سهيل سامي نادر

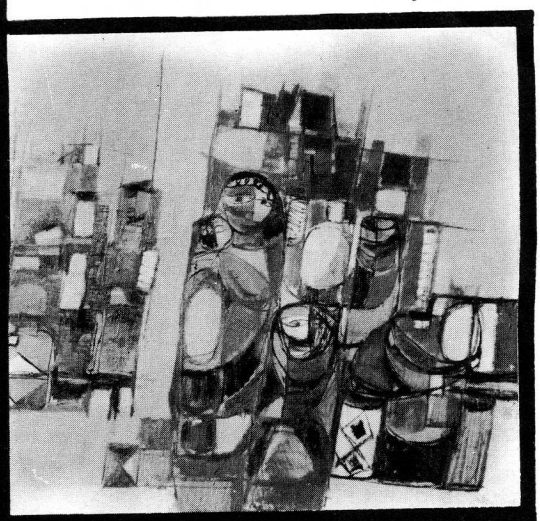
الرسم الصراقي اليوم

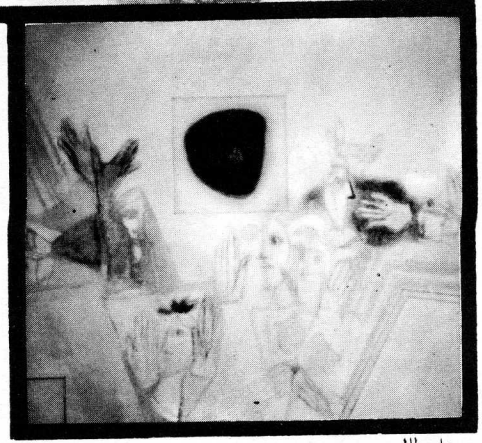
● هناك مسألة تشغلني شخصياً الخصها بما يلي : كلما أهم بالكتابة عن معرض فني يقام في قطرنا تنهض امامي سلسلة من الأحالات تدفعني عن هدفي الاصلي تقريباً . ان الكتابة ، لحظة الكتابة ، القول النقدي ، يأبى ان يتزامن مع موضوعه . انه يستدير ولا يعاين الا قليلا في المادة التصويرية التي امامه ، بل يسعى الى ان يختلق له نظاماً وراثياً تفسيرياً واحياناً يتخذ من التغييرات التي تحدث في مادة العمل الفني موضوعه الخاص ، ومن ثم يضيء جانباً من (زمنية) العمل الفني ، ان اللوحة تصبح لوحتين واحدة في الماضي واخرى في الحاضر ، لوحة للتفسير واخرى لبنية العمل الفني .

أن خبرتي هذه تتعلق بالمعارض التي اقيمت في السنوات الاخيرة ، وليست بمادة نظرية أو مادة تاريخية عن الفن العراقي . ولا اخفي شعوري هنا من ان اغلبية تلك المعارض كشفت جانباً من ازمة فن الرسم العراقي المعاصر . فهي تعيش على الاساليب اكثر مما تتقدم بكشوفات جديدة ، وتكاد تستنسخ مجموعة محدودة من اللوحات ، وليس لها هدف غير استعراض جمالية مجردة وحب الادهاش ، وكثيراً ما تختص بمادة الرسم اكثر من الرسم ، بالتقنية اكثر من المضمون بالثقافة اكثر من التجربة ، بالجمال اكثر من الحياة ، لقد كانت اكثر الاعمال الفنية (وليس كلها) التي عرضت في السنوات الاخيرة تنغلق على زمن لا يخص البشر الأحياء الذين نعرف الا في بعض امتداداته . انها بلا (تأريخية) ، فكانت من ثم تحيل المرء الى قفاها ، الى ماضيها أو ما يفترض أنه ماض ، كانت ايضاً تثير السؤال عن مصيرها ومستقبلها ، وعلى هذا فهي كانت تحيلها الى مادة من غير طبيعتها ، الى الافكار المضادة احياناً . ازاء هذا الواقع سنرى ان الفنانين التجأوا الى الأدب والنثر لتغطية القيم المضمونية التي اصابها ارتباك شديد . أن تظاهراتهم الثقافية (النثرية) عززت بحاجة المؤسسات الاعلامية الى خدماتهم ، والتي كثيراً

فؤاد جهاد

خضير الشكرجي





علي طالب

ما تفتقر الى النظر النقدي بحيث تمارس كرماً دون مقابل احياناً .

لقد اصبح فنانونا بين ليلة وضحاها منتجين يستطيعون تصريف انتاجهم ، الامر الذي طور بعض الشيء نمطية انتاجية معدة للاستهلاك السريع . . انتاج لوحات خارج الزمن واستهلاكها داخل الغرف !

لا أشك أن ما قلته في البداية يخص خبرة خاصة ، ولا انوي تعميمها أو تصديقها تماماً ، لكني انوي اعادة انتاجها في سياق بحثي هذا ، بالاحرى (اختبرها) من دون ان استهدف التأكد من احساس ذاتي . والحال ان هذه مسألة نقدية لا بد من قيادة فروضها على اساس شخصي . . لا بد من قيادتها بصرف النظر عن النتائج . هناك أمر ثان ، وسأسميه بخبرة اخرى ، خبرة موضوعية توازي الخبرة السابقة . فيمكن للمرء ان يلاحظ ان اكثر المؤلفات والدراسات الفنية التي صدرت عندنا عن الفن العراقي ، خصوصاً تلك التي كتبها الفنانون انفسهم ، انما كتبت باحساس واضح بالماضي ، وانها استهدفت بهذه الصورة او تلك ، ان تكون مؤلفات في التاريخ لا في المشكلات والصياغات الفنية والاتجاهات والثقافات الا في حدود . والماضي المقصود هنا ليس ماضي الفن التشكيلي في العراق بل كل الماضي : الاحساسات والهواجس والتعاريف . لا انسى هنا عدداً غير نافع من ادلة ينتظم فيها بيوغرافي خاص بحياة الفنانين انفسهم . ادلة اعطت لفنانين شباب ما زال امامهم الكثير لكي يصبحوا فنانين عن حق (تأريخية) غاية في الالتباس ، بالاحرى اعطتهم هيبة لا يستحقونها ، بله مضرة (١) .

حقاً يستطيع المرء ان يلاحظ ان حركة أرشيفية هامة تشق طريقها في قطرنا على جميع الاصعدة ، وهو امر يفسر الكثير ، اضافة الى انه مدعاة للفخر . ان الارشيف ذاكرة ، والفنان لا يستطيع ان يعمل وينتج ويفكر دون ذاكرة منظمة ، لكننا نلاحظ ان الحركة الارشيفية في جمال الفنون التشكيلية اتخذت طابع الكتب الاعلامية (الأدلة) وبتكرار لا نفع منه وبالتركيز على شخص الفنانين الافراد ، خصوصاً

(١) لقد كتبت مقدمة (دليل الفنانين التشكيليين العراقيين) واني لنادم عليها الآن لا بسبب الأفكار التي جاءت فيها بل بسبب اعلامية الدليل .

في حقل البيوغرافي ، كل هذا في الوقت الذي شكو مؤسسة فنية هامة ، كالمتحف الوطني الحديث من عدم وجود ارشيف للوثائق والمصادر المادية الضرورية للبحث المنظم المثمر ، وكجزء من واجبه كمتحف للفن .

ما زالوا احياء ، وشباباً ، وبالرغم من هذا ، فقد نظموا لانفسهم تواريخ الولادة والتخرج من المعاهد وعدد المعارض . . والبقية تأتي !

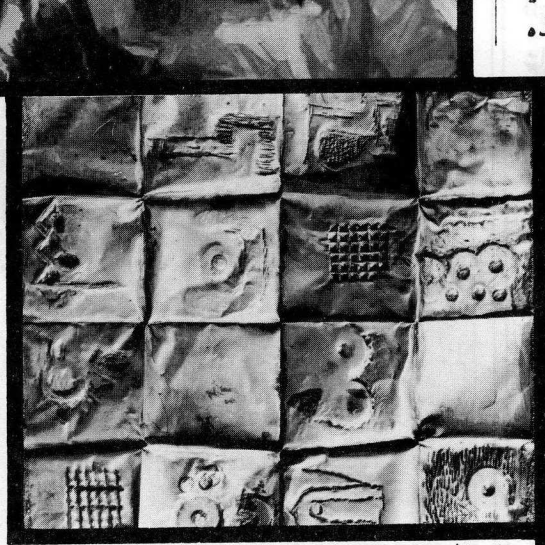
هذه المسألة بالذات ليست مهمة حقاً ، لكن لها دلالة داخل سيكولوجية تلك الاحالات الغريبة التي تدفع الفنان والكاتب الى التأريخ أو الثقافة لا الى (التجربة) ، وهو المعني بالأخيرة ، بكشفها وادامتها واعطائها المعنى الذي تستحق من دون ان ينسى التأريخ والثقافة بالطبع . ان تلك (الخبرات) انما تعكس صورة سيكولوجية مهمة للتحليل وكشف الملابسات والعقد ذات الحجم الكبير التي تمسك بحركة الفن التشكيلي في قطرنا في الوقت الحاضر . لكن لندفع هذه

جودت حسيب

المسألة خطوة اخرى ضمن اطارها السيكولوجي : فليس غريباً ، كما أرى ، أن يحتكم فناننا في يومنا هذا بالماضي ، بل ويختصم حوله ، ويناقش ، ويستعيد .

واذكر أن جمعية الفنانين دعت الفنانين الى ندوة مفتوحة للنقاش وتبادل الافكار قبل سنتين ، فاذا بالندوة تستحيل الى مراجعة ذاكرة وخصومات خفية واستعراض (مواضي) لم يتجاوز البعض

فائق حسن

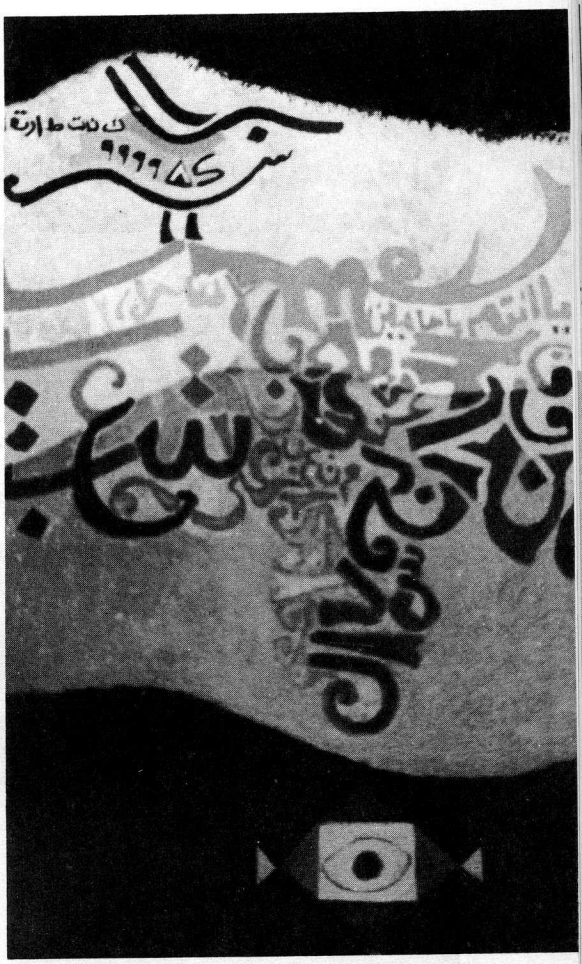


صالح الجميعي

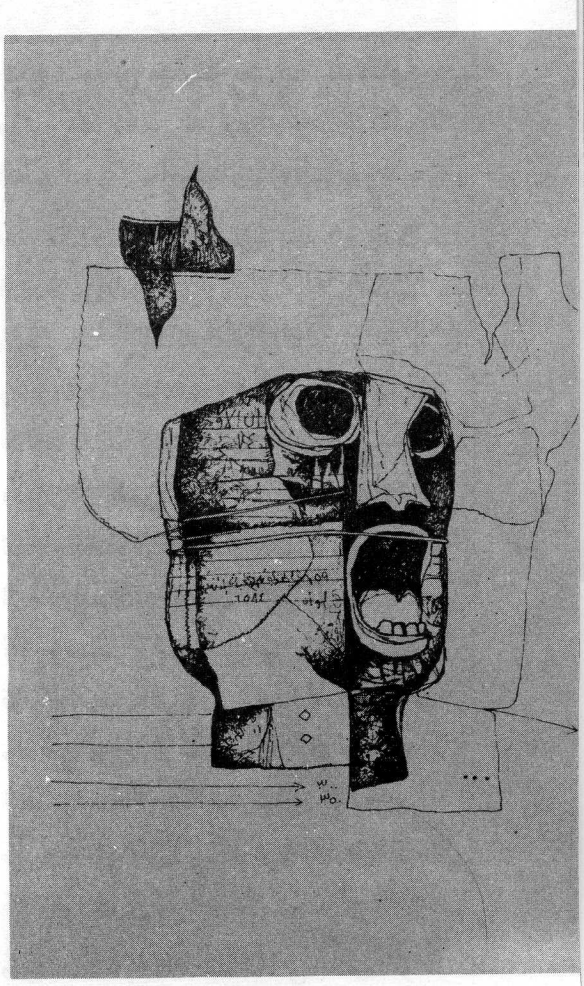
منها بضع سنوات . الواقع ان ما يعرف بتأريخ الفن العراقي المعاصر هو من الصغر بحيث انه يحال كله الى عمر فنانين ما زال أكثرهم أحياء . انهم لهذا السبب سيرون في سيرتهم الخاصة سيرة الفن العراقي بأسره ، وسيجدون فيها مشكلات الفن بالذات ، ولأنهم ما عادوا فنانين بقدر ما أصبحوا مدرسين في المعاهد الفنية فأنهم لا ينون يستعيدون شبابهم ومغامراتهم السابقة بالحاح شديد . أما الفنانون الشباب ، فانهم سيتحددون سيكولوجياً بهذا الواقع ، وسيوجهون عناية الى ان يكتشفوا لأنفسهم عمقاً في الماضي ، وفي الوقت نفسه ، سيعملون على تغذية اختلافات في حقل المسؤوليات الفنية والوعي الثقافي والتأريخي يواجهون بها أساتذتهم وطرقهم الفنية .

في تأريخ الفن العراقي مادة سيكولوجية غنية من حيث التناقض والملابسات والنزاعات . لكنها في الواقع تحيلنا الى المستوى الذي جاءت منه . فنحن سنجد في هذا التاريخ نفسه اشكالية وجود ووعي يحددان ، كما أرى ، معنى ومضمون التصيرات والاتجاهات الفنية والثقافية الحاضرة .

هناك مشكلة أساسية لم تطرح بعد في الكتابات النقدية عن الفن العراقي ، أو أنها لم تؤخذ بمأخذ الجد ، تلك هي مشكلة الزمن النوعي الخاص الذي وجد الفن العراقي نفسه يتعامل معه او يتحدد به. ولا أقصد بهذا التعبير ان هذا الزمن نسيج خالص. ويمكن أن أفسر المسألة بالشكل التالي : ان تخلف الحياة الاجتماعية وعدم وجود ثقافة للرسم بالمعنى الدقيق للكلمة ولا تأريخ فني متصل، ولا مؤسسات فنية تمتلك وعياً ذاتياً بمهماتها ، قد جعل الفنان العراقي أزاء مهمة تأسيس كل هذا ، والبحث عن طرق فنية جديدة لتوصيل فنه الى الجمهور ، لكنه ، من جهة أخرى ، لم يكن بقادر على هذه المهمة الكبيرة دونما مساعدة تقنية من الخارج . ان فن الرسم لا يستطيع أن يؤدي وظيفته الجمالية والاجتماعية على أساس المواهب



ضياء العزاوي



سعاد العطار

الغريزية فقط ، انه يتطلب خبرة دقيقة بالتقنيات والألوان ومشكلات البناء ومعرفة الاتجاهات الرئيسية والاتصال بالعالم . ان الرسم، مثل أي فرع من فروع المعرفة، يتطلب مستوى معيناً من التدريب وتشييدات حاضرة وتعاريف واضحة بعض الشيء وسلسلة من العادات والتقنيات ، لأنه من دونها لن يحصل إلا على انجازات فردية بلا توجيه ولا ارتباطات عضوية دائمة في كيان وطني له شخصية محدده . ان الفنانين الاوائل — وهذه مفخرتهم — عملوا في ظروف تخلف حضاري وثقافي ، ولم يجدوا في بيئتهم المحلية حضارة متماسكة في حالة عمل . لم يجدوا لا التقاليد الفنية ولا التراث المعاش حقاً ولا الجمهور المتذوق ولا حركة نقدية تستطيع ان تقيم الظاهرات وتوجهها . كانت البيئة اشارات نائمة . متحف مشوش هو خليط من لقى تقليدية ومواد أجنبية ذات فاعلية غريبة كانت تحفر بعمق كالشفرة الحادة ، ثم أشكال جميلة مركومة ومحبوسة في عالم لم يع نفسه بعد . لكنهم ، من جهة أخرى ، لم يواجهوا كل ذلك — نسبياً — إلا بعد ان تمكنوا من تثقيف أنفسهم خارج الوطن وحصلوا على تقنيات الرسم كما يدرس في الغرب . وتشاء المصادفة التأريخية أن تجعلهم يحصلون على ذلك في وقت كان الفنان الغربي قد أوصل التقنية الى حد الاشمئزاز ، بينما كانت التيارات الفنية والثقافات تتزاحم بكثرة وتتناقض وتتفسخ . لقد وصل الفنان العراقي الى الغرب في لحظة تفسخ فريدة كان الغرب يعاني منها بقدر ما كان يقودها الى نتائجها المنطقية !

إننا في الواقع أزاء ملغمة استطاع القليل من الفنانين الخروج منها بنتائج جيدة . فالتقنيات والمعارف الجديدة التي حصل عليها هؤلاء من الغرب ليس لها قرين مضموني في البيئة المحلية. ان التقنية والثقافة الفنية ليست تركيبات منفصلة عن المضامين والمواضيع وبنية الوعي الثقافي والحضاري ، ويمكننا أن نلاحظ في حياتنا اليومية أن التقنيات الغربية بالمعنى العام للكلمة تستطيع وحدها أن تغزو بسهولة بلداننا المتخلفة ، ليس على اساس برنامج تعليمي قائم على التدريب الضيق ، بل على اساس من ضغط الحاجة وقوة المثال العصري بالاضافة الى ضعف في المقاومة التي تواجهها . ان التقنية الغربية تظل اسلوباً شاملا وطرازاً لحضارة شاملة لا يحدها حد وهي تنتقل من مكان الى آخر بأشكال مختلفة ، مباشرة وغير مباشرة .

الواقع ان الفنان العراقي لم يستطع ان يفصل التقنيات عن المضامين والتأسيسات الثقافية الجاهزة ، لكنه ازاء مهمة تأسيس فن وطني ، كجزء من الوعي السياسي الوطني والقومي الذي ارتفع رأسياً بعد الحرب العالمية الثانية ، عمد الى تغذية وعي انتخابي ، وعمق التمايزات بين تركيبات فنية مختلفة ، بين الأسلوب والتقنية ، بين الاخيرة والموضوع ، ومن ثم طرح مسألة التراث بصوت عال اضافة الى التوجه نحو البيئة المحلية كقاعدة تجربة وتكثيف نوايا. إن برنامجاً تأسيسياً كان بصدد التكوين سواء من حيث النظرية او من حيث التطبيق ، والمستوى الثاني كان واضحاً جداً لانه كان يختص بمادة الرسم وموضوعه . فان التوجه الى البيئة المحلية والموضوع المحلي واكتشافهما وفهمهما على اساس من غنى قيمهما الروحية والتشكيلية قد اعطى للتقنية والثقافة

النظرية مضامين واقعية ، وبدأ الفنان العراقي يكشف من خلال ذلك ثقافة الرسم بالذات ويختبرها بشكل حي . أن تأسيس موضوع (ومضمون ايضاً) بخصائص لونية وشكلية محلية كان هاجس عدد من الفنانين الذين مارسوا تجارب متعددة واكتشفوا انه لا يمكن ان يكونوا رسامين عن حق دون ان يربطوا ايقاعاتهم بايقاع مجتمعهم . على ضوء هذا تفهم مثالين . المثال الأول : اللون عند الفنان فائق حسن والتقاؤه بالموضوع المحلي وابتعاده عن كل نزعة ثقافية تثير الاضطراب. المثال الثاني مثال اساسي وخطير: جواد سليم . عند جواد سليم تصبح المهمة التأسيسية واعية بنفسها ، ان نزعته الوطنية غير المداهنة دفعته للتفتيش عن اسلوب جديد ، وتثقيف الرسم العراقي عن طريق اعطائه المضمون والموضوع الذي لا ينازع شكله . لقد اهتم جواد كثير بمخرج ثقافي من الملغمة . ان فكره الاوربي ونزعته الروحية الشرقية سوياً معاً على اساس من توازنات بين استلهام الحضارات القديمة لوادي الرافدين وبين اقتناص المألوف من الحياة الواقعية للناس ، والمألوف من الموضوعات الرمزية . ولقد تحقق هذا التوازن بمساعدة تعبيريته اللونية الواهية التي هي رديف فني للذوق الشعبي والحس العام . في (بغدادياته) التي تأثرت بالخطوط الواسطية والزخرفة الاسلامية والاقواس والأهلة والاعمال المنظور والتشريح . . شاد مواضيع حرية مستلهماً المدينة والبيوت واسرارها الصغيرة والحكايات والقصص الشعبي. لقد دفع جواد سليم الخبرة التصويرية الى أن تأخذ صيغة جديدة تتحدد فيها العلاقات الفنية بين العناصر على اساس من تجربة وعمل وتأسيس خط وطني يعرف مهمته حقاً .

أن وعي الخمسينات التأسيسي ، الذي أحدده باعمال جواد سليم وجماعة بغداد ، هو النقطة الواضحة في تاريخ فن الرسم العراقي. واضحة بمعنى متجانسة من حيث التفكير والانجاز ومتطابقة مع نفسها . لكن هذا الوعي لم يكن منيعاً كذلك ، بالاحرى لم يكن يستطيع ان يستشرف المستقبل في ظل اوضاع سياسية كانت آخذة في الأفول، وتصيرات اجتماعية سريعة وغير مفهومة من زاوية المفاهيم الحضارية والثقافية التي كان الفنانون يحملونها عن حضارة بلدهم . اضافة الى ضغط وقوة الاتجاهات الغربية في الوقت الذي كان الفنان البغدادي [وأنا اتقصد استخدام هذه التسمية] يواجه بغداد بالثقافة مستعيداً ماضيها الاسلامي القديم ، مسترجعاً اثاثها وبيوتها ونقوشها وزخرفتها وقبابها وأهلتها ، كانت بغداد الحقيقية ، بغداد التأريخ العيني ، تغطس في ورطتها كمدينة

جواد سليم

شاكر حسن

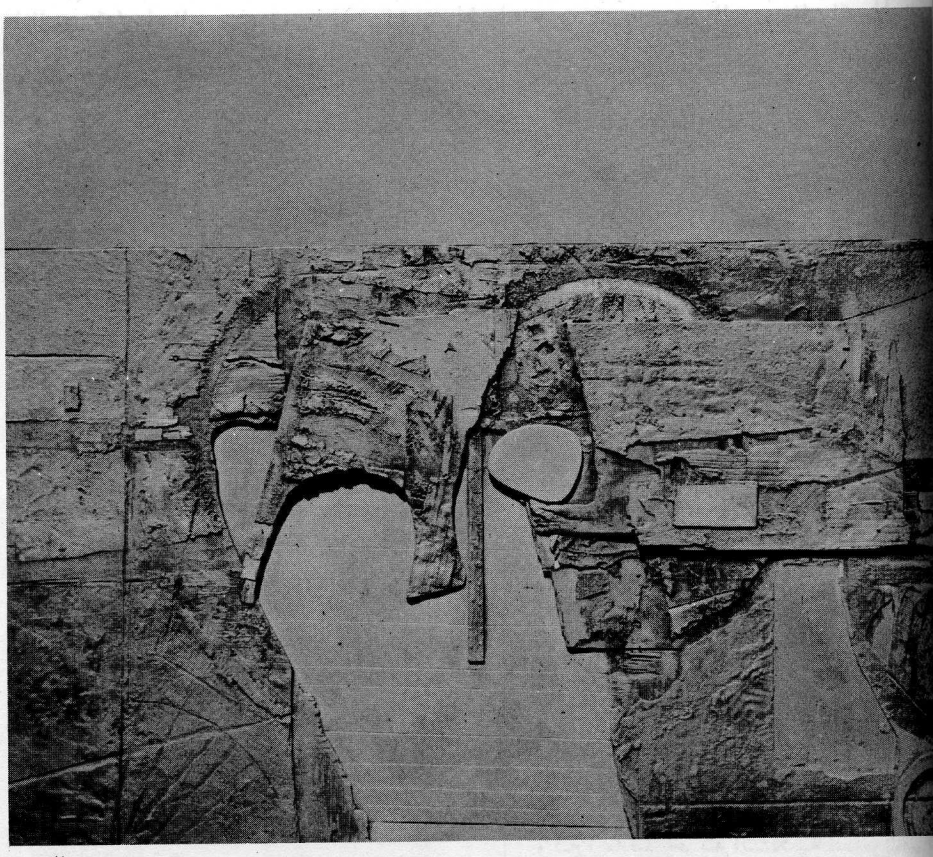
متخلفة لم تعـــد تؤدي وظائفها بشكل مناسب ، وكانت تتصير بتناقضات تأريخها الوطني وقوة المثال العصري، بمعزل عن الرغبات بل واحياناً ضدها. ان المرء لا يستطيع ان يكتشف في النيات الثقافية حضارته الخاصة ، وكم بالاحرى تستحيل بعض النيات المخلصة الى تراكيب آيديولوجية تتصيد وحـدها وتتوهم .

يجب ان لا ننسى هنا ان (اقتناء) التقنيات والتيارات الفنيـة الغربيـة اصبح الشغل الشاغل لعـدد كبير من الفنانين ، الشباب منهم على وجه الخصوص ، حتى من دون ما حاجة الى الدراسة في اوربا وذلك عن طريق الكتب الفنية . لقـد اصبح تقليد الفنانين الغربيين أو استنساخهم حرفيا تياراً واسعاً ينمو داخل معاهدنا الفنية ، لكن هذا التيار لم يكن بلا حجة ، فهو ايضاً كان يفكر بحل وطني لكن عصري ، وكان لا يني يعمل داخل (البغداديات) والعناصر التراثية والقيم الجمالية المجردة التي يثيرها التراث الاسلامي ذاتـــه ، واستجاب بهذه الصورة أو تلك لضغوط سوق الفولكلور والتحفيات الذي غذاه الاجانب وحديثو النعمة .

أن الخط البغدادي (التأسيسي) كان يعاني من طهرانية تستشعر الكرامة والرد الثقافي وقوة المثل الجمالية اكـثر من احساسه بمشكلة عينيـة . كان معنياً بالجميل والحضور الروحي اكثر من عنايته بالحياة ووضوح الموقف الفكري ، وكـان لا يني يصعد الفولكلور — بروح عاطفية — الى مستوى الرمز الغامض ، اضافة إلى تجريبية قليلة الحذر وغير نقدية . هذا في الوقت الذي بـــدأ فنانون لم تكن لهم أية نزعة ثقافية واضحـــة أو قضية غير الرسم ، في تطوير الأسلوبيـة وحسب من خلال نزعـة انتخابية وتلفيقية وعلى حساب المضمون الفكري في كثير من الاحيان (الدروبي الشيخلي) .

أن من اكبر المشكلات الـتي صـادفها الرسم العراقي على وجه العموم ، والخط التأسيسي البغدادي على وجه الخصوص ، هو انه ابتدأ من مواقع فقيرة ، الامر الذي دفعه الى ان يستكمل النواقص تـارة في الغرق بتجريبية مستعدة لكل شيء . وتـارة بانضاج تصورات ثقافية بسرعة لم يتيسر له الوقت الكافي لكي يختبرها بمـــا فيه الكفاية ، وازاء واقع متغير ، وضغط (الآجنبيات) والخلافـــات الفنية والخصومات ، فأن هذه التصورات انفصلت حتى عن الرســـم لتصبح تراكيب آيديولوجية يتقاسمها عـدد كبير من المثقفين من داخل الرسم وخارجه . والواقع أن المكانة التي حصل عليها الرسـم في مجموع الحيـاة الثقافية والفكرية كانت بسبب هـذه التراكيب في الاكثر . على أيـة حال ، لقـد أحيل كل شيء الى التراث والماضي وتجارب السطح التصويري الخاص لقد أحيل كل شيء الى (الحضارة) بهذا الاسم العريض الذي لا يعني شيئاً ، ولم يبق إلا القليل للحياة المعاشة والواقع !

أن ثورة تموز ، ثم جو الستينيات العـاصف الذي مزق الحياة الاجتماعية أوصل الموضوعات البغدادية والموضوعات التراثية الى ان تتخذ طريقاً جديداً بعد أن بلغت تناقضاتها منتهاها ، فهي من جهـة لم تستكمل حجتها بشكل كامل في الرسم ، انها لم (تتأسس) بما فيه الكفاية على قاعدة الرسم والخـــبرة الفنية ، لكنها كانت منتفخة بهواء المعنويات . ان ابلغ معالم هذا التناقض تلك القطعة النثرية الجميلة التي كتبها الفنان شاكر حسن آل ســـعيد عن بغداديات جواد سليم. لقد وصف



محمد مهرالدين

ر الجو البغدادي في كثير من الفخر والأسى. كانت هذه المدينة التي احالها شاكر الى رمز ي عاناها بوساطة النثر الممتاز وعبر عنها بدقة ب، هي بغداد نفسها التي لم يستطع شاكر مسك بها في الرسم . في النثر كان التحليل كولوجي والاجتماعي الدقيق (يرسم) يق الى بغداد بهيئتها المتناقضة(٢) اما في م فكانت بغداد التسوية ـ جامعاً او سوراً أو فاتنة أو خطاً أو حرف الألف الذي يناظر احد) ويشيد فكرة المعراج !

الواقع انه في الستينات ومن ثم في السبعينات ح النثر (٣) النجاح في النثر من أجل تسوية ات الرسم أو تبريره أو توضيحه هو ل الشاغل لعدد واسع من الفنانين وهو دالة

وليس من المعقول أن تنقض في لحظة واحدة مشاريع ى عمره على اقامتها لاستبدالها فحسب بمشروع آخر اري، . ولكن هذا هو ما يحدث بالضبط، فمن خلال وة البغدادي المفاجئة تستحضر حياة القبيلة بأجمعها صميم المدينة المتحضرة .... ويتنكر لجميع قيمه تبدلا اياها بقيم هي على النقيض منها» انظر دراسات لية لشاكر حسن آل سعيد (بغداديات) من ص ٢٣ الى ٤٦. دار وزارة الاعلام .

جديدة على حدوث تصدع في العناصر المضمونية داخل حركة الرسم العراقي .

أن المدرسة البغدادية التأسيسية هي المسؤولة تقريباً عن النزعات الاساسية الموجودة اليوم داخل حركة الرسم العراقي . انها كانت غنية بالملاحظات والقوى التأويلية والتأملية ، وحين اصطدمت هذه المدرسة بتناقضاتها الخاصة ، وتناقضات الحياة الاجتماعية ، اصبحت عناصرها الأرث المشترك لجميع الفنانين سواء عن وعي منهم اولا ـ ان (جماعة بغداد) ما زالت قائمة حتى اليوم ، الا أن ذلك في الواقع مجرد اخلاص لحادثة سعيدة وقعت في الماضي ، فهي قائمة اليوم لا بسبب حاجة باطنية بل بسبب الخداع الذاتي (٤) وتقاسم اجزاء وعناصر الموروث . .

(٣) بيانات لتجمعات فنية : نحو الرؤيا الجديدة ، بيان الأكاديميين ، البيان الأول لجماعة الواقعية الحديثة . وبيانات اخرى أصدرها بعض الفنانين الأفراد : البيان التأملي لشاكر حسن، الفنان أمام التجربة لضياء العزاوي، الحدوث الفني ليحيى الشيخ ، وبيان واقعية الكم لمحمود صبري (انظر بهذا الصدد كتاب البيانات الفنية في العراق، جمع شاكر حسن، واصدار وزارة الاعلام).

ثم حب فردية الفنان العراقي التي لما تنضج بعد للاحتماء خلف قوة اجتماعية لا شخصية .

لنعدد الآن الاجزاء والعناصر التشكيلية والثقافية للمدرسة البغدادية ـ التراثية بوجه هام ، لنأخذ فكرة لا عن جسد الموروث بل عما أخذه الابناء بالضبط :

١ ـ التراث كقوة باطنية .

٢ ـ التراث كوحدات تشكيلية استعارية .

٣ ـ ما يسمى بالمعاصرة وعلاقتها بالتراث .

٤ ـ النزعة التصميمية والزخرفية والغاء المنظور والتشريح . . الخ .

٥ ـ النزعة الجمالية المجردة .

٦ ـ استخدام الخط العربي أو الحرف العربي .

(٤) راجع بهذا الصدد مقال الفنان ضياء العزاوي عن المعرض الأخير لجماعة بغداد المنشور في جريدة الجمهورية ـ صفحة آفاق ـ في ١٩٧٥/٥/٢٠ وذلك تحت عنوان (جماعة بغداد بعد عشرين عاماً : تناقض الفكر والانجاز الفني) وأظن أن هذا العنوان يكفي!

٧ ـ الرمزية .

جميع هذه العناصر نجدها في اعمال اليوم كقطع وتوضيبات اشكال وألوان وأيديولوجيات. واذا كنا نلتقي ايضاً بعشرات الأساليب المختلفة فأننا سنكتشف داخل هذه الاساليب هواجس من جنسها . . هواجس قد لا نجدها في الاعمال الفنية لكن نجدها في افكار الفنانين وصياغاتهم النظرية وفي شعورهم بالحيرة احياناً !

لا أريد أن انتقل في اطار زمني تتابعي فليس من مهمتي ان اكتب تأريخاً آخر ، بل ان اتحدث عن مشكلات محددة خاصة بالزمن النوعي لحركة الرسم العراقي من خلال ما ادعوه بالخبرات الأولية والثقافة، وعلي ان اقود كافة الافتراضات التي وضعتها لهذه المهمة حتى النهاية ، أن الستينات والسبعينات وآفاق المستقبل هي بالنسبة لي تراكيب تجريبية للمشكلة المعنية وليست تتابعات زمنية خالصة .

أننا نكتشف في الستينات والسبعينات التتمات المنطقية للخلفية السابقة ، لكن يجب القول أن هذه الخلفية لا تفسر وحدها مضمون التطورات الجديدة ، فالايقاعات غير المتناغمة في الحياة الاجتماعية والثقافية والصراعات السياسية التي مزقت وحدة المجتمع قد شقت طريقها عميقاً داخل حركة الرسم والوجدان الثقافي للرسامين: أزاء خبرة الجماعة القديمة طرحت خبرة الفرد ، الجماعة الفنية الواحدة تصبح جماعات(٥) ، والأساليب المتنوعة تظهر بسرعة لكي تختفي بسرعة ، والتجريبية تأخذ طابعاً تقنياً صرفاً . الأساتذة القدماء يفضلون ادامة أساليبهم والاساتذة الجدد مع طلابهم يتقدمون ببرامج جديدة . كل شيء عرضة للسؤال لكن في الوقت نفسه أصبح كل شيء عرضة للتأويل ، والتلغيز .

إن المرء ليعجب من حيوية حركة الرسم العراقي ، من روحها الانشقاقية والتعديلات السريعة التي تطرأ على وجدانها الثقافي . ان قاعدتها (التحتية) ما زالت صغيرة ، وغير صلبة ، ولا تحتمل عشرات الأساليب مرة واحدة ، كما ان عمقها الزمني المتواضع يتطلب من الجميع تثبيت الخبرات القديمة وليس تهديمها والقفز من فوقها كما هو حاصل ، وبالعكس ، سيجد المتابع أن البناء (الفوقي) الثقافي لهذه الحركة ، يشبه سحابة عريضة جداً من الافكار المختلفة والمتناقضة ، من التأويلات والبيانات والتصريحات والنوايا والأدب المكتوب والنزاعات الفنية وغير الفنية.. سحابة لا تغطي حركة الرسم بل وتمتد الى الأدب والحياة الثقافية على وجه العموم ، لكن الأمر المهم والمتناقض هو أن حركة الرسم في العراق جعلت من البناء الفوقي قاعدتها التحتية ، وهي بهذا فضلت أن تجلس على السحاب !

●

يتساءل الأستاذ عباس الصراف(٦) وهو بصدد حديثه عن أزمة الفنان الشرقي الذي تبنى الفن كهواية اكثر منه كمصير كامل فيما اذا لم يكن بمقدور الفنان الشرقي أن يبتدع المذهب السريالي مستوحياً من النحات البابلي والفرعوني والآشوري والعموري ، أو يبتدع التجريد من الكتابات المسمارية أو رسوم الخارطات التي رسمها (الادريسي) أو (ابن بطوطة) ، ولو اعتمد على الفن الاسلامي الذي أهمل المنظور في بعض مراحله ورسم بمنظور مبتكر يسمى (عين الطائر). ان الاستاذ الصراف يشكو من ضيق التفاعل الابداعي مع البيئة والماضي الحضاري ، وهو يرى ازاء ذلك ان الفنان الشرقي بحاجة الى نقد توجيهي، والواقع ان ملاحظات الاستاذ الصراف كتبت وهي تفكر بالفنان العراقي من حيث الاساس . إن الاحساس بالأزمة احساس عام بين صفوف المثقفين ازاء هجمات التقنيات الغربية والفكر الغربي والروح الاستهلاكية للفنان الشرقي (والعراقي!). ولكن علينا أن ندقق في حقيقة هذه المسألة بأمعان

ونحن نتحدث عن الرسم العراقي ، لأن الف
العراقي مارس بالأساس تلك الاستلهامات
تساءل عنها الأستاذ الصراف . صحيح انه مار
في حدود ، إلا أنها كانت الصوت الثقافي البار
الرسم العراقي ، وكانت هي بالذات المسؤولة
الاتجاهات السائدة حالياً . أقول هذا الكلام
أفكر بما يسمى عندنا (بالبعد الواحد) او (ا
يستلهم الحرف) والتوجه العام للموضو
الفولكلورية والمأثورات والملاحم الشعبية والدي
واستعارة مواد المتحف العراقي ، وهي مواق
سأراجعها فيما بعد .

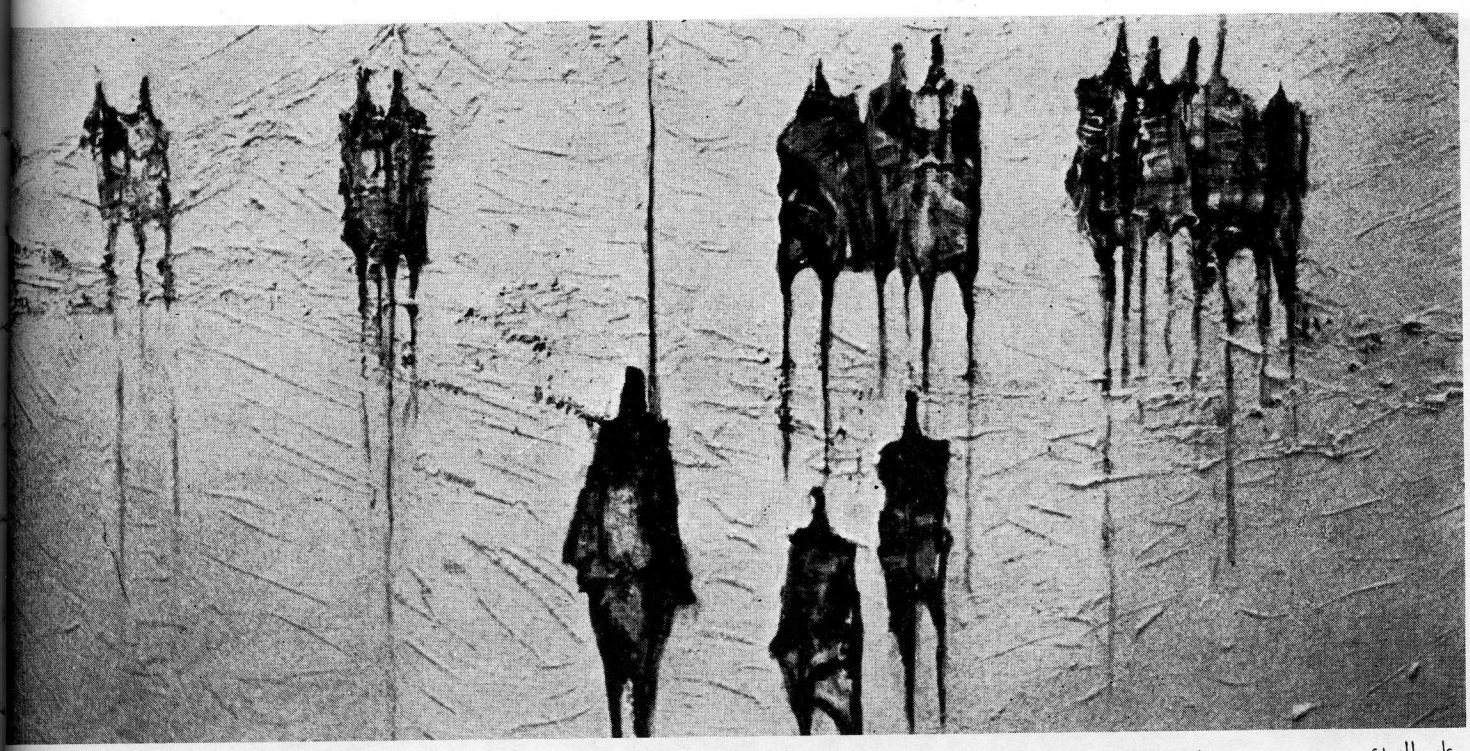
إن الفنان العراقي لم يكن قاصراً عن التفا
مع البيئة الحضارية لأمته فهو حتى وان بلغ تخو
تجريدية عالية طبقاً للمنظور الغربي إلا انه دا
القلق ازاء مسألة الحضارة التي يعيش ضمنه
وهو كثيراً ما كان يصنع خللاً في عمله الفني بالذا
وكثيراً ما قيد حريته التشكيلية لصالح القيم او
يعتقد انها كذلك . ان المشكلة ليست في استعا
او استلهام مواد من الحضارة بل كيف يمكن
اعطاء حلول صحيحة تشكيلية وفكرية في هذه العملي
تتفق مع الحياة والحرية الفنية . يظل الأر
الوطني العام امكانية حاضرة ، وبموازاتها ، تظ
الأساليب والتقنيات تنتقل من مكان الى أخر
والمهم في الامر هو دمجهما في نظام ومعنى جديدين
ان هذه العملية تتطلب خبرة في الرسم والحيا
شاملة ، خبرة قادرة على احتوائها وحل مشكلاتها
ونحن نلاحظ ان الطابع التجريبي للرسم
العراق كان دائماً يحد من اجراء هذه العملي
بشكل صحيح . لقد كانت المطالب اليومي
والاحداث العامة تسهم بقسط كبير في صيا
نزعات وتوترات تضعف من امكانية (تثبيت
حدود المبادىء الواقعية للرسم من حيث ه
كذلك ، من حيث هو معرفة ، ناهيكم عن ضيق
التجربة الاجتماعية للفنان وعزلته .

أخبرني عدد من طلاب الفنون ان قسماً من
أساتذتهم الذين يرفعون الكلفة معهم يرفضو
النماذج الواقعية التي يتدربون عليها ، او تلك التي
يحبون رسمها ، بحجة ان هذه المهمة قد استكملت
منذ زمن بعيد ، وأن الرسم الحديث قد تجاوزها

(٥) تشكلت ٢٠ جماعة فنية في بحر ١٠ سنوات ، بالاضافة الى التجمعات السابقة واللاحقة ـ انظر بهذا الصدد كتاب البيانات الفنية في العراق ، جمع شاكر حسن ، واصدار وزارة الاعلام.

(٦) التراث والمعاصرة والفنان الشرقي ـ من بحوث المؤتمر الأول للاتحاد العام للتشكيليين العرب ـ وزارة الاعلام ـ السلسلة الفنية ـ ص ١٧٠-١٧٧ .

تفصيل من لوحة للفنان محمود صبري عن ثورة الجزائر



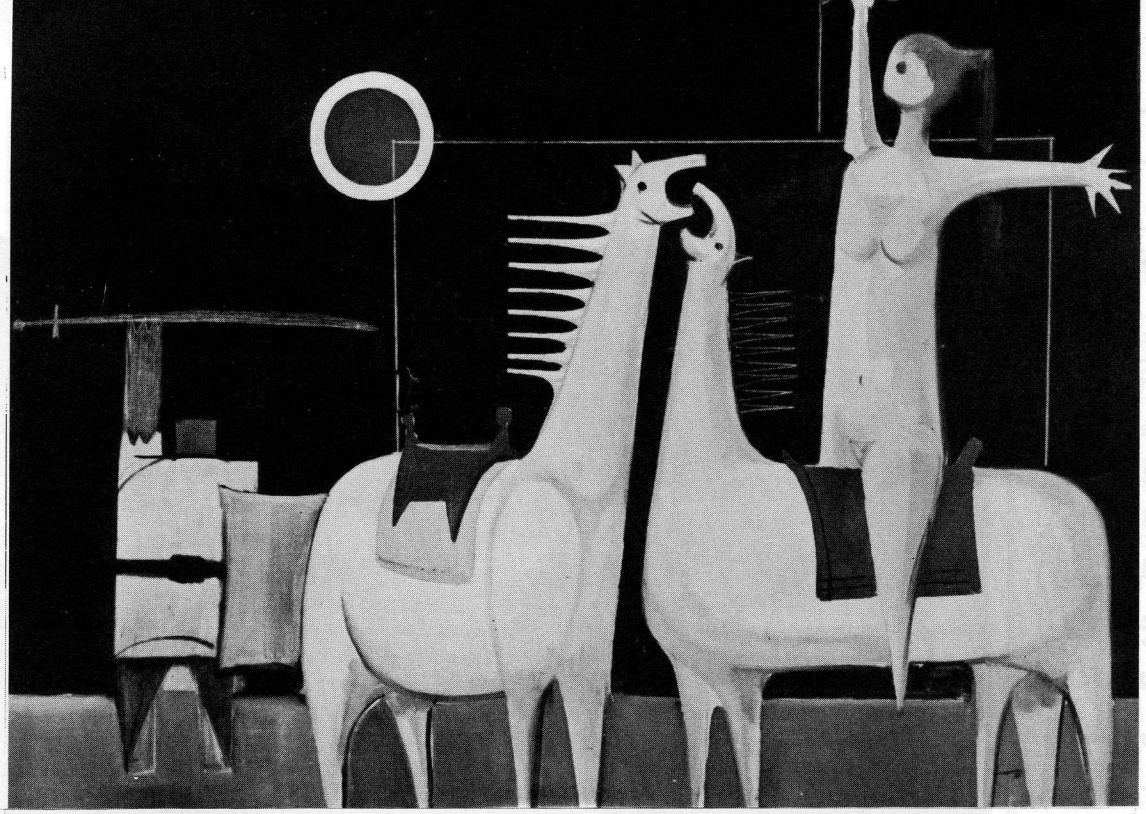
عامر العبيدي

ويمكن أن نرى مصداق ذلك في ان (النموذج) او (الموديل) هو اليوم في طريق الاختفاء من الرسم العراقي ، وهو لا يظهر إلا في بعض (الردات) الاكاديمية للطلاب ، وحتى هنا نلاحظ أن الكثير من النماذج كان عبارة عن تلفيقات تخيلية مغطاة بأسلوبية مزعومة ، وبموازاة ذلك لم يعد المرء يشاهد معرضاً للتخطيطات و (الاسكيتشات) ، ويبدو أن هذا الفن الجميل ترك للفن الصحفي ليس إلا !

إن سيادة هذه النزعة في معاهدنا الفنية تعني أن طلبتنا لن يتعلموا شيئاً حقيقياً وصلباً في الرسم كمعرفة ، وبالفعل ، فأن فن الرسم اليوم يعاني من تخلف شديد في المعاهد الفنية ، انه بلا اهداف وبلا مبادىء. أرجو أن لا يفهم من هذا الاستطراد اني أدعو الى (الواقعية) او (الاكاديمية) لكني أشير فقط الى التناقض بين مستوى التدريب وطبيعته ، وبين بعض المطالب الثقافية والذوقية والنزعات الخاصة بالرسم العراقي ، واني استفسر فيما اذا كانت هذه المطالب تستطيع أن تتقدم ببرنامج جديد للخبرة والتدريب يتفق معها ويتجانس مع مفاهيمها في حدود الرسم !

لقد ظهر عندنا فن الخبرة الداخلية في حين لم تستكمل بعد المعارف الخاصة بالواقع ، وعلى أساس من ذلك أولت تجربة الرسم . والواقع ان هذه المسألة الخطيرة هي الاخرى ناتج للاشكالية الزمنية والثقافية للرسم العراقي ، ناتج لتصيرات الحياة الاجتماعية بوجه خاص . فالفنان العراقي الذي خسر الكفالة الاجتماعية القديمة واخذ يمارس فردية عزلاء ازاء واقع اجتماعي صعب مليء بالضغوط التجأ الى الداخل ، الى الذاكرة ، والى التفكير . ان جعل الرسم عملية موازية لعمليات التفكير الشعورية واللاشعورية هو تقليد غربي ابتدأ بعد انهيار الانطباعية ، لكن الرسام الغربي قاد هذه العملية وهو يمارس فرح الحياة ويقوم بتجارب متنوعة جريئة . كان واثقاً من خبرته ومتانة القاعدة التي تحته - جمهوره ومسراته اليومية ومتاحفه ونقاده وصحفه ، فماذا يمتلك فناننا العراقي غيرخبرة باطنية بلا رصيد، لن يؤسسها الا بالمرارة والعزلة الخانقة ويأس المثقفين. انه دائم الشكوك وهكذا فهو دائم الاستدارة الى الخلف والتفكير فيما فعله وما سيفعله ويحتكم لحالات مضافة لثقافة اشكالية . والواقع ان فنانين رائعين ولدوا عندنا في هذه (المنطقة) التي تضج بالاسرار والمعاناة . فنانون قاموا باكتشافات جميلة ومثيرة تستحق الثناء بالرغم من اخطائهم وعدم وضوح خطهم الفكري : كاظم حيدر ، شاكر حسن ، ضياء العزاوي . لكن ضمن خطهم وبموازاتهم ، كان عشرات الفنانين الآخرين يقومون بتجارب غريبة وغير أصيلة. أن ما دعوته بفن (الخبرة الداخلية) كان عندنا دائم الارتباط بالنزعة الاستعمارية أو تلك النزعة التي تستلهم التراث الشعبي أو تبحث في الماضي أو تستدير اليه بسبب الشكوك . طبعاً كانت هناك بعض المشكلات الخاصة بسبب التقاء بضعة اتجاهات مختلفة في نقطة واحدة ، أو تباعد الاتجاهات بسبب الموقف الفكري أو أي سبب آخر، الا انه يمكن هنا ان نستعيد كافة الموضوعات التي تحدثت عنها سابقاً . سأحاول الآن أن أصف بعض (الخطوط) الفنية التي تسود في حركة الرسم والتي تنطلق من تلك المواقع :

١ - أن تجريديي الستينات الذين اولوا تجربة الرسم على اساس الخواء الروحي للفترة التأريخية ، وطرحوا مسألة الشعور الداخلي بالارتباط مع التقنية في اطار رومانسي ، سرعان ما التقوا بنزعة تشخيصية رومانسية هي الأخرى ، أرادت أن (تستعيد !) الشهداء القدامى بروح من الأمل الساخط . التكنيك المهزوم يلتقي بالفن الجديد الغني بالعلامات والدلالات ، واعني به فن كاظم حيدر في مجموعة (الشهيد) . ان هذه



كاظم حيدر

المجموعة هي زمرة (فيگرات) تستعرض دراما شعبية عنيفة قديمة، وقد اثرت هذه الزمرة ايما تأثير على عدد كبير من الفنانين العراقيين الشباب وقد ظهرت في لوحاتهم . فأن شيوع (فگرات) كاظم حيدر كان راجعاً الى انها (تمثل) اشخاصاً في قصة شعبية معروفة . والواقع ان تلك (الفگرات) لم تكن لتمثل حقاً تلك القصة الدرامية الا لأن الوضع النفسي للفترة التأريخية طرح ذات الدراما في الحياة الواقعية ، وهذا التوافق الزمني هو أحدى البرهات الواعية لفن الرسم العراقي بصرف النظر عن الصياغة . فنياً يمكن ان نلاحظ ان تفاعل الاشخاص الدرامي النفسي هو اقل بكثير من تفاعل المساحات اللونية . لقد اتخذت العلاقات طابعاً تصميمياً واضحاً، وبرأيي أن هذا شأن كل (فيگر) تمثيلي يكرر بكثرة على مساحة لونية مجردة . ان الفنان كاظم حيدر حل البعض من هذه المشكلات ببساطته المجدد لوحاته ، الا ان الفنانين الذين تأثروا به عملوا من هذا (الفگر) رأسمالهم الوحيد . ان بعض منهم ما زال يضع ذات (الفگر) على لوحاته منذ اكثر من عشر سنوات تقريباً ، وهو ما يعكس ضعف الخيال وضيق نطاق التفاعل الاجتماعي للفنان مع الحياة . . . والسهولة ايضاً.

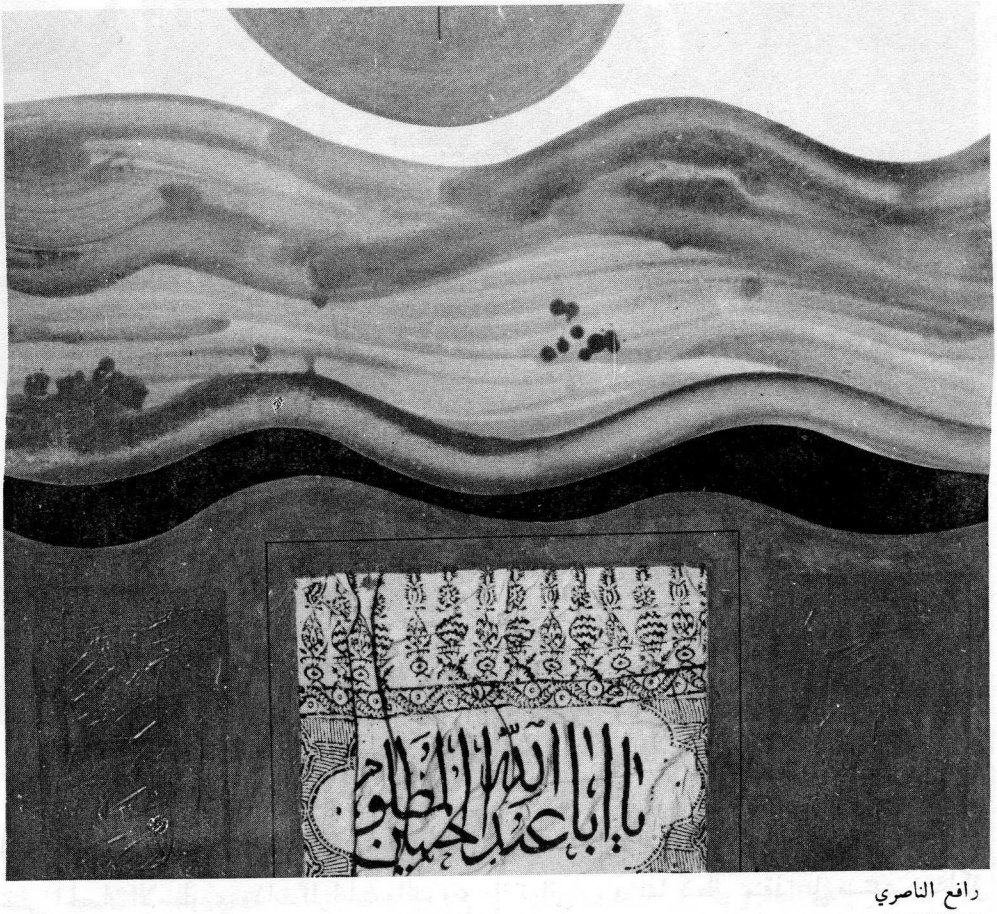
اننا ما نزال نرى حتى اليوم في الاعمال الفنية نفس الحصان الاسطوري وذات الرايات والدروع والرماح والسيوف والاكف المقطوعة . . وهي اشكال عافها كاظم حيدر نحو تشكيلات أخرى .

٢ ـ أن الموضوعة الخاصة باستخدام الحرف ليست موضوعة عراقية (باول كلي ماسون) لكن هذه الموضوعة اولت عندنا ، وأعطيت لها اجهزة ومعدات ثقافية لتصبح موضوعة عراقية بحق . ان الغنى التشكيلي للحرف العربي ، وارتباطه بتقاليد الخط العربي العريقة والريازة الاسلامية ، اضافة الى التأويل الشعبي والصوفي عن تأثير الحرف على مصائر الناس ، كل ذلك منح مادة خصبة للتأملات والافتراضات . وأيقظ الروح الرومانسية غير العقلانية داخل صفوف المثقفين. ان الفنان العراقي حاضر في أن (يختلق) قيما يمكن الدفاع عنها اذا لم تكن هذه القيم موجودة من الناحية الموضوعية ، قيم يمكن أن يخاصم بها زمانه ويستعيد أزماناً أخرى أو يعقد بوساطتها تسوية مريحة ، والفنان العراقي بعد ذلك حساس للوعي الجماهيري ، لكنه حساس على طريقته الآيديولوجية و(الماضوية) ، فحين كانت الجماهير تنتظر مخرجاً سياسياً ، بطلاً منقذاً ، مهدياً ، غذى الفنان العراقي ازاء ذلك وعياً أخذ ينبش في الماضي الروحي . . وهكذا استعيد الحرف كبطل تراثي . . وربما كبطل منقذ على مستوى مشاكل السطح التصويري ! طبعاً ان استخدام الحرف في اللوحة مسألة أقدم من تأويلها لكن الجميع تقريباً أستحالوا الى حروفيين بعد التأويل !

إن شاكر حسن هو الذي تقدم بتأويل مهم : البعد الواحد ، وهذا التأويل بالرغم من اشكاليته، بالأحرى عدم تجانسه المنطقي مع السطح التصويري ذي البعدين ، إلا انه ينسجم مع فكر شاكر التأملي وخبرته الروحية . ان موضوع البعد الواحد عنده ، وأنا استخدم الفاظه ، هو الوجود الكوني نفسه ، إذ ان المعنى الحقيقي للكون يتحقق بالعودة من الشكل الى أزله الخطي ، ومن الحجم الى أزله الشكلي(٧)

إن هذا التأويل المعقد الاسترجاعي ، وشاكر يصفه بأنه (ممارسة التجاوز وضمناً التخلف !) يلتحق بمجموع التأويلات التي يمارسها شاكر ازاء عمله الفني . والواقع ان منهج شاكر يعتمد على عقيدته التي ترى أن العالم الخارجي أو الواقعي هو من طبيعة معنوية ، ومن ثم فهو من طبيعة لا تصويرية . لكن هذه الحقيقة الدينية البسيطة

(٧) المطبوع الثاني لمناسبة المعرض الثاني للبعد الواحد آذار ١٩٧٣ .



رافع الناصري

كثيراً ما يغيمها شاكر بدخان من المصطلحات الصوفية الغامضة . ان المعنوي والروحي ، (لنقل الكوني أيضاً) واللا تصويري يجد في الحرف ، ومن ثم الكلمة المكتوبة ، تعبيراً عن نفسه . لأن الواقع هو واقع (إشاري) ايضاً . ان منهج شاكر الاسترجاعي يريد أن يصف لنا (الحجيرة) وليس (الجسم) إذ ان الحجيرة هي التي تشكل مبدأ الجسم ، والواقع أنه عن هذا الطريق يسترجع شاكر حالة متجانسة يمكن أن نطلق عليها الماهية (الماهية = الماضي) ، وهي تتشكل في التصوير داخل موضوعته القديمة (الشكل اللا شكلي) والتي حسمها مؤخراً بمنهج آركالوجي ينعم النظر في الجدران ويكتشف فيها (آثار) الخبرة الانسانية والكونية . والآثار هي تلك الخطوط التي يتركها الأطفال أو الناس على الجدران أو الآثار التي تتركها صروف الزمن وتعريات الطبيعة . والحل الأخير أكثر واقعية ، وقد أسماه شاكر بـ (التأمل الواقعي).(٨)

إن جدل الاحالات النظري عند شاكر شبيه في الحقيقة بورطة الاحالات النقدي الذي يتوجب على الناقد أن يجريه ازاء الرسم العراقي ، بمعنى انه مطالب أن يعكسه !

الواقع ان أصالة شاكر الفنية تغطي على اشكاليته النظرية. انه رسام مضاد للرسم لكن حساسيته المرهفة وتمكنه التقني وخبرته واخلاصه صنعت لوحات غنية بالمادة التشكيلية .

إن استلهام الحرف باللوحة ظل يستند في تجارب أخرى الى تأويلات شبيهة ، أو يستند الى أهداف معنوية وتراثية . والواقع انه قيل بهذا الخصوص الكثير من الكلام في حين ظل العمل الفني لا يتطلبه بل وينمو بالتعارض معه . ففي الوقت الذي يستخدم الفنان رافع الناصري ، وهو فنان ذو نزعة تجريدية جمالية ويمتاز بتقنية عالية ، الحرف ليكسر بواسطته الأشكال الهندسية المجردة ، وليجعل من المساحات اللونية أكثر تضاداً أو أكثر تنغيماً ، أي انه يجرد الحرف من معناه تماماً ، ويوظفه كعنصر تشكيلي مجرد ، نراه في الوعي يسعى الى أن يجعل الحرف رمزاً مطلقاً.(٩)

أما الفنان جميل حمودي الذي يستخدم الحروف ضمن تلفيقية هندسية باهتة فأنه يصرح « لم أر أشرف وأقدس من الحرف العربي ينبوعاً آتي اليه لأشبع عطشي للتعبير والابداع ملتصقاً بكل كياني بتأريخية بلادي ومؤدياً في مجال الابتكار الحديث ما يطمح اليه أي فنان معاصر».(١٠) انه تصريح بلا مقابل !

هذان المثالان ليسا أفضل الأمثلة، والحال ان الجو العام الذي خلفته دعوة البعد الواحد أو (الفن يستلهم الحرف) قد أعطت لهذه التجربة المشروعة تشكيلياً ، قوة لا تعود لها ، اضافة الى إلصاق (روحية) كاذبة وبلا دليل عليها .

لقد كان العربي المسلم في الحضارة الأولى، إذ يرسم الحرف أو يخط جملة ، فأنه إنما كان يوظف معنى أكبر من الجملة . لقد كان يعيش في نطاق حضارة هذه الجملة وفي تناظر معها ، وكان يؤمن . . . فهل يا ترى يمكن استعادة أو استلهام هذه الخبرة الداخلية وتشييدها داخل العمل الفني المعاصر ؟

٣ــ لقد شقت رومانسية شبه ثورية طريقها داخل الرسم العراقي ، لكنها هي الأخرى حدقت طويلاً في الموروث الشعبي والتأريخي ، ومارست نشاطاً ثقافياً باتجاه استلهام واستعارة مواد من التراث الوطني . إن ضياء العزاوي ، وهو فنان يقف على رأس هذا الاتجاه ، استبدل معالم واقعه بعالم آخر يعج بالأسرار وتراكيب الماضي الحضارية . هذا الاستبدال هو من طبيعة رمزية ، من طبيعة ذات المواد التي يستعيرها والتي يصنع منها سجادات تفترش اللوحة في جو عاطفي غامض : أكف مقطوعة ، كتابات ، نقوش ، تمائم ، خرز ، مواد سحرية شعبية ، أفكار قصصية . هل كان ضياء يريد أن يبث التوازن في حاضره عن طريق استحضار روح الشعب ، روح الأمثولة والسحر ؟ ممكن . . . ولا أنسى هنا توجهه الى المتحف العراقي واستعارته التمثال السومري بروح

(٨) لمعرفة المزيد من التفاصيل يمكن مراجعة مقالي حول معرض شاكر حسن الأخير المنشور في مجلة الأقلام . العدد الأول ، تشرين الأول ، ١٩٧٤ .

(٩) البعد الواحد ــ كتاب صدر بمناسبة المعرض الأول للبعد الواحد ١٩٧١ . اعداد شاكر حسن ، اصدار وزارة الأعلام .

(١٠) نفس المصدر السابق .

بحث عن الأسرار والغموض الفاتن .

لقد شكل الفنان ضياء العزاوي بكل تلك المواد تشكيلات رمزية هي خليط من جمال وقوة وتكنيك . لكني أرى ، من جهة أخرى ، أن تلك التشكيلات ما كانت تشير كثيراً الى خارجها ، أي الى التأريخ العيني ومشكلات الحياة المعاصرة الحساسية ازاء الوجود . صحيح ان انشائيته الحزينة تظهر قدراً من الحياة النفسية والمزاج ، لكن استغراقه بجمال الشكل وسكونية مفرداته دفعنا عليه ان يكون حراً تماماً ازاء الشكل وأنه احال المادة التشكيلية الى تركيبات تصميمية بحت(١١) اننا نجد في تجربة ضياء العزاوي مثالا عينياً مثيراً عن مشكلات الاستعارة هي اللحظة التي كف عن الأستعارة المجردة ، والتفت الى تجربة الرسم والحياة بكل ما في هذه الكلمة من امتدادات ، أوضح مقاصده النفسية بطريقة أفضل ، وحرر الشكل من التوزيع التصميمي الضيق ، واطلق طاقته التعبيرية والشاعرية والأنسانية ، وتخلص نسبياً من النزعة الزويقية والتصميمية والروح الجمالية المنغلقة . ويقدم ضياء اليوم تجربة الحياة والرسم بعد أن تلقته الحياة الواقعية ذاتها الى ان يواجه بطلان كل نزعة ثقافية معزولة تكتفي بخبرة السطح التصويري الخام !

ان مشكلة الاتجاهات الاستعارية أو الأستلهامية عندنا هي انها لاتني تصعد خبرتها الى مستوى الرمز بحيث تحد من الحرية التشكيلية ، خصوصاً انها تعمل في نطاق افتراضات ثقافية غير نقدية ، وهي كذلك تعيق من عملية التناغم بين جدلية الرسم وجدلية الواقع . وفي ظل أجواء (آيديولوجية) نسبياً ، فأن هذه التجارب لا يمكن مناقشتها بشكل صريح ، انها تهرب من النقد الى الدوغمائية وتختمي بمواقع مقدسة ، لتصبح ذات قوة اجتماعية مستمدة من خارج الرسم ، سواء من قوى اجتماعية أو آيديولوجية ، أو بقوة سوق الفولكلوريات

جميل حمودي

الرائج المفتوح للاجانب ومحبي التحف والجماليات المجردة .

ثمة سؤال ، كيف يمكن أن يصبح الموروث معاشاً لا على السطح التصويري والخبرة الفنية فقط ، بل على مستوى الحياة الكلية بحيث يكون بمقدور الموروث ان يؤثر في الحياة ويكسبها فاعلية وقوى جديدة ، بحيث يصبح هو نفسه كياناً عضوياً حياً وليس وجوداً متحفياً فاتناً ؟ أظن ان هذه العملية تتجاوز مهمات الرسم ، بل هي مهمة واقعية لكل الناس الأحياء ، انها جزء من حركة التحرر الشامل ومعرفة الواقع وتشييد المستقبل . . والرسم يستطيع أن يسهم في هذه العملية بأن يغنيها بحدوس عن زماننا وحياتنا !

بقيت مساحة صغيرة أود ان اغطيها بالملاحظة التالية : اني لم اتطرق الى عشرات الأسماء والاساليب المتنوعة داخل حركة الرسم العراقي اليوم وذلك بسبب أني معني بالاتجاهات الاساسية ذات الصوت البارز في حركة الرسم العراقي (الوطني) والتي تشكل خبراته الاولية ونزعاته وثقافته ومادته التأسيسية والتي لا تني تظهر حتى في تلك الأساليب التي لم اذكرها بهذه الصورة أو تلك . واني اشعر أن نقد هذه الاتجاهات عملية ضرورية لتحرير الرسم العراقي من (الوجدان الكاذب) والافتراضات الثقافية ، كنت ايضاً معنياً بالزمن الخاص لحركة الرسم في العراق وردود الأفعال ازاء ذلك . وعلى أية حال فاني قدت ، على حسابي الشخصي ، افتراضاتي في جدل الأحالات ، وأرجو ، أزاء ذلك ، ألا أكون قد اخلصت الى هذه الافتراضات اكثر من اخلاصي للحقيقة !

(١١) للمزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع يمكن مراجعة مقالي المنشور في جريدة الجمهورية بتأريخ ١٩٧٥/٣/١٧ عن معرض ضياء العزاوي الأخير تحت عنوان (التجربة والثقافة وحرية التعبير) .