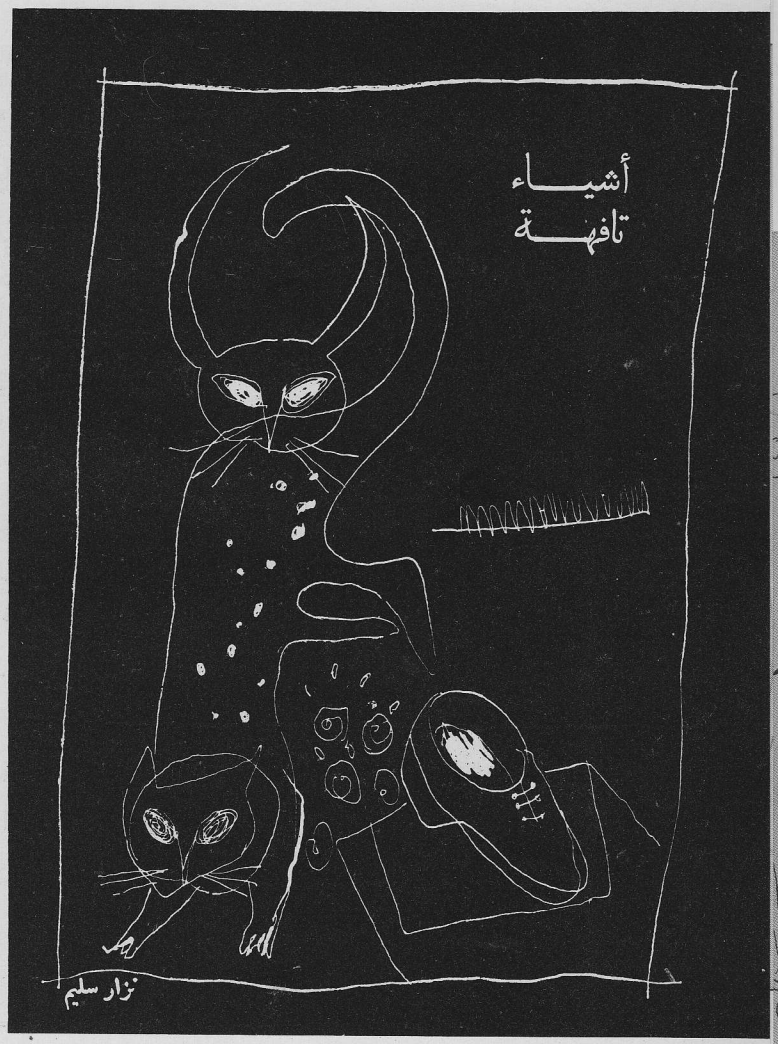
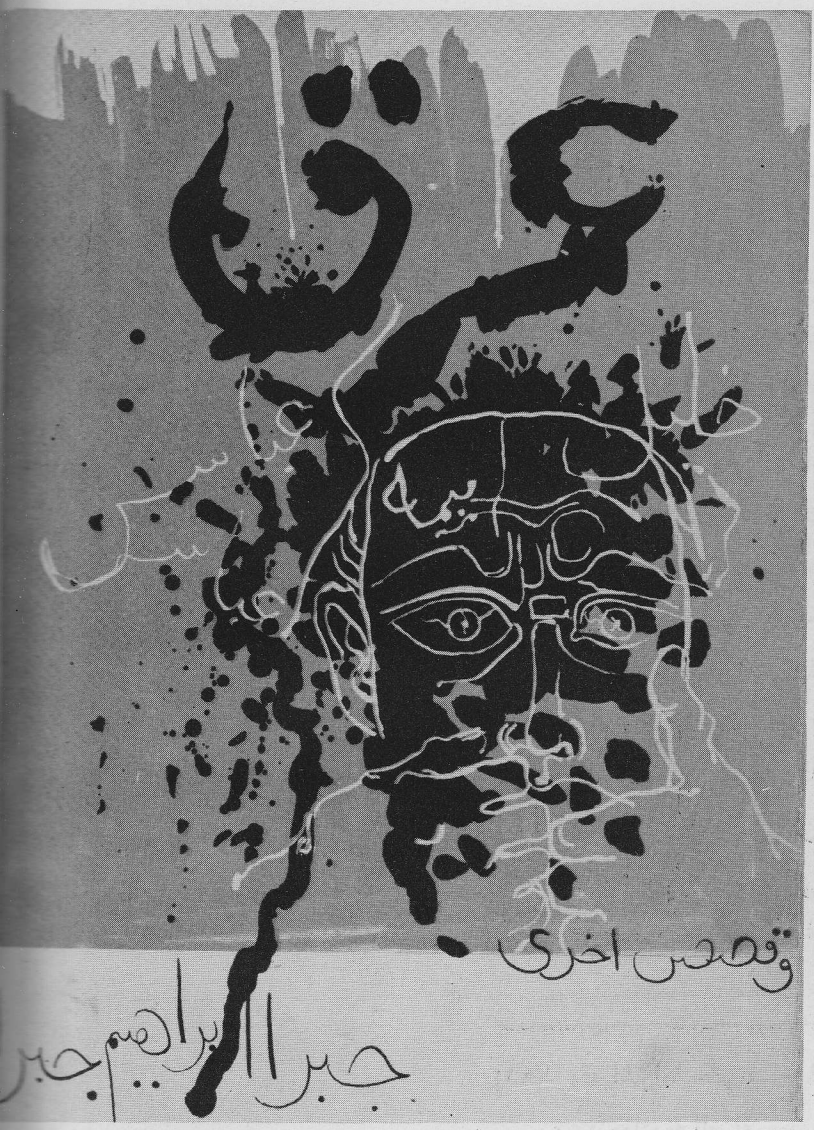
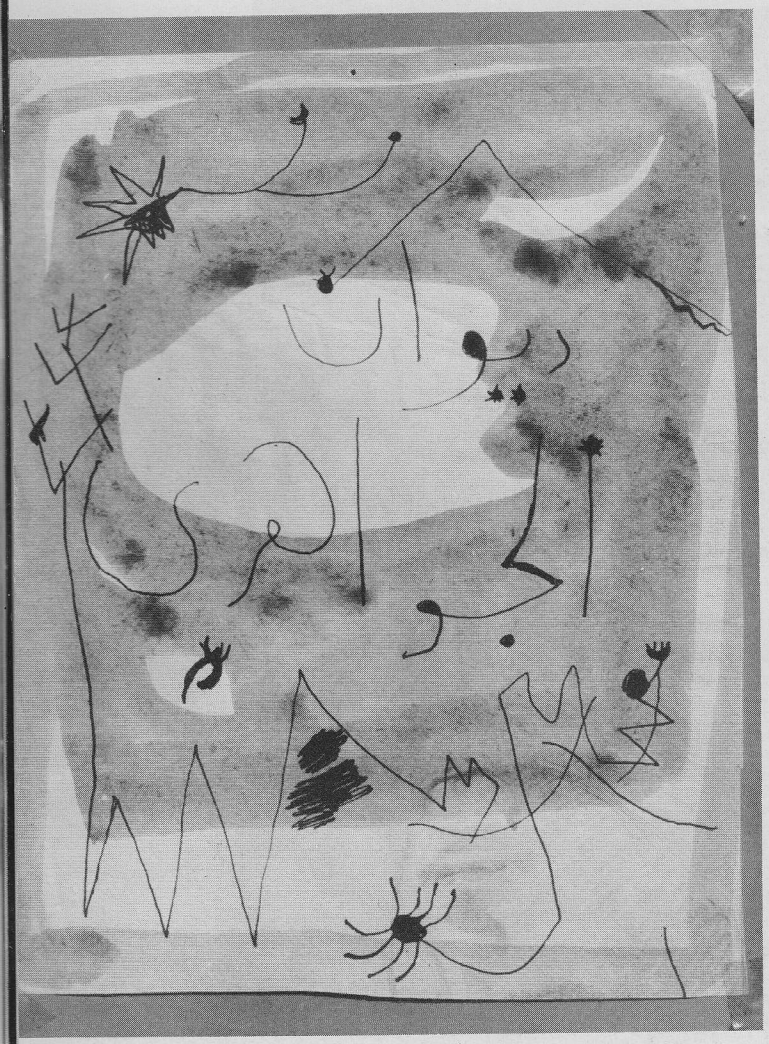
أغلفة كتب ، صممها الفنان (١٩٥٠ــ١٩٥٦)






ديوان
الجواهري

حسين مردان
شعر
قصائد
تاريخية

والى ذلك كله ، رسم في هـذه الفترة عددا من الصور الشخصية التي لا يعرفها الكثيرون لانها لم تعرض في المعـارض وبقيت معلقة في بيوت اصحابهـا . وحسبنا أن نذكر مثلا صورة الدكتورة لمعان الدملوجي وصورة السيدة رباح الركابي ، لندرك مدى التركيز المثمر الواعي الذي كان يستطيعه في خلق هذا الجمال المستكين ـــ هذا الجمال الذي لا يقوى المرء ، بعد رؤية الصورة، على نسيانه . (١٢)

هذه بالطبع كانت سنوات النضج، وقد اغتنت شخصية الفنان وتعددت أوجهها وتكامات، وطفقت تجارب العمر تتداخل وتتفاعل ، وتغذي رؤياه على غراره العبقري الخاص . ولذا فان أحسن الصور التي انتجها جواد سليم في عامي ١٩٥٧ و ١٩٥٨ ، رسمها باسلوب لعله كان متوقعا منه بعد ذلك البحث الطـويل ، ولكنه ايضا اسلوب تخطى به الرسـام النظريات كلها الى ضرب من التعبير الشخصي الصرف الذي شحن فيه تجارب حياته . كانت بعض تجارب الماضي تعـود الى صوره، ولكنها عودة مقطرة، لألاءة ، فيها حبب الخمر ورؤية النشوة . و «القيلولة» ، مثلا ، احدى هاتيك الصور السحرية التي لا تأتي بساطتها الظـاهرية إلا عن تعقيد في التجربة وتحكم بها لم يأت هينا .

لقد اكتشفت في مذكراته وصفا لامرأة مستلقية . كتبه قبل وضع هذه الصـورة بأربع عشرة سنة ، ينطبق عليها تماما ، بكل ما فيها من تفـاصيل . مرة بعد مرة حاول رسم تلك المرأة المستلقية التي رآها من النافذة ذات يوم قائظ ، وقد اضطجعت على « قنبة » في حديقتها المغلقة ، واثارته ، ولكنه لم يسيطر عليها فنيا وتعبيريا ، ليخرجها نهائيا من دمه إلا بعد أن تعلم سر الحصر

---

(١٢) من الغريب أن صور النساء اللواتي رسمهن جواد، تتفاوت باساليبها على نحو يلفت النظر. قارن مثلاً بين صـوره لزوجته لورنـا (١٩٤٨) ، والسيدة لميعة عباس عمارة (١٩٥٢) ، والدكتورة سانحة امين زكي (١٩٥٣) ، والدكتورة لمعان الدملوجي (١٩٥٧) ، والسيدة رباح الركابي (١٩٥٧) . هل كان يستلهم شخصية المرأة الـتي يصورها في تحـديد طريقته واسلوبه ؟

السيدة رباح الركابي (١٩٥٧)

الدكتورة لمعان الدملوجي (١٩٥٧)

والاختزال والتقطير ، ورسمها لآخر مرة على أروع ما تكون عام ١٩٥٧ ، غامرا اياها في جو من الحلم والشهوة :

« ... انبطحت على قنبة طويلة قرب الحـــوض ، وكانت خارجة من الحمام . شعرها الاسود الغزير منفوش بدون نظام يغطي وجهها، وجسدها نظيف ممتلىء بالدم ، ولونه الاسمر يبرق بالجاذبية. كان المحل في ظهر ذلك اليوم الحار باردا ويثير الغـــرائز الحيوانية، الغرائز الارضية . كانت الاشجار تحيط بالحوض، وبالقنبة وبعض الكراسي المصنوعة من السعف، ومع الظل الكثيف الذي تلقيه الاشجار كانت قطع صغيرة متراصة من ضوء الشمس تتساقط على جسم الفتاة، وعلى فـــراش القنبة الممتلىء بالزهور ، والطابوق الندي . كانت ترتدي رداء حريرياً قاتماً ... رمت نفسها في بادىء الامر وتراخت على فراشها، وكانت بلا وسادة. تراخت وكأنها تعطي جسدها للهواء. ثم أخذت تتلوى بجسدها الشاب البض المتناسق ... كانت ترتدي الرداء على جسدها مباشرة ... »

نجد المرأة النائمة ، أو المضطجعة ، في اكثر من صورة من صور هذه الفترة ، ولكن مع قرائن قد لا تكون قرائن « القيلولة » بالضرورة . لعل اجملها صورة « السيدة وابن البستاني » (١٩٥٨) ، حيث نرى السيدة نائمة (ولعلها تتظاهر بالنوم) في الارجوحة، وابن البستاني يحمل خرطوم الماء يسقي به الحديقة . المرأة في معظم رسوم هذه الفترة ، شابة لا وجه حقيقيا لهـا : انها جسد غض وحسب ، دون شخصية معينة . وهي كذلك في هذه اللوحة . أما ابن البستاني ، فان له وجها شبيها جدا بوجه الفنان نفسه . الفنان هنا قد ارتدى احد اقنعته ، ليدنو ما استطاع من المرأة التي يتشهاها. كان جواد يقول مازحا عن هذه الصورة : « ابن البستاني يفكر بالسيدة، والسيدة تفكر بابن البستاني ، والبقية تمثيل ! » واذا ذكرنا اهتمام جواد بموضوع الفلاح في الكثير مما رسم ونحت ، ونذكر لوحة اخـــرى له اسمها « الفلاح » (حيث يحمـل الفلاح « سندانة » فيها وردة ، ولا شيء غير ذلك في الصورة) ، تأكد لنـا ان وجه البستاني الشاب في هذه الصـورة لم يأت بمحض الصدفة . ان المحتوى الحقيقي لهذه الصورة والصور المماثلة لهـا

القيلولة (١٩٥٨)

هو الحب ، كما عرفه الفنان في شبابه . ما أراد أن يقوله قبل ذلك بسنين كثيرة ، واخفق في قوله على نحو يرضيه ، افلح الآن اخيرا في قوله . فالمهم ليس ان يقوله فحسب : بل ان يقولـه ويجعل منه فنا يضع فيه اللغز والسر ، جوهر الديمومة وسحرها .

هذه التجربة الحية أبداً في ذهن جواد ، سواء أكانت تجربة الحب، أو الألم ، أو الغضب، أو الشفقة ، والتي يحاول التعبير عنها رسما ونحتا مرة بعد اخرى عبر السنين ، هي التي في النهاية ملك زمامها وحولها بفعل خـلاق لا تردد فيه الى منحوتاته الاخيرة في نصب الحـرية — ذروة فن جواد سليم وخلاصة اسلوبه . كل قطعة تقريبا في هذا النصب لها سوابق عديدات اعمل الفنان فكره فيها وجرب اداءها على هـذا النحو أو ذاك في فترات متلاحقة من حياته ، حتى اكتملت في رؤياه واتخذت شكلها الاخير ، واحتواها في البرونز الى الابد . حتى النصب نفسه ، كما رأينا ، كان يتوقع الفنان أن يصنعه — على شكل ما — قبل ذلك بخمس عشرة سنة. فكأنه قضى تلك السنين كلها وهو يعالج موضوعه ، ويتأمل في تفاصيله « السمفونية » الى ان تحين سـاعة التنفيذ . فـلا عجب اذن انـه استطـاع ان يضع تصميم النصب ، وينحت مصغراً لقسم منه بالطـين الاصطناعي ، في اسابيع قليلة في أوائل عام ١٩٥٩ . لقد ادرك ايامئذ النقطة التي يعرف الفنان عندها ما الذي يبغيه من فنه بالضبط : يعرف اين الجوهر واين العرض، ما الذي يجب ان يبقيه وما الذي يجب ان يرفضه .

« لقد عملت جاهداً لكي أنسى ما تعلمت » ، قال في تصريح له في نيسان عام ١٩٥٨ . « ففي عصرنا مؤثرات لا تحصى ، على المرء أن يعرفها لكي يبقي على

ما يريد وينبذ الباقي . »

ثم يقول: « ان المواضيع العظيمة ـــ اجتماعية كانت أم سياسية أم انسانية ـــ لا تكفي لايجاد فن عظيم او أصيل، إلا اذا كان للفنان نفسه من القامة ما يكفي لتأويلها . فالذي يجعل من « غرنيكا » صورة عظيمة ليس كون المدينة قد ضربت بالقنابل ، بل لأن الذي أوجد الصورة هو فن بيكاسو . »

كان جواد يستشعر قواه ، ويمد ذراعيه عالياً ، واثقاً من قدرته وقامته ، في انتظار اللحظة التي يتاح له فيها معالجة موضوع عظيم هو خليق به . ومع انه في الفترة التي سبقت ثورة ١٤ تموز كان قليل النحت جداً ، فانه كان كثير التأمل في ما يمكن للفنان ان يحققه للعراق : انه يعي مشكلة النحات الذي لابد له في العمل الكبير من سند من الدولة ، والذي ، في الوقت نفسه ، قد تفرض عليه الدولة مواضيع او حدوداً يرفضها . والنحت في العراق القديم ، اذا استثنينا الفترة السومرية التي كان فيها الفن أقرب الى تعبير الفنان الشخصي ونظرته الذاتية ، كان ـــ كما في العهد الآشوري ـــ نحتاً يتوخى الضخامة والهيبة وينطق بصوت السلطة ، يعظم الملك ويمجد الجبروت . انه فن مراسيمي يطالب الفنان بالحذق والمهارة ، حتى لتضيع شخصية الفنان في متاهات صنعته . ويبدو أن جواد كان ، لذلك ، أميل الى موقف الفنان السومري الاقدم ، بما في عمله من خشونة ترافقها حرية في التعبير والرؤيا ، ولكن الضخامة الآشورية كانت تغريه ، فيمني نفسه بأنه يستطيع ان يسمع الناس صوته هو عن طريق الموضوع المأساوي الذي سيجعله جزءاً من أي عمل فني كبير قد تكلفه به الدولة . فهو يقول في التصريح المذكور آنفاً :

« لقد كان الفن في وادي الرافدين دائماً كشعب هذا الوادي ، كلاهما نتاج الأرض والمناخ . كلاهما لم يدرك قط الانحطاط ولم يبلغ قط الكمال : فكمال الصنعة ، بالنسبه اليه ، يحد من التعبير الذاتي . كان عمل الفنانين العراقيين القدامى خشناً ولكنه غني بالابتكار . فيه حيوية وجرأة لا تتيسران للتقنية المرهفة . كان الفنان دائماً حراً في التعبير عن نفسه ، حتى في خضم فن الدولة

في آشور، حيث يتكلم الفنان الحقيقي من خلال درامة الحيوان الجريح(١٣).»

لا شك ان جواد كان في قوله هذا يحاول التوفيق بين ضدين ، وان يكن من الصعب ان نتفق معه على ان الفن العراقي لم يبلغ الكمال ، او التقنية المرهفة . هذا القول يصدق على الفن السومري الذي لم يلجأ الى الضخامة ، وبقي في نطاق الصلة الحميمة القائمة بين الفنان ورؤياه الخاصة . أما الفن الآشوري فقد كان له شأن آخر ، من حيث روعة التقنية وكمال الاداء . غير ان المهم هو ان نبحث عن الفنان الآشوري نفسه فيما صنع . وجواد سليم كان محقاً في رؤية الفنان الحقيقي، « حتى في خضم فن الدولة في آشور ... يتكلم من خلال درامة الحيوان الجريح. » انه يفكر باللبؤة الجريحة في الدرامة النحتية الهائلة التي تصور ملك نينوى آشور بانيبال (القرن السابع ق.م.) وهو يصيد الاسود : أي عين ، أي يد ، أي ازميل ، كان لها كلها ان تتآلف هذا التآلف المذهل لتخلق هذا النحت؟ لا ريب اننا هنا سننسى الملك الجريء وعرباته الفولاذية وخيوله المريشة وسهامه الصائبة ، وإذ نتمعن في الاسود القتيلة المتناثرة ، واللبؤة الجريحة وهي تشرئب بعنقها ترفض وتغالب الموت الذي زرعته في خاصرتها ومتنها السهام الملكية ، فاننا نقحم في ضرب من المأساة: اننا حينئذ لا نفكر بجبروت الملك وحده بل بالقوة المضادة له، واذا نحن نتصاع لمشيئة الفنان الذي ركز ابداعه في ارادة الحياة في هذا الحيوان الجريح ، فصور كل جارحة ، كل عضلة ، فيه وقد توترت رفضاً للموت وتأكيداً على الحياة . اننا نشارك الفنان في حس المأساة ، لكيما نشاركه في تمجيد الحياة .

وجواد سليم كان من الذين يمجدون الحياة. حبه لبلده، ولكل ما يفعله الناس في باده ، حبه لكل ما تراه عينه ، بل لكل من تراه عينه ، حبه للأطفال والنساء ، هذا الحب العارم كان في الثنايا من كل ما رسم او نحت ، تعبيراً عن تمجيده الحياة ، وصانعي الحياة ، في وطنه .

---

(١٣) هذه ترجمتي للنص الانكليزي الأصلي الذي كتبه جواد في دليل المعرض الذي أقيم في مركز الدراسات الانكليزية (نيسان ١٩٥٨)، والذي ترجم عندئذ الى العربية ترجمة رديئة لم يكن الفنان مسؤولاً عنها ، رغم نشرها في الدليل نفسه .

حب كهذا لا بد ان يكون مشفوعاً بحس للمأساة ، كلما أدرك الفنان ما يعاني هؤلاء الذين يحبهم من آلام ، واضطهاد . ثمة الفقر وثمة المرض ، وهما ماثلان في الكثير مما رسم ، وثمة الظلم وانعدام الحرية السياسية ، تلك الحرية التي كان كل عراقي يطالب بها جيلاً بعد جيل. كانت طموحات الشعب كبيرة ، وكلما كبر الطموح اشتد الشعور بانه محاصر ، ولا بد من كسر الطوق . وكان التمرد والانتفاض على الطغيان يتكرران ، وتقع الضحايا ، ويسجن المفكرون . وجاءت ثورة ١٤ تموز بكل عنفها نتيجة منطقية لتمرد الشعب على الطغاة من أجل حريته . وكان ثمة شعور جارف عرفه الفنان كما عرفه الشعب ، بان آفاقاً عريضة قد انفتحت فجأة امام الأمة كلها — شعور بنشوة الحرية أخيراً ، بنشوة الانطلاق ، بنشوة الايمان بان لا سجون بعد اليوم ، وان لكل انسان منذ الان ان يحقق ذاته ، ويخدم وطنه ، على الغرار الذي يتوق اليه ويتقدم ببلده نحو الافضل والاروع .

كان جواد سليم في غمرة هذه النشوة ، عندما وجد أن الانظار تتجه اليه ليجسد الحلم الذي راوده لسنين طوال . لم يكن هناك أي تردد: لقد طلب اليه المسؤولون ، بعد الثورة بأشهر قلائل ، ان يصمم نصبا للثورة لكي يقام في ساحة التحرير — اكبر ساحات بغداد — واعطي مطلق الحرية في التعبير — والحرية بالضبط هي ما كان يخشى الا تجود به الدولة، وهي التي اصر عليها قبل كل شيء . لقد وجد نفسه ذات صباح يجابه موضوعه الكبير : له ان يصوغه في الشكل الذي يريد ، بمطلق حريته ، وتنفق على تنفيذه الدولة .

واذ راح يفكر بالتفاصيل ، ازدحمت في ذهنه مواضيعه الاثيرة لديه ، والتي سيجعل منها درامة ، أو ملحمة ، تنطق بلسانه ، كما تنطق بلسان الشعب كله . وفي الوقت نفسه ، كان عليه ان يبلور في شكل نهائي وحاسم نظرياته المتنامية حول الاسلوب العربي، العراقي ، المعاصر . وهكذا كان عليه أن يوفق بين حاجة الدولة وحاجته ، بين مطامح الجمهور ومطامحه ، بين حسه الزماني وحسه المكاني ، بين فهمه للتاريخ وفهمه للمستقبل . « الفكرة النبيلة العالية لكل سائر » عليه ان يضعها على نحو يجسد تطلع الامة ، ولكنه ايضا يجسد عبقريته ،

مصغر القسم الايسر
من النصب (١٩٥٩)

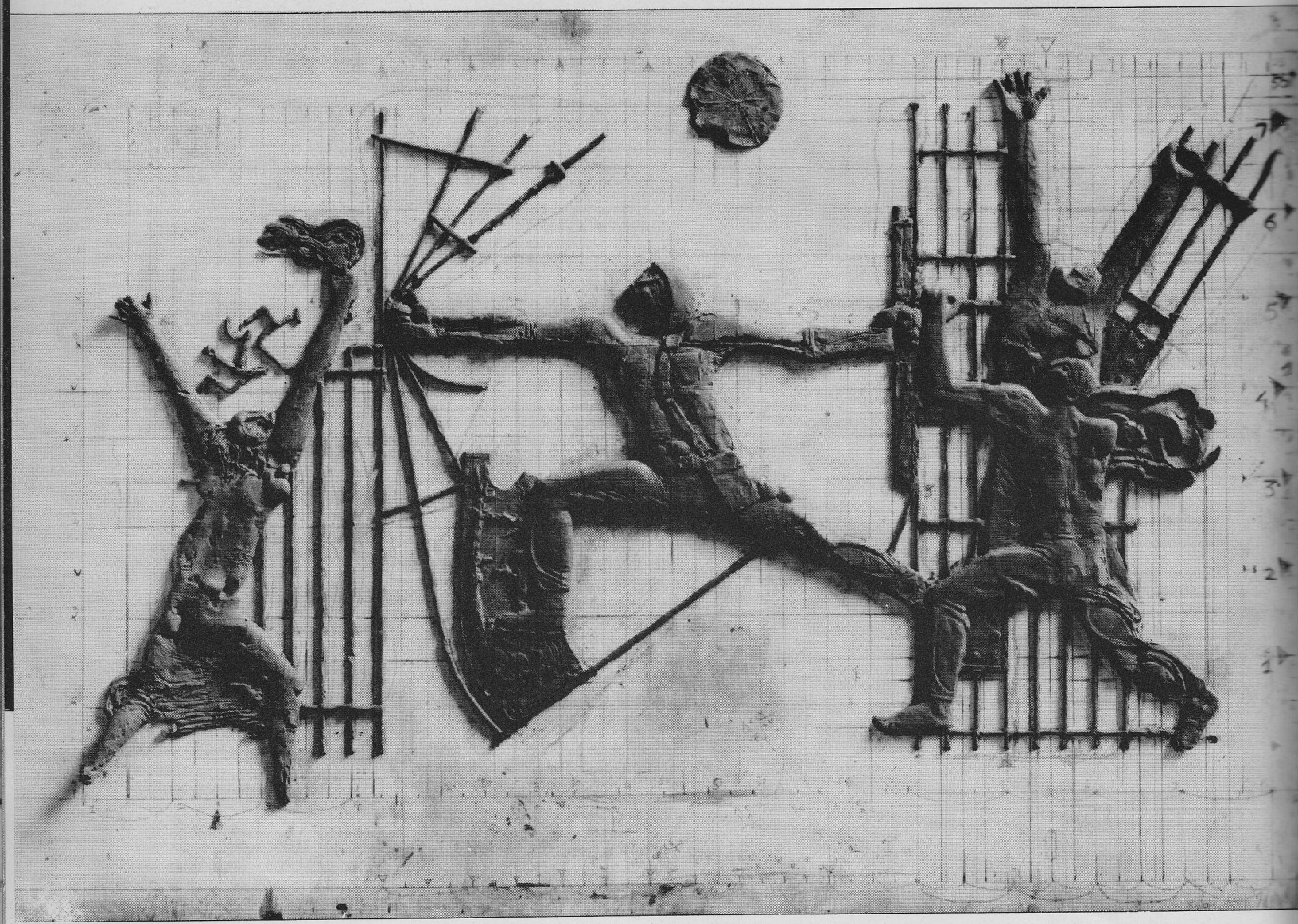
كان عليه أولا ان يحدد أبعاد عمله في فضاء المدينة ، والشكل الذي يصوغه فيه . أيكون نحتاً مجسماً ، أم ناتئاً ؟ وكيف تجمع فيه أفكاره المزدحمة ؟

لقد قرر الكثير من ذلك بالتشاور مع المهندس المعماري الاستاذ رفعة الجادرجي ، الذي صمم بالتالي افريزا عريضا ، يمتد بارتفاع عشرة أمتار لمسافة خمسين مترا أو أكثر، وتعلو حافته السفلى عن الارض بمقدار ستة أمتار ، بحيث يغدو البناء الذي يحمل النحت شبيها بالبوابات الآشورية القديمة — وتكون هذه البوابة مدخلا لحديقة جديدة ، تحل محل حديقة قديمة ، وتسمى حديقة الأمة . (وهذه ايضا صممها رفعة الجادرجي .) لقد توخى المهندس في هذه البوابة الاستطالة الافقية وقلة الخطوط والسطوح الهندسية ، لكي يقع التأكيد كله على ما سيضع عليه الفنان من نحت . ويذكر الاستاذ رفعة الجادرجي ان فكرة هذا الجدار جاءته عندما رأى اللافتات الكثيرة التي كان المتظاهرون يخرجون بها كل يوم تأييدا للثورة ، فقال لجواد سليم : « لنصنع نحن لافتة اخرى ، باقية الى الابد ! »

ولقد لقي هذا التصميم هوى من نفس جواد ، وساعده في ان يستوحي فكرة انتشار المنحوتات على افريز طويل من فن عراقي قديم ايضا : فن الاختام الاسطوانية ، عندما يدحرج الختم الاسطواني على قطعة من الطين ويترك فيها صوره المنقوشة في تسلسل متوازن. ولم يطل القرار بالفنان في اختيار النحت الناتىء ، لانه السمة البارزة لأروع ما في نحت وادي الرافدين، واعظم المنحوتات البابلية والآشورية والعربية كانت على هذا الغرار . فالعبقرية الفنية في العراق منذ أقدم العصور حتى أواخر العصر العباسي عبرت عن نفسها بالنحت الناتىء والتخطيط والنقش المسطح ، بعكس الفنون الاوربية التي كانت دائما تسعى نحو التدوير والتجسيم .

لم يقدم جواد للمسؤولين في بغداد أي تخطيط أو مصغر للنصب، فيما عدا مصغراً عريض الخطوط للقسم الاوسط منه ، الذي يصور قفزة الجندي ، و « الحرية » حاملة المشعل ، عندما تقرر أن يذهب على نفقة الدولة الى فلورنسا للعمل عليه ، في أوائل آذار ١٩٥٩ . هكذا كانت الثقة مطلقة بما سيصنع من نحت! (لا بد من القول ان رفعة الجادرجي ، صديقه وأحد المعجبين

أول قسم صممه الفنان لمصغر نصب الحرية (١٩٥٩) . لاحظ قياسات التفاصيل من أجل التكبير والتنفيذ، ثم التغيير الذي أجراه الفنان على بعض التفاصيل والنسب ، ولا سيما في وجه الجندي .



بفنه ، كان له الدور الأهم في ذلك كله ، اذ كان أحد كبار المسؤولين عن اقامة النصب .)

وفي فلورنسا راح جـواد يخطط خطوطه الاولى على هـذه الرقعة الفسيحة ، فتبين لـه ان ملحمته ستتألف من وحدات متوالية ، واذ راح يستدر تجارب سنيه الطويلة وتراكمات الرؤى والرموز التي عالجها وعاناها مرارا دون ان يتاح لـه ان يبلورها على مثل هذا النطـاق الرحب ، وجد أن بامكانه أن يجعل في النصب أربع عشرة وحدة ، والعـدد يمثل تاريخ الثورة ، الـذي أصبحت له قيمة تكاد تعتبر صوفية، أو قدسية، كما أنه ضعف العدد ٧ الذى له في لا وعي الناس معنى رمزي منذ أقدم الأزمان .

وفي أثناء ذلك، اذ اخذت تفاصيل الرسوم تبرز أكثر فأكثر، كان هناك مؤثر آخر، ربما لم يكن الفنان يعيه كل الوعي ، ولكنه كان يفعل في رؤياه طـوال الخمسينات : الخط العربي . لقد تحول الافريز، في مصغره، الى لوحة « يخط » عليها الفنان ما يشبه ـــ لو نظرنا اليه من بعيد ـــ كلمات فيهـا امتدادات واستدارات تتمتع بالنظـــر اليهـا لروعتها بحد ذاتهـا ، لمـا بينهـا من علاقات ونسب .

وكانت محصلة هذه القوى جميعا ان رتبت الوحدات على شكل بيت من الشعر العربي ، يقرأ من اليمين الى اليسار. فكل وحدة هي فكرة قائمة بذاتها ، ولكنها تتصل بالاخرى في سياق يؤلف المعنى الذي يعبر عنه النصب بأجمعه: توق العراق الى الحرية منذ القدم، وتقديمه الضحايا في سبيلها وثورته في تحقيقها ، واذا الحـرية ترفع الشعلة عاليـا لينعم الشعب بالسلام والازدهار والخلق . فالثورة هي من اجل الحـرية ، والحرية هي من أجل استنباع طاقات البـلد الابداعية .

لقد كان جواد سليم طوال الاسابيع القليلة التي قضاها في تخطيط منحوتات النصب ، ثم في وضع مصغره الطيني ، في حالة من الفرح العجيب . كان قد أمضى فترة طويلة انصرف فيهـا كليا الى الرسم ولم ينحت شيئاً يذكر . واذا طاقاته النحتية المخزونة، كما وراء سد ، تتفجر دفعة واحدة ؛ وتنهال في رؤى من البرونز . بيد أن نزعته الى الرسم ، التي طالمـا صارعها فيما مضى ، كانت قد استبدت به : وجاء اسلوب النصب ، في حسه الشكلي العام ، اقرب الى اسلوب الرسام .

الحصان ــ دراسة للنصب (١٩٥٩)

ولكن بينما كان رسم جواد ، في الاغلب، من نوع سكوني ، فقد كان نحته اكثر حركية، ثم جعل يدخل الحركة في رسومه في السنوات الاخيرة ، وأدخلها أخيراً في النصب ، بحيث باتت الحركة هي طابعه العام . وهذه الحركة ابعدت اسلوب جواد ، ولو قليلاً ، عن الاساليب التي استوحاها بالذات : اساليب النحت العـــراقي القديم ـــ أو النحت الشرقي اجمالا ، كالنحت المصري . أو الحضري ، أو التدمري . كما ان الحركة ميزته عن بعض اتجاهات النحت المعاصر التي يمثلها النحاتون الذين تأثر بهم جواد ، كهنري مور . وبهذا أكد جواد سليم ، في التحليل الأخير ، على اسلوبه هو، ونظرته الخاصة الى التشكيل النحتي. وقد ابتعد عامداً عن التجريد ، لانه أراد التعبير « الانساني » الصريح عن عاطفته العنيفة الطاغية . فالمشكلة لديه لم تكن مجرد قضية جمالية ، بل قضية درامية ، فيها توتر ، وفيها مأساة ، وفيها حل ينتهي الى سلام عميق .

وقد بقيت عواطفه على توترها العـالي طيلة الفترة التي انجز فيهـا المصغر(١٤) ، ثم أخذ ينحت في الطين الاجزاء التفصيلية في أحد استوديوات فلورنسا ، حيث أقـام مع زوجته وابنتيه الاثنتين . وفلورنسا مدينة جوتو وبرونيلسكي وغيبرتي وميكيلانجلو . كان يتردد على كنائســـها ومتاحفها يتأمل روائعها المعمارية والنحتية في جولات يومية، ويشعر أن في عمله استمراراً لتقاليد هؤلاء العمالقة. وكان يعينه في العمل حتى النهاية الاستاذ محمد غني، تلميذه سابقاً ، وعضو جماعة بغداد للفن الحديث ، والذي كان يقضي السنة الاخيرة من دراسته النحت في روما . وقد أنجز أول ما أنجز تمثال « الحرية » بطلب من الحكومة العراقية، فتم صبه في البرونز في مسبك في بلدة پستويا ، وأرسل الى بغداد عام ١٩٥٩ حيث ثبت على الافريز، الذي كان قد كمل بناؤه، وكسي سطحه بالرخام ، وبقيت حاملة الشعلة الثائرة معلقة وحدها هنـاك بين السماء والارض ، ريثما ينتهي الفنان من مهمته الجبارة .

---

(١٤) الجـزء الاوسط من النصب ـ المفكر السجين ، الجندي ، الحـرية ـــ هو الوحيد الـذي اكمل له مصغراً في بغـــداد ، ولما أخذه معه في الطائرة التي أقلته الى روما ، ضاع هو والرسوم الملحقة به كلها ! ولذا فأنه أعاد صنع هذا الجزء من جديد في استوديو محمد غني بروما . أما الاجزاء الاخرى من المصغر فقد نحتها فيما بعد في فلورنسا .

جواد سليم ١٩٥٨

تخطيط للنصب لم يستعمل (١٩٥٩

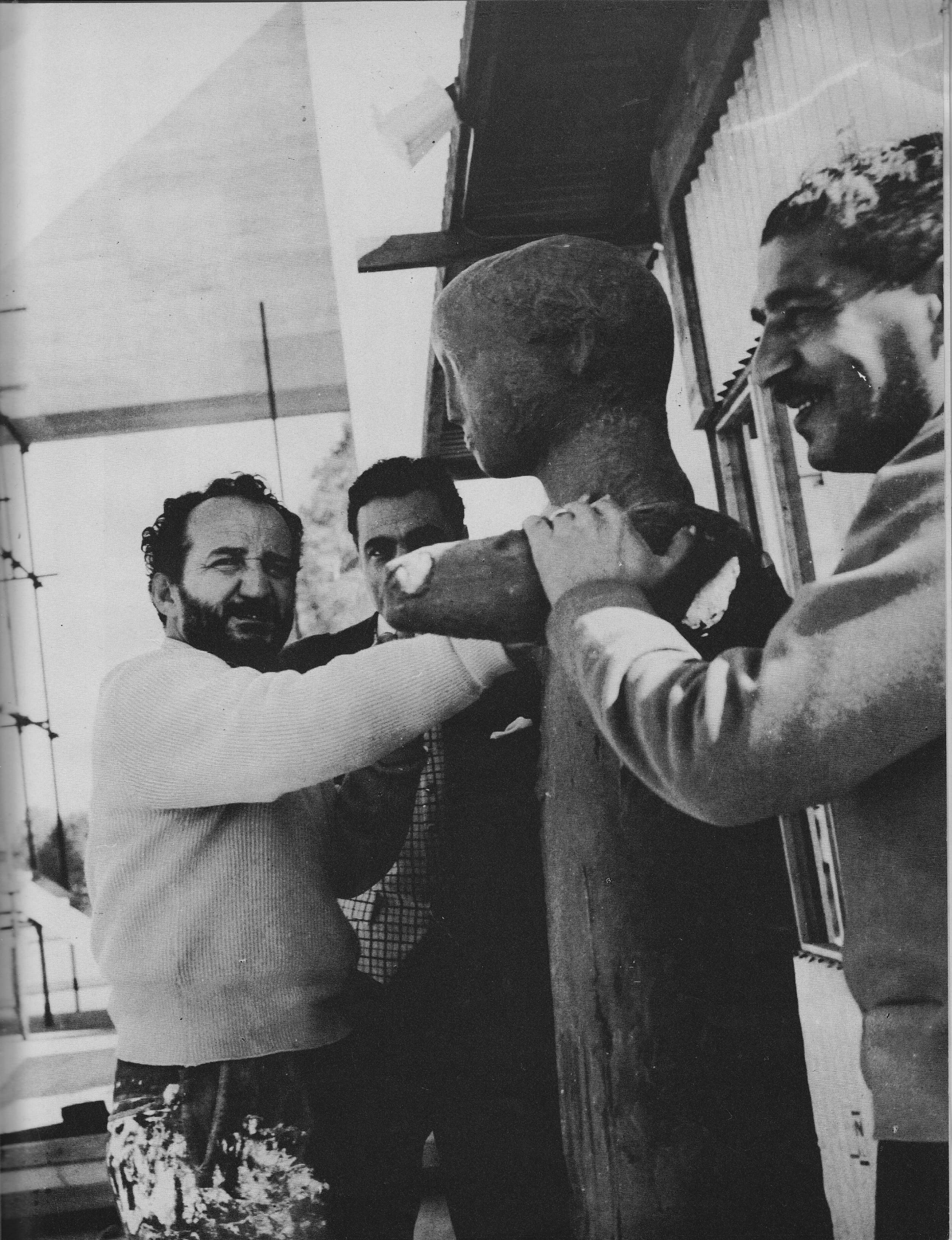
غير أن العواطف الهائجة أدت بجواد سليم الى الكثير من الشك ، والقلق ، واحياناً اليأس. تتناهى اليه الاخبار من بغداد، فيضطرب لما يسمع ، ويقضي الليالي مؤرقاً ، مصمماً على تنفيذ رؤياه الانسانية بالمعدن ، مهما جرى. والى جانب ذلك ، ساورته شكوك تتصل بصلب قضيته الفنية : هل ان منحوتاته فعلا ذات وحدة اسلوبية ؟ ام انها « انتقائية » — أو ، بالكلمة التي كان يستعملها ، "eclectic"? وكما جرى له مرة أو اثنتين فى حياته من قبل، انتهت به هذه الشكوك والاضطرابات النفسية الى أزمة حادة، انهارت لها أعصابه، حتى فقد القدرة على العمل لمدة أشهر ثلاثة كان عليه أن يقضيها فى مصح فى فلورنسا. (١٥) هذه الفترة من العلاج والراحة، مع تشجيع أصدقائه له (وهنا يجب أن نذكر بوجه خاص عناية محمد غني ورفعة الجادرجي الذي أخرجه من المصح « على مسؤوليته ») أعادت اليه صفاءه الذهني مرة اخرى ، وقدرته على التحكم بعواطفه ، بحيث انكب على العمل من جديد بعزيمة ، ومرح ، وثقة .

ان المرء ليكاد يجزم ان اي نحات آخر لو طلب اليه ان يصنع نصبا فيه أربع عشرة وحدة تحتوي بمجموعها على خمسة وعشرين شخصاً ، فضلاً عن الحصان والثور ، ويبلغ ارتفاع الكثير منها ثمانية أمتار ، لطالب بمهلة خمس سنوات او ست على الاقل ، وبمبلغ هو أضعاف المبلغ الذي رضي به الفنان لقاء عمله — ثلاثة آلاف دينار . بيد ان جواد سليم كان قد التزم بانجاز برونزيات النصب في سنة ونصف السنة ، مهما يكن الامر ، بحيث تقرر ان تتم ازاحة الستار عن النصب في بغداد في احتفالات تموز لعام ١٩٦١. ولهذا قضى معظم اشهر عام ١٩٦٠ في جهد محموم ، وهو يصوغ المنحوتات الكبيرة في الطين بمساعدة محمد غني ، ثم يرسل هذه الى المسبك في پستويا حيث تصب كل منحوتة في البرونز بعد تجزئتها الى قطع ، وتحفظ أجزاء كل

---

(١٥) ومما لا ريب فيه أن من الأسباب التي ساهمت في انهياره ، المشكلات المزعجة التي لاقاها في صب تمثال « الحرية » من حيث المواصفات التي بدا ان اصحاب المسبك لم يخلصوا له فيها ، وقد أدى ذلك الى عقابيل من الجدل الأليم، فى فترة كان هو أحوج فيها الى التفرغ الى النواحي الفنية والنفسية من عمله الكبير .

تخطيط للأم والطفل في النصب (١٩٥٩



آخر صورة التقطت للفنـان ،
عند قاعدة النصب ببغـداد ، قبيل
موته المفاجيء (١٩٦١)

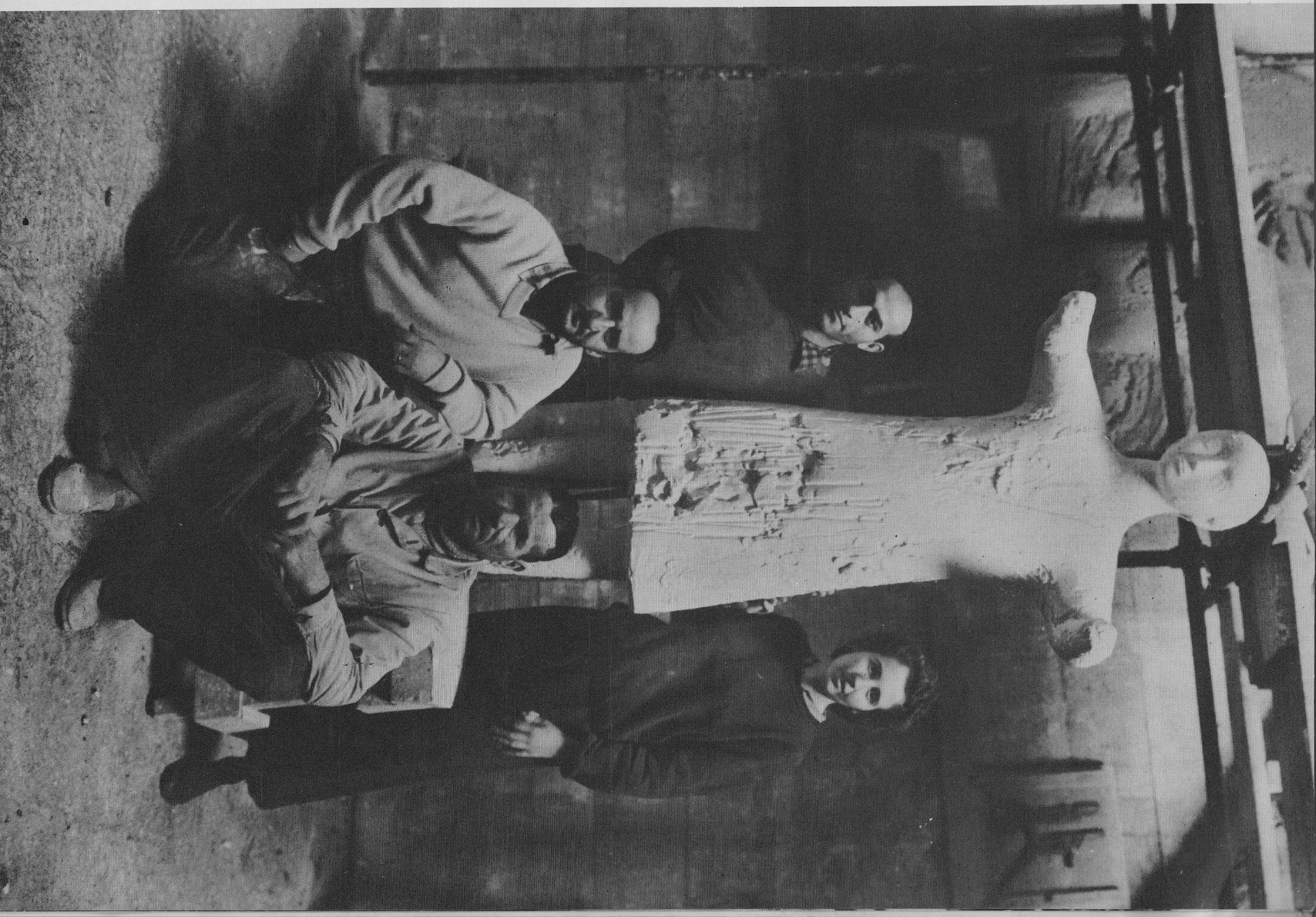
وحدة في صناديق مرقمة لترسل الى بغداد. وانتهى العمل في موعده، وعاد جواد فى اواخر السنة الى بغداد ليشرف على اقامة التماثيل فى مكانها .

وفى بغداد بدأ عـدد كبير من العمال باخراج اجزاء المنحوتات من صناديقها ولحمهـا ، ورفعها الى مكانها الشـاهق ، والفنان فى غدو ورواح الى ساحة التحرير كل يوم يراقب البـداية من تكامل عمـل عمره ، فى جو مفعم بتوقعات زملائه الفنانين وفضول الناس . وكان تثبيت « الحصان » فى أقصى يمين الافريز كافياً لاثارة الكثير من الدهشة والتعليق . وعصر احد الايام، وقد وصل جواد للتو الى موقع العمل للاشراف على اكمال وتثبيت الوحدة الثانية ، « رواد الثورات » ، فاجأته نوبة قلبية حادة . ولما هرع به الى المستشفى ، اجتمع على سريره نخبـة من خيرة الأطباء ببغداد ة وسرى الخبر فى المدينة كلها . غير ان النوبة لم ترأف به ، رغم كل علاج وبعد اسبوع وافاه الاجل مساء ٢٣ كانون الثاني ١٩٦١ ، وهو لما يكمل الثانية والاربعين . وكان لوفاته وقع الفاجعة فى كل قلب ، فى المدينة الكبيرة التي احبها واحبته طوال عمره .

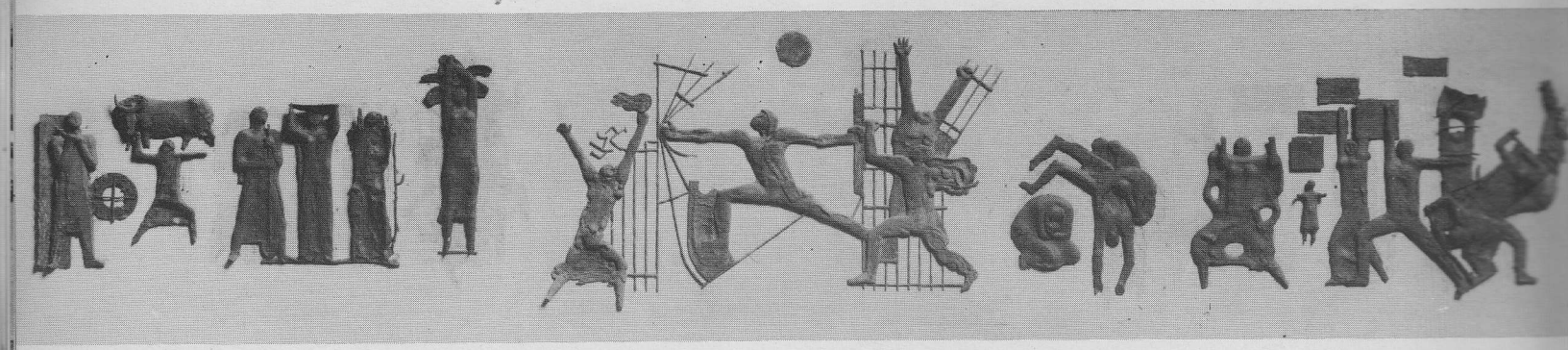
غير ان اخراج القطع البرونزية ولحمها وتثبيتها استمر وفق المخطط الأصلي ، وأنجـز العمل فى الموعد المحدد له . وأزيح الستار عن نصب الحرية في ١٦ تموز ١٩٦١ .

العمل على تركيب التماثيل
على قاعدتها في نصب الحـرية ،
ببغداد (١٩٦١)

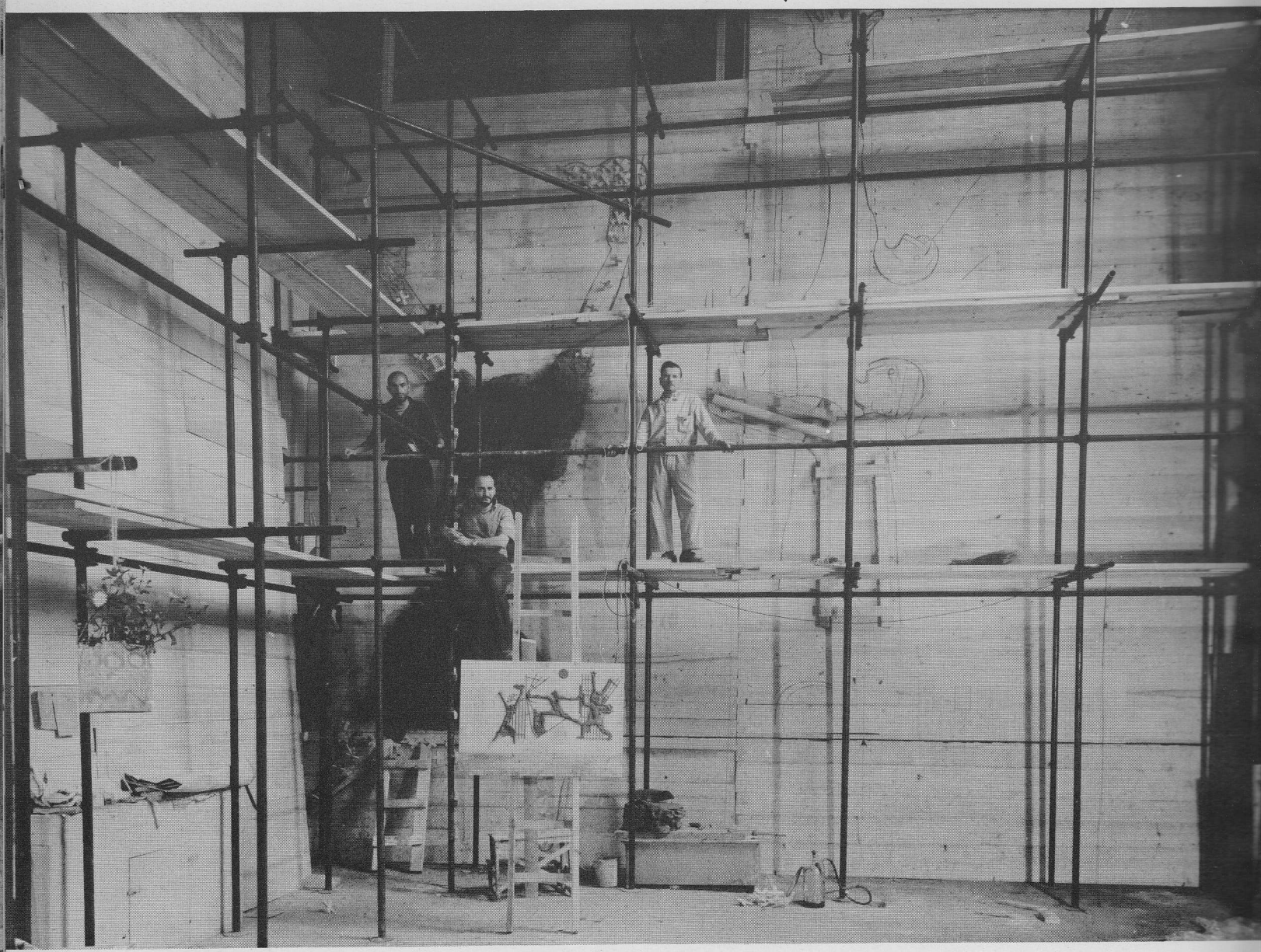
« الطفل » ، في شكله الأصلي قبل الصب بالبرونز ، مع الفنان ومساعديه ، ويرى النحات محمد غني خلف الفنان .

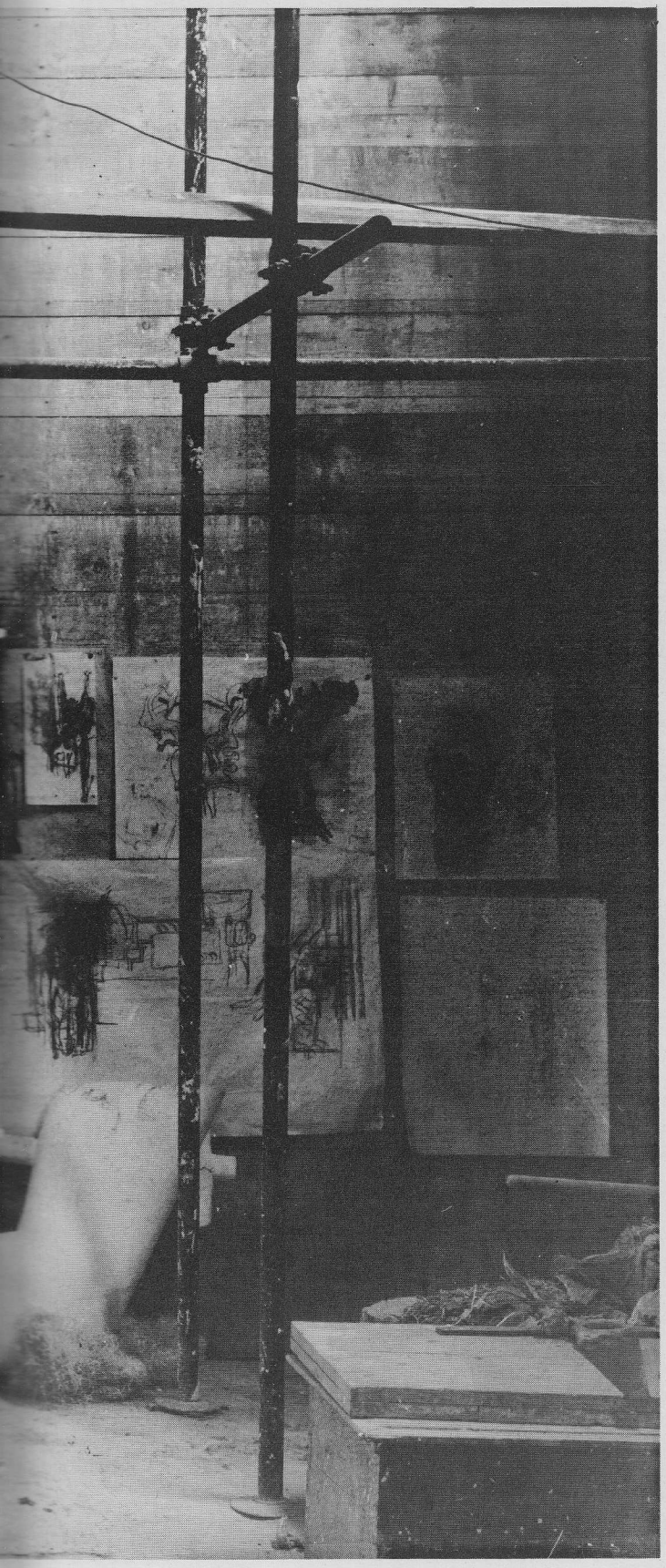


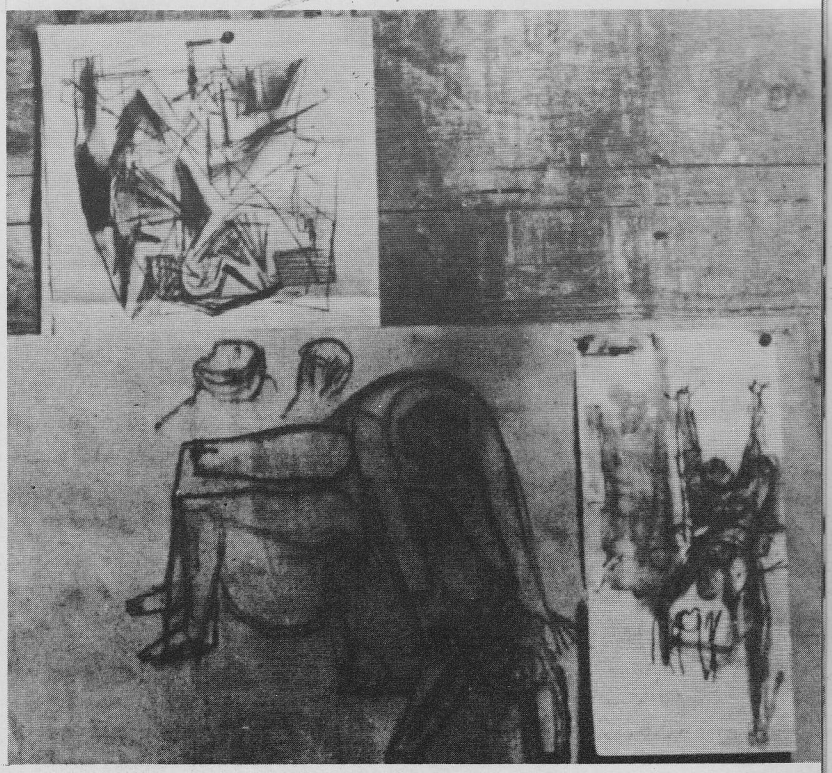
مصغر النصب في شكله الأول (١٩٥٩) لاحظ المجموعة اليسرى التي غير الفنان معظم أجزائها فيما بعد..



في استوديو الفنان بفلورنسا



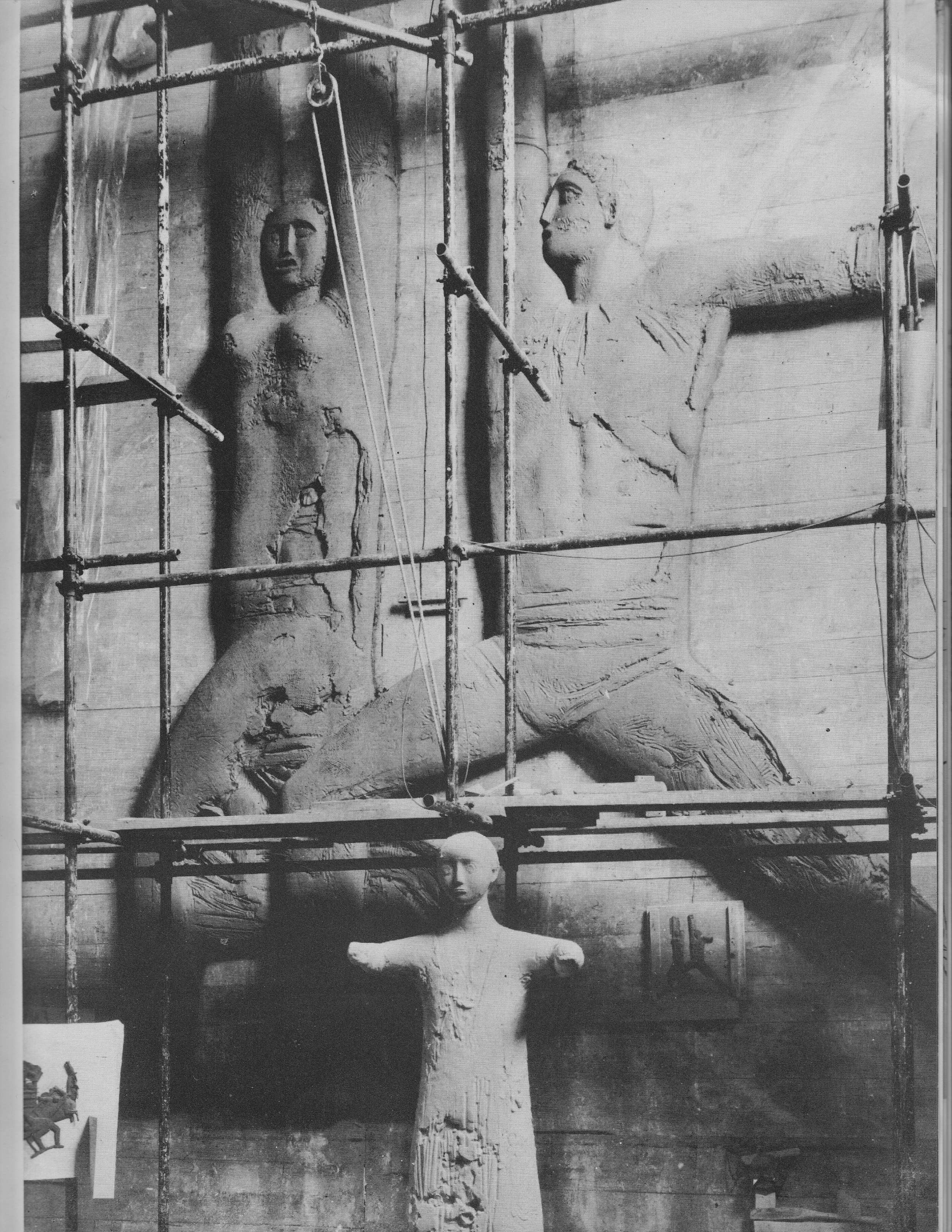




في استوديو الفنان بفلورنسا

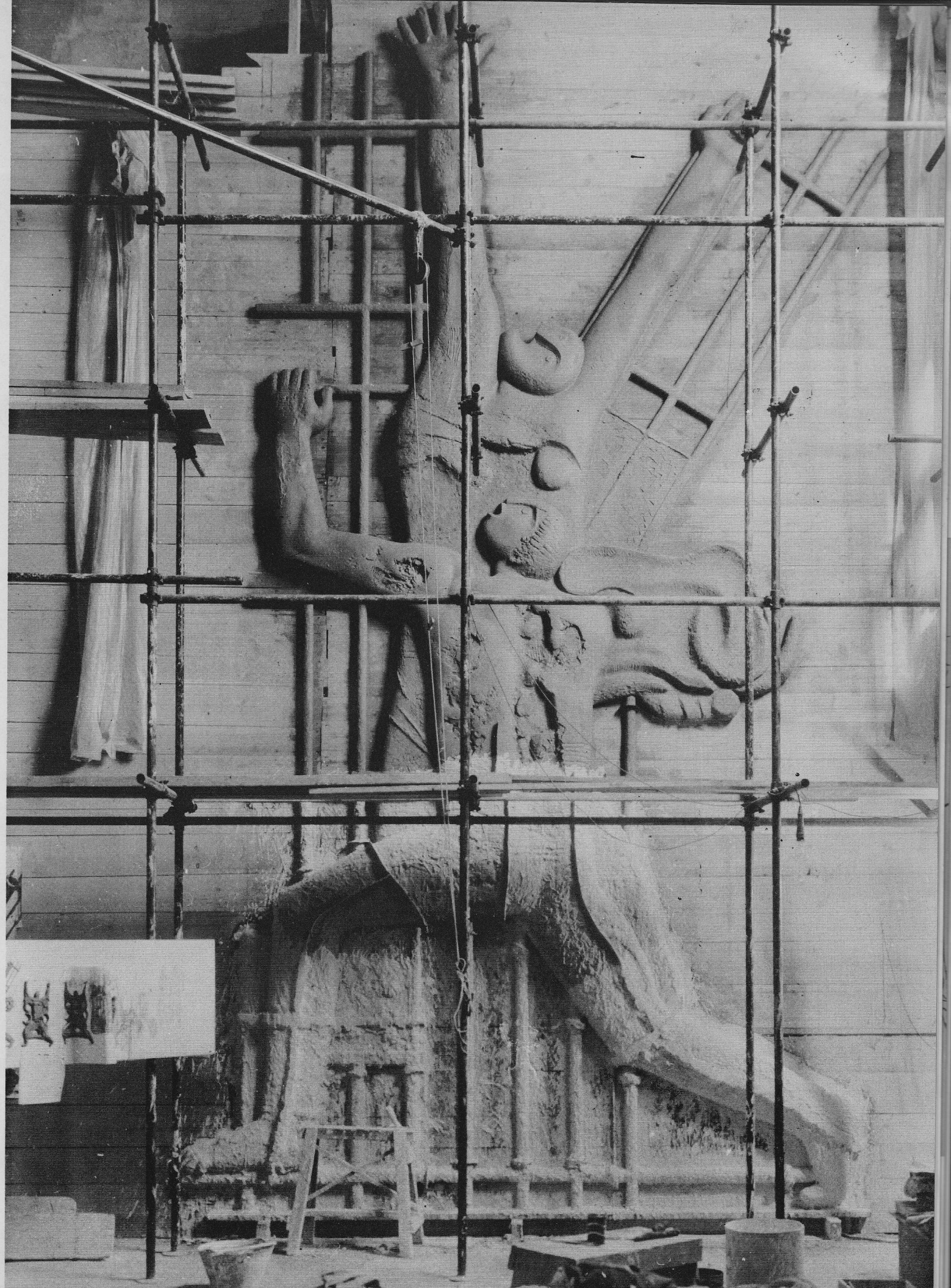
الفنان وهو يعمل على نحت « السجين السياسي » في الاستوديو ، بفلورنسا (١٩٦٠)

الفنان مع مجموعة من مساعديه في انجـاز أعمال النحت الأوليـة في الاستوديو بفلورنسا .

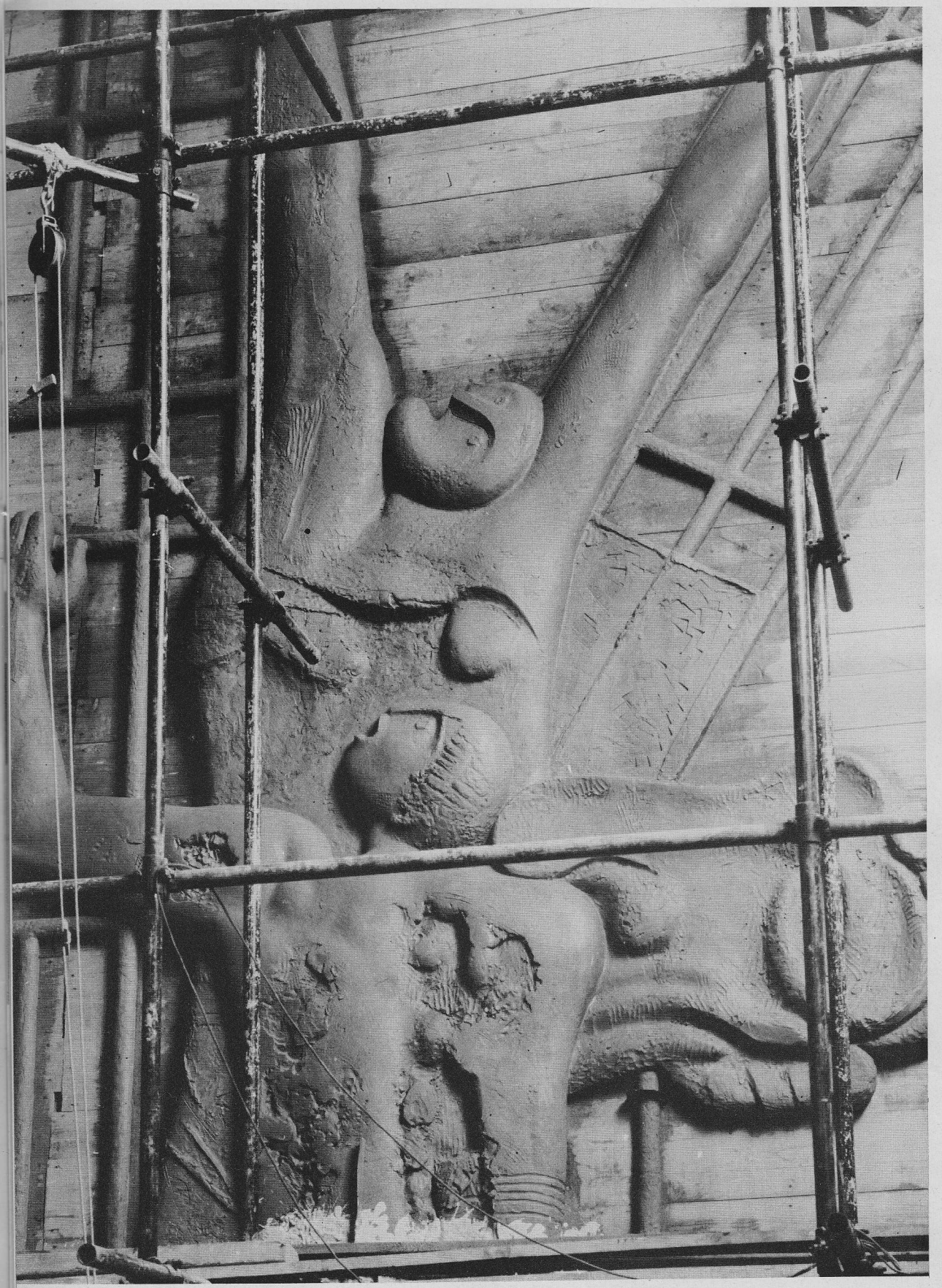


من منحوتات النصب الأصـــلية
قبل صبها بالبرونز ، في استوديو
الفنان بفلورنسا (١٩٦٠)

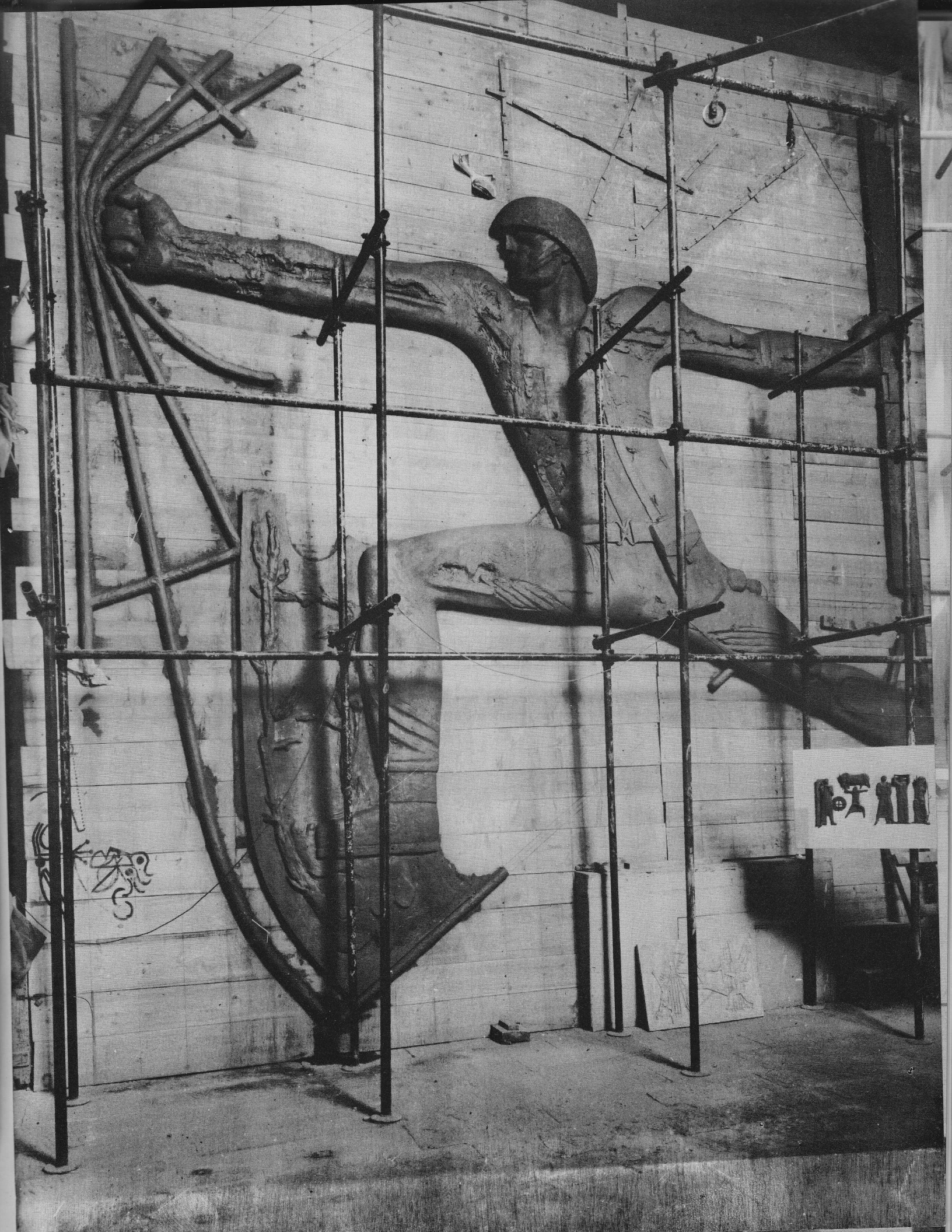
تمثال الشهيد
بعد صب البرونز
في المسبك
وقبل عملية اللحام



«السجين السياسي» ، قبل الصب بالبرونز ، بالاستوديو بفلورنسا.



تفصيل



نساء في الانتظار (١٩٤٣)

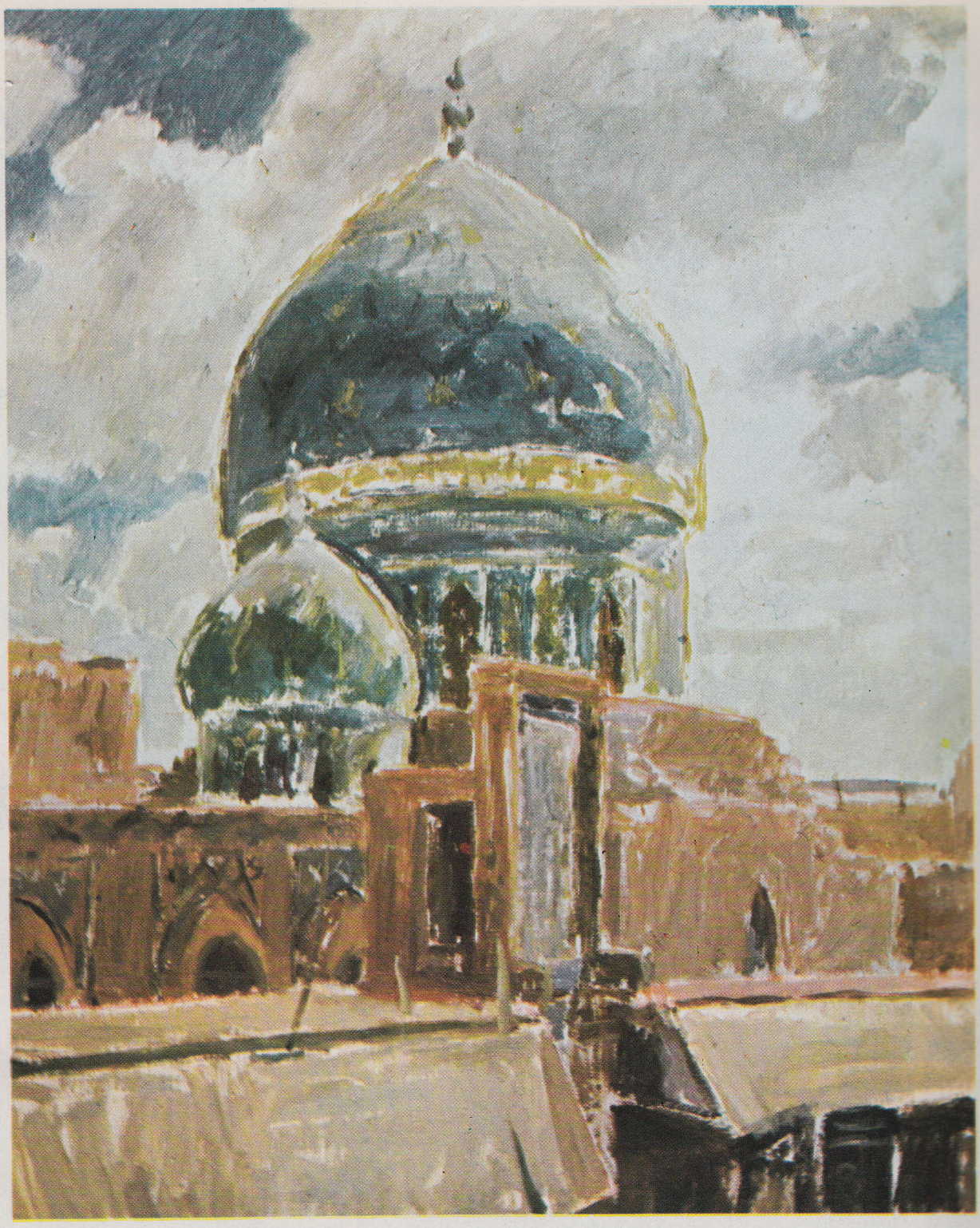
رجل في المقهى (١٩٤٣)

لورنا (١٩٤٨)

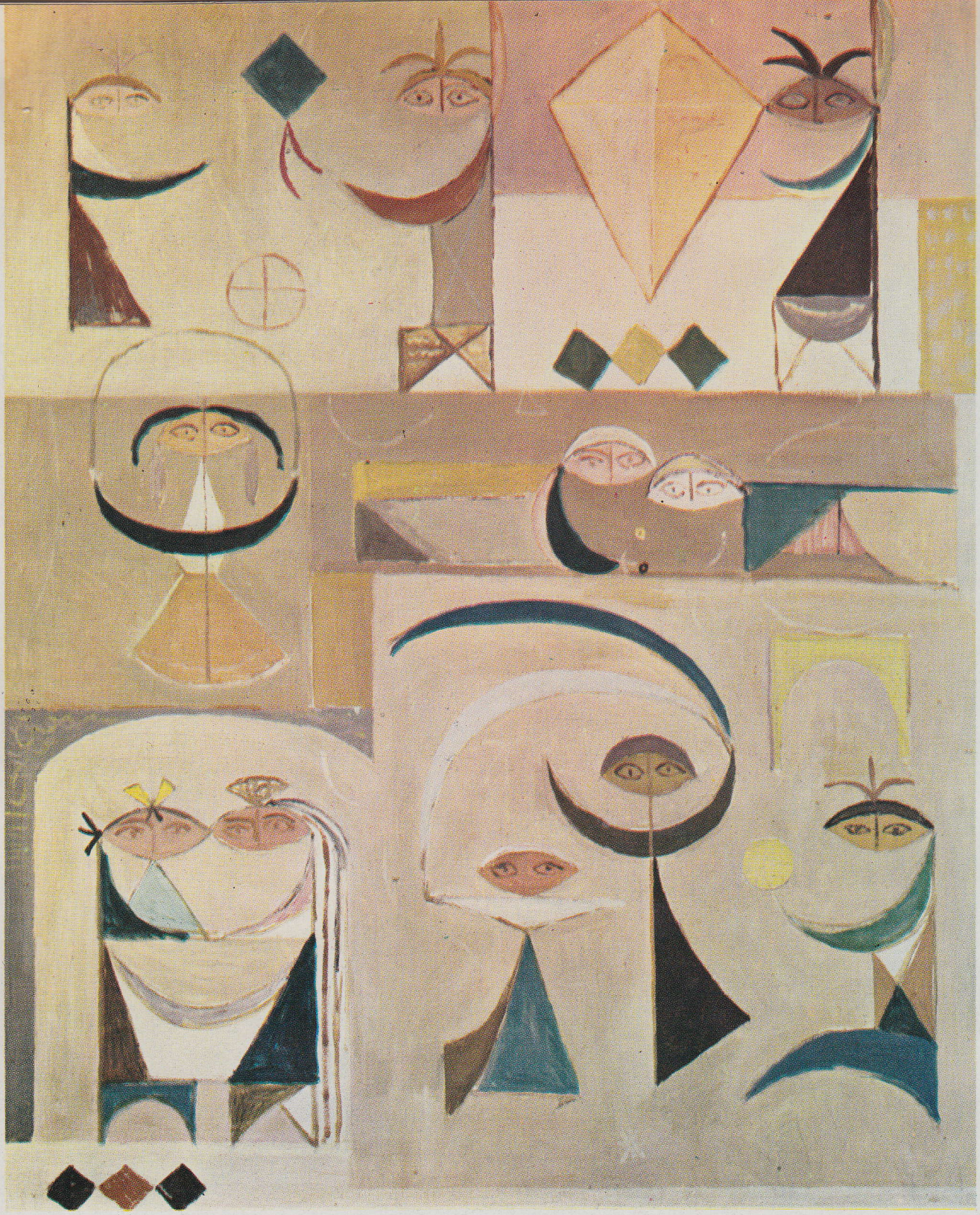
منظر (١٩٤٩)

السيدة لميعة عباس عمارة (١٩٥٢)

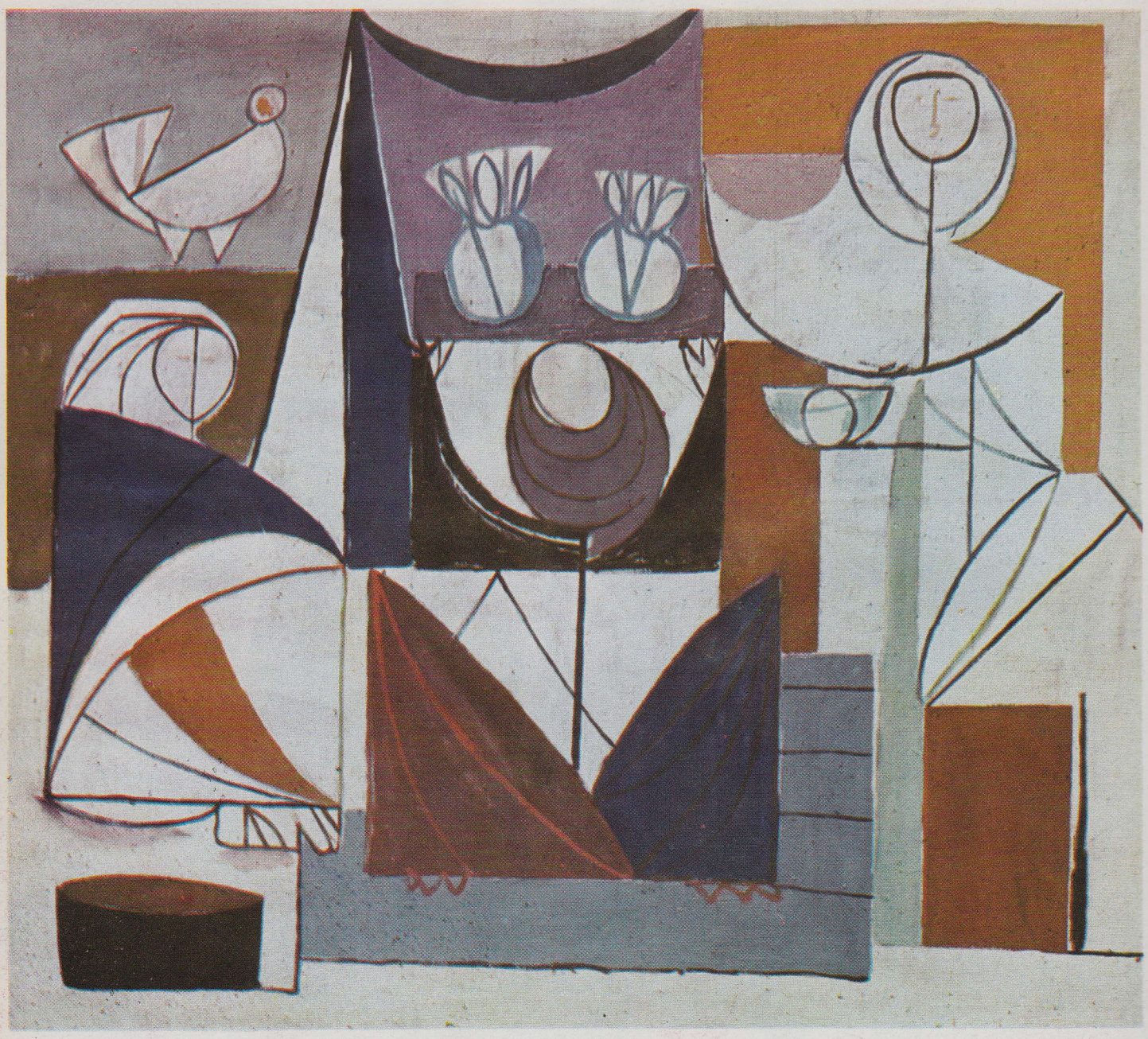
بغداديات (١٩٥٧)



جامع الحيدرخانة (١٩٥٣)



أطفال يلعبون (١٩٥٣ــ١٩٥٤)



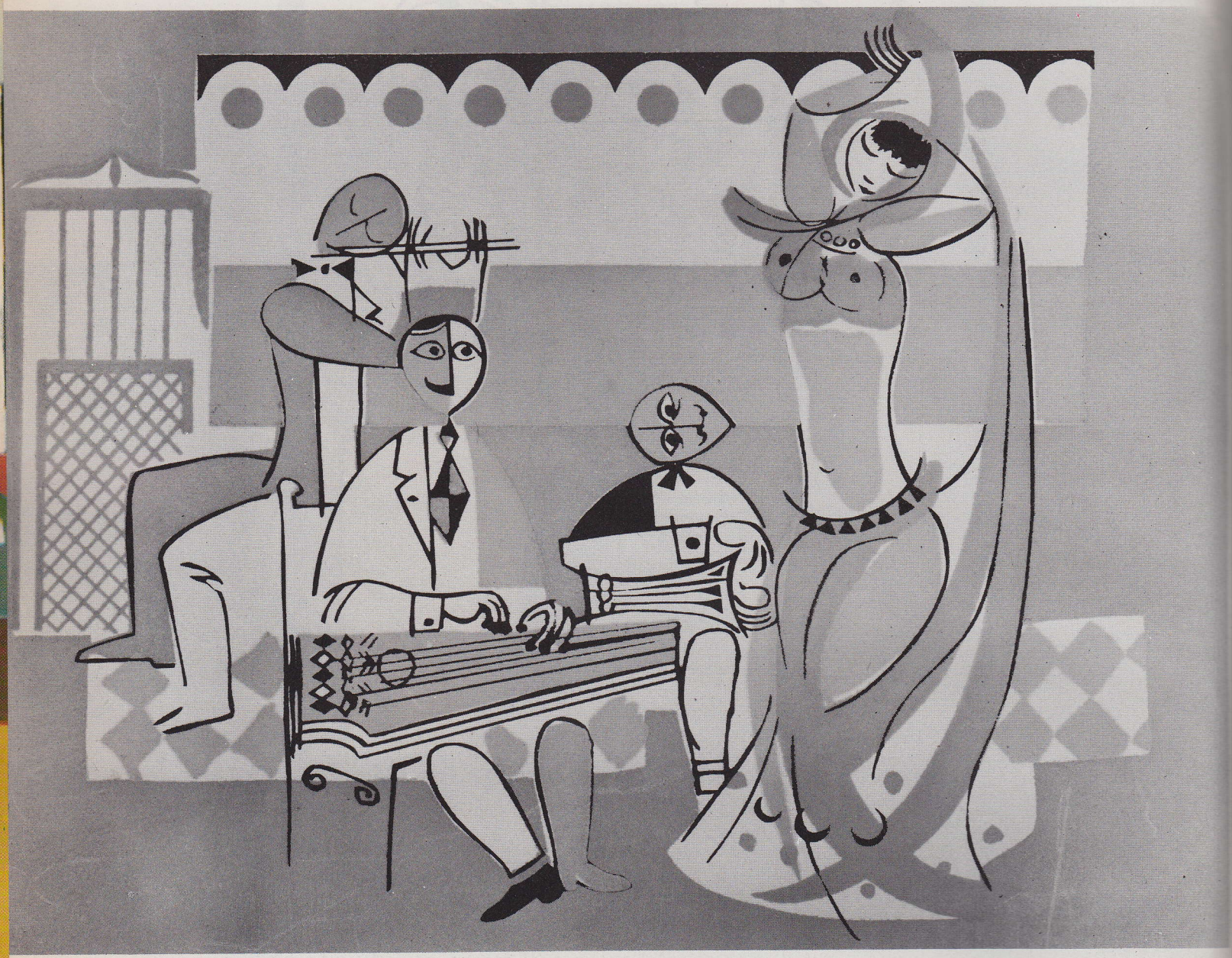
ثلاث نساء (١٩٥٤)

◀ قرويتان (١٩٥٦)

زفة في الشارع (١٩٥٦)

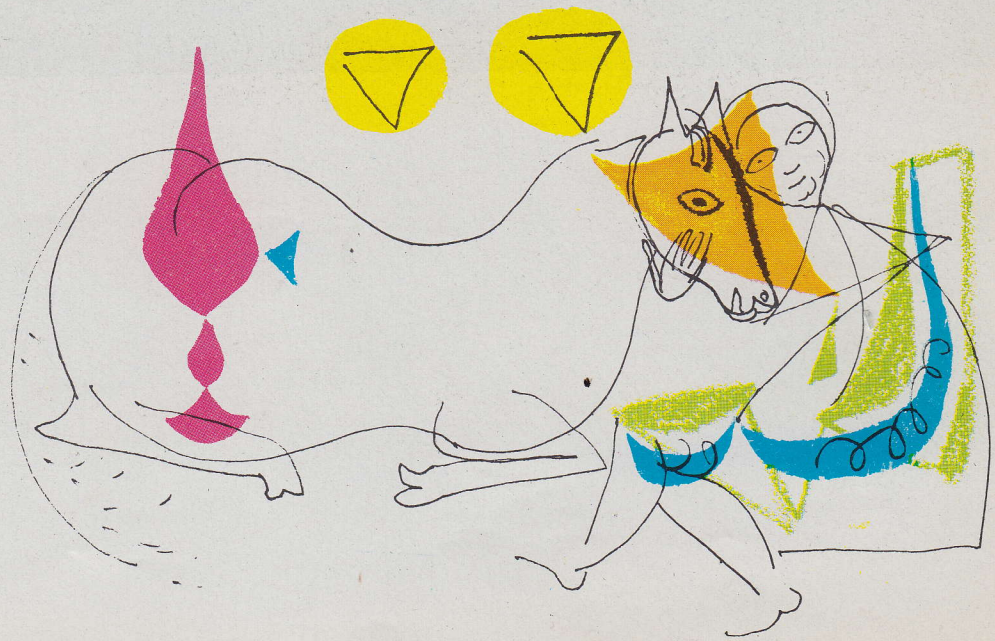
موسيقيون في الشارع (١٩٥٦)

تخطيط (١٩٥٣)

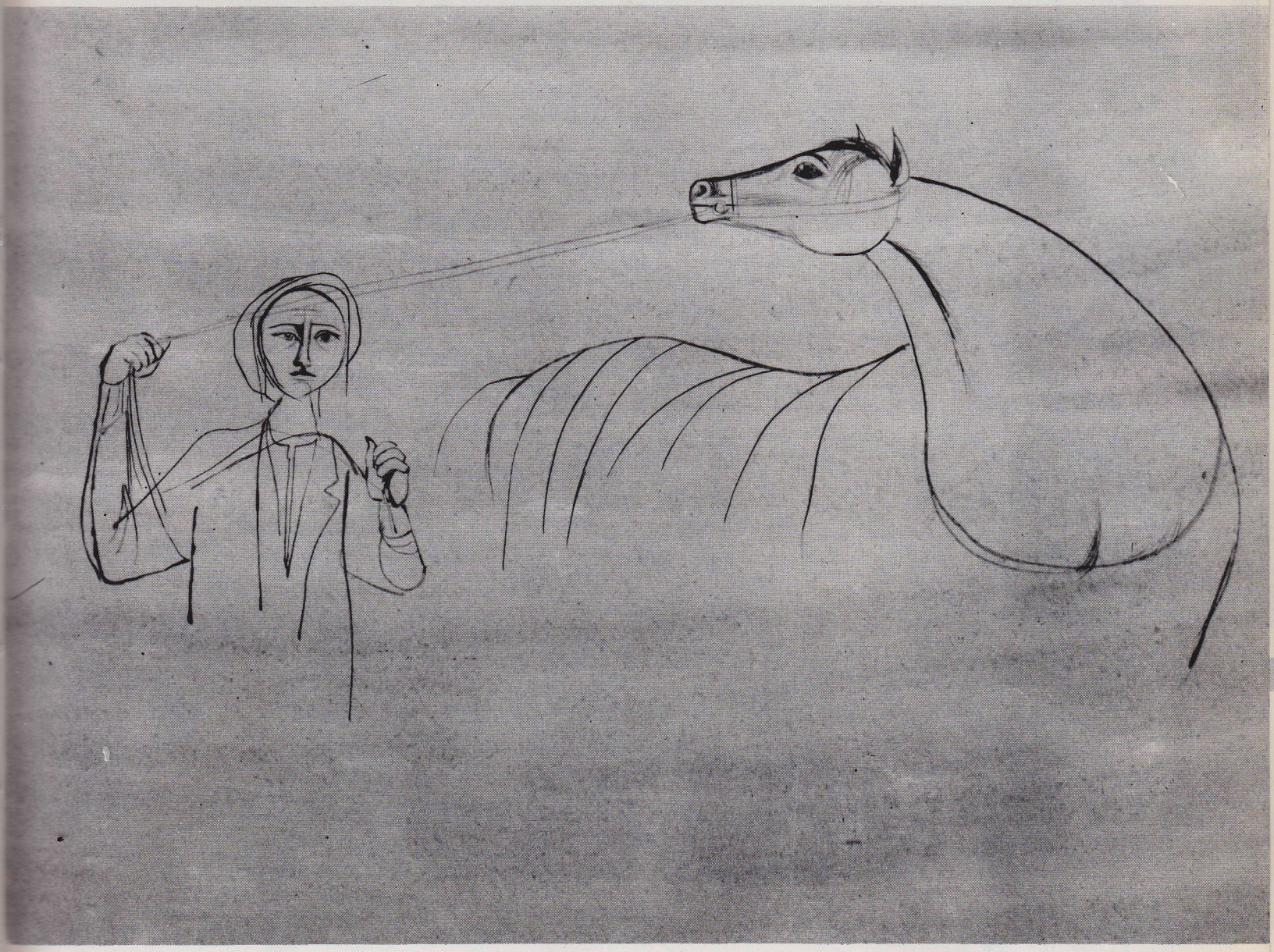


تخطيط (١٩٥٧)

تخطيطات (١٩٥٩)



ليلة الحنة (١٩٥٧)



رجل وحصان (١٩٥٨)

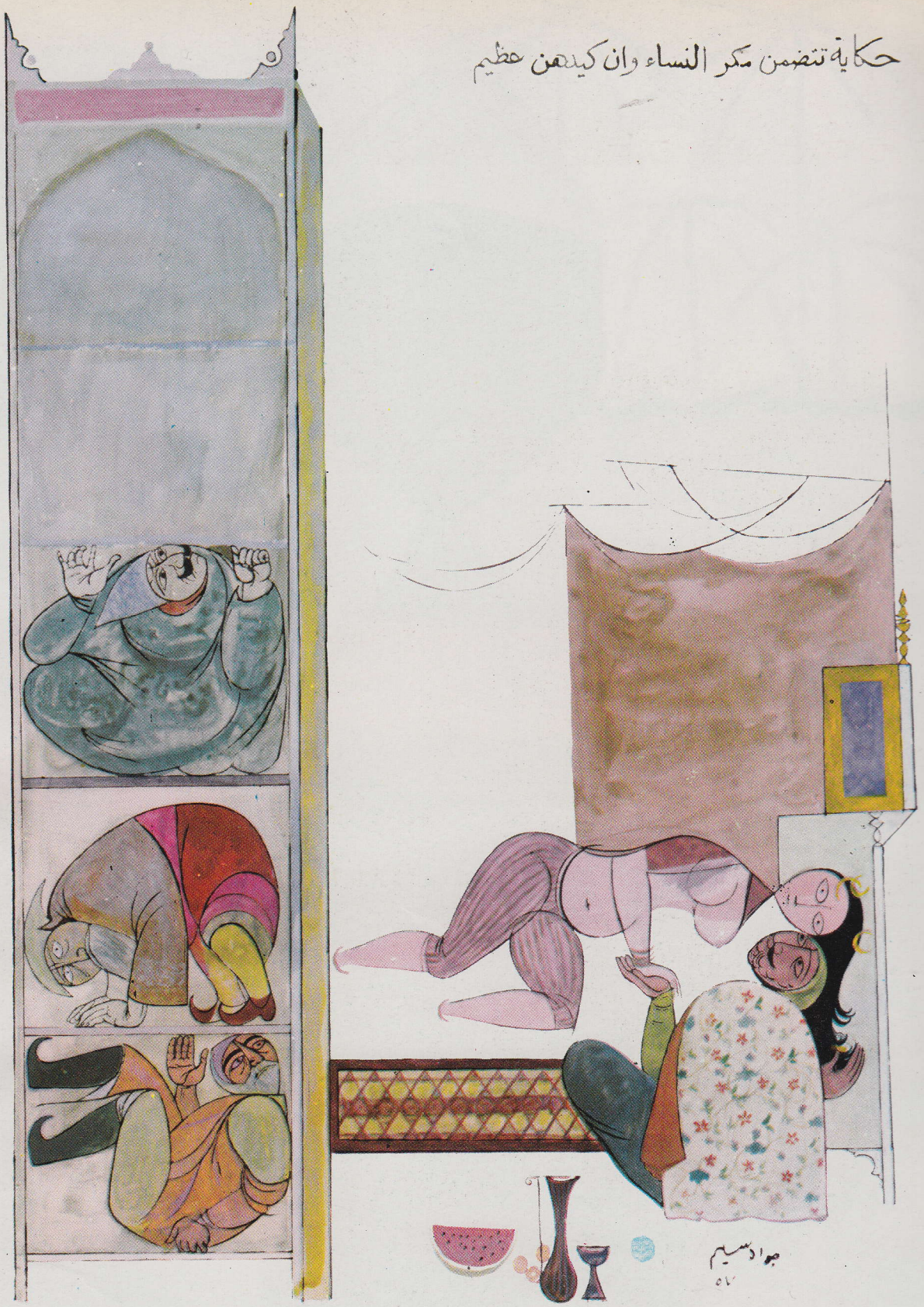
فتاتان (۱۹۵۷)

السيدة وابن البستاني (١٩٥٨)

صبيان يأكلان الرقي (١٩٥٨)

امرأة تتزين (١٩٥٧)

حكاية تتضمن مكر النساء وان كيدهن عظيم

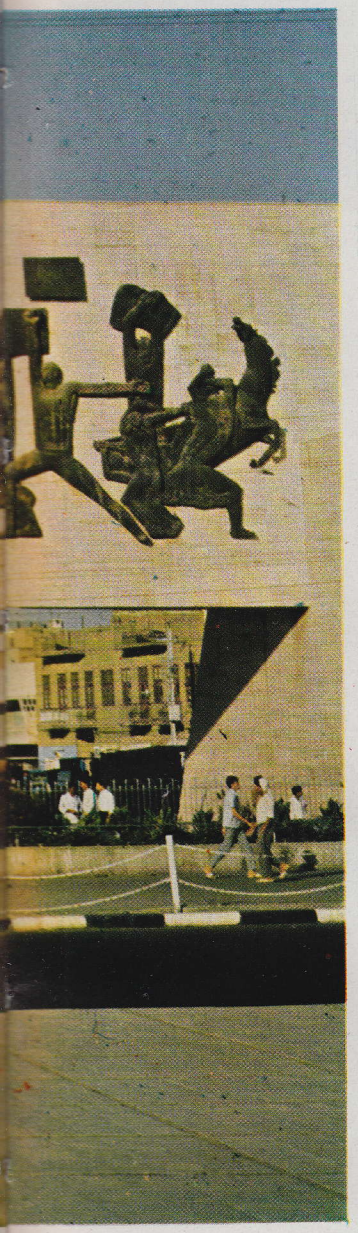


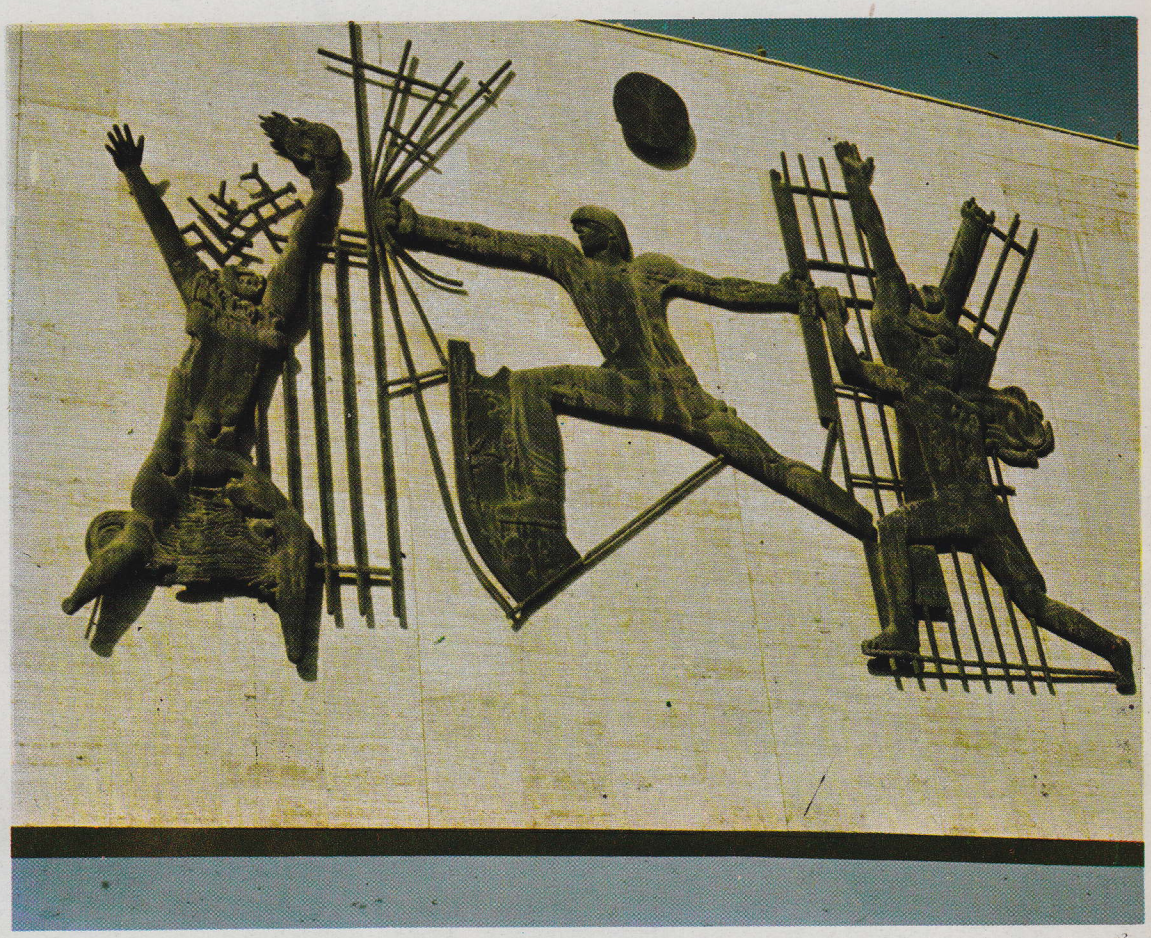
كيد النساء (١٩٥٧)

الشجرة القتيلة (١٩٥٨)

امرأة ودلة (١٩٥٧)

من أوراق الفنان : تخطيطات سريعة ، مع أبيات من « مجنون ليلى » ، بكل ما فيها من تحريفات وأخطاء الذاكرة





نصب الحرية

تخطيط (١٩٥٧)