الفن العراقي المعاصر

جبرا ابراهيم جبرا

D.34

Iraqi Art Today

Jabra I. Jabra

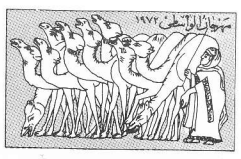
ART SERIES NO. 15

752 (538)
FAN

Iraqi Art Today

by

Jabra I. Jabra



Al Wasiti Festival, April 1972
Ministry of Information
Baghdad

The history of modern art in Iraq (which possesses some of the oldest works of art in the world) is some 30 years old. Between the fourteenth and twentieth centuries poetry is about the only personal art that did not entirely disappear in a country where the spoken image has always held a greater fascination for its people than the visible one.

Although in the first decades of the century two or three painters, notably Abdul Kader Rassam, did some serious painting, it was at the beginning of World War II that painting and sculpture revealed the first signs of revival. The colourful palette of some Polish refugee impressionists staying then in Baghdad had dazzled a few young Iraqis; and an English artist, Kenneth Wood, who did some painting in Baghdad in the midst of a group of keen youngsters contributed to the rising enthusiasm. As soon as the war was over, a number of students were sent by the Government on Art Scholarships to Paris, London, and Rome, and at the Fine Arts Institute, established in 1939, a rapidly mounting number of students were enrolled until the Institute had to give morning as well as evening courses to cope with the demand. In the early sixties the Academy of Fine Arts was established and incorporated into Baghdad University.

The output, particularly in painting, has been considerable. On examining this ever-increasing output one is confronted with the question of tradition more than any other. Foreign viewers expect to see a dominant element which may be called Iraqi or simply Arab, and are likely to be critical of the visible influence of Paris. Iraqi artists, who are only too conscious of the need of an indigenous quality to mark their art, often wonder whether their critics appreciate the difficulty in which they find themselves when the whole idea of painting is practically a western import. But they have also realized that the indigenous quality they seek, so undetermined, uncrystallized, can only be achieved when they have struck roots in their own soil and delved into the historical layers of a vast uneven heritage, the accumulation of forty centuries or so. It is interesting, therefore, to see how Iraqi artists attempt a fusion between a style ancient as civilization itself, and an attitude to the problem of expression as up-to-date as to-day's newspaper.

In the Arab world, cultural continuity was interrupted by a stagnation of several hundred years. As it is not always easy to pick up the thread where the ancients left off, the question of tradition, becomes something of a

psychological problem. In art, the problem is even more acute, since painting, as we know it now, did not flourish in the Arab Golden Age. Painting in oil is practically a western invention, and its development is closely tied up with the historical development of western religious, economic, and social thought. Thus, Arab artists are acquiring a method behind which lies a historical attitude, perhaps once alien to their public.

On the other hand, the national impulse is so powerful that tradition, a force that can be creative as well as destructive, cannot be easily dismissed. In fact, it often is rather obsessive. The artists look back over centuries of their history in search af roots, but do not always find the ground that is entirely accommodating.

In Islam there has been a traditional injunction against the portrayal of the human figure: the injunction was intended to combat the proclivity of early Moslems to worship images instead of God, the One, the Almighty, but it gave Arab artistic genius an entirely new channel of expression. It was thus that floral and geometrical patterns were developed to exquisite perfection and employed to decorate anything from great domes and vast interiors to small copper pots and plates. With the passage of time, however, these elaborations and abstractions became less inventive, until they ended by being entirely repetitive and survived as fossilized forms. These immutable forms have in fact become the *raison d'etre* of numerous Middle Eastern crafts such as ceramics, carpets, and inlays, but they have become so impersonal in style that they allow little scope for the creative urge of the individual artist of to-day, who seeks self-expression through a more pliant medium.

Manuscript illumination was for centuries the visual counterpart of poetry: influenced by Mongol and Persian art, it also had roots in Middle Eastern paganism and Byzantine art. Although the general impression is that such Islamic art was mostly Persian, the Arabs, when they employed human or animal figures, gave it an expressive power of line and composition quite different from its highly ornate Persian counterpart. The endless books on medicine, physics, botany and other sciences that were illustrated by Iraqi and Syrian artists in the last three centuries of the Abbasid period and later are now a veritable storehouse of Arab "painting". Most important are the magnificent illustrations of a famous story book called Maqamat al Hariri done in Baghdad by Yehya al Wasiti (A.D.1237), which, together with a few story books illustrated by other artists, have been a source of inspiration for many modern painters in Iraq. The use of calligraphy as part of the dynamic

design of the whole in such works has been particularly noted by a group of artists who now employ Arabic letters in their work with entirely novel effects, often with mystical overtones.

Going beyond this, many artists in Iraq look on ancient Mesopotamian sculpture and bas-reliefs not only as a source of influence, but also as the ground where their roots are implanted. In the massive and stylistic quality of Assyrian sculpture and the expressionist simplicity of Sumerian figures lies an attraction for to-day's artists almost as great as that of Islamic and Arab forms and symbols. In ths same work by an Iraqi artist to-day one therefore may find a combination of characteristics that hark back to Sumerian, Assyrian and Islamic motifs, with the added dimension of a personal style which relates the work to our times.

However, a number of Iraqi artists have insisted that only regional, social and, if necessary, political themes, could give their work the national character that might prove to be one more phase of a continuous tradition. Modern Mexican art has had its influence on some of them. Equally important for them is the drawing upon local folklore with all its implied symbolism and imagery. This is a salutary tendency so long as it does not drive the artist towards triviality and slipshod technique. Those who emphasize the importance of national themes are now learning that it is not the content of painting or sculpture that creates a school, but the style, the method, the vision. Without these, the work will lack in significance and personality.

The persistent problem, therefore, is that originality for our artists is, paradoxically, related to the national heritage of centuries, on the one hand, and the national aspirations of to-day, on the other.

Leading among the dynamic figures of the movement in modern Iraqi art, stood Jewad Selim, sculptor and painter, who died in 1961 at the age of 41. During the last twenty years of his life, Jewad's work, based on endless experimentation, developed rapidly through constant, untiring discussion and theorization. He belonged to a family almost entirely made up of painters, and had the good fortune, after a short spell in Rome and Paris, of working during the war years at the Archaeological Museum in Baghdad. This gave him a thorough grounding in ancient Mesopotamian sculpture. Perhaps more than any other artist Jewad Selim, who later studied art in the London Slade School from 1946 to 1949, made his contemporaries aware of the problem of

style and tradition. In spite of his immense knowledge of the history of painting and sculptre, Jewad preserved an innocence, a freshness of vision, which made him draw on local forms, symbols, habits, superstitions—all the folklore still very active in the alleys and coffee-shops of Baghdad and the surrounding countryside. When he formed the Baghdad Modern Art Group in 1951, he had no idea that he was, in fact, providing a volatile movement, whose members were an amazing mixture of professionals and amateurs, with a direction not so much rigid as inspiring. Himself a teacher of sculpture at the Fine Arts Institute, his work came out in an interminable flow of drawings, paintings, sculpture, book-cover designs, even designs for local silversmiths to have on caskets or carry out in ear-rings and jewelry. Perhaps it was only logical, as soon as Iraq was declared a republic on 14th July, 1958, that he should be commissioned to make the Monument of Liberty.

It was very tragic that Selim should die soon after he finished casting the greatest and largest monument an Iraqi artist has ever made in the last 2,500 years. It is a 50-metre long frieze, 8 metres wide, consisting of a number of groups in low-relief bronze, flung bridge-like across the entrance of the National Park in the centre of the capital—a spectacular achievement for an artist who, owing to various exigencies, had to complete the work in less than eighteen months! It embodies Jewad Selim's peculiar combination of power and lyricism, of the Iraqi and the universal, together with a mystical, tragic love for his country.

In this book the reader will find reproductions of works by some 25 painters and sculptors which may be seen in the light of what I have just said. Of course the movement is too ramified and the artists too numerous for such a selection to be fully representative. For a fuller understanding the Arabic introduction to the book would have to be consulted, where most of the painters are discussed in some detail. Limitations of space have unfortunately prevented us from going into the same details here.

The Author: Jabra I. Jabra, novelist, critic and painter, has contributed greatly to the contemporary art movement in Baghdad since the early fifties both as a writer (in Arabic and English) and as a painter.

لعل أول ما يسترعي انتباه القادم الى العاصمة العراقية ، اذ يعبر جسر الجمهورية نحو ساحة التحرير ، هو هذا الافريز النحتي الكبير الذي يواجهه مباشرة ـ نصب الحرية بتماثيله البرونزية التي تمتد على قاعدة طولها خمسون مترا .. انها منحوتات جواد سليم ، التي وضع فيها فنان العراق الراحل خلاصة عبقريته ، وجعل منها اضخم نصب نحتي عرفته البلاد لاكثر من خمسة وعشرين قرنا .

ورغم مرور السنين على وفاة جواد سليم عام ١٩٦١ ، فان الحركة الفنية في العراق ما زالت تتمتع بالدفع الذي كان جواد من اسبابه الاولى : لم يكن هو الوحيد بالطبع في اعطاء الرسم والنحت هذه القوة الدينامية ، غير أنه يمثلها على اروعها ، بنظرياته حول الدمج بين التراث والتجديد ، بين العراقي والعالمي ، وبانجازاته الرائعة في الرسم والنحت معا . لقد ظهر جواد سليم في الفترة التاريخية التي كان فنان مثله فيها ضرورة لبلد فتي ناهض . فقد جمع بين الموهبة الفطرية والمعرفة الجادة ، بين الحس التاريخي والنظرة المنفتحة ، جامعا في تأملاته وأعماله بين منحوتات سومر وآشور ، ورسوم يحيى الواسطي والنحاسيات العباسية ، وشتى نظريات الفن الحديث ، حتى اكتسب اسمه بين المثقفين في العراق هالة اسطورية .

لقد كان جواد مع بضعة رفاق له جزءا هاما من موجة التجديد بين الشباب لاكثر من عشرين سنة ، أضحى في خلالها رمزا للتطلع الخلاق ـ دون أن يفقد يوما تعاطفه مع كل ما هو انساني وشعبي في مدينة يحبها وتحبه . ومن حسن الصدف ان يكون فائق حسن ، من بين رفاق جواد سليم ، رساما موهوبا آخر ، شاركه منذ البداية في التطلع والتعاطف والكشف ـ منذ الاربعينات الاولى ، بعد ان أتم دراسته في باريس .

لقد كانت الاربعينات فترة الاكتشاف ، والدهشة ، والتوقع . فقد بدأت الاربعينات بهجرة بعض الفنانين البولونيين الى بغداد بسبب الحرب ، فتعرف اليهم جواد سليم وفائق حسن وعطا صبري وغيرهم . وأول ما فعل البولونيون هو ان نبهوا هؤلاء الرسامين الشباب الى قيمة اللون وامكاناته الهائلة ، اذ كان بعضهم قد درس على بونار بباريس ، واتخذ « النقطية » اسلوبا له . وكان ذلك للرسامين البغداديين الشباب كشفا عن عالم جديد . ولما غادر جواد بغداد الى انكلترا لدرس النحت من ١٩٤٦ الى ١٩٤٩ ، جعل فائق حسن وزملاؤه الفنانون ، ومعظمهم هواة لهم اعمالهم ودراساتهم الاخرى ، يخرجون الى « الطبيعة » يدرسونها ويحللونها ، ويتجولون على البغال في جبال شمال العراق ، بحثا عن الموضوع الذي يبلور فهمهم الجديد للون . وما أطلت الخمسينات حتى كان فائق حسن من أبرع من استغل الطاقة اللونية في لوحاته . وبينما راح جواد سليم بعد عودته الى بلده يستقصي امكانات التخطيط بوحي من يحيى الواسطي من ناحية ، وبيكاسو من ناحية أخرى ، كان فائق يغامر عبر مساحاته اللونية التي يقحم فيها مواضيعه الشعبية . وفي هذه الفترة تجلت مقدرة الرسامين العراقيين على جعل فنهم مستقى من تربتهم التي تجمع بين تراكم الحضارات المتعاقبة وبين مجالي الحياة اليومية المعاصرة ، دون ان يقعوا في أحابيل اقليمية ضيقة تشغلهم عن الحركات الفنية العارمة في الخارج .

كيف تحقق ذلك كله ؟

ظهر في اوائل القـرن عدد من الرسامين الهواة ، أشهرهم عبدالقـادر الرسام ، الذي كان ضابطا في الجيش العثماني . وقد خلف لنا عددا من المشاهد الفسيحة لبغداد وغيرهـا ، تتسم باتساع الأفق وكثرة التفاصيل الصـغيرة . ورغم أن اسلوبه لا يتصل ابدا بأساليب الرسم الشائعة في العـالم المتقدم آنئذ ، فأن لنا ان نعتبره عن حق أبا الرسـم المعاصر في العراق . وقد عمر طويلا ، وبقي يرسم حتى اواسط الثلاثينات .

وكان الحاج محمد سليم ، ابو جواد سليم ، رساما هاويا آخر ، له صورة للسراي في بغداد مؤرخة بـ ١٩١٠ ، تنم عن حذق في المنظور واللون ، وكان لها أثر خاص في رؤية لورنا سليم لمشاهد الواجهات البغدادية التي رسمتها في الستينات .

ومن الاوائل الذين انصرفوا الى الفن سنين طويلة وسـاهموا باثـارة اهتمام الشبـاب في الرسم محمد صالح زكي ، وعاصم حافظ . كان اهتمام الأول بالمشـــاهد الطبيعية على نحو يقارب أحسنه اسلوب البدائيين ، بينما انصب اهتمام الثاني على رسم الطبيعة الصامتة ، وكان له تلامذة كثار .

في عام ١٩٣١ ، وبعده ، أرسل بعض ذوي المواهب الى اوربا (كأكرم شكري وفائق حسن) لدراسة الفن .

وجعلت سمات الحركة الفنية الجديدة تتبين عندما افتتح معهد الفنون الجميلة قسماً للرسم والنحت في عام ١٩٣٩.

وفي أقل من ربع قرن ، نمت الحركة بســـرعة ، على نحو أكسبها شخصية فارقة تمتاز ، على تعدد أوجهها ، بالفتوة والجرأة وقوة التعبير :

أسست جمعية أصدقاء الفن عام ١٩٤١ ، فضمت عدداً من الرسامين والهواة يسرت لهم عرض انتاجهم .

أرسلت بعثات فنية أخرى متزايدة .

ازداد عدد الرسامين ، محترفين وهواة ، وجعلت معارضهم تدل على تكتلات تتفاوت بأساليبها الفنية ، ولكنها تتسابق في وفرة الانتاج وتحسينه .

فظهرت جماعة الرواد ، او « أس ، بي » ـ التي أرادت فناً أقرب الى البدائية في وضع الخطوط والألوان ، ملتفة حول فائق حسن ، عام ١٩٥٠ .

وظهرت جماعة بغداد للفن الحديث ـ التي أرادت تصوير واقع الناس بشكل جـــديد ملتفة حول جواد سليم عام ١٩٥١ .

وظهرت جماعة الانطباعيين ـ التي أرادت فناً مستقى من الطبيعة والهواء الطلق ، ملتفة حول حافـظ الدروبي ، عام ١٩٥٢ .

ولكن لم يتقيد أي فرد من أفراد الجماعات المختلفة بالغرض العام لجماعته تقيداً أعمى ، لأن الهدف الأول كان دائماً الانتاج المستمر . والتجربة المستمرة ، والتطور .

وظهرت جمعية الفنانين العراقيين عام ١٩٥٦ .

وأقيمت المعارض بكثرة متزايدة ، فكان بعضها لهواة الرسم في الكليات ، وبعضها لفنانين فرادى ، ثم جعلت تتوالى سنوياً المعارض الكبرى التي تمثل الفن العراقي على اختلاف أساليبه ومناحيه .

وهكذا استجاب الناس للحركة الفنيـــة بحرارة طوال الخمسينات ، وتعاظم اهتمامهم بها ، واشتد النقاش حول نظريات الفن المختلفة وتقنياته وأساليبه الحديثة .

وفي الستينات ، الى جانب معهد الفنون الجميلة ، تأسست أكاديمية الفنون الجميلة لكي تلحق بجامعة بغداد ، وتضاعف عدد الموفدين الى الخارج لدراسة الرسم والنحت . وظهرت عدة جماعات أخرى يأتلف فيها المتخرجون الجدد ، ويمارسون تجاربهم في الرؤية والأسلوب .

وقد كان للجماعات الفنية ، بما تقيم من معارض سنوية يتمثل فيها نمو الحركة واتساعها في العراق ، اليد الطولى في هذا التطور السريع . فهـــذه الجماعات ، منذ أن نشأت ، يتقارب أفرادها هدفاً إن لم يتقاربوا بالضرورة أسلوباً ، ويتناقشون حول أهدافهم وأساليبهم نقاشاً حراً يجعل للحركة الفنية محتوى فكرياً واعياً .

في أواسط الخمسينات ، مثلاً ، أصدرت الجماعة الملتفة حول جواد سليم هذا البيان :*

> تتألف « جماعة بغـداد للفن الحديث » من رسامين ونحاتين ، لكل أسلوبه المعين ، ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب . فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ، يحدده ادراكهم وملاحظتهم لحياة هـذا البلد الذي ازدهرت فيه حضـارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد .
>
> إنهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعاً خاصاً وشخصية متميزة .

فالفنان ، بموجب هـذا البيان ، مهما يكن أسلوبه ، يتوخى ، أولاً ، استلهام جو بلاده بخصائصها الطبيعية والاجتماعية . وهو يتوخى ، ثانياً ، تصوير حياة الناس في شكل جديد . ولكن عليه أن يذكر انه مهما ابتكر من اشكال جديدة ، فان في عمله استمرارا للتقاليد الفكرية والجمالية في بلد تعاقبت فيه الحضارات . فعليه اذن ان يمد جذوره في تربته وتاريخه وتراثه . ولكن من العبث ان يدعي الفنـان بأنه يستطيع في ابداعه ان ينصرف عن التطـور الاسـلوبي والفكري في العالم . فالرسم بالزيت وقواعده التكنيكية ، ومنظوره والاضـاءة والتظليل فيه ، كلها ابتكارات اوروبية . وحسب الفنان ، مهما كانت جنسيته ، ان يستعمل الالوان الزيتية واللوحة القماشية واسطة للتعبير عن نفسه ليدرك انه لن ينجو من تأثير الفن الاوربي وتطوراته الصاعدة النـازلة في تأريخها الطويل . غير ان عليه ان يدرك ايضا انه ، رغم ارتباطه وتأثره بما يجري خارج حـدوده ، عليه ان يبحث عن طريقة ، او شكل يميز عمله عن البقية ، ويصـله بحيوية خاصة ، وهذا متوخى الفنان الثالث .

ومن هنا جاءت أهمية اعمال جواد سليم ونظرياته في الرسم والنحت : فظهوره في مطلع حركة التجـديد في

---

* كتب نص هذا البيان كاتب هذه الأسطر ، عام ١٩٥٥ . ج.ا.ج.

الرؤية الفنية ببغداد هيأ وثبة للفن العراقي في الاتجاه الصحيح ، لكانت لولاه ربما تأخرت جيلا آخر على الاقـــل . ولكي ندرك مدى انجازة جواد سليم ، علينا ان نراها ضمن اطارها الزمني . ان نبوغه يواكب التطور السياسي والقومي في العراق والاقطار العربية بين ١٩٤٠ و ١٩٦١ ، ويتصل به على نحو قد لا يكون واضحا للعين عند اول وهلة . ولذا فان قيمة اعمال جواد سليم متعددة الاوجه . فهي أولا قيمة مطلقة تشير الى ذهن فذ وخيال فذ ، وهي ثانيـا قيمة تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العـراقي الاقدم ، وهي ثالثا قيمة تتصل بالبحث النفسي الدائب في امة تستفيق فجأة فتريد ان تحقق ذاتها ، وتوطد قدمها في عالم اليوم . وهذه الاوجه الثلاثة تتحد وتتجسد في النهاية ، عندما « يجد » الفنان نفسه اخر الامر ، في عمل فني ضخم هو « نصب الحرية » الذي ذكرناه ، والذي قضى الفنان اخر سنتين من عمره في تصميمه وانجازه وداهمه الموت قبل ان يراه ينصب كله في مكانه .

لقد كان هذا النصب تبريرا رائعا لتجارب جواد سليم عبر ربع قرن من البحث والتأمل . انه يمثل فكرا خلاقا لازمة الاسلوب التي عاناها الفنـان في محاولته تحديد السمات لفن عراقي عربي ، يكون في الوقت نفسـه مساهمة جادة في حضارة هذا العصر . واذا أضفنا الى هذا النحت رسـوم جواد في السنين العشرين الاخيرة من حياته ، الـتي كانت الوجه التخطيطي لمحاولته الاسلوبية الدائبة ، وجدنا شدة الوعي لديه ـ وهو وعي يكاد يكون فطريـا ، ولكنه في الوقت نفسه مزود بثقافة واسعة ـ لضرب من التواصـل في الرؤية الفنية في أرض الرافدين ، من الذراع الاشورية المفتولة العضل الى تعاريج المنمنمات العباسية ، من بائع الشربت المتأنق الى صياغة الشناشيل وزخارف الحـــديد في شرفات الازقة ببغداد .

ان جواد خير خلف للرسامين العرب القدامى الذين اعتمدوا التخطيط في ابراز الشكل والمعنى . فالخط لديه رقيق وديناميي ، فيه ذكرى الزخارف البغدادية القديمة ، ولكنه يشير ايضا الى انطلاق الحياة العربية الجديدة وتوثبها . وفي المحتوى من اعماله دائما نبض انساني عميق ، يهمه ان يوصل خفقه الينا . ففي صوره ومنحوتاته غنائية نلمحها على أكثر من مستوى . اذ ان كلا منها ، عدا موضوعه الظاهر وطريقة معالجته ، ينطوي على رموز يدخلهـا في النسج من تصاميمه معظمها رموز فرح وخصب وايمان بالحياة . (للمزيد راجع « الرحـلة الثامنة » لجبرا ابراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، بيروت : ١٩٦٧) .

اما القطب الاخر للحركة الفنية في العـــراق ، **فائق حسن** ، فقد كان له أثر في توجيهها يتكامل مع أثر جواد سليم ، ولا سيما حين نذكر ان كليهما كان استاذا للفن في معهد الفنون الجميلة (فائق حسن اليوم استـاذ الرسم في الاكاديمية ببغداد) مما يجعل اتصاله بالطلبة مباشرا ، ويضفي على العلاقة الذهنية والروحية بينه وبين الفنانين الشباب صفة القضية الحية المتنامية .

والذي يتجلى في فن فائق حسن طوال أكثر من ثلاثين سنة من العمل هو تقنيته البارعة ، وادراكه « اسرار » الرسم والالوان والقماشة على نحو يذكرنا باسـاطين النهضة . ولذا فاننا نرى اعمـاله تنمو وتتطـور عن طريق التجربة اللونية والشكلية ، من انطباعية مبكرة لا تتسم بشخصية خاصة ، الى تعبيرية متميزة يشتهر بها ، ثم ينصرف عنهـا شيئا

فشيئا نحو التجريد. ولكن انصرافه هذا لم يكن كليا. ففي معظم سني الستينات تراوحت اعماله بين التعبيرية والتجريد، ثم انتهت فجأة إلى عودة انطباعية صريحة الى مواضيع الريف العراقي ، تكاد الآن تستأثر بهمه كله .

أما في تعبيرياته فان النساء والرجال والاطفال والجمال والخيل تنبثق من آفاق كافاق الاحلام المضطربة الجارحة . ورغم أن فائق حسن يعنى بالناحية الصورية اللونية اكثر مما يعنى بالقرائن الفكرية ، فان تعبيرياته هذه تلح على مخيلة المشاهد الحاح القصائد الدرامية . وهي قصائد عراقية جدا ، تجعل من صاحبها رساما كبيرا لم يستطع سوى القلة من رسامي الجيل الجديد ببغداد التخلص من تأثيرها ، الا اللهم بعد نضجهم .

والى هذه العراقية الصميمة في مواضيعه وأجوائه ، فان له من براعة الصنعة ما يضيف الى لوحاته جمالية تغري باعادة التأمل فيها مرة بعد مرة . قد توحي رسومه بوحشة الانسان في فقره وفي تأكيده على ضرورة الحياة كيفما تكن ، وقد توحي بشموخ الفرد العربي واكتفائه الروحي في وسط الفلاة الجرداء ، او بازدحام البشرية في زقاق عتيق حيث تخالط وجوه الأطفال المتماثلة وجوه النسوة المتماثلة ، ولكن رؤياه في النهايه متصلة الأجزاء ضمن عراقيتها وضمن جماليتها المتميزة . طبعاً هناك مؤثرات قد يحاول المرء ملاحقتها في هذه الصورة او تلك ولكنها لا تنال من وحدة الرؤيا وأهميتها . وبراعة الرسام اللونية تضعها في آخر الأمر في مرتبتها الأولى من الحركة الفنية المعاصرة .

هذه البراعة اللونية نفسها أدت بفائق حسن لفترة ما الى اهمال الموضوع التشبيهي ، ومحاولة خلق الجو الذي هو جزء عضوي من رؤياه عن طريق التجريد . ولئن يكن من الصعب فرز شخصية الرسام في مثل هذا التجريد ، فان وصله برسومه السابقة ـ او الرسوم التعبيرية الأخرى التي ما زال يرسمها أحياناً ـ يرينا خط النمو المنطقي في أسلوبه . بل اننا نجد في التجريد محاولات للكشف عن شيء غير متوقع ، يؤكد على حيوية الحس وقلقه وشموله ضمن تجربة حياتية تملؤها لواهب الشمس ، وعواصف الرمل ، ونوازع القلق في بلد متململ وثاب ، قديم قدم الحضارة ، وجديد جدة آخر تقليعة في أزياء النساء .

ولعل هذا هو الذي نزع بالفنان أخيراً نحو العودة الى الريف العراقي عودة لا أحسب أن أي فنان آخر يستطيع أن يأتي مثلها في فترة سادت فيها أساليب تغايرها تماماً . إنها عودة روحية الى التربة ، يمجد فيها الرسام حياة العاملين في الأرض ، المستنبتين عطاءها ، في جو من فلاحين وفلاحات وخيول ودواب ، توحي كلها بقوة وصمود وتفاؤل . وهي تذكرنا بمدرسة باربيزون الفرنسية التي عاد أصحابها في القرن التاسع عشر الى مثل هذه المواضيع ، بينما انخرط الرسامون الآخرون في تصوير البطولات الرومانسية الضخمة التي كان يمثلها على أروعها ديلاكروا .

باطلالة الخمسينات ، أخذ عدد من الفنانين الذين درسوا في الخارج يعودون الى بلادهم ، وبرزت أسماء عدد آخر من الفنانين الشباب الذين ربما أضافوا الى دراساتهم في الكليات الجامعية دراسة الفن في معهد الفنون الجميلة . وفي الوقت نفسه نشطت حركة التجديد في الشعر العربي ببغداد بفعل نظريات وتجارب الشعراء والنقاد الشباب ، التي سرعان ما أدت الى ثورة أسلوبية في كتابة الشعر توازي الثورة الأسلوبية في الفن ، وتبادلت كلتا الثورتين المؤثرات والتفاعلات .

في هذا الجو بقي رائدو الأربعينات على نشاطهم ، من أمثال **اكرم شكري وعطا صبري** ، وأنموا أساليبهم

كل على طريقته . فأدخل اكرم شكري طريقة اسالة الأصباغ بغزارة شبكية في رسم لوحاته ، واسترسل عطا صبري في اختزال ألوان الطبيعة وتعريض خطوطها في ما رسم من مشاهد الطبيعة في العراق ، مقتفياً أثر الانطباعيين في الخروج الى الطبيعة نفسها ، من شمال العراق حتى جنوبه .

ولكن كان لدى معظم الرسامين وعي اجتماعي عميق يجعلهم يؤثرون مواضيع تتصل بحياة الناس وكدحهم بوجه خاص ، ويسعفهم ، مهما كانت أساليبهم ، في تعيين أشكال أعطت الحركة الفنية ببغداد ملامح مرئية متميزة ، على غرار ما فعل الرسامون المكسيكيون في النصف الأول من هـــذا القرن . وكان ذلك ظاهراً في ما قدمته من أعمال جماعتا «الرواد» و«بغداد للفن الحديث» . وكان **محمود صبري** (من جماعة « الرواد ») من الذين ساهموا في ذلك.

كان لمحمود صبرى تخطيط قوي جعله الأساس في ما يرسم من مشاهد الفقر والشظف والتمرد ، مؤكداً على الطريقة العراقية في الحياة ، جاعلاً منها صرخة عنيفة في وجه الظلم ، اجتماعياً كان أم سياسياً . وسواء أكانت مواضيعه نســـاء « ينتظرن » في مبغى ، او رجالاً ضامرين يتزاحمون في مظاهرة ، أو مجاميع من أناس فقراء يجابهون رعب فيضانات ١٩٥٤ ، فان اشخاصه يتميزون بالاستطالة والحدة وضخامة الأيدي والأرجل ، في تكوينات وألوان قليلة توحي بجحيم أرضي . ولئن تضاءلت هـذه التوترات في رسومه اللاحقة ، فان قوته التخطيطية بقيت هي المسيطرة على رؤيـاه .

وقد غادر محمود صبري العراق في أوائل الستينات ، وفي السنوات الأخيرة التي قضاها (ولما يزل) في براغ ، ابتدع نظرية جديدة في الرسم يسميها « واقعية الكم » ، لا مجال لتلخيصها هنا . وهو الآن يرسم معتمداً هـذه النظرية رسوماً لا صلة لهـا بمواضيعه القديمة ، وتبدو أقرب الى التركيب الهندسي التجريدي (ولو أنه يقول انها ليست تجريدية قطعاً) ، حيث توضع المساحات اللونية المقاسة بدقة في نسب تقررها التحليلات العلمية لعناصـــر الموضوع الذي يختاره (مثلاً : الانسان ، الماء ، ألخ) .

أما **شاكر حسن** (من «جماعة بغداد») فقد جمع في الخمسينات الى حسه الاجتماعي العنيف حسا مأساويا ، مع جمالية خاصة ربما أتته في فترة ما عن پول كلي ، او في فترة اخرى عن بعض الرسـامين المكسيكيين . ولقد امتـاز شاكر حسن منذ البدء بمقدرة فكرية ونظرية كانت ترفد رسومه رفدا قويا ، مؤكدة على وعيه التاريخي ، مما جعل نتاجه ضربا من البحث الدائب عن النقطة النهائية التي قد تتوازن عندها أحاسيسه الشتيتة في عمل واحد متكامل .

ولذا فقد تطور فنه وتنوع عبر السنين ، الى أن ادركته في اواسط الستينات صوفية مؤمنة أقنعته بضرورة نوع من الفن التجريدي لا يتناقض ومشاعره الدينية . فتلاشى عنف الخمسينات في رسومه ، وحل محله تأمل وئيد يقول عنه شاكر انه تأمل في جلال الله ، اذ تتلاشى الذات في الذات العليـا . وهنا اشتد اهتمامه بمـا يسميه « البعد الواحد » ، الذي يستخدم من أجله الحرف العربي . فهو يرى في التشكيل الصرف للحرف (بغض النظر عن معناه الظاهر) بعدا روحيا ، هو « البعد الواحد » الذي يصل بين الفنان والرؤية الصوفية .

الى هـذا ، فان من أقوى ما انتج شاكر حسن ، لوحات الخمسينيات التعبيرية ، ورسـومه التخطيطية لحكايات ألف ليلة وليلة . وهذه رسوم طرية فيها طراوة عاشق بدائي يعرف الحب لأول مرة ، ولعل فيها توفيقا لاوعيا بين نزعة

الرسام الصوفية ونزعته الحسية الاصلية .

وإذ راح الفنانون يبحثون عن اسلوب يصلهم من ناحية بأرضهم وتراثهم ، ويصلهم في الوقت نفسه بالاساليب المتطورة في العالم، انصرف **خالد الجادر** الى بحثه ، بتكنيك انطباعي يستخدمه في تصوير واقع الناس، وواقع الطبيعة ، ولا سيما في الريف . ضربات فرشاته كبيرة ، وألوانه يغلب عليها الأزرق والرمادي ، يحاول بها النزول بالمرئيات الفسيحة الى خلاصتها الأخيرة المعبرة . مشاهده فسيحة ، وهو يراها في حركة يرفض ان يقولبها في تكوين معين ، غير الذي تنتهي اليه سيولة الحركة نفسها . في رسومه تلقائية نادرا ما نراها في أعمال الفنانين الآخرين الذين يؤثرون سيطرة الشكل المدروس . وتبدو هذه التلقائية على أجملها في تخطيطاته السوداء الجياشة بخطوطها العريضة .

على طرف آخر من ذلك كله ، حيث للمدينة سحرها التشكيلي ، نجد اتجاها تكعيبيا طاغيا في لوحات **حافظ الدروبي** ، معاصر فائق حسن منذ اواخر الثلاثينات (وهو الان عميد اكاديمية الفنون الجميلة) . عند حافظ الدروبي تتقاطع الالوان والخطوط في تكعيبية اشبه بالتفجر من مركز خفي حيث للناس والاثاث والاسواق والقباب الاهمية نفسها . كل شيء فيها في زخم ، وفي تبدل ، وفي حركة . ليس للوجوه من استقلال ، بل ان البشر دائما اصغر بكثير من كل ما يحيط بهم ويعلو عليهم ويحتضنهم ، ويندر ان يتشبث حافظ الدروبي بمنطق لوني فيما عدا الغزارة التي تبلغ حد الاسراف والانفلات ، اذ تتطاير الالوان في دوائر ومثلثات ولوالب ، الى أن أخذت تقارب في الآونة الأخيرة ضربا من التجريد . غير أن طاقتها الحركية تعطيها معناها وتجعلها لصيقة الصلة بتعبير الفنان عن حياة بغداد كما يراها . ان حافظ الدروبي ، ولا شك ، رسام المدينة ، يعشقها لذاتها ، ولا يهمه ان يرفع في وجهها أصبع النذير بشأن ما هي فيه ، لان عشقه بصري محض ، يريد ان يغمر المشاهد به .

ويقاربه في هذا الاتجاه تلميذه **ياسين شاكر** الذي يحاول ان يحقق ذلك التوازن الصعب بين رؤياه الداخلية والعالم الخارجي . والعالم الخارجي لديه هو عالم بغداد نفسها ، وتجربته متأصلة بجذور المدينة ـ تلك التي تتمثل في اوجه الحياة الشعبية فيها ، يراها جميعاً على نحو تكعيبي كثير الألوان .

ولكن التطرف في عشق المدينة لذاتها ، ولا سيما احياءها القديمة التي هي في زوال سريع ، نجده في لوحات **لورنا سليم** التي رسمتها فى الستينات . انها كلها لوحات طويلة ضيقة تصور كل واحدة منها واجهة حي بكامله : بما فيه من ابواب ونوافذ وشناشيل وشرفات ومآذن واكوام تراب وجدران مهدمة، وقد غمرتها جميعا اشعة الشمس الصفراء . لورنا سليم ، بعد أن قضت عدة سنين لا ترسم الا وجوه النساء والاطفال ، لا تضع انسانا واحدا في هذه الصور . فكأن احياءها كلها ترى مهجورة ، واقفة لوحدها ، تتملى من نفسها . وفي دقة التفاصيل ، وبراعة الشخط و « مسح » الالوان ، يحس المشاهد بعدوى حب عميق لشيء جميل يهدده الزوال . انها شاعرية فذة تستنطقها الرسامة من القرميد العتيق وأخشاب الابواب والبلاكين المتهافتة الاصباغ . ولئن كان في رسومها شبه بالمحفورات الانكليزية التي شاعت في القرن التاسع عشر ، فان فيها من قدرة التلوين واصالة الاسلوب وبراءة العين ما يجعل منها شيئا يكاد يكون مذهلا حقا .

ولكن ما أشد الفرق بين هذا كله وبين رسوم **كاظم حيدر** الاخيرة . في بعضها نرى الانسان محصورا في

مربعات أو مكعبات : الانسان مقرفص ، أو منحن ، أو مجزأ . غير أن معظم صوره مأخوذ بموضوع كبير لا يستطيع أن يتصدى له الا رسام ككاظم حيدر يرى الحياة في اصطخابها وصراعها مأساة تتجدد ، واستمرار الخلق لا يستنفد تفاصيلها . من أهم ما انتج مجموعة من أربعين لوحة جلها كبير الحجم ، صور فيها ملحمة متصلة الاطراف سماها « بملحمة الشهيد » ، استلهم فيها استشهاد الحسين بن علي في كربلاء . لقد شحن كل صورة منها بحس الشر والظلام ، ومقارعة الانسان لكليهما : أسنة ورماح وسيوف وخوذ وخيول ، فرسان مدججون، ومؤامرات ومعارك وقتل واغتصاب ـ ووحشة البطل الاخيرة وسموه في مصرعه . لا أحسب الا رسامين قلائل جدا تطرقوا الى موضوع كبير كهذا بهذه السعة وهذا التنويع وهذه الشدة ـ منذ أيام النهضة الاوربية . كل صورة بالطبع لها استقلالها وقوتها ، ولكنها في الوقت نفسه حلقة في سلسلة لما تنته حتى اليوم . وهي اذ تجعل منطلقها من موضوع ديني عميق الاثر في حياة الكثيرين من أهل العراق ، تتخطى معانيها الزمن والحدود . لقد حقق كاظم حيدر شيئا جديدا في الرسم العراقي ، لقد جعله يعبر بلغة اليوم عن مأساة الانسان الابدية .

رسام آخر يستلهم الاسلام هو **ضياء العزاوي** . كان أول الامر يستلهم من الاسلام اشكاله الفنية القديمة ، ويجعل منها زخارف وتهاويل تجريدية حديثة. ولكنه فيما بعد أخذ يستلهم من التاريخ العربي مواضيع المأساة والفرح، واصلا اياها بقرائن معاصرة. ولما كان ضياء العزاوي قد درس في الاصل علم الآثار، فأنه استطاع ان يدمج بين الفنون الاسلامية والفنون السومرية التي سبقتها بألفي سنة ، محققا حصيلة يسيطر عليها باحكام ورهافة . يكاد يكون كل سنتمتر من زخارفه شكلا من الاشكال التقليدية او التاريخية أو الشعبية في العراق ، غير أنها تؤلف جميعا في تكوين جريء لا تلتبس فيه شخصية الرسام على المشاهد .

ان الرسم لديه فعال على عدة مستويات معا : تاريخية ، وأدبية ، ودينية ، وقد أخضعها كلها للضبط الصارم الذي تقتضيه الحساسية الحديثة . فهو قد تهمه شخصيات الملحمة السومرية القديمة « جلجامش » ، أو مأساة الحسين واستشهاده في كربلاء ، أو خيالات « ألف ليلة وليلة » ، او بطولات الفدائيين اليوم، او انه قد يرى في الحرف العربي وسائل تعبيرية جديدة . غير أنه أولا وقبل كل شيء ملون بارع ورسام تخطيطي دقيق ، رؤاه العميقة الجذور في روح قومه تبرز في النهاية أشبه بالكنايات الشعرية .

هناك ضرب آخر من الشاعرية ـ ضرب غنائي صرف ، نجده عند **اسماعيل الشيخلي** . انه يجل من الوجوه النسائية ، بعيونها الكحلاء ، وأفواهها الصغيرة ، وعباياتها العراقية ، قصائد رقيقة تتكرر بتنويع متقارب .

ليس في رسوم اسماعيل الشيخلي شيء من التصوير الشخصي ، فهو يقولب الوجوه والاجسام بحرية اكثر مما قد تتيحه النظرة السيكولوجية . نساؤه عراقيات بلفتاتهن وعطفاتهن وجلساتهن ووقفاتهن ـ ويكاد المشاهد يرى تغزل الرسام بكل ذلك ، محافظا في الوقت نفسه على سيطرة الشكل ونسج اللون . والنسج مهم في ألوانه القليلة التي يضعها أحيانا في تقابل جريء ، ويستخرج منها شفافية رقراقة ، لا سيما في عدد من صوره التي يدور موضوعها حول الام وطفلها . فاسماعيل ، في تعلقه بقيمة اللون ، قريب من فائق حسن ، الذي كان استاذا له قبل أن يكمل اسماعيل دروسه في باريس. وقد مرت رسومه في مراحل متباينة أخرى في كل منها تجارب على موضوع متقارب بلغت به هذه المحاولات

الغنائية. ولوحاته الأخيرة تمتاز بمساحاتها اللونية التي يوزع ضمنها مجموعات ، معظمها نسائي ، في تكوين مترع بالفرح.

محاولات كهذه نجدها عند عدد من الرسامين ، ولكن مواطن التوكيد لديهم تتباين **فخالد الرحال** كثيرا ما يركز على مواضيع شعبية ، ويعالجها باسلوب « بدائي » يذكرنا بجداريات كهوف الكرومانيون . وهو لا يغفل ابدا عن قيمة الاشكال المحلية ، يوزعها جميعا في تناغم لوني حار ، يوحي بمتعة العين ولذائذ الحس . وفي الكثير من صور **فرج عبو** ، يسخر الفنان الاشكال النسائية والرجالية ، وطرز الثياب العراقية ، وحتى الحيوانات ، لغرض زخرفي بحت . قد تكون الفكرة لديه في الاصل مستقاة من رسوم الكتب العربية القديمة ، غير أن في الوقفات حدة أشد وطراوة أقل ، مع تكرارات ومتوازيات مدروسة في الخطوط والالوان يوجد بها ايقاعا صريحا ماتعا . وفي السنوات الاخيرة تمرد على الموضوع التشبيهي ، وانصرف إلى التجريد في محاولة جادة للامساك بروعة مرئيات الحياة عن طريق الضوء واللون .

وعند **اسماعيل فتاح** نجد تراوحا بين التشبيه والتجريد في اللوحة الواحدة، مقيما بذلك الصلة بين الأجسام المستدقة التي يهواها كنحات ، وبين شفافية البياضات والزراقات التي يهواها كرسام . لوحاته تتميز بتوازناتها الدقيقة وحمتها الطرية ، تنبثق فيها غنائية الضوء عن غنائية الحب . واسماعيل فتاح من الفنانين القلائل الذين استطاعوا التوفيق بين الرسم والنحت ، كجواد سليم .

والمرأة العراقية في أنماط حياتها موضوع محبب لدى الكثيرين ولا سيما الرسامات ، **كسميرة الصراف** ، **ولورنا سليم** في الخمسينات ، **ونزيهة سليم** ، ولنزيهة سليم مقترب خاص من هذا الموضوع اذ تأتي ملاحظتها عن حياة النساء وعاداتهن ملأى بالعطف ، فتوحي بمشاركتهن متعة الحياة ومعاناتها ، في اسلوب يتوخى تبسيط الأشكال وملئها أحيانا ببريق من الألوان .

غير أن **سعاد العطار** تأتي موضوع المرأة من ناحية مغايرة تماما . أو أنها فعلت ذلك لبضع سنوات قبل تطورها الأخير نحو مرحلة جديدة من فنها المتنامي بسرعة . فقد كانت ترى المرأة بقوامها الكامل وقد تجسدت حياتها الداخلية في وقفتها وما يحيط بها . ولاهتمام سعاد العطار بالفن الشعبي ، فانها تمثل المرأة وكأنها في الظاهر جزء من الزخارف البدائية التي تملأ ثيابها الزاهية واثاث منزلها المزركش بالنقوش ـ من أسرة الاطفال الخشبية الى أباريق الشاي . واذا النتيجة هي دمج بين أضداد : هذه الزخارف « الفرحة » انما تحمل اشخاصا تنطوي حياتهم الداخلية على ارهاق وألم . وهذا يضفي على رسومها توترا يبقي على اهتمامنا وتساؤلنا . وهو توتر تتصف به رسومها اللاحقة التي رسمتها في السنوات القليلة الأخيرة ، حيث تحولت الزخارف المنزلية الى جنائن كثيفة تكاد النساء تحتجب وراء اوراقها ، ثم تساقطت الاوراق وتعرت الأغصان وكادت تختفي النساء في مساحات حلمية شاسعة .

أما من حيث الأسلوب فان سعاد العطار تنتهج خطا ينبثق عن الاتجاه العراقي في ربع القرن الأخير : انه اتجاه يتوخى الدمج بين الوعي التراثي (او الوعي الزماني ان شئت) والوعي المكاني المعاصر : فسواء أسخرت لذلك بعض الاشكال والرموز الفولكلورية ، كما فعلت في اواسط الستينات ، او الأشكال والرموز العباسية ، كما في لوحاتها منذ اواخر الستينات ، فان حسها بتناغم التخطيط الاساسي في الفن العربي يفعم تشكيلاتها النهائية ـ ولكن لغاية غير

متوقعة . في الكثير من رسومها المتأخرة يبدو ان منطلقها الاول هو هذه الجذور العربية البعيدة التي توحي بها للمشاهد ، دون أن تسقط في سلفية عقيمة . لأن السير بعد ذلك هو عبر كثافات أخرى ، كثافات تجربة اليوم .

و **نادرة عزوز** أيضا تعنى بالحياة الداخلية في رسومها . رسومها في الاغلب كبيرة ، متوترة ، تنبيء عن احتدام عاطفي . أشخاصها سيالون في الشكل ، كأن الرسامة تراهم من الداخل ، من بؤرة الدماغ ، مما يعطي رسومها جوا سرياليا مقلقا . والممتع في فن نادرة عزوز أنها بدأت كتجريدية وتطورت نحو هذه التعبيرية القويه اللون والخط ، ثم عادت في الآونة الاخيرة الى تجريد تعبيري يجمع بين هذه التجارب كلها . انها تستغل الشكل من أجل الاسقاطات النفسية التي تتصل بأحلام ورؤى عنيفة ، ولا تتهاود في الوانها الضاجة الغريبة ، التي تسكبها بسخاء وتقنية بارعة . وتفلح في احتواء المشاهد في مساحاتها .

بالطبع ، هذا التراوح الشديد بين التعبيرية والتجريد ليس صفة خاصة بالفن العراقي . انه ظاهرة حضارية تعم العالم كله . ولئن تكن الاساليب المستحدثة أمرا لا يستطيع الفنان تغافلا عنه ، فان الاصالة في الخلق لا يمكن أن تستمد في نهاية المطاف الا من رؤية الفنان وتجربته الداخلية ، مهما تكن متطلبات الحركات السائدة . وقد أثبت الفنان العراقي ان لرؤيته وتجربته الداخلية جذورا عميقة في وعيه التاريخي والمكاني ، سواء أكان تعبيريا أم تجريديا .

لنوري الراوي ، مثلا ، حسن للجو ، للمكان ، للوجوه ، منبثق عن هذا الوعي ، كما نرى في رسومه لمنازل قروية عراقية تقوم على الانهر أو حول النواعير ـ انها قرى أقرب الى قرى الاحلام ، يراها الرسام في حالة هي بحران الصوفي وشبه يقظة الشاعر . ونراها نحن وكأنها من ذكرياتنا التي استقرت في أغوار النفس ، كأنها منازل طفولتنا البعيدة هجرها اهلوها الى عوالم أخرى فقدت براءتها . قد يكون وراء هذه الرسوم شيء من هيرونيموس بوش ـ شيء من حلمه ، ولكن دون عنفه أو قسوته . فالرؤية الخاصة من طبعها أن تكون ذات روافد متشعبة ، وقيمتها هي في نزوعها الى تجسيد ما يبدو عصيا على القول ، عصيا على التحديد ، رغم التصاقه بالقلب والذهن .

سلمان عباس رسام آخر تجد فيه الحس التاريخي والمكاني قويا : انه حس ديني فائر ، حيث تقوم البيوت والقباب لا سيالة كما في الرؤية الصوفية ، بل ضخمة ، صلدة ، ملحة . وسواء أجعل في رسومه أشخاصا أم لا ، فان الجو دائما مشحون بعنف مأساوي ، نجده كذلك في نحته التركيبي ، حيث نستشعر الانسان جريحا ، وجراحه لا يشفيها مر الزمن .

وفي أعمال **صالح الجميعي** يكاد يحتجب الانسان وراء توترات حضوره ، وهي توترات يبرزها من خلال أصباغه ووسائطه المعقدة ، وان يفلح في جعلها أحيانا غنائية . وسواء اكانت رسومه تعبيرية ام تجريدية ، فانها تربط بين الذات الداخليه وبين خرائب التاريخ . ففي بلد ترصعه القباب الذهبية اللامعة ، وكذلك البقايا المعفرة التي تعود الى أول ما أوجد الانسان من ابداع ، يحاول الفنان أن يحقق حضورا كليا مجذرا في وعي تاريخي . ان في رؤياه تلك الصفة الرمزية التي يتحدث عنها يونغ ، وهي التي تدمج البدائي في صور وأشكال الحاضر المسفسط . ولذا فان استعماله المعدن ، الذي نلحظه كثيرا في أعماله ، يبدو أشبه بطريقة اكتشفها ، يفرض بها عاطفته الشخصية على أزلية الزمن المجردة .

أما **عامر العبيدي** فانه يجعل من التجربة التاريخية درامة مجابهة معاصرة . في رسومه حركة وقعقعة ، أصوات بشرية وأصوات معدنية ، في تشكيلات قد تقارب تشكيلات المستقبليين ، ولكنها أشد ارمازا لمعاناة تطالبنا بالانتباه اليها .

الى جانب هذا ، يمتاز **راكان دبدوب** بحسية يجازف بالكثير من أجلها ، جاعلا رموزه التجريدية في خدمة لواعج الجسد . الحسية لديه متصلة بالفكرة التشكيلية نفسها التي يستخلصها تجريديا من معرفته الأجسام والأشياء معرفة حارة ، فرحة . فالعديد من رسومه انما يمثل عملية اختزال يخلص بها الى الجوهر الأخير . انه هنا في بحث عن الشكل او اللون النهائي الذي يوحي ، عبر ايجازه المشحون ، بالعالم المتراكم حوله . وفي هذه « النهائية » تكمن تلك الحسية التي كثيرا ما تجعل من لوحاته ، مهما تكن تجريدية ، نصوصا تنضح ببهجة الحياة .

وقد هجر **حميد العطار** مشاهدة المدينة المزدحمة التي رسمها في الخمسينات ، ولجأ لفترة ما الى زخارف البسط والافرشة الشعبية ، وما فيها من الوان « ملتهبة » لينظمها في تشكيلات كبيرة خشنة تأتيها بفيض من الحرارة العاطفية . ثم تدرج منها نحو تشكيلات من « الكولاج » ، تكون فيها الملصقات كبيرة وخشنة ، ولكن بألوان ترابية ومعدنية متقاربة ، شديدة الايحاء بمتعة اللمس أحيانا ، كأنها جدران قديمة تسجل عبور الأزمان .

ومن الذين يشحنون اللون بوقد وحرارة **غازي السعودي** . لئن تكن صوره الان تجريدية في معظمها، فانه ما زالت تومىء الى النبع العربي الواسطي ، الذي نهل منه غازي لبضع سنين ، في ما يستعمل من تخطيط اسود كثيف ومساحات تتوهج بالاحمر والذهب . وهو من القلائل الذين يستعملون التمبرا في لوحات ضخمة يستقي اشكالها التجريدية من ضخامة المدينة وتفاصيلها العمرانية .

غير أن ثمة رسامين تجريديين يجعلون من التخطيط نفسه غاية لابداعهم ، امثال **هاشم السمرجي ورافع الناصري وسالم الدباغ وابراهيم زاير** ، ولكل منه طريقته الخاصة في تحريك امكانيات الخط والحد الأدنى من اللون . ومع أن هاشم السمرجي يكاد يكون رسام « الأوب » (البصريات) الوحيد في العراق ، اذا استثنينا **مهدي مطشر** المقيم الآن في باريس ، فانه جعل يتخطى ذلك باستخدام الحرف العربي كوسيلة جديدة في تطوير امكانياته التشكيلية الرهيفة. وقد فعل ذلك رافع الناصري أيضاً، الذي راح يمزج بين الحرف وبين الرسم الكرافيكي في لوحات تمتاز بالرشاقة والشفافية .

وواقع الأمر أن عدداً متزايداً من الفنانين في السنين الأخيرة ، اخذ يستقصي امكانيات الحرف بابتكار وتنويع . ولعل اول من فعل ذلك ، في اواخر الاربعينات واوائل الخمسينات **مديحة عمر** التي اشتهرت آنذاك بصورها الفنتزية حول الحروف العربية، كما ادخل الحرف في تجريداته **جميل حمودي** ايام كان في باريس منذ اوائل الخمسينات، ثم رسم **عصام السعيد** وهو في لندن في الستينات العديد من اللوحات حول الآيات القرآنية وعبارات من الأغاني الشعبية او ألف ليلة وليلة ، إلى أن اشتد اهتمام **شاكر حسن السعيد** « بطاقة الحرف الروحية » واوجد أخيراً ما يشبه الحركة الجديدة بين الرسامين في بغداد ، دعاها ، كما أسلفنا ، بالبعد الواحد .

غير أن **سالم الدباغ** ما زال في عالم هو نسيج وحده . أحادية اللون هي ما يصر عليه . واللون عنده ، الا فيما ندر ، هو الأسود ، اذا اعتبرنا الأبيض (الذي يستغله بحذق) انعداماً للون . ولكن الذي يحققه سالم بهذه الخطوط « الهندسية » القليلة ، هذه المثلثات المستطيلة ، وبحزم الشخوط الرفيعة المتراصة، هو عالم يستدرجنا نحوه شيئاً فشيئاً ـ واذا بنا نعي ما لم يكن اول الأمر في الحسبان : الفضاء . إنه في قرارة نفسه مهووس بالفضاء ، بالاتساع ، بالكون . اتراه بذلك يحاول ان يعطينا صورة لما لا يمكن ان يصور ، والكل يحاول تصويره : نفس الانسان ، مرآة الكون ؟

يقارب هؤلاء في محاولاتهم **سعد الكعبي** . الا انه يجعل منطلقه عادة من شيء حقيقي يعمل فيه التحوير وإعادة التكوين إلى ان يحقق تجريداً اقرب الى التكعيبية ، يوحي بصلته البعيدة ، بمنشأه ـ كما فعل في عدد من الرسوم حول موضوع الخيمة والبادية .

هكذا تستمر الرؤية وتتنوع ، مؤكدة على ديناميتها في فناني العراق . **فخضير الشكرجي** يستخلص تجريدات عنيفة من اشكال الحياة اليومية، و **سعد الطائي** يعيد تركيب بعض نواحي الحياة العراقية بتشكيل الاشخاص والاماكن تشكيلاً تركيبيا ، كأنها مقامة على خشبة مسرح، وقد بتر عنها كل ما حولها من ملحقات وزوائد. **ونزار سليم ورسول علوان وطالب العلاق وستار لقمان ومحمد علي شاكر** وآخرون كثيرون ، يشكلون الاشخاص ومشاهد الحياة الشعبية ، معتمدين على حسهم المكاني ، وما يسبغون عليه من حب أو شفقة ، من فكاهة أو قلق . وقد يمزج رسام شاب **كفؤاد جهاد** بين الاسلوب البيزنطي والبوب ليروي حكايات يمزج فيها القديم بالمعاصر . في حين يبقى رسام **كغالب ناهي** باحثاً في عالمه التشكيلي الخاص ، المضطرب بظلاماته ، مع شخوص عارية ، سخية الأجسام ، تؤكد على حضورها ولا تستبين العين ملامحها .

ويستخدم **عجيل مزهر** الملصقات الخشبية الدقيقة والأصباغ المحروقة ، ليخلق أبواباً قديمة في مباني حلمية مهدمة ، أشبه بمرثيات تبكي زمناً مضى .

ان الحركة الفنية في العراق في حيوية دائبة واتساع متواصل. والرسامون كثيرون ، ويصعب ذكرهم جميعا ، حتى المهمين منهم ، في نطاق بحث محدود كهذا .

اما النحاتون فأقل عددا ، والمبرزون منهم يسهل تعدادهم. ومعظمهم ، اضافة إلى نشاطه النحتي الخاص الذي يتبدى في المعارض الموسمية، يشارك في برنامج حكومي كبير لصنع التماثيل والأنصاب تقام في بغداد وغيرها من المدن العراقية .

ربما كان أشهرهم النحاتون الخمسة الذين يحوي هذا الكتاب نماذج من أعمالهم:ـ خالد الرحال، محمد غني، اسماعيل فتاح ، ميران السعدي ، وقد درسوا جميعاً في روما ، ومحمد الحسني ، الذي درس في باريس . ومن الطريف أنهم جميعاً من « جماعة بغداد للفن الحديث » ، وكانوا كلهم على صلة وثيقة بجواد سليم . غير اننا نجور عليهم اذا لم نفرد لهم بحثا خاصا يتناول بالتحليل محاولاتهم التي تستهدف تحقيق بعض ما حققه الرسامون ، فتجربتهم انما هي في الصلب من هذه التجربة الحضارية العربية الجديدة ، وعلينا ان نتمعن فيها بكل ما هي أهل له من اهتمام وتقدير .