الفصل العاشر

بعض الاتجاهات والاساليب الفنيه في الفن العراقي المعاصر

لعل الاسلوب التقليدي الذي كان سائداً في العراق خلال القرن التاسع عشر والذي هو بمثابة الاستمرار لأسلوب فن المنمنمات او الصور المصغرة، منذ ظهور يحيى الواسطى والمدرسة العربية في القرن الثالث عشر الميلادي، ما يمثله بالذات نيازى مولوى بغدادي، وكان هذا الفنان الذي تحتفظ له مكتبة المخطوطات في بغداد بالعديد من اعماله الفنية وبعض ادوات عمله، قد وظف شروط ابداعه التشكيلي في مجال الخط العربي ورسم الصورة المصغرة، ومايمكن ان يتحقق اوينبثق منهما من اسلوب فني، يعتمد كذلك الى حد ما على مبدأ مطابقة الطبيعة. وعند دراستنا للرؤية الفنية لدى بغدادي يتضح لنا مدى استناده الى المدرسة الاسيوية التي تكونت في كل من آسيا الصغرى والشرق الاوسط وايران، والتي كانت تجمع مابين فن المنمنمات والرسم وفق مبدأ محاكاة الطبيعة على نحو يعتبر فيه مثل هذا الاسلوب الاخر مرحلة انتقال من رسم المخطوطات او الرسم الجداري الى رسم اللوحة الفنية كما تطور الامر في المدرسة العثمانية المتأخرة وهو ماتمثله ايضاً رسوم عبدالقادر الرسام وجيله.

فاسلوب الرسم في المخطوطات وألرسم الجدارى ورسوم ماتحت الزجاج، وهي فنون متقاربة الرؤى والتقنيات التشكيلية كان هو السائد قبل ظهور اللوحة الفنية والمرسومة بالالوان الزيتيه كما هو معروف عن اقدم رسام عراقي منذ القرن العشرين وهو عبدالقادر الرسام.

لكن نيازي مولوى بغدادي يعتبر حلقة الوصل مابين التقاليد الاسلامية في الفن والتقاليد المألوفة في العصر الحديث: اي الرسم على مسند الرسم. على ان اسلوبه الفني في الواقع لم يكن يؤلف منطلقاً ثقافياً مقنناً وواضحاً للفن العراقي الحديث، وحتى المعاصر، الابمقدار مافيه من قيم ذاتيه انعكست في فنه كرسام عاش في العراق ردحاً طويلاً من الزمن، وحاول ان يبتدع من عنده، اوربما كان في ذلك تلقائياً في طرحه، وان يحقق مبادئ في الفن البصري Op-Art او التخطيط او استلهام الحرف في الفن مما اصبح في منتصف القرن العشرين مظهراً واضحاً من مظاهر الفن المعاصر. ان هذا الاتجاه في العمل الفني وهو الرسم بوحى من الخط العربي، ظهر في العراق ايضاً في السبعينات في اعقاب ظهور تجمع البعد الواحد وقد تجلى لدى محمد سعيد الصكار

ومحمد على شاكر لانهما اخذا يقتبسان الخط العربي المجود في لوحاتهما الفنية، كما ان تأثيرات نيازي مولوى بغدادي في فن الخط العربي لذاته مثل اللجوء الى تنويع الالوان والخطوط في اللوحة استمرت كذلك لدى سلمان الخطاط وبعض الخطاطين الآخرين. والمهم ان تطور الخط العربي مابين دعوى البعد الواحد ونزعة التجديد في فن الخط نفسه كان يرتبط بصورة غير مباشرة بفن نيازي مولوى بغدادي، ومن هنا تتضح اهميته.

ولكن لو نحن تاملنا اسلوب عبدالقادر الرسام ومنهجه في الرسم لادركنا طبيعة التطور الفني في الفن العراقي. ذلك انه بحكم ثقافته المدرسية في فن الرسم يمثل المدرسة التركيه في اواخر العصر العثماني ولكنه عند التبحر يعتبر اسلوباً متطوراً ايضاً عن الذي كان سائداً قبله (اسلوب رسم المنمنمات). فعبد القادر الرسام في تقنياته ومنهجه مثلاً كان يعتمد على بعض التخطيطات السريعة والملاحظات المدونه في رسم اللوحة اي انه كان تماماً كالمولوى يعتمد على التخطيط قبل الرسم، ولكنه من حيث طبيعة الاسلوب اخذ يرسم اللوحات على مسند الرسم لابرسم المنمنمات او الصور المصغره في المخطوطات.

وطيلة فترة العشرينات حتى اوائل الثلاثينات كانت المدرسة السائدة في العراق هي هذا الاتجاه الاخير: اى مايمكننا تسميته بالاسلوب الطبيعي. وهو مالجأ اليه معاصرو عبدالقادر الرسام واقرانه من الضباط العراقيين الذين درسوا في الاستانه مثل محمد صالح زكي والحاج محمد سليم وحسن سلمي وكذلك اولئك المدرسون الاوائل للتربية الفنية في مدارس بغداد وبعض المدن العراقية الاخرى مثل شوكت الخفاف وعبدالكريم محمود وناصر عوني وعاصم حافظ وغيرهم. ويمتاز هذا الاسلوب عموماً بالتزامه مبدأ محاكاة الطبيعة مع بعض المزايا الفردية لهذا الفنان اوذاك. فاسلوب عبدالقادر الرسام كان على شئ من الروح الصوفية والفطرية، واسلوب محمد صالح زكي كان على شئ من الفطرية اما اسلوب الحاج محمد سليم فقد اصبح آخر الامر يميل الى الانطباعيه وكذلك اسلوب عبدالكريم محمود، اما عاصم حافظ فكان اسلوبه اسلوباً طبيعياً وبكل موضوعية.

كان الاتجاه الطبيعي اذن هو السائد. وقد عزا عطا صبري في دراسته له لمعرض الفن التركي والجذور القديمه للفن العراقي الحديث الى تأثير المدرسة التركية فيه، ممثلاً في اعمال الرسامين العراقيين من الضباط الذين تخرجوا في الكلية العسكرية، فقال: «مدرسة المهندسين في عام ١٨٣٥ ادخلت الدروس الفنيه كالرسم للكليه العسكريه»[1] اي ان الضباط العراقيين الذين درسوا في الاستانه تعلموا فن الرسم هناك كدرس اكاديمي. ان اساليبهم كانت كأساليب الرسامين الاتراك ومن هؤلاء فيهمان دوران Feyhaman Duran (١٨٨٨) الذي هو الاخر متأثر لحد كبير بالاساتذة الاتراك. «كالفريق ابراهيم باشا ثم الفريق توفيق باشا ثم يوسف حسنو ثم احمد امين بك»[2] فضلاً عن الاساتذه القدماء الاسبان والايطاليين.

والواقع ان هذا الاتجاه في الفن العراقي كان هو الاتجاه المفضل باعتباره ممثلاً للذوق الحديث بالنسبة للاعمال الفنيه الاخرى كالرسوم الجداريه ورسوم الزجاج وربما بعض رسوم المخطوطات التي كانت تعتبر جميعها اعمالاً تقليدية.

---

(١) عطا صبري: انطباعات عن المعرض التركي ببغداد / راجع الارشيف التشكيلي / ملف عطا صبري.

(٢)، (٣) نفس المصدر السابق

على ان اسلوب الرسم على العموم ظل ملتزماً مايمكن تسميته (بالامشق)، ولا بد ان اساتذةالتربية الفنية العراقيين وقتئذ والى مرحلة متاخرة من العصر الجمهوري درجوا على تعويد طلابهم على هذا الاسلوب او على التكبير بواسطة المربعات، وقليل منهم استطاع التحرر من ذلك مفضلاً الاهتمام بالرسم على الطبيعة المرئية بدلاً من الرسم على الصور ومحاولا اتقان المنظور الجوي. وعموماً فان عدم اعتمادهم على دراسات اكاديمية منتظمة للعمل الفني وفي معاهد متخصصة وتأكيدهم على إنماء مواهبهم الشخصية بالسليقة مزج تقنياتهم بالكثير من ملامح الفن الفطري. ولعل عاصم حافظ كان اكثرهم تجنباً لمثل هذه التاثيرات بحكم دراسته في باريس في حين استطاع عبدالكريم محمود ان يكتسب فيما بعد هذه المرحله الكثير من تأثيرات حديثه في فنه بسبب اطلاعه المستمر على الفنون الاوربيه. وفي الثلاثينات ١٩٣٢ فما بعد استطاع الجمهور العراقي الفني على ندرته ان يشهد معرضاً هاماً هو (المعرض الزراعي الصناعي) الذي اتضح فيه ان ثمة مواهب وقابليات في الفن التشكيلي لايمكن اغفالها. من هنا اصبح هذا المعرض نقطة انطلاق لنهضة فنيه حديثة وارسل على اثره فنانون شباب للدراسة خارج القطر. على ان وزارة المعارف وقتئذ كانت قد بدأت في التأكيد على تثقيف بعض القابليات الفنيه خارج العراق فكان اكرم شكري اول مبعوث عراقي للدراسة في انكلترا وقد ارسل خصيصاً لوحته (ضباب لندن) لكي تعرض في هذا المعرض.

كان اكرم شكرى قد ارسل للدراسة في عام ١٩٣٠ ثم انجز المعرض الصناعي الزراعي في عام ١٩٣٢. وسرعان ما ارسل فائق حسن للدراسة في باريس في عام ١٩٣٤ وحافظ الدروبي وعطا صبري في عام ١٩٣٨ وجواد سليم في عام ١٩٣٩. وهكذا كون هؤلاء الزمرة الرعيل الاول من الفنانين العراقيين الذين سيتخصصون فعلياً في فن الرسم من معاهد اوربا قبل ان يصبحوا في العراق من المدرسين الاوائل للفنانين الذين سيدرسون في معهد الفنون الجميلة. على ان جيل الثلاثينات استمر في طرح رؤيته الفنية عبر الاسلوب الطبيعي بواسطة فنانين آخرين اشتهروا في الاوساط الفنيه، وعلى اكتاف البعض الآخر تم تاسيس معهد الفنون الجميلة (قسم الرسم) منذ عام ١٩٣٦ اي قبيل مجيء فائق حسن اليه، ومن هؤلاء الذين عرفوا فيه وقتئذٍ الحاج سعاد سليم ورسام آخر متخصص غادر العراق منذ وقت مبكر هو (عزرا حيا)، ومنهم ايضاً عيسى حنا وفاروق عبدالعزيز ورشاد حاتم، دانيال قصاب. على ان المدرسة الفنية الجديدة التي ستظهر بوادرها حقاً في هذه المرحلة هي التي التزمت الاسلوب التعبيري في فن الكاريكاتور. ولابد انها ظهرت بتأثير من فن الطباعة المصري وكان الحاج سعاد سليم قد تزعم هذا التيار الجديد في وقت كان الوعي الاجتماعي والسياسي في العراق في ازدهار مطرد ثم آزره في ذلك عطا صبري وحميد المحل. فالفن الكاريكاتوري يعتبر من ظواهر الجيل الثلاثيني وقد استمر الى الاجيال التاليه له ايضاً.

وفي عام ١٩٤١ اصبح الاعتراف بجمعية اصدقاء الفن بمثابة اول اعتراف رسمي من الدوله بالعمل الفني وبحقوق الفنان وكانت الحرب العالميه الثانيه قد غيرت الكثير من حياة الناس فزادت موارد البعض وبدؤا عموماً يهتمون بالاحداث العالمية وحل كثير من الاجانب في العراق وعاد شباب الفنانين العراقيين الذين ذهبوا للدراسة خارج القطر الى العراق وهكذا كان العقد الاربعيني لمثل هذه الاسباب مرتعاً خصباً لظهور الاتجاهات الحديثة في الفن، اضف الى ذلك ان معهد الفنون الجميلة الذي اسس في عام ١٩٣٦وانشىء فيه فرع للرسم منذ عام

١٩٣٩ فاصبح بمثابة المختبر الموضوعي والفعال للعمل الفني وقتئذ.

وفي مثل هذه الظروف تألقت الاساليب الحديثه لاسيما الاسلوب الانطباعي ومابعد الانطباعي لدى الفنانين العراقيين، واخذ التجديد في العمل الفني يلقى من الجمهور العراقي المثقف ايما تشجيع، وهكذا شق كل من اكرم شكري وفائق حسن وسعاد سليم ورشاد حاتم وعطا صبري وحافظ الدروبي وجواد سليم في هذا المجال طريقه وبتأثير الفنانين البولنديين في بعض الاحيان. وكانت مصادرهم الثقافية تتراوح مابين الصور المطبوعة والتجارب الحيه، وكانت اعمال طلابهم في معهد الفنون الجميلة وبعض المدارس الثانويه صدى لآرائهم وكان من هؤلاء الطلاب المتعطشين للعمل والذين اصبحوا فيما بعد من مشاهير الفنانين العراقيين كل من نزيهه سليم وع. ناصر ونزار سليم وفاروق عبدالعزيز وفاضل عباس واسماعيل الشيخلي وخالد الجادر وجميل حمودي وخالد الرحال ونوري الشماع وسلمان داود الخلف ومحمد الحسني ومحمد غني وصالح القراغولي وشاكر حسن ال سعيد[٤]

فالاسلوب الاكاديمي (المتبع في منهج معهد الفنون الجميله) كان هو الاسلوب السائد الآن او المعترف به كأدنى مستويات العمل الفني، اما الاسلوب الانطباعي، كما سبق ان ذكرنا فقد اصبح الاسلوب الحديث مثلما اصبحت التنقيطية من الامثلة الحيه لتجاوز الانطباعية نفسها.

ثم وضعت الحرب اوزارها في عام ١٩٤٥ فكان الفنان العراقي قد قطع شوطاً بعيداً في ممارسة الفن الحديث كما بدأت التحولات السياسية والاجتماعيه والاقتصاديه تفعل فعلها في اساليب العمل الفني، وما ان حل عام ١٩٥٠ حتى تطبع الجمهور العراقي المثقف على اسلوب الوحشيين Fauisim والاسلوب التعبيري Expressionism والتكعيبي Cubisim ومابعد الانطباعي Post - impressionism والسوريالي Sur - realism وكان معرض جماعة البدائيين (S. P) مثالاً واضحاً لبعض هذه الاساليب.

وفي اعتقادي ان جماعة البدائيين هذه والتي سبق ان تعرفنا على نشاطها هي التي اوصلت الذوق العراقي بالتعاون مع جمعية اصدقاء الفن ومعارضها الى هذا المستوى الجديد فكأن ذلك كان بمثابة نهاية فصل وبداية فصل جديد في اكتشاف الشخصية الحضارية المحلية للفن العراقي، متمثلاً في ظهور جماعة بغداد للفن الحديث في عام ١٩٥١ ثم جماعة الانطباعيين العراقيين (١٩٥٤).

اتضح في سنوات مابعد الحرب العالمية الثانية مدى اهمية اتصال الفكر العراقي بكل اصوله الحضارية العميقة بالفكر العالمي وكانت الحرب قد مهدت لهذا الاتصال. اذ ليس عبثاً ان تنمو الاساليب الاوربيه الحديثه في العراق بمثل هذه السرعه لو لم تجد في نفس الفنان الشاب، ولو بصورة لاواعية، استعداداً طبيعياً. فعلى سبيل المثال وجدت السوريالية طريقها الى كل من جواد سليم وجميل حمودي على الاقل لان صيغتها الادبية كانت جاهزة في حكايات الف ليلة وليلة في الوقت الذي كان عدم التمسك بمبدأ مطابقة الطبيعة في الاساليب الحديثه الاخرى يتفق مع الفكر الاسلامي الذي يجد في تمثيل ومضاهاة الشكل الطبيعي شيئاً من التحريم.

وفي عام ١٩٥١ برزت جماعة بغداد للفن الحديث الى الوجود وهي تحمل لواء المدرسة البغدادية المعاصرة. ذلك انه انطلاقاً من هذا العام ١٩٥١ سيحاول شباب الفنانين من الجيل التالي لجيل المبعوثين الاوائل

(٤) ومعظم هؤلاء كان قد اكمل دراسته الفنيه في باريس (معهد البوزار)

وبـزعـامـة جواد سليم العمـل على ان تصبـح اساليبهم الحديثة متميزةً بالطابع المحلي، وبمعنى آخر اصبح للتراث الفني الحضاري الآن اهميته في الفن العـراقي الحـديث. وشيئـاً فشيئـاً اصبـح الاسلوب التجريدي Abstraction هو المحور الذي ستدور عليه ابحاث الفنانين المستلهمين للتراث.

وفي عام **١٩٥٢** وبمناسبـة المعـرض العـراقي في مهـرجان ابن سينا اتضح ان ثمة بحثاً آخر في مجال استلهام الحرف العربي كان ينمو باطراد لدى بعض الفنـانـين، وكـانت السيـدة مديحة عمر قد ظهرت باعمالها في هذا المعـرض بوضـوح. وكـانت هذه المحاولات تدور من اجل الكشف عن الشخصيـه الحضـاريه في الفن العراقي نتيجة «تركه ضخمه، نفسيه واجتماعيه مفعمه بالتناقضات. ومع ان العراق لم يعان تماماً مآسي الحرب لانـه لم يشـترك فيهـا كحطب للوقود.. ولكنه عانى اثناءها تجربة الثورة على الاستعـمار (بشكـل حرب مايس **١٩٤١** ضد انكلترا) وكانت تلك المحـاولـة هي النـار التي اشعلت فتيـل الحـماس منذ وقت مبكر. وهكذا سرعان ماكتشف هذا الشعب النبيل اثار الحرمان الاقتصادي والانقسام على الـذات وتسلط المستعمـر اكتشفهـا جميعـاً كمـؤثـرات سيكلوجيـه ستمكنـه فيـما بعـد من مجابهة مضامينه عن ذاته.. عن حضارته العريقة وكرامته الانسانيه.. »[٥]

وحتى العقد الستيني وبداية العصر الجمهوري في العراق استمر الفن العـراقي في التطـور نحـو تحقيق الشخصيـة الحضارية في الفن واتشحت معظم اسـاليب الفنانين العراقيين الحديثه بوشاح الاهتمام بالتراث، ومر بهذه التجـربـة غير جماعـة بغـداد من الفنانين.. مر بها من جماعة الرواد فائق حسن واسماعيل الشيخلي كما مر بها جيل جديد من شباب الرسامين في مقدمتهم ضياء العزاوي وسعدي الكعبي. ومع ذلك فان الاتجاهات الاخـرى التي ظهـرت في الستينات كانت بمثابة رد فعل ضد هذه النزعة وقـد امتـازت اسـاليب بعض خريجي اكـاديميـة الفنـون الجميلة بكونها اسـاليب حديثـة تجريديه تتخذ من التلصيق Collage اساساً للتعبير وهو ماحققه جماعة المجددين عام **١٩٦٤**.

ومنـذ هذا التـاريـخ حتى بدايـة العقـد السبعيني تنـوعت الاساليب التجـريـديـه كما ظهـرت الى جانبهـا اسـاليب اخـرى تشخيصية او شبه تشخيصيـة تقاسمتها الجماعات الفنية العديدة التي بدأت بالازدياد حتى عام **١٩٧٤** وهو تاريخ اول معرض من معارض الحزب، وهذه الاساليب الحديثه المتميزه هي كما يلي: -

١ ـ الاسلوب التجريدي الزخرفي: ان ابعد شاهد لظهور هذا الاسلوب في الفن العـراقي المعـاصـر، او على الاقـل بداياته، كان بلاشك اعمال الفنـان **جواد سليم**. ذلـك ان استلهـامـه للزخـرفـة العـربيه واضح كل الـوضـوح في رسـومـه في مرحلة الخمسينـات ولكن جواد سليم لم يكن (تجـريـديـاً زخرفيا) في رؤ يته الفنيه اى انه لم يتوخ ان يؤلف رسومه على هذا الاسـاس مستقصيـاً الاعتبـارات الـزخرفية في التاليف الموضوعي او الايقاعيه اللونية وما الى ذلك من اعتبارات تتعلق بفقهيات فن الرسم، وانـمـا حاول ان يوظف بعض الـوحـدات الـزخـرفيـة المتـداولـه في الفن الاسلامي. وقد جاء هذا التوظيف في الرسم بعد المرحلة التعبير يه له لما قبـل الخمسينـات كما في اعماله (الطفل الميت)[٦] و(الابن المقتول)[٧] من

(٥) شاكـر حسن ال سعيـد: مجلة آفـاق عربيـه ـ نشأة الفن العراقي المعاصر وتطوره عدد (١) ١٩٨١ ص ١٢٠

(٦) (٧) راجـع كتـاب جواد سليم ونصب الحـرية/جبرا ابراهيم جبرا، الصفحات ٤٢، ٤٣

التخطيطات ومن الزيتيات و (نساء في الانتظار (١٩٤٣)[٩] و (رجل في المقهى)[١٠]. الا انه من الملاحظ ان جواد سليم حتى في هذه المرحله كان زخرفياً في التأليف الموضوعي. ويتجلى هذا الاتجاه في ذروته في لوحته (لورنا)،[١٠] وكان قد رسمها في عام ١٩٤٨ في لندن. اما في رسومه للخمسينات فقد نحا الفنان منحى زخرفياً حاول ان يستلهم فيه الفكر الرافدينيّ من جهة والفكر الاسلامي من جهة اخرى، وان يوحد ذلك بتأثيرات هنري مايتس في معنى (الارابسك).

ان اهتمامات جواد سليم بالزخرفه كانت في الواقع تستبطن الفكر الرياضي Mathmatical مثلما تميل الى اعتبارها (اضافة) تزيينية للموضوع المرسوم في بعض الاحيان. وهي في ذلك كله تعكس جانباً مهماً من جوانب (الموقف) الانساني للفنان الذي كان يمثله في فترة الخمسينات، وهو فهم (النظام الزخرفي) من خلال (مناخه) الاجتماعي كترف وليس من خلال مناخه الحضاري (كنظام). او بالاحرى ان بحوثه في الزخرفة لم تصل الحد الذي وصله مابعد (فكتور فازارالى) في رسومه البصريه او (محمود صبري) في رسومه الاخيرة في سياق (واقعية الكم). من هنا فان موقفه هذا كان لا يجعل (للزخرفة) الاولوية كما هو شأنه بالنسبة لنزعته (التعبيرية). او ان المناخ الانساني والاجتماعي لفترة الخمسينات ليس في العراق فحسب بل وفي العالم اجمع لم يكن ليكشف عن (الزخرفة) الا بمعناها الوظيفي كنزعة تزينيه فحسب.

وكان **علي الشعلان** في الخمسينات قد رسم باسلوب تكعيبي - زخرفي في آن واحد وربما حاول معظم الفنانين العراقيين وقتئذ «ان يجدوا في الزخرفة مصدراً من مصادر البحث عن الشخصية الحضارية في الفن

(٨) (٩) (١٠) نفس المصدر السابق الصفحات (٩٩)، (١٠٠)، (١٠١).

لكن اهتمام بعض الفنانين دون سواهم بهذا (الجذر) لذاته هو الذي نحاول ان ندرسه الآن.[١١] وفي الستينات اصبح ضياء العزاوي ولايزال من اهم الرسامين العراقيين المهتمين بالمفهوم الزخرفي الذي نحن بصدده اي كما حاول جواد سليم ان يبحثه. لكنه، وجد في اعماق التاريخ والتراث العراقي والعربي مايجعل منه اكثر «تزيينية» من سواه في هذا المجال وهكذا انحدر شيئاً فشيئا نحو فنون التصميم وتشبع اسلوبه من حيث التاليف الموضوعي والتسطيح والتلوين وحتى الملمس بكل الاعتبارات التي تصعد لدى المشاهد شعوراً بالمتعة والزينة. ولربما جاراه في بعض مراحله بذلك رافع الناصري لكن الرسام الذي حاول ان يجعل من الزخرفة العربية (نظاماً) وليس مجرد (رمزاً) هو هاشم سمرجي وكان قد تجاوز في بحثه هذا المفهوم الزخرفي في الفن التجريدي الى المفهوم المتمم له اي الفن البصري Pop - art.

اذن فان الرسام العراقي الذي حقق (التجريدية - الزخرفية) في فنه هو ضياء العزاوي لكن ثمة رسامون آخرون كانت لهم اساليبهم الاخرى في هذا المجال بشكل او بآخر. ومن هؤلاء كل من خضير شكرجي وسعدي الكعبي (في الستينات وبداية السبعينات) وسلمان عباس وابراهيم العبدلى وحسن عبد علوان ومحمد علي شاكر. وهؤلاء الثلاث لم يكونوا تجريديين تماماً ولكنهم اهتموا بطرح (ايقاعية) زخرفية في اعمالهم اى من خلال التلوين او من خلال التشكيل.

(١١) في الخمسينات حاولت انا بدوري ان احقق تجربة (التجريدية الزخرفيه) مستلهما الوحدات المثلثه والمربعه وذلك في سياق استلهام التراث الحضاري العربي والرافديني في فن الرسم. وقد جاء ذلك متاخماً لاكتشافاتي التراثيه الاخرى كالفن الشعبي والقيم الجماليه لفنون وادي الرافدين والفن الاسلامي.

ويبدو ان **خضير شكرجي** اتجه نهائياً نحو التجريدية الزخرفية منذ مطلع السبعينات. وفي معرضه الشخصيّ الخامس في عام **١٩٧٣** كان واضحاً انه بدأ بتوحيد رؤيته الانسانيه بالقيم الزخرفية بحيث يجد المشاهد في لوحاته التجريد المعاصر في تحوير الاشكال المرسومة. وقد اهتم بالزخرفة كأيقاعٍ ونظام في التكرار ومعاملة اللوحة ككل دونما فصل مابين الخلفية والواجهة بشكل حاسم. على ان مواضيعه في اساسها ظلت مواضيع انسانية، واذا كان ضياء العزاوي قد اكتشف فضاء اللوحة في خلفيتها فأن الشكرجي كان يعامل اللوحة ككل باعتبارها سطحاً تصويرياً لاشأن له بالعمق او البعد المحوري، وكانت مواضيعه تتنوع مابين ان تكون مواضيع مجردة مثل (تكوين انشائيّ بالاخضر)[١٢] وان تكون مواضيع انسانيه مثل (بقايا انسان مهشم)[١٣] او (نساء مع الخوف).[١٤] فأن محاولة الشكرجي الاخيرة هذه تجيء بعد فترة مسبقة انتقل عنها كما يبدو من «الرسم اللاتشخيصي الى الرسم التشخيصي ضمن استفادة واضحة في الرموز التراثية».[١٥] وقد اعتبر تحوله هذا الذي استمر في العام التالي تحولاً نحو الواقع.[١٦] وفي الفترة الاخيرة (اواخر السبعينات) حاول ان يستخدم الحرف العربي في رسومه استخداماً يحقق من وضوح رؤيته التراثية بل وانضم الى جماعة بغداد للفن الحديث قبل ان يتحول عنها الى جماعة **١٧** تموز في عام **١٩٨٠**.

(١٢)، (١٣)، (١٤) راجع دليل المعرض الشخصيّ الخامس للفنان خضير شكرجي في عام **١٩٧٣** انجز المعرض **١٩٧٣/١/٢٣** على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث

(١٥) جريدة الثوره (١٣٦١) **١٩٧٣/١/٣٠** : خضير الشكرجي عودة غير مبررة الى الرسم التشخيصيّ.

(١٦) جليل حيدر: مجلة الف باء (٣٠٠) **١٩٧٤/٦/١٢**

ان اسلوب خضير شكرجي التجريدي يعتمد في تحوله الاخير على الكشف عن (الزخرفة) كعنصر من عناصر التراث وبالتالي اضحى استخدامه لكل القيم التراثيه كاستخدامه الحرف العربي، والاقواس وسيلة هامة من وسائل هذا الكشف. والواقع ان رؤيته الفنية تعتمد بالاساس على التكوين الموضوعي ووحدة المنظر الطبيعي بالصورة الشخصية، اي انه كان يسبغ على احساسه الزخرفي مايمكن ان يقتبسه اي رسام آخر يستطيع ان يصهر تلك العناصر بتقنياته هو. اولنقل ان اهتمامه (بالزخرفه) لم ينعكس عبر اقتباسه لبعض الوحدات الزخرفيه او محاولة توظيفها وفق الاسلوب الحديث بل انعكس في ايمانه بان باستطاعته ان يرسم رسوماً تجريديه انسانيه بروح زخرفية.

اما بالنسبة **لسعدي الكعبي** فان اسلوبه الفني في منتصف السبعينات كان يقتضي تقسيم اللوحة الى مساحات هندسية متكاملة على اساس زخرفي وبايقاعية شكلية ولونية شبه تكرارية ولكنه لم يكن ليوحد مابين الخلفية والموضوع المرسوم بل يحاول ان يجعل من عنصر (الشفافية) اساساً في تثبيت الشاخص المرسوم على الارضية. وقد استمر لديه هذا البحث بعد ان غذاه لفترة ما باستلهامات للحرف وخاصة للشرائط الكتابية التي يؤلفها على غرار زخارف استار الكعبه وبعض الاضرحة حتى آل به الامر الى اختزال النزعة الزخرفية والايقاعية لديه الى وضوح لعنصر الشفافيه نفسه مما اصبح بحثه من ثم موغلاً في اختزال الايقاعية الشعرية للمساحات الهندسية الى نوع من الحوار مابين الوجود المادي والوجود الروحي وبين تضمين الشكل الانساني او الهندسي المرسوم وجوديه الشبحي والمادي في نفس الوقت. وفي عام **١٩٨١** كان سعد الكعبي نفسه يصرح بعيداً عن احساسه الزخرفي الا في شكله الغيبي: - «رموز الرسام لايمكن ابتكارها حرفياً بل يمكن السيطرة عليها بالحس

واستنباطها روحياً. اي معايشة النسيج الخفي من الروح دون التمسك بشكل هذا النسيج بكلام اوضح معنى حساسية التأمل دون التقيد بحدود الخط. والرمز ايضا مستمد من استيحاء الفنان لايقاع الحياة في القطعة الاثرية: الرقيم الطيني.. التمثال..».[17] وهكذا اذن نستطيع ان نمسك اخيراً بمعنى (الايقاع الروحي) لدى الكعبي الذي اصبح قوام رؤيته التجريدية ـ الزخرفية وهي في تجليها الاخير.

ويتناول **سلمان عباس** التجريدية الزخرفية في اسلوبه من منظور التراث الشعبي بالذات فمن اوائل اعماله لوحة (ثماثلية التاليف) تضم نماذج تراثية مثل الهلال وكف العباس[18] كانت منطلقاً واضحاً له لبحث متواصل امتزج لديه بتقنيات فني الطبع والرسم بآن واحد. وسيرفد اسلوبه باستمرار (بخصوصية) المنظر الطبيعي في المدينة بحيث يتكشف له بالتدريج عن معنى (قدسية) المنظر كضريح وكمدينة مقدسة في نفس الوقت. من هنا فان سلمان عباس يعامل (المنظر) وكأنه (الصورة الشخصية) فيجعل من لون السطح التصويري بمثابة (الخلفية) وبالمقابل فانه سيعامل الصورة الشخصية وكأنها المنظر: اي ان اهتمامه بتوزيع المفردات الشعبية مثل كف العباس او السيف او الرمح وبالتالي الحروف العربية والوحدات الزخرفية.. تتم جميعاً وكانها ملامح شخصية متناثرة هنا وهناك. ومثل هذا البحث ينفرد به عباس في رؤيته واسلوبه من حيث تطبيقه اياها على موضوع المنظر الطبيعي وهومايجعل من (الزخرفة) وتقاليدها وسائل يستطاع الاعتماد عليها، في حين سيجاريه ولكن في غير هذا الموضوع **عامر العبيدي** مؤكدا على المجتمع الانساني والانسان بذلك البحث الملحمي بأصوله الشعبية.

لكن التجريدية الزخرفية سرعان ماتطورت لدى بعض الرسامين الاخرين بشكل اتجاه شعري وهوماخرج بها عن اطار الاسلوب التجريدي بالذات. وفي هذا المجال رسم، اقدم من رسم، ابراهيم العبدلي.

ان المتمعن **برسوم العبدلي** يكتشف لأول وهلة اهتمامه بالتلوين الزخرفي. فهومتأنق بالوانه الى حد بعيد ولكنه حينما يرسم مواضيعه فانه يظل متمسكاً بمبدأ مطابقة الطبيعة. اما **حسن عبد علوان** فانه في اشخاصه الذين يرسمهم كرسام للمنمنمات يحاول ان يكون انتقائياً، فهو يستخدمهم كما يستخدم فنانو (خيال الظل) لشخصيات ابطال مسرحهم. وابطال مسرح علوان هم الفتاة ورجل الدين والمنائر والطواويس والمظلات وبعض انواع الزهور الخ.. ومن هنا تتجلى النزعة الشعرية في اسلوبه من خلال العلاقات التي يؤلفها الرسام بين الاشكال المرسومه وهي عاده تبدو واضحة (وكأنها ملصقات من اشكال مقصوصة بالمقص) ازاء خلفية باهتة على الاغلب. ان نزعته الزخرفية موظفة في فنه عبر الاشكال شبه الهندسية اذ هوينفخ فيها بروحه الشعرية بين حين وآخر مزاوجاً مابين الشجرة والفتاة والمظلة والمناره وكأن انسانه من حواة السرك. على اننا لاننسى ان حسن عبد علوان حاول ان يطور من جانبه فن الصور المصغرة في اسلوبه مقرباً اياه الى فن الرسم على حامل الرسم وانه اشتق له اسلوباً فذاً بين الفنانين العراقيين فيه الكثير من تاثيرات يحيى الواسطى.

(١٧) سعد هادي: مجلة فنون (١٢٥) ٩ ـ ١٩٨١/٢/١٥ (سعدي الكعبي)

ويجئ اسلوب **محمد علي شاكر** اخيراً وهو يجمع مابين (اربسكيات) ماتيس و(ملحميات) الفن الشعبي في العراق ذلك انه يحاول ان يجعل من الانسان في اعماله عنصراً درامياً وتزيينياً في نفس الوقت ولكنه لايطرحه مع ذلك بصورة احتفالية في رسومه ابداً بل بصورة تلقائية فحسب.

٢ ـ الاسلوب التجريدي الهندسي: كان الظهور التدريجي لهذا الاسلوب ولايزال يعتبر تحصيل حاصل لامتزاج المدرستين التكعيبية والتجريدية لا في الفن العراقي فحسب بل وفي الفن العالمي اجمع. ونحن هنا، اي في سياق تاريخ الفن العراقي، نحاول ان نميزه عن الاسلوب التجريدي الزخرفي والاساليب مابعد التكعيبيه. معاً، تلك التي استشرت لدى حافظ الدروبي في الستينات وكانت قد استمرت بعض الشئ لدى فناني الخمسينات وخاصة جواد سليم. وهكذا ظهر هذا الاسلوب في الستينات وهو يجمع مابين التجريدية التي اندلعت كالنار في الهشيم بعد ان اتضح ان البحث عن الهوية الحضاريّة في الفن العراقي ينسجم ولو بصورة لاواعية Sub - consciousLy مع الفن التجريدي والاسلوب مابعد التكعيبي الذي احتفظ عن المدرسة التكعيبية ببعض مرتكزاتها ومن ابرزها استخدام الخطوط المستقيمة والمنحنية والاشكال الهندسية في العمل الفني.

وتعتبر جماعة المجددين من اوائل الشباب الستيني الذين اهتموا بالتجريدية الهندسية، اقصد منهم **طالب مكي** فقد عرض في المعرض السنوي الثالث للجماعة رسوماً تجريدية هندسية منها مايمثل اشكالاً مستطيلة وكذلك **ابراهيم زاير** الذي لجأ في نفس المعرض الى رسم اشكال منحنية شبه هندسية في حين كان من الرسامين الذين ساروا على منوال حافظ الدروبي في اسلوبه مابعد التكعيبي واقترب الى حد بعيد من الاسلوب التجريدي الهندسي وان كانت تجريديته ظلت مضمخة بنزعة زخرفيه هو ياسين شاكر.

ان رسوم **ياسين شاكر** التي سرعان ماتطورت لدى **عشتار جميل حمودي** من جانب آخر اي بعد تاثرها بمشاكل الفن التجريدي كما حققها والدها جميل حمودي، تعكس لنا مشاكل وهموم الفنان العراقي المولع بالكشف عن هوية التجريد الفني من منظور انسان دول العالم الثالث. ومع انها عموماً ولأول وهلة تبدو مواضيع لملصقات اعلامية الا انها مع ذلك تعكس لنا وعي الفنان في التعبير عن (الشفافية) و(الاختزالية) و (الشمولية). تلك القيم التي ترعرعت في الفن الاول بمعزل عن اصولها الحضاريه. لكن مشاكل (التجريدية الهندسية) بالذات لدى الرسام العراقي تظل على كل حال تحصيل حاصل للوصول الى معنى التجريد بابسط مايتبلور في ذهن الانسان... التجريد الذي ظهر في الفكر الرافديني ووادي النيل مقترناً بنشأة الحضارات الاولى لوديان الانهار في الوطن العربي (الشرق الاوسط) ولكنه الآن هو الرصيد الانساني الوحيد للانسان العالمي الذي يجابه غيبيات الكون في اول محاولات الكائن الارضيّ لتجاوز ارضه الى الاجرام السماوية المجاورة وفضاآتها.. وهكذا فان مشاكل التجريدية عامة والتجريدية الهندسية خاصة وفي الفن العراقي لاتخلو من جذرها الفكري والانساني معاً. وهذا مانستطيع متابعته في منجزات محمد الزبيدي وسالم الدباغ من جهة وفي اهتمامات هاشم سمرجي ومهدي مطشر من جهة اخرى. ثم واخيراً في ابحاث كل من ليث الخفاف وفهمي عمر.

(١٨) دليل المعرض السنوي الرابع لجماعة المجددين ـ انظر الصورة المطبوعة في الدليل (من ٢٩ شباط ـ ٩ اذار ١٩٦٨ عن قاعة جمعية الفنانين العراقيين) ـ انظر كذلك دليل المعرض السنوي الثالث.

اما **محمد الزبيدي**[١٩] وهو من رسامي مدينة البصرة وممن ساهموا في مؤسساتها الفنية وجماعاتها الفنيه فانه التزم التجريدية الهندسية كل الالتزام كفلسفة له في رؤ يـة العـالم وهـو نفسه يقول عن نفسه «افضل التشكيل الهندسي في لوحاتي ومارست ادخال الحرف العربي ضمن التشكيل الهندسي لاعطي اللوحة بعداً تراثياً»[٢٠] وقد قاده هذا الاهتمام الى فنون التصميم فانجز في الفترة الاخيرة معرضاً كاملاً لأغلفة الكتب[٢١]. وهـو في اسلوبـه يحافظ على اختزال السطح التصويري الى عدة اشكال مربعة او مستطيلة وبالوان هي على غاية البساطة وربما لجأ الى استخـدام البـر وز الشكلىّ الهنـدسي ولكنـه لم ينتـه بعـد ذلك الى مايـوحـد فيـه رؤ يتـه هذه بالـتراث سوى استلهـامـه للحرف في بعض الاعمال. في حين نجد ان التجريدية الهندسية لدى **سالم الدباغ** انطوت على معـانـاة من نوع آخر لاتتعلق بالقيمة التقنية او الاعلامية للاسلوب ولكن بالقيمة الرؤ يوية والتراثيه لها.

كان آخر ماكتب عن سالم الدباغ هو ماكتبه فاروق يوسف في مجلة فنـون.[٢٢] الـواقع ان اسلوب سالم الدباغ يتضمن الكثير من القيم على الرغم من انه لأول وهلة يبدو خاوياً عنها وقد بدأ هكذا: ـ

«.. ان هذا الفنان انفرد من بين فناني جيله المتميزين بعلاقة خاصة مع العالم الخارجي. اهم مميزات هذه العلاقة انها انشئت اوتأسست من بنية صوفيـة انـدمـاجية مع الموضوع باعتباره مظهراً خارجياً لبنية داخلية اكثر تعقيداً ونسيجيةً.»[٢٣] ان هذا التمييز بين المظهر والبنية الداخلية كالذي يشير اليه الناقد هو مايثيره فن سالم الدباغ فعلاً في نفسية جمهوره منذ اول وهلة لكنـه ليس من قبيـل مشـاكـل الخداع البصري كالذي يحققه الفن البصـري. اي ان رسـوم الـدبـاغ لاتمنـح المشـاهد اكثر مما تمنحه اللوحة التقليدية من نتائج بصرية او حسية او شعورية سواء اقترب منها او ابتعد بخلاف اللوحة البصرية التي تحقق حضورها الديناميكي، اويشاركها في تحقيقـه المشـاهـد نفسـه فتتجـاوز بذلك وجود اللوحة التقليدية لكنه اي الدباغ، نجح في ايصال (التجريدية ـ الهندسيه) خلال فترة السبعينات الى مواقع جديدة حافلة بالطرح الرمزي الحيوى وشبه الديناميكي. وهو في ذلك يؤ رخ للفن العراقي الحديث اثر انفتاحه للفن العالمي وبما يلائم طبيـعـتـه الحضـارية.. انه يؤ رخ له بواسطة عمله الفني. على ان الناقد يعود فيوضح ماقاله من: «ان الرؤ يا الاولى التي تحدد البحث التشكيلي عنـد سالم الـدبـاغ تنبثق من كون ان كل العمليـات المختـبر يـة المعقدة المرافقة للعملية الفنية تتم داخل النسيج العضوي للعالم.. (كما).. ان النظـام الـذي تعمـل عليـه اللوحة منظم ويعتمد على طبيعة مؤكدة من العـلاقـات الفكـرية والتشكيليه.. وبشكل اوضح يتم الامر (في تنظيم العـلاقـات) حسب (النقـاط التـاليه): ـ (الشئ) كعلاقة بوجود وكقيمة مظهرية... (الشئ) كاشارة ومن ثم الوصول الى الدلالة... (الشئ) كعلاقة اجتماعية وكمظهر نفعي.»[٢٤] ويختتم الناقد كذلك مقاله بالمقطع التالي: ـ «لسالم الدباغ حساسية مفرطة في تلقين المتلقي درساً في الرخاء

(١٩) انجز معرضه الشخصي الاول في عام ١٩٦٦ في البصرة والثاني في بغداد (المعهد الثقافي الفـرنسي ـ بغـداد) وعـرض مع آخـرين في بغداد والبصرة (جماعة الظل) والكويت كما ساهم في معارض البوستر السياسي في البصرة (١٩٧١-١٩٧٦).

(٢٠) الجمهورية الاسبوعي (٢٠) ٢٥/٥/١٩٨٠.

(٢١) مجلة فنون (١١) ٢٣/١٠/١٩٧٩ معرض اغلفة الكتب للفنان محمد الزبيدي.

(٢٢) فاروق يوسف: مجلة فنون (١٥٥) ١٣/٩/١٩٨١ سالم الدباغ (اخلاء العالم)

(٢٣) نفس المصدر السابق.

(٢٤) نفس المصدر السابق والمؤلف.

وفي التسلسل الهادئ الى الرؤيا. «وذلك من اجل المتلقي فقد أخلى العالم.. واصبح هادئاً في لقائه كحصاة ملساء.»[٢٥]

والواقع ان عالم سالم الدباغ الفني الجديد هو عالم حيوي حتى في ذاتية الطرح التجريدي. او بالاحرى انه لم يكن ليبحث في التجريد الشيئيّ في فنه كواقع سيكلوجي او اجتماعي يبقى على الرؤية البصرية عبر ملامح الطبيعة الاكثر كشفاً لها كواقع مرئي حتى لحظة اختفاء الكتلة بالفضاء والمادة بالروح والشكل الظاهري للبدن بالشكل الداخلي له، وانما هو عالم يعبر عن معنى (الوجود الشيئيّ) حتى لحظة فنائه في الفكر التجريدي نفسه. من هنا معنى استخدامه للاشكال الهندسية (خاصة الشكل المربع) ذات اللون الواحد.. انها اشكال مختزلة عبر الطبيعة حتى لحظة صيرورتها (الفنائية). انها عدم في عدم... لكنه لم يكتف بمثل هذا الطرح في التجريد بل شفعه بجانب آخر له وهو اما بالحفاظ على الاشكال المرئيه (اي عنصر التشخيص) ولكن بصورة لاتشخيصية اي كما حاول ان يحقق ذلك في رسم الاشكال الانسانيه في نفس اللوحة التجريدية بواسطة الخطوط المتقطعة واما ـــ بالتشخيصات الاشارية (برسم الاسهم وملمس السطوح الخ..) واما على تنمية الشعور بالحركة العقلية RationaL- Movement [*]

ومن هنا فقد اكتشفت منذ عدة سنوات ان سالم الدباغ في محاولته للجمع مابين التجريد (كفكر) والتجريد (كتشخيص) انما يحاول ان يحقق مايمكن تسميته (بالوضع الامثل) في الفن العراقي القديم. او انه لكي يحقق التجريد بجميع معطياته فهو يطرحه عبر (الوضع الامثل) تماماً كما حاول الفنان العراقي القديم ذلك. واحسب ان هذا الاكتشاف لم يكن عريبا عليه (والا لما الم به) لأن التعبير عن الوضع الامثل من اهم القيم التراثية التي يحاول الكثير من الفنانين العراقيين ممارسته عبر اساليبهم الشخصية.

ان (التجريدية الهندسيه) كاسلوب في الفن العراقي لم تظهر هكذا لو لم تمثل مدى تمازج ثقافة الفنان التراثية والمعاصرة معاً وتوظيفها من اجل الابداع وهذه مزية من اهم مزايا الفن العراقي في فترته الاخيرة[٢٦]

٢ ـ الفن البصري: ـ وقد تطور الاسلوب (التجريدي ـ الهندسي) في العراق بالطبع الى الفن البصري وذلك بعد ان اصبح هذا الفن معروفاً في العالم، وكان من اوائل الفنانين العراقيين المهتمين به **هاشم سمرجي**.

ان المتتبع لتطور فن سمرجي يشعر انه كان جاداً منذ البداية للحصول على نتائج شخصية في ممارسة هذا الفن. ومن هنا فان بداياته الاولى تحققت منذ ايام دراسته لفن الكرافيك في لشبونه. فقد انجز في حينه اعمالاً في (التجريدية ـ الهندسية) كانت تضم اليها بعض تقنيات الفنان البصري. ورد في جريدة النهار البيروتيه في حينه (١٩٦٩) في مقال نقدى عن «ثلاثة من اجود من يمثل فن الطباعة العراقي». ان «هاشم سمرجي بعد مرحلة ملحوظة له في فن الكرافيك العربي يظل اكثر الفنانين الثلاثة في ممارسة الفن البصري Le pLus Optique وذلك من

---

(٢٥) نفس المصدر السابق والمؤلف.

(*) المقصود بالحركة العقلية هو رؤية اشكال مرسومة تعبر عن مفهوم الحركة اي بتكرار بعض الاجزاء او اعضاء الجسم كالاقدام واليدين كما هو معروف في اسلوب الرسم المستقبلي او كما هو معبر عنه في النظرية التكعيبية. ومفهوم الحركة العقلية يقابل مصطلحاً اخر هو الحركة الفعلية او الحركة حينما تضاف الى الاعمال الفنية النحتية كما في نحوت كالدير او جنتيلي او شوفير او سواهم.

(٢٦) على ان التجريدية الصرف في الفن العراقي والتي تنطوي على الكثير من القيم الزخرفية والشعرية ولكن بصورة غير مباشرة هو ماقدمه في الفترة الاخيرة كل من ليث الخفاف وفهمي عمر في معارضهما المشتركة حتى عام ١٩٨١، وتجريديتهما هذه تحتفظ بالزخم الروحي حقاً لها في الفن العراقي (كموقف) ثقافي وفطري معاً.

خلال خطوطه العموديه التي تمنح المشاهد شعوراً بالحركة وبالتسجيل السيسموغرافي في نفس الوقت.»[٢٧]

والواقع ان هذا الانهماك الجديد في الفن البصري سرعان مابدا واضحاً الى درجة انه لم يعد خافياً على الاخرين. يقول رافع الناصري معلقاً على رسوم سمرجي في معرضهم المشترك في بيروت: - «بعد انقضاء فترة على الخروج على النمط الاكاديمي اختلفت الرؤيا الى حد صارت معه الخطوط عمودية والى ان برزت الصورة الحقيقية لمرحلة النضج النهائي وهي صورة تتبنى اشكالاً اوربية متحركة بروحيه شرقية. من هنا نلاحظ المثلثات الحادة التي تتخذ اتجاهات مختلفة واحياناً متعاكسة. لقد استطاع الفنان هاشم سمرجي ان يترجم القضايا الكبيرة من نزعات غربية الى رصانة شرقية يدعمها تكنيك جيد وخبير»[٢٨]. وفي عام ١٩٧٤ انجز هاشم عدة اعمال بصرية حاول فيها ان يدلي برؤيته الشخصية متمسكاً بالمثلث (كوحدة) اساسية بصرية ومفضلاً احياناً استخدام الخطوط (او المستطيلات) العموديه.[٢٩]

على ان جدوى هذه المدرسه في العراق كانت فحسب ان يكتشف الفنان العراقي مايستطيع ان يضيف على ماستنبطه (فكتورفازارالى). وقد سار السمرجي في هذا الطريق محاولاً ان يعكس بعض القيم التراثية في هذا المجال.

ومن جانب آخر حاول **مهدي مطشر** بعد ان استقر في باريس ان يتوغل اكثر فاكثر في الفكر البصري محاولاً نقل تجربة فازارالى نفسه الذي عمل معه ردحاً من الزمن الى صعيد الفنون التطبيقية، وهكذا استطاع مطشر ان يتجاوز فترة تجربة (الوحدة المثلثه) لهاشم سمرجي في الحصول على نتائج بصرية Optical جديدة نحو مناقشة (الفراغ) في العمل الفني من نفس المنظور وهنا استطاع كما يبدو ان يوحد (اللوحة الذات) باللوحه المحيط. وقد بدأ كما يبدو من قناعته بمعنى العمل الفني. وكان في عام ١٩٧٨ يرى «ان الابداع هو النقطة التي تحدد كون العمل الفني عملاً فنياً ام لا. اما العمل غير المبدع فيظل جمالياً بجودته.. وعلى هذا الاساس فما يهمه هو الكشف عن ظواهر جديدة بامكانها ان تشع نحو الاخرين ليس بقيمتها الجمالية (التزيينية) بل بقدرتها على اثراء الوعي الانساني.»[٣٠] ويضيف على ذلك بمدى فهمه لدور اللون في العمل الفني كما يلي: - «ان محاولتي تنصب على تخليص اللون من التزيين، واذا صح التعبير فأنا احاول بواسطة اللون (نحت) شكل معين».[٣١] وان مثل هذه الافكار في الواقع تمثل مدى تغلغل الفكر العراقي المعاصر عبر الفكر العالمي الذي توغل في طرحه الحضارة الاوربية وهي في غمرة اندياحها التصنيعي والبنائي. من هنا فان محاولة مطشر هي في ان يوفق من خلال (ذاته) على قدر الامكان مابين هذا التوغل الجديد الذي يعيش بين ظهرانيه، ومايمكن ان يحققه هو كسليل للفكر الرافديني. وبهذا الصدد يصرح هو نفسه: - «الخط المستقيم من اولى ظواهر التركيبية المبدعة في الفكر الانساني. فقد شغل الحضارات الانسانية منذ القدم. واولى الحضارات التي اعطته بعداً ابداعياً هي الحضارة البابلية

---

(٢٧) مجلة النهار: بتاريخ ١٢/ ٦/ ١٩٦٩ (بالفرنسية). بيروت.

(٢٨) نزيه خاطر مجلة النهار: ٢/ ٦/ ١٩٦٩ (بالعربية): محفورات العراقيين الثلاثة في غاليري «وان».

(٢٩) راجع دليل المعرض المشترك لجماعة النبعة. انظر ثلاثة اعمال لسمرجي في الدليل المذكور وهي مطبوعة بالاسود والابيض.

(٣٠) مهدي مطشر (حوار اجرته وحيدة المقدادي): جريدة الجمهورية (٧٨٠٢) ١٧/ ١/ ١٩٨٠ (بحثا عن وعي جديد للعالم.

القديمة فترة حمورابي مثلاً وفيما بعد الحضارة الاسلامية وخاصة العباسية والاندلسية[٣٢] . (يضيف على ذلك) « . . نحن اليوم نحاول بناء فن عربي ذي شخصية مبدعة ولابد من ان نفكر على صعيد اكثر اصالة في بناء منهج خاص بنا . هنا اود الاشارة الى بعض الاعمال المنصوبة في عدد من ساحات بغداد . انها لاتقدم اية منهجية جديدة في الممارسة الجدارية بل العكس . . انها تحاكي الطريقة الغربية . . . ان تعاملنا مع التراث ينبغي ان يكون بالفحوى وليس بالشكل . »[٣٣]

في عام ١٩٧٨ انجز مهدي مطشر معرضاً في كاليري (K) في واشنطن ضمنه اهتمامه بالخط المستقيم كوحدة بصرية كان يستخدمها وهي مرسومة بصورة افقيه[٣٤] وفي عام ١٩٨٠ انجز معرضه الشخصي في بغداد مستخدما المساحة الخالية لسطح اللوحة ومستخدما في نفس الوقت اطار اللوحة يملؤه بخطوطه المستقيمة . هنا يبدو في بحثه وكأنه يوظف الفضاء او على الاقل الحد الفاصل مابين اللوحة والفضاء الخارجي كعمل فني ، مثلما حاول في نفس المنهج ان يحقق اعمالاً (حرفية) منسوجة تمتد من الجدار ونحو الارض . . انه توظيف جديد للفن البصري من منظور حرفي[٣٥] . على اننا لاننسى ايضا انه استخدم في السنوات الاخيرة الحرف العربي كوحدة بصرية جديدة في فنه . وهكذا فان ظهور هذا الاسلوب في الفن العراقي المعاصر يمثل الى حد بعيد مدى استيعاب الفكر العراقي المعاصر في فترة السبعينات للتطور الفكري العالمي .

(٣١) نفس المصدر السابق .

(٣٢) نفس المصدر السابق .

(٣٣) نفس المصدر السابق .

(٣٤) راجع دليل المعرض على قاعة [GALLERY-K ـ واشنطن] (٢٠) .

(٣٥) راجع دليل المعرض (قاعة الرواق ـ كانون الثاني ١٩٨٠) .

٤ ـ الاتجاه الانساني : يعتبر الاتجاه الانساني في الفن العراقي عموماً من التقاليد الحضارية في مواطن الحضارات الاولى في العالم واهمها كما هو معروف في حضارتي وادي الرافدين ووادي النيل . على انه كانت قد تحددت اهمية هذا الاتجاه عبر الحضارة الاوربية منذ عصر النهضة Re I- Naissance وكذلك منذ مطلع القرن العشرين فما حققه بيكاسو وجيله يمثل مدى الفهم العصري للمفهوم الانساني في الفكر العالمي . فليس (الانسان) دائما هو (الانسانى) . وليست النسخة التي تمثل الشكل الانساني في مرحلة معينة بمستطاعها ان تستوعب كل الانسانية بشتى مراحلها : ـ الطفوله والشباب والشيخوخة . وبشتى معانيها كالانسان ـ الانثى والانسان ـ الذكر والانسان ـ الانسان والانسان ـ الأقل انسانية الخ . . ولكن هذا هو بالضبط ماحققه بيكاسو . من هنا فأن وضوح هذا الاتجاه في الفن العراقي المعاصر هو في نفس الوقت استمرار للموقف الانساني عبر التراث (ولربما كان يستند في ذلك الى عوامل سيكولوجية واجتماعية) مثلما هو عبر الحضارة المعاصرة او مفهومها المعاصر للانسان في آن واحد .

ومنذ الاربعينات حاول الفنان العراقي الحديث ان يتمسك بهذا الاتجاه ، وكان من ابرز الامثله على ذلك محاولات جواد سليم في رسم مواضيع انسانية ـ اجتماعية في آن واحد مثل (اطفال في الطريق ١٩٤٤ وتخطيط اولى لمنحوتة البنّاء ١٩٤٤ ونساء في الانتظار ١٩٤٣) ورجل في المقهى ١٩٤٣ وكذلك الرسوم الكاريكاتورية للحاج سعاد سليم في نفس الفترة . اما محاولات كل من فائق حسن وعطا صبري وحافظ الدروبي وهم من شباب الفنانين حينئذٍ فكانت تقتصر عموما على المواضيع الدراسية والمناظر الطبيعية . ومنذ مطلع الخمسينات اصبح الاتجاه الانساني في الفن العراقي واضحاً كل الوضوح وذلك بعد ان

اتضحت ايضاً وظيفة الفن الاجتماعية، وقد شجعت على ذلك ظروف مابعد الحرب العالمية الثانية التي ساعدت على تفجير الطاقات الفنية والانسانية معاً. وهكذا استمر جواد سليم من خلال تاثره بالوحشية والتكعيبية ومحاولته اضفاء الطابع الحضاري في الفن على مواضيعه الانسانية كما حاول ذلك جل الفنانين العراقيين الحديثين سواء بدافع من الرغبة في التعبير الاجتماعي كما برز بوضوح لدى محمود صبري الذي انجز وقتئذ مواضيع من قبيل (نساء في الانتظار ١٩٥١) وحتى موضوع ثورة الجزائر ١٩٥٨ او بدافع من نزعة التعبير الاجتماعي والحضاري معا في العمل الفني كما ظهر لدى فائق حسن واسماعيل الشيخلي وكاتب هذه السطور وجل الجماعات الخمسينية وفي مقدمتهم جماعة بغداد للفن الحديث. وفي النصف الثاني من العقد الخمسيني ظهر تيار **الفن الشعبي** كمصدر من مصادر التعبير الانساني، وفي هذا السياق رسمت مواضيع مثل العباس (١٩٥٣) زين العابدين (١٩٥٣) ثم الفلاحون والقمر (١٩٥٨) لكاتب هذه السطور ومواضيع اخرى حول العمال كما في اعمال **كاظم حيدر**.

واستمر هذا الاتجاه بالوضوح اكثر فاكثر في فترة الستينات ومتطوراً في بعض التيارات الفرعيه كالنزعة الملحمية والاسلوب الملمسيّ وسناتي على ذكرهما فيما بعد. اما صميم هذا الاتجاه فقد تطور لدى رسامين من جماعة الرؤية الجديدة. وهما اسماعيل فتاح وضياء العزاوي ولحد ما (في البداية فحسب) لدى رافع الناصري. مثلما اتخذ شكل تعبير انساني ثوري (او بالاحرى ضمن اتجاه فني سياسي وليس مجرد اتجاه اجتماعي) وهو ماتحقق لدى رسامين مثل حميد العطار واسماعيل فتاح ومحمد مهر الدين. وقد بلغ ذلك ذروته في معرض تل الزعتر في عام ١٩٧٦.

ويبدو ان الاتجاه الانساني بالنسبة **لضياء العزاوي** كان مقتصراً على توظيف الفن مابعد التكعيبي الممتزج ببعض القيم التشكيليه التراثية (الفن العراقي القديم والفن الاسلامي والفن الشعبي) بصورة يخرج عنها بنتائج واضحة في الاسلوب التجريدي - الزخرفي في العراق. واما **اسماعيل فتاح** فقد كانت مواضيعه التي تناول فيها الانسان العارى (المرأة على الاغلب) والتي وازن فيها مابين اختزالية الطرح وحساسيته تعبيراً عن سطوة (انسانية الجنس) من خلال وضعية المواجهة وفضائية البناء، في حين جاءت تجارب **رافع الناصري** الاولى التي اختزل فيها نزعته الرومانتيكية - الشعبيه في رسم الاجواء الريفية الانسانية والمنظرية نزعة انسانية واضحة قبل ان تصبح نزعة تأملية في السبعينات.

على ان الاتجاه الانساني الرئيس، والذي ظل ممثلاً جانباً معروفاً من الفنانين العراقيين هومابقى راسخاً في رؤ ياتهم التشكيلية بالأساس مايقف وراءه كل من (ارداش كاكافيان) و(سلمان البصري) و(فائق حسين) (وضرار القدو) و (محمد عارف) وقبل ذلك كله (ناجي السنجري).

حاول **ناجي السنجري** [٣٦] منذ منتصف الستينات ان يستعير ملامح الفن السومري باقتباسه للعيون الواسعة والملامح المختزلة واستمر على رؤ يته هذه هووضياء العزاوي في الستينات وكان يبدو مصراً على طبع اعماله بطابع التراث السومري بالذات دونما مؤثرات اخرى في حين كان **ارداش كاكافيان** [٣٧] منذ نهاية الخمسينات وطيلة الستينات والسبعينات يحاول ان يطرح رؤ يته الانسانية في العمل الفني منذ محاولته اختزال الشكل الانساني وتحديده بالخطوط الخارجية بحصيلة انسانية تتراوح

---

(٣٦) ولد ناجي السنجرى في مدينة الناصرية ونشأ فيها. وحتى عام ١٩٥٨.

مابين النزعة التعبيرية والطرح السوريالي، محاولاً ان يدفع بالمفهوم الانساني في الفن التشكيلي الى مواقع جديدة (مابعد ـ بيكاسوية) Post - Picassoism وهذا ماظهر في اعماله الاخيرة بوضوح اي في نهاية السبعينات.

لكن الاتجاه الانساني في الفن العراقي استطاع ان يظل معبراً عن جذره الحضاري وباصرار، في ابحاث سلمان البصري. حاول **سلمان البصري** ان يتخذ الشكل الانساني نفسه محوراً لرؤيته فكان يمثله باستمرار ككائن ملحمي يذكرنا الى حد بعيد بشخصية جلجامش في الفن السومري لكن البطل الآن هو الانسان الفلاح او الفارس، [٣٨] او مجرد الانسان المجرد عن اية هوية سوى انسانيته. ولعله كان على حد قول كامل حسين علي في مقاله عنه «ان شخوص سلمان تعاني من كونها تعبر عن ازمة الفنان الشخصية ازاء العالم المعاصر اكثر من كونها ازمة الانسان المعاصر وهي بالضرورة تلامس ازمة العصر ولكن من بعيد.» [٣٩] ويسترسل الناقد في تحليل عالم الفنان بقوله: ـ «ان سلمان يقدم العالم الجماعي من خلال عالمه الشخصيّ، فهو قليل الرموز والأشارات اذا ماقلنا ان علاقته ضعيفة بالتراث وبالملحمة والتاريخ، والتي تضاف جميعاً الى ازمة الانسان المعاصر لخلق موقف شامل في الحياة يسند الرؤية الجمالية للفنان». [٤٠] لكن صلة البصري بالتراث رغم ذلك لاتقاس في اعتقادي بمدى اقتباسه لما يرمز له، فهو يستبطنه على

(٣٨) راجع دليل معرض سلمان البصري (قاعة المركز الثقافي، جامعة البصرة ٢٩/ آذار/ ١٩٧٩ ـ في نهاية الدليل قائمة بالمعارض التي ساهم فيها الفنان تشير الى الشخصية منها والهامة وهي ● معرض شخصي ١٩٦٢ قاعة مركز الدراسات في البصرة ● معرض شخصي قاعة الواسطي ـ بغداد ١٩٦٦.

● معرض جماعة البصرة ـ قاعة المتحف الوطني ـ بغداد ١٩٦٨. ● معرض جماعة البصرة للفن

كل حال من خلال رؤيته الانسانية نفسها، تلك الرؤية التي تميزه عن سواه ممن تمتزج انسانيته بنزعته الاجتماعية او السياسية. وهو نفسه يقول عن ذلك: ـ «.. هناك عنصر اساس هو الانسان إنه يشغل اغلب المساحة في اعمالي. هذا ماتصوره واحاوله انا في الاقل: ـ الانسان بكل دواخله... التكوين الخارجي ليس الاساس. انه منفذ تعبيري فقط. لكن مكوناته السرية هي عالم دافق لايحد..» [٤١] وفي عام ١٩٨١ **اضاف البصري على رؤيته الانسانيه السابقه** بالتصريح التالي: ـ «.. **انا ابحث في الذات الايجابيه للانسان الجديد.**» [٤٢]

اذن فهو لاينفك في مسيرته خلال عشرين عاماً او ينوف يظل انسانياً في رؤيته بل هو يسمى عطاءه (بحثاً) فطرحه اذن من وجهة النظر الرؤيّوية **للعمل الفني طرح (موضوعي). فمهما اعتبرنا (الانسان) لديه جذره (الذاتي) بالاساس فسيظل عنده (موضوعاً) قابلاً للبحث والنقاش. ومن هذا المنظور نستطيع ان نجد في عمله الفني استمراراً لبحث مشكلة الانسان في القرن العشرين ابتداءً بما حققه بابلوبيكاسو وجيله وانتهاء بكل المنجزات الانسانية المماثلة في شتى ارجاء العالم. لكن فائق حسين** وهو رسام ستيني ومن مؤسسي جماعة المجددين كان انسانياً بشكل آخر. فنزعته هذه التي طالما عبر عنها في رؤيته الفنيه واسلوبه مهما تطورا كانت تمثل له الانسان وهو في حالة مصيرية بحته. اي انه لم يتناول في اتجاهه الانساني الانسان كموضوع لبحث ولكنه تناوله (كحالة) سيكلوجية لا اجتماعية ولا (شيئية). ومن هنا فان التطور الفكري والثقافي في العراق

الحديث ـ قاعة المتحف الوطني ـ بغداد ١٩٦٩ ● معرض جماعة الظل ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد ١٩٧٠. ● معرض لاربعة فنانين عراقيين ـ المتحف الوطني للفن الحديث ـ بغداد ١٩٧٥.

● معرض البينالي التشكيلي العربي الاول ـ المتحف الوطني ١٩٧٥.

● معرض شخصي ـ صالة المرسم ـ الكويت ١٩٧٨ ● معرض شخصي ـ قاعة المركز الثقافي جامعة

من هذه الناحية (وقلما كان يبدو واضحاً الا في الادب والفن) يمثله فائق حسين اكثر من سواه.

ان تاريخ الفن التشكيلي في العراق في فترة السبعينات كان لايزال يتشبث بالموقف الانساني مهما تنوعت الاساليب وتعددت بدافع من الرغبة للمعاصرة، ومن خلال موجة الفكر الاشتراكي وموجة الاصالة والتعمق في التراث في نفس الوقت، وان هذا الموقف مهما احتدم لدى الفنانين التشكيليين من خلال مضمونه السياسي والاجتماعي اذ هو اقرب الى الفهم والاستهواء من لدن الجماهير، فانه كان يتجذر في صميم الوعي الجماهيري حينما يتشبع به ويمثله الفنان وهو في صورته السيكولوجية، وهذا هو بالضبط ماتبلور لدى فائق حسين وبعض الاخرين. لكن رؤية حسين فضلاً عن ذلك كانت تعبر ايضاً عن موقفه الانساني والنفسي هو بالذات. اولنقل انه كان يلتقط من هذا الموقف العام حالة معينة هي صيرورة الانسان: ـ الانسان السجين.. او الانسان المحتضر.. او الانسان الميت الخ.. وقد عبر عن ذلك كله لافي وحدة المضمون والشكل في العمل الفني الواحد بل في اختياره لفن الكرافيك ايضاً كأقدر فن للرسم على عكس الاحاسيس وترجمتها عبر (التقنية). ومن تصريحات الفنان حسين في مجال (انسانية) رسومه قوله: «ان المسحة (الفاجعة) في رسومي هي امتداد لمناخ المدينة لكنه ليس

البصرة ١٩٧٩.

(٣٩) كامل حسين علي: جريدة المرفأ (٧٩) ٢١/ ٤/ ١٩٧٩ (معرض الفنان سلمان البصري.

(٤٠) نفس المصدر السابق.

(٤١) حميد قاسم: مجلة فنون (١٠٧) ٢٢-٢٨/ ٩/ ١٩٨٠ (سلمان البصري ـ العلاقة مع البيئة).

(٤٢) جريدة الثورة (٤٢٢٠) ٦/ ١٢/ ١٩٨١ (الانسان والارض في معرض البصري).

«ندباً للمدينة وليس حنيناً لما هو زائل فيها انما هو تأكيد المدينة وترميمها..»[٤٣] **ونحن من خلال المفردات اللغوية التي يصف فيها مدينته نستطيع ان ندرك فحوى انسانيته فهي انسانية (فاجعة) وهي ايضاً (ترميم) للمدينة.. وما المدينة سوى الانسان: انسانها. اما عن اسلوبه الفنيّ فيقول: ـ «ان اختياري لمنهج التعبير بين الاسبان ولاسبانيا نفسها هو اختيار املته حاجة سابقة تتلاءم مع ميل شخصيّ للتعبير المباشر.»**[٤٤] **ويرى عادل كامل ان رسوم فائق حسين «تحتج على واقع انساني مستلب ذلك انه يأخذنا من عمل الى آخر برحلة الى عالم مغلق الا انه واسع، عالم شبيه باجواء كافكا».**[٤٥] ويوضح اكثر فاكثر هذا العالم **سهيل سامي حينما يرى: ـ «ان اعمال فائق حسين الاخيرة تظل... جميلة وفاتنة، لكني (اي هو الناقد) اشعر انها اوصلت الموضوع القديم الى نهايته المنطقية.. ان قصة (البطل) هذه القصة الدراماتيكيه التي تمتح من بئر (الحالات النفسية المظلمه) قد اعطت كل ماعندها، والحال ان اقصى ماتستطيع ان تحققه قصة تستمر طويلاً هي ان تنتهي بعد ان تكون قد افرغت روحها.»**[٤٦]

واعمال حسين الكرافيكيه في معرضه عام ١٩٧٦[٤٧] تمثل لنا الانسان كشكل وأثر (بواسطة ظل الانسان) قابعاً في فضاء تكعيبي، ضمن فضاء عام تميزه احياناً غمامات واحياناً تشده قاعدة من الارض المتصدعة بفعل

(٤٣) طريق الشعب (٩٣٤) ١٧/ ١٠/ ١٩٧٦.

(٤٤) نفس المصدر السابق.

(٤٥) عادل كامل: جريدة الثورة (٢٥٠٦) ٥/ ١٠/ ١٩٧٦ (فائق حسين وحدود العالم الداخلي).

(٤٦) سهيل سامي: جريدة الجمهورية (٢٧٦٧) ٤/ ٨/ ١٩٧٦ (مصير الموضوع).

(٤٧) دليل المعرض الشخصي الثاني قاعة الواسطي/ المتحف الوطني للفن الحديث (٢٠-٣٠/ ٩/ ١٩٧٦).

التباين مابين انخفاض وارتفاع درجات الحرارة. لكن الامر يظل ماوراء الشكل والتشكيل وماوراء المضمون والموقف لأنه حضور الفنان في عمله، ولايستطيع ان يمثل هذا الحضور سوى الفنان نفسه اومن يتلبس بسيكلوجيته. من هنا فان (تعبيرية) فائق حسين حينما وصفها بانها تعبيرية (اسبانية) انما كان يريد في الواقع ان يصفها بكونها تعبيرية انسان متأزم بطبعه ولو عبر معطيات تقنية حديثة. وعن هذه النزعة الانسانية تبرعم الاتجاه الملحمي موازياً للاتجاه الانساني نفسه. وكان كاظم حيدر قد طرق هذا الباب منذ معرضة عام ١٩٦٥ الذي اسماه (بملحمة الشهيد)، وسرعان ماائمر لدى عامر العبيدي وسلمان عباس اللذين دخلا جماعة المجددين ملتزمين هذا الاتجاه. وهو الآن يجد ممثليه في كل من ستار لقمان وشاكر الشاوي وشمس الدين فارس واخيراً حميد العطار، كل حسب مزاجه ومعطياته. وفحواه ان لايتناول الفنان الانسان (او الانسانية) لذاته كجوهر له بل الانسان وهو في حالة صراع حيوي شامل (او الانسانية وهي في حالة معاناتها لمشكلة اعم هي مشكلة الحياة) من هنا فان الاسلوب الملحمي هو اسلوب درامي شبه احتفالي يضج (بالصراع) سواء في مضمونه اوشكله بل وان تقنيته نفسها بدورها تعبر عن الملحمة من خلال تعدد الخامات اوما الى ذلك كأستخدام للتلصيق Collage.

وفي حالة حميد العطار مثلاً نجد ان (الملحمة) تصبح لديه حقيقة انسانية وتأريخيه معا. فهو يتابعها من خلال الصراع بين الخير والشر.. كلكامش البطل الاسطوري السومري وتحدياته.. وعند استخدام الخامات المقارنه مابين الكتلة والفراغ (وهما عنصران من عناصر فن النحت) على سطح اللوحة فانه يعاملها وكأنها اي اللوحة نحت بارز. اما في حالة ستار لقمان و شاكر الشاوي فان الصراع الملحمي يختفي احياناً تحت شعار بعض الرموز الكونيه كالهلال والشمس والماء واحيانا تحت ستار الرموز الفولكلورية والشعبيه مثل كف العباس وما الى ذلك.

ويظل عامر العبيدي في مواضيعه الحافلة بالخيول والشموس الغاربة وفلاحي مناطق الاهوار معبراً عن الملحمة وهي في لبوسها المعاصر اي معاناة الانسان العربي، وربما انسان العراق بالذات بكل هالته البطولية كفارس وثائر وفي صراعه ضد قوى الشر.

ولعل من اهم المواضيع التي ازدهر فيها هذا الاتجاه، وربما تناوله فنانون آخرون ومسهم من قريب او بعيد، هو معرض ملحمة تل الزعتر عام ١٩٧٦. فهذا المعرض ياتي بعد معرض ملحمة الشهيد في عام ١٩٦٥ وكأنه الشكل الاكثر تمثيلاً لنتائجه الدرامية اي امتزاج النزعة الانسانيه في الفن العراقي بالموقف السياسي الراهن، او تحول المضمون الشعبي والانساني في ملحمة الشهيد الى مضمون سياسي وانساني معاً في ملحمة تل الزعتر.

ويبدو ان المعرض كان ايضاً ذا هوية قومية فانسجم الى حد بعيد مع الفكر الثوري في الفن العراقي ولكنه كان ايضاً خاتمة المطاف في احكام الصلة مابين المعطى الاعلامي والمعطى الثقافي في الفن. اذ لم يكن تل الزعتر شعاراً يتكئ عليه المعرض نهائياً. انه هنا معنى في الرسم «والقول لم يعد في التعبير انما اثاره سلطات الرسم وخبرته وامكاناته لتضيئ الموضوع. اما الموضوع ذاته فما كان فكرة مجردة تتوقف عند حدود الذهن انه البشر الذين صنعوا هذا التاريخ في الرسم والرسم في التاريخ».[٤٨]

---

(٤٨) دليل المعرض بعنوان (معرض ملحمة تل الزعتر) (قاعة المتحف الوطني للفن الحديث/ بغداد من ٨/ ١٢-١٨/ ١٢/ ١٩٧٦.

وقد ظل هذا المعرض حلقة من سلسلة من المعارض ذات المحتوى السياسي (ومبادرات في رسم الشكل الملحمي ضمناً) كمعرض المرفوضات (١٩٥٨) ومعرض الثورة (١٩٥٨) ومعارض المعركة (١٩٦٨).[٤٩] وهو على حد قول عادل كامل «يكشف عن قضية ترتبط بكياننا الداخلي ارتباطاً جذرياً: فقد استطاع الفنان في العراق ان يكون طرازاً من الفن شديد الارتباط بالبوستر السياسي»،[٥٠] وكامل هنا يتحدث عن الجانب المضموني من المعرض. على ان الجانب الشكلي فيه كان قد تم بصورة (لاواعية) كمعاناة فعلية من لدن الفنان العراقي لطرح معنى الملحمة عبر التقنية والاسلوب. او ان الفنان العراقي وجد في هذا المعرض الفرصة المناسبة لمعالجة (الملحمة) ومبناها الاسلوبي والانساني من خلال الاسلوب الواحد.

ولنعد الى سياق الموضوع، فان تطور الاتجاه الانساني في الفن العراقي ادى الى ظهور **الاتجاه الملحمي** كما ان التعمق في نفس الاتجاه الاول ادى من جهة اخرى شكلية، بل وتقنية ادى الى ظهور النزعة الملمسية(*)

ومن الفنانين الانسانيين الذين تجاوزوا الشكل الطبيعي او المحور تحويراً تجريدياً او تعبيرياً في العمل الفني فقادهم ذلك كله الى اقحام البعد الثالث في العمل الفني فحققوا اهتمامهم (بالملمس) في العمل الفني كل من عجيل مزهر ومحمد مهر الدين وراكان دبدوب وحميد العطار وشوكت الربيعي وفاروق حسن ومحمد راضي وصالح الجميعي وكاتب هذه السطور.

ان العمل ضمن هذا الاهتمام بالتقنية لم يكن بالضرورة من النتائج الحتمية لتطور الفكر الملحمي في العراق، ولكنه بلاشك نتيجة واضحة من نتائج الطرح التعبيري وهو في حالة كونه تجاوزاً (لذاتية) المعطى.

فالاتجاه الملمسي اذن هو هنا مخرج للاسلوب التعبيري الذي ظهر في النصف الاول من القرن العشرين في الفن الاوربي ثم تطور باستمرار في النصف الثاني منه [وهو في العراق موطن الفن التعبيري عبر الحضارات القديمه (خاصة الحضارة الاشورية)] ولكنه في نفس الوقت يمثل اهتمام الفنان بالبحث عن وسائل جديدة مجدية لتوسيع افق فن الرسم. اذن فهو هنا على طرفي نقيض من فن النحت البارز فليس الامر بالنسبة اليه معاملة فن النحت بمعطيات فن الرسم (اي التقليل من مكانية النحت المدور باللجوء الى النحت البارز) بل معاملة فن الرسم بمعطيات فن النحت (اي مضاعفة امكانية الرسم باللجوء الى معطيات نحتية قوامها اقحام البعد الثالث)، وهو ماانتهى اليه التعبير الملمسيّ في آخر الامر ويبدو هذا البحث المضني ذو الزخم التعبيري بالاساس واضحاً في موقف **شوكت الربيعي**. فهو بعد ان مر بمرحلة فن الرسم الاكاديمي سرعان ماستأثر بلبه البحث الانساني في مناقشة رسوم الفلاحين. وهكذا راح يرمز لهم (باللون الاخضر) مستخلصاً ذلك من بيئتهم في منطقة الاهوار حيث تختلط باستمرار زرقة السماء المنعكسة على سطح الماء بخضرة غابات القصب وسرعان ما وجد نفسه غير مقتنع

---

(٤٩) جريدة الجمهورية/ ملحق العدد (٢٨٢٥) كانون اول ١٩٧٦.

(٥٠) نفس المصدر السابق.

(*) الاهتمام بالملمس او (Lexture) من تداعيات الطرح التقني في القرن العشرين. فقد كان الفنان مكتفياً بالرسم بالزيت او الخامات الاخرى ثم لجأ الى خلط الخامة بمواد اخرى فكان من نتائج هذا الاهتمام اضفاء مسحه من (التجسيدية) على ملمس الخامة اللونية المرسوم بها. وقد افاد الفنان العراقي من تطور مفهوم الملمس في الخامة اللونية فنه، وهو ما نحن بسبيله. الآن.

بالشكل الانساني والرمز اللوني فراح مستخدماً البعد الثالث في التأكيد على المعنى الانساني تعبيرياً . . . حتى آل به ذلك الى استخدام الضوء والظل والتعبير الرمزي في اعماله المتأخره التي بدأ فيها بتوسيع رؤيته الانسانية فلم تعد مقتصرة على رسوم الفلاحين بل تجاوزتها الى رسوم الاطفال والطيور وكل ما باستطاعته ان يؤلف له موضوعاً يدل على الوعي الانساني لديه . لقد اصبح الموضوع لديه الآن موضوعاً حيوياً بعد ان كان انسانياً بحتاً .

ومن الرسامين الذين ترجموا الاتجاه الملحمي في اعمالهم ولكن بشكل اقل عنفاً **راجحة القدسي** فهي بعد ان استلهمت ردحاً من الزمن رسوم الاطفال في اعمالها الفنية راحت ضمن مناخ شبه مأساوى ترسم وجوه النساء والاطفال وقد علتها كآبة عميقة واثخنت من غضونها حزوز قاتله . وعلى الرغم من شفافية التعبير لديها عن طريق استخدام الالوان المخففة والسطوح المتطابقة فان شيئاً من خداع البصر يجسد لنا اعمالها فكأنها مرسومة باكثر من بعدين . وفي جميع الاحوال فان رسوم راجحة القدسي تظل ذات وعي انساني عميق شبه ملحمي يؤجج من النوازع التعبيرية في نفس المشاهد وكأنها في جميع ما ترسم ترثي في الانسان مصيره المحتوم . اما عنصر المأساة في اعمال **ليزا فتاح** فانه يظل رهن تقنيتها ورؤيتها العامة الموسومه بالبساطة والتعقيد في آن واحد حتى لكأن المشاهد يطلع على خفايا العقل الباطن وهو يشهد جسد الانسان وقد اختلطت معالمه بالاشياء.وليزا وراجحة القدسي كلتاهما انسان انثوي التكوين - فهما رسامتان - لكن الاولى في رسومها تنم عن روح معذبة استطاعت ان تسقط آلامها من خلال اسلوب ثقافي طافح بالعامل الاقتصادي المحكم كاسلوب اختزالي تعبيري في حين تنم رسوم راجحة القدسي عن نفس متألمه . فهي لاتزج بثقافتها في تعبيرها بل تحاول ان تعلن بكل كيانها عن الملحمة التي تعيشها في رسومها باستمرار . مستخدمه رموزاً معينه كالعيون الواسعه والسحنة المخدده .

ومن طرف آخر كان **اسماعيل فتاح الترك** - وهو نحات وخزاف فضلاً عن كونه رساماً - يعبر عن انسانيته وعن المعنى الانساني كما يبدو له بسلسلة من الاشكال الانسانية العاريه وهي تطفو في فضاء لانهاية له ولاقرار. ومع ان رسوم الترك تبدو كرسوم اي نحات على غايتها من البساطة التلوين او التكوين الموضوعي فانها مع ذلك تظل متطرفة حادة في الافصاح عن جانب الاحساس والجنس في المعنى الانساني كما سبق ان نوهنا بيد ان هذه الملحمة المستديمه في رؤيته وكما يحلو له ان يؤلفها بالخامات التشكيليه كرسام تظل من طرف خفي تعكس جانباً من موقفه الثقافي وذلك في اهتمامه بعنصر المواجهة ، فكان يحاول ان يصهر في آن واحد موقفه الثقافي والحسّ من خلال شكل الانسان وهو يواجهنا . . ويواجه مصيره في آن واحد . وكان ذلك ولايزال خلاصة رؤيته الفنية عامة .

وسنرى ان اسماعيل فتاح الرسام هو نفسه اسماعيل فتاح النحات . وقد حاول ان يقول ذلك في بعض اعماله الفنية ومن اهمها موضوع راس انسان منحوت ومصبوغ في نفس الوقت فهو من قبيل النحت - الرسم وليس الرسم - النحت . ان (رأس) الترك هذا يظل اعلاناً مؤثراً عن مأساة الانساني العربي الشهيد . وهو لم يكتسب فنياً ذلك الا عن طريق الدمج بين التقنيتين النحتية والرسمية معاً .

كان عجيل مزهر قد اتخذ من البعد الثالث اذن مزية ظهور العالم المرسوم كحقيقة واقعية تامة لنقل العالم الخارجي الى عالم اللوحة الفنية ولكنها مع ذلك لم تظل غريبة على العالم الفني نفسه لأن اختيار الفنان لموضوعه يبقى جزءاً من هذه الحقيقة . اما **محمد مهر الدين** فقد استثمر

هذا البعد نفسه لتضعيف الانفعال والتأجج العاطفي الانساني في نفس المشاهد فهو يضطلع منذ البداية بوظيفة التقنية والتعبيرية ويتجلى ذلك مثلاً في لوحته (المستهدف) فانها بواسطة الشق العمودي الغائر وعلامات الاستهداف الدائريه يزيد من حدة الانفعال والشعور بالمصير والحدث. ولكن استخدام البعد الثالث والحس الملمسيّ لدى **راكان دبدوب ظل** مجالاً آخر للشعور بالتجريد فهو حينما يستخدم الفوهات الدائرية الشكل بكل عطائها الملمسيّ يحاول ان يجسد الشعور لفحوى الحوار مابين التجريد (كفناء) و(كشمولية) في آن واحد. اي ان البعد الثالث المضاف لسطح اللوحة المسطح سيساهم في تحقيق التجريد عبر الحس الانساني نفسه ولا يقف به عند ساحل الحدس او الاستنتاج. وسيظل الامر مماثلاً لدى صالح الجميعي ولكنه بدلاً من ان يغذي لدينا الشعور بالتجريد الهندسي سيغذيه عبر الملمس بالتجريد اللاهندسي، سيحتل مكاناً وسطاً مابين النزعتين التعبيرية والتجريديه. بينما سنجد ان كلاً من فاروق حسن وشوكت الربيعي يمارسان النزعة الملحمية كتقنية تعبيرية لرسم الاجواء الانسانية وخاصة في مناطق الاهوار حيث يظهر الانسان والموضوع الانساني عموماً نسيجاً من اللون والشكل والملمس في حين سيتحقق نفس الشئ لدى **حميد العطار** ولكن من اجل رفد المناخ الاسطوري والتأريخي والملحمي في رسومه ذات المساحات الواسعة بالحماس واحياناً العنف.

لقد تطور كل هذا التراث التقني الجديد منذ العقد الستيني فالسبعيني وكان بمثابة تمثيل للشعور التاريخي في الشعور اليومي وادخالاً للحاضر الآني في الزمان الحضاري المستمر.

اذن كانت بداية الستينات بمثابة (فجر) هذا النهار الجديد في العمل الفني وفي مرحلة كان فيها استخدام التلصيق بادرة مشجعة في هذا الخصوص. فلم يكن التعبير بواسطة الملمس سوى الاداة الاكثر وظيفيّة في مضاعفة الوعي الفني.

وهكذا يتضح لنا في نهاية هذا الفصل ان في غضون عشرين عاماً تقريباً كان الفن العراقي التشكيلي يتطور من خلال ديالكتيكه الشخصى تطوراً مثمراً. فهو يقدم لنا مسيرة متميزه لفن تجريدي من جهة وفن انساني تعبيري ملمسيّ ملحميّ من جهة اخرى في نفس الوقت. وكأنه في ذلك كله كان يعبر لنا عن حيويته هو الفن الذي لايزال يستعيد نفس مقوماته الشخصية الحضارية. فمن ذا الذي بمستطاعه ان ينكر ان التجريد في العمل الفني ظهر في العراق لاول مرة في حدود الالف الرابع ق. م على الاقل وفي العصر الشبيه بالكتابي؟ ومن ذا الذي لايحفظ للاشوريين نزعتهم التعبيرية والانسانيه في الفن منذ الالف الاول ق. م؟ على ان ثمة مقومات اخرى بالمستطاع تحديد (جذورها) الثقافية والحضاريه كانت تعمل بدورها في تطور الفن في العراق وبروح جديدة معطاء. ذلك هو ظهور كل من الفن التاملي والمتيافيزيقي كاتجاهين هامين منذ اقل من خمسة عشر عاماً.