الفصل السادس

تجمع البعد الواحد، والرؤية التقنية في الفن العراقي.

في الوقت الذي كانت فيه الجماعة العددية تتهيأ لانجاز فعالياتها الفنية كانت جماعة اخرى تحاول ان تعبر عن رؤيتها هي جماعة البعد الواحد، على انها من حيث التسمية اتخذت بنية (التجمع) وليس الجماعة. اي انها كانت تطرح رؤية عامة لا تفترض اي تضامن في المضمون بين اعضائها الا من خلال التقنية الفنية فحسب، وهي تقنية بسيطة في مدلولها لا نها تقتضي استلهام الحرف في الفن التشكيلي.

وكانت المحاولات الاولى لتأسيس البعد الواحد قد انبثقت في نهاية العام ١٩٧٠، وذلك حينما تسنى لكاتب هذه السطور، ان يحقق، مدفوعاً بما لمسه من قبول مبدئي من قبل بعض المعنيين باستلهام الحرف في اعمالهم واشهرهم جميل حمودي، نوعاً من التجاوب من قبل كل الذين اقتبسوا الحرف في اعمالهم من قريب او بعيد.. وبعد زيارات قصيرة الى الفنانين المعنيين بالامر في معاهدهم او مشاغلهم، واتصالات تمهيدية بهم ونقاشات مجدية تم الاتفاق على تنظيم اجتماع اولى للاتفاق على التسمية، وتهيئة مخطط للمعرض الفني، وعلى اصدار كتاب بمناسبة المعرض الاول. وبالفعل انجز الاجتماع المذكور وحضره كل من جميل حمودي ومحمد غني ود. عبدالرحمن الكيلاني ورافع الناصري وضياء العزاوي واخيراً كاتب هذه السطور. وقد استطعت في حينه اقناع المجتمعين بتسمية (البعد الواحد) لاطلاقها على التجمع، وعلى ان ترفد كذلك بقصد التوضيح بعبارة (الفن يستلهم الحرف) وكان قد اقترح ذلك جميل حمودي. كما اتفقنا جميعاً على ان نقتسم المجهود الفني وهو ان يقوم ضياء العزاوي باعداد المعرض الوثائقي اي باختيار وتهيئة مجموعة من الصور الفوتغرافية توضح دور الحرف والكتابة في وادي الرافدين والوطن العربي لرفد ظاهرة استلهام الحرف في الفن المعاصر، واقوم انا باعداد كتاب يشتمل على بعض البحوث القصيرة وعلى اراء الفنانين المقتبسين للحرف في اعمالهم، فضلاً عن اراء بعض النقاد ومقتبسات من الفكر الصوفي وسواه عن ما يتعلق بمعنى الحرف. كما اتفقنا ان يتولى رافع الناصري ومحمد غني اختيار الاعمال وتنسيقها وان يكتب الآخرون او يستكتبوا سواهم حول البعد الواحد. وقد وعدتنا في حينه، وابرت بوعدها، مديرية المعارض في وزارة الاعلام وكانت تديرها وقتئذٍ السيدة لمعان البكري، بتغطية نفقات هذا المجهود، او هذه التظاهرة الفنية والثقافية الجديدة.

ولقد تمت الخطوات الاولى بيسر، بعد ان وضعنا في تصورنا حجم هذه المبادرة في انجاز مهمة ثقافية وفنيّة في آن واحد وليس مجرد انجاز معرض فني كما كان سائداً وقتئذٍ. ثم رصدنا ريع الكتاب المطبوع الذي نؤلفه كأحتياطي لتغطية نفقات التجمع او تغطية بعضها في المستقبل. وكنت قد خططت للبعد الواحد ليكون امتداداً طبيعياً لما بدأت به جماعة بغداد للفن الحديث وما تطور لدى العديد من الفنانين العراقيين في مجال استلهام التراث عموماً، ثم لما وضعته في حسابها نحو الرؤية الجديدة كبيان فني. وكان واضحاً لدي ولدى الاخرين اننا بازاء مسؤولية ضخمة القصد فيها اخضاع الفكر الفني لمسألة التحقيق الاسلوبي في العمل الفني التشكيلي. اي ان الموضوع ليس هو مجرد اقتباس الحرف العربي في الفن بل الاسلوب الذي يمكن ان ينجم عن ذلك، ثم الوعي الجماهيري في كل الوطن العربي الذي كان ولابد صائراً لأن يستعيد كيانه التأريخي في محاولات مماثلة بهذا الشأن. على ان ثمة فروقاً في استيعاب معنى البعد الواحد كانت ماثلة بيننا. فكان فينا من يرى ان الموضوع لايتعدى استخدام الحرف او الكتابة في اللوحة او المنحوتة وكان فينا ايضاً من يحاول اكتشاف (العلاقة) الفكرية والتقنية معاً في ذلك، كما كان فينا من وجد في البعد الواحد استمراراً لجهوده الشخصية في البحث عن القيم التجريدية في الحرف كمجرد (خامة) للعمل، وبالمقابل كان هناك من يرى ان الامر يتطلب مجهوداً مضنياً في الدمج ما بين العالمين اللغوي والتشكيلي او الثقافي والفطري.

والخلاصة ان تأسيس البعد الواحد بشكل (تجمع) وليس (جماعة) كان يأخذ بنظر الاعتبار كل هذا التباين بين المستويات الفنية واختلاف اساليب العمل لدى الفنانين الذين يشتركون في مجرد الجمع ما بين الحرف او الكتابة باعتبارها اجزاء من (بنية) لها كيانها في عالم اللغة، وبين السطح التصويري او عالم الابعاد الثلاثة النحتيّ وما تتخللها من (بنى)، مهما كانت النتائج

الذاتية الناجمة عن هذا الجمع.

المؤلفات التنظيرية والاراء:

ماعدا الاراء التي عبر عنها رسامو البعد الواحد (اي ممن اشترك في معارضهم الثلاثة في بغداد) فقد تم نشر كتابين للتجمع هما كتاب البعد الواحد ١ والبعد الواحد ٣، فضلاً عن بضع ساعات من احاديث مسجلة تسجيلاً صوتياً يحتفظ بها بعض الفنانين المعنيين بالامر، او بعض المحاضرات والندوات التلفزيونية والاذاعية. والواقع ان الشكل المجاني للتجمع، وهو ان يتحقق ظهوره الفعلي بمناسبة المعرض الفني فقط وعدم وجود مؤسسة ثقافية تعنى بالفعاليات المتنوعة له بصورة رسمية او شبه رسمية بصورة مستمرة، حدد من فعاليات البعد الواحد. ومع ذلك فقد تحققت الكثير من الخطوات الناجحة في توسيع اطار هذا التجمع او استثمار طاقاته وكان له بعض الصدى في الوطن العربي. فمن هذه الخطوات بل اهمها تأسيس رابطة الحروفيين العرب(*) وقد تمت بمبادرة شخصية مني اثناء فترة انعقاد البينالي العربي الاول في بغداد في عام ١٩٧٤ اما الخطوة الثانية فكانت

(*) جريدة الثورة (١٥٠٣) ١٢/٧/١٩٧٣ (رابطة التجمع الحروفي في الفن العربي) ومن الجدير بالذكر اني كتبت بيان هذه الرابطة خلال انعقاد مؤتمر تأسيس اتحاد الفنانين العرب في بغداد عام ١٩٧٣، بعد ان اجتمعت بالفنانين العرب المهتمين باستلهام الخط العربي المتواجدين في فندق الامباسادور (السفير حالياً) وبعد لقاء تمهيدي مع الفنانين محمود حماد وابراهيم الصلحي (الاول من سورية والثاني من السودان) كما وقع من قبل الفنانين المعنيين بالامر [راجع الارشيف التشكيلي/ مديرية الفنون التشكيلية ملف شوكت الربيعي] وان من الجدير بالذكر ان هذه الرابطة التي ورد اسمها الكامل في نص البيان الآتي (رابطة التجمع الحروفي في الفن العربي) كانت تمثل مدى وحدة الفكر العربي في قضية على قدر عظيم من الاهمية بلغ بها الامر ان

مفـاتحـه اتحـاد الفنـانين العرب بتبنى تجمع البعد الواحد وتمثيل دور الوسيط بين الحروفيين العرب(**).

وكـانت الخطوة الثالثة مفاتحة مؤسسة آفاق عربية بعقد مؤتمر للبعد الواحد،

كانت الغاية في تأسيس البعد الواحد من الناحية الثقافية، منذ عام ١٩٧١ المساهمة في «الكشف عن معالم حضارتنا العريقة»(١) اي حضارتنا العربية و «حث الفنان والجمهور معاً على التعمق في صميم الكيان الداخلي للعمل الفني»(٢) ونستطيع ان نتبين هذا الجانب في الاشارة الى المغزى من استلهام الحرف العربي والحرف عموماً في العمل الفني. فهو استلهام يقصد منه تجاوز الاهتمام بالتقنية في الفن الى ما وراءها من فكر ووعي. لأن «الحرف، عموماً، يمثل مدى عناية الفن المعاصر بالمضمون الفنّي (كقيمة) وليس (كمهارة) او (انعكاس) مالفكرة «فلسفية . »(٣) وهنا نستطيع ان نستعيد مقولتنا عن طبيعة

نوه بهاد. عفيف بهنس في رسالة بعثها اليّ عام ١٩٧٣ وقال فيها بالنص «اشاطركم الرأي في ضرورة التوسع في فلسفة الفن العربي وخاصة الخط ولعلي اسهمت احيانا في ذلك. ومع ذلك انتظر منكم التوسع والاستمرار في البحث.» وللدكتور بهنس اهمية في البحث في جمالية الفن العربي المعاصر (الرسالة المذكورة من مجموعة الارشيف التشكيلية في دائرة الفنون التشكيلية (ملف شاكر حسن ال سعيد). وقد نص بيان الرابطة على عدة نقاط نجملها كما يلي:-

(١) الكشف عن كيان الحرف العربي في الفن على غرار كشف عنه في العصور القديمة والوسطى. وفي هذا المجال يظل الفنان العربي او المتكلم بالعربية اقدر من سواه على هذا الكشف.

(٢) يتم التركيز على الحرف العربي في استلهامه، لأنه حلقة الوصل بين جميع اقطار العالم العربي والاسلامي، وهو في عصرنا هذا اكثر اهمية منه في العصور السالفه.

(٣) ان باستطاعتنا اعادة تجربة (الخطاط) بالخط العربي بصياغات جديدة لاتقتصر على التوفيق مابين الخط العربي والزخرفة. اي كما هو وارد في فن (التجويد الخطي).

(٤) ان طريقة الكتابة غير التجويدية (اليدوية) تعتبر من اشكال الحرف المهمة في هذا المجال.

(٥) محاولة الخروج بالعمل الفني عن اشكاله التقليدية الى افق جديد عصري، وتطوير التعبير بالحروف الى لغة فنية جديدة عند استلهامه في الفن التشكيلي عبر (النظام الابجدي).

(٦) من الممكن استخدام علم الحروف كثقافة مهمة في الاعمال الفنية، وعلم الحروف هو الذي تطور خلال (الجفر) و(الاوفاق) الخ.

(٧) ان المنهج الذي نستخدمه في اعمالنا هو (منهج مقارن) يستوعب الوجودين الزماني والمكاني للعمل الفني.

(٨) يظل استخدام الحرف في الكثير من الاحيان استخدام مفرغ من المضمون اي دونما معناه المستخدم في الكلام.

(٩) من الممكن ايصال الاقتباس الحروفي الى المستوى الفني للحضارات، من الناحية التأريخية واثناء اقتباسه.

(*) كان رد الامانة للاتحاد العام للفنانين التشكيليين العرب على مفاتحتنا بضرورة تبنيهم لرابطة التجمع الحروفي في الفن العربي، ليكونوا مركز ارتباط لهم، اي للرابطة، في ارجاء الوطن العربي هو الرفض بحجة «ان الاتحاد العام ليس من اختصاصه التداخل في الشؤون الداخلية للتجمعات القطرية (كذا) لتأسيس روابط فرعية لفروع الفن كرابطة الحروفيين» [راجع كتاب الامانة عدد (٢٢) ١٩٧٩/٩/٤ - الارشيف التشكيلي/ دائرة الفنون التشكيلية - ملف البعد الواحد.

الفكر الفني في اواخر الستينات بان الرؤية في (البعد الواحد) هي (كالرؤيه الجديدة) بحث في مجال الشكل بروحية مضمونية . . فهو اذن «رد للمضمون الى الشكل . .»[4] اي انه يمنح الجانب الحروفي (وضمناً اللغوي) هذه الاهمية في الطرح الفنيّ ويعمق من (المضمون) الفني بحيث يصبح الان جزء من الشكل . اوقل ان الشكل فيه يصبح جزءً من المضمون، وتلك مسألة ثقافية هامة بل هي على غاية الاهمية لأنها تقضي على المبدأ الوظيفي في تفسير العمل الفني. اذ لم يعد في البعد الواحد (ويعود الفضل في ذلك الى بنيته كعمل فني) اي استخدام للشكل من أجل المضمون اوليس المضمون من أجل الشكل، طالما وهو يلجأ الى هذا الاسلوب في التلصيق collage والذي لم يعد مقتصراً على (الخامة)، وليس على (ماهو جاهز كالصور الفوتوغرافية)، بل يتجاوزهما الى الاشارة والعلامة اللغوية .

اذن ففي عام ١٩٧١ كان الفن العراقي عبر البعد الواحد يواصل هذا العطاء الثقافي العالمي معبراً عن معطيات حضارية وانسانية لايمكن فصلها البعض عن البعض، لانها تستبطن موقفاً لأنسان العالم الثالث الذي لم يعد يطيق التمييز ما بين العالمين المضموني والشكلي فهو يعيش كلا المحورين ويحقق

(١)، (٢) شاكر حسن ال سعيد : البعد الواحد (الفن يستلهم الحرف) ١٩٧١ المقدمة ص ١٢ .

(٣) نفس المصدر السابق ص ٢٥ .

(٤) راجع الفصل الرابع من الكتاب .

(٥)، (٦) راجع نفس المصدر السابق ص ٢٥ - ٢٦

(٧) نفس المصدر السابق ص ٤٦

(٨) نفس المصدر ص ٦٢ - ٦٣ وهذا القول هو لمحمد بن عبد الجبار النفري مقتبساً عن كتابه المواقف والمخاطبات . . وبالطبع فالنفري هنا لايقصد التشبث

(بنية) جديدة لثقافة الانسان المعاصر. اما الجوانب الثقافية الاخرى المنوه عنها في كتاب البعد الواحد فهو انه (اي البعد الواحد) جزء من التقاليد الحضارية العربية عبر التاريخ، اذ ان وحدة الحرف والسطح التصويري فيه كوحدة الفن الزخرفي وفن الخط العربي . وعلى العموم «فان المساهمة بالبعد الواحد تتضمن ربطاً للاواصر مابين شتى الاطراف المعنية بمسألة واحدة»[5] . فـ «ان هناك فنانين في شتى الاقطار العربية الاخرى يمارسون نفس الاهتمام»[6]

ويتضمن كتاب البعد الواحد كذلك استشهادات متنوعة في توضيح حدود الحرف وعمقه في الفكر الانساني، من ذلك مثلاً «صورة التعليق بالبيوت التسعة (اي اخراج ما في القوة الى الفعل) والتي فيها خمسة عشر من العدد كيف قلبت فهي نافعة لتيسر الوضع للحبالى . . . وهي من تعليقات جابر بن حيان في استخدام الحرف»[7] كما ان من ذلك ايضاً بعض التأملات الصوفية في معنى الحرف كبرزخ للاتجاه نحو الله : - «وقال لي العلم الذي ضده الجهل علم الحرف والجهل الذي ضده العلم جهل الحرف . (فاخرج من الحرف) تعلم علماً لا ضد له وهو اليقين الحقيقي .»[8] ومحمد عبد الجبار النفري هنا يحاول ان يطور معنى الحرف، باعتباره مردوداً ثقافياً انسانياً معاً سيظل في حوار دائم مع العلم من جانب والجهل، وهو ضد العلم من جانب آخر، وهما طرفان متناقضان،

بالحرف كبرزخ للاتجاه نحو الله حسب تفسيري الا لأنه (يناقشه) كمرادف لمعنى العلم في حين ان الجهل الذي لايقرن بالعلم او العلم الذي لا يقرن بالجهل، وهو الذي عرفه النفري بانه (العلم الذي لا ضد له)، اقول : - ان مثل هذا العلم هو الذي يقتضي مناقشتنا للحرف، اي ان نحقق حضوره لكي ننفيه . . لأن الخروج من الحرف لايتم الا بعد الدخول فيه وهكذا فان الحرف الذي هو برزخ للاتجاه نحو الله هو ذلك الحرف الذي تتم خلاله عملية الخروج منه «فاخرج من الحرف» . . . ولعل استلهام الحرف في الفن التشكيلي (اي استخدام الفكر اللغوي في الفكر التشكيلي هو عملية خروج من الحرف) .

يستطيع كل واحد منهما ان يحدد معنى هذه الثقافة الانسانية. لكن الحرف من دونهما يظل يقيناً و(توكلاً) بالمعنى الديني، اذ يستحيل الى فناء تام عن البشرية في الله (بالمعنى الصوفي). وبعبارة اخرى يعرف النفري هنا الحرف بانه (حالة خروج من الحرف) لا (حالة بقاء) فيه.

على اننا نستطيع ان نجد في الكتاب كذلك آراء الفنانين المشتركين في معرض البعد الواحد وهو ما يعتبر تجلياً لرؤياتهم الفنية. وبما ان اقدم من استلهم الحرف في فنه في العراق هما مديحه عمر وجميل حمودي فاننا نقرأ رأي جميل حمودي وكأن الحرف اصبح ملاذه الوحيد للتأكيد على اصالة الروابط الحضارية والثقافية لوجوده كرد فعل ضد حضارة المادة وثقافتها التي اجتاحته وهو في اوربا[9] في حين يحمل رأي محمد غني في الحرف معنى كونه خطاً او «كشكل يحمل معنى او معاني قابلة للتغير باستمرار. فهي اي الحروف كالحياة معنى لاينضب من الاستلهام الذاتي لتجريد المعاني»[10] لكن البعد الواحد بالنسبة لرافع الناصري هو ان يتجرد الحرف من معناه اللغوي وان يرمز بشكله المجرد للانسان او بالاحرى للانسانية: - «فالحرف او مجموعة الحروف في الصورة حينما تنفصل عن المعنى والافادة تبقى تكويناً تشكيلياً مجردا بالدرجة الاولى، ورمزا من الرموز الدنيوية ثانياً»[11].

اما بالنسبة لنوري الراوي فانه اي«الحرف يظل خارج حدود اللوحة فلا موضع للحرف الا في معناه. وهو هنا حينما يدخل في بعديها يصبح بعداً واحداً لا انقطاع لحاله».[12] تلك اراء متنوعة ومتفرقة تحمل بذور رؤيات ذاتية لفنانين عراقيين وعرب استلهموا حرفهم العربي على الاكثر في رسومهم او نحوتهم وراحوا يجدون في ذلك مدعاة تعمق في بناء ملامح جديدة لفنونهم. على اننا نقرأ لسواهم في نفس الكتاب اراء اخرى مهمة من ذلك رأي الموسيقار فريد الله ويردى الذي راح يطبق البعد الواحد على فنه فاخذ يرى فيه «صمتاً نسبياً يتخلل الوجود الصوتي.. (بحيث) يصبح الصمت هو العنصر الاساس للوجود الموسيقى.. والصوت وجوداً عرضياً له»[13]. وكان كل من عبدالرحمن الكيلاني وقتيبة الشيخ نوري وضياء الغزاوي وكاتب هذه السطور قد عقد بحثاً مستقلاً في الكتاب وليس مجرد رأي فني. اننا اذن كنا نجد في الحرف ضمنياً عالماً باكمله كان لابد لنا من سبر غوره بكل موضوعية.

ومن جملة الاراء التي حاول تجمع البعد الواحد ان يروجها تلك المعاني الثقافية المتنوعة التي ارتبطت بالحرف العربي بالذات وهو يخوض مخاضته في الفكر العالمي.. ففي الكتاب الثاني للبعد الواحد[14] نقرأ ما معناه ان البعد الواحد ليس «هو الوجود الانساني ولا المكاني بل مشكلة الوجود المكاني والزماني معاً[15]» ومثل هذا التخريج الفلسفي لا يتنافى بالطبع مع الهوية الانسانية للفنان والجمهور وهما قطبا ظهور العمل الفني الى الوجود (اساساً)، حتى ولا الهوية المادية او المكانية للعمل الفني نفسه، ولكنه يحدد (بنيته) الثقافية كفن كونيّ لا يقبع فيه الوجود بقوالبه المادية لوحدها بل بمعناه كاستمرار وتغير لا يقر له قرار:
- «ان نظرية البعد الواحد بهذا المعنى تفترض ان المعنى الحقيقي للكون يتحقق بالعودة من الشكل Form الى ازله الخطى Line ومن الحجم VoLume الى ازله الشكلي Surface. انه ممارسة للتجاوز (وضمناً التخلف) من خلال العلاقة المعقودة مابين

(٩) نفس المصدر السابق ص١٠٩.
(١٠) نفس المصدر السابق ص١١٢.
(١١) نفس المصدر السابق ص١١٤.
(١٢) نفس المصدر السابق ص١١٨.
(١٣) نفس المصدر السابق ص١٢٣.
(١٤) البعد الواحد (٢): اعداد وتصميم ٢٠-٢١ جميل حمودي/ بغداد ١٩٧٣.
(١٥) نفس المصدر السابق، الجوانب الفلسفية والتقنية والتعبيرية للبعد الواحد: شاكر حسن ال سعيد ص٥.

الـذات والعـالم الخـارجي بحيث لاتصبح هذه العـلاقة قيداً يتحجر فيه الوجود الانساني الذاتي بل علاقة متطورة تشعر فيها الذات بكيانها في الوجود الكوني . »[١٦]

امـا المعنى الانسـاني الجـديـد الـذي يتضمنه البحث في البعد الواحد فهو ان يشعـر الانسـان « . . بكيـانـه الكوني من خلال انسانيته عندما يجعل من سلبيته عنصراً جديداً للتوحد مع الخليقة جمعاء . فهو لا يعيش ذاته كأيجابية ازاء سلبية العالم الخارجي بل يعيش ذاته كسلبية ازاء ايجابية نفس العالم»[١٧] والواقع ان هذا المعنى لايستقيم اذا نحن لم نفهمه كعلاقة مابين الفنان والجمهور. اي ان يتبنى الفنان موقف المشاهد من العمل الفني وان يمنح المشاهد فرصة لكي يساهم في بنـاء العمـل الفني بالمقابل[١٨] وكان السيد جميل حمودي يرى ان «لأ دخال الحرف العـربي الى الفن التشكيـلي المعـاصر اهدافاً متعددة وليس هدف واحد، اهمها توجيـه عمليـة الابتكار الفني نحو طابع حضاري يربط الفنان بالاسس الاصيلة التي تتميز بها قوميته ويشده الى ارضه والى الطبيعة التي عاش فيها» .[١٩] في حين كانت حضارية البعد الواحد «ان يتجاوز الانسان وجوده وارضه و (ينتمي) الى المعـرفـة الكـونية»[٢٠] لدى قتيبة الشيخ نوري وذلك بعد ان اخذ بتوظيف رؤ يته التجـريـديـة الهنـدسيـة واتخاذ الدائرة اساساً لرسم الحرف . اما بالنسبة للسيدة مديحـة عمـر فان البحث عنـدهـا في البعـد الـواحد يرتبط بقيمة الحرف العربي الشكليـة . ولـديها ان «كل حرف من حروف العربية كصورة مجردة يؤدي معنى خاصـاً ، وان تلك الحـروف على اختـلافهـا في التعبـير تصبح مصدراً للالهام . فحرف الياء له شخصية جبارة تعبر عن معان كثيرة وحرف (ع) الذي لا نظير في الابجدية الانكليزية هو حرف قوي وفعال ، واما حرف (ل) فانه يعطي حركات رقيقـة موسيقيـة . »[٢١] ثم تضيف موضحـة رأيهـا : ـ «اما وقد آمنت بذلك ، فقد جعلت من الحـروف العـربيـة قواعـد لرسـومي . فاخذت اتدرج في تحويلها من اشكال سطحية بسيطة الى صور للفكر متحركة معبرة . »[٢٢]

وهكـذا اظهـر تجمـع البعـد الـواحد امكانية تحديد الرؤ يات الفنية للفنانين المستلهمـين للحـرف في اعـمالهم وطرح فكرة مؤسسة ثقافية كان من الممكن ان تكـون مركـز اشعـاع فني في كل الـوطن العربي لولم تقتصر على الجهود الفردية والشخصيـة لبعض اعضـائهـا . وبالمقابل حاول بعض موقعي بيان نحو الرؤ ية الجديدة من جانبهم تحقيق مساهمتهم الثقافية بتأسيس صالة اهلية لعرض اعمال شبـاب الفنـانـين دونـما جدوى ، وفي نفس الـوقت تقريباً[٢٣] . فكان في كل ذلك تطلع مستقبلي لعصر ثقافي جديد في العراق .

---

(١٦) نفس المصدر السابق ص٥ ـ ٦ .

(١٧) نفس المصدر السابق ص٧ .

(١٨) من الجـديـر بالـذكـر ان هذا التفاني المتقابل مابين الفنان والمشاهد هو ما يتحقق كذلك في الفن الحـركي والبصـري Op-Art حيث يقتـرح الفنـان اعمالا فنية لا تظهر بصورة تامة اذا لم يتحرك امامها المشاهد وهو ينظر اليها فتساهم حركته حينئذ في بناء العمل الفني . ومن هذا ان تكتب عبارة مقـروءة ولكن معنـاهـا يتم اذا لم يضيف اليهـا المشـاهـد اضـافة ذهنية من عنده وهو ما احاول انا تقديمه في بحثي الخاص بالعمل الفني .

(١٩) حميل حمودي : البعد الواحد (٢) ص٣١ .

(٢٠) نفس المصدر السابق ـ حضارية البعد الواحد/ قتيبة الشيخ نوري ص٢٩ .

(٢١) ، (٢٢) نفس المصدر السابق ـ ماذا وجدت/ مديحة عمر ص٢٤ .

(٢٣) راجـع جريـدة الجمهـورية (١٦٢٦) ١٤/٢/١٩٧٣ (كاليري ٣) ـ وفي هذا الخبر نعلم ان الصالة المذكورة ستفتح في نفس الشهر وسيعرض فيها من الفنانين اول الامر كاظم حيدر وصالح الجميعي واسمـاعيـل فتـاح وغيرهم . وبتاريخ ١٩/٨/١٩٧٣ نقرأ الخبر التالي في جريدة التأخي (١٣١٤) ١٩/٨/١٩٧٣ «ان الكـاليـري اغلق نفسـه وقـرر مؤسسـوه الثـلاثـة تصفيتـه . وهؤلاء المؤسسون هم اسماعيل فتاح وضياء العزاوي ورافع الناصري . »

مابين البعد الواحد والرؤية الجديدة :

يتضح لنا عند المقارنة ما بين البعد الواحد والرؤ ية الجديدة ان مصادر رؤ يتهما لم تكن واحدة ولكنهما كانا يمثلان مع ذلك نفس الظاهرة في بداية السبعينات، وهي ظاهرة الاسلوب الفني الشكلي المجسد بالمضمون وهو في حالة تلبسّه بالشكل.

كانت مصادر الرؤ يـة لدى الرؤ ية الجديدة كما بينا في الفصل السابق هي البيان الشعري ورد الفعل على الهزيمة النفسية التي اصابت الفنان العربي وجرحت كبرياءه عام ١٩٦٧ ، ولكنها كانت ايضاً ثقافة الفنان الذي بدأ يوظفها في عمله الفني من خلال التراث، يستلهمه ويناقش وجوده في فنه . في حين كان ظهور البعد الواحد اكثر صلة وتغلغلاً في صميم (التقنية الفنيّه) . صحيح انه هو الآخر كان يمثل مدى تلبس المضمون بالشكل . ولكنه لم يكن في حماسه رومانتيكياً . ومن هنا فان مصادره في الواقع تكمن ماوراء كل ذلك الحماس الستيني الذي عصف بلب شباب الفنانين، فهي تعود الى ماطرحته جماعة بغداد للفن الحديث من شعار حول اهمية التعبير عن الطابع يتحدد الآن بالحرف العربي وما تحيطه من هالة . ولعل نزار سليم حينما أشار الى ان بيان الرؤ ية الجديدة هو اعادة لبيان جماعة بغداد للفن الحديث «باسلوب متفجر يتحدى جيل الرواد ويمجده في نفس الوقت»[٢٤] انما كان يشير ضمناً الى ان البعد الواحد كذلك هو استمرار لجماعة بغداد للفن الحديث. والواقع انه كان كذلك الا انه الآن اكثر تبلوراً في مجال التعبير عن الطابع الحضاري لأنه يصبح استخداماً لعنصر حضاري ازلي هو (الحرف العربي)، وليس مجرد اقتباس له. حيث لا يوظف من خلال هذا الاقتباس شكل الحرف حسب بل كيانه اجمع،

(٢٤) نزار سليم : الفن العراقي المعاصر / عيلان ١٩٧٧ ص[illegible]

ومن اجل (بنية) جديدة تشكيلية ـ لغوية معاً . كما ان من مصادره ايضاً البحث التقنيّ لذاته والذي اولع به جماعة المجددين ولكنه الآن ينصب على طريقة استخدام الحرف كوسيلة تقنية ، بشكله ونمطيته وربما برموزه وحركيته (ايقاعيته) . ومهما يكن من امر فان البعد الواحد يمثل خطوة جديدة لما بعد الرؤ ية الجديدة لأنه نزعة (تقنية) اكثر منها نزعة (مضمونية) بل انه (كتقنية) يحفل بمضمون ديناميكي قابل للنمو ما بعد حالة تلبسّه بالشكل ، كما هو الامر بالنسبة للمضمون شأنه في الرؤ ية الجديدة .

ومن هنا فان الرؤ يـة الفنيّة للبعد الواحد تقع في الطرف المقابل للرؤ ية الثورية او الدرامية او الموضوعية البحتة التي تمثلها النزعة التي تجسد المضمون تجسيداً وظيفياً ، اي كما طرحت في جماعة معرض المعركة و الواقعية الحديثة و الاكاديمية . ومع ذلك فان ما كان يقع في سياق البعد الواحد من الجماعات الفنية هي (جماعة الظل) ايضاً . وهذه الجماعة الفنية التي ظهرت في عام ١٩٧٠ اي في نفس الفترة الزمنية التي تمخضت عن الرؤ يـة الجديدة والبعد الواحد تقريباً ، كانت من الناحية الرؤ يوية تمثل الحصيلة المشتركة ما بين الجماعتين او الرؤ يتين الاخريين . فاذا كانت الرؤ ية الجديدة تؤكد على تلبّس المضمون بالشكل الفني من جهة الفنان بالذات . الفنان الصوفي او الفنان الآثاري وهو الجانب الفعال في الطرح الفني ، و اذا كان البعد الواحد يؤكد على جهة العمل الفني نفسه ، اي السطح التصويري او البروز النحتي وهو في حالة تناسق مابين الحروف والابعاد حيث «الحدود الجهات والحروف والاصوات» على حد ما ينطبق على الفن التشكيلي التأمليّ الصوفي[٢٥] فان رؤ يـة (جماعة الظل) تمثل التاكيد على ان الفن هو ظل الواقع[٢٦] : او انها تؤكد على ما يستطيع ان يعبأ

(٢٥) راجع كتاب البعد الواحد المنشور الاول للجماعة ص١٣٤ والقول هو لأبي القاسم القشيري مؤلف الرسالة القشيرية في التصوف .

(٢٦) لنا عودة الى ذكر هذه الجماعة في فصل تال .

فيه الجمهور، لا الفنان ولا العمل الفني.

وهنا نأتي الى فحوى هذا التفاعل بين المضمون والشكل لدى هذه الرؤيات. فان المضمون المتلبس بالشكل في كل من الحالات الثلاث هوإما ان يكون مضموناً (ماضوياً) يتعامل مع التراث ومثوله في الحاضر، اوان يكون مضموناً (آنياً او مستمرّاً) في الحاضر، يتعامل مع اللغة، واما ان يكون مضموناً (مستقبلياً) متعاملاً مع الجمهور الفني. في تأليف العمل الفني بمعناه الكلي.

تجمع البعد الواحد والنقد الفني:

اوضحت معارض تجمع البعد الواحد الثلاثة، بصورة لاتدع مجالاً للشك، اهمية العمل على صنع تراث عربي معاصر ومن منطلق جماليّ (استاتيكي) اساسيّ هواستقراء الروح الحضارية والتجريدية للفكر العربي عبر التأريخ. وهي انما كانت في ذلك تمثل الفكر العربي المتألق في العراق، والذي لا يقتصر على الفكر التشكيلي فحسب بل يشتمل كذلك على جميع نواحيه الاخرى الفلسفية والعلمية والفنية. والواقع ان امكانية البحث من ايديولوجية الفكر العربي كما كشفت عنه محاولات الفنان التشكيلي العراقي طوال عشرين عاماً كما مرّبنا (من ١٩٥٠ - ١٩٧٠) وعن طريق دمج التراث بالواقع المعاش والعقيدة بالعمل، والذي لقي له ارضاً خصبة في الحياة السياسية والتطور الاجتماعي والانساني، وجد له مسارب جيدة ايضاً في مجال البحث الجمالي والتقنيّ خلال الفترة المنحصرة ما بين (١٩٦٥ - ١٩٧١)، اي منذ ظهور جماعة المجددين وحتى ظهور تجمع البعد الواحد. ففي هذه الفترة كان الفن التشكيلي يكتسب ترشيدهOrientation الاستكشافي عبر التنظير الفني فكان الفنان يبلغ وقتئذ ذروته في التمرس بمصيره الثقافي والفني على السواء. اما مصيره المادي فقد اصبح رهن السوق التجارية التي بدأت الدولة تمتلك ناصيتها،في حين اخذت في نفس الوقت اي الدولة على عاتقها توفير كل الظروف الممكنة المادية والمعنوية لمواصلة الفنان للعمل في ظروف فردية طبيعية. وكان تشجيعها للبعد الواحد على الظهور وتبنيها لمشروعه الثقافي في التأليف الفني والمعرض الفني، على السواء اثره في انبثاقه، ولكنها لم تستثمر في حينه هذا التجمع لتجعل منه مؤسسة فنية.بحق وحقيق حرصاً منها على عدم التدخل في حرية العمل الفني.

ويبدو ان هذه الثمرة التي اكتملت في بداية السبعينات، اي من ناحية التزام الفنان لمصيره وايمانه بجدوى هذا الالتزام، وجدت ان في ميسورها تعريف الجمهور بنفسها من خلال مناقشات فكرية خاضها الفنانون الشباب فيما بينهم، كان من ابرزها تلك الندوة التي اشترك فيها يوسف الصائغ واسماعيل فتاح وضياء العزاوي ويحيى الشيخ وفائز الزبيدي ونور الدين فارس.[٢٧] فكأنها كانت تستأنف نشاط الرؤية الجديدة من جهة وتناهض البعد الواحد في مهمتها وان لم تذكر ذلك صراحة من جهة اخرى. وكان موضوع الندوة هو(واقع الفنون الجميلة بعد جواد سليم) وهكذا فان من جملة ما قاله اسماعيل فتاح مثلاً «اما بصدد المرحلة الراهنة، فبالرغم من اهميتها، الا انها مرحلة خطيرة لان بعض الفنانين بدأوا يتناولون قضايا شكلية معينة ويكونون منها لوحة، واقول بعض الفنانين لان هنالك فنانين يطرحون مثل هذه الاشياء بوعي بعد ان يتحسسوها جيداً ويدركوها خلال ثقافتهم وتجربتهم، الا ان معظم هؤلاء الفنانين اخذوا يطرحون هذه الاشياء بصورة نمطية وذلك لان هنالك دعماً من قبل بعض الاسماء المعنية التي راحت تتحدث مؤخراً عن الفن وتمجد القضايا التي يطرح فيها الحرف اوالبعد اوما شابه. فهذه الاشياء تمثل خطورة في الفن العراقي لانها اصبحت تحتل حجماً كبيراً ولكنها طبعاً لا تنسحب على جميع الفنانين بل اكثريتهم..»[٢٨] اما ضياء العزاوي فكان يقول في هذه الندوة «.. ان التقدم

---

(٢٧) مجلة الثقافة الجديدة (٣٩) ١٩٧٢ / ندوة الثقافة الجديدة (واقع الفنون التشكيلية بعد جواد سليم) ص ١٢٠ - ١٤٦.

(٢٨) نفس المصدر السابق والمؤلف ص ١٣٣

الـذي حصـل في الفنـون التشكيليـة بعـد جواد سليم يعود الى الانفتاح الثقافي الـذي حصـل بعـد ثورة ١٤ تموز، حيث نشأت علاقـات اجتـماعيـة وثقـافيـة جديدة، كانت تمثل هذا الواقع الجديد الذي يحتاج الى وقت اكبر.»[٢٩] بل راح يصرح كذلك «.. ان المرحلة التي اعقبت جواد سليم استطاعت ان تقدم نماذج فنية كانت قادرة على تجاوز جواد سليم..»[٣٠] في حين راح يحيى الشيخ يفلسف العمـل الفني ويقيمّـه بمقـدار ما «يصـوّر اخـلاقاً معينة اكثر مما يصور علاقات تشكيليـة محددة».[٣٠] وهـو يقـرر كذلك ان ثمة «حركة للعودة الى التراث حيث نجـد رسم حقـول كثـيرة ومتناثرة من الحروف والاشكال والمثلثات وهذه الرموز التراثية تحمل بالاساس (اخلاقاً تراثية) سواء كانت اخلاق تراث استشهاد ديني او صوفي او بطـولي. فهـذه جميعـاً كانت مطـروحـة اسـاسـاً وفقـاً لقيم اخلاقية وايديولوجية معنية تعكس موقف الفنان الاجتماعي تجاه وضعه الديني او النفسيّ او الاجتـماعي. امـا الآن فان (اقنعـة) الـتراث راحت تطـرح كمجـرد نماذج واشكـال لايسنـدهـا ايّ سنـد اخلاقي او اجتماعي محدد، وضمت في مثل هذه الاعمال (توفيقية) بين التكنيك الفني وبين بعض الاشكال التي يمكن ان نقول عنها انها جوفاء»[٣١]

ونحن نستنتج من كل هذه الاراء ان ما كان يدور في خلد شباب الفنانين عام ١٩٧٢ من جيـل الستينـات وهم يستعرضون الفترة التي تلت جيل الخمسينات انهم كان يحاولـون ان يمتلكـوا زمـام الامـر في تنظـير فني عام لا يغفـل قضيتين اساسيتين وهما استلهام التراث وتفسير الاسلوب والتقنية بما يلائم ظهور معنى

(٢٩)، (٣٠) نفس المصدر السابق والمؤلف ص١٣٤-١٣٥.

(٣٠) نفس المصدر السابق ص١٣٦.

(٣١) نفس المصدر السابق - راجع تفسير كل من ضياء العزاوي وفائز الزبيدي على الخصوص / ص١٣٩-١٤٢.

(٣٢) نفس المصدر السابق ص١٣٣.

المضمـون المتلبس بالشكـل. **ويتجلى هذا التفسير في التاكيد على** اهمية كاظم حيدر في معرضه ملحمة **الشهيد ومعنى (الرمز) الكامن في رؤ يته**.[٣٢] لكن ما هو **مهمّ في الامر ان نجد، عند التأمل، القلق من التمرحل الاسلوبي** المؤدي الى **ايـة (مـوضـوعيـة شكليـة) في استلهـام الـتراث اذ كانـوا يعتـبر ونها** ابتعاداً عن المضمون. لكن هذه **الموضوعية الشكلية بالذات هي التي اصبحت** تمثل مغزى الرؤ ية في البعد الواحد. **وكان اسماعيل فتاح هو الوحيد الذي ندد** بصراحة من بين المشـاركـين بالندوة **بالحرف والبعد الواحد: - «فهذه الاشياء تمثل خطورة في** الفن العـراقي لأنهـا اصبحت **تمثـل حجـماً كبيراً ولكنها بالطبع لا تنسحب على** جميـع الفنـانـين بل اكثـريتهم.»[٣٣] **لكن اسـماعيل فتاح نفسه** سرعان ماستلهم البعـد الـواحـد تقييـماً شامـلاً **ومستقبلياً. ومن جملة ما ادلى به في هذا الشأن في** مطلع مقـال له نشـر في جريـدة الثـورة **عام ١٩٧٢ مايلي: - «حين اقيم معرض** البعـد الـواحـد **عام ١٩٧١** كبداية **لاقامة مدرسة فنية تجعل من الحرف** الكتابي ومن التعبير **عن البعد الواحد** حجراً اساساً **كان الاعتقاد السائد** حينئذٍ ان تلك المحاولة ستركز **مفهوماً تشكيلياً** عربياً يمكن **ان يصبح بعد تبلور** المحاولة مدرسة متميزة الاسس **والمنطلقات ونقطة** يقف عندها **الفن التشكيلي العربي** مع النتاج الفني العـالمي **على صعيـدي التجـدد** والابـداع، **بالمستوى نفسه».**[٣٤] **وقال في** مكـان آخـر من **مقاله: - «ان خلق** مدرسة تشكيلية جديدة **تعنى بالنتيجة** طرح الحـرف في نحوته **في السبعينات**. ومع ذلك فان مخاوف فتاح كانت خلال الندوة منصبة على (النمطية) **في** استخدام التراث في الحرف وهو **وهو**مصطلح ومفهوم حاول المشتركون لتاكيد جهود الابداع من وجهة نظرهم.

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

(٣٤) نفس المصدر السابق.

(٣٥) عبدالله الخطيب: جريدة التآخي (٦٩٦) ٣٠/ ٣/ ١٩٧١/ جماعة البعد الواحد.

وممن تصدى للبعد الواحد في حينه بالتجريح الناقد عبدالله الخطيب، وهو الذي اشار فيما أشار اليه، الى ان الحرف العربي او فن الكتابة تطور قديماً الى حد التخمه، متشهداً على ذلك بابتداع فن الارابسك والقواعد التجويدية لفن الخط العربي،وان احياءه، اى للخط العربي، لايعدو ان يكون موقفاً متغرباً Westerniser من قبل الفنان الحروفي العربي، اى في تقليده لاؤلئك الاوربيين الذين اكتشفوا دوره منذ مطلع القرن العشرين.[٣٥] وهذه مسألة طالما اتخذت منطلقاً لموقف المستنكر لنهضة معاصرة ذات الهوية القومية والعالمية في نفس الوقت. وهى وان بدت (تقدمية) في مضمونها الا انها تدعو الى فكر سلفى يقتضي الكمون في صميم الوعى التقليدي. على انه اذا كان الفكر الاوربي يبحث عن شخصيته في الحضارات الاخرى فما الضير ان تبحث هذه الحضارات عن شخصيتها فيه، هذا فضلا عن ان استلهام الفكر الاوربي للكتابة العربية والزخرفة لايتناقض وان يستلهم صاحب هذه الكتابة وهذه الزخرفه فنه ممن (صنعه) وحاول استثماره فلماذا اذن لانستثمره نحن من جديد ولو كانوا هم الذين عرفونا به؟

وقد اكد عادل كامل في كتابه الحركة التشكيلية في العراق/مرحلة الرواد هذا الرأى الذي طرحه عبدالله الخطيب في موقفه من البعد الواحد، مناقشاً ارائى في الموضوع المتعلق باستلهام الحرف في الفن ومستنداً على مايلي: «يقول شاكر حسن عن تجربة البعد الواحد: تعبر ممارسة الحرف العربي والحرف عموماً في التشكيل الفنى عن محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن.»[٣٦] ومما ثبته الناقد كامل في هذا الموضوع قوله ان «دعوة الفنان لاعادة صلة الفن المعاصر بتراث الخط العربي الاسلامي (فيها) التباسات عدة، حاول الاستاذ شاكر ان يعطيها صيغة واضحة بالاستشهادات او بالايحاء اللغوي، او انه حاول ان يجعل من استلهام الحرف العربي اتجاها للفن في العراق، هاملا اصلا ان هذه التجربة قديمة، وانها ظهرت في اوربا ببداية هذا القرن لدى عدد من الفنانين المجددين.»[٣٧]

لكنه عقب عند ذلك في نفس الوقت بتعقيبات متناقضة كانت تعبر عن التوتر الفكري الذي سببه ظهور البعد الواحد في وقت اخذ فيه شباب السبعينات يعانون واقعهم الجديد معاناة حدية، وهذا ما نص عليه هو بقوله في معرض تحليلاته «واعتقد لانه يوقعنا فى التباس..»[٣٨] وكان اخر ما عقب به على ظاهرة البعد الواحد هذا الرأي: «علينا ان ندرس ظاهرة البعد الواحد كظاهرة جمالية، وكبحث عن خصوصية بالشكل وفى نظام التعبير.

ولقد استطاع.. ان يقدم افضل النتائج لهذا منذ بدء دعوته وحتى الآن. ولكن تبقى دعوته ضمن هذه الحدود دعوة ينبغى ان نجردها من تهويماتها، وأن نفهمها بتوجه معاصر، يتحول فيه استلهام التراث الى اغناء للتجربة والى نمو وتطور لها.»[٣٩]

وقد حاول ايضاً شوكت الربيعي في عام ١٩١٨ ان يذكر رأيه في هذا الموضوع فكان مما ادلى به بهذا الصدد: «.. اما هل يمكن اعتبار هذه التجربة جديدة (اى تجربة استلهام الحرف فى الفن)؟ فهذا امر غير ممكن تاريخياً لأن رسمه على شكل من الاشكال جاء بعد منتصف الالف الرابع قبل الميلاد في

(٣٦) عادل كامل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد بغداد/ ١٩٨٠ ص١٢٨.

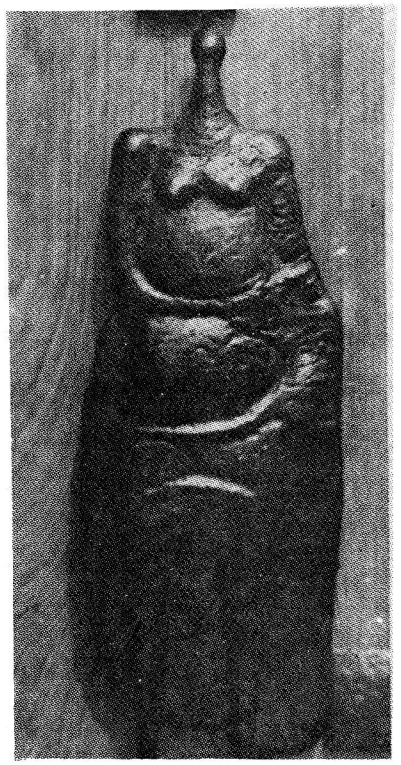
(٣٧) نفس المصدر السابق والمؤلف والصفحة.

(٣٨) نفس المصدر السابق والمؤلف ص١٣٢.

(٣٩) نفس المصدر السابق ونفس المؤلف ص١٣٢.

(٤٠) شوكت الربيعي: جريدة الراصد (٩٥) ٢٨/١١/١٩٧١/ مع الناقد التشكيلي شوكت الربيعي.

العراق حينما كان يراد التعبير عن شيء ما معين كالثور او السمكة الخ . . »[٤٠]
وهو رأى مستانف سرعان ما ندرك سره حينما نقرأ قبل ذلك (حزيران ١٩٧١) نفس الناقد في معرض البعد الواحد الاول، يعلن رأيه النقدي كما يلي: «ان ميزة الخط العربي ورسم حروفه منذ مئات السنين الهمت الفنان المسلم واضفت على نتاجه تشكيلات عديدة في الفنين الحرفي والسلوكي، وان كانت محاولة بعض الرسامين والنحاتين في العراق في طريقها للبحث عن نقطة البدء



نداء كاظم السنة ـ ١٩٦٨
الموضوع ـ امرأة معرض جماعة المجددين ١٩٦٨
المادة ـ نحاس قاعة جمعية الفنانين العراقيين

مجدداً. فهذا يعني ان يقظة الحرف وبعده الواحد على القماش تقاس بقدر ما يكسبها هؤلاء الفنانون من حياة مشرقة»[٤١]

ولعل د. عفيف بهنس هو المفكر الوحيد ممن كون لهم رأياً واضحاً عن

البعد الواحد كظاهرة ثقافية من ظواهر الفكر العربي المعاصر. وقد جاء في كتابه (الفن الحديث في البلاد العربية) :ـ «ان ما قدمته جماعة البعد الواحد من افكار يبقى اساساً من تبرير استعمال الحرف، وظهور الفن الكتابي العربي الحديث، على الرغم من الطابع الصوفي والغيبيّ الذي يكتنف بعض التحليلات. الا اننا نرى في ذلك تفسيراً للعلاقة بين المبدع والمتذوق، هذه العلاقة الحدسية التي لاتخضع لقوانين الادراك المجردة، بل هي تبقى مختلطة مع روابط روحية غيبية

ولكن السؤال الذي لابد من طرحه مرة ثانية هل يقوم الفن العربي الحديث على الحرف والكتابة فقط؟ ان محاولات الفنان شاكر حسن تبين انه يسير في نطاق البعد الواحد من ان مفهوم البعد الواحد مفهوم للفن العربي الحديث ونحن مازلنا نراه بديلا لمفهوم التجريد الحديث. فهو فن مرتبط بالمتذوق برباط قديم عريق وهو قادر بتلك ان يرتفع بالمتذوق في العصر الحديث الى مستوى التشكيلات الابداعية دون الشعور بالغرابة والتفاهة، وهو بعد ذلك كله شكل ناجح من اشكال محاولات تعريب الفن وربطه بالعصر.»[٤٢] وهو رأى قابل للمناقشة لولا اننا بصدد كتابة تاريخ للفن العراقي المعاصر. ومع ذلك فنحن نرى ان د. بهنس في رأيه هذا كناقد وليس كمؤرخ لايستقصى معنى البعد

(٤١) شوكت الربيعي: مجلة المثقف العربي (٢) ١٩٧١، عالم البعد الواحد في الفن التشكيلي ص١٦٧.

الـواحد حضارياً او جمالياً من (موقفه) فى المراحل التاريخية السالفه للفكر العـربي فى الحضـارة العـربيـة، والا لوجـد فيـه دوره كمفهوم للفن العربي الحديث[٤٣] ورغم هذ فان تقيمه للبعد الواحد يؤرخ للفن العراقي في مطلع السبعينات مخاضه الجديد في مجال الرؤية والثقافة الفنية.

وممن اولع في النصف الثاني من السبعينات في دراسة اتساع ظاهرة استلهام الحرف العربي فى شتى ارجاء الوطن العربي هو الناقد والشاعر بلند الحيدري. ومن هنا فنحن نقرأ له في عام ١٩٨١ نصاً لمحاضرة اشار فيها الى البعد الواحد اشارة هامة مفادها ان «.. الكلمة العربية المتميزة بقدرتها على تغير مضمونها ضمن تغيير مواقع فنية تنهض بها مدرسة لها فرادتها في الجدة والابداع والتميز، انطلاقاً من جماعة البعد الواحد التي سعت وبها اجتمع لها من فنانين موهوبين الى ان تحقق رؤية شمولية لموقفها من الحرف ذات بعد تنظيري يستلهم الحرف العربي بقيمه التشكيلية ومنزلته الاسلامية والصوفية وعلاقاته التراثية وقدرته التعبيـريـة وهـو ما اشـار اليـه جزءا كتـاب البعـد الواحد الذي صدر عن الجماعة..»[٤٤] ولكنه كان يرى «ان الجانب التنظيري لم يستكمل نفسه في رؤية

(٤٢) د. عفيف بهنسي: الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر اليونسكو ١٩٨٠/ ص٩٥.

(٤٣) ما نود ان نشير اليه بهذا الصدد هو ان البنية التي اعتمد عليها البعد الواحد تعتمد على الجميع مابين المحورين اللغوي والتشكيلي او الزماني والمكاني في العمل الفني وهو مايمكن التعبير عن الوضع الأمثل Exampilarity في الفن الرافديني او الفرعوني وفي كل الفنون العربية وفي شتى المراحل التاريخية. فلماذا اذن يكون (تعريباً للفن وربطه بالعصر) حتى على اعتباره تجريداً.. ان الاشارة الى تعريبه يعني كونه تعبيراً عن فكر اوربي اي كبديل للتجريد الحديث على حد قوله، وهذا رأي يستقم على مانعهده.. في د. بهنسي من موقف نقدي موضوعي في استقصاء الفكر العربي، استقصاء عميقاً يرتبط باحساسه التاريخي والحضاري في الفن.

واضحة وشاملة..»[٤٥] ومع ذلك فقد عقب على ظهور البعد الواحد ومجد بجهود الفنانين العرب في تعزيزهم «خصوصيتهم ونزوعهم التشخيصي بما يخرج بهم من دعاوى التماثل مع الفنانين الاوربيين المعاصرين وتقليد معاصراتهم التجريدية على غير كثير وضوح من امرهم فيها.»[٤٦]

وهو في رأيه الاخير هذا يد لنا بمقولة هى غير مقولة د. عفيف بهنس، بل وتناهضها. لأنه يستنتج ان الفنانين العرب في معاملتهم للحرف العربي يظلون على بصيرة بامرهم بخلاف الفنانين الاوربيين ممن يتعاملون مع حرف هو غير حرفهم.

وممن عبروا عن مخاوفهم في استلهام الحرف في الفن، رغم ما يجدون فيه من جدوى ناقد عراقي معروف هو سهيل سامي، طرح رأيه في جريدة التشكيلي العربي دون ان يذكر اسمه[٤٧] وكان يرى ان «لابد من اصلاح نقطة البدء. فضمن هذا المجال الضاج بالقيم لايمكن للخط ولا لأى اشارة رمزية ان تكون بمأ من من انحطاط دلالتها الشكلية والمضمونية في الزمن. ان هذا الاتجاه (اى استخدام الخط في الفن)، يسد حاجة مشروعة لكن التأويل المبالغ مضمونياً وشكلياً سيجرنا الى المبالغة في احياء التعاويذ الشعبية للكلمة والخط لدرجة ان تصل معها الدلالات الى مستوى الصناعة والتهذيب، او ان

(٤٤) نشرت هذه المحاضرة في التشكيلي العربي حيث صدرت هذه الجريدة خلال المؤتمر الاول للفنانين التشكيليين العرب واستمرت تصدر كمجلة للاتحاد.

(٤٥) سهيل سامي: جريدة التشكيلي العربي (٧) ١٩٧٣. الحرف العربي في اللوحة. بغداد ١٩٧٣.

(٤٦)(٤٧) نفس المصدر السابق.

(٤٨) بلند الحيدري: مجلة الفن العربي (٤) ١٩٨١ تأثير الحرف في الفن العربي المعاصر ص(١٧).

يصبح الخط اضافة من الخارج»[٤٧] على ان مخاوفه هذه كانت بصورة مسبقة ممهداً لها في نفس المقال باشارة حاسمة الى ان العمل الفني في الآونة الاخيرة تعرض الى ارتباك في القيم المضمونية لحساب الشكل الى الحد الذي «اصبح الشكل والعناصر التكنيكية والزخرفية لا تخص (اللوحة ـ الموضوع) بل تخص (الفنان ـ الذات) ومن خلال تأويل نظري سابق على الخبرة الجمالية للفنان»[٤٩] ان ما يعوز هذا الرأي في نظري هو العودة الى المناخ الحضاري والاركيولوجي لدراسة الظاهرة الفنية، هذا فضلاً عن ان مشكلة البعد الواحد في استلهام الحرف العربي هي ليست مجرد خبره ذاتية، ومسبقة (للفنان ـ الذات) لانها في بنيتها خبرة آنية تخص (اللوحة لذاتها) لا موضوعها فحسب ولا ذاتية الفنان، ذلك ان استخدام (الحرف ـ الخط) في الفن التشكيلي عبر العصور هو استخدام مشروع بجميع اشكاله فهو عنصر اساس وليس عنصراً طارئاً ولا يمكن ان يصبح اضافة من الخارج وان يتضمن التعاويذ، بل ان التعاويذ كطرح لغوي كما هو الحال في (الاوفاق) هي في حد ذاتها ابداع فني ـ حضاري في نفس الوقت.[٤٨]

واخيراً يطالعنا صبحي الشاروني في عام ١٩٧٩ بتقييم عام للبعد الواحد مفاده ان المفهوم الفلسفي لتجمع البعد الواحد يتركز على ان حروف اللغة قادرة على القيام بدور بديل لكل العناصر التشخيصية والمعنوية في الفن.[٥٠] وهو رأي لايمثل بالطبع الرؤية العامة لتجمع البعد الواحد وربما استقر في ذهن الناقد كانعكاس شخصي عن تقنيات استلهام الحرف في الفن، خاصة ما يتعلق بالجانب التشخيصي للحروف وامكانية قيامها بدور البديل

(٤٩)، (٥٠) صبحي الشاروني: مجلة فكر وفن (٣٣) ١٩٧٩/ الحرف العربي في فن التصويري.

للشكل... ولكنه حاول ان يصف مدى اهتمام الفنانين العراقيين بالحرف في الفن التشكيلي كما يلي: ـ «.. انها اتخذت (اي المحاولات المبذولة) شكلاً منظماً في العراق عندما قام عدد من الحروفيين باقامة معرض لاعمالهم في بغداد تحت اسم (الفن يستلهم الحرف) واطلقوا على انفسهم (جماعة البعد الواحد)، وطبعوا كتاباً صغيراً يعرض وجهة نظرهم في هذا المجال. وقد اثار هذا الكتاب العديد من المناقشات على صفحات الصحف العراقية والمصرية.»[٥٠]

ومن الجدير بالذكر بعد هذا الاستعراض لوجهات النظر المختلفة حول البعد الواحد ان اشير الى الجماعة الفنية التي اسسها الفنان توفيق عبدالعال في لبنان والتي اطلقت على نفسها تسمية البعد الواحد، وكان هو احد الموقعين على بيان رابطة الحروفين العرب[٥١] والمنشور في بغداد عام ١٩٧٣. ان في محاولة الفنان عبدالعال هذه مايدل دلالة واضحة على المناخ الثقافي الذي اثاره ظهور تجمع البعد الواحد وتطوره في العراق مابين ١٩٧١ ـ ١٩٧٣.

وهكذا نستطيع ان نستنتج حجم المكانة التي احرزها البعد الواحد لا في العراق فحسب بل وفي الوطن العربي ايضاً، وقد كان للحرف العربي ودوره في الفن التشكيلي الذي تمسكت به الجماعة (بل التجمع) صدى في بعض المجلات الاوربية التي تصدر في لندن اوسويسرا اوالمانيا مما يدل على اتساع نشاطه على مستوى عالمي.

(٥١) حدثني الاستاذ توفيق عبدالعال بنفسه عن تأسيسه لجماعة البعد الواحد في لبنان وانها من نتائج ظهور رابطة الحروفيين العرب في بغداد ولا ادري ان كانت هذه الجماعة موجودة الآن. فقد مضى على المناسبة التي جمعتني بالاستاذ عال حوالى سنتين وذلك حينما انجزت معرضي الشخصي في بيروت بدعوة من المركز الثقافي العراقي آنذاك.

معارض التجمع :

لم يقتصر المعرض الاول للبعد الواحد على الفنانين العراقيين والعرب المقتبسين للحرف او الكلمة في اعمالهم فحسب بل اشتمل ايضاً على فنانين اوربيين مثل صوفيا ارتموفسكا[٥٢] ورابندرات طاغور الشاعر العالمي الكبير، هذا فضلاً عن اعمال اخرى تمثل الخط العربي لهاشم محمد البغدادي المعروف بهاشم الخطاط وعبدالله رضا وعصام الصعب الحق في اعمال حرفية بشكل خط ورسم على قماش وهي من الاعمال الدينية. وهكذا فقد احتوى المعرض اعمالاً لوجيه نحل (من القطر اللبناني الشقيق) وجبرا ابرهيم جبرا، وجميل حمودي وجواد سليم ورافع الناصري و سعد شاكر (سيراميك) وصالح الجميعي وضياء العزاوي وفائق حسن و فؤاد جهاد وقتيبة الشيخ نوري ومحمد غني (نحت) ومديحة عمر ومواهب الشالجي ونوري الراوي وناظم رمزي وهاشم سمرجي وناجي حسن آل سعيد (آية الكرسي بالكوفي المربع) وكاتب هذه السطور.[٥٣]

كان المعرض في الواقع معرضاً وثائقياً اكثر منه معرضاً فنياً صرفاً. وكانت غايتنا منذ البداية ان نظهر اتساع رقعة استلهام الحرف العربي في الفنون المختلفة مثلما نقارن ما بين الاعمال التقليدية والمبتدعة، وكذلك مابين استلهام الحرف العربي اوروحيته لدى فنانين اجانب وبين ما كان يحققه

(٥٢) دليل معرض البعد الواحد الاول ١٩٧١ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ـ لوحتها حركة ٣٣×٧٨ من مجموعة المتحف الوطن للفن الحديث.

عرضنا له ((١١) لوحة بالحبر الصيني والمواد المختلفة وبطريقة الطبع وهي من مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث.

(٥٣) راجع دليل المعرض الاول للبعد الواحد لعام ١٩٧١/ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث.

الفنانون العراقيون. ولنقل ان المعرض كان بمثابة مدخل الى تظاهرة حروفية معاصرة لم نعرف وقتئذ مدى انتشارها خارج العراق. وكان اول من كتب من النقاد عن المعرض عادل عبدالجبار الذي حاول مخلصاً ان يجد في المعرض عطاءً ثقافياً وابداعياً جديداً. وهذا ماتناوله في مقال له عن جماعة الاربعة

بعنوان من البعد الواحد الى جماعة الاربعة[٥٤] وكان شوكت الربيعي قد طرح رأيه بتحفظ اول الامر في حوار له مع سليم عبدالقادر السامرائي[٥٥] الا انه عاد فقرظ ظاهرة استلهام الحرف في الرسم في محاضرة له في محافظة البصرة مشيراً الى «محاولات جميل حمودي عام ١٩٤٧ والسيدة مديحة عمر عام ١٩٤٩ في ادخال الحروف العربية على قماش اللوحة واثر ذلك على بروز تيارات ـ البعد الواحد والفن يستلهم الحرف. . . وارتباط هذه الظواهر بالمحاولات المماثلة في اوربا وجنوب شرقي اسيا وغيرها من المناطق. .»[٥٦]

وعلى العموم فقد اثار معرض البعد الواحد الاول اهتماماً لدى الجمهور الا انه لم يفهم الدور الذي يلعبه الفنان في استلهامه للحرف كل الفهم. وحينما انجز المعرض الثاني للتجمع في عام ١٩٧٣ ظهرت فيه اسماء جديدة مثل شوكت الربيعي وعشتار جميل حمودي وعلى طالب وراكان دبدوب وستار لقمان وسيتاسيمونيات واحسان ادهم وتركي عبدالامير وثريا النواب ومحمد على شاكر وباسم التكريتي ومهدي مطشر[٥٧] وذلك لاننا اشترطنا في الاشتراك بالمعرض مجرد اقتباس الحرف في العمل الفني حتى لولم ترتبط الجماعة

(٥٤) عادل عبدالجبار: جريدة الثورة/ من البعد الواحد الى جماعة الاربعة ع(١٠٩٨) ٢٨/٣/١٩٧٢.

(٥٥) سليم عبدالقادر السامرائي: جريدة الراصد، مع الناقد التشكيلي شوكت الربيعي. ع (٩٥) بغداد ٢٨/١١/١٩٧١.

(٥٦) هوشعار: جريدة التآخي/ تطور الفنون التشكيلية المناصرة في العراق ودورها في المرحلة الراهنة. بغداد (١٠٩٧) ٣٠/٧/١٩٧٢.

يصبح الخط اضافة من الخارج»[47] على ان مخاوفه هذه كانت بصورة مسبقة ممهداً لها في نفس المقال باشارة حاسمة الى ان العمل الفني في الآونة الاخيرة تعرض الى ارتباك في القيم المضمونية لحساب الشكل الى الحد الذي «اصبح الشكل والعناصر التكنيكية والزخرفية لا تخص (اللوحة ـ الموضوع) بل تخص (الفنان ـ الذات) ومن خلال تأويل نظري سابق على الخبرة الجمالية للفنان»[48] ان ما يعوز هذا الرأي في نظري هو العودة الى المناخ الحضاري والاركيولوجي لدراسة الظاهرة الفنية، هذا فضلاً عن ان مشكلة البعد الواحد في استلهام الحرف العربي هي ليست مجرد خبره ذاتية، ومسبقة (للفنان ـ الذات) لانها في بنيتها خبرة آنية تخص (اللوحة لذاتها) لا موضوعها فحسب ولا ذاتية الفنان، ذلك ان استخدام (الحرف ـ الخط) في الفن التشكيلي عبر العصور هو استخدام مشروع بجميع اشكاله فهو عنصر اساس وليس عنصراً طارئاً ولا يمكن ان يصبح اضافة من الخارج وان يتضمن التعاويذ، بل ان التعاويذ كطرح لغوي كما هو الحال في (الاوفاق) هي في حد ذاتها ابداع فني ـ حضاري في نفس الوقت.[49]

واخيراً يطالعنا صبحي الشاروني في عام **١٩٧٩** بتقييم عام للبعد الواحد مفاده ان المفهوم الفلسفي لتجمع البعد الواحد يتركز على ان حروف اللغة قادرة على القيام بدور بديل لكل العناصر التشخيصية والمعنوية في الفن.[50] وهو رأي لايمثل بالطبع الرؤية العامة لتجمع البعد الواحد وربما استقر في ذهن الناقد كانعكاس شخصي عن تقنيات استلهام الحرف في الفن، خاصة ما يتعلق بالجانب التشخيصي للحروف وامكانية قيامها بدور البديل للشكل... ولكنه حاول آن يصف مدى اهتمام الفنانين العراقيين بالحرف في الفن التشكيلي كما يلي: ـ «.. انها اتخذت (اي المحاولات المبذولة) شكلاً منظماً في العراق عندما قام عدد من الحروفيين باقامة معرض لاعمالهم في بغداد تحت اسم (الفن يستلهم الحرف) واطلقوا على انفسهم (جماعة البعد الواحد)، وطبعوا كتاباً صغيراً يعرض وجهة نظرهم في هذا المجال. وقد اثار هذا الكتاب العديد من المناقشات على صفحات الصحف العراقية والمصرية.»[51]

ومن الجدير بالذكر بعد هذا الاستعراض لوجهات النظر المختلفة حول البعد الواحد ان اشير الى الجماعة الفنية التي اسسها الفنان توفيق عبدالعال في لبنان والتي اطلقت على نفسها تسمية البعد الواحد، وكان هو احد الموقعين على بيان رابطة الحروفين العرب[52] والمنشور في بغداد عام **١٩٧٣**. ان في محاولة الفنان عبدالعال هذه مايدل دلالة واضحة على المناخ الثقافي الذي اثاره ظهور تجمع البعد الواحد وتطوره في العراق مابين **١٩٧١ ـ ١٩٧٣**.

وهكذا نستطيع ان نستنتج حجم المكانة التي احرزها البعد الواحد لا في العراق فحسب بل وفي الوطن العربي ايضاً، وقد كان للحرف العربي ودوره في الفن التشكيلي الذي تمسكت به الجماعة (بل التجمع) صدى في بعض المجلات الاوربية التي تصدر في لندن او سويسرا او المانيا مما يدل على اتساع نشاطه على مستوى عالمي.

---

(٤٩)، (٥٠) صبحي الشاروني: مجلة فكر وفن (٣٣) ١٩٧٩/ الحرف العربي في فن التصويري.

(٥١) حدثني الاستاذ توفيق عبدالعال بنفسه عن تأسيسه لجماعة البعد الواحد في لبنان وانها من نتائج ظهور رابطة الحروفيين العرب في بغداد ولا ادري ان كانت هذه الجماعة موجودة الآن. فقد مضى على المناسبة التي جمعتني بالاستاذ عال حوالى سنتين وذلك حينما انجزت معرضي الشخصي في بيروت بدعوة من المركز الثقافي العراقي آنذاك.

معارض التجمع :

لم يقتصر المعرض الاول للبعد الواحد على الفنانين العراقيين والعرب المقتبسين للحرف او الكلمة في اعمالهم فحسب بل اشتمل ايضاً على فنانين اوربيين مثل صوفيا ارتموفسكا[٥٢] ورابندراتات طاغور الشاعر العالمي الكبير، هذا فضلاً عن اعمال اخرى تمثل الخط العربي لهاشم محمد البغدادي المعروف بهاشم الخطاط وعبدالله رضا وعصام الصعب الحق في اعمال حرفية بشكل خط ورسم على قماش وهي من الاعمال الدينية. وهكذا فقد احتوى المعرض اعمالاً لوجيه نحل (من القطر اللبناني الشقيق) وجبرا ابرهيم جبرا، وجميل حمودي و جواد سليم ورافع الناصري و سعد شاكر (سيراميك) وصالح الجميعي وضياء العزاوي وفائق حسن و فؤاد جهاد وقتيبة الشيخ نوري ومحمد غني (نحت) ومديحة عمر ومواهب الشالجي ونوري الراوي وناظم رمزي وهاشم سمرجي وناجي حسن آل سعيد (آية الكرسي بالكوفي المربع) وكاتب هذه السطور.[٥٣]

كان المعرض في الواقع معرضاً وثائقياً اكثر منه معرضاً فنياً صرفاً. وكانت غايتنا منذ البداية ان نظهر اتساع رقعة استلهام الحرف العربي في الفنون المختلفة مثلما نقارن ما بين الاعمال التقليدية والمبتدعة، وكذلك مابين استلهام الحرف العربي اوروحيته لدى فنانين اجانب وبين ما كان يحققه

(٥٢) دليل معرض البعد الواحد الاول ١٩٧١ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث ـ لوحتها حركة ٣٣×٧٨ من مجموعة المتحف الوطن للفن الحديث.
عرضنا له ((١١) لوحة بالحبر الصيني والمواد المختلفة وبطريقة الطبع وهي من مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث.

(٥٣) راجع دليل المعرض الاول للبعد الواحد لعام ١٩٧١/ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث.

الفنانون العراقيون. ولنقل ان المعرض كان بمثابة مدخل الى تظاهرة حروفية معاصرة لم نعرف وقتئذ مدى انتشارها خارج العراق. وكان اول من كتب من النقاد عن المعرض عادل عبدالجبار الذي حاول مخلصاً ان يجد في المعرض عطاءً ثقافياً وابداعياً جديداً. وهذا ماتناوله في مقال له عن جماعة الاربعة بعنوان من البعد الواحد الى جماعة الاربعة[٥٤] وكان شوكت الربيعي قد طرح رأيه بتحفظ اول الامر في حوار له مع سليم عبدالقادر السامرائي[٥٥] الا انه عاد فقرظ ظاهرة استلهام الحرف في الرسم في محاضرة له في محافظة البصرة مشيراً الى «محاولات جميل حمودي عام ١٩٤٧ والسيدة مديحة عمر عام ١٩٤٩ في ادخال الحروف العربية على قماش اللوحة واثر ذلك على بروز تيارات ـ البعد الواحد والفن يستلهم الحرف. . . وارتباط هذه الظواهر بالمحاولات المماثلة في اوربا وجنوب شرقي اسيا وغيرها من المناطق. .»[٥٦]

وعلى العموم فقد اثار معرض البعد الواحد الاول اهتماماً لدى الجمهور الا انه لم يفهم الدور الذي يلعبه الفنان في استلهامه للحرف كل الفهم. وحينما انجز المعرض الثاني للتجمع في عام ١٩٧٣ ظهرت فيه اسماء جديدة مثل شوكت الربيعي وعشتار جميل حمودي وعلى طالب وراكان دبدوب و ستار لقمان وسيتاسيمونيات واحسان ادهم وتركي عبدالامير وثريا النواب ومحمد على شاكر وباسم التكريتي ومهدي مطشر[٥٧] وذلك لاننا اشترطنا في الاشتراك بالمعرض مجرد اقتباس الحرف في العمل الفني حتى لولم ترتبط الجماعة

(٥٤) عادل عبدالجبار: جريدة الثورة/ من البعد الواحد الى جماعة الاربعة ع(١٠٩٨) ٢٨/ ٣/ ١٩٧٢.

(٥٥) سليم عبدالقادر السامرائي: جريدة الراصد، مع الناقد التشكيلي شوكت الربيعي. ع (٩٥) بغداد ٢٨/ ١١/ ١٩٧١.

(٥٦) هوشعار: جريدة التآخي/ تطور الفنون التشكيلية المعاصرة في العراق ودورها في المرحلة الراهنة. بغداد (١٠٩٧) ٣٠/ ٧/ ١٩٧٢.

باي رباط صداقي، فما يلتقون فيه هو التقنية الفنية نفسها. وهكذا اصبح المعرض معرضاً فنياً صرفاً وفقد قيمته التوثيقية كاسلوب في عرض الاعمال الفنية. وفي هذا المعرض الثاني لم يشترك اعضاء الجماعة العددية رغم استلهامهم للحرف في اعمالهم لانهم اشترطوا مستوى معيناً من الطرح الفني لا يتحقق بمجرد اقتباس الكتابة في الفن فحسب بل وبتقنية معينة ايضاً. وفي رأيي ان الجماعة العددية كانت لا تزال في منظورها الرؤيوي تعبر عن مفهوم طبقي في العمل الفني، اي ان تظل الجماعة متمثلة في مفهومها بمضمون فكري انساني معين موحدة مابين الفنانين قبل ان توحد مابين اعمالهم الفنية (وهو ما اكدته الجماعة نفسها في عدة مناسبات) في حين كانت فكرة البعد الواحد ـ كما اتضحت بصورة اولية في معرضها الثاني ـ تفترض ظهور الحرف جنباً الى جنب مع المعطيات التشكيلية. او بمعنى آخر ان اقتباس الحرف العربي في مفهوم الجماعة العددية هو مفهوم وظيفي يعبر عن افكار الفنان بمعزل عن ذاتية الحرف في حين يصبح مفهومه من تجمع البعد الواحد مفهوم (وجودي) يفترض ان يعيشه الفنان اثناء طرحه من خلال العمل الفني بل ومنحه ذاتيته. وهكذا فان استلهام الحرف العربي بمعناه كبعد واحد يظل من صلب الاسلوب الفني وليس مجرد اضافة (مقتبسة او موضحة او كخامة من خامات الفن التشكيلي)، فهو اكثر من كونه وسيلة

(٥٧) دليل المعرض الثاني للبعد الواحد ومن ٢٣-٢٠ آذار ١٩٧٣ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث/ اشترك في هذا المعرض كل من [احسان ادهم (٢٠) لوحة وتركي عبد الامير (٢) ثريا النواب (١) جواد سليم (١) جميل حمودي (٢٠) راكان دبدوب (٢) ستار لفتة (٣) سينا سيمرنيان (١) صالح الجميعي (١) شاكر حسن ال سعيد (٥) شوكت الربيعي (٤) عشتار جميل حمودي (٢) علي طالب (١) د. قتيبة الشيخ نوري (٩) مديحة عمر (٧) محمد علي شاكر (١٠) محمد غني (٩) مهدي مشطر (١) مواهب الشالجي (٤) ناظم رمزي باسم التكريتي (٤)] فكان مجموع ماعرض (١٠٩) اعمال.

لابداع لوحة تشكيلية او صورة توضيحية ذات تقنية عالية لكي يساهم في سمو هذه التقنية.

والواقع ان مايميز تجمع البعد الواحد الآن عن سواه من الجماعات الفنية هو انه لم يعد (نظرياً على الاقل) يعنى بترجمة (افكار) الفنان بواسطة مفردات لغوية (كتابية ـ تشكيلية) معاً او تشكيلية فقط وانما هو بمثابة (حضوره) الفعلي ومن الداخل في العمل الفني، وفي صميم التقنية. وهذا المعنى الاخير في ممارسة العمل الفني يمثل بلا شك التطور الذي تعانيه حضارتنا المعاصرة حيث يستبدل فيها (الفكر) (بالوجود) او ثقافة الكتاب بثقافة التجربة المعاشة. . والواقع انه لم يعد العمل الفني من هذا المنظور ليعزل الفنان عن عمله الفني او جمهوره، حيث تلعب التقنية في الجمع ما بين الحروف والمساحات اللونية ويلعب عنصر التلصيق اللغوي دورهما في معايشة الجمهور للعمل الفني والفنان معاً. وهنا في الواقع المغزى البعيد للبعد الواحد فهو وحدة الفنان والعمل الفني والجمهور في آن واحد.

اما المعرض الثالث للجماعة في عام ١٩٧٥[٥٨] فقد كان تظاهرة واسعة للمساهمين في اقتباس الحرف في اعمالهم الفنية، اشترك فيه من الرسامين [احسان ادهم، وسامي الربيعي وسعدي الكعبي وقتيبة الشيخ نوري ومحمد علي شاكر ومديحة عمر ومواهب الشالجي ومحمد سعيد الصكار ونوري الراوي وكاتب هذه السطور ومن النحاتين محمد غني كما اشترك فيه من الفنانين العرب محمود حماد ضيف (من القطر السوري)] ومع ذلك فقد انحسر عنه ضياء العزاوي ورافع الناصري وصالح الجميعي. انه تظاهرة تجاوزت لأول مرة المستوى القطري للفن الى المستوى القومي كما انه تجمع

(٥٨) المعرض الثالث للبعد الواحد (قاعة المتحف الوطني للفن الحديث) من ٢-١٠ مايس ١٩٧٥. وقد ضم المعرض (٦٤) لوحة و(١٢) فناناً.

ضم فنانين مولعين باستلهام الحرف التجويدي مثل محمد علي شاكر ومحمد سعيد الصكار واخرين اولعوا بالكتابة اليدوية. وبصدد هذا المعرض كتبت صحيفة الجمهورية: ـ «تعتبر مدرسة الحرف عموماً في التشكيل الفني محاولة للعودة الى القيم الحقيقية في الفن وذلك بعد ان حققت النزعة التجريدية آخر اشكال التطور الفني الذي بدأ فن الفكر الحديث من حيث انجاز حريته في مجال تكوين العلاقات الموضوعية للعمل الفني»[٥٩]. وكان من اهتمام الفكر العربي المعاصر بظاهرة البعد الواحد غب هذا المعرض ان «الفنان الجزائري) (بوثليجة محمد) الذي درس الفن التشكيلي في معاهد القاهرة والمغرب وفرنسا (اخذ) يعد دراسة حول مدرسة البعد الواحد التي عرفت اوسع انتشار لها في العراق.[٦٠]

على ان من الجدير بالاشارة اليه بعد هذه المعارض الثلاثة للتجمع والتي اعقبتها فترة ركود تكاد أن تظل مستمرة، هو ان نورد رأياً واحداً على الاقل من الاراء التي صرح بها بعض النقاد المولعين بدراسة الفن التشكيلي من وجهة نظر اجتماعية. يقول الناقد، وهو عبدالله الخطيب «ان الخط كما يتصوره الاستاذ.. لايعكس الروح الفطرية مطلقاً للانسان. لا لساكن الخيمة المستقر في وديان الانهار، ولا لساكن الخيمة في اي مكان ـ انه يعكس التطور، ويعكس قمة التطور الاني لاي شعب من الشعوب»[٦١] انه هنا يستعرض ما طرحته حضارة الحرف من نتائج بفعل التطور في العالم اجمع في حين ان النص الذي يناقشه (والذي اقتبسه من كتاب البعد الواحد الاول) كان يتعلق بفحوى الخط العربي (الجمالية) الذي تنعكس عليه الروح البدوية في الفن العربي. فعلى حين كان النص السابق يحاول هو ان يعرف الحرف العربي كمعبر عن شخصية الانسان العربي اذا هو يشير به الى اهمية استلهامه في الفن من قبل تجمع البعد الواحد. وعلى كل حال فليس ثمة تناقض في المعنيين لو لا ان الناقد كان يتجاوز البحث في هوية الخط العربي.

ان امثال هذا النقد كان يمكن ان يعمق فحوى البعد الواحد في ثقافة المشاهد والقارىء والفنان على السواء، وان يجلو هويته التي كادت ان تفهم نظرياً في جميع ارجاء الوطن العربي لو تسنى لمؤسسة ثقافية شاملة كاتحاد الفنانين العرب ان تجد فيه نقطة انطلاق في تعميق شخصية الفن التشكيلي المقتبس للحرف العربي في صلبه، وهو ما يمثل دور العرب في شتى المراحل التاريخية في التعبير عن حضارة الكلمه، ولو كان للنقد الفني ان يتم دونما تلكؤ من هذا الجانب او الجانب الاخر.

وعلى كل حال فقد ادى تجمع البعد الواحد دوره كآخر جماعة فنية ذات وعي تام لمسؤولتها الحضارية والرؤيوية وقد لاقى صدى بعيداً في كل ارجاء الوطن العربي.

---

(٥٩) جريدة الجمهورية (٢٣٢٩) ٩/٧/١٩٧٥/ معلومات عن البعد الواحد.

(٦٠) جريدة الجمهورية (٣٣٥٠) ١٥/٨/١٩٧٨.

(٦١) عبدالله الخطيب: جريدة التآخي (٦٩٦) ٣٠/٣/١٩٧١.