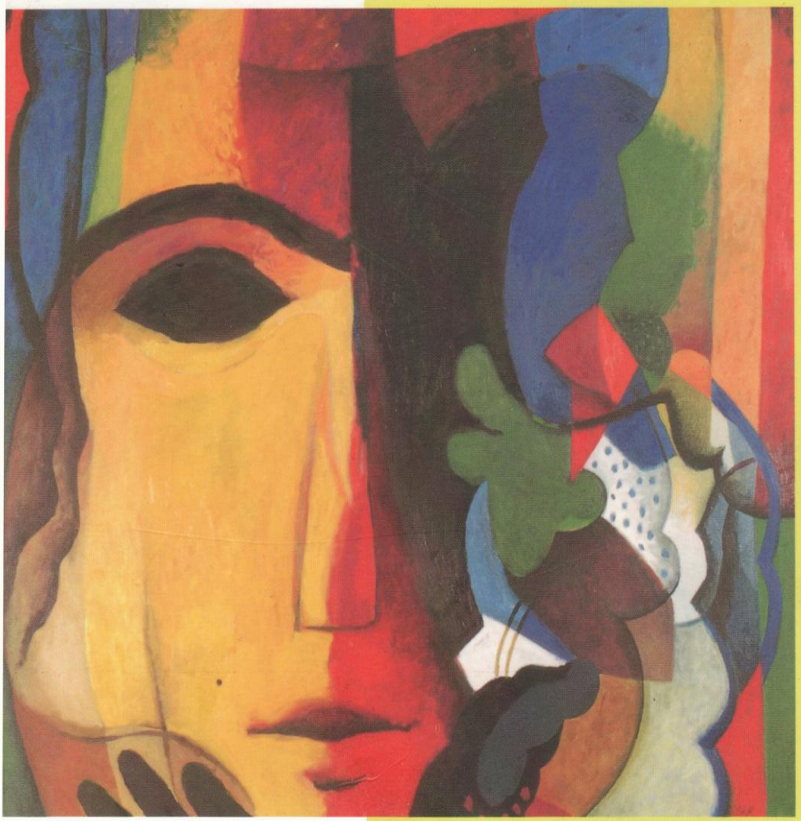
ضياء العزاوي

لون يجمع البصر

نصوص وحوارات في الفن التشكيلي

الفكر الجديد



ضياء العزاوي

لون يجمع البصر

مكتبة
الفكر الجديد

من كتب
عبير الربيعي

لون يجمع البصر

نصوص وحوارات في الفن التشكيلي

مكتبة
الفكر الجديد

أر كما أنت ، أو كن كما تُرى.

أبو يزيد البسطامي

قال جميع المتقدمين ـ بعد التحقيق بالبرهان ـ إنه لا يُرى ألا الالوان ، وإن كل ما يُرى فليس إلا لوناً.

السوادُ ليس لوناً ، إذ اللون مرئيٌ ولا بد ، وما لم ير : فليس لونا.

رسالة الالوان ، إبن حزم الاندلسي

مكتبة الفكر الجديد

First Published in October 2001

Touch Editions. UK

74 Stopford Road. St. Helier.Jersey (C1)JF4.9NP
e.mail: toucheditions@globalnet.co.uk.

Copyright:D.Azzawi
A catalogue record of this book is available
from the British Library
ISBN 1-903736-05-6

All rights reserved. No part of this
book may be reprinted or reproduced or utilized in
any form or by any electronic,
mechanical or other means, now known or hereafter
invented, including photocopying and recording,
or in any infomation storage on retrieval system,
without prior permission in writing of the publishers.

This book was Published on the
Occasion of the Retrospective
Exihibition of Azzawi, at the
Institute of Arab World, Paris .

October 2001 - January 2002

صدر هذا الكتاب بمناسبة المعرض الاستعادي للفنان ضياء العزاوي
في معهد العالم العربي ، باريس .
اكتوبر ٢٠٠١ ـ كانون الثاني ٢٠٠٢

لوحة الغلاف الاول : (تفصيل) من لوحة مجنون ليلى رقم ١ ، إكريلك
على القماش ١٦٠ x ٢٠٠ سم .مجموعة المتحف العربي للفن الحديث ، الدوحة .

مكتبة الفكر الجديد

ضياء العـــــزاوي

لون يجمع البصر

نصوص وحوارات في الفن التشكيلي

منشورات تاتش ـ المملكة المتحدة

مكتبة الفكر الجديد

الاستغراق في الشيئ والتفرّغ له هو الطريق إلى الإبداع .

الجاحظ

مكتبة الفكر الجديد

محمد المليحي

الزخرفة العربية تقف على حد سواء مع ابهر اعمال انجيلو

الموجة كشكل يكونه اللون، أو هي استعارة تستمد اصولها من مشاهد بصرية يومية يفاجأ بها المرء في الشارع أو في ما ينتجه الفنان الشعبي، هي مقترح الفنان المغربي محمد المليحي لتوسيع حرية المشاهدة للفرد العربي البسيط وفي تعميق مقدرته على الاختبار لما يحيط به. هذه المهمة لا زالت عند بداياتها الحذرة عندما تعاين على صعيد الوطن العربي، فالفنان في هذه الاقطار لا زال عند ولعه في قاعات العرض الصغيرة والمتاحف على الرغم من إن أية محاولة للتلفت تجعله امام منجزات فنية عامة تعود لحضارات سابقة. من هنا يبدو أن رصد اعماله ضمن مفهوم تحرير الوعي بالمحيط الهندسي والبصري من قمع التقاليد المجتمعية المتخلفة لا تجعلنا ابعد من جدران قاعات العرض وحسب، وانما تحيلنا إلى مفاهيم قابلة للمناقشة على اصعدة مختلفة، ربما اكثرها اهمية تلك التي تتعلق بتدعيم أساسيات الثقافة البصرية والتي هي في جزئياتها معادلة لا تنفصل عن الثقافة الذهنية والمعارف الاخرى. ان الشارع والمدرسة والبيت العربي اذ تزخر بالاشارات السلبية ضمن مقاييس هذا العصر تجعل من المستحيل للفرد البسيط ان يكون عند مقدرته على اختبار الموجودات التي تحاصره. فهو محصن بفوضى متنوعة لا في شكل الاعلانات وفي الوان واجهات المخازن والعمارات أو في تصاميمها الهندسية وانما فيما يتلقاه يوميا من مفاهيم فنية متخلفة من قبل بعض الصحف اليومية ومناهج التربية والتلفزيون. من هنا يأتي التناقض بين

مكتبة الفكر الجديد

المشاهد البسيط وبين الفنان. كل واحد منهما يقاضي الاخر بمفاهيمه وحاجاته. الحرية التي ينشدها الفنان وبحثه عن مشاهد يفهم دون اسقاطات، تقابلها تركة ثقيلة لمجتمع تقليدي هي حدود مقاييس المشاهد لمحيطه البصري. عند هذا التناقض تكمن قيمة محاولات المليحي وغيره من الفنانين العرب والذين يحاولون ان يختبروا تجربتهم التعبيرية ضمن مفاهيم الاستهلاك الجماعي.

بفعل هذا الاختبار فكّر المليحي بان يعود للتراث ليس ليتجاوز مشكلة «المظهر يوازي الموضوع» الذي هو سمة الثقافة الاستهلاكية لذوي الثقافة المزدوجة في المغرب، وانما لتحديد هويته كفنان من العالم الثالث. عن ذلك يقول المليحي: التاريخ عنيف يجعلك فنانا لا قيمة له ولا تعرف أخر اكثر اصالة، كان ميخائيل انجيلو مثلا محصنا بالمظاهر اوالكنيسة، وهناك معه ميخائيليون عديدون، اما المزخرف العربي هذا الفنان الاصيل المجهول فلم يعرفه احد، لذا قلت مرة: «أن الزخرفة العربية تقف على حد سواء مع ابهر اعمال انجيلو». ربما يجد المرء في هذا الموقف بعضا من المغالات، لكنني اعتقد انه نتيجة حتمية لضغوط التيارات الثقافية الاوروبية. فعناصر هذه الثقافة تستلب الفنان وتجعله ضمن محيطها حتى وهو جالس في بيته أو هو محصن بمنجزات حضاراته القديمة، وامام ذلك هو مطالب بالاستجابة لمقتضيات مجتمع تقليدي، وفي الوقت نفسه عليه ان يوظّف تفاعله مع الثقافات الاخرى لصالح تقاليده الوطنية. وعند هذا الفعل تقف المحاولات بين مفترق الطرق: التقليد المبهور بالانجاز المعاصر أو عند العمل الدؤوب في اكتشاف ما هو قادر على خلق اسلوب وطني مميز.

ربما ما يفكر به المليحي وغيره من الفنانين المغاربة الان في رسم جدران مدينة اصيلة يعود لكل المحاولات السعيدة التي اعتقد المليحي بانها قادرة على حسم موقفهم من التيارات الاوروبية المعاصرة. لكن هذه المحاولة تكتسب قيمة اخرى، اذ ان المليحي الان هو مسؤول الجمعية المغربية للفنون التشكيلية، وان اي نجاح في هذه الفكرة سيجعلنا امام تيار تشكيلي قد يجد الفرصة في تكرارها. يقول المليحي: الهدف من رسم جدران

مكتبة الفكر الجديد

كتاب فخم عن الفنان المغربي الشرقاوي، ولم يهمه ان يضع ما يمتلكه من مال إلى جانب هذا المشروع، فهو عند اعتقاده بان اية محاولة من هذا القبيل لا يمكن ان تنهض بها المؤسسات الرسمية المحكومة بافكار تقليدية تتنفس من خلال مطبوعات الشعر والقصة والتاريخ. وعند الفن تكون حسابات اخرى حيث يوضع المجتمع كمفهوم غير واضح امام الفن التشكيلي وتبدأ لغة فهم الموضوع وعلاقة اللوحة بالجمهور. وغير ذلك.

ان الفنان العربي لا يزال في مرحلة التكوين، ولا يزال يعمل ضمن مفاهيم بعيدة بعض الشيء عن التقاليد الوطنية. ومع ذلك فانه يعمل ازاء تخلف مؤسساته الفنية على ان يفكر بعمق. قد تستغرقه هذه الحالة سنوات طويلة لكنه من المؤكد ايجابية النتيجة.

ان حديث المليحي لا يذهب ابعد من نتائج تدجين الفنان العربي لشروط مؤسسات تقليدية ومتخلفة. وإذا كان هناك بعض الاستثناءات فانها تظل ضمن مقاييس لا تحترم حرية الفنان في التعبير. وعند هذه المهمة تكون قيمة عمل الفنان العربي.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩.

مكتبة الفكر الجديد

تل الزعتر ليس هو الوطن !

مخيم اقيم فوق رقعة ارض صغيرة، ككف عامل مليئة بالندوب والتشققات هذا ما يقول تاريخه البسيط... الان نتوسل بالارقام عندما نريد التحدث عنه. هذه العاصمة الصغيرة للفقراء والتي حولتها الغدارات والاحقاد المجرمة إلى اطنان من الاشلاء الممزقة وانهار من الدماء.

ان الارقام تفاجئنا، تسأل عن الصمت الجبان الذي تلفع به الكثيرون.

اثنان وخمسون يوما من الحصار الشامل. اثنان وسبعون هجوما معززا بالاليات صدها المقاتلون. خمسون يوما والعدس طعام متواصل.. خمسون يوما. كانت فيها قطرة الماء تقابل قطرة الدم.. ثلاثة الاف شهيدا سقطوا.. الافا جرحوا... ستون الف قذيفة في اليوم الأول للحصار سقطت فوق طرقاته الموحلة العارية وفوق بيوته المشيدة من الصفيح..

هذا الحلم الموجع، كيف يجيء به إلى ذاكرتنا اطفال الزعتر، أولئك الذين اهلكهم الجفاف والذين ضمن ما شاهدوه بأم أعينهم موت ستين طفلا من الجوع والعطش خلال الايام الخمسة الاخيرة لملحمة صموده.

أطفال الزعتر، تلك الكتل البشرية كانوا هناك في قلب العاصمة المحروقة، صارت اجسادهم اشلاء مشوهة بالرصاص والحروق... متناثرة وتثيرفي المشاهد مشاعر متعددة لا تذهب ابعد من كلمة. «القتل الوحشي»، والانتهاك المنظم الحاقد لكل ما هو رمز للوطنية. ولكن... لم يكن كل اطفال تل الزعتر قابلين للموت والتصفية المتعمدة، فما كان ممن تبقى منهم الا ان يحوروا اغنيات شعبهم، غنوا وهم في طرقات منفاهم:

مكتبة الفكر الجديد

نأكل عدس ما بنهتم

نشرب ميه فيها دم

بالليل يا زعتر بالليل

على غير عادة الاطفال الذين تستهويهم رسوم الازهار والبيوت الجميلة، شاءت مؤامرات الاعداء والاخوة ان تجعلهم مكرسين بكل براءتهم وصدقهم إلى معاينة اخرى، إلى ان يختزلوا ذلك الكابوس المفجع حيث العبث الدموي الذي يتعرض له شعبهم منذ ان عرف طريق الكفاح المسلح كاسلوب للنضال.

لقد حاول الاطفال بقوة ذاكرتهم البريئة ان يتابعوا ما حدث في حياتهم اليومية طيلة فترة الحصار ولم يستطع بعضهم رغم كابوس القتل الا ان يذكرنا بالمخيم قبل ان يهاجم، عندما كان للازهار والعاب الحلوي نصيب كبير من المشاهدة.

هل نطلب من اطفال تل الزعتر وهم الملؤون بالاسرار ان يكونوا بعيدين عن البوح المباشر؟ عن الاسلحة والغدارات، عن البيوت المحروقة، عن تلك الجثث المتناثرة مثل زهور في حقل كبير، عن الشعارات المكتوبة على الجدران والتي تحرض على الصمود... نقول بوحا مباشراً ثم نتوقف، نحاول ان نستدرك فما تفجر في اعماقهم الغنية اختلطت فيه التفاصيل حتى اصبحت كل الاجزاء صيغ وعلامات مزدحمة بالتعبير، توسل بعضها بالرمز بينما لجأ الاخر إلى التعبير الواقعي.

عبر صور هؤلاء الاطفال تستطيع ان تفهم ماذا كانت تعني حال الحصار: الاسلحة المرسومة بثقة وتضخيم والتي تأخذ شكلا شيطانيا وقاتما بشراسة تلك التي جاءت لتمزق وجودهم، الطائرات الكثيرة اقبح: الطائرات التي يرسمها اطفال تل الزعتر معادية، مهما كانت الشارة التي تحملها.

الاعلام المنتصبة فوق اسطح البيوت، علم فلسطين هو دائماً عنوان للصمود، وهو رمز

مكتبة الفكر الجديد

حينما يتعانق مع العلم اللبناني.

انهم يرسمون انفسهم فيتناثرون ابطالا في صورهم، يحملون السلاح ويقاتلون، وهم يرسمون انفعالاتهم، يلبسونها لطفل اخر يخلوقونه بخطوطهم والوانهم، واجفا ممتلئا بالرهبة. ومرتبكا تأخذه الدهشة وهو يشهد انهيار العالم من حوله. ان فتحي الاطرش – ٧ سنوات – وهو يملء صورته بالدابابات والاسلحة الاخرى حتى ليصعب التعرف على الاشخاص والاطفال، يكشف عن ذاكرة مرعوبة ومدعومة بالاشارات، لقد اشتهى هذا الطفل ان يمسك باصابعه الملونة التل المحاصر، ان يفاجئ الاطماع برؤية متقصدة وكأنه يقول، هاكم ما تفعله الاحقاد والاطماع . ومع مصطفي زيدان – ٩ سنوات – نتابع ترنح العالم الجميل تحت وطأة الصواريخ والطائرات فالقتل لا يحفظ للطفل غبطته بالبيت الصغير المزين بالعلم الفلسطيني. ولم يكن هناك بد لتلك الانامل الا ان تطوق بيتها بأسلحة صغيرة. هل ذلك هو الوعد الذي يمزق اردية المتواطئين والمتلصصين؟ إذا شئنا ان نتابع. ان نكون قريبين من اوراق البراءة فما علينا الا ان نحتمي ببعض السكوت ونحن نتعرف على الدم المتخثر، وعلى الاسلحة التي تحولت إلى اشكال اليفة كما هي اشكال البرتقال والازهار والشمس الساطعة.

آي فاجعة كان يحضرها فؤاد شحرور – ١١ سنة – عندما اختار ان يرسم وحشية المهاجمين . ان يضع في مركز صورته رجل وقد قيدت كل قدم بسلسلة مربوطة بسيارة وعلى جانب منه شكل قاتم ووحشي لدفع يسدد فوهته إلى رأس هذا الرجل... هل التقي بهذا الجسد الممزق حقا..؟ أم ان نزيف ذاكرته لم تتخلى عما روته الانباء من براعة في الانتقام والقتال.. انها لحظة ستظل عميقة في ذاكرته الحذرة.

العلم الفلسطيني يعانق اللبناني وإلى جانبه شكل دبابة سوداء وقبة جامع. ذلك ما رسمه سلامة عبدالله كريم – ١٢ سنة – ولم يكتف بذلك حيث قدم نموذجا اخر للتاخي، العلمين المتعانقين وخلفهم شكل مبسط لجامع وكنيسة. وإذا تابع بعض الاطفال رسم حياتهم اليومية اثناء الحصار – تهيئة الخبز للمقاتلين. نقل الطعام إلى الكمائن، المواجهة بين المدافعين عن التل والمهاجمين له. فانهم لم ينسوا ان يزينوا صورهم بعبارات مكتوبة بخط ضعيف ولكنه واضح، النصر لكم، ثورة فلسطين،

مكتبة الفكر الجديد

وكلمات اخرى. رسوم هؤلاء الاطفال التي صدرت ضمن كتاب بعنوان – شهادات ملونة من رسوم اطفال تل الزعتر – رسوم شجاعة بالمكشافة صادقة بما اردات ان تعبر عنه. انها شاهد على هذه الرقعة من التاريخ شهادة تعيد بكثافة صياغة الجرح والدرس. صياغة المأساة والملحمة.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

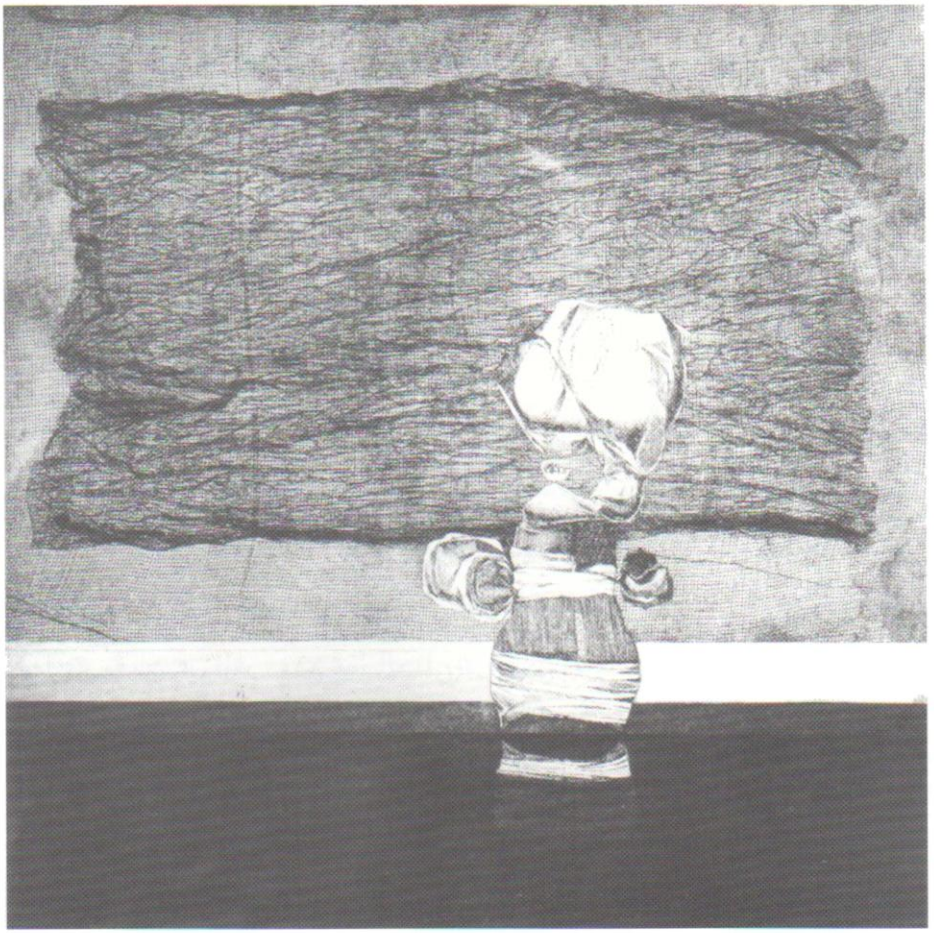
أحمد نوار

محفورات تجيء بهموم شهداء منسيين

بين حين واخر يوميء فنان مصري الى جدية ما تحاوله حركة الفنانين الشباب هناك، على الرغم من التعتيم المنظم الذي تمارسه بعض المؤسسات الفنية. فما هو طبيعي الان ان يكون الجناح المصري في اية مساهمة عربية مملؤ بالفوضى إن لم يكن غارقاً بما هو بعيد عن الفن. ومع هذا الجناح لا تلتقي الا باشخاص منسيين يمكن ان يكونوا مقبولين على صعيد الوظيفة الاجتماعية والتربوية لا غير. ترى كيف يمكن لتجربة فنية ان تفرز خصائصها عن شروط تلك التركيبة التقليدية وان تنمو بشكل جدي .؟ ان الاجابة لن تكون غير نصيب فنانين تكمن قيمتهم ليس في جرأة ما يطرحونه من حلول فنية على صعيد الشكل والمضمون. وانما بقدرتهم علي دفع هذه الحلول الى حدودها الفاصلة من حيث موقف الفنان ازاء مواصفات تجربته وعلاقتها بثقافته الوطنية... احمد محمد نوار «١٩٤٥» واحد من هؤلاء.

ان اعماله معنية بالانسان بشكل اساسي، واظن انه بهذا التوجه نحو تعميق الخصائص الدرامية يظل عند ارتباطه بالتجربة الاسبانية للرسم من حيث كونها تجربة تولي اهتماما خاصا لخلق مناخات داخلية للوحة. حتى وان كانت في مفرداتها وطريقة تنظيم تكوينها الفني قريبة من الاسلوب التجريدي. ان أحمد يذكرني بالرسام العراقي الكرافيكي فائق حسين الذي درس الفن في اسبانيا كأحمد. كلاهما يقدمان

مكتبة الفكر الجديد



احمد نوار ، بدون عنوان ١٩٧٣ حفر على الزنك ٤٠ X ٤٠ سم. مجموعة خاصة.

مكتبة الفكر الجديد

مفردات تنتهي بمناخات داخلية معذبة. وكلاهما يلحان على المشاهد من خلال النموذج الانساني الذي تحاصره علاقات لا انسانية. انهما يتوجان الانسان المضطهد كمشروع رفض جاد لعمليات التشويه الذي تمارسه كيانات قمعية موجودة في العمل الاجتماعي والسياسي على حد سواء. الا ان أحمد يختلف عن فائق حسين بما يقدمه من اقتصاد لوني وبما يستخدمه من علاقات فنية وخاصة في نطاق نموذجه الانساني. كما انه يعبر عن مقاصده من خلال موضوعات اكثر مباشرة ويومية، ربما اكثرها اهمية ما قدمه عن الشهداء فالموضوع هنا لا يعطي اشاراته إلى الاستشهاد كحدث ذا تاريخ معين وانما يحاوله كحالة انسانية تقترن بالتمرد، وكأنه بهذا يوازي موضوعه مع حياته الشخصية عندما كان جندياً مقاتلاً في سيناء والقناة، إن الحاجز الخفي للرعب جره إلى ثيمات عن الشهداء ببطولاتهم المجهولة، ثم سرعان ما صار البديل في محفوراته عالما يسيطر عليه شخوص ممزقون يتميزون بصفات القتلى المهملين.

ان الشهيد لديه كائن ممسوخ تتوزع اشلاءه في فراغات موحشة. وبين هذه الاشلاء يجيء الشك بما يحيط به من معوقات ويتعمق الحذر من حكايات البطولة التي لا تنتشل الانسان من مستنقعات القمع. إنه بهذا يفضح تقاليد الاضهاد بشكل واضح دون ان يكون محليا في ذلك، فاعماله تنتمي لموضوعات انسانية. وفي هذا الانتماء ما يجعلها تناقش حياة كاملة لتنتهي في حصيلتها بإدانة الاضطهاد وبالرفض لكل ما يجعل الانسان قريبا من صناديق القمامة.

ان اعمال احمد نوار تكشف عن مفاهيم تدفع بالشكل الى حرية تعبيرية لا تنفصل عن النمو الداخلي للموضوع. وعلى طريقته في التعبير، يحاول ان يوظف الشكل الهندسي لخدمة النموذج الانساني الذي يكون عنده قريباً من التكوينات الاكاديمية البسيطة. الا ان اهتمامه المتزايد بالتفصيلات الداخلية وبتنوع سطح المادة في المساحات المحيطة.

مكتبة الفكر الجديد

يجعل من اعماله ذات طبيعة مستفزة ومثيرة. انه يبني موضوعه بتحديد نوع المفردة الفنية ثم علاقاتها بالشكل العام الا ان هذه المفردة «وهي في الغالب نموذج انساني» تظل المرتكز الاساسي للموضوع. وبالاحرى هي نوع من التكريس الحسي للشكل واتخاذ التشخيصية كمنطلق لبناء اسلوب مستقل ومتيز.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

طارق ابراهيم

يحول اثار الطبيعة إلى خصائص جمالية

قبل سنوات كانت حركة فن السيراميك في العراق خارج الزمن التشكيلي ، وكانت مجرد محاولات من هنا وهناك ولفترة طويلة ظلت حسب تحريض تجربة الرسم، المنبر الذي يحلو للفنان العراقي ان يتحدث من خلاله بالكثير من الثقة، وربما في بعض الاحيان بشيء من الغرور. الان اصبحت لهذه التجربة موهبتها ولم يبق للرسم سوى الذكرى عن علاقة قديمة. بل ذهبت إلى اخر مطاف الفصل حيث بدأت في اختصار مسافتها نحو تاريخ يتفرد بعلاقة واضحة بالابداع. انها لم تكتف بتدعيم محاولاتها كما هو عرفا في التجارب الجديدة بل عملت بكل مثابرة على ادخال تعديلات كبيرة علي مفاهيم وقيم هذا النوع من الفن. حتى صارت لها متطلبات لا يمكن ان تنمو بعيداً عن النبرة الخالصة للابداع.

طارق ابراهيم «١٩٣٨» واحد ممن يشيدون باستقلاليتهم وضعا متماسكا للتجربة، فهو مع فالنتينوس وسعد شاكر يتميزون بتطوير مفاهيم بعيدة عن الارتجال، وبالنسبة ذاتها يفتحون اعيننا على ماهو ثري وجميل في هذا الفن.

منذ البداية حاول طارق ان يذهب باحدى خصائص السيراميك العراقي، وهي علاقته بالطبيعة إلى ما هو ابعد من المعاينة الواعية. وقد رافق ذلك بعض من المنطق التقليدي الذي هو بمعنى اخر نوع من التذوق الذي يقوم على الاستعمال اليومي. وطيلة تلك

مكتبة الفكر الجديد

المحاولات عمد الى ايجاد نوع من العلاقة بين محاولاته الجمالية والنحتية وبين التذوق ذي العلاقة بالاستعمال، خاصة ان النتيجة وحدها هي التي ستصنف قيمة العمل الفني.

ما زلت اتذكر طراوة انتقاءاته القديمة وحيويتها بين التفاصيل المتباينة لاعماله. لقد كانت انتقاءات لا تتكامل الا بالتزيين والزخرفة، الا انه اخذ يدخل تعديلات متلونة باطلاعاته على ما هو خارج هذا الفن. مع هذه التعديلات كانت تنمو لديه محاولة مرادفة لا تقل جمالية عما سبق، ان لم تفقها شروطا على النمو.

ان المدورات والاشكال الكروية تحولت إلي مقاطع مما نشاهده في الطبيعة على شواطيء الانهر حيث تتحول طبقات الطين بعد انسحاب الماء إلى سطوح فاتنة بالمعنى الثري للتفصيلات الملتوية أو المنكسرة. هذه الملاحظة الانتقائية للطبيعة لا تمثل اصالة ما يفكر فيه طارق ضمن علاقة السيراميك بمادته «الطين» وانما بما يخلقه من متطلبات جديدة تدفع بعملية التزجيج إلى الوراء بحيث لا يستعان بها الا لتأكيد وابراز القيم الجمالية للطين لا غير.

عند هذه النقطة حيث يصبح للطين الامتياز الأول والاخير للشكل. يصمم طارق موضوعاته محاولا ان يضع الخصائص الفيزيائية للطين والتي تنشأ بفعل الطبيعة محل ما يجيء به التزجيج من فتنة. هذا الموقف سيقوده حتما إلى ان يعاين قطيعته الكلية للمفهوم التقليدي للسيراميك كمادة استعمالية وان يدفع بموضوعاته لان تتمثل قيما جمالية هي محض متروكات قديمة أو بعض ما تفعله الطبيعة بعناصرها المتنوعة.

ربما في ذلك بعض من المغامرة التي لها ما عليها من المحاولات في الكشف عن شروط طبيعية يمكن توظيفها لخدمة توسيع حرية التعامل مع الطين. ان مناقشة فن السيراميك من هذه الزاوية ستجنب بالتأكيد تجربة السيراميك العراقي من بعض ما تتمتع به من افراط في الاناقة بحيث جعلها مشغولة في اكثر محاولاتها بنتائج تعتمد

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

على ما يجيد به اللون من جمال وما تتركه دقة التنفيذ من دهشة. والعودة لشروط الطبيعة ووضعها ضمن انتقائية واعية يعطيان لطارق دوره المتميز مما يجعله امام خلاصات جمالية متفردة بقدر ما هي مثيرة.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

ناظم رمزي

الأرض والناس

سوغة الأولى لا يمكن لناظم رمزي «١٩٢٨» ان يوحي بقدراته الفنية المختلفة. فهو وان كان من طليعة فناني التصميم الفني في العراق ومن ابرز مصوريه الفوتوغرافيين، الا انه يفضل ان يبقى عند مسافته من ذلك كفعل يومي. وبالقدر نفسه ليس من السهل استدراجه إلى ذلك التاريخ المتداخل والمعارف المتنوعة للفنانين التشكيليين الرواد امثال المرحوم جواد سليم والرسام فائق حسن والدروبي وغيرهم.. ربما في ذلك نوع من الرغبة في ان يحيل المشاهد إلى معاينة نتاجاته الفنية عن قرب، وإلى ان يجعله يختبر قيمة العمل الفني دون شروط خارجية قد تكون بشكل ما مقيدة لحريته في المشاهدة. ولا شك في ان التصوير الفوتوغرافي اذا ما قورن مع الرسم والتصميم اللذين يمارسهما. هو الوسيلة الاكثر قدرة على تقديم وثائقية الحياة اليومية وعلاقاتها إلى جانب الرؤية الفنية لها.

نعود لتاريخ قديم، الى زمن السفرات المتواصلة. وبالتحديد لنهاية الخمسينات عندما اقام معرضه الاول في قاعة جمعية الفنانين العراقيين في بغداد، وكان المعرض حصيلة جولات عديدة في طول البلاد وعرضها وقد اختار من بين بضع مئات من الصور المتراكمة مجموعة محددة حاول ان يجعلها مقدمته في البحث في اوليات بلد كالعراق

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

وعرضه «العراق: الارض والناس » رحلة تصويرية في زمن يتباعد، في لحظات تختصر تفاصيلها عند فاصل الظل والضوء، في وجوه فلاحية مملوءة بالطيبة والقهر والأسرار. هذا المعرض يرجع فيه العراق كوثيقة من زمن قديم يحضرنا محاطا بطيبة من خبر التجربة الصعبة وهو يكتشف اولياته اليومية.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

محمد غني

الحركة والهواء يخلقان الرمز

بعد ايام سيزاح الستار عن نصب جديد في مدينة بغداد كجزء من الاحتفال الوطني بشخصية باهرة في تاريخ الشعر العربي قديمه وحديثه. فالمتنبي الذي قال يوما باعتداد المبدع:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي واسمعت كلماتي من به صمم

يحط الان بمتاعه الشعري وتاريخه المزدحم بالاحداث امام البناء الجديد للمكتبة الوطنية في باب المعظم. ومع ازاحة الستار ستنتهي حالات السهر والقلق والتعب اليومي للفنان محمد غني «١٩٢٩» ويبدأ النقاش وربما الاحاديث المتخفية عن الطريقة التي جعلت النحات يتصور الشاعر بهذا الشكل وبتلك الملامح. وليس هذا التساؤل بالجديد. فلقد أثير قبل ذلك ولمرات عديدة حول نصب اخرى على الرغم من ان بعضها كانت قريبة من التقنية الاكاديمية التي لا تسمح للاجتهاد الا بحدود ضيقة. هل ذلك نوع من الاحتجاج الضمني على طريقة تصور الشخصية ..؟ أم انها تذهب ابعد من ذلك إلى حدود المقدرة الفنية وطاقتها على تمثل وفهم الموضوع ..؟ والواقع ان أي مقارنة بين الانصاب التي صنعها النحاتون المعاصرون في العالم العربي وبين ما ينجز حالياً في بغداد هي مقارنة لصالح الفن العراقي بنسبة كبيرة. لكن لا يعني ذلك بان التجربة قد اصبحت متكاملة كليا. فالنحات العراقي لا زال مطالبا بالتبريرات

مكتبة الفكر الجديد

ـ تفسيرات لاسلوب عمله ازاء الاقاويل والنقد القاصر والذي لا يرى في الانصاب شخصية غير نماذج مطابقة للاصل بالتمام والكمال. اما إذا كانت الخصائص شخصية مرهونة بتفسيرات واجتهادات كما في المتنبي فانه يصبح من الصعب يجاد قيمة محددة يمكن عقد الحوار عليها. ان الفن والابداع يتراجعان هنا. وتصبح موزنة – الكلامية – ضمن قيم تقليدية لا تذهب ابعد من مناقشة نوع الملابس أو سيف أو غير ذلك من الخصائص الخارجية. ان الفنان العراقي وهو يحاول تجنب تناقض من اجل المحافظة على استمرارية تقليد عمله داخل المتاحف أو خارجها يبني تجربته تحت وطأة شعور متزايد بالتحدي والثقة واحسب ان ذلك سيؤدي إلى تأكيد خصوصيته التي هي جزء من البناء العام للحركة الفنية. وهي خصوصية لا تتوقف عند تأكيد الحدود التفسيرية بل تتعداها إلى الرمز والابتكار.

29

والوهلة الأولى يبدو تمثال المتنبي وكأنه انحياز للشكل الخارجي. فهو عمل يبرز مشاهد عبر كتلته الضخمة «ارتفاع التمثال ٥ امتار والقاعدة ٣ امتار» على الرغم من تفاصيل المساحات التي نشأت عن استخدام العباءة العربية التي اخضعها النحات لقوانينه. فالعباءة وقد تلاعبت فيها الريح. مجرد شكل يوظف لصالح التكوين الفني، بر انها ايضاً تطرح اسلوب الفنان، وإلى جانب ذلك فهي رمز لحركة وتنقلات الشاعر بين الاقطار والمدن العربية. ولكن من ناحية اخرى فان الاخذ بهذه الخاصية يؤدي بنا إلى معاينة العديد من انصاب هذا الفنان. إذ لا يمكن ان يكون تمثال المتنبي بمعزل عن الاعمال الأخرى «كهرمانة والاربعون حرامي، شهرزاد وشهريار، حمورابي» وقيمة هذا العمل لن تتحقق الا بمقدار ارتباطها مع تلك المجموعة الموزعة الان في مناطق مختلفة من بغداد. لهذا الارتباط هو المحور الذي يمكن مناقشة التمثال من خلاله بمعنى تطور الاسلوب، طريقة تصور الشخصية، العلاقات بين الكتلة والفراغ المحيط». والواقع ان اصرار محمد غني على ان تكون اعماله النصبية ضمن تقاليد

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

عمله الفني واحساساته الجمالية – وهو موقف يخالفه فيه العديد من النحاتين في العراق – ليس الغرض منه اقحام اسلوبه الفني في تلك الاعمال بقدر المحاولة لتعميق رؤيته ضمن التساؤلات المطروحة عن وظيفة النصب من الناحية الجمالية والتربوية. ونستطيع القول ان تجنبه للتناقض في العمل النحتي جعله مثار افتراضات عديدة هي في الواقع شكل من المجابهة بين ثقافات فنية مختلفة. لذا كانت سنوات انصرافه الكلي لتطوير تجربته التي اعتمدت في البداية على الخشب ثم اخذت تحاول المواد الاخرى كالبرونز والحديد والألمنيوم سنوات صعبة. بمعنى الصبر والمثابرة وخاصة في تلك المحاولات التي استلهم فيها عينات من التراث «الحروف العربية، الزخرفة، التكوينات المعمارية». فامتثاله لتلك العينّات وجعل ما ادخله عليها من تحويرات ظلت على حواره الزخرفي مع الشكل. وهو احد التقاليد البارزة في الفن الاسلامي. وإلى جانب ذلك لم يتخل عن عصرنة هذا التقليد الذي قاده في بعض الاحيان إلى مفاهيم تجريدية خالصة. ان متابعة اعماله منذ بداياته لموضوع «أم العباءة» وحتى اخر اعماله تعرفنا على ما يكمن في نفسه من اعجاب متناه بالشكل. فهو اكثر الفنانين العراقيين تمجيدا له. وقد حاول خلاله ان يحقق مدلولات ومفاهيم تتعلق بالتاريخ الوطني. وفي هذا المسعى ضمان الاستمرارية والالتقاء بالجذور الحضارية ولا ريب انه ليس هناك نجاحات كاملة في هذا المجال الا انها كمحاولات جديدة تستمد قوتها واهميتها من خلال ما تنشأه من ابتكارات. حتى وان كانت محدودة بشكل ما.

نعود للمتنبي. عن النصب يتحدث محمد غني: «عرفت المتنبي في روما من خلال كتاب طه حسين. ثم عند عودتي إلى بغداد كانت هناك بداية اهتمام الدولة بالانصاب وذلك في بداية الستينات حيث اعلن عن خمسة تماثيل كبيرة لشخصيات علمية وأدبية معروفة في التاريخ العربي وكان المتنبي احدهم. لم يحالفني الحظ في القرعة التي

نموذج الاولي لنصب المتنبي

مكتبة الفكر الجديد

ارتأها المهندس المعماري المشرف علي المشروع كصيغة للتكليف. اذ صار نصيبي في العمل شخصية ابوجعفر المنصور. ولم يكن امامي، وحركة النصب في بدايتها، إلا أن اقبل بذلك. ومرّت السنوات حتى ١٩٧٧ حين كلفتني وزارة الاعلام في شهر شباط بهذا التمثال على ان ينجز في بداية الشهر المقبل ضمن احتفالات القُطر بالشاعر الكبير. لم يكن الوقت معي. فالنصب لا يحتاج إلى تفكير ودراسات وحسب، وانما هناك العمل التقني وهو عمل مرهق جدا، لكنني وجدت فرحي بالمشروع اكبر من الصعوبات.

سنرى كيف سيكون المتنبي؟ ماهي خصائصه؟ هل نعود للحديث عن التنازلات ضمن تصور تقليدي ساذج ..؟ هل يمكن للمتنبي ان يكون مجرد اعرابي يقف على قاعدة من المرمر الصقيل ..؟ هذه التساؤلات وغيرها. كانت هي التحدي الكبيرلي. شعرت بانني امام مهمة تاريخية فالتمثال بعد الانتهاء منه هو ملك للجماهير التي ستشاهده. وهو كذلك نموذجي الذي اقترحه للتاريخ عن شاعرنا الكبير. فكرت بالوجوه التي تحيط بي. زرت مناطق مختلفة من بغداد. ذهبت إلى الكوفة والنجف لعلي اكتشف من الوجوه ما يرضي معرفتي بالمتنبي. ومرت صراعاتي مع الموضوع ومع الاخرين. وظل التساؤل عن خصائصه النفسية اكثر الحاحا من الخصائص الاخرى. إليس هو صورة من الانسان المعاصر بمأساته وتحدياته ..؟

«وليومين، حاولت في الاستوديو ان احقق ما افكر فيه. وكنت اشعر بالصعوبة تتجسد امامي مع مرور الوقت. وبغضب عصرت الطين بين يدي. وفي هذه اللحظة جاءتني صورة المتنبي. وشيئاً فشيئاً ظهرت التفصيلات. ومع عملي لم انس مسؤوليتي في التعبير فانا مرتبط بإسلوبي كنحات. مرتبط بشغفي في التراث وبأسلوبي. لقد كانت دراساتي التي سبقت عملي في المتنبي منصبة على علاقة العمارة بالنحت. وقد حاولت مزاوجتها حيث ادخلت النتوءات والمقرنصات في حركة العباءة وكأنها تتحرك بفعل

مكتبة الفكر الجديد

قبر ويقال، وقرأت، انه كان مادحاً وقادحا. اي انه يمتلك الوجهين: المعتم والمضيء. هذه المواصفات عبرت عنها من خلال الوضوح الكامل للشخصية من جانبها الامامي حينما حاولت ان اعبر عن حقيقته الداخلية وصراعاته في القسم الخلفي منه فكانت التموجات والانحناءات. انها اشكال رمزية لصدق المتنبي لصراعه مع مجتمعه وحكامّه وحاسديه. الا تراه حزينا وغامضاً..؟ ففي وجهه تجد همومه. لم افكر بان احقق ملامح محددة بل اردت ان تكون للتمثال ملامح لحياة طويلة. حاولت اكتشف في شفتيه كل الاشعار. وجعلت فمه مفتوحا كمن يقرأ الشعر وكمن يسب وكمن يصرخ. كنت اتمنى ان يكون تمثال المتنبي متكاملا. بمعنى ان يكون موضوعا وليس مجرد شخصية. اي التي تصورته مع نصوص من حياته داخل لوحات نحت بارز تحيط بالقاعدة. لكن الوقت كما قلت لم يكن معي».

33

وسكت محمد، ولعل في سكوته افصاحا عما تحمّله من صعوبات ضمن الوقت والامكانيات المتوفرة. ومع ذلك فقد اقترح لنا نموذج المتنبي وذهب باسلوبه الفني إلى ابعد من حدود قاعات العرض الصغيرة. فهو الان امام مشاهدين متنوعي الخبرة والثقافة. واحسب ان في ذلك نوعا من الاختبار الحقيقي.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

باسل القاضي

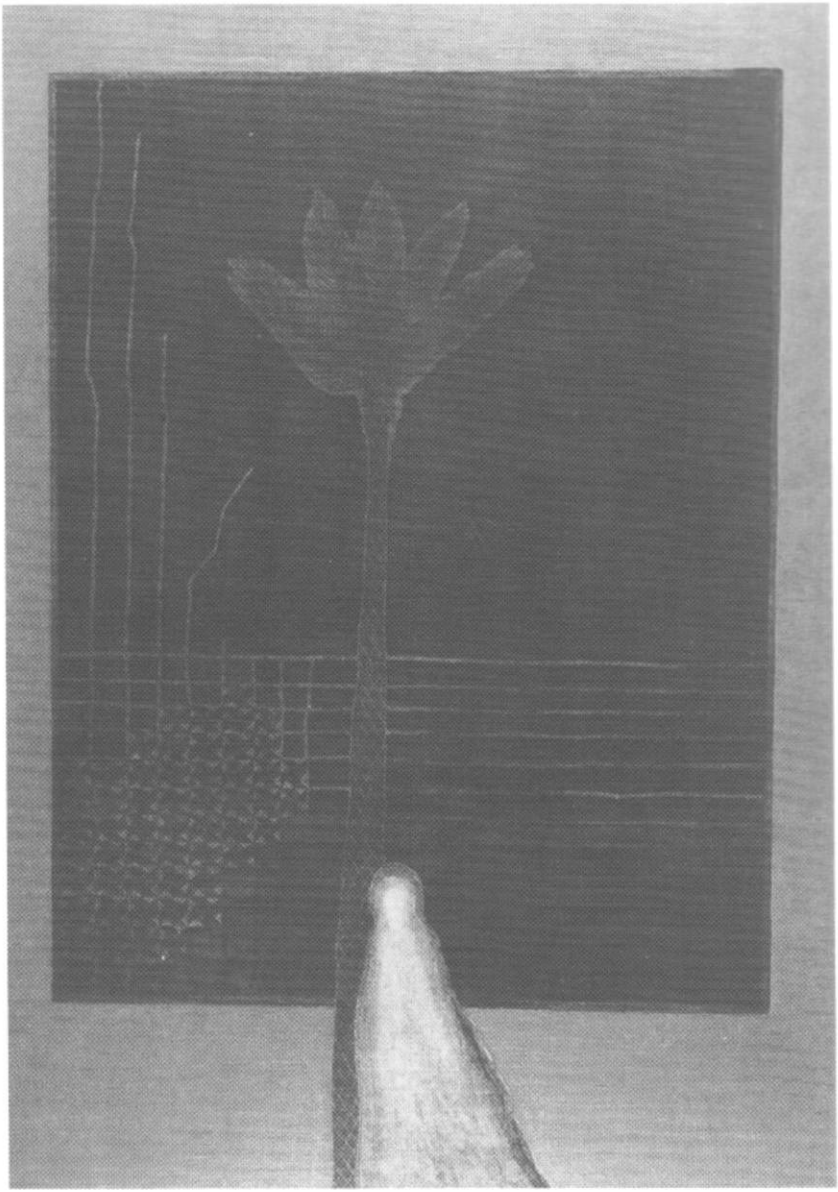
فصول ملونة تقترح الصفاء كمدخل للانسان

هنا يبدو الواحد بحراً احاط بالعالم، واحاطت امواجه بقلوب الخلق، ولكن أين الساحل الذي تتلاطم فيه أمواج هذا البحر ؟ بل أين البحر نفسه ؟

اقترح هذا النشيد الحلاجي كمدخل لاعمال الفنان الكويتي باسل القاضي

« ١٩٣٨» والذي يقيم معرضه في كالري دريان في لندن. وكأن البحر ، هو الزمن الذي انمحى وسط عالم واسع الارجاء. اما الواحد فقد تعلّق بموروثاته وبنهايات حياة منطوية على نفسها بالتأمل والسكون معا. انها لرؤية متميزة تكشف لنا في لمحة صفائها عن النبضة الخلاقة لافق مزين بالكتابات القرانية وبالطيور الهاربة من ارض بعيدة. أو من اشكال هرمية مدرجة تنهض بقلق على مساحات بيضاء غير محدودة، إن المشاهد لا يستطيع ان يرحل في المستويات المختلفة لهذه الاعمال الا في حدود معارفه، بما هو ابعد من الرسم. وعلى هذا القدر من الاستطاعة فانه سيغتني بمتابعة التفاصيل القليلة التي ستّعرفه بدقة مساراته نحو المعنى النهائي. وهنا ينبغي علينا أن نتحسس مع القاضي مدلولات تجربته الفنية كشغف كبير في البحث عن شخصية شرقية متميزة. ولكن ليس كما لو ان الامر متعلق بالتكوين الفني فقط، اذ يكفي القاضي ان يمتلك تكوينات خاصة به وانه نجح من ناحية اخرى في الاخذ بذات الرسم

مكتبة الفكر الجديد



باسل القاضي ١٩٧٩ ، الظل والانعكاس ، مواد مختلفة ٩٠ x ٧٠ سم

مكتبة
الفكر الجديد

كمنبع غني لاحساسات جمالية متنوعة. متجاوزاً بذلك حدود الاستعارة والسيطرة المذهبية التي تمجد الشكل إلى مناقشة المقومات الملموسة للفن الاسلامي.

ان القاضي اذ يحاور مدارج الجمال ويغرق في المسارات البعيدة للروح. لا يمتلك ما ينهض به امام الثقافة الغربية غير شرقيته الاتية من مسافة ذاكرة مولعة بالنشيد الصوفي. وكانه يؤكد وعيه ازاء ما يجرده من اشكال كيما يتوصل بها إلى معان جديدة في لغة الفن التشكيلي، ولذلك ليس من الصعب متابعة وعي القاضي من خلال الفن الاسلامي كمورد للاستعارة. اذ يلاحظ انه حاول في البدايات ان يكّون اشكاله على نمط قريب من تعامل الرسوم الاسلامية، وخاصة في مستويات المنظور وابعاد الشكل المعماري. وفي تلك الفترة كانت عناصره المقتبسة تتداخل مع حدود اكاديمية للشكل الانساني.

غير ان القاضي اخذ في تميّزه بين المحيط «الأرضية والافق» وبين الاشكال الاخرى التي يستخدمها «الانسان والطائر» لاجئا اكثر من ذي قبل إلى مساحات واسعة تقتسم موضوعاته. ومع هذه المحاولة اخذ يجرد الاشكال إلى حدود رمزية تتداخل في اكثر الاحيان مع الفضاء الواسع. وليس من شك في ان ذلك هو لصالح تطوير مادته حيث اصبحت اللوحة بعيدة عن الالتباس ومنطوية على عالم له تركيباته الخاصة به. ومن هذه النقطة تجدر الاشارة إلى ان عالمه هذا لا يمت بصلة إلى تفاسير تقليدية. بمعنى الاستخدام المحدود للاشكال، وخاصة الكتابات القرآنية، وإذا اردنا الابتعاد عن التأويل. فان اعمال الفنان ليست ذريعة لانشاء تراكيب دينية بما يخبئه في حنايا الاشكال من كتابات وتكرارات عددية معينة. بقدر ما هي محاولة لاستثمار المعاني الوثيقة الصلة بالطقوس الصوفية حول مدلول الخلق والحب.

ولكن اين تقف هذه المحاولة واين موضعها في يقين الفنان ..؟ ان اي اجابة بالنفي أو الايجاب لابد ان تتحسس معنى الشكل أو الكلمة التي يستخدمها علامة ذلك بالعمل

مكتبة الفكر الجديد

لابتكاري الذي ينشده، والا فاننا سنقحم انفسنا في جدال مذهبي هو على الجانب لاخر من مظاهر التعبير الاسلامي التي هي اساسيات استعاراته الفنية. فالمهم هو لقدر من الاتصال الذي يخلقه بين عمله بتنوع مضمونه وبين رغبته في توظيف حالة لوجد الصوفي لتفسيراته التي لا تتقيد بمنطق ذي معنى واحد.

لعد إلى تكوينات القاضي ومحاولاته ان يعطي للون وخاصة الابيض منه. دورا جوهريا. على الرغم من ان تدرجاته اللونية لا تذهب ابعد من الازرق والاخضر والقهوائي. ففي العديد من لوحاته يتداخل شكلان للمستطيل ببعضهما البعض مع ختلاف لوني. ثم يحاول ان يوجد علاقة الواحد بالاخر بتدرج لوني وشكلي إلى جانب ما ينشئه منه تناظر بين الاشكال «شخوص، كتابات، طيور» وضمن هذا التكوين يعطي ثقله للقسم الاسفل منه سواء كان ذلك عن طريق اللون أو ما يضعه من اشكال متباعدة أو متداخلة. ومع هذه المحاولة يستخدم القاضي في بعض الاحيان مساحة اللوحة كمجال عام لتكوينه الذي غالبا ما يكون ذا هاجس زخرفي، وبوحدة لونية محددة كالازرق أو القهوائي، الا ان الفنان يظل في اعماله التي يستخدم فيها الحبر الملون اكثر تفوقا من استعماله للالوان الزيتية، بمعنى حساسيته لسطح اللوحة وشفافية الاستعارة فيها والتي هي احدي ميزات رؤيته للاشياء.ان باسل القاضي، بما يتاح لديه من رموز وما يحمّلها من لحظات استشراقية جميلة. ستجعله في نطاق التجربة المتقدمة للابحاث التشكيلية العربية المميزة التي هي الان مثار لسوء الفهم بسبب تلك الاجتهادات الموغلة في التقليد الأوروبي.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

رفعة الجادرجي

بين العمارة والفوتغراف

في شارع الرشيد عند منطقة السنك، عمارة ترتفع بفخامة نحتية جميلة لا يمكن للعين ان تخطيء في تمييزها كشكل معماري متحرر مما نشاهده من عمارات حديثة في بغداد. ان تفصيلاتها المقتصدة في الواجهة الكبيرة، وتلك الحرية في استخدام مساحات واسعة دونما اي تفصيل، تجعلها مثيرة للانتباه حقا. هذا النموذج البنائي هو واحد من جملة اعمال متميزة للمعماري العراقي رفعة الجادرجي، والذي لا يمكن «عند الحديث عنه» تجاهل تحولاته المبرمجة والدائمة الارتباط بالتراث العربي والاسلامي، فالعمارة لديه تعبير عن مناقشة لجوهر ذلك التراث وليس لظاهره، مع الانتباه الشديد إلى معاينة اجزاء غالباً ما كانت مهملة أو موظفة بشكل تقليدي. إن عمارة البريد هذه مع عمارة اتحاد نقابات العمال وغرفة تجارة بغداد وغيرها مما لم يتم تنفيذه، كبناية مجلس الامة في الكويت، تصميم الجامع الاسلامي في لندن وعمارة مجلس الوزراء في بغداد. ستكون مرحلة تاريخية مهمة ضمن دراسة هذا الفن في المنطقة العربية. وإن صح التعبير فإن محاولات الجادرجي هي إحدى الحلول المتقدمة لما طرحته وتطرحه مشاكل البناء والعمارة العربية الحديثة « كشكل وظيفي ومادة بناء » في

مكتبة الفكر الجديد

تحولاتها لتجاوز التقليد والانبهار الأوروبي الذي يطبع مساحات واسعة مما نشاهده من ابنية في الشوارع العربية. لقد قادته حاجته لتطوير الشكل المعماري ضمن بناء وعي متميز إلى عملية توثيق فوتغرافية لبعض الابنية القديمة بكل تفصيلاتها، وهي عملية بحد ذاتها على جانب كبير من الاهمية عندما نتذكر بعض الحلول العشوائية المعاصرة والتي سببت خسارة كبيرة لبغداد في هذا الجزء من التراث، مثل تهديم ما يحيط بمرقد الامام الكاظم في مدينة الكاظمية من عمارة شعبية متقادمة.

هذه الوثائق الفوتغرافية بكل حريتها جعلته امام ذاكرة مملؤة بالشواهد والاشارات الحسية ذات القدرة على الايحاء، فكان ذلك مقدمة بسيطة للدخول في عملية التصوير الفوتغرافي نفسها، ثم سرعان ما اصبح بما يمتلكه من قلق ثقافي ومعماري قادرا على ان يتقصد تجريد اجزاء من المشهد العياني الواسع، اي انه حاول ، كما يقول «تجريد ما كنت اشاهده كوثيقة ». ولذلك ظلت اكثر موضوعاته مرهونة ببرنامجه في التوثيق اولا وبمدى قدرته على استخلاص ما هو صالح ومتطابق مع صبره في معاينة الموضوع بمنظور يوطّد لديه ما يريد ان يكّونه من شكل غني بعيد عن الاطر التقليدية للمشاهدة .

اختار الجادرجي الطبيعة العراقية كمادة اولية له. وعلى الرغم من محاولته في المعاينة بمنظور واسع وعدم الخوض في تفاصيل المشهد، الا انه استطاع ان ينقل الينا ديناميكية الحياة اليومية من خلال موضوع بساتين النخيل، معامل صنع الطابوق وغيرها. هذه الموضوعات هي مادة ذات خواص يمكن مقايستها عبر اعمال فنية مختلفة في العراق، الا ان الجادرجي فعل ما هو غير قابل للمقارنة معها بما اختاره من تكنيك تركيبي كيما يتوصل إلى شكل تصبح فيه المفردات عناصر بنائية متميزة. اي إنه حاول ان يعمل مشاهد هي لصالح تفكيره المعماري من خلال توحيد المفردات ونسبها ضمن التكوين العام، حتى وإن كانت اشكالا إنسانية مزدحمة بالحركة. ان

مكتبة الفكر الجديد

محاولته تغدو اكثر تعقيدا عندما يحوّل موضوعه، وخاصة معامل الطابوق، إلى نظرة متداخلة ومتكررة يكون فيها اللون خاصية تدفع به إلى معالجة هي اشبه بنزعة غرافيكية من ناحية جمالها المجرد.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

أحمد الشرقاوي

يهجر قاموس الخط لينضم إلى الفنانين الذين سلبوا الفن قدسيته

هل كان طفل أبي الجعد وهو يتعلم فن التزويق والخط على يد استاذ تقليدي ماهر، أو هو يحاول اتقان مهنته في زخرفة اللوحات الاعلانية ، هل كان يتصور إن هذا الارث التقليدي بغناه المادي اليومي سيقوده إلى اليوم الذي يجد نفسه فيه عند الجانب الاخر منه ..؟ ان يرى بجلاء ان هذه التقاليد بكل اسرارها الجميلة والقريبة من القدسية لا تنفك من تكرار نفسها، وبالتالي فهي شكل من اشكال التنازل امام ما تفيض به قدرته التعبيرية ازاء عالمه اليومي الغني باشكاله ورموزه. ..؟

قد يتردد الشرقاوي عند الاختيار بين دكان الخط وبين متاحف الفن، ولم يكن بحاجة لان يأخذ حيطته من تلك المتاهات اللغوية التي يسهل لمحاولته تجاوز قاموس الخطاط إلى الرسم. فهو عندما تخلى عما يمتلكه من وسيلة للحياة اليومية لم ينس ان يد الصانع التقليدي وانكباباته هي نفسها التي ستخضع مدلول الخط لمفهوم يعبر به الشرخ القائم بين الخط كمهنة وبينه كخبرة قوية تؤكد حاسته الفنية التي توضحت بشكل خاص عند التحاقه بمعاهد الفن. ان تجاوز الحرف كشكل لفظي وحتى جمالي قد جعله فيما بعد متمكنا من استثمار النشاط التقليدي في ميادين مرادفة. وبشكل خاص الوشم والرسوم الزخرفية الشعبية، والتي سرعان ما اصبحت منهله الروحي عند مجابهته لادوات الثقافة الاوروبية وخاصة عند دراسته في بارس. وعندما سافر إلى بولندا عام ١٩٦١ وجد نفسه مكرسا سنة اقامته هناك لدراسة الابحاث

مكتبة الفكر الجديد

التخطيطية البولندية التي كانت في طليعة الابحاث المماثلة، الى جانب محاولته الشخصية في ان يجد للرمز مكانته الاساسية ضمن التكوين التجريدي الذي يستخدمه في لوحاته، بدا بالتربيع البسيط وما يجيء عنه من أشكال اخرى. ثم اصحبت للاشكال البيضوية غلبتها إلى جانب الاشكال الكروية والمربعة الزوايا والتي تعزل رموزا صغيرة هنا وهناك انها رموز اتية من بعيد، من مسافة ذاكرة ارضية « كما تصفها طوني ماريني » وترتب الذاكرة هذه الرموز ترتيب شعارات أو رفوف مزينة بتماثيل صغيرة. خلال ٦١ – ١٩٦٢ كرس الشرقاوي كل تصوراته لتجريب اشكال هندسية متنافرة تعتمد القماش «نسيج القنب» مادتها الاساسية إلى جانب مادة الزيت. وبهذا المعنى اعطي لنفسه فرصة اختبار المواد في قدرتها على اغناء ما يريد التعبير عنه، ولذلك لا نجد اهتماما بالتفصيلات داخل تلك الاشكال الا ما ندر. ولعل لوحته المساة «هارمونيته» والأخرى «تهديد الوردة» وكلاهما من الفترة نفسها، بدايته لأن يعطي لسطح اللوحة غناها التفصيلي ويعكس ذلك بشكل ما تأثره بأعمال بول كلي وماكس ارنست مع هذه المحاولات، وكان يسعى إلى تطوير مفردات وعناصر تشكيلية غير بعيدة عن اشكال الوشم القروية وزخارف خزف الريف المغربي، وهنا يشار إلى اقامته في فارصوفيا كفاصل هام في بحثه التشكيلي. فبين ٦٢ – ١٩٦٤ أخذ في محاولة توطيد دور الرمز دون ان يتخلى عن ولعه في اغناء سطح اللوحة بمادة الزيت. وبذلك كان قريباً من اسلوب صديقه الفنان الفرنسي بيسيير. وخاصة في لوحته المسامة «الأزرق» والتي تظهر مدي اهتمامه بالتقنية. ومع ذلك فقد تمكن الشرقاوي من ان يتجاوز قدرة صديقه الذي قال له يوما «لقد حققت ما كنت احاول جاهدا أن اقوم به».

ويسجل عام ١٩٦٥ مرحلة مهمة في تاريخ تطور الشرقاوي. فأعماله تبدو وكأنها قد جاءت من مصادر لا يحدها شيء. لقداصبحت الاشكال الزخرفية المنحدرة بتفصيلاتها

مكتبة الفكر الجديد

من زخارف الخزف القروي والوشم المغربي مادة سحرية اجتاحت لوحاته بمساحات مفعمة بالحركة. ان حيوية الشكل وتداخل عناصره قد تلازما مع تلوينات جديدة بالنسبة إليه، هي الازرق النيلي والأحمر الزاهي والأبيض وما يتدرج عنها من مستويات لونية، حتى يصبح للابيض، وجوده المتميز فهو لون الأرضية التي تطفأ عنده الألوان الاخرى، ومع جدة اللون يأخذ الرمز بالتوسع حتى يبسط بحجمه على مساحة اللوحة، ومعه يوظف الشرقاوي مقدرته المدهشة في اللون في خلق مساحات غاية في التعبير. ان لوحة الكواكب المضادة بنور الشمس ومجموعة نجوم الحكماء ولوحة قاف وتمغنوت هي عهده المشع المطابق لحساسيته التعبيرية الغارقة في ابعادها بروح تأملية لم تتخلى قط للواقعية الوصفية ولا للاستشراق التصويري الحسي. وكأنه يعرف ان التصوير عبارة عن كتابة للرمز بتنوع بين الكواش والرسوم المائية ومادة الزيت. وهكذا فانه قد اتاح لنا ان نعاين حريته في التعامل مع مادة الرسم، وان نرصد خطه المرهف وهو يفرض عنفه على مساحات غالباً ما تكون بيضاء ان ما تناوله لا ينحصر في التعبير عن تجربة شخصية بل يتجاوزها كليا بكل الرموز التي تمكّن منها وادخلها أو دمجها بعد ابحاث متعددة. في لوحاته الكبيرة الاخيرة انما تمثل محاولة ايجاد ابجدية للغة تشكيلية، ولقد قاده التطور في بحثه شيئاً فشيئاً وساقه بالتدريج إلى استخدام وتسجيل ذلك في محاولة شخصية للخصائص والقيم التي اكتشفت وجودها في أول مراحل العقد الاسلامي، إذ جعلها حالة ويستمر عمران المالح في دراسته القيمة والتي نشرت ضمن كتاب «تصوير احمد الشرقاوي» في تحليله لأعمال الشرقاوي من خلال مطاوعته للأشكال الزخرفية المغربية حيث يقول: فالرموز بعد بدأ نزوحه عن ميدان الكتابة، وانفصاله عن قواعد الخط برز على حساب نفسه وشرع في الانطلاق مطلقا العنان للغة ليجعلها متيسرة حرة تبحث في ذاتها وتريد ان تجد مقوماتها انطلاقا من قواعد معروفة ليست بالمستجدة. لقد ظل الشرقاوي في ابحاثه التشكيلية واحدا من افضل الفنانين المغاربة بمقدرته على ان يجمع بعمق الروح

مكتبة الفكر الجديد

أحمد الشرقاوي في مرسمه.

الداخلية للتقاليد التي يعشها وسواها مع مفاهيم عصرية ذات فاعلية هي امتداد لتعبيرات تتوضح في الاشارات والاشكال الشعبية. ان تنظيم خبرته بذوق جمالي بعيد عن التزويقية قاده إلى انجازات متقنة وموضوعات مؤسسة على الحياة اليومية هي نتيجة بحث فني عميق. غير ان قيمة اعماله لا تنحصر في هذا الاتقان وفي هذا التوجه الحياتي وانما فيما عبر عنه من ميل إلى المشاهد الجزئية من المحيط البصري والاشارات البسيطة والزخارف المختصرة ، هي ما يوحيه تداخل التعبير الشعبي في الفن التطبيقي. كل ذلك منحه اسرارا داخلية قربته من دلالات اجتماعية منسية. لقد استخدم هذا الفنان ثقافة عصرية لا من اجل انتقاء الاشكال القديمة وانما بالعكس

مكتبة الفكر الجديد

ـ جل تطويعها وجعلها ممكنة في المحيط اليومي المعاصر ان رحلة الانتقاء تلك ومحاولته فهم الرمز مع الولع الشديد بما توحيه تلك الاشكال المتنوعة للوشم قادته إلى ـ ـة حنين صوفي ، ان يكون ماخوذا بصوت الحلاج وان يبتدئ بمشروع تزيين لديوان ف الصوفي الشهيد. ان احساسه الخفي بالمأساوية والذي تجلى في لوحاته الاخيرة، كان اعلانا عن مصيره المفجع حيث توفي عام ١٩٦٧ وهو لم يبلغ الاربعين من عمره.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

حافظ الدروبي

بين الانطباعية ووثائقية حياة المدينة

لا يلزم الالحاح مع الرسام العراقي حافظ الدروبي «١٩١٤» لكي يحدثنا عن تاريخه الفني المتشعب، فما دام هناك بعض من الوقت، وما دام المقابل قادرا على الانصات وتمييز ما هو ضروري من الوقائع. فانه سيكون امام صورة محملة بالكثير من التحريض ومما هو غير عادي في ذلك الزمن القديم. وهو اذ يحلو له ان يتحدث دفعة واحدة عن هواياته المتعددة، يشير إلى ان تلك الهوايات لم تكن كتلك التي قادته إلى المعرض الصناعي والزراعي العام ١٩٣١ عندما عرض بعضا من لوحاته. وهناك بدا ان تاريخه الشخصي هو جزء من تاريخ اخرين لهم الرغبة ذاتها في التعبير. فقد تعرّف في هذا المعرض على الفنان فائق حسن الذي يقول عنه «بانني سمعت الكثير عن قابليته في الرسم». وما لبث الدروبي ان نقل هوايته للرسم إلى صعيد اخر حيث اقام العام ١٩٣١ معرضا شخصياً لاعماله. ولربما لم يدر في خلد الدروبي الذي انخرط في مهنة تدريس الرياضة بعد الانتهاء من دراسته الثانوية، ان يكون قادراً على تحقيق حلمه في معرفة الرسم بتفصيل اكثر، إذ اتيحت له الفرصة في السفر الى ايطاليا عند نهاية الثلاثينات، لكنه سرعان ما عاد منها بعدما اشتعلت نار الحرب العالمية الثانية. عاد الدروبي مع صديقه الرسام عطا صبري، وشاءت الظروف أن يتم لقاؤهما مع الفنان جواد سليم. ومن خلال هذه المعرفة بدا لهؤلاء الفنانين انهم قادرون على ان يعطوا لافكارهم صفة الواقع، وان يبدأوا في محاولة خلق شروط التآلف لعمل

مكتبة الفكر الجديد

جماعي هو صيغة تضمن لهم حماية اجتماعية واسعة إلى جانب كونه وسيلة لتبادل
يوم والافكار. وليس من شك في ان بدايتهم هذه كانت نوعا من التحدي النبيل ومن
قناعة باهمية مغامرتهم كفنانين وسط مجتمع لا زال يرزخ تحت تقاليد متخلفة. هذه
روح الجماعية هي التي قادت الفنانين في بداية الاربعينات إلى تكوين جمعية باسم
جمعية اصدقاء الفن» وذهب الدروبي بطموحاته إلى ابعد من الجمعية ايضاً حيث عمل
على تكوين مرسم حر للفنانين. وكان في ذلك واقعا تحت تأثير الصياغات الاوروبية التي
عرفها في ايطاليا، ولانه لم يختبر هذه الصيغة ضمن ظروف البلد وقدرة فنانية على
عمل الابداعي الجماعي وجد مرسمه يتحول بعد فترة قصيرة إلى مقر لجمعية اصدقاء
فن.

وفي هذه الفترة تنقل الدروبي في مهنة تدريس الرسم حتى اوفد مرة اخرى في
منتصف الاربعينات إلى انكلترا مع عطا صبري وجواد سليم. وهناك عاين عن قرب
تجارب العالمية وحاول من خلال ذلك ان يتزود بما يعينه على البحث ومواصلة تطوير
خبرته. وعند عودته إلى بغداد في الخمسينات بدأ في تكوين تجمع من تلاميذه في كلية
لاداب اطلق عليه اسم «جماعة المرسم» وفي تلك السنوات بدأت صيغة العمل الجماعي
تأخذ وجها اخر هو ما يطلق عليه بالجماعات الفنية. فظهرت جماعة الرواد ثم جماعة
بغداد وسرعان ما حرض هذا الجو حافظ الدروبي على تكوين جماعة فنية سماها
جماعة الانطباعيين العراقيين». وقد حدد مهمتها في حينه بانها تحاول تكوين مدرسة
انطباعية عراقية. ولم تكن دعوته هذه واضحة في معرفتها الفنية فسرعان ما اصبح هذا
تجمع مملوءا بابحاث شخصية تتوزع بين التجريدية والتكعيبية وحساسية الالوان
لانطباعية. ولذلك لم تثمر هذه الجماعة طيلة معارضها عن أساسيات واضحة لهذا
لاسلوب على الرغم من ان معارضها الأخيرة كانت ذات محاولات متقدمة ضمن الفن
لعراقي الحديث.

ن متابعة تاريخه الفني يشير إلى ان الدروبي كان في بدايته ميالا إلى الاسلوب

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

التكعيبي. ومن خلاله حاول تقديم موضوعات محلية معينة. لكن محاولته رسم الوجوه شخصية كانت من اكثر تجاربه متعة. فتاريخ الفن العراقي يشير إليها كانجزات جيدة وخاصة في لوحته المسماة «الحجية». وربما تعتبر لوحة الدكتور الدوري من ابرز نتاجاته في ذلك الحين. الا انه من المؤسف عدم امكانية متابعته في هذه المرحلة. كما حال الاخرين من جيل الرواد بسبب توزع تلك الاعمال بين المجموعات الشخصية وخلو المتحف الوطني الا من القليل منها. ومع مرور السنوات تنقل الدروبي بين التجريد الغنائي وبين التكعيبية، وظل في كل تجاربه منشغلا باللون اكثر من الشكل. لكن ذلك يجنبه الدخول في موضوعات متنوعة هي صدى لصراعه مع المدينة حينا ولمحاولاته في معالجة الطبيعة بروح عقلانية حينا اخر. فالمدينة في اعماله هي توثيق لها. انه يحورها من خلال منطق شديد الخيال حتى لتظهر في بعض الاحيان وكأنها تستعير ذكريات بعيدة عنها الا انها تظل تومئ بشكل ما إلى خصوصية بغداد التي يحاول اكتشفتها بين الحين والاخر من خلال ما يرصده فيها من حياة يومية ولقد قادته هذه التجربة إلى ان يركز في السنوات الاخيرة على جزئيات من هذه المدينة ومن حياة ساكنيها دون التنكر لاسياسات رؤيته المغمورة باللون. ومن هذه المعادلة. من هذا التوثيق الخيالي لمدينة تتغير، تصبح استعارات الدروبي عناصر يومية تعيد تركيب مدينة اخرى هي في خيال الفنان بضعة ازقة قديمة مملؤة بالاطفال والنساء المحجبات وهي بشكل اخر اجواء طفولته التي ما زالت تجعله يفتح نوافذ اللوحة على مخيلة قديمة حيث يمكن للعين ان ترحل فيها رحيلاً لا ينتهي الا بشرك الذكريات.

حافظ الدروبي ، موديل ١٩٤٥ زيت على القماش ٨٠ x ٦٠ سم. مجموعة كنده للفن العربي المعاصر، الرياض.

مجلة الدستور ، لندن ١٩٧٩

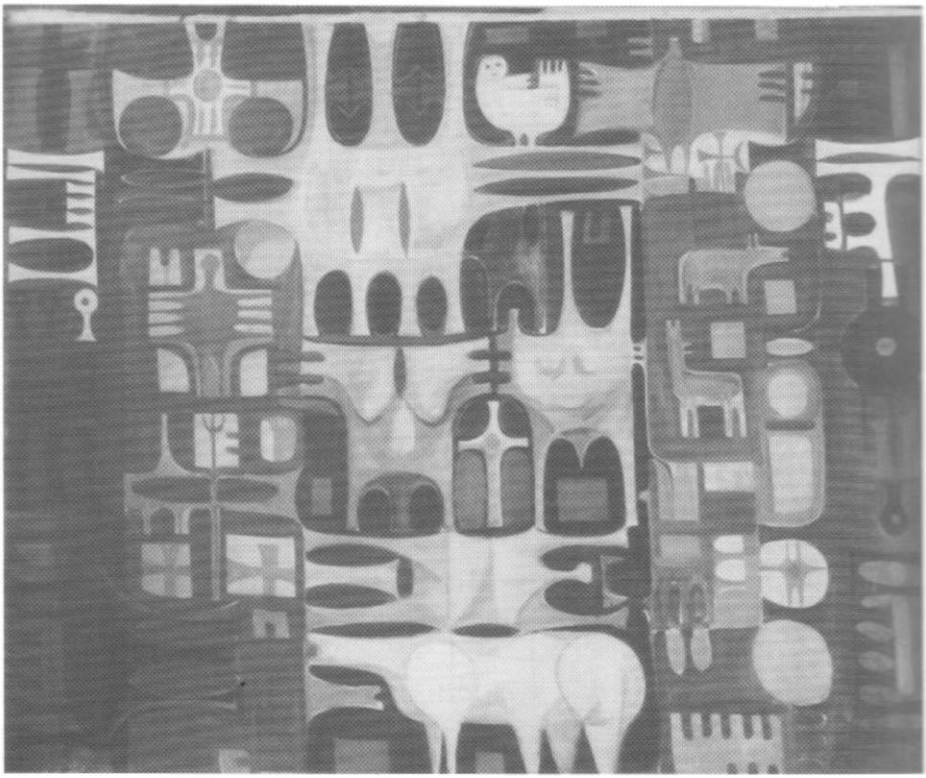
مكتبة الفكر الجديد

كاظم حيدر

تحتل أعمال كاظم حيدر (٣٢-١٩٨٥) في تاريخ الفن العراقي المعاصر مكانة متميزة سواء كان ذلك عند بدايات ظهوره في معارض نادي المنصور خلال الخمسينات أو بعد عودته من انكلتره وبالتحديد بمعرض ملحمة الشهيد وما أنجزه من أعمال متفرقة وانتهاءً بمعرضه الشخصي الأخير عام ١٩٨٤. ومع ذلك نجد، تجاهلاً له في بعض ما صدر من كتب تؤرخ الفن العراقي أوالعربي المعاصر(١). أو في الغمز من قيمة تجربته المتنوعة. ولعل بعض السبب يعود لكاظم نفسه.. إذ توزع عند نهاية الستينات بأعمال إدارية وأكاديمية كأستاذ في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد وانشغل بالمسرح كمصمم ديكور بارز بالإضافة إلى ترأسه لاتحاد الفنانين العرب لبضع سنوات خلفاً لأستاذه خالد الجادر. ولربما تجدر الإشارة إلى أنه لم يقم أي معرض شخصي بعد معرضه في بغداد عام ١٩٦٦ إلا عام ١٩٨٤ في المركز الثقافي العراقي، لندن وكان ذاك معرضه الأخير.

نشأ كاظم في محلة الفضل، ضمن بيئة شغبية محافظة وتراث اجتماعي متنوع. دخل دار المعلمين لدراسة الأدب وفي نفس الوقت درس الرسم في معهد الفنون الجميلة «القسم المسائي ». وتخرج من كليهما عام ١٩٥٧، سافر بعدها في بعثة دراسية إلي انكلتره لدراسة الديكور المسرحي حيث عاد بعد إكماله الدراسة إلى بغداد عام ١٩٦٢. خلال هذه الفترة لا نعرف عن تجربة كاظم حيدر الشيء الكثير، إلا عبر نشاطه الفني من خلال مشاركاته في معارض نادي المنصور وبروزه كفنان مثير للجدل في جرأته،

مكتبة الفكر الجديد



كاظم حيدر ، من مجموعة الشهيد ١٩٦٤ زيت على القماش ١٤٦ x ١٢٠ سم. مجموعة المتحف العربي للفن الحديث ، الدوحة.

مكتبة الفكر الجديد

ثم مساهمته مع فنانين آخرين في إقامة معرض المرفوضات (٢) كتحدٍ للجنة التحكيم التي تشرف على تنظيم المعرض السنوي لنادي المنصور.

اهتم كاظم منذ بداياته في الخمسينات بموضوعات محددة، تنوعت تفاصيلها تقنية وتكويناً، كانت الحياة اليومية في المدينة، عبر طبقة العمال، إحدى هذه الاهتمامات. ولعل لوحة «عمال البناء» من أبرز نماذج تلك الفترة، فيها نجد تكويناً محافظاً يتمثل في وضع مجموعة العمال في مقدمة اللوحة مؤكداً على تكوينهم العضلي مع تنوع في حركة السواعد وما تحمله من أدوات خاصة بهم لكي يكسر رتابة الشكل الفني. أما موضوعه الثاني فهو الإنسان ومحيطة، وهو موضوع بدأه عندما كان في لندن واستمر معه بعد عودته لسنوات طويلة. وكان تكوين المكعب وما يمثّله رمزياً من أشكال الحصار والسجن، هو إحدى استعارات الفنان من تجربة الفنان البريطاني فرانسيس بيكون. إلا أن كاظم فضل أن يكون إنسانه أقل حركة من إنسان بيكون، وأقل تشويهاً في ملامحه، وأن تأخذ اللوحة قيمتها من الإنسان كذات ثابتة متحدية ما يحيط بها من عوالم متناقضة، جدلها بين ثبات الإنسان وطمأنينته وبين قساوة حدود المكعب وظلمته، من هذا التضاد يتولد تركيب غني يشع بطاقة الرفض والتحدي ، في بداية معالجاته لهذا الموضوع ظل كاظم مقتصداً في اللون ميالاً إلى التضاد، لكن لوحته سرعان ما ستتطور لتصبح مخيلة ألوان باهرة ممزوجة ببقايا بيارق ورايات شعبية. في وسطها، كيان إنساني ثابت. تتداخل ألوانها مع حدود المكعب وتصبح ظلمة الظل المزركش بلطخات فرشاة حمراء قاسية، شهادة على دواخل إنسانية عاجة بالانفجارات.

بدأ كاظم وهو في لندن مجموعته المسماة «التشريح الحيواني للجسم الإنساني»(٣)، وفيها نجد الإنسان يأخذ هيئة الحيوان بتمثله المشي على أطرافه الأربعة، إلا أنه تراجع عن هذه المعالجات ليطوّر موضوع الإنسان الوحيد وعلاقته بمحيطه، وسنجد أن شكل المكعب الذي يحاصر شخوصه في الستينات كما في لوحة «ثلاثة مكعبات» يتحول

مكتبة الفكر الجديد

ـى شكل هندسي أكثر رحابة في السبعينات كما في لوحة «الخروج من المكعب» حيث نجد إنساناً وحيداً تحيط به أشكال تتداخل مع أطراف الشكل المكعب، فيها يجمع كاظم بين مفردات أعماله في ملحمة الشهيد وبين أعماله في بداية السبعينات، ناقلاً موضوعه الذاتي إلى مناخات ملحمية ذات علاقة بالميثولوجية الشعبية. ولئن ظل الفنان منشغلاً عبر هذا الموضوع بجدل العلاقة بين الإنسان والمحيط، صارت العديد من عناصر هذه الموضوع جسراً لتواصله مع موضوعات أخرى مثل لوحة «اشكال في الصحراء» التي تعود لمنتصف السبعينات، فيها نجد تجميع لشكل حيواني اسطوري يعلوه جزء من شكل المكعب وقد اختفت بقية أجزاءه.

أما اهتمامه الآخر فكان الموضوع الشعبي ذو الأبعاد الملحمية والميثولوجية وبشكل خاص ملحمة مقتل الحسين، والتي بدأت معه منذ الخمسينات ولوحة «مصرع إنسان أو الشمر» إحدى أجمل نتاجات الفن العراقي في الخمسينات أبرز شاهد على ذلك، فيها عالج الفنان الموضوع بتأثير من رسوم المطبوعات الشعبية الخاصة بهذه الملحمة، مع تضادات في عناصر البناء الفني ذات البنية اللونية الموحدة. إلا أننا سنجده بعد عودته من دراسته في الخارج وقد جعل من هذا الموضوع هما أساسيا وبأسلوب وتكوينات جديدة ومغايرة لنتاجه في الخمسينات، ليس في تطور امكانياته وتمكنّه في العمل الفني فقط، وإنما رؤيته للحدث وطريقة تقديمه أيضاً.

يشكّل معرض «ملحمة الشهيد» (٤) والذي أقامه الفنان عام ١٩٦٥ علامة بارزة في تاريخ الحركة التشكيلية في العراق. فالمعرض جاء في ظروف ثقافية وسياسية معقدة، جاعلاً من الاستشهاد رمزاً معاصراً ضاجا بالمأساة وبعيداً عن التأويل الديني. وبأعماله المتنوعة في الحجم وما ضمته بعض اللوحات الكبيرة من عناصر مضافة مأخوذة من الموروث الشعبي مثل الكف المقطوع والذي يعلو نهايات الرايات المستخدمة في المسيرة الشعبية للمقتل، جعل الرسم جزءاً وليس الكل. أي أن كاظم اهتم بالمناخ

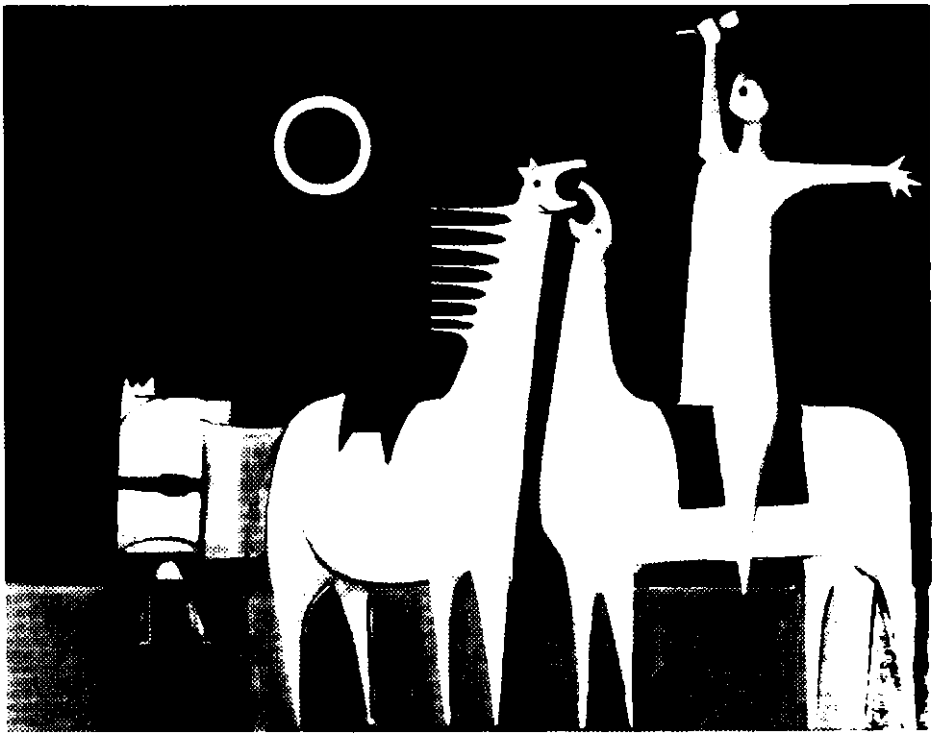
مكتبة الفكر الجديد

العام للمعرض وبتصاعد عناصر الموضوع عبر تنوع البناء والتركيب الفني وحجم اللوحة أيضاً محافظاً على مناخ احتفالي مسرحي واضح يتطابق فيه مع احتفالية المشهد الملحمي الذي كان يمثل في كل عام في العديد من المدن العراقية. وبهذا أصبح مؤولاً لا شارحاً لهذه الملحمة. ومن هنا يأتي بعدها الرمزي الاجتماعي والثقافي لا الديني، خاصة وأن كاظم اعتمد على نص شعري حديث كتبه ليكون كل سطر فيه عنوان لاحدى اللوحات، وكأنه بهذا يروي نصه الخاص في مقتل الحسين يقع على الضد من النص الشعبي في تواتراته وإيقاعاته الشمولية والتي تحمل في طياتها أسرار «ديمومة» هذا الحديث الملحمي (٥).

جاء هذا المعرض في نفس السنة التي أقيم فيها أكثر من معرض شخصي من قبل فنانين أنهوا دراستهم الفنية في الخارج كان منهم إسماعيل فتاح وغازي السعودي، إلا أن معرض كاظم تميّز عنهم في كونه امتداداً معرفياً وثقافياً لتجربة العلاقة بالتراث الوطني والقومي. هذه العلاقة التي عمل عليها العديد من الفنانين ممن كانوا خارج جماعة بغداد للفن الحديث، وبالتالي تطويراً نوعياً لهذا الموروث جعل من هذا المعرض إحدى علامات الغنى الفني للحركة الفنية العراقية عند مقارنته بمعرض إسماعيل فتاح الذي اهتم بمعالجات فنية موضوعاً وتقنية تقف على الضد مما حاوله كاظم. إلا أن كلا المعرضين كانا علامتان أساسيتان تؤرخان اندفاع الفنانين الجدد في الدخول في فضاءات جديدة لم يعرفها جيل الرواد وفي تعميق الجدل والبحث في أهمية صناعة المعاصرة للتقنية والأسلوب، إلى جانب الاهتمام بالبعد العربي والعالمي لا المحلي الذي شاعته بدايات جماعة بغداد للفن الحديث (٦).

سعى كاظم لتحقيق وحدة موضوعه بأعمال ذات أسلوب ومنهجية صارمة متوخياً، وفي نفس الوقت، ألا تتعثر تكويناته في فخ السهولة والعبثية. إن حرص كاظم على امانة فيما بدأه من بحث منذ منتصف الخمسينات على علاقة بالفولكلور الشعبي شكلاً

مكتبة الفكر الجديد



ـَعم حيدر. قل للاجيال ما جرى « مجموعة الشهيد» ١٩٦٤ زيت على القماش ٩٣ x ١٢٧ سم.
مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد.

مكتبة الفكر الجديد

وموضوعات وميله إلى استقلالية أبجديته التصويرية وحماية خصائصها المتنوعة، سواء كان ذلك من خلال اختيار وحداته البصرية أم في طريقة تشييد هذه الوحدات ضمن فراغ مثير للتأمل، جعله حريصاً على الاستفادة من تراكم خبرته ومعرفته بالمشهد المسرحي لكي يكون بُعداً لمعرفته في الرسم. إلا أن ذلك جعله أكثر طواعية للعقائد الهندسية التي تتحكم في المسرح منه لصالح قيم اللوحة وحريتها.

إن أهمية المعرض وما أثاره من اهتمامات نقدية عديدة اعتبره البعض من أهم معارض الموسم التشكيلي إن لم يكن أهمها على الاطلاق (٧) جعل أكثر النقاد وكتاب الحركة التشكيلية العراقية لا يشاهدون كاظم إلا عبر هذا المعرض. يذكر شاكر حسن في تحليل بعض عناصر بناء اللوحة في هذه الأعمال بأن الفنان لجأ إلى التماثل والتكرار، والاختزال والحذف في البناء والتشخيص. فضلاً عن مبدأ التجميع في تكوين (الشخصية المركبة الاسطورية) وذلك في سياق تمثله للفكرالحضاري والملحمي معاً حتى ليخيل إلينا أحياناً أنه أنجز معرضه هذا في ضوء ثقافته المتخصصة في (الديكور المسرحي). لكن أبعاداً أخرى ثقافية وروحية بلا شك كانت أثيرة لديه منها اختيار هذا الموضوع الإنساني المعاصر(٨) ، كما يشير نزار سليم إلى أن كاظم في جميع أعماله التجريدية أو المأساوية الشخصية ينحو في تركيبها منحى البناء المسرحي في الخطوط المعتمدة على أبعاد المنظور الوهمية وفي قطع المساحات الخلفية لمواضيعه إلى مقطعين يضع خلالها الكتل المتوازنة في حركة مسرحية صرفة (٩).

أما شوكت الربيعي فقد اعتبر أن هذا المعرض تضمن دلالات الموضوعات الرمزية، حيث يحتضنها وجود أخلاقي – ميثولوجي جعلها حاضرة في الوعي التاريخي، فانسحبت هذه الملاحظة على منطلقات البحث التقني ذاتها: التبسيط في المساحات العريضة المنقوشة على اللوحة، الاختزال في الخطوط الخارجية للملامح، التكرار الذي يوحي بإيقاع الكتل (١٠).

مكتبة الفكر الجديد

سافر كاظم حيدر إلى بيروت في السنة نفسها مع ما تبقى من أعمال معرضه هذا. وأضاف إليها أعمالاً رسمها هناك لمشاهد طبيعية من المدينة، إلا أن ذلك قد ولّد ارباكا معرفياً وفنياً للنقاد، كانت حصيلته مراجعات نقدية سلبية للمعرض، إن ميلّه للرسم الانطباعي والأكاديمي بين الحين والآخر سوف يتطور إلى موقف فني وذلك بتكوينه مع مجموعة من تلاميذه حينذاك جماعة الأكاديميين عام ١٩٧١. وكان قبل ذلك في عام ١٩٦٠ قد التحق بجماعة الزاوية التي أقامت معرضها الأول والأخير في تلك السنة (١١). كان تأسيسه لجماعة الأكاديميين امتداداً لميوله بين الحين والآخر للرسم الأكاديمي، لكنه كان انكفاء محزناً لأبحاثه في تجديد اللوحة العراقية. فمشاركته في هذا المعرض بأعمال تعود إلى عشرة سنوات خلت عندما كان طالباً في لندن، متجاهلاً التمييز النوعي لمعرضه «ملحمة الشهيد» ومساهماته المتفرقة، ومفترضاً بأن مشاركته هي من أجل إتاحة المجال لأفراد المجموعة للعرض (١٢) . هو في واقع الحال البداية لإهمال منتظم لدوره الفني وطاقته الإبداعية عبر لجوئه إلى أبحاث محافظة ونجاحات ذات تاريخ قصير.

57

لعل استقلالية كاظم وميله المستمر للتجريب دون الاهتمام بضرورة وحدة البحث الفني (١٣)، جعلت متابعته وتمييز نجاحاته بين الحين والآخر، مهمة صعبة، خاصة في غياب توثيق علمي ومصادر فنية جديدة. لم يعد كاظم منتظماً في أي تجمع بعد جماعة الأكاديميين واكتفى بمساهمات فردية على الصعيد العربي والعراقي إلى جانب تنفيذه لأعمال كبيرة للمؤسسات العراقية الرسمية وخاصة تلك التي بدأت مع نهاية السبعينات مثل جداریاته في مطار بغداد الدولي وجدارية القادسية (١٤).

المعرض الشخصي الأخير

لم تتح لي الفرصة لمتابعة كاظم بعد مغادرتي للعراق منتصف السبعينات إلا عبر نشاطات متفرقة، لا تقدم صورة واضحة عنه. لكن عام ١٩٨٣ جاء إلى لندن لمعالجته

مكتبة الفكر الجديد

من سرطان الدم. وقد بقي بضعة أشهر عانى فيها الكثير. وقد عاوده بعدها بعض النشاط الجسدي. وكان عليه المجيء مرة أخرى للعلاج فكانت فكرة المعرض الشخصي لتوفير ما يحتاجه من دعم مالي يفوق قدرته الشخصية.

اشتغل كاظم عند عودته إلى بغداد على أعمال متنوعة الحجم مستخدماً حالته الشخصية وعذاباته في مواجهة المرض مادة لأعماله، حيث تداخلت أنابيب الأجهزة الطبية بالشرايين في أكثر من لوحة حملت عنوان «صورة شخصية»، بينما نجد الشرايين قد تحولت إلى جزءً من مشهد طبيعي تحيط بها باقات الورد التي كانت بجانبه في المستشفى. وفي حواره مع مورين علي (١٥) بعد معرضه في لندن، تحدث كاظم عن عذاباته وهو يواجه مرض السرطان، والتغيرات التي حدثت في تصوراته لمشاهدة الأشياء، وعن لوحة يرسمها تمثله على فراش الموت وسط مجموعة من المودعين. كان نجاح المعرض قد فاق تصورات كاظم فتوفر لديه المال ليدخل المستشفى مرة أخرى وأن يشتري ما يحتاجه من ألوان ومواد وكأن كل شيء بات طبيعياً. اشتغل خلال هذه الأشهر ببعض الأعمال والتي كان أغلبها على الورق مستخدماً التخطيط والألوان المائية وهي في واقع الحال أفكار أولية للوحات قد ينفذها فيما بعد. بعد عودته كتب لي في رسالة شخصية (لأنني كما تعلم من المستشفى في لندن إلى المستشفى (ابن البيطار) في بغداد ثم الخروج منه ثم الرجوع ثم الخروج ثم الرجوع وبصحة عليلة جداً ... إنني الآن أكافح وأعمل باصرار شديد لأعتبر نفسي طبيعياً أو قريب لها، إلا أنها صعبة جداً والمعركة مستمرة (١٦). وبعد أشهر قليلة من هذه الرسالة توفى كاظم بهدوء تاركاً خلفه مواد لمشروع كتاب عن الإبداع العراقي والعشرات من التخطيطات والأفكار لأعمال مسرحية كان يفترض أن يسهم فيها إلى جانب عدد كبير من الأعمال الفنية الموزعة في أكثر من بلد.

مكتبة الفكر الجديد

الهـــوامش

(١) من هذه الكتب. الفن الحديث في البلاد العربية تأليف د. عفيف بهنسي، الصادر عن دار الجنوب، تونس عام ١٩٨٠. وفصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق الجزء الأول والثاني. تأليف شاكر حسن آل سعيد، بغداد عام ٨٣-١٩٨٨.

(٢) أقيم المعرض خلال شهر نيسان عام ١٩٥٨ على قاعة الاتحاد النسائي العراقي في الوزيرية، ومن المساهمين في هذا المعرض إلى جانب كاظم كان نوري الراوي، إسماعيل فتاح، سعد الطائي، غازي السعودي وغيرهم.

(٣) انتجت هذه الأعمال بتقنية الليثوغراف وبعضها بـ «المونوتايب» خلال دراسته في لندن وعرض بعضها في معرضه الشخصي الذي أقامه في صالة الواسطي، كما عرض قسم آخر منها في معرضه الأخير الذي أقامه في لندن.

(٤) أقيم المعرض في نيسان عام ١٩٦٥ في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث، ويشير شاكر حسن في كتابه (فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق)، الجزء الثاني، بأن عدد اللوحات التي ضمها المعرض هو ٣٥ لوحة بمقاييس ما بين (٣٠ × ٤٥ انج). ويذكر نزار سليم في كتابه «الفن العراقي المعاصر» بأن المعرض ضم ٤٠ قطعة كبيرة، بينما تشير مورين علي في حوارها مع الفنان والمنشور في مجلة اور الصادرة باللغة الإنكليزية عن المركز الثقافي العراقي، لندن، إلى احتواء المعرض على ٣٢ لوحة مترابطة الموضوع.

(٥) ذهب شاكر حسن متجنيا بوجود تأثيرات فرانسيس بيكون - بيكاسو في أعمال هذا المعرض. وهو أمر يبدو فيه الكثير من التلفيق المعرفي خاصة وأن الفنان شاكر حسن يعرف جيداً عمل هذين الفنانين بشكل لا يحتمل الخطأ في مثل هذه المقولة، ويذهب شاكر في مكان آخر من دراسته إلى الغمز من قيمة هذا المعرض بأن يعتبره في أغلب الظن حصيلة التوفيق بين المضمون

مكتبة الفكر الجديد

والشكل وما بين الفنان والجمهور. فصول من الحركة التشكيلية في العراق الجزء الثاني، ص ٤٤.

(٦) على الرغم من دعوة بيان جماعة بغداد إلى إنشاء فن عراقي معاصر. كانت أبحاث أهم أسماءها مثل جواد سليم وشاكر حسن تصب في منحى أكثر رحابة من المحلية التي دعى لها البيان الفني.

(٧) شاكر حسن. فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، جـ٢، ص ٤٤.

(٨) نفس المصدر السابق، ص ٤٤.

(٩) نزار سليم. الفن العراقي المعاصر. الكتاب الأول، بغداد ١٩٧٧، ص ٨٠.

(١٠) شوكت الربيعي الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ١٨٨٠-١٨٨٥، بغداد ١٩٨٦، ص ٧١.

(١١) كان أعضاء جماعة الزاوية هم فائق حسن، إسماعيل فتاح، محمد غني حكمت، فالنتينوس كارلامبوس، كاظم حيدر وغازي السعودي.

(١٢) ضم معرض جماعة الأكاديميين إلى جانب كاظم حيدر كلا من نعمان هادي، صلاح جياد، فيصل لعيبي، وعقيل عبد الرزاق (كضيف على الجماعة).

(١٣) من تجاربه المرتبكه مساهمته في معرض السنتين العربي الأول في بغداد عام ١٩٧٤ حيث عرض قطعة نحتية حديثة استعمل في تكوينها مجموعة من الساعاة القديمة تحت عنوان (بلا زمن) وقطعة أخرى تحت عنوان (ساعة ٥ + ساعة ٧ = صفر ٨ . وهما عملين لا علاقة لهما بمجمل أبحاثه السابقة. ولم يعاود الكرّة في هذا المجال، وكأن هذه التجربة مجرد نزوة عابرة.

(١٤) هناك ثلاثة أعمال في مطار بغداد الدولي قياس كل واحدة منها ٨.٥ × ٢.٥ متر بينما جداريته عن القادسية كانت بامتداد ٢٤ متر.

مكتبة الفكر الجديد

(١٥) Ur magazine 1 - 1985. Iraqi cultural centre, London, p. 34 .

(١٦) من رسالة شخصية مؤرخة في ١٩٨٥/٦/٢٤

مكتبة الفكر الجديد

مشاهد الروح

ما أشاهده، يشاهده غيري، ولست وحدي. وما أشاهده لا يشاهده غيري ولكل واحد رؤياه. أنا الشاهد ولم يكن في الرؤيا غيري.

«سمير الصايغ»

I

لا الصراخ المفتعل، لا التداعي أمام عذاب الألم يفاجئني في هذه اللوحات .. انه الصبر المذهل أمام نزيف الروح .. وهكذا، يداك، أيها الصديق، تفرّق بين لحظة الولادة وخاطرة الموت.

II

الطريق إلى تلك الحدائق العاجة بالألوان والماء العذب ليست بالوهم، والنوافذ العارية مثل إطار لوحة مهملة، لا تفرّق بينك وبين تلك الأرض ... إنك وأنت ترى الأفق وشرارة الضوء، تستدعي المكتوب على الجلد وتفحص جيدا تراكم الأصوات، اغنيات في موكب بهيج، ومن فضاء سماوي تهبط حزمة من الورد ... للوهلة الأولى أحس بالحيرة ... كيف لهذه الحزمة أن تغطي كل هذا الدمار...؟ كيف لهذا المشهد الإنساني أن يُحرق بقماشة حمراء تأخذ شكل الطائرة .. هل تلك هي عداوة الحرب...؟ أم هو الكلام المكتوب الذي لم نفهمه في المرة الأولى.....؟

III

مكتبة الفكر الجديد

أشكال غريبة تتجمع، تسد الأفق حيناً، وحيناً آخر تبدو كبقايا لموكب إنساني في صحراء شاسعة، وبين تلك الأشكال يبقى جسمٌ ينتفضُ بالفتّوة على خلفية مدمية باللون الأصفر أو الأحمر أو الأبيض .. من هنا، الألوان لم تعد تنتمي لتاريخها، والمشهد الملحمي يعرض أجزاءه تحت سماء صامتة، يعلّم أولئك الذين لا يملكون شيئاً، نعمة الصفاء، ويترك وراءه سيلاً من الضوء له سرّه.

عينان تلاحقان مسرى النار وخلفهما غيمة صفراء تغطي تشابك الأغصان التي تأخذ شكل شرايين القلب. إنها غابة تنتفض على سطح عاصف، وازداد انتماءً إلى اللهب في تلك الغابة الثانية بسماء حمراء وقمر وحيد وأرضية ذات أجواء شائخة تخبئ مملكة الرماد.

جئتُ، أصغي، أرى، أبحث عن وجوه تعرفني في لوحاتك. أنسلُّ بين الأجزاء لكي اقرأ اسماً كتبته على شرايين القلب، أو رسمته على الجبين، لم يكتمل بعد تصوّر المشهد.

ماذا اتذكر ؟

أرى خيولاً خرافية ورجالاً أشداء يختفون خلف ركام من الأعمدة المقطوعة .. أرى بيارق ملونة وأشكالاً تتعارض في زحمة اللون. لقد انتهت لحظة الضوء.. وبان المشهد خالياً.. أرض تنهض منها أشجار ملعونة وأغصان تأخذ شكل شرايين ملونة بالأحمر والأزرق.. عادت أجزاء الشهيد مرة أخرى وارتفع الكف المقطوع أمام عينيك. ولأن الكثير مرّ أمامك فإنك لم تر كل الأسطر، لكن الحياة كقماشة بيضاء قادتك إلى البوح بما شاهدت .

مقدمة دليل المعرض الاخير ، تشرين الاول ١٩٨٤

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

تجارب شابة

في الفن العراقي الحديث

لا يرقى الشك حول اختلاف ما نشاهده من أعمال تجمع نتاجات الثمانينات والتسعينات وتنوعها وعنف طاقة فنانيها على المغامرة، ولا يمكن تقدير ذلك إلا عبر مقارنتها بالتجارب التي سبقتها، فما يحدث الآن، هو في واقع الحال دفعة جديدة للتجربة العراقية بعد التبدل الهائل الذي احدثته حقبة الستينات وإن اختلفت الظروف والمواقف الفنية والفكرية، فعلى العكس من فناني الستينات ، تعلم ابرز الفنانين الشباب في العراق، وعلى عكسهم ايضاً عايشوا ظروفاً صعبة لكونهم طرفا في الحرب العراقية – الإيرانية التي أخذت منهم أجمل سنوات العمر.. بسبب هذه الحرب ايضاً لم تكن الحياة الفنية عادية بالمعنى الحقيقي للفنانين المحدثين، بل على العكس ظهرت الحاجة إلى فن لا تدخل الحداثة والتجريب فيه طرفاً، ألا وهو فن المناسبات الذي يعكس بشكل مباشر تصور المؤسسة السياسية للاحداث، إلى جانب ما تطلبتها الفجيعة من حشد لكل الامكانات لن يكون غير الفن المباشر قادراً على تلبيتها. بموازاة ذلك ولأسباب متنوعة أصبح معرض الحزب الفاعلية الأكثر أهمية للفنانين على حساب تراجع معرض جمعية الفنانين العراقيين السنوي والذي ظل ولسنوات طويلة فاعلية مثيرة بإسهاماتها،

كريم رسن ١٩٨٨ مواد مختلفة على الخشب ، حكاية نبي نوح ، رقم ٢ ١٠٠ X ٧٠ سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

إلى جانب ذلك نما فن للخدمات مع نمو طبقة الاغنياء الجدد وبعض أفراد الطبقات المتوسطة التي تجد في الفن مظهراً اجتماعياً لا غير، تجلى ذلك بأعمال ذات موضوعات محلية وشعبية مثل مشاهد المراقد المقدسة والمحلات الشعبية القديمة ومناظر الأهوار(١). كما ظهر اهتمام بموضوعات البدو والخيول العربية بين بضعة فنانين شباب متأثرين بنتاجات الفنان فائق حسن في سنواته الأخيرة والتي غاب عنها ما كان معروفاً به من تميز ابداعي مذهل في الخمسينات والستينيات، ومع هذه الموجة ظهر فن تجاري رخيص شاع بين أوساط مختلفة من المجتمع العراقي وتعداه إلى المجتمع الخليجي ايضاً(٢). .كل ذلك جعل من المشهد الفني عامراً بالالتباسات، وصار بمستطاع عشرات الفنانين قليل الموهبة أن يتصدروا الواجهة الفنية رغم رداءة أعمالهم، خصوصاً وأن النقد الفني بشكل عام أخذ يغرق بالألغاز اللغوية وتعميمات ذات اهتمام لغوي، بحيث صار النص النقدي انشاء مملوءاً بالكلمات الموضحة بين قوسين (٣).

هل هذه التجارب إذا إجابات غاضبة على كل شيء ..؟ على ظروف الحرب الصعبة، تسلط المؤسسة الاعلامية وتدخلاتها. على ماض فني موثق بروحية تاريخية لا فنية وبمنهج فني محدود(٤) ، على قطيعة كاملة مع التجارب العالمية إلا عبر من امتلك قدرة السفر عن طريق المؤسسة الفنية الرسمية(٥)، على الخلط الجاهل بين فن خدماتي رخيص وبين نزعات تجديدية لا تجد لها منفذاً في سوق فنية ملتبسة وجاهلة.

إن أي متابع للتجربة العراقية، وما يعرف عنها من طاقة على المغامرة والتجديد يتوقع أن ينقلب المشهد على كل هذه الألتباسات والتعسفات بعد أن توفرعدد من الفنانين الشباب الواثقين بقدرتهم على التغيير ورغبتهم مغادرة موقع السكون الذين وجدوا أنفسهم فيه، حاثين بعضهم بعضاً على العصيان على عقلانية متناقضة ومناخات مضادة للتغير الابداعي. إن تمردهم هذا لم يتأت إلا من نشاط الروح التي عرف الكثير

مكتبة الفكر الجديد

من الصعوبات ومست الموت الجماعي المجاني في حرب استمرت ثماني سنوات.. لم يكن باستطاعة هذه الروح ان تفصل أبدا ما لا ينفصل: الفن والحياة.

كان لحرب الخليج بكل ما فيها من دمار نفسي وروحي في المجتمع العراقي، عامل الحسم الايجابي للكثير من المغامرة، فالحياة الصعبة وانقلاب الكثير من المسلمات جعلت من الفنانين الشباب طاقة عابثة بكل الضمانات التي كانت تلوح امامهم ولأول مرة في تاريخ المجتمع العراقي وخصوصا لفنانيه ومثقفيه يصبح السفر إلى الخارج جزءاً من ضرورة الحياة وتحرراً من فرضيات مسبقة طالما كبلت العديد من الفنانين الشباب ومنعتهم من المغامرة، وهو بالتأكيد سيكون جزءاً من تجربة غنية ومتنوعة لا طاقة عليها إلا من امتلك داخلاً ووعياً خلاقاً.

ما الذي يجمع بين هؤلاء الفنانين الشباب وبين تجربة الستينات العراقية (٦)... وإلى أي مدى يمكننا الكلام حقاً عن فن جديد؟ وما علاقة هذه الجدة بما يحدث في التجربة الفنية العربية والعالمية والتي تشكل مرجعية فنية واضحة بين الحين والآخر لتجربة هؤلاء الشباب ...؟

ن الإجابة عن ذلك لابد ان تطال جيل التأسيس حيث تمثل الخمسينات ذروته. تاريخاً ومشروعاً فنياً متميزاً، حينها انشغل فنانو تلك المرحلة بأعمال وموضوعات ذات علاقة بالمجتمع وحياته اليومية وفي الوقت نفسه بمحاولة بناء فن عراقي بمرجعية تراثية وشعبية وصار لبعض فنانيه قيمة تاريخية مقدسة.

في الستينات تبدلت العلاقة مع تبدل العديد من المظاهر الفنية، لعل اهمها عودة عدد لا بأس به من الفنانين المتميزين من دراستهم في الخارج والذين رفدوا التجربة العراقية بمعارف معاصرة وتجديدية (٧). وظهور تقليد المعرض الشخصي كفاعلية أساسية على حساب معارض الجماعات الفنية الذي ساد الخمسينات (٨) . هذا التقليد جعل من البحث الشخصي احد أهم تقاليد الحقبة الستينية إلى جانب طرحهم مجاورة

مكتبة الفكر الجديد

الاختلاف الابداعي كبديل لمفهوم الجماعات ذات النزعة الاجتماعية.

كان عقد السبعينات وبسبب سفر أبرز فنانيه إلى خارج العراق لأسباب متنوعة قد وفر لانشغالات فناني الحقبة الستينية مسرحاً لاستعراض طاقتهم ونزعتهم التجريبية خصوصا وأن الجماعات الفنية مثل جماعة الرواد، جماعة بغداد للفن الحديث، جماعة الزاوية لم تتمكن من تعميق ابحاثها بمفهوم جماعي يبرر حضورها، بل على العكس دب إليها نزعة البحث الفردي مما جعل معارضها ظاهرة لا تثير الانتباه.. وضمن مسعى البحث والتجريب الذي يطرح عبر المعارض الشخصية للفنانين صارت بغداد محدودة لطموحاتهم حيث نرى بروز ونمو تقليد المعرض الشخصي في البلدان العربية المجاورة وبشكل خاص بيروت، بحيث صارت أعمال بعض فناني هذه الحقبة ضمن السياق الفني للفاعليات الثقافية والفنية العديدة التي كانت تقام في بيروت كما يحدث الان في عمان.

ومع بداية الثمانينات بدأت الحرب العراقية – الايرانية وكان لهذه الحرب فجيعتها وما اخذته من الاف الشباب كابوساً لاحق الفنانين الشباب، وصار الفاصل بين خط الموت والحياة الفنية معدوما مما جعلهم يواجهون تناقضات هذه الحياة الصعبة.. فهم وبلباس الحرب «تذكرة الموت اليومي للمقاتل» يفتتحون معارضهم الشخصية. وكأن حضورهم هذا هو إعلان عبثية الحياة أمام زحف الموت المجاني.

لقد اكتشف الثمانينون انسانيتهم في لحظة عصية من التاريخ البشري والفني علي حد سواء، وهذا بالضبط ما جعلهم يراهنون على فرديتهم حيزاً جديداً لمفهوم الأصالة. هنا في رسوم ومنحوتات الثمانينيين. تنفرد الاصالة بنفسها وتواجه معضلاتها التي هي تجسيد لاشكالية عصر قادم. بدلا من ان تفتك بها أسئلة الماضي «السعيد» وتكون وسيلة لجر الفن إلى تقليدية جديدة (٩).

إن صراع البقاء الذي خاضه هولاء الرسامون اختزل امامهم كل انواع الصراع،

مكتبة الفكر الجديد

وعلى هذا الاساس فقد تحددت اشكالية فنهم بالتعبير. الأمر الذي يجلعنا نؤكد وبيقين تام ان الثمانيات كانت دون منازع «عقد التعبيرية» في العراق (١٠).

وسط هذه الظروف المعقدة والتي لا يمكن ان توفر مناخاً طبيعياً للقاء، فإنه من المثير حقاً لجوء بعضهم إلى مفهوم الجماعات الفنية رغام تجاوزها تاريخياً. ولعل في ذلك تعبيراً عن الحاجة إلى التضامن الإنساني أكثر منه الفني، حيث قام عدد من الفنانين بتأسيس جماعة الأربعة (١١). وقد طرحوا تصورهم الفني في احد معارضهم نجد فيه عند مقارنته ببيان الرؤيا الجديدة في الستينات حماسا مشتركاً بينهما في جدلية العمل الفني، وعلاقته بالمجتمع، واستقلالية الرؤية الفنية للمساهمين (١٢). وقد اقامت هذه الجماعة عددا من المعارض التي اثبتوا من خلالها ان لا جامع بينهم سوى الرغبة في العرض المشترك. والجماعة الثانية هي جماعة «أفق»(١٣). وقد أعلن أفراد هذه الجماعة تفرقهم بعد المعرض الثاني للجماعة.

ن اية محاولة في تحديد الفنانين الاكثر فاعلية في عملية التغيير الفعلي والتي نجد بعض خيوطها واضحة، مهمة عسيرة خصوصا وان الظروف المتوفرة لمتابعتهم محدودة جداً يضاف إلى ذلك غياب كامل للتوثيق عبر مجلة فنية أو أي نشاط توثيقي مهني. جيد.. في الوقت الذي يمكن الاشارة الى اسماء عديدة من الفنانين مثل ابراهيم رشيد. هاشم حنون، فاخر محمد، سامر اسامة، نديم محسن، علي المندلاوي، حسن عبود، حيدر خالد، ايمان علي، خالد رحيم وهل، فوزي احمد رسول، كريم رسن، حيان عبدالجبار، محمود العبيدي، ستار كاووش وهناء مال الله. سوف احاول التعريف ببعض من تعرفت على أعمالهم عن كثب بمشاهدة معارض لهم في باريس، تونس وعمان وما توفرت لدي من وثائق بسيطة.

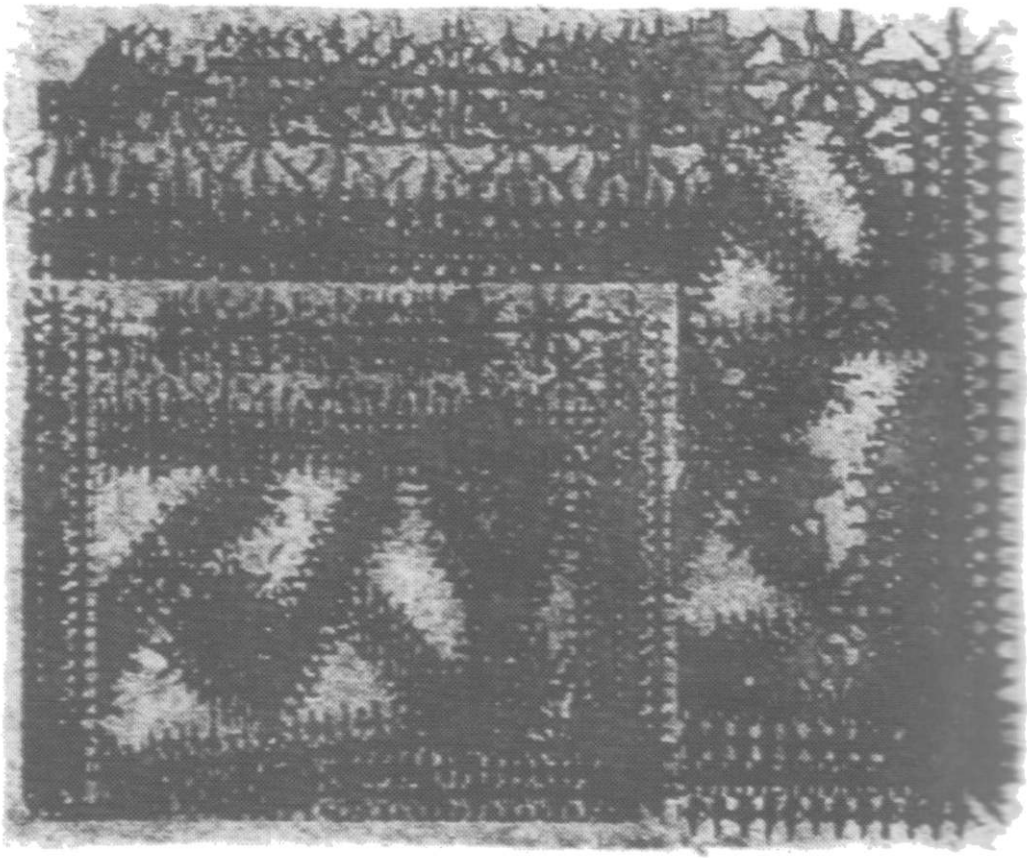
ظهر محمد فاخر (١٩٥٤) ضمن جماعة الأربعة حيث قدم أعمالا تهتم بعناصر ذات علاقة بالميثولوجية الشعبية ولأنه معني باستقلالية تجربته. حاول أن يذهب بالعمل

مكتبة الفكر الجديد

الفني إلى ما هو أبعد من اللوحة بمعناها التقليدي المعروف. لذا لجأ إلى استخدام مواد اخرى كالخشب مزيناً ومنوعًا وحداته من حيث الشكل وعلاقته بالفراغ الذي يتولد بسبب بناءاته ذات الابعاد الثلاثة وظل في محاولته هذه تعبيرياً وغنياً بالنظام اللوني. ومع استخداماته للخشب في تشكيل لوحته اخذت اعماله تميل أكثر إلى الرمزية وصارت ميزة لونية دون ان يفقد حساسية سطح اللوحة كما يحدث مع الفنانين التزيينين. ولعله في هذه الأعمال قد دفع بالتجربة العراقية نحو أبواب جديدة بعد ان ظلت هذه التجربة مرتبطة باللوحة التقليدية رغم التبدلات التي حدثت في التجربة العالمية. كما اهتم فاخر بالموروث الشعبي كوحدات بصرية. نستدل على تجربة اخرى غنية ومتميزة ألا وهي تجربة كريم رسن (١٩٦٠) تعامل هذا الفنان مع تراث متنوع من الحكايات والخيالات الشعبية مفضلاً في تجربته هذه ان يعطي سطح اللوحة أهمية خاصة باستخدامه مواد مختلفة لبناء السطح الذي خضع بدوره للكثير من التشققات والحفر الخطي مع عناية باللون كمادة أساسية في بناء التكوين الذي ينشده، في أعماله نرى مستويات متعددة للجانب الحكائي - الأسطوري حيث يسعى وهو يعبر عن الموروث إلى اختراع أشكاله الأسطورية العجيبة حاله حال فنان الختم الأسطواني في العراق القديم، إن انجازه المستقل ضمن تجربة الفن العراقي يعزز قوة الدفق الجديد ويعطي لهذا الاسهام امتيازاً تجديدياً واضحاً.

يبرز نديم محسن (١٩٦٢) في تشابكات لوحاته الأولى كساحر يتلهي وبهدوء أسرار الديمومة، متأملاً نزوات الانفعال، يكون بالاشارات ابجديته الارابيسكية، لكنه وهو المتأمل لنسيج العلاقة لا تركيبتها يقف على الضد من قيمة التكرار الذي تطرحه هذه الابجدية، إذ تجده يوزع هذه التكوينات لكي يوهم المشاهد لا ليقنعه. وبالوقت نفسه يبقي وحداته البصرية امينة على الموروث الخطي لا اللوني وكانه في ذلك يرتب ما سنراه لاحقا في تجربته من ميل إلى قيمة العمل التقني ككل سواء كلوحة أو عمل بابعاد ثلاثة دون ان يفصل بين العمل الفني كمنجز ابداعي وبين تقديمه للمشاهد...

مكتبة الفكر الجديد



ـــ حـــن . طريق الخبز ١٩٩٩ حفر على النحاس ٣٠ x ٣٢ سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

في أعماله الاخيرة تنوع في استخدام خامات مختلفة كالحنة، الورق المصنع باليد والمعدن، هذا التنوع هو الذي يميزه عن اقرانه ويجعله ايضاً اكثر ميلا للتجريبية ومحاولة تقديم أعمال جديدة بامتياز، انه وهو يغادر الشكل المنجز للوحة التقليدية يجمع خبرته الفنية بما تعلمه في النحت والجرافيك لكي يقدم اعمالاً ذات طبيعة بيئية وباحساس مذهل عبر بناء لطبقات متعددة من المواد.

تتنوع لوحة محمود العبيدي (١٩٦٢) بين طرفين متعاكسين انضباطية الشكل الهندسي حتى في حالات تفككه، وبين رسم حر تلقي التعبيرية ظلالها الواضحة عليه. العبيدي غنائي حقا(١٤) ،كما يشير البعض إلى ذلك؟ أم أنه مهتم بالخط كمعنى كما يذكر ناقد آخر..؟(١٥) كلا التفسيرين يقود بالفنان إلى خارج سياق أسلوبه الفني الذي هو تعبيري تجريدي، لعنف ضربة الفرشاة القلقة مكانة التكوين نفسه. فهو يفكك لوحته لكي يؤسس اشارته إلى عالم لا مرجعية في تبدلاته، عالم يكون فيه اللون قيمة بمقدار قدرته على اختزاله إلى الأسود ومشتقاته. وحتى عند استخدامه الألوان الأخرى نجده حيادياً ازاءها بحيث تصبح قيمتها واهميتها من محاورتها وعلاقتها بنواظم بنائه للفرا غ ضمن تركيباته المتنوعة. هذا الاهتمام بالقيمة التعبيرية ومحاولة تعميمها دن الميل إلى وضع عناوين للوحاته، يؤكد فيها العبيدي على التراث التعبيري حيث تنبثق دلالة اللوحة من نظامها الداخلي وانفلاتها من محيطها الهندسي لا من عناوينها التي قد تقود إلى تداعيات لا ترتبط بالنزوع إلى الحرية المطلقة في التعبير التي ينشدها الفنان.

ظل فن النحت في العراق مقتصراً على بضعة أسماء ومع ظهور اعداد من الرسامين المتميزين بقي النحت يدور ضمن سياق كونه مجموعة من النحاتين تلامذة جيل التأسيس، ضمن جيل الشباب الحالي ظهرت اسماء مثل عامر خليل، هيثم حسن، وعلي جبار ومحمد حسين عبدالله(١٩٦٥). الذي تميز في منحوتاته الملونة جامعاً بين

مكتبة الفكر الجديد

حساسية اللون واكتمال الشكل النحتي، إلى جانب مغامرته في تحقيق افكار تنزع إلى العمل الجماعي انه يشارك العالم في اشتقاق مادته البصرية من الكتلة باعتبارها موازياً موضوعياً للفضاء الحر ومن اللون باعتباره دلاله وعينة بصرية لها سلطتها في الحياة والفن (١٦)، وعلى الرغم من وجود مرجعية واضحة لأعماله في تجارب عالمية معروفة، يبقي فناناً ذا طاقة تجريبية مذهلة وممارساً بروح مغامرة لا تهدأ لتأسيس تجربة متميزة.

تثير أعمال حليم مهدي الخزفية بعوالم تحمل روح الجمع البارع بين الخيال الميثولوجي الشائع وبين تركيبات المادة ذات الحاجة اليومية، يستعيض عن اللون بخطوط متنوعة العمق ضمن سطح ذات حساسية جميلة. وهو عندما يطلق لنفسه العنان يخترع لنفسه عالماً عجيباً من للأشكال، متجاوزاً لتقليد ظل شائعاً في الخزف العراقي هذا التقليد الذي يحتفل بجمالية منضبطة الأشكال وذات مرجعية فنية بأكثر من تجربة عالمية، لحليم وهو يحوّل أشكاله العجائبية بثلاثة ابعاد أو جدارية يرفع أصبع الاعتراض لكي يشيعُ خيالاته الزخرفية الجميلة.

هذه المجموعة المحدودة من الفنانين الشباب هم جزء من خبرة جيل فيه العديد من الأسماء المتميزة والمثيرة في مغامرتها. ستكون دونما شك عاملاً فاعلاً في عملية التغيير الفني بما سترفده من خبرات تجديدية شابة لتضع التجربة الفنية العراقية ضمن مكانة خاصة في حركة الحداثة العربية.

مكتبة الفكر الجديد

الهوامش:

(١) لم يسهم في إنتاج هذه الأعمال فنانون عراقين معرفون مثلما حدث في التجربة اللبنانية في شيوع لوحة المناظر الطبيعية خلال الحرب الأهلية بين العديد من الفنانين المتميزين في تجربتهم.

(٢) لأول مرة في تاريخ الحركة الفنية العراقية يظهر سوق تعتمد على إعادة رسم أعمال لفنانين أوروبيين وخصوصاً أعمال المستشرقين منهم، حيث صار لهذه الأعمال رواد متنوعون في تعاملهم وقبولهم لهذا الفن المقلد.

(٣) يبرز الناقد فاروق يوسف رغم حماساته الواضحة كناقد موثوق للفنانين الشباب دون ان يقع في مطب النص النقدي الذي يهتم بانشاء المقالة لا افكارها.

(٤) من الملاحظ ان اكثر الكتابات عن تاريخ الفن العراقي كتب من قبل اعضاء من جماعة بغداد للفن الحديث «جبرا ابراهيم جبرا، نزار سليم وشاكر حسن ال سعيد».

(٥) فكانت من مصادر هذا الجيل داخلية بحتة، وكانت فكرة الاطلاع على كتب أو كتاب عن الفن أو ما يحدث ولنا ضرباً من الخيال فلا مجلات ولا كتب... ولا أقلام «من رسالة شخصية لفنان شاب».

(٦) أقيمت في نهاية الثمانينات وبدعوة من وزارة الإعلام سلسلة معارض سميت «تجارب جديدة في الفن العراقي ما بعد الستينات» شملت الدعوة أكثر من عشرة فناني منهم حيدر خالد، عامر خليل، حسام خضر، فاخر محمد، هناء مال الله، محمود العبيدي، هيثم حسن، كريم رسن، ستاركاووش. وابراهيم رشيد.

(٧) من هؤلاء الفنانين محمد غني، غازي السعودي، كاظم حيدر، اسماعيل فتاح، ميران السعدي، رافع الناصري، ماهود أحمد، صالح القره غولي وسعد شاكر.

(٨) من مقارنة بسيطة لظاهرة المعرض الشخصي. سنجد انه اقيم معرض واحد عام ١٩٥٩م مقابل ثمانية عشر معرضا في عام ١٩٦٥م.

(٩) فاروق يوسف – تجارب جديدة في الفن التشكيلي العراقي المعاصر – رواق الفنون – تونس

مكتبة الفكر الجديد

١٩٩٢م.

(١٠) فاروق يوسف – الرسم الحديث في العراق ١٩٩٠/٧٠م مخطوطة ص ١٠.

(١١) من فناني هذه الجماعة «فاخر محمد، عاصم عبدالأمير، محمد صبري، وحسن عبود».

(١٢) «هنا نحاول أن نسقط ونعي القناعات التي تفضي من ان انجاز عمل واحد يوصل إلى ما يسمى بالأسلوبية لأننا ندرك ان الأمر ليس كذلك. فالفن والابداع كان ولا يزال يرتبط بجدلية الحياة بما فيها الانسان وكفاحه العنيد والمستمر في خلق الصور والافكار التي تساير حركة الزمن وفتح افاقه.. في معرضنا هذا لم نلتق على اساس ان نقرب مسافة الافتراق فيما بيننا كما هو شائع القول بل اننا على اتفاق كامل بان هناك خيطاً مشتركاً يضمنا كل حسب رؤيته لنفسه وعمله وبالتالي للحياة» تقديم لإحدى معارض جماعة الأربعة.

(١٣) أسس هذه الجماعة عامر فتوحي وكان من اعضائها برهان صالح، هيمت محمد علي، محمد مهذول والنحات محمد حسين عبدالله.

(١٤) كتيب عن الفنان – غير مؤرخ – نص نويل فافريلير.

(١٥) المصدر السابق نفسه – نص شاكر حسن.

(١٦) فاروق يوسف – دليل معرض الفنان في رواق الفن – تونس ١٩٩٢م.

مكتبة الفكر الجديد

تحديث الموروث الابداعي

تأملنا لتجربة الفن المعاصر في العراق والمشكلات التي واجهها، يقودنا منذ البداية إلى حماس منظور لتكوين تجربة متميزة وبخصوصية لا تخطئها العين. إلا أن هذا التميز أخذ اتجاهين، الأول، مفهوم محلي معني بالموضوع بتقنية وأسلوبية معربة المظهر، في هذا الاتجاه سنجد عناوين كالقرية، أعراب في المقهى ، ومظاهر متنوعة من حياة البدو هو الشاغل الأبرز لهؤلاء الفنانين من أمثال فائق حسن ، إسماعيل الشيخلي، فرج عبو ويعود للفنان الأول فضل تأسيس معهد الفنون الجميلة إلى جانب زميله جواد سليم. كان حضور فائق حسن حضوراً متميزاً في فترة التأسيس هذه، وسنجد بصماته في أعمال العديد من الفنانين الشباب خلال الخمسينات وبداية الستينات. وإذا ما تجاهلنا مرحلة قصيرة جداً في انشغالاته الفنية عندما غادر موضوعاته الفولكلورية المحببة لنفسه ولجمهور عريض من جامعي اللوحات الأجانب والعراقيين إلى تجريدية غريبة عن تكوينه الباريسي، سنجده متمتعاً بقناعة عجيبة وباطمئنان لا يتلائم مع فنان بقدرته وطاقته، فلا عجب أن نراه في السنوات الأخيرة من حياته فنان يمتلك كل شيء يحتاجه إلا الإبداع، وستبقى أعماله هذه والتي تنوعت بين موضوعات الخيل والبدو شاهداً على نمو ذوقية الأغنياء الجدد. نتاج حرب الثماني سنوات، هذه الذوقية التي إن دلت على شيء فإنما تدل على انعطاف سلبي ومحزن سيشاع خلالها حضور

مكتبة الفكر الجديد

طابور من فناني سيئي المخيلة والتقنية. لكي يتم إرضاء هذه السوق التي تجاوزت في حينها إلى أبعد منطقة في الخليج العربي. وعندما سنقارن بين الفنانين الشباب لهذه المرحلة ـ وباستثناءات محدودة ـ مع ما سبقها قبل أربعون سنة، سنجد مدى تراجع الأحلام والطموحات.

ليست نهاية فائق حسن الرائد المغامر على خلاف من نهاية العشرات من الفنانين الغير الموهوبين وهم يتحلقون حوله ضمن جماعة «الرواد» ثم «الزاوية». على الضد كان جواد سليم ممثل للاتجاه الثاني وإلى جانبه تلميذ مسكون بالمعرفة وبطاقه لا تكل عن البحث الصعب، هذا التلميذ هو شاكر حسن الذي لا يزال كما كان في الخمسينات فناناعنيداً في تطوير تجربته البصرية والإبداعية. وإن كنت أجد في نصوصه المصاحبة لأعماله من بيانات تأملية وحروفية. نصوص إنشائية تلتبس بين جمالية اللغة وبين معرفة محدودة في علم الجمال الحديث وفلسفته .

جواد وشاكر حسن إحدى المحطات الأكثر أهمية في تأسيس وتطوير التجربة الفنية المعاصرة في العراق، ولهما وحدهما يعود جدوى تجمع بغداد للفن الحديث وإليهما يعود «تأسيس فن عراقي معاصر» شاغل أكثر الفنانين خلال الخمسينات والستينات. لعل محاولة جواد سليم في جمع الموروث السومري والإسلامي مع ثقافته الفنية المعاصرة التي كونها في إيطاليا وانكلترا وما حققته لوحته من نجاحات ليس على صعيد التقنية وصناعة اللوحة العراقية فقط بل تجاوزتها على تنمية ذوقية رفيعة معززة بالانتماء الثقافي الوطني، هو ما سيبقى في رصيد الكثير من الفنانين من الأجيال التي جاءت بعده. بحيث صار هذا الرصيد إحدى مسلمات الحركة الحديثة في العراق. لشاكر حسن موقعه المميز عن أستاذه وصديقه جواد، ذلك بسبب تكوينه الثقافي والتعليمي وخلفياته المعرفية بالتراث الإسلامي ثم الصوفي. ففي نهاية الخمسينات بعد أن صدمته حداثة المجتمع الباريسي حينما قضى هناك أربعة سنوات في الدراسة،

مكتبة الفكر الجديد

عاد شاكر معني بالدين وطقوسه على الضد مما كان يعرف عليه وصار منغمساً أكثر فأكثر في التراث الصوفي ومع هذا الانغماس بدأت تجربته التشخيصية الزخرفية ـ أجمل موروث الخمسينات ـ تتراجع لصالح بساطة في الشكل واهتمام بسطح العمل الفني وما تتطلبه المادة، حيث أعطى كل محاولة حقها فهو في تخطيطاته بالحبر لا يقترب من انسياب وتخيلات ألوانه المائية في إنجازاته الأخرى وهي ليست كذلك لوحاته المكونة بمواد متنوعة من الخشب والصمغ من الزيت والاكريلك والحرق. لعل شاكر حسن من أفضل فنانين العراق في صناعة اللوحة الحديثة ليس بمعنى تفصيلاتها وإنما بعملية بناءها المتكامل. لذا أجد أن أهميته الفنية وطليعيته لا ترتبط بالحروفية كما هو شائع وكما يحلو له هو أن يعرف به، بل بتلك الحساسية الهائلة في معرفة قيمة السطح الذي ينشيء عليه تكويناته ووحداته البصرية المتنوعة والتي تتمايز بين طفولية التخطيط وبقايا حروف عربية أو وحدات مثلثة وبصمات عاجلة، وهو في كل تجاربه يبقى في سياق فني ومعرفي واحد. من نفس جيل شاكر حسن كان كاظم حيدر منشغلاً بلوحة من طراز آخر ولربما تجربته في معرضه تحت عنوان «ملحمة الشهيد» وكان ذلك منتصف الستينات. دلالة على ذلك فهي أعمال تعتني ببناءالمناخ النفسي الذي يقام على الموروث الشعبي وعلى الرغم من كون ملحمته أصلاً ذات جذور دينية فقد حاول أن يتجنب ذلك .

على الضد منه كان إسماعيل فتاح أحد التلاميذ الموهوبين لجواد سليم مندفعاً في انشغالات في الرسم والنحت، في الرسم حاول أن يجرد أشكاله دون أن يلغي علاقته بالتشخيص وأعطى للسطح قيمته الفعلية. وإذا كان في الستينات منشغلاً بالبساطة اللونية وأحاديتها نراه الآن مندفعاً نحو عالم مضطرب بالألوان وأن بقي على نفس وحداته البصرية، لعل عودته للرسم بعد قطيعة ثلاثون عاماً دلالة على عنفوان وأصالة هذا الفنان الذي شغلته كل تلك السنوات أعمال نحتية محافظة، قيمتها في حرفتها لا

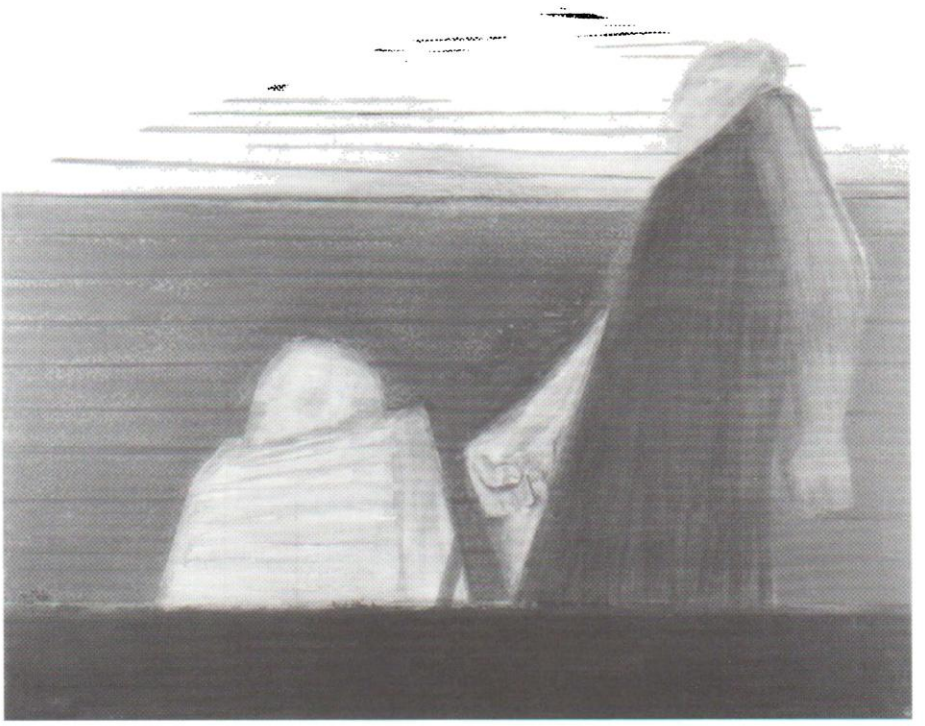
مكتبة الفكر الجديد

بمناخها الإبداعي، ويبقى ضمن انجازاته الأكثر إبداعاً وتميزاً هو نصب الشهيد الذي صممه منتصف السبعينات وتم إنجازه بعد عشرة سنوات خلال مجازر حرب الثماني سنوات . في الستينات بدأت مراجعة فنية وفكرية متميزة تأخذ تأثيرها المباشر كان ذلك بسبب الوضع السياسي المضطرب وما نتج عنه من خلخلة في القيم الثقافية والسياسية في نفس الوقت. في حينها جاءت جماعة المجددين بأفكار ومحاولات جعلت من موضوعات القرية والسوق والخ من موضوعات وأفكار شاعت في مرحلة التأسيس موضوعات لا تاريخ لها فكانت محاولة هؤلاء إرباك لمقتني اللوحات الأجانب المتعودين على مقولة الفن والموضوع الشعبي الذي هو أقرب إلى الانطباع السياحي منه إلى البحث الجاد، كما أربكت أيضاً الكثير من جيل الرواد بسبب انتباه هؤلاء الفنانين واستلهامهم للتجارب الحديثة في العالم .. صار حضور فائق حسن بأشكاله وألوانه في زاوية بعيدة وتطورت محاولة جواد إلى ما هو أبعد من الموروث الإسلامي الشائع .. صار فنانو جماعة المجددين وجماعة الرؤية الجديدة هم الأكثر حماساً وحظوراً في المشهد الفني وأصبح للأفكار المجردة تأثيرها البارز في موضوعات اللوحة فلا غرابة أن يكون لهؤلاء الفنانين علاقات أكثر حميمية وأكثر تورطا مع الشعراء والموروث النصي العربي.

من هؤلاء الفنانين كان رافع الناصري ومحمد مهر الدين وصالح الجميعي وعلي طالب وإسماعيل فتاح وضياء العزاوي. وأصبح واضحاً انشغال كل منهم بتجربته بحيث صار البحث الفردي هو الخاصية الشائعة وليس كما وجدناه في مرحلة التأسيس بالعمل الجماعي الذي كان موقفاً ذات انحيازات اجتماعية أكثر منها فنية وثقافية .

انشغل رافع الناصري بعالم تجريدي فيه حضور متنوع للحرف العربي على الرغم من تكوينه التشخيصي المحافظ والذي حصل عليه في الصين ولربما ساعدته معرفته في الطباعة التقليدية على الخشب ثم ما حصل عليه من معرفة حديثة في الطباعة على

مكتبة الفكر الجديد



علي طالب ، علاقة ١٩٧٨، زيت على القماش ١٠٠ x ١٠٠ سم .مجموعةالمتحف الوطني للفن الحديث، بغداد.

مكتبة الفكر الجديد

لمعدن في لشبونة وما تتطلبه من صبر وتقنية عالية في إمكانية إنتاج جمالية متميزة في حداثتها، يغادر الناصري موقعه كفنان كرافيكي بين الحين والآخر إلى إنتاج لوحات تحمل تأثيرات الطباعة إلا أننا نشاهد في تجاربه في السنوات الأخيرة نزوعاً لحرية وحساسية فنية بدأت في تكوين عالم منفصل للوحته عن مطبوعاته.

جمع محمد مهرالدين عندما كان في سنواته الدراسية في معهد الفنون الجميلة ببغداد بين مؤثرات أستاذه فائق حسن وما اطلع عليه من بيكاسو وعندما غادر إلى بولندا لإكمال دراسته الفنية انشغل بما أثارته في حينه طليعية التجارب البولونية، عاد إلى بغداد معني بلوحات تولي لسطح اللوحة أهمية خاصة وفي بعض الأعمال كان يجمع بين النحت والرسم معاً على سطح لوني متميز. إلا أنه سرعان ما ذهب إلى ما يعرف بالواقعية الحديثة ومعها شاهدنا الكثير من المؤثرات الأوروبية وجه للمونيزا ونحت لمايكل أنجلو وغيرها وإذا كان لهذه الأعمال من أهمية فهي أهمية في التقنية والاستاذية لهذا الفنان وليس في طاقتها الإبداعية ، بالتميّز الذي يحوّل الموروث الأوروبي إلى موروث إنساني يثير اهتمام المجتمع العربي. في محاولاته الأخيرة والتي لازالت تحمل القليل من تلك التجربة والكثير من المغامرة الإبداعية الجديدة على إنحيازاته الثقافية والفنية تجميع رائع للوحدات البصرية تأخذ الكتابة العربية لا الحروفية مكانة متميزة. وإذا اتسمت بعض أعماله الحديثة هذه بالعجالة فإنها ظلت تعكس قدرته في الرسم وحساسيته في اللون، كما تشير إلى مرحلة مثيرة تؤسس علامة جديدة في الفن المعاصر في العراق إذا ما تمكن هذا الفنان من تطويرها.

علي طالب ما تبقى من فنانين جماعة المجددين والذي لازال فعالاً في تطوير تجربته. بدأ ولا زال فناناً تشخيصياً لم تدخل إلى تجربته نزعات الحروفية والتزويقية كما حدث مع بعض فناني جيلة، ظل محافظاً على موروثة ووحداته وأصبحت مناخات لوحاته المتميّزة بالحس المأساوي والدرامي أكثر عتمة وأكثر غنى وهو من الفنانين العراقيين

مكتبة الفكر الجديد

القلائل الذي نحس في لوحاته نبض الحياة العراقية وتبدلاتها بدون مرجعية للموروث البصري العراقي والذي شاع استخدامه بين العديد من فناني مرحلته.

لفت صالح الجميعي أنظار النقد وجامعي اللوحات منذ منتصف الستينات بما حققه من أعمال كان للمادة المتنوعة بين الجبس والصمغ والألمنيوم عاملاً أساسياً في تحقيق خيالاته ، وعندما بدأ ممارسة الطباعة على المعدن، ظل مولياً سطح المطبوعة أهمية خاصة.. هذا الفنان الذي بدأ وهو يحمل وعداً بإنجاز متميّز، اضطرته ظروف لمغادرة العراق إلى بيروت ومنها بعد أن بدأت الحرب الأهلية فيها إلى الولايات المتحدة، ولم نعد نشاهد له حضوراً فعالاً بعد أن عوّدنا عليه في الستينات والسبعينات لا على صعيد الفعاليات العراقية فقط لا بل على الصعيد العربي أيضاً، في غيابه الفني- المؤقت - كما أتمنى، تبقى لتجربته مكانتها المتميزة.

في كل الأقطار العربية من المحيط إلى الخليج لا تزال الثقافة ظلٌ للإعلام وهو أمر مربك إن لم يكن خطيرٌ ومدمر .. فأولويات السياسية ليست أوليات الثقافة، الأولى معنّية بالمناورة واستراتيجية الكسب السريع، والأحلام الماضوية في زمن علمي وثقافي متبدل بشكل مذهل .. بينما تبقى الثقافة بمعناها العام انجازاً إبداعياً يعتمد على تراكم المعرفة والنجاحات ذات العلاقة بالعصر .. إنجازات لا تكون الإنتهازية طرفاً فيها .. ومع كل قاعدة إستثناء، وبحدود العراق، برزت تجربة الفنانين الشباب وأخذت تتشكل بشكل مثير ومتنوع المسالك. إذ رغم صعوبات السنوات العشرة الأخيرة تمكن هؤلاء الفنانين أن يعطوا للعراق وعداً مفرحاً أذكر منهم وفي حدود معرفة متواضعة الرسام كريم رسن ، نديم محسن، نزار يحيى، غسان غائب ، سامرأسامة والنحات محمد حسين عبد الله .

بالنسبة لي بدأت منحازاً لتجربة ذات علاقة بالثقافة الوطنية ولا زلت أحاول تطوير مداخلاتها بالموروث القومي، لا بل أصبحت مقولة عالمية الفن، مقولة مضجرة لست

مكتبة الفكر الجديد

معني بها ... شعر السياب ومظفر النواب والذي شغلني في الستينات والسبعينات فسح المجال لدرويش والشابي رغم تمايز تجاربهم، وصوفية الحلاج صارت ترافق طقوس الغزولي.. وما عادت ألف ليلة وليلة والتي لازلت مفتوناً بها كافية لأحلامي ، صار طوق الحمامة في الألفة والإيلاف لابن حزم الأندلسي نافذة أخرى لموروث نصي وبصري هائل .. واعترف .. بأن ذلك لم يحدث لي إلا بسبب إقامتي الطويلة في الخارج ورغبتي الدائمة في أن لا تكون لجغرافية المكان سطوتها عليّ ، بعد أن جئتها زائراً ثم صرت مقيماً .

انشغلت في تحديث الموروث سواء كان ذلك نصاً أو اشكالاً بصرية، وكان للحروفية مكانتها، إلا أني ومنذ كنت أتعامل مع هذه الموروثات كجزء من وحدة متكاملة هي اللوحة... لذا لا أجد نفسي محرجاً أن أغادر طقوس الحروفية بعد أن إلتبس في هذه التجربة بين الخطاط التقليدي والرسام القليل المخيلة والاطمئنان لغواية الموروث على جامعي اللوحات .. للحروفية كما للأبحاث الفولكلورية تأثيرها الأخاذ محلياً وعالمياً دونما شك. والتناقض في ذلك أن المشاهد العربي يرى فيها انتماءه بسهولة .. بينما يرى فيها الآخر من الثقافة العالمية غواية وجمال ثقافة وفن «من المتحف الإنساني القديم» ... لست ضد هذه الأبحاث وإن كنت خارجها الآن بشكل من الأشكال .. إلا عندما لا تكون طاقة خلاّقة تجعل من موروثنا المحلي رغم امتداده الشاسع جزء فعّال في تطوير وإغناء الثقافة العالمية .

تونس ٢٨ نيسان

١٩٩٣

مكتبة الفكر الجديد

الستينات

وإزدهار الوعي التشكيلي

تعتبر حقبة الستينات من المنظور التشكيلي البداية الفعلية لما سنراه فيما بعد من مغامرة تشكيلية متنوعة. فالفنانون الذين برزوا خلالها وهم من أجيال متنوعة إلى جانب جيل الستينات هم الذين قادوا التجربة الفنية في السبعينات وما بعدها ولا زال بعضهم المساهمين الأساسيين في تعميق وتطوير النتاج والوعي الفنيين.

بنظرة سريعة على بداية هذه الحقبة سنرى ازدهاراً ثقافياً متنوعاً، فالشعراء الطليعيون تمكنوا من تحطيم الشكل القديم وظهرت أسماء جديدة تحمل انهماماً غنياً بالإبداع. وفي الفن التشكيلي إلى جانب ظهور تقليد المساهمة في تزيين أو تخليد الأحداث الوطنية كان جواد سليم يتربع على قمة تجربة مدهشة وإلى جانبه نخبة من الفنانين الشباب الشديدي التطلع إلى المعرفة الحديثة. وفي العمارة بدأ رفعة الجادرجي وقحطان عوني وسعيد علي مظلوم ومحمد مكية وقحطان المدفعي إسهامهم الفعّال الذي سيزدهر بشكل أكبر في منتصف السبعينات.

كان جواد سليم يعمل على تنفيذ مشروعه الضخم «نصب الحرية» وخالد الرحال «نصب الأمومة» و«نصب عبد الكريم قاسم»، كما كان فائق حسن ينفذ أول جداریاته والمعروفة بـ «جدارية السلام». وعلى مسافة ليست بعيدة كان المهندس رفعة الجادرجي، إلى جانب انشغاله في تشييد اللافتة الضخمة لـ «نصب الحرية» في ساحة

مكتبة الفكر الجديد

تحرير، يتابع بمثابرة تصميم «نصب الجندي المجهول». وعلى أطراف ساحة الفتح كان يعمل المهندس قحطان المدفعي على إكمال مشروع حدائق الأوبرا. وفي جانب منه أعمال نصبية لشخصيات فكرية عراقية، نفذها محمد غني حكمت وميران السعدي ومحمد الحسني وعبدالرحمن الكيلاني.

وسط هذا المناخ الفني، تأسست أكاديمية الفنون الجميلة عام ١٩٦٢. ومنذ هذه السنة، وما سيليها من سنوات، سيعود إلى العراق فنانون متنوعو الاهتمام والخبرة واللغة التشكيلية. فقد عاد من روما محمد غني حكمت ومحمد علي شاكر ، غازي السعودي ، ميران السعدي ، إسماعيل فتاح وراكان دبدوب، ومن لندن عاد كاظم حيدر وسعد شاكر، ومن باريس شاكر حسن ومحمد الحسني وجميل حمودي وصالح القره غولي، ومن بولندا محمد مهر الدين، ومن الصين رافع الناصري، ومن الاتحاد السوفياتي ماهود أحمد ومحمد عارف وشمس الدين فارس. هذه الخبرات المتنوعة، إلى جانب الفنان البولندي رومان أرتيموفسكي وزوجته صوفيا والفنان اليوغسلافي لاسسكي والفنان القبرصي فالنتينوس، قد ساهمت بدرجات متفاوتة في خلق مناخات فنية منفتحة على ثقافات متنوعة، على الضد من معرفة الخمسينات من حيث المواضيع المطروحة والأساليب الفنية المستهدفة. فالفنانون الشباب كانوا دونما شك أكثر انسجاماً وثقة بالنفس من جيل الرواد الذي سبقهم، كما كانوا أكثر حظاً في الاطلاع على منجزات التطور في الثقافة والفن وأشد ارتباطاً بالحركة السياسية والاجتماعية. وسيكون معرض «المجددين» عام ١٩٦٥ بداية واضحة إلى رغبة فناني الستينات في تعميق تجربتهم بمصادر تجاوزت حدود العراق أو الوطن العربي.

مع زخم هذه التحولات توفرت الفرصة لفناني هذه الحقبة بوجود أكثر من قاعة عرض مستعدة لاستقبال أعمالهم بينما كان فنانو الخمسينات محددين بقاعة «متحف الأزياء» أو جانب من قاعات «نادي المنصور» ففي العام ١٩٦٢ افتتح متحف الفن الحديث

مكتبة الفكر الجديد

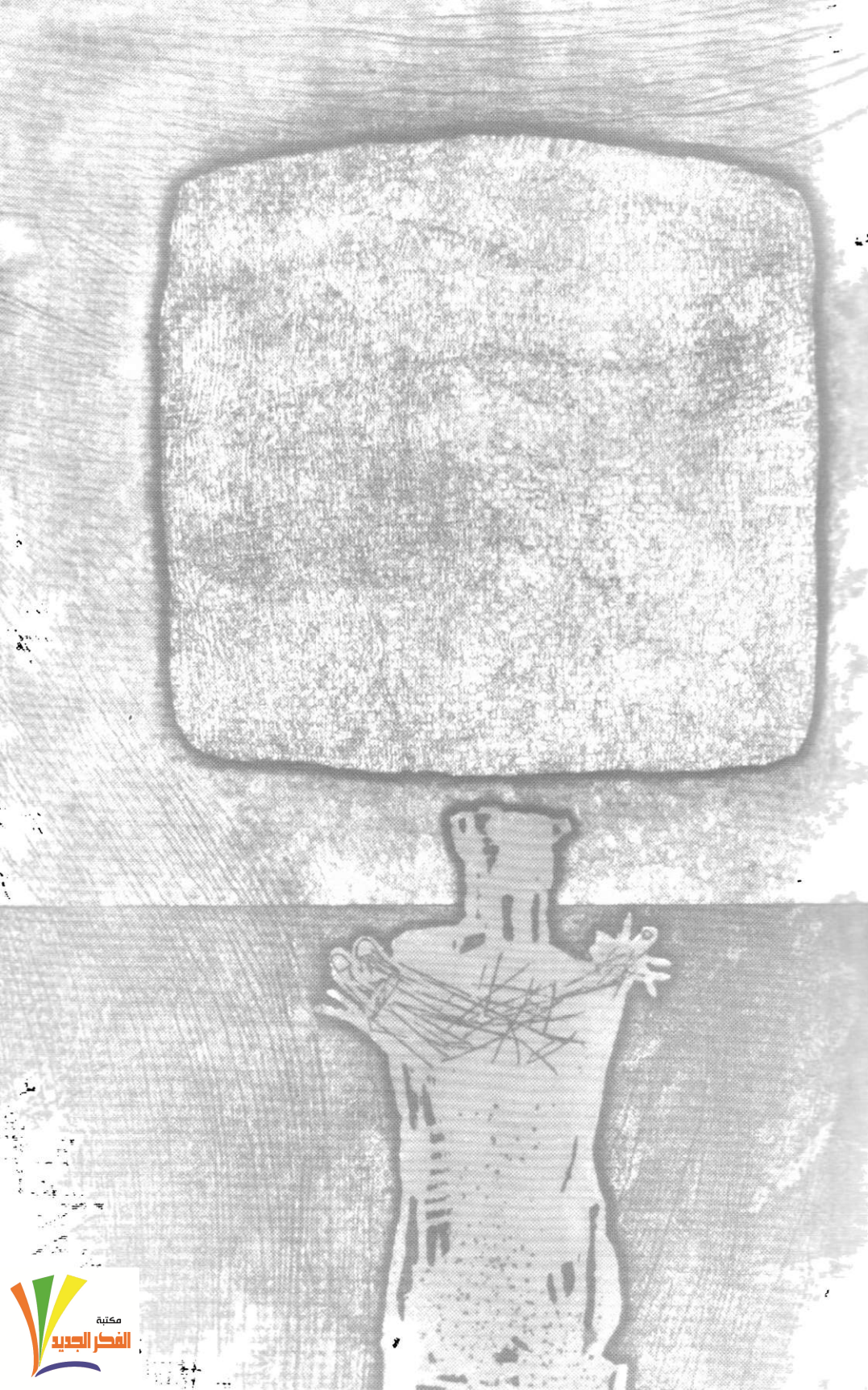
«كولبنكيان»، كما ظهرت قاعة «أورزدي باك» كمجهود شخصي (١) وبعد منتصف الستينات «قاعة الواسطي»(٢) و «قاعة إيا» (٣) إلى جانب القاعات الخاصة بالمراكز الثقافية الأجنبية وخاصة «جمعية أصدقاء الشرق الأوسط الأمريكية» وقاعة «المعهد الثقافي البريطاني» و «المعهد السوفياتي» و «المعهد الفرنسي» و «الجيكوسلوفاكي». وساعد توفر هذه القاعات وبشروط سهلة، إن لم تكن مغرية، على نمو النشاط الشخصي لفناني الستينات. ومن مقارنة بسيطة لهذه النشاطات سنجد أنه قد أقيم معرض واحد عام ١٩٥٩ مقابل ثمانية عشر معرضاً في العام ١٩٦٥(٤).

بدأ نشاط الفنانين الشباب عام ١٩٦٤ بمعرض شخصي لصالح الجميعي، وفي العام ١٩٦٥ سيكون هناك أكثر من معرض شخصي للفنانين رافع الناصري، إسماعيل فتاح، ضياء العزاوي، غازي السعودي ، سعاد العطار وكاظم حيدر. إلا أن أهم معرضين، أحدثا رد فعل كبيرة، هما «معرض الشهيد» لكاظم حيدر ومعرض الرسم والنحت لإسماعيل فتاح.

كان «معرض الشهيد» والذي أقيم في نيسان ١٩٦٥ أول معرض لكاظم حيدر بعد عودته من لندن، وفي هذا المعرض طرح الفنان ولأول مرة موضوعاً واحداً هو صيغة جديدة لملحمة مقتل الحسين الشعبية، تنوعت الأعمال بالحجم والتكوين إلا أنها كانت وحدات بصرية متتابعة لحدث تراجيدي، وكان تأثير دراسة الفنان للديكور المسرحي الواضح، عاملاً فعالاً في مسرحة الموضوع بصرياً، وقد وجده بعض الفنانين عاملاً سلبياً، بينما استقبله النقاد استقبالاً حماسياً، فالناقد سعدون فاضل، مثلاً، اعتبره أهم معارض الموسم إن لم يكن أهمها على الإطلاق، كما أن شاكر حسن يشير إلى أن هذا المعرض كان بمثابة المؤشر الواضح لمستقبل الفن التشكيلي في العراق في مرحلة الستينات.

فائق حسين ١٩٧٦ حفر على النحاس ٧٠ x ٥٠ سم. مجموعة خاصة.

مكتبة الفكر الجديد



مكتبة
الفكر الجديد

كان المناخ النفسي وضمن الظروف السياسية المعقدة، وخاصة بعد انقلاب ١٩٦٣ الدموي، مهيئاً لموضوعات من هذا الطراز، موضوعات تجاوزت ما هو شائع: أعراب ومقهى وسوق إلى آخر ما كان يتناوله الخمسينيون، كما أن محاولة الفنان وضع اضافات متنوعة هي، في واقع الحال، أشكال مستلة من التراث الشعبي إلى بناء اللوحة، قد شحن بها الوجدان الشعبي، وعلى الرغم من اعتماد الفنان على الملحمة الشعبية إلا أنه لم يضمن عناوين لوحاته أي مضامين دينية، بل اعتمد على نص شعري كتبه خصيصاً للمعرض، لقد حفزت أعمال كاظم الفنانين الشباب من أجل البحث عن رؤى جديدة ذات أبعاد ميتافيزيقية أحياناً وملحمية أحياناً أخرى، كما سنجد آثارها عميقة الجذور في أعمال بعض الفنانين (٥) مثل عامر العبيدي.

في نفس السنة أقيم معرض مضاد في رؤيته وبنائه للوحة لمعرض كاظم حيدر، فاسماعيل فتاح الذي عاد من ايطاليا في نفس العام بدأ نحاتاً موهوباً مع جواد سليم، ثم واصل، خلال دراسته في ايطاليا لفن الخزف، العمل على تطوير تجربته في النحت والرسم، ذلك أن إسماعيل في معرضه الأول هذا، قد طرح تفاصيل الحياة اليومية وبشكل خاص المرأة كجسد وعلاقات حياتية، وقد حقق هذا الاهتمام بالقليل من التفاصيل، كما كان زاهداً في استخدامه للون حيث اقتصرت لوحاته على اللونين الأبيض والأسود وما بينهما من تدرجات لونية إلى جانب وحدات من ألوان محدودة أخرى، وكانت عناوين لوحاته مطابقة لأعماله : «انسجام بالأبيض»، «أشكال وردية»، وغيرها، إلى جانب لوحاته عرض فتاح أعماله النحتية في «قاعة الواسطي»، وهذه الأعمال تعتبر من أبرز نماذج النحت العراقي والذي سيتخلى عنها ولسنوات طويلة لصالح أعمال محافظة. مثّل معرض فتاح اتجاهاً جديداً وإعلاناً واضحاً لغياب ما عرفناه من موضوعات وأساليب في الخمسينات، فبين هذا المعرض الذي كان أشبه بنشيد صوفي غارق في الوجد والتأويل وبين معرض كاظم حيدر كمسرح ميثولوجي

مكتبة الفكر الجديد

شعبي غارق في التراجيديا وذات مرجعية واضحة من حيث رموزها الشعبية، ما بين هذين النموذجين سيأخذ الفن العراقي طريقاً واضحاً في فردية الأبحاث (٦) على الرغم من استمرار ظاهرة الجماعات الفنية ومحاولات البعض صياغة مفهوم جماعي متسرع للعمل الفني.

استمر تقليد الجماعات الفنية إلا أن الفارق كان في انتماء أعضاء هذه الجماعات إلى أجيال متقاربة إن لم تكن واحدة، مما ساعد على إشاعة حوار متكافئ، فظهرت جماعة «التشكيليين» وجماعة «المدرسة العراقية الحديثة» وجماعة «آدم وحواء» وجماعة «تموز» ثم جماعة «الزاوية»، ولعل أبرز هذه الجماعات كانت جماعة «المجددين» التي أقامت أول معرض لها عام ١٩٦٥ (٧).

لم تكن مجموعة «المجددين» مجرد مجموعة من الأصدقاء، بل كانوا وهم ينتمون لجيل متقارب غارقين في الإحباط السياسي والاجتماعي، وكان أكثرهم قادمين من مدن بعيدة عن بغداد حيث لا تتوفر فيها أية نشاطات ثقافية أو فنية، وكان لبعضهم طموحات وأحلام، كما كانت لهم مقاهيهم (٨) التي ساعدت على تعميق وعيهم الفني بفعل لقاءاتهم مع الأدباء الشباب.

وسط هذه المناخات المتنوعة وتوفر فرصة اللقاء والعمل ضمن معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفنون الجميلة اتيح لأرتيموفسكي، بما كان يمتلكه من خلفية ثقافية وفنية حديثة وقدرات تقنية هائلة، تدمير بنية الأفكار التقليدية التي كان يحملها الفنانون الشباب، كان أرتيموفسكي صديقاً وفاتحاً للمعرفة الحديثة مما جعل مناخ أكاديمية الفنون أكثر إبهاراً، كما أنه ساعد هؤلاء الشباب على تعميق حوارهم ومعرفتهم الفنية إلى الحد الذي بات من الضروري أن يعلنوا فيه عن تمردهم على الكثير من المقولات الفنية.

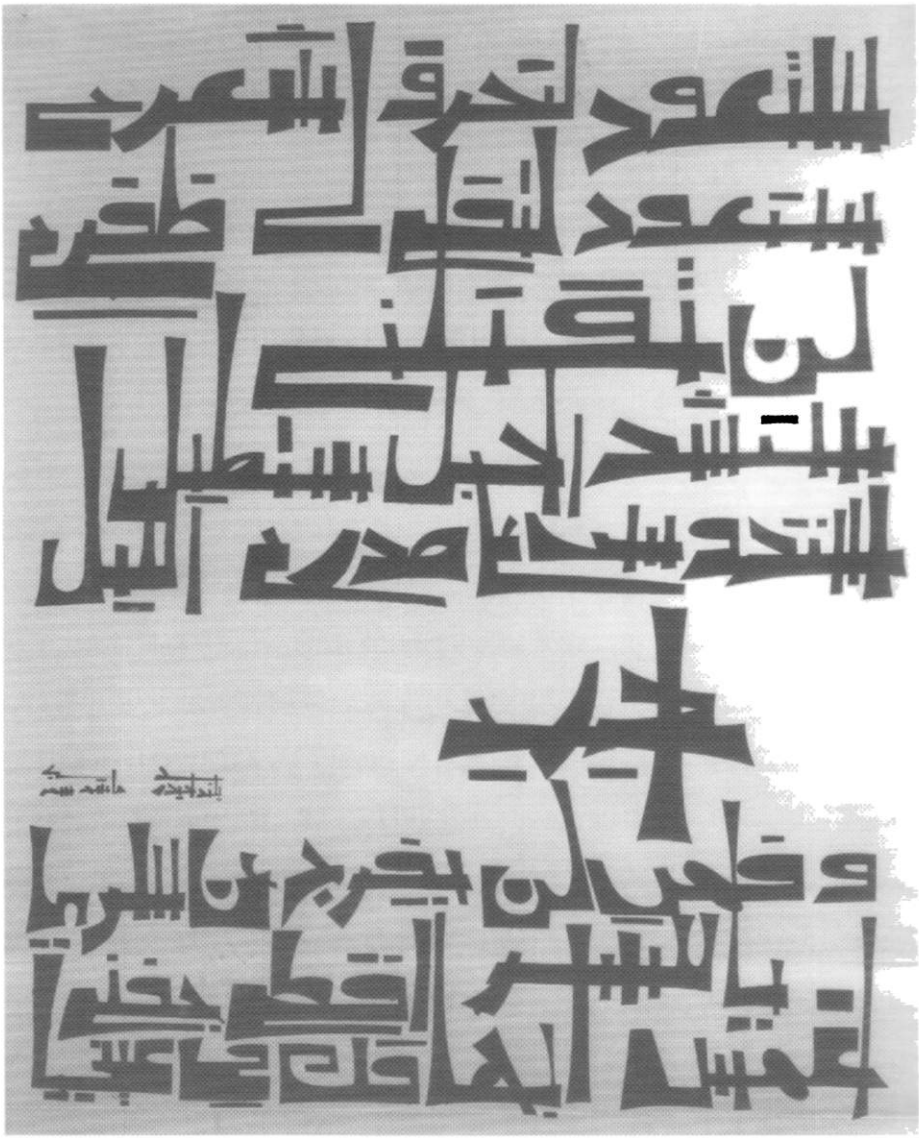
أقيم المعرض الأول عام ١٩٦٥ على قاعة «المتحف الوطني» بتظاهرة مثيرة للانتباه،

مكتبة الفكر الجديد

حيث أثار فائق حسين بما قدمه من عمل أعتمد فيه على الكولاج سخط جمهور متعود على موضوعات تقليدية كالمقهى والسوق وأم العباية وغيرها، كان واضحاً في هذا المعرض رفض هؤلاء الشباب لكثير من المراجع الفنية المحلية محاولين جهدهم تنمية انتماء معاصر لا ينسى جذوره الحضارية في بعده الإنساني، وفي العام ١٩٦٦ أقامت الجماعة معرضها الثاني وقد قدم لهم شاكر حسن معرّفاً التجديد بكونه محاولة للإفصاح عن حقيقة العالم الفني وأنه ليس بالارتداد عن ظهوره الخارجي ولكنه النفاذ إلى دخيلته (٩)، كما قدم لهم مؤيد الراوي في معرضهم الثالث (١٠) والذي أقيم في العام ١٩٦٧.

كما انضم إلى «المجددين» فنانون جدد هم : عامر العبيدي وسلمان عباس وخالد النائب، وقد أشار مؤيد إلى محاولة المجدد أن يطرح نفسه ككائن واحد لصيق دوماً بالتجربة، ثم يشير : «لا أحد يفرض على الفنان شرطه القبلي، وليس ثمة وسائل محددة وقسرية، تضعه على طريق معين. ان الفنان يبدو داخل ملابساته الخاصة ويبدع عندما يحل أزمته بحرية وجرأة، دون أن يكون ظلاً للآخرين وللقوالب ..» كانت الهزيمة العسكرية عام ١٩٦٧ ظاهرة ليست بمستطاع السلطة حينذاك أن تقف أمامها بشكل مباشر مما أوجد ظروفاً مناسبة للتعبير عن الآراء في أكثر المجالات الثقافية، كان حصيلة هذه الهزيمة، على النطاق التشكيلي، رد فعل فني غير اعتيادي، فمثلاً، أقامت جماعة «المجددين» معرض ملصقات مكرسة للمعركة. وعلى الرغم من مسعاهم للتحرك نحو مواقف أكثر التزاماً بقضايا الوطن فإنهم لم يتمكنوا في حدود معرفتهم الفنية، والتي كانت لدى الغالبية منهم معرفة في طور النمو، أن يتملصوا من الروحية التقليدية للملصق العراقي. الا أن ما ميّز هؤلاء الشباب هو جرأتهم في الخروج من المحاصرة التي كانت تطبق على الملصق السياسي وبالشكل الذي يجعلونه تقليداً فنياً يقف إلى جانب تقاليد المعارض الأخرى. كان معرضهم هذا، تأكيداً على محاولتهم للتمرد على الخطوط البائسة للفن الآخذ

مكتبة الفكر الجديد



هاشم سمرجي ، ملصق شعري ، قصيدة بلند الحيدري ،طباعة الشبكة الحريرية ٧٠ x ٥٠ سم .
طباعة محدودة ، مرقمة وموقعة من قبل الفنان. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

بفقدان معناه، متحولاً إلى مجرد أشياء : لون وخط وتركيب سقيم، يكتفي في عرض، ظاهراً، بضعة ملامح عراقية فجة، أو ينقل طريقة غربية تلحق بالمشاهد إقليمية دون حدود (١١).

في ظروف كهذه، أنجزت جماعة المجددين معارضها في الأعوام ٦٥ و ٦٦ و ٦٧ وأخيراً ١٩٦٨. لقد كانت معارض جيدة، يحتدم فيها جوهر البحث عن التقنية المعاصرة. فـ «المجدد» كان يطمح إلى اكتشاف انسانيته، كفنان عبر حريته بتجريب ذاتيته، متوخياً الغوص وراء المعاني الكامنة في حقيقة البنية التشكيلية (١٢).

لايمكن تجاهل أهمية المعمار العراقي عندما نتحدث عن الفن التشكيلي في الستينات. ذلك أن للمعماريين العراقيين حضور متميز من حيث كون بعضهم مشاركين في عين التجربة مثل قحطان عوني، أو جامعين للأعمال الفنية ومن ثم محاورين لها. لقد كانت الستينات من أبرز المجالات الفنية بالانتاج خاصة للمعمار رفعة الجادرجي. وعند مراجعتنا الآن لتلك السنوات سنجد مدى الحيف الذي لحق بهذا المعمار البارز والذي قدم أفضل وأغنى المحاولات في ميدان العمارة العراقية من حيث خصوصيتها وعلاقتها بالمحيط الثقافي البيئي والاجتماعي. ولعل للجادرجي الذي يمتلك أفضل مجموعة فنية عراقية دور لا ينكر في اغناء الفن التشكيلي. فهو قبل أن يكون جامعاً للأعمال الفنية كان أيضاً محاوراً وصديقاً للعديد من الفنانين، كما حاول خلال الستينات عبر «قاعة إيا» (١٣)، إقامة علاقات إبداعية مع الفنانين الشباب في ميادين متنوعة كان أهمها تصميم الأثاث.

كما لعبت «قاعة الواسطي» دوراً مهماً في منتصف الستينات بما وفرته لفناني هذه الفترة من فرص لعرض أعمالهم. زد على ذلك مساهمتها في انجاز معارض أخرى مثل «معرض الفن العراقي» الذي أقيم في «كاليري واحد» ببيروت عام ١٩٦٤. ولعل مجلة النار التي صدرت عام ١٩٦٦ عن جمعية المعماريين العراقيين نموذجاً لما حاوله

مكتبة الفكر الجديد

المعماريون من شيوع الثقافة الفنية المتنوعة واعتبار العمل الابداعي والفني حلقة متواصلة لا يمكن فصلها، ضمن مناخ فني وثقافي سليم.

في العام ١٩٦٦ افتتح المقر الجديد لجمعية الفنانين العراقيين بمعرض كبير لأهم الفنانين، وتوفرت الفرصة، حينئذ، لرافع الناصري وهاشم سمرجي وسالم الدباغ للحصول على زمالات دراسية في لشبونة لدراسة فن الكرافيك والذي سيصبح في السنوات القادمة أحد أهم تقاليد فناني الستينات، كما سيكون لنتاجات هؤلاء الفنانين صدى عالمياً عبر مشاركتهم في الفعاليات الدولية. لقد ساعدت تجربة الفن الطباعي، المتنوع الأساليب، على إغناء حركة الفن العراقي وأصبح بمستطاع هذه التجربة أن تأخذ مكانة خاصة في تاريخ هذه الحركة في قدرتها على تجاوز المحلية واعتبار مساهمتها الفعلية ضمن التجارب العالمية، مُساعدة هؤلاء الفنانين على اكتساب خبرات وتجارب مهمة. وفي هذه السنة التي أصدر شاكر حسن بيانه التأملي في «ملحق» صحيفة «الجمهورية»، أعلن عن ظهور محمد مهر الدين وحسن عبد علوان. ونشاط الفنانين هذا، أدى إلى دفع الفنانين الرواد على تشكيل تجمع حمل اسم «جماعة الزاوية» (١٤). وقد كان واضحاً منذ البداية فشل تركيبة هذه الجماعةالتي كانت خليطاً ينتسب إلى المهنة (كأساتذة في أكاديمية الفنون) وليس إلى الانهمام الابداعي مما سرّع هذا الخلط على اندثارها مباشرة بعد معرضها الأول.

وكان لهزيمة ٦٧ العسكرية مردودها الآخر، وهو على صعيد انبثاق المقاومة الفلسطينية وما ترتب على ذلك فيما بعد من حضور كثيف وفعّال للتنظيمات الفلسطينية في بيروت، خاصة بعد أحداث أيلول ١٩٧٠ في الأردن. في نهاية حقبة الستينات غادر العراق بعض الكتاب والفنانين الشباب ملتحقين بالتنظيمات الفلسطينية وبشكل خاص «الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين»، ومن بينهم مؤيد الراوي وشريف الربيعي وأنور الغساني وإبراهيم زاير.

مكتبة الفكر الجديد

وكان لحضور هؤلاء عاملاً فعّالاً في إدامة حضور أسماء أخرى على صفحات مجلة الهدف سواء كان ذلك عبر الرسوم مثل ضياء العزاوي، أو الفوتوغراف مثل جاسم الزبيدي.

ومنذ عام ١٩٦٥، تاريخ أول معرض لكاظم حيدر وأسماعيل فتاح ومن ثم لضياء العزاوي في بيروت، أصبحت هذه المدينة عاصمة ثانية للفنانين العراقيين حيث أقيم أكثر من معرض شخصي وجماعي لصالح الجميعي وسالم الدباغ وإسماعيل فتاح ورافع الناصري وهاشم سمرجي . وكان «كاليري واحد» ومن ثم «كاليري كونتاكت» و«الامتور»، قاعات تواصل عرض أعمال هؤلاء الفنانين. فلا يمر شهر إلا وتعلّق على جدران الصالات عندنا مجموعة فردية أو جماعية من أعمال الرسم أو النحت الموقعة بأسماء من أرض الفرات (١٥).

ومع ازدياد حركة التنظيمات الفلسطينية وظهور تجمعات مدنية تعمل على إشاعة هذه القضية والدفاع عنها، ظهرت في بيروت ملصقات جميلة من تصميم وضاح فارس اعتمد فيها على أعمال للفنانين كاظم حيدر ومحمد غني حكمت وضياء العزاوي. كما أصبحت الكويت، ومنذ عام ١٩٦٨ وعبر قاعات سلطان، نافذة أخرى للفنانين الشباب (١٦). ثم أصبحت المغرب محطة أخرى لفناني هذا الجيل (١٧).

لعل رغبة فناني الستينات في تطوير تجربتهم وتعميق حوارهم الثقافي والفني قادهم إلى جعل حضورهم في تلك العواصم إلى جانب مشاركتهم في المعارض الدولية لفن الكرافيك أحد أهم الظواهر الفنية التي حرصوا على إدامتها، والتي تطورت فيما بعد ليشارك بعضهم في اللجان التحكيمية الدولية لهذه المعارض.

كان عام ١٩٦٨ السنة التي أقيم فيها آخر معرض لجماعة المجددين بعد أن سافر بعض أعضائها إلى الخارج أو توقفوا عن العمل الفني. وكان عام ١٩٦٩ بداية لظهور تجمع جديد وهو «تجمع الرؤيا الجديدة» وذلك عبر بيانهم الذي أصدروه في تشرين

مكتبة الفكر الجديد

الأول من هذه السنة. وقد وقع هذا البيان الذي صدر في كراس كل من إسماعيل فتاح ومحمد مهرالدين وصالح الجميعي وضياء العزاوي وهاشم سمرجي ورافع الناصري. وحمل الكراس، بالإضافة إلى البيان المذكور، معلومات شخصية وصور لأعمال الفنانين الموقعين إلى جانب نص شخصي حول مفهوم الرؤيا الجديدة (١٨). وقد تم نشر هذا البيان في مجلات عربية مختلفة وأثار ردود فعل متنوعة. ومهما يكن التفسير الذي يقدمه البيان فإنه يؤازر بصراحة دعوى الفن الحديث، بل هو يؤكد على ديالكتيكية الوجود اكتشاف الجوهر الحقيقي ووضع نفسه إزاء التحديات الضخمة للعالم الخارجي» (١٩).

وهكذا، كان بيان الرؤيا الجديدة بصيغته العامة وبالرؤى الفردية فيه صورة واضحة للهيكل العام للجماعة الفنية التي كان عليها أن تظهر إلى الوجود بظهوره، وهو ما لم يتم (٢٠)، إذ سرعان ما انحسر عن موقعي البيان اثنان منهم هما اسماعيل فتاح ومحمد مهر الدين.

يرى نزار سليم أن «البيان .. تيار محرك جديد في نفس الرافد ضمن حركة الفن العراقي التشكيلي المعاصر، اضاف إليه زخماً مضاعفاً» (٢١) . ولعله كان يقصد ضرورة صهر التراث بالواقع اليومي، وهو ما يمكن أن تشهد به تقنياتهم التي كانت أكثر حرية في اقتباس التراث وتطويعه للاسلوب الفني من قبلهم بدلالة اساليبهم الجديدة، والتي تجاوزوا فيها حد الحفاظ على الشكل الانساني الى توحيده بالعناصر الزخرفية والحروفية والفولكلورية والتعبيرية (٢٢) . ويشير شاكر حسن في مؤلفه عن الحركة التشكيلية في العراق إلى ما بين بيان «نحو الرؤياالجديدة» والبيان الشعري الذي نشرته مجلة شعر ٦٩ وموقع بأسماء فاضل العزاوي وسامي مهدي وفوزي كريم وخالد مصطفى، منتهياً إلى أن كلا البيانين يؤكدان على نفس القيم الثورية والمستقبلية من أجل التجديد، بيد أن البيان الشعري يؤكد أكثر من البيان الآخر على التأمل كقيمة

مكتبة الفكر الجديد

هامة من قيم الإبداع الجديد وعلى تجربة الحالم في التجاوز. وبمقدار ما يؤكد الرسام على اليومي والجزئي، يؤكد الشاعر على السرمدي والكلي. وهكذا، يعتقد شاكر حسن أن بيان الرؤياالجديدة كتب بعد تأثر ودراسة «لبيان الشعري»، لما اتفقا عليه من قيم (٢٣). ويؤكد له ذلك كون كاتب البيان قد ساهم في العدد الأول من مجلة «الشعر ٦٩». إلا أن شاكر حسن يتجاهل أن موقعي كلا البيانين ينتميان إلى نفس الجيل ولكلاهما أحلام وطموحات ساعد الانفتاح السياسي في تلك السنوات على امكانية طرحها ومناقشتها، كما أن لكليهما خلفية ثقافية ومعرفية تمكنهما من تحديد المشترك من القيم الابداعية، على الرغم من كون البصري ليس هو الابداع الشعري. وما حضور العزاوي في العدد الأول من مجلة «الشعر ٦٩» إلا جزء من محاولات الفنانين الشباب اعتماد الابداع تجربة واحدة لا يمكن وضعها في خانات منفصلة كما يفعل بعض المبدعين.

لقد حاول تجمع «الرؤياالجديدة»، وخاصة عندما شرع في إقامة معارض فنية منذ عام ١٩٧١ على تأكيد كونه تجمعاً وليس جماعة وأن أعضاءه يسعون الى بناء تقاربهم الثقافي والمعرفي عبر العمل المستمر الذي قد يوصلهم فيما بعد الى معرفة جماعية. من هذا المنطلق كان للتجمع فكرة العدد والذي عبره يكون التأكيد على الفعالية الشخصية لا الجماعية. وما حضور اعضائه المشترك إلا جزء من محاولة التواصل، ولم يجد هؤلاء الفنانين أي مشكلة في هذا الموضوع ولم يكن عائقاً في إغناء تجربتهم. ومن هذا المسعى حاول بعض هؤلاء الفنانين تأكيد شمولية الفنان وضرورة تطوير محيطه البصري بكل ما يمكنه كمساهم فعال في ذلك. وعندما استلم بعض موقعي بيان الرؤيا الجديدة جمعية الفنانين العراقيين حاولوا تحقيق ما يفترضونه من وحدة في وسائل التعبير حيث قدموا وعبر موسم ثقافي (٢٤) حافل، العديد من المساهمات المتنوعة. كما كان هؤلاء الفنانين وراء مقترح مهرجان الواسطي الذي تحقق عام

مكتبة الفكر الجديد

١٩٧٢. ويصف شاكر حسن هذه الفعالية «كنقطة مضيئة وفاتحة لتوعية فنية وثقافية لا تخص الفن العراقي فحسب بل الفن العربي أجمع، وكان من شأنها أن تدعو ناقداً عربياً معروفاً للقول: يعيش العرب اليوم عصر نهضة ويتحمل الفنانون العرب فيه مسؤولية صعبة. ثم يقول : إن بعض الفنانين العراقيين يزيح النقاب عن أفق أبلج نحتاج إلى هدايته نحن الفنانون العرب في كل مكان» (٢٥). لقد تحقق هذا المهرجان الذي كان فاتحة باهرة لعلاقة الفنانين العراقيين بما يحيطهم من تجربة عبر تضامن كامل لهؤلاء الفنانين والذي كان بعضهم يعمل في قسم التصميم في وزارة الإعلام. وكان لمثابرة وفعالية مديرة الفنون لمعان البكري عامل فعّال في إنجاز العديد من المقترحات ومنها إصدار العديد من الملصقات ساهم فيها هاشم سمرجي وعامر العبيدي ويحيى الشيخ وضياء العزاوي ورافع الناصري ومحمد مهر الدين. إلى جانب ذلك تم تهيئة وإصدار أول مطبوع عن الفن العراقي المعاصر وبمقدمة من جبرا إبراهيم جبرا، بالإضافة إلى كتاب عن الواسطي وآخر عن المخطوطات العباسية. وبنفس المهرجان تمكن إسماعيل فتاح من إنجاز تمثال الواسطي بفترة زمنية مدهشة. كما صدرت خلال أيام المهرجان جريدة يومية باسم الواسطي أشرف عليها محمد الجزائري وهاشم سمرجي.

وعبر هذه المثابرة كان الفنانون الشباب قد ساهموا مساهمة ملحوظة في مهرجان المربد الشعري الأول بمعرض كبير إلى جانب ما أصدره كل من رافع الناصري وهاشم سمرجي وضياء العزاوي من ملصقات شعرية لفاضل العزاوي وبلند الحيدري ويوسف الصائغ. كما صمم شعار المربد يحيى الشيخ بينما صمم هاشم سمرجي ميدالية الشعر. وخلال بداية السبعينات تمكن قسم التصميم الفني من مشاركات خارجية في بعض الأحيان من إصدار أجمل الكتب ودواوين الشعر العراقي (٢٦) والتي ظلت ولحد الآن من أبرز الإنجازات الفنية والثقافية.

مكتبة الفكر الجديد

إن قراءة سريعة لحضور فناني الستينات وطاقتهم على تعميق الوعي الفني والثقافي يجعل متابعة ما أنجز فيما بعد، ليس إلا جهداً مكرراً خالٍ من أي إبداع، كما أصبح واضحاً عدم جدوى الجماعات الفنية وتمزقت أقنعة «الوعي الجماعي» الذي طالما حمله بعض الفنانين. وما تجمع «البعد الواحد» إلا نموذج لهشاشة أي تجربة فنية تعتمد على المحاباة والافتراضات الوهمية. ففي عام ١٩٧٠ تم طرح فكرة إقامة معرض توثيقي لتجارب الفنانين العراقيين الذي استلهموا الحرف العربي، وقد كان واضحاً منذ البدء أن هذا التجمع لا يطرح كونه جماعة معينة. وضمن المهام التي توزعت على الفنانين، الذين اجتمعوا في حينه في بيت جميل حمودي وهم محمد غني حكمت ورافع الناصري وعبد الرحمن الكيلاني وضياء العزاوي وشاكر حسن، كان على شاكر حسن أن يعد الدليل المرافق للمعرض.

وعند إقامة المعرض وظهور الدليل المرافق والذي أنجز بشكل كتاب مع مقدمة لشاكر حسن بصيغة بيان أعطى الانطباع بوجود تجمع جديد، وهذا ما جعل كل من رافع الناصري وضياء العزاوي ينسحبان منه. وقد حاول شاكر حسن جهده لتنمية هذا التجمع حتى بقبوله مساهمة العديد من الفنانين الذين لا يمتلكون حضور إبداعي فعّال، لا بل ذهب إلى إشراك بعض الخطاطين الذين لا زالوا يعملون ضمن حرفية الخط، بحيث أصبح التجمع مجرد حائط تعلق عليه الأعمال، وهو ما ينكره تجمع الرؤيا الجديدة. لعل تجمع «البعد الواحد»، رغم نواقصه العديدة، آخر عمل جاد في تاريخ الحركة الفنية المعاصرة، وهو دونما شك جزء من طموحات سابقة ومن اجتهادات شخصية فعّالة تحاول بين الحين والآخر كسر الجمود الذي يحيط بالحركة الفنية العراقية.

مكتبة الفكر الجديد

الهوامش

- أهم معارض هذه القاعة هو المعرض الشخصي لمحمد غني حكمت وفائق حسن وفرج عبو.

٢ - تعود قاعة الواسطي إلى المعماريين سعيد علي مظلوم ، محمد مكية وهنري زفوبدا.

٣ - تعود هذه القاعة إلى مكتب المهندس المعماري رفعة الجادرجي.

٤ - تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الثاني، شاكر حسن آل سعيد، صفحة ٤١.

٥ - فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الثاني، شاكر حسن، صفحة ٤٤.

٦ - لعل ظاهرة البحث الشخصي هي إحدى أهم تقاليد فناني الستينات والتي استمرت لحد الآن مما ساعد على نمو الجانب الإبداعي بعيداً عن المؤسسات والتجمعات.

٧ - اقترح اسم الجماعة نداء كاظم، وشارك في المعرض الأول كل من نداء كاظم وفائق حسين وسالم الدباغ وطالب مكي وإبراهيم زاير وصالح الجميعي. ولم يصاحب ظهورهم أي بيان فني.

٨ - لعل من أبرز هذه المقاهي هو مقهى «المعقّدين » في الباب الشرقي والتي كانت عاجة بالشعراء والأدباء الشباب.

٩ - دليل معرض المجددين الثاني ١٩٦٦، شارك في هذا المعرض طالب مكي وصالح الجميعي وصبحي الجرجفجي وعلي طالب وفائق حسين وسالم الدباغ ونداء كاظم.

١٠- كان مؤيد الراوي يحظى باحترام كبير بين الفنانين والأدباء الشباب ويعتبر نصه بمثابة بيان جماعة المجددين.

١١- مجلة الهدف البيروتية- تموز ١٩٧١.

١٢- فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج٢، شاكر حسن، ص ٥٤.

١٣- قدمت قاعة إيا معارض عديدة منها لهاشم سمرجي ومحمد مهر الدين وسالم الدباغ ورافع الناصري، كما ساهم بعض الفنانين مع رفعة الجادرجي في تحقيق بعض الأعمال المشتركة مثل محمد غني حكمت وسعد شاكر، كما اشتغل هاشم سمرجي مع الجادرجي في مجال التصميم الكرافيكي حيث صمم علبة سكاير بغداد.

١٤- ظهرت هذه الجماعة بجهود إسماعيل فتاح، وتكونت بالإضافة إلى فتاح من فائق حسن وكاظم حيدر ومحمد غني حكمت وغازي السعودي وفالنتينوس.

مكتبة الفكر الجديد

١٥- جريدة النهار، العدد ١١٣٩٠، ١٩٧٢، نزيه خاطر.

١٦- أول معرض شخصي أقيم لضياء العزاوي ومن ثم أقيم معرض لرافع الناصري وآخر لصالح الجميعي.

١٧- ساهم ضياء العزاوي وصالح الجميعي بمعارض جماعية إلى جانب إقامتهما لمعارض شخصية في الرباط والدار البيضاء.

١٨- ظهرت فكرة الكراس والبيان بعد نشر خبر حول مؤتمر للفنانين العرب يعقد في القاهرة في نهاية عام ١٩٦٩، فاقترح ضياء العزاوي فكرة المساهمة وكتب البيان وتمت مناقشته من قِبَل الموقعين على افتراض سفر بعضهم إلى القاهرة وتوزيعه هناك.

١٩- فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج٢، شاكر حسن، ص ٨٤.

٢٠- لم يكن نشر البيان مرتبطاً بفكرة تكوين جماعة فنية ولم يخطط أن يصاحب ذلك أي معرض.

٢١- الفن العراقي المعاصر، نزار سليم، ص ١٨٤.

٢٢- فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، ج٢، شاكر حسن، ص ٨٦.

٢٣- نفس المصدر السابق، ص ٩٠.

٢٤- قدمت جمعية الفنانين ولأول مرة في تاريخها موسماً متنوع الفقرات منها محاضرة لوليد الجادر، وأمسية شعرية شارك فيها أحمد عبد المعطي حجازي والفيتوري وبلند الحيدري وعبد اللطيف اللعبي ويوسف الصائغ وجبرا إبراهيم جبرا. وفي أمسية أخرى شارك فيها فاضل العزاوي وسعدي يوسف وحميد سعيد وحسب الشيخ جعفر. كما أقيم حوار مفتوح مع فرقة المسرح الحديث. وقدم يحيى الشيخ محاضرة عن الفن التشكيلي في العراق، إلى جانب مساهمات تشكيلية أخرى. (جمعية التشكيليين ١٩٥٦-١٩٧٨، أحمد المفرجي، ص ٤٥ ـ ٤٦).

٢٥- جريدة الثورة ١٩٧٢، عفيف بهنسي.

٢٦- ساهم في تصميم وتزيين هذه الدواوين الشعرية يحيى الشيخ ,هاشم سمرجي ضياء العزاوي وخالد الناثب.

مجلة فراديس ، باريس ، العدد ٤/٥ ١٩٩٢

مكتبة الفكر الجديد

ملامح أولية عن فن الرسم

فـــي المغـــرب

إن الرسم كما نفهمه الآن في صورة لوحة، هو ظاهرة جديدة برزت في المغرب كما في العالم العربي كنتيجة للتواجه مع الحضارات الأخرى، حيث ظهرت تأثيراتها الفكرية والفنية على المجتمع. وقد حاول الفنان المغربي بما يمتلكه من موروث فني تقليدي وظّفت عناصره المتنوعة في فن العمارة الخزف، الحلي، المصنوعات الشعبية، أن يسهم في تطوير هذا النوع الجديد من المعرفة على أساس بحوث شخصية تتيح له امكانية التعبير والمطابقة مع الزمن الذي يعيشه.

وبدلاً من أن يعطي لهذا الاسهام مهمته التاريخية في تحديد البداية الحقيقية للفن المغربي، كرس وبصفات مختلفة لاستثمار ميادين الثقافة القديمة (١)، حيث عملت تلك المحاولات على تبيان جميع الطرق لكي تتيح للفولكلور المستعاد بالصدفة أو بفعل اختبار ذاتي والذي لم يكن قبلا سوى مستودعات أثرية لمجتمع فاتر كما يصفه الباحث المغربي عبدالله العروي، أن يتواجد كل ذلك كمقولة حقيقية تغني البنية الجديدة والحاضرة للعمل الفني. ونحن إذ نستثني بعض النتاجات أمثال أعمال ابن علي الرباطي في طنجة ١٩٢٠ باعتبارها ظاهرة مغربية يمكن متابعتها في الفنون التطبيقية الوطنية مثل تزويق الكتب وزخارف الخشب، فإن مجمل تلك الأعمال وعلى الصعيد الأيديولوجي تتطابق والنزعة التي شجعها الأجانب بافتعال واضح(٢). وخلاصة القول

مكتبة الفكر الجديد

فقد كان ذلك النشاط الفني في تركيباته المستحدثة محاولة للتجريد الكلي من المكتسبات الوطنية عن طريق سرقة البيئة وتجميد النظرة على القيمة الذاتية، إنه كان مساعداً نموذجياً للاستعمار (٣).

وبعد هذه المرحلة تأتي مرحلة أخرى يكثر فيها المشجعون من الأجانب، تختلف نزعاتهم ونواياهم وأغلبهم من الوافدين إلى المغرب مع الحماية وبعدها، ومثالها في الشمال حيث أسس الرسام الأسباني - بيرطوشي - والمكلف من قِبَل الحماية الأسبانية بالسهر على الفنون. مدرسة الفنون الجميلة بتطوان - لا تزال موجودة لحد الآن - إلى جانب مدرسة أخرى للفنون الإسلامية كانت الأولى تسهم في إعداد رسامين ونحاتين مغاربة لإكمال دراستهم بالخارج وعلى الخصوص أسبانيا، أما الثانية فقد عملت على إحياء الفنون الوطنية (الحفر على الخشب، الفسيفساء ... الخ). أما في الجنوب فقد عمل الفنان الفرنسي ماجوريل على ظهور اللوحة من خلال توجيهه للفنانين حينذاك (٤). تعتبر جهود هذين الفنانين عناصر إيجابية لحد ما في تنشيط البنية الجديدة للعمل الفني والتي كانت مناهضة من قبل للنتاجات التقليدية، إلي جانب هذين المثالين، كانت هناك عناصر من الرسامين الأجانب الفاشلين تمارس تأثيراً سيئاً علي معرفة اللوحة، حيث كانت جل نتاجاتهم ذات نزعة سياحية أو وثائقية، وبالتالي فقد جرى على منوالهم أولئك الرسامون المغاربة المتأثرون بهم (٥). هذا التاريخ القصير الذي مارس نشاطاً على هامش المعرفة الفنية الحقيقية لا يحظى بالاهتمام من قبل أي باحث، لولا أنه يتيح وبكيفية أفضل الاحاطة بظاهرة اللوحة الفطرية (٦) والتي برزت من خلال أعمال محمد بن علال ومولاي أحمدالادريسي وكلاهما من مراكش. وقد عنيت هذه الظاهرة أيضاً وبإيحاء من البرجوازية الأجنبية بالفولكلور حيث حرص هؤلاء الفنانون على تقديمه (وهو الملائم لنمط اجتماعي، فكري وسلوكي معين) كأشكال جمالية مجردة تهتم بتزويقات بعيدة عن الواقع مما جعل أكثر نتاجاتهم

مكتبة الفكر الجديد

منغلقة على شواهد لثقافة بعيدة عن التطور. كانت تلك المحاولات، بمعنى آخر، تبعية تحيل الناظر إليها إلى سلفية محدثة، هي بالتالي على الضد من الواقع ولم يكن هذا بمعزل عما يجري في المظاهر الثقافية الأخرى، حيث نعثر وبأشكال مختلفة على تدخلات عارضة وتزينية في الأثاث العصري المغربي، الموسيقى الأندلسية وغير ذلك من النشاطات الثقافية.

إن تلك المحاولات بكونها أشكالاً متنوعة للفولكلور مليئة بالمساعي التعسفية المستلبة، قد عملت وبحكم لجوئها إلى هذا النمط التعبيري المتحضر (٧) إلى خفض القيمة الإبداعية لنتاجاتها كما أدت إلى التأثيرعلى تلك النزعات التي كان من الممكن أن تنمو بوتائر معاصرة تنتهي بتأسيس أشكال ومضامين ذات شخصية مغربية. فإبداع أعمال يغلب عليها الطابع الفولكلوري يعادل الدناءة الثقافية وتحقيق الذات حسب ما يريده الآخر (وبالتالي الغرب الامبريالي) وتبرير الوجود بالدوران في فلك الاستلاب .(٨)

هذه المعلومات المحدودة عن نشاط المؤسسات والبعثات الثقافية للاستعمار الفرنسي والأسباني لاحتواء البداية تظل تاريخاً قابلاً للمناقشة لحين تتوفر دراسة منهجية تختبر ظروف ونتائج تلك الانجازات ومدى ارتباطها مع حالات العمل المتنوعة والتي حاولت التواجد بشكل حيوي ومضاد (٩). إن اختبار تلك الحلول الفنية وافتراضاتها الفكرية مع الواقع الحياتي المتخلف حينذاك ومدى قصور الخبرة الفنية، لا تجعلنا قادرين على تحديد مدى تدخل الذوق الأجنبي وطرق تفكيره في بعض مضامين وأشكال تلك الفترة، فقط ، وإنما ستجعلنا أمام نتائج واضحة ومسندة بفروض موضوعية عامة هي في النهاية أفكار تتخذ صفة النقد للظاهرة مشيّدة بذلك وبصرف النظر عن سلبية أو إيجابية النتائج أساساً لكتابة مرحلة البداية للفن المغربي.

بعد الاستقلال عام ١٩٥٦ أخذت الحركة التشكيلية تستهدف نشاطات من نوع

مكتبة الفكر الجديد

آخر، تلتقي في مجموعها في سياق البحث والاختبار، لإيجاد تحرير مفهومي للكثير من المصطلحات. والواقع أن هذه الحالة من التجريب على تنوع مستوى الإنجاز من الناحية الفنية قد دعمت باحساسات شخصية واضحة، أنها كانت بشكل ما، اتجاهات حاولت تجاوز النزعات السابقة ليس لأنها مرتبطة بالايديولوجية الاستعمارية بشكل من الأشكال، ولكن أيضاً لأن أساسها الفني والنظري أصبح مهزوزاً، وبالتالي فقد أعطت لنفسها حقوق البحث عن عطاءات لا تقاس بحجم انجازاتها الحاضرة ولكنها ترتبط أيضاً بما يمكن انجازه أو تحقيقه في المستقبل.

هذه الخاصية هي بالذات الخبرة الحقيقية للفنانين المغاربة الذين بدأوا بالظهور منذ عام ١٩٥٦(١٠) حيث وجد أولئك الفنانون بخلفياتهم الثقافية والفنية المختلفة أمام مهمة مزدوجة كانت الكفيلة بحمايتهم من التقليد والتكرار، هي في أن يضطلعوا بعمل نقدي لتلك التجارب التي تكونت خلال فترة الحماية والتي ظلت تتشبث بالبقاء فيما بعد من خلال بعض الفنانين الفاشلين، وأن يعملوا وبتطابق مع خصوصية وقائع حياتهم وتاريخهم في تشييد مفاهيم جديدة للثقافة الوطنية، على الرغم من عدم وجود الكثير من الضرورات على المستوى العام للوطن (متاحف فنون معاصرة، متاحف التراث الوطني، مؤسسات فنية مختصة، حركة نقدية واضحة المفاهيم).

لقد كانت خبرات أولئك الفنانين وما حصلوا عليه من معارف معاصرة في التقنية خلال دراستهم في خارج الوطن، هي طاقات لم تخضع بعد لمقدرتها في التطابق مع واقع وثقافة البلد، هذا الوضع هو الذي أغراهم بنوع من الحرية الذاتية لدراسة مظاهر التجارب الأوربية المعاصرة وجزئياتها ثم التداخل فيما تطرحه من قيم فنية وفكرية. وبمرور الوقت، وجدوا أنفسهم مبررين سلفاً بركام من الدراسات والتصريحات الخارجية لا تعطي عندما تختبر على صعيد البناء الداخلي، غير الخواء ... كانت فروضاتهم الفنية في الواقع لا تمارس أي نشاط بعيد عن التقليد، كانت

مكتبة الفكر الجديد

مجرد أشكال وظائفية فقط. هذا النظام من العمل الفني ارتبط في اختياراته الشخصية بمدرسة باريس سواء في اتجاهها التجريدي عموماً أو اللاشكلي خصوصاً، وقد كان أبرز من مثل هذا الاتجاه هوالفنان الغرباوي الذي انتهى مريضاً في الشوارع بلا مأوى وبلا طعام (١١).

وحتى تلك الفترة، ظلت الفرضية بأهمية تأسيس فن وطني تستلزم وعياً يدرك أن أسبقية هذه المهمة، تفوق أسبقية أي نزعة عصرية وحديثة مهما كانت غنية بالافتراضات ما لم تلتمس في بنيتها الداخلية تشييد مضامين وأشكال تنحاز لتطوير القيم التي نشأت عليها الثقافة المغربية .. إن حالة الفصل الفكري والفني لا تولد غير الانكفاء، وفي الواقع لم يكن هناك ما يدعم هذا الوعي الذي لا يخص المعارف الفنية فقط وإنما التاريخية والاجتماعية أيضاً، فقد كانت الأنشطة الفكرية الأخرى تخضع إلى تباينات ثقافية وتباعدات مميزة، كما كانت الحياة اليومية تمثل بشكل مباشر ويومي بالفولكلور والتراث... أما الفنان المغربي فلم يكن لديه (كمعرفة وتجربة) ما يجعله قادراً على الحسم أمام هذه المظاهر الثقافية والاجتماعية. لقد كان كل فنان مطالباً بأن يكّون علاقة للوعي الذي ينقذ فن الرسم من حالة اللامعنى تلك. ولكن إذا كان الوعي يفترض حالة معرفة كاملة لخصوصية الذات وما يحيطها من عوالم، كما سبق القول، وإذا كان وجوده داخل التجربة الفنية هاماً، فهل يكون ذلك ولوحده، حلا يوصل إلى قيم الفن الوطني المميز ..؟

في منتصف الستينات بدأ فن الرسم في تقصي تناقضاته مع تاريخه وموروثاته ولم يكن ذلك إلا في أن ينظر إلى داخله هو ويتعرف بشكل أكثر دقة على خصائصه المغمورة، ففي مقال للفنان محمد شبعة عام ١٩٦٦، لا يعزى انحراف اللوحة عن التقاليد الافريقية والعربية إلى توجيه الأوساط الأجنبية التي فرضت أبوتها على النهضة الفنية والثقافية للمغرب فقط وإنما إلى عدم وعي الرسامين المغاربة أنفسهم

مكتبة الفكر الجديد

بماهية العقلية الثقافية الوطنية.. لم يكن هذا تصوراً ثقافياً وفنياً فقط .. فقد كان رفضا لواقع موجود ولضغوط اجتماعية ومادية طالما ساهمت في تزوير الفنان ومسخه... إن فن الرسم كما يبدو قد استكمل كفايته لكي يناقش علناً مشاكله الخاصة .. كان الجدل الفني لا يوصل إلا إلى حالة القصور. ولم يكن فنانو الستينات بعيدين عن ذلك الإدراك .

هذا الوعي الجديد، يجعلنا نمعن النظر فيما طرحه الفنانون الجدد من موقف مضاد، هو البديل كما يفترض وذلك من خلال اقتناصهم لأخطاء التجارب السابقة (الفولكلورية، الفن الساذج، الخضوع للتجارب الأوربية) وبالتالي في أن نتعرف على وعي تتحدد فيه التجربة على أساس انسجامها مع التقاليد الوطنية الغنية والنظرة الحقيقية للمستقبل، هذا الموقف أحالهم إلى إثارة النقاش حول بعض المصطلحات مثل الفولكلور، الثقافة، الالتزام، كما نوقشت بعض المسلمات التي كانت منتشرة وضمن حدود من المعرفة الثقافية والفنية بين مجاميع المثقفين مثل العلاقة بين اللوحة التشخيصية والواقع المغربي، الانتمائية في الاسلوب، فوجدوا في الماهية التجريدية والرمزية للفن الإسلامي والبربري أسلوباً يدعم نزعتهم الوطنية (١٢).

إن هذا الإدراك لماهية الخصائص التشكيلية لتلك الفنون لم يكن خارج المطالب الواضحة للثقافة الوطنية والتي حاولت أن تختبر نظام عملها على صعيد الفكر والانجاز الفني .. إن هذا التعرّف الضمني للتاريخ قد أوجد في الحركة الفنية رصيداً له مستواه الثقافي، مقاييسه، اتجاهاته.. وهكذا فإن أي متابع لفن الرسم المغربي ليس في استطاعته أن يقلل ما في هذا الرصيد من طاقة على البحث والاختبار في مجموع القيم الثقافية مما جعل تحقق الامكانات الإبداعية بشكل قيم فنية متأسسة مرتبطاً بنمط معين من العمل الفني مبني على الجمالية المجردة، هذا ما يحيلنا إليه قسم كبير من أبحاث الفنانين المغاربة والتي ظلت تعمل وفق نظام ينحصر في مظهر

مكتبة الفكر الجديد

خارجي غالباً ما اقترب من تمايزات للشكل الفولكلوري (كنزعة هندسية) .. هذا الاقتراب اتصف بشكل أو بآخر بنوع من الكبح للثقافة الروحية وإلى نوع من الاستجابة للوحدات التي يتجلى مظهرها التقييمي بفضل منظومة الأشكال البصرية المحددة والتي تكونها طريقة العمل ودلالات الحركة كشكل ولون .. لقد جعلتنا هذه الأنماط وبمقتضى تقليدها المرتكز على جمالية التعبير أن نكتشف كون هذه التجارب غير محصنة بانجاز يتطابق والوعي الذي تنشئه المعرفة التاريخية للثقافة الوطنية .. كانت التجربة متوازية مع الطموحات للفنانين الشباب ولحلول غير منجزة، فلا غرابة فيما إذا لم نجد ضوابط واضحة للأسلوب الفني على الصعيد الجماعي للعمل على الرغم من كون مجموع بحوث الفنانين خلال الستينات، هو نفسه دائماً، البحث عن معرفة مشتركة تبرر شروطها على الصعيد المحلي وفي نفس الوقت تتوازى والانشغالات الثقافية المعاصرة.

07

ومنذ نهاية الخمسينات، يلاحظ المرء بروز ظاهرة جديدة هي في تجميع حركة الرسم لبعض خبراتها المتنوعة بهيئة معارض، حيث شقت مجموعة من الفنانين طريقها في إقامة معارض جماعية لنتاجاتها، كان ذلك في سنوات متفاوتة (١٣). إن هذه المعارض ذات دلالة حقاً، ليس في نطاق الضروة المهنية والتي تستحيل أن تكون شكلاً يتلاءم ونزعة أولئك الفنانين، وإنما في الاطار التاريخي للعمل وفي الاقتراب من تطبيقات تضمن الاعتقاد بقيمة العمل الجماعي كتعبير ثقافي وفني مدعم بالمناقشة والتحليل. لقد أوجد هؤلاء الفنانون على تنوع رؤيتهم وخبرتهم الفنية وثيقة هامة هي مدعاة للتأكيد عليها كجزء من التاريخ الفني الذي ظل ينظم نفسه بعطاءات فردية مبعثرة .

ثمة، إذن خصائص معينة في النمو الداخلي لفن الرسم المغربي، ثمة مدلولات ومطالب تشكيلية، لكن تقييمها ينبغي أن يظل عن طريق ارتباطها بالحاجات

مكتبة الفكر الجديد

والأشكال التي اتخذتها كتجاوز للنظام التقليدي الذي ورثته وللكيفية التي تصورتها في تمييز الأشكال والمفاهيم على أساس متطلبات تكوين تجربة عمل مشتركة،هذه الخصائص هي :

١ـ إن الدراسة التحليلية لعناصر العمل الفني تقودنا إلى بنية ثقافية فنية تنمو في دلالات جمالية مجردة، هذه البنية وثيقة الصلة كفعالية فنية بالحضارة الغربية.

٢ ـ تتطابق العناصر الفنية مع الوسط الاجتماعي أو التاريخي من خلال نزعة انتقائية. ولذا غالباً ما يلجأ الفنان إلى تحويرات جزئية لنماذج عيانية يفترض وجودها في الفولكلور (كشكل هندسي) لتحقيق العلاقة البصرية مع المشاهد على الرغم من كون بعضها متجاوزاً لشروط الواقع والوعي في المجتمع المغربي.

٣ ـ إن فن الرسم قد طرح مسألة الحداثة وضرورة تخطي ثقل الثقافة القديمة وكأنها مجرد قدرة في تطبيق الصفات والخصائص الفنية مما أدى إلى أن يكون التباين في التجارب والخبرات الفنية مرده إلى تباينات في الاختيار أو التذوق الجمالي لكل فنان. 108

٤ ـ إن توجه حركةالرسم المغربي للتراث، للوصول إلى تجربة تتخذ صفات معينة على أساس خلفيتها الغنية، تناولت في الغالب أسلوب العمل وليس معنى أو حقيقة القيم الثقافية والفنية التي كانت وراء ما تجسد من انجازات، مما جعل مظهرها التقييمي هو في صفاتها وأشكالها.

في ميدان الرسم، يمكن تطبيق هذه الخصائص بشكل متباين على مجمل التجارب العربية المعاصرة وخاصة تلك التي تستهدف في تصورها الثقافي والفني بناء أشكال وطنية للتعبير.

حالياً، تتوزع حركة الرسم في المغرب بين اتجاهات متنوعة، تلتقي في كونها ذات نزعة تجريدية وجمالية بشكل عام (١٤). من هذه الاتجاهات تجربة تخضع في نظامها

مكتبة الفكر الجديد

محمد المليحي ١٩٧٣ الموجة ، طباعة الشبكة الحريرية ٧٠ x ٥٠ سم ، مجموعة خاصة.، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

التعبيري لتباينات اللون والحركة، ما نفهمه فيها أنها ترتبط بتأكيد تذوق جمالي تفترض استعارته من المظاهر الهندسية للفن الشعبي (١٥)، إلا أن المتفحص لهذه التجربة يجد أن مقوماتها غالباً ما كانت في نطاق ثقافة لم تحور بعد للاستخدام، ولم تعمم بشكل يومي بحيث يمكن الاتصال بها بعيداً عن الإدراك بالشكلية. هذه التجربة، وبما قدمته من أشكال ملونة وجميلة، قد خلقت بتتابع فني مليء بالفاعلية، ضمن حركة الرسم المغربي، كفاءة عالية في التطبيق اللوني وفي اتقان نوع عصري من التذوق يسهم دونما شك في تغيير الظواهر الموجودة في المحيط الهندسي والبصري وخاصة في تلك الاعمال التي أنجزت بصفة عمومية.

فالمليحي الذي درس الفن في إيطاليا وأمريكا وأفضل من يعمل في مجال هذه الرؤيا، يقترح في مجموع أعماله ومنذ سنوات تجليات اللون كحقيقة جديدة للاستطاعة التجريبية فيها تتخذ امتداداً لخبرات عينية ووجود فني مطلق.. هذه الحقيقة غالباً ما تحققت عبر أبحاث محددة عن قصد (شكل الموجة كحركة في الفراغ). وبالبداهة، فإن تأكيد المليحي على (وحدة فنية معينة) قد تتطابق مع نجاحه في إيجاد نزعة جمالية متميزة تعلن عن دقة وحسية أخاذة .. والواقع أن جمالية هذه النزعة على الرغم من رجوعها في بعض الأحيان إلى الفولكلور المغربي (نظام عمل ووحدات هندسية) إلا أنها لم تستطع أن تجنب دلالتها البصرية عن حالة الفصل عما يوجد في الواقع المعاش. وأعني به أنها ظلت جماليات لونية قريبة من الخبرة الشخصية، تستبدل فوضى المحيط المشوش بصرياً بنقيض ينظم أبعاده بعلاقات عصرية نخبوية.. إن تطور المفاهيم الذوقية وتوسع المدلولات البصرية هو ما تحتمي به هذه التجربة وهو ما تحاول مناقشته وتأكيده أيضاً .

يجمع المليحي في داخل تصميماته (أشكالاً مكررة، دائرة مع تنقاضات في الاتجاه الخطي، علاقات الحركة مع اللون) نوعاً من التركيبات لا ينبغي أن ننظر إليها

مكتبة الفكر الجديد

إلا باعتبارها استعارات أو إشارات لونية ممكنة تستهدف بالأصل إدراك نوع من الانطباعات التي تتولد من مشاهد بصرية .. وحتى عندما يحاور المليحي في رسومه تلك الأشكال المستعارة من الفولكلور فإنه يقوم بترتيب امكانيته في الرسم أولاً ثم يخلق وضعاً تصميمياً يعكس في داخله إحساساته بحدس هندسي متقن ثانياً ... ومهما يكن فالمليحي شديد الوضوح كشبعة في تحريرالوعي بالمحيط الهندسي والبصري من قمع التقاليد المجتمعية المتخلفة.. لكي يتخذا من هذه الحالة ركيزة للتلاؤم مع مفاهيم إنسانية شاملة، هي أحد المؤشرات للحضارة المعاصرة.

ما تقودنا إليه تجربة المليحي نجده بشكل آخر لدى شبعة، أكثر الفنانين المغاربة اهتماماً بالتنظير، ان بناء اللوحة عنده يقوم على دلالات تجريدية من الممكن متابعتها داخل حدوس الفن الشعبي وخاصة في (الزرابي المغربية) .. نرى تقسيمات هندسية متمايزة في اللون والشكل، تركيبات زخرفية مستعارة، ألواناً متنوعة. إن حيازته لهذا النمط من العمل بقدر ما سمحت له بتعبيرات شخصية متميزة فإنها فرضت عليه خاصية من داخله، طابعاً عاماً يصمم الشكل، ولغة تتسوى حريتها من ظاهر الأشياء لا من روحها الداخلية، إن تأكيد هذا الفنان في مجمل كتاباته على ضرورة الوعي بقيمة ارتباط التعبير بالذات من خلال الصراع النظري والفني كيما يستخلص منه (خلق فني) متميز، لم يقابله – كما أعتقد – انجاز يختبره على صعيد العمل الجماعي، حيث نلاحظ أن أكثر أعماله وخاصة في السنوات الأخيرة تتأسس بتصورات فنية لم تحسم تناقضاتها بعد مع الثقافة الأوربية ولم تستكمل تحليلاتها للنزعات الثقافية والفنية التي يمكن أن تستوعبها الحركة الفنية دون أن تسقط في الموقع المضاد للشخصية المغربية التي ينشدها.. والواقع أن أفكار محمد شبعة حول التجربة الفنية «الصحيحة» كما يسميها لم تكن على درجة كافية من الوضوح على الرغم من كونها ذات محور مفهومي واحد، مما جعلته يعجز عن المسك بخلاصات غير مشوشة «نظرياً

مكتبة الفكر الجديد

وفنيا» (١٦). إلا أن شبعة يظل على الرغم من تناقضاته (١٧) مسؤولاً عن اغناء الثقافة الفنية المغربية من خلال إثارته المستمرة للجدل الفني والمناقشة النظرية لحاجات ومطالب فن الرسم .. ربما من الضروري الإشارة إلى أعمال فنية تعمل في نفس ميدان المليحي وشبعة مثل محمد عطا الله، محمد حميدي (١٨)، يمكن للمرء أن يجد فيها بعضاً من الميل الشخصي للعمل ، إلا أن هذا لم يبرهن بعد على مقدرة مفهومية وفنية متميزة إلا من خلال نماذج قليلة. وبالذات في حدود الفنان الثاني، الذي يتميز في استنباطه للاشكال حيث يحاول أن يحور الجسد النسائي إلى تكوينات واستعارات مختصرة. إلا أنه يظل مرتبطاً بشكل ما مع المليحي وشبعة بتكامله اللوني.

هناك نظام عمل آخر وهو تجريدي النزعة أيضاً، أبرز العاملين في بلكاهيه، مغارة، سفاج، بلقاضي، حيث يعمل هؤلاء الفنانون وبشكل متنوع على إخضاع تنوع المواد الفنية لطاقتهم في التعبير، ففي الوقت الذي يستخدم مغارة وسفاج سطوحاً متنوعة للعمل إلى جانب أصباغ الاكرليك والزيت يلتجيء كل واحد منهما إلى ضروراته الشخصية المختلفة.. فمغارة ينزع نحو نوع من التحقق التلقائي ومن التأمل الحسي للشكل والحجوم عبر سيطرة لونية جميلة ومتميزة. تقودنا بالتالي إلى نتاجات تدل على خبرة فنية غنية أكثر حلولها تتحدد بالمقدرة التكنيكية. أما سفاج فإنه يحاول محاورة الوحدات الهندسية والاشكال الزخرفية والعلاقات اللونية التي تتواجد في الفنون التطبيقية المغربية بروحية فيها الكثير من الخصوصية والادراك لكيفية العمل الفني. انه لا يختلق نزعات هندسية، انما يتابع بخيال تصويري وحدة اللوحة، استثنائية اللون، وأشكاله المستعارة، لهذه الصفة من البحث، ارتباط عصري يجمع خبرة الثقافة الغربية لخدمة اسلوبه هو. ويبدو واضحاً أن تطوره نحو أشكال جديدة سيظل مرهوناً بحيويته في البحث عما ينسف المفاهيم النمطية التي تختصر كيفية

مكتبة الفكر الجديد

التعبير لصالح الشكل، وذلك لكي يدعم تصوره بامكانية مكانية وزمانية على الصعيد الثقافي الوطني.

بين بلكاهية وبلقاضي شروط معينة من الالتقاء هي في استخدامهما لمساحات من النحاس في التماس السطح التشكيلي، إلا أن بلكاهية يتفرد بتنوعه وقدرته الواضحة على تطويع هذه المادة بشكل تقربه من الحدس الداخلي للفن التطبيقي وليس من صنعته. وهو ما جعله أكثر ميلاً نحو مفهوم العمل العمومي من خلال إيمانه بامكانية المصالحة بين مفهوم الصناعة اليدوية والعمل الفني للدخول بوظيفة معينة يحيي بها الشكل (١٩). ان الشكل المجسد والذي يعتبر أحياناً احدى الصفات الخاصة بفن الديكور، يلعب دوراً مهماً في تحقيق استعاراته التي تخضع لروح دقيقة ولرغبة في السيطرة الكلية على العمل (ان ما يصلح بالنسبة لي هي الأشياء المحددة التي لا تقبل الصدفة) ان تصريحه هذا يكسب نتاجه الفني ذلك المعنى الذي لا يتهاون مع البحث في الاستخدامات المتنوعة للمادة ولطرق تنظيمها. وهو الذي سيبعده شيئاً فشيئاً عما يسميه بالمفهوم التقليدي للقطعة الفنية(٢٠).

ان نجاحات الشكل واللون وتعثر المضمون بشكل ما ، لا يرمز في اطار هذا الاتجاه المذكور الى قناع يستتر خلفه وعي ثقافي معزول. فقد حاول هؤلاء الفنانون انطلاقاً من ثقل الوعي الفني الذي كونته تجربتهم إلى الكشف من جديد عن سيطرة جمالية حررت نمط أبحاثهم من الأوهام التي سيطرت على بعض الأعمال التي طرحتها ادعاءات انتمائية مشوشة .. لقد كان من البديهي أن يتطلب ذلك ايجاد قيم أو مفاهيم تتيح للأبحاث الخاصة بهم حرية أكبر في تحليل الواقع (ليس العياني فقط) والتعبير عنه بمعطيات معنية بالضرورة التشكيلية والتي تختصر السيطرة الكلية للثقافة على العمل الفني لمطالب يومية واجتماعية.. هذا النمط من البحث (فنياً وفكرياً) يلتقي مع أعمال فنانين آخرين هم القاسمي، ميلود، بنوع من التأكيد الضمني على الهدف

مكتبة الفكر الجديد

الأساسي لنظام العمل الجماعي.. لذلك لا بد من الاعتراف أن تغير هذه الانجازات وتصاعدها في احتواء المفاهيم الضرورية للنمو الداخلي، لا بد أن تحتاط خلال تبدلها وكشوفاتها الجديدة بمزيد من الارتباط الأيديولوجي مع الثقافة الداخلية للمجتمع المغربي، كيما يكون محورها الأساسي حاضراً لا في المجال البصري والهندسي فقط وإنما في الميدان الاجتماعي أيضاً، وأعني بذلك الشكل الجديد كمفهوم فني وثقافي مطابق للمتطلبات الوطنية المعاصرة، من الممكن متابعة الكشوفات لتطور الوعي الفني داخل حيوية الحركة الفنية خلال السبعينات، والتي ترجع حتماً، إلى تلك الحلول التي طورت الاستنتاجات الجمالية والمفهومية لفن الرسم في الستينات، إلا أن الشيء الأكيد يكمن لا في هذه الاختيارات من بين التجارب المتنوعة وإنما في الاعتبار الذي يمكن تحقيق كشوفات مشتركة تزيل المفاهيم القديمة من أجل أيديولوجية فنية، تصبح إحدى الادوات الخالقة للثقافة الوطنية.

لم تكن النزعة التجريدية في المغرب، إذاً، جمالية وحسب، ولم تكن شكلية أيضاً، طالما ظلت بعيدة عن تطبيقات نمطية مكررة.. ذلك ما تكشفه لنا فعالية القاسمي الغني بنزعته التعبيرية الذاتية، ان وحداته الفنية موروثة كما أنها مرتكزة على مفاهيم مجربة، هي في الواقع خلاصة أكيدة لبحث طويل.. بهذا الموروث المجرب، يوزع القاسمي ضروراته بكل حرية، ان منطق الشكل لديه يولد متناسباً مع ما هو ضمني من تعبيرات وحدوس، أي أن حضوره التقني ليس تبريراً لاستعمالات التكوين، بقدر ما هو نظام ذهني وفني لإدراك جزئيات طريقة التعبير.

وعلى الرغم من أن القاسمي كان قد وزع نفسه بين التشخيصية والتجريدية لفترة ما، إلا أننا نرى في مفاهيمه وتأكيداته الشكلية شيئاً من الإبهام الذي يقربه إلى الشعر ولمقومات التجربة الأدبية بصورة أخرى. إن رؤياه تستوفي صياغتها (فنياً) في داخل فعاليته التي تحيط بنا تدريجياً والتي تتنازل عن التفاصيل والتزويق كيما تحصل على ما

مكتبة الفكر الجديد

هو جديد، بما يدعى تشكيلاً أو وحدة تعبيرية. «ان امارس الفن معناه أن أفكر» (٢١) هذا التأكيد على ثقافية المظاهر والمنهج يجعل القاسمي في موقع إعادة النظر المستمرة في الأشكال الجاهزة والثابتة (فكريا، اجتماعياً، جمالياً) وبالتالي في ضديته لكل التعبيرات التي تبقى في مهمتها الترفيهية المعزولة (٢٢). إن القاسمي يوفر لنا، مناخات داخلية تتعمق فيحشد من الصور والتعبيرات، باعتبارها مقاصد هي على ارتباط ما مع مكانية وزمانية تواجده. أما التجاني، التي دخلت الحركة الفنية من خلال افتراضات اجتماعية (كمضمون) ومن أسلوب تشخيصي يحمل حدس النحت ونزعته (كشكل)، فقد اتجهت إلى نمط تجريدي بشكل عام بنفس الأدوات الذهنية التي كانت تستعملها في الأعمال السابقة كما ظلت أمينة على الحاجات الإنسانية التي تشكل إحدى ضروراتها من الناحية الذهنية والفنية.. إن هذه الحاجات نجدها الآن في أشكال فكرية تعمل بتماس مع مساع مقصودة وأفكار متبادلة (كتابات شعر، مضامين داخلية بواسطة الأشكال).

لميلود ملامح تشكيلية متميزة، ليست ذات قياس واحد.. لكنها تظل خاضعة لرؤياه ونشاطه الفني الذي يختبر قدرته بمحسوسات غير متداولة.. ان تعبيراته فعالة وفاضحة للشكل من حيث علاقته الحميمية بمعنى أنه ينشد تأسيس علاقات بصرية تحس وفق نموذج معين وترتبط ايقاعيتها بمقدرتنا على إدراك التجسيم أو بما يسميه ميلود (اللوحة – النتوء)، الان، يحيلنا هذا الفنان إلى تصورات في الأشكال الحسية مستخدماً معها عناصر تزينية وخطوطا ضاجة بالحركة والتداخل، انه لا يسمى أعماله لتتطابق مع انفعالاته في توطيد الجنس بعيداً عن القمع الاجتماعي. « يجب أن نراهن على الجديد، ان نبدع أشياء كثيرة، ان نغير كل شيء »(٢٣) ان ميلود المنحاز لعلاقات الحاضر والفنان المضاد للنفاق الاجتماعي، يصير، الان ظاهرة تضع مفاهيم باديء ذي بدء، ذات جانب أخلاقي، لكن العمق فيها، يتضمن وجهة مضادة، انه اختبار ثقافي يعترف بضرورة تأسيس قيم معاصرة توضع بين أيدينا الحياة والعالم الخارجي .

مكتبة الفكر الجديد

يظل هناك الشرقاوي، واحد من أفضل الفنانين المغاربة والذي توفي وهو في الثلاثينات من عمره، هذا الفنان جمع بعمق الروح الداخلية للتقاليد التي يعيشها وسواها مع مفاهيم عصرية ذات فاعلية هي امتداد لتعبيرات مستخدمة (الاشارات، روح الطفولة، الاشكال الهندسية). ان تنظيم خبرته بذوق جمالي بعيد عن التزويقية قاده إلى انجازات متقنة وموضوعات مؤسسة على الحياة اليومية، هي نتيجة بحث فني متعمق لم يكن رصيده غير قيم فن الطفولة وتتابعات بول كلي فيما صاغة من أشكال شرقية.. بيد أن قيمة أعماله لا تنحصر في هذا الاتقان وفي هذا التوجه الحياتي وانما فيما عبر عنه من ميل إلى المشاهد الجزئية من المحيط البصري ولاشارات بسيطة وزخارف مختصرة هي ما يوحيه تداخل التعبير الشعبي في الفن التطبيقي.. كل ذلك منحته أسرار داخلية قربته من دلالات اجتماعية منسية.. كان الشكل الفني يرتبط لديه بتأكيد هذه الأسرار.. لقد نقل الشرقاوي خصوصيات واقعية بعيدة إلى استنتاجاته الجمالية واعتنى أكثر فأكثر بما يقدمه تراكم العناصر الهندسية، حتى اقتربت رسوماته من حدود المواطأة مع الصياغات الشعبية.. لقد استخدم هذا الفنان ثقافة عصرية لا من أجل انتقاء الاشكال القديمة وانما بالعكس من أجل تطويعها وجعلها ممكنة في المحيط اليومي المعاصر.

ما ذكرته من تجارب وأسماء يشكل القسم الأكبر من فن الرسم المغربي. لكن تظل هناك خبرات تتداخل، تعني كذلك بالتجريدية كوسيلة للتعبير. لم تتوفر الفرصة لي للاطلاع عليها عن قرب ومناقشتها. مثل أعمال غطاس وحافظ واحردان وكريم بناني وسجلماسي وآخرين.. كما انه من الضرورة الاشارة إلى ما تعد به الخبرات الجديدة التي تمارس نشاطها في نطاق ثقافي وفني تجريبي، ان بلامين، الحريري، بنعاس، وآخرين سيكونون دونما شك وفي ظل تجاوزهم للتراكيب .

مكتبة الفكر الجديد

الهـــوامش

(١) ان الرسم الساذج نوع من الامثولات ولم يكن قط إلا نتاج نواة ناقصة من الرسامين ولم يهتم إلا بدوائر محدودة. الفنان محمد المليحي – ندوة مجلة أنفاس الخاص بالفنون التشكيلية، جريدة العلم ١٩٦٨.

٢) محمد شبعة – جريدة العلم ١٩٦٦. (نظم بول باولز معرضاً لأحمد الإدريسي في نيويورك كما اشترى أندريه مالرو أعمال الورديعي ليعرضها في متاحف باريس) ، راجع مجلة التشكيلي العربي. العدد ٢ (١٩٧٥)، ص ٥٤.

(٣) تقرير الجمعية المغربية للفنون التشكيلية – راجع التشكيلي العربي – جريدة المؤتمر الأول لاتحاد الفنانين العرب، ١٩٧٣.

(٤) يذكر الفنان شبعة في مقالته (عن مفهوم اللوحة وعن اللغة التشكيلية) بأنه يقال أن أقدم رسامة مغربية كانت امرأة تعمل مع ماجوريل.

(٥) محمد شبعة – جريدة العلم ١٩٦٦.

(٦) إذا استثنينا أعمال الفنان العراقي الذي تعلم الرسم ومارسه في ألمانيا الغربية حتى وفاته فإننا لا نعثر على هذه الظاهرة في حركتنا الفنية. أما محاولة استلهام الموروث الفني القديم فقد كان نتيجة لنمو الوعي السياسي والاجتماعي الذي أخذ بالتبلور في الأربعينات. هذا لا يلغي بالطبع دور الأجانب المتواجدين في العراق في تشجيع هذا الاتجاه طالما ظل في حدود صياغات تقليدية وسياحية. إن هذه الظاهرة تتوازى في حضورها ولحد الآن مع بعض النتاجات التي تطرح التراث الوطني بنزعة أحادية الاتجاه.

(٧) إن الرسم الساذج شكل من أشكال التعبير عاجز عن أن يتطور على الصعيد الجمالي والروحي، أي أن موضوعه ذاته مثل ظاهرة قلما يعاد النظر فيها أو تجاوزها في الرسم. الفنان فريد بلكاهية– جريدة العلم ١٩٦٨.

(٨) بيان الجمعية المغربية للفنون التشكيلية – معرض السنتين العربي الأول ١٩٧٤.

(٩) إن هذه الحالة هي التي تجعل من تساؤل الفنان بلكاهية مبرراً «عما كان في ذلك العهد، حركة تشكيلية جارية، استطاعت أن تضاهي أو تستغني عن الفن الساذج.» جريدة العلم ١٩٦٨.

مكتبة الفكر الجديد

(١٠) في هذه السنة إقيم أول معرض فني متنقل في المغرب من قبل الفنانين المغاربة

(١١) محمد شبعة – جريدة العلم ١٩٦٦.

(١٢) إن تراثنا الفني التشكيلي – الهندسة والزخرفة – أكثر واقعية وتعبيراً عن عقليتنا التاريخية. الفنان محمد شبعة – جريدة العلم ١٩٦٦.

(١٣) تشير المعلومات إلى إقامة معارض جماعية في الرباط ٥٨، ٥٩، ١٩٦٠، دون أن نعرف أسماء المشاركين، أما في السنوات الأخرى، فقد شارك شبعة، المليحي، بلكاهية في إقامة معرض جماعي في الرباط عام ١٩٦٦ ومن ثم ساهم هؤلاء الفنانون مع الحميدي، حفيظ، مطاع الله في إقامة معرض جماعي عام ١٩٦٩ في مراكش والدار البيضاء. لا توجد المعلومات فيما إذا كانت هذه المعارض قد نفذت من خلال قيم فنية ونظرية معينة أم لا.. راجع دليل معرض محمد شبعة عام ١٩٧٤ والصادر عن قاعة لاتوليبه، الرباط.

(١٤) يذكر محمد سجلماسي في كتابه (الرسم المغربي) بأن الملاحظة في الواقع الحالي للفن المغربي أن التجريد هوالاتجاه الغالب عليه وأن معظم الأعمال المعاصرة للفنانين المغاربة ترتبط بمفهوم واسع للأصالة ينطلق من الأرض المغربية، معانقاً الاتجاهات الحديثة في الفن العالمي.. فالفنان المغربي يحمل في نفسه الكثير من القيم المنبثقة عن واقعه ولكنه يخلقها من جديد مضيفاً عليها سمات طابعه الشخصي .. وفي مكان آخر يذكر، بأنه توجد اليوم تيارات ومحاولات فنية متعددة تقدمت بالفن المغربي وإن لم يكن الحكم عليها قد أكسبها صيغة نهائية.. إن مفاهيم سجلماسي في بحثه هذا، مردها نزعة ذوقية تعمد إلى تسجيل وتقيم النتائج بمعزل عن الأساسيات للتجربة الغربية المعاصر والتي تمارس تأثيرات متباينة على الحركة الفنية في المغرب، كما أن مفهوم الأصالة يتأتى لديه كما يبدو من الشكل، الصياغات الخارجية، وليس من القيم الداخلية المنظمة للتجربة ... إن كتاب السجلماسي يقودنا إلى وثائق تسجيلية، إلى تواريخ منتهية، وليس إلى تحليلات ومناقشة فنية.

(١٥) في تقديم لنتاجات المليحي يجد الفنان القاسمي (أن حب المليحي للون يكون مبرراً عندما يعورد المرء إلى الفنون الشعبية في المغرب). راجع دليل معرض المليحي عام ١٩٧٥، قاعة نظر، الدار البيضاء.

(١٦) في عام ١٩٦٦ ذكر شبعة في مقال نشره في جريدة العلم أن أساس المشكلة الفنية هو بحث تشكيلي منسجم مع تقاليدنا الفنية وعقليتنا ونظرتنا الحقيقية إلى المستقبل .. وقد كرر نفس هذه

مكتبة الفكر الجديد

المفاهيم في مقال نشره في العلم أيضاً عام ١٩٧٤ حيث يؤكد بضرورة الانطلاق من الخصائص المحلية والخروج بخلاصات تتحول من خلال النقاش والصراع الايديولوجي إلى أسس لوضع نظرية صحيحة للفن الجديد.. هذه التحديدات بضرورة ارتباط العمل الفني مع قيم ومفاهيم الثقافة الوطنية، ظلت كمطالب أساسية غير متحققة للحركة الفنية في المغرب.

(١٧) في معرض فلسطين لفناني المغرب العربي شارك شبعة بنتاج تشخيصي هو مضاد لمفاهيمه المعلنة التي تؤكد على الخلق التجريدي. كما عكست هوة عميقة في مستواها الفني عن نتاجاته التجريدية. ذلك ما لاحظناه أيضاً في عمل مكي مغارة في هذا المعرض.. وعلى العكس شارك المليحي وبلكاهية بأعمال تعود بالأساس لوعي ومفاهيم تجربتهم التجريدية الخاصة.

(١٨) إن خلخلة المفهوم الفني والفكري يتوضح في عمله الذي عرض في معرض السنتين العربي الأول في بغداد بما قدمه من نتاج تجريدي أضيف عليه وبشكل متعسف حروف وأرقام عربية.

(١٩) جريدة الواسطي – العدد الرابع ١٩٧٣ بغداد.

(٢٠) نفس المصدر السابق. (ان دراسة بلكاهية لفن الديكور المسرحي في براغ قد أوجدت تأثيرات واضحة على مفاهيم العمل لديه. يمكن للمرء أن يلاحظها من خلال المقارنة بين أعماله الحالية وتلك التي نفذها عند بداية الستينات).

(٢١) دليل معرض القاسمي – قاعة نظر – الدار البيضاء – ١٩٧٥.

(٢٢) نفس المصدر السابق. في تقديم الفنان لنتاجات معرضه.

(٢٣) راجع حوار محمد برادة مع الفنان ميلود. دليل معرض ميلود. قاعة نظر ١٩٧٥. والخط . ومن خلال تلك المحاولة أصبحت ضرورة تحطيم الاشتراطات الهندسية السابقة مهمة أساسية لكي أوجد الفراغ الذي تتنفس فيه تجربتي .

مجلة افاق عربية ، شباط ١٩٧٦ بغداد.

مكتبة الفكر الجديد

الفنان امام التجربة

حينما يعرف الإنسان طريق الوهم تتجرد الأشياء، من حدودها الخارجية ويصبح سراً لا تكتشف أجزاءه بسرعة . تلّبسني الوهم منذ أن مارست حضوري في لحظات البداية ومنها أصبحت أعيش في حلم أن تكون الأشياء الخارجية قادرة على ممارسة الضغط لتحقيق ذاتها في معني ما .

I

في لحظات البداية يتحول الفنان إلى راصد يخترق جسد قناعته ،أن عشرات التخطيطات والأشياء اليومية تكون في لحظة متحركة وفاعلة وتتطلب أن تكتسب وجودها المادي عبر فعل اللوحة كجزء لا ينفصل عنها . وبهذا تجيء اللوحة مليئة بشهوة هذا الفعل شهوة السكون والتجاوز . وعندما أكون جسد المقتول . وسط تلك الأشياء التي ارتبطُ بها بحميميةٍ . كنت شديد الميل إلى أن أجعل لوحاتي قصائد شعر، وأفرح بأنها تمتلك صوت المغني . أما الآن فلست أميل لذلك .. لم تعد اللوحة ذلك الصوت فقط . إنها وسيلة للتحريض ولوضع التساؤلات ومن ثم لإعادة معرفة أبعاد تجربتي تجاه العالم والإنسان إذا كنت عبر وجودي وسط هذه الأكوام من الرسوم والانطباعات اليومية التي أحصل عليها من الشارع والطرق القديمة ومن وجوه المارة

مكتبة الفكر الجديد

التي تغرق في وحدتها وسط زحام الظهيرة ، امتلك موقفاً معيناً اتجاهها .. فإن وجودي يتحقق عبر تلك العلاقة الحية والفعّالة التي تنشأ بيني وبينها ، والتي تتعامل ، لا من زاوية وصف ما هو جاهز وسكوني ، وإنما تبدع وجوداً يتواصل مع عملية الإلغاء لكل ما هو اسقاط خارجي للتجربة (إن عالمنا المباشر لا يعرض نفسه للرؤية فحسب بل لكي نعيش من خلاله بكل الوسائل ، فلا نزاع في أن الفن بالنسبة للفنان ما هو إلا عملية ـ تحريف ـ هو طريقة للرؤية ، تجد فيها الحياة كلها تحقيقاً . فتلك الحياة تكيّف نفسها لما يمكن أن يرى ويوضح بطريقة أفضل، فتمتد جذوره في الشكل واللون وينمو تحت واقع في الخيال المحرر) .

إنني ، بالقدر الذي حاولت أن استكشف نفسي ضمن حدود العالم موفقاً بين الرغبة والإحساس ، وبين ما أستطيع تنفيذه عملياً جعلت من هذا الاستكشاف أداة لإنهاء ارتباطي تشكيلياً بالوجود الخارجي للأشياء الاعتيادية بعد أن تستقر في (ماضيها) لهذا يصبح الزمن الذي تتحرك فيه اللوحة معبراً نحو المستقبل بعد أن يتحقق انفلاته من وباء الحاضر .

II

من خلال موقف الرصد تصبح التخطيطات والرسوم السابقة مواداً إنتاجية للوحة جديدة ، وعندها أرفض أي منظور حيادي لها ... تصبح كل هذه المواد مثيرة لي .. أحياناً أتعامل بطريقة واعية، وأحياناً أخرى يفقد المنطق التنظيمي علاقاته ضمن مسار العمل ... تكون حدود اللوحة لا كمنظور مادي ، وإنما كصحراء تمتد باتساع النظر . ليس فيها حدود أبدو ممتلكاً كل شروط غربتي وفرحي . وفيها أكون عارياً أمام التجربة وكلما توغلت في شروط ولادة اللوحة أحس بأنني أحمل روح الوطن التي تختفي فيّ وتثير حماستي .. لاحتضانها . إني أشعر وأنا أرسم كما لو أن هذه الروح « انسان مختفٍ داخلي لا يكتسب حياته إلا عن طريق ألوان المعالجة اليدوية للمواد التشكيلية ، وكما لو كانت هذه المواد التشكيلية هي جسمه الوحيد ، وكما لو كان

مكتبة الفكر الجديد

نموها هو حياته المستقبلة الوحيدة .

إن الإنسان إذ يحقق عبر تضاؤله في هذا الفراغ وجوداً ممتداً ومتشعباً يعلم أنه مضمخ بالعواطف والحلم ، في التأكيد على وجوده في زمن الحاضر ، داخل موقف عصري وهو في همومه لأن يوجد عالم الفرح من خلال مساحة المربع الصغير ومئات العيون التي تحدق فيه .. .. ويتواطأ مع نفسه لينسحب نحو الماضي – إنه تاريخه الخاص . به ابتدئ وبه ينته (كان الإنسان يعرّف نفسه بأنه ـ إنتاج ـ هذا العالم .. ثم أراد أن يصبح ـ ضمير ـ هذا العالم، وما ذلك إلا طريقة في الحلم بأنه يجسد خلاصة) .

إن العناصر (الرموز) التي تختفي في اللوحة ، بقدر ما هي تدرك بذاتها (في حدود اللوحة) ترفض أن تضئ شيئاً خارجها .. إنها أمام عالم مسطح «غير مستقر» . كل شيء فيه يؤدي إلى نفسه ، وعندها يصبح غير مهم عندي أن تفهم تلك الموضوعات (بالزخرفة). وذلك أن النقد التقريري يستلبه موقف الاختيار . إن المنظور الجوي ، كتكنيك ، يطرح اختياراً صعباً أمام الفن التشكيلي في وطننا ، وهي إمكانية رسم يستطيع أن يظل تصويرياً على الرغم من لا – امتثاليته . إن الزخرفة لا توجد خارج اللوحة وغير قابلة الوجود بمعزل عنها . (إن العناصر هي هي سواء أخذت كأشياء متمثلة أو كألوان وخطوط. والحق أن هناك أشكالاً لاغير . إذا كنا نفهم ـ بالشكل ـ تمثيل شيء ما على اللوحة وحالما نسقط هذه الأشكال لا يبقي شيء ، لا ألوان ولا خطوط ، المهم هي ـ المساحة السطحية ـ كما هي ، إن وجود اللوحة يكمن في حركة الانسراح هذه إلى ما وراء ما هو معطي مباشرة..) .

III

لأن الرسم حاجتي اليومية فإن الرؤيا تظل تطاردني وأظل في حاجتي هذه مسافراً دونما استقرار . وحينما يعيش الإنسان (في السفر) فإنه يعرف أجزاء تجربته

مكتبة الفكر الجديد

بصورة مبسطة، كما يعرف المسجون سجنه . إنه لن ينسى حقيقة وجوده بين أربعة جدران . ومن السفر ، حيث ترفض القناعة ويمارس الاكتشاف ، عرفت بعداً واحداً .. (هو أن أجد) .. وعرفت نزعة تبدأ من (الجذور التراثية) المنتهية للأشياء ... ولم أتوقف عندها في التوجه إلى فرع المستقبل . الرؤية التشكيلية بالنسبة لي حياة . لا شيء يكتسب وجوده النهائي . ولا يمكن أن يوجد أي فن ضمن وجوده الزماني المحدد ما لم يكن هناك إعادة نظر مستمرة فيه ، وبهذا تتجرد الرؤيا من ماضيها وتكتفي بوجودها الآني ... تمحو في كل لحظة من امتدادها تشعّب الرؤية القديمة ، لتستحيل بالتالي (وهما) ثم تختفي كلية أمام المنظور الجديد .

إن (حياتي الماضية) والتي جاءتني في غمرة رؤياي صعبة ومعقدة . إن امتلاكها عبر اللوحة يحتم فعلاً نقياً كاملاً . إنه دخول في (الأنا) عبر حلقة من نار ، وعبر كفاح مفعم بالشك والحب . إن هذا الامتلاك هو (انصهار داخلي ونزيف حي) . وبهذا تكون مهمتي هي أن اكتشف من جديد مغزى أبسط الرموز المحيطة بي بعد أن أفقدتها الألفة الطويلة كل مغزى بالنسبة لي . إن اكتشافها ضمن مسار اللوحة يفقدني أجزاء منها . لكن هذه الأجزاء سرعان ما تنمو لتستحيل إلى موضوعات أخرى ، وإلى أكوام من رسوم جديدة . لقد أثارتني ضمن رؤياي موضوعات كثيرة هذه الموضوعات ثمرة (بعد تاريخي) للأشياء لا تفصله المقاسات الهندسية للأحداث . كان الشكل هو الرئيس . كنت أجد نفسي محدداً باشتراطات هندسية ولونية وبذلك كان فهمي للوحة تقريرياً من خلال التأكيد على النمطية والإشارات السطحية للوجود الإنساني . لم تكن أعمالي الأولى تتأزم باتجاه التعبير أو بتأكيد الانتماء إلى القيم المستقبلية . كان الموضوع (سطحاً) يتحدد وجوده عبر إثارة الحس اللوني ... تغير وجود اللوحة بالنسبة لي عبر المسافة التشكيلية التي سرت بها فأصبحت اللوحة أكثر قرباً مني . ومن خلالها أطرح تجربتي وموقفي اتجاه العلاقات المختلفة ومن خلالها

مكتبة الفكر الجديد

أيضاً حاولت أن أوجد علاقتي بالإنسان لا من خلاله (كموقف مرحلي) وإنما باعتباره موجود يعيش لا ليحتل وجوده الحاضر فقط وإنما ليحدد مكانه في المستقبل ... إن اللوحة تلتصق بي وتجعلني متوحداً مع هذا العالم ، متجرداً من مواصفات تكاد أن تلقى عيني المرء المتألقة في الظلمة ... إني أمتلك موضوعاتي وأتفرد بها .. أحمل لغتي للوحدة مع الإنسان . قد يغنيني ذلك وينثرني على عالم ممتد ومخيف ، عالم قادر على أن يمنحني فرح الطفل وهموم الرجل الذي اقتسمه الحب ، لكني أظل ذلك الجزء والكل الذي يحمل هذا التوحد مع الخارج عبر فعل اللون والخط . ومن خلال تلك المحاولة أصبحت ضرورة تحطيم الاشتراطات الهندسية السابقة مهمة أساسية لكي أوجد الفراغ الذي تتنفس فيه تجربتي .

في البدء كان هذا الفراغ مخيفاً ، كجسد محرر ، يجول الذهن فيه في حالة ملؤها التوق والبُعد عن الماضي .. لقد أثارتني كل (التجارب العالمية) كما أثارني (التاريخ الحضاري) لوطني ولكني لم أجعل من نفسي عرافاً يستحضر التاريخ لفهم المستقبل وإنما جعلت منها إنساناً منح نفسه روح الوطن في رحلته لفهم العالم .. ومن خلال هذه الرحلة منحت نفسي حرية التجربة بكل ما في هذه الحرية من (سقوط ونجاح) ، وإن كنت أعتقد بأن تجربتي التشكيلية بعيداً عن الاشتراطات المسبقة التي يصنعها البعض ، أصبحت تمتلك هذه الأداة حريتها وأداتها الخاصة وبقدر ما أثارت من اعتراضات حول جدوى العامل مع الزخرفة والخط العربي والفولكلور ظلت هي التحدي الأساسي باتجاه الاستكشاف ، وذلك بالاعتماد على (الشكل الملحمي للحدث) بتعدد الصور والرموز والكتابات من إنتاج موحد مما يجعله مثيراً ومستمراً . وهذا لا يعني أن يتحقق ذلك بعملية (اسقاط خارجي) وإنما هو (رؤية شمولية) تنتسب للوحة الفنية ، بما تعكسه من امتثال لتجارب نفسية وحضارية مترسبة في اللاوعي الإنساني ... عندها أصبحت التعاويذ الدينية ورسوم الحائط وكتابات الأدعية

مكتبة الفكر الجديد

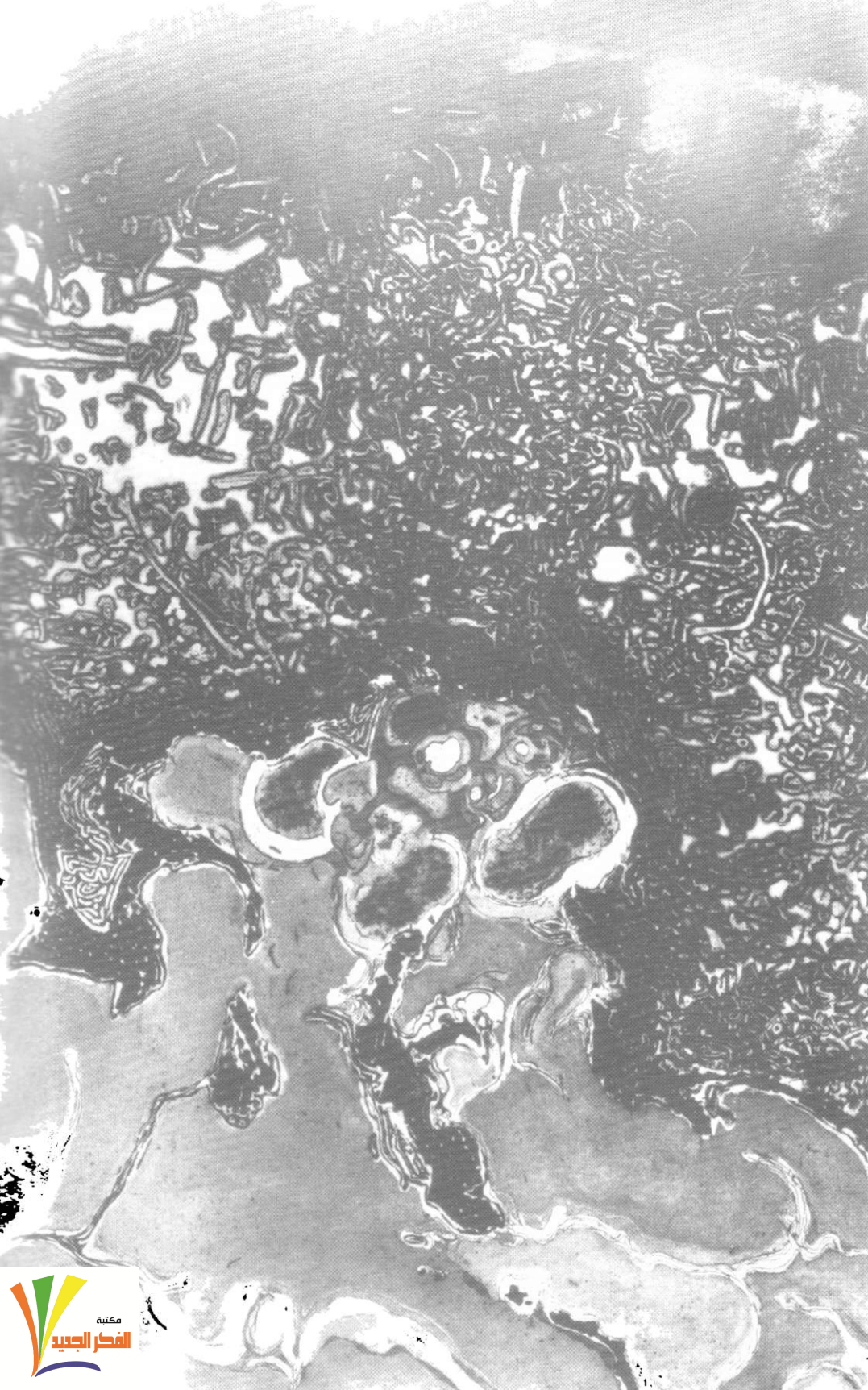
والرسوم التزينية للاحتفالات الشعبية عناصر صحيحة أتواطأ معها لتولد في مكان جديد . إن هذا الاقتراب مما تختزنه الذاكرة هو وعي في اختراق الحس التاريخي لا يعني بالضرورة أن يفرض هذاالاقتراب شروط حركته . لأن ذلك سيكون انسياقاً نحو (موت) هذا الوعي الذاتي وتوغل في مجال مضاد . إن الرفض في التحقق من خلال وجود الآخرين وزمانهم هو تحطيم للمثل والقيم الهندسية التي قد تثير الانتباه بشكل ما ، لكنها توجد مخاطرة مريعة وهي مخاطرة التضحية بحس هذا العالم .

اهتمامي (بالتراث) نتاج تواجد إنساني بيني وبين تاريخ وطني . إن هذه العلاقة لتستحيل إلى عالم قائم بذاته لكنه عالم ناقص وغير مستقر . إنها موضوع انخطاف دائم تظل رموزها رموزاً لا يحدث فيها التحجر بل إنها بالعكس تكون مبعث الطمأنينة إلى فردوس الحداثة .

إذا كان كل شكل مسبق خيانة للرؤيا المتجددة فإن التراث عندما لا تنتهك أسرار سكونه يتحول إلى (قناع) زمني مفصول وقطعة أثرية لزمن الحاضر . هذا الانتهاك هو الذي يخلق لنفسه ذلك الإدراك المتجاوز للتراث بمفهوم متحرر ، وهو بهذا يستلزم وعي متمكن من العالم يكون التواجد الإنساني المفتوح والإضافات الذاتية لعبور الحلم التشكيلي، صفتين أساسيتين له . ولكن ينبغي التفريق بين ضرورة التوصل مع تنوع التواجد الإنساني عبر الذاتية الحضارية وبين التفرد بذلك التواصل دونما التاريخ ضمن وعيها بشرطية وجودها الخاص . والثاني وباء داخلي يجرد الفعل التشكيلي من قيمته في التغيير والأصالة ويحوله إلى جوانب مفتعلة ومسقطة من الخارج .

مجلة المثقف العربي ، بغداد ١٩٧٦

مكتبة الفكر الجديد



مكتبة
الفكر الجديد

رفض الحدود

التواصل مع أي عمل كرافيكي لا يشترط حدوداً ذوقية فقط، وانما يتعداه الى معرفة امكانات مجموع الوسائل المتنوعة من طرق التعبير التي تتحقق ضمن شروط العمل (لوح النحاس او الزنك، المواد الكيمياوية، تقنية الطباعة...).

إن رفض الحدود بين مسميات الفن (كوسيلة للتعبير) هو الذي يوضّح ابعاد تداخل الانجازات الفنية فيما بينها فقيمة الابداع اذا، لن يكمن الا في التخلص وباستمرار من محدودية مادة العمل، كيما تستبدل بحرية البحث في الحاجات المتداخلة للتعبير، إن خصائص الكشف والتطوير مشروطة دائما بهذا الوعي. من هنا، نحرص على رفض الوعي المجاني المشروط بالتقنية لوحدها. لان ذلك سوف يؤدي وعلى صعيد الانجازات الفنية المتحققة بشكل عمومي الى خلق حالة استعباد قصرية لجمالية الشكل. ان العمل الفني هو ما ينجز قيمة تؤكد حضورها ومن ثم تواصلها داخليا وخارجيا مع الشروط المعاصرة للحياة.

ليس مجرد ادراك قيمة الوسيلة التعبيرية هو قبول بشكليتها المحدودة، ان وراء كل الانجازات الفنية حتى البسيط منها، ينبغي ان يوجد انكار كامل لفصل الشكل عن المضمون. فماله قيمة على صعيد النشاط الانساني (تاريخيا) هو ما توازى مع

صالح الجميعي ، رسالة ١٩٧٣ حفر على النحاس ٧٠ x ٥٠ سم. مجموعة خاصة، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

انهيارات الحرفية في الممارسة الفنية او الوعي.

ان تمثل او تكرار اي قيمة تراثية (اشكال فنية، وثائق، احداث...) للخروج بالشعور الى خصائص وطنية لا تحقق انتمائية الفنان ما دامت القيمة التي يطرحها انجازه الفني محدودة بمهارة اسلوب لا يعي حريته.

وهكذا فان الوعي بقيمة الاصالة هو الذي سيوظف وثائق الثقافات القديمة والعادات الداخلية للجماهير جنبا الى جنب مع اكثر الاشكال معاصرة، ان هذه المزاوجة وحدها القادرة وبشكل جماعي على محاصرة ما هو تقليدي وزائف.

هذا المعرض، بتنوع انجازاته المرتبطة بخبرات ومعارف فنية اخرى، يطرح محاولة لمشروع عمل جماعي على نطاق الوطن العربي. مشروع يتجاوز كل الانشطة الموازية لظاهرة الفصل الثقافي الذي يتواجد الان في المفاهيم والاساليب التي تكرس المحلية كتقليد عمل فني وفكري.

مقدمة معرض الكرافيك المشترك ، صالة لاتيله ، الرباط ١٩٧٦

مكتبة الفكر الجديد

فعالية التعبير

الكتابات المجهولة، المتروكات الاثرية الغامضة الجميلة ورسوم الجدران المهملة وما تستبطنه التواريخ الشخصية والجماعية من هواجس واسرار ثم تلك الاندفاعات الانسانية التي تبرز وسط الحذر.. هذه الوثائق وكوحدات دلالة، سواء اكانت مصادفة او نزوع الى التاريخ الوطني والذاكرة الشعبية الحية، هي وسيلتي الى فعالية التعبير، قيمتها بما تنشأه - وكحد ادنى - من علاقة حاضرية تتجاوز (معرفة المشاهدة) الى تشييد ازمنة جديدة للوعي، ازمنة مضادة لما هو معزول ومؤقت من كشوفات بصرية.. ان هذه المصادر الداخلية اذ تعَرضُ علينا اللوائح المشتركة لموجودات الانسان وحياته اليومية، تدلنا ايضاً على ابحاث ممكنة تجعل من تداخلات التاريخ حصائل متحررة قادرة على اخضاع حاجات الثقافة الوطنية وظروف تطورها الى ما يوازيها من كشوفات عصرية في التعبير.

مقدمة دليل المعرض الشخصي ، قاعة نظر ،الدار البيضاء ١٩٧٦

مكتبة الفكر الجديد

رسم على الورق

الغرض من تنظيم المعرض، كما صرح مسؤول الجمعية هو لفت الانتباه الى ما يهدد المدينة القديمة من مخاطر بسبب بعض المشاريع العمرانية العصرية التي تسيء الى «الشخصية الوطنية» للمدينة وحماية المتروكات القديمة. فهل هذا المعرض، كظاهرة ثقافية وفنية تجربة تقود الى ترسيخ الاعتراض على مثل هذه الاساءات بشكل فعال .؟

أعتقد كلا... فالجمعية كطرف تنظيمي وصاحبة المشكل الاساسي لم تكن جدية في الافصاح عن موقفها، ولم يشعر الفنانون بأي شكل من الاشكال بثقل الجمعية. كمؤسسة ذات غايات حضارية مهمة، بل لم تتكلف ادراتها بان تلتقي بالفنانين المساهمين والذين حضر بعضهم بدعوة منها لتناقش معهم رغبتها في تعميق وتعميم الموقف الابداعي ازاء ظاهرة التشويه المتعمدة. كما ان المعرض، على الرغم من مستواه الجيد وضخامة المشاركة فيه لا يمكن ان يشكل ظاهرة اساسية في تنمية الاحتجاج على مستوى مؤثر، لانه كان حدثاً معزولاً عن الوسط الثقافي التونسي ليس بمعنى قيمته الفنية وانما بمعنى فعاليته كتظاهرة اولية تحاول كسب الرهان ضد محاولة التدمير التي اخذت تزحف الى المباني القديمة والتاريخية..

والواقع ان هذه التظاهرة في جانبها المتبجح بالحرص على التراث من دون فعل

مكتبة الفكر الجديد

اكتشاف خيالات اصيلة لتداعيات الكتابة العربية. ان صور الشعر لا تفارق هذا الكتاب. وفي اعمال كمال بلاطة (فلسطين) ثمة نوع من الموازنة والصرامة الهندسية بالاضافة الى التكرارات الحروفية التي تخلق ايقاعها بفعل تمايز اللون المستخدم.

وضمن سياق البحث عن نتاجات ذات اسلوب عربي حاول اكثر الفنانين الجزائريين المشاركين ان يستخدموا الحرف العربي ايضا كعنصر فني، بعضهم (بن بيلا مثلا) جعله مثل تذكارات متداخلة غير مقروءة وبعضهم الاخر جعله، وثيقة ترتبط بالشكل الانساني. وهذا شأن رشيد القريشي والساسي. من سوريا، كان صخر فرزات يتأمل الحرف كمدخل لتكوينات زخرفية جميلة في التقنية والمادة. موسى الخميسي، مالك المالكي، بهاء الدين احمد. ازاد احمد واربعتهم من العراق. يسهمون للمرة الأولى في معرض عربي باعمال مطبوعة لعل المالكي اكثرهم غنى كما انه اكثرهم قدرة على الافصاح في التعبير عن موضوعاته. الثلاثة الاخرون حاولا ان ينتجوا اعمالا كرافيكية احادية اللون وهي على العموم اعمال تشخيصية ذات مضامين سياسية تفضح الارهاب. اما علاء حسين بشير (العراق) فقد اشترك باعمال هي اقتناص لحظات تخطيطية من تصوراته الزيتية.

ضم المعرض الى جانب تلك المساهمات اعمال فنانين معروفين على الصعيد العربي الا انها لم تكن في المستوى المعروفين به مثل فاتح المدرس (سوريا) شفيق عبود (لبنان) بينما افتقد المعرض اعمال فنانين اخرين لهم تميزهم الاسلوبي مثل محمد بن مفتاح (تونس) غياث الاخرس ومروان قصاب باشي (سوريا). رافع الناصري، اسماعيل فتاح، وفائق حسين (العراق).

عنوان المعرض الذي اشرف على تنظيمه رشيد القريشي بدعم من جمعية صيانة مدينة تونس وقد اقيم في احدى البنايات التابعة لدار الاصرم في المدينة القديمة في خلال شهر تموز ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

الملصقات

فن ايدلوجي لمخاطبة الجماهير

في السنوات الاخيرة استطاع الفنان العراقي ان يطورفن الملصقات ويوجهه التوجيه الصحيح، بان يضعه في مكانه السياسي ووظيفته في الدعاية والتحريك ونعتقد ان هذا التطور سيؤدي إلى فهمه الخاص الذي سيترك ظلاله على الحركة التشكيلية عموما 33
بتوضيح المهمات الانية للفن، أو يمنح الفن التشكيلي روحا واقعية نقدية وجعله اقرب إلى الاحساس بالواقع ومشكلاته واقرب إلى فهم الناس ايضا. ان فن الملصقات عندنا يتقدم اليوم بطموح خاص نرجو ان تعزز به روح الابداع التشكيلي عموما.

يتحدث هنا الفنان ضياء العزاوي عن فن الملصقات، نشأته الأولى، تطوره الذاتي، تكنيكه، اسهامات الفنانين الكبار، والروح الايديولوجية التي تكمن خلفه: ان معرفة «حياة» هذا الفن قد تجعلنا اقرب إليه .

للمطبوعات الاعلانية الجماهيرية تاريخ طويل يمتد إلى سنوات بعيدة وإلى لندن يعود اقدم النماذج الطباعية للمصمم وليم كاسنون عام ١٤٧٧ كما عثر في فرنسا على صورة دعائية بحجم صفحة الكتب الصغيرة عن مظلات من عام ١٧١٥ ورسوم توضيحية لزوجين يشربان في فندق من عام ١٨٠٠، وبهذا يمكن تتبع تطّور تقاليد

مكتبة الفكر الجديد

الرسوم التوضيحية والمطبوعة على الحجر ونموها من خلال الكتب المطبوعة في فرنسا. وبالرغم مما نلاحظه ان بعض الاعمال ذات الشكل الدعائي والذي يحتوي على الكلمة والصورة للفنانين امثال جافارلي (١٨٠٠ – ١٨٦٦) بتصميماته المختلفة ودنس اوكست رافيت (١٨٠٤ – ١٨٦٠) الذي صمم شكلين دعائيين عن نابليون ودون كيخوته برسومه الثمانمائة لاشهر الروايات فإن علاقتهم بالكتب المطبوعة وتقنيتها اضعفت علاقتهم بالاعلان اضافة إلى حجمها الصغير وما يسببه من عسر في تمييزها وسط مواد الدعاية المختلفة.

يعتبر جوليسما شاريت أول اسم في تاريخ الاعلان لتصميماته البارعة في مجال الفن الدعائي إلى جانب ما احتفظت به اعماله التي تتجاوز الألف من قيم فنية جيدة. واذ استعاظت الجماهير في زمنه عن الجداريات الكبيرة بخلق لوحات الردهات الضخمة ، اوجد مكانا جديداً لاعماله هو الشارع، وبهذا تحوّل هذا المكان إلى قاعة لعرض هذا النوع من الفن.

ان الاسهام الحقيقي لهذا الفنان يبدأ بعودته إلى باريس بعد استقرار دام سبع سنوات في انكلترة وبدأ انتاجه الفني بواسطة ماكنته الانكليزية الجديدة التي وضعها في مركز سيفلدرللتصميم . ومن عام ١٨٦٩ بدأ التاريخ الفني للشكل الذي نعرفه حاليا عن الاعلان. عندما قدم شاريت اعلانه المطبوع بالليثوكراف وهو يحتوي على مهرج بين راقصين وتكمل الحروف المتجهة إلى الخارج والكائنة في القسم الأعلى من الاعلان تصميم هذه الحركة، وبالشكل الذي جعل من الحروف جزءاً من التصميم في الوقت الذي تتسم اعلاناته بخلوها من الكتابة، ويرجع كل ما دون على اعلانات هذا الفنان لصديقه مادار الذي توفى عام ١٨٩٤.

درس شاريت في باريس اثناء عمله كمحترف لطباعة الليتوكراف وكان يرسم تصميماته مباشرة على حجر الطباعة كوسيلة للخلق المباشر وقد سبقه إلى ذلك الفنان

مكتبة الفكر الجديد

كوبا واخرون في بداية هذا القرن . تظهر تصميماته الموزعة على مختلف الموضوعات علاقة واضحة بتقاليد التكوين الفني للجداريات الأوروبية، ومن المنطقي مقارنة اعماله بجداريات الفنان تيبولو حيث تبدو لنا تأثيراته على اعمال الفنان شاريت اكثر وضوحا مما كانت تدور لمعاصريه ، كما يمكن تتبع العلاقة الفنية بينه وبين رسوم الفنانين وتاو، وفراكونارد .

وبهذا نجد تمثيل اعمال شاريت لنهاية الفترة العظيمة لتقاليد الفن الأوروبي اشد من تمثيله لبداية الحركات الفنية الحديثة. ويعتبره الناقد هنري فيلدي عنصرا في الفن الزخرفي وله تأثيرات كبيرة على هذه الحركة إلى جانب تأثيره على الفنان سوره. كما اشاد بعض الكتاب وعدد لا يحصى من النقاد ومؤرخي الفن بالتفجير اللوني الذي أوجده هذا الفنان وامكانيته في الاستفادة من تكنيك الرسوم التوضيحية لكتب الليثوغراف إلى جانب استخدامه اسلوب الفنانين ومقاييسهم .ان اعلاناته التي طوّرت فيما بعد من قبل بعض الفنانين الشباب امثال تولوز لوتريك وبونارد تطرح سوية التقاليدالتكنيكية للاعمال الجدارية الكبرى إلى جانب عنصر مهم هو الشعور بالتعبير واللغة الشعبية التي يمكن ان تحقق الاتصال بالجماهير.

ان الاعلان الذي هو نتاج العالم الصناعي من نهاية القرن التاسع عشر قد استخدم كوسيلة للعرض كما انه هواية للمجمع وقد ظل لفترة تقع بين ١٨٧٠ ونهاية الحرب العالمية الأولى ذات ارتباط بالمبدأ التجاري، والاعلان الذي يدعى «الحرب مهنة جيدة، تدعو ابنك» نموذج من هذا النوع. ويستثنى من ذلك اعمال الفنان شاريت وتولزلوتريك وبونارد .

وبذلك يثبّت للاعلان، تاريخيا مرحلتين ، الأولى تقع بين ١٨٧٠ و١٩١٩ عندما كان جزءاً من العمليات التجارية، والمرحلة الثانية تبدأ من عام ١٩١٩ حتى تبلغ الوقت الحاضر حيث تحقق ظهور الاعلان السياسي.

مكتبة الفكر الجديد

تعتبر الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي عام ١٩١٧ واحدة من اهم العوامل التي دعت إلى ترسيخ الاعلان الايديولوجي فقد ظهر نوع جديد من الاعلان يسمى «النافذة» للفنان ميخائيل جيرمنسكي وتحتوي هذه الاعلانات الجديدة على رسوم توضيحية ممثلة بتتابع سينمائي ساخر، ومن اشهر نماذجها تلك التي نفذت مع شعر الشاعر مايكوفسكي، وتشير احدى الناقدات السوفياتيات إلى مدى تأثير الايقونة الروسية وتصميمات الفن الشعبي الروسي الذي كان شائعا حتى نهاية القرن التاسع عشر، إلى جانب التكامل ما بين النص والرسوم في اعمال لاريونوف وجورنجارف ،لقد الهم هذا التكامل الشاعر مايكوفسكي لتطويره من خلال اهتمامه بالحكايات الشعبية الشائعة. وكانت جميع هذه الاعلانات تنجز بجهود تعاونية ثم ترقم على طبعة منها وتوزع على الجماهير لتعرضها بالنافذة.

ان فكرة الجهود التعاونية للانتاج الاعلاني ظهرت في برلين ايضا من قبل مجموعة نوفنبر التي اسسها ماكس بيخستين وهانس يختر عام ١٩١٨ كما اخذ بهذه الفكرة من قبل الجمهوريين والشيوعيين في مدريد وبرشلونة اثناء الحرب الاهلية عام ١٩٣٦، وقد عكست اعلانات هؤلاء ظهور تكنيك جديد في الاعلان مثل استخدام «الفوتو مونتاج» كما ظهر تأثير تكنيك اعلانات النافذة على معماري الطليعة حيث أعدت مساحات بنائية كبيرة في العمارات لتعرض عليها الصفحات الأولى من الصحف اليومية، ويعتبر الغربيون هذا الاسلوب الطليعي مرادفا لتكوين المجتمع السوفياتي الجديد الذي اوجد بعد الثورة الاشتراكية.

استخدم الفاشست الاسبانالاعلان كوسيلة للقتال كما اعتمدت الفاشية اثناء حكمها في ايطاليا على اعلانات تصور بالابعاد الثلاثة وبشكل يظهر مدى تأثير الفخامة المعمارية للامبراطورية الرومانية القديمة وكانت الحروف الكتابية احد العناصر التي استخدمت في هذا التصوّر. وقد لوحظ تأثيرها على الاعلانات التجارية وخصوصا في

مكتبة الفكر الجديد

اعمال الفنانين بيرو توتايني، وبيوني باسيتا، كاعلان سيارات فيات الذي صمم بشكل يشابه ما نراه في مقدمة افلام شركة فوكس للقرن العشرين.

لم تحقق الاعلانات التي ظهرت خلال الحرب العالمية الثانية اية اضافة واضحة إلى التطور الذي حصل في التصميم الاعلاني من قبل ، بالرغم من ظهور بعض الاعمال الجيدة في الولايات المتحدة لبعض الفنانين منهم «هنري كورند، جين كارلو» وفي الاتحاد السوفياتي «مخيائل كوبريانوف» لقد تغيرت وسائل لاعلام الجماهيرية في مجتمع ما بعد الحرب وظهرت وسائل جديدة وفعالة للدعاية من خلال الراديو والسينما، وفي عام ١٩٤٥ ظهرت تصورات سياسية وفكرية جديدة اوجدت اعلانات تعارض الحرب حيث اعيدت روح اعلان كاثي كولفاتيس «لا حرب أخرى» والذي يعود لعام ١٩٢٤ بشكل اخر من قبل الفنان كاتسو بعنوان «لا هيروشيما اخرى» ويمكن ان يلاحظ ان هذه التغيرات الجديدة قد حدثت في الاسلوب اكثر مما حدثت في المحتوى.

خلال انتفاضة باريس اذار ١٩٦٨ ظهر الاعلان وبعد مائة عام من النمو كوسيلة شجاعة وفنية في النضال. وكما في اعلانات النافدة ايام ثورة اكتوبر، استخدم الاسلوب التعاوني في اختيار التصميم والطبع وقد شارك في تنفيذ هذه الاعلانات مختصون وهواة كما عارض اولئك المشرفون على الانتاج تحقيق مفهوم «السوق الفني للاعلان»، في مقدمة كتاب عن مجموعة من هذه الاعلانات صدر في الولايات المتحدة اشارة تقول «ان التجربة اوضحت لنا مدى خطر الغموض ومدى الحاجة إلى تعاون الشعار في تكملة التصميم، ان الخيال فعال جدا فقط عندما يتدخل ويقاوم الهجوم الذي يحققه الشعار». يصف احد النقاد المرسم الشعبي الذي كان يصدر هذه الاعلانات فيقول «في المرسم مجموعة من العمال، والطلبة، والفنانين وجميعهم يعملون على انتاج اعلاناتهم بوساطة الطبع على الحرير، الليثوكراف وطرق اخرى، وهم اذ يلتقون يوميا في اجتماع عام لاختيار التصميم الفني والشعار اللازم للاعلان يطرحون

مكتبة الفكر الجديد

ومن خلال هذا الاجتماع مناقشات حادة في المسائل السياسية اليومية».

ان اعلانات المرسم الشعبي التي كانت صوت انتفاضة اذار ٦٨ تمكنت ان تحتفظ بافضل تقاليد التكوين الفني الناجح «الرموز العامة، اعلانات الشارع التي يبدأ فيها التطور في التصميم والفكرة» إلى جانب نجاحها الدمج المباشر بين الكلمة والتصور.

في نهاية عام ١٩٦٠ بات واضحا تأثيرالتطور الذي حصل في الاعلانات التجارية على نمو الاعلانات الايديولوجية سواء كان ما تطرحه من افكارا حزبية محددة او تعبيرا عن افكار الجيل الجديد.

وليس من شك في ان اعلانات الثورة الصينية التي استطاعت الاستفادة ذلك التكتيك ذات اسهام رائع يستحق التأكيد في تاريخ التصميم الاعلاني الايديولوجي. ان هذه الاعلانات، الرايات كانت كما هي الحال في الغرب نتيجة لتطوير الفن الشعبي. اما اعلانات الثورة الكوبية فانها تحتل مكانة مهمة وشهرة واسعة. حيث قدم هذا البلد القريب من الولايات المتحدة جغرافيا والبعيد عنها ايديولوجيا ، ومن خلال الاستفادة المزدوجة من تجربتي الاعلان الشرقي والغربي اعمالا ناجحة نفذت باسلوب غربي وبفكر اشتراكي. وهي تعكس مدى تأثير الدعاية التجارية وروحية الفن الشعبي واعلانات الافلام الامريكية ذات المجتمع الاستهلاكي إلى جانب اعلانات المسرح البولندي واعمال الفنان بيكاسو.

يصف احد النقاد حالة المجتمع الفني بقول « في البيت والحائط وعلى النافذة شكل جديد للاعلان حل محل صور الفلمنكو والتقاويم الامريكية ومجلات الدعاية المتعلقة بالمنتجات الاستهلاكية وهي تعكس تصورا جديدا دونما لجوء إلى استغلال الاثارة الجنسية ووهم الحياة الارستقراطية ».

تتسم هذه الاعلانات باسلوبها الزخرفي دونما خضوع للصرامة التوجيهية وتعبر تصميماتها البسيطة عن روح الثورة بحيث تمكنت من ايجاد حالة اقتراب بين لغة

مكتبة الفكر الجديد

المجتمع الاشتراكي وبين اعمال مصممي الكرافيك المحترفين. ولوجود بعض الاسباب التكنيكية المتعلقة بالطباعة اتسمت بقلة طبعاتها، الامرالذي منحها قيمة سوقية مهمة لدى هواة الاعلان بالرغم من محاربة المسؤولين انتاجها لهذه السوق، لايمانهم بان الاعلان الايديولوجي قد صنع من قبل مجتمع اشتراكي ولمجتمع اشتراكي وان مهمته توجيهية وتثقفية تزول بزوال الظروف التي اوجدت الحالة التي يتعرض لها الاعلان.

تشير احدى المجلات الكوبية إلى ظاهرة التقارب بين فن الرسم والكرافيك التي برزت في كوبا بقولها ان تقريب الرؤيا بين مجموعتين من الناس هؤلاء الذين يذهبون إلى المتاحف واولئك الذين لا يذهبون ، إنما هو تقريب لرؤيا تقدم وجود مظهرين من الفن واحد للمتعلمين واخرللاميين. ان فن اللوحة مألوف جدا لدى المتفرجين والفنان، وان اللوحة هي الرسام بافكاره ومشكلاته في حين ان الكرافيك «اغلفة الكتب، المجلات، الاعلانات» يمثل ايصالا للحدث ونتيجة تعتمد على السينما والمسرح والأدب ، وان كان علينا عدم اغفال المزية في تنفيذ كلا العملين. اللوحة ومجاميع الاعمال الكرافيكية. تقدم اعمال الفنان «راؤل مارتينيز» احد فناني كوبا المعروفين نموذجا عن هذه الظاهرة ، حيث تمكن ان يطور من خلال رسومه تصميمات تظهر علاقتها باشكال الفن الوطني الكوبي، وكما هي الحال في تطور الاعلان في البلدان الاخرى من خلال الفن الشعبي نلاحظ هذه الظاهرة في اعماله لايجاد وسائل حقيقية للتعبير الشعبي ، يقول الفنان مارتينيز في احدى المقابلات الصحفية «ان الرسم في مختلف اهدافه باتجاه المطابقة والحل للمشكلات التي تجاوزها الفنان نفسه اما الفنان الكرافيك فيجيب على المشكلات التي وضعت له ، والحقيقة ان الفن في جميع انحاء العالم يتجه اليوم نحو طرق الفن الجماهيري.

جريدة الجمهورية ، بغداد ١٥ آب ١٩٧٣

مكتبة الفكر الجديد

ملصقات للعالم الثالث

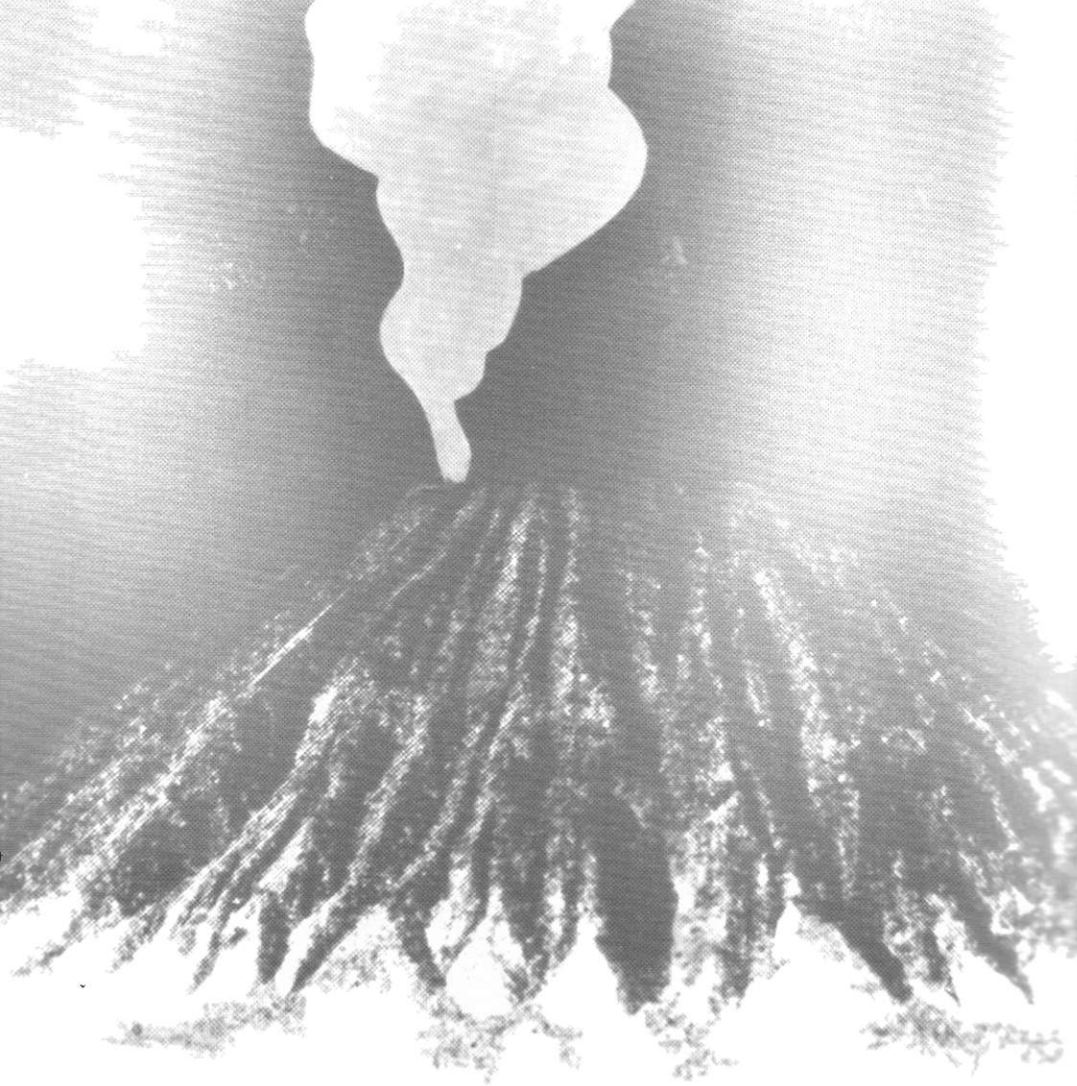
أي ملصق جديد، مهما كان وقتيا في تعبيره، لابد وان يستهدف هدم صورة سابقة في المخيلة، او أن يعمل على تدعيم حقائق لا زالت شديدة الحاجة للتأكيد. بهذا الاستهداف يلعب الملصق دوره بين مهمتين، مهمة تنمية الوعي ومن ثم الاقناع، ومهمة تطوير الثقافة البصرية، وسنكون على جانب من الخطأ اذا اردنا ان نفهم هذا الفن عن طريق ربطه فقط باوليات الشكل الجمالي وتنوعات صياغته، رغم ان هذه الاشكال تعتبر بمثابة عناصر اساسية للافصاح.

ان تصنيف الملصق تحت حقل الافكار وما يندرج عنها من تحليلات يبدو مقبولا اكثر بمنظور ما يراد منه تحقيقه، ليس لان من مهمة الملصق ان يوجد نوعا من الارتباط مع المشاهد مهما كان شكل هذا الارتباط، بل لانه يستهدف اصلا ايجاد تغييرات في معرفة المتفرج كيما يحرره من تصوراته السابقة لهذا الموضوع او ذاك.

لعل في هذا ما يوضح اهمية الملصق كقيمة حضارية معاصرة في بناء المجتمع وما يمتلكه من مجالات غير محدودة لابتكار اشكال جديدة للاتصال. ورغم هذا فان غياب

واديسلو بلوتا ١٩٧٩ ، نضال العالم الثالث، كواش على الورق ٨٣ x ٦٠ سم. الجائزة الثالثة ، بينالة بغداد العالمي للملصقات الاول.

مكتبة الفكر الجديد



مكتبة الفكر الجديد

THIRD WORLD

الوعي في العالم الثالث بدور الملصق يدفع الكثيرين الى اهماله وفي احسن الاحوال الى تذكره عبر الملصقات التجارية لا غير.

ان سعي شعوب العالم الثالث في بناء مجتمعات جديدة ونزع الصفة الاستعمارية عن ثقافتها وكياناتها الاخرى تشكل محورا لأضخم ظاهرة ثقافية وفنية في هذا العصر، ليس بمعنى مساحتها الجغرافية وعدد سكانها الهائل ولكن بسبب النمط الذي تستكشفه، وهو في الواقع نموذج للاحتجاج ضد الاذلال الذي عانته هذه الشعوب لعشرات من السنين والمجازر التي تعرضت لها بدون رحمة.

إن معرض بغداد العالمي سيحاول في دوراته القادمة تأسيس تقاليد فنية وثقافية غير مستلبة او مقطوعة عن مجتمع العالم الثالث الذي تستهدفه، فالاشكال (الجميلة) لا يمكن أن تجعل من الفقر والامية والاستلاب الثقافي حيوانا مروضا الا داخل قفص الملصق، كما ليس باستطاعة الفنان أن يحرر ثقافته الوطنية من ظل الثقافة التقليدية والتأثيرات التي تركتها الثقافة الاستعمارية إلا بسعيه لاكتشاف تقاليد وقواعد انطلاق جديدة تصنعها ملصقات من إبداع فنانين لا تتحكم فيهم السلطة العسكرية ورقابتها ووسائل إعلامها الخالية من الحقائق. هكذا يولد التغيير من التفاعل والتصادم. أن كل جزء من الحياة اليومية التي حولنا وكل تصور من تصوراتها تشكل عناصر لا يمكن مناقشتها والتفوق عليها إلا ببناء شخصية متحررة تفرض نفسها على أنقاض الشخصية القديمة المستلبة. القرارات الرسمية والبلاغات لا يمكن أن تصنع ثقافة حقيقية، بينما يكون تعزيز الانتماء الثقافي للتراث الوطني وفضح كل اشكال التخلف بمجابهة صريحة دليلنا للمعرفة الجديدة، لقد حان لفناني العالم الثالث أن يشيدوا تقاليدهم الرائعة البعيدة عن التبعية وان يعملوا على انتاج ملصقات تحقق الانعتاق من ازدواجية الثقافة وبنفس القدر مضادة الي نمط التسلية والاستعراض الجمالي الذي يميز الملصقات التي تخدر المتفرج بدلا من تحريضه على الفعل الثوري.

مكتبة الفكر الجديد

إن فعالية الملصق في حركة التغيير، مرهونة بحرية وتماسك الفنان ومقدرته علي مناقشة وادانة النظام القديم، كما ان تفجير كل ما هو عائق امام اعادة خلق علاقات جديدة لابد وان ينسق مع وسائل التعبير الاخرى وما تسعى لتأسيسه من مفاهيم لان الملصق شأنه شأن وسائل الاتصال الجماهيرية الاخرى يواجه بنسبة كبيرة من المتفرجين السلبيين وما لم تكن هذه الوسائل مبدعة بالافكار ومملؤة بالتحريض فانها ستواجه خطر الانعزال والفشل بحسب هذا الموقف يكون المبدع الحقيقي، فنانا ذا كيان ثقافي محرض ينهض من عقم المعارف القديمة وجمودها.. فنانا غير محايد امام التخلف الثقافي والاجتماعي وامام الاشكال المتنوعة للقمع.

مقدمة دليل معرض بغداد الدولي للملصقات ، لندن ١٩٧٩

مكتبة الفكر الجديد

هذا التصور الاكاديمي .. لماذا؟

كيف يمكن للفنان ان يختزل كل التاريخ الشخصي الى حالة نصب..؟ وكيف يمكن له ان يحيلنا الى ثقافته وافكاره. وهو المرهون بمتطلبات محدودة وعمومية..

ما أود مناقشته هنا. هو على صعيد التعبير وطريقة تصور التاريخ (وقائع، اشخاص) ذلك بمعزل عن مستوى التقنية وكفاءتها في التطابق مع المعطيات الانسانية والافكار.

مقدما افترض ان عمل تمثال لشخصية معينة، هو اقرار باهمية انجازات تلك الشخصية في الميدان الفكري او العلمي الذي تفوّق فيه.. هذا الاقرار ليس قناعة ابدية وانما هو وكما افترضه ايضا، تعميم ذلك الوعي الذي قادنا الى انجازات نحرص الان على تخليدها.. بهذا المعنى يكون التمثال بمثابة تأسيس لوعي جماعي يحتوي مضمون الثقافة والافكار وليس الشكل الفسيولوجي للانسان فقط، انه بشكل ما، نتيجة لمضمون الثقافة والتاريخ.. هذا التحديد لمفهوم النصب الشخصية، يقودنا الى الاحتكام للواقع والى ما هو موجود حالياً.

لا سبيل الى الشك ان اكثر الاعمال المنجزة في هذا الميدان تقع خارج هذا المفهوم، حيث لم يعمل اي فنان على اثبات المعطيات الثقافية والفكرية الا بشكل اصطلاحي،

مكتبة الفكر الجديد

ولم يستعمل من التجارب العالمية غير قيم هامشية تحاول التوفيق بين الفكر التقليدي وبين الممارسة الابداعية. هذه القيم ،وهذا الانحياز الخاطئ عند التطبيق جماعيا او فرديا، قاد تلك الانجازات الى نزعة توضيحية هي باعتقادي « تعامل سهل » مع التاريخ ونظام العمل الفني... قد يقول البعض انها نتاجات تُبرر بكونها بدايات لم تستدلُ بعد على متطلباتها الفنية ولا الثقافية في هذا الاطار الجديد من العمل (الشارع، الحدائق، العمارة) وان الفنان العراقي الذي فرض عليه هذا الاختيار لازال يعتمد على خلفيات فنية وفكرية ليس من السهل جعلها عمومية بين ليلة وضحاها.. هذه الاقوال تعجز في ان تقودنا الى ما يدعمها، لاننا نعلم جيدا بان التجربة الشخصية (ماضي الفنان) لم يكن مهلهلا بحيث يجعله بعيدا عن التماسك امام هذا النمط التصويري من الفن. وان النحت كأي نوع من الفنون نظام عمل تعبيري لا يفصل بين طريقة التفكير وبين الممارسة.. ونحن عندما نراجع ماضي اسماعيل فتاح او محمد غني مثلا، لا نصاب بالخيبة قطعا، بل بالعكس سنواجه محاولات ناقشت الكثير من المشاكل الفنية بشجاعة، لتعطينا الدليل في النهاية على ما يمتلكه هذين الفنانين من مقدرة فنية واضحة. ثمة فنانين فصلوا بين التجربة الفنية والتاريخ لصالح وعي ضيق يلتجئ الى نزعة وصفية هي في اساسها مفترضة وغير دقيقة دون ان يكلفوا البحث عن مضامين تنسجم مع المعطيات الانسانية الحديثة، لقد تجاهل هؤلاء ثقافة الواقع وحدود التاريخ نحو اشكال استعراضية قادتهم ضمنيا الى نتاجات معزولة وتشويهات ذهنية للتاريخ، وليس تمثال (عنتر) ببعيد عن الاذهان هذا النصب الذي ظل معطلا جماهيرا ومتناقضا حتى مع هدفه على الرغم مما حاوله الفنان من استثارة حالات تعبيرية مباشرة كان يعتقد انها كافية للتواطؤ معه. اخرون حاولوا عمل تماثيل تصعّد قيمة التعبير فأثاروا الجدل حول العلاقة بين التاريخ الشخصي والثقافة وبين النزعة الاستعراضية للشكل والخصائص الابداعية، لكنهم لم يتمكنوا ان يدعموا هذا الجدل بمبررات تبعدهم عن التركيبات الجاهزة وعن (الامانة الاكاديمية)

مكتبة الفكر الجديد

التي هي في الواقع ضد تجربتهم الشخصية بشكل كلي.. لقد خلق هؤلاء الفنانين تقاليد ميّالة الى صناعة تأثيرات وصفية تتغير وفقا للقواعد المعروضة والمحسوسة (النسب التشريحية، الشبه، الملابس) مجموع هذه الخصائص هي التي تعطي الشخصية الوضوح، اي ان مضمون العمل يستمد من اصل تقني ومن مهارة، وكما اصبح الوجود التاريخي مرهون كحقيقة بالمقدرة الفنية فقد اصبح العمل الفني نفسه كرؤيا وسيلة خاضعة لمعنى ذلك التصور.. بهذ المعنى تصير العلاقة مع الشخصية هي علاقة بصرية وتمتع حسي لا غير تأخذ مظهراً جديداً كلما تمكن الفنان من تحقيق بعض الخواص المتميزة لذلك العصر.. هنا لا يكون المرء الا مشغولا بمتابعة الاوصاف .. هل يمكن ان يكون الكاظمي هكذا؟. والى غير ذلك من الانشغالات الفوقية، اما التساؤل الحقيقي، الفصل الاكثر اهمية، ثقافة وافكارالفارابي، شعر واسهامات الكاظمي الثقافية.. فانها ستظل قابعة خلف اسم هذه الشخصية او تلك.. باعتبارها ملحقات او نتائج متأخرة!!

ان اقرار مميزات ما، ثم الاعتماد عليها في تحديد قيمة ووسيلة التعبير لا يكفي، اذ يكون معنى ذلك مجرد تشخيص لا غير، وعلى اسس نعلم مسبقا بتقليديتها، ان مفهوم العمل المنجز (باساليب متنوعة) لا تعني اولية نظام العمل التقني والضوابط الاكاديمية، اولية المواصفات الشخصية.. ان الفنان معني للتعبير عن قيم الشخصية نفسها كمجموعة افكار يمكن تحديدها بجملة خصائص لنقلها من خاصيتها المحدودة الى حياة يمكن تعميمها، الى عملية تثقيف متوال.. ان الاصرار على هذا النمط الاكاديمي من التصور، على هذا النمط من التعامل مع التاريخ، إن اصبنا، او اخطأنا سيجعلنا امام نتاجات تدريبية لا تكمن فيها امكانية التعبير وانما الصنعة وسنكون اما فنانين بدون إبداع، أو صناع في عالم يشيد كشوفات مذهلة في التعبير. كيف يمكن اذن ان تلغى حالة الفصل بين التجربة الشخصية والنصب ..؟ بين الحاضر الذي يسعى الفنان على تطويره

اسماعيل فتاح ، جدارية شركة التأمين الوطنية ، بغداد ، برونز.

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

والمستقبل الذي يجيء ..؟ بين بناء تاريخ عصري للثقافة الوطنية وطريقة التعبير..؟ إني افترض حلا على صعيد يطابق بصورة اعمق المحتوى المضاد لفن المناسبات، هذا الفن الاشبه بمشاعر خادعة ومؤقتة. هو ان ينقل الفنان موقفه الى اطار يوسع فيه مدارك الجماهير ويحسم أزدواجيته (عملا ومضمونا) ازاء القيم التي يعتقد ان التعبير الاكاديمي هو الذي يمكن ان يتضمن امانة الحقيقة، هل يتعلق الامر حقا بالفنان وحده ..؟ بتناقضاته كمبدع في مجتمع لم تعمم فيه الثقافة الفنية بعد.. ؟ افلا تكون الجهات التي تطالب الفنان بالمواصفات والتعبيرات المباشرة مسؤولة عن ذلك النقل الالي للتاريخ والثقافة ..؟ يقينا ان شكل مستقر واضح المواصفات يمكن ان يحقق اقترابه (حسيا) بسهولة من المرء. الا اننا ينبغي ان نفكر بالاطار التاريخي للبناء الفني، لمحتواه الثقافي والابداعي «كطريقة للتعبير وكتقنية» والذي ينبغي ان لا ينفصل عن الايديولوجية العامة للفنان ازاء المجتمع والثقافة والفن، كما نفكر بان تطوير المدارك الذهنية والذوقية تتحقق بالدراسة فقط. ان المحيط الهندسي والبصري مسؤول ايضا بصورة لا نقل اهمية عنها.. ترى ماذا لو اتيحت الفرصة لاسماعيل فتاح أن يعمل نصبا حضاريا «للمدينة الفاضلة» بدلا من الفارابي «الانسان »، أو ان يطلب من محمد غني ان يشيدَ تصورا معاصرا لقانون حمورابي بدلا من حمورابي (الذي لا نعرف اوصافه الا القليل والمشوش).. ماذا لو سمح للفنان ان يستخدم هذه الاعمال الحضارية العمومية لطرح مفاهيم جديدة تعمق بتجربته الفنية الخاصة، ان افتراضاتي هذه، تسعى لان لا تكون اعمال النصب خارج التجربة الفنية الخاصة للنحات، خارج تاريخه الفني لان ذلك لن يولد غير الاهمال لميدان الثقافة والابداع، ولن تكون غير نصب تاريخية بحتة لا تقدم فيه غير الاسماء والاوصاف.

الجمهورية، بغداد ، ٢ ديسمبر ١٩٧٥

مكتبة الفكر الجديد

كيف يصبح المتحف

مؤسسة للثقافة الجماهيرية؟

المتحف مؤسسة تنتمي إلى القرن التاسع عشر، الا انه كغيره من المؤسسات «الروحية» للبورجوازية يحمل مضمون قرون سابقة، وهو يحمل بشكل خاص ازدواجية مؤسسات القرون الوسطى: الروح والجسد. وفي الواقع انه اكثر من ذلك، انه وليد المؤسسات الاميركية الأوروبية. ومن هنا اكتسب المتحف غموض عنصر «المقدس» وبهاءه. ومع ذلك بناءً زمنياً معقد يجعل الذاكرة الانسانية الحاضرة امام حالة خاصة. هي فيما تقدمه بفضل التكرار والمقارنة من معطيات أولية تجعل المعرفة الانسانية، وتحت واقع هذه المعلومات «المجمعة» يحرر المتلقي من انتباهه المقيد بمكان وزمان إلى مكان وزمان اخرين. وعبر حالة الاستمرار التاريخي للوعي الانساني. يتمكن المتفرج عن اكتشاف الاتصال العميق الذي يكمن وراء حضارات تختلف عن بعضها في الزمان والمكان والاسلوب. عندئذ لا تعود الواح الكتابة والمنحونات مجرد مساحات واشكال، وانما مجموعة من الفعاليات ذات الارتباط العميق بتاريخ متشعب ومضاد ومتداخل. ان الانسان الحقيقي كما يقول ميشيل بوتور يتألف من الجسم ومن الاشياء التي تخص الجنس البشري كما يخص هذا العش هذا النوع من الطيور.

تعتبر متاحف الاثار من اكثر انواع المتاحف صعوبة بالنسبة للمتفرج وذلك لارتباطها الكلي ببنيتها الاساسية وهي المعرفة التاريخية، تجاه مسألة كهذه سرعان ما يحاصر المتفرج «السلبي» بزخم من الوثائق والخبرات أو المهارات هي في مجملها وثائق عن وعي الانسان وتطوره، وللخلاص من هذه الوقائع يلجأ مثل هذا المتفرج إلى الهروب

مكتبة الفكر الجديد

بأي شكل من الاشكال فليس غريبا اذا ان تكون زيارة طلاب المدارس المتوسطة مثلا «وهم لخاضعون لكابوس التلقي الساذج والنصائح التراثية المباشرة» لعبة يفرحون بانتهائها. ان الفرد الذي يقوم بزيارة المتحف الاثاري ليس مجرد متفرج اعتيادي لانه امام معرفة محتملة ومن خلال المتاحف المؤكدة «لانقصد الانسان» كما يسميها انديره مالرو يتراجع المتفرج السلبي ليفصح المجال امام المتلقي المثقف.

من المؤكد ان يكون المتحف العراقي للاثار يرتبط بالظروف الموضوعية التي ساعدت على ظهوره وقد مارس من خلال تطوره تأثيراً متزايداً على الحياة الثقافية يختلف في طبيعته ودرجته ونتائجه باختلاف المستوى الثقافي للمتلقي أو المتفرج لذلك فان تحويل هذه المؤسسة إلى مركز تربوي للجماهير «بمعناها السياسي يشمل اوسع الفئات الشعبية» لا يحمل تبعته «مضمون» المتحف أو الايديولوجية التي تقف خلف طريقة الاختيار ثم العرض بقدر ما تسهم به التركيبة الاجتماعية القائمة ان جماهيرنا أمية بنسبة تزيد على السبعين بالمائة ومن ثم لا يمكن التحدث وبسهولة عن المتحف «كوسيلة ايصال ثقافية» لان هذه المشكلة عنصر موضوعي يفرضه الواقع الاقتصادي والثقافي ولا يمكن حلها الا بحل مجمل التناقضات القائمة. وهناك جملة من الحقائق ينبغي ان لا نكف عن تثبيتها ازاء مواصفات المتحف كمؤسسة ثقافية وازاء بعض الحلول التي اقترحت في ندوة آفاق حول المتحف.

١ – ان الشريحة الايديولوجية التي تتواتر من خلالها النماذج الاثرية المعروضة تحددها زاوية النظر التي يبصر من خلالها المتفرج إلى حركة التاريخ. وبذا تكون سلبية المتفرج التي هي نتاج برامج التربية التاريخية هي التي تقود إلى صياغات في مصلحة الفكر الارستقراطي. صياغات تعتقد مثلا بان الخوذة الذهبية من «المقبرة الملكية» في آور مثلا والمعروضة في القاعة السومرية بالمتحف العراقي تمثل نماذج ملكية اكثر من تمثيلها نتاجا رائعا ومذهلا للمجهولين من الفنانين والصناع الصغار

مكتبة الفكر الجديد

لقد وضع قانون حمورابي في مرتبة واحدة الفنان مع البناء والعمال الاخرين» ان وجهة النظر الموضوعية ينبغي ان نؤكد ان نفيها لانتاج مثل هذه النماذج كأدوات يومية ليس نفيا لقيمتها الفنية الرائعة.

٢ - لا يعمم المتحف كوسيلة ايصال للثقافة وكمؤسسة ايديولوجية ولا يلتحم بنسيج الحياة الفكرية الا بقدر ما تستطيع مناهج التربية التاريخية ان تتعرف وبعلمية على تلك الوحدات من الخبرة الانسانية ضمن سياقها الفكري والحياتي وان تتخلص من اجتهادات اليمينيين الذين يدعون إلى تراث استهلاكي «يمجد الملوك واعمالهم» بتفريغه من الصراع الطبقي.

٣ - ان تحويل الجماهير بمعناها السياسي إلى جماهير تملك المعرفة التاريخية طريق طويل ولابد ان يمر خلال تجارب عديدة ومتنوعة وخلال تربية سخية وواسعة على النطاق الشعبي. وازاء مهمة كهذه لابد من تعامل جديد في طرح الثقافة التاريخية، ان صياغات المتخصصة تاريخيا واثاريا إلى حد الانغلاق، صياغات الوثائق الملكية المجردة سرعان ما تواجه العزلة، إذا اصرت على القناعة بتاريخيتها دونما محاولة اخضاعها إلى الحاجة اليومية الحاضرة.

: - إن نجاح المراكز التربوية الملحقة بالمتاحف في الدول النامية لن تخلق غير قواعد طلابية صغيرة وذات علاقة نسبية بالمتحف وهي علاقة ذات بنية وقتية. كما انه لا يمكن للحول الاجتماعية «نوادي المتحف، مطعم يلحق بالمتحف والخ» ان تسهم في ايجاد تقليد ثقافي ثابت وذي صلة غير وهمية بالتاريخ. ما دامت الادوات المادية للثقافة تعوض المعلقات السبع بالسبع معلقات» كما يقولون ان المعرفة لا يمكن ان تكون الا تضيا لكي تفرض حتميتها في احداث الوعي الجماعي وعلى مستوى الحياة اليومية.

: - مما لا شك فيه ان المتحف العراقي يمتلك مجاميع جميلة من البطاقات الاثرية إلى جانب الكتب الاثرية المتخصصة. ولكن مما لاشك فيه ايضا اننا لازلنا نفتقر لكتاب

مكتبة الفكر الجديد

وليس «لدليل متحفي» بمستوى كتاب الفن العراقي المعاصر مثلا يؤكد من خلاله اهمية وروعة النماذج الاثرية التي يمتلكها هذا المتحف مرفقة بمقدمة مركزة عن الخصائص المميزة للحضارة العراقية. كما اننا لازلنا نفتقر إلى ملصقات اثرية «هذه الوسيلة الاكثر ارتباطا برجل الشارع من اية وسيلة ايصال اخرى». على اننا ينبغي ان نميز بينها وبين الملصقات التي تستخدم النماذج الاثرية بالشكل الذي يدعم للتصور السياحي اكثر مما يؤكد الخلفية الثقافية كما ان من الضروري ان نتذكر اننا لازلنا نفتقر إلى فلم سينمائي يكون بمستوى علم «التراث الحي» الذي انتج في منصف الخمسينات. وهذه كلها طبعا مسائل ستسهم» في تحويل المتحف العراقي إلى مؤسسة عصرية للثقافة الجماهيرية الا انها لا تخلق لوحدها حل المشكلة.

جريدة الجمهورية ، بغداد، ٢١ نوفمبر ١٩٧٣

مكتبة الفكر الجديد

جماعة بغداد بعد عشرين عاماً:

تناقض الفكر والانجاز الفني

في بداية الخمسينات، اخذت تتوضح مواقف مهمة في المجال التشكيلي، كان ابرزها محاولة مجموعة من الفنانين خلق انتماءات للثقافة الوطنية بمنظور معاصر مستخدمة ذلك حماسا ثقافيا لاحتواء التراث المتفتح على التجارب الحديثة. وقد قادها تجسيد هذا الحماس لتجارب استكشافية محسوسة على مستويات مختلفة إلى جانب دليل عمل نظري عمم بضعة مصطلحات هامة، تلك المجموعة اصطلح على تسميتها بـ جماعة بغداد للفن الحديث».

عن بيانهم الأول عام ١٩٥٥، عن ولادة مفاهيم محددة منها «التاريخ الوطني»، لشخصية المحلية»، «المنهج الجماعي». وفي واقع الامر كانت هذه المفاهيم وهي تدعم ـ نجازات واعية لشروطها الفكرية والفنية عاملاً ثقافيا ذا اهمية خاصة، بما اثارته من صلة سببية عميقة بين الانتماء التراثي وبين المسؤولية الحضارية.

ـ لا يستطيع الكثيرون الا أن يتفقوا على إن السنوات الأولى لهذه الجماعة ساعدت عى إيجاد المناخ الفني والثقافي الذي أدى إلى تعميم الانتمائية الوطنية على مساحات ـ سعة من الفنانين مما جعلنا امام ابعاد جديدة تتعلق بالعلاقات الفنية ومهامها في ـوعية ضمن الواقع الاجتماعي واصبحنا نشاهد في هذا الوسط الجديد اشكالاً ـنوعة للتجربة كانت مليئة بالمساعي لاخضاع ما هو شفهي في الحكايات الشعبية وما هو مشاهد في الطبيعة والحياة اليومية وما تخفيه شواهد الاثار وكتب التاريخ من

مكتبة الفكر الجديد

اعمال معاصرة ثم سرعان ما فرضت هذه الاشكال مساهمتها بشكل واضح وفعال على مجمل الحركة التشكيلية بما امتلكته من ذخيرة في المفردات و«التنظيمات» الفنية التي انتقتها بصبر ووعي مبدئي من المنابع الثرية للتراث.

كان لتلك الجهود الشجاعة معنى انساني ضخم - فهي تحت تأثير الاستفادة من التراث - باعتبارها حالة وعي للشخصية المحلية والاهتمام الجدي بتطوير العلاقة بين الفكر والانجازات الفنية، ساهمت في تعزيز الذات الانسانية واكتشاف كياننا البشري الوارث الفعلي لحضارة مذهلة في تنوعها. هنا لابد من التنويه، بأن تنوع مستويات الخبرة الفنية والثقافية قد أدى إلى خلق تناقضات اخذت تتوضح فيما بعد، قلما تعمقت مهمة هذه الجماعة مما جعل انجازاتها الشخصية متفاوتة القيم إلى حد كبير، وهو ما تؤكده ملاحظات البيان الجديدة للجماعة، عندما تشير إلى ارتباط افضل المنجزات الفنية والفكرية بابداع كل من جواد سليم وشاكر حسن

هذا لا يلغي بالطبع المساهمات الاخرى لفناني الجماعة مثل خالد الرحال ونزيهه سليم ولورنا سليم.

مما سبق نصل إلى استنتاج بسيط ومهم في نفس الوقت، وهو إن أهمية هذه الجماعة تتحدد أولا بمدى التطابق بين المفاهيم النظرية المعلنة وبين الانجازات الفنية المقدمة للعرض، وثانيا بمقدار تطويرها لمفهوم الطابع المحلي - فنيا وفكريا من خلال الممارسة، هذا الاستنتاج هو ما اود مناقشته - دون التعرض لمستوى المهارة الفنية والتعبيرية - وذلك للاهمية التي اخذ يتمتع بها بعد ان صار ظاهرة فنية وفكرية لها مشكلاتها وحلولها عند فنانين اخرين خارج الجماعة نفسها.

من المؤكد إن أية مفاهيم نظرية لا تقابلها انجازات واضحة، تحيلنا إلى وضع فني وذهني مشوش واستعارات تؤول دونما صعوبة كما تجعلنا أمام احكام تبدو بجانبها الخبرة الفنية نوعا من المهارة الحرفية.

مكتبة الفكر الجديد

في هذ المعرض، نواجه تنوعا ومرونة لمفهوم – الطابع المحلي – مشاهد يومية للحياة، تراكمات من احداث تاريخية، موضوعات منجزة بانتقاءات تراثية متنوعة كل ذلك جعلنا نشعر بأن أكثر الأعمال كانت قد شغلت نفسها بالتعبير عن متطلبات ذهنية وفنية خاصة. لكننا سرعان ما سنواجه حدود هذه المرونة، بما سنشاهده من لوحات تمثل مناظر طبيعية وحياة شعبية يومية « على الرغم من أن هذا المضمون لا يكفي عادة لإعطاء صيغة المحلية » دون أية محاولة لإخضاعها للمناقشة ضمن الرؤيا الجمالية الخاصة بهذه الجماعة، فهي نتاجات تكتفي بتعاملها اللوني المحدود وبنوع من الرصد العياني القريب من التسجيلية .

يقول نزار سليم : أحد أعضاء الجماعة «تميزت جماعة بغداد بمعالجتها للحياة الشعبية، لكن المهم في ذلك هو نظرة الفنان ثم تناوله بأسلوب معين فيه أصالة المنتج» هذا القول مجرد تحديدات ذهنية، لأننا وبكل بساطة لا نكتشف في لوحته المسماة (نواعير) مثلاً أي أدلة على حدود هذا الأسلوب ولا على زاوية النظر المميزة . بهذا المعنى كانت مجموعة من نتاجات المعرض خارج المفهوم النظري الذي يطالب بإخضاع ما هو عياني إلى معاملة تمتاز بخصوصيتها في التعامل الفني. لقد كانت تلك الأعمال قريبة من أسلوب عمل حرفي لا يستوفي شروطه إلا من المهارة الفنية في التعبير لا غير .

لا يقتصر الأمر على نسيان جماعة بغداد في الكثير من الأعمال نمط التعامل مع موضوعات، ثمة نتاجات أخرى تنوعت في اهتماماتها، كان بعضها مضاداً بشكل غريب لمفهوم الجماعة الفني فهي مجرد تجارب فردية تبحث عن أشكال مجردة دون أن تتجنب التناقض مع أساسيات المفهوم الفني في الانتماء المحلي. شعرت مثلاً وأنا أشاهد منحوتات عبدالرحيم الوكيل – ذات المهارة العالية في التنفيذ – بأنها جاءت مثل أعمال جانبية أخرى لتلغي التراث المؤسس لهذه الجماعة وتبعدها عن الحماسة في

مكتبة الفكر الجديد

شاكر حسن ١٩٧٨ كتابة على الحائط ، زيت على الخشب ١٢٠ x ١٢٠ مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث ، بغداد

مكتبة الفكر الجديد

الوفاء لتقاليد تلك المغامرة الجماعية المتنوعة .

وإلا بأي معنى يمكن لمنحوتات هذا الفنان أن ترتبط مع تاريخ جماعة بغداد، وتحت أي شروط يمكن أن يكون ضمن النهج الجماعي للعمل ؟ إن مجرد المقارنة بين هذه الأعمال وبين نتاجات فؤاد جهاد مثلاً، وحتى محمد غني، يجعلنا ندرك بأنها توافقية حماسية في عرض الأعمال فقط ..

لقد تحدثت مع شاكر حسن ، أبرز فناني الجماعة وهو الذي ثبت ملاحظات البيان الجديد الذي نشر في دليل المعرض. يقول شاكر : إن دور الفنان الإيجابي ضمن الجماعة يتحدد بحريته ومهارته في طرح الشعار العام الذي يلتزم به وهو كما سبق وإن ظهر في البيان الأول وتأكد فيما بعد وهو نصطلح عليه – بالتعبير عن الطابع المحلي – وممارسة الأساليب الحديثة في نفس الوقت ، ثم استمر شاكر في الحديث قائلاً : « إن لفناني الجماعة الحرية في التعبير عن رؤيتهم الذاتية في هذا الإطار، فهناك من يعبر عن الشعار من خلال المحتوى وهناك من يتناول جانب الشكل » .

يضعنا شاكر في هذه التحديدات أمام قيم تظل فردية بحدود الإنجاز الفني، على الرغم من كونها مفاهيم عامة لها أبعادها التاريخية، لكن ذلك لا يكفي بالطبع للشك حول وجود – نوع من الحرية – لا تدخل إلا تحت مفهوم التناقض بين الفكر المعلن والإنجاز المعروض، إلى جانب اختفاء النهج الجماعي ميزة السنوات الأولى – ليحل محله محاولات فردية لا تبحث عن تقليد أسلوبي مميز – بمعنى آخر، هل يبرر وجود الجماعة وسط هذا التناقض ؟

يقول شاكر حسن : (إن الحكم على مجموعة الأعمال الفنية المعروضة انطلاقاً من مستوى المهارة في التعبير دون أن يتضمن هذا التعبير بالأساس وعياً جماعياً، إن مثل هذا الحكم هو باعتقادي حكم ثانوي، ذلك أني لا أزال أؤكد أن أهمية الفنان تعتمد قبل كل شيء على أصالته في الإبداع وبواسطة الأسلوب الفني، من هنا فأن

مكتبة الفكر الجديد

التفاوت بين أساليب فناني جماعة بغداد، هو أمر طبيعي)، ثم يؤكد شاكر: (إن جماعة بغداد قائمة في الأساس على وحدة الرؤيا الجماعية وفي هذه الحالة تظل مهارة التعبير كمقياس لتقييم الجماعة ذات أهمية ثانوية) .

لا أدري إذا كان شاكر يعتقد بأن مثل هذه الأقوال كافية لحجب التناقض الموجود في أعمال الجماعة (ليس في مهارة التعبير وإنما في زاوية النظر والموقف الإبداعي) أو أنها كافية لنستنتج أن الحماس النظري فقط قادر على إيجاد انجازات فنية برؤيا جماعية. إنني أعترف بأن المعرض لم يقدم لي غير خليط على مستوى النتاجات الفنية التي كانت مكتفية بالمهارة وقد دعم البحث الشخصي الخاص القليل منها فأنا لا زلت أجهل بأي معنى تحققت الرؤيا الجماعية في هذا المعرض ؟ هل كان ذلك من خلال معالجة الموضوعات والحياة الشعبية ؟ أم الانتقاء من التراث ؟ وبأي معنى يكون الانتقاء ... ؟ إن جماعة بغداد مطالبة – احتراماً لتاريخ بدايتها المبدعة – أن تقدم انجازات تكافئ ذلك التاريخ الحاضر في الأذهان. وإلا فإن هذه الخبرة الفردية الظاهرة في المعرض ستكون بديلة للنهج الجماعي السابق .. إن حماسة الإعلان الجديد لا تكفي للاحتفاظ بمكتسبات تاريخية سابقة ، إنها فقط تذكرني بالمقولة التالية للمرحوم جواد سليم «إن الفنان يتابع ما يجري حوله ويعبر عنه بإخلاص ولكن عليه أن يعرف كيف يحقق هذا التعبير» . وتبدو هذه العبارة ملائمة لفناني هذه الجماعة للتذكير

جريدة الجمهورية ، بغداد ٢٠ آيار ١٩٧٥

مكتبة الفكر الجديد

استنتاجات من مفاهيم غير واضحة

في العدد ٣٤٩ من مجلة ألف باء ، طرح الفنان شاكر حسن جملة مفاهيم من خلال دفاعه عن جماعة بغداد وقد ساقه ذلك إلى أن يؤكد تعريفاته الخاصة حول «الجماعة الفنية» وموقف الفنانين الشباب منها .. أن مناقشة شاكر لوضع الجماعة الفنية في الستينات أوصلته إلى استنتاجات لا تعتمد (باعتقادي) على مفاهيم واضحة، فهو بأسم الاحترام للعمل الفني والمسؤولية الحضارية للفنان يعمم شروط جماعة بغداد كصيغة نموذجية للعمل، إلا أن شاكر ينسى أن هذه الشروط قد تم تجاهلها أساساً من قِبَل فناني الجماعة نفسها ومعرضهم الأخير دليل على ذلك .. هنا لا أريد مناقشته حول الاعتقاد بأن هذه الجماعة (لا تزال رابطة فكرية من أجل تهيئة الرصيد الفكري للفنان وجمهوره على السواء) لأنني سبق وأن ذكرت في نقد سابق بأن المعرض الأخير لم يقدم لنا غير خليط عجيب من الاجتهادات الفردية وليس (الجماعية) وأنه قد أكد بشكل واضح أن مجموعة فناني هذه الجماعة لم يعد يجمع بينهم غير تاريخ سابق، إنهم الآن خارج هذا التاريخ، وخارج تلك المفاهيم التي كونت ذلك التاريخ أيضاً .

حول الجماعة الفنية يثبت شاكر بضع ملاحظات أهمها :

١- إن الفنان العراقي بدأ يتنكر، لفكرة الجماعة الفنية منذ الستينات حينما تصور أنها مجرد مشاركة لا طائل تحتها إلا في المعرض الفني .

مكتبة الفكر الجديد

٢ – إن الفنانين الشباب عبر التأثر بالأساليب العالمية، أخذوا يسخرون من أهمية الرؤية الفنية الجماعية باسم المعاصرة .

٣ – إن الإيمان بالجماعة الفنية ينبع من الاحترام للعمل الفني والمسؤولية الحضارية والتاريخية التي يضطلع بها أي فنان .

مما سبق، سأضطر لمسايرة تاريخية مع شاكر لكي نسترشد بوثائق مكتوبة وبحقائق كونتها التجربة الفنية ... لأن مناقشة المفاهيم أو التعريفات دون ذلك لن يؤدي إلا إلى حالة من الالتباس والغموض .. إن الوثائق تشير إلى أن موقف الفنان العراقي من (مفهوم) الجماعة الفنية لم يتكون إلا عند عام ١٩٧١. أما قبل هذا التاريخ فإنه حاول أن يضطلع بمسؤوليته الفنية والفكرية بكل حماس ولم يكن تكوين الجماعات بوفرة واضحة خلال الستينات إلا ضمن ظروف الركة الفنية التي بدأت بالانفجار ومن خلال الاسترشاد بالصيغ المعروفة (الرواد . بغداد . الانطباعيين) . ولم نجد خلال هذه الفترة، أية إشارة وثائقية عن عدم احترام الفنانين الشباب للجماعة الفنية، كما أن هؤلاء لم يديروا ظهورهم إلى أهمية البحث الفكري في عملية الإبداع .. إن جماعة المجددين مثلاً (أبرز جماعات الشباب عندمنتصف الستينات) قد أكدت في أكثر من إشارة عن طموحاتها في ترسيخ الأسس المبدئية لفن يرفض أن يكون ظلاً للقوالب .. ففي نص لهم نقرأ «لقد ولد التجديد تمرداً على الخطوط البائسة للفن وتطبيقاً للمفهوم الذي ينطلق من العصر بكل أبعاد أنساقه وموقفه، وعلى خلاف الآخرين يحاول المجدد أن يطرح نفسه ككائن واحد لضيق دورها بالتجربة، دون أن يحدث انفصالاً بين مفهوم وآخر، ويدق أسفيناً بين حياته كفرد وحياته كفنان يعيش رؤى خاصة .. » وفق هذا التصور، واجه المجددون المسائل الرئيسية (طبيعة الفن ومعناه، العلاقة بالتراث، مفهوم التجديد) عملياً ونظرياً.

والمجددون إذ طمحوا من خلال بيانهم إلى الاقتراب من فعالية العمل الفني المؤثرة

مكتبة الفكر الجديد

نزيهة سليم ١٩٦٥، زيت على القماش ٨٥ x ٦٥ سم ، مجموعة المتحف العربي للفن الحديث ،الدوحة.

مكتبة الفكر الجديد

إنما كانوا يفعلون ذلك وفق تصور جديد حول علاقة الفنان بالعصر «إن الزمن الحالي يلح جذرياً ليكون الإنسان نفسه، وينظر إلى وسائله بحرية واحترام، يهدمها ويعيد بناءها تحت شروطه الخاصة لا أحد يعرض على الفنان شرطه القبلي وليست ثمة وسائل محددة وقسرية تضعه على طريقة معينة .. هذا ما طرحه المجددون الشباب عند منتصف الستينات كما سنلاحظ أن مجموعة أخرى من الشباب عند نهاية الستينات تطرح نفس التأكيد في بيانها المسمى نحو الرؤيا الجديدة : «إن وحدة النتاجات الفنية عبر التاريخ تضع الفنان في مركز العالم وفي بؤرة الثورة، فالفنان الحقيقي هو الممارس لتأكيد رفضه لأن يكون أسيراً لذلك الجسد المحنط من القيم الاجتماعية البالية» .

إن ما طرحه بيان جماعة بغداد عام ١٩٥٤، من مفاهيم حول التراث وما حاولته جماعة الرواد بالعمل على التعبير عن الواقع المحلي في وعي عصري بالعلاقات بين الاشياء ، قد واجه دعما واعيا من الفنانين الشباب (في المفاهيم والانجازات الفنية)

ففي نص آخر من الرؤيا الجديدة نقرأ (علينا أن نمزق التراث لنوجده من جديد ، لنتذكر فنوننا في وادي النهرين وسوريا والنيل ولنرفض عالم الجمود والتقليد ولنوجد العلاقة الصادقة والدائمة مع جيلنا.).. إن هذا الفهم المركزي للتراث وهذا التطلع الطموح لحضارات الوطن العربي ، كان فهما متطورا عما طرحته جماعة بغداد مثلا ، حيث لم يشر بيانها إلا إلى الجانب الاسلامي من الحضارة في وادي الرافدين. إن هذا الفهم وهذه المواجهة الواضحة هي التي قادت مجموعة الشباب لتغيير موقفهم من المفهوم السائد للجماعات الفنية ، بعد أن أدركوا بأن كل الجماعات بدءا من الرواد ومرورا ببغداد والانطباعيين ، وإنتهاء بجماعات الشباب المختلفة ، لم تكن غير مناسبات سنوية للعرض ، على الرغم من إن واقع الشباب وعلاقتهم كانت تهيئ لهم ظروف الالتقاء اليومي والحوار المتواصل وبالتالي ، فإن مناسبة المعرض لم تكن غير

مكتبة الفكر الجديد

إحدى المناسبات التي تعبر عن تضامنهم وإختلافاتهم في نفس الوقت.

في عام ١٩٧١ وفي مقدمة المعرض المشترك لاربعة فنانين طرح موقف واضح في عدم القناعة من تعامل الجماعات الفنية مع نفسها وضمن التفسيرات المسبقة التي ساعدت على تكوينها .. وبذلك فإن هذا الموقف يرفض أن يعتبر كونه تجمعا فنيا جديدا ، يمكن أن ننطلق من عبارة بسيطة لكنها ذكية ومهمة وهي للباحث إرنست فيشر حيث يقول (إن الفن الجديد لا يخرج من النظريات ، بل من الاعمال الفنية ذاتها) كما يقول (إن الافكار الفنية لا يمكن أن تقرر بمرسوم ، وإنما هي تشكل وينبغي أن تتطور خلال عملية الانتاج) . من خلال هاتين العبارتين حاول الفنانون الشباب أن يقدموا صيغة ـ المعرض المشترك ـ إننا لم نتنكر بموقفنا هذا للمفهوم الحقيقي للجماعة الفنية ، وإنما أردنا الوقوف أمام التخفي البائس خلف حالات لا وجود لها ـ المنهج الجماعي للعمل ـ إننا كنا نشير إلى واقع مرير ومتناقض إلى حد غريب ، بينما لم تتمكن أية جماعة فنية أخرى أن تشخص ذلك أو أن تعترف بشجاعة الفنان الباحث بأن ـ حالة الشراكة ـ ما بين عدد من الفنانين لغرض إقامة معرض فني ينبغي أن تفجر ما دامت هذه ـ الشراكة ـ قاصرة عن تحقيق المفاهيم الحقيقية للجماعة الفنية نفسها.

إننا عندما طرحنا صيغة ـ المعرض المشترك ـ إنما كنا نحاول أن نعطي للعلاقات والطموحات حجمها الطبيعي ، وبذلك لا نريد أن ندعي بمفاهيم جماعية غير موجودة أصلا إلا في نطاق أبحاث شخصية لا زالت مختلفة .. إننا نعتقد بأن ـ المعرض المشترك ـ هو صيغة لبداية الجماعة ، صيغة متحركة ، بعيدة عن التشبث بمفاهيم محددة غير متفق عليها. بهذا المعنى تكون هذه الصيغة مرحلة مؤقتة يمكن تقليص التناقضات الفكرية والفنية والاتفاق على نظام عمل قد يؤدي بالنتيجة إلى الايمان بمفاهيم محددة تصلح لان تكون مفاهيم جماعية ، مع التأكيد بأن ذلك لا ينفصل عن

مكتبة الفكر الجديد

واقع الحركة الثقافية بشكل عام .

إن أدراكنا لمصطلحات ـ المعاصرة ، الاصالة والتراث ، العلاقات اليومية مع الجماهير يمر من خلال تطوير فهمنا وعلاقاتنا بشتى الفعاليات والخبرات والموروثات الحضارية ، ونحن إذ نعترف بأهمية هذه المفاهيم في خلق تجربة تشكيلية منفردة ، فإننا نلتزم بموقفنا في أن إنبثاق اللغة الفنية المتميزة من وجهة نظر معاصرة لا تتناقض مع ما نمتلكه من تاريخ حضاري وما نكتسبه من واقع التجربة اليومية لشعبنا.

إن علينا أن نتذكر أن وجود وحدة الرؤية الفنية بدون قناعة حقيقية لن يؤدي إلا الى ما حصل لدى جماعة الاكاديميين وجماعة الواقعية المعاصرة ، حيث تمزقت بمجرد إقامة معرض واحد.كما إن وجود هذه الرؤية لا يبرر هزال المنهج الجماعي للعمل ولا يعطي أية قيمة حضارية أو فنية للانجاز الفني ما دام لا يمتلك مهارة التقنية كما في المعرض الثالث للبعد الواحد.

مما سبق نشير إلى ما يلي :

١. إن صيغة الجماعات الفنية بوضعها الحالي ، مشروطة بمهارات وخبرات شخصية متناقضة ، وبالتالي فإنها لا تتكافأ وما يضفي عليها من أهمية حضارية على المستوى الجماعي للعمل .

٢ . إن البحث الشخصي للفنان لا يتناقض مع الاحترام للعمل الفني ولمسؤليته الحضارية والفنية ، كما إنه لا يقلل من قيمة الجماعة الحقيقية ، لانه سيكون إحدى الروافد التي تغنيها.

٣ . إن الاهتمام بالتقنية الفنية حاجة حضارية وفنية ، إنها ضرورة لكي نتمكن من إيجاد الحلول للمشاكل التي تطرحها الحركة الفنية من خلال الممارسة العملية .

٤. نعترف بأهمية التوعية النظرية والمساهمة في الابحاث ـ التراثية ، المعاصرة ـ والتي

مكتبة الفكر الجديد

توصلنا الى مفاهيم جماعية للعمل مع التأكيد بأن ذلك ينبغي أن يمر من خلال عملية الانتاج الفني نفسه.

مجلة ألف باء ، بغداد ، ١١ حزيران ١٩٧٥

مكتبة الفكر الجديد

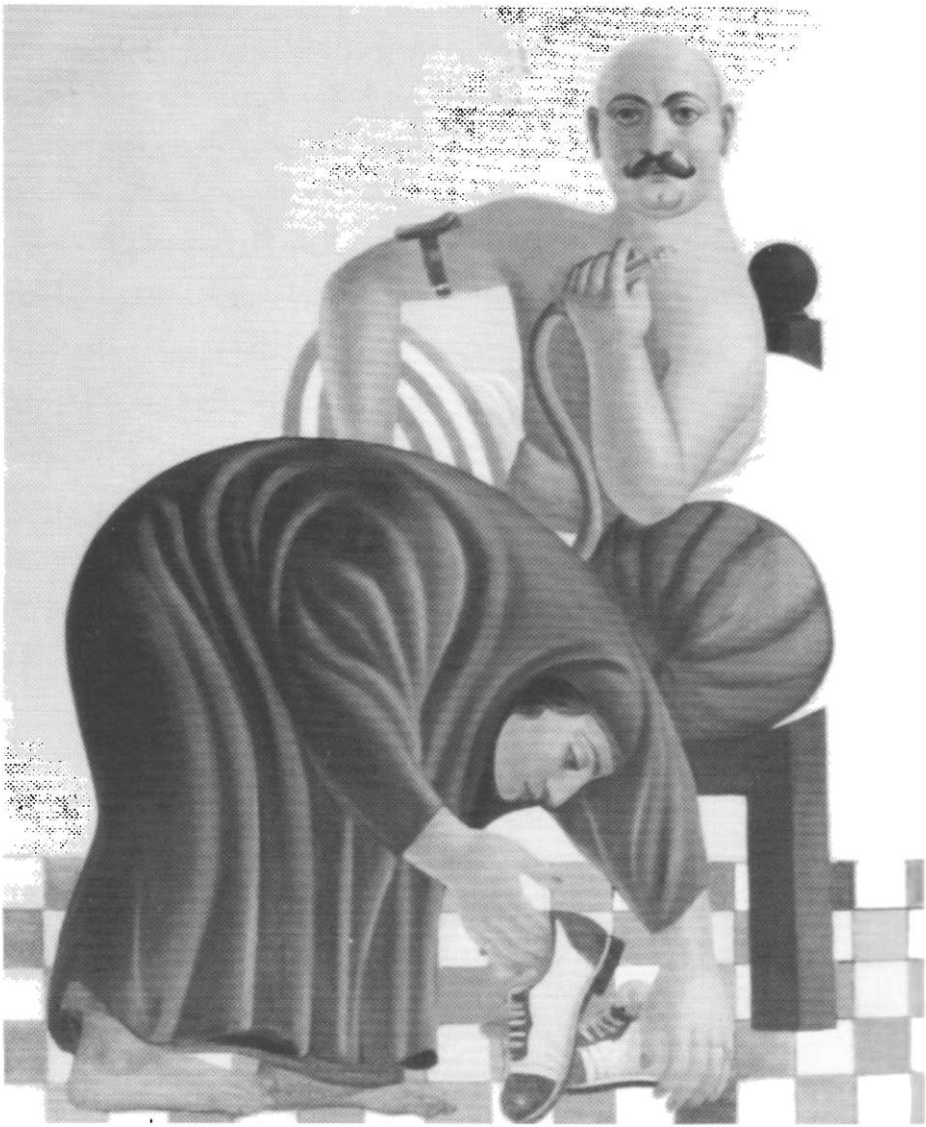
الشكل المرسوم

للعين بتأملها هذه الإسلوبية العالية في إحضار موضوعات يومية عراقية ، تفتح نافذة الحنين على تلك الأماكن المملوءة بالعواطف والذكريات ، على تلك الحياة البعيدة وقد تابعها فيصل دون كلل رغم غيابه عنها منذ سنوات طويلة. إن فيصل لا يتمثل تلك الحياة ، إنه يقترحها ضمن تعامل فني متميز ومنظور غير تقليدي تبعده عن الجانب السلبي الذي يساير هذا النوع من البحث الفني وهو الحس الوثائقي ، حيث تصبح قيمة اللوحة بمقدار إخلاصها لتفاصيل الحياة اليومية لا لطاقتها الابداعية في التعبير. إن تطور هذه التجربة سيكون مرهونا بقدرة فيصل على مزاوجة الواقع مع ما يطرحه من رموز تاريخية وشعبية كما فعل في رسوماته الصغيرة لكي ينأى عن التعبير المباشر والوثائقي.

لا بد أن ندرك أيضا ، إن تنوع الموضوعات بكل مافيها من تفاصيل يوحدها في النهاية ذلك الانتماء الباهر للرسم كقيمة أولية ، وهو إحدى المميزات الاساسية للحركة التشكيلية العراقية .

الموضوع هو الشكل والمضمون يكمل هذه المزاوجة ، نستطيع القول إن أشكال فيصل فيما تثيره من مواقف إجتماعية ترتبط بالموضوع ، تقوم على تلك الفرضية وبالتالي فنحن لا نشاهد شكلا مسرحيا للمقهى وإنما نشاهد أعمالا تفصح عن تقاطعات إجتماعية متنوعة تخضع لبناء فني غني في تضاداته ، التضاد بين الشكل الواقعي (أشخاص ، أثاث) وبين المنظور التجريدي ، التضاد بين التفاصيل المتنوعة وبين الكتلة ، التضاد بين حركة الاشخاص وسكونية ما يحيط بها ، هذه التضادات الفنية في اللوحة يقابلها تضاد إجتماعي في الواقع ، من هنا تفصح لوحة فيصل عن علاقات

مكتبة الفكر الجديد



فيصل لعيبي ١٩٨٩ زيت على القماش ١١٢ X ٩١ سم. مجموعة المتحف العربي للفن الحديث ، الدوحة.

مكتبة الفكر الجديد

أبعد من كونها حنينا الى الماضي ، علاقات تحتمل الكثير من الحوار الخاص بها لفيصل خاصية أخرى لا نجدها عند العديد من الفنانين العراقيين وهو الانتباه للتخطيط كجزء أساسي من لغته التعبيرية ، حتى تكاد هذه الاعمال أن تأخذ مكانة ليست أقل من بحثه في اللوحة ، تتنوع تخطيطاته بين الليونة والحدة ، بين الانغلاق والبوح ، بين التفصيل والاختزال، بين سرعة حركة القلم وقدرته للسيطرة على الشكل المرسوم. مع فيصل نحن أمام تجربة ذات وشائج بالابحاث الفنية العراقية وخاصة الرواد منهم وأشير بشكل أساسي ألى تجربة جواد سليم من حيث الإنتباه للحياة اليومية كموضوع والى فرج عبو وخاصة في تجربته المصرية كما في لوحة (عمال السفن)،

ولإن تجربته خاصة به إسلوبا وتوجها فهو مشارك فعال في إثارة العديد من الاسئلة التي لا زالت فروع متنوعة في حركة الرسم العراقي تطرحها وخاصة تلك التي تحاول تأسيس هوية منفتحة هي نتيجة حتمية لصراع الثقافة الاوربية والعربية.

مقدمة دليل المعرض الشخصي ، كالري الكوفة ، لندن . ١٩٩٦

مكتبة الفكر الجديد

إنها روح فتية

بعيداً عن المعارض التي تقام للفن العراقي في هذا البلد العربي أو ذاك وتحت ذرائعية الحصار والالام الشعب العراقي، إلى جانب ذرائع مختلفة أخرى، حيث الاعمال المعروضة بضاعة توظف لاغراض هي في الغالب لا علاقة لها بالابداع من قبل صالات عرض لا تمتلك أية تقاليد مهنية وكذا المتاجرون بالفن بنوازعهم وجنسياتهم المتنوعة. لقد أصبح معروفاً وشائعاً بوجود من يروج وبدون خجلٍ لاعمال مزورةٍ حيناً وعادية لا تاريخ لها حيناً آخر، جنباً الى جنبِ أعمال لاسماء جادة أثقلها الحصار أو غيبّها الموت . نزعة التجارة وخلط التاريخ والاسماء هذه وإن خلقت الكثير من الفوضى وأشاعت التباسات مربكة بين الغث والسمين بين التقليد والابداع ، بقى العمل الفني ومرجعيته الابداعية في نهاية المطاف هو ما يحتكم اليه المتابعون لهذه التجربة من نقاد ومقتني لوحات ومشاهدين متنوعي الثقافة.

تعكس اعمال هذه المجموعة من الفنانين الشباب حرصاً على تطوير تجربتهم وتعميق مسؤوليتهم الاخلاقية إزاء مجتمعهم المحاصر وتاريخ تجربة فنية متجذرة ينتمون اليها، مسعاهم هذا ، بحث تجريبي فردي ، تتبدل نوازعه من صراع روحي وثقافي داخلي يرفض الجاهز من الافكار والاشكال، يرفض تراث لا يرى الا نفسه، يرفض اصنام تاريخ لا يمتلك غنى الحوار والمكاشفة مع الثقافات المتنوعة في عالمنا المعاصر، يرفض البديهيات المعتادة والمعبأة بمواقف ظلية وملتبسة في زمن لا يحتمل الوجهين أو المراوغة المبتذلة.

مكتبة الفكر الجديد

إن هذه الاعمال المنفتحة والمتآلفة مع الافق الابداعي للتجربة العراقية الغني بروح ثقافية وفنية مغامرة، تشكل حداثتها بتأنٍ وعبر روافد ذات مرجعياتٍ مختلفةٍ تتداخل عناصرها بين الرمز وبين اشكال تجريدية تشع حرارة ، بين المحلي وبين جماليات إنسانية رحبة لا يحدها تاريخ أو جغرافية، إنها روح فتية عصامية يستبطنها قلق ابداعي لا يستظل بمؤسسة أو سوق تجارية تنشد ما هو مبهرج ومباشر.

مقدمة دليل معرض ستة فنانين عراقيين، البحرين ،نيسان ٢٠٠١

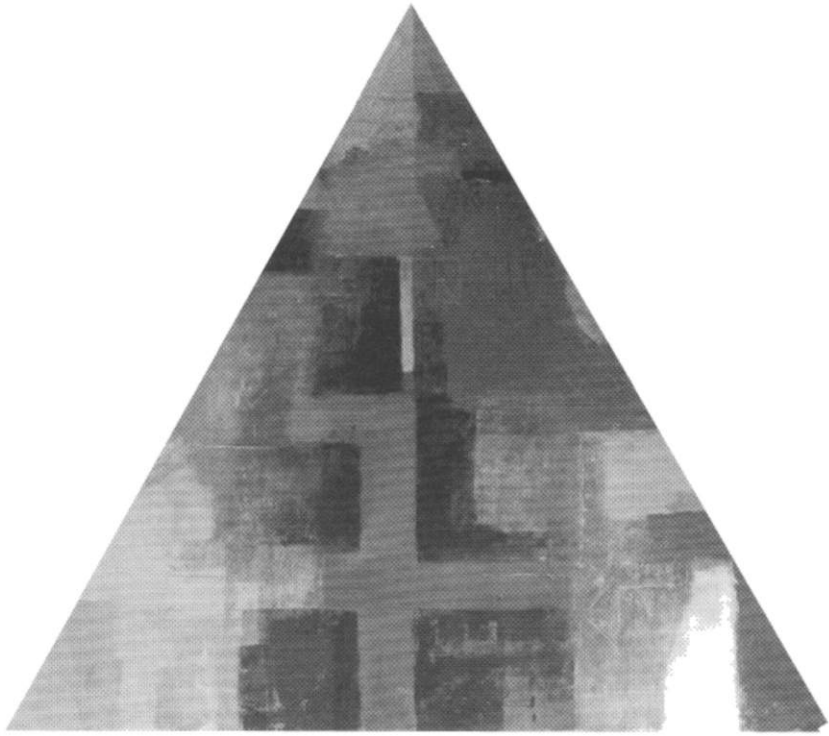
مكتبة الفكر الجديد

ضـد التيـــار

يشاع في أسواق وصالات العرض العربية، أو دكاكين ربات بيوت ضجرات من حياتهن، نتاجات تجارية متوزعة بين موضوعات مختلفة، الأكثر شيوعاً هي لوحات الخيول العربية ومشاهد البدو والمحلات البغدادية القديمة إلى جانب لوحات تمثل المراقد المقدسة. وبين هذا الخليط تظهر أعمال فولكلورية تغلفها حداثة مستلهكة، كل هذه النتاجات تعرض بين الحين والاخر في هذا البلد أو ذاك تحت لافتة «الفن العراقي المعاصر». ولم يغب عن ذهن فناني هذه الموجة، ولا اصحاب الصالات او تجار اللوحات، من عرب وعراقيين قادمين من اسواق لا علاقة لها بالفن ان يستخدموا الحصار حجة لهم، فقداخترعوا لانفسهم رغبات على مقياس خيال الاغنياء الجدد وشركاء اكتشفوا صحوتهم القومية وسط الخراب... مفاتيح هذا الحشد المتنامي اقامة المباهج بجعل مسرحية التضامن المفتعل قادرة على تحريك العواطف، هم المتسلّون بوهم السعادة واستثمارات الشفقة العربية، المغنّيون بتبدل سعر الدولار في بغداد، الحريصون على شراء كل شيء بابخس الاثمان. من أين جاء كل هذا الصلف لهذا الحشد ان يروج لوجه قبيح في الفن العراقي ... ؟ من أين يدخل هذا السوس العربي الملوث بسرطان التباكي والتضامن الاخوي الكاذب .؟

آلا يكفي بكاء التماسيح ولافتات العمق العربي...؟

مكتبة الفكر الجديد



نزار يحيى ، بدون عنوان ، اكريلك على القماش ٢٠٠ X ٢٠٠ سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

ألا يكفي هؤلاء من دبلوماسيين وسائقي شاحنات وصحافيين وفنانيين وحاملي حقائب الادوية، وضباط الحدود المملوءة جيوبهم بالرشوة ..؟

ألا يكفي هولاء سعة الجرح العراقي لكي يتاجروا به ...؟

على عكس كل هذه التظاهرة المفتعلة، وعلى عكس حماس ومساهمة مؤسسات فنية عربية في اشاعة هذه الأعمال، يقف بعض الفنانين الشباب رافضين صورة الضحية والذل المبطن بالتضامن، رافضين أن يضع لهم مثل هذا الحشد المنافق تاريخا مزورا وتجربة فنية لا علاقة لها بتجاربهم المتنوعة، هم الذين يتدبرون قوتهم اليومي بكل صعوبة، معنيين ببناء تجربة تتجاهل سفاهة أولئك المتباكين على العراق وموت اطفاله، مراهنين على تاريخ فني طليعي، وادراك حاد باستحالة تكوين تجربة فنية متميزة من غير تفكيك تاريخها والقبض على ما هو عياني قادر على مهمة التطوير.

يمثل معرض غسان غائب، ونزار يحيى وضياء الخزاعي في صالة «اجيال » ، بيروت نموذجا لهؤلاء الشباب الذين يخفون احساساً عميقاً بالمرارة، واحساساً اكثر عمقاً بفقدان تلك الظروف التي توفر لهم حرية العمل الفني بعيداً عن مضاربات سوق يديرها جاهلون بالفن. هذا النموذج من الشباب وهو يشتغل ضد التيار التجاري البائس والتباسات المؤسسات الفنية العربية التي تغلق ابوابها بوجههم بحجج واهية يسعى في تأكيد اخلاصه لتاريخ حركته الفنية بعيداً عن بهرجة معارض المناسبات.

يطور غسان غائب عناصر لوحته من حوافز شكلية تأخذ صيغة اشكال هندسية متنوعة تتداخل أو تتحد مع تكوينات اخرى، حيويتها في صخبها وعنفوانها اللوني، مشيداً بتلك الحيوية مدناً خيالية وعوالم تستحضر الحلم، بين ميوله إلى التجريدية كأسلوب وعشقه التضادات اللونية، وتنوع سمك وضربات فرشاته، يتبدى سعيه الدؤوب على انجاز لوحة تتناغم بين الصدفة وبراعة التفادي في الوقوع في شركها، وبفضل هذه العلاقة تزادد قوة تكويناته التي توحي بمخيلة غنية لا تعطي نفسها بسهولة، بل تقود

مكتبة الفكر الجديد

المتفرج إلى ان يمر عبر عدد من الاشارات والأشكال التي هي جزء من حركة اللون. تستهوي المادة خيالات نزار يحيى، وهو تراث محدود في التجربة العراقية، فهو من خلال مزجه خامات العمارة والجدران الداخلية ينجح في جعل لوحته مثيرة ومتنوعة في اشكالها ومادتها وعلاقاتها بالفراغ، هذه العناية بالتفاصيل إلى حدود اشكاله وما يوليه من اهتمام واضح في اغناء السطح لونيا وإشارياً يجعله فنانا بعيدا عن السرد الادبي وقريبا من منهجية سالم الدباغ، الفنان الستيني في عناده وتطوير تجربة تجريدية خالصة، لكن مناخات نزار اكثر غني واقرب إلى تجريدات الطبيعة، قابلة بحكم تنوع اشكالها إلى التطوير والغنى. يشارك ضياء الخزاعي زميليه في افتتانه باللون، جامعاً بين الاشارات القليلة لتشخيصية ملتبسة مع مساحات لونية لا تكون اشكالا أو تنجز عالماً لتلك الاشارات، بل يجعلها مساحات حرة، حلما لا تحده كوابيس مجتمع يتاكل من داخله، مصطفياً بمباهات لونية متنوعة وعناد عوالم طفولية ما زالت تطارده، مبقياً منها اشارات مادية في اجزاء من لوحته، هي مفتاح التجوال في عالمه اللوني الغني بالعاطفة.

جريدة الحياة ، لندن ، ٢٢ ديسمبر ١٩٩٩

مكتبة الفكر الجديد

بضاعة فات زمانها

مع بداية السبعينات ، بدا للفنان العراقي فائق حسن إن تاريخه الحقيقي في تطوير ما توصل إليه وجماعته في التجارب المميزة ليس سوى تاريخ ماض . ويعرف متابعو الفن العراقي كيف كان وصديقه جواد سليم المحرضين لمجموعة من الفنانين سواء من كان منظويا ضمن مجموعتهما (جماعة الرواد ثم الزاوية) و (جماعة بغداد للفن الحديث) أو من خارجهما.

تميز فائق بطاقة تعبيرية مذهلة وحس لوني فريد وبناء متين للوحة ، كان متواضعا ، إكتفى بموقعه ، رئيسا لقسم الرسم في معهد الفنون الجميلة ثم اكاديمية الفنون في ما بعد، ولم يكن ميالا الى العمل الفردي ، اذ يمكن عد معارضه الشخصية على رغم تاريخه الطويل على عدد الاصابع . توفى جواد عام ١٩٦١ وأدى ذلك الى خلخلة كاملة في نشاط جماعة بغداد التي كانت معارضها وأبحاثها عامل تنشيط للجماعات الفنية الاخرى ، ومنها (جماعة الرواد) ثم أدت الظروف السياسية والثقافية والفنية وتبدلاتها الى تهميش دور الجماعات الفنية ، وألى اختفاء معرض جمعية الفنانين العراقيين ، وصار النشاط الفني يأخذ منحى فرديا ، مما جعل فائق الشديد الميل الى العمل الجماعي يحتار بين مفترق الطرق ، فقد توزعت افراد جماعة الزاوية بعد اول معرض لها ، ولم يعد لديه الحماس للعودة الى جماعة الرواد التي غادرها ، فما كان منه الا التفرغ للتدريس والانزواء في مرسمه لرسم بعض الاعمال القريبة الى قلبه ، ومع

مكتبة الفكر الجديد

مرورالوقت صار لزوجته الفرنسية واقع اكثر حضورا ، وهي التي ترى في المردود المالي اهمية تفوق ما ينزع اليه فائق من تجريبية رائدة .

بدأ على استحياء تلبية طلبات بعض من جامعي اللوحات الجدد الى جانب بعض المؤسسات الرسمية ، وكنوع من الفكاهة السوداء بدأ فائق خلق عالم جمالي مثير يعرفه جامعو اللوحات والاغنياء الجدد، رسم لهم موضوعات البدو وفروسيتهم ، عالم النساء السري ، وراقصات الغجر ، وبين الحين والاخر بورتريه لهذا او ذاك .

ومع السنوات اصبحت هذه اللوحات ـ الا القليل منها ـ خالية من الروح ومن تلك الالتفاتة اللونية الرائعة التي تميز بها ، خالية من الضربات الساحرة للفرشاة ومن معرفة علم التشريح ، ولم يعد يفيد فائق سخريته تلك ، وأصبح تورطه تدميرا للوحته المتميزة ، يقابلها سعادة الاغنياء الجدد ، بعدما اخذه الحماس لاسعادهم بتركيزه على رسم لوحات مفتعلة للخيول العربية ، كما لم يتوان عن رسم لوحات جنسية مبتذلة لا تخفي مدى الكبت لطالبي هذه الاعمال ، من عراقيين وعرب ، وعند وفاته تداخلت اعماله هذه مع اعمال تلاميذه الذين قلدوا فيها استاذهم البارع ، ثم لم يتورعوا في سنوات الحصار من تزوير توقيع استاذهم ، لتغرق سوق الخليج العربي بالكثير من الاعمال التي يحرص بعض الخبراء الوهميين على وضع تواقيعهم خلف اللوحة على رغم وجود توقيع فائق عليها.

خلال انشغال فائق بهذه العوالم الغريبة التي كان لبعض تلاميذه المحيطين به دور فيها ظل محاطا باعجاب من هؤلاء الذين جاؤوا الى دراسة الفن للحصول على الشهادة لاغير ، وسرعان ما اكتشف هؤلاء الجدوى المالية للتزوير ، فبدأت معهم شرارة الفن التجاري وكان لبعضهم حرفية جيدة في نقل اللوحات من الصور والكتب ، وصار بامكان المرء ان يحصل على اعمال استشراقية منقولة مباشرة من الكتب وحسب الطلب ، وسرعان ما صار لهده الاعمال زبائن على طول الخليج العربي ، وكان لا بد لهذه التجربة من ان تغرق اكثر في استجابتها للرغبات المتنوعة ، هكذا بدأت سطوت هذه الاعمال تأخذ مكانها لتكّون ما يعرف في بغداد « بفناني الكرادة » على اسم الشارع الذي يضم دكاكين هؤلاء الحرفيين ، وامتلأت هذه الدكاكين بلوحات تمثل الاهوار العراقية ، والمحلات القديمة في بغداد ، والاضرحة المقدسة في الكاظمية والنجف ثم موضوعات الخيول العربية. وتداخلت اساليب اللوحات بين التقليد البارع

مكتبة الفكر الجديد

واسلوب فناني شركات الانتاج السريع في تايلند ، ثم سرعان ما اصبح شارع الكرادة هذا بمثابة سياج الهايدبارك في لندن ، بضاعة تزويقية مبتذلة تتحلى بالموضوعات العربية ، بضاعة قابلة للتصدير. ومع انتهاء حرب الخليج الثانية وانعكاسات الحصار بدأ اعداد من هؤلاء زحفهم شرقا ، عبر الاردن ، ولم يجدوا الشجاعة في انفسهم للتوجه الى بيروت الاقرب الى عمان ، بل صار وجهتهم الخليج العربي ، معهم خيولهم المزوقة وموضوعاتهم الشعبية ، وفي مجتمع لا يزال في طور النمو ، وجد بعض الاغنياء ضالته في هؤلاء واصبح لهذه اللوحات منازل وقاعات عرض ومروجون ، وفتحت امامهم المعارض المحلية ومخازت الاثاث.

كل ذلك يبدو طبيعيا ، ففي كل البلدان تجد سوقا من هذا النوع من الانتاج ، ولم يلتفت لذلك احد. فالحرفي ليس الفنان ، وما يشغل الاول لا يجده الثاني الا خضوعا هزيلا لطلبات سوق عادي ، ولم يكن بامكان الاول أن يتذاكى في معرفته وفنه وبالتالي بقي ضمن دائرة عمل محدودة الا ان بعض من هؤلاء تمكن ولعوامل ذات علاقة ب(حب الخشوم) من اختراق معرض له الصفة الدولية وهو بينالة الشارقة للفنون ، وان يكون له موقع في متحفها أيضا..

177

كيف يمكن لهذا النوع من الاعمال مع اعمال هامشية لتجربة الحداثة العراقية أن يكون له طاقة الاختراق هذه ..؟ كيف يمكن للقائمين على هذا المعرض او المتحف ان يجعلوا من هؤلاء وجه هذه التجربة ..؟ هل هو نوع من الاستهانة بتاريخ حركة هي الابرز عربيا ..؟ هل هو بشاعة الحصار الذي وفر للمنظمين راحة البال في الاختيار ...؟ أما شعر الفنانون الموجودون في اللجنة المنظمة بالاشمئزاز وهم يمرون امام هذا النوع من الاعمال المفتعلة ، خصوصا وهم من دعاة الحداثة الفنية ، ألم يجدوا حرجا في وضع ثلاثة اعمال كبيرة في المتحف - وفي هذه المناسبة المهمة - لرسام عراقي مقيم رسمها بثلاثة اساليب تبدأ بالخيل وتنتهي بالتجريد ، بينما وضعوا لوحة واحدة لفنانين معروفين بجدية اعمالهم..؟ كيف لهم ان يتناسوا وهم يكرمون نوري الراوي بسماء اكثر اهمية ، تاريخا وابداعا ، ولا يختلف عليها حتى الفنان المكرم نفسه.

ست في موقع الدفاع عن الحركة الفنية الطليعية في العراق ، فلها تاريخها ووثائقها وأسماؤها ، وان محاولة وضع التاريخ بالمقلوب ستفاجئ الجديين من الفنانين والنقاد وجامعي اللوحات برائحة كريهة لم يعتادوها ، وسيمرون على عجالة بهذه الاكوام من

مكتبة الفكر الجديد

الاعمال نائين بأنفسهم عن هذا العفن ، بل ادافع عن كرامة الفنان الفرد ، عراقيا كان ام عربيا، بعيدا عن الهراءات التي تجعل من الحدود اختلافا سياسيا يكسر العظم ، ومن الاختلاف هذا فجاجة تحشر المبدع في مأزق الدولة وتحمله تأويلاتها. ففي سياق سياسة ثقافية وفنية من هذا الطراز لن يكون الابداع الا هامشا مفتعلا ، ولن تكون مساهمات مثل هذه الا بضاعة فات زمانها.

بعيدا عن التباسات المشاركة العراقية ، لم يكن واضحا ماذا اراد المنظمون من هذا المعرض خارج المناسبات الاجتماعية والورش الفنية ، هل هو محاولة تأسيسية لمشروع فني يأخذ مكانته العربية والعالمية ، مع مرور السنوات ..؟ ام مجرد فعالية فنية تأخذ مكانها ضمن جدول الفعاليات التي تحرص امارة الشارقة على اقامتها لتضمن تميزها ورعايتها الثقافية والفنية في المنطقة ، قد يكون الشطر الثاني هو المقصود ، اذ لا نجد في هذه الدورة وبعد مرور هذه السنوات اي تطوير للمعرض ، ولم تسع اللجنة المنظمة على تمييزه عن بينالي القاهرة مثلا ، لكي يأخذ حيزا في تاريخ الحركة الفنية العربية . فقد غلبت الكمية على النوعية في كل دورة من دوراته ، وعرضت اعمال في هذه الدورة سبق عرضها في الدورة الثانية من البينالي كما حدث مع المعرض التكريمي لابراهيم الصلحي ابرز فناني الحداثة العرب . ولم تحرص اللجنة ان تشرك فنانين بارزين ضمن سياق فني وابداعي يتصاعد مع كل دورة خاصة . وان كان المبدأ الايجابي في دعوة الفنانين كأفراد الى جانب الدول هو علامة بارزة في منهجها.

اعلاميا لا بد من القول ان البينالي حدث لمصلحة المؤسسة السياسية ، ولها الحق في ذلك ما دامت قد قدمت كل الظروف المناسبة لنجاح هذه الفعالية وهي المعروفة بمحدودية مواردها المالية ، لكن الم يشجع ذلك المنظمين على تحويل هذه الفرصة الى مكسب ثقافي وفني حقيقي له حضوره وتاريخه المتميز في الاعداد والعرض والافكار، خصوصا ان معظم اعضاء اللجنة محسوب على قطاع الثقافة والفن.

ان معرضا كهذا لن يكون له فعل مؤثر ـ كحال البينالات العالمية المختلفة ـ الا اذا وجد في النوعية لا الكمية هدفا ، وأن تكون المساهمة فيه ليس حقا مهنيا بل امتيازا ابداعيا، وان الصداقات والمحسوبية الاقليمية وظاهرة حب الخشوم راية ينبغي ان تنخفض

مكتبة الفكر الجديد

اكراما لتاريخنا الابداعي الذي لم يكن فيه نسب للدولة ولا لراياتها. من يقبل بالمبتذل يوهم نفسه بأنه يلعب دورا ما ، وقائمة الادعاءات التي يتسلح بها في وجه من يعترض عليه سرعان ما يثبت بطلانها.

جريدة الحياة ، لندن ، ١٩ مايس ١٩٩٩

مكتبة الفكر الجديد

الفن العربي ...آفاق تطوره

ابدأ مداخلتي بالتساؤل عن المقياس الذى نتخذه في معرفة تطور الفنون والثقافة فى المنطقة العربية .. ولكوني رساما سيكون حديثي ضمن مشروع الحركة التشكيلية وعلاقتها ببعض أوجه الحركة الفنية والثقافية الاخرى .

ما هو المقياس الذي سنتخذه طريقا لنا في معرفة التطور ..؟ هل هو مرادف لما نشاهده من تطور كمي حينا ونوعي حينا اخر في المعارض الفنية ..؟ أم في مدى العلاقة بين الفنان والمجتمع الذى يعيش فيه ..؟ أم فى مدي فاعلية الفنان وقدرته على التجاوب مع المتطلبات الانية لمجتمعه، أو الاستجابة لمنطق الاعلام الرسمي الذي يستبطن التوجهات السياسية للسلطة بمفهومها الواسع ..؟

لايمكننا أن نتجاهل التطور النوعي للحركة التشكيلية وبشكل خاص في فن الرسم ، كما لا يمكننا إلا أن ننظر باعجاب الى الجهد المتميز في مرحلة التأسيس لنخبة من الفنانين التشكيليين العرب في عملية تأطير الحركة الفنية وتعريفها وتقييم أبداعها ضمن مفهوم الهوية الوطنية او القومية . فالفن التشكيلي في البلاد العربية وكما هو معروف تم استيراده وبشكل طوعي من المفهوم الخاص لفن الرسم الاوربي بكل تفاصيله ، كان ذلك مع بداية عملية النهوض الثقافي. وأتخذ ذلك فيما بعد منهجاً للتدريس في المدارس الفنية العربي ، دون أن يلتفت المسؤولون حينذاك الى ما توفره

مكتبة الفكر الجديد

المنطقة العربية من تاريخ يمكن وضعه الى جانب تاريخ الفن الاوربي كمكون فاعل في التراث الانساني ، ولعل تواجد النماذج الجبسية الرومانية (المقياس الجمالي الشائع أوربياً) وحتى الوقت الحاضر في العديد من هذه المدارس على أمتداد الوطن العربي ، ما هو إلا إشارة إلى إشكاليات مناهج التعليم ومدى حاجتها الى مراجعة جريئة في طرح المفهوم البديل .

أن وعي مؤسسات التعليم هذه بمشروعية تواجد هذا المفهوم مع بداية القرن في عملية التحديث يفرض موقفا تتم به المراجعة ضمن العلاقة بهوية المجتمع وتاريخه وعلاقة هذا المجتمع بما هو مستحدث في العالم ، وبالتالي ضرورة تطوير المفهوم الفني الخاص واتخاذ الانجاز المتميز عربيا سواء كان من تاريخ المنطقة بكل امتداداتها الحضارية او المنجز حديثاً كجزء من عملية الحوار والتساؤل ... علينا أن نتخيل ماذا سيقول نحاتا مبدعا مثل محمود مختار وهو يشاهد مثل هذه النماذج الرومانية . ؟ هو الذي وضع الفن الفرعوني مقياسه الجمالي متداخلاً مع ما تعلمه من المدارس الاوربية ، هل ستأخذه الحسرة على بقاء أبناء جلدته بعيد عن جدوى بحثه الابداعي ...؟ ام أن مناهج التدريس الوطنية لا زالت ترى في إنجازاته أعمالاً تجريبية وبالتالي غير مجدية في التعليم ..؟ إن كان علي أن أجيب بالنيابة عن المرحوم محمود مختار ... فسوف أقول كليهما ، وبدون تردد .

إن التطور الفني الحقيقي بالنسبة لنا، نحن المنحدرين من حضارات قديمة ، لا بد وأن يكون محاوراً للمدارات الفنية التي وفرتها تلك الحضارات . لا أدعي أننا سنجد ردوداً جاهزة على كل ما نشعر به في عالم شديد التطور ،كما انني لا أجد جدوى فيما سعت اليه مجموعة من الفنانين العرب برهن التراث بشكل جعلوا من الفن التقليدي والتراث بمستوياته المختلفة هوية وطنية ، لكننا أيضاً لا يمكن أن نكون بعيدين عن كل هموم التساؤل للوصول إلى مصدر مولّد للفنون لا ينفصل عن حاجات مجتمعنا بشكل يكون التراث أو التاريخ جزءاً من المفردة الفولكلورية لا الحياة اليومية القابلة للتطور.

التغيير الفعال لايتحقق إلا بمقدار تطور علاقة الفن التشكيلي بالحياة اليومية بكل

مكتبة الفكر الجديد

جوانبها كجزء من المشهد اليومي للمدينة أو البيت ، لذا يبدو أن تطورمفهوم المكان بكل إمتداده وعلاقته المتبادلة مع الفن التشكيلي لم يأخذ حيزاً أساسياً في تصورالعمارة العربية وما يلتحق بها من اختصاصات أهمها التصميم الداخلي ، المعنية بهذه الخاصية ،حيث لا زال قطاع كبير يخضع في الكثير من تعاملاته لمفهوم المكان الاوربي سواء كان على الصعيد الرسمي أو الفردي ، إلا في حالات نادرة حيث حاول البعض تشييد عمارته ضمن تداخلات متنوعة جغرافياً وتاريخياً دون أن ينسى مخزونه الروحي من التقنيات والمعارف الحديثة ، لكن سرعان ما التُقطت تلك المحاولات وحُولت الى إسلوب يلائم حاجة السوق لا الجغرافية ، فعمارة الفقراء الطينية التي نادى بها المعماري حسن فتحي تحولت الى عمارة الاغنياء الاسمنتية ، ولم يتوانَ ممثلو هذا الاتجاه عن وضع التقنيات الحديثة من أجل إشاعة مفهوم النموذج الذي إبتدعته صناعة الانشاءات الغربية ، حيث يمكننا أن نتعرف في جامع (أم الطبول) في بغداد مثلاً، كما في العديد من الجوامع في منطقة الخليج العربي ، على نسختها الاصلية وهو جامع السلطان حسن في القاهرة ، على الرغم من أن التراث المعماري لهذه المنطقة له إمتداداته في إيران ومناطق أخرى من أسيا الوسطى وإن تاريخ العمارة في الخليج على محدوديته أكثر ميلاً الى التقشف في المادة والمظهر من مثيلاتها في مصر ... وكما شاع النموذج شاع أيضاً الطراز المغربي بالتزيين في كل مكان دون أدنى أعتبار للعلاقات الجمالية أو البيئية التي انتجت طرزاً محدودة لكن ذات جمالية خاصة في التزين المعماري في العديد من بلدان الخليج العربي .

ما أشرت إليه من مظاهر قد تبدو بعيدة عن الفن التشكيلي ، لكن الواقع هو استدراج إلى أهمية مقولة إن مفهومنا للحداثة جاء مجزءاً إذ أنصب كل منا ضمن حقله الخاص ولم ننظر إليها بشموليتها ، الشعراء الذين أشتغلوا بالحداثة إنشغلوا بالحداثة الشعرية منفصلة عن الحداثة في مختلف مجالات الحياة ، أي الحداثة الاجتماعية والحداثة السياسية والحداثة الثقافية كلها مجتمعة ، فالحكومات الوطنية التي جاءت بعد الاستقلال قد تفرغت الى تطوير المجتمع بمعناه المادي ، إستوردت الطرق والجسور ، مدارس الباليه ، والفرق السمفونية للموسيقى ، وفرق الرقص الشعبي

مكتبة الفكر الجديد

محمود مختار ، حاملة الجرة ، حجر.

مكتبة
الفكر الجديد

وفنادق الدرجة الاولى بكل ما تعنيه الكلمة ، إدارة وبناءً .. حتى صار المرء لا علاقة له بالمدن التي يزورها .. فما يحيطه من خدمات وتصميم متشابه بشكل رتيب ، من البيتزا الى الكوكاكولا ومن الشكل السياحي لعناصر مستمدة من تاريخ المنطقة مزيناً بها أجزاء من الفندق الى الموسيقى التي نسمعها والتي هي ترداد لما في الاماكن العامة والمطارات في أوربا ... هذه الحكومات وكذلك الحركات الوطنية اهتمت بما هو اعلاني ومباشر ، بما هو آني ومبهرج ، وحتى عندما أهتمت بتوصيف الهوية والتأكيد على الخصوصية الوطنية والثقافية كان ذلك خطاباً متعصباً ومنغلقاً معنياً بالسياسة لا بالثقافة او الفن ،خطاباً يحول النتاج الثقافي والفني الى هامش ترفيهي بعيد عن هموم المجتمع لدرجة إننا لم نعد نتوصل الى تميز ما تستبطنه حالياً الفضائيات العربية ، نتاج إستيراد التكنولوجية الحديثة ، فضائيات منحازة الى جانب الدولة في الكثير من تصوراتها للمجتمع الجديد فهي تلاحق رياضة كرة القدم في كل زاوية من المنطقة العربية وفي جميع أخبارها ، وتحرص على إعطاء أغاني الفيديو كليب المقلدة وبهوس لما هو الاكثر حداثة في أوربا أوقاتاً أساسية من بثها . وبين هذا وذاك نجد مسرحيات الفكاهة الهابطة ، وما جاءت به المقولات الجديدة للد يمقراطية من مسرحيات للصراخ السياسي ذات العلاقة بالعشيرة لا بالحزب أو الايديولوجيا ، ولاننا ميالون للاستيراد في أكثر مظاهر حياتنا اليومية، فضل البعض أن يسمى فضائياته باللغة الاخرى جرياً مع التطور التكنولوجي ، فمن منا يتذكر أو يستخدم المرادف العربي لمحطة LBC أو MBC .

لا يمكن فصل الفن التشكيلي بكل تشعباته و بمعناه الواسع عن كل هذه الالتباسات ، كما لا يمكن النظر الى هذه الحركة كوجود يتعلق بالرفاه الاقتصادي ، وبالتالي فالافضلية تكون في مكان آخر . قد أبدو غير معقول للبعض عندما أفترض أن تطور أي مجتمع بعيدا عن الفن والثقافة (الزاد الروحي) للانسان الحديث ، ما هو الا تهميش وقوقعة للمجتمع داخل شرنقة المظهر المادي الواجهة السهلة للاستيراد ، وهو كذلك انتاجٌ لمجتمعٍ مؤطر ، متعالٍ بدون منظومة معرفية تحميه من العنجهية والاندفاعات المتسرعة وتمكنه من امتحان مصداقية ما يحيط به من معارف متطورة ،

مكتبة الفكر الجديد

هو بأمس الحاجة لها .

إن إكتساب المعارف دون إمتلاك أو فهم الخلفيات التي تشكل المفاصل الخاصة في عملية التطوير وعلاقتها بالمجتمع ، هو وهمٌ محض ، وهمٌ سيأخذ بنا إلى عدم تمييز مجالنا الخاص في عملية التطوير.

قيل للشاعر العباسي أبى تمام ، لم لا تقول ما يفهم؟

فأجاب : لم لا تفهمون ما يقال؟

هذه المحاججة هي بعض من نتاجات هذا المجتمع الذي يقيم الحواجز بين وسائل الابداع المتنوعة . مجتمعٌ لا يعلّم أطفاله قيمة التطلع خارج المألوف ، مجتمعٌ تأخذه غواية التمّيز المفتعل للابداع وتجعل من وسائل التعبير الانساني المختلفة مكتفية بنفسها وهامشية لما يحيط بها من إختصاصات علمية وإجتماعية .

ولكي لا أبتعد كثيراً عن الحقيقة ، أقول ، ومن تجربتي الشخصية ، أن جمهور المعارض الفنية في بلداننا لم يتبدل الا في النادر ، وإن علاقة الرسام بوسائل الابداع الاخرى فيها الكثير من الالتباس إن لم تكن معدومة أو لغرض توضيحي ومفتعل كما مثلته تجربة (كتاب في جريدة)، المشروع الذي إستهدف إشاعة القراءة جعل من الرسام مزوقاً وملتحقاً بالكاتب وكأن القراءة فعل منفصل عن توسيع المعرفة وتطوير الذوق. لعل التصميم الكرافيكي أحد أوجه الفن التشكيلي الاكثر حضوراً رغم كونه فن خدماتي لم تحركه البرامج الحديثة في التصميم عما هو سائد أو خاضع لما تصوره الكراسات المصاحبة لهذه البرامج ، أما رغبة إقتناء الاعمال الفنية فما زالت عند البعض مجرد مظهر إجتماعي وأدعاء شخصي بالمكانة المالية ، إن لم تكن جزءاً من الستائر والاثاث المنزلي حسب نظرة بعض المصممين التجاريين .

النادر أن يكون هناك تجاوز للنزعة الشخصية في التعامل مع العمل الفني ، وهو ما تمثله نخبة محدودة وموزعة على مساحة الوطن العربي ، هذه النخبة في مسعاها الى بناء مجموعة فنية لها علاقتها لا بالمحلي من الابداع بل بتلك المساحة الغنية من المنطقة العربية تمثل تحولاً إيجابياً لقطاع أساسي من مجتمعنا ، ليس في الموقف من الابداع بل في تجاوز الوظيفة التقليدية للدولة بأن تكون المسؤولة الوحيدة في عالمنا

مكتبة الفكر الجديد

عن المظاهر الفنية أو الثقافية ، هذه النخبة هي ما تمثله مجموعة المتحف العربي للفن الحديث (في طور الإنشاء) والتي تعود للشيخ حسن بن محمد ال ثاني في قطر ، ومجموعة شومان في الاردن ، مجموعة عادل المنديل في الرياض ، ومؤسسة المنصورية في جده ، ومجموعة مؤسسة أونا في الدار البيضاء ، ولعل متحف الفنون في الشارقة صاحب المجموعة العربية الحديثة هو الوحيد في الوقت الحاضرضمن الجهد الرسمي

سبق هذا التحول وبسنوات المحاولة الاولى لتحقيق العلاقة بين العمارة والفن التشكيلي، كان ذلك في الستينات في بغداد عبر إنشاء نصب فنية و معمارية حديثة كجزء من المشهد المعماري للمدينة ، كما مثله نصب الجندي المجهول من تصميم المعماري رفعت الجادرجي، ونصب الحرية في بغداد من إنجاز الفنان جواد سليم وبالتعاون مع نفس المعماري إلى جانب جدارية الفنان فائق حسن ، والعمل النحتي للفنان خالد الرحال ، كانت تلك البداية إولى المحاولات للمدينة العربية الحديثة ولم تمضي سنوات الا وكانت هذه الاعمال جزء اً من التاريخ إلى أن استؤنفت المحاولة في منتصف السبعينات عبر إنجازات أهمها نصب الشهيد للفنان إسماعيل فتاح مع مجموعة من المعمارين العراقيين ، ونصب الجندي المجهول للفنان خالد الرحال . ومع السنوات صار تدخل الدولة معنياً في توظيف الابداع لغايات سياسية وأيديولوجية دعائية إن لم تكن لتمجيد السلطة والتذكير بهيمنتها .

في الثمانينات كان تجربة مطار جدة وبعض مظاهر المدينة فيها ومطار الرياض عودة إلى تلك العلاقة الابداعية حيث أنتج التعاون بين العمارة والفن التشكيلي نموذجاً إبداعياً هو الاكثر حداثة وجرأة وتنوعاً في الاسلوب وفي المشاركة الفنية ، إذ ولأول مرة تستقبل المدينة العربية اعمالاً فنية عربية وأجنبية وليس محلية كالتجربة العراقية ما جعلها ذات أهمية في التاريخ الحديث للفن العربي . إلا أن هذه التجربة سرعان ما إنكفأت للاعتناء بالمحلي في المملكة ، ولعل المطار الجديد في دبي يمثل نموذجاً لعلاقة النظرة المحلية المحدودة بالمكان فعلى الرغم من كل الجهود التي تحاولها هذه المدينة لكي تكون مكانا دولياً في كل فعاليتها ، لم تشأ أن تكون كذلك في بوابتها

مكتبة الفكر الجديد

الاساسية .

لقد تعاملت الكثير من الدول العربية مع الفن كصيغة أخرى للمقاولات الإنشائية أو عملية إستيراد تجارية ، فكما يستورد الاثاث الاوربي الحديث يمكن أن تستورد النصب في الاماكن العامة ، أو تستورد الابنية مع بعض التعديلات التي لها علاقة بجمالية البناء لا المناخ أو الاستعمال مثلا ، وهو أمر يعكس صورة المجتمع الذي تؤسسه مثل هذه الدول والذي لايرى في الفن الا نوع من الملهاة أو الرفاه المفتعل ، وفي العمارة الا مكاناً بدون روابط بالجغرافية وشروط المناخ أو طبيعة المجتمع ، في هذه الدول إن وجدت ضرورة لمتحف فهو متحف للفن الاسلامي أو الفن القديم وكأننا مجتمع يعيش في التاريخ وليس في الحاضر ، وعندما تفكر مؤسساته بتكريم الابداع يكون للشعر لا العلم أو العمارة والفن حصة الأسد ، ولأن مجتمعاً مثل هذا لا بد وأن يهوى الكلام سنجد صحافته في تغطيتها للمعارض الفنية أكثر ميلاً لأن يكون النص هو الاساس لا اللوحة ، وفي التلفزة تعطى الاهمية لكلام الفنان وليس إلى نتاجاته .

لا أريد الاشارة ألى ما توليه المجتمعات الحديثة من أهمية للمؤسسات الفنية والثقافية المتمثلة في المتاحف الفنية على تنوع معروضاتها والمسارح الخاصة بالتمثيل وقاعات الموسيقى والصالات التجريبية للسينما وما يلتحق بكل ذلك من مهرجانات وفعاليات ثقافية وفنية ، وما تصدره هذه المؤسسات من كتب ومجلات وعلى مدار العام . بل أشير الى مدى الحاجة لأن نأخذ من هذه المجتمعات بعضاً من مظاهرها المتقدمة والتي تتلاءم وطبيعة مجتمعاتنا العربية ، أن نمتلك مسرحاً وطنياً حقيقياً ، أو نؤسس متحفا للحاضر الابداعي جنباً الى جنب الموروثات التاريخية أو الشعبية الهائلة ، أن تمتلك المدينة العربية أحدث الانجازات الفنية والثقافية كما تمتلك دولها أحدث الاسلحة من أجهزة ومعدات ومن وسائل للانصات العسكري والمدني ، أن يكون الفنان التشكيلي جزءاً من المشهد اليومي خارج صالات العرض أو البيت .أن الفن لا يتطور إلا في مجتمع يعني أفراده بحقهم في المحاورة والرغبة في مكاشفة الجديد بعيداً عن القناعات المسبقة ، أنه من المؤسف أن لا تشعر دولنا الغارقة بحداثة المظاهر بخلوا

مكتبة الفكر الجديد

مدنها من مؤسسات فنية وثقافية لمجتمع يشكل الشباب فيه نسبة ٧٠ ٪ أو أن تكون متاحفها أشبه بالمخازن وبدون مهام تعليمية أو فنية .

مدننا وهي تتباهى بحالها لا تشعر بأنها معزولة ومحلية بشكل بائس ، الجديد فيها مثل وليد معوق يتحرك في فضاء اجتماعي يرفض التعددية والاختلاف قوامه تقاليد وعادات تحكم بدون حوار. ولأننا متعود ون على الاستيراد نتحدث الان كثيرا على الانترنت متناسين بأننا لا نمتلك بنك معلومات عربي حقيقي بدونه يصبح الانترنت وسيلة للتجوال في عالم غني ومتنوع لا يعني الكثير إلا لمن يحسن أحدى اللغات الاخرى ، نتحدث عن الكتاب المسموع بينما نعرف إن أهم كاتب عربي لا تصدر له دور النشر أكثر من ٣٠٠٠ نسخة ولا تجد الفرصة لتوزيعها إلا في معارض الكتاب العربي وبنسخ محسوبة مسبقاً ، وماذا ستفعل سوق الكتب المقترحة على غرار موقع الامازون أحدى أهم الاسواق الالكترونية لتسويق الكتب في وطن غارق بالرقابة الثقافية والدينية والسياسية .

ولكي لا نحاجج بعضنا كحال الشاعر أبي تمام ، علينا أن نتذكر إن العالم لن يكون إلا على سكة التغيير ومن يريد إغلاق عينيه بظلمة الخوف من الجديد سيأخذه التطور السريع للحضارة الحالية الى زاوية الموت البطيء.

مداخلة في مؤتمر الثقافة العربية ، مكتبة الملك عبد العزيز، الرياض. نوفمبر ٢٠٠٠

مكتبة الفكر الجديد

نحو الرؤيا الجديدة

ثمة وحدة داخلية للعالم تضع الإنسان داخل موقف غير مرئي إزاءه، ولا شك في أن الوعي المعاصر ما هو إلا عملية اكتشاف لذات الإنسان من جهة وللذات الحضارية من جهة أخرى.

إذا كانت مرحلتنا الحضارية هي نتيجة حتمية لاكتشافات وتخطٍ سابق من قبل الإنسان تجاه عالمه الخارجي. فإن الوجود الفعلي لن يتحقق إلا من خلال الحركة الحية والتي ترفض أي هدف نهائي للوجود .. فحضور الشيئ في تطّوره المستمر وتغيّره الدائم حيث تصبح استمرارية البحث صفة ملازمة للإنسان الواعي، فإن الفنان المعاصر كف عن طرح العالم كشيء ساكن غير قابل للتغيير .. وبذلك فإن غموضه دفعه للاهتمام باكتشاف الجوهر الحقيقي للشيء ووضع نفسه إزاء التحديات الضخمة للعالم الخارجي، وبذلك يطرح مقدرته على تجاوز حدود المظهر الذي تفرضه الطبيعة والعلاقات الاجتماعية عليه في مجال التجربة.

فإن كان البدائيون يعزون للفن السحر، واليونانيون يوكلون إليه كشف الجمال، والقرون الوسطى تنتظر منه أن يوطّد عالم الإيمان .. فإن حضارتنا تجعل منه ممارسة إنسانية يمارسها إنسان يحيا في احتكاك دائم بالعالم، يقدم من خلالها الوجود الإنساني عارياً أمام الحقيقة، محققاً بذلك صورة أخرى من صلة الإنسان

مكتبة الفكر الجديد

المعاصر بالعالم..

الفن .. ممارسة موقف إزاء العالم وعملية تجاوز مستمرة واكتشاف لداخل الإنسان من خلال التغيير .. وهو رفض عقلي لما هو موجود خطأ في تركيب المجتمع، وبذلك يصبح عملية خلق متصل يقدم فيه للوجود الإنساني عالمه المستقل عن طريق الخط واللون والكتلة، وبهذا يكون الرفض والتمرد لا بشكلهما المطلق وجودين ملازمين لعملية الإبداع المستمرة. والفنان محارب يرفض إلقاء سلاحه عندما يجعل من نفسه ناطقاً باسم العالم و باسم الإنسان وهو يحيا بتضحية دائمة إزاء عالمه معبراً بذلك عن رغبة حادة في رفض أقنعة التزيف وبهذا فهو دائم الامتلاك لما يريد أن يقوله. إن وحدة النتاجات الفنية عبر التاريخ تضع الفنان في مركز العالم وفي بؤرة الثورة.. فالتغيير والتجاوز وجهان للتحدي الواعي لكل ما يحيط عالمه من قيم اجتماعية وفكرية متخلفة. فالفنان الحقيقي هو الممارس لتأكيد رفضه لأن يكون أسيراً لذلك الجسد المحنط من القيم الاجتماعية البالية. بل لابد له من التمرد على العالم لكي يكون في الجهة الأخرى ليتمكن من الحكم عليه .. وهو في بؤرة الثورة يتجاوز كل المعطيات الجاهزة محولا نفسه إلى حلاج آخر ضد الظلم والعبودية الفكرية .. فالفنان ناقد وثوري من خلال سلبية العالم المحيط به. إن حضور الثورة يتجه به إلى روحية الفناء والتضحية عندما ينسف أضاليل الماضي والحاضر ويسعى لإعادة تركيب العالم داخل رؤياً فنية جديدة. إن الذاتية المنغلقة وفن السلعة حصيلة الرؤيا السطحية للعالم ولن يتحقق رفضها إلا من خلال تغييرات متواصلة لكي ينفذ الإنسان من الانسحاق التي تمارسه العلاقات المادية والاجتماعية تجاهه .. وبهذا تصبح مهمة الفنان هي في وضع تلك العلاقات في جانبها الإنساني والتي تتطور وتنمو باكتشافات وتغييرات متتابعة .. أنه حالة إنهاء دائمة للفكرة والعلاقة السابقة كيما ينمو الجديد .. فالجديد له رؤياه الخاصة .. وصوته

من اليمين صالح الجميعي ، رافع الناصري ، مكي حسين ، هاشم سمرجي ، ضياء العزاوي وطارق إبراهيم . تصوير جاسم الزبيدي ، بغداد ١٩٧٢

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

الخاص .. والتوحد معه لن يأتي إلا عن طريق مخاطبته من خلال تلك الرؤيا وذلك الصوت .

فالفنان يضع مبررات لوجود الإنسان في الطبيعة ويمنحه البُعد الإنساني إلى جانب بُعده التاريخي .. وبهذا يكتسب من خلال مشروعية وجوده إمكانية إعادة خلق التاريخ أو إبداعه من جديد. فهو عندما يحقق من خلال السطح ذي البُعد الواحد عالمه الخاص والمميّز فإنه يقدم للعالم حقيقة تبدو لأول مرة غير موجودة.. وهو بقدرته الإبداعية منحها حضوراً في عالم النور لتعيننا في الكشف عن بعض الجوانب الخفية في تجربتنا الحية مما قد لا تنجح التصورات العقلية في إزاحة النقاب عنه .

والرؤيا الفنية ليس إلا صورة من صور استخدامنا لعالمنا الداخلي والخارجي ولكن الفنان لا يستعين بذلك إلا لكي يثبت دعائم ذلك العالم الذي يريد أن يبنيه من جديد .. وبهذا يكون العمل الفني مظهراً لخروج عالم الفنان إلى الوجود العلني .. الفنان الجيد هو الذي يدرك عظمة توحده مع الآخرين من خلال نتاجاته الفنية .. فالفنان الذي يعيش الفن كصنعه فقط .. والفنان الذي يمارس فن السلعة لا يمكن أن يصبح الشاهد التاريخي على مقدرة الإنسان في الإبداع .. ولا يمكن أن يكون فناناً أصيلاً .. ما دام يجعل من نفسه حصان طروادة يحمل في جوفه جسد المجتمع الميت .

الفنان يعيش وحدة العصور كلها ويعيش في الوقت نفسه وضعه كجزء في المجتمع .. بقدر ما يشعر عليه أن يغير الماضي من خلال الرؤيا المعاصرة .. يشعر بأن الماضي يوجه الحاضر، بين الماضي والحاضر توحد وتواجد. فإذا كانت الرؤيا الفنية هي الحضور المتحقق في اللوحة .. وإن هذا الحضور هو ذات قلقه تبحث عن هوية حضارية .. تصبح الاسطورة والحس التاريخي هو الوسيط الذي يوصل الفنان إلى عالمه الجديد .. أنها العودة للذات الوحيدة ليعيش فيها أو يموت .. فنحن نموت في وحدة ذواتنا الحضارية والإنسانية.. وفي وحدة تلك الذات نبدأ رحلة التغيير والخلق.

مكتبة الفكر الجديد

لن نجد جيلاً فنياً .. من أجيال أمتنا عاش حياته مطالباً بذلك مثلما نعيش نحن .. ولم ينغمس جيل مثل جيلنا في روح الوطن والبشرية بكل هذا الإلحاح مثلما ننغمس نحن .. نحن المطالبون دائماً بالتحدي والمواجهة لكل ما يهدد الوطن من أخطار .. نعيش وسط دوامة الزحوف العسكرية للنازية الجديدة والمهددون دائماً بوجودنا .. نعمل من أجل التركيز والمناداة بفن طليعي يجمع إلى جانب هدفه الإنساني رؤيا فنية جديدة .. وسنظل جيلاً يحمل روحه بكل إلحاح تلك التحديات جاعلاً من فنه لا وسيلة للانغلاق على الوجود الفردي أو للانغماس في عالمه الخاص وإنما رؤيا يتجه بها نحو العالم بلغة ضمنية ينطق بها الفنان على طريقته الخاصة .. رافضاً بذلك كل فهم ميكانيكي للفن ودوره في المجتمع والذي يحجز الفنان ضمن حدود الممكن الجاهز داخل حدود العلاقات القائمة. إن عمليات الانسحاق التي مارستها العلاقات الاجتماعية تجاه الفنان والتي جعلت منه حاملاً لأقنعة التزيف والمهادنة حيناً وضحية حيناً آخر. لا يمكن أن تمتلك مشروعية وجودها، الحالي وتحول دون قدرتنا على الامتداد بأبصارنا إلى ما وراء الأشياء .

فلنكن طليعة التحدي .. لا نريد إلا أن نكون فنانين نحمل روح الوطن والبشرية، كونوا معنا لنوجد الرؤيا الجديدة للعالم .. نمنحها عنف وتمّرد الشباب .. ونحوّل أروقة الدراسة إلى قلاع للتغير .. لكي نوجد لوحة التخطّي المستقلة .. اللوحة التي تهّز الأعماق.. تمّزق الزيف .. تفتح نهر الحياة في مجتمعنا ..

لا حضور لتلك اللوحة وبناء الرؤيا الجديدة .. إلا بالانتفاض .. بالعمل المبدع .. بالذات الحضارية والإنسانية الخلاقة .. مستودع الخلق الإنساني .. ـ لنتذكر فنوننا في وادي النهرين وسوريا والنيل ولنرفض عالم الجمود والتقليد لنوجد العلاقة الصادقة والدائمة مع جيلنا .

علينا أن نمّزق التراث لنوجده من جديد ..

مكتبة الفكر الجديد

علينا أن نتحداه لكي نتجاوزه.

علينا أن نعترف به، في حدود وجوده المتحفي .. ونعترف بعنف وشراسة المواجهة .. لنوجد في نفوسنا إرادة التخطي لن نقتلع من جذورنا، بل سنمدها في الأرض .. عميقة الغور .. عميقة الصدق .. مليئة بالحياة النشطة .. ليس التراث فناً ديكتاتورياً يشدنا إليه ويسجننا داخله ما دمنا نمتلك الموقف الحر إزاءه .. إنه العجينة السهلة التي تعمل بيد الفنان الخلاق. لن نخترق تراثنا خشية الاستعباد .. بل سنضعه في جباهنا لنخترق العالم لنتحدث بلغة الحياة الجديدة .. برموزها .. بإنسانها الجديد .. نحمل روح الاقتحام روح التمرد الممزقة لكل شيء محنط .. لكي نعود من رحلتنا حاملين الرؤيا الجديدة .

نحن الجيل المطالب بالتغيير والتجاوز والإبداع نرفض القديم المحنط ..

نرفض فنان التجزئة والحدود .. نتقدم .. نسقط .. لكننا لن نتراجع .. ونحن نقدم للعالم رؤيانا الجديدة ..

«الفن الحديث لغة المجتمع المعاصر .. والفنان إنسان هذا المجتمع القادر على تجاوز حدود الذات الحضارية المعاصرة .. ليلتصق بنظافة خالية من كل تعصب بالحضارة الحديثة في مسعى لتأكيد الوجود المبدع لهذه الأمة من خلال الفن ومن يرفض هذه اللغة أحياء محنطون»

* «حرية التعبير هي حرية الثورة على كل ما يجعل الفكر مستنقعاً موحلاً وهي حرية الرؤيا والتمرد على كل ما هو قائم بصورة مغلوطة في المجتمع .. » .

* «الفن كل إبداع جديد .. وهو تناقض مع الجمود .. وخلق متصل .. وبهذا فهو لن يكون مرآة الواقع الذي يعيشه الفنان فقط .. وإنما هو روح المستقبل ..» .

* «النقد الفني الجيد هو الذي يوصل التجربة الفنية للجمهور ويثبت معالم الحركة

مكتبة الفكر الجديد

الفنية الأصلية بعيداً عن روح المهادنة والتزلف .. بين النقد والفن .. عملية تواصل وتكامل.. وبهذا يكون تخلّفه عن مسايرة التطور .. اسقاطاً مفجعاً لتقيم الحركة التشكيلية ونموها ..» .

* الماضي ليس شيئاً ميتاً ندرسه بل هو موقفاً يتخطى الزمن ليوجد تدليلاً إنسانياً شاملاً له جانباه التشكيلي والنفسي في آن واحد .. وبهذا فإن دلالة الماضي ترى وتجدد في ضوء الحاضر .. وإن اعتبار الماضي كرؤيا ثابتة ليس سوى خدعة يراد بها تجميد التجربة المعاصرة في قوالب استنفذت تاريخيتها .. وبهذا يكون التراث القومي والإنساني كله .. روافدنا عبر رحلتنا للتغيير والإبداع .

* «إن مسألة العلاقة مع الجمهور هي مسألة اجتماعية .. إن نتاجاتنا الفنية هي التي تتفاعل مع الجمهور لا نحن .. وبهذا يكون الشارع لا قاعات المتاحف نقطة الالتصاق الصادقة معه ..

* «نرفض العلاقات الاجتماعية الحاملة لأقنعة التزييف ونرفض ما يوهب لنا كمّنه .. نحن الذي نحقق تبرير وجودنا عبر رحلتنا للتغيير ..

* «نمّجد جيل الرواد في دورهم التاريخي لنهضتنا التشكيلية ونرفض الوصاية الأكاديمية والفكر التعليمي ..

* نتحدى العالم .. ونرفض الهزيمة العسكرية والفكرية لأمتنا .. ونمّجد حرب التحرير الشعبية ففي صدور الشهداء .. مجد هذه الأمة ..

* الثورة تجاوز للقيم السلبية وبلورة لروح المستقبل وهي بهذا صانعة الإنسان الجديد.. الإنسان المتحرر والمتخطي وجوده في سبيل تحقيق جوهره الإنساني الخاص. والفن وجه ذلك الإنسان المشرق .. فالثورة والفن عطاءان ملازمان لتطّور البشرية .

* ممارسة الفن رهن بممارسة الإنسان لجوهره الإنساني، وأفضل ما تعمله الثورة

مكتبة الفكر الجديد

اتجـاه الإنسـان الفنان أن توفـر له إمكانيـة ممارسـة ذلك الجـوهـر الرافض للوجـود المتخلّف والعلاقات الميّتة .. فالثورة المتخطية والصانعة للنموذج الثوري هي أيضاً الفن المستقبلي المدهش والمحقق للرؤيا الجديدة .

كراسة بيان الرؤيا الجديدة ، بغداد ـ تشرين الأول ١٩٦٩

بيان فني وقعّه ، إسماعيل فتاح ، رافع الناصري ، صالح الجميعي ، محمد مهر الدين ، هاشم سمرجي وضياء العزاوي.

مكتبة الفكر الجديد

نص جانبي

الرؤيا الجديدة .. هي معاصرة ملحمية كأسلوب ومضمون لأبسط جوانب حياتنا اليومية لتحقق من خلال بُعدها البلاستيكي حضوراً مرتبطاً بواقعنا النفسي والفكري مبتدعين بذلك صورة جديدة لعالمنا تفرض زمانيتها ورموزها بشكل بعيد عن العاطفة والازدواجية الفكرية والفنية .. وبذلك يكون الانحياز نحو التراث كمورد لتطوير أشكالنا البنائية والمضمونية، ومدى فهمنا لهذا الانحياز فهماً موضوعياً .. هو السبيل لإيجاد الأسلوب الجديد في إعادة خلقه من خلال الحاضر متجهاً نحو المستقبل والذي يعني تجاوز له بقدر ما هو انبثاق منه.. الرؤيا الجديدة إذن .. لا تعني التحجر .. وترفض اللجوء للمباشرة الشكلية والموضوعية وهي الجديد الذي لم يأت بعد .. ذلك المخاض الصعب فنياً.. وهو التمرد القلق .. والانتظار الدائم للشيء الذي لا نهاية له .. زمانيتها .. إنسان العصر الجديد .. وبعدها .. الحضارة الإنسانية بكل شمولها وهي إبداع

الذات الإنسانية المفتوحة على العالم الخارجي بكل حضاراته .. تتخطى الحاضر .. وتوجد في المستقبل .. ويمتد جذورها في الماضي .. الرؤيا الجديدة .. لوحة لم توجد بعد ..

كراسة بيان الرؤيا الجديدة ، بغداد ، ١٩٦٩

مكتبة الفكر الجديد

الشعر نصّاً بصريا

«ما من صورة – حتى الأبد – يشرق لها خيال،

إلا من القلب، سواء أكان هذا الخيال متعدداً أو واحداً»

«المثنوي»، جلال الدين الرومي

I

علاقة الشعر بالرسم والعكس بالعكس، سؤال لا يهم إلا الشاعر والرسام، وفي بعض الأحيان يدخل الناقد أو المشاهد – القارىء كمراقبين. في حالة الناقد، غالباً ما كان حضوره تفسيريا، لأن جل النقاد العرب ينحدرون من مواقع أدبية. شعراء وكتاب يميلون إلى القراءة لا النظر، يبحثون عن مشاهد أو افتراضات لوهم تصوّري يشيّد بمعرفة نصيّة معزولة عن شروط الرسم. من هنا غالباً ما نجد مصطلح «قراءة اللوحة» في العديد من النصوص النقدية، ناسين ان مصطلح القراءة نفسه يعود إلى تراث النص لا البصر.

في وضع كهذا، ومما هو متاح من تراث نصي هائل، تصبح العلاقة بين تفاحة خضراء

ضياء العزاوي ، إحدى الرسوم الاولية لمعلقة إمرؤ القيس ، حبرصيني على الورق ٩٠ X ٧٠ سم. مجموعة الفنان .

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة الفكر الجديد

على سجادة حمراء لا تعني بالنسبة للمصطلح الأدبي إلا شكلين يؤولان ضمن عموم اللوحة، بينما تكون العلاقة عند الرسام هي علاقة بين درجتين لونيتتين هما الاخضر والاحمر، أو هما علاقة وحدات بصرية ضمن البناء الفني أو الرمزي العام.

لست متأكداً من أن ما يهّم الشاعر هو ما يهّم الرسام.. كما أنني أجد مفهوم العلاقة بين كلا التعبيرين، مفهوماً خارجياً يشتغل على شروط العلاقة وليس على طاقتها بوصفها وسيلة موازية لتطوير وسيلتيّ التعبير.

إن الصورة الحكائية لا تعني شيئاً في الرسم، لذا يبدو الشعر الوصفي، سواء كان هذا النص الكلاسيكي أو الحديث، مادة تقود إلى أعمال ذات قيم تزينية، وهي بهذا تعكس مفهوماً أدبياً للوحة، إن الرسم التفسيري في طريقه إلى الاختفاء، سيزول كما زال رسام الموضوعات التاريخية والفولكلورية، إن موته لن يكون موتاً ضاجاً، بل على العكس ستكون نهايته بدون شاهد يدل عليه، هكذا هو حال العمل غير الإبداعي.

إن القيمة المتميّزة لأي عمل تصويري هو ان يكون مستقلاً تماماً عن الموضوع الذي ألهمه. إنه تحرير للرسم من الوصفية التي أشاعها رسامون كان همهم التعبير عن حقيقة القراءة لا حقيقة البصر...، فالرسام كما يقول – براك – يفكر في صيغة الأشكال والألوان، وبهذا فهو يهدف إلى خلق حقيقة تصويرية لا حكائية.

II

تعود قضية العلاقة بين الشعر والرسم في التجربة العراقية إلى فترة أو فناني الستينات، فالمشروع التأسيسي للفن العراقي والذي قاده جواد سليم كان منشغلاً بالعديد من التحديات، بحيث كانت هذه القضية شيئاً مترفاً، ومع ذلك نجد هنا وهناك اعمالا بين جواد سليم وبلند الحيدري وحسين مردان، بين نوري الراوي ومردان والسياب. وهذه الاعمال ليست بالتراث الذي يمكن تطوّيره، لذا أصبح مهمة بعض

مكتبة الفكر الجديد

فناني الستينات – ولا يزال – تأسيس هذا التاريخ بجهد فردي مبعثر على الرغم من تقدمنا نحو القرن الحادي والعشرين حيث أصبح للفن التشكيلي – لا الرسم وحده – سطوة هائلة في مجمل الحياة اليومية.

III

تعود تجربتي مع الشعر إلى منتصف الستينات، كان ذلك في مجموعة الرسوم المكرسة للحمة كلكامش، ونشر بعضها في حينه في مجلة «العاملون في النفط»، والتي كان يرأس تحريرها جبرا ابراهيم جبرا، ثم تبع ذلك مجموعة رسوم لنصوص شعرية للحلاج، ثم مشروع كتاب عن ملحمة مقتل الحسين لم ينشر لحد الان. ولعل أول رسوم نشرت لي هي الرسوم التي نفذتها لقصائد مظفر النواب في ديوانه «للريل وحمد» وكانت قصائد وضاح اليمن، وهي في عنوان «رسوم مكرسة اللحب»، أول معرض يعتمد بأكمله على نص شعري، واقيم هذا المعرض في بداية السبعينات في بيروت.

تعمّق اهتمامي بالنص الشعري واصبح مادة أساسية غالبا ما أعود إليها. ان التحول الاساسي لهذه العلاقة بدأت مع اصدار مجموعة «المعلقات السبع» عام ١٩٧٨، لانها جاءت اولا كمجموعة مستقلة وضمن تقنيات الطباعة اليدوية، وثانيا لانها اعمال للعرض، مستقلة، وليست رسوما ترافق نصا مطبوعا في كتاب. في حينها قدمت هذه المجموعة بنص يؤسس هذه العلاقة: «لا الكلمات، لا الزمن القديم الذي يستبطن هذه القصائد، بل تراكم الحروف وتوالي الرموز على خط واحد من التصور هو الحضور هنا. الشعر ليس مجرد رموز وليس لغة وحسب، انه طاقة الخيال واعادة التذكر، وبمقدار تنوع هذه الطاقة وامتلاكها لدلالات لا حصر لها، تكمن علاقة هذه الرسوم بالمعلقات. من هنا لا تتحدد الاشكال المرسومة في جمل فرعية أو في كلية القصيدة. انها محاولة لتجسيد ذلك النوع من العلاقة بين الكلمات كأشكال والرمز كدلالة،

مكتبة الفكر الجديد

والتقاط لتوالد مساراتها ضمن أشكال وعلاقات حية. من هنا يأتي تضاد المعلقات كرسوم للمعلقات كشعر، رغم اعتماد الأولى على الثانية، المعلقة المرسومة، موضع توسطّي بين طرفَي المشاهد البصرية والذاكرة اللغوية، لكن هذا التوازن لا يستمر حتما، إذ تأتي حركة الشكل والكلمات المتناثرة الخالية من سياقها اللغوي لتخلق تعبيراً يلغي التوازن ويكون هو البديل البصري المكّون من عناصر المعلقة المرسومة «الكلمات، الأشكال، الرموز»، هكذا يمكن للمعلقات ان تخلق حاضرها خارج ماضي القصيدة وتفاصيلها اللغوية لتصبح اشارة بصرية معاصرة».

لا يزال هذا النص التقديمي للمعلقات معياراً لي في التعامل مع الشعر، ومع مرور السنوات وتنفيذ مجموعات أخرى مثل مجموعة النشيد الجسدي مع نص لمحمود درويش وطاهر بن جلون ويوسف الصائغ، ثم مجموعة «نحن لا نرى إلا جثثاً» مع نص لجان جينه، وما جاء بعدها من مجموعات أخرى، مثل مجموعة لنصوص مختارة لأدونيس وأخرى لطلال حيدر والجواهري، اصبح بمستطاعي أن أشيّد عوالم بصرية تنأى عن النص بمقدار ما تتبناه كنظام داخلي للأفكار.

مع نهاية الثمانينات بدأت بتجربة انجاز دفاتر مرسومة لشعراء عرب معاصرين، ولأنها دفاتر أصلية وبنسخة واحدة لم أجد نفسي ملزماً بالتقيّد بالمادة التي تساعدني على تحقيقها كما حصل مع تجارب سابقة مثل «المعلقات السبع». في هذه الدفاتر يتداخل النص ويتوزع ضمن علاقة متكاملة، أي أن الكلمة تأخذ مساراتها ضمن أشكال وعلاقات رمزية متداخلة. ويحتاج المرء لقراءة هذه الدفاتر المرسومة إلى امتلاك القدرة على الإمساك بواقعي النص والشكل المرسوم على نحو متساو، أي أن معرفة الابجدية وحدها لا تكفي القارئ – المشاهد ، إذ عليه ان يتحمل العلاقة بين اللون والكلمة، وعليه اختبار الاشكال وتوزعها وتتابع النص. من هنا تكون دفاتر شعرية مرئية بخلاف ما نعرفه في أحسن الدواوين الشعرية المطبوعة والتي هي عبارة عن صندوق وضعت فيه

مكتبة الفكر الجديد

الكلمات وبعض الرسوم التخطيطية. ولقد قادتني هذه التجربة بما فيها من حرية في الشكل واللون والبناء الفني إلى تحقيق مناخات تجريدية ملموسة، وبمقدار ما كان يقترب النص الشعري من المفهوم اللغوي، كنت ابتعد عنه، لذا اصبح النص الشعري خارج مفهوم الدفتر أو الكتاب، بما تتمثله تجربتي مع المجسمات الملونة من حوار بين النص – الذاكرة والرسوم – البصر، وبين الابعاد الثلاثة للشكل النحتي.

مجلة مواقف ، لندن ، العدد ٧٢ عام ١٩٩٣

مكتبة الفكر الجديد

إلى جواد سليم

أيان ذهبت فإنما للمكان الذي منه جئت

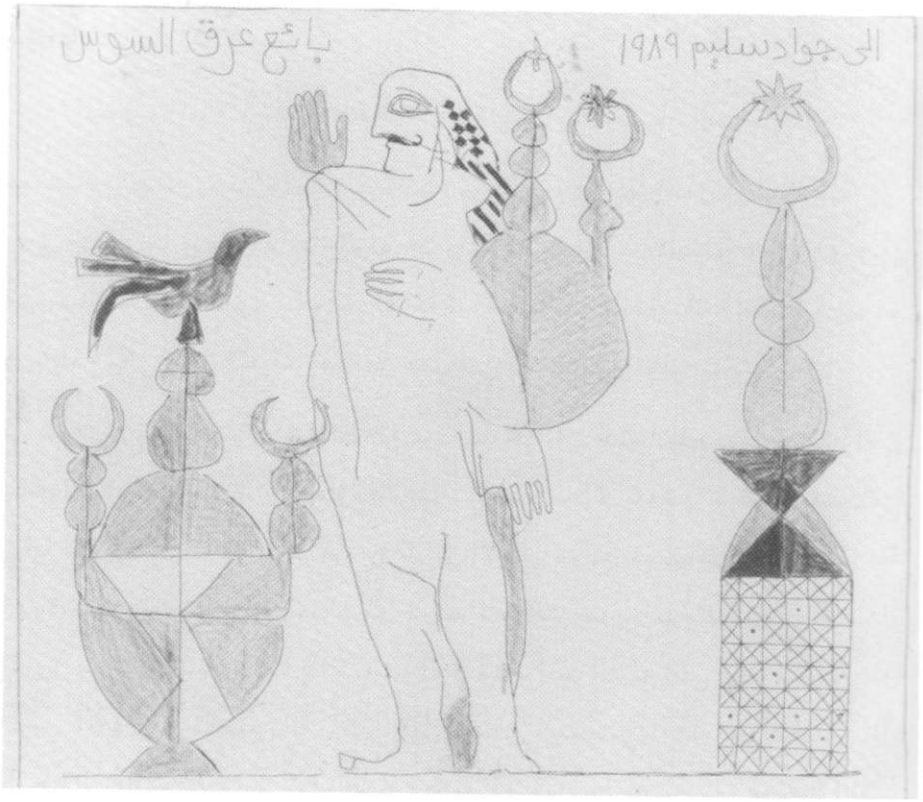
«اراغون»

الطريق اليك سفر أشكال لا نهاية لتخومها، أسمّي تلك الاشكال أهلة، عربسة تأخذها برغبة التغيير لتصبح امرأة، رجلا، اطفالا، رموزا للكوفة وصندوقا يخفي اسرارا من حكايات «إن كيدهن عظيم».

هكذا تنتقل اشكالك، تتوالد، تستّنزفُ دم قلبك، تتلّون لتكّون اشارة لرمزٍ عراقي ينتصبُ في معبد الضوء. ها أنت بيننا، صديقٌ، معلمٌ بارعٌ وفنانٌ ينتمي إلى تلك السلالة التي لم يتوقفُ هديرها.

كيف احاور رحلتك القصيرة بين بيتك الصغير في الصليخ ومقبرة الاعظمية حيث ترقُد وحيداً، كيف ارسمها تجربةً، رغبات فتى يطمحُ إلى التغيير، عاشقٌ صامتٌ للنهار. هناك حيث ولدت في احضان طين عراقي معجون بالكتابة الأولى تجيش بعذاب المبدع، رأيت البشر وهم يعودون جميعا إلى طين، روح من مادة الاله والانسان علامتها ومظهرها. رأيت كهنة «أور» يبخرون رحلتك بالتراب المعجون بطلع النخل، تحميك اهلة صارت «علامتك» جاءت بها قبائل من الجزيرة العربية، معهم، ماء من زمزم، وقماشة من الكعبة سوداء مطرزة باسم قريش وذاكرة تصرخ بالشعر وسيوف

مكتبة الفكر الجديد



ضياء العزاوي ١٩٨٩، تحية الى جواد سليم (بائع عرق السوس) ٥٠ x ٥٠ سم. حفر على ا
مع تلوين باليد.

مكتبة الفكر الجديد

صنّعها المهاجرون والانصار.

اجمعـوا امرهـم عشـاء فلمـا اصبحوا، اصبحت لهم ضوضاء

ضوضـاء يرى من بعيد زحف تاريخ متنوع ورجال توزعوا بين العدل وقطع الرقبة، بين حرق القرى بما فيها وبين بناء الزقورات والمدن الباذخة، بين الكتابة على الطين وبين الرسم بالذهب والعقيق. امام هذه الذاكرة، كنت تقف عاشقاً، يقظا لتلك الرؤى.. ما من ابداعٌ يأتي بدون المعرفة.. وما من عمل فني اعتمد على الموهبة فقط.

ترسمُ على الورق أقماراً، اشارات تدلُ بها المسافرُ إلى قلبك، تمنح الامل لبغداد التي دعتك لصباحاتها مثل امرأةٍ مملوءةٍ بالرغبة.. تسمي اعمالك باسمها كعاشق يبحث في زوايا الذاكرة عن صورٍ تدعو من يراها إلى الالفة.. مربعٌ، مستطيلٌ، رمزٌ لنخلةٍ، دلة قهوةٍ، وجوه لعاشقات متعبات بين الرصافة والكرخ.. بين بدء الحلم ونهايته. هل الازرق في بغدادياتك مفتاح السماء، ام امتدادٌ لخط النسخِ على بوابة الكوفة. هل المربع، المعين زخرفة، ام دالة تأخذنا إلى القصر العباسي.. هل انت كلكامش ظل طريقه إلى الزمن العباسي.. ام الحلاج يصرخ ببغداد ان تنصّت إلى قدسية اللون. زاملك الواسطي سنواتٌ وهو يسردُ عليك حكايات الحارث بن همام، كان يرسم بالاصفر، الاحمر والاخضر نباتات واشخاصا يذهبُها. في شهادة اصابعه نتعّرف على تخطيطاتك العديدة، وحدك يدركُ ثقل تلك الرغبات التي تحترقُ من اجل اندثار الظلمة. منحت نفسك اشهراً كي تبدع جداريتك.. مفتاح عشقك الابدي لبغداد.. فاذا الموت فجأة..

اسمي هذا الموتُ بدء حضورك الباهر.. انا لا اذكر غيابك، نستعيد الزمان المزدوج ضد الموت ونشيدُ بك مبدعاً.

مقدمة لمجموعتي الطباعية المحدودة (تحية إلى جواد سليم)، لندن ١٩٨٩

مكتبة الفكر الجديد

لن تكون وحيداً هذه الليلة

إلى رافع الناصري

في صباح عادي، كنتُ في المرسم وحيداً، قهوة عربية، بقعة لسار ضوء خجول يهبطُ من سماء العُتمة، تشاغلتُ بالقراءةِ، لكن الكلماتُ اغلقت ابوابها، عدتُ الى رسم شمس الرغبات.. وضعتُ الاحمر على بياض اللوحةِ، عاركتهُ بعيداً عن ظلمة الاسود.

ظلّت الشمس بعيدةً ، والظلمةُ مدّت يد الليل.

جاءني صوتُ المذياع يرددُ نشرة الاخبار، كرديةٌ بعمر الوردِ تحرقُ نفسها حزناً على أوجلان، شرطيُ أبيض يقرأ تاريخ العبيد، مراسلُ يذكر اسم العراق كجريحٍ ينزفُ آنهكه الصراخ. لماذا يرحلُ الاطفالُ سريعا مأخوذين بقماشات بيضاء، وكتابات بالاسود تذكر أسم الله والاولياء.. على رأسهم يضعون تاج حضارة خارجة من وكر الخنازير، ينتظرون نجمة تأخذهم الى رحاب الله.أتشوّق الى لوحةٍ من دون جداول ولا حروف ولا أرقام، لوحةٍ تفتحُ النوافذ على حدائق الشمسِ، تحوّل الخط الكوفي الى قصيدة ،لروح تبعثر صبواتها على أفق يطوي ظلمة القسوة ، لوحة يشق سوادها

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

سكينٌ بلون سماء العراق ، تتبعُ الريح من بيت إلى بيت تسلّمُ على النخل المحروق، على الغام ام مزروعة حول المدن على تاريخ تذروه الرياح.

عيناي على نهرين يشقان جسد الخصوبة، على بسطاء يبحثون في ضفاف الفرات عن طيور غرقت في النسيان، على صوت تمزّقه مقامات البكاء، على عشاق يمنحون الموت قناعا بابليا ليأخذه النسيان ويحلمون بعرس قروي وصحون فضةٍ وعرقٌ عراقيٌ يفجّرُ سنوات القهر، على أصدقاء يخجلون من أسى الحاجة.

اليوم تذكرتك وأنت تحتفلُ بمسارات الافق، تجعل من النتوءات المغسولة باللون القهوائي اشارات وارقاما وتاريخا سريا لعشق قديم، علّ في هذا النشيد مقاماتك لغربة طالت سنواتها، زاوجت فيها الازرق بلون الطين، وجعلت في عتمة اللون شقاً يشير الى جرح العراق.

على مهل ايها الصديق.. لنأخذ من حقائب الزمن أسماء من غادرونا مملؤين بالحزن، جاسم الفتى الشقيُ القادمُ من ضفاف ديالى، يعلّقُ على رقبته الة تصوير قديمة وفي جيبه علبة سجائر ومحفظة من دون نقود وشتائم لكل العالم، كيف إذا استيقظ هذا الصباح...؟ من أين يأتي بالة تصوير يصور معرضك، كيف ينسى بندقيته القديمة من إرتيريا، ماذا يفعل بمنشورات الثورة في المخيمات....؟

كل صباح ينهض الموتى، يحرثون أرض السواد، يلوحون للقتلى، عربا واكرادا، تركمان وصائبة، ثم يأخذون جاسم إلى مدارج الملائكة وينامون.

لن تكون وحيدا هذه الليلة....

أنت في بيت أهلك معك شمسُ المنامة، نخلُها يغسله ندى البصرة، الاصدقاء الموزعون في منافي الارض، فتيانٌ علّمتهم اسرار اللون يعاندشقاءهم اليومي ولا يلقون بجوهرة

رافع الناصري ١٩٨٤ اكريلك على الورق ٧٧ X ٥٧ سم. مجموعة خاصة .

مكتبة الفكر الجديد

العشق العراقي بين أظلاف الخنازير.

سلاما الي البحرين أهلك، ألى الاصدقاء تتوهج عروقهم بفرح اللون، ألى قاسم يشعل نيران الشعر، يبعثر رمل صحرائه القاسية ويحلمُ على ضفاف الخليج بحدائق ليلٍ معتقٌ بالاسرار.

جريدة الحياة ، لندن ، مارس ١٩٩٩

مكتبة الفكر الجديد

سلاما أيها الصديق

واحداً واحداً ذهبوا

ويذهبون ويأخذون

بعضا مني معهم كل مرة

وأبقى لأدري ما تبقى

متأملا ما تركوا منهم ومني

ما كان اكثرهم واشد حضورهم!(*)

قبلك ايها المعلم الصديق، عندما رحل عنا صديقنا كاظم حيدر وترك على جدار بيتك لوحة البراق التي كنت تعشقها ذاكرة للحمة الشهيد، اخذك الحزن، كان العراق حينذاك غارقا بدم حرب مجنونة، صار كاظم كالالاف من الشهداء بداية تؤسس للفجيعة ثم رحل المشاكس خالد الرحال بمرض السرطان ومعه اختفى جنونه الذي ظل يحاصرك بهوس مريض، وقرأت كيف صار فائق حسن رمادا في بلاد بعيدة حيث لا صديق هناك الا زوجة وابن عاق. بعدها غادرتك ام سدير، وهي ترى عراق السواد يغرق بالجوع والدم وبحصار بشع لم يعد في العمر طاقة لاحتماله ، وعلى رغم ذلك

مكتبة الفكر الجديد

بقيت في بغداد، وما كان مستحيلا عليك ان تجد مكانا في العشرات من المدن التي تعرفها لكنك فضلت السفر داخل روح مدماة بالهجرة الأولى، بقيتخلف نافذة العراق الجميل، تنزف وانت ترى اصدقاءك يغادرون إلى مدن بعيدة لم تسأل إلى اين ..؟. ولماذا....؟ لأنك كنت تعرف إن هذا العالم مخبول بالنميمة وسوء الظن، غارق في مستنقع الظلمة وسدود الالام، كنت تراهم يسيرون في اتجاه الجمر، حيث الرماد غيمتهم، والرحلة لم تكن حتى قد بدأت.

انه زمن نذل رأيت فيه للمرة الثانية الوطن يبكي ما عادت القدس قدسك ولا عاد العراق لؤلؤة الشعراء منجم الذهب.

أختفى كل شيء ورأيت السهروردي يوّزع جوعه على المنتظرين، اختفى مثقفوا المناسبات الحمقى الذين كانوا يطرقون باب بيتك عند كل احتفال اختفى شعراء المديح وجامعي فتات الموائد، اختفى صديقك الذي فضّل ان يكون بهلولا متسولا على ان يقاسمك فرح الجائزة، اختفى البياض، يالحزن العراق، صار السواد قمراً.

صارت عشتار سبة بدو الحدود، وتموزك الذي عشقته ممسوخا بالريبة. صار السياب ممنوعا لدى القبائل وما عاد في بصراه شناشيل لابنة الجلبي، صار شارع الاميرات حيث كان بذرة العشق، مزيناً برايات لشهداء ممنوعين من اعلان موتهم، كنت ترى الجرح جرحاً لاشبيه له يحيط بك.

كنت تعرف انه عارٌ للعين التي لا ترى.

وفي نهارات اثقالها كالرصاص، فضلّت ان تقطع ازهار الحديقة لتزيّن ركن البيت وتتابع دورة العشب الاخضر، واطفال الجار وتكتب الغرف الاخرى التي اتعبت من لا يعرف مناخاتك لحظة الكتابة..

ولفرط ما عشقت العراق، ما كانت الوحدة موحشة كنت تمضي إليها، معك شاي

مكتبة الفكر الجديد

النعناع واخر الفرح وما تبقي من الاسرار وفي لحظات التعب كنت تلتّف بعباءة الصمت تردد انينك ذهب الذين احبهم وبقيتُ مثل السيف فردا.

صارت عشتار سبّةٌ لبدو الحدود، وتموزك الذي عشقته ممسوخا بالريبة. صار السياب ممنوعا لدى القبائل ، وما عاد في بصراه شناشيل لابنة الجلبي، صار شارع الاميرات حيث كان بذرة العشق، مزيناً برايات لشهداء ممنوعين من اعلان موتهم، كنت ترى الجرح جرحاً لاشبيه له يحيط بك.

كنت تعرف انه عارٌ للعين التي لا ترى.

وفي نهارات اثقالها كالرصاص، فضلّت ان تقطع ازهار الحديقة لتزيّن ركن البيت وتتابع دورة العشب الاخضر، واطفال الجار وتكتب الغرف الاخرى التي اتعبت من لا يعرف مناخاتك لحظة الكتابة.

ولفرط ما عشقت العراق، ما كانت الوحدة موحشة كنت تمضي إليها، معك شاي النعناع واخر الفرح وما تبقي من الاسرار وفي لحظات التعب كنت تلتّف بعباءة الصمت تردد انينك ذهب الذين احبهم وبقيتُ مثل السيف فرد.

هكذا صرت في آخر العمر تراقبُ العيون المخنوقة بالدمعة تقرأ للاصدقاء البعيدين، تلتقيهم في عمان لبضعة ايام ثم تأخذ طريق البر لساعاتٍ مضنيةٍ لبغداد لميعة، صارت الفواصلُ تمرُ كأنها حروفٌ من لغات مجهولة وصار الحصارُ يوسّعُ جرح العراق .

داريت هذا الجرح ولم تبرر قسوة الاشياء التي تحيطك. كنت تعرفُ ان لا شيء يزيلُ وجع القلبِ غير الموت، رحلت دون صراخٍ وتركت معنا عشقك الجميل، هكذا كتبت:

وجدت في الكلمات الطليقة منفذي

مكتبة الفكر الجديد

في الكلمات وجدت الى الفضاء

أخيراً منفذي.

أمامي يمتد

امتداد الأزل.*

* المجموعة الشعرية الكاملة جبرا ابراهيم جبرا

جريدة الحياة ، لندن ، ١ ديسمبر١٩٩٤

مكتبة الفكر الجديد

دفتر افكار

I

الليل.. قارب اسطوريٌ تملؤه تعاويذ عشتار امرأة العهر البابلي. يبحثُ عن قرارة يستمدُ منها طعم الراحة، وهنا تصبح المرأة جزيرة الليل التي تطل على النهار حيث يكون الانسان ملتصقاً بالارض والحزن والفرح. أفضلُ إمتلاكٌ لليلِ هو من خلال المرأة، لانه يظلُ إمتلاكاً بدون حدود.. كاللذةِ تمنحُ احساس وجودنا في اللحظة نفسها. ليس الموتُ خلاص الانسان المحارب،إنما خلاصه في أن يحيا، في أن يرفض الموت كقدر مفروض وبالتالي حالة إعدام مقررة سابقا. رفض الموت هو النشيد الارضي للانسان. لم أفكر في منح موتي شهادة ميلاده وأناأحيا وسأظل أرفضه أو كما يقول كزنتزاكي: أيها الموت إنني لا أخافك.

II

إذا كان الشعر إغتصاب العالم باللغة فان اللوحة هي اغتصاب العالم كموقف انساني باللون والشكل، فاللوحة رغم بعدها الواحد تفاجئك دائما بداخلها وكأنها تبوح لنا باللذة عند اكتشاف الجوهر. انها حلم ممتع تحمل الانسان نحو مدن الصمت والعذاب

مكتبة الفكر الجديد

والموت. ان الوقوف عند حافة التجربة بغية امتلاك هذا العالم لا يمنحنا احساسا بشمولية هذا الانسان المعاصر كذلك هي اللوحة عندما تحقق من خلال ممارسة ميكانيكية تظل بعيدة عن كونها بؤرة لممارسة انسانية صادقة تجاه العالم. ليس لدي امام الموت الا ان ارفضه من خلال ادراكي له. نحن نعرف بان لا خلاص للانسان ، وإن مغامرة جلجامش موجودة لدي كل انسان يعيش لكن هناك فشل ايضا. فشل يشعر به الآخرون عند السقوط. ليس مهما أن نتحدث عن الخوف من الزمن والموت كلاهما أداة لانتهاء وجود – وكلاهما يعني رفض السماح لنا بان نقول ما لم نقله بعد. يظل الانسان في حاجة الابتعاد عن الموت في الفترة نفسها التي يظل في حاجة لملاحقته.. فهو حافز له بان يمنح وجوده بصمات واضحة على الأرض.

III

الثورة هي حلم التغير.. تمنحُ الانسان اليقظة الدائمة تجاه العالم.. اما التمرد او الغضب فلا يمكن ان يمنح هويته الدائمة كرفض انساني الا عندما يتحول الى فاعلية مادية.. ان يتحول الى الثورة. العيش خارج الثورة لن يكسب الانسان ريادة المستقبل.. فجيل الرواد.. هو جيل التغير الرافض دائما للقناعة والاكتفاء.. لان الانسان يظل في حاجة دائمة لان يعيش هوية عصره حتى لا يتحول الى جسدٍ محنط في عصر الفضاء. ان لحظة وجود الوعي الانساني يعني لحظة ميلاد الثورة.. حيث يولد الانسان الرافض، الانسان الذي لن يكون خلاصه بالانسحاب الى الداخل واعتبار الآخرين جحيما. وانما لحظة اكتشافهم هو لحظة ميلاد الثورة المستمرة. الديمومة في التخطي هي من خلال اكتشافنا للاخرين، حيث تتحول من الموقف والفاعلية الفردية الى فاعلية مكثفة، الى عملية حضارية ضخمة ترفض

مكتبة الفكر الجديد

وتفرض. الثورة يحققها الفن الثوري، وهو لا يعني بالضرورة مدلوله المباشر، فن بنادق وشعارات. انما هو الموقف الصادق والبعيد عن التزييف تجاه التجربة الذاتية من خلال هموم وتطلعات هذا المجتمع. الثورة هي ان نمتلك موقفا خاصاً يتخطى تراثنا دون ان ينفصل عنه ويتحول الى نموذج مستقبلي لنجاحات الانسان العربي المعاصر. الثورة ترفض الفن المطعم، الفن الذي يعيش على ابداعات الآخرين. ماهي الثورة في اعمالي؟ انها الآن تتحقق من خلال الاصرار على رؤيتي للعالم عبر التراث، واذا كان التاريخ برموزه وبأسطورية الجسد في اللوحة فانما ذلك موقف مرحلي لانه لابد من خلق النماذج المعاصرة المنتمية لمستقبلنا وتخطي ذلك الجسد.. فالثورة هي ان نقدم النموذج الذي يحمل شمس هذا الوطن وعذابات انسانه.. يحمل رائحة ارضه ويتقدم الجموع نحو امتلاك المستقبل.. وبهذا تتحول مسيرة الحسين واستشهاد الحلاج وعذابات جلجامش الى هموم ذات صيغ معاصرة تنبعث من المدينة الفاضلة التي يخلقها الانسان المحارب، الانسان الثوري. وبهذا يكون الفن الثوري الاختيارالذي يمزق اشلاء اولئك الذين صنعوا جسد تخلفنا الحضاري وهويتنا المزيفة.

IIII

ان القبول بموقف المجتمع تجاه الفنان انما هو موقف جبان ومنافق لانه لن يمنح الفنان غير شهادة موته، دونما ضرورة.

الموقف الثوري ينبغي ان يتخطي هذا المفهوم الحضاري المتخلف. ينبغي ان نرفض مثل هذه العقول المحنطة. الفنان الرافض لشهادة موته يتحقق من خلال التأكيد على ضرورته في عملية الحركة الحضارية، وبالتالي فهو مطالب بخلق الضرورة التي تنسف اولئك الذين جعلوه هامشاً في مسيرة هذا المجتمع.

مكتبة الفكر الجديد

V

لا يكتشف الانسان من خلال عزلته وخصوصيته، بل من خلال تبرير وجوده. الانسان الذي لا يعرف هموم هذه الحضارة وتطلعاتها، يجعل من نفسه شرنقة، ينفصل، ثم يتلاشي، اذا كان الجحيم هو الآخرين فان الحياة هي في الجحيم ، فلكي تمنح انفسنا شوق التمرد والتخطي، يجب ان نمتلك تخطيات الآخرين وشوقهم، يجب ان نعيش معهم.

VI

لم يكتسب الفن العراقي بعد اصالة وجوده بشكل كامل، فما تزال تتقاذفه حمى الانفلات من جيل الرواد العراقيين نحو تجارب اكثر شمولية وصعوبة. يرفض جيل الشباب نماذج جيل الرواد كنتاجات مؤلهة غير قابلة للمناقشة والتخطي وان كان لم يقدم حتى الان النموذج البديل والجيد لهذا الرفض ومع ذلك يظل رفضنا مكتسبا طابع عصرنا المتغير، فجيل الشبان الان يقفون عند حافة التجربة البديلة التي سوف تخصب الرؤيا الفنية في العراق، هذه الرؤيا ستتحقق من خلال موقف اكثر جغرافية من العراق... انه اكتساب رؤية العالم العربي بكل قيمة وتراثه. ولا يعني ذلك بالطبع الانزلاق نحو نماذج منفصلة عن العالم المعاصر. وانما اهمية رفضنا ستكون من خلال قبول العالم لنماذجنا كنتاجات صادقة بعيدة عن النفاق الحضاري الذي يؤخذ بالعقول. ان جيل الستينيات هو الذي سيحقق ما حلم به الرواد.. لانه يعيش الثورة.. لانه غير منفصل عن الأرض والناس.. لانهم طلائع مستقبلية يرتبط مصيرها ارتباطا مباشراً بكل المثقفين العراقيين.. فكل تجربة في العراق لم تعش حبيسة خصوصيتها

مكتبة الفكر الجديد

وانما انفلتت نحو الآخرين وبهذا نجد حمى التجديد في الفن التشكيلي تسير بشكل رائع مع المحاولات الفكرية الاخري.. بعكس تجارب الخمسينيات حيث كان الشعر مثلا يتمتع بنجاحات اكثر من غيره من الفنون.

مجلة مواقف ، بيروت ، ١٩٦٩

مكتبة الفكر الجديد

حوارات

ان الفن الحقيقي ينبغي ان يكون ملتزما ليس باسلوبه وانما بوعيه، ملتزما بالطموح المستقبلي الذي يشير اليه لا بالمسافة الحاضرة التي يتبوأها.

مكتبة الفكر الجديد

البحث عن جسد ، وعن لقاء ...

يقول جواد سليم في مذكراته : «الآن عرفتُ ما هو اللون . عرفتُ اللون وكيف تستعمل الألوان . الآن أخذتُ أفهم صور سيزان ورينوار وغويا والتصوير

الشرقي . وإنني أشكر الأقدار لتوصلي لمعرفتي الجديدة . وسأبدأ منها مفتوح العين والفؤاد ، لأن طريقي منير . قبل ذلك كان طريقي مظلماً لا تثيره المعرفة» .

وفي مكان آخر يصرخ : «في كل بلاد العالم توجد الألوان . يا أخي حتى في بلاد البام بام والاسكيمو . الدنيا كلها ألوان حتى في الوحل الذي أمام شارعنا ملايين من الألوان».

إن ينبع الإنسان من وحل شارعه ، يمخر في ظلمته ، يتلمس ألوانه جمالاً مستخلصاً من المعرفة وأصالة التجربة ذلك هو الفنان . وهذا ما وجدته في لوحات ضياء العزاوي حين بدت كسيمفونية لوح ملونة تحمل في كل إيقاعاتها تعبيراً واعياً ذا دلالات تنتظم مع غرائز الإنسان الأولى . فإحساسه الملون إحساس متوهج في وعيه الحضاري يوصل إلينا ذلك الألم المتحدي المنتحر في ذاته ، والمتوالد في ذاته ، ينبع من تربة العراق جذراً متأصلاً ويطل على الماضي بعيون جديدة فيشكل الراهن بتشكيلات تراثية

مكتبة الفكر الجديد

ويخاطب العالم بلغة محلية ، وإذ يبحث في اللون ويطرحه بكل احتمالاته ، عادة يدور حوله دوراناً دائرياً ليستخلص منه حقيقة جديدة .

وكلما توغلت في عمله ، يتراءى لي إنسان جائع إلى الحقيقة سعيد باندهاشاته . النور لديه معبر عن عالم الكشف واللآلاء الباعث على الدهشة ينتحر الإنسان في مقداره دون أن يصل إلى أرضية مشبعة ، غرق في التيه ، حمّى تحجر في العين . والخلفية جملة متناقضات حية وميتة . حروف لا تقرأ ، وبحار من رهبة مغلقة كحوار بيزنطي .

قلت له : يبدو أن المرأة لديك عالم متشعب المرأى تبحث عنه في المجاهل وتندهش حين تعلم أنه الفلك الذي تتحرك في مداره . ماذا تعني المرأة عندك ... ؟

قال : اللوحة لدي عالم غير متكامل للحقيقة وبالتالي فالمرأة جزء من هذه النسبية . الاندهاش يلازمني ما دمت أتحرك ضمن مدار دائرة لم يكتمل محيطها وما دام هناك الفرح والشوق للاكتشاف فإن المرأة ، بعيداً عن مفاهيم المعادلات ، منظور شيق وكلي للعالم . ووجودي خارج هذا المنظور يفقد شيطان الاكتشاف للمجهول قدرته على الانتقاء والاختيار . عندما يكون تجلي الجنس مختنقاً بالفزع والمرأة خارطة جسد منمق وموشوم تسقط كل اشعاعات الانتباه والتوتر وتصبح المرأة مدينة مكتشفة كل ما فيها مبرر ومنظم . إن ما أبحث عنه في المرأة هو التوتر واليقظة . اتجاه العلاقة مع العالم .

قلت : إنك تتطلع إلى ذلك العالم كمن يدس عينيه في حفنة ضباب مكثف .

قال : أحس بأن الضباب يولد الرؤيا الحادة التي تعرفنا بحدودنا أمام الآخرين وبقدر ما يمكن أن يخلق هذا الموقف (الموجود في منظور مرئي قريب) من بعد كلي عن التجربة . فإن الحافز الروحي ضمن حدود هذه الرؤيا سيقود إلى أن ينفي الإنسان نفسه حتى وإن كانت التجربة لصيقة بنفسه . ومن خلال هذه الاشتراطات يتحدد وجود الفنان باعتباره كاشفاً ومغيّراً للوصول إلى الكليّة عبر أحد أجزائها .

مكتبة الفكر الجديد

قلت : الحلم يحمل معاناة إنسان يريد أن يكتشف في حدود الرؤيا ؟

قال : إن روعة العالم في ممارسة اكتشافه . والحلم جزء من هذه الممارسة. إن كون الحلم بديلاً للواقع يتضمن حافزاً للقناعة والحرفية في التعامل مع العالم وتجرّد الفنان من قدرته على رفض كل استلاب يؤدي به إلى أن يفقد ممارسته الواعية للقدرات التي يمتلكها.

قلت : وكيف تتحرك الفكرة في إطار اللون ؟

قال : اللون لدي لحظة أسقط خلالها كل ما امتلكه من فرح وأنا أوجد ضمن اللوحة أو خارجها . وفي خلال هذه اللحظة ترفض الرموز والأدوات الأخرى كل تنظيم أكاديمي للتجربة اللونية وذلك لتحقيق التوحيد بين العاطفة والشرط الفكري الحي .

قلت : أرى في عين الرجل هلعاً وترقباً . إنه وحده يعيش الصراع مع الخفي . والمرأة كيان تؤثره العناوين . نظرتها بلهاء . أم تراها رمز للخوف غير المنظور ؟

قالت : إنها منفية عن مدار الرجل . ونفيها طوعي واستسلامي . بهذا تمتلكها الدهشة أن توجد في هذا المدار بلحظة حلم . تمتلكها الدهشة أن توجد عارية وسط كتابات الشعر الملونة وزخارف محامل العرس والرموز السحرية في منظور يملؤه الرجل بنفسه وعندها لن تجد غير التحدي لتخفي فرحة هذا الحضور . وبهذا فهي لم تسقط في فراغ الخوف بقدر ما تكون متصلة بماض أخلاقي وحضاري يفقدها معرفة ما تبحث في الحب .

قلت : رغم هذا تبدو جسداً متفجراً بالحياة ولكن مؤرق لا يألف الاستقرار ؟

قال :إن الوجود الرائع للمرأة في لحظات اكتشافها وفي هذه اللحظات أرق متعب ولكنه لذيذ ، فيه تنسف كل الكلمات المنمقة باتجاه طاقات جوهرية تطابق نوعاً من اليقظة والالتصاق الحميم .

مكتبة الفكر الجديد

قلت : لوحتك المسماة «تنامين في جسدي» عنوان قصيدة للخصب . حروفها منتشرة في بستان . والمرأة فيها عصرية الملامح ...؟

قال : في هذه اللوحة تتحول المرأة إلى جسد فرح من خلال العالم الذي توجد فيه . يحيطها شوق الرجل للتوحد معها . والمرأة في اللوحة كما في أكثر الأعمال نموذج للكل في الحاجة إلى الالتصاق الإنساني دونما تعريفات وتقسيمات خارجية .

قالت : يبدو لي أنها حين يستيقظ منها الفكر ويتلون دمها الأصفر برؤية عصرية لتجد نفسها منبوذة عن الرجل الشرقي غريبة عنه فتقول له «إذا كنت مثلي» (*) وعانيت ما أعاني . لو تلوعت في مكاني لعرفت كيف يكون العالم الشمسي . إنه لون البياض المحترق. فهي العذاب الذي يكمن في ذاته وفي غيره بل هو طبيعة تختنق . وربما تكون عالم الرغبة الساقط في اللاوعي المتحجر في قيعان مجهولة . هل هي صنو للعذاب أم لعنة...؟

قال : كون المرأة صنواً للعذاب يعتمد على مراعاة لقوانين سابقة في التصور . إنني أتعامل معها عبر منظور تاريخي أو اسطوري وعبر هذا العقل تمتلك وجودها ويتحدد الموقف الإنساني لها . إن الحدث التاريخي والذي سينتج منه كسوف الحياة . والمرأة أداة هذا الحدث إلى جانب الرجل . ومن خلال المنظور الاسطوري يمكن إدانة القهر والتسلط التاريخي الذي يمارس ضد المرأة.

* لوحة زيت من معروضات المعرض الشخصي ، بغداد ١٩٧٠

أجرى الحوار: مي مظفر، مجلة مواقف ، بيروت ١٩٧١

مكتبة الفكر الجديد

واقع الحركة التشكيلية في العراق

* يقول عنك الناقد ابراهيم جبرا انك اول من استلهم الاسلام باشكاله الفنية القديمة وجعل منها زخارف مجردة حديثة ثم اخذت تستلهم من التاريخ مواضيع المأساة والفرح واصلاً اياها بقرائن معاصرة. حدّثنا عن اطوار هذه «النقلة» الفنية. كيف تجمع في اعمالك بين لذة الفرح والم المأساة..؟

لقد بدات ملامح الانتمائية للتراث منذ الخمسينات، كان ذلك بتوجه حماسي على مستوى الانجاز الفردي مما جعلها تواجه الكثير من الملابسات التي تنتهي في النهاية بالواقع الحياتي. ولان المناخ الثقافي حينذاك كانت تباشر فيه التصورات الرومانسية والنزعة التجميعية فان هذه الانتمائية اخذت تعاني عند اختفاء (جواد سليم) ابرز الفنانين الباحثين في العراق الى نوع من المبررات الشكلية، بحيث صارت لا تفي بشروط الابداع. ان هذا يخص مجموعة الفنانين الاوائل ، اولئك الذين بدأوا في تكوين مادة التاريخ للفن الحديث في العراق.. في البادية، لم يكن من السهل تجاوز هذه المواقع من قبل الفنانين الشباب الذين حاولوا ان يبحثوا عن صيغ تنشط هذه الانتمائية دون الانزلاق في تقسيمات جغرافية للحضارة، ان النظرة المركزية للتراث هو المشروع الذي مارسه الشباب بمثابرة (والفن الاسلامي جزء منه) عبر مواجهة للتجارب الحديثة المتقدمة.. كانت هناك احتياجات متعددة لانجاز تجربة تشكيلية حية منها المعرفة العامة للتقنيات الحديثة، تخطي الحالة التعسفية للافتراض التراثي ثم

مكتبة الفكر الجديد

تكوين حالة وعي ثقافي بمكونات التراث كظاهرة فكرية.. ان هذه الاحتياجات هي التي ساعدت على استنهاض اشارات البيئة اليومية ، ذلك الخليط المتنوع من اشكال ومضامين لا زالت تمارس وجودها الحي. فابداع اعمال ذات وعي انتمائي كان لابد وان ترفض حصر المشاهد ضمن متطلبات زخرفية عمومية ذات مدارك جمالية. لان مثل هذه المتطلبات وبمعزل عن الكيان الحي والمتفاعل للانسان، هي نوع من ممارسة الاذلال له، هي نوع من خبرات ومعارف متراكمة ومفصولة عن التأسيس الحقيقي للتجربة. هذا الوعي نقلني الى ممارسة نوعية ازاء مهمة وخصائص الفن الوطني والذي ينبغي ان لا ينفصل عن شروط الواقع السياسي والاجتماعي. من خلال هذا الموقف صار التراث فعالاً بمقدار ما يكون ذا حضور ايجابي في عملية التحول الثقافي. لذلك اخذت احاول ايجاد الحلول للوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون، بمعنى آخر ان شكلا ثوريا لا يمكن ان يؤسس على مضمون متخلف وسلفي، والعكس هو الصحيح. ان هذا قادني بالطبع إلى التفتيش عن ثقافة تاريخية تتوازي في مدلولاتها أو مضامينها ومشكلات الحاضر.. جنبا، إلى جنب الاطلاع واختبار التطورات المعاصرة للحركات الفنية.. ازاء هذه الحالة اختفت لدى اللوحة الزخرفية والاشكال المجردة، لصالح عناصر ذات خلفيات ثقافية حية ممتدة ومؤثرة في حياتنا الراهنة.

* توجد في العراق حركة تشكيلية نشيطة، تعود بدايتها الى الربع الأول من هذا القرن. الام يرجع هذا الغنى التشكيلي بالرغم من ان القُطر مر بفترات تاريخية صعبة ... ؟

ليس من شك في ان الفنانين الأوائل الذين أسسوا تاريخ هذه الحركة يتحملون القسط الكبير من هذه المسؤولية. وعلى الرغم من عملهم في بيئة متخلفة بشكل كلي، فقد تمكنوا من انجاز الكثير من النتاجات التي صارت فيما بعد اشارات للمناقشة

مكتبة الفكر الجديد

والاحتكام، وبالتالي في تحريك المناخ الفني الذي افرز اجتهادات متنوعة حول الكثير من المفاهيم التي سادت تلك الفترة.. إلى جانب ذلك تواجد معاهد تدريس الفنون. والتي كانت بمثابة مختبرات عملية للفنانين الأوائل وتلاميذهم ، هذه المختبرات عملت على تعميم المعرفة التقنية والفكرية كما هيأت ظروف عمل متقدمة قلصت من حجم الفوضى الذي تنشأ من تفرق وابتعاد الفنانين عن بعضهم. اما الظروف التاريخية الصعبة التي مر بها القطر فانها عملت على تقليص امتداد الحركة بشكل ما، لكنها ساعدت على اغناءها على الصعيد النوعي كما فجرت وخاصة بين الفنانين الشباب كافراد أو تجمعات ، الكثير من المسلمات التي لم تكن قابلة للرفض أو المناقشة.

* يكثر الحديث الان عن الاصالة والمعاصرة ، اللوحة والسوق، الوضوح والغموض، التزام الفنان ومقتضيات الفن.. هل تشغلك هذه القضايا، كيف تخرج من أسر اشكالاتها ..؟

إن جملة هذه المفاهيم أو التعريفات تمارس ضغوطها بشكل ما على اكثر الفنانين العرب. وقد نلتقي بحلول متنوعة لها تبعا لاسلوب وثقافة الفنان نفسه.. ما يهمني شخصيا هو دعم المحاولة التأسيسية لفن وطني معاصر يتفاعل مع البيئة الحضارية . من مجمل ذلك انا منحاز إلى ضرورة الالتزام في مشروع بناء ثقافة قومية مميزة، تمارس دورها في تطوير معارف الجماهير وخبراته، في هذه الحالة تصير مفاهيم الوضوح والغموض او الاصالة والمعاصرة هي اساسيات ينبغي مواجهتها، كقاعدة للتجربة، اما علاقة اللوحة والسوق. فانا لا أفكر فيه من خلال حالة الاستهلاك البرجوازي، وانما من خلال (جمهور الفاعلية ، جمهور الحوار) ان هذا الجمهور وحده الذي يحمل الملامح الحقيقية للارتباط بالابداع. ان الفن الحقيقي ينبغي ان يكون ملتزما ليس باسلوبه وانما بوعيه، ملتزما بالطموح المستقبلي الذي يشير اليه لا بالمسافة الحاضرة التي يتبوأها.

مكتبة الفكر الجديد

* شاركت في معارض متعددة، هل ترى هناك علامات وحدة وتنوع بين التشكيليين العرب؟ ما هي مثلا اقرب المدارس العربية إلى المدرسة التشكيلية في العراق.

ان ابرز علامة لدى التشكيليين العرب هو انهم يواجهون مشكلة واحدة، وهي تأسيس فن وطني. وعلى الرغم من كون هذه العلاقة ذات تحققات نوعية مختلفة سواء كان على صعيد الممارسة الفنية أو التنظير، الا انها تلتقي في مجملها في خط تأسيس هذه التجربة. اما اقرب تجربة (وليس مدرسة) إلى التجربة العراقية فانني اجدها لدى بعض المحاولات في تجارب الفنانين السودانيين والمغاربة.

* من خلال تراجم ابرز وجوه الحركة التشكيلية في العراق يلاحظ ان اغلبهم تخرج من كليات للفنون، عكس ما نلاحظه مثلا في المغرب. هل ترى ان «الوعي النظري» يعمق رؤية الفنان ام يقولب حريته ...؟

ان وجود الوعي النظري احدى الضرورات والمطالب الاساسية للفنان حتى يتمكن من اثبات مبادئه سواء كان ذلك كمعرفة فكرية أو تجربة فنية. الا انني لا اجد ارتباط هذا الوعي بالدراسة الاكاديمية فقط. وهناك الكثير من الامثال مما يثبت ذلك. ان الفنان مرهون في تطوير تجربته بنشاطه الفردي وبالتالي فان جملة معارفه (حتى تلك التي حصل عليها اثناء الدراسة في المعاهد أو الاكاديميات) هي موضع اختبار شخصي طبقا لتجربته الحياتية والفنية.

* يتم وضع الحرف العربي في لوحاتكم زخرفة فشكلا فنيا ثم قصيدة تعبيرية. هل يتعلق هنا بمجرد الالتصاق بالتراث الفني العربي مع تطويره. ام انه اداة للتحريض؟ ولماذا نجده في لوحاتكم متعدد الاتجاهات، فاما نراه افقياً او عموديا وحتى بطريقة مقلوبة وفوضوية ..؟

استخدمت الحرف العربي في لوحاتي ضمن تطّور تجربتي الفنية فقد كان في البدأ مجرد اشكال جمالية مرئية لا يرتبط باي قيمة مضمونية بمعنى آخر كان شكليا وليس

مكتبة الفكر الجديد

ضياء العزاوي ،تكوين حروفي ١٩٧٨، كواش على الورق ٥٠ x ٦٤سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

صوتيا، توازت هذه الحالة من الاستخدام مع محاولتي الأولى والتي كانت تغلب عليها النزعة الزخرفية.. بعد ذلك اخذ الحرف يشكل احد «الوثائق» ان صح التعبير للحالة الانسانية التي اطرحها في العمل الفني، لذا نجده مقروءا حينا أو مجمعا بشكل فوضوي حينا آخر، انه يقترب بشكل من الأشكال من طبيعة الموضوع، اي انه لا يشكل كليّة اللوحة وانما احدى ضروراتها.

* نعرف ان الفنان ضياء العزاوي خريج مدرسة الاثار. ثم تابع دراسته في احدى معاهد الفنون كيف استطعتم ان توطدوا العلاقة بين الاثار والفن التشكيلي ...؟

ان دراستي الاثارية، كانت احدى الضرورات لمعرفة التاريخ كاحداث أو معارف فنية، ولانها كانت ملازمة زمنيا لدراستي في الرسم في معهد الفنون. فقد ساعدتني على تنمية الوعي الفني من خلال تاريخيات الحضارات المتعاقبة سواء كان ذلك في العراق أو في البلدان المحيطة به. انني احس الان بان دراستي الاثارية هي احدى العوامل الهامة التي دعمت تجربتي الانتمائية حيث مارست منذ البداية ضغوطها وتأثيراتها وخاصة (الحضارة السومرية والاسلامية) كما ساهمت والى حد ما التجربة العملية لرجل الاثار على تنشيط التعامل مع هذه التأثيرات وفق شروط اخرى اكثر ديناميكية في المعارف المدونة.

أجرى الحوار حمد بوخزار، جريدة المحرر ، الدار البيضاء ديسمبر ١٩٧٥

مكتبة الفكر الجديد

حوار ساخن

* هل هناك مصطلح موحد لفن «عربي»، وكيف يبرز ـ حضوره أو غيابه ـ من خلال معرض السنتين الحالي .... ؟

أعتقد أن هذا المصطلح لا يوجد الآن كأسلوب عمل وأعني به طريقة التفكير ونمط التعبير .. وربما يثير هذا القول اعتراض بعض الآراء التي قد تكتشف فيه نقداً أو إيضاحاً «غير موضوعي» ولكنني أعتقد أن هذه التصورات لا تعتمد على تحليلات موضوعية وتنطلق من مواقف فكرية خاطئة. إن عدم وجود خصائص للفن العربي لا يعني بالضرورة نفي بعض المحاولات التي تسعى لتأسيس تجربة لا تنطلق من الإقليمية في الثقافة وإنما تعتمد على أيديولوجية وطنية عربية يمكن أن تستوعب أو تمتثل التجارب التشكيلية المعاصرة بهدف إيجاد أسلوب وطني للتعبير.

من هذا المنطلق تبدو لي أهمية معرض السنتين العربي، ويتحتّم أن نعاين أسلوب عمل أو حتى الطرق التنظيمية للمعرض : هل فيها ما يخدم خصائصنا أم لا ؟ هل تمكّن المعرض من تفجير علاقة التصور المحلي للحركات التشكيلية العربية...؟ أرى أن معرض السنتين الحالي ما يزال يقع ضمن نقطة عمل لا تخلق أية تصورات مستقبلية إيجابية، إذ أنه يعتمد على عرض الأعمال ضمن مفهوم الدولة وليس ضمن مفهوم

مكتبة الفكر الجديد

العمل الفني الجيد الذي يوصلنا إلى مصطلح «الفن العربي»، كما أن عدم وجود لجنة تحكيمية ذات اختصاص فني متقدم فسح المجال أمام أعمال أقل ما توصف به أنها مدرسية، أي أن قيمة الأعمال المطروحة غالباً ما تكون ذات اتجاه تقليدي أو عديم المسؤولية في البحث والاستقصاء ... ويمكن الاستشهاد ضمن هذا المعنى بما طرحه اتحاد التشكيليين العرب لإقامة هذا المعرض بتوجيه الفنانين لطرح « قضية فلسطين » . إلا أنّنا نجد أنه في أغلب الأجنحة (باستثناء العراق الذي قدم جناحه بشكل مركّز على التاريخ الفلسطيني) لم يكن هناك سوى عدد قليل من المشاركين في الموضوع مما يضعنا أمام مفهوم معين :عدم التزام الفنانين بمواجهة أبحاث وموضوعات محددة وبالتالي نضعهم أمام مسؤولية كيفية تقديم نموذج لأعمال تقع ضمن مفهوم فكري معين (مثلاً معرض السنتين في مدينة فنيسيا كان يحمل شعاراً موحداً : «البيئة الطبيعية» ومعرض وارشو للملصقات ركز على« الإسكان» ومع ذلك فمنذ أن أقيم معرض السنتين في بغداد أتيح من خلال اللقاءات المباشرة للفنانين المساهمة في إيجاد بعض التأثيرات العربية حيث يمكن أن نجد الآن في مجموع الأعمال المقدمة للمعرض مؤشرات واضحة تشير إلى نموذج تفكير وأسلوب عمل معين .

وخلافاً مع العُرف السائد لدى البيينالات العالمية فإن معرض السنتين العربي يغير موقعه كل سنتين مما جعلنا نواجه ، ليس مجموعة من الأعمال وإنما نواجه جمهوراً جديداً وتصورات نقدية أومفاهيم صحيحة مغايرة، ويمكن لهذه الخاصية أن تساهم في تنمية الوعي الفني العربي إلى جانب تقوية عامل الانتمائية عند الفنان ضمن علاقته بالجمهور العربي على خلاف ما كان يواجه في السابق من جمهور محلي محدود .

* حضرت معرض السنتين الأول ببغداد ولعل هناك صياغات على مستوي الإنجاز والمضمون تهيمن أكثر من غيرها على الحركة التشكيلية العربية ...؟

حصل شيء من التأثير بين الفنانين العرب بشكل عام .. ولقد أخبرني أحد الرسامين

مكتبة الفكر الجديد

المغاربة أن المشرق والتجربة العراقية بوجه خاص قد أثرّت في أسلوب عمل بعض الفنانين في الحركة المغربية، كما أنني لاحظت أن بعض الأعمال الموجودة ضمن الجناح المغربي – مثلاً – ذات علاقات جد قريبة مع أعمال الفنانين سوريين (وهي أعمال لا توجد حالياً ضمن الجناح السوري) وهناك أيضاً تأثيرات في الفن التونسي «ليس في شكل التعبير ولكن في المضمون» .. أي أننا نواجه أعمال فنانين عرفناهم في بينالة بغداد في عملهم ضمن مدارس أوربية واضحة بينما نجدهم اليوم في الرباط يقدمون أعمالاً واضحة الانتماء إلى الثقافة الوطنية . وبهذه الصيغة يمكننا أن نجد أن هناك شيئاً من الالتزام الثقافي الواسع الذي وضع الفنان العربي أمام تحديات على صعيد الثقافة العربية الوطنية، تستهدف تطوير التجربة المحلية من خلال التطلع أو التقارب مع تجارب عربية أخرى أكثر تقدماً .

إن من الأشياء التي يمكن أن تساهم في نشر تقاليد عمل فني موحد تبقى اللقاءات الفكرية والثقافية التي ينبغي أن توجد ضمن البينالة : أي أن هناك ضرورة بموازاة الوعي النظري والأبحاث مع الإنتاجات والتطبيقات العملية توصل إلى طرق تعبيرية ذات قاعدة إيديولوجية واضحة .

* في مسار الحركة التشكيلية في الوطن العربي يبدو الغياب التام للمواكبة النظرية للعمل التشكيلي وذلك حتى من طرف الفنانين العرب أنفسهم ...؟

يعود الغياب النظري بشكل عام إلى المنهج النظري في الأكاديميات الفنية في العالم العربي وغياب الدراسات الجمالية المتخصصة إلى جانب مشاغل الفنان العربي بخلق تطبيقات عملية تبقى في حد ذاتها نوعاً من البحث النظري الذي قد يقنع بعض الفنانين بأن مهمتهم تنتهي عند هذا الحد . وبطبيعة الحال لا ننسى تواجد فنانين جيدين تعبيرياً إلا أنهم، على صعيد الثقافة والتفكير هم أقرب إلى الأميين. أدت هذه الأسباب بشكل مؤكد إلى عدم تواجد نقاد للحركة التشكيلية بالمعنى المهني – أي

مكتبة الفكر الجديد

الاختصاص – أو إلى عدم نمو نقاد لديهم إحساسات دقيقة جداً في تقييم العمل الفني.

إن النقد الإخباري السريع الذي يهدف إلى الإعلام أكثر مما يهدف إلى النقاش قد جعلنا نواجه «نقاداً» بالمصطلح الاسمي فقط، ولذلك أصبح من الصعب أن توجد ظروف ملائمة لتطّور دائرة نقاد ذوي معارف تشكيلية متطورة ومعاصرة، ما دام النقد اليومي هو نقد إخباري، كما أننا ما زلنا على صعيد الوطن العربي، لا نمتلك أية مجلة عربية متخصصة للفنون التشكيلية .. هذه المجلة – باعتقادي – تبقى في مستوى معرض السنتين ولكن بشكل نظري .. أي أن وجود مجلة تناقش وتتابع الفن العربي لا تؤدي إلى تقريب ونشر المفاهيم النظرية بين الفنانين العرب فقط وإنما إلى جلب المثقفين الذين لديهم مشاغل إبداعية أخرى إلى محيط الأبحاث التشكيلية التي نجد فيها الكثير من العلاقة مع الأبحاث الأخرى.

إن تخلّف «الكادر» الفني من الناحية التحريرية يمكن أن نلمسه من خلال العددين اللذين أصدرهما اتحاد التشكيليين العرب من مجلة «التشكيلي العربي» .. فهي مجلة بقدر ما كرّست نفسها لمناقشة التجارب الفنية بتصور محلي وسطحي، لجأت كذلك إلى شواهد فنية تقليدية وكل ما تعنيه أنها تسعى «لتمثيل» الحركة الفنية في هذا القطر أو ذاك!

* على مستوى العالم العربي نواجه بمجموعة من المفاهيم التي تطرح في السوق لمجرد الاستهلاك .. والدفع بالفنان العربي إلى الانشغال بأبحاث تتبناها الإدارة لتحويل الاهتمام عن التوظيف المباشر للغة التشكيلية كمثال على مفاهيم الاستهلاك هذه قد نجد مفهوم «التراث والمعاصرة» ..؟

أعتقد أن من أهم الاشكالات التي تواجه الثقافة الفنية هي بالفعل مصطلحات كـ «التراث والمعاصرة» ... ومما لاشك فيه أنه من الضروري تحقيق الانتماء لدى أية

مكتبة الفكر الجديد

تجربة عربية إلى شخصيتها الوطنية. لكن لا يولد هذا الانتماء بالضرورة بصيغة الرجوع إلى التراث، أو إلى التراث بصيغة الحكايات والاحاجي .. إن مجمل الأبحاث العربية التي لجأت إلى تاريخ الوعي الانتمائي تعرضت إلى الكثير من الضغوط من قبل المفاهيم التقليدية لدراسة التراث التي وجدته موضوعاً قابلاً للاستهلاك، ليس على المستوى التشكيلي ولكن على المستوى اليومي وبين الجماهير.

وبهذا المعنى يمكن أن نعاين التجارب العربية التي توجهت إلى الخط العربي، فتنوع التصورات التي قدمت من طرف الفنانين كانت بشكل ما متفاوتة في المستوى الفني إلا أنها كانت أيضاً مختلفة بشكل تام في الموقف الثقافي ... فبينما نجد التجربة السودانية تتمثل الحرف العربي ضمن مناخ روحي غارق «بالإنسانية »، نجد التوجهات في تونس أقرب إلى الفن البصري. وفي العراق نجد أن هذه التجارب قد لاقت نمواً واسعاً إلا أن أكثرهم قد دخل في أسلوب عمل متكرر وغير بعيد عن العنصر التزييني والزخرفي .. وهنا يمكن أن نقيّم تجربة الفنان العراقي شاكر حسن وإسهاماته في تنمية الوعي الانتمائي من خلال أبحاثه النظرية وتطبيقاته الفنية وخاصة في مجال الحرف العربي الذي يسميه ب «البعد الواحد » .

في المراحل الاولى كانت هناك حاجة إلى مثل هذه التصورات والاستفادة من الاشكال التاريخية، ومع هذه الحاجة كان من الضروري أن تولد تغيرات مستمرة تعمق الإحساس بتلك الاشكال التاريخية وذلك التاريخ الجماعي للأمة وبالشكل الذي يمكن أن يكون العمل الفني ذات علاقة باليومي وغير منفصل عن الحاجيات لاجتماعية أو ضرورات تطوير الثقافة الوطنية في تلك المرحلة.

جريدة العلم ، الرباط ، ٣١ ديسمبر ١٩٧٦

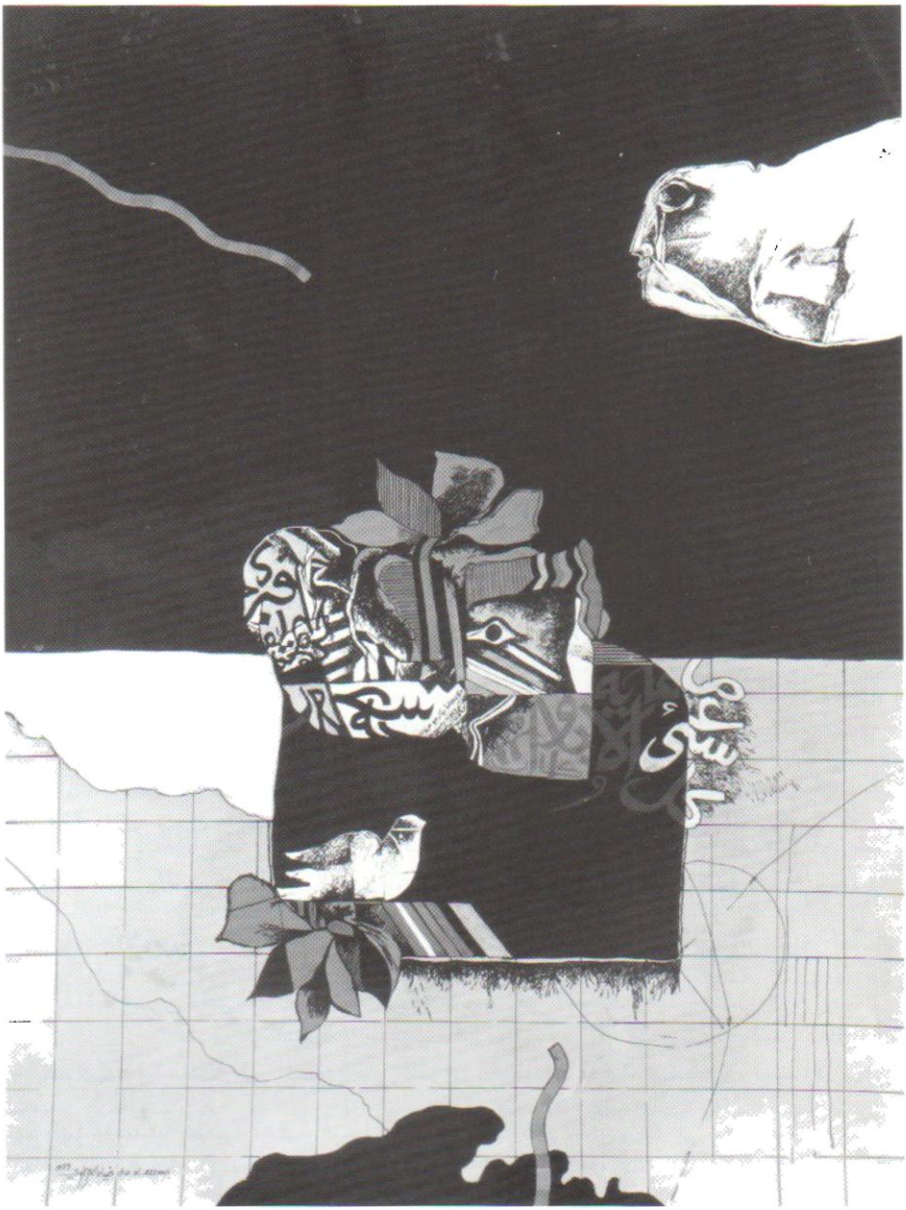
مكتبة الفكر الجديد

النهج الفني

في العراق حركة تشكيلية جد متطّورة أنت أحد وجوهها البارزة، باعتبار أنك تجمع بين الفن، والتنظير. كيف تقيم الحركة التشكيلية في العراق على ضوء المعطيات الحالية : كثرة المعارض، كثرة الرسامين اهتمام الدولة ....؟

إن تقييم الحركة التشكيلية في العراق حالياً ، يبدأ من خلال تطورها لخلق تجربة عملٍ جماعية، وهذه الحالة لا تتمثل باعتقادي بتقليد الجماعات الفنية في العراق ، والتي تشكل ظاهرة بارزة في الحركة الفنية على نطاق الوطن العربي، وإنما من خلال النهج الفني الذي يحاوله بعض الفنانين، على الرغم من وجودهم في جماعات مختلفة، إن الذي يتأكد من جملة المحاولات مفاهيم معينة يعود أغلبها للتراث يمكن في المستقبل وضمن تطورها ولقاءاتها أن توجد حالة يتقلص فيها التناقض الفكري والفني وبالتالي توجد وضعاً مؤهلاً لإيجاد أسلوب فني ذات خصوصية في الفكر والأسلوب . فمثلاً، توجد في العراق جماعات فنية متعددة تلتقي وتختلف حول أشياء وأهداف فنية، لكنها حتماً، بموقفها الجماعي، تحاول أن توجد لها تصوراً عاماً للحركة التشكيلية. هناك سلبيات، وهنا إيجابيات ، لكن كل هذهأن أكثرها قد دخل في أسلوب عمل متكرر وغير بعيد عن العنصر التزييني والزخرفي ... وهنا يمكن أن نقيّم تجربة الفنان العراقي شاكر حسن واسهاماته في تنمية الوعي الانتمائي من خلال أبحاثه النظرية وتطبيقاته الفنية وخاصة في مجال الحرف العربي الذي يسميه : «البعد الواحد» .

مكتبة الفكر الجديد



ضياء العزاوي ، مشاهد شرقية ١٩٧٨ كواش على الورق ٩٠ X ٦٤ سم. مجموعة الفنان.

مكتبة الفكر الجديد

في المراحل الأولى كانت هناك حاجة إلى التصورات والاستفادة من الأشكال التاريخية، ومع هذه الحاجة كان من الضروري أن تولد تغيرات مستمرة تعمق الاحساس بتلك الاشكال التاريخية وذلك التاريخ الجماعي للأمة وبالشكل الذي يمكن أن يكون العمل الفني به تعبيراً يومياً غير منفصل عن الحاجيات الاجتماعية أو ضرورات تطوير الثقافة الوطنية في تلك المرحلة .

الأشياء تخلق حركة فكرية ونقاشات تمس المعطيات السائدة ، فمثلاً في معرضنا الجماعي : (رافع الناصري، صالح الجميعي، ضياء العزاوي، علي طالب ، طارق إبراهيم ، مكي حسين مكي ، هاشم سمرجي) وصلنا إلى قناعة أكيدة بأننا لا نريد أن «نطرح ، بمعرضنا المشترك هذا ، وكما في المعارض السابقة، أية صيغة للجماعة الفنية بقدر ما نؤكد على أن هذا النموذج من المشاركة، هو محاولة لاجتياز فاصل الاختلاف وصولاً إلى تنمية شروط الالتقاء الفكري لا الاجتماعي والفني لا المهني .. بغية إيجاد الموقف الحقيقي القادر على أن يكون تياراً إبداعياً له اكتشافاته وحلوله الخاصة المتميزة».

وفي هذا يذكر ضياء العزاوي بأهمية بيان الجمعية المغربية للفنون التشكيلية الذي وزعته ببغداد والذي حاول أن يخلق قاعدة فكرية للنقاشبدلاً من التجمعات الرسمية واللقاءات «الأخوية» . إن ضياء يؤكد على أهمية العمل الجماعي لأنه الوسيلة الممكنة لخلق نقاش فكري وفني يتناول المشاكل المطروحة في الساحة الفنية العربية الآن.

* هناك دعوة مُلحّة إلى العودة إلى التراث، لكنها دعوة لم تستطع، لحد الآن، أن تجد لها أرضية علمية تقف عليها ؟ فهناك البعض الذي يريد أن يعود إلى التراث عودة نهائية – أي قطيعة – وهناك البعض الآخر الذي يحاول أن يخضعه لمقتضيات العصر الحالي بكل تعقيداته . كيف ترى هذا الأشكال .....؟

إن هذه الحالة الثقافية والفنية إحدى أهم الظواهر التي تهز حركة الفن والثقافة على

مكتبة الفكر الجديد

نطاق الوطن العربي. إنها حالة صحية باعتقادي لأنها وبشكل مبسط محاولة تميز أو لنقل محاولة ذات خصوصية في المعالجة والمضمون. إن عدم وجود أرضية علمية لامتثال التراث تعود لانعدام الأبحاث في هذا المجال. وإن وجدت فإنها تخضع لمفاهيم غيبية وعلاقات رومانسية، فليس غريباً في هذه الحالة أن يقدم التراث بكل ما يحتويه من عناصر سلبية أو إيجابية، عندها يكون دور الفنان لا يتعدى دور النقل الحرفي أي أنه يتعرض لنفس الاستلاب الذي يحسه الفنانون الذين يقلدون التجارب الحديثة دونما إخضاع هذه التجارب لمقتضيات الثقافة والفكر الوطني .. ما أراه .. أن حركة الفن العربي لن تتمكن من تحديد مستقبلها في الإسهام الفني على النطاق الحضاري إلا عبر وعيها الكامل لتراثها. هذا الوعي ينبغي أن يمتلك منهجاً علمياً واضحاً وبالشكل الذي يمكّنه أنيفرز كل الأشكال والمفاهيم السلبية أو الرجعية وبالتالي في أن يقدم تراثه الفني الجديد المتساوق مع العصر. من هنا تبرز ليس أهمية الممارسة الفنية فقط وإنما أهمية المباحث النظرية ذات المنهج على نطاق الأسلوب الفني والتقنية والأفكار أيضاً . أي أننا لا نحتاج لدراسات نظرية تاريخية للتراث ما لم ترتبط بشمولية عصرية وتفصيلية لمكونات هذا التاريخ، مع التفكير مبدئياً بمعادلة هذه المكونات وقدرتها على النمو ضمن الوعي والثقافة الشعبية (في الشارع، الجامعة، المعمل، الريف). وصولاً لحالة إنسانية متطورة لا تنفصل عن أرضيتها الخاصة.

* شهدت بغداد تظاهرات فنية، تمثلت في البينالة العربي الاول .. كيف ترى واقع الحركة التشكيلية العربية ؟ أيضاً ما موقع التجربة المغربية فيها.... ؟

إن أهمية تظاهرة معرض السنتين ؟ العربي الذي بدأ في بغداد والذي حصل كنتيجة حتمية لتطور واقع وافق الحركة الفنية العربية ، إنما يبرز فقط في قدرته على تطويع الحركة التشكيلية ضمن مفاهيم عربية وليس قُطرية، أي أن كل المحاولات الفنية التي تحاول أن تستخلص مظاهر ومفاهيم محلية بمعزل عن النظرة العربية

مكتبة الفكر الجديد

سوف لن تؤدي إلا إلى خلق تظاهرة متناقضة هي بالتالي استمرار لحالة الفصل الثقافي .. هذا يوضح بشكل أو بآخر مدى الأهمية على ضرورة المشاركة الفنية التي تستلزم منهجاً في البحث والذي سيؤدي بالطبع إلى بروز أو تأكيد التجارب التي تحاول أن توجد مفاهيم تأسيسية عربية على نطاق الثقافة والفن . من ذلك ينبغي الانتباه إلى ضرورة دعم المشاركة الفنية بالأبحاث النظرية لكي تبعد هذه التظاهرة عن مناسبتها الاحتفالية .. إن خلق مؤشر ثقافي قابل للنمو لن يتأكد إلا عندما يستجمع مكوناته الكلية (في التقنية والأفكار) . هذا يجعل أهمية دراسة الدورة الأولى لمعرض السنتين في بغداد لكي يستخلص منها موقف ومشاركة أفضل ، وإلا فإن تكرارها سوف لا يعطي غير مناسبة احتفالية سرعان ما تنسى . في المعرض الأول قدمت المجموعة المغربية تصوراً واضحاً لبعض المفاهيم والأساليب الفنية كانت إحدى المؤشرات البارزة في المعرض . من هنا تتأكد أهمية الدورة التي ستعقد في المغرب، لأنها ستكون ضمن مفاهيم المجموعة المغربية التي طرحت في بيانها الفني في المعرض الأول، وإذ أشير إلى أن هذه المفاهيم قد هزت السطح الراكد للوعي الفني حينذاك ، وأدى إلى بروز نقاط خلاف أو اتفاق فإنها حتماً ستتعرض وعلى نطاق هذه الدورة إلى مناقشات أوسع . هذا المفهوم، في تحويل المعرض العربي إلى حادثة ثقافية وليس مناسبة احتفالية ، هو الذي أدى إلى أن يطرح الوفد في المؤتمر الأول للفنون التشكيلية (الذي أقامته الجامعة العربية في دمشق ١٩٧٥)، أن يطرح ضرورة دعم المشاركة الفنية بالأبحاث النظرية حتى يتوفر مثل هذا الأسلوب في العمل على تحريك الصراع الثقافي على مستوى الممارسة والنظرية .

* في لوحاتك نزعة مأساوية : صراخ إنساني ، أعضاء منفصلة ، تجهم ، ارتماء ، هل هي دوافع دينية أم تاريخية.....؟

يستخدم الحس المأساوي وليس (النزعة) في أحيان كثيرة دوافع ذات أصول دينية أو

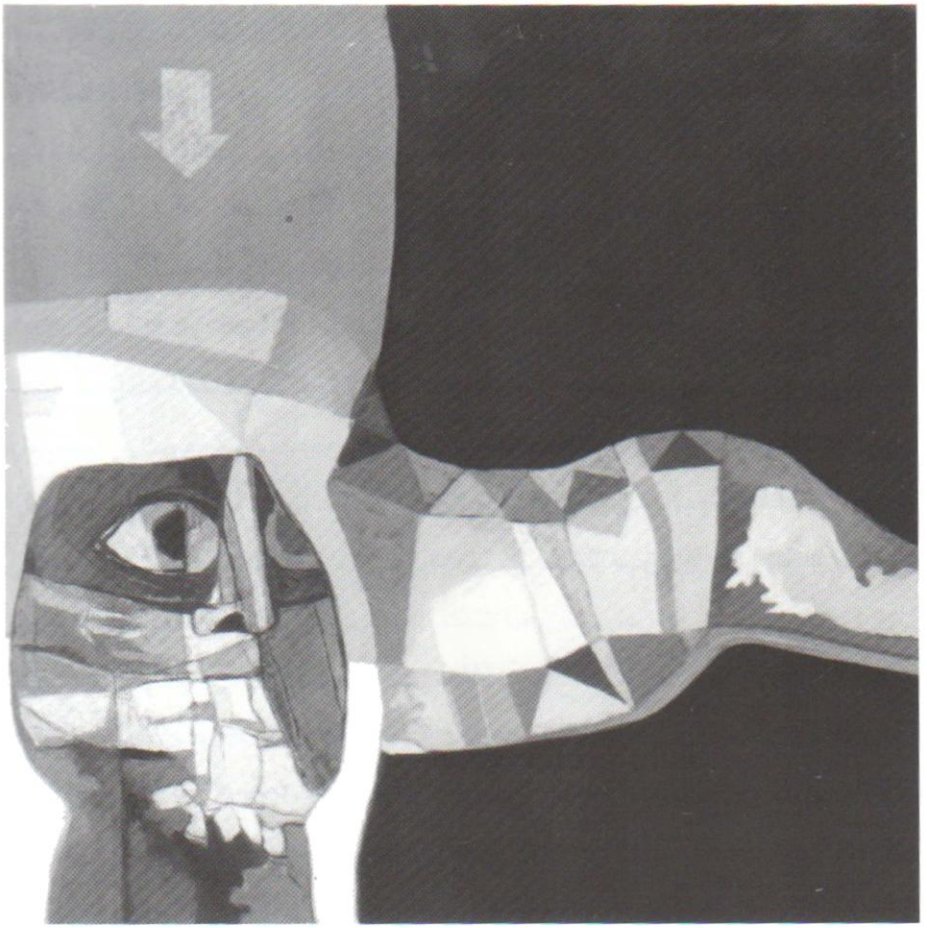
مكتبة الفكر الجديد

تاريخية وذلك من خلال الأحداث أو النماذج الإنساني . هذا الاستخدام يتناسب والحضور الفعلي للتواصل مع حالات معاصرة تعرّش فيها المأساة بأشكال متنوعة وعلى أصعدة متنوعة أيضاً ، إنها حضور تاريخي بمعنى الامتداد الزمني وليس الأحداث، ضمن هذا التحديد أرى أن استخدام تلك الدوافع لا يتحدد حضوره الكلي في تلك الأصول ما دام يحمل ثقل القدرة على مقاومة الاستلاب . ما أحاوله فقط ، أن أخرج بالإنسان من قبو القمع والقتل بهدوء الى حيث يمكن أن ينشر جسده على وجه الأرض الواسعة ليصدعها تحت الارث الذي يجعله مخلوقاً مضطهداً .. هل ذلك وثيقة احتجاج .. ؟ ربما في ذلك يكون الدافع التاريخي واضحاً بشكل يمكن متابعته ، هنا تصير حالة الاستشهاد أو حالة المقاومة غير محكومة بحدود نموذجية معينة . إنها وعي تسجيلي للحقيقة فقط ، بمعنى قدرته على امتثال ومزاوجة الأفكار للدوافع التاريخية من جهة وللحالة المعاصرة .

241 * لم يبحث (فن الملصقات على الرغم من أهميته وخاصة في السنوات الأخيرة وعلى نطاق الوطن العربي بشكل يعطي لهذا الفن قيمته ، إن كتابك في هذا المجال يمكن أن يفتح الثغرة لحالة السكوت . ربما يكون إسهامه محدوداً باعتباره بحثاً على النطاق القطري، لكن هذا وباعتقادي عامل غير مهم ما دامت المحاولة ترتكز بالإساس على ضرورة فهم وتطوير هذ النوع من الفن، والذي يتناسب وحاجة وطننا العربي في الكثير من المجالات (الثقافة السياسية ، التنظيمية ، محو الأمية ... والخ من الأنشطة الاجتماعية والثقافية).

إن معانقة الملصق العراقي لتطلعات الجماهير تبدأ بشكل واضح مع بداية الثورة التقدمية في تموز ١٩٥٨ . ثم صارت ملاحقته لحاجات هذه الجماهير ثقافياً وسياسياً واجتماعياً ملاحقة مذهلة في بعض الجوانب خاصة عندما نفكر بأنها كانت تتحقق بجهود شخصية سواء كان ذلك على نطاق جماعي أو فردي .. مع هذه الملاحقة أخذت حركة الملصقات تغتني بأفعال وشروط جديدة . إنها لم تظل كما في البداية تصورات

مكتبة الفكر الجديد



ضياء العزاوي ، قصيدة جنوبية «رقم ١» ١٩٧٦ زيت على القماش ٩٠ x ٩٠ سم. مجموعة خاصة .

مكتبة الفكر الجديد

حماسية ودعماً رومانسياً للثورة وللتبدلات الاجتماعية ، وإنما أخذت تكيّف وعي الجماهير ضمن مفاهيم سياسية بعيدة عن الدوغمائية ، هذه الحالة استلزمت نمواً فكرياً للفنان ، بمعنى اخر استلزمت أيضاً نضوجاً سياسياً يمكنه من احتلال موقع الطليعة على نطاق الفكر ، إن لم تكن الممارسة السياسية أيضاً. من ذلك يمكنني أن أرجع هذا النمو ليس للشروط والتبدلات التي حدثت بعد الثورة على نطاق العراق أو الوطن العربي فقط وإنما أرجعه أيضاً الى العامل الجديد في حركة الفن ، هذا العامل مثّلته مجموعات من الفنانين الشباب الذين تمكنوا أن يطوعوا قدراتهم الفنية التي حصلوا عليها من الجيل الاول من الفنانين نحو احتياجات جديدة ، ذلك كان مؤكداً عبر المؤشرات ذات الاهمية في تاريخ فن الملصق والذي ارتبطت أيضاً بأحداث مهمة ، منها معرض المعركة الذي أقامه الفنانون الشباب عام ١٩٦٧ من النكسة إلى جانب ذلك التقليد الجديد الذي بدأه فنانون شباب في إقامة معارض في الهواء الطلق وفي الساحات العامة وبين الجماهير عند إعلان ميلاد الجبهة الوطنية، ثم أعقبت ذلك معارض أخرى من نفس النوع بمناسبات تاريخية هامة مثل تأميم النفط ، حتى صار هذا التقليد إحدى المظاهر اليومية في حياة الشارع العراقي ، ذلك لم يكن فقط على نطاق العاصمة بغداد وإنما تجلى ذلك على نطاق المحافظات الأخرى . كما لم يقتصر النشاط على مؤسسات رسمية معينة وإنما تعدى ذلك إلى مساهمات فردية أو نشاطات لمؤسسات شعبية . ضمن هذه الحاجة اليومية، أخذت القوى السياسية تستخدم وبأشكال متنوعة في المساهمة في هذا النوع من الفن في التعبير عن أفكارها السياسية أو في إعلان مواقفها . من ذلك يتضح دور فن الملصق كوسيلة أيضاً على جانب كبير من الخطورة والأهمية خاصة عندما تنطلق هذه المحاولة من خلال مفاهيم سياسية وفكرية واضحة. هنا نصل إلى مدى مساهمة الملصق السياسي ، ووظيفته .. إن الإجابة على ذلك بالطبع يتأكد من خلال الأعمال الفنية ذات المقدرة على الجمع بين الوظيفة وبين الوعي الفني .. إن الملصق السياسي بقدر ما هو

مكتبة الفكر الجديد

خلية تنظيمية على نطاق الشارع إنما هو تطوير ذوقي أيضاً .. أي أن الحماسة السياسية لا يمكن أن تنظم حالتها . على النطاق الجماهيري عبر أسلوب ذوقي رديء أو عبر استخدامات تهريجية في اللون أو الشكل . إن التنظيم السياسي ينبغي أن يتماشى مع البناء الذوقي والفكري، أي أن المسؤولية في الوعي السياسي لا تنفصل بأي حال من الأحوال عن الوعي بالوضع الثقافي والاجتماعي أيضاً .. من هنا يظهر مدى خطورة وأهمية الملصق، ومن هنا يبرز ثقل المسؤولية للفنان باعتباره قوة ثقافية طليعية .

* هل هناك حركة نقدية تشكيلية على مستوي القطر .؟ على مستوى العالم العربي ..؟

لا زالت الحركة النقدية في العراق بعيدة عن امتلاكها لمنهج بحث عام ، هو إحدى الأساسيات ، أي إنها خاضعة بشكل من الأشكال لمفاهيم شخصية تعود بالطبع إلى مدى سعة أفق ثقافة الناقد . ربما يؤخذ على هذه الثقافة بأنها ذات جانب أدبي .. ذلك صحيح في بعض الجوانب .. إلا أن هذا لا يلغي بالضرورة الدور المهم الذي تسهم فيه بعض هذه الكتابات وخاصة في توضيح الجانب الفكري للعمل . أما على مستوي الوطن العربي ، فإنني أعتقد وضمن معرفتي بأنه لا زالت تخضع لنفس وضع الحركة في العراق .. أي أنها مباحث ذوقية يكون فيها التصور الأدبي الجانب الأكثر أهمية في التحليل .. إن هذه الظاهرة تؤكد مرة أخرى مدى ضرورة دعم المشاركات الفنية بالأبحاث ذات المنهج إلى جانب ضرورة أن يوجد معرض السنتين العربي تقليد حلقات للنقد الفني خلال فترة المعرض سواء كان ذلك ضمن التجارب الفنية القطرية أوالعربية

أجرى الحوار : إدريس الخوري ، جريدة العلم ، الرباط، سبتمبر ١٩٧٥

مكتبة الفكر الجديد

وثائق الحياة اليومية

عند ضياء العزاوي، الفنان التشكيلي العراقي، ليس ثمة من خط عازل بين الغموض والصحو، وفي المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للفنون التشكيلية الذي عقد في بغداد، علق المندوب الدانمركي على لوحات ضياء قائلاً: لقد بعثت بي هذه اللوحات حيرة حقيقية ... إنني لا أفهم كيف يستطيع هذا الرجل أن يجمع في اللوحة الواحدة كل تلك التأثرات وكل تلك التناقضات، إن الحداثة المتطرفة تتجاور والتراث الغابر دون أية حساسيات.. إن اللون الأسود يبشر أحياناً كثيرة بانقراض المأساة، إن الخوف يتلاحم والطمأنينة، التي تتجاوز، في انفلات لوني جارح حدود السعادة التقليدية .

وهذا التناقض الفريد جعله «ضحية» الشهرة التي قال لي إنه يهرب منها حتى لا يتم صلبه في عمر مبكر، فالتجربة لا تزال تهدر ودورانها حول الضوء قد يفقدها زخمها. وحين قاطعته سائلاً : ولكن ما وصلت إليه من نضج يجعل الهروب إجراء ذاتياً بحتاً، فلوحاتك لم تعد قاصرة وبعض النقاد يعتبر أن أعمالك، بما فيها من ثراء وتنوع وقناعات جاذبة، تمثل ما أطلق عليه سلفادور دالي «السريالية ذات الجذور الضاربة».

ويجيب ضياء :

إن المعاناة لم تفسح لي المجال لكي أقف على مسافة ما من أعمالي، إنني لا أريد أن

مكتبة الفكر الجديد

أكون محايداً، ولكنني أيضاً لا أريد أن اكون منغمساً الى حد الامحاء. أن الألوان قد تميل إلى الخبث أحياناً، فالضراوة تجعل من الفنان مجرد شاهد، إنني ضد الفنان الشاهد ومع الفنان (الشاهد – الفاعل) لكن سيطرة المعاناة لا تحجب الرؤية المباشرة تماماً، فباستطاعتي أن أفسر أموراً كثيرة، من بينها التنوع الذي أشرت إليه. إن الإنسان العربي هو الآن في انتقالية تستلزم مزيجاً فذاً من الارتباك والمخاض والتطلع الملتهب، وهذا المزيج لا يمكن التعبير عنه إلا في خيارات موضوعية ولونية ممعنة في التعدد، لذا فإن النقاد الذين يرون الأحادية في اللوحة إنما يحكمون عليها الموت. فليست اللوحة غنائية وحسب ولا هي فسيفسائية وحسب ولا هي تجريدية أو رمزية وحسب، إنها ذلك التواثق المتفاعل بين اتجاهات تتمحور جميعها حول الإنسان.

ما أطلقت عليه أنت صفة النضج اعتبره أنا مرحلة وسيطة من مراحل المعاناة. النضج قد يعني في منحاه اللغوي البحت موت الحركة أو موت الاستمرارية داخل الشخص أو داخل العمل، إن المعاناة تعلن عن نفسها بشكل متقطع، والنقاط الانعطافية البارزة هي مجرد محطات ولن تكون ابدا المحطة الأخيرة، والا فمعنى ذلك وضع الإنسان وجهاً لوجه امام المقصلة. إنني لا أنكر جذوري وهي، دون شك، ضاربة في العمق، فالفنان لا يستطيع القفز في فراغ وان قفز يكون واحداً من اثنين، أما مهرجاً أو عبثياً، وأنا بحكم التزامي أرفض سطحية الأول وتعسفية الثاني، لهذا فإن تعاملي مع التراث هو تعامل ضروري وخلاق، وهذا ما يحول دون وقوع التجربة في الهذيان مهما كانت نية الفنان سليمة ومهما كان المستوى النوعي للموضوع. ان البعض يعتبر ذلك ازدواجية لايمكن تبريرها اما أنا فاعتبره ضرورة لقيام نمط خلاق من التداخل بين الماضي والحاضر والمستقبل. وهذا ليس توغلاً في متاهات لا تخلو من البريق، كما يتوهم البعض بل إنه تسلل شرعي إلى الداخل الإنساني حيث يبدو كل شيء، حتى أقصى حالات الفرح، على مقربة جدية من المأساة .

مكتبة الفكر الجديد

وسألنا ضياء :

* يعتبرك البعض الابن المدلل للوثبة الفنية التي اندلعت في العراق منذ الخمسينات، فهل لنا أن نعرف موقعك في هذه التجربة التي لا تزال في تواصلاتها الخلاقة بعد حوالي ربع قرن من ولادتها.

* إنك تتعاون مع التراث، إلا تعتبر ذلك خطراً على لا حدودية الفن عندك.. أي على مستقبل لوحاتك ....؟

* يؤخذ على الفنان العربي انغماسه في التيارات «الأخرى دون محاولة السعي إلى تشكيل تيار خاص، فما هو تعليقك على ذلك ....؟

* لقد أصبح الملصق العربي ظاهرة تسترعي الانتباه، أنه يعالج مشاكل الحياة المختلفة: النضال السياسي، الرفض الاجتماعي، التطوير الثقافي الخ. فهل أنت راض عن المستوى النوعي الذي وصل إليه الملصق ....؟

١ – إن أهم ميزة لفترة الخمسينات، أنها قد أوجدت وعلى مستوى الإنجاز الفني تلك الانتمائية التي هدمت حالة الاستلاب. أن فكرة البحث في التاريخ الوطني بعالمه الخارجي والداخلي كانت تبدو في تلك الفترة انشغالات شكلية إلا أنها ومن خلال السنوات التي تلت أثبتت وظيفتها التشكيلية كمعيار حرر جماليات وضرورات طريقة العمل الفنية من تلك العناصر الخارجية، بمعنى العناصر التي كانت ضروراتها تجيء من خلال تفاعلات سطحية مع العصر وليس من خلال بحث متجذر في الجانب الاجتماعي ، النفسي والجمالي كعناصرمكونة للثقافة، إن أسماء مثل جواد سليم وشاكر حسن ستظل مثيرة للجدال لا لكونها أبحاث فردية مميزة وإنما باعتبارها توصلاّت كانت قادرة فيما بعد من أن تعطي لنفسها مدلولات تشكيلية ذات أبعاد خارجية متحدة في أساسها وبدرجة عالية من الاتقان بمجمل التاريخ الوطني.

إن نمو الأبحاث التشكيلية وبشكل خاص في مجالات الرسم بعد منتصف الستينات

مكتبة الفكر الجديد

جعل من مهمة تطوير الانتمائية إلى حالة وعي كضرورة فنية وحضارية، في تلك الفترة تنوعت الاتجاهات وتعمقت المشاغل التشكيلية على الصعيد الفردي ثم سرعان ما أخذت الجهود الجديدة تكتسب قوة دفع واضحة تجلت في مجمل النشاط الفني للشباب والجماعات الفنية.

كانت تجربتي إحدى هذه الجهود. كانت محاولة ذات وعي انتمائي تستنهض البيئة اليومية كأشكال ومضامين لأن تمارس وجودها الحي. في البدء كنت استجيب لأسلوب ذات متطلبات زخرفية عمومية ثم سرعان ما تحولت تلك المتطلبات إلى نوع من الخبرة التي مكنتني من تجاوز حالة التراكم التراثي نحو وعي غير مفصول عن واقع يومي منسجم مع شروطه السياسية والاجتماعية والثقافية. من خلال ذلك صارت حالة استنهاض مقومات التراث فعالة بمقدار ما كانت ذات حضور إيجابي في عملية التحول الثقافي. لقد قادني هذا الموقف للتفتيش عن ثقافة تاريخية تتوازى في مدلولاتها أو مضامينها ومشكلات الحاضر. من هنا صارت مهمة الرفض لشروط ملازمة التقنية لوحدها بالانجاز الفني.

٢ – إنني منحاز إلى تعامل مركزي للتراث. أي أن مجموع الخبرة الإنسانية هي التي ينبغي أن تقود الإرادة الفعالة للتعبير، من هنا فان أي تفكير باخضاع هذه الخبرة للجغرافية لن يؤدي إلا إلى وضع محلي هو بالتالي مبرر منطقي للانغلاق والموت.

٣ – ان مجموع الفن العربي لا زال يواجه مشكلته في تأسيس فني وطني، وعلى الرغم من كون هذه المواجهة متغيرة ومتنوعة تبعاً لخبرة ونجاحات كل تجربة فنية قطرية. إلا أن مجمل الممارسات تلتقي في طموحها على تطوير معارف الجماهير وتأكيد الفاعلية الثقافية ضمن الحياة اليومية، أن وحدات مثل الحرف العربي، النظام الزخرفي، تكوينات الفولكلور والتراث القديم للحضارات هذه الوحدات هي دلالات ووثائق تطرح دائماً. وهذا دليل على نمو الوعي الانتمائي للفنان، دليل على بداية

مكتبة الفكر الجديد

الموقف إزاء حالات الاستلاب الفكرية.

٤ – ظاهرة الملصق العربي – ينبغي أن تناقش بصورة مستمرة لأنها قبل أن تكون ظاهرة متقدمة على صعيد الانجاز الفني فهي احدى الوسائل الهامة في الاتصال مع الجماهير، من خلال ذلك نفهم مدى الحاجة إلى ضرورة توسيع دائرة انتشار هذه الظاهرة التي تتواجد يومياً في الجامعات والشارع والمعمل والمدينة. إن الملصق وخاصة السياسي منه يمكن أن يختزل الكثير من التعريفات والمداخل المفهومية، ان يحيل المشاهد إلى توجيه ثقافي خارج الاطر التقليدية، ولذلك فانه غالباً ما يكون مرهون بمتطلبات عمومية، لا يعني هذا عزلة هذه المتطلبات على مستوى التقنية وكفاءتها وعن قيمة الافكار وتطابقها مع المعطيات الانسانية والافكار الاجتماعية المتغيرة.

ان العالم الان يعيش عصر الملصقات ذات النوعية الفنية الجيدة والمتحركة. فالملصقات الجافة لم تعد مقبولة في هذا الوقت، الفن يتدخل، بل، بالأحرى يأخذ مجراه الطبيعي في الانخراط في الحياة اليومية للناس، وهذه هي اللغة الراقية والبسيطة التي يمكن عبرها تجاوز الالية المهيمنة.

الملصق العربي يضطلع بدور مزدوج، فهو إضافة إلى كونه يساهم في تكثيف الشأن الجمالي عند المواطن العربي، يقوم ايضا بموقف مفعول الدعائية المباشرة التي يسعى البعض، بلا جدوى، إلى اعتمادها كنمط تعليمي يتداخل وشتى قطاعات الحياة. فالعمل الفني الذي يخاطب الوجدان بعفوية .. والعقل ، بطبيعة الحال دون المرور بقنوات لفظية وبألوان مواعظية هو الذي يستطيع أن ينقل الفكرة بكل تلقائيتها وبكل توهجها الداخلي. الملصق إذا هو التلقائية ببعديها الجمالي والبنائي، لكن المشكلة هي أن الكثيرين من «الملصقيين» يعتمدون اعتماداً عشوائياً على التقنية، فيخرج الملصق وكأنه حلقة جديدة من سوء الفهم الذي يسود بعض أرجاء حياتنا ، فيما تقوم مهمته

مكتبة الفكر الجديد

الحقيقية على تبديد سوء الفهم هذا وإيجاد نسق من الحوار العميق والواضح بين المشاهد أو الفكرة التي تقف خلف الالوان والتقنيات الأخرى. لكن هذا ليس تقييماً شاحباً، ففي اعتقادي أن الملصق العربي قد خطا خطوات واسعة في طريق التطور النوعي، والمطلوب هو التأكيد على مزيد من التفاهم بين العناصر التقنية والعناصر الفكرية في الملصق نفسه.

نبيه البرجي ، جريدة بيروت ١٢ كانون الأول ١٩٧٦

مكتبة الفكر الجديد

القيمة الأبداعية للحرف

اقيم معرض الفنان ضياء العزاوي من «٢٧ ايار وحتى ٢١ حزيران» في «كاليري فارس» الكائن في شارع «ليينفرستي» في الدائرة السابعة من باريس وتضمن «٣٩» لوحة متنوعة بين لوحات زيتية ومائية. والفنان العزاوي غني عن التعريف، فقد أقام لحد الان «١٣» معرضاً أولها عام ١٩٦٥ في قاعة الواسطى في بغداد، واخر معرض قدمه في العراق عام ١٩٧٩ في قاعة الرواق، اضافة إلى المعارض المشتركة في بيروت، وروما، وفينا، ومدريد، ودمشق والقاهرة وبلدان اخرى. فالعزاوي يتحول في لوحاته إلى باحث عن لغة حضارية وجمالية عبر الاتجاه التجريبي. وهو لا يؤسس هذا الاتجاه في الفراغ وانما يتجه إلى تراثنا الغني. ان رحلة الفنان تبدأ من الف ليلة وليلة واساطير وادي الرافدين واسطورة جلجامش والتراث العربي القديم، بدأ بالمعلقات وانتهاء بالزخارف الاسلامية.

في المعرض الأخير، الذي اقامه الفنان في باريس، قدم لنا تطويرا لاعماله الزيتية والمواد الاخرى. وهو لايعتمد في هذا التطوير على اختزال اللون واعطاءه قيمة الموضوع، وانما بادخال الخط، الحرف العربي بما فيه من طاقة تعبيرية، كعامل فعال في تشكيل اللوحة، فهو يمنح الخط قيمة ابداعية دائمة للاكتشاف وفي هذا الحوار يلقي الفنان الضوء على استخدامه للحرف العربي، والتراث ومشكلات الفن التشكيلي العربي المعاصر. ولان الفنان لا يمكن ان ينعزل عن التجارب الفنية المتراكمة، بدأنا

مكتبة الفكر الجديد

حوارنا معه *بالسؤال التالي*:

* باعتبارك احد فناني الجيل الذي اعقب الرواد. ماهي حلقة الوصل بينك وبينهم ..؟

حلقة الوصل هي بالتأكيد المحاولات التي يسعى إليها الفنانون الشباب لصياغة تجربة وطنية متميزة. ولربما ان الاختلاف الحاصل الان هو القدرة على ايجاد صيغة ابعد من الحدود المحلية التي طرحت في بداية الخمسينات بشكل خاص. فعلى سبيل المثال، فان «جماعة بغداد للفن الحديث» عندما طرحت مقولة المدرسة العراقية، فان اكثر محاولاتها اعتمدت آنذاك على الفن الاسلامي، المتنوع المصادر. الا أنني اعتقد بان جيلنا اختط توجهات مغايرة. اصبحت الان التجربة عربية او لنقل وطنية تخص هذه المنطقة بما تتمتع بها من تاريخ وثقافات، حتى بجانبها البصري هي صياغات موحدة. اي ان اكثر التجارب اخذت تنزع نحو هذا التوجه.

* هل يمكن اعتبار فنك مكملا، بشكل أو بآخر، لما قدمه الرواد؟

لا يمكننا القول مكملا بقدر ما تعبر جهودي عن محاولة للذهاب ابعد مما ذهب اليه الرواد. ومن الواضح، ان الواقع الاجتماعي آنذاك كان يختلف عما عليه الان. مثلا، تجد الان في أوروبا اكثر من ثلاثين فنانا عراقيا يعمل أو يدرس. ربما ليس كلهم فنانين جيدين، لكن على اقل تقدير، ان تواجدهم في أوروبا هو محاولة الفنان العراقي للذهاب إلى أبعد. انها محاولات لتأصيل اسلوب معين بالنسبة لنا. اعتقد ان تجربتي أو تجربة الاخرين تمكنت ان تتخطي الصياغات المحلية. اصبحت اكثر الاعمال الفنية لهذا الجيل مقبولة بشكل اعتيادي في بلدان عربية متعددة مثل: لبنان، والمغرب، وتونس، والكويت.

* نلاحظ هيمنة الاتجاه التجريبي في لوحاتك؟

اعتقد ان العلامة الصحية للمحاولات العراقية هي كونها تجريبية. معنى ذلك، ان أي

مكتبة الفكر الجديد

شخص يتحدث عن اسلوب عراقي أو مدرسة عراقية، فيه كثير من الادعاء. انه لا يمكن النظر إلى هذه المقولة عبر محليتها، لكن عندما نجد اعمالا فنية متميزة في الوطن العربي، يمكن ان نقول بانها عربية. المهم ان تتمكن هذه التجربة ان تقف في اي مكان من العالم، ويشير اليها النقد بانها ذات صيغة عربية. فالاتجاه التجريبي عبارة عن عملية بحث مستمرة لايجاد الصيغة. كما وان عدم الاستقرار ماهو الا محاولة لايجاد صياغة اكثر تكاملا.

* بحثك ينصب على ايجاد لغة جمالية. ماهي هذه اللغة وماهي ابعادها؟

بطبيعة الحال، ان البحث عن الشكل الجمالي هو احدي المكونات الاساسية للعمل الفني. فمحاولة اعطاء العمل الفني صيغة الوثائق من الناحية الادبية لا يمكن ان يقودنا إلى حاصل تجربة هي اصلا بصرية. فالشكل الجمالي هو اساساً شكل بصري. ثمة تعبير سائد في اكثر الكتابات النقدية هو «قراءة اللوحة».

* هل هو تعبير خاطيء؟

أجل. ان قراءة اللوحة هو استخدام خاطيء لمشاهدة العمل الفني لان القراءة هي فعل ادبي. اما المشاهدة فهي الثقافة البصرية التي يمتلكها الانسان. بالتاكيد ان اي عمل فني يتحمل اشياء داخلية قابلة للتفسير حسب الرؤية لكن الشكل البصري أو الجمالي هو بداية لدخول الوحة.

* ينظر بعض النقاد الى اعمالك على انها اشكال جمالية ليس الا ماهو رايك؟

يتحدث كثير من النقاد عن الشكل الزخرفي في الفن العراقي الا انهم يتناسون بان اكثر التجارب الحديثة كالتجريدية لاشهر الفنانين العالميين اساسها زخرفي بالمعنى التقني. فالمقولات النقدية كثيرا ما اصبحت مقولبة وجاهزة. وانها صياغات غير معررفة بدقة لدى الكثير، اصبحت هذه المقولة وكانها اساءة. بالنسبة لي، لا أشعر باية غضاضة بان يكون عملي جماليا. فطالما اتمكن من خلق الأشكال جمالية متميزة،

مكتبة الفكر الجديد

تمتلك مفرداتها، وقابلة للعودة بي إلى تراث وطني انتمي إليه، فذلك بالنسبة لي اعتبره شيئاً من النجاح. وبالتالي، فالقيمة الجمالية لهذه الاشكال تكمن في محاولة خلق اشكال تنتمي إلى واقعنا.

* كيف تنظر إلى ثقافتنا البصرية؟

الثقافة البصرية تكاد تكون معدومة لدينا. فلو تدخل إلى اي مطار في العالم، نجد من الاشارات والاشكال البصرية ما تحل محل الكلمة المكتوبة بحيث اعتاد الفرد الأوروبي عليها. وهكذا بالنسبة للبوستر الذي اصبح اكثر اختزالاً حيث يؤكد على اشكال جمالية هو المفتاح للدخول إلى مفاهيم اخرى. هذا غير موجود لدينا ايضاً فالبحث الجمالي بالنسبة لنا هو اضافة.

* والتجريد كيف يتجسد في أعمالك؟

أعتقد أن التجريد يمكن مقارنته بالشكل الاكاديمي. فالقواعد التي تحكم العمل الفني الاكاديمي معروف لعل واحدا منها هو الغموض. عندما ارسم شكلا او انسانا، يبقى دائماً على شكل مسطح. لا توجد عندي العلاقة الموجودة في الفن الاكاديمي مثل السريالية التي تتضمن منظر التلاشي. التجريد كما افهمه هو محاولة ايجاد نوع من التميز لما حققته سابقاً.

* في لوحاتك، تمنح اللون قيمة الموضوع اي ان اللون يتميز بمناخ احتفالي، إذ يستهويك سحر اللون وترفه!

ما اعتقده ان اللون مثل الخط قيمة اساسية في اللوحة حيث لا يمكن فصل اللون عن اللوحة بأي شكل من الاشكال احياناً نشاهد بعض لاعمال ذات اللون الواحد الابيض مثلا. هذا نوع من المحاولات لايجاد صيغة جمالية من خلال اللون الواحد. انني اهتم كثيرا باللون لانه احد العناصر الاساسية في لوحاتي لكني لا أميل إلى تعبير الترف

مكتبة الفكر الجديد

في اللون. فاللون، باستخداماته الغنية، يعطي المشاهد نوعا من المقارنات. اضافة إلى ذلك، فاللون يتضمن جانباً نفسيا فالمشاهد الأوروبي مثلا غير متعود على الألوان الحادة لأن هذه الوحدة اللونية مغايرة، كاللون الاحمر ومشتقاته بالنسبة لي، هناك نوع من الصياغة لهذه الوحدات اللونية التي تميز عن الاشكال الأخرى. اللون مثل الخط. ففي الوقت الذي يستخدم التخطيط الخط فقط، نجد اللوحة هي عبارة عن لون وخط.

* ماهي استفادتك من الاساطير، وعلى وجه الخصوص الف ليلة وليلة، اسطورة جلجامش واساطير وادي الرافدين وكذلك التراث العربي القديم؟

في الواقع بدأت محاولة الاعتماد على التراث مع محاولاتي للاستفادة من الاشكال التاريخية مثل الفن السومري، خاصة باعتباري دارس اثار. فيفضل ذلك، انني اعرف ماهو موجود في هذا التاريخ. بعض الفنانين، دراستهم بعيدة.. هذا شيء ثانوي. ان جواد سليم استخدم الاساطير بحكم علاقته ببعض الشعراء مثل بدر شاكر السياب واخرين. بالنسبة لي، مادة التراث متوفرة عندي كخلفية ثقافية ودراسية. أولى محاولاتي كانت جلجامش حيث رسمت العديد من اللوحات لبحث الاستاذ طه باقر. هذه المحاولات جعلتني انظر إلى الاساطير بمفهوم ينتمي إلى الشكل الذي اشاهده في الفن السومري. لم اكن متوجها إلى الفن الاسلامي وانما للفن السومري. كلكامش قادني إلى الف ليلة وليلة حيث قدمت «٤٥» عملا لألف ليلة وليلة. وهي عبارة عن خلق اشكال تفسر هذه الاساطير والحكايات وليس خلق صياغة بصرية أو جمالية. فهو عمل تحول إلى حلقة وصل بين المشاهد وبين تاريخه. وكذلك محاولاتي مع المعلقات. فلو اردت ان اعمل لوحات للمعلقات لكان كل معلقة تخرج بمعرض كامل لانها تحتوي على عناصر بصرية غزيرة فالمسألة كانت بالنسبة لي هي التركيز على ايجاد علاقة بين الحرف مثلا والاشكال البصرية الاخرى. ليست اللوحة مجرد حرف وانما جزء من

مكتبة الفكر الجديد

إلى ذاكرة بعيدة جداً. لم احاول تذكير المشاهد بانها كل المعلقات ربما ان ثمة احد في المعلقة يجعلك في مناخ عصري وممتلىء لهذه التجربة.

ديك محاولات اخرى للعمل مع التراث؟

حاولات لتقديم مختارات من التراث كما فعل الشعراء مختارات من الشعر يكي. وهي محاولات لايجاد الصياغات الايجابية في التراث التي يمكن ان مادة اساسية بالنسبة لنا. وهكذا اعمل لايجاد الرسم وليس الجانب الادبي، ربتي تعتمد على الجانب البصري في هذا التراث.

ارك للمعلقات. هل جاء مصادفة ام عن وعي مسبق؟

حقيقة، كان الاختيار مصادفة. من خلال حياتي في أوروبا في السنوات ة، حاولت ايجاد نوع من الوحدات تبني علاقتي بالتاريخ، وتخلق لي، في ذات نوعا من المسافة عن التجربة الحديثة – الأوروبية – كثيرون من الفنانين يقلدون ات الأوروبية اكتشفت المعلقات من خلال القراءات فخلقت عندي مناخا نفسيا فانني بهذا التوجه إذا ما حققت ٥٪ من عمل متكامل فانني اكون سعيدا.

نلاحظ امتزاج الشعر بلوحاتك؟

ـ كوسيلة تعبير قادرة على ا ن تحرض المخيلة. فليس من الضرورة ان تكون غة النهائية في الكلمات وانما هي عبارة عن مدخل لفهم اخر يخلقه عندك

قليل قلت بانك لم تكن متوجها للفن الاسلامي الا انني الاحظ تأثيرات الالوان ذات الطابع الزخرفي الاسلامي؟

مكتبة الفكر الجديد

لا يمكن ان نقول اللون أو الشكل وانما ينبغي ان ننظر للعمل الفني بشكل متكامل. هناك مفردات اسلامية ومفردات سومرية، والافضل ان يشاهد العمل من خلال ما يخلقه من مناخ فني أو نفسي، الاشكال التي اخلقها تجعل الانسان العربي يشعر انتمائه اليها. فالمشاهد هنا ينظر إلى العمل باطمئنان، ويشعر بان هذا العمل يشكل جزءا منه. في نفس الوقت، تعتمد اللوحة على عناصر متعددة. ربما جزء منها مأخوذ من الحرف.

* ماهي تجربة استلهام الحرف في الفن التشكيلي العربي؟ وما هي ابعاد هذه التجربة وقيمها الجمالية؟

تشير تجربة استلهام الحرف العربي في النتاجات الفنية العربية المعاصرة الى نوع من التمعن في عناصر ودلالات ذات نسيج حضاري عريق في القدم.. تلك هي تقاليد الكلام، باعتبارها اشارات خطية وطريقة للتعبير سواء كان شفوياً او عبر استخدام الارقام العددية والحروف الهجائية أو الكتابة المختزلة ان الدلالات وما يخلقها الحرف وما يتيحه من جماليات بصرية كشكل مرسوم قد تداخل منذ البدء في هيكل المظاهر المختلفة للحضارة العربية – الرسم، العمارة، الشعر – ومع تقادم الزمن ظلت الابحاث المتنوعة لطريقة استخدام الحرف تستفيد من قدرة الحرف نفسه على الاختزال أو الافاضة ضمن وجودها كعنصر تعبيري أولا وجمالي ثانياً.

* اذن هناك علاقة بين الخطاط والرسام!

من خلال التاريخ، كان الفنان خطاطا اكثر مما كان رساماً بمعنى اخلاصه التقني لطريقة رسم الحرف ولعدم محاولته تخطي تلك الطريقة عند خلقه اية وحدة جمالية بصرية. وحتى عندما اخضع الفنان في بعض محاولاته منذ القرن الخامس عشر بعض انواع الخطوط إلى اشكال ذات علاقة بالطبيعة لمحيطه – نبات، حيوان، اشكال معمارية – فانه كان ميالا لتطويع الحرف لهذا الشكل أو ذاك بدافع زخرفي جمالي

مكتبة الفكر الجديد

يقع ضمن امكانية تطوير الخط نفسه نحو آفاق بعيدة.

* بالنسبة لتجربتك نلاحظ بانك تدخل الخط كعامل فعال في اللوحة؟

في حالات كثيرة، اجد بان الحرف ليس هو الكل الا انه عنصر من عناصر اللوحة. ربما لهذا التحديد، اختلف مع الكثير من الفنانين العرب أو العراقيين في محاولتهم لاعطاء الحرف القيمة الاساسية. ثمة خطأ كبير حاصل بين الرسام والخطاط الان فللخطاط متطلبات مغايرة عن الرسام. لا يمكن ان نطلق على اي عمل فني لوحة. فاللوحة ليست عبارة عن خط. والحرف يكمل اللون كما وان جزءاً منه يدخل فيه الخطوط والاشكال التي هي خارج الحرف اصلا. الحرف بالنسبة لي هو محاولة ايجاد صياغات شكلية أو رسمه بحيث يتناسب مع الموضوع والتكوين، حتى لو يؤدي ذلك إلى تجاوز القواعد الاساسية للخط. احيانا يستهويني رسم حرف معين بشكل كلاسيكي، واحياناً اخرى احاول تحطيم الحرف، ربما يكو هذا جزء من الوقوف ضد تراثية الخط بمفهومه الكلاسيكي. بالنسبة لي لا أريد ان اكون خطاطاً يستخدم اللون وانما رسام يستخدم الخط في تشكيل اللوحة.

* قيمة الخط في لوحاتك مزدوج من الناحية الحرفية والدالة. في نفس الوقت يتحول الحرف العربي عندك إلى رمز تشكيلي!

لو تتبعنا استخدام الحرف العربي في الفن التشكيلي منذ الحرب العالمية الثانية وحتى الوقت الحاضر، لرأينا أشكاله المتنوعة عند الفنانين. فكل فنان ينظر إلى الحرف من زاويته الخاصة. وهذا يدل على الحرف العربي يحتوي على غني كبير. والحرف قادر على ان يخلق علاقة نفسية، اضافة إلى البصرية، مع المشاهد. لا أريد ان اجعل لوحاتي مقروءة. لا أريد للوحاتي ان تعكس الجانب الادبي، ولا اريدها كذلك ان تكون

ضياء العزاوي ،تكوين حروفي ١٩٨٠، كواش على الورق ١٢٠ x ٧٠سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

جمالية وانما ذات ايقاع نفسي.. القرآن الكريم مثلا، يحتوي على كلمات وخط ومعاني وزخرفة، لكن عندما نشاهد القرآن، هناك متعة اساسية بشكله الجمالي وفيه قدرة الخطاط على ايجاد هذه الوحدات الجميلة وموازانتها. فالقرآءة تصبح فعلا اخر... ان خطاط القرآن له علاقة بالرسام.

* تتنوع استخدامات الكتابة العربية في لوحاتك، تارة تحافظ على الدلالة الادبية «المعنى» للكتابة، وتارة تجردها من معناها الادبي وتحافظ على شكل الحرف، وفي بعض الحالات تتحول الكتابة إلى عناصر هندسية مجردة. ماهو تفسير هذ التنوع ...؟

منذ زمن كنت أحاول ان استخدم كلمات تؤدي الى معاني ومفاهيم معينة اما الان، فان ما احرص عليه هو استخدام الحرف. والكلامات المستخدمة في لوحاتي هي عبارة عن مدخل لعالم اللوحة. لا يمكن بطبيعة الحال الحكم علي تجربة من خلال عمل واحد، انني انظر للحرف من زوايا مختلفة وعبر هذه الرؤيا. يمكن ايجاد وحدات اساسية تأخذ مكانها في عمل اخر. يعني ان الوحدة التي استخدمت في هذه اللوحة يمكن استخدامها بطريقة اخرى في لوحة اخرى. هذا هو الخيط الذي يربط بين عمل وآخر. والجو الذي تخلقه اللوحات هي مجموعة اعمال.

* هل تعتقد أن الحرف العربي له طاقة تعبيرية لا تستنفذ؟

لا يمكن اعطاء احكام قطعية حيث ان كل تجربة قابلة للتطوير، ونظرة كل فنان الى تجارب الفنانين الاخرين مختلفة فما يراه صحيحاً ربما يراه خطأ ان استخدامات هذا العنصر تختلف من فنان إلى اخر حسب تكوينه الثقافي ووعيه.

* مما هو واضح ان الفن الاسلامي استخدم الكتابة على جدران المساجد والقصور والاواني الخزفية والكتب. هل انك تعيد صياغة ذلك الاستخدام؟

أعتقد ان التجربة العربية هي محاولة وضع الخط في مكان آخر. والكتابة العربية بقدر

مكتبة الفكر الجديد

ما كانت موجودة في العمارة القديمة تراها تنعدم في العمارة الحديثة. فما يميز الفنان التشكيلي عن فناني النحت والعمارة، هو محاولة انتزاع الخط من الامكنة الكلاسيكية التي استخدمت فيها. لماذا لا يوجد الحرف بشكل تجريدي، بأي صيغة من الصيغ، في فن العمارة. ثمة خطأ معين في النظر إليه. ربما انهم لم يجدوا فيه امكانيات معاصرة بالنسبة لي اعتبر الحرف عنصراً وبالتالي فان استخداماته باية وسيلة قادرة على ايجاد هذه الوحدة العصرية. ثمة لوحات كثيرة تبدأ بنفس الطريقة التي استخدمت في العمارة فنانون اخرون استخدموا الحرف بمفهوم الفن البصري.

* هل استخدم الفنانون الاوروبين الحرف العربي ..؟ ماهي اضافاتهم ..؟ وهل اعطوا الحرف العربي قيمة ابداعية ..؟

ان تحرير رسم الحرف من طريقة رسمه التقليدية لم تتم الا عندما حاولها الرسام الذي يحتاج بطبيعة تصوراته إلى العديد من الضرورات والعناصر كالتكوين، الشكل، اللون، واذ يلتقي الخطاط مع الرسام في بعض الاحيان فانهما يختلفان فيما يحاولانه عبر هذه العناصر. لقد حاول العديد من الفنانين العالميين استخدام الحرف كعناصر تشكيلية، وبحكم عدم معرفتهم مضمون الحرف فانهم كانوا منحازين كليا إلى جمالية رسم الحروف ومن هؤلاء الفنانين «بول – كلي» و «روبين دني» وغيرهم.

* ماهو اختلاف الفنانين العرب في استخدامهم للحرف؟

– الفنانون العرب واجهوا الحرف كعنصر تشكيلي بطريقة مختلفة فهم بحكم انتسابهم إلى اللغة لم يكن بمستطاعهم تجاوز الجانب الصوتي للحرف. وقد كشف هذا الانتساب من الناحية العملية عن بعض القضايا. الاولى حرص الفنان على ان تكون الكلمات أو الحروف عناصر استدلالية لمضمون عملي وفي هذا ما جعل المشاهد شديد الالتصاق باللوحة عند محاولته فك عناصر التكوين ومنها الكلمات. والثانية نشوء رغبة حادة تدافع عن الحرف كقيمة جمالية بحتة لا علاقة لها باية استدالات خارج الثقافة

مكتبة الفكر الجديد

البصرية اما الثالثة هي ان الحرف اخذ يزداد حضوراً بمقدار التصاقه بالمتلقي. الفنان العربي اعطى اللوحة انتماءاً.

* ماهو رأيك بالتجارب التشكيلية العربية في الوقت الحاضر..؟ وخاصة ما يخص بتجربة استلهام الحرف العربي.

اعتقد ان للعرب الان تجربة واحدة هي الحرف العربي. لكن هذا لا يعني ان نعطي احكاما قسرية على الاعمال الفنية. فالتجربة رغم تميزها، الا انها تعتمد في الغالب على بيانات وتفسيرات مسبقة تحاول فرضها على المشاهد والنقاد. أو انها توجد نوعا من الالتباس بين الخطاط والرسام. فالتجربة يمكن ان تنمو وتتطور إذا ما تخطت النظريات المسبقة لان التنظير يأتي عادة بعد العمل الابداعي. في الوطن العربي هناك الادعاءات التي ليست لصالح العمل الفني. أصبح الفنان العربي، للاسف الشديد، ينظر إلى اعماله عبر علاقات محدودة جدا نستطيع ان نتحدث عن تجارب فنية عديدة اثبتت نفسها على الصعيد العالمي، وخلقت ميزاتها الخاصة مثل التجربة اليابانية في الملصقات أو التجربة المكسيكية في الرسم الجداري. لكن لحد الان لا توجد خصوصيات لتجربتنا العربية. في نفس الوقت لا يمكن ان ننكر المحاولات الفردية في تأصيل هذه التجربة المدرسة العربية تتمكن من ارساء قواعدها إذا ما استطاعت ان تصبح مثل الحركة الفنية «باو هاوز» في المانيا، على سبيل المثال، عندما خلقت لها علاقاتها الكاملة بكل جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية. جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد من الفنانين القلائل الذين تنبهوا إلى تقاليدنا حيث تمكنا من خلق فجوة يمكن ان تتوسع وتصبح قاعدة اساسية للتجربة العربية.

* واخيراً، إلي أي مدى حاولت ان تعبر، بلوحاتك، عن الواقع الاجتماعي ومشكلاته المتشعبة؟

مكتبة الفكر الجديد

بالتأكيد، لا يمكن للفنان ان ينعزل عن واقعة الاجتماعي رغم انني اعيش منذ سنوات في أوروبا. الوطن يبقي عبارة عن ناس واصدقاء وتاريخ وثقافة. وانني اعتقد ان الحركة التشكيلية في العراق تعتبر من اغنى التجارب رغم الجانب السلبي الذي يتمثل في نزوع كثير من الفنانين إلى محاولات فردية. الان على سبيل المثال، لا توجد تلك العذوبة التي كانت موجودة عند جماعة بغداد، ربما سبب ذلك تغير العلاقات الاجتماعية. من المحزن ان تكون اغلب التجمعات هي من اجل عرض الاعمال اذ لا تتوفر بينهم تلك الروابط والسمات الفكرية. بالاحرى لا يوجد نمو للخط الجماعي كما كان عليه في الخمسينات. في نظري ان تأسيس الجماعة يعني البحث عن تأسيس وحدة فنية وفكرية تجمع الفنانين. لكن ربما عرض الاعمال المشتركة يؤدي إلى خلق روابط فكرية بين الفنانين وبالتالي تكون نواة لتأسيس جماعة والملاحظ ان النظريات والكتابات تطرح قبل ان تتواجد الروابط الفكرية والفنية للجماعة على سبيل المثال «جماعة ١٧» كما تشير باياناتهم النظرية، انهم يسعون إلى تأسيس فن قومي ويستلهمون التراث العربي هذه في الواقع مقولات قديمة موجودة منذ الخمسينات. من الخطأ الفادح تحميل الجماعة كل البينات ما لم تحققها بعد سنوات. لذلك ينبغي ان يستمر كل فنان بعمله.. ويوجد كل واحد معادلته الفنية والفكرية الخاصة به، وبعدها يسعى لايجاد وحدة عمل جماعية.

اجرى الحوار: شاكر نوري ، بارس ، مجلة آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٦

مكتبة الفكر الجديد

عمل إبداعي متكامل

بعد ظهر ٢٠ ايلول ١٩٨٤ اتصل هاتفيا ضياء العزاوي كما كان وعدني، قال امر عليك ونذهب الى المحترف. انتظرته ولم اكن اعرف شكله. لم التق به سابقا، في وسط الزحام في شارع عريض من لندن شاهدت وجها ضاحكا يتجه صوبي، شعر يتهدل حتى كتفيه، حياني وقال نمشي الى السيارة. خرجنا من وسط لندن في اتجاه الشمال. يسكن العزاوي في هامبستد، منطقة معروفة بحدائقها وجنائنها ومنتزهاتها. عبرنا غابة ضخمة، في قسم منها مسرح ومتحف. منزل العزاوي محترفه بعيدا عن قلب العاصمة، تلفه حديقة. غرفة الجلوس واسعة لا ترى حيطانها. لوحات، لوحات، وضع العزاوي اسطوانة موسيقى كلاسيكية، صوت خافت، قام يحضر الشاي وبدأ بالكلام على حلم يسعى اليه: يفكر في اصدار مجلة تعني بالرسم والنص، اي اختيار نصوص قديمة او حديثة، شعرا او نثرا، والبحث عن علاقة بين الرسم والنص، عمل ابداعي متكامل حيث النص مرتبط باللوحة. اعداد مرقمة والتوزيع محدود.

* كيف تنظر الى فن الرسم واين تضعه من جملة الفنون .. ؟

فن الرسم، شانه شان اي وضع ثقافي او ابداعي، يساعد المرء على التعبير عن افكار وعلاقات اجتماعية، الرسم على مادة اساسية بشرط الا يكون في وضعه التقليدي، اقتصار الرسم على لوحة تقليدية فحسب وضع سيقود حتما الى انغلاق ثقافي مميت، الرسم المعاصر في اوروبا تتداخل فيه اساليب النحت والحفر والطباعة، وهذه وسيلة

مكتبة الفكر الجديد

خلاقة، على الرسام ان يلتفت الى ما حوله من تجارب جديدة. لا يمكن ان يبقى في كهف اختاره ويفترض انه قادر على تطوير تجربته. عليه ان يلتفت الى العالم ويختار. يلتقط ويطور. لهذا على الرسام ان يتجاوز حدود القاعدة.

* هل معنى ذلك ان ينزل الرسم الى الشارع ... ؟

المقصود هو هل هناك مواد لم يجربها الرسام. لاحظ ان الكتابة، نثرا وشعرا، خضعت، اسلوبا ولغة، لتغيرات جذرية. لماذا لا ينطبق الحال على الرسم.

* اتخالف نظريات الرسم الكلاسيكية ... ؟

بالطبع، اتطلع عمليا الى التعبير عن تراث المنطقة، تراثنا دنيا ابداعات لا تحصى. مفهوم اللوحة والمحترف عندنا غير موجودين، خذ العمل الفني الاسلامي، كان جزءا من الواقع، هل نلغي هذا المفهوم ..؟ لا. الانتمائية اساسية لتطوير التجربة الفنية. بيكاسو عالمي لكن خصائصه اسبانية. سواء تأثر بالمنمنمات العربية ام بالاقنعة الافريقية، بقي اسبانيا، اذا رسم الفنان العربي كما يفعل نظيره الاوروبي، فهو مقلد، تقنيا يستطيع الفنان العربي لوحة بالمعنى الاوروبي، الا ان الابداعية تنعدم، فالابداع لا يتوافر ضمن وضع ثقافة مغلق. الابداع جزء من حرية الانسان، وحيث لا حرية لا ابداع نعم هناك نماذج ابداعية ظهرت تحت الارهاب، لكنها ليست ظاهرة عامة، الانغلاق والتعصب يقودان الى الموت. يمكن لوضع ثقافي ان يبدع خلال خمس أو عشر، لكن الحضارة لاتقاس بهذه الفترة القصيرة. الحضارة تقاس بقدرتها على خلق اجيال، السياب ظهر في الخمسينات. في الثمانينات لا نجد من يحل محله، في تراثنا كنوز ابداعية. على الموقف الفني ان يناقش اللوحة. يجب الا ننقطع عما يحدث من ابداع فني في اوروبا، ولكن من الخطأ الخضوع للتيار الاوروبي.

* تركز اذن على خصوصية التجربة، كيف ينظر ضياء العزاوي الى تجربته وما هو طموحه .. ؟

مكتبة الفكر الجديد

في بغداد في نهاية الخمسينات وبداية الستينات درست في فرع الاثار، كلية الاداب، في آن كنت ادرس فن الرسم في معهد الفنون الجميلة، الاثار كانت حافزا. بدل ان تضع امامك نموذجا اوروبيا تستلهم التراث، اثر في النحت السومري والاساطير العراقية القديمة، لاسيما ملحمة جلجامش، هذا غنى ثقافي. منذ البدء كان ميلي نحو التراث، فانحزت الى تيار عربي، وقرأت في التراث الاسطوري والفولكلوري، وجدتني، ضمن الوضع الحضاري، لا يمكن ان اكون رساما عربيا فحسب، بل ان اكون عربيا. من خلال معارضي في العواصم العربية، اقمت علاقات صداقة بالرسامين، يجب ان نعرف تجارب بعضنا، كما في الشعر. اقامة معرض اشبه باصدار ديوان شعر. تثار حوله نقاط تؤثر في تطوير التجربة.

* ما هي مواضيع لوحاتك .. ؟

تجاربي كلها تضرب في التراث. اعود الى النصوص القديمة. استلهم التراث بصريا، كما فعلت في رسم افكار المعلقات السبع. انت كفنان تسحق في اوروبا او تزداد انتماء الى اصولك.

* متى قررت ان تعيش في لندن .. ؟

في ١٩٧٦ تركت العراق طوعا وجئت لندن للدخول الكلية الملكية للفنون. مدير فرع الرسم نصحني بالعدول عن الفكرة بعد ان شاهد لوحاتي. قال حسبك ان تطور تجربتك. ومنذ ذلك الحين انا هنا. اشارك في معارض عربية وهذا يعني لي الكثير. حاليا اسعى الى تقديم ابداعات قديمة من منظور حديث. احاول تقديم نصوص كتاب القزويني «غرائب الموجودات» عبر رسوم جديدة.

* ما هي علاقتك بالشعر ... ؟

علاقتي بالشعر اساسية. الابداع مشترك. لا يمكن فصل الشاعر عن فن الرسم. فيما

مكتبة الفكر الجديد

مضى رسمت مجموعات السياب وغيره. حاليا اخترت احد عشر شاعرا عربيا في قصائد منوعة. ترجم القصائد حسين هداوي. الترجمات موجهة الى اوروبا. التوزيع محدود، نحو ٥٠٠ نسخة فقط. هذه عدة حضارية تبقى. رسمت ما اوحته القصائد من افكار وخيالات. انا رسام ومن الخطأ ان اقدم نفسي شاعراً.

* ماهي المؤثرات الفنية عليك ... ؟

في البدء بيكاسو والانكليزي بيكون. يعجبني في رسام ما تجربة معينة وفي اخر تجربة مختلفة. يهمني مشاهدة المعارض والاعمال النحتية الاخيرة. حاليا انجرفت الى الطبع والحفر والنحت. استخدم مادة الورق. عجينة الورق مادة اللوحة. تتحول عجينة الورق الى تمثال او شكل ذي ثلاثة ابعاد. اهمية العمل الفني استعمال مادة الرسم لصالحك، ومادة النحت لصالحك. لكل مادة خصائصها. التمثال النحتي اذا احتاج الى صلابة ومؤثرات كان استخدام الخشب مضيعة للوقت. الحاجة اذن الى البرونز. لكل مادة خصائصها. متى عرفت الخصائص تكسب الوقت وتطور التجربة. الابداع قائم في السيطرة على المادة.

* ماذا عن الرسامين العرب؟

في التجربة العراقية كان في الخمسينات مجموعات. الان هناك اسماء اساسية. شاكر حسن يربط الثقافة الفنية والرسم. اسماعيل فتاح نحات بارز. رافع الناصري تجربة هامة. في سوريا فاتح المدرس ومروان قصاب باشي وفي مصر ادم حنين وفي لبنان شفيق عبود، وعبود فنان بارز.

* هل يؤثر الادب في رسمك؟

الشعر والرواية هما الحصيلة الثقافية التي تربطني بالعالم العربي. اقرأ الاجانب لاقف على رأيهم في تراثنا. اتعلم من تجارب الرسامين الغربيين.لا استخدم معرفتي لما

مكتبة الفكر الجديد

احصله من اوروبا لتغريب نفسي. اعرف نفسي واعرف شعبي وتراثي وشاهدت الحرمان والفقر في بعض المناطق النائية. هذه مصادر اساسية لي، هناك نصوص تراثية تشحذ الخيال، كما فعل هادي العلوي مع مواقف ومخاطبات للنفري، نصوص مهملة من وجهة تقدمية. التأثير علي يأتي عبر صور تجريدية تأسرني. مثلا كتابات غارسيا مركيز الذي اعتمد على نفس ملحمي اسطوري في السرد. هذا ما احاوله في اللوحة. الوحة تنمو امامك اذا كانت تتضمن نفسا ملحميا، فلا تفقد رونقها. اما اذا افتقدت ذلك النفس فانها تتحول الى زخرف جامد. الحالة الملحمية تجعل اللوحة جزءا منك.

* ماذا عن الكتابة العربية ... ؟

لا توجد كتابة عربية تحفز على الابداع الا ما ندر. اثارتني كتابات عبدالرحمن منيف «الاشجار واغتيال مرزوق» و«شرق المتوسط»، السياب قمة. يعجبني عبداللطيف اللعبي. حساس ومرهف.

* هل لنا بلمحة عن حياتك .... ؟

ولدت في ١٩٣٩ في حي قديم من بغداد، درست الاثار والحضارة في كلية الاداب، جامعة بغداد، وفي الوقت نفسه الرسم في معهد الفنون الجميلة. انهيت دراستي في ١٩٦٣. ولاسباب سياسة بقيت خارج الوظيفة الحكومية حتى ١٩٦٨ حين عملت في دائرة الاثار في متحف العراق. في ١٩٧٦ استقلت بعد ان امضيت سنتين في الجيش. ارسلوني الى شمال العراق. الحرب كانت شرسة. هذا خلل. انا رسام. مالي وقسوة الحرب. عدت من الجبهة وتركت العراق في ١٩٧٦ وما زلت هنا في لندن.

يحتفظ العزاوي بلوحات لرسامين عرب واجانب، يشتريها من المعارض لوحات وتماثيل اينما نظرت، الطابق الثالث محترف واسع، الوان، صور، خشب، رفوف كتب، ديوان المتنبي، ديوان الجواهري. دواوين شعراء الحداثة العرب، «انشودة المطر» مهداة

مكتبة الفكر الجديد

من يوسف الخال. يعمل العزاوي حاليا على تطوير بحث تشكيلي يعتمد على صياغة جديدة لبعض الكتب التراثية المعروفة مثل كتاب القزويني «غرائب الموجودات» وكتاب «الكواكب الثابتة» وغيرهما. الى ذلك يتطلع الى تأسيس علاقة بصرية بموسيقى العود التي تعتمد المقامات العربية. يقرأ عبداللطيف اللعبي ويعجبه في محاربته العزلة سواء كان في السجن، ام في اللغة التي يكتب بها وهي الفرنسية، يقرأ للماغوط وادونيس والتكرلي والعروي.

أجرى الحوار :محمود شريح , جريدة النهار ، بيروت ٢٩ نوفمبر ١٩٨٤

مكتبة الفكر الجديد

اللوحة مشوار من الفكر والعمل

الفنان ضياء العزاوي واحد من الفنانين القلائل المتميزين في عالمنا العربي والذين استطاعوا ان يغرسوا المفهوم الحديث للفن العربي المعاصر حيث استطاع ان يربط الاصالة العربية عبر مراحلها التاريخية المختلفة بتجربة تشكيلية ذات خصوصية تعتمد على التراث الوطني. مما جعله ذا اسلوب مميز واضح سار الكثيرون من الفنانين المستجدين على نهجه. وعلى صفحات «الرأي» نحاول ان نسلط بعض الضوء على حياة ونشاط الفنان حيث كان هذا الحوار.

* هل يخبرنا الفنان ضياء العزاوي عن البداية الفنية التي مر بها عبر مشواره الطويل ....؟

ان رغبتي في الرسم، كانت معي منذ الطفولة لكن ما كان مهما ، هو عند دخولي كلية الاداب في العراق لدراسة الاثار وفي نفس السنة دخلت معهد الفنون الجميلة لدراسة الرسم. كنت في الواقع بين معرفة تاريخ الفن نظريا وتطبيقيا وخاصة تاريخ الفن في المنطقة. العراق، سوريا، مصر وبين ممارسة الرسم وبالطبع كانت لمساهمة اساتذة الرسم مثل فائق حسن وحافظ الدروبي عامل مهم في معرفة البدايات الصحيحة.

* هل كان للمدارس الفنية تأثير على توجهك الفني وخاصة بانك صاحب اسلوب خاص مميز وكثيرون يحاولون السير باتجاهك ...؟

مكتبة الفكر الجديد

ان اي فنان عربي لابد وان استفاد من تجارب المدارس الفنية العالمية لكن الاستفادة هذه لن تقرر قيمة خبرته المكتسبة ما لم يكن للفنان موقف فني وثقافي متماسك ازاء هذه المدارس والا فانه سيكون مجرد تقليد لا قيمة له. ان تجربتي الفنية وبسبب انحيازي الثقافي لهوية عربية قد اوجدت نوعا من الحوار الذي يشكل مع خبرات فنانين اخرين نزعة فنية تجد صدى عند بعض الفنانين الذين لم تتكون خبرتهم بعد وهذا ليس بالشيء المهم وانما المهم هو ان محاولاتي مع محاولات فنانين اخرين استهدفوا تاصيل الفن العربي قد تمكنت ان توجد نوعا من الظروف الثقافية والفنية التي ساهمت دونما شك في نشر هذا التوجه وجعله هما عربيا بعكس ما كنا نجده في الخمسينات مثلا عندما كان الفنانون منحازين لتأسيس فن مصري كالمختار واخرين أو فن عراقي كما اشاعته جماعة بغداد في العراق.

* للشكل في لوحة ضياء العزاوي مضمون واحد: والمضمون هنا هو المتعة، والمتعة لن تأتي الا من الشكل نفسه – هل توضح ذلك .. ؟

ان اللوحة بالنسبة لي هي تراث بصري وان اي اسهام في تطوير هذا التراث لابد وان يستهدف تطوير الشكل، ان المتعة التي تتحدث عنها لا يمكن ان يخلقها الشكل لوحده وانما هناك اللون، الموقف الفني ازاء اختيار الشكل والتكوين ثم ما يمكن لهذا الشكل من علاقة بالمضمون والذي لا اجده دائما كنص ادبي أو ينبغي ان يقدم حكاية.

* هل تعتقد باننا نعيش في عالم التصميم الجرافيكي ... ؟

هذا صحيح عندما نتحدث عن الحضارة العربية واليابان اما عربيا فليس هناك هذه الاهمية للتصميم الجرافيكي. وللتأكيد على ذلك لا يوجد هناك خبرة مهمة في حقل انتاج الكتب او المجلات باستثناء قليل جدا مثل المجلات التي صممها عصام شنبور اما تصميم الملصق الجداري أو الطوابع ووسائل الاعلان فهي لا زالت بشكل عام تجارب اولية وغير مهمة.

مكتبة الفكر الجديد

* كيف تنظر إلى الحركة التشكيلية العربية وما هي امالك فيها .. ؟

الحديث عن التجربة التشكيلية العربية لا يمكن الا ان يكون حديثا عن تجارب فردية وبالتالي فالامال لابد وان تكون فردية. وهذا بالطبع جانب سلبي لا يخدم هذه التجربة التي لازالت جديدة بشكل من الاشكال. ان الخبرات الجماعية التي تكونت في الخمسينات وما انتجته من محاولات في اكثر من قُطر لم تتمكن افكارها من تعميق هذه النزعة للوصول إلى هوية متميزة للفن العربي مما ساهم في دفع هذه الافكار ازاء محاولات فردية متوزعة في الوطن العربي، محاولات ذات مستوى فني متقدم دونما شك لكن تقدمها سيبقي مرهونا بمدى قدتها على تفجير الوعي الجماعي بمعنى البحث لتأسيس خبرة تشكيلية وتصميمة على اكثر من صعيد. ان الفن العربي ليس اللوحة فقط، ينبغي ان يكون هناك وعي متجدد لقبول مساهمات متنوعة اكثر واكثر فالنحت لا زال غائبا عندما نتكلم على صعيد التجربة العربية وكذلك السيراميك والتصميم الجرافيكي ولا زال الفن غير مساهم في الحياة كما نراه في الكثير من التجارب العالمية. انني اتمنى ان يكون الفن التشكيلي جزءاً من الثقافة العامة للمواطن العربي ان يكون في الشوارع كما في المتاحف والبيت وان يتدخل فيما يستعمله المواطن من اشياء كما يتدخل إلى جانب المهندس المعماري في خلق الشكل الجمالي للمدنية لا ان يكون مزينا لهذا الحائط أو ذاك وانما ان يكون فاعلا بحق بتوفير اعمال على صعيد التصميم أو النحت أو الرسم قادرة على خلق السعادة والمعرفة.

* اننا نعلم بان الفنان التشكيلي يعمل منفردا ومنفردا يصوغ عالمه واحاسيسه وابتكاره بعكس الفنون الاخرى لذا فهو الاقدم والاعظم لكنه لم يأخذ مكانه الصحيح من الاعلام العربي – لماذا بتصوركم ذلك .. ؟

ان توطيد مكانة الفن التشكيلي لن تتحقق ما لم تكن هناك عوامل مساعدة مثل المجلات المتخصصة وشيوع الاعمال الفنية بصيغة الملصق أو البطاقة البريدية وان

مكتبة الفكر الجديد

ضياء العزاوي ١٩٨٩، بقايا رقم ٤ ٩٤ X ٧٤سم. مجموعة كندة للفن العربي المعاصر، الرياض.

مكتبة الفكر الجديد

يصبح حاجة يومية مثل الموسيقي والكتاب، اما تقصيرالاعلام فهذه ظاهرة معروفة لان الاعلام لا يجد في الفن التشكيلي غير مادة دعائية يستخدمها عندما يحتاج لها ولهذا تغلب على هذه الفعاليات صفة العجالة واللامهنية.

* كيف يمكن خلق فن ذات خصائص عربية يتخطي الحدود المحلية وينطلق إلى العالمية ...؟

ان تأسيس تجربة عربية لن تتم الا بالبحث المستمر في تراثنا من جهة والتراث العالمي المعاصر. ان الانحياز لهويتنا الفنية والثقافية هي التي تقود إلى العالمية لكن لا يعني هذا ان نفهم الهوية مجرد رافد واحد. من تراثنا ونعممه مثلما نجد الان في شيوع استخدام الحرف العربي بحيث اصبحت اللوحة مجرد علامات ذات فوضى خطية. ان الانفتاح الثقافي سيغني التجربة الفنية ويجعلها بعيدة عن سوء الفهم بحيث تكون بحق فعلا فنيا وثقافيا فيه الكثير من التأني والجهد.

* ما رأيكم بالمثقف العربي واين يقف الان، وهل استطاع ان يرسم خطا واضحا ومستقيما لشخصيته ... ؟

لا يمكن للمثقف العربي ان يكون شخصية في الفراغ، انه جزء من بناء اجتماعي وسياسي مترابط ولذلك لابد للشخصية من التأثر بما تقرره السياسة لانها هي التي تسيّر الوضع الثقافي في اكثر البلدان العربية وهي التي تقرر القيم الثقافية السائدة. ان اي مثقف خارج هذه الدائرة لابد وان يواجه الكثير من المشاكل وعليه ان يضحي كثيرا لكي يتماسك ثقافيا وفنيا وتماسكه هذا هو الذي يقود إلى طريق مستقيم يجعله مستهدفا تلبية ضرورات ثقافية وابداعية حقيقية بدل من ان يكون تيارا ملتحقا بالاعلام الذي يتبدل بتبدل حاجات الدولة وضروراتها السياسية. ان المؤسسات الثقافية والفنية لا تخلق ثقافة وفنا طليعيا انها تسهم فقط في عملية تسهيل نمو الوضع الطبيعي للابداع وهذا يعني ان يكون في وضع محايد ازاء المبدعين الحقيقيين

مكتبة الفكر الجديد

عكس ذلك لا يمكن الا سيطرة القيم الوظيفية والبيروقراطية التي تدفع في الفن إلى زاوية كمالية.

* كيف تقيم الفن الاردني .. ؟

اتمنى ان اتعرف على التجربة الفنية في الاردن عن قرب اثناء وجودي الان لانني اعرف نتاجات فردية قليلة وقليل منها ما اعرفه عن قرب من مشاهدة اعمالهم وليس الاطلاع عليها بالمجالات والصحافة. تعجبني الاشكال الحرة لسيراميك محمود طه وتجريديات منى السعودي وبعض اعمال مهنا الدرة.

أجرى الحوار : خضر نعيم ، جريدة الرأي ، عمان ٢١ديسمبر ١٩٨٥

مكتبة الفكر الجديد

ليس من السهولة ان تكون فناناً متميزاً

الدستور التقت بالفنان في هذا الحوار:

قبل سفري من العراق.. كانت هناك عدة محاولات منها ما بدأت به بعد تخرجي من معهد الفنون، محاولا انا وزملائي تطوير تجربة الهوية المميزة للفن العربي.. بتوفير المناخات النفسية والشكلية التي يمكن ان تثري التجربة العربية.. على صعيد التراث الوطني للعراق والحضارة العربية. في محاولات الخمسينات – مثلا – وهي المحاولات التي كونت الخلفية الثقافية والفنية للعديد من الفنانين الشباب.. والتي ظهرت ثمارها فيما بعد في الستينات، كانت جميعها تستهدف خلق ما يسمى بفن عراقي.. وقد كانت في اغلبها تعتمد على التجربة الفردية أو التراث الاسلامي، وفي بعضها الاخر على التراث السومري والاشوري.

اما بالنسبة لجيلي.. هذا الجيل الذي بدا يساهم بالاعمال الفنية.. في الستينات.. والحقيقة اننا كنا نفكر في ان تكون محاولاتنا ذات تأثير ابعد من حدود العراق، ولعل تجربتنا من خلال اعمالي – مثلا – واعمال اسماعيل فتاح رافح الناصري وكاظم حيدر، كانت هي المحاولات الاولى التي غادرت العراق.. الى بعض الدول العربية المجاورة، وهناك.. تم أول حوار بيننا وبين الفنانين العرب الاخرين.. وبهذا المعنى..

مكتبة الفكر الجديد

كان هناك نوع من معرفة مدي خبرة او تطور التجربة العراقية، او تجربتهم على صعيد تجارب الفنانين العرب... ضمن هذه المحاولات كنت أحد المساهمين بالعودة إلى مشاهدة التراث. ومعاينة هذا التراث بشكل معاصر يدفع الى تطوير التكوين – تكوين اللوحة – الي ابعد من حدود العملية التزينية او التقليدية.. التي كنا نشاهدها في بعض اعمال الفنانين العراقيين.

وكانت البدايات الأولي لتجربتي – في الواقع – هي من خلال اكتشاف التراث العراقي القديم.. وذلك من خلال عملي في حقل الاثار ومن ثم في المتحف العراقي.. وبالتدريج بدأت معرفتي بتراث الفنون الاسلامية تزداد من المخطوطات الى الحياة اليومية خارج حدود المدينة وبشكل خاص التراث الشعبي.. كل هذا ساهم في ايجاد مخزون روحي وشكلي لا ينضب لتطوير تجربتي التي اصبح لها شكل خاص، ضمن اسلوب له تميزه وسط الفنانين العراقيين.. لكن هذا لا يعني ان هذا الاسلوب هو الاسلوب الوحيد.. وانما الواقع انه كانت توجد هناك تيارات فنية غير متكاملة، الا ان كل واحد منا كان يبحث قدر امكانياته المتوفرة لديه وخبراته السابقة.. نحو ايجاد شيء ما.. ومن الممكن ان يوصف الواحد منا بعدم التكامل.. في محاولته نحو ايجاد نوع من الخصوصية الحرة.. غير المنغلقة للوحة العربية.

فأنا كنت منذ البداية، مع بعض الفنانين الاخرين.. نبحث لايجاد السبل المناسبة.. في محاولة الانتقال باللوحة الى ابعد من حدود كون اللوحة هي قماش مشمع مرسوم، انما تكون في مساهمتها في تطوير الحاجات الفنية الاخرى. ولذلك ساهمت كما ساهم بعض الفنانين الاخرين في تصميم الكتب وكذلك الملصقات، وكانت هذه المحاولات في الواقع هي بهدف اعتبارها محاولة لدفع العمل الفني ليدخل أو ليشمل اكثر من مجال... حيث لا توجد هناك – على الرغم من تطور الحركة الشعرية والادبية في العراق – اعمال تقرب الفنانين والادباء من بعضهم بعضا، حيث كانت هنا كنوع من

مكتبة الفكر الجديد

القطيعة. غير انه كانت هناك اعمال او محاولات فردية، وشخصية، وهي قليلة كان قد بدأها جواد سليم.. اما بالنسبة لمحاولاتنا الخاصة – في بداية السبعينات – تمكنت مع مجموعة من الفنانين من ايجاد حركة بشكل واضح في مجال تصميم الملصقات.. إلى جانب هذا في الواقع لقد اصبح هناك بعض المحاولات التي خرجت الى الشارع، خاصة في مجال الملصقات... كما حاولنا في بداية السبعينات نقل تجربة الشعر إلى الشارع عبر تصميم ملصقات خاصة بالشعر.. وأقمنا في ذلك الوقت أول معرض من نوعه لفن الملصق العراقي.. ساهم فيه مجموعة كبيرة من الفنانين.. وكان هذا المعرض من أهم المعارض في تاريخ الحركة الفنية التي اقيمت في ذلك الحين... وجعلت الكثير من الفنانين ينتبهون الى امكانية مساهمتهم في اكثر من مجال. فالابداع الفني ليس مقصورا على اللوحة الزيتية او على النحت.. ومن ثم جعلتهم تجربة الملصق يخرجون الى ميادين اخرى خارج الميدان الاساسي الا وهو اللوحة والنحت، وفي ذلك الوقت قمت باصدار كتاب عن الملصق العالمي والملصق العراقي ضمن نفس المحاولة لتوثيق تجربة الملصق.. ولفتت الانتباه الى ضرورة دخول الفنان الى مجالات جديدة وتوفير التصميم الفني المتقدم... وبعدها – وضمن هذا المجال ايضا ساهمت مع بعض الفنانين في ايجاد مجموعات فنية، وكانت هذه المجموعات تحاول تقديم اعمالها.. وهذه الاعمال في الواقع لم تكن تمثل خبرة جماعية، بقدر ما كانت تمثل خبرة فردية.. ولقد كانت هذه التجربة شكلا من الاشكال مغايرا لما نعرفه في الفن العراقي، حيث انه من المعروف انه توجد مجموعات فنية تلتقي لاقامة المعارض.. وفي بعض الاحيان تدعي بانها مجموعات لها موقف فلسفي واحد.. بينما هي في الواقع مجموعات فردية تلتقي ضمن حدود الصداقات او ضمن حدود الظروف الاجتماعية التي تتوفر لها.

في ذلك الحين كنا نحاول التاكيد على الاختلاف بيننا، لان الاختلاف هو الذي سيقودنا الى الحوار.. والحوار بالتالي هو الذي سيمهد الطريق.. ومن ثم الوصول الى صيغ

مكتبة الفكر الجديد

فنية جديدة. وفي ذلك الوقت تمكنا ايضا من اقامة معارض بين مجموعات في سوريا و بين مجموعات في العراق.. ثم منها الى لبنان الى بيروت.. ولقد اصبحت بيروت بالنسبة لنا المحطة الاساسية لنقل تجربتنا.

وفي منتصف السبعينات التحقت بالجيش مع خدمة الاحتياط، وكات تجربة جديدة عليَّ ومثمرة.. وبعد انتهاء الخدمة العسكرية اقمت معرضا متكاملا عن تجربتي في الفترة التي خدمت فيها في الجيش، وكانت بالنسبة لي مرحلة مهمة.. جعلتني اقرب لمشاهدة الواقع عن قرب.. بدلاً من معرفته عبر الاثار او عبر الدراسات.. وبعد اقامة معرضي هذا بفترة تركت العراق، وكانت تجربة هذا المعرض الذي اقمته واعتقد انه كان تحت عنوان الصرخة.. اقرب ما تكون الى اليوميات.. وهي بهذا المعنى توثيق بصري ونص ادبي للفترة التي قضيتها مع الجنود او لجو القرية، ولقد جاءت هذه التجربة مع الاعمال التي كنت اقوم بها من قبل مغايرة جدا بما فيها من جوانب مأساوية.. فالعنصر الدرامي فيها يشكل اساسا تعبيريا في كل اللوحات.

وبعد ان تركت العراق الى اوروبا، الى الغرب.. كنت اريد في البداية ان ادرس تاريخ الفن، لكنني تركت هذه الفكرة وقررت وانا هناك في اوروبا اشتغل كفنان.. ليس كفنان موجود في الغرب فقط.. بقدر ما تكون فنانا موجودا ضمن الوضع الفني الغربي لكن تبقى على صلة وطيدة بعالمك العربي... لهذا حاولت دائما سنة بعد سنة، ان اقيم معرضا في دولة عربية.. على الرغم من الكلفة المادية.. والمعارض التي اقيمها ليست معارض دعوة او معارض رسمية بقدر ما تكون معارض شخصية، اتحمل مسؤوليتها، وهي العامل الاساسي والوحيد الذي يجعلني احس انه لدي هدف معين.. والا اصبح وجودي في الغرب مهما اكون قد حققت من نجاحات في الغرب فهي ليست بذات كفاية، فانتمائي هو القيمة الاساسية لعملي.. وهو ايضا في علاقتي بتراثي وحضارتي.. حيث يمكنني ذلك من ان احافظ على تماسكي الداخلي كفنان عربي.. لانه

مكتبة الفكر الجديد

من السهولة ان تنجرف مع التيار الموجود في اوروبا.. ومن السهولة بمكان ان تكون ايضا جزء من الحركة الفنية في اوروبا، لكن ليس من السهولة ان تكون فنانا متميزاً.

أجرى الحوار : عياد النمر ، جريدة الدستور ، عمان ، ١ ديسمبر ١٩٨٥

مكتبة الفكر الجديد

الحاق الرسم بالشعر ينتج السطحية !

يبدو الحوار مع الفنان العراقي، المقيم حالياً في لندن، ضياء العزاوي اكثر ثراء عندما يتطرق الامر الى العلاقة بين التراث والفن، الادب والفن، الحرف العربي والتشكيل، اذ ان هذه العلاقات، بصورة خاصة، ترسم افق عمل العزاوي كما اعتقد انه انشغال من طبيعة خاصة اذ يتصل برؤية شمولية للعلاقة بين عناصر الابداع الثقافي المختلفة فاذا كانت الخمسينات والستينيات في الوطن العربي قد جسدت اهتمامات مشتركة متداخلة ومتشابكة بين المبدعين في فروع المعرفة والفنون المختلفة. فان ضياء العزاوي، كما يبدو، يستعيد هذه التداخل. لكن على ارضية اللوحة. حيث تمتزج في لوحته الكلمة بالخط، والشعر بالرمز التراثي وهذا الحوار مع العزاوي الذي اجرته معه «الافق» خلال اقامته لمعرضه في عمان مؤخراً يثير اشكاليات اساسية تتعلق بالفن التشكيلي العربي المعاصر.

الافق: معروف انك درست علم الاثار، ويبدو ان التراث الاثري العراقي حاضر بصورة فاعلة في اعمالك الفنية في صورة رموز او كسر من اشكال معمارية او اثرية ما الذي يخلقه توظيف التراث في عملك الفني، ولنكن اكثر دقة، كيف يؤثر ذلك في توجيه دلالة هذا العمل .....؟

مكتبة الفكر الجديد

ان حضور التراث في اعمالي هو محاولة لتحويل الوعي الجماعي للامة الى عناصر ووحدات فنية بحيث تعطي اللوحة بعدها التاريخي والروحي، ويجعلها بتنوع وحداتها ذاكرة تحاور الماضي والحاضر في الوقت نفسه وبهذا اجد ان انتماء اللوحة لن يتحقق عبر الشكل الفني فقط بل بمجموع علاقات متحركة دلالاتها تتغير بتغير الموضوع.

لقد ساعد الغنى الروحي للتراث على تنمية نوع من العلاقة بين العمل الفني والجمهور. وقد تكون هذه العلاقة في بعض الاحيان حيادية الموقف الا انها وعلى اقل تقدير ستقودنا الى المزيد من الحوار الفعال الذي يبعد اللوحة عن كونها مادة كمالية ملحقة بالتصميم الداخلي للبيت.

الافق: انت رسام موضوعات، بمعنى انك لا تنتج لوحة مفردة ذات موضوع محدد بل تنتج سلسلة من اللوحات ذات موضوع مترابط ومتلاحم هل تقوم بالتأليف في الرسم، اي هل تعمل على تفصيل موضوعات ودراسته بصورة شمولية بحيث يتألف لديك سلسلة من اللوحات ذات الموضوع الواحد او الجو العام الواحد .. ؟

ان انحيازي للصيغة الملحمية كنص واشكال بصرية هو جزء من تعزيز ضور التاريخ في اعمالي ولذلك غالبا ما اجد نفسي بحاجة الى التعبير عن ضروراتي النفسية والروحية عبر مجموعة اعمال من هنا تبدأ عملية البناء الفني وتصبح اللوحة مثل مقطع شعري لا يتكامل الا مع مقاطع اخرى ان نمو الموضوع بمقدار ما هو كشف عن جانب منه هو ايضا عملية بناء جديدة للاشكال والمفردات الفنية لذلك اجد في بعض الاحيان ان الحكم على لوحة واحدة هو استباق يسقط المشاهد في الانفصال عن الروابط النفسية والبصرية التي تتجمع عبر جمالية الشكل المتناثر.

الافق: لماذا تهتم الان باللون اكثر بحيث يستأثر اللون باهتمام المشاهد ويسرق عينيه؟

مكتبة الفكر الجديد

اللون بالنسبة لي عنصر اساسي للدخول في اللوحة سواء كان ذلك بتنوعه او اختزاله. ان ضدية اللوحة مع بعضها الاخر في المعارض لن يقدم نماذج لمقايسة الشكل وخلق حركة العناصر الداخلية التي تنمي حركة العين في متابعة التكوين الفني.

الافق: يقال دائما انك واحد من الفنانين الحروفيين العرب، اي ان الحرف عنصر اساسي في لوحتك. هل هذا ما دفعك الى رسم المعلقات السبع وقصائد محمود درويش وادونيس .. إلخ؟

ان اهتمامي باستخدام الحرف العربي كوحدة فنية تعبير عن انحيازي الثقافي والفني ورغبتي في بناء لوحة ذات خصوصية تعود لتقاليدنا وموروثنا الوطني. ولانني استخدم الموروث كبناء عام تجدني ضد سيطرة الحرف على مجموع اللوحة، ولم يكن اتجاهي الى رسم المعلقات السبع او بعض قصائد الشعر الا تعزيزا لعملية حضور الوعي التاريخي بعنصرية الشكلي والادبي ان عملية الخروج بالشعر من مادة مقروءة ونص شفاهي يتكون من مجموعة رموز ودلالات الى عناصر بصرية وبمستويات مختلفة من وضوح النص وقراءته هي محاولة ستغني التجربة الفنية شرط ان تكون الاعمال على الضد من الشكل التوضيحي او التفسيري ان الحاق الرسم بالشعر وجعله تابعا لن يفرز الا اعمالا سطحية. كما نجدها في اعمال بعض الفنانين العرب الذين توجهوا لمعالجة الشعر.

بالنسبة لي. ان اقامة العلاقة مع النص الادبي بتنوعه. شعرا كان او رواية. هي عملية تحقيق بصري لنص موجود. وبهذا تكون عملية تكوين موقف من دلالات ذلك العمل وفهمه بالشكل الذي يساعد على اغنائه. هي العملية التي سوف تقود الى المزيد من الحوار الخاص.

انني ضد فكرة الحروفيين ولست معنيا الان بهذه التجربة لانني ضد عملية اسقاط

مكتبة الفكر الجديد

المفاهيم على اللوحة. ان اشخاص النحات جاكوميتي مثلا لا يمكن ان تكون حرف الالف كما افترض بعض الفنانين ، ان جدية العمل الفني تعكسه خبرة الفنان وتبصره واختياره المسبق للدخول في عملية بناء اللوحة من عناصر ووحدات معروفة وشيوع تجربة الحرف العربي في اللوحة المعاصرة تجربة ايجابية شرط ان يكون الفنان واعيا الفرق بين الحرف كشكل تصميمي وكوحدة فنية في اللوحة .

الأفق: هل تعتقد ان للحرف في لوحتك دلالة تأسيسية: روحية، تصورية، ثقافية... الخ....؟

ان قيمة الحرف في اعمالي قيمة متحركة تاخذ مستويات مختلفة ومع ذلك تبقى في الوقت الراهن ذات دلالة تأسيسية لان الحرف يسهم في عملية بناء العمل الفني ضمن توجه فني محدود ان الحرف العربي كوحدة خطية او نص ادبي لا يخلق لوحة بمعناها الفني وكذلك النظريات لا تخلق لوحة. ان الفلسفة تنشأ بفعل عمل متحقق ومتطور والا تكون النظريات مجرد كلام.

ان الرسام مطالب اولا بتنمية اللوحة والتمكن من عملية الرسم وان يكون منتبها ان يرسم لوحته لا ان يكتبها بحيث يجعل المشاهد يسمع بعينه دلالات العمل الفني وغناه الداخلية.

الافق: ما الذي يجعلك تختلف عن بعض الفنانين العرب (الذين يسمون بالحروفيين) كمال بلاطة مثلا، او الفنانين المغاربة او العراقيين الذين يستخدمون الحرف ....؟

يكمن اختلاف تجربتي عن تجارب فنانين عرب اخرين في اختلاف موقفي عنهم. فكمال بلاطة من خلال متابعتي لعمله. يؤكد على تصميمية الحرف كوحدة كرافيكية (تصميمية) رائعة الجمال تحقق بفعل بنائها الهندسي مادة بصرية غنية بحيث تتجاوز النص المكتوب وهو غالباً ما يكون نصا مقروءا الى جانب ذلك فان بلاطة يتعامل مع

مكتبة الفكر الجديد

الحرف كوحدة كلية تخلق كلية العمل الفني. ولعل نجا المهداوي في بعض اعماله يقترب من القريشي وكلاهما يلتقيان مع كمال بلاطة لانهم يهتمون بكرافيكية الحرف وكليّة تواجده، ان الحرف لديهم عنصر اساسي في اللوحة وليس عنصرا في مجموع عناصر كما في اعمالي. انني ضد حرفة الخطاط التي نجدها في بعض اعمال الفنانين العرب لانني اعتقد بان بناء اللوحة ليس مثل بناء عمل خطي. ولهذا افضل ان ارسم الحرف العربي في اللوحة على ان اخطه.

الافق: هل تشعر وانت بعيد في الغرب بالوحشة فتقوم باستدعاء ذاكرتك فترسم. اريد ان اسألك عن فعل الغربة في عمل الفنان. كيف يوظف المنفى في تحريك اعماقك فترسم؟

إن وجودي خارج وطني العراق قد عزز انتمائي وجعلني اكثر احساسا بضرورات التميز والعمل الجدي لتأسيس تجربة وطنية. ان وجود الانسان داخل وطنه لا يخلق تضادات كثيرة مثلما تفعل الغربة التي تجعل المرء يمتلك احساس الزائر. والفرق كبير بين زائر يسكن بلدا وبين الذي يعيش فيه باحساس المواطنة.

ان الغربة قد دفعتني اكثر فاكثر للبحث من منطلق غير منغلق، فانا اتعامل مع جمهور ممتد وواسع وله خلفيته الثقافية المختلفة ان لم تكن المضادة ولكي اكون موجودا كان على ان اتماسك داخليا وان احاول انتقاء الاشياء ، لا اجد في الغرب حضارة كاملة بل اجدها مثل وحدات ثقافية اختارها لتنمية موقفي وتجربتي الفنية ولانني امتلك روابط قوية مع الوطن العربي ثقافية وفنية واحس نفسي عند الازمات مندفعا بحماس لتحقيق اعمال جيدة. وكأنني احاول النكاية باؤلئك الذين يزورون وجودنا ويتعاملون معنا كموجودات فولكلورية.

الغربة، ايضاً، قد علمتني ان بناء لوحة منتمية بحق الى التراث الوطني ومنفذة بمستوى

مكتبة الفكر الجديد

تقني عال هو شكل من اشكال النضال الثقافي الفعال. لان اكثر ما يطمح اليه الغرب هو ان يفجر الانتماء الثقافي الوطني ويلغي هويتنا ومن ثم تدفع الثقافة الى زاوية كمالية واستهلاكية غير ضرورية.

ان القائد السياسي بدون وعي ثقافي وطني لا يمكن ان يقود الجماهير الى حياة متطورة بل سيجعلها حيوانات سياسية تبارك اي عمل وتهتف لكل شيئ ومن هنا تبدأ الكارثة!

أجري الحوار : فخري صالح , مجلة الافق، قبرص ، العدد ٩٠ شباط ١٩٨٦

مكتبة الفكر الجديد

حوار متجدد مع الوطن....

واحد من ابرز التشكيليين العرب، نشط ومتحرك ودائم البحث والاجتهاد لتطوير فنه. التقيته في عمان، وكنت انتظر هذا اللقاء منذ زمن بعيد. انه ضياء العزاوي، ذاك العراقي المفتون بالالوان. بالتقائها وتناقضها. توهجها وميلها للاسود، وهو الذي يحمل هم الوطن من المحيط الى الخليج كانت اعماله تحمل اسمه وانتماءه القوي لارض العرب، صراع العرب من اجل الحياة، وهو الذي يعش الاحداث الكبيرة ويقدم فنا مدهشا، فيه بهجة الحياة وفرحها، في عمان عرض مؤخرا وقد التقته «الحصاد» فتحدث عن تجربته التي قدم فيها اعمالا صافية، باحثا في اللون والشكل.

* لقد اقامت التجارب الماضية، وما قدمه الفنان ضياء من اعمال على مدار السنوات الماضية، حواراً حارا مع القضايا العربية المعاشة وقد اخذ هذا الحوار بعدا موضوعيا غاص في احتراق الانسان العربي وبحثه عن الفضاء، والهواء الطازج، في التجربة المعروضة، هناك انهماك ما في الحوار الشكلي، والبحث داخل حدود اللون، الى اين تفضي هذه التجربة الجديدة في اعمال الفنان ضياء العزاوي ... ؟

ان تكوين اللوحة لابد وان يعتمد على عناصر متداخلة، منها الشكل واللون، واعتقد، ان اي تكوين او شكل يهدف الى معالجة مواضيع جديدة او ثورية، لابد وان يكون جديدا او ثوريا، وبهذا المعنى انني غالبا ما اولي الشكل وعلاقة العناصر او الوحدات

مكتبة الفكر الجديد

الفنية المستخدمة وكذلك اللون، اهمية بارزة. ولذلك لا اجد في بعض الاحيان لوحة ما ، قادرة ان تقدم حدودا لتجربتي بل العكس، اجد ان بعض اللوحات هي مجرد وسيلة للصعود الى تجربة افضل، ان معاينة مجموعة الاعمال قد تتفاوت في تماسك وحداتها او عناصرها الداخلية، لكنها تظل احدى الوسائل التي اعتمدها لتطوير تجربتي شخصيا واي خبرة لابد وان تكون خبرة تجريبية اي انها قادرة على الغاء بعض ما فيها لحساب بعض التدخلات او العناصر الجديدة، لا اجد نفسي مع اي تجربة تلغي تجربة سابقة بالكامل لان الخبرة الفنية لاي انسان ليست بالمادة الكمالية التي تكون قابلة للاستغناء عنها، هناك في العديد من اعمال الفنانين العرب تجد عودة لبعض العناصر القديمة هذا يعني ان الفنان لابد وان يعاين هذا الماضي وهذه العناصر بروح جديدة.

* لقد بدا الحديث في الشكل والادب الثوري، كتاب عرب منهم ادونيس، وكان في ذلك يرى اهمية بل حتمية ان يصحب التغيير الثوري في البنية الاجتماعية لشعب ما، تغيير ثوري في نمط جديد من الادب، وعلى ذلك ان موقف ادونيس من اشعار درويش وشعراء الارض المحتلة، وانها اشعار غير ثورية ما دامت تحافظ على نمط كتابي لا يتعدى ثورية الحاضر الطبقي والاجتماعي ... ؟

اعتقد ان اعطاء القيمة القصوى للشكل، لن يقود الا الى مغامرة مغلقة وبهذا تصبح المغامرة بمجموعها تظاهرة مؤقتة لكن تطوير الشكل لابد وان يتعرض لاكثر من هذه الحالات كي يتحمل التصورات الجديدة، التي يكتسبها الفنان من خبرته الفنية اليومية المعاشة وبهذا اجد ان التعبير عن الثورة لا يعني بالضرورة ان يكون هذا التعبير صراخا واشكالا مباشرة وانا اجد العكس في امكانية تعزيز الفنان بالثقافة و الخبرة تساعده على تماسكه الداخلي، ازاء الضغوط المختلفة ضغوط السلطة المختلفة سواء اكانت ضغوطا ثقافية او سياسية او اجتماعية، واعتقد ان مقارنة اعمالي ضمن تجربة

مكتبة الفكر الجديد

العراق مع تجارب في الخمسينات او الستينات، لابد وان تجد في هذه الاعمال بعض التغيير او التجديد الذي يجعلها اكثر حيوية من اعمال تلك الفترة هذا لا يعني الغاء الدور لتلك الفترة لان اي تجربة فنية لابد وان يكون لها تاريخ وان اي تاريخ لا يمكن ان ينشأ من الفراغ بل هو مجموعة خبرات فردية متنوعة، تسهم ككل في بناء مرحلة معينة من التاريخ. ان تحقيق بعض الاشكال، لابد وان يقود الى ضرورة معرفة نواة جديدة. وبهذا المعنى اجد ولاكثر من ثلاث سنوات بان الرسم على القماش اصبح بشكل من الاشكال عائقا في تحقيق بعض التغيرات في بناء اللوحة والشكل الذي اراه جديدا.

* لقد استخدم الخط العربي كثيرا من قبل فنانين عرب، منهم من حقق خصوصية في الخضوع بهذه التجربة ومنهم من اثقل كاهل الخط ماذا تعلق؟

289 ان استخدام الحرف العربي في عموم الوطن العربي دلالة صحة على ان لهذه الدلالة جوانب سلبية عديدة ومنها ما تجعل من عملية الانتماء الثقافي والفني عملية سهلة، كما ان هناك نوعا من عدم التفريق بين الخطاط والرسام. اذ ان هناك اعمالا فنية عربية الان، هي مجرد اعمال خطية لها علاقة بجمالية الحرف العربي فيما اذا تعاملنا معها ضمن منطق الخط ، انا اجد في الخط العربي مادة غنية لاثراء اللوحة ولا اعتبره الجزء الاساسي في هذا البناء، كما انني اقف على النقيض مع اي تجربة تجعل من اللوحة مجرد تمرين خطي. ولهذا اعتقد ان الحرف العربي لن يكون الا مرحلة من مراحل البحث عن لوحة عربية منتمية بحق لتراث وثقافة المنطقة لهذا ينبغي ان نتواضع في اعطاء الاهمية لهذه التجربة. ان وضع القيمة الفلسفية والنظريات قبل تحقيق العمل الفني هو مجرد عمل تخريبي لا يقود الا الى الانغلاق، ان مهمة الفنان الحقيقية هي في قدرته على وضع ثقافته ومعارفه تحت التطبيق الفني، وبهذا المعنى، قدرته على تحويل هذه الثقافة إلى ثقافة بصرية تساعده على خلق المناخ الروحي

مكتبة الفكر الجديد

للوحة العربية، ففي تجربة اليابان وتحديدا تجربة الملصق هناك. نجد تحيزا واضحا للملصق الياباني دون ضرورة للكتابة اليابانية، انني ببساطة اجد ان استخدام بعض الفنانين للخط العربي وبصيغته التراثية المعروفة، ما هو الا عملية تدمير للوعي المعاصر للفن، ان التراث لا يمكن ان يكون مادة حية ما لم يكن هناك موقف ازاءه اذ ان نقل التراث كما هو، عملية خطرة بخطورة تقليد التجارية الاوروبية لان كلاهما يتعاملان مع وحدات وعناصر فنية اما معزولة عن مجتمعنا او انها لا تمتلك اي علاقة معه.

* كيف يكون التعامل مع التراث هل نأخذه من الجانب الشكلي، السطحي ام بالتعامل معه كواقع موضوعي قائم بذاته ... ؟

اعتقد ان التعامل مع التراث كشكل كان ضروريا كمرحلة اولى لتعزيز معاينة التراث والحوار، معه، والاكتفاء بالتعامل مع التراث بهذا الشكل وضمن مرحلته الأولى سوف يضر بالحركة الفنية اكثر مما يفيدها، اعتقد ان المسرح قد استفاد او تجاوز الفن التشكيلي في بعض الاحيان في عملية تجاوز التراث ككل. ان عملية الاستفادة من التراث كنصوص او دلالات لابد وان يكون لها القيمة الاساسية في اي مرحلة قادمة من الفن التشكيلي، وانا شخصيا اعمل على مجموعة اعمال فيها تحقيق لكتاب بعنوان «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» بهذا المعنى انني احاول استخدام نص ادبي معروف في تراثنا العربي، في خلق دلالات ورموز معاصرة، بالاضافة الى ذلك احاول مثلا تحقيق بعض الاعمال التي ترتبط بالموسيقي وبشكل خاص بالمقامات العراقية.

* النص المكتوب، كيف تقيم حوار اللون والخط مع النص، دلالاته وتوهجه، الكي يقرأ من جديد، ام محاولة امتداد لحوار تكاملي، واستقراء منفصل لتجربتين لكل خصوصيتها في الخامات، والادوات والتقائهما في «الهم» ورصد الحياة، وضمن هذا السياق كانت تجربة النشيد الجسدي والمعلقات .. ؟

ان النص الادبي لابد وان يكون عاملا مهما في اغناء الجانب الروحي للفنان في عمله،

مكتبة الفكر الجديد

ففي المعلقات السبع مثلا حاولت الاستفادة من قيمة هذه النصوص التراثية التاريخية وحضورها في ذاكرة الاجيال العربية، لتحقيق نوع من التواصل مع هذا النص الذي هو موجود في الكتب لا غير، وبهذا حاولت ان ازواج بين الاشكال الفنية والنص مع التأكيد على مقاطع معينة قابلة لان تكون مقبولة الان بالاضافة لذلك حاولت اعطاء شكل اقرب الى صيغة المخطوطات القديمة حتى بروحية وضع الهوامش والتفسيرات لبعض الكلمات الصعبة لم اكن احاول رسم المعلقات كما هي بقدر ما هو خلق مناخ روحي متكامل لعموم النص وتنطبق هذه الحالة على تجربة النشيد الجسدي حيث حاولت استخدام النص الشعري كذاكرة وثائقية تدعم الرسوم وليس العكس.

* هذا الرحيل من الوطن والانتقال من ارض الصراع والمتغيرات اليومية الى صراع من نوع اخر، لنقل حضاري، هل يستطيع الفنان ان يظل بعيدا عن زمانه ومكانه الاليفين حيث الطفولة وبدد الحياة في زمن ومكان يظل الحوار فيهما ضمن تجربة الارتحال وعدم الثبات .. ؟

يبقي الوطن جذوة النار التي تلاحق اي مغترب، ان عملية التواصل مع الوطن موقف ثقافي وسياسي في نفس الوقت، وهو انجاز لخصوصية التجربة، انني غالبا ما اشعر وكانني زائر مؤقت في لندن على الرغم من وجود الكثير من التسهيلات التي تساعدني على الابداع، ومن هنا تجدني دائماً احرص على اقامة معارض شخصية في الوطن العربي بين سنة واخرى، وحريصا على اقامة علاقة ما مع المشاهد العربي وبنفس الوقت، توطيد تجربتي بالمقارنة مع تجربة الفنانين العرب ، ان العراق بالنسبة لي ليس نافذة اتطلع منها الى العالم وانما هو اللحظة والمكان الذي يمكنني ويجعلني دائما داخل احساس الوجود فيه، غالباً ما اجد نفسي متورطا في تداخل المكان اذ انني في بعض الاحيان احس وانا في شوارع لندن وكانني في بغداد على الرغم من اختلاف المحيط البصري لكلا البلدين، وهذا الاحساس بالوطن هو الذي قادني ويقودني دائما

مكتبة الفكر الجديد

الى التمسك بتطوير تجربة الانتماء الثقافي ، هذا بصفة عامة وبطرح موضوعات ذات علاقة بالعراق (مجموعة حب الى بغداد) واخرى تحت اسم (ما قاله النفري الى عبدالله) ولوحات تحت عناوين مختلفة.

أجرى الحوار : محمد الجالوس ، مجلة الحصاد. عمان ، كانون الثاني ١٩٨٦

مكتبة الفكر الجديد

الوان ٢٧٤ ليلة

كفاه الملطختان بفوارق الازرق، هما قبضتان من الفسيفساء كلما كورهما تعبيرا لاقواله. ضياء العزاوي جمع في محترفه اللندني مراحل عمر ونماذج من حاضر وآت وعلى الكفين المسطحتين او المقوقعتين تبدو اللطشات الزرقاء وشما ابديا لارض واسطورة من العراق ومن التراث الاشوري.

الازرق طاغ بسائله على الطواطم الواقفة هنا وهناك حراسا على عتبة الحلم وجنودا في قلب الحدث. وتلك ولادة ابداع، في ارض الغربة، خرافية، واقعية تعكس في مرآتها الولادات الأولى. تكملها، تضيف اليها كلوحة، كجملة، حلما ابعد او قطرات من ماء جوفي لم تستغل طاقتها بعد.

طواطمه هي الحلم المتجسد، الناتئ من اللون، وايضا من تلك الاسطورة المتجذرة في ارض اسمها العراق وفي هوية اسمها واقع، وسؤال اكثر جوابا من الجواب عن حياة فنان. ابتداء منها يحلو التنقل في الزمان والمكان لاستنباش ما غفلنا عنه منذ سافرت لوحة ضياء العزاوي خارج زمننا ومكاننا وذاكرتنا.

في محترفة ورشة قائمة، مشاريع، اساليب متنوعة، رسوم على الخشب، طواطم من الطين، اكريليك على الورق، مؤلفات تحمل وشمه وجميعها تصب في الذاكرة التراثية عينها.

كتاب «الف ليلة وليلة» بثه بعدا جديدا، مغايرا لما رايناه من ايحاءات هندية وفارسية

مكتبة الفكر الجديد

فاسطورة الف ليلة وليلة كتبها العزاوي بملوانته واحياها بكتابته. امامي راح يقلب الصفحات الماردة كمن يقلب دهورا من الخرافات. يرويها بالوانه الطاغية او بالخط الاسود الرفيع الذي في داخله فراغ وبياض فصيح، ودوما ذلك القمر البرتقالي – الدموي الحامل في ارجوانيته ماساة الحكاية وسحرها. آخر معرض له في بيروت سنة قبل الاحداث ومنذ ١٩٧٤ اخباره من البعيد نتتبعها حتي استقراره في لندن سنة ١٩٧٦ . الغربة ...؟ لا للغربة لاني ما زلت اشعر باني زائر ولست مقيما. هنا انا كتلميذ يدرس ويطلّع، ذاتي في العراق وهنا، وفي بغداد اشتغلت بموضوع محوري فلسطيني وهنا في الفكرة ذاتها، والهموم لا تختلف. بيد اني اشعر في انكلترا بالتطور المتواصل على النحو التقني وتحقيق الانفعالات والشكل الفني القابل لاحتواء هذا النوع من المأساة. وفي المناخ اعتبر انكلترا اتعس بلد في الدنيا اذا ما قسناها بضوء الشرق. انها خالية منه لكن مجالات العمل هائلة ومنها ارى الشرق بشموليته وتفاصيله.

* في معهد العالم العربي في باريس كان لك لأول مرة مجموعة نحتية هي تلك الطواطم المتفرقة هنا وهناك في محترفك كمجموعة بشر تقاسمك المساحة والهواء....

هذه الطواطم من الطين. فيها مزجت تجربتين: الرسم والنحت. تجربة فنان يعيش في الخارج ويتمتع بامكانات تخوله العمل على صعد عدة لاسيما التصورات المحلية. من مكاني هنا البحث مستمر للوصول الى الصيغة العالمية ولا اغالي ان قلت ان الاعمال الفنية في العالم العربي لا تقل شانا عن الاوروبية، وهناك عائق اساسي امام الجمالية والموضوعات الموجودة المطروحة. ما اعنيه هو ان الفنان في الخارج يتمتع باحساس بالشمولية اكبر يجعله يحمي نفسه، ويبقي وطنه اداة اتصال بالخارج. والغياب في وجود وسائل الاتصالات يبدو جسديا وما توافر من كتب ومواد ومتاحف يحل محل النقص.

مكتبة الفكر الجديد

* ما هو همك الاساسي وانت تنظر الى الوطن من البعيد... ؟

انا مهتم لايجاد هوية لاسلوبي. هنا في لندن كل المصادر على جميع الصعد البصرية والعربية القديمة والمخطوطات والاثار. والمتحف البريطاني احدى اهم موجوداته القاعة الاشورية، لها حضور ضخم بعلاماتها الاساسية في الحضارة العراقية. عندما ادخل المتحف البريطاني اقصد القسم الاشوريا لاطلاع على تجارب ما حدث في العالم العربي. والاندهاش اقوى واقوى، واثقا ان حضارتنا تحوي ذلك الانبهار الذي يبحث عنه فنان لاسيما من المنتمين الى الفن العالمي.

وللاوربين لاتوجد مشكلة هوية، بنفس الصيغة التي نعانيها ، ووجودهم في اوروبا مسألة سهلة، والفنانون كثر، اما الفنانون العرب فيعدون على اصابع اليد.

* لماذا الطوطم ... ؟

فكرت في اشكال غير واقعية بسبب قراءتي لكتاب «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» وهو مخطوطة قديمة من القرن الثالث عشر للقزويني، مرسومة بريشة رسام من مدينة واسط القريبة من الحلة. والكتاب عن العجائب والسماء والابراج والملائكة والارض والنباتات، وموضوعات انتروبولجية متخيلة. اثارتني المخطوطة الاصلية عندما توفرت لي فرصة في المانيا للاطلع عليها. اعطتني الكثير من التصورات لغرابة الموضوع ولاشكال ميثولوجية لما قبل ٧٠٠ سنة وحس شعبي ضمن الظروف المتاحة لي.

* كم مرحلة منذ بداية مهنتك الفنية .. ؟

الشيء الاساسي، في تجربة الرسامين العراقيين، ايجاد صيغة متميزة وانتمائية للوطن. في الستينات كانت المصادر العراقية بصرية انطولوجية، توحي الى الفنان المواضيع التي تستأثر بهمومه واهتمامه. بعد الستينات ركز الفنانون الشباب على اقامة المعارض في قاعات فنية في لبنان وكانت لي معارض في بيروت وفي الكويت

مكتبة الفكر الجديد

والرباط وهذا اعطاني مجالا اوسع من بغداد.

* أجد في محترفك اليوم نحتا يشبه الرسم ورسما نافرا كانه منحوته والازرق غالب..؟

اعشق الازرق. يذكرني بالمساجد العراقية المزخرفة بالسيراميك الازرق، الازرق مرتبط بالذهب.اما في النحت والرسم فاتأرجح بين اللوحة والمنحوتة، احب النحت الملون اجد فيه رسما. وكفن احب الرسم اكثر من النحت، واهتمامي بسطح اللوحة والذهاب ابعد يكمنان في استعمالي مواد اخرى تأخذ ميزات النحت. في بغداد اذكر ان الفنان يرسم بالزيت على القماش. هنا الرسام يشتغل كل شيء وعلى اي شيء. اعطيت فرصة للعمل في الطباعة: الطباعة على الحجر كالسيريغرافي والليوغرافي والعمل على الزنك. وهذه المواد لتوافر المعطيات تختلف عن صناعة اللوحة، هذا يؤدي الى تطوير اللوحة واغناء أعماقها.

* ربما الحديث عن التقنيات المقتبسة في لندن لابد ان يصل بنا الى مجموعتك «الف ليلة وليلة»... ؟

مجموعة «الف ليلة وليلة» نابعة من هوس بهذه الاسطورة من سبعة وعشرين عملا محفورا على النحاس ومطبوعا على بتقنيةالليثوغراف، والحفر على النحاس ،واصدرت منها خمسة وعشرون نسخة.

* لمن النص الذي اوحى اليك السبعة والعشرين .. ؟

اللوحات استوحيتها من نص عربي لالف ليلة وليلة ،اول نسخة علمية لهذا العمل الجبار، كتبه البروفسور محسن مهدي ونشره في ١٩٨٤ ا. ج. بريل والنص هنا رافقته نصوص نقدية ووصف لكل جزء، وسوف يكتمل بمؤلف يحتوي على ملخص للمقدمة الانكليزية، كما يرتكز على المصادر الأولى المعروفة لاسيما مخطوطة مملوكية من القرن الرابع عشر حافظت على المواصفات اللغوية والتراثية والتي تحيلنا الى

مكتبة الفكر الجديد

ميزات تلك الحقبة الى سوريا ومصر.

* من هو محسن مهدي .. ؟

استاذ الدراسات الجمالية في هارفرد. اشتغل عشرين سنة على مخطوطات الف ليلة وليلة والمتوفرة في متاحف العالم وطلع بنتيجة ان ما بين يديه هو النص الاصلي وانه مكتوب في شمال سوريا. ويعتقد ان الليالي لم تتخط ٢٧٤ ليلة ومضمونها لا يتعدي الحكايات الشعبية وتلك تصوراته. اخذت مقاطع من هذا النص، اسطورة وحلما، وابتدأت ببورتريه لشهرزاد وشهريار لا كالرسوم المتخيلة والتي تحال للهنود حيث الملك وقربه الحيوانات، حاولت ان ابني مسرحا برسومي. والغلاف من مادة ليفية وصمغ قوي وبودرة ذهب وفضة.

* في اي خانة من الرسم تضع رسومك هذه .. ؟

انها رسوم متخيلة . اشكال وخطوط من وحي واحد. ومن تصوراتي شهريار فارسا جبارا. وشهزاد ملكة بزخارف والوان، اخذت الاكثر اثارة من ناحية الشكل البصري وبنيت على قاعدته تصوراتي.

(ولم يكتف يسرد الحكاية الصورية باللون والريشة الرفيعة. فراح الى اطار الورق الابيض الذي يحيط اسوارا باللوحة وفي لبه كتابات نافرة مدموغة من نسيج الورق ومن نسخه).

كانك جعلت الوقر يتكلم بلغته البيضاء بدل ان تلقحه بالكلام الملون....

* بالفعل استعملت الوسائل البصرية المتعددة على المساحة وصولا الى خارج اللوحة فكان للاطار دوره.

* وانت تقلب الصفحات اتساءل عن الاسلوبين المختلفين في عمل واحد: الالوان المكثفة والخطوط المركبة على مساحة ثم الخط المفرغ العاري على ثانية....

مكتبة الفكر الجديد

اجد في الرسم التخطيطي المفرغ دون الالوان تقنية اصعب، اذ يتطلب قدرة ويرفض ادنى خطأ. اللون يكون احيانا مادة وطرفا لتحديد العلاقة بين اللوحة والمشاهد. والامكان الذي في الرسم الاسود دونما الوان مغر وغامض. ارسم مباشرة على لوح الزنك. فالمقدرة هنا ضرورية لان اي خطأ غير قابل للتصحيح.

* الوانك او الرسوم غير الملونة متحركة تنغل نغلا كان هواء يسيرها او كانها مولدة ذلك الهواء الملموس في كل عمل من الف ليلة وليلة. فهل فكرت في علاقة بين تصوراتك التشكيلية والمسرح؟

لو عندي امكانات لجعلت الف ليلة وليلة مسرحا باحداث متحركة. ذات مرة اطلعت على عمل مسرحي لميرو الذي اخذ من اعماله اشكالا وجعلها شخصيات واحداثا ومنها بنى مشروعه. والف ليلة وليلة ضمن الاحداث تخلق اشخاصا غير واقعيين يحرضون على الحلم السعيد، وهذا الحلم يتمنى المرء ان يحققه، ففي الف ليلة وليلة وملحمة كلكامش وملاحم اخرى رائحة الشرق والحلم الدائم.

* انت اعطيت الف ليلة وليلة حجما مختلفا....!

حولتها من صيغة الى اخرى. ذلك يتوقف على رؤية الفنان وتحويل حلمه الى مادة لونية وشكلية. المصادر معروفة وهنالك قدرة المرء على استيعابها. فهي تحرضه على الابداع وانتاج الجديد. الحدث موجود لكنه مختلف في منظار كل واحد .

تذكري كم من الاعمال الموسيقية والمسرحية استوحت جلجامش، اكثر من خمسة عشره عملا عالميا أنتج برؤى مختلفة .

* ما هو شعورك وانت تتخيل الف ليلة وليلة بصيغتك انت؟

اشتغلت قرابة سنة. العمل كان مباشرا دون تحضير. سبق لي ان اشتغلت مجموعة الف ليلة وليلة في الستينات وفي استطاعتي الاستنتاج ان لكل مرة اختبارها الانتاجي وشكلها الجديد، وكل مرة سعادة مختلفة. يوميا كنت اقصد المحترف

مكتبة الفكر الجديد

فاجدني في حديقة شرقية دافئة، ملونة ملأى بالنور فانسى ان خارج الباب بردا وثلجا. ذاك فعل مضاد للزمن اعيش فيه، ترين نتائجه في الألوان النارية الحارة. لكن اوروبا اختبرت مجالاتنا منذ زمن بعيد، فكان لها الف ليلة وليلة بصيغ عديدة.. الاوروبيون اعتقدوا انهم وضعوا اساطيرنا في اطارها، والانتاج الحقيقي هو لنا ما دمنا تناولناه عن المخطوطات العربية القديمة.

أجرى الحوار : مي منسي ، جريدة النهار ، بيروت ، ١٣ اكتوبر ١٩٨٩

مكتبة الفكر الجديد

يعود الى بيروت

حاملاً تاريخ الطين

عودة ضياء العزاوي الى بيروت بعد ١٥ عاما من الغياب كان لها طابع احتفالي خاص، تمثل في المعرض الضخم الذي نظمته غاليري «٥٠/٧٠» في صالتها وصالة فندق الكارلتون، لتقديم نماذج من النتاج الاخير لواحد من كبار الفنانين العراقيين، الذين ادوا دورا بارزا في تطوير اللغة التشكيلية العربية المعاصرة.

الانجازات التشكيلية التي جسدتها تجارب العزاوي في السنوات الاخيرة (١٩٨٩ - ١٩٩١) كانت في معظمها اعمالا جدارية (٣٧ لوحة اكريليك) ولوحات اخرى مبتكرة هي مجسمات خشبية ملونة ذات ثلاثة ابعاد، بالاضافة الى مجموعة من الرسوم لمجموعات شعرية ليوسف الخال ونادية تويني، وطلال حيدر، ورسوم عن بيروت من وحي كتابات خليل حاوي وبلند الحيدري وادونيس ومحمود درويش ونزار قباني والجواهري، ورسوم الف ليلة وليلة ولوحات غواش على الورق، تحية للفنان جواد سليم.

ثمة تحولات اساسية تميز نتاج العزاوي في المرحلة الاخيرة، بقدر ما تطرح اسئلة حول علاقاتها بالجذور والتراث والموروث الشعبي والخط العربي والشكل الزخرفي، فالرسامون الحروفيون يجدون في اعماله الحديثة انحرافا واضحا عن الخط الاساسي

مكتبة الفكر الجديد

الذي انتهجه منذ بداية السبعينات، باتجاه اللوحة الاوروبية بحكم اقامته منذ ١٩٧٦ في لندن وتفاعله مع التيارات والاتجاهات الفنية الحديثة، اما النقاد الاوروبيون فيجدون في لوحاته بعض نقاط التشابه مع فن كورناي، ولكنه يتميز بعناصر ومناخات لونية شرقية حادة، كما يؤكد كورناي نفسه، حين قدم لوحات العزاوي: «انها شبيهة بواحة مثيرة، تنبعث منها نورانية، شديدة الاشعاع، شديدة الشرقية، قوية الايحاء ولكن خلف عمارة الاشكال والالوان ذات النبرة الايقاعية بل الموسيقية العالية، هنالك رجل يتحدث عن بلاده... لا بل يغنيها».

اهو صراع الشرق والغرب يدفع تجربة العزاوي الى اقصى احتمالاتها وقلقها واسئلتها وتجاربها؟ ام هي انعكاسات الخبرة المتراكمة والنضوج في رؤية الاشياء؟ ام ان لاقامة العزاوي في لندن تأثيرات غير واعية في انتاج اعمال جمهورها هو المثقف الأوروبي؟

في مسيرة العزاوي، نلتمس لغة اللون المنغمسة بالشعر، وكانه يبحث عن علاقة حميمة تربط بين فعلين الكتابة والرسوم واذا كانت هذه العلاقة رائجة في الغرب، فانها تبدو غريبة عن الوسط الثقافي العربي، علما ان العزاوي اكتشفها لدى المؤرخين العرب في مخطوطات تجمع بين النص والتصوير.

من هنا اهمية علاقته بالشعر الحديث، اذ يتغذي التعبير باللون من ايجاد الكلمة، التي دفعته الى الانتقال من التعبير عن الخط كشكل جمالي موروث او كرمز او كشارة الى البحث عن معنى هذا الحرف من خلال النص الشعري. الاشياء لديه لا تأخذ ابعادا ثابتة ونهائية ومطمئنة. فعلاقته القلقة بعمله الفني وانعكاسات ادراكها من قبل جمهورها تدفعه الى التساول والبحث والتحليل وبالتالي الى التجريب والتغيير، كانه يبحث عما هو ابعد من الشكل الظاهري اي عن الطاقة الانفعالية الداخلية وعن بواعث المخيلة واسقاطات الذاكرة وتداعيات العيش.

مكتبة الفكر الجديد

من هنا انفتاح لوحة العزاوي على معطيات العصر التقنية والفنية يواكبه انفتاح اخر على الماضي لاكتشاف مدى ملاءمته للحاضر، هكذا راح الرسام يعيد اكتشاف اسرار الطين كمادة وملمس وشكل في الحضارات القديمة ويعيد قولبتها ناقلا الملمس الخشن للرقم الطينية الى مسطح اللوحة، التي تجذب اليها خصائص الروح العراقية المتميزة بعنفها وصلابتها وحساسيتها الدامية ومبالغتها التعبيرية الخاضعة لمفهوم الحداثة في البناء التشكيلي. فالعزاوي يتقدم بلغة تحمل كل تداعيات تراثها القديم البابلي والسومري، في تجسيد الوجوه بعيون كبيرة فيها الكثير من الحلم والكثير من الريبة، كما ان الحروفية التي ذابت حدودها واطرها الخارجية تحولت الى ابجدية لونية متفاعلة مع ايقاعات لونية تذكر بتنويعات البسط العراقية، والكتل المتراصة والمتجاذبة الى نقطة مركزية هي ذات الفنان باتت تبحث عن متنفس اخر خارج الحدود الضيقة للوحة، وبعيدا عن الاطار الذي يحيط بها، وعن الرؤية المسطحة التي تأسرها، لكي تتحول الى مجسمات او لوحات ذات ثلاثة ابعاد تسمح للمشاهد برؤيتها من مختلف الزوايا.

اهمية معرض ضياء العزاوي انه تحريضي يدفع الى طرح اسئلة حول تجربة فنية متصلة بالتراث والشعر والادب، لذا فالحوار معه متشعب، يعكس جانبا من الطرافة والجدة والنقد التي تتميز بها شخصيته، سألناه:

* في العام ١٩٧٥ كان اخر معرض لك في بيروت في غالير «كونتاكت» بعد ١٥ عاما من الحرب كيف اكتشفت بيروت .. ؟

اصبت بالذهول. شيء لا يصدق. حين كانت الطائرة تنخفض وتستعد للهبوط نظرت من النافذة. رأيت بيوت التنك وكثبان الرمال والابنية المتصدعة. قلت هذه ليست بيروت. شعرت كأنني اتي الى بنغلادش، ربما لانني ما زلت احتفظ بالصورة الجميلة لبيروت كما عرفتها في اوائل السبعينات فالحرب اوجدت طريقة خاصة في السكن

مكتبة الفكر الجديد

وكسب العيش.

لم ازر بغداد بعد الحرب، ولكن استطيع ان اتصور الخراب فيها انطلاقا من تجربة بيروت، صحيح انني رسمت خراب بيروت في اعمال فنية عدة، بعد قراءتي نصوصا شعرية تتحدث عنها، ولكن تبقي رؤية الواقع مختلفة.

* هناك تغييرات كبيرة طرأت على اعمالك الفنية، في اتجاهها نحو التعبيرية والتجريد اللوني الصافي، وفي طريقة معالجة اللوحة وتكوينها وقماشتها وملمسها كيف تحدد طبيعة هذه التغييرات ...؟

اللون قيمتي الاساسية، لذلك تبدو الاهمية اكثر في طريقة الاستخدام اللوني عندي عبر اكثر من مادة ، هذه الاعمال اتت كامتداد لتجارب سابقة لها، قادتني الى التعرف على طبيعة المادة الطينية في النحت، مما فتح امامي امكانات التجريب واختبار التلوين على الفخار، وكنت حريصا على ان ابقي رساما. هذه التجربة انعكست على طريقة معالجة مسطح اللوحة بالحساسية اللونية المطلوبة.

* هل اختيارك مادة الطين، صلة ما بتأثيرات دراستك للاثار واكتشافك فنون الحضارات القديمة .. ؟

- ربما... لانها ذات صلة وثيقة بالارض وبيد الفنان بلا وسائط فالطين لين وقابل للتشكيل على رغم انه سريع العطب الا انه يعكس جمالية خاصة، قد تكون هذه الجمالية التي تعرفت اليها من خلال دراستي الاثار. على اي حال، فان توجهي الى دراسة الحضارات القديمة وفنونها قد اثر على توجهي الفني منذ البداية.

* وهل تعتقد ان هذا الاتجاه في استلهام التراث لاسيما الحرف العربي، ساهم في ايجاد ملامح لوحة عربية متميزة .. ؟

اعتقد ان الزخرف هو لايجاد عناصر بصرية يمكن استخدامها في اللوحة كمادة

مكتبة الفكر الجديد

اولية. قد يكون الخط العربي من ضمنها، لا ان تكون هي اساس بنية اللوحة. لا يمكن، ان اللوحة تصبح عربية اذا ما استخدمت الخط العربي . لابد ان تمثّل هويتها الخاصة المؤلفة من مجموعة عناصر، لا الحرف ولا الزخرفة وحدها. وفي معرض اقمته في واشنطن، كانت بعض النصوص المنشورة في الكاتالوغ تتحدث عن اهمية الحرف العربي في تجاربي الفنية. احد النقاد المعروفين اشار في مقال نشره في جريدة «واشنطن بوست» الى انه لم يجد ما يقله النقاد عن اهمية الحرف العربي في تكوين لوحتي وانما وجد ان اعمالي تتميز ببنائها الفني وقدرتها التعبيرية وطريقة استخدام اللون. فالحرف بالنسبة الى الأوروبي أو الأميركي مجرد اشارة، وبالتالي لا يعني له اذا كان الحرف مكتوباً بكلمات مقروءة او في شكل حروف متوزعة، بينما الكلمة المقروءة بالنسبة الى العربي نص له معنى. وهذه الميزة اتاحت المجال لظهور نوع من السهولة في التجربة ادت الى ظهور اسماء لا علاقة لها بالفن.

* نأتي الى الشعر كيف تتعامل تشكيليا مع النص الشعري ..؟

لا ارسم القصيدة نفسها، بل احاول ان اصل الى عمل فني متكامل. في «انشودة المطر» لبدر شاكر السياب لا يمكن ان نفصل النص عما يحيطه . في الحقيقة احاول ان اعبر عن المناخ البشري بطريقة بصرية، رمزية مليئة بالاشارات، لا يمكن ان انتج عملا جيدا اذا لم تكن لي معرفة جيدة فيه. فعلاقتي بالشعر لها جذور تعود الى اكتشافي ملحمة جلجامش التي صورتها بمناخها الملحمي والمشهدي، مما دفعني الى قراءة الحلاج واستلهامه ثم الجواهري والسياب وادونيس ومحمود درويش وكل الشعراء الحديثين.

ان محاولة ايجاد عناصر بصرية بمفردات عامة ستكون مسطحة عمليا، اذا لم نجد لها دعما ثقافيا عميقا يوفره يحتويه النص الشعري الزاما، بالتالي اجد ان الشعر اقرب الى الرسم في غير جانب، لا سيما القوة الايحائية، والقصائد هي الركائز

مكتبة الفكر الجديد

الاساسية في العملية التشكيلية، وجدت اهمية ارتباط النص والرسم حين اطلعت على المخطوطات الاسلامية لاسيما مخطوطة «عجائب المخلوقات وغرائب الموجوادت» للقزويني، رأيتها للمرة الأولى في لندن ثم في ميونخ حيث تحتفظ المكتبة الوطنية هناك بمخطوطتين ، تعتبر احداهما الابرز لما هو متوفر لهذا النص ، من هنا استوحيت فكرة النسخة الوحيدة للكتاب « الفني ـ الشعري » الذي هو اشبه بمخطوطات ملونة وغير مرقمة اي تهمني النسخة الواحدة.

أجرى الحوار : مهى سلطان. ، جريدة الحياة ، لندن ، ١٣ ديسمبر ١٩٩١

مكتبة الفكر الجديد

تحية لبيروت

المعرض يشكل في جوهره إطلالة بانورامية على أبرز الانجازات التشكيلية الحديثة التي حققها ضياء العزاوي في السنوات الأخير . والتي حاول من خلالها توجيه تحية فنية لبيروت ، بحيث سيحتوي المعرض على مجموعة متنوعة من الأعمال مؤلفة من ١٧ لوحة جدارية (تعرض في الكارلتون) و ٣٠ لوحة (تعرض في صالة «٥٠×٧٠») إضافة للوحات مبتكرة ذات ثلاثة أبعاد (تمزج ما بين المجسمات الخشبية والتلوين) إلى جانب رسوم لمجموعات شعرية لثلاثة كتب (نسخة واحدة) لكل من : يوسف الخال (من نتاج العام ١٩٩٠) ونادیا تويني (العام ١٩٩٠) ونزار قباني (العام ١٩٩٠) إضافة إلى مجموعة أخرى (من الرسوم) لكتاب نزهة الزمان (نص طلال حيدر من نتاج العام ١٩٩١) ومجموعة بيروت (تحية فنية : رسوم ومختارات من النصوص الشعرية عن بيروت من كتابات خليل حاوي ، بلند الحيدري ، أدونيس ، محمود درويش والجواهري – من نتاج العام ١٩٩١) ومجموعة رسوم «ألف ليلة وليلة» (من العام ١٩٨٩) ورسوم كتاب الجواهري (من نتاج العام ١٩٨٩) ورسوم «تحية للفنان جواد سليم» (من العام ١٩٨٩) .. وقد قدم لهذه الأعمال الفنان كورناي بكلمة (نشرت في «غاتلوغ» المعرض)

مكتبة الفكر الجديد

أبرز ما جاء فيها وصفه للوحات ورسوم العزاوي بأنها أشبه «بواحة مثيرة .. تنبعث منها نورانية شديدة الإشعاع .. شديدة الشرقية ، قوية الإيحاء » .. وإنه «خلف عمارة الأشكال والألوان ذات النبر الإيقاعي ، بل الموسيقي ، يكمن رجل يتحدث عن بلاده لا بل يغنيها» .

وفي محاولة لإلقاء أضواء حول تنويعات هذه الإطلالة التشكيلية الهامة ، والتي ترصد في جوهرها مظاهر التحولات التي طرأت على فنه بعد غياب طويل عن معارض بيروت (معرضه الأخير أقيم في غاليري كونتاكت في العام ١٩٧٤) ، أجرينا الحوار التالي :

* بعد غياب طويل ، تعود لتعرض في بيروت ماذا تعني لك هذه العودة .. ؟

علاقتي ببيروت تشبه علاقتي ببغداد ، لأن أول معرض شخصي أقمته كان في بغداد العام ١٩٦٥ وثاني معرض أقمته كان في غاليري «وان» في بيروت العام ١٩٦٦.. لقد كانت بيروت بالنسبة لي أكثر من إطلالة فنية لإقامة معرض كل سنتين . كانت نافذة للتعرف على فنون وثقافة الوطن العربي . لأن الجيل الذي سبقنا كان يداوم على العرض في بغداد . كانت هناك نزعة محلية رائجة . وقد كنت من أوائل الفنانين الذين شكلت لهم بيروت محطة حوار وانفتاح . والعرض في بيروت الآن ، هو محاولة للعودة إلى المركز أو إلى بؤرة الثقافة العربية، وهو بنفس الوقت يشكل تحية لهذه المدينة بعد محنتها وحروبها الأهلية .وتكاد تشبه عودتي لبيروت عودتي لبغداد بعد دمارها في الحرب الأخيرة.

* في معرضك أكثر من تحية لبيروت تجسدت في رسومك للمجموعات الشعرية ....

مجموعة رسوم كُتب النسخة الواحدة ، هي جزء من تجربة بدأتها في العام ١٩٨٩ بعمل ديوان شعري متكامل . وقد نفذت منها حوالي ١٢ دفترا شعرياً لشعراء من أمثال أدونيس الحيدري ، البياتي ، الفيتوري ، عبد الصبور وطوقان .. وتشكل هذه

مكتبة الفكر الجديد

الرسوم جزءاً أساسياً من تجربتي بتحويل النص الشعري إلى مادة بصرية . أما المجموعة التي نفذتها لهذا المعرض فقد كانت مجموعة نزهة زمان مع طلال حيدر ومجموعة بيروت ، وهي اعمال مطبوعة بالشاشة الحريرية ، والأخيرة شكلت محاولة لإعطاء أهمية لبيروت كمركز ثقافي عربي ، واستخدمت لهذه الغاية بعض النصوص لأبرز الشعراء العرب الذين عاشوا في هذه المدينة وانطلقوا منها .

* ماذا عن علاقة النص الشعري بالنص التشكيلي الحديث .. ؟

بدأت هذه العلاقة منذ اختياري في تجاربي الفنية لمحاولات الاعتماد على التراث الوطني وعلى استخدام الاشارات والنماذج المأخوذة من الفنون السومرية والإسلامية والشعبية .. وكان لابد من مزاوجة هذه الإشارات البصرية بمادة معرفية . أذكر منها في الستينات تنفيذي لمجموعة من الرسوم المتنوعة مستوحاة من ملحمة جلجامش ، وقد نشرت قسماً منها دار النهار في مطلع السبعينات ، كما نفذت مجموعات لرسوم مستوحاة من ألف ليلة وليلة وملحمة مقتل الحسين . وهذا النوع من العلاقة مع النصوص الأدبية أوجد في حينه محاولة للدخول في رحاب المناخ الشعري وكانت بدايتها رسوم الحلاج .

* ماذا تعني بالدخول إلى المناخ الشعري . هل هو مقاربة أو تفسير للنص أو محاولة لإيجاد رؤى تشكيلية متداخلة معه .. ؟

في البداية ، كانت المحاولة مجرد تفسير للنص . وقد ظهر ذلك في الرسوم التي نفذتها لبعض النصوص الشعرية في مطلع السبعينات في العراق . إلا أن التجربة سرعان ما تطورت في الأعمال التي أنجزتها خارج العراق ، والتي بدأت بشكل أساسي في مجموعة المعلقات السبع (التي صدرت في لندن أواخر السبعينيات) ، ورسوم النشيد الجسدي (المستوحاة من مجازر تل الزعتر ومرفقة بنصوص شعرية للطاهر بن جلون ومحمود درويش ويوسف الصايغ ، وقد صدرت في بيروت في أواخر

مكتبة الفكر الجديد

ضياء العزاوي ، من مجموعة النشيد الجسدي ١٩٨٠ طباعة الشبكة الحريرية ٥٠ X ٥٠ سم

مكتبة الفكر الجديد

السبعينات) . وأحدث ما أنجزته في هذا الميدان هو الدفتر ذات النسخة الواحدة لابرز شعراء الحداثة العرب، وأيضاً اعمالاً ذات ثلاثة أبعاد (في المعرض أكثر من عمل من وحي قصائد لأدونيس) .

* هل هذا يعني فتح النص الشكيلي على احتمالات النصوص الشعرية ؟

في البداية حاولت خلق أجواء تشكيلية مساعدة لقراءة النص بصيغة أخرى. كنت أعتمد في بعض الأحيان على كلمة واحدة لبناء اللوحة وفي أحيان أخرى على مناخ القصيدة أو موضوعها لإيجاد الرموز البصرية التي تتداخل مع النص وتتكامل وتتجانس معه . في مراحلي الحديثة انفتحت أكثر فأكثر على عنصر الرواية (كما في تجربة «طائر الحوم» لحليم بركات).. في السابق كنت أستخدم النص الشعري كنقطة انطلاق في عملية بناء التجربة التشكيلية ثم تحولت نحو مسائل جديدة فتحت المجال التشكيلي على مختلف الصيغ الروائية والشعرية والتراثية والأدبية .. بحيث أصبح هاجسي منذ سنوات إنجاز كتاب بصري لمخطوطة «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني .. إنه نص تراثي. وأعتقد أن هذا النص قد يقودني إلى نصوص أخرى مثل نص طوق الحمامة .

* هل يشكل النص نقطة الاستلهام والحوار والتفاعل ؟

النص متوفر دائماً في الحياة التربوية في المدارس والجامعات . والفكرة الرئيسية التي تتمحور حولها أعمالي تكمن في إمكانية تحويل هذه النصوص إلى أشكال بصرية تعلق على الجدران ، لتصبح أكثر فأكثر على علاقة متوازية مع حياتنا اليومية كمجمل المواضيع الفنية الأخرى .وعلى سبيل المثال ، لماذا لا أرسم من منطلقات إيحائية تمنحني إياها نصوص ادونيس بدلاً من رسم الطبيعة والنماذج الصامتة أو الموديل في المحترف

مكتبة الفكر الجديد

* تجاربك الأخيرة ، شكلت مرحلة انعطاف وانحياز نحو الاتجاهات التعبيرية ، بحيث تخلت في بعض مظاهرها عن المنطلقات التراثية ... ؟

أعتقد أنه لا يمكن لأي تجربة فنية عربية متميزة أن تحتل مكانتها في التشكيل العالمي ما لم تكن تجربة إنسانية . فالمحلية لا يمكن أن تكون مادة عالمية إلا بمقدار رموزها الإنسانية . وعلى سبيل المثال ، شكل الحرف العربي المادة الأساسية لإشارات الهوية الفنية العربية. دون التساؤل ، ماذا لو أن فناناً بريطانياً اعتمد في رسومه على الحرف العربي . هل يكون هذا أيضاً من تنويعات الفن العربي .. من هذا المنطلق ، بدأت أفترض أن الحرف العربي هو جزء من تركيبة اللوحة وليس تكوينها الأساسي . بمعنى آخر إن قيمة اللوحة تكمن في قدرتها على التواصل مع ثقافات مختلفة وتقنيات مختلفة . وفي معرض أقمته في واشنطن ، كانت بعض النصوص المنشورة في «الكاتالوغ» تتحدث عن أهمية الحرف العربي في تجاربي الفنية . أحد النقاد المعروفين أشار في مقال نشره في جريدة الواشنطن بوست بأنه لم يجد ما يقوله النقاد من أهمية للحرف العربي في تكوين لوحتي ، وإنما وجد أن هذه اللوحات تتميز في بنائها الفني وفي قدرتها التعبيرية على استخدام اللون . وبهذا المعنى ، فإن الإنسان الذي لا يتقن العربية لا يجد في الحرف العربي غير الإشارة، ونجاحنا يكمن في عملية استخدام الحرف كإشارات ودفع هذه الإشارات نحو مناخات جديدة مغايرة للأطر التقليدية السابقة . أما عن مسألة التحول نحو الاتجاهات التعبيرية فقد ظهر هذا التحول بشكل عفوي في لوحتي ، وذلك نتيجة لظروف إقامتي ومعيشتي في الخارج ولحواري المتواصل مع الثقافات المتنوعة ، ليس عبر المجلات والصحف وإنما عبر الحياة اليومية والمعارض .. فقد غادرت العراق برؤى فنية واضحة ، وكان لابد أن تتطور هذه الرؤى من خلال تفاعلها الوثيق مع العناصر الإيجابية التي عرفناها في التجارب الفنية العالمية .

مكتبة الفكر الجديد

* الواضح أن رسومات للمجموعات الشعرية منحت فنك نفحة من الحرية والارتجال والتلقائية وزادت بالتالي من عناصر الانحياز نحو الاتجاهات التعبيرية (في التجسيد الشكلي والتلوين)

بالطبع ، لقد منحتني هذه الرسوم هذا الجانب العفوي من التعاطي الحر مع الشكل واللون . وبالأخص حين أنجزت رسوم الدفاتر (ذات النسخة الواحدة) .

وأعتقد أن انحيازي للتعبيرية جاء إثر بلورة ركائز البناء الدرامي والنفسي في لوحتي. فاللوحة لايمكن أن تحتفظ بمناخها الخاص ما لم تحتو على بُعد نفسي ، على صلة وثيقة بثقافة الفنان ومعرفته .. فاللوحة المسطحة يمكن أن تقودك إلى بهجة اللون واندهاش الشكل ، لكن لا يمكن أن تمنحنا الانفعال النفسي الحاد.. وأنا شخصياً لا أجد على سبيل المثال كارثة مثل كارثة العراق إلا وتكون اللوحة فيها تعبيرية .

أجرى الحوار: فيصل سلطان، جريدة السفير ٢٨ نوفمبر١٩٩١

مكتبة الفكر الجديد

تأسيس خصوصية متفتحة

نيويورك «هارلم»

تلاحمي يا أشياء التعب

زرقة.. صفرة.. ورد ياسمين!..

والضوء يسن تبابيسه

وفي الوخز تود الشمس.

هل اشتعلت ايها الجرح المختبيء؟!

هارلم يحتضر أو أنت الساعة؟!

ألح نارك تتقدم تحت الاسفلت!

خطوات منبوذة تتعجل تاريخا

أين المحاة لتمحو وجه نيويورك؟

دلفت بهو قاعة المنار، القاعة الخجولة والمتوارية على استحياء معماري جميل. وأنا أتأمل لوحات ضياء العزاوي.. تطالعني ألوان لوجوه مدماة.. لابد كما لو انها **تستسلم**

مكتبة الفكر الجديد

أو تستغيث، إيضاً الالوان تحل محل الكلام ، الشعر يتداخل في تساكن حقيقي مع اللون. .. كان ضياء إلى جانبي التفت إليه أسأله:

– كنت أعتقد انك تقبض على نار وكفى! بربك كيف تتسع لنارين ؟! داخل هذه الشرنقة الشعرية اللونية يبدأ الحوار بيننا.

* نجد الفن التشكيلي ينمو في العراق بموازاةٍ مع تجارب كتاب القصة والشعراء المبدعين .. هؤلاء جميعا يقول عنهم شوكت الربيعي في كتابه الفن التشكيلي في الوطن العربي ص ٦٠: انهم كانوا يبحثون عن صياغات تجريبية تختلف من فنان لاخر، غير ان الاحداث السياسية والاقتصادية لم تنعكس في اعمالهم، الحديث عن فترة الستينات. ألا تجد في نتاج بدر شاكر السياب ما يبطل هذا الزعم فقصيدة انشودة المطر بقدر ما هي طوق للمثال هي ايضا مرآة عكاسة للوضعين الاقتصادي والسياسي مطر.. مطر.. وفي كل عام جوع ... ؟

المتابع لتاريخ الفن التشكيلي العراقي، يعرف مدى العلاقة بين وسائل الابداع الفني وبين نمو الوعي الاجتماعي والسياسي واذا كان للشعر بشكل خاص والقصة القصيرة بشكل عام مساهمة فعالة بحكم وجود تاريخ طويل لها كان دور الفن التشكيلي الحديث على البناء الاجتماعي العراقي. دورا واضحا في محاولات الفنان محمود صبري والفنان جواد سليم وخاصة الأول الذي اسهم في تنيمة الوعي الاجتماعي وتعميقه سياسيا.. ان تاريخ الثقافة والفن العراقي لم يكن تاريخا تابعا للتاريخ السياسي بل كان متفاعلاً بقدر ما كانت تسمح له الظروف الاجتماعية والسياسية.

* شوكت الربيعي مرة اخرى ص ٦٣ يقول: ان محاولة استعادة الرموز الاثارية لضياء العزاوي انف ابو وعيون انانا لم تكسبه شيئا من مادة المضمون فسعى إلى التأكيد على موضوع الانسان فهل ترون معه ان استاذة الرموز الاثارية لا يمكنها ان

مكتبة الفكر الجديد

تسافر عبر هموم الانسان... نبتة جلجامش وتوظيف الاثر بشكل من الاشكال مثلا ..؟

– لقد ارتبط تاريخ الحركة التشكيلية العراقية، وبشكل خاص الرسم بمحاولات متنوعة في تأسيس خصوصية فنية متفتحة على التاريخ الوطني وكان هناك اكثر من فنان حاول تطوير هذه العلاقة سواء كان ذلك باستخدام الرمز الاثاري أو الميثولوجية الشعبية أو الاشكال الاسلامية ومنها الحرف العربي.. ومع كل محاولة تأسيسة يمكن ان يبرز جوانب سلبية أو ايجابية لكن المهم في الحاصل النهائي والذي كان ان اعطي الحركة التشكيلية العراقية خاصية التميز والانتماء الثقافي والفني اذا ما قورنت بمحاولات فناني الاقطار العربية الاخرى.

* بدءا بالرسوم المبسطة الهندسية ثم استعادة رموز الميثولوجيا إلى اعتماد الجزئيات الزخرفية، مرورا بالتزينية ثم وقوفكم في الثمانينات على عتبة الصراع الفكري أو الكوني في التراث الانساني هذه المرحلة الاخيرة بالذات كيف كان تأثرها بالحروب الحضارية الأخيرية التي يمر بها العالم بدءا بحرب الخليج إلى مذابح البوسنة ووقوفا على عتبة المشهد في فلسطين المحتلة .... ؟

315

ان من اساسيات محاولتي الفنية هو علاقتها بالتراث الوطني والقومي ومن هذا المنطلق ارتبطت هذه المحاولات بقضية التحرر الوطني وبشكل خاص قضية فلسطين، ان علاقة العمل الفني بما يحيطه من ظروف اجتماعية وسياسية لابد وان تقوده إلى التعبير عن ذلك.. الخلاف الذي نجده هو في مدى تحديد هذه العلاقة وقدرتها على المساهمة في تطوير الوعي السياسي والثقافي في مجتمع يتطور ضمن عوامل صعبة..

ان حرب الخليج لم تكن حربا بالمفهوم العسكري البحت، بل هي تحد حضاري عميق يضع المجتمع العربي على تنوعه امام تساؤلات عديدة تنتهي في مجموعها عند قدرته على احتمال التغيرات العميقة عالميا وثباته على تأكيد حقه في تطوير ثرواته الوطنية وقيم مجتمعه على اساس مضاد للاستلاب والتبعية السياسية والثقافية.

مكتبة الفكر الجديد

* هذا العالم المرئي هو ماهو، وعملنا الموجه نحوه لا يمكن ان يجعله عالما اخر تماما.... عندئذ تفكر في كون اكثر شساعة نكتشف ذلك المكان السري والحميمي داخل نفوسنا.. انها مغامرة التوحد بالداخل بمعزل عن كل المؤثرات الخارجية ذلك لنقبض على ما سيبقى من الانسنه بعد؟ هذا المخاض هل يحتاج إلى جذاذة قبلية يبدأ عليها لينهض التصور على القماش عند ضياء العزاوي ام انه يولد عليها وبشكل مباشر ودونما تصميم قبلي ...؟

ان اية عملية ابداعية لابد لها ان تمر بمراحل متنوعة لكي تتحقق فعلياً ومن هنا تكون الخصوصية الفردية اذ لكل مبدع ثقافته وتراكماته الحضارية وحالاته النفسية التي تنعكس على هذه العملية.. ان تحديد شروط الابداعية لا تقود الا إلى تأطيرها بشكل قد لا يسمح لها بالتطور لذا لا أفكر بشروط محددة للعمل الفني، ولا أسمح للصدفه ان تكون متحكمة في عملي إذ لكل فنان طاقة معرفية تسمح له ان يتحكم بالصدفة التي قد تحدث عرضا اما إذا شاء ان يتبعها فسيكون في النهاية النتاج ملتبسا.

* اللون على القماش هل فيه ما يحمل على معني خاص عندكم هل هو شيء معول عليه قبل الولوج إلى عوالم اللوحة ام ان اللوحة اثناء الانجاز وحدها تنادي اللون المطلوب؟

منذ بدء تجربتي كان اللون عاملا اساسيا في اللوحة. ان تحديد علاقته بالشكل أو الموضوع أو القماشة هي تحديدات تأتي متأخرة بالنسبة لي. ان اهتمامي الأول يتأتي من ضرورة التعامل المهني الجامع مع بناء اللوحة بحيث يكون باستطاعتي القدرة على تطوير عناصرها البصرية أو اللونية. في بعض الاحيان يكون للموضوع انعكاس مباشر على ذلك. وفي احيان اخرى يأتي اللون من ضرورات فنية ومهنية بحتة.

ضياء العزاوي مع فريد بلكهية وسعد حساني في افتتاح المعرض الشخصي ، كالري المنار، الدار البيضاء ١٩٩٣

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

* اعرف انكم تعاملتم مع الغلاف من خلال المنجز الشعري خاصة والادبي عامة اترون انه احد وجوه الابداع التشكيلي كان امام الان فقد أوليتم ظهركم لهذه المرحلة .

جزء من تجربتي هو علاقتها مع النص الادبي الشعري منه والروائي وهناك العديد من الاعمال التي انجزتها تقع ضمن هذه العلاقة منها بصيغ مجموعات محدودة للجواهري أو جان جنيه ومنها بصيغ كتب فنية محدودة لأدونيس حليم بركات والف ليلة وليلة مسعاي في هذا الاتجاه هو في تطوير النص المقروء إلى علامات واشكال بصرية تحتفظ بخصوصيتها المستقلة فانا لا أميل إلى شرح النص بصريا بل احاول ايجاد حالة موازية تسمح للمشاهد تأملها دون ان يضع النص في المرتبة الثانية.

* في اعتقادكم هل وصل الفنان العربي إلى حد من الوعي يؤهله للدخول في توحيد الخط الرؤيوي من اجل راهنه؟

ان وعي الفنان العربي هو جزء من وعي الثقافة العربية بشكل عام. هناك خط واضح «وان كان محدودا» يسير في هذا الاتجاه ، وهي مهمة ليست سهلة، بل تحتاج إلى عمل دؤوب كي يمكن للمبدعين العرب على تنوعهم ان يؤسسوا هذه الظاهرة. والتي هي جزء من قدرة الثقافة والفن العربي على التطوير والانفتاح على المؤثرات العالمية.

* يقول المفكر الفرنسي بياريديسك في كتابه «ما اعرفه عن القرن العشرين» سألت بيكاسو عن تقييمه لرسامين ناشئين قال: دعهم يرسمون المهم هو ان يرسموا. قلت: لكنهم يرسمون تفاهات. قال: المهم محاولة انتاج الفن فليس مهما كثيرا مستوى أو ما هية ذلك الفن فالمجتمع والزمن كفيلان باجراء الفرز اللازم.

* ما تعقيبكم استاذ ضياء؟

ان لكل زمن ظروف خاصة به وما يطلق عليه بالتفاهات اليوم يكون غدا تحت حكم اخر... ان عملية الفرز غالبا ما تكون مهمة الباحثين المتابعين للتجربة الفنية وكذلك

مكتبة الفكر الجديد

النقاد الجادين الذين بامكنهم ان يتعرفوا على البذرة الخلاقة ضمن تراكمات وفوضى التجارب.

معروف عن ضياء العزاوي تواضعه وخجله الجم وربما كنا نجهل انه شاعر اللون والشعر ، ماذا أريد، هل دليله على النارين معا.

أجرت الحوار: ازهرة زيراوي ، جريدة العلم المغربية ٧ مارس١٩٩٣

مكتبة الفكر الجديد

مبدع لا يتفق

مع الصيغ الرسمية

«غاليري الف» في واشنطن تعرض ٣٥ عملاً جديداً للفنان العراقي ضياء العزاوي، تتوزع بين الرسم بالأكريلك على القماش والخشب، وبالغواش على الورق.

يفاجئنا مرة اخرى بجدة تجربته الفنية، هذا الفنان الذي يعايش عصرنا العربي حتى النخاع هذه المرة يبتعد عنا ليرانا في مدانا التراثي وفي عمقنا التاريخي. يبتعد عن التظاهرة العربية لكي يرى حركة الجموع العميقة، لا شعارات اللافتات وحسب.

يحدث لضياء العزاوي ان لا يخرج من المحترف الفني الا لقضاء حاجة سريعة، لا يلبث بعدها ان يستعيد صمت الاعتكاف، هدوء التأمل وروعة الابتعاد. يحدث له، احيانا ان لا يشتري صحيفة، وان ينسى موعد نشرة الاخبار المتلفزة. يحدث له ان لا يرى صديقا مقربا، وان يمتنع عن الثرثرة في «البار» اللندني يحدث له ان يقف بين لوحاته، وان يجلس بين رسومه، من دون ان يبادلها اية عبارة مكتفيا بان يكون معها يتنفس هواء الحنان المتبادل، هواء التعارف العميق بينه وبينها كانها مرايا وجهه، ففي كل لوحة زاوية من وجهه. يحدث له ان يكتفي بما يقوم به، وان يرضي عنه. دونما حاجة الى شهادة من صديق او ناقد. لا، العزاوي لم يتحول الى ناسك في محترفه لكنه ما عاد يطيق الوقوف المديد في الشارع العربي ولا المشي الطويل في التظاهر!

العزاوي لا يعتكف في برجه الفني العاجي، ولا في مغتربه الاوروبي. انه يتراجع من

مكتبة الفكر الجديد

دون ان ينفصل، ويبتعد من دون ان ينقطع محترفه ليس منغلقا ذلك ان الاصوات، بل الاصداء، ما زالت تبلغه ما زالت تخبره عن هجرة «عبدالله» العربي، الذي لم يجد بعد بقعة يرفع فوقها علم حريته ما زال محترفه حجرة الصدى، صدى التمزق العربي، صدى الصراخ العربي. والرنين يتجاوب بين اللوحات.

يراجع، يتراجع من الخط الأول. من الخط الامامي. من خندق المواجهة المباشرة، لا لينسحب، او يتخلى عن القيم والقضايا التي يدافع عنها. بل ليصوب التهديف بتان واحكام بصبر وامعان هذه المرة ذلك ان من يقف في مقدمة التظاهرة قد تأسره معاني اللافتة المشهورة في طليعة الموكب. من دون ان يتمكن من رؤية الجموع. او يعرف الاتساع في النظرة ذلك ان من يقف في حومة النار يعرف يقينا معنى الاحتراق من غير ان يعرف بالضرورة معنى الشهادة، معنى التضحية.

غيره يندم، يتشكى، يقف امام اللوحة (او القصيدة) مثل حائط المبكى، يتبين الخيبات مكتفيا بالتحسر في هذا الزمن العربي الخائب اما هو لا ينظر الى الخلف، الى الموقعة التي تنبعث منها رائحة دمار ورائحة اوهامه، انما هو فلا يقيم في التشكي ذلك ان سفينته المضطربة تجد دوما في المحترف الفني شاطئا امينا تلقي فيه مرساتها ذلك انه يجد دوما في اللوحة جدرانا تقيه عن عصف الرياح الهادرة.

يبتعد عنا ليرانا، في المشهد العربي الكامل، ذلك ان الاقتراب يغوي ويضلل في ان معاً يبتعد لكي يستطيع رؤية جذورنا الضاربة في عمق التراث. من دون ان يكتفي بما يطلقه الحاضر العربي من مشاهد مؤقتة وهشة ومهزوزة، اي غير اصيلة البتة!

يعود الى التراث، الى المشهد الشرقي، الى الجذور العميقة، يعود، لان عينيه ما عادتتا تنبهران كفايةً بسحر نار الحاضر، يعود الى التاريخ مبتعدا عن الزمن يعود الى الاصول متراجعا عن الاحداث. يعود فيجد عبدالله. يجده تائها، باحثا، في الصحراء العربية. في مدى التاريخ، عن حريته. انه عبدالله، المهاجر الدائم. انه عوليس العربي،

مكتبة الفكر الجديد

عوليس سائر الازمنة. عبدالله لا يتوقف امام شعارات الزمن، وامام احداثه، بل يذهب بعيدا في البحث، عن نفسه: ففي اعماق هذه النفس وحدها يجد «عربيه» هويته.

عبدالله لا يعود، ولا نكتشفه للمرة الأولى في اعمال الفنان العراقي. كنا قد تعرفنا اليه منذ سنوات بعيدة، لكنه، مع هذه الاعمال، يتخذ اسما، وينتهج مسار، هو مسار الهجرة والبحث. نعرفه هذا الرجل ذو الرأس السومري، والعينين الكبيرتين والشفتين المفتوحتين. كنا نلقاه دوماً «كجلمود صخر» كشكل نحتي يتكون فيما يخرج من كتلة الحجر الجامد. كنا نلقاه في جسد عمومي الملامح، غير متبلور السمات. فمه المفتوح كان يبلغنا صراخه الغالي وغضبه العالي. وراسه الشاهق كان يخبرنا بتوقه الى الحرية كنا نلقاه كشهيد يخرج من قبره ملفوفا بكفنه (لهذا لا نتعرف قسماته وتفاصيل جسمه).

عبدالله جسد متكون ومتبلور، يدرج فوق الارض، لا بل فوق مساحة غير محددة. اليس هو المهاجر الدائم ..؟ في رسوم العزاوي الخاصة بـ«المعلقات السبع» او في رسوم «النشيد الجسدي» كما نلقي التعابير الانسانية مركزة في الوجه خاصة. اما في رسومه الجديدة فان وجع عبدالله داخلي. وجع تنم عنه حركة المشي والبحث، اي حركة القلق والسؤال. عبدالله لم يعد شهيداً أو مكافحا لم يعد فارسا او فدائيا بل انسانا تؤرقه الاسئلة ولا تكفيه الاجوبة المتاحة او الجاهزة. عبدالله لم يعد شاهدا فقط كما في كتاب رسومه «شاهد من هذا الزمان» (١٩٧٢). ولم يعد يرسم فقط متجاوبا ومتفاعلا مع قضية العرب الراهنة، قضية فلسطين، كما في كتابي رسومه: «رسوم لارض البرتقال» (١٩٧٣) و«النشيد الجسدي» (١٩٨٠). عبدالله لم يعد يخوض المعرفة في جرش فقط. ولا في تل الزعتر وحسب. بل في اغوار نفسه. وفي مدى واسع. تاريخي وتراثي. لا تحده حدود مشاكلنا الراهنة وقضايانا المعاصرة.

العزاوي يبتعد، اي يخفف من الالتزامات (الوطنية، السياسية، الاخلاقية..) التي كان

مكتبة الفكر الجديد

يفرضها على نفسه بنفسه. العزاوي يتحرر وينضج، اي يرانا رؤية اعمق واوسع ويلتقينا في تيارات تراثنا العميقة وفي تدافعات تاريخنا وامواجه الداخلية.

في رسومه الماضية كانت الحمامة (او العصفور) تحضر بالوانها الناصعة والزاهية. الزرقاء والبيضاء، وتحضر بوقفتها الهادئة والحالمة. في القسم الاعلى من اللوحة او على احد جانبيها، كما لو انها «خارجية» عن اللوحة. لا من صلب كتلتها المركزية، كما لو انها مرتجاة وبعيدة. الحمامة اختفت كعلامة، كشكل لكنها حضرة في «مناخ» اللوحة اختفت لانها اندرجت كـ«حالة نفسية» (اذا جاز التعبير). اي كعلاقات تشكيلية حرة، بين المساحات والاشكال.

الوانه ترق، من دون ان تسيل في نعومة، او في جمالية طهرانية وشكلانية اللون ما زال يشع. يبرق ويلمع ولكنه يندرج بمتعة وراحة، وفق ايقاعات غير نزقة وغير مشدودة. هي يده التي ترق. وتطلق الحركات بتلقائية اكثر من دون ان تكون على عجلة من امرها او في مطاردة للموضوع الذي تتناوله.الرسم اقل صخبا، اقل اصطراعا، عما مضي لكنه اكثر تأملا، اكثر عمقا واكثر نضجا خطوطه اقل عصبية، تلين، من دون ان يعرف امتدادها التوقفات السريعة او الزوايا الحادة. اشكاله وخطوطه اكثر استدارة، اي ان يده تتوقف وتتأنى وترعى ما ترسمه.

في رسومه الجديدة لا يتورع عن اللعب، عن المرح، عن التسلية. يتعرف مرح الالوان وزهوها، بعد ان كان يحملها غالباً الجدّية والصرامة والمأساوية، كما في اشخاصه «الدرامية». العزاوي ملّون اكثر من اي وقت مضى في مراحله الفنية.

الحرف يختفي من رسومه. يصير شكلا من جملة اشكال، وعنصرا في بنية. اي انما يحتاج الى قراءة مقربة جدا. لكي نتبين بعض الاشكال الحروفية. ذات الاسلوب الكوفي. لم نعد نتبين جملة (كما في رسوم «المعلقات» أو «النشيد الجسدي»). ولا كلمة او حرفا (كما في عدد من اعماله الاخيرة). بل بعض مجزوءات الحروف فقط. اي ان

مكتبة الفكر الجديد

الحرف يصير بعدا. امتدادا، اي شكلا فقط. لم يعد العزاوي يستقوي او يستند الى اي معنى خارجي (او اية قضية سياسية معلنة. مثل فلسطين او غيرها) لكي يضبط تعبيرية اعماله الفنية. بل صار يعتمل داخليا في ما يتعدي الزمن او الحدث. وفيما يتعدى الهوية التشكيلية السهلة والمتاحة (كان يصير العمل الفني «عربياً بمجرد ان تندرج فيه عبارات وحروف عربية بينة».

الا ان السمة الاكثر تميزا لاعماله الجديدة هي التطور الهائل الذي احدثه العزاوي في تصوره للتكوين الفني. انه يكتشف الحدود المشتركة بين طرق فنية متعدة، انه يبني «التشكيلية المتعددة» على وزن «الكتابة المتعددة» التي تعرفها الكتابة الابداعية الاختبارية في دمجها لانواع الكتابة المختلفة.

الحوار مع ضياء العزاوي يفيدنا اكثر في تبين معالم مرحلته الفنية الجديدة، والتعرف الى مراجعاته. الفنية وغيرها:

* نلاحظ في اعمالك الجديدة تبدلا ملحوظا في تصورك لتكوين اللوحة الفني، ما الغاية من وراء ذلك؟

– انشغل باعمال ذات ابعاد وسطوح مختلفة، اللوحة بكاملها هي التكوين الفني. بهذا المعنى لا تتحدد حدود اللوحة بمساحة مشمع الرسم، وانما بمساحة التكوين وصياغته. ولذلك استخدم الخشب لتنفيذ لوحاتي، فهو يعطيني حرية الامتداد خارج شكل المربع والمستطيل المعروف عن اللوحة، احاول ايجاد اشكال حرة. تكون مع الحائط الذي تعلق عليه لوحة واحدة، ومتكاملة.

هذا البحث قادني الى اشكال وسط بين الرسم والنحت، منها مجموعة من الاعمال

ضياء العزاوي ، عبد الله يغادر مدينته ١٩٨٣، كواش على الورق ١١٢ X ٧٤ سم. مجموعة خاصة، الكويت.

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

سميتها « مسلات عربية ». ان افضل ما يشاع الان من تجارب فنية هي تلك التي تلغي الشروط بين تعريفات العمل الفني. فالفن السيراميكي لم يعد شكلا نفعيا يتكرر، بل بات يجمع بين الرسم والنحت. مع الاستفادة من خبرة السيراميكي في عملية التزجيج، والشكل يصبح بهذه الطريقة اكثر حرية، وما يقال عن السيراميك يصح في النحت وتصميم الاثاث والتصوير الفوتغرافي حتى في العمارة التي اخذت تستلهم، النحت في صياغة عناصرها. وذلك كما جري في اوروبا في الثلاثينات.

* الحرف العربي يحتجب تدريجيا من اعمالك، لصالح اشكال حروفية محدودة، لا تميل بالضرورة الى معان محددة، ولا الى عبارات واضحة المعاني والمباني. الى اين تؤدي بك هذه المراجعة؟

تجربة الحرف العربي اعطت بعض النتائج. الا انها محدودة جدا، على الرغم من اتساعها على نحو لم يسبق له مثيل. فقد عرفنا خصوصا فنانين مولعين بنظرة ضيقة جدا لما يمكن ان يحققه الحرف العربي. كما قادتنا هذه التجربة الى كلام طويل، يستبق النتائج، ولايدعو الى التساؤل .النقد الجاد، او المعرفة المنهجية للنقد، كان نادرا غالباً بحيث كانت الساحة خالية لاشباه النقاد الذين كانوا يجمعون ويرصفون في مقالاتهم مقتطفات ايديولوجية من كل حدب وصوب، ثم يلصقون بها صفة البحث الفني. وذرائعية هؤلاء النقاد كانت تقابلها لوحة عربية هشة، سرعان ما انتهت الى متاهات، لا علاقة لها بالاشكالات المعرفية التي تواجه حركة الفن الحديث.

* ملاحظاتك عمومية. لو تحدد لنا بدقة اكثر تقويمك للتجربة العربية في الاستفادة من الحرف في العمل الفني.

هناك خطاطون وهموا انفسهم بالرسم، وبانهم رسامون، وتجد هذا التوهم واضحا في معارض كثيرة. فاللوحة ليست الخط وتقنيتها ليست حرفة الخطاط اللوحة تعتمد على اساسيات لا تتوافر في صناعة الخط لهذا كان على الخطاط الذي يحاول العبور

مكتبة الفكر الجديد

من حرفته الى اللوحة، ان يتمكن من معرفة هذه الاصول والاساسيات. كان عليه ان يتعرف وان يتفهم معنى تكوين اللوحة وحساسية السطح التصويري والقدرة على معرفة اللون، لا من حيث تنوعه بل من حيث كيفية استخدامه. والتزويق، في اي حال، لا يشكل لوحة معاصرة.

تجربة الحرف العربي قادت الى خلخلة موقف الفنان من مسألة انتماء لوحته في العراق، في فترة الخمسينات مثال، عرف الانتماء من حيث الموضوع، وظل الشكل عبارة عن تجميع لاساليب فنية عديدة. اما حاليا فقد تزاوج الموضوع والشكل ولان الامر كذلك وجب على الفنان ان يعاين اسلوبه عن قرب، وهو ينقل الحرف العربي من وجوده كخط الى عنصر فني في لوحة معاصرة، ان هذالموقف انتج فعلا ايجابيا، حتي وان قادت بعض المحاولات الى مشاهد خطية، والى تأويلات فنية مضحكة.

* تدعو، اذن، الفن العربي الى مسافة ما، نقدية بالضرورة، حيال الطروحات الايديولوجية الرائجة، وهي غير فنية في غالب الاحيان، وتدعوه الى مراجعة ما يقوم به فنياً. 327

التأويلات الغيبية للعمل الفني وحماسة الادعاء الوطني ستجعلنا امام طابور من فنانين، قليلي الذكاء والمعرفة والتصدي لمثل هذا الطابور سيكون مضيعة للوقت، ولن يؤدي الا الى نزاعات مبطنة بالحقد، ولن يسهم في الاجابة على حاجات العمل الابداعي. الفنان الحقيقي هو الذي يسعى الى الانسجام مع نفسه. وهو يبحث بجدية، من دون النظر الى المقاييس التي يشيعها الموظفون الذين يديرون المؤسسات الفنية. الفن المبدع لا يمكن ان ينسجم مع تأويلات الصيغ الرسمية باي حال من الاحوال، لان هذه الصيغ، سواء كانت ايجابية او سلبية، تسعى دوما لايجاد عناصر وادوات تخدم مجموع السلطة كنظام، ولانها كذلك يصبح الانضباط الوظيفي اكثر اهمية من دعم مغامرة العمل الابداعي، انني لا أجد في اية مؤسسة فنية ما يبشر بالخير ما دامت

مكتبة الفكر الجديد

هذه المؤسسة غير قادرة على مناقشة الاشكال الفنية بحرية من دون الرجوع الى تسلسل المراجع الرسمية. التي يكون بعضها معاديا اصلا بحكم جهله الفني.

* من هو «عبدالله» هذه الشخصية الجديدة، التي نلقاها للمرة الأولى في اعمالك؟

احاول عبر شخصية تسمى «عبدالله» وتتكرر في اعمالي، ان اصوغ نموذجا عربيا انه العربي الذي يبحث عن مساحة في هذا الوطن الشاسع يكون فيها حرا. ولانه كذلك فهو مهاجر دائما مهاجر جغرافيا وتاريخيا النفري، الشاعر الصوفي الذي عاش بين بابل والبصرة هو التاريخ الذي يذكر عبدالله بالوطن، بالعلاقة معه، يحاوره عبر الخط الكوفي. ويحصي معه الهزائم والعوائل المبعثرة والشهداء الذين دفنوا مع احلامهم في الرمال.

ضياء العزاوي ، مسلة عربية ١٩٨٣ اكريلك على القماش ١٥٢ X ١١٥ سم. مجموعة خاصة، الولايات المتحدة.

أجرى الحوار ، شربل داغر ، مجلة كل العرب ، نيسان ١٩٨٨٤.

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

أبحث بالالوان عن الدراما الداخلية

من ضمن المعارض المقامة في رواق الحسن الثاني للملتقيات الدولية في اطار موسم اصيلة الثقافي الخامس عشر، معرض للفنان العراقي ضياء العزاوي الذي سيستمر إلى نهاية الشهر الجاري. يشارك الفنان بـ ٢٦ لوحة متفاوتة الاحجام، ومختلفة في مواضيعها، وانجزت ما بين سنوات ١٩٨٩ و١٩٩٢. وقد سبق للفنان العراقي ضياء العزاوي ان زار المغرب مرارا منذ السبعينات، فاستلهم اعمالا يشارك بها في معرضه هذا. حول معرضه والثقافة العربية والنظام العالمي الجديد كان لنا معه هذا اللقاء:

* اود ان ابدأ حواري هذا مع الفنان التشكيلي ضياء العزاوي بسؤال يرتبط بالعنوان الكبير للندوة الأولى لجامعة المعتمد بن عباد الصيفية: «الثقافة العربية والنظام العالمي الجديد» في اطار موسم اصيلة الثقافي الخامس عشر، ما دام الفنان ضياء العزاوي يشارك في فعالياته بمعرض افتتح مع افتتاح الموسم وسيستمر إلى غاية نهاية الشهر الجاري أسأله عن رأيه في موقع للفنون العربية، ضمن المجال الواسع للثقافة، في النظام العالمي الجديد.

ما تصفه بالنظام العالمي الجديد هو بالنسبة لي نظام سياسي اولا واخيرا، وهو نظام مقترح من قبل القوى السياسية بقيادة امريكا والقوى التي تحالفت معها لضرب العراق، ان النظام من هذا الطراز، لا يعنيني في شيء ولا يمكن ان يؤدي بالمدى

مكتبة الفكر الجديد

البعيد، إلى تأسيس مصلحة تطوير الثقافة العربية. ان أي نظام يقترح، ينبغي ان يكون له علاقة بتطوير وتعميق الحوار الفعال بين الوطن العربي بتنوع انظمته السياسية والاجتماعية، واي نظام يقترح عكس ذلك يكون، بالتالي، نظاما فاشلا ان لم يكن معادي لطموحات الامة العربية ومثقفيها.

* هل يمكن لنا ان نتكلم عن الفنون التشكيلية في ظل هذا النظام العالمي الجديد باعتبار الفن وسيلة حضارية للفواصل، ولا يعرف لغة الجغرافية والحدود؟

قلت ان هذا النظام نظام سياسي وبالتالي لا تدخل الفنون ضمن تركيبة من هذا الطراز. اذا كان هنالك وعي باهمية الفنون، وهي عمليا جزء من الثقافة العربية ينبغي ان تكون نحو تعميق الحوار بين الفنانين والمثقفين العرب، ليس على قاعدة افكار وسياسات وطموحات تعزز الاقليمية لكل بلد من البلدان العربية، وانما على اساس وحدة الثقافة وفنون هذه الامة.

* انطلاقا من جوابك اذن يمكن ان أفهم بأنه ليست هناك خصوصيات في الثقافة العربية رغم ان مجتمعاتنا تعرف في حياتها الاجتماعية خصوصيات لا يمكن انكارها سواء في المشرق العربي أو مغربه.

لم اقل بانه ليست هناك خصوصيات بالثقافة العربية، بل اقول ينبغي العمل انطلاقا من قاعدة اساسية، وهي وحدة الثقافة والفنون العربية، وبالتالي كل نظام سياسي، واجتماعي واقتصادي يدعو إلى تعزيز المحليات، تعزيز الاقليمية، هي بالتالي وعلى المدى البعيد، مضاد للتحولات الطبيعية التي نشاهدها في العالم كنموذج على ذلك الوحدة الأوروبية، على الرغم من الاختلاف وتنوع البلدان التي تحاول انشاء هذه الوحدة. في الوطن العربي توجد وحدة كاملة ثقافية اجتماعية، وهناك تنوعات في الأنظمة السياسية، اما يتعلق بالفن والثقافة، كما قلت سابقا لا أومن بتجربة لا تنطلق من وحدة ثقافة الوطن العربي.

مكتبة الفكر الجديد

* أخاف ان اصدم الفنان ضياء العزاوي بالقول ان رأيه هذا الذي تبنته فئة من المثقفين خلال عقود طويلة، كان وراء تخلف الثقافة العربية وفنونها بمطالبتها أن تكون وحدة متجانسة مطلقة لا تخيفها الخصوصيات الاجتماعية التاريخية، والتقاليد المختلفة وكذا الالسنة المتباعدة لقد اكدت التجربة ان هذه النظرة الاحادية والعمودية للثقافة عادة ما تكون وراء قتل ثقافات محلية لتهيمن ثقافة واحدة كما حصل في الاتحاد السوفياتي سابقا حيث سادت الثقافة الروسية على حساب الثقافات ، وعليه لا يمكن القول بالفكر الواحد المتجانس والمكتمل.....

ان ما كان يسمى بالاتحاد السوفياتي هو تجربة نظام سياسي حاول توحيد شعوب وانظمة اجتماعية وافكار مختلفة. وهذا مختلف عن الوطن العربي الذي يجمع شعبا عربيا واحدا. كما ان وحدة العمل الفني والثقافي ليست بالضرورة شيوع افكار موحدة لا تعرف الاختلاف. ان الفكرة الاساسية تنطلق من مبدأ خصوصية الوطن العربي ازاء النظام العالمي الموجود، لان ما نشاهده في المغرب أو في مصر أو في العراق ليس هو نفس ما نشاهده في فرنسا أو امريكا أو بريطانيا لسبب بسيط انتماء هذه البلدن الأولي وشعوبها اعني بها العربية. إلى قاعدة اجتماعية وسياسية وثقافية وتاريخية ولغوية، منفصلة عن ما نشاهده في منطقة اخرى. وعليه، فالدعوة الى خصوصية التجربة، هي، بالعكس دعوة للوقوف امام الهجمة الثقافية التي نعيشها الان بسبب تطور وسائل الاتصال التكنولوجية، للوقوف لتعزيز الذات الوطنية لهذه الشعوب، وتحقيق افكارها وامالها بمعزل عن حضارة عامة كما نشاهدها الان مسيطرة للافكار والثقافة الامريكية.

لنترك الجانب السياسي المباشر في حوارنا هذا لكي ننتقل الى الجانب الفني ....

* ولابد من الاشارة ان معرضك الحالي، المقام برواق مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية، قريب إلى التشكيل المغربي.

مكتبة الفكر الجديد

اللوحة بالمفهوم الموجودة عليه في العالم العربي الان هي بمفهوم الغرب بدون شك، الا ان الادوات ليست بالضرورة غربية. ما أحاوله شخصيا ازاء هذه التجارب الموجودة في العالم هو محاولة لايجاد نوع من الخصوصية التي تنتمي إلى تجربتي الثقافية ولتاريخي الوطني. وبمقدار ما استطيع من تحقيق من عناصر فنية وبصرية تنتمي لهذا التاريخ ضمن مناخ متفتح على تجارب العالم تكون قد نجحت هذه التجربة. ايصال هذا النجاح إلى المشاهد العربي، أو حتى الاجنبي، هو نجاح للفنان نفسه ولاخفافاته.

* هل للفنان ضياء العزاوي رسالة محددة بنقلها إلى المشاهد العربي من خلال لوحاته تختلف عن التي يوجهها للمشاهد الغربي، ام ان اللوحة الواحدة يمكن ان تتضمن اكثر من رسالة مفتوحة امام الجميع ..؟ ان سؤالي هذا من ملاحظتي الشخصية حول خطابك الشفوي واللغوي الذي يركز كثيرا على الاهتمام بالثقافة العربية ومواجهة الثقافة الغربية. كما الاحظ كثيرا من المشاهدين المغاربة الذين يقفون امام الوحة عاجزين عن تفسيرها وما تعكسه....!

اللوحة بدورها تخضع للقراءة مثل الكتاب أو القصيدة، فبدون خلفية ثقافية لهذا النوع من القراءة لا يمكن ان تفهم بسهولة، مثلا هل تفهم قصيدة لشاعر حديث كما نفهم قصيدة شعبية أو لشاعر قديم ... ؟ إذ ان نفس الشيء يسري على مشاهدة اللوحة، اذ توجد مفاهيم اولية لفهمها والتي هي، في أغلب الاحيان، ليست متوفرة عند المشاهد العربي نظرا لغياب ثقافة فنية وبصرية متطورة كما هي موجودة في الثقافة الادبية، أو نظرا لعدم شيوع النصوص النقدية التي يمكنها مساعدة الجمهور، أو المشاهد، على فهم اللوحة. ما احاول ان اعبر عنه في لوحاتي هو ايجاد وحده ثقافية وبصرية لتاريخي الوطني سواء كان من التراث الشعبي او التراث العراقي، او الاسلامي القديم وايصالها بشكل مستحدث إلى الجمهور. لكن وجود فجوة بين

مكتبة الفكر الجديد

الجمهور واللوحة لا يعني بالضرورة ان اللوحة هو المشكل وانما العكس هو الصحيح، فذلك يرجع إلى مستوى وعي وثقافة المشاهد للوحة. لهذا اعتبر ان المهرجانات والملتقيات، من نوع اصيلة، تعمل على تقريب محاولات الفنانين. التشكيلية او المسرحية او غيرها وكذا الاعمال الثقافية الادبية والشعرية. إلى الجمهور الواسع والعريض، المتوسطة في معارفها والشعبية في موقعها الاجتماعي، وهذا الانفتاح الذي اتمناه ان يتوسع قدر الامكان لكي يحصل الحوار الحميمي بين الجمهور والفنان وانتاج هذا الاخير.

* هل من الضروري ان تكون للوحة رسالة نحملها الا يؤمن الفنان ضياء العزاوي بالفن المجرد الذي يعني بالجمالية بالدرجة الأولى اكثر من اهتمامه بالموضوع المشحون؟

هناك تجارب تحاول ان تعطي اللوحة رسالة اجتماعية او سياسية، وهناك ايضا تجارب تحاول ان تعزز او تطّور ثقافة المتفرج، وتعزيز نظرته للعالم من منطلق جمالي بحت ، اما بالنسبة لي، فاحيانا، اركز على موقف سياسي معين في اللوحة، وفي احيان اخرى اعمل على ابراز الثقافة التراثية من خلال تطوير الاشكال البصرية لتكون جزءا من الثقافة المعاصرة للانسان العربي.

* ان معرضك الحالي تطغي على لوحاته اربعة الوان اساسية: الازرق والاحمر والاسود والابيض، فيما ضاعت الالوان الاخرى. فهل من خاصية لتركيزك على الالوان المذكورة ....؟ هل يمكن تأويلها من خلال استخلاصها من الرمز العراقي: علمه ...؟ وضمن نفس للسؤال أريد ان اعرف لماذا اختيار نموذجين للوحة الكبيرة الحجم «مثل الجدارية» والصغيرة الحجم في الوقت الذي تغيب من المعرض اللوحة المتوسطة الحجم، ما هي خصوصية تجربتك في هذه الاحجام .. ؟

ان الالوان التي تحدثت عنها تعود إلى شيئين، اولا: احاول فيها الاعتماد على تضاد

مكتبة الفكر الجديد

اللون، يعني مثلا ،الابيض ضد الاسود أو هذا الاخير مقابل الاحمر ، هذه المقابلة توجد نوع من الدراما الداخلية للوحة وثانيا: شيوع الازرق أو الاسود هو جزء من الحضارة الاسلامية. فالازرق هو لون سائد في المساجد الاسلامية، انه في الواقع جزء اساسي من البعد الفني الاسلامي في المشرق. اما فيما يخص تنوع اللوحة بين الحجم الكبير والصغير ، فلكل حجم له بعد جمالي وتشكيلي لا علاقة بصنف أو موضوع اللوحة. احيانا يجد الفنان نفسه امام رغبة لتعميق أو تطوير فكرته التي يتمحور حولها عمله وبالتالي حجم الوحة كمساحة للتحرك هي التي تعطيه المدى والحرية في التشكيل.

* في أصيلة تجربة فنية تشكيلية تعرف بالجداريات، فهل يفكر ضياء العزاوي الفنان في التأريخ لمشاركته في الموسم الثقافي للمدينة بانجاز احدى اللوحات الجدارية كما فعل من سبقوه من الفنانين هدية منه للمدينة، لماذا سيكتفي ضياء العزاوي بالمعرض ...؟

لم يطلب مني احد مساهمة بجدارية، ربما لان الوقت الذي امكثه هنا في اصيلة غير كاف لانجازها.. انا اعتقد بان على المهرجان ان يطور هذا العمل ما دام قد بدأه منذ سنوات، وذلك بالبحث عن وسيلة تبقي الجدارية اطول مدة وانقاذها من الزوال بعد سنة من انجازها. علما ان المساهمات التي تحققت في هذا النوع كانت من طرف فنانين مغاربة وعرب لهم مكانتهم في الساحة الفنية، وتجدني اتأسف ان اغلبها انجزت بطريقة فيها الكثير من الحس المؤقت فضاعت ومن ثم خسرت المدينة اعمالا اصلية كان يجب ان تبقى.

* تتصدر بعض من اعمالك الفنية اغلفه المجلات الثقافية كـ «الناقد» اللندنية مثلا وكذا الكتب الادبية فهل انت راض على التجربة ....؟

يوجد نوعان من التعامل لكل منهما خصوصيته، فاما تختار احدى المجلات، أو دار النشر، لوحة من اللوحات ثم توظفها من منطلقات جمالية لا علاقة لها بي، واما يطلب

مكتبة الفكر الجديد

مني شخصيا ان اعمل على تصميم الغلاف وانجازه، وللاشارة فقد بدأت العمل في تصميم اغلفة الكتب والمجلات منذ السبعينات حين كنت في العراق، كما عملت مع عديد من الكتاب والشعراء حيث انجزت تصاميم كتبهم وساهمت فيها بلوحات. وهذا يعني ان علاقة الفن بالادب علاقة وطيدة وحميمة اصبحت جميع الانتاجات الابداعية تجمعهما بل هي الان من الضرورة بمكان.

* اعتقد بان للفنان التشكيلي ضياء العزاوي تجربة في الكتابة وخاصة الشعر، فالى أي مدى وصلت تجربتك منه؟

لا اكتب القصيدة الشعرية بالمفهوم الشعري بل نصوصا نثرية اقرب إلى روحية الشعر. ان الكتابة، كما ذكرت في سؤالك تكون في بعض الاحيان مدخلا إلى اللوحة، وفي احيان اخرى لا اجد نفسي عاجزا وانما اكثر حرية في التعبير بالكلمة من اللوحة.

شكرته في نهاية الحوار وودعته ذلك الصباح الذي كان يستعد فيه لسفر، فدفعني فضولي الصحفي ان اسأله عن المنطقة التي سيتوجه إليها كان رده! سأسافر إلى حيث النظام العالمي الجديد، رغم اني لا أرى نظاما جديداً.

اجرى الحوار أحمد بوغاية، أصيلة ١٩٩٢

مكتبة الفكر الجديد

عمارة اللوحة المعاصرة

ضياء العزاوي المسافر أبداً مع لوحاته، يحط رحال معرضه الأخير في صالة «لوماند» في باريس ، من ١٩٩٥/٣/١٦ إلى ١٩٩٥/٦/١٧. يبلغ فناننا السادسة والخمسين من عمره، قضى عقدين منها مرتحلاً ما بين البلاد العربية والغربية، جاعلاً من محترفه اللندني قاعدة انطلاق أكثر منه موئل استقرار، أما بيروت فشكلت في السبعينات محطة كريمة امتدت ما يقرب من العام ، كان يعرض أثناءها لدى يوسف الخال (غاليري وان) وفي صالة «كونتاكت» ويصمم الطباعات والمحفورات، وقد حاول إثر الحرب الأهلية استبدال بيروت بالرباط (والدار البيضاء) فلم تستقر به الحال كما كان الأمر في لبنان، لعل هذا يفسر إخلاصه الدائم للعرض في هذين البلدين . ليست المرة الأولى التي يعرض فيها العزاوي في العاصمة الفرنسية، فقد شهدت صالة فارس خلال الأعوام ١٩٨٠ و١٩٨١ و ١٩٨٢ ثلاثة معارض شخصية له، أدت إلى تمثيله في مهرجان «الفياك» العالمي، وبعد إغلاق صالة فارس، استمر العزاوي يعرض في صالونات باريس إلى أن افتتح معهدالعالم العربي فشارك في معرضه الأول إلى جانب مروان والقاسمي والكامل، فضلاً عن مشاركاته في صالة «تانتوروي» ما هي الإشكاليات الجمالية الجديدة التي يطرحها معرضه الأخير، وبعد عام فقط من إقامته لمعارضه المتزامنة في بيروت ودمشق وعمّان ..؟ اختيرت مجموعة اللوحات بعناية واضحة ، ليس فقط من ناحية قرابتها اللونية ، وإنما أيضاً من خلال تكامل مشاكلها الجمالية الجريئة .. لعل أشدها إثارة وجدة كانت اللوحة العملاقة التي تبلغ أبعادها ٥ . ٢م × ٥ . ١م، شَيد نصفها الأيمن من شظايا إنسان ضياء البطولي الرافدي، بعض

مكتبة الفكر الجديد

من أعضائه كان واضح الدلالة المأسوية ، من مثال اليد المقطوعة البيضاء، أما النصف الأيسر فخصص لحقل مخضب بألوان الشفق والآجر والدم، زرع في وسطه تمثال أثري (ملصق كما هو) يمثل الرمز السومري أنانا، وعلى رغم تلوين التمثال بلون الأرضية فقد حافظ على غرابة استضافته في مادة لونية لا تمت إلي طبيعته الأثرية والنحتية بصلة . يشير العنوان إلى ختم ألسنة الرمز بالشمع الأحمر إشارة مضمونية صريحة إلى التواصل مع الذاكرة الحضارية (وهي صبوة عريقة في تجربة العزاوي، خصوصاً أنه كان يعمل في متحف بغداد). وإشارة أيضاً مباشرة لإدانته عصر الصمت والسكوت المزمن على الصمت ، أما ما أثاره لصق هذا التمثال من التباس تشكيلي فقد دفعنا إلى استنطاق العزاوي، بعد استنطاق لوحاته، وكانت محاوره لا تخلو من المماحكة المألوفة بين الفنانين الذين لا يجتمعون على هاجس واحد (بحكم تنوعهم الطبيعي في الخصائص) .

جابهناه منذ البداية بالسؤال حول الشرعية التشكيلية التي تبرر لصق هذا التمثال في وضعه الملتبس مع نسيج اللوحة، فقال : «من يستطيع أن يدعي بأن التضادات المادية والبصرية لا تشكل جزءاً من فلسفة اللوحة المعاصرة ؟» .

* قد يكون من الشرعي البحث – مهما كانت الحال – عن التمفصل الفكري والروحي الذي يجمع شتات العمل المعاصر مهما تنوعت أجزاؤه. أليس من المحتمل أن حساسية هذا الملصق الملتبس تسربت من حساسية مواد «البوب» و «الدادائية المحدثة» وغيرها، خصوصاً وأننا نذكر أنك عرضت في «صالة تانتوروي» علبة ملونة تحمل الالتباس نفسه، وهنا تبدو ضرورة تشخيص هذا التمفصل الفكري المضمر .

– طالما أني كما تعرف ومنذ فترة طويلة أرفض الفصل بين فني التصوير والنحت، فأنا أسعى إلى تحويل السطح التصويري إلى حقل منحوت .

* هذا يذكرنا بتجاربك التي كانت تستخدم الملصقات من صفائح الخشب الملونة. أو

مكتبة الفكر الجديد

الخزف والجص الملون لكن هذه المحاولات لا تجمع بين المسطح والمنحوت المشكلة في هذه اللوحة هي عزلة التمثال عن المسطحات خصوصاً وأن هذه المعضلة معزولة عن بقية اللوحات.

المهم أولاً وأخيراً هو أن البناء المركزي للفراغ يحمل مسؤولية جمع العناصر المتباينة، سواء كانت غرافيكية مسطحة أم نحتية محجمة .

* لكن البناء المركزي لديك يرتبط باللون وحواراته المشرقية الساطعة ؟

ولكن هذه الحوارات – وهو الأهم – تعتمد في الأساس على الإيحاء بالعمق والحجم والبُعد الثالث ورفض التسليم بالعلاقة الانسجامية البحث التي تجري بين السطوح الملونة .

* في معنى آخر أنت منحاز إلى منهج جواد سليم وبيكاسو أكثر من موسيقية ماتيس، ما يتناقض مع حساسيتك اللونية المرهفة والعلاقات الموسيقية التي كتب عنها زميلك المصور كورناي . مع ذلك فماذا تقصد بشبكة البناء الفراغي ؟

– أقصد الخطوط التي تحدد الخصائص البنائية للفراغ والتي تسمح بمعالجة التفاصيل ضمن نواظمها .

* هل ترتبط هذه الشبكة الخطية بالمحاولات المعمارية الأولى التي تغطيها المساحات اللونية، أم بالخطوط السوداء التي تتراكم فوق هذه السطوح متحررة من خرائطها ؟

– أقصد ، التشريح العام الذي يتطور رسمه مع التقدم في العمل ، والذي يحوّل الفراغ إلى نظام تتحرك ضمنه الأشكال، سواء الملونة أم الملصقة، لأن هذه الشبكة تحفظ مركزية الاهتمام البصري وتتجنب إرباك العين خصوصاً وأن هذه الخطوط بأنواعها ترسم سلوك العين وتقودها في أرجاء التكوين .

* ألا تنتمي – في أغلب الحالات – شبكة الخطوط السوداء برمتها إلى الأرضية

مكتبة الفكر الجديد

السوداء ...؟

يشكل الأسود والأبيض لدي، جمالياً ، مبدأ التكوين الأول ، لذا تبدو الخطوط كمسارات بنائية تالية ملتحمة مع التكوين .

* مثل هذا البناء للخط واللون والمساحة والكتلة يحمل طابعاً غرافيكياً؟

ولم لا ؟ أنا أعتبر أن الغرافيزم يقع في صلب التجارب المعاصرة، وأؤكد لك بأنه يثيرني غالباً معرض للرسم الصناعي والملصق أكثر من المعارض التشكيلية الرتيبة.

* ألا تخشى من تداخل حساسيتك الغرافيكية (خصوصاً وأنك تعمل في تصاميمها بشكل كثيف ، بل إن المعرض الراهن تضمن آخر بورتفوليو طباعياً لمجموعة «أبي القاسم الشابي»، مع حساسيتك التشكيلية في اللوحة ... ؟ أرى أن هناك دائماً خطر ما ، من اختلاط الميدانين، أعاني منه أنا شخصياً .

هناك جوانب مشتركة بين الميدانين : بنائية الشكل والبحث عن مفرداته المعاصرة، وجوانب أخرى لا تقبل الاختلاط فالغرافيزم في الأساس مرتبط بالطباعة وتعددية النسخ، في حين تقوم فلسفة التصوير على أحاديته كثيراً ما ألون مباشرة في تجارب الشاشة الحريرية(السيريغرافي الطباعي) ، وهذا يعني أني أحاول أن أخضع الغرافيزم لمفاهيم التصوير وليس العكس . كذلك الأمر بالنسبة إلى «البورتفوليو» الأحادي النسخة، فهو أشبه بكراس من الرسم والتصوير يتغير مع كل نسخة .

* لا حاجة إلى سوق مثل هذه الأمثلة طالما أن معرضك الراهن يؤكد أكثر من أي معرض سابق على انفصاله عن الغرافيزم». وذلك بسبب المواصفات المادية والجينية المنحوتة في اللون . لقد لاحظنا اهتمامك المركز هذه المرة على تنويع نسيج اللون، خامته، طبيعة اهتزازه البصري. بمعنى أن اللون الواحد يملك أداءات متعددة وفق طبيعة ملمسه. خشونته، صقله، بعكس مقصوصات الفنان ماتيس من الألوان الورقية

مكتبة الفكر الجديد

الأولية .

هذا صحيح ، فمادة اللون وتحته أصبحت هاجساً أساسياً يعادل اختياره الانسجامي. في المناسبة لقد اعترفت سابقاً بالخسائر التشكيلية التي منيت بها لوحتي بسبب الاسترسال في آلية الكتابة، والخضوع لإغراء غرافيكية الحرف العربي، التي تقنع بشكل الحرف دون الاهتمام بخامته العضوية. تكشف الفترة المدعاة بالحروفية انحيازاً لا محدوداً للجانب الغرافيكي .

* لذا فقد أعلنت تخليك عن هذه الحروفية وشتى أنواع الكتابة دفعة واحدة خلال معرض المغرب ١٩٩٢. لقد تساقطت الحروف من وجه عشتار ثم اختفى هذا الوجه الميثولوجي نفسه مخلفاً أناملها. الخجولة لعله التمسك بما تسميه أنت بالشبكة البنائية الأساسية المركزية . أنا اسميه : الاقتراب المتدرج من التجريد المطلق . إذا ألغينا الخط من لوحات الخطاطين كما في اعمال نجا المهداوي نقع في هاوية الفراغ، عندما تغيب الكلمة والحرف تبقى الورقة لوحدها ، لأن الفراغ في الأساس لم يُعمّر على أساس شبكته البنائية، وهذا عكس ما يجري مثلاً مع الحروفية اليابانية أو الكورية المحدثة، فالحرف أو الإشارة تحمل الطبيعة الضوئية نفسها المتناغمة مع الحيز السديمي البخاري أو الضبابي . خطاطنا عندما يهتم بالأرضية يزوقها بالزخارف، المصور يبتدئ من عمارة الفراغ قبل الدخول في تفاصيله .

* يرجع هذا في الأساس إلى أن المدى الفعّال الذي يناسب طبيعة خطوطك وألوانك هو الفراغ الكبير للوحة، وهو لا يحتمل أسار قياس صفحة المطبوعة ، وكثيراً ما نلاحظ أن بعض الخطوط والألوان في مطبوعاتك محصورة ضمن فراغ أصغر منها، أنت نفسك تعترف بأن بعض الأعمال الطباعية يبدو، وكأنه تصغير لعمل كبير .

صحيح ، أنا أميل إلى العمل الكبير في التصوير لأن مساحته الرحبة تملك مخزوناً ثرياً من التعبير .

مكتبة الفكر الجديد

* بل أنا أجد لديك رغبة جامحة في اجتياز حدود اللوحة والاطار إلى الفراغ الفيزيائي، إلى الجدار والعمارة، فقد ابتدأ اهتمامك بالاطار بالذات من المعرض المغربي المشار إليه كفرصة لتوسيع سلطة الفراغ وتمدد توقيعاته ومساحاته الموسيقية، ما هو دوره اليوم .. ؟ مناخ بصري متوسط بين . الجدار واللوحة.. ؟ أم لا يزال امتداداً للتأليف البنائي والنغمي المركزي... ؟ ولماذا انقطعت عن فرش اللوحة على الاطار واستمرارها في أعتابه وحواشيه ؟

كان الإطار – كما تذكر – جزءاً لا يتجزأ من بناء اللوحة، ثم عاد إلى دور الوسيط، لكن هناك العديد من التجارب غير المعروضة يحافظ فيها الإطار على دوره الذي ذكرته. كجزء ملتحم من التأليف ، وليس إطاراً لتقديم طبق اللوحة .

* قد تعود هذه الرغبات في الامتداد خارج اللوحة من جديد إلى تراث المعلم جواد سليم فمسيرتك ابتدأت كابن شرعي تعبيري لجموحاته المأسوية، وانتهيت – كما نرى إلى مختبر فردوسي موسيقي مغتبط ؟ هل تجد اليوم أن التعبير عن التمزق العام والهم الداخلي خرج من الوظيفة التعبيرية للوحة ؟ كيف تنتج لوحة سعيدة مطربة في عالم منهار مغلف بالقهر والصمت كما تقول ... ؟

أثبت الفن الملتزم تدميره لمفهوم الإبداع منذ الخمسينات ، لذا فقد تطورت مفاهيمه. لنأخذ مثلاً الفنان غرومير الأصيل والملتزم في أن ، حين زالت أسباب احتجاجه ، أمعنت بناءاته في إضاءاتها التشكيلية ، وهذا المثال نادر . أنا أميل إلى العبور إلى هذا الاحتجاج من خلال المناخ النفسي أو الإشارةالملتبسة ، إن مثل هذه الإشارات تعتبر أكبر إدانة لعبثية العالم وانهياره ....

عاد ضياء أثر حديثنا إلى محترفه اللندني من دون أن ينقطع الحوار، فمعرضه أبلغ من ثرثرتنا هذه لأن أبلغ ما فيه : الصمت .

أجرى الحوار: أسعد عرابي ، جريدة الحياة ، لندن، العدد ١١٧٨٣ عام ١٩٩٥

مكتبة الفكر الجديد

مؤسساتنا الثقافية لا تحسن غير المآدب

إذا حصرنا «جلجامش» في هويته العراقية لن يكون أكثر من بطل حكاية قديمة، على الفنان الذي يتعاطى مع التراث أن يركز على بُعده الإنساني»، هكذا يلخص ضياء العزاوي نظرته إلى الفن، معتبراً الإبداع حصيلة جهد جماعي، يتعارض حكماً مع «فن الممكن»، والرسام العراقي المتعدد الأفاق الذي يحتفل هذه الأيام بميلاده الستين، يعتبر اليوم من أبرز رموز الحركة التشكيلية العربية، إذ يجرّ وراءه تاريخاً حافلاً بالإنجازات والتحولات بدأ متأثراً بجواد سليم ودخل جماعة الانطباعيين، ثم تنقل بين التجارب، وها هو يدعو إلى إعادة النظر ببعض المسلمات التاريخية، رافضاً نظريات شاكر حسن آل سعيد وإنجازات «جماعة بغداد» الشهيرة. في لندن حيث يقيم منذ سنوات طويلة، التقيناه.

عندما يتحدث الفنان ضياء العزاوي عن تجربته، نستطيع أن نجر المقاييس إلى أبعاد أوسع مما يرد في سياق الحديث، فهو حاضر في محطات أساسية في الفن التشكيلي العراقي والعربي، وبين تلك المحطات يجد في البحث والاكتشاف ويكرس مفاهيم ومعايير بصرية تختصر الكثير مما أحاط بالفن التشكيلي العربي. فنان مولع بالصخب، تكتشفه في حركة عابرة على سطح اللوحة تشعل حرائق اللون وتعيد تركيب الأشكال بمنطق يجعل ما عداه محضر كسل ورتابة التاريخ، الغرافيك، النص الأدبي، المجسمات واللوحات أيضاً يشكلّها وفق مزاجه الخاص بحساب دقيق بين الحذر

مكتبة الفكر الجديد

والمغامرة .

المغامرة .. في كل مرة أشاهد أعماله أتساءل .. ماذا بقي له .. ؟ وماذا أبقى للكشف لو أنه اختار مجالاً آخر غير الفن ؟

هو يقول إن المصادفة قادته إلى الفن، ربما تكون مصادفة ذكية قادت هذا المشاكس العنيد بعيداً عن القواعد والأرقام، هنا وجد ما يستدرجه إلى المزيد ... تجربة جديدة ... اكتشاف جديد ومعه أيضاً كلام جديد .

* حدثنا عن بداياتك، ماهي المصادر الأولى والعوامل المؤسسة لتجربتك الشخصية.

البداية المهنية التي تعني عندي القناعة بجدوى الفن كانت عندما دخلت كلية الآداب وتعرفت إلى الفنان حافظ الدروبي الذي كان يدير مرسماً حراً في الكلية. هناك التقيت مجموعة من الشباب يتمتعون بحيوية نادرة ويسعون بجد إلى تحقيق أفكار ومشاريع جديدة، كنا مجموعة من الطلاب الحالمين بمستويات ثقافية وإبداعية متفاوتة، وكان يلمّنا شمل الصداقة التي أشاعها أستاذنا الفنان حافظ الدروبي بديلاً من المنهج المدرسي الرتيب. دفعني هذا المناخ إلى دخول معهد الفنون الجميلة عندما كنت في السنة الثانية من دراستي في كلية الآداب، في ذلك الوقت كان لكل أستاذ أسلوبه ومنهجه التعليمي الذي يتعصب له ولكن رغم ذلك لم يعترض حافظ الدروبي عندما وجدني أدرس الفن في معهد الفنون، وكان قد جاء ليحل محل الفنان فائق حسن مؤقتاً . كنت قريباً إلى أسلوب الفنان جواد سليم وكذلك فائق حسن وكاظم حيدر، دخلت في جماعة الانطباعيين لاعتبارات الصداقة فقط، وكان التأثير الحاسم لجواد سليم منذ البداية، واهتمامه بالتراث حول دراستي للآثار من الواجب الأكاديمي إلى الإبداع، في تلك الفترة تجد تأثير الفن السومري واضحاً في أعمالي. وقد كان شغف جواد سليم بالتراث البصري لا يخضع لنسق تاريخي دقيق، ففي الخمسينات أنجز ملصقاً جمع فيه «نابو» وزوجته وتكويناً إسلامياً من فترة متأخرة، لفت هذا الملصق

مكتبة الفكر الجديد

نظري إلى مصادر جمالية غاية في التنوع والفرادة. وإذا ما عدنا إلى أعمال جواد سليم التي لم تدرس بشكل وافٍ، نجد أن الكلام الذي قيل في فصول من «الحركة التشكيلية في العراق» لشاكر حسن، فيه الكثير من الرغبة في إعادة كتابة تاريخ الحركة التشكيلية. فهو يعتبر توجه جواد سليم للتراث وسيلة لإيجاد أسلوب مميز لمجرد عمله القصير في المتحف العراقي الذي كان تحت إدارة ساطع الحصري، أي أن توجهه سياسي بالأساس وليس إبداعياً. كما يعتبر أن تأسيس جماعة بغداد يعود الفضل فيه إلى الحسني وشاكر حسن في حين يدّعي أن جواد سليم كان متردداً .. بينما التاريخ يشير ويؤكد أن الجماعة، بعد وفاة جواد، لم يعد لها الحضور الفعّال الذي كانت عليه عندما كان حياً.

أما اندهاش جواد سليم بالواسطي عبر بعض الأعمال -- لأن أعمال الواسطي لم تنشر كاملة إلا خلال السبعينات وبشكل سيء - فهو يعود إلى حساسيته وولعه بالاكتشاف، على الرغم من علمه أن الواسطي رسام كتب لا لوحات.

* ماذا عن المؤثرات الأخرى، المعاصرة مثلاً، وهل اقتصر الهمّ على موضوع التراث فقط؟

الخلاصة بصرية. لنأخذ الأمور بنتائجها، لقد عمّ هاجس التراث حتى أصبح عنصراً أساسياً في العديد من أعمال الرواد، وانتقل ذلك إلى تلامذتهم في الستينات. لقد كانت للماضي سطوة هائلة، تقابلها نزعة للأخذ بمدارس عالمية متنوعة وكان لقاء هذه التجارب في المعارض الجماعية التي نظمت من قبل جمعية الفنانين أو نادي المنصور، وفيها بدت الملامح العامة لبدايات الحداثة، على الرغم من أن أكثر الرواد جاؤا بمؤثرات فنية لم يكن لها حضور فعّال في التجربة العالمية، كما كانت تلك المؤثرات أقرب إلى البلد الذي درسوا فيه منها إلى البانوراما الواسعة للفن العالمي، وإلا كيف يمكن تجاهل فنانين أساسيين تجلّت لدى بعضهم نزعة شرقية مثل كليمت؟ ... أو

مكتبة الفكر الجديد

تأثيرات اسطورية مثل جماعة «الكوبرا» وغير ذلك؟ وربما بسبب محدودية ما نقل لنا، لم يتمكن الفنان العراقي من تجاوز مناخات أساتذته في حينها، وزاد في ذلك محدودية ما وفرّه معهد الفنون الجميلة من علاقات مع العالم الخارجي. وإذا ما توقفنا عند تلك الفترة سنجد مجموعات من الفنانين يدورون في فلك أسماء معينة .. ولكن في منتصف الستينات قادت التبدلات السياسية الكبيرة إلى تفكيك تلك الحلقات، وقد قدم معرض المجددين الأول الإشارة إلى اختراق الحدود القائمة سواء على صعيد العمل الفني أو في قواعد تكوين الجماعة، حيث عرض الفنانون الشباب أعمالاً بدت للوسط الفني خارجة عن المألوف، إن لم تكن غريبة وهي في الواقع لم تكن إلا خروجاً على المحيط الذي رسمه الرواد.

* ولكن الفن التشكيلي العراقي عرف اتجاهات أخرى ؟

بعد معرض المجددين خرج الإبداع عن دائرة الجماعة والحزب والسلطة. في تلك الفترة بدأ يتضح السلوك الإبداعي الفردي، حدث هذا في الشعر والرسم، كان أغلب المجددين من خارج بغداد ولم يكن هذا معهوداً وقد جاؤوا بأفكار ومشاريع وتطلعات خارجة عن سياق الثقافة السائدة والمتمركزة في بغداد. وتزامن ظهورهم مع عودة مجموعة من الفنانين الشباب، جاؤوا من أماكن مختلفة من العالم عاد كاظم حيدر وإسماعيل فتاح الترك وميران السعدي ورافع الناصري وغازي السعودي من فرنسا وأسبانيا والصين والاتحاد السوفياتي ... وكان لكل منهم تجربة خاصة ومختلفة، كما شاعت ظاهرة المعرض الشخصي. وكل هذا ساعد على الخروج من نمط التجمعات القديمة التي لم تكن في الواقع أكثر من حلقة متلقية تحيط بالمعلم، فجماعة بغداد مثلاً – إذا استثنينا شاكر حسن – لم تقم سوى على جواد سليم على رغم كل ما كتب وقيل .

* هل كانت النتائج «بصرياً» بمستوى ما قيل وكتب ؟

مكتبة الفكر الجديد

الإنجاز البصري تجاوز البحث، ولم يأت منه، بل جاء بمصادره الخاصة، وأنا مقتنع بأن البحث البصري أو ما يترتب عليه من نتائج هو الذي يدفع إلى الكشف النظري. شاكر حسن آل سعيد فعل العكس، ولقد تكرست بسببه قناعة بأن قيمة الفنان في ما يقول وهذا خطأ فاحش. في الفن العالمي نتائج مذهلة لم تتأسس على بحث نظري، بينما نجد عندنا، على بساطة تجربتنا بحوثاً في الحداثة وما بعدها وما فوقها، من دون أن يكون للبحث أساس واقعي. تقرأ نصوص شاكر حسن، تعجب بها أو لا ليست هذه هي المشكلة، السؤال هو ما علاقتها بموضوعها ؟ لقد كتب عن الحائط من دون أن يأتي على ذكر تايبيس ونحن نعرف ما توصل إليه هذا الفنان في هذا المجال . ليس ثمة عيب في أن تتصل هذه التجربة بتلك، المهم هو أن لا تتحول إلى تجارب كيماوية، العمل الابداعي حصيلة جهد جماعي، والبحث الجاد هو الذي يصل العناصر بعضها ببعض ويعممها. هنا تجد في أعمال هوكني الكثير مما انجزه بيكاسو، ولا ضير في أن يتداول الفنان ما يتاح له من تجارب، فالبحث الجاد يضع كل هذا في نصابه الصحيح .

* متى خرجت عملياً وإبداعياً من حدود الهوية العراقية ؟

في منتصف السبعينات أيضاً، عندما بدأت المعارض الشخصية وخرجنا من دائرة التجمعات. أقمت معرضاً في بيروت، بدعوة من يوسف الخال بعد أن شاهد أعمالي في بغداد. ليوسف الخال أثر كبير في الثقافة العربية، في الشعر والفن وهو الذي فتح لنا نافذة بيروت. أقام إسماعيل فتاح معرضاً له هناك كما أقيم معرض لفن الغرافيك العراقي ... بعد بيروت فتحت لنا نافذة أخرى في الكويت، ومن هنا تحقق لنا التواصل مع تجارب الفنانين العرب، نستطيع أن نقول إن نقلة حاسمة حدثت، بعدما تسلمت إدارة جمعية الفنانين التشكيليين مجموعة ضمت مكي حسين، إسماعيل فتاح، جودت حسيب وأنا كنا نعمل بحيوية ونخطط لمشاريع كبيرة، أقمنا مهرجان الواسطي،

مكتبة الفكر الجديد

حضّرنا له وأقمناه خلال ثلاثة أشهر في الوقت الذي طلبت فيه المؤسسات الرسمية مهلة سنتين لإنجازه، التقينا الفنانين العرب من كل الأقطار العربية، عمّق التقاء التجارب بحثنا في صميم الإبداع، ما ساعد على تقويض ما تبقى من أسس قامت عليها التجمعات الفنية السابقة.

* لماذا ؟

- لم يعد الفنان العراقي في حاجة إلى الجماعة لعرض أعماله. صار بإمكانه إقامة معرضه الشخصي في العراق، أو خارجه، ما أتاح له حرية العمل على هواه، خذ مثلاً معرض كاظم حيدر (ملحمة الشهيد) الذي دار حول «ثيمة» واحدة استمدها من الماضي، لكنه أسقط عليها الحاضر بجرأة نادرة، وكذلك أقام إسماعيل فتاح معرضاً نقل فيه تجارب أوروبية لم نعهدها آنذاك ... هذا التنوع، ناهيك بالتغير السريع، لا تحتمله التجمعات التي عرفت بولائها المدرسي لقد ترك فائق حسن جماعة الرواد وشكلّ مع كاظم حيدر وإسماعيل فتاح جماعة الزاوية التي لم تصمد أكثر من سنة على رغم أهميتهم. باختصار يمكننا القول إن منتصف السبعينات كان عصراً ذهبياً للفن التشكيلي العراقي قبل أن تتدّخل المؤسسات الرسمية وتفرض منطق المناسبات .

* المؤسسة الرسمية والمؤسسة السياسية، ما دورهما في حركة الفن التشكيلي العراقي؟

التكوين السياسي، والاجتماعي أيضاً، لم يؤسسا في العراق لمنطق العمل الجماعي بشكل سليم ، حيث نجد الفنان في أصفى حالاته بعيداً عنهما. يطوّر تجربته ويدفع بحدودها إلى أبعاد تعجز عن الوصول إليها المؤسسة، رسمية كانت أم اجتماعية، في حين أن المنطق الصحيح يقول إن هذه مهمة المؤسسات لا الأفراد. أنا أسعى إلى جمع

ضياء العزاوي مع جدارية صبرا وشتيلا ١٩٨٦ في مرسمه في هاي كيت، لندن

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

عملي مع المعمار والمسرح والتصميم الصناعي. هذه هي تخوم الفن ومن دونها ينضب، بينما نجد المؤسسات مجرد واجهات تتغاضى عن الإبداع بشكل فج.

السياسي يهتم بالمناسبة على حساب الإبداع، وهو حامل شعار «السياسة فن الممكن»... بينما الإبداع هو التعارض مع ما هو جامد. كما نجد بعض الادعاءات النظرية تسقط في هذا الفخ خذ مثلاً تجربة البُعد الواحد، لقد حاولها شاكر حسن على شاكلته نظرياً وتحت خيمته ارتكب جنايات كثيرة بحق الإبداع .. فهذه الادعاءات شجّعت على ظهور أعمال هابطة بحجة الحرف والهوية والتراث، من دون أن يوضح أصحابه ماذا يعني أن يستخدم فنان أندونيسي أوعربي حرفا عربياً في لوحته ..؟ وهل يكفي هذا الادعاء لتبرير اللوحة ؟

الفن يقوم على مرجعية كاملة، تتصل بالحياة التي نعيش أن تعتمد اللوحة على استعمال الحرف، ليس هذا قوامها وحجتها، بصرياً أو نظرياً. الحرف إشارة ليس إلا، فاللوحة تشاهد ولا تقرأ ... والمهم هو كيف تتعامل مع التراث، إذا حصرنا «جلجامش» في هويته العراقية لن يكون أكثر من بطل حكاية قديمة، على الفنان الذي يتعاطى مع تلك الاسطورة أن يقدّم قراءته (ونظرته) لأبعادها الإنسانية.

* وهل شارك النقد الفني في صياغة مفاهيم متقدمة مثل هذه ؟

كلا للأسف نقادنا جاؤوا من الأدب، وتحديداً من الشعر، تحدثوا كثيراً عن الفن التشكيلي وكأنهم يقرأون نصاً مكتوباً ... ولأننا لا نملك مكتبة فنية عربية – أو مترجمة – لم يبق أمامنا سوى هذا،لا معايير نهتدي بها ولا لغة مشتركة، ولو عدت إلى تاريخ الفن العراقي الحديث تجده مكتوباً على هوى جماعة بغداد، من شاكر حسن آل سعيد إلى نزار سليم، مروراً بجبرا إبراهيم جبرا، وهؤلاء يردّون محاولات

مكتبة الفكر الجديد

التجديد بمجملها إلى جواد سليم أو جماعة بغداد. هكذا كتب تاريخنا الفني، فهل نستغرب بعد ذلك، مثلاً، لماذا لم تعط مديحة عمر حقها في أدبيات هؤلاء المعروفين بانحيازهم للحرف، مع أنها من أوائل الذين أدخلوا الحرف في أعمالها .

* تعيش في أوروبا منذ زمن طويل ، هل خرجت بصيغة ما تجمع بين رصيدك وما توافر لك هنا ؟

أستطيع أن أقول بأنني محظوظ بخروجي من الدائرة الضيقة التي يعيش فيها الفنان العربي، فهنا تختفي الحصانة التي تحيط بالفنان وتجعل له مقاماً مميزاً هو في الواقع عزلة ولا أدري كيف يبدع الفنان عندما تصبح صفته مصدر إبداعه ..! هنا تتداخل مصادر الإبداع بحيوية الحياة اليومية للمدينة، إذ أجد في معرض لتصميم السيارات ما لا أجده في معرض تشكيلي عربي هنا يرسم الفنان بقلم الرصاص ويسجل ملاحظاته على دفتر صغير، ينحت ويصمم، وكل هذا يعني ما يعنيه في تجربته من دون تكلّف أو ادعاء.

في الغرب يعيش الفنان حياته مستمداً من تفاصيلها اليومية ، مادته التي تتصل بالمعمار والمسرح والسينما والناس .. أما نحن فننشغل بالكلام، كلام كبير ولكن ليس له معنى فالشعراء مثلاً، وهم الأقرب إلى الفنان التشكيلي العربي، يخشون لوحته، إذ يعتقدون أنها تسرق عناصر الإبهار من القصيدة ..! ومؤسساتنا الثقافية قائمة على مفاهيم عثمانية، كل ما تفعله هو إشهار جائزتها، ودعوة الفنانين إلى عرض البضائع المشاركة ... ثم تنظيم مآدب العشاء. زرت معرض الكتاب الأخير في فرانكفورت، عندما تشاهد ما يعرض هناك، وكيف تنّظم التظاهرة لا يمكنك سوى أن تستغرق في الأسى المديد على حالنا.

ماذا يعني أن تهتم مؤسسة فنية بتنظيم دورة لتعليم الرسم ..؟ أليست هذه مهمة المعاهد والأكاديميات الفنية ..؟ وماذا يعني أن تهتم المؤسسات الفنية العربية التي

مكتبة الفكر الجديد

تنظّم التظاهرات والمعارض، بعدد الدول المشاركة في فعالياتها، وعدد الأعلام المرفوعة، أكثر من اهتمامها بقيمة الفنان الذي جاء تحت هذا العلم أو ذاك ..؟ وماذا يعني أن تتعامل المؤسسات الفنية، في المعارض الدولية، وفق المنطق المدرسي الذي يغيب الجانب الإبداعي في تجربتنا؟ وكيف يمكن للفنان الجمع بين الكرسي (أى المنصب) والإبداع، في مؤسسات لا تحتمل الاختلاف والمشاكسة؟

لقد عجزت معظم مؤسساتنا عن القيام بالمهمات التي أنشأة من أجلها. بل إن تلك المؤسسات أشاعت أحياناً مفاهيم خاطئة عن الثقافة والفن إننا أحوج ما نكون اليوم إلى قلب طاولة الأفكار التقليدية لكي نشرّع للحركة الفنية العربية آفاقاً جديدة.

* وفي مثل هذا المناخ كيف أنجزت كتبك عن الشعر ؟

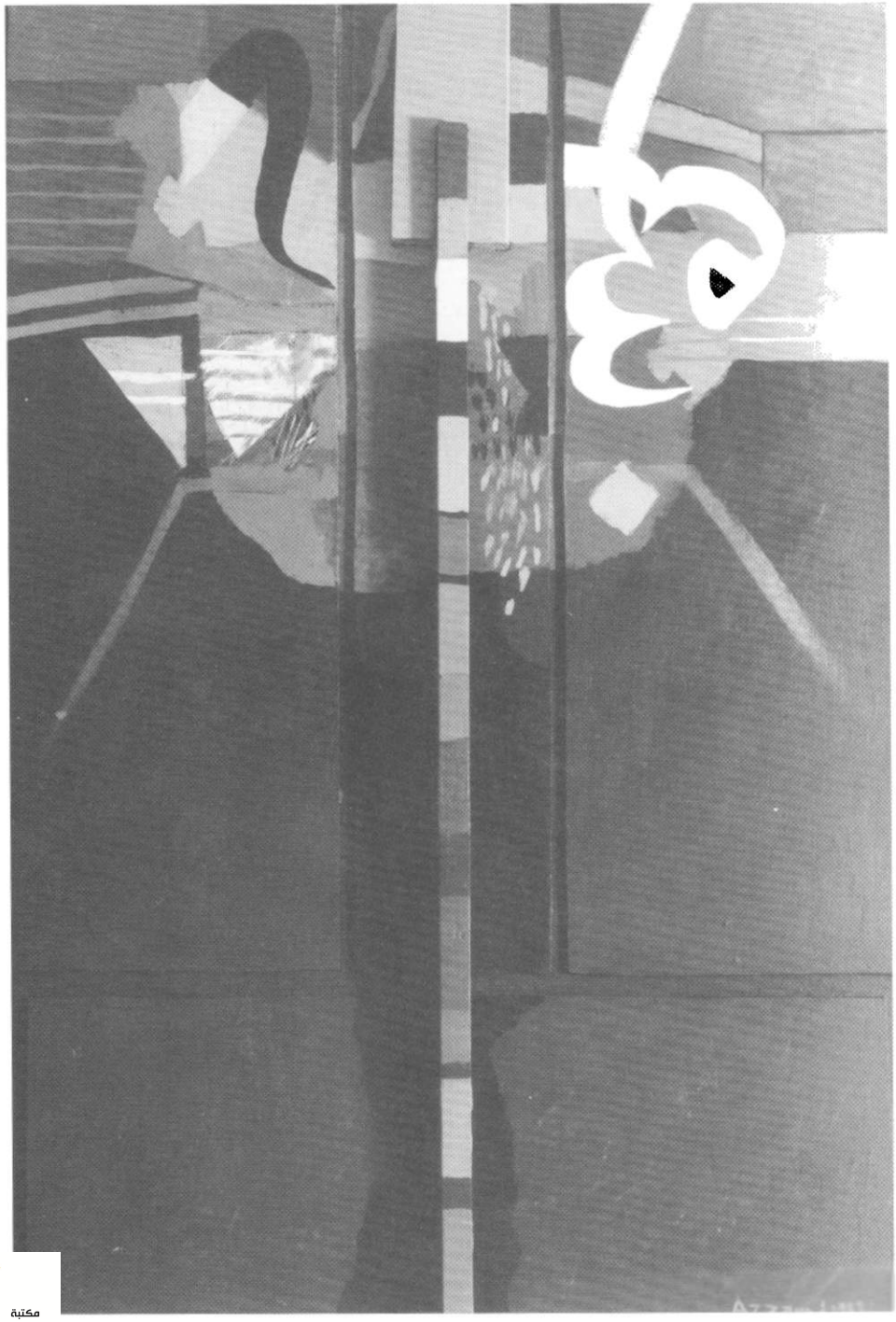
أنجزتها بجهد شخصي، بطاقتي الفردية، أي من دول الحوافز التي يعرفها النشاط الثقافي في المجتمعات المتحضرة كتاب الشابي مثلاً لم تقتن دولة مغاربية منه نسخة واحدة... والمؤسسات الثقافية العربية جميعها لم تقتن نسخة من كتاب «ألف ليلة وليلة».. أما كتاب «مجنون ليلى»، فقد أنجزته بالتعاون مع الصديق الشاعر قاسم حداد، وما حصل مع كتبي السابقة حصل مع كتاب «المجنون» أيضاً. لكنني مقتنع، مع ذلك، بأن ما أقوم به عمل حضاري أجد فيه وفي اللوحة والمنحوتة والمجسمات ما لا أجده في البحث النظري.

* تدعو إذاً إلى نوع من «القطيعة» مع المؤسسة ؟ ...

- أنا مقتنع بأن الإبداع لا تصنعه المؤسسات، على الأقل تلك التي يعتني القيّمون عليها بالمناصب والمظاهر والوجاهة الاجتماعية ... أكثر مما يعتنون بمصادر الإبداع وأنا مقتنع أيضاً بقدرة الفنان على تجاوز منطق المناسبات، وطنية كانت أم

ضياء العزاوي ، تركيب حروفي ١٩٨٣ اكريلك على الخشب ٩٠ X ٧٠ سم. مجموعة خاصة، لندن.

مكتبة الفكر الجديد



مكتبة
الفكر الجديد

أيديولوجية، وبقدرته على تحصين نفسه من الاهانات المهذبة، وتفادي القبول بمنطق الانحناء الفطري الذي يسوّغه بعضهم. إننا بحاجة إلى مبدعين وليس إلى موظفين وسياسيين تحكمهم القوانين العشائرية. ونحتاج إلى نقاد يتابعون حركة الفن، ويخاطبون الحس والذوق والهم المعرفي لدى الجمهور والفنانين، ويكشفون خلل المؤسسات...كما نحتاج إلى مؤسسات رسمية، تعمل بمنظور مغاير لمبدأ الصداقات الإقليمية والمباهاة الاجتماعية، ولا تعتبر ما تقدمه للفنان منّةٍ.

في العالم ما يكفي من الأمثلة عن التقاليد الراقية، والقواعد الحضارية في التعامل، ومن لا يريد أن يرى ويتعلّم يضع نفسه تحت طائلة التاريخ الذي لا يجامل في حكمه .

أجرى الحوار : هاني مظهر ، مجلة الوسط ، لندن، ٢٢ نوفمبر١٩٩٩

مكتبة الفكر الجديد

فواصل

مكتبة
الفكر الجديد

أجد أن مهمة الفنانين الذين يحاولون استخدام الحرف العربي في اللوحة أن يكونوا أكثر انتباهاً في هذه التجربة والا يعطوا للشكلانية القيمة الأساسية، اي ان صناعة اللوحة لا تقوم على هذا العنصر فقط، وإن تم ذلك فينبغي أن يعطى لسطح اللوحة تلك الحساسية التي تبعد الحرف ـ كعنصر جمالي ـ عن روح الكرافيك، ان غياب الحرف من لوحتي لا يسقطها لأنه عنصر هو بأهمية وجود الرمز والإشارات المستمدة من التراث الوطني أو الإنساني، أحاول تطوير التجربة إلى عمل بثلاثة أبعاد، لوحة بين الرسم والنحت مع تأكيد انتسابها إلى الأول.. لوحة لا تعود بالمشاهد إلى تراث المتحف كماضي تاريخي، بل إلى ذلك الإبداع الإنساني الذي يتحاور مع الثقافات المختلفة بروح العصر.

جريدة الإتحاد العربية ١٩٨٨

مكتبة الفكر الجديد

إنني أرى الرسم والشعر كما يقول «ايفن جيلسن» على انهما ساقان للنبتة، متعادلان غير متطابقين، وكل ساق توصل تآزرها إلى الساق الأخرى من خلال نظام الجذر المشترك، وهذه الصورة تكشف عن حقيقة الشعر والرسم، أحدهما نقطة في الملموس والأخرى إيحاء ومخيلة.. في أكثر محاولاتي كنت عازماً على أن أوجد أشكالاً تتوازى مع النص الشعري، ما زلت مضاداً لكل شكل تفسيري من أجل أن يكون النص الجديد المرافق للرسم هو محاولة لتوسيع المساحة المقروءة، هو شكل مادي لرؤية مكتوبة، هو مغادرة الكلمات لواقعها اللغوي والانتقال إلى بنية بصرية يلعب فيها اللون دوراً أساسياً، هو بحث مستمر لعلاقة الكلمة بالفراغ المحيط بها، تلك الملاحظة التي تتصاعد مع بناء النص محققة تواجداً متفاعلاً لبنية شعرية أوسع.

جريدة الصباح التونسية ١٩٩٢

مكتبة الفكر الجديد

منذ الستينات وأنا أسعى لتحقيق تكامل جمالي بين النص والرسم، تزاوج يرفض الجانب التفسيري حيث يكون الرسم إقحاماً لا معنى له، بل وعكس ذلك يجسد هذا التكامل حضوراً فاعلاً يفجر النص ويأخذ به إلى حيث توأم الشكل الفني والعكس صحيح. ولأنني معنيٌ بالبحث عن خصائص فنية ترتبط بالموروث والذاكرة الثقافية القومية والوطنية، كان لا بد أن يكون الشعر إحدى روافد هذا البحث، لذلك لم تكن تجربة العمل على «مخطوطة طرق الحمام كنص أندلسي»، مجرد نزوة وحنين لتاريخ مضى... لي فيها ذاكرة تأخذني إلى المشرق حيث الفرات قوساً يتجول بين تخوم الأرض والتاريخ وحيث كان لصقر قريش البداية. ضوء شمس يترك أثراً تتابعه العين، كما هو الخط الكوفي، قلم رحّال تجوّل على أحجار الشرق وزخارفه ليحط محمولاً على قصائد في أرض زرقتها عبارة «لا غالب إلا الله». هذه المخطوطة نبض لذلك التاريخ، رواق مشى فيه حلم جاء من أقصى الماء ليشعل نار الحب بين يدي عاشق يقلب صفحات اللون والكلمات.

جريدة أنوال المغربية ١٩٩٤

مكتبة الفكر الجديد

كان لدراستي لعلم الآثار في السنوات الأولى لتكويني الفني عاملاً حاسماً في توجهاتي الفنية فيما بعد، فقد صاحبت معرفتي بالفن الرافيلي على تنوع تاريخه إلى جانب فنون المنطقة المحيطة مع غنى تاريخ الفن المصري، رغبة في معرفة الفولكلور الشعبي، كل ذلك وفّر لي خزاناً هائلاً على صعيد الثقافة البصرية ـ التاريخية، إلى جانب فتح بوابة الأدب العراقي القديم بملاحمه المعروفة. هذه المعارف كانت على الضد من دراستي في معهد الفنون الجميلة في بغداد، كان كل شيء بدءاً من المجسمات الرومانية واليونانية إلى تاريخ الفن «أوروبي بالكامل» كما لم يكن أثناء الدراسة ما هو أبعد من رسم الموديل، أي أنني في الوقت الذي كنت أتفحص معارف تاريخية وفنية ذات خصوصية حضارية وطنية، كنت أشتغل في الجانب التطبيقي منه على المورث الأوروبي، لعل هذا التناقض هو الذي جعلني ميالاً إلى التجريب في محاولة لايجاد تطبيقات عملية لها خصوصيتها.

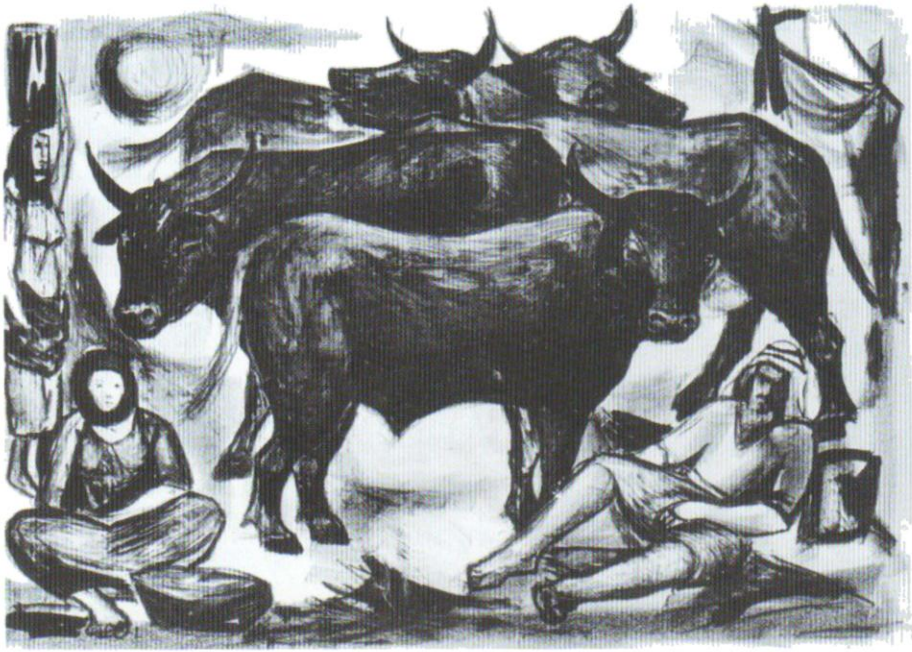
من نص غير منشور

مكتبة الفكر الجديد

إن ارتباط الأصالة بمفهومها المحدد كعلاقة بالتراث القومي أو الوطني فقط، وهو ما أشاعته الكثير من التجارب العربية ولا زال بعضها منشد لها، جعلتنا وكأننا نسكن على حافة العصر وليس في داخله العاج بالتبدلات، الأصالة هي في مقدار ما يشكله الفنان من خصوصية في نتاجه الفني ومدى هذه الخصوصية ـ بكل مرجعياتها التاريخية أو العصرية ـ أن تكون جزءاً مقبولاً من قبل مجتمعات ذات ثقافات مختلفة، لا يمكن للفنان العربي أن يبقي احتكامه إلى المجتمع العربي لوحده لا بد له أن يسعى إلى دفع حائطه القسري إلى خارج هذا المجتمع ليكون أمام اختبارات الثقافات الأخرى، وفحص اختلافاتها البحرية، من أجل نتاج يسهم في ردم الهوة التي نرى في الكثير من التجارب العربية أما نتاجات تنتمي إلى حضارة خفت بريقها أو مجرد ذكرى سياحية لمجتمع فولكلوري يستحق المعاينة.

من نص غير منشور

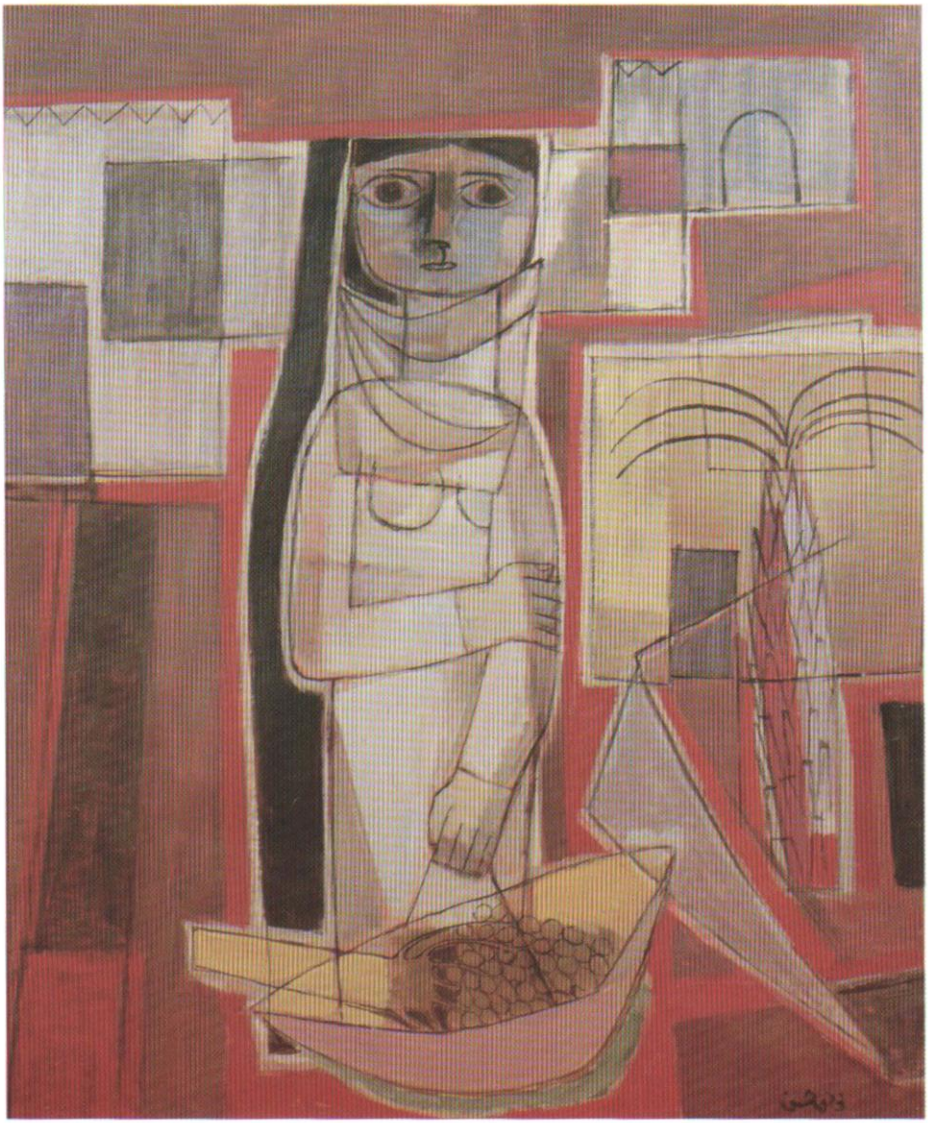
مكتبة الفكر الجديد



361

اسماعيل الشيخلي ١٩٥٤، ليثوغراف ٣٨ X ٤٨ سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

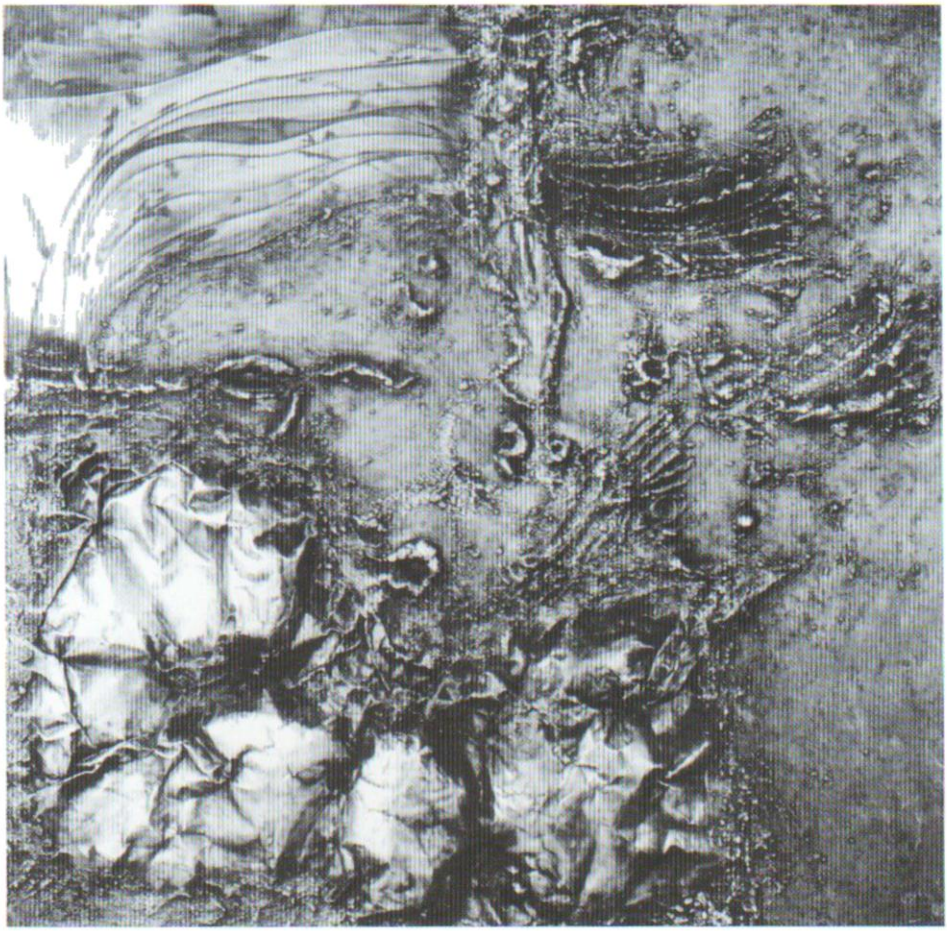


فائق حسن ،من القرية (غير مؤرخة) ، زيت على لوح ميزونايت ٧٤ x ٦١ سم. مجموعة المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة.

جواد سليم ، بائع عرق السوس ، زيت وحبر صيني على مقوى ١٧ x ١١ سم. مجموعة المتحف العربي للفن الحديث ، الدوحة.

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد

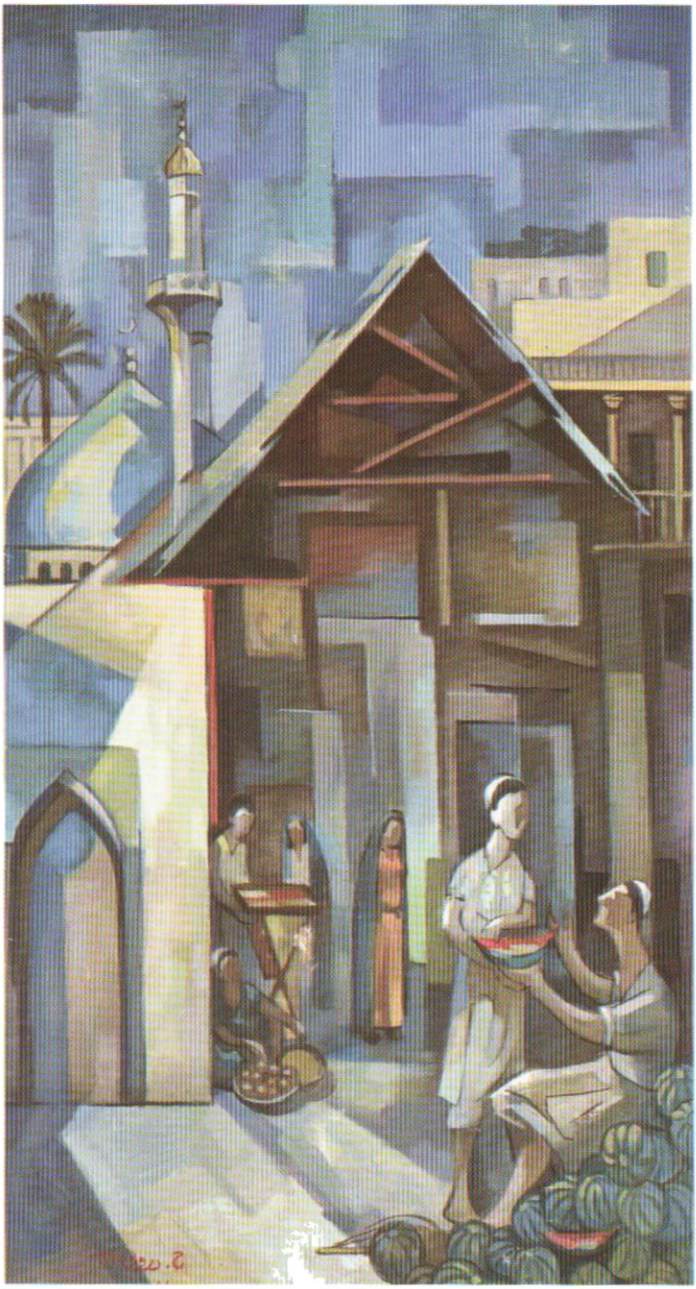


صالح الجميعي ، حائط قديم ١٩٧١ مواد مختلفة على القماش ١١٥ x ١١٥ سم. مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث ، بغداد.

اسماعيل فتاح ، علاقة ١٩٨٩ برونز ١٧ x ١٦ x ٥ سم. مجموعة خاصة ، لندن.

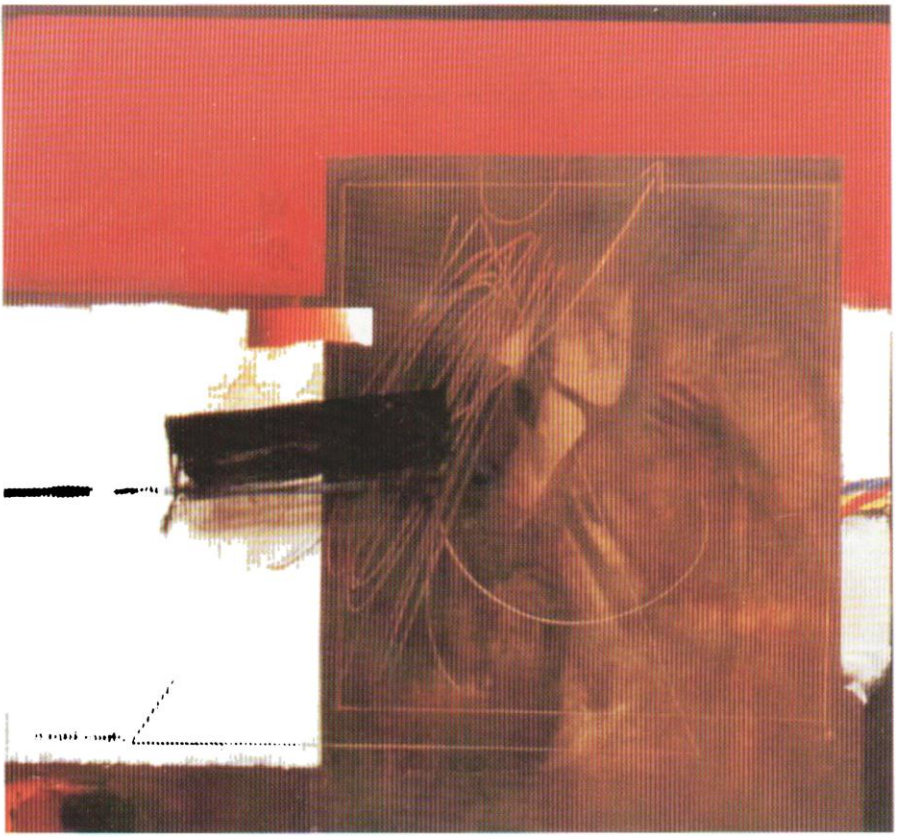
مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد



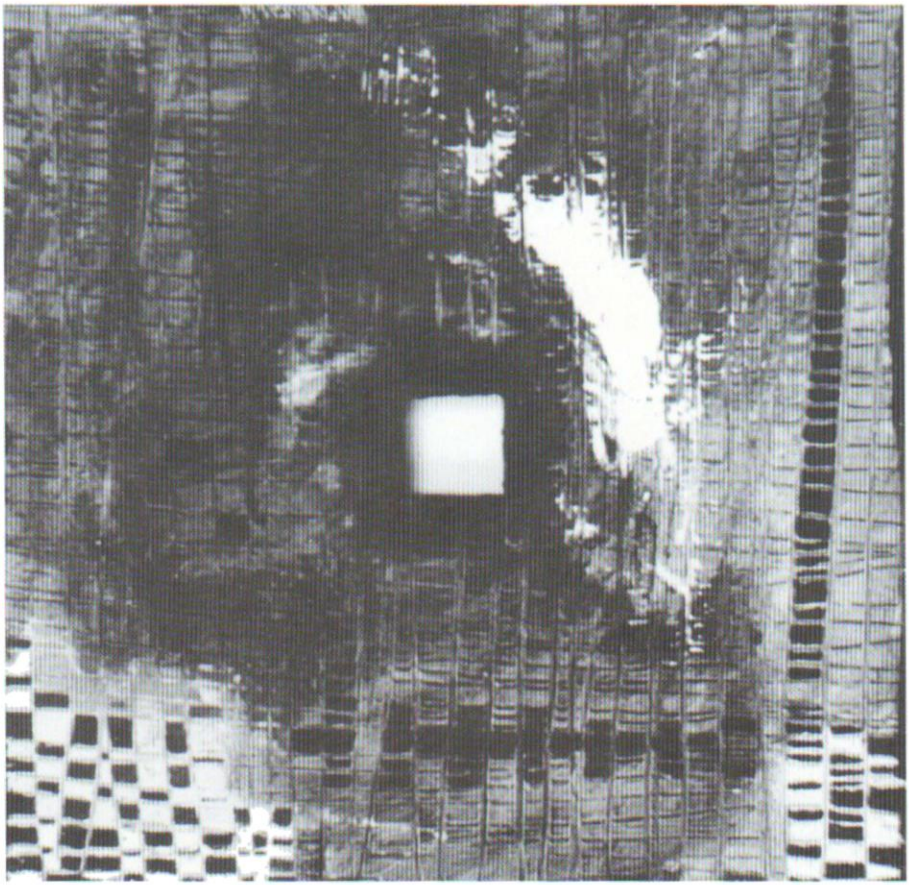
حافظ الدروبي ، في السوق ١٩٧٠ زيت على القماش ٩٨ x ٥١ سم. مجموعة كندة للفن العربى المعاصر ، الرياض.

مكتبة الفكر الجديد



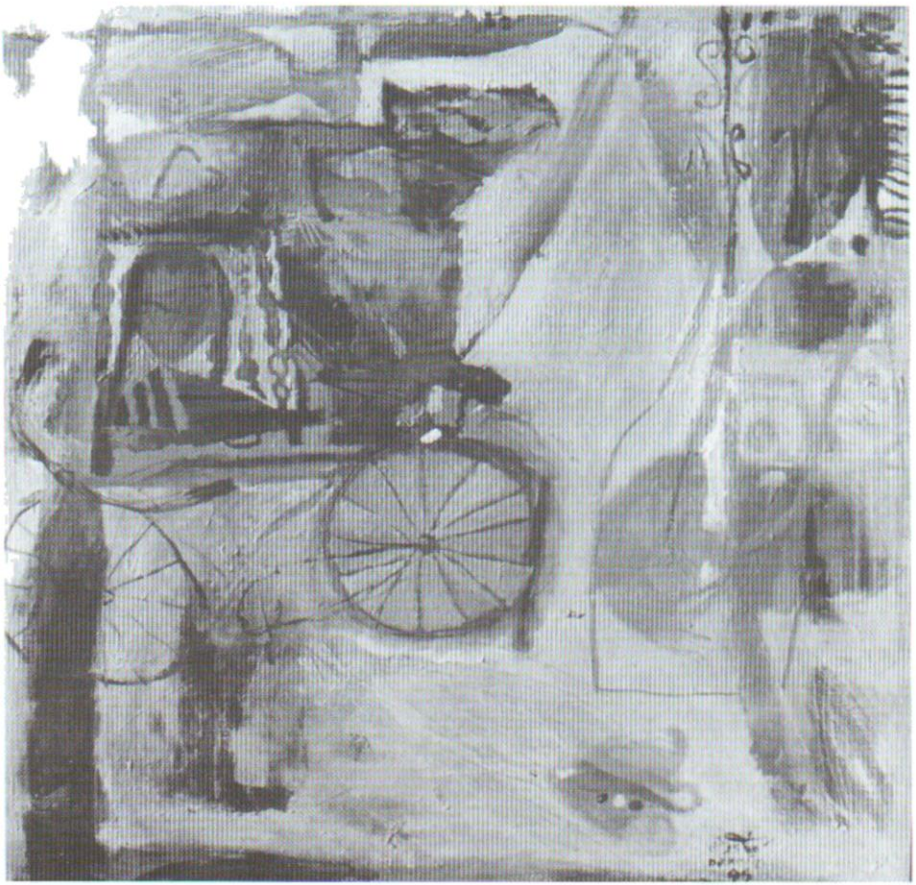
محمد مهر الدين ، تكوين ١٩٩٠ زيت على القماش ٩٠ x ١٠٠ سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد



هناء مال الله ١٩٩٣ ، اكريلك على الخشب ٤٥ X ٤٥ سم . مجموعة خاصة، لندن.

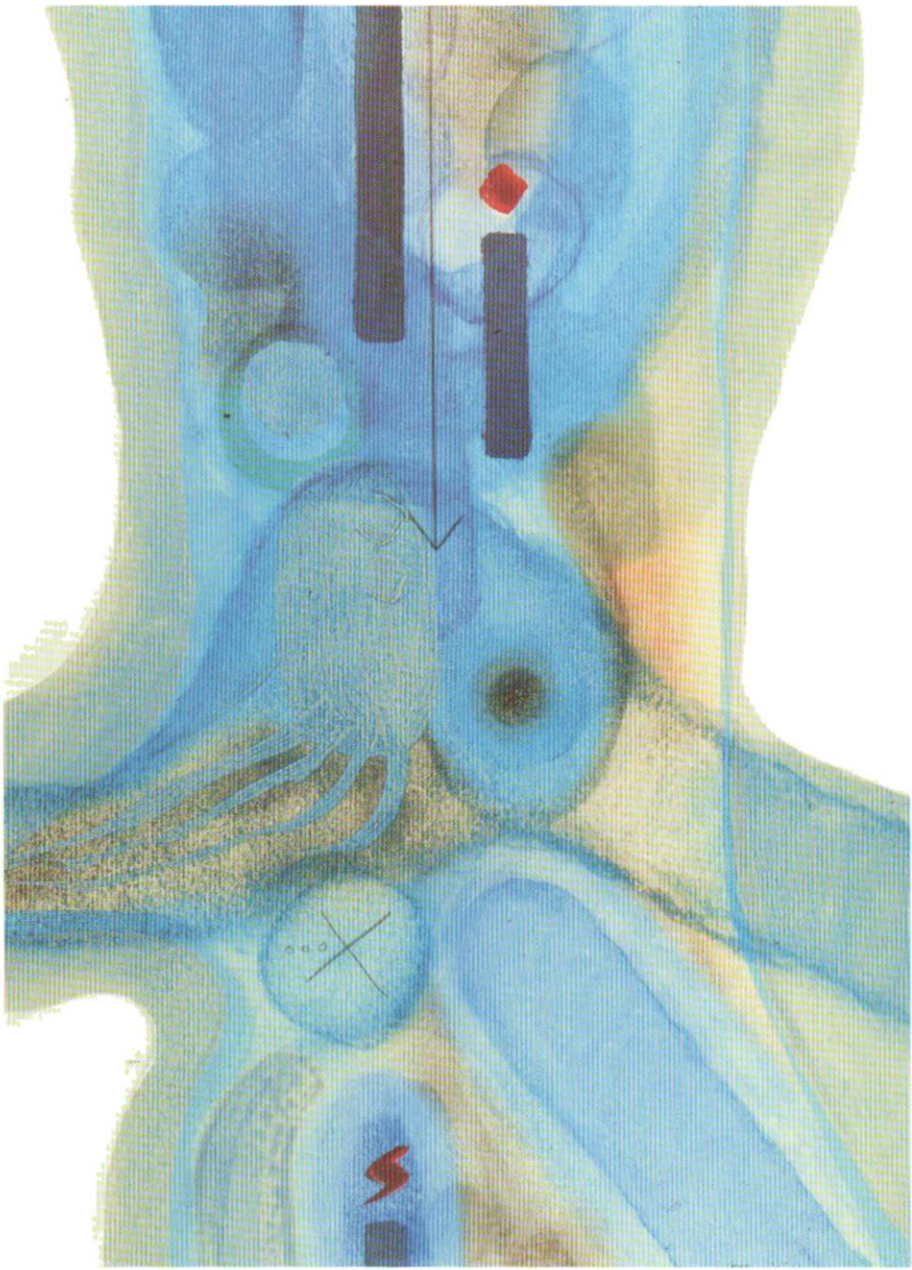
مكتبة الفكر الجديد



369

ضياء الخزاعي ، بدون عنوان ١٩٩٩ زيت على القماش ٧٠ x ٧٠ سم. مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد



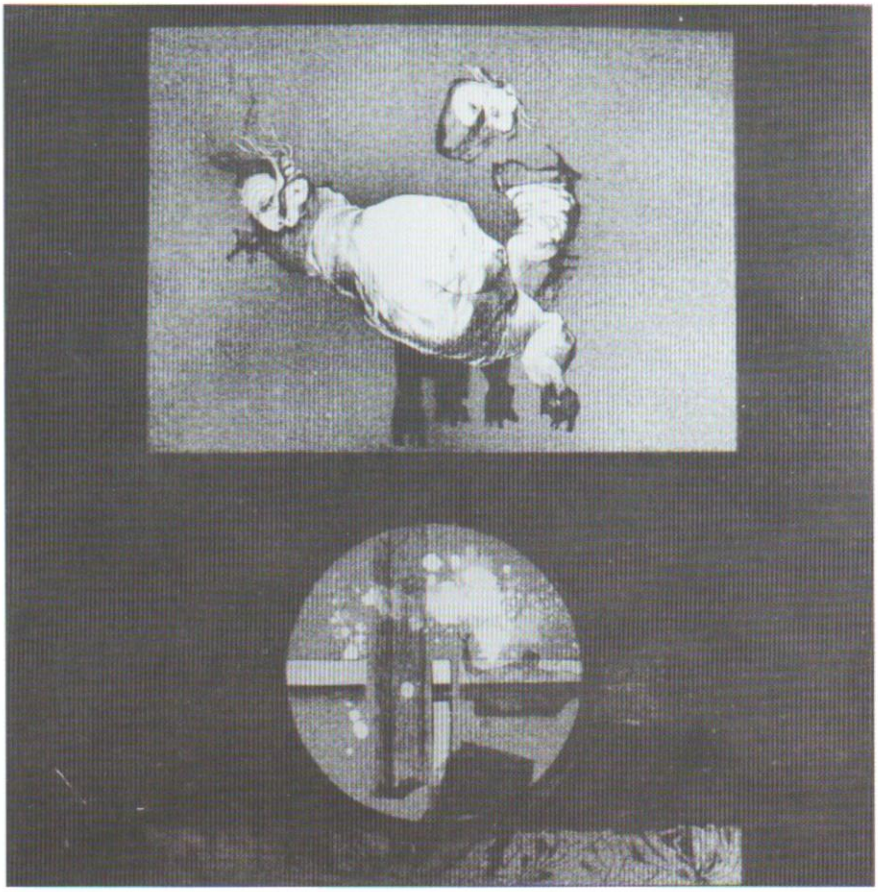
رافع الناصري ، تكوين ١٩٩٠ كواش وحبر على الورق ٧٠ x ٥٠ سم . مجموعة خاصة ، لندن.

مكتبة الفكر الجديد

371

فريد بلكهية ١٩٩٩ تكوين، حبر على الورق ٥٠ x ٥٠ سم. مجموعة كنده للفن العربي المعاصر.
الرياض.

مكتبة الفكر الجديد

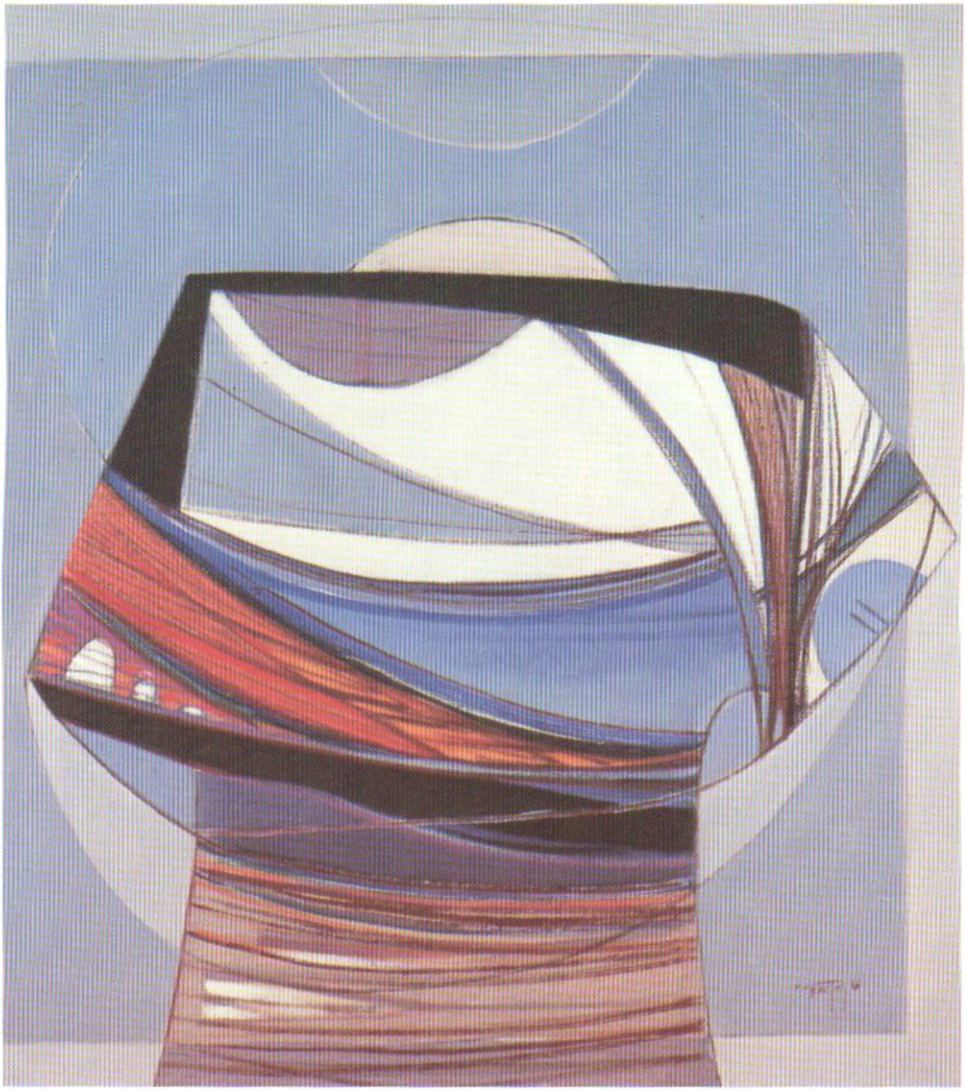


احمد نوار ، الهدف ١٩٧٢ حفر على الزنك ٥٠ x ٥٠ سم. مجموعة خاصة.

محمد غني ، نصب قهرمانة ، برونز، بغداد.

مكتبة الفكر الجديد

مكتبة
الفكر الجديد



محمد القاسمي ، تكوين ، بدون تاريخ ، زيت على القماش ٨٠ X ٦٠ سم. مجموعة خاصة ، المغرب.

مكتبة الفكر الجديد

375

ضياء العزاوي ، دفتر يوسف الخال ١٩٩٠ كواش على ورق مصنع باليد ٥ . ٣٩ X ٥ . ٢٩ سم.
مجموعة الفنان.

مكتبة الفكر الجديد

376

غسان غائب ، بدون عنوان ١٩٩٧ اكريلك على القماش ٩٠ X ١٠٠ سم. مجموعة خاصة ، لندن .

مكتبة الفكر الجديد

أي مجتمع بعيدا عن الفن والثقافة (الزاد الروحي) للانسان الحديث ، ما هو الا تهميش وقوقعة للمجتمع داخل شرنقة المظهر المادي ،الواجهة السهلة للاستيراد ، وهو كذلك انتاجٌ لمجتمعٍ مؤطر ، متعالٍ بدون منظومة معرفية تحميه من العنجهيّة والاندفاعات المتسرعة وتمكّنه من امتحان مصداقية ما يحيط به من معارف متطورة ، هو بأمس الحاجة لها.

ان الفن الحقيقي ينبغي ان يكون ملتزما ليس باسلوبه وانما بوعيه، ملتزما بالطموح المستقبلي الذي يشير اليه لا بالمسافة الحاضرة التي يتبوأها.

TOUCH EDITIONS
مكتبة الفكر الجديد
ISBN 1-903736-05-6