الفصل الثالث

المجددون، والبحث عن مصادر الرؤية ما بين الاسلوب والتقنية ١٩٦٥ ـ ١٩٦٨

المظاهر الفنية

المعاصرة للمجددين :ـ معرض الشهيد ١٩٦٥

استمرت الاحداث الفنية بعد عام ١٩٦٤ بتسارع. وفي عام ١٩٦٥ عرض خلال المعارض الشخصية ولاول مرة كل من «رافع الناصري ومحمد مهرالدين واسماعيل فتاح وراكان دبدوب وضياء العزاوي وتركي عبدالامير وعجيل مزهر وسها شريف يوسف»[1]. فاذا اعتبرنا اسماعيل فتاح وضياء العزاوي ممن كان لهما تجربة مسبقة في المعارض الجماعية يكون البقية قد انجزوا معارضهم الشخصية قبل ان يكونوا قد اشتركوا في المعارض الجماعية. وهذه ظاهرة جديدة كما بينا في الفصل السابق تخصّ العقد الستيني، وتدل على طبيعة التحول الجديد للمرحلة الجمهورية.

على ان من المظاهر الاخرى التي تميز بها عام ١٩٦٥ هو تبلور الوعي الشعبي[*] في الفن الحديث وبشكل معرض شخصي لكاظم حيدر، انجزه واستطاع فيه ان يوالف ما بين المضمون الدرامي لقصيدة تدور حول موضوع الشهيد من نظمه، والمضمون الموضوعي للاعمال الفنية

(١) ممن درس خارج العراق، واكمل تحصيله بعد تخرجه في معهد الفنون الجميلة، رافع الناصري (الصين ١٩٦٣ البرتغال ١٩) محمد مهر الدين (وارشو ١٩٦٦) اسماعيل فتاح (روما ١٩٦٣).

(*) ان ظهور الاهتمام بهذا الوعي يعود الى منتصف الخمسينات. وقد كان لكاتب هذه السطور قسط من اكتشافه، ومن ثم ادخاله في صلب تقنيات الفن العراقي المعاصر حينما تأثر بتقاليد فن السجاد في الرسم الزيتي عام ١٩٥٣. كما شفع رأيه هذا ايضا في اهمية الوعي الشعبي بمقال نشره عام ١٩٥٣ على صفحات الصحف والمجلات مشيدا به (راجع للمؤلف دراسات تأملية فقد تضمن الفصل الاول موضوعاً عن الفن الشعبي ايضا ـ راجع للمؤلف ايضا مانشرته مجلة الآداب البيروتية في الخمسينات عن نفس الموضوع هذا فضلا عن بيان فني يحمل نفس المحتوى نشره في عام ١٩٥٨.)

وقد جاء اهتمام كاظم حيدر بالوعي الشعبي في فنه كاساس رؤيوي لرفد اقتباسه للتقنيات الاوربية فكأنه كان بمثابة الطابع الذي اراد اضافة لاسلوبه الحديث، وهذا مايبرر لنا اضفاء نعت (تبلور) هذا الوعي في فنه، بعد محاولات اولى سبقته فجاء هو وبلورها عام ١٩٦٥.

التي تحاول ان تمنح كل لوحة منها شطراً من الابيات الشعرية المنظومة، فجاء معرضه من هذه الناحية متكاملاً. فهو تبرير واضح لأسبقية المضمون على الشكل في الفن التشكيلي.

وكان معرض (ملحمة الشهيد) هذا قد صادف استحساناً منقطع النظير لدى الجمهور والنقاد على السواء فاعتبر في حينه كشفاً للواقع الجديد من خلال صيغة فنية حديثة، غنية بطاقاتها الرمزية والتقنية على السواء. والواقع ان طبيعة التقنية والاسلوب فيها تظل من تأثيرات فرانسس بيكن - بيكاسو، بحيث يستطيع المشاهد ان يجد في فن حيدر، استخداماً واضحاً لاسلوب نصف تشخيصي، كما نستطيع ان نتبين فيه ما حاول الفنان ان يكشف عن طبيعة المضمون المأساوي والانساني، خلال اكثر من ثلاثين لوحة[٢]. ولابد انه، اي الفنان، كان حريصاً على توظيف السطح التصويري للقيمة الاقتصادية، فاستخدم (التحوير) في الاشكال الانسانية والحيوانية والطبيعية على السواء، ومن اجل ان يكتفي بأقل من ما يستطيع من التفاصيل، مفضلاً جودة التعبير ونقاوته حتى في لجوئه الى التلوين بأقل عدد ممكن من الالوان [وهو هنا يقتفي اثر بيكاسو]. في حين حاول ان يغذي شعور المشاهد لأعماله بأهمية (فضاء اللوحة)، مستخدماً احياناً بعض الخطوط، باتجاهات متعددة افقية او عمودية او محورية، وكأنها بعض الوسائط المستخدمة في فن (الديكور المسرحي). وكان مما لجأ اليه من العناصر الجمالية ايضاً، التماثل والتكرار، والاختزال والحذف في البناء والتشخيص، فضلاً عن مبدأ التجميع في تكوين (الشخصية المركبة الاسطورية). وذلك في سياق تمثله للفكر الحضاري والملحمي معاً حتى ليخيل الينا أحياناً انه انجز معرضه هذا بضوء ثقافته المتخصصة في [الديكور المسرحي] لكن ابعاداً اخرى ثقافية وروحية بلا شك كانت اثيرة لديه منها اختيار هذا الموضوع الانساني المعاصر، وهو موضوع (الشهادة)، مسبغاً عليه جميع ما بوسعه من الاعتبارات من أجل اتقانه. ونستطيع ان نتبين ذلك في مثال من اعماله هو موضوع [يا هوى اعمق من كل هوى]. انه في هذه اللوحة يميل الى البساطة والتحوير الاسطوري (او الجمع بين ملامح الحيوان والانسان معاً)، وهو في ذلك يبدو متأثراً بالفن السومري والشعبي معاً الى حد بعيد، متخذاً الحب بل العشق مضموناً لها، مثلما يميل الى استخدام (الحوار المتكامل) بين الوضعين الامامي والجانبي لملامح الاشخاص، وهو مبدأ معروف في التشخيص يسمى بالوضع الامثل في فنون وادي الرافدين ووادي النيل.

وكان لمعرض (ملحمة الشهيد) صداه في الاوساط الفنية والنقدية وقتئذ، واعتبر في اغلب الظن (حصيلة) التوفيق ما بين المضمون والشكل وما بين الفنان والجمهور. وقد كتب عنه سعدون فاضل نقداً وافياً واعتبره من اهم معارض الموسم التشكيلية ان لم يكن اهمها، على الاطلاق، كما اشار اليه كل من كتب في النقد الفني التشكيلي. جاء في (الفن العراقي المعاصر) لنزار سليم: «ان فكرة الخير والشر والمأساة من

(٢) دليل المعرض (ملحمة الشهيد): من ٢٠ - ٢٩ نيسان ١٩٦٥ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث - ومقدمة الدليل قصيدة من الشعر الحر يدور موضوعها حول فكرة الهيكل (هوذا الهيكل يعلو من جديد) حيث يتكرر فيها هذا الشعر خمس مرات - وكان جبرا ابراهيم جبرا قد ترجم القصيدة الى الانكليزية. اما اللوحات المعروضة فقد بلغ عددها (٣٥) لوحة بمقاييس ما بين (٣٠ × ٤٥) انج.

ابرز مميزات كاظم حيدر وقد تجلت هذه النزعة في معرضه ملحمة الشهيد التي تقص مأساة استشهاد الحسين في كربلاء بأربعين قطعة كبيرة»[٣].

وفي حقل (فنانون عراقيون) بمجلة الرواق جاء ايضاً:-

«.. وحتى في اطروحاته الجميلة ذات المضمون الانساني مثل (ملحمة الشهيد) نرى الفارس والفرس والجيش والرماح والدروع والانسان اولاً في تقاطيع متوازنة واثار...»[٤].

ويذكر شوكت الربيعي في كتابه (لوحات وافكار) ان ثمة «.. مفهوماً متميزاً ميثولوجيا تارة وانطباعياً تارة اخرى في اعمال الفنان كاظم حيدر ابتداءاً من (لوحات الشهيد) حيث تبدأ الاشارة الى المسلك التشكيلي ومادتها الذهنية وابعادها التأريخية ووحدة الفكر فيها...»[٥]

والخلاصة ان معرض ملحمة الشهيد في عام ١٩٦٥ كان بمثابة المؤشر الواضح لمستقبل الفن التشكيلي العراقي في مرحلة الستينات، ولابد انه كان حافزاً في حينه لشباب الفنانين من أجل البحث عن رؤيات جديدة، ذات ابعاد متيافيزيقية احياناً وملحمية احيان اخرى كنا سنجد اثارها عميقة الجذور في اعمال بعض الفنانين الستينيين وربما السبعينيين ايضاً.

الجماعة الستينية:

وهناك ظاهرة اخرى كانت تلوح في الافق وهي ظاهرة الجماعة الفنية الستينية. ففي هذا العام، وبعد فترة انقطاع (ما بين ١٩٥٤، آخر تاريخ لتأسيس جمعية خمسينية وهي جمعية الانطباعيين العراقيين و ١٩٦٥ وهو هذا العام) ظهرت جماعتان في آن واحد، قدر لأحداهما الاستمرار لأربع سنوات هي جماعة المجددين (١٩٦٥ - ١٩٦٨). وقدر للثانية ان لاترى النور وهي جماعة (الفن المعاصر) وكانت هذه الجماعة الاخيرة قد تكونت كما يلوح بمبادرة من نوري الراوي.

ان ظاهرة الجماعة الفنية في تاريخ الفن العراقي الحديث تقترن منذ بدايتها بالوعي الاجتماعي للفنان وهي وان بدت كتقليد لما رافق تطور الفن الاوربي في اواخر القرن التاسع من مقتضيات تطلبتها انزواء الفنان في اجوائه الخاصة به بعد ظهور النزعات الفنية البعيدة الفهم عن الجمهور، او حاجة الفنان الى التواجد في مناخات ملائمة لأستمراره في عمله الفني، الا انها، اي الجماعة العراقية، كانت تمثل مع ذلك مدى رسوخ (الوعي الأجتماعي) في العمل والفن. وعلى هذا الاساس اصبح لجماعة الرواد في الاربعينات والخمسينات على السواء مناخها الملائم لها، اي السفرات الى الضواحي او اللقاء في منزل فائق حسن. كما اصبح لجماعة بغداد للفن الحديث في الخمسينات ايضاً مناخها الفكري الذي يربطها برباط محكم وهو شعور اعضائها بأنهم يعملون على احياء الطابع التراثي (الحضاري) في الفن التشكيلي. كان فنانو المرحلة الاولى (الخمسينية) اذن يؤسسون الجماعة الفنية بدافع اجتماعي وثقافي معا وكانوا يعبرون عن ذلك في اعمالهم ايضاً. اما في مرحلة الستينات، او بالاحرى، بدايتها، وبسبب الظروف الاجتماعية والثقافية الجديدة في العصر الجمهوري فقد بدا لأول وهلة انتفاء الحاجة الى ذلك. وهذا ما انعكس في عدم التحمس من قبل شباب الفنانين لتأسيس

(٣) نزار سليم: الفن العراقي المعاصر ايطاليا ١٩٧٧/ ص ٧٨

(٤) مجلة الرواق (٦) لسنة ١٩٧٨/ ص ٢٩

(٥) شوكت الربيعي: لوحات وافكار. بغداد ١٩٧٦/ ص ١٣٨

الجماعة الفنية، فكانوا يفضلون عليها اللقاء في معهد الفنون الجميلة او أكاديمية الفنون الجميلة او في المقاهي. فالحياة الاجتماعية والاقتصادية كانت قد استتبت في النظام الجديد لكن لم يبق سوى البحث الذاتي. ثم اقترن عام ١٩٦٥ بظهور جماعتين، اما في الاعوام التالية فقد ازداد عددها شيئاً فشيئاً، وكان لكل ذلك اسبابه بالطبع.

ان اسباب تكون الجماعات الفنية في الخمسينات يختلف بلاشك عن اسباب ظهورها عن الستينيات. فهي الآن مدعاة، اوسببٌ لظهور الفنان في الاوساط الفنية بعد ان كانت في السابق سبباً لتقديم رؤية ما. وقد لاحظنا كيف ان بعض فناني الخمسينات، وبعد استمرار مدة طويلة على العرض في المعارض الجماعية يقدمون على انجاز معارضهم الشخصية، اما بالنسبة للستينيين فانهم كثيراً ما اقدموا على انجاز معارض شخصية لهم ثم ساهموا في تكوين الجماعة الفنية فيما بعد. بيد ان مفهوماً جديداً في جدوى العمل الفني، والهدف منه، هوالذي غير من الشكل الجديد في تقديمه. فالفنان الستيني على العموم بدأ يشعر بان مايقدمه من انجاز سيجد من يقدم على اقتنائه اذا كان ذلك مموهاً باسم جهة تتبناه اوجماعة تقدمه. وقد علمته التجربة في مجال التسويق الفني كما يبدو أن المسألة هي مسألة الاعلام قبل الجودة، وهي ظاهرة ملموسة في المجال التجاري، ولعل تشجيع المراكز الثقافية الاجنبية لاقامة معارض شخصية للفنانين الشباب ساهم في هذه الظاهرة بشكل او بآخر.

على انه مع ذلك فقد تهيأ للنخبة من خريجي اكاديمية الفنون الجميلة او ممن اكملوا في المعاهد الاجنبية ان يؤسسوا الجماعة الفنية بدوافع اخرى ثقافية او انسانية، اي بعد رؤية ونظرة فاحصة للساحة الفنية، ودوافع الفن العراقي عموماً. وكانت أول جماعة هامة في هذا المجال (جماعة الفنانين المجددين)، وهي جماعة تنقد تجربة الجماعة الخمسينية وتكملها، تنقدها لأنها لاتؤمن بمبدأ الرؤية الجماعية من منطلق (مستقبلي): اي ممارسة العمل الفني من أجل تغيير الوضع القائم، وهو مايمثل طبيعة الفكر في ظروفه قبل التحرر السياسي والاجتماعي والاقتصادي: انها اذن، تحاول ان تؤلف الجماعة من أجل التعبير عن حضور الوضع الجديد او التجربة الاشتراكية للمرحلة الجمهورية فهي ذات رؤية (حضورية) في هذا المجال. وهي تكملها لأنها، اخذت ترفد تجربة الجماعات الخمسينية حيث وجدت في تكوين الجماعات ضرورة لايمكن الاستغناء عنها، فتمسكت بها ولكن بشروط جديدة.

طبيعة الفكر التنظيري ومبدأ الرؤية في الفن في عام ١٩٦٦ :-

وكان مما ميز هذه الفترة ايضاً ظهور الفكر التنظيري في الفن التشكيلي. وقد ساعد على ذلك تمسك الفنان بمبدأ تكامل الشخصية الذاتية، وهوما انعكس في ظاهرة المعارض الشخصية. وفي عام ١٩٦٦ اضحى على المد التشكيلي الابداعي والنقدي ان يستمر بنفس الزخم حيث سينظم معرض شخصي لفائق حسن في الولايات المتحدة.

ففي حوار حققه عبدالرحيم العزاوي نستمع الى الفنان يعلن عن معرضه ويبرره «لغرض تعريف العالم على بلاده، ومن خلال رسومه، وربما هو اول فنان يعرض رسومه بامريكا»[٦].

(٦) عبدالرحيم العزاوي: مجلة بغداد نيوز (٨٥٩٣٣) ٢٣/٢/١٩٦٦

لكن المعرض كان بلاشك معرضاً شخصياً لفنان عراقي يطمح ان يقيم شخصيته الفنية على مستوى عالمي. وقبل ذلك حاول جواد سليم ان يجول باعماله في الولايات المتحدة، واختفت لهذا السبب اجودها لاقتنائها من قبل الهواة الاجانب. كما استمر الفنانون الشباب في عجم عودهم امام الجمهور في معارضهم الشخصية وكان من ابرزهم [نادرة عزوز وشفيق النواب وعامر العبيدي ومهدي مطشر وسلمان عباس واسماعيل الخياط]، ممن ساهم على رفد الحركة الفنية بكل حيوية فيما بعد[٧]. وقد بلغ الحماس باسماعيل فتاح في تقديم نفسه الى الجمهور هذا العام بان عرض مرة واحدة ثلاثة معارض هي معرضه الشخصي في المتحف الوطني للفن الحديث ثم معرضه في الجمعية البغدادية بالصليخ، واخيراً معرضه الشخصي على قاعة (جاليري وان) في بيروت[٨]. انه اذن كان يطرح رؤيته الفنية الشخصية عبر اعماله الفنية، وبشتى المستويات والاوساط. وفي هذا العام ايضاً كانت رؤيتي الفنية الشخصية قد تبلورت تماماً بحيث اقدمت على تنظيم معرض شخصي وشامل لاعمالي على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث تمهيداً لنشر آرائي في التنظير الفني[٩].

ومن جانب آخر اخذت ظاهرة المعارض الفنية للجماعات الفنية

(٧) احمد فياض المفرجي: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١ ـ الفهرست التشكيلي ص ٢٢١ ـ ٢٢٣/ وقد عرض هؤلاء الفنانين وقتئذ لاول مرة.

(٨) راجع (ملف) اسماعيل فتاح ـ الارشيف التشكيلي/ دائرة الفنون التشكيلية.

(٩) راجع شاكر حسن ال سعيد ـ الارشيف التشكيلي/دائرة الفنون التشكيلية (الملف) كذلك احمد فياض المفرجي: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١ ـ الفهرست التشكيلي ص ٢٢٢

الجديدة تعكس الى حدٍّما تشبثها بالرؤية ولوعبر التسمية اودون ان تكون لاربابها الى حد امكانية تدوينها في بيان. وهكذا استطاعت ليلى العطار مع بعض زملائها من خريجي اكاديمية الفنون هذا العام من تأسيس (جماعة آدم وحواء) وانجاز معرضهم الاول مثلما عرضت معارضها الجماعية كل من جماعة تموز (١٤ تموز)، وجماعة التشكيليين والمدرسة العراقية الحديثة[١٠]. وكان مما ساعد على انتشار الحركة الفنية تعدد صالات العرض. فما عدا قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (الكبرى) وقاعة الواسطي وقاعة جمعية الفنانين العراقين كانت هناك قاعة ايا قرب القصر الابيض وقاعة الجمعية البغدادية في الصليخ وقاعة الواسطي الدائمة قرب الجندي المجهول[*]..

ان تبلور الفكر التنظيري اذن بالنسبة للفنان العراقي كان ظاهرة طبيعية، وانعكاساً تلقائياً لتطور العمل الفني من الناحية الاسلوبية فهو، على الضد مما يتصوره البعض، لم يظهر ابداً كوعي مسبق عند الفنان، سواء عن قصد اودون قصد، لكي يرفد ويبرر العمل الفني التشكيلي في منتصف العقد الستيني بتكامل ثقافة الفنان اي بعد ان ازداد عدد الفنانين والصالات الفنية وعكفت الدولة على رعاية العمل الفني وتشجيعه وكثرت الاقلام في ميدان النقد الادبي. وقد اوضح احمد فياض المفرجي في التقويم الوثائقيّ الذي نشره في مجلة المثقف العربي ان اكثر من اربع مجلات وعشرة صحف يومية كانت تعني بمتابعة الحركة

(١٠) يرى الاستاذ حمدي الحديثي ان هذه الجماعة في اول ظهورها لم تعلن عن اي بيان فني.

* يعزي تأسيس قاعة ايار، (ومكانها قرب القصر الابيض)، الى المعماري رفعت الجادرجي اما قاعةالواسطي، وهي غير القاعة التى اسستها الدولة فيعزى الى المعماري هنري زفوندا.

الفنية التشكيلية[11] وقتئذ، وهو عدد لابأس به اذا ما احصينا كذلك عدد الكتاب والنقاد وقتئذ وقارناه بعددهم قبل ذلك ببضعة سنوات فقط[12].

وفي مثل هذا الجو المشبع بالنزعة (الانسانية ـ الثقافية) لارتشاف مناهل الفكر العالمي والكشف عن حقيقة الفكر المحلي اضحى على الفنان العراقي التشكيلي تدبر امره، بعد ان فتحت له شتى الابواب للاستزادة من المعرفة وكان الكتاب لايزال محتفظاً بقيمته، اذا لم تكن الوسائل التصنيعية التثقيفية كالتلفزيون والمسجل الصوتي والفيديوتيب قد انتشرت في العراق كما يجب. وهكذا كان لمقاهي المثقفين والمعاهد الفنية دورها في تشجيع النقاش والحوار بين الفنانين والادباء. ولايزال كاتب هذه السطور يتذكر بعض المناسبات التي جمعته بشباب الفنانين والادباء في مقهى البلدية ومقهى الصباح ومقهى المعقدين في شارع ابي نؤاس وسواها في الاماكن التي يسرت له التعارف مع اقطاب جيل الستينات.

ثلاثية البيان التأملي ـ ١٩٦٦ :

في صيف هذا العام تسنى لكاتب هذه السطور نشر ثلاث مقالات في جريدة الملحق الادبي للجمهورية، فيها خلاصة رؤيته الفنية الجديدة التي تكونت لديه بعد تدبر وتأمل استمر من (**١٩٥٩ ـ ١٩٦٦**).

(١١) احمد فياض المفرجي: مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١: مصادر دراسة الفن التشكيلي في العراق/ ص١٩٧-٢١١.

(١٢) من الاسماء الجديدة وقتئذ «مؤيد الراوي ـ محمد ساطع ـ ماجد السامرائي ـ عبدالوهاب النعيمي ـ عزي الوهاب ـ عبدالرحمن طهمازي ـ عبدالرحيم العزاوي ـ عبدالرحمن مجيد الربيعي ـ صالح عمر الشريف ـ شوكت الربيعي ـ سعدون فاضل ـ سائدة الأسمر ـ جليل كمال الدين ـ جبار سلمان ـ رشيد الرماحي» وغيرهم.

وتجيء هذه الثلاثية كبيان ذاتي يلخص رؤيتي الفنية الشخصية في في الفن التشكيلي، وهي رؤية كانت تختلف عن افكاري لما قبل الستينات. وقد تصدى لمناقشة البيان في حينه (القسم الاول منه) بعض النقاد الشباب ابرزهم سهيل سامي وعبدالرحيم العزاوي. ولكن البيان التأملي لقي صدى واسعاً لدى الشباب فكانوا يعتبرونه صرخة جديدة في وجه الجمود الفني والاكتفاء بسطحية التعبير, والواقع ان البيان، على الرغم من كونه يعكس موقفاً سطحياً لواحد من الفنانين العراقيين الا انه يلمح كذلك الى مشاكل يستطيع شباب الفنانين وعيها قبل غيرهم، ومن هنا كان ظهوره في عام **١٩٦٦** محفزاً لهم على الابداع. وسوف نناقش هذا البيان مع البيانات الاخرى في فصل قادم[**].

جماعة الزاوية ١٩٦٧ :-

ازداد اهتمام الشباب في المساهمة بنتائج تجاربهم الجديدة في الوسط الفني: وكان لوفاء البعض من المبعوثين للدراسة خارج العراق بوعودهم اثر عودتهم اثره في ذلك. فقد كان نجاح محمد مهرالدين في معرضه الاول مبرراً لأقدامه على تنظيم معرض شخصي ثان له في صالة أيا[13]، وهنا لابد لنا ان نشيد بدور المهندس رفعة الجادرجي الذي وضع هذه القاعة تحت تصرف شباب الفنانين، فكان ان عرض لسالم الدباغ وهاشم سمرجي وعلي طالب من جملة من عرض، وهو الذي استطاع ان

** لابد من الاشارة ان البيان التأملي هذا جاء بعد سلسلة من المقالات حول الرؤية الفنية الشخصية، المنصبة على التعبير الحيوي في العمل الفني.

(١٣) احمد فياض المفرجي: جريدة المثقف العربي (٤) ١٩٧١ ـ الفهرست التشكيلي ص٢٢٣.

يكشف عن محمد مهرالدين كأكثر الشباب حيوية في التعبير. على ان عام ١٩٦٧ شهد ميلاد فنان آخر شاب كان يبدو منفرداً برؤيته الفنية (الغنائية) هو حسن عبد علوان[١٤] وفنانين آخرين لم يكتب لهما الاستمرار هما صادق سميسم وابراهيم زاير[١٥] اما الاول فقد ظهر الاول وهلة مهتماً برؤيته الواقعية حتى مستوى توظيف الطاقات السوريالية (او الميتافيزيقية) في هذا المجال، الا انه لم يستمر ذلك. واما الثاني فقد التزم اسلوباً يقف فيه موقفاً وسطاً ما بين التجريد الهندسي والتشخيصية وكان يهتم بالبناء المعماري للوحة والرسم باسلوب تجريدي هندسي لولا انه انتحر في بيروت في عام ١٩٧٢. وفي هذا العام ايضاً عرف وليد شيت نفسه للجمهور بمعرضه الشخصي الاول في كازينو الغابات في الموصل كما انجز شوكت الربيعي معرضه الشخصي في العمارة بينما استمر ناجي السنجري على تعريف نفسه للاوساط الفنية في بغداد، هو والناصري، فانجز معرضه الشخصي على قاعة اصدقاء الشرق الاوسط، محققاً بذلك دعوى اتساع دائرة العمل الى المحافظات بعد ان كان يقتصر في فعاليته على مدينة الناصرية.

وازاء هذا التحدي المستمر من قبل شباب الفنانين، وضغوطهم المؤثرة على مواقف الفنانين الكبار وخصوصاً الاكاديميين منهم، كان على اساتذة معهد الفنون الجميلة ان يعرفوا الرأي العام بجهودهم التي بدت كما يظهر تترنح امام هذا الزخم الجديد، وهكذا القوا لهم جماعة فنية جديدة باسم جماعة الزاوية. وقد قدم لهم في حينه جبرا ابراهيم جبرا بمقدمة قرظ فيها جهودهم ومراكزهم الثقافية كما اشاد بقابلياتهم الفنية[*]

لكن موقفهم الكلي بالنسبة للحركة الفنية لم يكن بحجم هذه الجماعة شبه الرسمية، ومن هنا فسرعان ما اندثرت، واتضح انها فاشلة في ميدان التجمع الفني. وقد نوّه كاتب هذه السطور في حينها محدداً الازمة التي كانوا على وشك الوقوع فيها كمايلي: . «مايخشى منه حقاً هو ان ما يقدمه معرض جماعة الزاوية يظل، على مستوى التجمع، نوعاً من الوعي الشكلي، لمصلحة طبقة بالذات (اعني فئة بالذات) هي المثقفين. . ومعنى ذلك انه (أي المجهود) سيستحيل الى نوع من المهارة في التقنية. .)[١٦]

(١٤) نفس المصدر السابق ونفس الصفحة

(١٥) نفس المصدر السابق ونفس الصفحة

(*) الا انه اشار مع ذلك الى انه رغم التباين في اساليب اعضاء الزاوية فقد وجدوا انهم يشاطرون بعضهم بعضاً الهدف والنظرة في الفن، وانهم يعملون معاً بانسجام. ولما كان كل واحد منهم قد حقق شهرة باسلوبه الشخصي ورؤيته الفردية فان عرضهم لاعمالهم يعني تركيز عدة مواهب فذة في نطاق واحد. ومهما يكن من أمر فان جماعة الزاوية لم تستطع الاستمرار في خضم التحول الفكري الجديد الذي كان يطرأ على الثقافة الفنية في القطر. وكان موقفهم النسبي، اي كما تصوروه هم بمعزل عن ادراكهم واقع الحال، وما عليه شباب الفنانين من تطلع وطموح يفترض نجاحهم في ترسيخ اتحاد جماعي للفن العراقي.

(١٦) شاكر حسن ال سعيد: جريدة العرب (٨٠٣) ٢/٤/١٩٦٧. (موقف المتأمل من معرض الزاوية) حدثني الاستاذ اسماعيل الشيخلي، وكان حينئذ استاذا في معهد التربية الفنية (القسم العالي) الذي اصبح فيما بعد اكاديمية الفنون الجميلة في عام ١٩٦٨، ان جماعة الزاوية ظهرت بجهود اسماعيل فتاح الذي خطط لهذه الجماعة بقصد تاسيس جماعة جديدة تمثل الجماعات الفنية المختلفة، كان فائق حسن قد انسحب للتو من جماعة الرواد وهكذا زين اسماعيل فتاح لفائق حسن تاسيس جماعة يكون هو على راسها وينضم اليه اسماعيل فتاح نفسه ومحمد غني

المعارض الفنية الاجنبية والجماعات الفنية :

ومن جهة اخرى اصبح للاتفاقيات المعقودة بين العراق والدول الاجنبية اثرها بعد ان عرفت لقاعة المتحف الوطني للفن الحديث قيمتها. وقد شهد هذا العام (١٩٦٧) عدة معارض للفن الهنغاري المعاصر[١٧]، والفن اليوغوسلافي المعاصر[١٨] ولفنانين من بولندا الاول هو زيكتيف باسكرسكي والثاني لفنانة منتدبة في العراق لتدريس الفن التشكيلي هي صوفيا ارتموفسكي[١٩]. وكان لكل من صوفيا وزوجها رومان ارتموفسكي وهو الآخر من بولندا دورهما البارز في التأثير على شباب الفنانين العراقيين، وخاصة اولئك الذين استأثر بلبهم فن الكرافيك من طلاب اكاديمية الفنون الجميلة. والواقع ان دور هذين الفنانين البولنديين في السبعينات يشبه دور اسلافهما في الاربعينات، وفي العراق بالذات. ذلك انهما راحا يوضحان لطلابهما اهمية المعاصرة في الاسلوب، مثلما كانا بمثابة حافز مستمر يحفزهم على تجاوز دور اساتذتهم والفنانين الكبار في مجال الابداع الفني. ويخيل الي انهما كانا يجدان متعة في تمثيلها

وفالانتيتوس وهم من جماعة بغداد للفن الحديث وكاظم حيدر وغازي السعدوي من جماعة الرواد. بيد ان هذه المحاولة سرعان مافشلت بعد المعرض الاول لانها لم تكن لها رؤية جماعية موحدة. ويرى ليث عمر الخفاف وكان يومئذ «طالبا في معهد التربية الفنية ان جماعة الزاوية ظهرت بعد ان عرفت جماعة المجددين في الاوساط الفنية بانها تمثل شباب الفنانين. وكان هؤلاء الشباب يرون ان الفنانين الكبار في الجماعات الاخرى لم يعودوا قادرين على تمثيل الفن العراقي كما يجب وهكذا ادى الصراع بين الاساتذة وشباب الفنانين الى ظهور هذه الجماعة.

(١٧) راجع سجل المعارض الفنية على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث.

(١٨) نفس المصدر السابق (٢٠-٣٠) ١٩٦٧/١١.

هذا الدور الريادي في (تطبيع) الجيل على تقنيات العصر، ولعل حماس بعض طلابهم في اكاديمية الفنون الجميلة هو الذي تبلور في تأسيس جماعة فنية منذ عام ١٩٦٥ هي جماعة المجددين.

على انه في جميع الاحوال كان على موجة الجماعات الفنية ان تستمر في الصعود. وقد ظهرت هذا العام جماعة جديدة عرفت بأسم جماعة الحدث القائم[٢٠]، مثلما استمرت جماعات الاعوام الماضية بتكرار نفسها بما يرفد جهودها بالحماس الذي لاينقطع من أجل الوصول الى نتائج واضحة. فكان عام ١٩٦٧ يبدو وكأنه محل لكلّ الادعآت التشكيلية بالصمود، ومن هنا استطاعت فقط جماعة المجددين اصدار شبه بيان يعبر عنها في حين ظلت سواها من الجماعات تدور في حلقة مفرغة في هذا المجال.

لكن هذا الحماس المنقطع النظير في البحث عن التقنية والاسلوب المعاصر في العمل الفني سرعان ما تبرعم عن تيار آخر هو تيار العمل الفني السياسي؛ او انه في الوقت الذي كان الفنان العراقي منهمكاً في بناء كيانه الفني الداخلي ظهرت في الافق بوادر العمل على توظيف الفن للعمل السياسي وذلك بعد ان انفجرت حرب حزيران ولم يعد للفنان من خيار في الخلود الى تأملاته الذاتية. وهنا بدا واضحاً وكأن الفنان العراقي كان قد افاق من سبات عميق.

(١٩) نفس المصدر السابق/ انجزت معرضها مابين (١٥-٢٣/٥/١٩٦٧.

(٢٠) يذكرها حمدي مخلف الحديثي في فهرسه عن الجماعات الفنية راجع ملف حمدي مخلف الحديثي الارشيف التشكيلي دائرة الفنون التشكيلية.

معرض المعركة : [٢١]

كان شوكت الربيعي منذ عام ١٩٦٧ قد برز بوضوح على مسرح الحياة النقدية وراح يعبر عن آرائه الفنية بكتاباته وفنه معا. وكان يبدو في هذا الحين مهتماً بفن اللحظة :- «مامن لوحة غير وليدة اللحظة التي التصق الفنان معها التصاقاً، فنيت فيه اجزاؤه مع اجزائها.»[٢٢] وكان في نفس الوقت يؤلف في تاريخ الفن ويحاضر في نقابة المعلمين في العمارة ويكتب عن القصة والشعر والمسرح، فهو كمن كان يحرر طاقاته الابداعية المتنوعة في جميع الميادين الفنية، وفجأة طفق يكتب بحماس وبروح جديدة في عام **١٩٦٨**. **ذلك ان المعركة مع «اسرائيل» ونتائجها طبعت الفن العراقي بطابع جديد، وابرزت فيه اهتمامات كانت في الواقع مغطاة بغطاء يسترها ثم جاءت المعركة فكشفت عن جوهره. . . .** لكن **هذا التحول الجديد الذي بدأ في مجال المعرض** الفني والنقد، كان **لايزال اقل ثورية من ان يتبلور بهذه السرعة في** الاساليب الفنية والرؤى **ومن هنا فانه ظل ملوحاً كما يبدو بأهمية** المضمون السياسي فحسب. **ومع ذلك فقد ظل معرض المعركة اول** معرض سياسي بكل معنى الكلمة، **باعتباره معبراً عن الموقف الفكري**

(٢١) افتتح هذا المعرض على قاعة المتحف الوطني للفن لحديث. **يوم ١٩٦٨/٨/٢٧ برعاية** السيد وزير الثقافة والاعلام، وعرض فيه (٢٨) رساماً و (٥) نحاتين ابرزهم حميد **العطار ومحمد** مهر الدين وماهود احمد وضياء العزاوي وشوكت الربيعي واسماعيل **الشيخلي ونزيهه سليم وسعد** الطائي وراكان دبدوب ونوري الراوي.

(٢٢) شوكت الربيعي: جريدة الجمهورية (١١٣٦) ١٩٦٧/٣/١٠

الذي راح الفنان العراقي من خلاله يرفض الامبريالية والتكنولوجيا والفكر الرجعي والجمود والتخلف والتأمل الحالم المجرد والخيانة التي كانت تكون بمجموعها معنى الهزيمة[٢٣].

ونحن نستنتج من ذلك ان الناقد كان يرى ان مثل هذا الموقف هو بالضبط ما تعنيه (الثورة في العمل الفني) اي «مشاركة الفنانين القتال في الفن. . . وتجاوزهم جراح الهزيمة الى عنف المعركة»[٢٤]. وهو ما كان يراه متحققاً في هذا المعرض. لكنه راح ينوه كذلك بالثورة في الاسلوب الفني «والبحث عن رؤية جديدة للفن العراقي الحديث[٢٥]. اي «ان الفنانين العراقيين الذين مزقت اسماعهم نداءات واناشيد وهتافات الجماهير الثائرة المقاتلة لاسترداد الارض والكرامة اصبحوا ازاء مضامين جديدة ومعاصرة. لذا فهم ملزمون بتحطيم الاشكال القديمة وتدميرها بعنف لايجاد اشكال جديدة اخرى.»[٢٦].

ونحن لو تأملنا الاعمال الفنية التي عرضت في هذا المعرض لوجدناها تتحدث في الواقع عن مضامين فنية معينة تشجب التخاذل وتناشد الكفاح الا انها لم تقدم اي اسلوب ثوري جديد.

اما ما اشار اليه حسين جليل عن تحطيم الاشكال القديمة فكان مما يخفيه المستقبل فحسب. وعموماً فان اهمية هذا المعرض تكمن في

(٢٣) حسين جليل: المثقف العربي (٤) ١٩٧١ الموقف الفكري للفنان العراقي ص ٣٠

(٢٤) نفس المصدر السابق ص ٣٠

(٢٥)، (٢٦) نفس المصدر السابق ص ٣٢

انحيازه الى جانب (المضمون السياسي)، مما سيمثل في فن السبعينات نوعاً من التصعيد الفني الاكثر تطرفاً في هذا المجال منه في الستينات.

وهكذا فان عام ١٩٦٨، والذي سيواكب نهاية (جماعة المجددين) وبداية (الرؤية الجديدة) سيشهد كالاعوام السابقة ظهور الفنانين الشباب[٢٧] كما سيشهد معارض الجماعات الفنية القديمة منها والحديثة ومعرض جمعية الفنانين العراقيين. على ان من ابرز ظواهره كان بلاشك معرض المعركة.

جماعة المجددين ١٩٦٥ - ١٩٦٨:

خلال هذه الاعوام الاخيرة التي تصاعد فيها الفن العراقي بدءاً بمعرض (ملحمة الشهيد) لكاظم حيدر وانتهاءاً بمعرض (المعركة) لبعض الفنانين الشباب، ومع ظهور الجماعات الجديدة الاخرى وظهور الفكر التنظيري والرؤيات الشخصية وتعرف الفنانين العراقيين على تجارب الفنانين الاوربيين المماثلة في الفن الحديث. . . . خلال هذه السنوات الاربعة المتعددة الفعاليات الفنية ولدت جماعة المجددين واختفت. وكانت في ولادتها تمثل ولادة الفكر التقني والرؤيوي الذاتي في الفن العراقي المعاصر، اما عند اختفائها فكانت تشير الى بوادر تحول جديدة لحساب المضمون في العمل الفني ولحساب نزعات اخرى ذات ابعاد حضارية واجتماعية في فن التشكيلي العراقي.

ويقترن اسم المجددين INNOVATORS[*] الذي اقترحه كل من صالح الجميعيّ ونداء كاظم[٢٨]، او صالح الجميعي وفائق حسين وسالم الدباغ[٢٩]، بمعرضهم الاول عام ١٩٦٥. لقد كان معرضاً جزئياً وهو يعيش مسبقاً على طموحات الجماعة اذ هم يتناقشون في اجتماعاتهم الخاصة في اكاديمية الفنون الجميلة اومقهى البلدية اومقهى الخيام[٣٠]،

(٢٧) سيعرض الان لاول مرة كل من عقيل الحديثي (المركز الثقافي السوفياتي) ومحمد العربي (المعهد الثقافي الفرنسي) ورافع جاسم (المعهد الثقافي الفرنسي) وفلاح الجواهري (نقابة الاطباء) وحامد الهيتي (المركز الثقافي السوفياتي) وشمس الدين فارس (المركز الثقافي السوفياتي) محمد جودي (نقابة المعلمين المركزية) حميد العطار (المتحف الوطني للفن الحديث).

عادل كامل (قاعة فائق حسن بمعهد الفنون الجميلة) علي النجار (قاعة جمعية الفنانين العراقيين كما عرض بصورة مشتركة كل من محمد رضا نجم فوزية اليعقوبي (قاعة جمعية الفنانين العراقيين) وثريا النواب واديبة القاضي (قاعة جمعية الفنانين العراقيين).

(٢٨) من حديث شخصي مع سالم الدباغ وطاهر جميل ان الاستاذ جبرا ابراهيم جبرا هو الذي اقترح على جماعة المجددين هذا المصطلح باللغة الانجليزية كترجمة لكلمة المجددين، وهي بالطبع لنفس المعنى الذي استخدم باللغات غير العربية.

(٢٩) يرى الاستاذ نداء كاظم ان التسميات التي طرحت للجماعة كانت كما يلي (١) المجددون وهذه التسمية من اقتراحه هو (٢) العنقاء وقد اقترحها فائق حسن (٣) النورس: وقد اقترحها اغلب الظن صالح الجميعي. وكانت النتيجة ان فائق حسين وصالح الجميعي ايدا الاقتراح الاول فاصبحت التسمية لها - حوار شخصي مع نداء كاظم دائرة الفنون التشكيلية - ١٩٨٢/٦/٨.

* يرى عامر العبيدي ان السبب في عدم اشتراكه منذ البداية مع الجماعة هو وسلمان عباس وابراهيم زاير، انهم اي الثلاثة كانوا على خلاف اساسي مع زملائهم حول عضوية صبحي الجرجفجي «لان ولادة المجددين كانت تعتمد على العناصر التالية اسماؤهم: نداء كاظم وطالب مكي وسالم الدباغ وصالح الجميعي وعامر العبيدي وفائق حسين وابراهيم زاير وسلمان عباس. فكانت مشاركة الثلاثة (اي انا وسلمان وابراهيم) طبيعية بعد انسحاب صبحي الجرجفجي. كما انسحب بعد المعرض الثالث صالح الجميعي حول قبول هناء قاسم»

من حديث شخصي مع عامر العبيدي اجري في دائرة الفنون التشكيلية بتاريخ ١٩٨٢/٧/١٨.

(٣٠) عامر العبيدي: حوار شخصي اجري في دائرة الفنون التشكيلية (آب عام ١٩٨١).

وذلك قبل انجاز المعرض واثناءه. وعلى كل حال فقد كان المعرض اول بادرة واعية لتطور العمل الفني بعد الثورة، قام به لفيف من شباب الفنانين يتألف من بعض الطلبة في معهد التربية الفنية (القسم العالي) هما سالم الدباغ وعي طالب (ولم يساهم معهم في حينه عامر العبيدي وسلمان عباس لأنهما لم يكونا في الصف المنتهي). كما يتألف من بعض خريجي معهد الفنون الجميلة وهم كل من فائق حسين وصبحي الجرجفجي ونداء كاظم، مثلما انضم اليهم جميعاً منذ البداية طاهر جميل، وهو مصور فوتوغرافي من اندونسيا ذو مقدرة ثقافية فنية رفيعة.

على ان البدايات الاولى لجماعة المجددين لم تكن في معرضهم الاول عام ١٩٦٥ بل حدثت قبل ذلك بعام تقريباً. فقد اعتادوا جميعاً الالتقاء معاً كأصدقاء او زملاء وكثيراً ما تناقشوا حول الفن الحديث وضرورة تطويره، ولطالما اكتشفوا بانفسهم مصير بعض الفنانين من الجيل السابق لهم وهم يقعون في براثن تكرار الذات والتنكر لتجارب الابداع، ممن عناهم بلند الحيدري عام ١٩٦٢ في احدى مقالاته النقدية بقوله: «ان الطابع العراقي لن يتكون من دون ان يستوعب الفنان الطبيعة العراقية ويتحسس بصدق ما يحيا وما يموت تحت شمسها..»[٣١]. لقد تمخضت اذن كل تلك المناقشات فيما بينهم وبين اساتذتهم في اكاديمية الفنون الجميلة واصدقائهم من الفنانين والشعراء عن نوايا في تأسيس جماعة فنية جديدة لاتكتفي بمجرد إشباع ذوق الجمهور العراقي الذي بدء يتحسس ذوقه وفنون وطنه بعد ان نجح فنانو الجماعات الخمسينية في اعداده.

(٣١) بلند الحيدري: مجلة الاديب العراقي (٣) ١٩٦٢/ ص٩١.

وهاهم، أي هؤلاء الشباب الجدد، يوسعون دائرة وعيهم ووعي جمهورهم الى افق عالمي معاصريتهم بقضايا التقنية والاساليب غير المألوفة[٣٢].

ان ظهورهم اذن، كفكر فني وثقافة فنية واساليب، يعزي الى العام ١٩٦٤ أو ما قبله... وفي اعتقادي انهم، من هذا المنطلق، كانوا ثمرة لطبيعة الدراسة لما بعد مستوى معهد الفنون الجميلة، والتي اوصلت التعليم الفني في العراق الى مستوى التعليم العالي، ففتحت الطالب ثقة ايّ متعلم اكمل تحصيله الفني في المعاهد الاوربية، هذا فضلاً عن تواجد بعض الاساتذة من الفنانين الاوربيين في هذه الفترة في العراق (رومان ارتموفسكي من بولندا ولازسكي من هنغاريا)، ممن اوصل معطيات الفن الاوربي عمليا الى الطالب العراقي، اضف الى ذلك تلك الحرية الفكرية التي وجد فيها الشباب الفنانين انفسهم غارقين فيها في مطلع العصر الجمهوري، والتي تجاوزت كل العقبات النفسية والتقنية التي كانت تحد من فعاليات المراحل السالفة.

وهكذا، وفي مثل هذه الظروف، انجز جماعة المجددين معارضهم في الاعوام، ١٩٦٥، ١٩٦٦، ١٩٦٧، واخيراً في عام ١٩٦٨. لقد كانت معارض جيدة، يحتدم فيها جوهر البحث عن التقنية المعاصرة. فكان المجدد كما يبدو يكشف انسانيته، كفنان عبر (حريته) في ممارسة التجربة

(٣٢) نوه ضياء العزاوي في مقاله بعنوان (الفنان العراقي يقاوم اي زيف يحوله الى سلعة) (جريدة الجمهورية (١٤٣٢) ١٩٧٢/٧/٣ في رد له على الناقد عبدالله الخطيب ان ثورة الفنانين الشباب في الستينات كانت ضد «المقلدين المزيفيين وهم الذين اسقطوا الفن العراقي في فخ النمطية والروتين بحيث تحولت الرؤيا في الفن الى نزوع شكلي وسطحية تغلفها مواقف رومانسية في نظرتها للعالم الخارجي.» لكنه اي العزاوي كان يدافع عن جماعته هو.

الـذاتيـة، ويتـوخى الغـوص وراء المعـاني الكـامنـة في حقيقـة (البنيـة) التشكيلية. وقد تسنى لكاتب هذه السطور، في معرض جماعة المجددين الثـاني عام ١٩٦٦، ان يقـدم لهم (معـرفـاً) التجـديـد بكـونـه «محـاولة للافصـاح عن... حقيقـة العالم الفني. وانه ليس بالارتداد عن ظهوره الخـارجي ولكنـه النفـاذ الى دخيلته»[٣٣] فكان بذلك ينوه بان مهمتهم لم تكن لتبتعد عن معنى الواقع، الذي لابد لنا ان نعمق شعورنا فيه حتى مستـوى العـاطفـة والاحسـاس والغـريـزة، لا ان نقف عند حد الرؤ ية الظـاهـرة للاشكـال الطبيعيـة. وفي العـام التـالي ١٩٦٧ اخـذ مؤ يـد الـراوي، وهـو اديب وفنـان شاب، على عاتقـه تعريف الجمهور برؤ ية المجددين الجماعية ومسؤ وليتهم الفنية ببيان نشره في مقدمة دليل العرض سوف نـناقشـه فيـما بعـد. وقـد رافق هذا التبلور في الفكـر التجـديـدي للجـماعـة بعض التغيرات، اذ تسنى اشتراك ثلاثة فنانين كانوا قبل هذا التـاريـخ في اعـداد طلاب اكاديمية الفنون فيسّر تخرجهم هذا العام من امكانية المساهمة دونما حرج، وهؤلاء الفنانون هم عامر العبيدي وسلمان عبـاس وخـالـد النـائب. ويبـدو ان ثمـة جنـاحـين كانـا يؤلفان جماعة المجـددين. فهنـاك من جهـة صالـح الجميعي وسـالم الـدباغ وافكارهما الـرؤ يـويـة والتقنية وهناك من جهة اخرى عامر العبيدي وسلمان عباس

(٣٣) شاكر حسن ال سعيـد: دليل معرض المجددين الثاني ١٩٦٦/ قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (من الرسامين طالب مكي (٤) صالح الجميعي (٩) صبحي الجرجنجي (٧) علي طالب (٦) فائق حسين (١٠) سالم الـدبـاغ (٤) - ومن الـرسـامين طالب مكي (٤) نداء كاظم (٧) - ولم تعرض صور فوتوغرافية.

برؤ يتهـما الملحميـة والزخرفية، وكان الصراع مستمراً بين الجناحين. فما ان انسحب علي طالب بسبب سفـره خارج العـراق وصبحي الجـرجفجي لعزوفه عن الفن حتى اصبح المجال متيسراً لرجحان كفة عامر العبيدي وسلمان عباس الآن. ومهـما يكن من امـر فان معـرض عام ١٩٦٨ كان نتيجـة للتجـارب التي خاضتهـا الجـماعـة في ثلاث سنوات، وتبلور بعض شخصيات اعضائها واخيراً متابعة الجمهور لهم.

كيف ظهر المجددون وماهي آرائهم؟

في حوار مسجـل مع علي طالب، يستعـرض فيـه ايـام تلمـذتـه في اكاديمية الفنون الجميلة (المعهد الفني العالي في حينه) نستطيع ان نتصور المنـاخ الثقـافي السـائد في عام ١٩٦٢، حيث الدراسة الفنية لاتزال بعد على حماسهـا وهي في المـراحـل الاولى لتأسيسها باحكام، عند المستوى الجامعي الذي تمثله. انه يقول:- «كان هناك جو فني... كان الطالب منـا مبهـوراً باسـاتـذته.. اتذكر ذلك فيما يتعلق بمحمود صبر ي وفائق حسن .... مرة كنت قبل مجيئي الى الاكاديمية (اي قبل انتسابه اليها للدراسة) احلم برؤ ية اعمال محمود صبر ي، من ذلك موضوع الجزائر. وكنت اقلده (اي يحاكيه) في رسمها فارسم بنفس الاسلوب. كنانتناقش فيـما بيننـا عن الفنـانين العـراقيين.. وكان حوارنا هذا على اهمية بالغة ورئيسـة في حيـاتنـا. فلما جئت الى بغداد رأيت ان هؤلاء الاعلام كانوا هم اساتذتنا»[٣٤]. ويضيف بعد ذلك:-

(٣٤) علي طالب: حوار مسجل مع الفنان/مجموعة شخصية.

«في الستينات كان هناك احتدام سياسي، واحتدام ثقافي جعلنا نضع علامات استفهام على اعماله»[٣٥]. فهم بالنسبة اليه لم يحققوا ما كان يطمح اليه جيله كفنانين اما رأيه فيهم كأساتذة فأمر آخر. . . . :- «اتذكر أنا وسالم الدباغ . . كنا نبقى في المعهد حتى الساعة الحادية عشر ليلاً . . فيأتي فائق حسن هو وزوجته ليعمل معي . . . وهذه المتابعة والعمل مع الطالب . . كانت مهمة جداً لنا»[٣٦]. وعلي طالب يكن للمدرسين الاجانب كل التقدير لما قدموه له من خبرة وارشاد: «كان لدينا استاذان هما رومان ارتموفسكي البولندي وبوركولاوسكي اليوغسلافي. كان تأثيرهما كبيراً جداً على بلورة العملية الترىوية، وتوجيهها . . علينا وعلى جمهورنا. بل وحتى على بعض الاساتذة (يقصد العراقيين)، فقد كان وجودهم مهماً، ويمكن ان يكون بنفس اهمية البولنديين في الاربعينات.»[٣٧] وبنفس هذا الحماس والاهتمام نجد ان سالم الدباغ يرى كذلك ان المناخ الثقافي والفني، كان ذا فضل عظيم على آرائهم الجديدة وان فكرة المجددين بدأت منذ عام ١٩٦٤. فهو يصرح: - «كنا في حينه طلاباً في اكاديمية الفنون الجميلة»

«وفي بداية السنة الاخيرة هذه بدأت تتكون فجوات اشبه ما تكون (بصراع الاجيال). واخذنا نتحمس لما هو جدي ومطروق في العالمين العربي والاوربي. وكانت هناك تأثيرات من قبل البعض، ودفع الشباب لبعضهم البعض، وتحمّس ولقاء الاصدقاء. . . هذا الحوار الذي حدث فيما بيننا وبين اساتذتنا في السنة الاخيرة كانت له نتائجه. اذكر ان الاستاذ لازسكي كان يدرسنا ما يسمي بالعناصر السبعة، في اظهار جماليات العمل الفني. . . اي ان اللوحة الجيدة يجب ان تحتوي على سبعة عناصر، مكملة الواحدة منها للاخرى. لكنا كنا ثائرين على هذا المبدأ. ولم نكن نصنع هذه العناصر وخاصة اذا كانت مادية وبدأ ما اسميه بالثورة على هذا المنطلق أي ان نحاول الخروج على هذه العناصر السبعة، التي تقتضي وضع الكتلة في أعلى اللوحة والتي يجب ان تتزن بكتلة اخرى في اسفلها، فكنا نقول: - لا. الفراغ ايضاً هو بمثابة الكتلة، ومن الممكن معادلة الكتلة بالفراغ. وهكذا حدثت بيننا مناقشات كثيرة في حينها. . .»[٣٨]

ان سالم الدباغ يفصح لنا عن جوهر الموقف الجديد الذي كان شباب الستينات يلتزمونه. ذلك الموقف، الذي هو بلاشك حصيلة كل من الانفتاح على الثقافات العالمية والنضوج الفكري للانسان العراقي، بل العربي، وهو يصنع حضارته وفنه بروح ذات ثقة عالية بالنفس. والدباغ كعلي طالب يرى ان للاساتذة الاجانب في العراق اثرهم الترىوي والفني: - «جاء ارتموفسكي الى العراق سنة ١٩٦٢ . . . جاء ليدرس مادة جديدة هي الكرافيك. الحقيقة ان فن الكرافيك استهوانا بشكل بالغ . . . ولعله كان يغذي طموحاتنا. كان ارتموفسكي لايزال تجزيدياً - واقعياً) فهو يستمد واقعيته من الطبيعة. كان رساماً للطبيعة ومهتماً بالضوء والافق والسماء والارض. . . واستمر هذا التأثر به الى زمن

(٣٥) نفس المصدر السابق

(٣٦) نفس المصدر السابق.

(٣٧) المصدر السابق.

(٣٨) سالم الدباغ: حوار مسجل مع الفنان/ مجموعة شخصية.

معين. ثم ظهرت بعد ذلك شخصيتي الفنية»[٣٩]

ومن هنا يتضح لنا جذر جمالي مهم لجماعة المجددين، واعني به نزعتهم المعاصرة في رفض بعض التقاليد الفنية الاكاديمية، تلك التي اصبحت بالنسبة لجيل الستينات المتعطشين للالتحاق بركب التطور العالمي، وبخطى مسرعة، مسألة بالية. كما يتضح ايضاً، في اتخاذهم البديل لتلك التقاليد عما كان يمثله جيل الاساتذة المعبرين عن الواقع الخمسيني ما اصبح ما يمثله لهم ارتموفسكي والفنانون الاجانب.

وانه ليفسر ايضاً هذا الزخم الجديد للفن الحديث هكذا: - «ان الروحية التي جاء بها ارتموفسكي كانت هي التي تبنيناها. فهذا الدافع الآخر في رأيي هو الثورة على العناصر الاكاديمية الدراسية.»[٤٠]

ويردف: - «كنا نريد ان نقدم ما نؤمن به نحن بذاتنا، وهو الخروج على (التقليدية) . . . التقليدية التي كانت موجودة بالفعل، والتي كانت تقدّم من خلال عناصر الشكل Form والشمس والخيمة. (احنه گلنا لا)، فهناك كلمة الحرية والافق والفضاء والجو. فهذه (ماديات) ولكنها ماديات غير ملموسة. وهي بدورها تخضع لطبيعة العمل الفني.»[٤١].

اذن يكاد المجددون يجمعون على تأكيد (مضمون العمل الفني) ايضاً في تجربتهم، وهو في حالة سالم الدباغ ما اوضحته انطباعية ارتموفسكي التجريدية - Abstract Impressionism فهو لا ينقل الطبيعة بواسطة الالوان التي يراها مكتسية بها، ولكنه يراها من خلال الالوان نفسها.

فرؤيته اللونية للطبيعة اذن هي مضمون العمل الفني، اما الشكل في الانطباعية المرتبطة بالطبيعة المرئية عبر موضوع ذي الشكل الطبيعي فمسألة ثانوية.

وكان نداء كاظم في عام ١٩٧٤ يلخص رؤيته الفنية على انها نتاج «. . . توزع الحركة السياسية، ومراجعة المواقف والمفاهيم والاشياء الاخرى. . . وبدأنا نعي بشكل قاس - نتيجة التصاقنا بالواقع اليومي - وضعنا الاجتماعي السائد آنذاك، وادركنا في حينها ضرورة التغير. . . تغير كل القيم والمفاهيم التي كانت سائدة على المستوى الاجتماعي. . . ونقل صور جديدة للناس عن واقع اجتماعي افضل نتصوره. . . ولكن ضمن حدود امكانياتنا كفنانين.»[٤٣] وهو هنا يلمح الى طبيعة المضمون الذي كان على المجددين ان يعنوا به في اساليبهم.

اما صالح الجميعي فقد لخص لنا ابراهيم جبرا رؤيته، وضمنا نواياه في تأسيس الجماعة الفنية، في عام ١٩٧٠، اي بعد عامين من انتهاء الجماعة، فوصفه (بالحيرة) مابين التزينية، والتعبيرية، وما بين الأنتماء

(٣٩) نفس المصدر السابق - ان الدباغ هنا يسمي ارتموفسكي (تجريدياً - واقعياً) لكنه، وبصورة اكثر دقة، كان تجريدياً - انطباعياً من (التجردية - الانطباعية) Abstract impressionism المؤلف.

(٤٠) المصدر السابق

(٤١) نفس المصدر السابق

(٤٢) اتجاه معاصر ظهر في القرن العشرين مصوراً الانطباعية الى مواقع معينة في الفن التجريدي. وبعد ان كانت مجرد تعبير يعنى بمحاكاة الطبيعة من خلال الالوان اصبحت تنطوي على قيم تجريدية، الطرح الفني.

(٤٣) جهاد زاير: جريدة التآخي (١٧٨٨) ١٩٧٤/١٢/١١ (نداء كاظم الفنان بين الموهبة والتجربة)

للذات والأنتماء للموضوعية التأريخية . وقد لخص ذلك في جملة واحدة هي :ـ «يحاول الفنان ان يحقق حضوراً كلياً مجذراً في وعي تأريخي»[٤٤] . لكنه كان يذكر عرضاً ما نؤكد نحن عليه بتوضيح موقفه الرؤيوي ضمن الرؤية العامة لجماعة المجددين . لقد كان موقفاً متصفاً (بالحيرة) . واحسب ان هذه الحيرة او القلق كان محسوباً لحساب الجميعي كمؤسس في الجماعة ، فقد كان يعيشها قبل ان يستقر نهائياً في موقف من (الرؤية الجديدة) التي ساهم في طرحها هو وبعض الرسامين الاخرين عام ١٩٦٨ .

ومن هنا فالذي اراه هو ان النجاح الفكري الذي كان الجميعي يمثله في جماعة المجددين يتميز بضرورة التأكيد على التجربة والبحث في مجال التقنية قبل ان يكون ضرورة من ضرورات الكشف عن الطابع الملحمي للمضمون الاجتماعي . وذلك لان مثل هذا القلق مابين الذات واللاءات وبشرط اي فنان تشكيلي ، كان لابد له ان يأخذ طريقاً للبحث الشكلي لاكتشاف حقيقة المضمون ، وأي مضمون كان . ولأن شروطه في التعبير كانت مادية ، ولم تكن ادبية . اما الجانب الملحمي للمضمون الاجتماعي فهو الذي اكد عليه عامر العبيدي ولحدٍ ما نداء كاظم ، فقد برز العبيدي مابين جماعته في عام ١٩٦٧ وهو يطور رؤية كاظم حيدر الملحمية ـ الشعبية الى رؤية ملحمية ـ اجتماعية مستمدة من واقع الحياة الانسانية الشعبية ، وليس من الاساطير .

المجددون من منظور معرفي :ـ

من طرف آخر قد يسعفنا (حسنا النقدي) في اعتبار المجددين وليدي مرحلة زاخرة بالنقد الفني الادبي والتشكيلي ، وكنتيجة لفشل المرحلة السابقة لها كان ظل جيل الخمسينات ، بكل طروحه ، حتى تلك التي يراها المجددون (سلبية) ، يثقل على كاهل هذا الجيل الستيني ، وهكذا بدأوا محاولاتهم للبحث عن متنفس للخروج من مأزقهم ، معلنين فشل جيل الخمسينات ، وهذا بالضبط ما راح يفلسفه ناقد شاب عاصر المرحلة بقوله :ـ«ان الستينات والسبعينات وآفاق المستقبل هي بالنسبة لي تراكيب تجريبية وليست تتابعات زمنية خالصة . اننا نكتشف في الستينات التتمات المنطقية للخلفية السابقة .»[٤٥] انه بالطبع يريد ان يعامل جيل الستينات معاملة موضوعية بحتة ، فينقد اطروحاته نقداً بنائياً ويعتبره مقطوع الصلة بماضيه ، ولكن المعضلة تظل ماثلة لديه حينما يرى ان الستينات هي التتمات المنطقية (للخلفية السابقة) . فهو هنا في اعتقادي يعكس مرارة الستيني في مواجهته لواقعه ، اذ يصبح مضطرباً نتيجة لاتساع دائرة الانصهار الانساني في صميم المشاكل العالمية ، ومناخها التصنيعي والسياسي . ويظل الستيني بهذا المعنى متشبثاً بنفس طموحات سلفه ، لالشيء الا لانه يؤمن ان ثمة (مضموناً) لابد ان يسبق (شكله) . ولكن على هذا المضمون في المرحلة الستينية ان يتحقق بشكل

(٤٤) جبرا ابراهيم جبرا : مقدمة دليل المعرض الشخصي الرابع للفنان صالح الجميعي لعام ١٩٧٠ : (م١٤-١٨ ايار) قاعة المعرض الوطني للفن الحديث . عرض فيه الفنان (٣٣) لوحة مرسومة باسلوب التلصيق واستخدام الالمنيوم والكثافة اللونية في الرسم .

(٤٥) سهيل سامي : آفاق عربية (١) ١٩٧٥ / ص١٣٨ / وهو اليوم في مقدمة النقاد العراقيين ولكنه في تلك الفترة كان لايزال في بدايته .

آخر. حسنا ان هذا الشكل الاخر بصورة حاسمة هو ان يفهم العمل الفني، واي عمل فني من خلال (بنيته) نفسها، لكن الستيني يصر ويصر. . . وهكذا وقع في الخطأ كثيرون نتيجة هذا الفهم الخاطيء للمعضلة. . . إن ما يميز جيل الستينات هو (الموقف الفكري) بالذات. . فقد بدأ بشكل جديد من الناحية الموضوعية، اي (كواقع) ولكنه اعتبر من نفس الموقف الفكري السابق، مع اختلاف في الدرجة، اي كمثال اعلى). فما كان (يحلم) به الخمسيني ظل هو ما يحلم به الستيني مع بعض الفوارق البسيطة، وهكذا ظلت المعضلة ماثلة في زعمه.[٤٦]

(٤٦) نستطيع ان نستقصي هذا المعنى من الصعيد الادبي. ففي العدد الخاص من مجلة الكلمة العراقية (عدد خاص بالشعر العراقي المعاصر (٤) ١٩٧٠ نقرأ مقالا لسرجون بولص في النقد الادبي ملاحظات عامة على الشعر وخمسة نماذج/ ص١١٥-١٢٢) نقتطع فيه هذا المقطع «. . خليق بالشعر اذن ان يخلق وسائل جديدة للتفاهم من الآخرين حتى ولو كانت شاذة وخارجة على قوانين الشعر الرجعي الصادرة. . عن عقليات بالية مثقوبة لاتستوعب رشح هذا العصر المتألق وعلى الشعراء انفسهم، وليس غيرهم ابداً، ان يخوضوا هذه الحرب الشريفة والضرورية» ص١١٦ وكانت دعوة هذه تلاقي اعتراضا عنيفا من بعض النقاد الآخرين. فيكتب محمد الجزائري مناقشاً نفس المقال بضراوة: «لذا فان قذف هذا الاتهام على شعرنا العراقي، وعلى مثقفينا بالذات، جاء مجانباً للحقيقة. . والواقع. . وبعيداً عن الموضوعية، بسبب كون الظاهرة الادبية في العراق تتسم عبر ابرز وانشط ممثلي الاجيال الادبية عندنا، بالتأثر الواضح بالفكر التقدمي. .

ان لم تكن اغلب الكتابات تقدمية، وصارخة في شعاريتها احيانا. ولست ادري. . اين يقف سركون من الواقع العراق. . الم تكن قدماه غارقتين في طين البرجوازية او رحلها؟ (ص١٣٢)، ويقول في مكان آخر: «انا. . اتهم سركون بعدم الفهم. للنماذج الخمسة ولواقعيتها المشوبه بالرمز ذي الدلالة الثورية: «شجرة الدفلى الفارس. الحصاد. .» بالذات، وهذه القصائد التي

وعلى كل حال فان فهمنا للموقف الجديد يظل فهماً هامشياً اذا هو لم يكشف عن حقيقته الانسانية، ومن الداخل. وان (وعينا الداخلي) لموقف الستيني يحتم علينا التخلص اولاً من طموحاتنا الخمسينية، وهذا ما لم يتحقق ايديولوجياً ابداً، فلقد ظل الفنان حالماً، وظل الناقد حالماً حتى في بعض لحظات يقظته. او بمعنى آخر ان (معاصرة) الستيني من قبل الخمسيني امر صعب وكذلك بالنسبة للسبعيني فان فهم طبيعة الواقع موضوعيا يظل امر يخص الجيل نفسه. ولكن اذا كان هذا الجيل لايزال يفكر. بعقلية الجيل السابق له فانه سوف لن يعي ذاته. وهذا هو ما التبس على كثيرين من جيل الستينات، وحتى الشباب منهم.

وهكذا فان ما نستطيع ان نفعله ازاء هذه الحالة هو ان نضع بين يدي القاريء ما يمكن ان يعينه على تكوين رأي موضوعي فحسب. اي ان حقيقة الموقف الفكري للمجلة هو مايمكن ان تعكسه حالة رسام كان عاكفاً على استكمال لوحته من خلال حركة شبه مسرحية تظهره وهو يحمل مشعلاً يدوياً (يسخّم) به سطح اللوحة وهي معلقة على جدار المعرض لقد حدث هذا بالفعل في معرض للمجددين ولكنه لم يكن يحدث من قبل[٤٧]. ونفس الشيء يقال عن مغامرة آخرين في استخدام

نقدها سركون بولص في مقالته هي لسعدي يوسف ومحمد سعيد الصكار ومحمد الجزائري نفسه. كما يقول كذلك: «. . ان مظاهر العلاقات بين الشاعر والجمهور ليست هي مجرد، مضامين ثورية في قوالب غير ثورية ومثقلة باغصان الرومانسية ونجومها. .» اي - باعتقاد سركون - بالنظرة البورجوازية البحتة الى الطبيعة. .» (ص١٤٣-١٣٥).

(٤٧) هذا الرسام هو فائق حسين، والمعرض المنوه عنه انجز على قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (الكبرى).

اسلوب (التلصيق) ـ Collage بصورة واسعة تخصّ العمل الفني مثلما تخصّ شروطه ايضاً، وهكذا اصبحنا نرى (المجدد) عاكفاً على التنويع في خاماته واسلوب تركيبها، كما اصبحنا نراه ايضاً ينتقل من الرسم الى النحت او العكس، فهو يحقق مبدأ التلصيق في شروط ابداعه انسانياً[٤٨]. بل ان حقيقة الموقف الفكري يبدو بوضوح عند المقارنة ما بين المقاهي واسلوب الحديث والحوار الذي كان يجري لدى الخمسيني وما حاول ان يعيشه الستينيون الشباب[٤٩]. فان في مثل هذه الصور وغيرها يمكن تحديد الملامح الموضوعية لتلك المرحلة، وفيما يلي طرف من ذكريات احدهم بهذا الخصوص :ـ «كنا نرتاد مقهى في شارع سينما الجيام يجتمع به المثقفون الادباء والفنانون وكان (حضوري مهم جداً) لانه يمكنني من سماع سرجون بولص يتحدث، اوجان دمو (لما تكعد ويا شاعر يكلك قصيدة غير مألوفة حتى انت (نفسك راح) ترتاد مجال غير مألوف (في فنك)[٥٠] وفي اعتقادي ان مسألة (الحضور) هذه هي صلب الموضوع فلم يعد الامر اذن كالسابق، اي في (نقل) تجربة الآخرين واخضاعها لمنطق العصر بل (تذوق) تجربة آنية وجديدة معاً.

واذا اردنا ان نفلسف الامر قلنا ان جماعة المجددين كانت تدرك ان الموقف الفكري لم يعد محاولة للتعبير عن (الفكر) لذاته بل عن (الوجود)، وعلينا ان لاننسى فهمها باعتبار انها (كانت) لاتزال تعبر عن

(٤٨) الاشارة هنا، طالب مكي وصالح الجميعي وسلمان عباس.

(٤٩) كانت المقهى البرازيلية وكافية سويس باجوائها المتحفظة ملتقى الخمسينيين، اما بالنسبة للستينيين فمقهى الخيام، ومقهى المعقدين مثلا. ومقهى الخيام.

(٥٠) علي طالب: حوار مسجل، مجموعة شخصية.

الفكر، وان في بعض جوانبها. كذلك تتهافت كل وجهات النظر النقدية ذات (المد) الخمسيني عند حقيقة الفكر (المجددي).

فهذا نقد سبعيني لايزال يرى ان الامر لم يكن سوى تكرار الفن الستيني لنفسه خلال عمره القصير معتمداً على نفس الصيغ، والقواعد المدرسية القديمة، وهو ما ادى بالفن الى (عملية مراجعة او كشف تستهدف اعادة التخطيط لمستقبل العمل الفني)، وبقصد ادخال عناصر جديدة وحذف اخرى لجعل الفن العراقي اكثر صلة بالتكنولوجيا واكثر تعبيراً عن معنى الحرية والخلاص..»[٥١] انه يفلسف الموضوع من موقف فكري بحت شأنه شأن الخمسيني، فهو مؤمن بان الامر يكمن في (اعادة التخطيط لمستقبل العمل الفني)، في حين ان الظاهرة في حد ذاتها) تظل اعمق من ذلك، لان تطور العمل الفني موكول بضوابطه وحريته الداخلية هو نفسه، ولايمكن البتة (التخطيط له) او (اعادة للتخطيط) وهذا ما تجسد في الفكر الستيني على الاخص. وهكذا راح هذا الناقد يرى في عملية (التجربة) نفسها اقتراحاً «في اللون والكولاج والضوء والكتل والفنون البصرية والميكانيكية والهندسية والشعبية»[٥٢]. اي كتحصيل حاصل لفكر مخطط في استخدام التجربة للحصول على النتائج. ربما كان الفنان الخمسيني قبل الثورة يرى ذلك اما بعد ان تحققت الجمهورية وظهرت مرحلة جديدة من الانبعاث والتطور، يبدأ فيها الفن عادة من درجة الصفر،

(٥١) شاكر حمد: جريدة طريق الشعب (٩٠٥) ١٩٧٦/٩/٩

(٥٢) نفس المصدر السابق

لانه مجهود غير علمي البتة، فالامر يختلف تماماً.

ولعل نفس هذا التصور هو الذي قاد الناقد سهيل سامي الى بحث صميم الازمة التي نحن بصددها، مقدماً لنا رأياً معيناً مفادة «ان ثورة تموز ثم جوّ الستينات العاصف الذي مزق الحياة الاجتماعية اوصل الموضوعات البغدادية والموضوعات التراثية الى ان تتخذ طريقاً جديداً بعد ان بلغت تناقضاتها منتهاها»[٥٣].

اذن فان الفكر الخمسيني لم يعد يستطيع التعبير عن نفسه ولابد له ان يبدأبالموضوعات البغدادية والموضوعات التراثية طريقاً جديداً على يد الفنان الستيني. وهذا الفنان الستيني هو بلاشك ضياء العزاوي او سواه ممن يستطيع ان يتأمل او ان يبدأ من درجة الصفر. ولكن أيّ تناقضات تلك التي انتهت اليها هذه الموضوعات؟ هنا نلمس من جديد نفس المأزق الذي يقع فيه ارباب (الفكر) لا (الوجود).

فالمنظور المستقبلي للمفكر الخمسيني يشق طريقه في مستقبله القريب، ولكنه لايحقق شيئاً اذن فليستأنف مسيرته في الستينات. الذي اراه ان المنطق (المجددى) في صلبه غريب على اسلافه بل هو يثور عليهم في حين ان هذا الطريق الجديد الذي يرسمه لهم الناقد يظل استمرارا لما انتهى اليه الطريق القديم. ولنسمعه يعلل بعض الظواهر:- «الواقع انه في الستينات ثم في السبعينات اصبح النشر، النجاح في النثر من أجل تسوية التناقضات في الرسم او الرسم اوتبريره اوتوضيحه هو الشغل الشاغل لعدد واسع من الفنانين، وهودالة جديدة على حدوث تصدع

(٥٣) سهيل سامي: آفاق عربية (١) ١٩٧٥

في العناصر المضمونية داخل حركة الرسم العراقي.»[٥٤]

وسيعلل ذلك بألم: «فماذا يمتلك الفنان العراقي غير خبرة باطنية بلا رصيد، لن يؤسسها الا بالمرارة والعزلة الخانقة ويأس المثقفين. انه دائم الشكوك.... ان تجريديّ الستينات الذين اوتوا تجربة الرسم على اساس الخواء الروحي للفترة التأريخية طرحوا مسألة الشعور الداخلي بالارتباط مع التقنية في اطار رومانسي.»[٥٥] هنا لايسعنا الا ان نتذكر (الرؤية الملحمية) التي حققها كاظم حيدر في اواخر الستينات. لكن تفسير سهيل سامي لظاهرة النثر في الفكر الستيني التشكيلي بانها تسوية لتناقضات (مضمونية - شكلية)، وبانها دليل على حدوث (صدع) في العناصر المضمونية، امر آخر. وفي رأيي ان جيل الستينات، وواقعه الفكري، ومجمل مواصفاته الموضوعية يمثل وصول الفكر الفني في العراق عموماً الى مستوى تكوين (الرؤية الفنية) الذاتية خلافاً لجيل الخمسينات الذي بدأبالرؤية الجماعية دون الذاتية. وهكذا فان اللجوء الى النثر في رصد المضمون الفني في الستينات بشكل اوبآخر يظل تعبيراً عن واقع ثقافة الفنان وموقفه. وبالطبع كان هذا التعبير في معظمه سطحياً لان الاهتمام بجانب الثقافة المدرسية ظل اهتماماً حرفياً اوتقنياً اكثر منه ابداعياً[٥٦] اوبالاحرى كان لطابع التسرع في تثقيف الفنان، في

(٥٤) نفس المصدر السابق ص ١٣٧.

(٥٥) نفس المصدر السابق ص ١٤٠

(٥٦) ان التثقيف الابداعي في زعمي يفترض ترشيد المتعلم (الطالب) بدعوى (الابداع) اي اختراع الاضافات الاسلوبية الجديدة باجراء التجارب المختبرية في مجال التقنية والتكوين

مطلع المرحلة الجمهورية، ثقافة اكاديمية معاصرة اثره في دعوى التنكر للانبعاث الحضاري في الفن وللأسس الفلسفية والعلمية والسيكلوجية والاجتماعية او الاهتمام بها كما ينبغي وترك الامر لمجهود الفنان الشخصي. وهذا ما يفسر ازدهار الثقافة الفنية لدى بعض الفنانين يعدون على الاصابع، ممن تكاملت ثقافته خلال اكثر من اختصاص ثقافي واحد[٥٧] على الاغلب.

اذن فان ظاهرة النثر في تدوين الرؤية الفنية، وما الى ذلك من اهتمامات لم تكن كما يسميه الناقد (بيأس المثقفين)، بل هو (موقف) طبيعي كانت له نتائجه السلبية منها والايجابية، ومؤشر موضوعي يدل على تكامل (البنية التركيبية) لثقافة الفنان.

نستطيع اخيراً ان نمثل لبنية الفكر الستيني بان «الفنان كان اساساً يعيش ازمة تعبيرية تقنية، فهو لم يستطع حتى الآن تطويع المادة بمستوى عال» كما يقول علي طالب[٥٨] وهو قول دقيق يعبر عن فحوى البنية التركيبية بالنسبة لفنان يعيشها من الداخل. ولعل من المناسب على كل حال ان نستشهد على طبيعة الوعي التنظيري لهذه الجماعة بما ذكره الناقد الادبي طراد الكبيسيّ عن الواقع الادبي وقتئذ. فهو يعلل في مقال له عن الاتجاهات الفنية لحركة الشعر العراقي الجديد التحول الجديد في شعر منتصف الستينات على انه «عود الشاعر الى قاعدة ذاتية، ولكنها تختلف اساساً عن القاعدة الاولى الرومانسية في اسسها ومادة بنائها. فالقاعدة الجديدة قارة جديدة وجزيرة مجهولة يستكشفها الشاعر ويتعرف عليها الأول مرة... فبعد ان كان الشاعر الحديث في سنين ماضية يجهد في التعرف على مواقفه كأنسان يعيش في مجتمع في العالم الخارجي بدأ بمحاولته للتعرف على موقعه في عالمه الداخلي كشاعر وانسان، متوحداً يعاني حريته عالم غير حر... كل ما فيه يوحي بانعدام حرية الفرد.. وعودة الشاعر الى عالمه الداخلي محاولة لاقامة التوازن، وتفادي الانهيار، ومحاولة لأعادة البناء بناء جديداً وصريحاً يرفض كل مساومة مع الخارج. وعلى هذا يمكن القول ان المرحلة اليوم مرحلة هدم اكثر منها مرحلة بناء....»[٥٩] على انه يعود فيقرر ان الشاعر استطاع «بعد عام ١٩٦٣ ان يستقل برؤاه واحساسه الداخلي ووعيه الكوني فهما المؤثران الوحيدان على رؤاه هذه. وبعبارة اخرى ان الاحالة لموضوع الشعر من الخارج تتجرد من وعيها الاجتماعي ومظهرها الواقعي في وعي الشعر لتكتسب مظهراً جديداً ووعياً جديداً في ذاته اثناء الاحالة الشعرية - اي الابداع الفني»[٦٠] وبمقدار ما كان الشاعر الستيني المجدد يعيد التوازن الى ذاته ويتفادى الانهيار في ذاتيته الجديدة كان الرسام المجدد يحاول نفس المحاولة تقريباً، وعلى لسان علي طالب كان يعيش (أزمة) تقنية وبشروط عمله التشكيلي.

الموضوعي والرؤية الفنية والموقف الفني، وهذا مالم يحسب له حساب في الدراسات الاكاديمية في العراق بالشكل الموضوعي.

(٥٧) اشتهر من فناني الستينات ذوي اكثر من اختصاص واحد الدكتور علاء بشير وضياء العزاوي وحميد العطار وكاظم حيدر والدكتور قتيبة الشيخ نوري وغيرهم.

(٥٨) جليل حيدر: جريدة الجمهورية (٢٧٧٨) ١٦/٣/١٩٧٦ علي طالب والنزعة التجريبية.

(٥٩) طراد الكبيسي: مجلة الشعر ٦٩ (١) ١٩٦٩ الاتجاهات الفنية/ ص٦٥.

(٦٠) نفس المصدر السابق.

بيان جماعة المجددين :

حينما قدم مؤيد شكري الراوي لجماعة المجددين في معرضهم الثالث عام ١٩٦٧ لمح من طرف خفي الى تلك الهالة التي رسمتها (الحرية الجديدة) للمواطن العراقي بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد فترة سلام نسبي، سرعان ماشحبت اثر ان اصبح الفنانون الخمسينيون غرباء على الواقع الستيني. لقد كان سلاماً ظاهرياً لم يستطع ان يطفيء شرارة كفاح جديد ضد التخلف والتبعية في الفن. ان ما يقوله مؤيد الراوي، بالنيابة عن جيله، يظل يخفي دعوى استقلالهم الثقافي الشخصي، ولعل هذا هو صميم الموقف الانساني الذي حققه الاعلان عن قيام الجمهورية العراقية في ١٤ تموز عام ١٩٥٨. ان تجربة الستينات كانت تجربة قاسية بالنسبة للجيل، ذلك لانها تمثل لوعة المثقف للتخلص من عقدة الاستعمار الثقافي، كما تمثل كفاحه للوقوف على قدميه دونما معين. اذن فلا تجارب جيل الخمسينات (الدفاعية) ضد التسلط الاستعماري الثقافي، ولانتائجها الاسلوبية التي ظلت مطبوعة بطابع «الملامح العراقية الفجة»[٦١]، او «الطريقة الغربية بمشاهدات اقليمية دون حرارة»[٦٢] على حد تعبير الراوي، كانت لتشفي غليل الستيني الصميم، وهو الطفل الذي فطم عن صدر امه تواً.

كان مؤيد الراوي في بيانه يوضح الموقف كما يلي :- «لقد ولد التجريد تمرداً على الخطوط البائسة للفن - وتثبتاً للمفهوم الذي ينطلق من العصر بكل ابعاد انسانه وموقفه :- الانسان الباحث عن ازمته في كل حركة وجودية ومن كل انتماء يحدد عمق الموقف، وانفتاحه على الكون.»[٦٣]

اذن فثمة يقظة شاملة، نابعة من الشعور بالحرية اول بأول، بل وموسومة بالتمرد الوجودي، وذلك لان هذه اليقظة ذات شقين الاول، انتقادي ينصب على بؤس القيم البرجوازية، وتحجرها وتكبيلها الانسان بقيودها، دون التعرف على القيم الحديثة. والثاني مستقبلي يتوخى الكشف عن الطبيعة الانسانية كما هي في كفاحها، عبر البحث والتجربة والابداع، والحضور في صميم الازمة.. ازمة الوجود المعاصر. وهكذا يتضح لنا مغزى التجديد (كحوار) داخلي لما بين القديم والجديد (من جانب المحور المكاني)[٦٤].

وعموماً فقد كان المجددون يرفضون الاشكال التقليدية في استلهام التراث، ويبدو انهم فهموه كمضمون فحسب وليس كشكل، ولم يخطر ببالهم كما يجب دعوى الانبعاث الحضاري في العمل الفني كما خطر لدى اخلافهم.

بل كادوا ان يصادروا (الاصالة) في التغير لسواد عيون (المعاصرة)، وهكذا تمسكوا بمبدأ التجربة :- «يحاول اي المجدد ان يطرح نفسه

---

(٦١) مؤيد شكري الراوي : مقدمة دليل معرض المجددين الثالث ١٩٦٧ نشر فيها بعنوان (القاعدة التي ينطلق منها الجماعة).

(٦٢) نفس المصدر السابق

(٦٣) نفس المصدر السابق

(٦٤) لم يستطع في رأيي المجددون التعبير عن اللاذاتي (اي الاجتماعي او الانساني او المحيطي) الا بصورة تقليدية في حين انهمكوا في ذاتية التعبير باكتشاف القيم التكنيكية في

ككـائن واحـد لصيق دوماً بالتجربة»[٦٥] ، اي بالنزعة الذاتية في الاهتمام بالتقنيـة الحـديثة التي تسود المجتمع الصناعي والثقافة الاشتراكية معاً . والمجـدد كما يصـوره لنـا الـراوي لا يريد ان يعيش فصامية الخمسيني في عزل الفكـر عن الـوجـود ، ولكنـه يكتشف فكـره في وجوده نفسه . وهذه دعـوى ايجـابيـة للمجـددين ذكيـة ولكنها لم تستطع ان تخفي عن نفسها عقدة الشعور بالتفوق الثقافي ، عدوى الفكر الغربي ، في صلبهم ، حينما لم يدخلوا التعبـير عن الشخصيـة الفنية الحضارية في حسابهم :- «وعلى خلاف الاخـرين يحاول المجـدد ان يطـرح نفسه . . . / ان العمل الفني العصـري قدم للفنـان العراقي وسائل تعبير غنية ، ووضعه على اعتاب التمكن من تحليل نظرته الى الاشياء واعادة بنائها وفق مفهومه الخاص . فالتمكن بالتكنيـك وضبـط الشكـل ومختلف القضـايـا الحرفية الاخرى ازاحه عن الأتباع ، وطرح عنده قاعدة للخلق ، دون ان يفصل عن ذاته وارضـه ، وجعل من هذه الخامات البنائية وسيلة لتجسيد الرؤ ى ومحاولة لخلق فن غير متمسـح . »[٦٦] وهكـذا اخـذ المجـددون باسبـاب الاعتماد على الـذات كانعكـاس واضـح للواقـع السيـاسي والاجتماعي والثقافي الجـديـد ، وهـو ما عبر عنـه تماماً الشعار الذي يختتم به البيان :- «لا احد يفـرض على الفنـان شرطـه القبـلي ، وليس ثمـة وسائل محددة وقسرية ، تضعـه على طريق معـين . أن الفنـان يبـدو داخـل ملابسـاته الخاصة ، ويبدع عندما يحل ازمته بحرية وجرأة ، دون ان يكون ظلاً للآخرين وللقـوالب . »[٦٧] وسنـرى عند مناقشتنا لبيان نحو الرؤ ية الجديدة ، كيف استعار ضياء العزاوي وجماعته هذه الروحية المستقبلية في رؤ يتهم الفنية .[٦٨]

الرؤية الفنية الجماعية والاسلوب :-

نستطيـع ان نستنتـج ، بعد استعراضنا لآراء جماعة المجددين وبيانهم الفني ، انهم يستقبلون المـوجـة الجـديدة في الفن التشكيلي لما بعد الحرب العالمية الثانية ، بحيوية رومانسية انعكست في جانب التقنية اكثر منها في جانب الرؤ ية . انهم اذن لم يفلسفوا رؤ ياتهم فكرياً وان كانوا قد طبقوها (حـرفيـاً) . ولكن ليس الاهتـمام بالتقنيـة كمعطى فني يستطيع ان يمنح معنى التجديد بالامر اليسير ، على الرغم من مخاطر الاهتمام بها لوحدها في مجتمـع نامي يعتمـد على استـيراد التقنية لا تصديرها ، في حين تظل ثقتـه برصيـده الحضـاري (او المـواد الاولية لتطوير الاساليب العالمية) لا تتـزعـزع فما هي سوى رمز العالم التصنيعي الذي نعيش ابعاده في حياتنا اليومية ، والذي لا نملك انفسنا من ان نعتاد عليه . . . ذلك العالم الذي يفلسفه جان ماري اوزياس كما يلي :-

«اما العالم التقني في ايامنا فانه عالم تفاعلي»[٦٩] . . «وان الحركة التقنية تتألف من ابـداع موصـول وكشف عن امكـانـات محظـة»[٧٠] فلابـد ان

اعمالهم . وكان (المضمون) الفني والاهتمام به يستقطب اهتمامهم الاجتماعي اكثر من (الشكل) .

(٦٥) راجع مقدمة المعرض الثالث لجـماعة المجددين ١٩٦٧

(٦٦) نفس المصدر السابق

(٦٧) نفس المصدر السابق

(٦٨) ضياء العزاوي وجماعته : نحو الرؤ يا الجديدة .

(٦٩) جان ماري اوزياس : الفلسفة والتقنيات / بيوت ١٩٧٥ / ص ١٨٥

(٧٠) نفس المصدر السابق ص ١٧٦

نوضح اكثر «ان العالم التقني هو بالدرجة الاولى مبدع الاشياء، وهو يقابل اللغة بوجه خاص. فهذه الاشياء تؤلف في عالم جلي الجلاء كله لغة، وجملة اشارات (مثلاً اثاث بيتك ينم عن إنك اما انسان مفكر او بورجوازي او ايضاً قروي). وهذا العالم عالم الدلالة لا يعرب عن انتاج ذاته ولا عن طراز ظهوره بل عن السلوك، وبكلمة موجزة عن وجود الشيء التقني»[٧١].

وهكذا فان المشكلة الاساسية التي عاناها المجددون هي مشكلة حرية الفنان الايجابية ككائن معاصر، وممثل لحضارة تصنيعية تتحكم في طبيعة حياته اليومية هو (التكنوقراطي)، وليس مجرد (الحرفيّ). لقد كان الخمسيني يعيش مشكلة (الحرفي) في فنه اما الستيني (المجدد) فيتطلع الى ان يعيش مشكلة (التكنوقراطيّ). ومن هنا فان واحدهم، كان مندفعاً بصورة تلقائية لتحطيم القيود القديمة ذات الملامح الحرفية او القوالب التي كبلهم بها الجيل السابق لهم، لانها كانت تمثل لهم مواقف تبدو (مفتعلة)، هذا فضلاً عن ان اهتمام هذا الجيل السابق لهم بالتراث أصبح بعيداً عن مشكلتهم الجديدة التي تقتضي الاهتمام بالتقنية مهما كانت مستوردة، كما ان هذا الجيل السابق نفسه لم ينته في استلهام تراثه الى شيء ملموس ازاءهم، . كان على المجددين ان يستبدلوا قوانين الاحتراف بقوانين التصنيع، ولكن لانهم مستوردين للتقنية فأنهم لم يتوغلوا كثيراً في هذا المجال. ولأنهم لم يكونوا ليؤمموا بعد الموارد الحضارية (التراث) فانهم لم يستثمروا هذا التراث تقنياً ثم ان هذه الوسائل الجديدة التي اصبحوا مهوسين بتجربتها لم تكن سوى البديل لاخرى كانوا يرونها اقرب الى الماضي. ففي عام ١٩٦٧ كان فائق حسين يرسم بشعلة يدوية مستخدماً الهباب كمادة لونية مثلما حاول طالب مكي استخدام الخشب والقرميد في عمل اللوحة وكانت تلك مغامرة تقنية منه في حين كان لايزال فائق حسن يرسم بالزيت وبالفرشاة على القماش، وربما استخدم التلصيق بالورق. ان هذه المقارنة اليسيرة ما بين جيلين تطلعنا على مدى اختلاف الرؤية عند الفنان التكنوقراطي والفنان الحرفي. . . وهكذا فان المجددين اكدوا على ما يعبر عن رؤيتهم التي تتطلب تنويع الخامة والتقنية، فاستخدموا (الكولاج) ونوعوا في استخدامه كما مارسوا عملية توليد طاقات جديدة في التعبير بواسطة السطح التصويري، اوازدواجية في الرسم والنحت، او الرسم والزخرفة، كل ذلك، للحصول على نتائج جديدة. وفي اعتقادي ان هذه المعادلة ما بين اكثر من فن واحد تعبر عن فحوى الحوار الوجودي ما بين الذات والعالم.

وقد استمرت هذه المرحلة التقنية لديهم عامين (من ١٩٦٥ الى ١٩٦٦) اما في العامين التاليين ١٩٦٧، ١٩٦٨ فقد امتازت رؤيتهم بالوضوح والاستقرار، فتطورت تجارب صالح الجميعيّ الى اكتشاف مادة الالمنيوم كخامة فنية اساسية في التعبير عن المضمون الانساني كما ظهرت تجارب جديدة اخرى ذات اهتمامات بالمضمون الاجتماعي الملحمي والمثيولوجي.

وكان عامر العبيدي في عام ١٩٨٠ يصرح «. . . في الستينات ظهرت جماعات من الشباب شاركت، وبشكل جاد، في تغيير المفهوم السائد في

(٧١) نفس المصدر السابق ص ١٧٧

لوحات الخمسينات مثل جماعة المجددين التي اعتمدت النزوع الى التجديد في العمل الفني واخراجه من قوالب الصالونات والبيوت واللوحة المرسومة لأذواق محدودة من الناس»[٧٢]. وهويعني ان رسومه الاجتماعية لم تكن سوى استمرار لدعوة انسانية من نوع اشد واقعية وشمولية، واكثر رمزية من انسانية جواد سليم، اوفائق حسن ومحمود صبري . . . . انها انسانية الانسان اليومي المسحوق انسان الاهوار والمناطق الثانية في ربوع الوطن، ذلك الذي تناوله قبله سعد الطائي وسعدي الكعبي من خلال مساهمتها في جماعة الانطباعيين العراقيين. فمنذ عام ١٩٦٧ اطل عامر العبيدي على الجو العراقي التشكيلي باشكاله الانسانية والحيوانية والملحمية، وهوانما كان يواصل بذلك (مليودرامية) كاظم حيدر في رؤ يته الشعبية الحديثة، كما لخصها قبله في ملحمة الشهيد؛ ولكن عامر يعاملها الآن برموز دنيوية وليس برموز دينية. وهكذا فان رؤ ية جماعة المجددين لم تقتصر على التطلع الى الاكتشافات التقنية فحسب وانما تناولت ايضاً تطوير الرؤ ية الانسانية في الخمسينات الى مواقع جديدة اكثر شعبية من ذي قبل. اما من الناحية الاسلوبية فان المجددين في بعض ما حاولوه مارسوا التجريدية اللاشكلية وشبه الهندسية كما في منجزات سالم الدباغ وخالد النائب وابراهيم زاير وطالب مكي وصالح الجميعي الاسلوب شبه التشخيصي كما في اعمال عامر العبيدي وسلمان .عباس. وتدلنا عناوين اللوحات وخاماتها التي احتوتها ادلة معارضهم الاربعة

(٧٢) عامر العبيدي: من حديث مع الفنان اجري في دائرة الفنون التشكيلية عام ١٩٨١.

على رؤ ياتهم واساليبهم معاً.

فمنذ معرضهم الاول عام ١٩٦٥ كانت عناوين مثل(جدار) و (تجريد) و(حركة) تتقاسمها اعمال سالم الدباغ وصالح الجميعي وعلي طالب، مما تدل على اهتمامها الكلي بالتجريد كلغة اساسية لديهم. اما من حيث التقنية فكانوا ينوعونها ما بين الرسم بالزيت او المونوتايب والتلصيق[٧٣] في حين استخدمت عناوين لوحات اخرى تشخيصية مثل (باب) او(نساء) او(رجال).او(خريف) ازاء عناوين ذات مد انساني ادبي مثل (صهيل الجواد المحترق) او(الصراع) او(مقاهي يرتادها الآخرون) كالتي اولع بها فائق حسين وصبحي الجرجفجي[٧٤].

وفي المعرض الثالث للجماعة في عام ١٩٦٧ استخدم ابراهيم زاير لرسومه التجريدية الهندسية عناوين مثل (شكل) و(بداية)، وهوبذلك يماثل سالم الدباغ وصالح الجميعي الذي وضع لكل اعماله عنوان (بلا عنوان)، مستخدماً الزيت والالمنيوم معا في التقنية. في حين كانت عناوين كل من سلمان عباس وعامر العبيدي ذات النبر الملحمي تتنوع ما بين (التفكير عن الخطايا) أو(الارض الطاهرة) بالنسبة للاول و (الارض ورجل الجنوب) بالنسبة للثاني، وكذلك كان يفعل خالد النائب في اعماله التجريدية ـ اللاشكلية[٧٥]. وكان قد انحسر عن هذا المعرض

(٧٣) المعرض الاول لجماعة المجددين/ قاعة متحف الفن الحديث ١٩٦٥.

(٧٤) نفس المصدر السابق.

(٧٥) جماعة المجددين/ المعرض السنوي الثالث/ مركز جمعية الفنانين العراقيين ٢ـ٩ اذار ١٩٦٧.

كل من فائق حسين الذي استمر على رؤ يته الانسانية وعناوينه الحالمة قبل عام (اي من عام ١٩٦٦)، وعلي طالب الذي كان قد تحول وقتئذ الى اعمال اقل تجريدية، وصبحي الجرجفجي الذي استقل نهائيا عن. المعرض الفني[٧٦]. ويأتي اخيراً الرابع الاخير كتحصيل حاصل لتبلور الاساليب. فسيظل سالم الدباغ على رؤ يته التجريدية متطلعاً الى الوصول الى الفضاء حتى درجة العدم، وهوما برز بشكل اكثر في السنوات الثانية وسيظل عامر العبيدي وسلمان عباس على رؤ يتهما الاجتماعية ـ الملحمية والشعبية، كما سيقترب خالد النائب وصالح الجميعي من بعضهما البعض في ممارسة الفن التجريدي اللاشكلي مع اهتمام (بالملمس) من جانب الجميعي و (بالاشارة) من جانب الثاني. اما كل من طالب مكي وابراهيم زاير فسيظل تجريدياً هندسياً[٧٧]، في حين سيعكف يحيى الشيخ علي تجريداته ذات المدلولات الانسانية الماورائية كتجريبي، لانه سيتحول عن ذلك فيما بعد الى نزعة تشخيصية حديثة.

تلك كانت حصيلة جماعة المجددين كرؤ ية جماعية ورؤ يات ذاتية، وكأساليب وتقنيات في اخصب فترة من مرحلة الحكم الجمهوري في العراق، قبل ظهور الثورة الراهنة لحكم حزب البعث العربي الاشتراكي منذ عام ١٩٦٨ «ثورة ١٧ - ٣٠ تموز.»

اخذت الصورة في معهد الفنون الجميلة

(٧٦) المعرض الثاني لجماعة المجددين (١٩٦٦) المتحف الوطني للفن العراقي الحديث (كولبنكيان).

(٧٧) المعرض السنوي الرابع (جماعة المجددين) / قاعة جمعية الفنانين العراقيين.