغي الواقعيون المحدثون كذلك كل الاساليب الحديثة الاخرى لنفس الوازع. انهم في صميمهم يحرصون على ان يقدموا مضموناً لا يتلبس في بالشكل الفني كما حرص على ذلك ارباب الرؤية الجديدة والجماعة العددية وتجمع البعد الواحد بل على مضمون يتلبّس شكلا معيناً بالذات هو الاسلوب الطبيعي المطعم بشيء من العاطفية ـ الغنائية وممارسة التخيل الابداعي الحر بنفس مصطلحاتهم.

ولم يأل جهداً معظم النقاد الشيب و الشباب منهم من التغني بالواقعية التي تحتفظ للمضمون باولويته على الشكل، ولكنهم لم يكونوا ليختصوا الجماعة الواقعية الحديثة بولائهم فحسب. كتب نزار سليم في كتابه الفن العراقي المعاصر عام ١٩٧٧ يقول: ـ

«.. والى جانب ذلك (اي معارض الالتزام الثوري في الفن) احس الفنان العراقي بأهمية دوره في الحركة المستقبلية الاشتراكية فالتزم بهذا الدور وانعكست في الفن شروط (الكتلة التاريخية الجديدة) التي تساهم في تغيير حركة التاريخ باتجاه المستقبل، مستقبل الانسان العربي الجديد.»[٣٩] ولكنه

(٣٩) نزار سليم: الفن العراقي المعاصر / سويسرا ١٩٧٧ / الفن والالتزام الثوري ـ ص ٢١٨.

لم يعين في ماذكر اية جماعة فنية في العراق. ويرى عادل كامل ان الواقعية «ارتباط بالجانب الاجتماعي وبالتاثيرات الاخرى ويمكن القول ان لهذه الواقعية جذراً فلسفياً واقعياً يسعى للتعبير باسلوب واضح ولا يخلو من الاسلوب الاكاديمي المعروف عن مشاعر غالبية الناس في التعبير عن الحياة الجديدة ـ كما لاحظنا هذا في المعارض العامة ـ اوفي التعبير عن رؤية واقعية باسلوب متحرر، نسبياً، عن الاتجاه المدرسي في الفن. لكن علينا ان نرفض الاسلوب المدرسي الركيك فنياً، كاسلوب واقعي، كما علينا ان نرفض التسمية المفتعلة لبعض التجارب التي تزعم بانها تجارب واقعية اشتراكية، وان نطالب الفنان صاحب التجربة ان يفسر واقعيته نظرياً بدل ان يجازف باطلاق المصطلحات التي لا تعني مايريد.» واحسب ان عادل كامل بالاشارة الى التسمية المفتعلة للواقعية الاشتراكية يندد بجماعة الواقعية الحديثة في ذلك، ولكن هذا لا ينفي عنهم التزامهم بالواقعية في شيء. ويكاد كل ناقد فني عراقي ينسب الواقعية في نقده لهذا ولاينسبها لذاك ولكن من الواضح الان اننا ازاء اتجاه له موقفه الواضح من قضية المضمون وارتباطه بالشكل الفني، او بالاحرى ازاء اتجاه معين تمثله على صعيد الجماعات الفني (فني وتنظيري) تمثله على صعيد الجماعات جماعتان على الاقل هما الجماعة الاكاديمية وجماعة الواقعية الحديثة، يجعل من قضية المضمون السياسي والاجتماعي همه الاول والاخير، ولايجد في تطور الاشكال الفنية اي قيمة ماعدا الشكل الانساني فحسب.

وهكذا يتضح لنا عند هذا الحد ان التنظير الفني في العراق، والذي بدأ مع ظهور الجماعات الفنية في العراق في الخمسينات كتنظير للجماعة الفنية تطور تطوراً ملحوظاً خلال ربع قرن من الزمان، متأثراً بسير الاحداث الانسانية والحضارية، مساهماً في بناء الوعي الفني الداخلي للفنان اولاً ثم للجمهور الفني، ومنوعاً توثيق اواصر العمل الفني بالمحيط والبيئة بما يعمق العلاقة مابين الفنان وعالمه زمانياً ومكانياً في ان واحد.

ونحن لو تأملنا عن كثب المنحى الشخصيّ للتنظير الفني في العراق لأكتشفنا انه بدأ حقاً بتمثل الوعي الانساني والحضاري منذ الخمسينات وما لبث ان اخذ بمناقشة العلاقة مابين المضمون الفني والشكل الفني من خلال هذين الاعتبارين الى حد كاد ان يصل فيه الى شيء من الالتباس. ففي فترة الخمسينات كان التنظير الفني للجماعة الفنية يلوح بشكل طرح فكري عام القصد منه تأطير العمل باطار انساني اوحضاري كما هو الحال بالنسبة للجماعة البدائية(S.P) اوجماعة بغداد للفن الحديث. وسرعان ماتحول في الستينات الى التعبير عن موقف فكري فحسب. ومن هنا لم يعد معنى التنظير الفني للجماعة سوى تلك الرابطة الواهية من العلاقة التضامنية مابين الفنانين في الجماعة الواحدة، وفقد مدلوله الفكري والثقافي الاول. فكان مثلاً بيان المجددين عام ١٩٦٧ ينص على مايلي: ـ

«.. لا احد يفرض على الفنان شرطه القبلي، وليس ثمة وسائل محددة قسرية تضعه على طريق معين. ان الفنان يبدع داخل ملابساته الخاصة ويبدع عندما يحل ازمته بحرية وجرأة دون ان يكون ظلاً للاخرين وللقوالب»(٤٠) لكن التنظير الفني هنا لم يتلاش بل اصبح تنظيراً ذاتياً. ولوكان في جماعة المجددين من يستطيع ان لايجد تناقضاً بين كتابة ارائه الفنية كنظير ذاتي وبين انجاز اعماله لظهر فيهم من يعبّر عن هذا المعنى الجديد. ومع ذلك فان هذا البيان يشخص المشكلة الفكرية للمجددين وان لم يشر الى طبيعة الموقف الجديد بحذافيره. وحينما اصدر بعض الشباب الستينيّ فيما بعد بيان نحو الرؤية الجديدة ثم رفدوا ذلك بمقدمات لبعض معارض

---

(٤٠) مؤيد شكري الراوي: مقدمة دليل معرض المجددين الثالث عام ١٩٦٧ وكانت بعنوان (القاعدة التي ينطلق منها الجماعة) ـ راجع الفصل الثالث من الكتاب.

الجماعة العددية كانوا في الواقع يؤكدون على هذه اللا جدوى للبيان التنظيري المسبق لدى الجماعة الواحدة، لكنهم لم يقدموا البديل لذلك ولو لمايشير الى النتائج التقنية والاسلوبية التي كانوا يجدون في تطويرها، مع انها، اي تلك النتائج كانت تبرر لهم مالا يكفي لتوضيح المواقف الفكرية العامة، بل الاشارة فقط الى المعطيات الخاصة للجماعة الفنية. وهكذا فقد تركوا الامر لما يستطيع النقد الفني ان يحققه، ولما يستطيع كل واحد منهم ان يدون بصورة منفردة تنظيره الخاص. ورغم هذا فاننا نستطيع ان نلمح من الافكار العامة التي نادوا بها على ضرورة العودة الى استلهام التراث، اوضرورة الجمع مابين «.. ذات الانسان والذات الحضارية..»[41] او ان الامر على العموم هو عملية اكتشاف وليس عملية تفسير. كان اذن ثمة التباس في الموضوع... من هنا فان الالتباس المعقود هو ان يجد الفنان الستيني نفسه في آخر الامر منظراً لرؤيته الذاتية في الوقت الذي لا يزال فيه عملياً، من حيث تضامنه مع بعض الفنانين الاخرين، بحاجة الى التنظير الجماعي من جهة، او ان هذا الالتباس كان يبدو في ان يتجه الفنان الواحد منهم الى البحث الشكلي الذاتي (كحرفي) من جهة اخرى. ومن هنا ايضاً فان فترة السبعينات كانت تمثل مفرق الطريق في هذا المجال، ذلك ان الصيغة التي كان بامكانها ان ترأب هذا الصدع هي التي تستطيع ان توفق مابين التنظير الذاتي الشكلي والالتزام المضموني الجماعي من خلال الرؤية الفنية نفسها، وهو ما كان على (الرؤية الثورية) ان تحققها عبر الطروح الفنية[42]. وفي مثل هذا المناخ اضحى على تجمع البعد الواحد ان يثبت وجوده الاسلوبي والثقافي

(٤١) راجع الملحق رقم (١) في الكتاب، / معارض الرسم على قاعات المتحف الوطني للفن الحديث.

(٤٢) مفهوم الرؤية الثورية اقتبسناه من مدلول الفن الثوري.

كما كان على الجماعات الفنية الاخرى ان تنشد وحدتها المضمونية في معرض جمعية الفنانين العراقيين السنوي الدوري واحتفالات ومعارض وزارة الثقافة والاعلام في سياق المهمة التثقيفية والاعلامية خلال النصف الاول من العقد السبعيني سواء كانت قطرية محلية ام قومية.

والواقع ان المتحف الوطني للفن الحديث اخذ على عاتقه خلال هذه المدة (من ١٩٧٠ - ١٩٧٥) مهمة تشجيع العمل الفني في العراق بشكل واضح[43] وكان على الجماعات الفنية ان تعكس نشاطها في معارضها في المتحف احياناً وفي معارضها في جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين احياناً اخرى[44] وعلى كل حال فقد كان في نشاط الدولة بتبنى العمل الفني وقتئذ

(٤٣) انجز المتحف الوطني للفن الحديث (٣٥) معرضاً في عام ١٩٧٠ [من وثيقة مطبوعة بعنوان قائمة بالمعارض التي اقيمت في قاعات المعرض الوطني للفن الحديث لعام ١٩٧٠ / الارشيف التشكيلي / ملف المتحف الوطني (١)] كما انجز في الاعوام التالية (٢٣ معرضا لعام ١٩٧١) و(٣٣ معرضاً في العام ١٩٧٢) و (١٨ معرضاً في عام ١٩٧٣) و(٢٥ معرضاً في العام ١٩٧٤) و(٢٧ معرضاً في عام ١٩٧٥). وكانت من جملة معارض هذا العام الاخير معرض الحزب الثاني [من وثيقة مخطوطة مستلة من سجل معارض بعنوان (سجل معارض الفنانين التي اقيمت في المتحف الوطني للفن الحديث من السنة ١٩٧٠- ١٩٧١ - ١٩٧٢ - ١٩٧٣ / الارشيف التشكيلي / ملف المتحف الوطني للفن الحديث (١)].

(٤٤) اقيم على قاعة جمعية التشكيليين العراقيين في هذه الفترة المعارض التالية [في عام ١٩٧٠ (٧) معارض - وفي عام ١٩٧١ (١١) معرضاً - وفي عام ١٩٧٢ (١٣) معرضاً - وفي عام ١٩٧٣ (١٤) معرضاً - وفي عام ١٩٧٤ (١٤) معرضاً - وفي عام ١٩٧٥ (٩) تسعة معارض] راجع كتاب جمعية التشكيليين العراقيين (١٩٥٦ - ١٩٧٨) تاليف احمد فياض المفرجي / بغداد ١٩٧٩ - انظر الصفحات ٤٢ - ٦١]

مايوجه من مسألة التنظير الفني الجماعي على الاخص الوجهة التي تقلل من مفاهيمه الخاصة في حين كان التنظير الثقافي عموماً لحزب البعث العربي الاشتراكي اثره في الفن التشكيلي بشكل او بآخر.

ونحن لكي نلمس حجم هذا التنظير لابد لنا قبل ذلك من استعراض طبيعة النشاط الذي مارسته وزارة الثقافة والاعلام في هذه الفترة. وما قدمته جمعية الفنانين العراقيين التشكيليين في مناسبات ثقافية اخرى اذ يبدو ان جانباً من جوانب هذا النشاط كان يحض على «اصدار مطبوع فصلي خاص - بالفنون التشكيلية بعدا ضافة المواد الاخرى والمواد المنتظرة وهو ماكان يقدمه الاستاذ نوري الراوي مدير المتحف الوطني للفن الحديث الى مديرية المعارض في الوزارة) على ان يزين بالصور والرسم والتخطيطات - ملونة وابيض واسود ويوضع تحت اشراف لجنة مختصة تقوم على طبعه واخراجه تحت ارقام السلسلة الفنية»[٤٥] وكان لهذا المشروع فيما بعد اهميته في اصدار بعض المطبوعات في التنظير الفني عبر مناسبات ثقافية عديدة مثل مهرجان الواسطي عام ١٩٧٢ والمؤتمر الاول لاتحاد الفنانين التشكيليين العرب في عام ١٩٧٣. ثم اننا نفهم من وثيقة محفوظة في الارشيف التشكيلي بدائرة الفنون التشكيلية ان من الرؤيات الفنية التي حاول نوري الراوي شخصياً الاهتمام بها هو والدكتور اكرم فاضل الرؤية الفنية الشعبية لمنعم فرات. وتنص هذه الوثيقة على ضرورة «اشراك عدد من اعمال السيد منعم فرات في المعرض والمهرجان الدولي الذي يقام في براتسلافا كل عامين للفن الساذج او الفن الفطري. . نظراً لما تنطوي عليه مثل هذه المشاركة من اهمية اعلامية ثقافية[٤٦] ان مساهمة منعم فرات بالمعرض المذكور كانت ستجني بالفعل ثماراً اعلامية مهمة بعد ان حصل الفنان المذكور على جائزة في هذا المعرض الدولي. وفي نفس العام صرح الاستاذ الراوي نفسه عن «النشاطات التي سيقوم بها المتحف خلال فصل الصيف، وهو الفصل الذي تنحسر فيه العروض التشكيلية باننا في سبيل وضع دليل عام لموجودات المتحف. . ومن جهة اخرى سيعمل المتحف الوطني للفن الحديث على تصوير المجموعات الفنية التي يمتلكها وتدوين تراجم حياة عن حياة كل فنان. .»[٤٧] كما اذكر انني والاستاذ جبرا ابراهيم جبرا والمعماري قحطان المدفعي ساهمنا في القاء عدة محاضرات وندوات في سياق التوعية الثقافية الفنية التي نظمها المتحف.

ولا ينكر ما في هذه المحاولات في فسح المجال لنشر اراء الفنانين وتوضيح رؤياتهم الفنية الشخصية والجماعية ايضاً. اما عن المطبوعات التي نشرت في هذه الفترة من قبل وزارة الثقافة والاعلام بخصوص الفن التشكيلي فما عدا مطبوعات السنوات التي سبقت هذه السنوات فان مهرجان الواسطى اتاح الفرصة لنشر عدة مؤلفات حول فن الواسطي عام ١٩٧٢ كما نشر في هذا العام ايضاً كتاب الفن العراقي المعاصر لجبرا ابراهيم جبرا وكتاب الفن التشكيلي المعاصر في العراق لشوكت الربيعي اما في العام التالي ١٩٧٣ فقد نشرت بمناسبة المؤتمر الاول للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب عدة كتب هي كتاب المؤتمر نفسه وكان يضم عدة بحوث واراء تنظيرية شخصية وتقارير اعده كل من خالص عزمي ونزار سليم وكتاب البيانات الفنية في العراق

---

(٤٥) نوري الراوي: وثيقة مطبوعة بعنوان [السيدة مديرة المعارض الفنية] موقعه بتاريخ ٥ / ١ / ١٩٧١ ومذيله بعبارة (ارسل الى الوزارة بتاريخ ٢٥ / ٢ / ١٩٧١ وسلم بيد السيدة لمعان البكري).
[الارشيف التشكيلي / ملف المتحف الوطني للفن الحديث (١)].

(٤٦) نفس المؤلف: وثيقة معنونة الى (السيدة مديرة المعارض الفنية) ومؤرخة ب ٩ / ١ / ١٩٧٢ / الارشيف التشكيلي / ملف المتحف الوطني للفن الحديث.

(٤٧) جريدة الثورة (١١٦٩) ١٧ / ٦ / ١٩٧٢ / معجم الفنون التشكيلية

لمؤلفه كاتب هذه السطور وكتاب البعد الواحد لجميل حمودي . وفي عام ١٩٧٤ واعيد نشر دليل الفنانين التشكيليين العراقيين، في حين اشتمل العدد الخاص من مجلة المثقف العربي لرئيس تحريرها سامي مهدي على الكثير من الاراء التنظيرية للفنانين التشكيليين العراقيين، وذلك عام ١٩٧١ .(*)

ان هذا الاهتمام بالتنظير الفني من قبل وزارة الثقافة والاعلام في العراق يعتبر تحصيل حاصل للسياسة الثقافية للدولة ولحزب البعث العربي الاشتراكي، حزب الدولة الذي اكد في التقرير السياسى الثامن عام ١٩٧٤ على ضرورة تحقيق التنمية الثقافية في القطر العراقي . ونحن نجد في ما انجز بوصاية وزارة الثقافة والاعلام المباشرة كما مر بنا وغير المباشرة وهو يمثله نشاط جمعية الفنانين العراقيين التشكيليين الثقافية كل ما حفل به التنظير الفني الشخصي والجماعي من عناية[٤٨] ومع ذلك فان التنظير الثقافي التشكيلي

(*) كانت وزارة الثقافة والاعلام قد نشرت دراسة مطولة لجبرا ابراهيم جبرا عن اعمال واراء جواد سليم في كتابة الموسوم (جواد سليم ونصب الحرية) وذلك في عام ١٩٧٤ .

(٤٨) قدمت جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين في هذه الفترة برامج ثقافية عديدة اهمها محاضرة الدكتور وليد الجادر (١٦ / ٣ / ١٩٧١ ومحاضرة الرسام يحيى الشيخ بعنوان (الحدوث الانساني) ١٩٧١ ومحاضرة د. قتيبة الشيخ نوري عن (السوناته فورم) ١٩٧٣ وندوة عن الجماعات الفنية في العراق شارك فيها كاظم حيدر ومحمد غني واسماعيل الشيخلي وحافظ الدروبي وصلاح جياد وشمس الدين فارس وستارلقمان وعبدالامير الجمالي عام ١٩٧٣ ومحاضرة حول الخط العربي لمحمود شكر محمود ١٩٧٣ ومحاضرة للمعارض قحطان المدفعي ٢١ / ٢ / ١٩٧٤ ولقاء مع طاهر تيمورزلا خوف ممثل الوفد السوفيتي ١٩٧٤ ومحاضرة د. قتيبة الشيخ نوري عن البوستر السياسي في العالم واثره من تعميق الوعي السياسي لدى الجماهير ١٩٧٤ ومحاضرة الرسام محمد عارف عن الفن المكسيكي

الذي يمثل حقيقة (الثورة) و الرؤية الحزبية نفسها هو ما نستطيع ان نتأمله من منشورات ومؤلفات معينة أو آراء حول الفن للقائد المؤسس الأستاذ ميشيل عفلق الياس فرح والاستاذ عبدالامير معلة والناقد شوكت الربيعي والناقد عادل كامل والناقد الاديب محمد الجزائري . هذا فضلاً عن الرؤيات الفنية لشباب الفنانين الثوريين انفسهم ممن نجحوا اخيراً في تحقيق معرض الحزب، وكان ذلك في عام ١٩٧٤ . لكن ظهور هذا المعرض كتقليد فني كان ايذاناً لاختفاء الجماعات الفنية ودعوى التنظير الفني الجماعي على العموم للجماعات نفسها .

ومن هنا فان مشكلة التنظير الفني خلال تاريخ الجماعات الفنية في العراق وصلت في هذا العام الى شيء من الانحسار(*) وبالمقابل فان مفهوم الثورة في الفن كتنظير فني تشكيلي وجد الفرصة الملائمة لكي يتحقق في الفن العراقي التشكيلي، او بمعنى آخر ان تنعكس نظرية حزب البعث العربي الاشتراكي في الفن التشكيلي، بعد ان استقطب معرض الحزب اهتمام الفنانين وبات عليهم ان يعبروا في رؤياتهم الفنية الشخصية عن معنى الثورة في الفن .

الجداري ومحاضرة د. طارق مظلوم عن الاثار العراقية (راجع كتاب جمعية التشكيليين العراقيين (١٩٥٦ - ١٩٧٨) لمؤلفه احمد فياض المفرجي / ص ٤٢ - ٥٧)

(*) بالنسبة للجماعات الفنية، فان ظهور الرؤية الفنية للجماعة كان واضحاً بالنسبة للجماعات الخمسينية وبالاخص جماعة بغداد للفن الحديث فان لها بياناً مدوناً قرأ في أحد ايام المعرض الفني عام ١٩٥١ اما بعد ان تكاثرت الجماعات الفنية في نهاية الستينات فقد بلغ الامر بها ان اصبحت مجرد اتفاق بين عدة فنانين على اقامة معرض مشترك لهما دون ان تكون لهم رؤية فنية جماعية تربطهم وهذا هو المقصود بانحسار التنظير الفني خلال الجماعات الفنية .