الفصل الثاني
طبيعة المناخ الفني الثقافي في بداية العصر الجمهوري
١٩٥٨ - ١٩٦٤

كان عام ١٩٥٨، كما بينا في الجزء الاول من كتابنا نقطة حاسمة في تاريخ العراق السياسي والاجتماعي والثقافي وضمناً التأريخ الفني، وذلك لأنه كان بمثابة الحد الفاصل مابين مرحلتين، الاولى بدأت في النصف الاول من القرن العشرين، بخضوع العراق للاستعمار البريطاني منذ احتلاله خلال الحرب العالمية الاولى، ومن ثم ظهور الحكم الملكي الضالع في ركاب الانتداب البريطاني، فصداقته اياه بعد نيله للأستقلال عام ١٩٣٢ ودخوله الى عصبة الامم، اما المرحلة الثانية فقد بدأت منذ عام ١٩٥٨، وتستمر الى ماشاء الله. ولكن سبقت هذه المرحلة فترة هامة من تاريخ الفن العراقي المعاصر استمرت خلال الحرب العالمية الثانية وما بعدها، اي منذ عام ١٩٣٩ تقريباً وحتى عام ١٩٥٨ وكانت جزءً من المرحلة الاولى بالطبع. وفي هذه الفترة بالذات حدثت نهضة ثقافية وفنية هامة نتيجة لتفاقم الوضع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي فضلاً عن تطور المواصلات الاعلامية والتقنية عالمياً ومحلياً، وكان لذلك كله نتائج هامة في مجال الفن التشكيلي، مهدت بدورها لتحولات العصر الجمهوري فيما بعد.

اما العصر الجمهوري فقد استهل كما هو معروف، بتغير سياسي واضح وكبير، وفيه تم استبدال الحكم الملكي بالحكم الجمهوري، كما تحققت طموحات الطبقات الاجتماعية المغبونة، من فئآت المثقفين البورجوازيين، والحرفيين والفلاحين والعمال، مثلما حدد نفوذ الطبقة المتنفذة من اصحاب النفوذ والاقطاعيين واصحاب الثروات، من خلال تشريعات اشتراكيه جديدة طبقت فوراً في مجال الحياة الاجتماعية والاقتصادية بشكل او بآخر. فكان لذلك أثره في خيوية المثقف العراقي في البحث والابداع.

على ان السنوات العشر الاولى [او الفترة الاولى الممثله لبداية العصر الجمهوري (١٩٥٨ - ١٩٦٨)] لم تكن حافلة راسخة بعد كل الرسوخ شأن المرحلة التي استمرت بعدها. ومن هنا فان المناخ الفني والثقافي لهذه الفترة كان مناخاً قلقاً مشوباً بشئ من الارتجالية في الابداع، مثلما كان (طموحاً) بالبحث والتجربة. وذلك فيما يتعلق بمغامرات شباب الفنانين والادباء للتعبير عن الواقع الجديد. اما الفنانون والادباء الكبار فقد كان عليهم ان يعمقوا تجاربهم وطموحاتهم

منذ الخمسينات وان يحاولوا في نفس الوقت ان يعبروا عن واقعهم في هذه المرحلة التالية فكان لذلك كله، ماقدم عليه الشباب وما وجد فيه انفسهم الكبار، فمايعبر عن واقع الفنان العراقي في العصر الجمهوري.

وكانت ثورة ١٩٥٨ قد مهدت سياسياً لحكم الشعب لنفسه في الوقت الذي كانت السلطة الفعلية تمثل وصاية (الزعامة العسكرية) للحكم. وهكذا فانه لم يتهيأ تسنم الشعب ممثلاً في الحزب الحاكم لسلطته الا بعد مرور عقد بكامله. ومع ذلك فان تجربة الحكم الجمهوري طيلة هذا العقد الفاصلة، مابين الحكم الملكي وتجربة ثورة حزب البعث العربي الاشتراكي في الحكم، كانت على قسط عظيم من (حب المغامرة والتجربة والبحث). ولعل المناخ الفني والثقافي نفسه كان على نفس القسط من المغامرة والتجربة والبحث. وكانت الاصلاحات الاشتراكية التي انجزت على عجل والانفتاح السياسي والثقافي على الدول الاشتراكية، معبرة عن طموح الجماهير الشعبية بقيادة الفئة المثقفة البورجوازية التي ناضلت منذ الاربعينات خلال الحرب العالمية الثانية ثم مابعدها من اجل ان تتجاوز اوضاعها الاجتماعية وتحصل على حرياتها. واستطاعت ان تملى على حكوماتها الوسائل الاصلاحية المتعاقبة داخلياً وان تتصل في آخر الامر بالفكر العالمي. فلما اعلنت الجمهورية عام ١٩٥٨ كان هذا ايذاناً بعصر جديد حافل بالتجديد ومنح الحريات في كل شئ، ضارباً صفحاً عن اصوله التراثية التي كانت قد اتخذت من قبله نبراساً للثورة في العمل الفني على الاقل ثم فضل عليها التجربة الاشتراكية وشعارها التنظيري الذي يفصل مابين المضمون والشكل ويقدمه عليه وهكذا فان ما سيحدث من تحول ثقافي في فترة الانتقال هذه كان بلاشك ثمرة تطلع الفنان الى حياة فنية معاصرة، ومستقبل افضل بكل معنى الكلمة.

لقد كان هذا جديداً في الواقع على المجتمع العراقي (الجمهور الفني) من الناحيتين الفكرية والعملية، اي التطبيقية. وكانت كلتاهما تمثلان حاجة الفنان للتعبير عن حريته الذاتيه بشكل اكثر موضوعية من ذي قبل. ومن ثم كانت تبدو هذه الفترة من التحول ميداناً (للتجربة) في اختيار نوع الحرية الفنية التي تلائم (الالتزام الاجتماعي) في المجتمع الاشتراكي الجديد، لكنه الالتزام الفاعل لا الهادف. اي اضحى على الفنان ان يستبدل وصايته على جمهوره بوصاية جمهوره عليه. وهذا ماسبب له الكثير من العنت... على كل حال فانه خلال هذه السنوات العشر (١٩٥٨ - ١٩٦٨) لم تكن العلاقة بين الفنان والجمهور لتزدهر في مناخ يطمح (دائماً) لما هو افضل قطرياً (محلياً) اذ انه توخى كذلك وعي علاقة اخرى مع فناني وجماهير الاقطار والدول الاخرى سواء على الصعيدين القومي او العالمي. ولقد ادى تعاظم الوعي السياسي في الوطن العربي، وخاصة بعد مجئ جمال عبدالناصر الى الحكم في مصر وتأميمه قناة السويس، وماتبع ذلك من احداث على الساحة العربية، وازدياد الخطر الصهيوني في فلسطين واستلابه للوطن العربي... كل ذلك وطّد الشعور القومي بشكل تجاوز فيه الاطار المحلي نحو افقه الاقليمي، وهو مالم يغب عن ضمير النظام الجديد، فقد كان له موقف في ذلك كله. لكن هذا الشعور (بوحدة الاقطار العربية) كان يبدو نابعاً ايضاً من الشعور بالانتماء الى مجموعة دول الحياد الايجابي (العالم الثالث) ومنحازاً، وهو امر طبيعي، الى الدول الاشتراكية في العالم اجمع باعتباره نداً ونقيضاً للدول الراسمالية (الاستعمارية). فكان الامر حينئذ يقتضي نوعاً من التوازن والشعور بالاستقلال الذاتي. وكان لهذا كله تاثير على طبيعة الشعور الثقافي والفني آنذاك، مثلما كان يهيؤ في نفس الوقت للبحث عن حلول معاصرة في مجال الانحياز الفني والتذوق

الفني معـاً. ولقـد عانى الادب (خـاصـة الشعـر) والفنـون التشكيليـة (خـاصـة فن الـرسم) في هذه الفـترة من حدة التيارات الداخلية ما بين حريـة التعبـير الفني، والبحث عن اسـاليب جديدة في الابداع[*] ليعبر عن الـوعي العـالمي الايجـابي بوحي من الاشتراكيه والموقف الانساني في المجتمع النامي (العالم الثالث)، والكشف عن الشعور بوحدة الشخصية الحضارية العربية، واخيراً في ايجاد قرينة او علاقة مشتركة مابين الفنان والجمهـور، الـذي اصبح الآن حقيقـة واقعـة كجمهـور شعبي حقق طموحاته في الحكم والاصلاحات الاجتماعيه.

وكـان لوحدة البحث مابين الادب والفن التشكيلي مؤشرات واضحة تتقـاسمهـا الكليـات والمعاهد الفنية وبعض المقاهي في الندوات واخيراً الجرائد والمجلات والمراكز الثقافية والمعارض الفنيه. فقد شهدت قاعات الدروس والمكتبات والاقسام الداخلية نقاشات حادة بين الطلاب الذين وجـدوا فيـما ترجم لهم او قرأوا فيما كان يحجب عنهم سابقاً من مطبوعات منطلقـاً جديـداً للبحث عن التقنيـات والـرؤ يـات الفنيـة والاساليب. واشتهرت عدة مقاهي جديدة اصبحت ملتقى الادباء والفنانين الشباب مثـل مقهى البلديـة (قـرب وزارة الدفاع) ومقهى البرلمان (مقـابـل جامـع الحيدر خانه) ومقهى الخيام (قرب سينما الخيام في الباب الشرقي) ومقهى صغير في بداية شارع فرعي عند مدخل شارع ابي نؤاس يطلق عليه كما أظن اسم (جايخانه ابراهيم)[**] وذلك بعد ان كانت المقاهي المعروفة في فترات سابقـة كما يحصيهـا حسـين مردان في كتـابـه الازهار تورق داخل العـاصفـة، هي مقهى حسن العجمي وكـافيـه سويس ومقهى الدفاع ومقهى الصبـاح في البـاب المعظم ومقهى الـرشيـد والمقهى البرازيليه[1] واخيراً مقهى ياسين عند شارع ابي نؤاس[2].

امـا المجـلات التي اهتمت وقتئـذ بمنـاقشـة اراء الفنـانين ونتاجاتهم فكـانت، ماعـدا مجلة الاقلام والاديب العراقي والمثقف العربي والثقافة العـربية والكلمة، ذلك الملحق الاسبوعي بصحيفة الجمهورية (الملحق الادبي)، والـذي اصبـح في حينـه منـبراً رائعاً لتقديم الاراء والنتاجات الجـديـدة، ونشرت فيه اراء العديد من شباب النقاد التشكيلين والادباء امثـال سهيـل سامي وعبـدالـرحمن طهـمازي وسـرجون بولص. في حين كانت بعض الصحف المحليـة مستمـرة على تقـديم (اسبـوعيات) فنيه لنـوري الـراوي وشـوكت الربيعي ومحمد ساطع وبعض الرسامين منهم كاتب هذه السطـور. وقـد نشـرت في نفس الفـترة العـديد من المقالات المـؤلفـة والمترجمة، ساهمت في تهيئة جو ثقافي عالمي هو الذي عناه حسين مردان في بعض ماعنـاه بـ «مظـاهـر الـترف البورجوازي»،[3] الذي كان يضيق به عند ارتباطه بجماعة كافيه سويس منذ نهاية الاربعينات.

ولقد ألّفت في حينه او ترجمت مقالات عديدة عمقت من ثقافة الفنان

(*) يذكر فاضل ثامر في مقال له بعنوان ومع الشعر الستيني في العراق) ان «الجيل الثاني (يقصد جيل الستينات) طرح نمطاً مغايراً للقصيدة الجديدة اطلق عليه مصطلح (القصيدة الرؤ يويه) وهي قصيدة تمتلك ابعـاداً مغـايـره فنية ورؤ يويه تميزها عن قصيدة الجيل الاول» راجع المقال المذكور [مجلة الكلمة (١) ١٩٧٠: ص ١١٦ - ١٣٠]

** اسمهـا الكـامـل (قهـوة ابـراهيم ابـو الهيل) كما يطلق عليها ايضاً اسم (كازينو المعقدين) لكثرة ارتيادها من قبل الرسامين والادباء الشباب

(١) حسين مردان: الازهـار تورق داخل العاصفة بغداد ١٩٧٢. راجع الفصل المعنون بـ (المقاهي الادبية) ص ١٢١ - ١٣٢

(٢) كنا نجتمع فيه باستمرار في العقد الخمسيني، وهو الآن خربة.

(٣) حسين مردان: الازهار تورق داخل العاصفة بغداد ١٩٧٢ - المقاهي الادبيه ص ١٢٣.

(٤) مجلة الاديب العراقي (٣) ١٦٢ - بابلو بيكاسو وعصره - هذى كانفلر - ترجمة ابراهيم اليتيم

(٥) مجلة الثقافة الجديدة (٦) ١٩٥٩ - انطباعات عن الفن الصيني - د. خالد الجادر ص ١٢٠ - ١٢٤

والاديب العـراقي، منهـا مانشـر عن بيكـاسـو[٤]، والفن الصينيّ[٥]، والقصـة الجـديـدة[٦]، ومشكـلات الادب[٧]، وعـالم الفنـون[٨]، وعلم الجـمال والحيـاة[٩]. وكـانت جميعـاً تقـدم للادباء والفنانين الشباب منهم والكبار ماحرم منه اسلافهم لما قبل العصر الجمهوري.

ونستطيـع في تتبعنـا لتطـور الـوعي السيـاسي والقومي لدى الجمهور العـراقي ان نحـدس حجم التطـور الثقـافي واتسـاعـه قيـاسـاً بالمـرحلة السابقة، فان رصيداً كاملاً من الوعي الاجتماعي القومي والتقدمي كان آخذاً بالنمو بصورة لاشعورية ليتحقق في عام ١٩٦٨ بشكل نظام حكم ثوري يتبـوأه حزب البعث العـربي الاشـتراكي. فكـان يوازيـه في ذلك اتساع الفكر الفني الى مستوى البحث عن الشخصية العربية الحضارية والوسائل التقنية والإسلوبية العالمية في نفس الوقت باسلوب يختلف عن السابق.

لقـد اقـترنت الجمهـوريـة منـذ اعـلانهـا باواصر العلاقة مع الاتحاد السـوفيـاتي والـدول الاشتراكيه ودول العالم الثالث، فضلاً عن الاقطار العربية الشقيقة. وكان ذلك يبدو منسجماً مع انحسار النفوذ البريطاني. ولكن هذه الفترة مع ذلك اخذت تبدو الآن وهي مموهة بطلاء الارتماء في احضان المعسكر الاشتراكي، كرد فعل للمرحلة السابقه. وقد كتب في حينـه احـد المثقفين رأياً في (الحرية الفكرية) قال فيه بالنص منوهاً بفنون

(٦) مجلة الاديب العراقي (٥، ٦) ١٩٦٢ ـ القصة الجديدة آلان روب جرييه ـ ترجمة نهاد التكرلي ص ٩٤ ـ ١٠٤

(٧) مجلة الاديب العراقي (٣) ١٩٦١ ـ مشكلات الادب ـ لويس اراجون ـ ترجمة عبدالمطلب صالح ـ ص ٤٣ ـ ٥٩.

(٨) مجلة الاديب العراقي (٢) ١٩٦٢ ـ س ٤٠ (سعدون فاضل / عالم الفنون ص ٩٧ ـ ١٠٣

(٩) نفس المصدر السابق ـ علم الجمال ـ ارنيوم دوروفين ـ ترجمة بديع عمر نظمي ص ١٨ ـ ٢٩

العهـد البـائد مميزاً مابين فن الخونه والفن الخلاق كما يلي: ـ «ففي العهد البائد كانت (فنونه) تتمسح بالزلفى للخونه والتبشير بالوجوديه والتمجيد (بـالكـانكسـتر) وحتى بالعبـوديـة، وتفـرض كرائعـات تثبيتـاً لسيطـرة الاستعماريين وحكم الخائنين بينما كان الفن الخلاق يتداول بين الناس في الاقبيـه وتحت جنـاح الغسق في العشيّ وارباـبه الخلاقون اما في غيابات نقرة السلمان واما مشردون او نازحون او متوارون مطاردون. وطبيعي ان يعوق خنق الحريات الابداع الفني او يحده على الاقل»[١٠] في حين كان موقف الفنـانين والادبـاء وقتئـذ «بـدافع من الطموح لتجاوز (الاوضاع الفـاسـدة) قد دفـع بهم وقتئذ الى الابـداع ولم تجد المعـوقـات ومصادرة الحريات معهم في شئ سواء في مجال الشعر او الفنون التشكيلية فظهرت في حينـه مدرسـة الشعـر الحـر وجماعة الرواد وجماعة بغداد للفن الحديث وجماعة الانطباعيين العراقيين.

على ان تطـور الاحـداث لما بعد اعلان الجمهورية قد استمر مدفوعاً بالنيـة الصـادقـة لمحـو آثـار العبـودية والتخلف لدى الجمهور، ولو على حسـاب مستـوى الابداع الفني في بعض الاحيان. ولكنها ظلت تنطوي على احترام تام لمعنى الحرية حرية المجتمع الانساني من خلال ما تتمتع به طبقاته (المسحوقة والعامة) ازاء حرية الذات المبدعة.. حرية الفنان. ولقد ظل هذا النوع من الصراع آخذاً بتلابيب العمل الفني ردحاً طويلاً من الـزمن، حتى لقـد كاد ان (يتحجـر) في الـلاوعي الاجتماعي والفني بشكـل (سـوء فهم) مزمن كالـذي كان ينـوه به الشـاعـر الكبـير لويس اراكـون: ـ «فغـالبـاً مايطلق على الـواقعيـة الاشـتراكيـه اسم الواقعيه العـاميـة، او ماليس من الـواقعية بشئ، بل هو ـ مثلا ـ تنسيق فوتوغرافي

(١٠) عبد القادر اسماعيل ـ نزيهة الدليمي ـ الثقافة الجديده (٦) ١٩٥٩ الحريه الفكرية ص ٧

ينتمي الى المذهب، الطبيعي او فن شعبي يعتقد ان يعرض اخلاقاً شيوعية في الظاهر. وضمن اطار هذا الفن الشعبي يكون للعامل الماهر هويته الحزبيه، او ان يتسلمها في الفصل الاخير منه»[11] الى ان يقول:
- «ان الفن الحديث هو بالضرورة واقعية حديثة تظهر الشجرة والغابة معاً وتعرف سر ظهورهما، فهي واقعية فعالة، بعيدة ماوسعها عن الفن للفن، واقعية تطمح بمساعدة الانسان لهدايته في سيرته. واقعية تدرك معنى هذه المسيرة وتتمسك بطبيعتها.»[12] لقد عاش فنان هذه الفترة من العصر الجمهوري (ازمة) من هذا النوع راح الشباب منهم يتخطونها بدورهم نحو تسنمهم دور الطليعة في البحث عن اكثر الصيغ تطرفاً في الابداع ووقع الكبار منهم في مغبتها بتكرار انفسهم وكانت الواقعية الحديثه جل طموحهم في حين كانت الواقعيه العاميه جل طموح الجماهير.

وكان كل هذا يبدو (مكبوتاً) في جانب و(موجهاً) من جانب آخر بصورة لايصدقها العقل. فان الحاجة الى الابداع من قبل الفنان او الشاعر في مطلع العقد الستيني كانت يحتمها تجاهل مستوى (الشكل

- (١١) لويس اراكون (ترجمة عبدالمطلب صالح): مجلة الاديب العراقي (٣) ١٩٦١ مشكلات الادب / ص ٤٦

(١٢) لويس اراكون (ترجمة عبدالمطلب صالح): م الاديب العراقي (٣) ١٩٦١ / مشكلات الادب ص ٥٤

(***) اخذت هذه الوحدة (المضمونية - الشكليه) سياق رؤ ى ابداعيه تجلت في الشعر الستيني راح النقد يجد فيها ثورة جديدة على الصيغة السابقة. ويمدها النقدالادبي في نهاية الستينات عن طبيعة المناخ الفني والثقافي في العراق بالكثير من الملامح ووجهات النظر التي تلقي ضوء ساطعاً على مشاكل الفن التشكيلي وقتئذ كتب الناقد طراد الكبيسي محللاً واقع الحال: - «.. الحركة الشعرية الشابه وهي - بتعبير اكثر امعاناً - تعبير داخلي عن ازمة حضارية ونفسية وفكرية يعانيها الشاعر العراقي اشد معاناة وافجعها اذ يعيش افعال حياته في محاولته التعرف على حقيقته.

الفني الذي تطالب به الجماهير) والعمل للوصول الى وحدة (مضمونية شكلية) في مجال الفن الحديث.[***] والجماهير لاتجد فيما يصنعه الفنان مدفوعة بحملة توجهية تتبناها الدولة دونما قصد (لانها كانت تحترم الفنان في بحثه ايضاً)، سوى تحد لارادتها وذوقها. وهكذا اختلط الحابل بالنابل واندفع الفنان في بحثه الذاتي، لكنه اضطر بتوجيه من زخم الفكر الاشتراكي الى الانحياز (لجانب المضمون على حساب الشكل) في معظم الاحيان نظرياً (رؤ يوياً)، اما عملياً فكان يعلم جيداً عند انحيازه للفن الحديث انه انما يمارس نوعاً من المعرفة لاتستقيم الا بشروطها هي، إن ماديةً اوروحيةً. وهكذا فقد كان العمل الفني على العموم يبدو احياناً (مكبوتاً) تحت شئ من التطرف في تطبيق الفكر المادي في العمل الفني والذي تشجعه الدولة مما حدد من مواصلة استأنافه لوجوده الثقافي ماقبل العصر الجمهوري عبر الشخصية القومية الحضارية، مفضلاً الانصهار في صميم الحياة المعاصرة. وبالطبع، كان مثل هذا الالتزام مشفوعاً بنمط من الثقافة الاشتراكية التي فرضت نفسها على الثقافة (او الثقافات القومية)، عملياً لانظرياً، ولم تحقق ماتتمتع به الجمهوريات الشعبية عادة من مناخ. ومن هنا فان تلك البذرة اليانعة لنشور الوعي الانساني الطبيعي، والتي دفنت تحت الارض ماقبل

والمسالة قد لا تكون مسالة شعر نكتبه وفق قوانين معينه وانما مسألة وجود انساني يحاول ان يتدفق خلال كل شيء، الاخلاق، السياسة، الفن،الاجتماع، العلم، والعلاقات الانسانية واليومية.. دون ان ينفي ان ثمة خيارات شخصية، وتعقدات فردية تحكم هذا الشكل اوذاك وان كانت في عموميتها، انفتاحات على صراع عالمي رحب، تنمزق فيه الذات الانسانية الوف التمزقات في اللحظة الواحدة. وفي متاهة ذاك وبؤس هذا تسقط الوف الظلال المرعبة على اللغة والحلات الشعرية فتبدو وكأنها لا تمسك الا لحظتها التي تكره الاعادة.» ويصدق هذا كله على واقع الفن التشكيلي حينما ظهرت جماعة المجددين (١٩٦٥) ثم محاولة ظهور جماعة نحو الرؤ ية الجديدة (١٩٦٩) [راجع طراد الكبيسي: مجلة الكلمة (٤) ١٧٠ شعر الشباب العراقي المعاصر ص ١٤].

عام ١٩٥٨ ونمت بعض الشئ، لم تعد لتنمو كما يجب الا بعد عام ١٩٦٨، اي بعد انتشار تأسيس الجماعات الفنية. فكانت بذلك فقط تبشر بكل الثمار الحصرم منها والناضج فيما بعد.

والحق يقال. فان تاريخ التطور الثقافي في العصر الجمهوري عانى شيئاً من التخبط في مطلعه. وكان يبدو وكأنه يسرع في اللحاق ابداً بركب الحضارة المعاصرة السريعة الايقاع.

معالم التحول الثقافي الفني في هذا العصر:

كانت اولى معالم التحول الثقافي التشكيلي عموماً تشير الى اتساع دائرة المعرض التشكيلي، من محيطه الضيق الى محيطه الرحب. وقد بدأ هذا النموّ على الشكل التالي: ـ من المدينة الرئيسية الى المدن الاخرى ثم من القطر المحلي الى باقي الاقطار العربية، ومنها الى الاقطار الصديقة في العالم اجمع. لقد تم ذلك بسرعة وبشئ من التوجيه الدقيق. ومع ان جذور هذا التحول تعود في الواقع الى المرحلة الاولى اوماتسمى بالعهد البائد، وبالضبط الى، فترة الخمسينات الا انها اخذت الآن تتشكل بشكل جديد قوامه انتشار الوعي الفني خارج دائرة العاصمة بغداد، بعد ازدياد اعداد الكوادر التعليميه الفنية والفنانين الشباب في المدن العراقية الاخرى، واهتمام الدولة نفسها اعلامياً بتعريف العالم اجمع بحقيقة تقدمها الفنّي والثقافي، وممارستها للتبادل الثقافي الفني في مابين مجتمعات العالم الثالث والعالم المتقدم.

ففي عام ١٩٥٩ انجز فنانو كركوك معرضهم الذي اسموه بمعرض الثوره لجماعة فناني كركوك، على غرار معرض الثورة الذي اقيم في بغداد في نفس العام تقريباً. وممن اشترك في هذا المعرض في كركوك الناقد مؤيد الراوي بصفته رساماً[١٣]. ثم اعقبهم في ذلك فنانو نادي الفنون في الموصل في عام ١٩٦١ حيث اقاموا معرضهم في المكتبة العامة. اما في عام ١٩٦٢ فقد انجز كل من كاتب هذه السطور والنحات محمد غني معرضاً مشتركاً للرسوم والنحوت على قاعة مركز الارشاد في بعقوبة. وقد احتوى دليّل المعرض على مقدمة ذكرنا فيها ان «الغاية من انجاز.. المعرض الفني المشترك هي نقل الحقل الفني من مجاله الضيق في مدينة بغداد لوحدها الى نطاق المدن الاخرى.»[١٤]. كما انجز جماعة فناني البصرة معرضهم على قاعة جمعية الشرق الاوسط في عام ١٩٦٤[١٥].. في حين اقام ناجي السنجري معرضه الشخصي في منتزه الناصرية عام ١٩٦٥ كذلك الحال بالنسبة لنجيب يونس ولنفس العام، اذ انه اقام معرضه الشخصي في مدينة الموصل. بل ان الموصل حظيت بنفس العام بمعرض آخر في المكتبة العامة اما في العمارة فقد كان شوكت الربيعي يعمل جاداً على تكوين جماعة فنية تلتزم العمل المشترك.

وكان باكورة معارض هذه الفترة، في مجال المساهمة بالمعارض الفنية لبعض الاقطار العربية والدول الاجنبية، هو المعرض العراقي الاول في الصين. وقد اقيم على عجل ما بعد معرض الثورة عام ١٩٥٨ ولايمثل تماماً الفن العراقي، الا انه كان فاتحة سلسلة من المعارض والفعاليات الفنية المتبادلة بين العراق والدول الصديقة اما في عام ١٩٦٦ فقد اشارت الصحف المحلية في بغداد الى معرض متجول انجز قبل عام فقط (١٩٦٥) حظيت به عدة دول وقد مثل فيه النخبة من الفنانين

(١٣) محمود العبيدي: الحركة الفنيه في كركوك (مخطوط) الارشيف التشكيلي راجع ملحق رقم (٤) الجزء الاول.

(١٤) دليل المعرض المشترك: المقدمه (قاعة مركز ارشاد بعقوبه) من ١٤ ـ ٢٤ نيسان ١٩٦٢

(١٥) هنا يتضح مدى اهتمام فناني المحافظات بايصال اعلامهم الى بغداد.

العراقيين وذلك هو المعرض المتجول للفن العراقي، والذي «حط الرحال في بغداد عام ١٩٦٥ . . . لثمان وثمانين لوحة ولواحد وثلاثين رساماً كانت روما وبودابست وفيينا ومدريد ولندن ثم بير وت»[١٦] قد اطلعت عليه.

ويبدو ان هذا المعرض كان قد اعد بعد دراسة وتخطيط دقيق من الناحيتين الاعلامية والثقافية من قبل وزارة الاعلام (الارشاد في حينه) ليمنح الرأى العام العالمي في الدول المتقدمة الاوربيه انعكاساً طبيعياً عن الواقع الفني في العراق. وقد حدث اهتمام مماثل من قبل الدول الاجنبية، خاصة الاشتراكية منها، بانجاز معارضها الفنية والاعلامية في بغداد. بالاضافة الى ماتتمرس به المراكز الثقافية الاجنبية من وسائل اعلامية عامة لاجتذاب رواد لها مثل المكتبات الفنية وقاعات للمطالعة ودروس لغوية الخ. . وقد افاد منها كل اولئك الشباب المتعطشين للثقافة، وفيهم الكثير من صغار الفنانين، وذلك قبل ان تتيسر وسائل المواصلات والاسباب الاخرى للسفر والترحال بقصد والاطلاع، او بقصد الدراسة، خارج العراق، كما هو الحال اليوم.

اما قاعات المعارض الفنية الاجنبية في بغداد فكانت في اول الامر المراكز الثقافية نفسها، كما هو الامر مثلاً بالنسبة للمركز الثقافي البر يطاني (في الوزيريه). بينما تأسست في بغداد بعد ذلك في عام ١٩٦٢ قاعة خاصة بجمعية اصدقاء الشرق الاوسط وكانت ذات منهج مقنن في الاهتمام ببعض الفنانين الكبار في بغداد، بتنظيم معارض شخصية لهم وربما تكفلت بمنح البعض منهم زمالات دراسية. وقد ازدادت انشطة المراكز الثقافية هذه زيادة ملحوظة بعد تاسيس المتحف الوطني للفن الحديث. فراحت تنظم لها فيه معارض اعلاميه وفنية هامة كل عام تقريباً. وكانت باكورة نشاط جمعية اصدقاء الشرق الاوسط معرض لفائق حسن، ثم للمصور الفوتوغرافي لطيف العاني في عام ١٩٦٤، اتبعته بسلسلة معارض لجماعة فناني البصرة طاهر جميل وغازي السعودي واخيراً ومرة ثانية لفائق حسن، اما في عام ١٩٦٥ فقد نظمت الجمعية معرضاً لسميرة الصراف، ثم تركي عبد الامير، بالاشتراك مع هيلدا ابيكيان واستمرت بعد ذلك حتى نهاية عام ١٩٦٦؛ فعرضت لابراهيم الخالدي وادهم ابراهيم داود بالاشتراك مع جبار داود. ويدل هذا الاهتمام بتنظيم المعارض الفنية من قبل الجمعية بتشبثها بالفن العراقي كمجال اعلامي للفكر الغربي باسم صداقتها للشرق الاوسط. وهي في هذا تسير على غرار مركز الدراسات البر يطانيه، الذي كان قد رسخ قدميه في هذا المضمار منذ الحرب العالمية الثانية. ولقد استمر على نشاطه الفني حتى عام ١٩٧١ بعد ان تيسر تنظيم المعارض في المتحف الوطني للفن الحديث. ومن جملة المعارض الذي نظمها هذا المركز، خلال نفس الفترة، معرض صالح الجميعي، ومحمد الحسني في عام ١٩٦٤، ومعرض جودت حسيب، وموريس حداد، وفارتان مالاكيان في عام ١٩٦٦؛ ثم معرض فائق حسن في عام ١٩٧١. اما المراكز الثقافية الاخرى التي ساهمت بنشاطها الفني العراقي وقتئذ فكانت كل من المركز الثقافي الجيكوسلوفاكى والايطالي (النادي الايطالي). ففي عام ١٩٦٥ بدأ نشاطهما كما يظهر، تبعهما بذلك المركز الثقافي الاسباني والفرنسي والسوفياتي في عام ١٩٦٦، فالمعهد الثقافي الالماني في عام ١٩٦٧[١٧] ونحن نستنتج من ذلك ان تبادل الثقافة الفنية على مستوى الدولة وليس

(١٦) جريدة الجمهورية (٦٩٥) ١٠/١٢/١٩٦٥

(١٧) استقينا معظم هذه المعلومات من الفهرست التشكيلي الذي اعده الاستاذ احمد فياض المفرجي - راجع مجلة المثقف العربي (٤) للعام ١٩٧١ (ص ٢١٣ - ٢٣٢)

الفنان هو ما بدأ بالنموّ في هذه الفترة. فاذا كانت الدول الرأسمالية قد فطنت الى اهمية العمل الفني في خدمة مصالحها في العراق منذ الحرب العالمية الثانيه فان الدول الاشتراكية، والعراق بالتبادل كانت ولاتزال احداها بشكل او بآخر تعقد على العمل الفني اهمية كبيرة في ثقافة شعوبها وفنانيها، وهو ماسيساهم في اضفاء جو ثقافي اكثر علاقة على جدوى العمل الفني ووظيفته وثقافة الفنان، من ذي قبل. ولنقل ان الفنان في مثل هذه الظروف لم يعد معصوب العينين على مايحدث حوله، فهو يقدر حجم العمل الفني اكثر من ذي قبل، ويجد في البحث عن الوسائل والتقنيات والافكار والثقافات العالمية مصادر جديدة للابداع.

وقد شهدت هذه الفترة ايضاً نمواً مطرداً في مجال البحث الشخصيّ من قبل الفنان العراقي بما جعل لظاهرة المعرض الشخصي للفنان معنى جديداً لم يكن واضحاً له في السابق، فهو الآن نقطة انطلاق لأمكانية استئناف ثقافته العالمية خارج حدود وطنه وموئلاً للشهرة وربما بشئ من الاحتراف الاقتصادي. وكانت بغداد قد شهدت منذ عام ١٩٥٩ اول معرض شخصيّ لاحد شباب الرسامين في جماعة الانطباعيين العراقيين هو الرسام ارداش كاكافيان[١٨] اعقبه يرجان بوغوصيان في معرض له على قاعة نادي الارمن عام ١٩٦٠.[١٩] وفي عام ١٩٦١ انجز كاتب هذه السطور معرضه الشخصيّ الاول بعد العودة من باريس منذ عام

(١٨) احمد فياض المفرجي: مجلة المثقف (٤) ١٩٧١ الفهرست التشكيلي ص ٢١٨

(١٩) نفس المصدر السابق ونفس الصفحة.

(٢٠) كنت قد ترددت بعد عودتي من الدراسة والاطلاع في باريس على انجاز المعرض الشخصي لولا تشجيع الاصدقاء.

(٢١) احمد فياض المفرجي: نفس المصدر السابق ونفس الصفحة

١٩٥٩ في دار المهندس منير الله ويردى، تلاه بمعرض آخر على قاعة معهد الفنون الجميله في نهاية العام نفسه[٢٠]. وكان عاصم عبدالحافظ وهو من الرسامين الاوائل قد انجز معرضه الشخصيّ في الموصل في عام ١٩٦٠[٢١]، فيكون استئناف النشاط الشخصيّ لشباب الفنانين قد سبق الفنانين الكبار في هذه الفترة مما سيكون له مغزى عظيم فيما بعد. وفي عام ١٩٦٢ اقامت جمعية الفنانين العراقيين وباشراف محمد غني معرضاً كبيراً شبه وثائقي لجواد سليم بمناسبة الذكرى الاولى لوفاته قدمت له فيه لمعان البكرى[٢٢]. وكانت وفاته عام ١٩٦١ قد تركت اثاراً عميقة لدى شباب الفنانين وكبارهم على السواء لريادته الواضحة في تطور البحث الشخصيّ والعام. ومع ان المعرض المذكور لم يوف للفنان حقه اذ ان كثيراً من الاعمال تسربت الى خارج العراق ولم يعد بالامكان في حينه استعارتها، ولكنه، اي هذا المعرض، استطاع ان يقدم للجمهور خلاصة ومنحى مقنعاً عن تطور العمل الفني لجواد سليم مما شجع الفنانين عموماً على اكتشاف شخصياتهم عبر المعرض الشخصي، وفي مقدمتهم بالطبع جماعة بغداد للفن الحديث. ففي عام ١٩٦٣ استطاع فرج عبو النعمان، مدفوعاً بحماسة لاستلهام الطابع الحضاري في رسومه، كما تقتضى ذلك رؤية جماعة بغداد، اذ هو من اعضائها العاملين، تحقيق معرضه الشخصي الخامس على قاعة اوزدي باك وقد قدم وقتئذ اعمالاً فنية حديثة عبر فيها عن بعض القيم الجمالية في الفن الاسلامي والحضارات القديمة في وادي الرافدين مثل التكرار والتماثل. . . . . وفي نفس العام انجز ميران السعدي معرضه الشخصيّ الاول بعد عودته من ايطاليا التي اتم فيها دراسته وبمقدمة من جميل

(٢٢) لمعان البكري: دليل معرض جواد سليم.

(٢٣) الاشارة هنا الى كل من محمد غني وفرج عبو وميران السعدي ومحمد الحسنى ثم كاتب هذه

حمودي . وهكذا تمخضت هذه الفترة الانتقالية الهامة من تاريخ الفن العراقي عن خمسة معارض شخصية لرسامين اونحاتين ينتمون الى جماعة بغداد للفن الحديث، ماعدا المعرض الشامل لاعمال جواد سليم بمناسبة ذكرى وفاته الاولى كما مر بنا[٢٣] . اما جماعة الرواد التي تمثل التطور الاخير لجماعة (S.P) فلم يحقق من اعضائها معرضه الشخصيّ آنئذٍ سوى فائق حسن نفسه، حيث تمرحلت رؤيته الفنية الشخصية الآن في معرضين شخصيين اوثلاثة على قاعة اورزدي باك وقاعة اصدقاء الشرق الاوسط، وفيها كان على المشاهد ان يتابع الفنان في تطور رؤيته من الوحشية في الاربعينات الى مابعد التكعيبة في اواخر الخمسينات، الى التجريدية فالانطباعية ثانية في هذه الفترة الاخيرة، وهي نوع من الانطباعية الواقعية التي حاول ان يضمنها كل تجاربه الماضية . اما في عام ١٩٦٤ فيجئ معرض صالح الجميعي الاول، وهو من شباب الفنانين حينئذ وكان قد اكمل دراسته في معهد الفنون الجميله، على قاعة مركز الدراسات البريطانيه، وسينال في العام التالي (١٩٦٥) زمالة جامعية بتزكية من جمعية الصداقة في الشرق الاوسط للدراسة فى كلية كاليفورنيا للفنون والحرف[٢٤] . وفي هذا العام ايضاً عرضت رسومها كل من نعمت محمود حكمت وسعاد العطار على قاعة اصدقاء الشرق الاوسط في الوقت الذي عرض فيه في بغداد فنانان اجنبيان هما (كيوفارا) الاسباني و(جيل والدروب) الامريكية[٢٥] كما حقق

السطور فقد عرضوا جميعا معارض شخصية في هذه الفترة (١٩٥٩ - ١٩٦٥)

(٢٤) دليل المعرض الشخصي قاعة مركز الدراسات الانكليزيه بالوزيريه / عرضت في المعرض (٢٣) لوحة بالقلم والبوستر (١٦) لوحة زيتيه وواحدة قاشاني .

(٢٥) جريدة الجمهورية (٨٧) ١٩٦٤/٣/٥

(٢٦) احمد فياض المفرجي : مجلة المثقف (٤) ١٩٧١ - الفهرست التشكيلي ص ٢١٩

شوكت الربيعي معرضه الشخصي الاول على قاعة نقابة المعلمين في العمارة، وغازي السعودى معرضه في بغداد .[٢٦]

وهكذا يتضح لنا من هذه العجالة ان الفترة التي نحن بصددها كانت غنية بمصادر البحث عن (الشخصية الفنية) من قبل الفنان العراقي، خلافاً للفترة السابقة (مرحلة الخمسينات) حيث كان همه ان يبحث عن مصادر الرؤية للجماعة الفنية . اي انه، (اي الفنان) بعد ان كان يفضل البحث عن رؤية فنية عامة للجماعة التي يمثلها وهو بذلك يتمتع بطاقات من الوعي الاجتماعي، اصبح ميالاً الى الانفراد في طرح رؤيته الفنية الذاتية، فهو الآن اكثر تعبيراً عن وعيه الشخصيّ في الفن . اما عن تشجيع المراكز الثقافية الاجنبية لهذه النزعة الجديدة لدى الفنان فالامر لايعدو ان يكون ضرباً من التشجيع الذي يستبطن الاعلام الذاتي لتلك المراكز الممثله لدولها . على انها كانت رغم كل هذا تمنح الى حد بعيد للفنان الشاب فرصة المغامرة للظهور في الوسط الفنيّ وربما تيسر له الدراسة خارج العراق في المستقبل وفي البلاد التي تمثلها تلك المراكز ايضاً .

وفي جميع الاحوال كانت هذه السنوات الاولى من عمر المرحلة الجمهورية حافلة بنوع جديد من الوعي قوامه تجاوز معطيات العهد البائد وطموحات الفنانين ثم استبدالها بمعطيات وطموحات جديدة ذات هوية (بنائية) . فاذا كان فنان العهد البائد فناناً (واقعياً نقدياً) في نزعته فان فنان هذه الفترة سيكون فناناً (واقعياً ـ مستقبلياً) . وهذا الموقف الجديد هو الذي سيمثل (الفن الثوري) الذي راح محمود صبري في حينه يعلله بكونه «التحول الاجتماعي والسياسي والفكري الذي

(٢٧) محمود صبري : مجلة الثقافة الجديدة (١١) ١٩٥٩ ـ الفن العراقي ص ٣١

حققته الثورة والذي يسبب تغيراً جوهرياً في تركيب السوق الفني، وان ادراك هذا التغيير، وتفهم مقوماته يقودنا حتماً نحو تفهمّ اوثق لطبيعة الاتجاهات الفنية التي ستتمخض عنها الثورة.»[٢٧] لكن هذه الروح في واقعها ظلت منتفخة بأوار الثورة وطموحاتها لردم الهوة التي تفصل مابين التقنيات القديمة والبناء الجديد. فجاءت النتائج الاولية لهذه المحاولة هزيلة متمثلة في المعرض العراقي في الصين او معرض الثورة المعد على عجل، والمحور بعض الشئ عام ١٩٥٨ وهو الذي سبقت الاشارة اليه. اما المثل الثاني فذلك الحوار (بل المشادة) التي تضمنت الطعن في موقف بعض فناني الخمسينات والدفاع عنهم من قبل البعض الآخر اثناء استمرار معرض الثورة[٢٨]. ويخيل الى ان نوعاً من سوء الفهم كان يتسرع ببعض العناصر الفنية وهم مدفوعين بحماسهم في الحوار الى الحد الذي جعلهم يتهمون معارضيهم ببعض الاتهامات الباطلة. وكانت حدة الصراع بين كبار الفنانين والشباب منهم قد احتدم قبل ثورة ١٤ تموز ببضعة اشهر فظهر بشكل ظاهرة جديدة هي معرض المرفوضات، ولعل الحوار المذكور كان استمراراً لنفس الموقف المتأزم في معرض المنصور والذي كان من نتيجته معرض المرفوضات قبل الثورة.

معرض المرفوضات ١٩٥٨

اعد هذا المعرض الفني اثر رفض بعض الاعمال الفنية من قبل لجنة قبول اللوحات في معرض نادي المنصور لعام ١٩٥٨ (مايس)، اي لما قبل الثورة ببضعة شهور، فما كان من شباب الفنانين الذين رفضت بعض اعمالهم، وجلهم من طلبة معهد الفنون الجميله، الا ان يتخذوا قراراً بعرض تلك الاعمال. فكانوا يمهدون، بصورة غير مقصودة الى موقف التحدي والتمرد بهذا الاجراء.[****]

وقد حدثني نوري الراوي زعيم هذه التظاهرة، وكان لايزال في الصف المنتهى من معهد الفنون الجميله (الدراسات المسائية)، واهم المساهمين في النقد الفني في الصحف المحلية وقتئذ، عن الظروف التي احاطت بذلك فعزى سبب تنظيمه الى ماكان تمثله لجنة نادي المنصور لانتقاء اللوحات من وصاية على العمل الفني والذوق السائد مما حدا ببعض شباب الفنانين الى تحديهم انقاذاً للذوق الوطني من التردى[٢٩]. وسرعان ما اقيم المعرض على قاعة الاتحاد النسائي العراقي وهي قاعة كانت اول الامر مقراً لنادي المثنى ذلك النادي المشهور بحماسه القومي، وملتقى للسياسيين منهم. واستعيرت التسمية ولاريب من معرض المرفوضات الفرنسي الشهير، وكان قد انجز عام ١٨٦٣ «حيث رفضت (في المعرض العام) اكثر من (٤٠٠) لوحة من بينها لوحات لهويسلر وسيزان وبيسارو ومانيه»[٣٠] فما كان من الفنانين الذين رفضت اعمالهم الا ان استاذنوا الامبراطور الفرنسي في اقامة هذا المعرض فأجيزوا. اما بالنسبة للعراق ومع ان الجمهور العراقي وقتئذ كان منصرفاً لهمومه فلم يكن مقبلاً على العمل الفني بحماس ولم يفطن الى ماكانت تتضمنه

(٢٨) نوري الراوي: من حديث شخصيّ جرى في قصر الثقافة بتاريخ ١٠/٨/١٩٨١ وكان يتحدث عن احداث وقعت في اجتماع للفنانين في احدى قاعات النادي الاولمبي لامجال لذكرها بالتفصيل.

(****) من الجدير بالاشارة اليه ان معرض المرفوضات هذا سبق معرض الثوره بعدة شهور ولكننا اثرنا ان نتحدث عنه بعد معرض الثوره لانه يمثل المنبع الاساس للفكر العراقي الجديد في العصر الجمهوري وكان ذكرنا لمعرض الثورة في الكتاب الاول اشارة الى اختتام فترة اولى مهمة من فترات التطور الفني في العراق فضلاً عن ان المعرض المذكور كان يتم بمناسبة ما وهو من هذه الناحية اقل اهمية من هذا المعرض.

(٢٩) نوري الراوي: حديث شخصي اجرى في قصر الثقافة والفنون بتاريخ ١٠/٨/١٩٨١

(٣٠) ساره نيومايير (ترجمة رمسيس يونان): قصة الفن الحديث (سلسلة الفكر المعاصر) ص ٥١

مقدمة المعرض من رأي ثوري في العمل الفني الا ان المقدمه ظلت وثيقة هامة في التمييز مابين العمل الفني واهمية تذوق الجمهور له. وقد جاء فيها: - «اذا كانت الحرية هي دين العصر ورائد جميع المخلصين من الفنانين المثقفين فاننا (اي على لسان الفنانين الشباب) وضعنا اعمالنا بايحاء منها، وطبقاً لمراميها البعيدة. واذا كانت الحركة الفنية في العراق تتطلب المزيد من العمل والانتاج والنشاط ميدانها الواسع فاننا نؤمن ان لاوجود لحدود بين الفنان ومايريده من عرض اعماله على الجمهور. اننا تحت ايحاء هذين الهدفين اثرنا ان نجمع اعمالنا المتواضعة، ونقدمها للجمهور الذي لم يتسن له ان يشاهدها في المعرض الاخير»[٣١].

وجاءت خاتمتها كالآتي: - «فاذا كان التفسير المنطقي لمعرض المرفوضات قد بلغ هذا المستوى العالي فحسبنا»[٣٢]. وكان ممن اشترك في هذا المعرض اسماعيل فتاح وسعد الطائي وطارق مظلوم وسوزان الشيخلي وغازي السعودى وكاظم حيدر ونعمت محمود حكمت ونوري الراوي ووداد الارفلي، وغيرهم ممن استمر على عطائه الفني حتى اليوم. كما حاول بعضهم ان يدلى برأيه في الصحف المحلية لكن بحكم صلته بالجمهور، وقد شجعهم على ذلك عناصر من لجنة التحكيم لنادي المنصور نفسه كالدكتور خالد الجادر، اذ صرح في احدى الصحف المحلية ان «لامانع من ان تعرض اللوحات.»[٣٣] وقد اهتمت صحيفة الشعب بالمعرض وكتب عنه محسن حسين بما يلي: -

«ان من حق لجنة التحكيم ان ترفض هذا العدد الكبير من اللوحات [(٤٠٠) لوحة من مجموع (٥٠٠) لوحة] لأن المجال لايتسع لها.»[٣٤] وهذا في الواقع هورأي نوري الراوي. اما الآخرون كانت اراؤهم كما يلي: -

١ - ناثرة آل كتاب: -

«ان من حقهم ان يرفضوا بعض صورها لكن هذا لايمنعها ان تثور على احكامهم، وان تعرض مارفضوه في معرض آخر»[٣٥]

٢ - كاظم حيدر: -

«ان سبب الرفض لايعود الى العدد الكبير من اللوحات ذلك ان لوحته التي رفضت.. أحسن بكثير من بعض لوحاته التي قبلت في المعرض»[٣٦] وهو هنا يتهم لجنة التحكيم بعدم الكفاءة او بالتحيز.

٣ - وداد الارفلي: -

«ان ذلك المعرض (اي معرض المنصور) احسن من معرض المرفوضات الا انها لاتنكر ايضاً ان بعض اللوحات المعروضة في الاخير احسن من بعضها في الاول»[٣٧]

٤ - سعد الطائي: -

«لايفرق (على حد قوله) بين لوحاته. فهو عندما قدم للمنصور خمس لوحات كان يثق باللوحات تمام الثقه، وهو لايعرف السبب الحقيقي لرفض اللوحات الثلاث.»[٣٨]. اذن فهناك اسباب حقيقيه واخرى زائفة.

٥ - فائز الزبيدي: - وكان لايزال طالباً في دار المعلمين العاليه وقبلت منه

(٣١) نوري الراوي: مقدمة دليل المعرض (معرض المرفوضات) - الارشيف التشكيلي - ملف كاظم حيدر

(٣٢) نفس المصدر السابق

(٣٣) (٣٤): محسن حسين: جريدة الشعب بتاريخ ١٩٥٨/٤/١٦ (في معرض المرفوضات).

(٣٥) نفس المصدر السابق

(٣٦) نفس المصدر السابق والمؤلف

(٣٧) نفس المصدر السابق والمؤلف

(٣٨) نفس المصدر السابق والمؤلف

لوحة واحدة من خمس. انه يقول: -

« . . الحكم على مايظهر كان مبنيّاً على عدم الثقه باعمال الشباب او هو نوع من الاضطهاد الفني. . لماذا لاندفع الشباب ليحكم عليه الجمهور؟»[٣٩]

٦ - عبدالامير القزاز: -

«لجنة التحكيم تدعى بان المكان لايتسع، ومن الجائز ان يكونوا محقين، لكن بعض اللوحات التي قبلت مستواها واطئ. . وهذه اما تعود الى المحكمين او الى اصحابهم. . ويجوز ان اكون مخطئاً.»[٤٠]

٧ - مظفر النواب: -

«ان حجة المكان الضيق غير صحيحة. فان معرض المنصور كان يتسع لاكثر من هذا.العدد السابق، وذلك بان تفتح القاعات الاخرى فلم يقتصر المعرض هذه المرة على قاعة واحده؟. ان الحكم فيه تحيز والمسائل الفردية تدخلت».[٤١]

لقد آثرت إقتباس الآراء المنشوره بجذافيرها تقريباً وذلك لكي ابين مدى احتدام الامر بين كبار وشباب الفنانين، ولكن يبدو لي ان ثمة امراً بيت بليل. وهو مايمكن ان نحدسه من مجموعة الاراء بما في ضمنها رأي خالد الجادر. فان الاوساط الفنيه لم تكن سوى مرآة لواقع الحال آنئذٍ والفنانون الشباب والكثير من الفنانين المعروفين كانوا يشعرون بالحيف الذي كان يصيب، كل من لاينطوي تحت لواء جبهة معرض المنصور والذي ظهر لكي يناوئ جبهة معرض جمعية الفنانين العراقيين.

ومهما يكن من الامر، فان شباب الفنانين (والمعارضين عموماً) اكدوا وجودهم في موقفهم هذا. وقروا الاجتماع سريعاً لكي يقروا في غضون ثلاثة ايام اقامة معرض خاص باعمالهم وبشروط معينة، اي انهم كانوا على ثقة من نجاح محاولتهم وكان الشعار الذي ناد وا به وضمنوه مقدمة دليل المعرض هو: - «نحن نريد ان يكون الموضوع كله موضوع (حرية عرض). اننا نعرض انتاجنا دون ان يكون في هذا المعرض اي نوع من التحدي لمعرض المنصور».[٤٢] ولكنهم في الواقع كانوا يتحدون معرض المنصور. كما كانوا غير ملتزمين بحرية العرض حرية مطلقة بدليل رفضهم لبعض اللوحات المرفوضة نفسها في معرضهم.

ولم يستمر معرض المرفوضات بصيغته النظرية المتكامله. ولعل خلافات جديدة كانت تشبّ بين الفنانين الشباب. اضف الى ذلك ان نوري الراوي الذي كان له الدور الاساسي كما يلوح في هذا المعرض، والذي عمل على تأسيس جماعة فنية فيما بعد (حوالي عام ١٩٦٥) ولم يتسنى لها ان ترى النور وقتئذ (وكانت تتألف منه ومن كاظم حيدر وعلي شوقي وابراهيم عبو على حد رأيه)، سرعان ما ابتعد عن جماعته في بعثة اوفد فيها الى يوغوسلافيا لبضعة شهور.[٤٣]

واخيراً ذابت تحديات شباب الفنانين في الزخم العام للعمل الفني في مطلع العصر الجمهوري، وراحت جمعية الفنانين العراقيين تستقطب اهتمام الجميع الشباب منهم والكبار والشيوخ، ولم يعد المجال يتسع لأية معارضة بغير الابداع عبر الاسلوب الفني. ومن هنا بدت السنوات السبع الاولى من المرحلة الجديدة في الفن العراقي سنوات بحث واكتشاف،

(٣٩) نفس المصدر السابق والمؤلف

(٤٠) نفس المصدر السابق والمؤلف

(٤١) نفس المصدر السابق والمؤلف

(٤٢) نفس المصدر السابق والمؤلف

(٤٣) نوري الراوي: حديث مع الفنان اجري في قصر الثقافة بتاريخ ١٠/٨/١٩٨١ وكان الاسم الذي عرفت به هذه الجمعيه هو (جمعية الفن المعاصر)

وهي نفسها الفترة التي تمخضت عن ولادة ظاهرة الرؤية الفنية لدى الفنان العراقي كاساس للابداع الفني.

الرؤية الفنية والنقد الفني.

كان هذا المعرض ايذاناً ببدء موقف فني يعبر عن الواقع الجديد. ولكن هذا الواقع كان مع ذلك يتضمن بعض التناقضات. فالرسامون الخمسينيون، والذين بدأوا يعبرون عن تبلور شخصياتهم الفنية في المعارض الشخصية كانوا على نوعين من الاكاديميين والمحدثين. وكلاهما كان يعبر عن واقع جديد بوسائل تنظيرية واسلوبيه لاتمثل هذا الواقع ولاتنبثق عنه، ولكن كان عليهم ان يستمروا في تطوير رؤيتهم واساليبهم على كل حال. اما شباب الرسامين او الفنانون الجدد فكان لابد لهم ان يعانوا تطوراً جديداً يواكب الواقع الجديد وينبثق عنه. وهكذا فان الفنان العراقي الآن على حد رأي محمود صبري «اخذ يشعر بصورة مهمة، ولأول مرة من تاريخه ان انتاجه السابق لم يعد ياتلف مع هذا الجو الديناميكي»[٤٤] في حين استطاع طليعيو شباب الفنانين من ان يبدأوا محاولاتهم بحماس. بيد ان ماكان يواكب كل ذلك هو وضوح نوع من التنظير الفني الذي درج عليه منظروا ونقاد فترة الخمسينات، وهم على شئ من التمسك بارائهم القديمه. ففي غضون اربع سنوات لما بعد ثورة ١٤ تموز استطاع نوري الراوي ان يجمع مقالاته النقديه في كتاب (تاريخي - نقدي) معاً اسماه بـ (تاملات في الفن العراقي المعاصر) فكان بذلك يتابع مابدأه عبد المنعم حامد الجادر في مجال التأليف الفني،

(٤٤) محمود صبري: مجلة الثقافة الجديدة (١١) ١٩٥٩ الفن العراقي المعاصر

الا انه اي الراوي، كان يرى «ان القائلين بان الفن العراقي سيبدأ حياته بعد الثورة هم الذين فشلوا في ان يحققوا اي عمل فني جيد قبل الثورة».[٤٥] وهذا اتهام خطير، لايخلوا من بعض الصحة. كما راح يؤيد جواد سليم في رأيه بأن «الفن العراقي طرق في حدود الظروف التي احاطت به اكثر من موضوع انساني بل تناول كثيراً من جوانب الحياة في وطننا، وهذا مايحملنا على القول بان الفن في العهد الجمهوري لن يكون الا امتداداً للماضي. ولكنه امتداد انفجاري اذا راعينا دقة التعبير - لاننا نرقب فيه تفجير جميع الطاقات الفنية المبدعه»[٤٦] وهو قول يجب علينا فهمه (كنسق) متكامل للروح الحضارية في العمل الفني والا لاصبح تنظيراً يفتقر الى موضوعية الابداع الفني لذاته.

على اننا يجب ان لا ننسى كذلك إن مادرج عليه بعض الفنانين، والنقاد العراقيين منذ المرحلة الاولى لما قبل هذه الفترة التي نحن بصددها، ومنهم نوري الراوي نفسه، كانوا مؤمنين باسبقية المضمون على الشكل الفني. يقول المؤلف بهذا المعنى: - «ان الفن الحديث يقف من مشكلة الانسان موقفاً سلبياً في معظم الحالات... فنحن نجد ان الفنان الغربي الذي يشهد تمزق البشرية وتبددها تحت ضغط الآلة يحاول ان يحفر عبارات يأسه المؤلم على اديم الكنفاس، وبنفس الروح بدأ الفنان الشرقي يفعل مافعله ذلك»[٤٧]. وسيتخذله نموذجاً في شخص الفنان فائق حسن، الذي سيرسم «البداة.. وليس لهم خيار في تقرير مصيرهم»[٤٨]. فهو هنا يفسر العمل الفني كانعكاس للواقع

(٤٥) (٤٦) نوري الراوي: تاملات في الفن العراقي الحديث / بغداد ١٩٦٢

(٤٧) نفس المصدر السابق ص ٣٨

(٤٨) نفس المصدر السابق ونفس الصفحة.

الانساني عبر (الموضوع ـ المضمون)، وعنده، ان رسم المناظر البدوية لايحتمل سوى تفسير واحد هومواصفات الموضوع المرسوم او (مضمونه). في حين ان معنى (المضمون) لايمكن ان ينفصل عن (الشكل). او بمعنى آخر ان الاسلوب الجديد الذي آل اليه فائق حسن بعد المرحلة التجريديه التي مر بها (الطريقة التي كان يرى فيها الرسام العالم الخارجي ويحوره) لاينفصل بتاتاً عن الواقع الذي يعكسه في فنه. ولعل ثورة بعض شباب الفنانين على جيل الخمسينات في تأكيدهم على مثل هذه المضامين تحمل نفس معنى تحولهم نحو البحث في مجال التقنية والاسلوب كما سنرى في فصول قادمه. وكنوري الراوي راح نزار سليم يرى ان فن مابعد الثوره كان «.. (امتداداً) طبيعياً لما هو جديد وعالمي.»[٤٩] وهي عبارة ذات معنى عام نستطيع ان نتبين فيها كلمة (إمتداد) كصورة واضحة لنفس راي جواد سليم الذي اقتبسه نوري الراوي، كما سبق ان ذكرنا ذلك في هذا الفصل. اما جبرا ابراهيم جبرا فسيقول عن المدرسة العراقية في فن الرسم: «.. تبلورت سماتها في الخمسينات مع انعطاف يؤكد على حيوية هذه المرحلة في اواخر الستينات»[٥٠] وما هذا (الانعطاف) الذي يذكره جبرا سوى صورة مبهمة لطبيعة التحول الجديد لفن الستينات. وقد ظل محمود صبري يرى ان الفنان العراقي لما قبل الثورة «... رغم واقعية وثوريته كان ينتج بصورة عامة لأولئك الذين يملكون الوقت الكافي لتذوق الفن والمال الكافي لشرائه، اي الفئات الحاكمة بصورة عامة. ثم جاءت الثورة تستبدل الحكم الاستعماري المتمثل بالطبقة الحاكمة للعهد البائد بحكم

(٤٩) نزار سليم: راجع موضوع الفن والالتزام الثورى في كتابه الفن العراقي المعاصر ص ٢١٤ - ٢٣٢.

(٥٠) جبرا ابراهيم جبرا: المثقف العربي (٤) ١٩٧١ / العوده الى مدارج المجهول ص ٥٨

الشعب.. فهل يتذوق الحكام الجدد شكلاً من الفن خلق بالاصل ليتذوقه الحكام القدامى؟» وبمثل هذا التساؤ ل الجريء سيصحح محمود صبري نفسه رؤيته الفنية التعبيرية بعد اكثر من عشرة اعوام ليكتشف نظرية جديدة هي نظرية واقعية الكم، ولكنه يكون قد ابتعد كثيراً عن واقعه القومي في الفن، الا من خلال منهجه التنظيري الذي يقتبس المنهج (الزخرفي) و (الفن البصري) في آن واحد.[٥١]

ومن شواهد هذه الفترة ايضاً بلند الحيدري كناقد فنى وهويؤكد في عام ١٩٦٢ «.. ان البحث عن الإساليب الجديدة يكاد ان يكون هو الهدف الرئيس في الصورة، وهو الذي سيختار (موضوع الصورة) بعد ذلك. وهكذا يصبح الموضوع خلفية للصورة. وليس من حاجة للتعبير عن شيء وذلك مايرجرج الارض الرخوة تحت اقدام فنانينا. ان (الطابع العراقي) الذي مازلنا نفتقده في اعمال فنانينا، والذي لانكف عن التحدث عنه لن يتكون بهذا الشكل مطلقاً، ولن يتكون كما يظن البعض برسم اعرابي او بالاجادة برسم عقاله واتقان سترته ولا برسم ثان كوخ، بل يتكون من حساسية معينة تنبع من اخلاقية معينة لها مقدماتها الخاصية من افكار وعقائد وعواطف.. ان الطابع العراقي لن يتكون من دون ان يستوعب الفنان الطبيعة العراقية، ويتحسس بصدق مايحيا وما يموت تحت شمسها.»[٥٢] وبلند الحيدري في نقده هذا يهدف بعيداً.. الى تجاوز تلك الشعارات الآنية التي كان الفنان العراقي يتخبط في حبائلها والتي وقع في براثنها بعض الفنانين العراقيين الكبار، فارتموا في مغبة سهولة التعبير بواسطة (الفن الواقعي العامي) والانحياز للمضمون الفني دونما روية وتبصر. او تشبثوا (بالمضمون الموضوعي) دون الشكل.

(٥١) سوف نناقش اراء محمود صبري ونظريته في فصل قادم.

(٥٢) بلند الحيدري: مجلة الاديب العراقي (٣) ١٩٦٢ / ص٩٠ - ٩١

تلك هي اراء نقاد او فنانين ـ نقاد مخضرمين، معاصرين للفترة، اما من النقاد الشباب فهذا هو سهيل سامي وقتئذٍ يميز المناخ الفني بعبارات قصيرة، لكنها واضحة فيقول «. . . ازاء خبرة الجماعة القديمة طرحت خبرة الفرد. فالجماعة الفنية الواحدة تصبح جماعات، والاساليب المتنوعة تظهر بسرعة لكي تختفي بسرعة والتجريبيه تأخذ طابعاً تقنياً صرفاً.»[٥٣] وسيعزى عند ذلك للجيل الخمسينيّ مستعرضاً الواقع الفني للجيل الستيني جريرة افساد الاذواق، طارحاً رأياً غريباً مفاده ان «النجاح في النثر من اجل تسوية (تناقضات) الرسم او تبريره او توضيحه هو الشكل الشاغل لعدد اوسع من الفنانين، وهو دلالة جديدة على حدوث تصدع في العناصر المضمونية داخل حركة الرسم العراقي».[٥٤]

وكان سهيل سامي يؤمن ضمناً ان العناية (بالموضوع المضمون) لجيل الخمسينات، والذي بلغ حد (الاعلام) التنظيري بواسطة اللجوء الى (النثر) في دعم العمل الفني التشكيلي نتج من «ان ثورة تموز وجو الستينات العاصف الذي مزق الحياة الاجتماعية، اوصل الموضوعات البغدادية والموضوعات التراثية الى ان تتخذ طريقاً جديداً بعد ان بلغت تناقضاتها منتهاها ـ لانها لم تتأسس بما فيه الكفاية على قاعدة الرسم والخبرة الفنية، لكنها كانت منتفخة بهواء المعنويات»[٥٥]. فاذا لم اكن مخطئاً في قراءة سامي، فان ما كان يقصده الناقد هو ان ظاهرة وضوح (الرؤية الفنية) لدى الفنان العراقي حتى مستوى (التنظير المدون) لم تكن سوى نقص في الخبرة التشكيلية ذات الهوية المادية وليس اللغوية ومنذ فترة الخمسينات. وهذا تفسير غريب، بقدر ماهو تحصيل حاصل، فان ظاهرة (الموضوعات التراثية) التي اكتشفت مجدداً في مرحلة الستينات من قبل شباب الفنانين كانت في صيغتها تعود الى طبيعة الفكر في العصر الخمسينيّ، اما الصيغة الجديدة التي كان على الفنانين الشباب الانطلاق عنها فلم يكونوا بعد قد ادركوها.[*****] ان ماحدث، حقاً، في الستينات هو ذلك التحول في المعايير الانسانية بعد انتقال مركز الثقل في (الرؤية) و(الابداع) الى جانب الذات الانسانية نفسها بدلاً من (الذات) الاجتماعية او الحضارية. فالشعور (بالحرية الذاتية)، وضرورة التعامل مع مصادر الحياة اليومية، والنسق التصنيعي للحضارة الاوربيه ـ العالمية كانا هما العاملين الاساسيين في ثقافة هذا الجيل. لكن سهيل سامي على الرغم من كونه ممثلاً طبيعياً للجيل الستيني فقد كان يعكس الى حد ما ماتوهمه الناقد عن امتداد للفكر الخمسيني، وهو رأي لااقره عليه، انه هنا يعبر عن عقدة شباب مطلع العقد الذي كان يتصور (الا من تجاوز هذا) انه سائر، رؤ يوياً في اعقاب كفاح فكري ثقافي اثمر في إيصال مفاهيمه الى عصر جديد. لكن المشكلة هي ان يظل هذا الشعور بالتبعية آخذاً بتلابيب طلائع العصر، وهذا ماوقع فيه بعض الفنانين والنقاد. وهكذا فان التعبير الطبيعي لفترة الستينات تحقق بشكله التام فيما بعد، اي منذ ظهور جماعة المجددين عام ١٩٦٥ ثم جماعة الرؤية الجديدة في عام ١٩٦٨. اما في بداية المرحلة فقد كان الامر يبدو مختلفاً. وهذا ماعبر عنه بالذات محمد الجزائري، الذي كان يرى ان الفن العراقي وقتئذ كان «نوعاً من الفن الشعاري الذي طغى فيه

(٥٣) سهيل سامي: مجلة آفاق عربيه (١) ١٩٧٥ / ص ١٣٨
(٥٤) نفس المصدر السابق / ص ١٣٧
(٥٥) نفس المصدر السابق / ص ١٣٦

(*****) الاشارة هنا الى ان الاهتمام بالتراث في العمل الفني كان يمر في مرحلة الخمسينات بفترته (الاقتباسية). وهو بهذا الشكل ينسجم والفكر الخمسيني الذي يعتمد على مبدأ احياء التراث في الفن وليس صنع تراث جديد. اما في مرحلة الستينات وما بعدها فان الاهتمام بالتراث كان لابد ان يبدأ من منطلق آخر. ويبدو ان شباب مطلع الستينات من الفنانين لم يدركوا هذا المنطلق الآخر

المضمون على التقنية،[٥٦] وانه استمر حتى فترة السبعينات، وحيثما «كان معرض الثورة الاول اشارة ذات دلالة في هذا الاتجاه، بحثاً عن اليقين الواضح، ذي المدلول الدلالة الاجتماعية والمحور الصارخ..»[٥٧] اما شوكت الربيعي فكان يرى في عام ١٩٦٥ «ان من غير الممكن ان نعتبر اعمال الرسامين او النحاتين من الجودة بحيث تجعلنا نقيمها كعمل خالد يستحق ان نطلق على عامليه كلمة فنانين. فهل كل واحد عبقري له فلسفته تعكسها اعماله ام مجرد ملون كرسام وبناء ونحات؟»[٥٨]. كما كان يرى ايضاً «ان عدم وضوح (العقدة) في الفن التشكيلي العراقي يعود الى انها غير متكاملة ولا يستطيع الفرد التعرف عليها من خلال الانتاج العام بصورة واضحة، لأنه يعطي هالة كبيرة تسد العين فتمنع الرؤية المتميزة التي يشوشها قوة الاندفاع الوجداني المرتجل على عين المشاهد الفاحص والذي لايعطي الا للقيمة وزناً ولايهدف من وراء البناء الا كياناً ذا اساس متين..»[٥٩] فالربيعي هنا يعبر عن وجهة نظر نقدية تؤكد على ضرورة وضوح الرؤية الفنية لدى الفنان وبضرورة ثقافة الجمهور. وهما امران اساسيان في اي عمل فني. ولعل رأياً آخر نستشهد به في هذا المجال هورأي الناقد السبعيني عادل كامل. انه يقول: - «في مرحلة الستينات، وضمن التجارب السابقة كان الفنان يسعى لمنح الاسلوب قيمة اولى في اهتمامه العام، فالاسلوب عنده لايتحقق من خلال (التعبير السهل) عن المضمون والتعبير الايضاحي له وانما هوجزء لا ينفصل عنه، لأن الاسلوب هوجزء من

وتصوروا ان الامر هو كالسابق. فكان من حقهم رفض التراث بالمعنى القديم. اى صنع تراث جديد باستعادة الموقف القديم مسأله اتضحت كما يبدو في السبعينات.

(٥٦) محمد الجزائري: الفن والقضية / بغداد ١٩٧٧ / ٤٩ - ٥٠

(٥٧) نفس المصدر السابق ونفس الصفحات

(٥٨) شوكة الربيعي: مجلة كل شئ (٥٦) ١٩٦٥ - النقد في الرسم

البعد الداخلي للشخصية ولأن التجربة الفردية لايمكن ان تتبلور دونما الاهتمام بالاسلوب.»[٦٠] وهذا رأي سديد ينطبق على موقف بعض شباب الفنانين الستينيين، ممن غامر في البحث عن التقنية بضوء ماستجد في العالم من اسباب ولكنه كان لايزال منحازاً الى جانب المضمون قبل الشكل[٦١].

الرواد الاوائل لشباب الفنانين:

واصلت الجماعات الفنية دورها في رفد الحركة الفنية في هذه الفترة كما مال اعضاؤها عموماً الى بلورة شخصياتهم الفنيه في معارض شخصية اقاموها لهذا الغرض. وكانت جماعة بغداد عام ١٩٦١ قد ارتجت بعض الشئ لوفاة جواد سليم المفاجئ فلم تستأنف نشاطها الحقيقي الا في عام ١٩٦٤ اما جماعة الرواد فقد استمرت بعد استقلال فائق حسن عنها بشخصه ولم ينبؤ معرضها عام ١٩٦٢ عن تغير ملموس في رؤيتها بل انها بتخليها عن منهجها الاول في ارتياد ضواحي بغداد فقدت الكثير من حماسها. واما جماعة الانطباعيين العراقيين فكانت اكثر الجماعات الخمسينية مواصلة في العمل اذ انها حققت ثلاثة معارض متتالية في الاعوام ١٩٦٢، و١٩٦٣ و١٩٦٤. وعلى العموم فقد اتضح في عام ١٩٦٢ ان شيئاً من الاختلاط في القيم الجمالية اضحى ينذر بظهور

(٥٩) نفس المصدر السابق

(٦٠) عادل كامل: جريدة الجمهورية (٣٩٥٧) ١٩٨٠/٦/٢٨ الاسلوب لدى الرسام المعاصر في العراق

(٦١) لعادل كامل رأي اخر عن هذه الفترة مفاده (ان سنوات الستينات بالنسبة للفنانين او الشعراء ماهي الا سنوات (تحد) وهذا ماحتم ان توجد انجازات ذات قيمة سياسية في الغالب مع ذلك فهناك انجازات فنيه اكثر تكاملاً اذكر منها (معرض الشهيد لكاظم حيدر ومعرض اسماعيل الترك، معرض المجددين..) راجع لقاء جريدة العراق (٢٨٧ /٢/٢/ ١٩٧٧

موقف حدي مابين الفنان والجمهور. فقد بات من الواضح ان المفاهيم الجديدة للعمل الفني لم تعد تلائم الصيغ القديمه. فالجمهور كان في الماضي يجد سلوته في منجزات الفن الحديث ذات الطاقة المستقبلية الرمزية رغم الاحجام عن تقبلها اما الآن فقد بدأ يطالب بالمزيد من التطور الفنيّ لصالحه. ويبدو ان الامر قد تم لغير صالح العمل الفني. وكما قال جبرا ابراهيم جبرا: - «لقد خدع الفنان في هذه المعارض مرتين خدع حين قدم للجمهور مايريده آملاً في ارضائه وخدع حين ظن ان هذا الذي يقدمه للجمهور سيتلهف الجمهور اليه»؛[٦٢] وذلك حينما راح يشخص ازمة العمل الفني مابين الفنان والجمهور والذي حاول جماعة بغداد ان يكشفوا عنها في حوار اجروه لهذا الغرض ونشر على صفحات جريدة الاخبار.[٦٣]

وفي هذا الجو المكفهر والممزق مابين انحسار الوعي الفني الجماعي وتعاظم الوعي الرؤ يوىّ الذاتي[٦٤]، ومابين فتور الفنان في طرح رؤ يته الفنيه وفتور الجمهور في تقبل الاساليب القديمة بزغ نجم طليعة الفنانين الشباب معبرين عن وعيهم الذاتي دونما مقدمات ويعكس موقف الفنانين الكبار قبلهم اي دونما الانتماء للجماعات الفنية.

ومنذ عام ١٩٥٩ حتى عام ١٩٦٥ سيعرف في الاوساط الفنية كل من

(٦٢) جريدة الاخبار: عدد يوم ١٩٦٢/١/١٤ اجرى الحوار خلال (ندوة فنيه مع جماعة بغداد للفن الحديث) عبدالوهاب بلال

(٦٣) راجع المصدر السابق.

(٦٤) عرض في هذه الفترة كل من كاتب هذه السطور (١٩٦١) ومحمد غني (١٩٦١) ثم محمد غني وشاكر حسن (١٩٦٢) جواد سليم (معرض شامل بعد وفاته ١٩٦٢) فائق حسن (١٩٦٢) و (١٩٦٤) فرج عبو (١٩٦١، ١٩٦٣) محمد الحسني (١٩٦٤) جميل حمودي (١٩٦٥) راجع ادلة المعارض الشخصيه كذلك احمد فياض المفرجي مجلة المثقف العربي (٤) ١٩٧١ الفهرست التشكيلي ص ٢١٨ - ٢١٩.

(سعاد العطار وصالح الجميعي ثم غازي السعودي ونعمت محمود حكمت وناجي السنجري واخيراً رافع الناصري) وكان المناخ الفني عموماً قد شهد تسارعاً في تصاعد النشاط الفني كمجهود شخصيّ منذ اول تباشير الثورة. ففي عام ١٩٥٩ انجز معرض واحد فقط وفي عام ١٩٦٠ انجزت ثلاثة معارض، فخمسة في عام ١٩٦١ وخمسة اخرى في عام ١٩٦٢ ثم ثلاثة في عام ١٩٦٣. وسيقفز العدد مرة واحدة في عام ١٩٦٤ الى ثمانية معارض ثم الى ثمانية عشر في عام ١٩٦٥.[٦٥]

وهكذا بدأت الشخصية الفنية في فترة الستينات بعد ان اتضح ولو بصورة لاواعية ان (قدر) الفن العراقي الحديث لايمكن ان ينفصم عن الوعي الاجتماعي والجماعي في القطر. وان الفنان العراقي مهما اندفع ذاتياً في (تألقه) فان الرصيد الحقيقي لفنه يكمن في وعيه (اللا - ذاتي). وتلك مسألة تلعب فيها دوراً بارزاً طبيعة المجتمع الانساني اولاً حيث (النزعة الذاتية) تظل دخيلة على سلوك الفرد العراق بحكم اواصره التاريخية والحضارية والاجتماعية كما يلعب فيها دوره كذلك وثانياً بعد الثقافة الفنية عن الثقافة الاوربية (وليس كما هو الحال في اقطار شمال افريقيا مثلاً حيث تنعكس في ثقافة الفنان الجزائري او التونسيّ او المراكشيّ ثقافة الفنان الاوربي ونزعته الذاتية.)

ولعل من حسن حظ الفنان العراقي ان يظل اجتماعياً في وعيه الفني [فيميل عموماً الى التجمعات الفنية بشكل او بآخر] وتلك صيغة يبدو انها تتفق الى حد بعيد والمنطق الفكري في حضارات دول المجتمعات النامية.. دول العالم الثالث وفي مقدمتها وطننا العربي الكبير.

(٦٥) من حديث مع ليث الخفاف مؤلف كتاب عن المعارض الفنية وكان عاكفا هو وفهمي عمر على تاليفه في عام ١٩٨١.

الصورة كل من :

الجـالسـون ـ سوزان الشيخلي ـ حرم فائق حسن ـ جواد سليم ـ اسمـاعيـل الشيخلي ـ فاروق عبدالعزيز .

من الواقفين ـ فرج عبو وفائق حسن