

احسان وفيق السامرائي

حركة الفنون التشكيلية والعمارة التراثية في البصرة

قراءة وتاريخ

بحيرة الفن ...

عند محاولتنا لاجاد صلة تاريخية للحركة التشكيلية في العراق وتطورها في العالم نشعر بان البصرة ظلت تقف في زاوية واحدة بسبب موقعها ومكانتها الفكرية إلا ان الثغرة ظلت واسعة لعدم وجود حركة احياء وتوثيق وهو ما أبقى الفن محدودا لم يخرج عن التقليد لان المدونات ظلت مجهولة الا من بعض الشواهد .

لان تاريخ كل حركة إنما هي مسألة خاصة يمكن تدوينها إلا ان دورها يبقى مانلا لعدم وجود تباشير حركة عامة إذ كانت البصرة ممر طبيعيا لحركة التجارة والفكر إلا انها لم تستطع التأثير في الخلق الفني إلا بالتقليد فأصبح الفنان والحالة هذه محورا ذاتيا وحالة طبيعية دوره هو التعايش مع المناسبات . اما تسجيل التاريخ وظهوره فهو مرتبط بالواقع ومثلما كان " عبد القادر رسام ومحمد صالح زكي " يرسمان البيئة العراقية كنتاج لتأثيرات الحضارة العثمانية كان " عبد الرزاق الصانع و ابراهيم الكمالي " في البصرة يحاولان التقليد .

الا ان مسألة التطور لم تستنهض بغداد لتدوين تاريخ الحركة التشكيلية إلا بعد عودة عدد من الفنانين العراقيين من اوربا في حدود الابعينيات امثال " فائق حسن وجواد سليم وحافظ الدروبي "

وقد اباح لهم وجودهم في العاصمة أعتبر تاريخ بغداد محورا للحركة التشكيلية في العراق .

اما البصرة فظلت مرتبطة بماضيها وتراثها دون تدوين وهو ما جعل تاريخها اجتهادا شخصيا على ضوء وجود بعض اللوحات التي رسمت من قبل مجموعة من الفنانين العراقيين واللبنانيين والهنود والأتراك والفرس " في فترات متفاوتة وبيعت الى ضباط الاحتلال او للتجار الذين كانوا يمرون بها لاشغال تجارية وهم غير معنين بتاريخ المدينة او الفن , كما ان الفنانين لم يشغلهم من شيء الا ان تخرج اعمالهم بلا هوية سواء كانت منقولة او اصلية وهو ما ادى الى تبيد طاقاتهم وضياح خواص فنهم .

ولم يصار وضع اي لمسة عن تاريخ الحركة التشكيلية في البصرة الا بعد تأسيس معهد الفنون الجميلة فيها بعد ان نشر الفنان سلمان البصري والفنان "محمد راضي عبد الله " مجموعة من المقالات الفنية في جريدة " المرفأ " البصرية عملا فيها على تدوين تاريخها الفني وادخال ذلك في محاضراتهم على طلبة وطالبات معهد الفنون الجميلة الذي تأسس سنة 1977. وظهر من خلال البحث والتدوين وجود الكثير من اللوحات الفنية الاصلية الصميعة وفيها الكثير من الاصاله احتفظت بها بعض الاسر الكبيرة في البصرة وهي خليط مما كان يدخل في تيارات الحركة التشكيلية من مدارس واتجاهات غير محددة .

وكانت خطة نقابة الفنانين العراقيين وجمعية التشكيليين العراقيين العمل هي انشاء متحف دائم للفنون التشكيلية لان اغلب تلك الاثار ظلت في البصرة الا انها بعد قيام الحرب فقدت او نقلت الى خارج البصرة نتيجة قصف المدن والهجرة والتحويلات الاجتماعية .

اما الحقيقة المرة التي مازلنا نعيشها فهي عدم اهتمام المواطن العراقي بتاريخ وطنه وقد اثبتت الظروف المؤلمة بعد الاحتلال التي شهدتها البلاد صدق تلك الرؤيا أذ تعرضت المراكز الفنية والثقافية واللوحات والمتاحف الى النهب والتخريب بسبب الخلفيات السايكولوجية والعقد الشخصية التي حملها من خطط لهذا التدمير أذ وجدوها مناسبة لآبادة التاريخ المعاصر وحرق المكتبات الوثائقية الخاصة بالقضايا الشرعية والفكرية اضافة لحرق وتمزيق اللوحات وتحطيم التماثيل وحرق الكتب والصور والكؤوس والافلام السينمائية الخيرية والوثائقية المحلية " الرياضية والثقافية والتشكيلية" بما فيها المؤتمرات الادبية مثل مؤتمر المربد والسياب فمزقت صور الممثلين والشهادات التقديرية والجوائز العينية وصور الشخصيات والجهات العالمية التي زارت البصرة . ان محاولات تدمير تراث البصرة الحضاري من وثائق ومخطوطات وكتب انما يحمل في جوانحه حقدا تاريخيا غايته مسح التاريخ الحقيقي للبصرة وتجريدها من فنونها وفكرها ولم يقف هذا عند هذه الحدود اذ اعداها الى تهديم ومسح الاحياء التاريخية بما فيها من عمارة اسلامية عربية وازالة الشناشير رمز البصرة وعنوانها القديم وبعملية التهديم المخطط هذا ازيلت اشهر الاحياء مثل "بريهه والكرارة والعباسية والخندق والباشا والتنومة اضافة الي تهديم الزبير وابي الخصيب والقضاء على بساتين النخيل . ان الغاية من عملية التخريب هي محاولة اعادة كتابة التاريخ وتزوير وقائعه وتغيير المسار العربي وتغيير البيئة الاجتماعية واحلال البدائل الغربية واقلمة المنطقة بعيدا عن ماضيها والعمل على تجريد البصرة من فنها وعمارتها وفكرها وثقافتها العربية فاذا ما نجح هذا التخطيط توقفت حركة التاريخ ليبتدىء عصرا لا جذور ولا تراث له وهو المنطلق الجديد الذي ظل الاستعمار القديم يحلم بتنفيذه .

لقد حاولت جمع ما تيسر من معلومات وبحوث ووثائق من اجل احياء اعلام الفن التشكيلي في البصرة وقد وجدت صعوبات قاهرة بسبب التغيرات الجوهرية بما فيها التغيرات السكانية والهجرة والحروب وتلف العشرات من الوثائق وحتى لايساء فهم طبيعة الدراسة بسبب عدم تكاملها وتجاوزها لبعض الاسماء التي لم تذكر لاسباب شخصية او سياسية والسر يعود لعدم تكامل المعلومات وفقدان اثارها العملية.

أمل ان يحذو من يحاول اكمال الحلقات المفقود لما قبل 2003 تامين ارضية موضوعية لا افتراضية في التدوين من اجل التكامل .

تاريخ الحركة التشكيلية

" ان الكتابه عن التاريخ ليست اجتهادا شخصيا لانه يجبرنا على التوقف لان التاريخ لا يكتب من السطح دون ايجاد الاداة الخاصة به مثل اللوحه والتمثال وحضور الفنان "

" هونور ارندول "

أن البصرة ظلت عبر التاريخ اكثر المناطق العربية عرضة للتزوير بحكم موقعها التاريخي والستراتيجي بسبب صراع الحصاراتالعربية والعثمانية والفارسية والهنديه ودور القوى الاستعماريه التي حاولت تجريد الفكر العربي من انسانيته والتغاضي عن فن عربي وكان من الملمزم لهذا الحضور وجود الاسس العمليه والتجارب والممارسات حتى يتسنى بناء الماضي .
و تاريخ الحركة التشكيليه في البصره مهما اردنا تاثيرها والكتابة عنها تبقى مبنورة بسبب ضياع الشواهد وعدم وجود مدونات مكتوبه ؟
ونظرا للظروف الاجتماعيه والتقاليد الدينيه والتخلف الاجتماعى , فان التاريخ لم يحفظ لنا غير بعض الرسوم والصور التي ظلت بمعية الطبقات البرجوازيه المتعلمه دون الشعبيه بسبب احتكاكها مع العالم عن طرق التجاره إلا انها نقلت لنا الكثير من تلك الثقافات والفنون في " استانبول والهند " على شكل صور شخصيه او لوحات عن طبيعه الصامته حسب عادة ذلك العصر .

يذكر.. الفنان " شاكر حسن ال سعيد " في بحثه عن " تاريخ الحركة التشكيليه في العراق " ان الحركة التشكيليه فى البصره قد ابتدأت بعد قيام الحكم الوطنى فى العراق على يد الفنان " عبد الكريم محمود " الذى عمل سنة 1922 مشرفا على الدروس الفنيه و القاء بعض الدروس العمليه على طلبه المدارس الاوليه فى البصرة .

ثم عاد " الفنان شاكر حسن ال سعيد : واعترف بعدم وجود تاريخ مكتوب للفن التشكيلي لعدم وجود مسح فني. وهذا ما مهد له ان يفترض العاصمة " بغداد " مركز ومصدر لتاريخ الحركة التشكيلية فى العراق وحجته فى ذلك ما تركه الفنانون.. " عبد القادر رسام ومحمد صالح زكي " من رسومات .

الا ان الواقع التاريخي والحضاري للعراق بولاياته الثلاث "بغداد والبصرة والموصل " يفترض العكس لان البصرة كانت متقدمة اجتماعيا وحضاريا على بغداد بما يزيد على قرن من الزمان لكونها النافذة الوحيدة المطلة على العالم وبوابة الاتصال المباشر "فكريا وفنيا " مع حضارة الهند و ثقافات العالم لموقعها الستراتيجي وتواجد الحركات التبشيرية "فكريا وتربويا وثقافيا " وقد ظلت البصره حلقة الوصل الفكرية والفنية بينها وبين العالم بما ينفي التاريخ الافتراضي لنشوء الفن التشكيلي فى بغداد لكونه لا يستند الى اسس علمية بسبب تجاهله الولايات الاخرى " عندما بنى افتراضاته على العاصمة , ولو قدر للفنان " شاكر حسن ال سعيد" التعمق أكثر فى المسح الميداني لكان

له الدخول الى البوابات الاجتماعية البرجوازية الممثلة للفكر والتي التي ضمت الكثير من الكنوز الفنية ذات التأثيرات " الهندية والتركية والاييرانية .
ان مسألة التدوين دائما ما تفرض حقيقة لم تتغير وهي الانحياز بسبب البيئة الاجتماعية والسياسية وبهذا يخسر التاريخ الصدق .
ومهما حاولنا صيغ المؤشرات التشكيلية وتلويها ووضع التواريخ لها تظل غير متكاملة لان الحركة التشكيلية والادبية في الغرب قد خرجت من مدارس وانجاهات اثرت في العالم فكانت هي التاريخ الحقيقي , أما محاولتنا المحلية لتدوين تأريخ الحركة التشكيلية في البصرة فما هو إلا عرضا شكليا لتسجيل الشواهد كتاريخ جزئي لها في العراق .

□ □

" إن علم التاريخ يقاسي من عيب لان نتائجه لا تبلغ الحد الكافي في دقة الصياغة وان المزاج التكديسي ليس هو الكلمة الاخيرة في منهج البحث بالنسبة للتاريخ لان من العسير علينا الهرب من فكرة ان كل فرع من العلوم يتحقق على صورة ما بكامل هيئته بوصفه بنيانا " GEBILDE "
و يبدو بان هذه الفكرة هي السائدة الان فيما يتعلق بالفنون كما يراها " يوهان هير يزنجا "

وحتى نتمكن من ربط الخيوط لابد من معالجة موضوعية لنا وان افترضنا الكثير من التبريرات والحلول ..
يفترض " الفنان سلمان اليمري " في بحثه عن الحركة التشكيلية في البصرة بان الحركة التشكيلية في البصرة قد ظهرت بين اعوام " 1925 و 1955 " على يد فنانيين بصريين أمثال " هادي البنك و سليم ايليا " و علل بحثه على نظرة عمومية اعترف فيها بعدم وجود فن حقيقي لان جل ما قدم تلك الفترة كان عبارة عن لوحات طبيعية ورسوم شخصية او تقليدية.
اما الفنان " محمد راضي عبد الله " فقال بان الحركة التشكيلية في البصرة قد قامت بين عامي 1945 و 1955 على يد الفنانين " هادي البنك و عبد الباقي النائب و عبد الرزاق الصانع و عبد الرزاق العايش " بسبب تأثر الفنانين العراقيين بالدفعات الاولى من الرسامين التشكيليين الذين تخرجوا في معاهد الفنون الجميلة في الغرب والذين درسوا في مدرسة الفنون الجميلة في بغداد " فائق حسن و جواد سليم و حافظ الدروبي " اضافة لوقائع الحرب العالمية الثانية وما نقله " الفنانون البولونيون " من افكار تجديديه اثناء التجاءهم الى العراق ابان الحرب العالمية.
و قد تجاوز الفنان " محمد راضي عبد الله " الكثير من تاريخ الحركة التشكيلية عندما ربطها بالصدفه وبمصادر خارجيه !
وحتى نتمكن من إيجاد حالة من التوازن بين ما طرحه الفنانين " سلمان اليمري و محمد راضي عبد الله " لابد من استعراض بعض الشواهد لان الحس الفني والعلاقات الاجتماعية كانت حاضرة في البصرة .

ففي " بلاط السريدار خزعل خان امير المحمره " تمت استضافة الفنان اللبناني "قيصر الجميل" 2 " ليرسم له ولابناء اسرته مجموعه من الصور الشخصية حيث منحه الشيخ خزعل مكافآت قدرت بسبع مائة ليره ذهبية ومازالت اللوحات الزيتيه موجوده حاليا عند ورثه حفيده " المحامي سلمان الشيخ عبد الكريم الشيخ خزعل "

وقد تميزت اللوحات الزيتيه بطاقة فنيه ولونية عاليه وباسلوب واقعي جذاب اتخذ البساطة في التعبير اذ يعتقد بان الفنان اللبناني نقل الينا أولى السمات الاوربية للفن العراقي.

اما صور " السيد طالب باشا النقيب " التي كانت تزين حيطان قصوره في "السبيليات ابو الخصيب " والبصرة " فقد رسمت من قبل فنانين " اترك وعرب " وهي تمثله في زي " المارميران أوبالزي الافرنجي " ولا يعرف مصير اللوحات الان واين استقرت ؟

وينطبق ذلك على مجموعة قصر السيد " عبد اللطيف اغا جعفر " التي ضمت روائع من الفن الفارسي والاسلامي ورسومات عن " الحريري " وخمريات الشاعر " عمر الخيام " و عدد كبير من المجسمات البارزه المصنوعه من الحجر الجيري والمرمر الايطالي ولوحات بالحبر الصيني والفحم نفذت في نهاية القرن التاسع عشر مع تشكيلة معمارية واعمال خشبية شملت الشناشيل والاعمدة الخشبية التي ضمت فنون الخط والرقش العربي ظلت قائمة حتى "استملاك القصر من قبل وزارة الثقافة " في مرحلة السبعينيات من القرت العشرين .

وكانت بلدية البصره قد قررت هدم القصر سنة 1977 لبناء مننديات وشاليهات ومساح على ارضه حسب توصية مديرية السياحة العامة باعتباره خارج اطار الابنيه الاثريه " التي تفترض ان يمضي على البناء زهاء 200 سنة " وقد جوبه القرار من قبل نقابة الفنانين وجمعية التشكيليين العراقيين بالرفض فتم تشكيل لجنة ضمت كل من المهندس "منذر البكر رئيس بلدية البصره والدكتور قاسم الموسوي عميد كلية الهندسه والسيد احسان السامرائي رئيس نقابة الفنانين والسيدة هندان الخضيري "ممثلة السياحة في البصره وقامت بالكشف على القصر ونقضت قرار والطلب من محافظة البصره الموافقه على تسليمه لنقابة الفنانين لتحويله الى معرض دائم للازياء البصرية والفنون التشكيليه .

الا ان احداث الحرب العراقيه الايرانيه عام 1980 وما شابتها من اصوات تحريضيه بحجة المعركه دفعت بالاثر الجميل الى الدمار بعد استملاكه من قبل وزاره الاعلام ثم الحاقه قسرا بالقصور الرئاسية التي عملت على تفويض محتويات القصر من اللوحات والتماثيل والرقش العربي بحجة ترميمه وابدال محتوياته الفنيه باعمال معاصرة , فقضى التعصب الفكري على تراث من اللوحات والتماثيل والزخرفة الاسلاميه ولم يبق من تراث القصر غير تماثيلين لآسدين مصنوعين من البرونز كانا يقفان في مدخل القصر تم تنفيذهما في مدبنة " برمنغهام " لفنان لا يعرف اسمه ثم انتهى القصر سنة 2003 ليصبح مقرا للقوات البريطانيه المحتلة !!.

لقد عرفت البصرة مجتمعا حضاريا تواجد فيه ما يزيد على "30" باشا " يمثلون النسيج البرجوازي المميز بالثقافة والتراث وهي اسر حاولت تقليد واتباع الاساليب الحديثة من فن معماري وثقافة كما شاهدتها في تركيا وايران والهند واوريا فكان لها ان كونت وجود مميزا من البيوت والتحف واللوحات والكتب عملت على احتواء التراث المحلي وتكليف مجموعات من الفنانين الاجانب والمحليين على رسم رجالهم , في وقت كان المجتمع يسبح في التأخر . إلا ان هذا التراث تعرض للتخريب بفعل الاضطرابات السياسية والثورات والفتن الداخلية والانكسارات الاجتماعية الحادة والهجرات التي ادت الى ضياع التاريخ الحقيقي وحتى نوالي بحثنا عن نشوء الحركة التشكيلية في البصرة نحاول ربط التاريخ المعاصر بالتسلسل الزمني اذ يعتقد بان "الفنان فاضل محمود" ليس الاول في تسجيل الحركة التشكيلية في البصرة الذي عرضت اعماله في معرض "سوق عكاظ " والذي اريد له ان يكون اول معرض للفن التشكيلي لفناني العراق في بغداد عام 1924 عندما شارك بلوحتين,رسم فيهما طبيعة البصرة الحقيقية " ورغم مكانة الفنان " فاضل محمود" في تاريخ الفن العراقي الا انه لم يفصح عن تجاربه وعلاقته مع الفنانين البصريين أو يحاول تقديم عرض لواقعها الحضاري .

فالبصرة عرفت نهضة فنية واسعة من خلال تواجد مجموعه من الفنانين العرب والاجانب الذين عاصروا مجتمعا وطبيعتها وانتسبوا الى عالمها ليتركوا بصماتهم عليها . كما غاب عنا الكثير من الفنانين البصريين و اللوحات التي رسمت لبعض الشخصيات السياسية والرجال الذين تخرجوا في الجامعة الامريكية" وقد كشف النقاب عن بعض تلك الروائع في المعرض التراثي الذي اقامته جمعية البصرة السياحية في تموز عام 1979 عندما عرضت الكثير من التحف الشخصية والرسوم والمطرزات إلا ان المعرض جوبه بالصمت وطمست اثاره.

ان القلق السياسي والاجتماعي الذي ساد خلال نصف قرن من الزمان قد اوقع البلاد في متواليات من التناقض بسبب طغيان الرأي الواحد وتأثيره على مسالة التدوين ,والمشكلة ليست قصور من الباحثين بل نتيجة لتبعات التناقض السياسي الذي تمكن من طمر وحجب الكثير من الاسماء والاحداث وصولا الى الحاضر الذي أصطدم به المواطن بعد الاحتلال عبر طوفان من التغيرات والتوجهات غير العلمية التي لم تحرر الفنان من غيابه بل عملت على مسح تاريخه لذا فإن محاولتنا لاعادة توصيل الحركة التشكيلية في البصرة وكشف رموزها الحية ضمن المسار المتناقض وتحت كاهل التغيرات الاجتماعية والفكرية يتطلب الصرامة بوجه الموانع اللاحيادية والحصار والتحريف بما يمتلك من شواهد متعثرة وغير متكاملة وهذا ما يتطلب منا النظر الى الواقع لا بعيون معاصرة بل بمنظور زمني تحليلي يساعدنا على الرؤيا .

" فالمثقف " منذ بدء القرن العشرين حاول ان يكون طموحا في عطاءه " ادبيا او فنانا " بسبب الفقر الكبير في الوسائل والممكنات وهو ما جعل ساحة عمله اكثر صعوبة , فكان عليه ان يكتب النص المسرحي ويؤلف اغانيه ويرسم ديكوراته وخطوطه ويمثل و يكتب عنه وفي ضوء هذه الحويلة كان لابد من البحث لتصحيح الكثير من الاغلاط والوقائع .

ان ظاهر الفنان الخلاق لم تتكرر بعد تلك المرحلة التي كان فيها الرواد ومن
لحقهم حتى نهاية السبعينيات من القرن الماضي يمثلون الثورة على الماضي
ويمثلون معها اصالة رائعة في احياء التراث العربي والحفاظ على وجوده رغم
تأثرهم بالتيارات والمدارس الحديثة وما يثبت ذلك انهم ظلوا اوفياء لرواد الفن
وتراثه واعترفهم باثاره وتطبعهم بوصايا وتعليمات اساتذتهم وهو ما ينبىء
عن ايمان روجي بتاريخ امتنا العربية ودورها في احياء التراث وقد اثبتوا ذلك
بكل ما تركوه فلم يتظاهروا الا بانهم من ذلك النسيج القومي ومن سلالة
الفنانين الذين خطوا لهم الطريق الجديد الى المستقبل .
وقد اكتشفنا عبر عملية البحث مجموعة ذكريات مدونة أو مسموعة في اوراق
الفنانين " جاسم حمزه ومحمد البياتي و جاسم محمد الاحمد ومهدي قنبر علي
وعبد الرضا بتور و لويس توماس وحسن العنزي " يتحدثون فيها عن الغائب
من الاحداث وهو ما اشرنا له ..

مراكز العروض التشكيلية

عرفت البصرة بعد الاحتلال البريطاني لها سنة 1914 ولعاية سنة 2003 بعض النوادي والقاعات والمدارس والمقاهي استخدمت في تقديم الفعاليات المدرسية ومعارض الرسم ومن تلك المراكز..

المراكز والقاعات من سنة 1914 ولغاية 1941

- *قاعة الملك فيصل الاول
- "خلف بناية المواني العراقية بالمعقل " وقد هدمت القاعة " قبل الحرب العالمية الثانية .
- * مقهى ناصر حبش " عند مدخل محلة البجاري
- *مقهي ابراهيم جاسم الايرواني مدخل سوق الهنود
- *المركز الثقافي البريطاني في شارع الاستقلال
- *قاعة التربية
- *نادي شركة نفط البصرة
- "ولم يبق من تلك المراكز الا قاعة التربية ونادي شركة نفط البصرة "

المراكز وقاعات العروض التشكيلية من سنة 1941 ولغاية سنة 2003

- غاليري الفنانين.. جبار داود العطية وادهم ابراهيم ادهم
- غاليري الفنان ابراهيم سفر " كافتيريا "
- غاليري جمعية البصرة للسياحة
- قاعة نقابة الفنانين " بهو البلدبة "
- قاعة جمعية تشكيلين العراقيين "شارع الخليج العربي "
- قاعة بهو الادارة المحلية "الاستديو الانتقالي لتلفزيون البصرة "
- غاليري 75 "الفنان ناصر الزبيدي "
- قاعة التربية
- قاعة دور الثقافة الجماهيرية
- قاعة مبرة البهجة
- قاعة الاتحاد المحلي لنقابة العمال
- قاعة نادي الميناء
- صالة فندق الشيراتون

ظلت هذه المراكز رغم التغيرات التي وقعت في البلاد تؤدي دورها حتى الاحتلال عام 2003 عندما عملت يد الارهاب على تخریبها والغاء وجودها حتى ان اول معرض تشكيلي اقيم بعد شهر من الاحتلال على انقاض "قاعة فندق شيراتون البصرة"

ملامح الفن التشكيلي

تميز الفن التشكيلي في الفترات الاولى المحددة في بدايات القرن العشرين بملامح محددة في الرسم وهي ..

• رسم الشخصيات portret "باقلام الفحم والاصباغ واقلام الباستيل والشحم والخشب والحبر الصيني وبالالوان المائية والزيتية .

• الاهتمام الواقعي بالطبيعة land scape ورسم النخيل والبساتين والانهار والموروثات المحلية مثل المناسبات الدينية ومواكب العزاء والتشبية في عاشوراء بمناسبة شهر محرم " اضافة لاعمال الخزف والفخار والمنسوجات الشعبية اليدوية .
اما حركة الفن فقد عرفت في بدايات القرن الماضي مجاميع من الفنانين الذين عاشوا في البصرة واشهرهم ..

" شيرين مراد السلامي وعبد الرحيم عشير وانور خضوري عزرا حسقيل وخليل ابراهيم جبران وقاسم الكرناوي وستار "الرسام "ومحمد العومي ومحمد حسين اسماعيل وعبد الجبار الشيخ وسليم ايليا وعبد الجبار الشيخ وكريكور فرنسيس باكوس وسليم بلايا وجون اصفر وعبد المجيد عشير وسلمان النعساني وكاظم البغلاني ومهدي قنبر اغا وعلي باشا و ابراهيم الكمالي وعبد الرزاق عبد المحسن الصانع وهادي البنك وحسن شويلي وعلي الجابري وابراهيم الجزائري ومحمد سعيد الصكار وطعمة الحلفي وعبد الرضا العكيلي وعبد المجيد الدقتر وخالد عبد الكريم العصيمي وعبد الرزاق العايش وجوزيف كونوي وعلي الجندي ولويس توماس وعلي الخرجي ومحمد خلف الزبيدي وناصر جبرالزبيدي و عجيل مزهر ومنقذ الشريفة وعبد اللطيف الناهي وايد صادق وشاكر حمد وعبد الله شاكر وادهم ابراهيم ادهم ويحيى محمد علي وفيصل لعبيبي ومحمد عبد وطه الشاوي وجبار حميدي واحمد الجاسم وشاكر محمود الياسين وعبد الرضا بتور وصبحي المدرس ومجيد ثعيورالعلي وفرنسيس لويس وسهيل الجزائري ويعرب السيد طالب الكباسي وهادي الصكر وكريم حميدي ورويا رؤوف الجبوري وعبد الباقي النائب وعبد الكريم المانع وحسن زبون العنزي ومحمد راضي عبد الله وجبار داود العطية وعبد الغفار مال الله وسلمان البصري ومحمد الصكار واسماعيل فتاح الترك وعبد الغفور النعمة واحسان السامرائي وعادله فاضل وفاروق حسن وعبد الملك عاشور وعلي طالب وخوله السالم واسماعيل التميمي وماري زكريا وحسين البدري ونجاة حداد وناهده الترك وموريس حداد ودينار جبار ومحمد كاظم الجزائري واسعد عبد الحسين ومحمد سعيد الربيعي وقيس طه وصيري ايوب وعفيفه لعبيبي وخالد الداحي وسادق فرحان وضياء فاضل عباس وابو نر سعودي ومرتضى حداد وسامي حول وصلاح جياذ .

واقع الحركة التشكيلية ...

" من الصعب الحديث عن المشاركين في الحركة الفنية الا اننا نحاول القاء الضوء عليهم من خلال ما وردت من اخبار ما زال الكثير منها غامضا.. ان اول الشواهد على ذلك التاريخ هي الفنانة " شيرين مراد السلامي " الديلمي الفنانة " التي ولدت " سنة 1905 ودرست في " مدرسة راهبات التقدم المركزية ومدرسة الامريكان " وظهرت مواهبها في سن مبكرة وبتشجيع من زوجها التاجر " موسى الجرججي " رسمت " الملك فيصل الاول والشريف حسين والشاه رضا بهلوي والملك عبد العزيز ال سعود " .

كما افتتح " الشيخ عبد القادر باش اعيان " رئيس اعيان البصرة معرضها الشخصي الاول " عام 1933 والذي ضم لوحات شعبية مثل " زفة العروس " تضمنت تفصيلات اثاث العروس من دواليب وكنائير واسرة " ولوحة " الحفافة " ومشاهد لصيد الحمام " وقد حصلت على جوائز تقديرية وتشجيعية بهذه المناسبة .

وكان لهذه الفنانة ان تقود وتشارك في الحركة التشكيلية الا ان موتها الفجائي مع زوجها اثر اصطدام سيارتهما في طريق العمارة سنة 1939 قطع ذلك التاريخ اذ تبعثرت وضاعت لوحاتها بعد موتها .

أما الفنان " علي باشا " فبدأ حياته " نقاشا " لاشباب الشناشيل وبالعمل مع فناني " الشناشيل " الاسطه " حسن ليلو و حسين ليلو والاسطه .. محسن الطعان " واتخذ له مكانا تحت مقر حزب الحرية والانتلاف مقابل " مقهى هاتف " في " محلة السيف " ومن رسوماته " باع الرقي وحمالو الاخشاب وبائع الفرارات وبائع بيض اللقلق وقارئة الفنجان " في وقت كان الفنانين " عبد المجيد و عبد الرحيم عشير " يرسمان في مقر عملهما بمحلة البجاري اعمالهما الموسمية عن " الشعائر الدينية والموكب الحسينية والتجمعات الجماهيرية والاسواق الشعبية .

أما الفنان اليهودي " انور خضوري حسيقل " من مواليد 1909 " عازف عود " " في " ملهى الحمراء " ساحة " ام البروم " فقد اهتم برسم فنانات الملهى .. ومن لوحاته الشهيرة " عازف العود " التي رسمها للعازف اليهودي " سلمان سيب " وقد نهج في لوحاته طريقة الفنان " تولوز لوتريك " في رسم أجواء ملهى " المولان روج " الطاحونة الحمراء " أما الوانه فلم تعرف العمق والتوزيع الهارموني اذ كان يركب الوانه كما يراها ..

اما اشهر لوحة له عرفت على المستوى الشعبي فهي لوحة " نجمة " بانعة القيمر " وقد عرضها على صالة فندق " جبهة النهر " سنة 1942 وهي لوحة واقعية اجاد الفنان في ابراز فتنتها وانوثتها وهي في ثيابها القروية البسيطة " وقد وقع الميجر " كرملي " ضابط الاستخبارات البريطانية في حبها الذي عرضها للقتل من قبل شقيقها ..

فاصيب الفنان اليهودي " انور خضوري " بالخوف والرعب فهرب الى ايران بعد ان باع لوحاته ومقتنياته الى السيد " نجيب الرئيس " احد هواة الفن بمبلغ 67 ديناراً .

وظلت " بانعة القيمر " ولفترات زمنية قريبة تملأ حيطان المقاهي الشعبية .

ومن فناني تلك المرحلة "كاظم البغلاني" الذي اخص برسم الفولكلور الشعبي و"فرق الخشابة" وخصوصا " فرقة ابو دلم " و رئيسها " رزاك العجالي ".
ويبدو بان الواقع الاجتماعي اظهر اهتمام الفنانين البصريين بكل اشكالهم بالهموم الوطنية ومن تلك الشواهد الفنان "سليم بلايا" الذي رسم " العريف حسين رخيص " بعد قتله احد الضباط الانكليز عام 1942 فحكم عليه بالاعدام وقد رسم الفنان " بلايا" مشهد " الاعدام في الباب النظامي فالقي القبض عليه وحكم بالسجن لمدة ستة شهور.

اما الفنان " سلمان النعساني " وهو من مواليد 1914 فظهر في الثلاثينيات فاهتم برسم عمال الشناشيل وعطلة يوم الجمعة في حدائق الروضة الهاشمية في الكورنيش وعدد من المشاهد الانسانية ويقال بان "النعساني رسم لوحة تمثل اعدام "الزعيم الشيوعي" فهد" عام 1949 في حين ذكر بان الفنان النعساني قتل " عند مشاركته في مظاهرات معركة الجسر " ببغداد سنة 1948 ضد توقيع "معاهدة بورتسموث وهو تناقض ظاهر بين التأريخين؟! وبمناسبة عيد ميلاد الملك فيصل الثاني عام 1936 افتتح الوجيه " احمد الغانم " معرض عيد الميلاد في قاعة الملك فيصل الاول ضم لوحات الفنانين..
" عبد الرزاق الصانع وفرنسيس لويس وجورج اصفر وكريكور فرنسيس باكوس ومحمد حسين اسماعيل وسليم بلايا ونجيب الرئيس وعبد الرزاق العايش.

وقدم الفنان " عبد الرزاق العايش" اعماله الفنية في "مقهى حبش" وجلبها معمولة باليد من "لوحات وزهريات من مشتقات القصب والبوارين والسعف " فمنحه السيد " احمد الغانم" مائة دينار.

ومن رسامي البصرة " الفنان " عبد الرزاق عبد المحسن الصانع" الذي رسم صورة للفنان الفولكلوري " تومان" أما لوحته الشهيرة "المربانية" فموجودة بالمملكة العربية السعودية كما ذكر وكان قد اهتم برسم الكثير من المشاهد الانسانية والتاريخية على حيطان مدرسة " طلحه بن عبيد الله " في الزبير عندما كان معلما فيها ..

و" الصانع " تعود على ايداع لوحاته في سرداب بيته الا ان تداعي الزمن وانهيار السرداب وطغيان المياه قضت على آثاره قاطبة .

اما الفنان " خليل ابراهيم جبران" فاهتم برسم محافل الطائفة المسيحية واعيادهم ويعتقد بان بعض لوحاته موجودة في احد اديرة البصرة الا ان التحولات بعد احتلال العراق اضاعت تلك الاثار علما بان الفنان "خليل" اهتم كذلك برسم بعض المشاهد الشعبية مثل بائع " اللوزينه"

وازدهر الفن التشكيلي خلال فتره الثلاثينات والاربعينات بظهور الفنان "ستار الرسام" الذي كان مبدعا في الرسم الكاريكاتوري.. ومن لوحاته "القصاب وبائع الفحم وعمال الطابوق وحرانق الصرانف سنة 1955" اضافة الى صورة نادرة رسمها للفنان محمد علي مراد " الحلاق " .

ومن الفنانين التشكيليين الفنان " قاسم الكرنابي" الذي تخرج في معهد الفنون الجميلة وشارك باول معرض لعيد تتويج الملك فيصل الثاني 1953 قدم فيها لوحات " المهيله وسباق الخيل وصيد بن اوى وصور عن معارك فلسطين وكان يمكن ان يكون فنانا مشهورا بعد ان اعجب به" الملك فيصل الثاني" الذي

كان يهوى الفن فانتدبه الملك الى قصر الزهور " ويقال بانه قتل صبيحة يوم 14 تموز عندما داهم الانقلابيون القصر وقتلوا الاسرة الهاشمية الحاكمة على غرار ما وقع "لاسرة رومانوف" سنة 1917 خلال الثورة البولشفية ويقال بان الفنان كان يومها يرسم صورة لاحدى الاميرات " .

وما يضاف الى هذه الحقبة الزمنية ظهور فنات مثقفة حاولت ايجاد نوع من التواصل والخلق الفنى بين واقع المدينة ومداراتها الفنية ومن هولاء الفنانين الفنان الموسيقي "مجيد ثعيور العلي" الذي اهتم برسم وجوه مطربات عراقيات وعربيات ومشاهد نهريّة بالالوان المائية و الفحم والفنان المسرحي اسعد عبد الحسين والفنان المسرحي محمد سعيد الربيعي والفنان المسرحي والكاتب عبد الغفور النعمة و الشاعر الدكتور "قيصر معتوق" اللبناي " الاصل الذي رسم مجموعة فنيه وتراثيه وكان يسكن في جزيره " الداكير " المطلة على شط العرب.

كما ظهرت اعمال فنيه شعبيه السمات للفنانين " محمد كاظم الجزائري ودينار جبار "في منهجهما الفطري , فرسما الوانا من تراث البصره الفولكلوري والطقوس والشعائر الدينية ملأوا بها حيطان المقاهي والمنتديات الشعبيه وهي لوحات لم تهتم بالنسب المعروفة في الرسم او تستعمل الالوان الزيتيه او المانيه فعوضا ذلك باصباغ النيله والمعاجين الزيتيه والاصباغ المنزليه " البوية " .

وظهرت ايضا رسومات الفنان "الهندي الاصل "جوزيف كونوي"ابولانس" وهي لوحات رائعه من الفحم والباستيل والالوان المائيه ومنها لوحة مازالت محفوظة عند "السيد عبد الرزاق الملاح" تتجلى فيها واقعية جذابة , اضافة اللوحات المتواجده عند " ال باش اعيان وال بركات والعبد الواحد والخضيري" وكذلك رسومات الفنان "الراهب " دادي شوغ كيخ " المتاثر باسلوب الفنان "راميرانت " ولوحاته الدينيه ما زالت تغطي حيطان دير ومدرسه الكلدان في محلة الباشا ثم اسدل الستار على الفنان الراهب بعد التغيرات السياسيه في البلاد عام 1963 لرسمه صورة للزعيم عبد الكريم قاسم .

ومن الفنانين الين اهتموا بالنحت على الخشب الفنان "نجيب محمد العابري والفنان عباس عبد السيد" والفنان عبد الرضا بتور" الذي انتج بعض الاعمال الجميلة مثل تمثال "الغزالة" والفنان "حسن شويل" الذي بدعا أعماله بتمثال " العارية" وهو تلميذ في ثانوية الملك فيصل " وقد ابدل الاسم في حينه الى "الراعية العارية " اضافة للفنان علي الجابري وطعمه الحلفي"

الخطاطون

فى الاول من حزيران عام 1943 اقيم اول معرض للخط العربي فى البصره
دعت له شركه " فيلبس " للراديو ففاز بالجائزه الاولى كل من الفنانين:..
" عبد الرحمن الذيبان " فى "خط النسخ " و "ياسين الشاوى " فى "خط
الثلث " و "واصف خضير العطار " بخط الرقعة وقد ترك الفنان "ياسين
الشاوي " الذي " كان يعمل محاسبا لسجن البصره " مجموعه من الخطوط
التقليدية الاسلاميه الجميله ومن اثاره الفنية الباقية " شجرة أسرة باش اعيان
المحفظة فى المكتبة العباسية وعرف من الخطاطين ..

"مهدي محمد فريد وصلاح مهدي و محمد سعيد الصكار و محمد عبد
الوهاب "نفذ الكثير من الجداريات والتخطيطات فى مرسومه مقابل " مدرسة
السيف " والخطاط ابراهيم ناجى " ممثل وخطاط "وتوفيق البصرى "ممثل
وخطاط" وعيسى حسين وخضير العزاوي وسامي حول و عبد الكريم الرضان
وجبار حميدي وكريم حميدي وطه الشاوي.

وهناك مجموعة من فناني الحرفة خارج الاطار التشكيلي مثل الفنان
"اندرواس شيعان" بصناعة النماذج المعدنية للسفن والمؤسسات التي توزعت
فى المعارض وبين الاصدقاء ومن هولاء ايضا "الصاغة " ومبدعو الحفر
والمينا على الفضة والذهب وعلى راسهم الفنان زهرون عماره " ابو
الشاعره " لميعه عباس عماره" ومن عاشوا البصره " الفنانون " عزيز غازي
وهادي السبتي و عبد الجبار سيف و صدام الهلالي و عبد الحميد سرحان وحسن
محمود وهاشم صكار.

الفن فى البصرة

في الاربعينيات ظهرت مجموعة كبيرة من الفنانين المثقفين ومعلمي الرسم أمثال " الفنان حسون على " المعلم في مدرسة عاصم بن دلف و "الفنان عبد الجليل ابراهيم " رسام وموسيقي وممثل مسرحي " و "الفنان عبد الباقي النائب" الذي كانت له اثاره الفذه من خلال تدريسه لمادة الرسم في المدارس الثانوية وتميزت لوحاته بالواقعية الفنان المحترف اسماعيل صدقي " كردى " والفنان محيي الرفاعي " وله لوحة بالفحم تمثل الشاعر الزهاوى في المكتبة العامة " و لوحة للشاعر الرصافي التي رسمها الفنان "فاروق حسن" , اما الفنان " روضان موسى " فقد رسم في حينها "صورة للدينار العراقي" و عليه صورة الملك فيصل الاول وقد اعتبرت يومها مثال الابداع والاتقان .

و واصل الفنان "عبد الله الشيخ" " رسوماته المانية ليصبح مصمما في معمل نسيج الكوت " والفنان "زكي وطبان الذي اهتم بهندسة الديكور والرسم والزخرفة واشهر اثاره ما تركه في " فندق رعدان " والفنان عبد الغفور النعمه " الذي اهتم بالرسم والمسرح والسينما والادب و رسم لافتات الافلام السينمائية و للفنان والاديب " احمد سالم والفنان والاديب اليهودي داود سيزاني.

اما الفنان شاكر عبد الله " فقد هاجر الى القاهرة ولم تسمع اخباره . أن المثير في مجموعات الفنانين التنوع الذي كانوا يمارسونه في مجالات الرسم والخط والمسرح والادب لاحساسهم بان الساحة الاجتماعية والثقافية كامن مهينة لانتاجهم فاندفعوا لاحتلال مكان الصدارة فرسموا واشتركوا في الميادين الادبية والفنية كافة وغايتهم النهوض بمدينتهم التاريخية "البصرة" ومكانتها الحضارية لتمتعها بطبيعية خلابة فاتخذ بعض الفنانين من بيوتهم مراكز للعمل ..

و سجل " بيت كريك" في " جزيرة الداكير" الكثير من تلك المشاهد بسبب موقع البيت المطل على شط العرب وعلى " كردلان " المحاطة بالاشجار, اضافة الى طريق ابي الخصيب الغريق بالجداول والنخيل والشناسيل و طريق الاثل في الزبير

وقد اعتاد الفنانون عرض رسوماتهم للسياح والزائرين في فندق شط العرب وهي رسوم مائيه وبالفحم فكانت بمجموعها سجلا لتاريخ الفن التشكيلي في البصرة !!

وفي تلك المرحلة ازدادت بعثات الموانى العراقية وشركة نפט البصرة وتم فتح منتديات ساعدت على خلق اللقاءات الفنية مثل " نادي البورت كلاب " و نادي شركة نפט البصرة والمعهد الثقافي البريطاني " وكانت " مجله اهل النفط " تغطي اخبار الحركة والفنية.

بعدها ظهرت معارض فنية كثيرة مثل معرض البصرة الدولي عام 1955 الذي افتتحه الملك فيصل الثاني والملك الحستين ابن طلال ملك الاردن وقد

تجلت في المعرض اعمال الفنان " ابراهيم الكمالي وطه الشاوي ومحمد عبد وسهيل الجزائري ومحمد راضي عبد الله وجبار داود العطيه " الخاصة بالتراث والشناشيل ومشاهد الطبيعة

كما عرض الفنان " طه الشاوي لوحاته مع الشاعر والفنان خالد محمد خالد " في الكويت عام 1956,

وخلال تلك الفترات وما سبقها , ظهرت مجاميع اخرى من الفنانين مثل " الفنان فؤاد عبد القادر الكبان ولوحته الشهيره " الزمن " التي كشفت اول تاثيرات المدرسة الواقعية الجديدة وظهر ايضا الفنانين المصور " مهران ومحسن سالمين وهادي الصكر وعصام الشريده وفنان السيراميك محمود شاكر والفنان ستار كريم و حامد الصفار و صلاح مهدي الخطاط واصف العطارو سعدون الجامع و ابراهيم الجزائري و حسين فالح علي وعبد اللطيف الناهي و احمد عبد الواحد الشاوي و ناصر جورج و سامي حول و قاسم رؤوف و عباس المظفر و مهدي محمد فريد و عبد الودود جعفر و أديب العابري وحسين شويلي و حميد عبد الباقي و فاروق يعقوب و يعقوب يوسف مجيد و معين المظفر وعوده الكمالي و ابراهيم شعبان و ماجد عباس و احمد حسن ابراهيم " أبو نزار " و جواد علي موسى و سعيد جعفر و محمد رضا سهيل وسلمي عماره و أرام المصور و " كامل عبد و جميل عبد " اشقاء الفنان محمد عبد و أمين محمد "

و في سنين الثورات والانقلابات العسكريه بعد 1958 وحتى الاحتلال عام 2003 مرت الحركة التشكيليه بتطورات وقفزات ساهمت في النهضه الفكرية الان التنافس السياسي وظهور الافكار المتطرفه قد اثرت على محاور الفن فأنطبت على الواقع الفكري والاجتماعي وهو ما اوقع بالفنانين وسط الاطراف اليمينية واليسارية لمجرد الايحاء بالانحياز الا ان غلبة الحس الفني عند البعض اجبرتهم على الحياد في العمل والانغمار في المدارس الفنية ذات المنهجيات العالمية التي تأثرت برسومات الفنانين " فائق حسن وجواد سليم وحافظ الدروبي وخالد الجادر واسماعيل الشخلي وجميل حمودي وشاكر حسن ال سعيد ومحمود صبري وكاظم حيدر و اكرم شكري " وقد خلقت الانطباعية الجديده والتعبيرية اتجاهات فنية جاده نهضت بالفن العراقي الى ينابيعه وروافده العالمية فرسموا الكثير من المشاهد والرموز الشعبيه والتراثيه مثل "ساعة سورين وطريق ابي الخصيب وجامع المقام والائل و مبنى القشله وجسر هول وقناطر البصره وباعة بيض اللقلق والفرارات والشناشيل" وكان من الطبيعي ان يؤثر ذلك على الفنانين في البصره الذين تخرجوا في معاهد الفنون وسكنوا بغداد لفترات متفاوتة من الزمن و انقطعوا نهائيا عن البصرة " الفنان "اسماعيل فتاح الترك ومحمد الصكار ومحمد مهر الدين وعجيل مزهر و ليلي لعبيبي وصلاح جياذ وفيصل لعبيبي ونداء كاظم "

في وقت استمر الفنانون " محمد راضي عبد الله وجبار داود العطيه وفاروق حسن وموريس حداد ومحمد خلف الزبيدي وادهم ابراهيم وعبد الغفار مال الله " على رسم المناظر الطبيعية والسفن الشراعية والمهيلات والابوام على طريقة " سيزان وماتيه ورينوار . "

وكانت اولى الظواهر التي وقعت بعد سقوط الملكية عام 1958 المعرض الاول للفن التشكيلي الذي ضم اعمالا جادة في المدارس الواقعية والانطباعية الى فضاء و احتوت على رسومات مانيه وزيتيه متأثرة بطبيعة البصره لابراهيم الكمالي وطه الشاوي وسلمان البصري "

وبمناسبة اليوبيل الفضي للمواني العراقية عام 1960 أقام بعض فناني المعقل معرضا شارك فيه كل من الفنانين " طه الشاوي و سامي حول و أديب العابري "شقيق" النحات ناصر جورج ."

وتبعت ذلك معارض اخرى تجاوزت صيغه المرحلة الماضية والهيمنة الرومانسية في ادخالهم للمنهج الواقعي الاشتراكي مصبوغة بالشعارات السياسية والملصقات السياسية التي سادت كحى التطرف السياسي والعنف وظهور ما خلق اتجاهات حاولت ركوب الموجه والسقوط في خضم الصراعات الشعائرية ثم اختفت بتاثير التضادات والانحرافات السياسية وبعدها ظهرت جماعات منفردة من الداخل مثل جماعة "الثورة و الزاوية و الظل والدائره والشراع والمثلث " ضمت الفنانين محمد راضي عبد الله وجبار داود العطيه وماهود احمد وعجيل مزهر ومحمد الزبيدي وفاروق حسن وسلمان البصري وغيرهم وهي اتجاهات موسمية لم تخرج عن اطار " التقليعات " فلم تسجل تاريخا للحركة التشكيليه , انما جاءت كروافد تجديديه للفكر والفن والثقافه فاعتبرت فترة الستينيات فترة تحول وسط الصخب السياسي والاجتماعي للبلاد وخلالها ظهر "غاليري ابراهيم سفر" عام 1964 ليصبح مركزا مختارا لتجمع التشكيليين .فكان راصدا للوضع الفني ..

ففي عام 1965 شارك كل من الفنانين " موريس حداد وفاروق حسن مجموعة من اللوحات في المعرض الامريكي قدم فيه الفنان مؤيد عبد الصمد العلو معرضا لاعماله .

وفي نفس السنه ظهرت مجموعه من منحوتاته الحديثه ورسومه وكان الفنان مؤيد عبد الصمد والفنان جبار داود العطيه والفنان فاروق حسن الذين شاركوا الفرق المسرحيه "وفرقه المسرح الحديث وفرقه نقابة المعلمين" في تصاميم الديكورات .

كما قدمت الفنانة "عادلہ فاضل" معرضها الشخصي

و قدم الفنان محمد خلف الزبيدي معرضا لاغلفة الكتب .

وفي عام 1967 قدم " الفنان عبد الكريم الرضان " اول معرض للخط العربي الاسلامي تبعه الفنان عصام الشريده 1966 في عروض منوعه.

ومطلع عام 1969 قدم "الفنان عبد الغفار مال الله" معرضه الكبير لتراثيات البصره ومشروعه لاعادة بعث التراث القومي وانشاء جدارية خشبية لتاريخ اليصرة بدءا من جامع المقام وبيت السيد محمد خلف العبد الواحد وساعة سورين ومجموعة قصور البصرة حتى مقهى ناصر حبش .

وفي السبعينيات ظهر " نادي الفنون وغاليري جمعية البصره السياحيه والمركز الثقافي لجامعة البصره ومعرض نقابة الفنانين " فادت الى تحولات في الحركة الثقافيه لانفتاح الثقافه وتوزعها من مراكزها العامه في " كازينو علي بابا" الذي حمل بصمات ورسوم الفنان ادهم ابراهيم وكازينو حداد وفي الواجهات الفنيه الخاصة بالمنظمات ودور الثقافه الجماهيريه وفي " تلفزيون

البصرة" " الذي عمل فيه كل من الفنانين شوكت الربيعي " مؤلف سلسلة
المباحث والفنون التشكيلية " والفنان احمد الجاسم " الذي عرف بعد ذلك على
المستوى العالمي في فرنسا والمانيا والفنان طه الشاوي والفنان يحيى محمد
علي والفنان ناصر الزبيدي والفنان احمد سعيد والفنان صالح الشويلي "
في تخطيط وتنفيذ اللوحات والديكورات .
و تم افتتاح اول فرع لجمعية الفنانين العراقيين و ضمت جمعية الفنانين العراقيين
كل من الفنانين : -

محمد راضي عبد الله وجبار داود العظية وادهم ابراهيم وفاروق حسن ونجاة
حداد وعلي طالب ومؤيد عبد الصمد وقيس عبد الرزاق و ألدكتور علاء بشير
وسلمان البصري ومحمد خلف الزبيدي ومحمد الصكار وهيفاء الحبيب والدكتور
فلاح الجواهري وعبد الله شاکر وسهيل الجزائري واحمد الجاسم وحسين
البدري ومهدي الاسدي وكريم حميدي ومنقذ الشريده وحسن الشويلي وعبد
الجبار الجوزي وطه الشاوي و خالد الداخي □ وجبار حميدي وعبد اللطيف
الناهي و ابراهيم الجزائري وعبد الغفار مال الله وشوكت الربيعي وعادله فاضل
وأحسان أسامرائي وشاکر حمد ومحمد عبد و ابادر سعودي وسعد الطه وناصر
الزبيدي وعبد الكريم الرمضان وعبد الرضا بتور واحمد الطه وايد صادق
وصادق الفرحان وصباح حداد وصالح كريم وماري زكريا وصبحي المدرس
ويحيى محمد علي..

ثم اقامت الجمعية اول معرض مشترك لها مع فناني العراق عام 1971
بمناسبة مؤتمر المربد الاول ومعرضا بمناسبة الاحتفاء بذكرى الشاعر بدر
شاكر السياب وفيه رفعت الستاره عن نصب للشاعر السياب نفذه الفنان نداء
كاظم ومعرضا لجمعية التشكيليين العراقيين "بعد تغير اسمها " بمناسبة ميلاد
الجبهة الوطنية والقومية التقدمية ومعرضا للبوستر السياسي شارك فيه
الفنانون محمد راضي عبد الله والدكتور علاء بشير واعضاء جمعية لفنانين
التشكيليين واعقبه معرضا للملصقات السياسية اثناء حرب تشرين ومعرضا
للبوستر السياسي بمناسبة تامين النفط ومعرضا للأطفال " وهو تقليد استمر حتى
عام 1979 " اضافة الى معارض شخصية ..

" للفنان الدكتور عبد الاله الحلبي ومعرضا الفنان عيسى حسن ومعرضا الفنان
الدكتور صفوت زكي و معرضا للفنان السوري مصطفى الحلاج "وقد اثار
المعرض موجة من الاستنكار عند الوفود المشاركة في مؤتمر المربد بسبب
واقعيته المكشوفه التي رسم فيها الحلاج القضية الفلسطينية من خلال تخطيطات
رائعه التكوين , ظهر فيها العدو الصهيوني على شكل ثور يضاجع بقرة عربية
وهو رمز للوضع المتدهور الذي وصلت اليه الحكومات العربية !! وقد رفع
المعرض بعد ساعات من افتتاحه! ؟

وقدم نادي الفنون معرضا للفناتة "سيتا هاكوبيان " ومعرضا للفنان شاکر حمد
في نادي الفنون ومعرضا للفنان الصغير علي الزبيدي " ابن " الفنان ناصر
الزبيدي " عام 1974 " وفي 7 نيسان من عام 1975 افتتح الفنان ناصر الزبيدي
غاليري 75 ليكون مركزا لعرض النتاج الفني والمساهمة في رفق الحركة
التشكيلية وقد اصدر كراسا بالمناسبة كما ساهم غاليري 75 في معرض
الاول من ايار و معرضا للجبهة الوطنية ومعرضا للفنان ابراهيم الجزائري

ومعرضا عن تل الزعتر للفنان ناصر الزبيدي " نقل المعرض الى وارشو في بولونيا .

و قدم الفنان والشاعر والمسرحي عبد الامير السلمي معرضا لرسوماته ومعرضا لفنانات اتحاد نساء العراق 1976 ومعرضا لفناني اتحاد نقابات العمال ومعرضا للفنانين فاروق حسن وهيفاء الحبيب ومعرضا لتصاميم اغلفة الكتب للفنان محمد خلف الزبيدي ومعرضا لفن التخريم على الخشب لفنان عبد البطاط ومعرضا الفنان موريس حداد ومعرضا لجمعية التشكيليين للرسوم السياحية دعت له محافظة البصرة من "لوحات وماكيتات " لتزيين ساحات البصرة .. وفي الاول من شهر تشرين الثاني عام 1976 تم افتتاح معهد الفنون الجميله في البصرة بعد الجهود التي بذلها الفنان حقي الشبلي والفنان الدكتور خالد الجادر وجامعة البصرة ونقابة الفنانين وجمعية التشكيليين العراقيين اضافة لدور الفنان محمد راضي عبدالله " ليكون خطوة عمليه للنهوض بالحركة التشكيلية و تبع ذلك انعقاد المؤتمر الاول لنقابة الفنانين لعموم العراق 1977 بحضور الفنان حقي الشبلي والفنان ابراهيم جلال والفنان اسماعيل الشبخلي كما تم افتتاح غاليري جمعية البصرة للسياحة لعرض نتاجات الفنانين البصريين.. وقدم الفنان عبد الله الشمري معرضه في 3 ايار 1977 ومعرضا للفنان عبد اللطيف الناهي ومعرضا لجامعة البصرة عام 1978 باشراف الفنانة نجاة حداد والفنان مؤيد عبد الصمد العلو ومعرضا للرسوم الكاركتيرية للفنان احمد سعيد وفي 7 نيسان 1979 أفتتحت نقابة الفنانين معرضا للفن التشكيلي "الرسم والنحت والسيراميك " ليكون نواة لمتحف الفن التشكيلي الدائم في بهو نقابة الفنانين فرع البصرة " بهو البلديه سابقا" وضم لوحات ونصب وتمائيل للفنانين:-

عبد الله شاكر و عيسى حسن وحامد مهدي عبد علي وعبد الملك عاشور وجبار حميدي ومحمد خلف الزبيدي ومحمد راضي عبد الله وسعد الطه وموريس حداد وجبار داود العظية وسلمان البصري وشاكر محمود ياسين ومحمد أمين البنك ومؤيد عبد الصمد وعادله فاضل وجبار حميدي وصبحي كامل المدرس وشاكر محمود الياسين وصباح حداد وناصر الزبيدي وخالد المبارك وفاروق يعقوب وهيام السامرائي وهاتي ابراهيم و يحيى محمد علي وجودت الوندائي وعبد الكريم الرمضان وحميد عبد الباقي وخوله ناصر السالم وخالد الداحي وصادق فرحان وضياء فاضل عباس.

كما ساهم الفنانين..

" نداء كاظم وقيس عبد الرزاق وصبحي المدرس وعبد الرضا بتور ويحيى محمد علي ومنقذ الشريده وابو ذر سعودي " وعبد الخالق البدر وناصر الزبيدي ومنقذ الشريده ومؤيد عبد الصمد العلو ومرضى حداد " في تنفيذ بعض اعمال النحت.. شملت تماثيل.. السياب و الفراهيدي وعتبه ابن غزوان ومعركة ذات الصواري ونصب جامعة البصرة اضافة الى مجاميع من المعارض والمنحوتات.

ان مرحلة السبعينيات 1970 حتى منتصف 1979 تدفعنا للاعتقاد بانها مرحله مهمة في تاريخ الحركة التشكيلية والثقافية عندما قامت المؤسسات

الثقافية والفنية لوزارة الثقافة " اذاعة وتلفزيون البصرة والفرقة القومية للفنون الشعبية ودور الثقافة الجماهيرية ومديرية السياحة ومحافظة البصرة وجامعة البصرة وبلدية البصرة ورئاسة صحة البصرة و مديرية تربية البصرة ومؤسسة الموانئ ومؤسسة نفط الجنوب والاتحاد العام للعمال ومعهد الفنون الجميلة بدعم كبير لحركة الفنون وتشجيع معارضها ومسارحها وقد اثبت الظروف بان الفن لن يزدهر الا حين تكون هناك اداة فكرية ومادية قادرة على استيعاب هموم الفنان واماله وشعوره بالتمكن من ارادته وفنه وحريته و بات صوته تعبيراً عن الجماهير وفي هذه المرحلة ظهرت التأثيرات الفنية جراء الانفتاح على العالم والزيارات والبعثات الى خارج العراق ولاول مره يتجاوب الفنان والجمهور على المعارض عندما بهرته الحركة الفنية ووجود فن قادر على محاكاة الفكر واقعياً وتجريدياً وتنوع الروافد المنسبة على الجانبين الانساني. والروحي واقتربها التجديدي وقد اثارت موجة اقتناء اللوحات وقطع السيراميك والزهور والتمائيل من قبل الاهالي في في التمهيد لدخول التصاميم المعمارية الى البيوت الحديثة الانشاء .

الا ان تلك المرحلة انطقت فجأة بعد اعلان الحرب عام 1980 من جراء التسلل الفردي وسواد الدكتاتورية التي اوقفت مسار التقدم والغت الخطط التنموية كلها وجندت الطاقات الفكرية والمالية لاجل الحرب و عندها دخلت البلاد حرباً بربريه خربت كل ما قدمه الفن من اثار وقد كرس الفن للمعركة فطغي " اللون الخاكي " على طبيعته ليتحول الفن التشكيلي الى لوحة اعلانات سياسيه وجداريات فقدت خواصها ونسبها الفنية .

وخلال تلك الفترة قام فرع نقابة الفنانين العراقيين في البصرة برئاسة السيد محمد وهيب بارتكاب اسوأ عملية ذات مغزى سياسي هي تحويل قاعة التربية " ابن غزوان " الى متحف اعلاني ضم مخلفات القصف الايراني على البصرة فقضى على اهم مركز عملي للعروض التشكيلية والمسرحية.

وحلال هذه الفترة تم افتتاح اكااديمية الفنون الجميلة وان جاءت في غير اوانها الا انها تمكنت من استيعاب العديد من الفنانين " التشكيلين والمسرحيين والموسيقين " واوجدت ممرات لبعض رواد الحركة الفنية للتدريس فيها مثل الفنانين ..مجيد العلي ومحمد راضي عبدالله .

و لم تقدم تلك الفترة الا بعض المعارض الشخصية للفنان عبد الملك عاشور ومعرضاً لاساتذة كلية الفنون الجميلة في المركز الثقافي ومعرضاً للفنانة هيام صالح السامرائي .

كما مهدت المرحلة دخول عدد كبير من الادعياء والمزيفين ليتخذوا من الفن حرفة وارتزاقاً فأدى الوضع الى هجرة الكثير الى خارج العراق بسبب الطقس المعياء بالمخاوف كما هاجر البعض لاسباب شخصية للارتزاق عندما لم يجدوا ما كانوا يريدون تحقيقه فالفقوا بكاهلهم على القوى السياسية خارج البلاد على انهم من المضطهدين السياسيين و ظهرت نتائج هذا التسلل العشوائي بعد احتلال البلاد .

اما المرحلة التي حلت بالعراق بعد عاصفة الصحراء 1991 والتي شمات انتفاضة غير مخططة ادت طريقة ممارستها واجهاضها الى ماساة اكبر عندما تحولت البصرة الى "دروع وبيوت مهدمه وخرائب وضحايا " دفعت

البلاد الى مهاوى النهب والتدمير وهيمنة الامية الفكرية وسواد الفن التجاري سواء في العروض التشكيلية والمسرحية .. تبعثها محاولات لفصل معهد الفنون الجميلة الى بنات وبنين ووضع حواجز عملية الا ان بعض التشكيليين لعقوا جراحهم وحاولوا فتح ممرات جسدوا المعاناة والنهوض من واقعهم بالجوء الى التجريد والسريالية والرمزية بينما اتجه الممثلون الى المسرح التجاري للنفاد من الستار الحديدي ومع استمرار الضائقة الاقتصادية والسياسية تم افتتاح بعض المراكز الخاصة بالفن مثل :-

" غاليري الفنان عبد الملك عاشور والفنان هاشم حنون وغاليري "عشتار للفنان سلمان الشهيد" و سرعان ما تفككت جراء الظروف الاقتصادية والامنية اما على مستوى المعارض العامة والشخصية فكان هناك معرضا للفنان "عدنان عبد سلمان و رسوماته التجريدية قدمت في مقر اتحاد الادباء في البصرة ومعرضا للفن الكاركتيري للفنان جميل سامي حول ومعرضا لتراثيات البصرة" الشناشيل للفنانة جنان احمد محمد ومعرضا لفناني اكاديمية الفنون الجميلة للفنانة نور غسان السامرائي و الفنان تحرير علي .. شملت بعض اللوحات المائية والكرافيك ومعرضا للفنان صبري ايوب ومعرضا للدكتور علي الاسدي ومعرضا للدكتور كريم حميدي ومعرضا للفنان سامي حول وبناته " ثريا و عواطف سامي حول ومعرضا لجامعة البصرة ومعرضا للفنانة انغام الزبيدي .

ونفذت وزارة الاعلام دورها السياسي الموجه لتكليف الكثير من فناني البلاد باقامة " 99 " نصبا للضباط الذين قتلوا في الحرب الايرانية العراقية . ان هذا التكليف لم يرع اسلوب وحرية وطريقة الفنان في النحت عندما وضعت له القواعد والاصول التي لم تتغير لا في النسب ولا الشكل بعد ان وزعت عليهم الصور الفوتوغرافية و بدأ العمل وكأنه صفقة واحدة رغم ان الكثير من المشاركين في تلك المقابلة من الفنانين الذين كانت لهم مكانتهم في حركة الفن الا ان تلك الاصالة ضاعت بسبب التكليف العشوائي اضافة الى ان السلطة فرضت وضع تماثيل الشهداء بنسق واحد وضمن مسافة ضئيلة جدا لاتتجاوز الكيلو متر حتى انعدم المنظور الهندسي الذي يجب ان يكون عليه كل نصب ومجال رويته فتحوّلت التماثيل الى جدار بشع من الحديد الاسود الساء الى جمالية وحرمة كل نصب .

ونفذ الفنان صلاح مظلوم نصب "القرش" كتتمة درامية للحرب . اما الفنان "قيس عبد الرزاق" فقد اقام نصب "السندبد البحري" في احدى الساحات قي وقت اعاد الفقيه الفنان " يعرب ابراهيم طلال" الحركة لمنتدى المسرح في بعث الحركة الفنية والمسرحية وتم افتتاح معرض الفنان محمد راضي عبدالله في اروقة المنتدى المسرحي كما عرضت في زاوية اخرى للمنتدبعض لوحات الفنان عبد العزيز الدهر ومعرضا للفنانة جنان محمد احمد على صالة فندق الشيراتون اضافة الى عرض للفنانة شدوان العبايجي للسيراميك البارد.

وفي سنة 2001 شارك الفنان عبد الكريم الرمضان في اقامة معرضه الثاني للخط والرسم حين تمكن من تطويع الخط العربي وتحولاته وادخاله ضمن اللوحات الفنية

وبعد الاحتلال الامريكي للبلاد عام 2003 قدم اول معرض تشكيلي للفترة من 14-16 ايار 2003 لم تعرف الجهة السياسية التي شاركت بتقديمه وسط حطام المدينة وصواريخ الطائرات وقد ظهرت في المعرض لوحات لاعلاقة لها بالوضع الذي انتهت له البلاد و ضمت القائمة اسماء " معروفة وغير معروفة تجاوزت "55" فنانا وفنانة " وهم ..

" محمد راضي وشاكر حمد وجبار عبد الرضا وجنان محمد وجبار العطية وجواد الجيزاني وخزعل ال جاسب وعبد الملك عاشور وحاجم عبد الزهره وصبري المالكي وابراهيم خلف وابراهيم حسين وعلي عاشور وسعد الطه وازهر داخل وعيسى عبد الله وكريم حسن وحسين عبد علي وستار جبار وصالح الرديني واحمد حسين وياسين الظفيري وهشام البطاط وتوفيق البصير وهاني كاظم وتحرير علي وطعمة اتحلفي وزيايد الفضل وجواد المجيد وصادم الجميلي وخزعل عبد الله وعلي محمد ومنهل خير الله واسماء سعد وزينب محمد وسفانة عذبي ووفاق حميد وصبا مجيد وباسل العبيدي وحيدر السالم ورائد حسن وعبد الكريم الدوسري وكفاح ناصر وكاظم الصالح وعبد الرضا بتور وعبد الحسن منصور وحامد سعيد وفالح الحمداني وقيس عيسى وجاسم محمد ومرتضى شاكر وعاند منير ونورس نعمان وحيدر سالم ووصفي فالح ومي المظفر وابراهيم نزار وزينب وابوها" بعد ذلك اقامت "جماعه الرواد التي ضمت الرعيل القديم من الفنانين البصريين " وتميزت عروضهم بالاسلوب الرمزي والتجريدي.. وفي المعرض ظهر بعض الفنانين ..

سهيل الجزائري وطه الشاوي ومحمد عبد وصبري ايوب وجاسم الفضل وغيرهم.

و ساهم بعض الادباء والشعراء في تقديم بعض اللوحات والتخطيطات والرسومات المائيه والزيتية للفنانين احسان وفيق السامرائي ومحمد خضير وكاظم الحجاج وقد رعى ذلك السيد مفيد الجزائري وزير الثقافة .
اضافه الى معارض اخرى اقامتها جامعة البصره لطلبة الدراسات العليا وكلية الفنون الجميله والجمعيات الانسانية فسارت على مناهجها القديمة لان البصره واجهت من جديد نوعا من الضغوط الفكرية ادت الى تلاشي المراكز الفنية وضمور الفن ومع ذلك جدد الفنانون المرحله امثال :-

جنان احمد محمد و سلمان الشهد وجاسم الفضل وهشام البطاط والدكتور سالم السعد وخضير العزاوي وعبد الرزاق سواد وهاني كاظم ونبيل شاكر وعباس فالح السعد وبان محمد علي المظفر والدكتور حسين البدري وبهاء العمري وعبد العزيز احمد وسمير البدران ومحمد ناصر الزبيدي وخزعل عبدالله وصبري ايوب ونوري ناصر المالكي وشاكر ياسين وغيرهم .

لقد اولت المراحل السابقة للفنون وللتقافة " الرسم والنحت والموسيقى والسينما والمسرح والفولكلور الشعبي اضافة الى جهودها في اصدار المجلات الثقافية والفنية" كما استطاعت بتاثير البعثات الدراسية والمهرجانات

الفولكلورية و العلمية من كشف الكثير من مضامين الفن العراقي القديم والحديث وتحديد مكانته الحضارية واصبح من البساطة اليوم الاطلاع ونشر لوصول الثقافة في ارجاء العالم بتاثير التقدم العلني والاكتشافات وهو ما يشجع على جمع التراث ويدفع الجامعات الى تبني رسالات منهجية وطرائق للتطوير في خدمة المبادئ الانسانية ورسالة السلام في العالم . وسادت بعد الاحتلال موجة عنيفة من الفوضى الغت الكثير من جوانب الحياة الاجتماعية والانسانية ابتداءات بالتخريب وتقويض ميادين ومراكز الفن وتجميد دوره.

اللوحة والشاعر

محمد راضي عبد الله

اللوحة في اللون

يعتبر " الفنان محمد راضي عبد الله " من الفنانين القلائل الذين ترك فيهم "الفنان فائق حسن " بصمته لتجديد التراث والخروج بمدرسة عراقية ألا أنه لم يخضع لمنهج واحد في التراث القديم او يجعل منه منهلا لانتاجه كما ظهر ذلك عند الفنان جواد سليم إذ حاول التكيف مع التحولات الفكرية والفنية الحديثة وعمل على خلق لون عربي مستلهم من التراث الحضاري فاللوحة عنده أبداع ذاتي تأخذ الوانها دلالات تكوّن وحدها خطأ تجديديا وهو ما سار عليه أكثر من خمسة عقود من الزمن اثر وصول الفنانين العراقيين من اوربا " فائق حسن وجواد سليم و حافظ الدروبي و اسماعيل الشيكلي وخالد الرحال " يحملون معهم وهج الانطباعية والمستقبلية والواقعية الجديدة ومعها حملوا أفكارا تبشيرية لا قومية تشبعت بالماركسية والوجودية والواقعية الاشتراكية وما تلاها من موجات احدت انكسارات وتحولات في الوسط الفني والمثقف دفعتهم لخلق مشهد عراقي وكان ذلك تبشيرا بمدرسة " اقليمية عراقية ! .

خلالها كانت للفنان "محمد راضي " ملامح واقعية اقتربت اكثر من الشعر لان توزيع الألوان والمشاهد والظلال تحددت عنده وفق تكنيك معماري غير ظاهر منحه تفوقا في الاختيار دفعه للبحث في التراث القومي العربي وما يخص "الهندسة المعمارية والتعريف بفنها "الشناشيل " لانها كانت عنده تمثل عوالم شامخة دالة على عظمة فن الهندسة المعمارية التي عمل على فصولها وفق واقع و حاجة الانسان الروحية " الجمال والفن " فأنتج خلالها مجموعة من اللوحات الواقعية تجلى فيها المنظور المعماري والتاثير اللوني والانطباع الهارموني ليشمل المشهد كله , فالألوان الانطباعية قريبة من طبيعة البصرة " بما فيها من ضوء ودفء وتناغم وحيوية تغطي الشرفات المطلة على ضفاف شط العرب و "الابوام" والمهيئات والزوارق العشارية والقباب العنقودية " الا انه حاول خلال رسمه للشرفات ان يلقي عليها الوانا ترابية مختلطة بالحياكة المعمارية الخشبية والمعفرة بالوان الصندل والضوء النازل من شقوق الشناشيل وهو ما ميزها عن المشاهد الاخرى .

وبعد غياب مراحل "الخمسينيات والستينيات والسبعينيات و مرور اكثر من ثلاثة عقود ختمها اشتعال الحرب , قدم الفنان "محمد راضي" و الفنان "علاء بشير " معروضهما المشترك فشارك باكثر من "21" لوحة استعاض فيها عن الريشة بالتنقيط والقلم الجاف فيها رسم واقعا المميت والزوايا المثيرة للثورة والحزن أمتزجت بالدم والرماد لتظهر اللوحات وكأنها صرخات انسان مثخن بالجراح يرى دماؤه تسيل فلا يقوى على وقفها وذات الوقت يحس نهايته ..

"لقد استوحيت لوحاتي من عذابات "صديق" فرض عليه البقاء في زنزانة انفرادية عدة سنوات لم يلتق بالشمس ولا الحياة وما فيهما من حركة."

اما "علاء بشير الذي تعود رسم منظورات تجريدية مطلقه مثل فيها "جلجامش و صراعه الازلي بين الخلود والموت فقد ازداد تركيزا على تشريح الجسد من خلال واقعه كجراح ليهرب من الاعتراف بالحقيقة بينما حملت الوان "محمد راضي" هموم الواقع المجلل بالصراخ والعدم والشعارات السياسية

الذي حملت بقع الدم والبارود.. مقتربا من "سيزيف" لان الصورة عنده مثلت تحدي القدر.

ان "محمد راضي" فنان مرهف يرسم بواقعية متوازنة تجعل من لوحاته ذاكرة حية و صفة لا يتميز بها غير المبدعين ولكون منهجه الفكري ورؤيته الحرة قد ساعدا في ابتعادنا عن الواقعية التقريرية , فلم تتغير نظرتنا الجديدة او تصوراتنا للواقعية وكان لها أسبابا تكوينية ظهرت في اعماله المتأخرة التي حملت تشكيلة غريبة واشراقات كشفت التباين بينه وبين "الفنان علاء" بشير " عندما صور لنا الواقع مقلوبا فكان لنا أن نتساءل ؟ هل تخلى "محمد راضي" عن تراثه في رسم الشناشيل ..؟

ان انكفاءه الشكلي وتحولاته في مشهد الشناشيل المهذمة اصبحا غريبان وهي دلالة على روحية انكفاء الانسان وموته ..

"عندما اجد نفسي وسط زقاق قديم ارسم واخط فتلك حالة لا يمكن وصفها بالكتابة أو حصرها ضمن أطار لأنها حالة متفردة تدعوني لاستلهاام التراث بما يتلائم وطبيعة العصر"

هذا التحول كشف في داخله أحساس بالتخيل عندما رأى أشياء تظهر في اللون والشكل وحتى يخلق اللحظة كان له ان يتأمل ويحس روح اللوحة التي يرسمها, وهي اللحظة التي ينتقي فيها مفرداته الحقيقية ويرسم لها المنحنيات والتقاطعات الحادة ليغطي ما يبحث عنه ويعطي لها ديمومة الحياة. ويتساءل " محمد راضي..

" أرى اللون من خلال الغبار والشمس فقد تعودت التفكير فيه قبل ان أبدا الرسم وهو ما يجبرني على القول بان للفنان دوره في خلق اللوحة و دراسة خواص المشهد والبحث عن الانسجام بينه وبين ما يريد فأذا نجح في تطويع المادة نجح في الخيال.

لان هذه الفرضية ظلت تلزم "محمد راضي" أن يطرح مشاعره ليجتاز الموقف فليس المطلوب منه الشكل دون جمالية ولا المضمون دون جذور بقى " الفنان " محمد راضي عبد الله " يستلهم البصرة وتراثها العربي المعاصر والقديم ولكن ما حجب الرؤيا ليست تغيرات الفنان العملية او الفكرية بل شعوره بان تراث البصرة يغادر طريقة ألى الفناء فلم يتقبل مران التغيير الغبي الفجائي لان الرسومات التي كانت تتمشى في "عقود" البصرة التاريخية " الباشا والخندق وأبو الخصيب والزبير " أمست تجبره على التراجع والنكوص لتعديل منهجه..

" عليّ أن استعيد فهمي للواقع الجديد الذي فرض التقويض على التطور " فالبصرة عند ه لوحة بريئة يرى فيها كل ما يبحث عنه بعد ان تمكن من التغلغل في ذريرات عطرها وروحها المخبوءة ألا أنها غدت أمراه مستسلمة نفت عنها عذريتها عندما تغيرت واقعيه المعاني وتغيرات المشاهد الزمنية .

ان " محمد راضي " رغم واقعيته.. فنان مفكر يعتقد بان للصورة قيمة محدودة مع ما فيها من قيم معمارية وجمالية و يرى الحرية الداخلية للفنان دون مسؤولية المجتمع حرية ناقصة فلا بد من مسؤولية حية تجعل منه طرفا مباشرا, لان الذي الذي ميز "محمد راضي" عن رفاقه " جبار العطية وفاروق حسن وشوكت الربيعي وموريس حداد وسلمان البصري " احساسه بحرارة

اللون الشرقي الذي حاول ان يكون طبيعيا غير مصطنع فحاول افراغه من اصباغه الزائلة والعودة به الى فطرته وهي عملية تشابه ما كان يفعله فنانو القرن التاسع عشر من دراسات لحتمية اللون وتأثير انطباعاته فكان على "محمد راضي" ان يضيف على لوحاته وشناشيله اللون الازرق في الظل وهو لون ذاتي يمثل الحكمة والموت و بما كان يعمل في فضاءات غائصة في الازرقه التي لم يسمح للشمس باختراقها الا كانعكاسات لونية و ما تكوّن من تأثيرات الاتربة وماتركته العناكب من نسيج حريري فلم يكتف بابقاء اللون حبيس المشاهد انما ابتكر طرائق عديدة في تمايزه وتحرره من عقدة التراجع فنجح في احتواء صورة واقعية تركت المشاهد يتساءل خلال معارضه الكثيرة سواء مع الفنان "سعد الكعبي او مع الفنانين البصريين .

لان التجلي الحقيقي لروحه المعذبة الممتلئة بالشناشيل والنخلات الذبيحة كانت اقرب لشموع محترقة متعبة تدور حول نفسها لترسم مسارات الحزن والالم , فيها شعرنا بارتعاش النار وهدير أمواجها ألقته لان فالاشياء المألوفة صارت مثقلة بالحطام والشظايا, الا انه في ذات الوقت حافظ على تركيباته الهندسية وعروضه ينسق أنساني ليفرض رهانا بينه وبين الحرية. ان تداعي الموجودات وتمزقها لم تقربه من أشكلائية ولا الشينية و السريالية مع انه غير المسالك ولكنه احتفظ بطبيعته الراضية فكانت انطباعاته روح معذبة تغور بالنقمة والدعوة للسلام والألاعف اما ألوانه التي ظل يحيك بها شناشيلة ودروبه فظلت حبيسة ملامحها التي تدور بين اللون التراي الضارب للحمرة والأزرق الفسفوري و التشكيل الشعري غير المحدود الذي جسد النظرة القديمة وما اصابها من تدمير.

فهو يوغل اكثر في جراحات الروح الانسانية لان صور ه "البصرية" بقت منتمية الى الاصل الذي ابتدا منه وبما حملته من عنف وضعف وهذا الانقلاب الجوهرى غرضه نوع من الحصار الجوهرى تمكن فيه من تطويق فنه وابقاؤه في خندق تحكمه دفاعاته حتى قيض له الدخول من بوابة ضيقه خلقت لممشاه وفكره ممرات أكثر أفاضه عندما كان فيها "العراق والبصرة" مقلوبان في حركة معاكسة انفرط عنفها وفي رفضها للحرب التي أشعلت النار في الفكر و أرواح وجعلت من التراث محرقة مدمرة لانسان الحضارة .

ان التخطيط والتجريد يصبحان أنبل معنى عندما لا نملك أرادة لترويضهما الا ان وجودي أصبح عملية مفاضلة عندما رايت الواقع كما لا يراه الآخرون فهي صورة عازلة عن التمرد والثورة وحتى لا ارى المرئيات رايت ضبابيتها تغلف عالمنا المصطنع لحظتها شعرت بان ذلك كله تحول الى مارش جنائزي خلقتة سحب الصمت والنصب والأفكار السوداء و مثل هذا التحول جعل ارتباط الفنان بالجماعات الفنية " المثلث و جماعة "الاربعة" مجرد امتصاص للالم والقلق " وليس عرضا موسميا للازياء غايتها التركيز على توحيد الفكر او خلق مرئي .

من هذا يمكننا استشراف الزخم اللوني والنفسي عنده خلال رحلة مرضه و التي التقى فيها "باريس" سيدة الفن والجمال فعانى الفنان الوحدة و انتكاسة اللون اذ كانت فترة العلاج تحول العالم عنده الى شكل رصاصي يغلف الوحوه والعيون والاشجار..

"كان اختراقي فنتازيا ومأساويا فكيف للفنان ان لا يرى الالون واحد يضطر فيه لرسم الطبيعة والوجوه " وحتى يعود استقرار اللون بعد ساعات كان خلالها يحاول اختراق ممرات" النوتردام وسان جرمان " والجدران الخلقية وبين دانان النبيذ الفارغة واغاني الاوبرا والحيطان الملحية وصور المتبولين على الحيطان و صفرة اللون العاكس ليبدد لون الموت ليرى باريس التي سبقه اليها "موريس اوترلو " انطباعية الشكل .

"يومها عشت حالتين من التحدي بين الاصل والفرع " الامة والتغريب" باريس المستسلمة لترانيم الخمر والماضي وهو الوجه الاخر لمدينة الفن , اما اللوحة الثانية فهي مدينتي "البصرة " المنكفئة على الاناشيد والحطام ودوي المدافع والجرحى وما بينها .. كان هناك متوازيان " باريس.. البفسج والاوركيده الممزوجة بعيق الكتب المستعملة ورائحة النساء وسماؤها النيلية المظلمة بالزيزافون والبصرة بلوحتها الحمراء المشتعلة بالحرائق!! ولكن عوالم المرايا المتكسرة متشابهة في نظره .. باريس الاناقة و"حي الهال " يصطدمان بقيعان "نهر العشار" الغاطسة بالقذائف و العفونة والقناني الفارغة وعلب الدخان الفارغة..

لحظتها قال الفنان...
" لقد نسيت الجمال والفن و شعرت بالحنين الى مدينتي وبقايا زيت العربات والدبق والبارود فقعدت في "المشفى" ارسم سكون مدينتي الماضية والسقوف النازلة التي كانت عندي اكثر عنفا من عذابات "شوبان !
ان الفنان " محمد راضي عبد الله " يبقى اقرب للظاهرة الطبيعية لان ما تركه من رسوم سيتجدد عبر المستقبل وهو ما يبقيه خالدا .

عبد الكريم الرمضان

اللوحة والحرف

يبدأ الخط عنده بحركة عفوية حين يلصق به شبكة من القطع الهندسية ذات الحواشي الزخرفية والنباتية لصغيرة وغايته ان لا يتحول الخط إلى لوحه او ما يفرض عليه دائما ان يكون شبكة مرجانية يستعمل فيها الاقلام والزيت وهذا ماهياً لنا ان نرى انزياحا هندسيا عم جميع اعماله في الخط واتجاهها وميلا إلى يسار اللوحه يبدأ بعدها الصعود إلى مركز اللوحه اما في رسمه الواقعي او التجريدي فلا يحاول استعمال الرش الصناعي على اللوحه حتى يبقي على استمراريتها وغايته من ذلك ملء الفراغ مثل الطبيعه . وفي مثل هذه الحالة تغدو مرئياته ثقيلة الاداء ومؤثره في البنيه اللونيه ولكن اصراره على خلق شي اخر يعطي للوحه مكانة متميزه كما لو انه لم يجرب الخط من قبل .

فاللون عند " عبد الكريم " يعتبر غطاء " للمساحة لاجراغ الشيء .. " ان اللون في رسوماتي الواقعية يظهر دائما منكسرا وغير خاضع للاستقامه " وهو ما رايناه في اختياره لاشجار الاثل الذابله والاشجار التي تغرت منها الاوراق لانها مجتمعه قد اثرت في طبيعه حياته الفنيه المتواصله فهو يكرر دائما باناه لم يرغب ان يكون خطاطا انما اراد توظيف الحرف فقط .

ان خطوط " عبد الكريم الرمضان " تغدو أشكالا مجدده للحرف العربي تملأ اثاره وخلفياته لان الزخرفه عنده مكمله للخط وهي الصفات التي اعطتنا وجهها مزدوجا بين الزخرفه والخط وبين التأثير الطبيعي للوحه .

وقد جرب الفنان في البدء التناغم بين الخط العربي باضافة لوحات صغيره ظهرت في اعماله الاخرى " مستطيلات هندسيه بانث كشاهد عصري وكأنه غمسه بالظل اذ صور جذوع الاشجار واغصانها العاريه وتشكيلات الطبقات الارضيه ليجعل منها صورا اخرى للطبيعه يبدأها بالتخطيط واستعمال اللون الاسود الذي يتضائل مع ظلال اقلام الرصاص .

أذ لم تقنع الفنان احتفاليات التكريم والتمايز التي حضي بها فاستمر يصارع هواجسه رغم ان الخطاط التركي الشهير " حامد امدي " قد منحه أعلى ثالث شهادة في الخط بعد الفنانين " هاشم الخطاط ويونس ذنون الموصلي " واعترف به وهي شهادة تقدير لم يحظ بها فنان من قبل كما اعتبرته وزارة الثقافه العراقيه واحدا من رواد الخط في العراق معتمده كذلك على تقييم اساتذة الخط له في تركيا مع تنوع اراءهم " عبد العزيز الرفاعي ومصطفى درمان والدكتور فاطمه درمان. "

وعبر سنوات من ممارسة الخط , عرضت خطوطه في ارجاء الوطن العربي كله وفي المحافل الغربيه " اميركا واليابان " الا ان غاية عبد الكريم استمرت على نهجها لتأسيس مدرسة " بصريه " ذات مسحة صوفيه .

اما البحث في اصول " عبد الكريم الرمضان " الخطاط والرسام " دوره الرائد فهي مساله ذات ابعاد عميقه جعلت خطوطه مغايره للخطاطين الاخرين لانه يخطط بقاعده متجذره وهو ما يجعله متغائرا والفنان " محمد الصكار " الذي يرسم صورا بلا قاعده. وتعد لوحته الكاس " الزهره المتفتحه " رائعه بلونيه الليموني والبني الفاتح كذلك نرى في كل لوحاته ملامح الطبيعيه وهي تقترب من اللونين الذهبي المخفف من لون الارض .

ان محاولات "الرمضان" لتحويل الخط إلى صور عملية ناطقه شجعتة على الاقتران للخروج باشكال رغم تمايز الخطوط لان يكون مقروا وذا دلالة واكثر ما يثير الاعجاب هي ان تصبح خطوطه لوحات ناطقه ولوحات التشكيليه مفاتيح لفن مزدوج رائع التكوين .

محمد عبد

روح الطبيعة

" خلال ستينيات القرن الماضي جرى احتفال أقيم للزعيم " عبد الكريم قاسم" اثناء زيارته للبصرة فلم يجد الرجل الشغوف بصوره إلا أن يتقدم من صورة كبيرة رسمت له ويستخرج منديلا من جيبه في محاولة منه لمسح الغبار عن حذاءه "

لقد نسي الزعيم انه أمام صورة رسمها "الفنان محمد عبد " بما فيها من ملامسات شخصية دقيقة وألوان قاربت الحقيقة حتى ان "الزعيم" طلب رؤيته وكان للمقابلة أن تغير مسار حياته ألا أن الذين تعودوا الولاء المزدوج حاولوا أن لا يتحقق اللقاء !!

كان الفنان " محمد عبد " في بدء تجربته مع الرسم سنوات 1944-1946 " يرسم الورود مع قرانه طالبة المدرسة الابتدائية فأثارت رسوماته " المائية وبالقلم الرصاص معلم الرسم " فرج عريبي " فكان يعلق رسوماته في الفصل الدراسي ويشجعه على الممارسة العملية .

وفي أول معرض لمدرسة المعقل مع فنانيين كبار " أبراهيم الكمالي وسهيل الجزائري " شاركوا بلوحات جاوزت " 15 " لوحة فاز "الفنان "محمد عبد " على المشاركين فآثار شكوك لجنة التحكيم لصغر سنه فارادت اختباره واثناء ما كانت اللجنة وهم منشغلون بالجدل .. يقول "الفنان محمد عبد" ..

عندما رايت اعضاء اللجنة منشغلين بالصياح أخرجت كراسة مدرسية كانت معي فرحت ارسمهم ثم اضفت " تنكة دهن زبيدة فارغة " كانوا يستعملونها كسلة مهملات يلقون فيها قصاصات الاوراق " فأثارت الصورة موجة من الدهشة والأعجاب ألا أنهم حجبوا الجائزة عني واكتفى مدير المدرسة السيد "عفيف القس " بقلم حبر " بدلا عنها ..

ولم تفق مثل هذه الاحداث عوارض امام الفنان .. ففي سنة 1949 – 1950 استدعته لجنة خاصة لاختيار الموهوبين من مصلحة الموانى العراقية والتي كان فيها "ابوه" عاملا " تمهيد لارساله الى القاهرة أو روما .. !

ويستذكر الفنان "محمد عبد " قائلا ..

"ونجحت في الاختبار انا وصديقي "محمد مهر الدين " وكان على الحصول على موافقة أبي فخرجت راكضا اريد الوصول ألى البيت لابشرهم بالخبر فوجدت " أمي " تعجن وقد اسجرت "التنور" فأخبرتها بالدعوة التي وجهت لي فقالت وقد اثارها الخبر بالخيبة " كنت أعتقد بانك جنتنا بشيء نأكله فرجعت أتعثر الى الدائرة خائبا في وقت نجح "محمد مهر الدين" باكمال أوراقه والتحق بالبعثة !!

لقد عاش "محمد عبد " وما يزال في وسط عمالي فقير " حي الشهداء" الذي انشأته الموانىء العراقية فقد ربطته مهنته كرسام خرائط في الموانىء بان لا يفكر بالخلاص والتغير حتى أصبحت الوظيفة بالنسبة له قفص ذهبي كما يراها الروائي الفرنسي " دو هاميل " ..

ان الخلق الفني عنده مكتسب لانه لم يتعلم الرسم في مدرسة أكاديمية فاصبحت الطبيعة المشرقة مدرسته الحقيقية ويصرف الوقت بالتأمل..

يتأمل الأشجار في النهار وقد تباعدت عنها الشمس أو اقتربت فتتداخل خلفيات ألوانها وانطباعاتها الأبداعية فكانت من عاداته أن يخوض شواطئ الانهار لتتلامس أقدامه بالمياه فيرى تكوّر الأوراق النازلة فوق الماء وصور الألوان التي لا تلتقطها غير عين فنان اعتاد ان يكتشف ما حوله فظل يرسم ما يحس به ويراه في مجتمع يتباهى بالشكليات ولا يعرف الفن الا من خلال مصلحته المادية

هذا التماس ألا شعورى جعل ألوانه تنتشر بالضوء والنور وقد ساعدته على تطبيق مسارات " مدرسة باربيزون " دون دراسة او معرفة فكانت صورته المشرفة انطباعات لا تتكرر عند غيره لانه لم يتعود استعمال المواد الصناعية في الرسم و تعود أن يكون ألوانه من " الأعشاب والمواد الطبيعية " التي يجمعها من دكاكين العطارين على طريقة الفنان " فان كوغ " فكان لها لمعان الكريستال وبما انه يحس اللون ولا ينقله فقد تعود استيعاب قدرة اللون الواحد وتوزيعاته الهارمونية في رسمه للأشجار فكان يركز على اللونين الأخضر والبنفسجي والتي منهما تتوزع الألوان الانطباعية.

لقد تعود " محمد عبد " منذ البداية على تأمل اللوحات العالمية لاستيعاب ألوانها ألا انه لم يفكر في نقلها فقد احتفظ لنفسه بالاسلوب واللون و المثير في منهجه عدم اهتمامه بالتخطيط ولا بالتفصيلات بل في دخوله المباشر في الشكل واللون وهو ما أعطاه قدرة على رسم الطبيعة والوجوه الا أن محيطه الريفى المحافظ حد من تطلعاته الفنية فالمخاوف المكتسبة جعلته لا يقترب من " النحت " أو رسم الموديل لأنها في قائمة المحرمات!!

ظهر الفنان " محمد عبد " كرسام مميز خلال المعرض الزراعي " عام 1955 " عندما شارك في تقديم مجموعة من الاعمال الفنية لفتت اليه الانظار مع الفنانين " طه الشاوي و محمد راضي وجبار العطية و ابراهيم الكمالى " لقد شغف الفنان بطبيعة البصرة ونخيلها وانهارها فجد في رسم طبيعة تاريخها و شواهد الغائبة والباقية مثل " طريق ابي الخصيب و عمال المرافى وساعة سورين و صاعدو النخيل ومهيلات شط العرب " .
" وبقى الفنان منشدا ومرغما على البقاء في مدينته حتى التقاه الفنان الدكتور " خالد الجادر " بتوصية من الدكتور طارق الكاتب والفنان طالب الكيلاني فرأى فيه شاب ريفى بسيط وخبول فظل اكثر من ساعة من الوقت يتأمل رسوماته ويساله بعد ان رأى فيه " الجادر " موهبة ضائعة لا بد من احتضانها الا ان محاولته فشلت بسبب ظروفه العائلية ..

ان كل متأمل لانتاجه يحس وجود ازدواجية روحية بين ما يرسمه وما يفكر فيه وقد عرف اقرانه " طه الشاوي وجبار العطية واسماعيل فتاح و ابراهيم الكمالى " نزعتهم الواقعية فالخيال يترك له ممرات بين المدارس الحديثة .
انه يجيد الخلق في الصورة الشخصية لدرجة التجلي وفيها يرى المتأمل روح فنان تجذرت في اعماقه موهبة خلاقة بلا رتوش ولو قبيض له ان يرى النور مثل قرينه " الفنان محمد مهر الدين " لراى فيه النقاد اية من ايات السحر والفن وموهبة لا تتجاوزها موهبة اخرى ولكن ؟

طه الشاوي

التراث و الألوان المائية

في لوحاته نحس الغروب النازل وراء الحيطان الطينيه يلون اوراق
التوت و يلقى ضوءا شاحبا على السواقي وجدوع النخيل لحظتها ينتابنا

شعور بالفرح والحزن بان قري " ابو الخصيب " تاخذ غفوة سريعه فيعم الصمت الا من نحة كلب عابر او رعشة سعة حالمة .
ان الوان الفنان " طه الشاوي " توحى لنا دائما بتلك الواقعية الريفية التي تشحب دائما وهي ترتل الوانا رائقه غشتها ظلال الشمس او غسلتها النجوم ..
ان مثل هذا الاحساس صار اسلوبا تعبيريا لم يغادر الفنان منذ اربعة عقود لان شغفه بالطبيعة العذراء والحنين للريف النقي قد اوجد تكوينات انطباعيه صبغت الوانه المائيه فطبيعه المرئيات اليوميه .. حقول النعناع والسوس وازهار النفاش وذبول الكلاب النائمه وهي تلون احمرار خمري غاصت به شقوق الحيطن الطينيه المتبسة فتبدو الوجوه الطبيعيه متلاشيه دائما بلا تحديد والليل المقبل دائما بلا تمهيد .

ففي لوحاته كلها تملء الحجوم الفضاء الذي يحيط الحيطن المائله والظلال الخفيفه تسقف البيوت الريفيه .. فضاءات نليله القت اشعاعها على الوجوه الريفيه بما يخيل لنا بان الفنان " كونستابل " يعيد لنا " عربة التبن " والاشجار الكثيفه بغطاء واقعي مجردالا ان لطخات " الشاوي " المائيه قد فرضتها ابحاث ليليه اختلطت احيانا بنوع من الشكلانيه التي تميز رسوم " كورو " ولكن الالوان المائيه عنده اقدر على التغلغل " في الفكر والنظر " وهو ما يعيد لنا راي فورستر " ان سيمفونيه بنهوفن الخامسه هي اسمى ضجيج تغلغل في اذان الناس " , الا ان لوحات " الشاوي " ظلت تمثل براءة الكاميرا الطبيعيه في تمثيل الحقيقه لمن عاش دروب " حمدان ومهيجران وباب سليمان وكوت الزين " .. نسمع من وقعها حفيف الربح وهمسها الذي يلاعب الاعشاش الظاهرة بين جذوع النخيل..

ان " الفنان طه الشاوي " ظل مثل اقرانه شعراء ابي الخصيب " بدر شاكر السياب وسعدي يوسف ومؤيد العبد الواحد وصالح فاضل وزهور دكسن وطالب عبد العزيز " عاشقين للريف فكانت قصائدهم متممات روحيه غمرتها الاسطورة والبساطه فلم يمكننا من التعبير الا عبر التراكمات التراثيه فبقى الفنان لصيقا بالريف مثلما فعل الفنان " خالد الجادر " فمنحه نكهة عندما ظل امينا على المكان بما جعله والفنان " محمد عبد " يمثلان اعرق التزام بالبيئه الفولكلوريه وتراث البصره الغارب , حتى نحس بان التدرج باللون يقف بانصباب روحي لا شكلاني وهو ما فرض عليه ان يميز المشهد واللحن الدائر حوله لان الوانه طبيعيه وبرينه تجعله احيانا يسلسل التدفق الشبيه بساقية تعرض حولها الازهار والحشائش فيحس ايا منا بان الفنان ينقل لنا رائحة الدخان والطلع فتظهر لوحاته عن شط العرب أكثر انشادا للامس حيث " الزيزافون والبرهام " قبل ان تمتد مخالب الحضارة المصطنعه لاجتثاث ذلك الجمال الروحي المعبر.. !!

أن لوحاته الاخيرة عن " كورنيش البصره " التي قدمها في معرض الرواد كانت اكثر تجديا وصقلا لروحه الغائيه في الماضي اما اللوحة الاخيره فكانت رمزا لميناء الكمارك والسفينه الهنديه " دارا " وهي تشق البحر إلى مواني العالم القديم ..

مثل هذا الاحساس يكشف لنا بان المرحله التطويريه التي تابع فيها الوان الطبيعه قد اجازت له ان يبحث عن الوان اخرى في المستنقعات والاهوار قبل ان تخربها الانانيه ..

أن نظرة الاسف جعلت عشاق التراث يشعرون بالاسى لذلك الرحيل القاتل الا ان اكواخ القصب والجواميس المجلله بالماء الاسود واسراب البجع الابيض غدت دلالات الامل في نفسه فقد ورث الفنان عن ابيه "الخطاط ياسين الشاوي" حبه للخط العربي فشارك في معارض كثيره اثبت قدرته التصويريه ليجعل من الخط منحنيات وزخارف محده باطر هندسيه " اطواق واواوين " .

ان تجلياته في رسم الشواهد التراثيه بلون عصري واختياره للون جعله مؤرخا تسجيليا تمكن من الايحاء في خلق التجانس والايقاع في الصوره عند اختياره للقناطر الحجرية والجسور الخشبيه والاقواس والمنمنمات الاسلاميه والزخارف التشكيليه اضافة لما بعثته الشناشيل من تظليلات وانعكاسات كثفت عالمه بالظلال والخطوط الا انه لم يهتم بزخارفها الدقيقه حتى لا تؤثر على الصورة او تقربها من الخط وهو ما هيا لها ان تكون عباة شعريه تاجى ان تغيب ..

أن تلاعبه بالالوان المائيه وابتعاده عن الرسوم الزيتيه لم تقع من جراء تشككه بالقدره على التكوين بل لتجسيد اللون الحقيقي دون تزويق فاللون المائي مثل اللقطه السينمائيه الطويله لاتقبل التوليف ولا التقطيع فظلت الالوان المائيه عنده رمزا لنقاء الريف وصفاء الانسان الحقيقي الذي يرفض التكور في شكل مغاير لفنه واسلوبه وهو ما دلت عليه جميع معارضه الخاصه والمشاركه.

جبار داود العطيبة

الانطباعية في الفن

كان دؤبا يحف بالديكور المسرحي يرسم ظلاله وانطباعاته حتى اذا ما اضاء النور المشهد تباينت مقاعد المسرح فالممثلون يتحركون في عالم لوني مفرط العذوبة , عالم انطباعي منزوع من طبيعة لم تلوثها الصناعة ,خلف ذلك كانت تمتد صورة "جبار داود العطية" المخرج والفنان التشكيلي المؤمن برويا " بيرنداللو" القائلة .. حرروا المسرح من شبح المثقفين والدعاة والمهرجين ..

لان الصورة الجمالية في هذا المجال هي مثلها عند الفنانين المسرحيين " قاسم حول ومحمد وهيب واسعد عبد الحسين ومحمد البياتي ومحمد سعيد الربيعي "

فكان على الفنان ان يغوص في تشكيل معماري لخلفيات المناظر التي يصنعها والتي تمخضت عن قدرة خلاصة في تجسيد صورة الشناشيل واللوحات . فالشعور البدائي للفنان تجاه الموضوع والرغبة في تسجيله و الذي هو من خصائص الانطباعية الا ان تداعي السنين وتداخلات الانظمة التربوية والشعارات المراهقة التي تواجه الطفح السياسي وتحول المسرح الى واجهات دعائية لم تجد هوى عنده لاتمام رسالته فانسحب من المسرح ليعود الى رواق الفن التشكيلي.

الا ان سنوات الدراسة والتطبيق التي مارسها" الفنان جبار العطية" مع تلامذته قد ساعدته على خلق جيل ترك فيهم بصمة " اللون والشكل" عندما عود تلاميذه على الخروج للطبيعة متمثلا بموقف الفنان "كورييه" فالمنظور يبدأ من انصباب اللون الساطع ليتحول في البعد الثاني للوحة الى مسحة ضبابية باهتة الالوان لان من الصعب تعرية الاشكال الطبيعية والاشجار عن ظواهرها ورسمها لا بانتظار الفصول التي تدفع بالالوان الى التجلي في الشكل فكان يدعوهم على منهج "الفنان كوساي".

" يجب ان ترسموا العصفور وهو يهم بالطيران اذ تتجمع فيه تلك اللحظة كل معاني الحياة", لذا كانت اشكاله مادة جوهرية خلد فيها البصرة كحاضرة للفن والطبيعة لتصبح قصائدا يقرأ فيها الانسان تجردا من الاصطناع وتشكيلا من الالوان التاثيرية الزهرية تعكس كل ما اخترنه الفن من ايقاع موسيقي وتظليلات انطباعية تخالف طبيعتها حتى تظهر اللوحة وكأنها جزءا من الواقع فتتفاعل كلما تضاءلت الانوار او انطبع عليها ضوء الشمس. فاللون اكثر اقترابا من الملموس عندما يتوسط المنظور ويستمر في تلوين ذاكرة المشهد بروح مشرقة يحبب فيها روح الفن و اشراقته .

ان " العطية" لم يتوقف حيث وقف " رينوار ومانيه وسيزان وبيسارو " عند حدود الاستكشاف والمعرفة لاعتقاده بانه تطبع بتلك المناهج وتعلم منها ولم يعد له غير البحث لنفسه عن شكل و لون شرقي حقيقي في طبيعة وحضاره العراق.

فالفنان عندما يرسم تتوارى الالوان الثقيلة وراء شحوب الضوء و دفع المشهد لتبدو الاشكال وهي تحمل برودة خريفية لذيدته وكان هذا الانطباع جزءا من مدرسة الرسم في الهواء الطلق بالتمرد على الواقع لان رسمه للامواج المتكسرة جعل منها منثورات من البريق والفتنة توازنت وحركة المد والجزر

والسفن الماخرة وعكست الوان الاوراق الطافية وتأثيرها "عموديا وأفقيا" على منظور الفنان لانه لا يتعامل مع الاشياء الابروحية متجددة فالضوء يحيي الروح فتتحول البيوت العتيقة والجذوع الى دوامة من الالوان الناعسة تذوب في دلالاتها الرمزية المرئيات الاخرى .

وهنا يبدأ الافتراق ماثلا بين ما يرسمه "ادهم ابراهيم وسلمان البصرى" لان نهجهما البنائي في تشكيل الالوان اعطى لكل منهم تباينا بين ما يرسمون من مناهج واقعية وتجريدية و اشكال روحية حافظت على وقارها اما عند "العطية" فطبيعته الانطباعية شكلت عنده مدارا يشابه ما كانت الملصقات التي كان ينفذها "تولوز لوتريك" عن الطاحونة الحمراء " فيثير في المشاهد سكونا ورغبة ذاتية وهي عنده يمكن ان تلامس لون البشرة الخارجية مثلما كانت تظهر في لوحاته "سوق الهنود وجسر هول والخريف في طريق ابي الخصب وامراة تغزل وفجر الثورة "

اما رسمه للخيل العربية التي تعلم اسلوبها من استاذة الفنان "فانق حسن" فظلت تتدفق في انسياب حالم يشابه برودة الجداول بما فيها من ملامسات سكنوية نحس منها بحرارة الروح وليونة اللون وبرودة الخريف . لقد كانت معارض "العطية" مستمرة في ستينيات القرن الماضي وما بعدها داخل وخارج العراق , وفي كل عرض تتداخل صور الطبيعة والاطفال والاشخاص وهي مقاييس تمثل روح اللوحة وطبيعة تكوينها .

وفي مطلع "التسعينيات" من القرن الماضي بدا الاهتزاز ظاهرا في فنه بعد ان تعرض لاعتداء خلخل جزئيات فنه , ويوم عرض اخر اعماله في الواقعية الجديدة في "شيراتون البصرة" بدا اللصق ظاهرا لا ينتم الى ماضيه المشرق فاتار فضولا في المناقشة لان روح "جبار" لا يمكن ان تسربلها الظلال والرموز التقليديه فتراثه ورحلاته المستمرة خارج الوطن كانت تجدد خلايا فكره وعندما يرجع الى الوطن , يعود "بصريا" في انتماءه لارضه , والسر يعود لطاقتة الخلافة وواقعيته الظاهرة بنسب التشريح وابرار تقاطع الوجه وارتعاش تكوينات الجلد وحركة العضلات ولون بشره .

اما حين اضطرته مادية الحياة لافتتاح "غاليري الشناشيل" ظهر التحول الموقت في اشكاله التجارية الا ان احساسه بقت قناعا حين ظل يرفض ان يرسم شكلا يتعارض منهجه !

لقد بكى مرة والقنابل تاكل البصرة مثل طفل حرم من الرحلات التي عشقها لان الحرية بالنسبة له كانت مشدا للتطور والشعور بالاطمئنان والحب والسلام . الا ان تخطيطاته الهندسية تمكنت حتى اللحظات الاخيرة من حياته ان تبقى علامة معمارية تشابكت لانه عايش المسرح و تجاربه اذ كان قد اخرج اعمالا لم تتكرر اطلقت ابداعه ثم اضطر للتوقف لان البون كان شاسعا بين رؤيته كفنان وبين الدعاة الذين اردوا للفن ان يكون عجلة للمرور !!

ان خلود اللوحة عند الفنان "حبار العطية" ظلت متاتية من احساس عميق وشعور بجمال الانطباعية العراقية المجدده . ولكن ما يثير الالم ان ينتهي فنان مثله ظهر كالحلم وانتهي كما ينتهي أي انسان بلا تكريم او تقدير او اعتراف بماضيه المشرف ودوره في خدمة الفن .

عبد اللطيف الناهي

رؤيا الفنان

لا ندري لم تذكرنا لوحات "الفنان عبد اللطيف الناهي" بذلك الحس الدافئ البارد المثير لا يام طفولتنا في ايلول ونزلنا من السطوح التي تعودنا النوم فيها ليال الصيف عاندين الى الغرف .. فاللوحه الواقعية عنده تذكارات رقيقة لاننا كلما تأملنا لوحاته حفرتنا رغبة في الدخول الى شرايين الوانه والعودة الى مصبات زمنه .

ان استحضر رسوم تلك الايام التي كانت تخلق في صميمنا حاضراً لم يتغير شذاه المعفر برائحة الابواب المشبعة بعبير دهن الورد والجوز. وقد لا يتذكره الجيل الذي جاء بعد الهزائم و الانسحاق او لا يعرف شيئا عن فنان عاش تجربة حية وارتبط بالمكان المعشوشب بالذكريات ..

" مشهد الدكتور " كشيخان " على صهوة جواده كل فجر يمارس رياضته المعتادة و طلبة المدارس القاعدين على " دكة بيت قارح " يتفرجون على فتيات المدارس النازلات من " جسر يامين " يتأرجحن بتنوراتهن الزرقاء و " القرديلات " الحمراء " تظلل قصات شعرهن الغلامية " يتشققن رائحه ازهار الدفلى وهي تغطي نهر المدة " مختلطة برائحة تنور " " فرج " المشتعل!!

صور يومية مكررة شغلت بال الفنان " عبد اللطيف الناهي " مثلما شغلت بال الروائي " تشارلس ديكنز صاحب " اوليفر تويست " وهو يهمس " في اعماقي مئات النماذج البشرية تهتف بي تريدني ان اخرجها للحياة .

كان " ديكنز " يشكو الحاح أبطاله الغائبين اما ابطال " الناهي " ...:

" صبحي كلو و طوبهان وتومان وجوقي عضلات المتواجدون في الحارات والازقة وهم يعيشون لحظات تأملاته .

ونحن عندما نريد الكتابة عن فن " الناهي " وأستذكر اقرانه لن نتغرب او نبتعد عن الرسم الا ان غياب اللوحات هو ما يثير عندنا الاعترا ب فقد ضاعت الصور ولم تحفظ الكاميرا "البوكس" الشمسية منها الا شطوبا وظلالا منكسرة لان ما سرى على " الناهي " سرى على اقرانه الذين حملت حياتهم الوان واقعهم وهم يرسمون بلا بدائل..

و "حتى في معارضه الشخصية التي" عرف فيها بمنهجه الطبيعي وعلاماته المتحسسة التي طوتها السنين نقل "الواقع بعيدا عن التقنين الحرفي ليحفظ لنا وصايا معلمه الاول "الفنان" فرج عريبي.."

" فالبصرة التي رسمها "الناهي" وعاش تربتها جعلت منه مؤرخا لواقعيتها الا ان الزمن لم يتركه على هواة فانصرف للطبيعة وأصر على احتواء مشهد حركه التاريخ فالفن قادر على التدوين الحر بلا رتوش ولا اعادة او طواف في رحلة غير ممكنة التصديق فالطبيعي ليس صورة مكبرة ولا الفنان مرتبا للقطات اما الواقعية المحددة باللون فقد ظلت مسألة حس روي ينظر فيها الى الارض وعليها ألوان الطابوق "الفرشي" السميكي "والسكري و"المصخرج" القريب من "السيراميك الاخضر" وهي الوان الفن السابح في الحقيقة .

وقد حاول " الناهي " ايجاد تواريخ ثابتة رغم التطور البطيء فلم يحاول الترميم لان البرجوازية الوطنية البسيطة كان ابحاؤها ايجاد مفاصل معمارية لان لها في البيوت الشرقية مصدات اولية كالشناشيل التي كورتها هندسة جمالية ظلت اصابع البناون والنجارون تجد في خلقها فامتدت الى العمق تحت الطابوق المنجور وتركب الزجاج الملون وما ضخته حضارة الهند.

لقد خرج لها "الناهي" مصورواقعي صمم بالريشة " المحجلات والروازين و الاواوين المعقودة والاطواق ونقوش "الارابسك" ليخلق من الخشب قصائد يباري بها الواقع التي اختص به لفيف من الاسطوانات والبنائون كميراث اساس ليكون اشد متانة عندما اخضع فنه لمنحوتات ثابتة ولم يتوقف في بحثه عن خلفيات جمالية اعتمد الملاكون وسرارة القوم الاتساع بمساحاتها وصع حجب ساترة ..

فكانت " حوش الباشا وشارع ابي الاسود و مناوي باشا والسيمروالخنديق " اول مقاييسه..

"جسر يامين و جسر ام الغربان وجسر العبيد وجسر الرباط والمقام وجسر هول وقناطر المناصير والمنديل وعبد السيد وطلعت مسيح وبيت النعمة"

و التي عندها راينا الواقعية رسم طبيعي حاول ان يكون مرهونا بالموجود فكانت القباب المعقودة والاروقة والدهاليز والسقوف الثانوية المتوازية والبساتين التي اطرت حدود البصرة قد اخذت العذرية من نخيلها واسوارها الطينية المغطاة بالاسواك وهي في الحقيقة المعنى الفعلي لحس الفنان في نقل ذلك الخفق الا ان التسجيل الحي للصور جعل الفنان ينزل درجات ليجدد خلقه بالواقع الظاهر بين ما هو كائن وطارئ فليس الجمال هو الاعلى فالوسط الشعبي له موازينه.. فالشحاؤون في كل زمان تراكمات طبقية غير محدودة خلقتها الانكسارات الاجتماعية فمدت جسورها لتصبح اقرب الى ظواهر لم تتحرر من الواقع.

ان تكالب البؤس والجوع كانت توازيات متماسكة لا تخلو من التماثل لانها اقرب الى مشاهد تسجيلية توافقت والانجاز الاجتماعي.

وقد وجد فيها " الفنان " مخلوقاته.. فالتزم بالمنظور والحجوم الا ان الادخالات اللونية كانت مفاتيح بهيجة للتطور لان الانهار عنده خلقت اقترابات من الالوان المائية. حينما تسخ القطرات ويتدافع الموج ناثرا كلما ارتفع المد وغطي القيعان الطينية وهي تحمل بقايا المدنية المعاصرة فظلت ضربات الريشة اصيلة ومتفاوتة نقلت تهذبات البلم العشاري المؤث والممتلى باجساد اعتنت في رحلاتها بالجمال , بمشاحيف مكسوة بالقيصر واكوام متعجلة اكتظت بالسعف اليايس والزناجيل والفواكه والتمور في بحثها عن السوق..

ولم تفت " الناهي " تلك الفروقات فكان رسمه الواقعي تمردا على الموجودات حفز الاخرون على التذكير لخلق التفاوت .

ان تواجد الموهبة في التخطيط والقبول بلغة اللون شجعه على ايجاد الفروق مثل القبح لان هذه الفلسفة الذاتية التي يعتقدونها البعض مادية و قسرية موجودة واصيلة فالتماع ظهور المشاحيف والمهيلات والابوام التي رسمت عمال النهر ولمعة القيصر وانطباعاته لم تؤثر على بهجة الشكل وهو ايضا ما نراه في فترات متقطعة تبدا من " الكراب " وحتى " الكصاص " التي تمتد وكانها ملحمة متولية يهجر فيها ملاكو التخيل بيوتهم من اجل المشاركة والتكديس والصفقات مع شركات الشحن البحري بامتداد من النخلة وحتى الجرداغ فهي بواقعية الفنان رسوم تسجيلية حية. ان ما يبقى في صميم الفنان هو التعلق بالواقع والشعور بالانتماء الى الارض وهي ما اثارت المفارقات التعبيرية في حياته والالتواء المطلق بنقل التجربة بما فيها من حقائق ووقائع .

لقد تعرض الفنان " عبد اللطيف الناهي " في مطلع الستينيات من القرن الماضي الى الاعتقال وحجبت معارضه التي اقامها في قاعة التربية عندما ثار " متصرف البصرة " على واقعيته التي لم تكن اكسوارات وضعية يؤخذ منها استجلاب الدعاية والكسب السياسي بعد سقوط الملكية فكانت ثورته بسبب مشهد الشحادين عند جسر سوق الهنود لان الثورة التي كانت في نفس الحاكم اعتبرها نقيصة بحق الزعيم عبد الكريم قاسم وتشويهه للانقلاب او الثورة بالمفهوم العسكري.. فكان اول اتهام وجه للفنان عن كونه شيوعيا والقاسميون يومها كانوا يمثلون الطبقة الجديدة باعتبارهم الاكثر حضوة في الانقلاب العسكري وكره للحركات السياسية .. اودع الفنان في الحجز وحجب معرضه الشخصي في ضجة غير مبررة فكان اول مثال على غياب "اللامنتمي" في الواجهة العسكرية الوريثة!! ضد التزام الفنان وحرية المتعايشة مع المعذبين والجياح ثم تكرر المشهد أكثر من مرة فكان له ان توقف عن الرسم!! والمعروف في الاوساط المثقفة ان حالة الاصطدام مع القوة والسلطة تدفع الفنان والكاتب الى الرمز والتجريد لايجاد الذرائع للخلاص من الواقعية التدميرية كما ان انحراف الفنان ورفضه الانقياد الى التبرير او القبول بالشكلاية هو انهزام من الواقع وهو ما رفضه "الناهي" لان الفن عنده احتواء حقيقي لهموم الانسان وعليه ان يصدق رؤيته .

موريس حداد

الاهوار و البحث عن عشتار

لم يتقيد " الفنان موريس حداد " بالواقعية الشكلية فاراد الوصول اليها من خلال بنيتها الطبيعية فكانت الاهوار والمستنقعات ميعاده الاول الذي وضعه ضمن حدود نفسه .

"يمكنك رؤية اللون والحياة دون تدخل من الانسان فمخلوقاتها المتمثلة بالبعجات وطيور الماء وادغال القصب والبردي الاخضر القريب من عيون القطط هي التي تمهد لك الطريق الى اللون"
ويستمر الفنان " موريس حداد " في تأملاته وصوره الفائضة الالوان وسط امتدادات الافق غير المرئي والليل الذي يشغل سكان الاهوار بالاساطير والخرافات و الاعماق المشعة في الظلام و "جنيات" المكان حيث العالم الذي ولد مع الطوفان "أتوناشتم و الزقورة ومردوخ وبوابات عشتار والجواميس الالهية" .

ان هذا الملكوت هو الذي فكر فيه " موريس " فترة طويلة من الزمن استمر يبحث عنه ويحاول رسمه على الطبيعة حتى انتبه الجمهور الى رسوماته ومنحوتاته الاسطورية وهي تملأ ساحات البصرة التي اخذت طابعا سياحيا امتلا ببهرجة " الالوان الحمراء والصفراء والازرقاء "صاخبة غير محدودة التوازن على اعتبار ان سكان الاهوار لا يعرفون الالوان واحدا هو الاخضر المبلل باللون الشاحب الذي غشى الجواميس الغاطسة في الوحول والاكواخ القصبية واكوام البعوض الطائر وهو يحجب ضوء الفوانيس ويكوّرها دخان كبريتي يتحول الى لون طيني هو لون الاهوار.

من هنا كان "موريس "يتابع الرهان ويشعر بان الفنان الغربي تعود احتراف الاشكال فكانت معارضه ورسوماته محصورة في مدارس الفن العالمية ولم يفكر في ركوب حضارة وادي الرافدين او التوقف عند قلادة الاميرة السومرية والانتظار عند نصب "اسد بابل" فكان عليه العمل في تقرب حضارتنا وفولكلورها الى الفهم الاوربي.. ويشير " موريس " هنا قائلًا..
رغم انني ولدت من روح حضارتنا الا انني كنت تواقا للبحث عن فن عراقي صميم.. في وقت ظل العالم ظل لاهيا و "شامبيون" يفك "حجر رشيد" والشكل الهيروغليفي في وقت نتعثر نحن في بحث عن فن اوربي..
لقد برز "موريس حداد " كفنان و صوت سياحي و اعلامي عندما حاول في لوحاته كشف ذلك الخيال والسحر وتقديم رموز واعمال فنية الى الوجود استفاد منها بسبب معرفته باللغتين الانكليزية والفرنسية اثناء اصابة عينيه والبحث عن علاج طبي .

وقد دفعته تلك التجربة .. اضافة الى جولاته في المتاحف العالمية الاقتراب من روح الفن وارتكازه على الاسطورة والتجريد لاعتقاده بان الفنون الاسطورية اعتمدت التجريد في المعنى والشكل بما يعكس متمات اللغة السومرية والاشورية لانها عنده لغة تعريف صورية لا الفاظ صوتية فكان وقع لوحاته اقرب الى الفنانين الاوربيين عندما وجد الحضارة التاريخية هي مفتاح المعرفة وان الفنان الفطري لم يتعلم في مدرسة انما حاكي الطبيعة ووجد في القصب المترقص لغة موسيقية.. اما المفروشات القروية فهي التي تمكنت من خلط

الالوان بحاسة فطريه ووجدت منافذ اكبر للسياحة والدعاية لوطن غائب عن تاريخه.

لقد وضع "موريس" في رسوماته فواصل وفراغات ملاتها صور الثيران المجنحة وهي انكسارات فنية لم تات اعتبارا بل درست توزيع الضوء والظل او يلزم ريشته على الانتواء فيرفع سطوح ما يرسم انما تركها صاعدة حيث تتموج الوجوه من خلال الماء اما المثير في لوحاته فهو ادخاله الالوان الفسفورية الزرقاء في البحر الاخضر وهو ما ترك لوحاته طبيعية مشرقة . ان "موريس حداد" على خلاف مجموعته التشكيلية المعاصرة يثير دائما في حواراته في كافتيريا " ابراهيم سفر" ضجة فكرية عن اللوحات التي تعرض فيها حين ينظر ابعد من الحدود فيطالب بما يحرك صمتها فيذهب بخيال الانسان ..

ان هذه الاراء بمجموعها ما جاءت الا من ايغاله وتعرضه للثقافة الغربية بما يشوبها من قفزات ..ساعده على مد جسوره خارج حد ود الوطن العربي فنحن نعرف مقدما ان عددا من الفنانين يحاول تغليف فنه بالاصباغ الا ان واقعية " موريس" ورسوماته الشكلانية وعلاماته في رسم " البورتريت وتفصيلات الجسد البشري قد اولت له ان يغوص في عمق التماثيل والاشجار فهي كما يرى تحمل ما يشبه خواص الجسد البشري , فاللون الظاهر على القشرة الخارجية جاء من معاناة او اصابات ليس لمبررات جمالية بل لوجود نقص في الماكنة البشرية او في ذبول فروع شجرة انما تعود للتوازي فهي مبررة قدر ما تؤثر اللحمية على العين لانه تعود ان يرسم الاشكال القروية وملبس وجهها وثيابها مستلة من الملامح والثياب السومري ولهذا ظل يؤكد خروقات "جواد سليم في " لوحة الرقي " لان جواد سليم لم يات بجديد انما تمكن من استلالها من التاريخ .

انه لم يتخل عن الشكل الماخود من منابعه الاصلية ولم يتخل عن اللون البدائي لاعتقاده بان ذلك ماخوذ من الطبيعه ومن انصاب احرقته شمس تموز حين يغطي فراغ السماء ويغطي الظل الشاحب وحركة الوشم على الايدي والوجوه.

ان تلبس "موريس" باللون الشرقي الساخن ساعده على ايجاد وسط مخفف غشى مخلوقاته التجريدية وملا فراغاتها باسلوب موسيقي طبيعي يشبه التامل بوجود فائض في الحياة لم يتم بعد .

ان " موريس" لا يلين في معتقداته للنقد او يهتم له لان التجريد الروحي هو ذروة التحام الحضارة بالوسط لان المشاهد في لوحاته قد تتكرر الا ان ما يميزها جراته في اللون بائعات اللبن القرويات نجدها عند "اسماعيل الشبخلي وجبار العطية " الا ان لمعة "القيرو" المبلل بالرشح وانعكاس الشمس يبقي الالوان عنده دون ان يغير اصولها.

اما ظهوره في معارض مستمرة داخل البلاد وخارجها فيعطي استيضاحات حادة عند اقرانه عندما ينصب الجدل حول الشكل وحينما يبدا الحوار حول الحواشي لا الاطراف .

ان "موريس حداد" يمكن ان نضعه ضمن المستكشفين مع الاحتفاظ بقدرته الفنية الجميلة دون انحياز لان اسلوبه ولونه وميراثه متساويان فهو نموذج

لمدرسة تراثية عراقسه سياحية وهو الاقرب للفهم التشكيلي وقدرته وحنفوانه
لان ما يقدمه من لوحات تتماشى وروح العصر لان مسافات رحلته واسعه لا تعد
اذ يظهر في لوحاته " الفجر الوردى الشاحب والطيور والفراغ الابدى بما يعنى
تطوعا للمعرفة فيكشف فيها عن كنوز اسطورية متجدده لان اسلوبه هو
الاقرب للفهم الاوربى.

سلمان الشهد

صباغة الصورة

"ان حرية التعبير لا تختلف عن حرية الحدس الا في الصورة والصياغة فالفنان يستطيع ان ينقل انفعالاته باية صيغة تعبيرية ان اراد "

" كروتشه "

ان الخطوط التشكيلية والرموز الزخرفية وامتداداتها الدائرية تفقد الفنان " نفسيا وجماليا " في رحلة استكشاف للايحاء بماهية الاشياء فتصبح اداته اقوى تعبيريا و اكثر اقترابا من رأي الفيلسوف " شوبنهاور " القائل..
" ان التعبير اعظم خدمة على الاطلاق بين الظاهرة والشيء ذاته " أي بين ما يظهر وما هو كائن لوجود العقل بينهما " .

والمتمامل لاعمال الفنان " سلمان الشهد " يحس بان الانحياز الفكري عنده اكثر واقعية بحكم المعنى الفلسفي الذي يقدم فيها لوحاته لان الطرح التاريخي للفن والذي هو جزء لا يتجزأ من الصراع الايديولوجي .. يهدف لايجاد المبررات الحقيقية للانسان وخططه وجدلياته ..

فالمتواليات الاجتماعية لاعماله " كانت تعبر عن دوافعه التاملية عندما اتبع خطوطا ايحائية مستقيمة للتعبير عن حالة التمردية ابتعدت عن الجانب الانفعالي فاخذت شكلا ثلاثي الظهور تداخل فيه " الزخرف والخط واللون " و بحكم تتابعنا للشكل جعلنا نحس بان البيئة الغامرة بالخيال والتي تمكن من تطويعها قد اخذت شكل تنغيمات فكرية تهافتت الوانها السوداء والملونة لتصبح محورا للشكل الاسطوري الذي اراد فيه الفنان العربي خلال التسلسل التاريخي ان يمر على الفن وبطريقة زخرفية محددة فكانت ثقته من الحركة اول عنوان لفنه زاداها باستعمال الحبر الصيني ومستجدات الالوان النباتية وما حفت به الطبعيه من الوان معبرة عن الخيال والهواجس اعتادت استعمال ومضات "الكوبلت الازرق والاخضر الحجري" .

وقد ظهر ذلك عنده في " البيضة والجذور والاشجار السوداء والنبع والعري ووالتكوير في الخيول الهاربة .. "

وقد انحنى التجرد النفسي ظهور وانحيازها الى مصادر الفن الاسلامي العربي والهندي التي مثلت حكايات " شهرزاد " في " الف ليلة وليلة " وما رواه " بيدبا " في " كليلة ودمنه " و ما وصل اليه " الواسطي " في " مقامات الحريري " .

ولو اقتربنا من فن " الشهد " واشكاله المعاصرة وبالتحديد لوحاته الواقعية كلوحة الشاعر "محمد مهدي الجواهري " نحس بانه اقترب كثيرا من روحه المتمردة في معايشة حياة في " براغ " بما عطر اجواءه الصاخبة بالحركة الصوفية والكؤوس والشباب ..

وقد دلت ابياته الشعرية المتكورة بانه امام عاصفة تنتظر الهبوب اراد ان يخرج منها بشكل يبعده عن الاصباغ الدعائية القلقة التي يحس الحاجة فيها الى المجد والتفريغ والتمايز وغيابه عن " المرأة والوطن "

ان خطوط "سلمان الشهد" جعلت الشرايين والحياة تدب في الشعر فكان
توظيف الشعر للقاصد تاطيرا لهذا المنهج .
فهو لم يَجْمَل صورة الشاعر الشخصية ولم يعرف ازدواجية الوجوه و لم يحاول
النفخ فيها لانه مخلوق قابل للانقلاب والمتعة والردة فكانت صورة ابحار في
عالم صوفي وتعذيب.. تجاذبتها رحلة " دانتي و ابو العلاء " فظلت رموز "
الجواهري " محفورة بالشعر فهو الفضاء الموحى بالرموز لان التغير النفسي
والاجتماعي الزم الشاعر بالتبدل كعنوان للقلق الروحي عنده .
فكانت رسومات " الشهد " وقفات فلسفة هيمنت عليها الرموز التي مثلت
طبيعة مجتمعنا الاسلامي .. " قيود التحريم والافتراضات المنطقية وهيمنة
الفكر الكهنوتي
وهو ما جعلنا نجد في الشكل الزخرفي المعبر عن المعنى .. الفراغ الصوفي
للشكل الذي ترك للفنان "شاكر حسن ال سعيد" الاعتقاد بان الزخارف تاخذ
صفة لغوية قابلة للقراءة كما تصبح الخطوط قيمة تاطيرية ..
ولو انعطفنا قليلا الى كتب التاريخ فاننا سنرى " البصرة " وقد رسمت كمدينة
اسطورية يطغى على سطوحها البحر والخيال ولم يحاول الفنان درز اشكالها
الغيبية الا من الواقع الذي حمل في سفنه ملامح حية للحياة ,
واذ كان الفنان في " البصرة " قد أنهج عقد " الاطواق والشناشير كرسومات
ذات دلالة ايحائية ازدادت اقترابا عند رسمه للنهر والجياد فظهر عنده تكنيك
حديث امتد عبر مشدات الاسطورة " عربية او هندية او فارسية فكانت تعني
التوقف عند ناصية الفكر لبعث المؤثرات الافتراضية والسياحة في اسس
وشرائع التكوين الروحي والميثولوجي للجسد..
وقد ادرك الفنان " الشهد " تلك المدركات عند رسمه لاشكال الانسان
والحيوانات الاليفة مثل "الديك والحمامة" وفيها اصر على ابراز الانسان
كسجين للالواح والمعتقدات ..
ولانه كما قرأ التاريخ من خلال الغليان الفكري ادخل الايقونات والصور
اللاصقة في ذاكرة الانسان و بافتراضه هذا حاول ان يزرع صوراً روحية
لتجديد المعنى في ملامسة الواقع وادراك الفاصل الروحي بين الانسان وكهانه
كما حاول ان يشكل منهم محاور وقواعد احيطت بكتل من الاخشاب والمسامير
و الرموز الغيبية..
فحين يكون اللون والخط متداخلان فلا مجال لقطع الرموز بسبب وظيفتهما
التكميلية لاحتوائها على العنصرين المشتركين الهندسي والمعماري فنحس
بضجيج اللون الناري واشتعال رؤوس النخلات بالضوء عندما اعطى واقعية
اكثر للصورة لانه استمر على محوره الاساسي في رسم الخرافة بمنظور ذاتي ..
وكما ذكر "الدكتور خالد الجادر " نحس عدم وجود صور جانبية للوجوه لانه
مرسومة بشكل يؤكد قوتها الجانبية مع وجود هالات لونية ممثلة من طبيعة
المكان وهذا ما جعل " لو كاش " يؤكد قوله .. اذا اختلف التميز بين الامكانية
المجردة والامكانية المحددة و تطابقت حياة الانسان الداخلية والذات المجردة
فلا بد ان تدل الشخصية الانسانية عليها بالضرورة .."
ولو تركنا المدى التاريخي فان احاسيس الفنان الروحية لا تتوقف ضمن المعاناة
التي عاشها الانسان بسبب تداخل الشكل الطبيعي والشكلاني للمشاهد الملحمية

و الرمز الروحي لذلك ظلت لوحاته وجدارياته تفيض في بحار من النار واللون حتى ليشعر المتأمل باكتظاظ عاصف يكاد يخرج عن حدود اللوحة المرسومة.. وفي اكثر من مشهد نحس بانطباع روعي لان الالوان وتداخل الخطوط والسطوح تكشف لنا عن منحوتات حية تاخذ بمجامع لانسان وخياله.. ان الفنان " سلمان الشهد " لم يتميز عن فناني العراق لكونه عرف كيف يخلق الحركة في اللون بل لانه نجح في بعث ما لا يمكن تحديده من الخيال الانساني عندما حول من الزخرف التجريدي الى قالب خلاق مزج فيه الحقيقة بالاسطورة اما اللون عنده فهو اية جذابة تعيش اللوحة وكانها الحقيقة.

علي طالب ..

والشكل البصري للوحة

ظل الجانب البصري في لوحاته بعيدا عن النمط المألوف الذي اعتدنا رؤيته بسبب تعدد الطبقات اللونية التي كان يفرضها على لوحاته وتركيزه على النظر الى الموضوع من خارج حدود الصورة ليعطي التجسيد الجمالي بعدا بصريا جسدا لأشكال التي ظلت تميزه عن بقية الفنانين..

ورغم التنوع الذاتي في أسلوبه وقدرته على مواجهه مخارج اللون فقد خلق مفارقات تعبيرية ساهمت في أنماء الشكل وتحطيم مظاهره الملموسة واقتراجه من حدود السلم الموسيقي الذي ظل يتفاوت في تصعيد اللحن النفسي الموصل للمشاعر الانسانية وما فيها من تطفل وغلbian نفسي..

لقد اعتاد " الفنان " علي طالب " بعد تخرجه في اكااديمية الفنون الجميلة ببغداد وخلال تدريسة لمادة الرسم في ثانوية المعقل وتجربته العملية في التشكيل البصري على الاقتراب من الراي الذي طرحه الناقد والفنان " هاويزر " .. باعتبار الاتجاه التصويري هو الاختزال واحلال القيم البصرية محل اللمسة أي نقل الحجم المادي والقالب الشكلي الى السطح .

ان لوحاته " الخاصة بالرؤيا البصرية التي شارك في تقديمها خلال مؤتمر المربد الاول الذي عرضته جمعية الفنانين العراقيين في البصرة سنة 1973 قد اثبتت بانها تشكيلة بصرية جريئة ومثيرة بسبب الهندسة المجسمة وتقاطع الضوء والمحور الشكلي الذي غمرت به زوايا اللوحة فكانت " الخطوة الهندسية الاولى من التجربة وتركيب الالوان هي ملاحظات جاء بها الفنان " شاكر حسن ال سعيد " و خاض غمارها..

فالجانب التصويري عنده لم يمثل الروابط المألوفة التي غذاها النسيج اللوني الذي اعتاد اختراقه والتوغل فيه حتى الصباغ الداخلي بل اثر على اعطاء نوع من الديناميكية التسجيلية لان الخطوط المرسومة عنده لم تكن محددة الاتجاه . فنحن نرى في لوحاته البعيدة عن الواقعية وحتى في " عرس فلسطيني " التاكيد على ابقاء مرموزاته بلا هوية والغاية ليست ابتعادا عن المحور انما تمايز عملي في الخلق..

ان الفنان " علي طالب " يشابه الفنان " علاء بشير " في تشكيلاته الغرائبية و اشاراته الى افق وعالم اخر.. فالبابليات عند " علاء " كانت هي الاكبر مساحة فجعلت من " الغراب " نذيرا للضياع كما جعلت من الراس المقطوعة عند " علي طالب " الجهة الغرائبية الاخرى لانه ابقى ماحوله بلا مسميات .. فحاول التركيز على وحدة الانسان وضياعه حتى يبقى الوجود محميا بغرائبية تحمل في صميمها ضياع الهوية الوجودية للصورة.

ان ما نستخلصه من الفنان دأبه على الالتزام بالتاثير السايكولوجي الذي انعكس ولمدة من الزمن على طبيعة سلوكه فتكومت في لوحاته جوانب مختلطة انفعالية.. حركتها الحقائق التجريبية السلوكية التي فرضت على الفنان ان يخلق التمام والاشباح بلا اسماء ولا عناوين لانها اولدت قطعانا قد لا تكون بشرية هزمتها التيه..

ان اعمال " علي طالب " والوانه ومواضيعه ظلت تمثل قناعا نرجسيا لم يتيح له الاعتراف به فحاول تحديه كقوة هو خلقها لان اشكاله الوجودية مع توالي الزمن قد حسسته بتداخل الرفض والتعالي والعدم والمسؤولية في كل لوحة .. اضافة " لما

احاطته من اصوات وكأنها منظورات ترويحوية لم يتوسلها لغاية باستعماله الشكل البصري بل كمظاهرة قادته الى الرمز.. وطبيعة ذلك جاءت ومساره الفني الذي بدا مع "المجددين" وانتهي بجماعة "الظل" مع الفنانين "سلمان البصري وشاكر حمد ومؤيد عبد الصمد ومحمد الزبيدي وعبد الله شاكر".

ولم تكن تلك التجمعات تملك فلسفة تكوينية في تحديد الفن او منظورا فكريا خاصا انما سارت كتحفيز للتجديد الواقعي على ضوء المسار العالمي لحركة التطور فحاولت التشبه ومماشاة التطور الاجتماعي .

لان ما يحتاجه الفنان كما يرى "فراي" هو الاحساس بالشكل واللون والمكان والقدرة على التعبير وهي صفات الفنان الاصيل من اجل خلق وسط شبحي يمكنه من خلق غلالة عازلة تؤدي به الى النزول الى الواقع والظهور بالشكل التوثيقي الذي ارتبط بحياته .

اما الرموز الظاهرة في لوحاته فلا يمكن قياسها بالواقع الانساني العربي او التثبت مع الاخرين لان الفنان هنا وقد تجرد من قيوده الماضية وهو اجسه لم يعد يربطه الا هاجسا غريبا هو أنشغاله بجغرافية النفس لا بتكوينها للانسان فكانت محورا حمل اعباء المهمة التي لم يشارك فيها بقية الفنانين بمن اشغلوا مشاعره ورغباته المتأججه التي كان " فرويد " يرمز لها بقرون الثيران الهانجة .

فالفنانون عموما نرجسيو المزاج والطباع ولا حدود لافاقهم باعتبار التأثير الروحي هو المحور الذي اتكوا عليه فترة الحرب ..

ونرى بان الفنان " علي طالب " قد شارك في جميع المعارض العربية والعراقية ابان الحرب الايرانية العراقية في "بغداد وعمان " وحصل على الجائزه الاولى في بغداد و" بينالي " الشارقة..

ان قلق الفكر والعالم الذي ولد عند " علي طالب " وثار من بين الرماد هو ما اثار النقيض لان سلاح القوة هو مقياس نظرية "نيتشه " و محور لوحاته المعبرة عن ترسبات الزمن .

الا ان ابسط صيغة يمكن ان يرد لها هي الشعور والحس بالحقيقة لان الوانه ظلت تشطح على ارضية غطاها الدم والسواد اما نبوءاته فظلت شاحبة قلقة يظلها حزن ازرق لان في كل ظاهرة حادثة عابرة.

سلمان البصري

التجريد المهاجر

ظلت الصور التكويرية عند الفنانين العراقيين المهاجرين بلا اسماء أو دلالات لان الناظر الى الحجب الانسانية الواقعة على انقاض التاريخ لا يرى غير اجساد قطعت رؤوسها بما يخيل له انها انصاب حضارية غاصت بها عوامل التعرية الطبيعية والتأكل الزمني الا ان هذه المشاهد المريعة تقف عند الفنان " سلمان البصري " لانها الاقرب الى " الفوال " ف قد خلق من الكتل التشريحية مقصات بترت التاريخ من الداخل فانشغل في تحديثها بعد أن غذاها الواقع حين حوّل من ارض الرافدين الى مسلخ وحمامات امدتها الاحقاد التاريخية والتعصب بانقاض حضارات مدمرة اكتسحها الزمن لتصبح لظها من الدم الاحمر والازرق و تكوينات لبقع تشديدية وعقد حبال قاتلة ووجوه مسخها السواد فغاصت في بكائيات لم تجد غير الذبائح والقرايين البشرية.

ان الفنان هنا القى بكفن الوطن ومخابئ السجون والمسالخ الى الماضي عاد يستذكر الصور الزجاجية الجريحة واشباحها القانصة التي جعلت حياتنا مرهقة ومدمرة فكان له ان مسخها بشواهد واقفة خطط لها ان تحتل واجهات برينة في ارضنا الا انها ابدلت مواقعها جغرافيا لتجعل منها " سينما توغراف " تاريخية تعكس مخلفات.. وخلفيات لا هوية لها ارادت من الشعب العربي ان يدفع ما اقترضه تجار الحرب والنهب والسلب .فكان ما صدم الواقع الاعلان عن هوية انطمست فخف الدعاة يلاعبون الاعلام الممسوخ والمتغذي على تعاليم "ميكافيلي "

ان "سلمان البصري" في سياحته التشريحية قد حول الوطن الى علية الوان رشها على نماذج التجريدية التي ظلت رمزية لان ما تفسره هي الافكار المسوخة و المنقولة على صحائف طينية سومرية المنشأ" ان تلك الاسترجاعات ظلت ملامح متناسخة عن حوارات نقدية وسط الوجوه التي مرت ورحلت.. كالتي عاشها "الفنان ذاته " في كافتيريا" ابراهيم سفر" ويومها تميز باسلوب تسلطي لانها الصيغة التي اصطدمت بالواقع الذي عاشه فكانت صفة الاختلاف هي المعرفة والثقة بالعمل لان الحوار يومها بين الفنانين جدلية مستمرة ابقت الاوضاع كما هي فلم تخرج عن اطار الوجهه الادارية والتربية المدرسية بحكم تلبسهم بالواقعية الموروثة. , فكان من الطبيعي ان لا يجد المتحاورون سمات" غيرها لانهم لم يجدوا غير حدود" البصرة و بغداد" فكانوا بأمالهم يحاولون اختراقها بأستذكارات تخيلية اثرت على فهم الفن و لشعورهم بالتمزق والرغبة في التغيير..فكانت قفزات للبحث عن مفاتيح المرور لمن خرجوا من معطف ثورات وهمية أو قضت الصراعات الشخصية لمفهوم الكتلة فكانت عملية اعادة اللحام المفقود مهمة صعبة والمتقف تاملني لم يشارك الا في المناسبات والعروض والمهرجانات الفنية والادبية.وقد نحى الفنان على عمق المعاناة امينا في رسم الاحتدام الواقعي الا ان خطوط الايصال والاعتراف بما هو موجود اعادت خلق تناقضات مشجعة على الجدل لان ما طمر البلاد بعد الاحتلال عمل على كشط كل وجه حضاري لتعميم الهجرة على انها مفتاح الطلسم السحري . لان العالم الذي اسميناه منقى استطاع غسل الدماغ العربي تجريبييا و التفوق عليه فتحول الانحياز الى هرطقة حين شعر بان الدخول الى اعماق النفس عملية غير مجدية وبقي "سلمان" متفردا في اعماله ليغير عن الجانب السري من الانسان وطبيعته وارضه بالحجوم والهيكل المحشوة بالاصباغ وبما يمتاز به الاسلوب التخطيطي من كشف للشرايين الفنية التي تتعارض والواقع المنقول من السطح والذي لم يخرج الا الاكتطاط البشري وظهور هياكل موميائية واجناس وتكويرات سرية عن سيرة الانسان في البلاد.

ومع كل الدوافع والاحتمالات والانحياز الذي فرضته حالة الهياج والعنف كان هناك وجود الي لاتحوطه الاساطير والقيم هو العنوان العراقي فتحوّلت حتى اللوحات الرثة عند بعض الدعاة الى "جورنيكات" جديدة حاول النفعيون ان يصبحوا خالقوها فتلبسوا اكثر المبادئ بعدا اثر انهيار البوابة الاشتراكية.

الا ان " سلمان " حاول بافتراض المجهول ان يعطى للفن المهاجر معنى عقانديا و يلبسه اكفان ورمزيات موميائية لان تعددية الصورة عنده وتشابك اوردها وشرابيتها بالاعترافات الكهنوتية فكانت اضافات شعارات تحوّلت الى ضياع أعتى من الماضي فزخ " البصري " في مساحاته الشاسعة اشكاله الطولية كافتراض للحقائق المخبوءة التي صبغها بالوان قرمزية وغطى ارضياتها بجثث صفراء ناشفة اما الاعتراف بالحقيقة الغائبة فلم يعد يشغله فالوطن اصابه الخبال ويصبح مراغ محورية لاتحد وكانها ارض الميعاد ان المنكسرات والاطواق والحبال السلكية والكهوف والمغاور التي اعتدنا تسميتها بالمقابر الجماعية ابتلعت الحرب ونقلت الانسان الذي غذته طبول الارهاب والتعصب استبدلت الساعة الخامسة والعشرون بالمزولة والابراج التحذيرية بفرش ابسطتها المنقوعة بالدم لان العارضين دانبوا على تحويل شعب باجمعه الى سوق للالبسة المستهلكة. ان الفنان " سلمان البصري " مع جهده الظاهر في تشريح الانسان واقارره للمشاعر الانسانية لم يحاول اعطاء صورة واقعية للماساة العراقية التي تعاون الاحتلال والحقد العنصري على تشكيلها عندما انغمر باللون والرمز لان الانسان الغربي لم يتعود جراء التراكمات الزمنية ان يعتقد بوقوعها مرة ثانية في الارض وهو الشيء الذي جعل المرنيات محكومة بطيش الدكتاتوريات والطغيان والاحزاب . هذا الموقف يذكرنا بما قاله الفنانون البولونيون مرة للفنان " جواد سليم " عندما شاهدوا بعض الاعمال العراقية ..

عليكم الاهتمام برسم ظواهركم الاجتماعية لا الظواهر الغربية لان فنكم هو المحكم والمعبر

فاروق حسن

التشكيل السينمائي في اللوحة

" كصدي قريب مشهود لافكار الفنان " ديلاكروا " عن الخط و الشكل
قول " فرينهوفر " في قصة " بلزاك الرائعة " العمل الفني الرائع المجهول "
" ان جسم الانسان لا يتكون من خطوط فلا توجد خطوط في الطبيعه لان
كل شيء عبارة عن سطح , أما الخط الفني الخالص " التخطيط النوعي البياني
العام " لتركيب ما ليس الا واحدا من عديد من وسائل جعل شخصية ما حركة
منظورة على الرغم من ان " رمبرانت " وضع خط الحركة بالكثافة المتغيرة
من الظل والضوء فان " فان كوخ " عبر عن الخط بنثر من اللون لان الكون
وضع وحلل على اساس افتراضي ثم برهن بالنظريات الفلسفية والجمالية حتى
يبيح للانسان ان يحلل ما اشاعته النظريات ويربط الاشياء باصولها لتكون هي
مفتاح العقدة . "

ومثلما اراد المفكرون فان تفاوتنا وقع في التحليل لان مكونات الفكر اقتضت
وجود هواجس ودلالات واحساسات مست طبيعة الفن فكان لا بد من انعطافه الى
الفن العراقي الذي لم ينقطع عن اصوله في بلاد الرافدين حيث اصبح الرسم
والنحت من وسائل الاتصال بالكون وهو ما خلق في الفن رغبة غطيت باساطير
ورؤيا ميتافيزيقية انحصرت في غاية واحده هي الوصول الى الحقيقة وكان
للحقيقة ان تبقى رموزنا ممثلة بالفنانين " جواد سليم وفائق حسن وحافظ
الدروبي " محصورين في الاصل لان الثلاثة الذين خرجوا من البوابة الغربية ثم
اطروها لتصبح منابع لا تتكرر ولا يجوز تجاوزها !!

اما رموز الثقافة السياسية عندنا فقد اطروها باطر ايديولوجيه كانها خارجة
وحدها من الجسد الوطني والتاريخي متناسين الواقع الكوني الذي هيمنت عليه
غمانم الحرب والكساد الاقتصادي وغطته " الفاشيه والراسماليه و الشيوعيه
" وهو ما دفع الايديولوجيات الشعبية الزائرة لان تبقى المضمون الايديولوجي
كمحصلة سياسية بما تنبته من تلك الافكار ووظيفته لخدمه اغراضها التوسعية
والتطويح بكل فكر لا يخدم شعاراتها اما الشكل فتركوه خارجا لايمانهم بعبثية
التجاوز فولدت فلسفة افتراضية اقرت تقسيم الفكر لتبني موازينها على
المضمون لا الشكل ومنها بدات نظرية التكبير وتاليه الافراد و الولاءات لان
التكوير والانشداد ابقيا ذلك مرتتطا بالمقاسات الاوربيه والاصل العراقي فقط
وهو ما جعل الرسم والنحت عندنا رهينا بالمرجعيه النظرية التي لا يجوز تخطي
عتبتها !!

اما الفكر الحر الخارج من جحيم المعسكرات و الاحلاف فقد دفع بمفكرين احرار
للتمرد على الافكار حتى تمثل ذلك في رائعه " جورج ارول " العالم عام 1984
وكان للمثقف الحر الذي ارادت منه الايديولوجيات ان يكون رهينه لسطوتها قد
تمرد على تبعيتها لان الفكر لايمكن ان يكون مملوكا للتاريخ الذي صنعه
الانسان.

عبر هذه المحاور الغاصة بالاحتمالات و التعصب كان لفنان مثل " فاروق حسن
" ان يتمرد على التبعية ليكون له عالما من الضوء و العمل عبر مراحل امتدت
منذ ستينيات القرن العشرين حتى المرحلة الحاضرة ...
لقد تجاوز " فاروق حسن " حركة الواقع عندما تحرك عميقا في ثنيات الجسد
وتشابك مع خطوطه الملتهبه ليصور ما ابقته عليه الافكار المتصارعه

والهموم . فكان انتاجه للسنوات " 2002 حتى 2006 " بما يزيد على ثلاثة معارض لم يصار عرضها حتى الان؟! وهي اكثف رحلة تطويريه شملت مرحلت الياس و التبديد من مخلفات الانتصارات الكاذبة الي هموم الديمقراطيات المصنوعه خصيصا للشعارات ولو حاولنا الرجوع الى لوحاته في " السبعينات " لاكتشفنا بان " الموس العمياء " الماخوذه من ملحمة " بدر شاكر السياب " قد مثلت اول بوادر التيقظ التي حاول الفنان الاعتماد عليها في تصويره لجسد الامه العربية المستباح وهو اجسها الضائعه التي جرفتها الحرب ومزقت كيانها الخيانات والهزائم وصولا الى الترمل زاداها مجتمعا ماساويه فغدت امة رخيصة فكانت القفزه عنده تساؤلات مقرونة بالفجيعة

وقد خلق " فاروق " حركة في التواءات قائمة الجسد و الشعر مع غياب الوجه ضمن تخطيط وتكتيف لوني .. اعطى المتامل منه احساسا بالهاوية التي وصلت اليها مكنتنا من الاحساس بان ما يريد " فاروق " ليس لبغي فاضله بل لامة هجينه غدت بوابة لمبغى عمومي.. زبائنه من ابنائها !

يقول وايدر " ان افكار الفنان تولد عاريه ثم تلبس الرخام التلوين والصوت "

اما رؤيا " فاروق " فكانت اكثر حده عندما ترك ريشته تقطع مشاعرها وحدودها بكتل ثقيلة من الالوان كاضافة تركيبيه للوحات مشاعرها وحدودها تمثلت في صور سينمائية غايتها تطابق الاشكال السينمائية فرغم الزخرفة البنيويه لاشكالها فهي لم تفرغه من ابعاده فتكررت المشاهد من غير انعكاس دون ان يضطر لاستعمال " مرايا عاكسة " لمشاهديه فهو مثل " غوغان " قد حلل المشهد رغم تغاير المواضيع والاشكال الا ان وحدة مواضيعه ظلت واحده . ولم يكتف " فاروق " بهذا التحول بل حاول الخروج الى التشابه المعماري و الهندسي و الفلسفي لاستكشاف ممرات اخرى وهو ما خلق انقلابا على المألوف وعلى طبيعة الخط .

" ان أي ناقل يحقق وجود مثل هذا الخط واي مردود لاي وسيله للنقل عليه ان يبني خطه هو فان لم يكن من عناصر تشكيلية فلا بد ان يكون من عناصر موضوعاته وروابطه " .

من هذا العالم ومن عالم " البصرة " المقرون بالطبيعه و التاريخ ظهر "فاروق حسن " مثل أي فنان اراد المرور في ذات الخطوط التي لم تتكسروا وتستدير وقد تكيف الفنان على الجهد الموضوعي عندما اختار الصورة السينمائية وشد ريشته الى الكاميرا فلم يكن التمايز فطريا بل تمايز مكتسب بدا بعده القص والقص في التعبير كالقص في القصيدة الشعرية التي تدخلها الاستعارات والمواقف ولم يكن امامه غير الريشة فاستعاض بالزاوية التصويرية كمنهج اخر فكانت المعادلة مثيرة لان المادة المصورة في السينما تقع ضمن ثلاثة ابعاد ولان واحده من اولى المعضلات التي تواجه السينمائي هي نفسها التي تواجه الرسام اذ عليه ان يرأب الاشكال و الانسجه على سطح متوازي الاضلاع وينفذ ذلك ضمن نوع من المواجهه و الموازنة مثل الانسان لتحويلها الى انماط هندسية باستعمال الضوء المائل في اللوحة وهو انطباع وقتي بتاثير الحركة النفسية و الطقس على الضوء و اللون .

لقد استفاد " فاروق " من الصورة الفوتوغرافية باستعماله " collage " كقيمة فنية قريبة الى الفهم الجمالي الترييني وهو احساس الفنان الفردي فاكثر التقطيع في اللوحة عبر حركة الكاميرا السريعة لتظهر خلفياتها كملصقات واقنعه ومنحوتات بارزه مدها الخيال بنسيج من الضربات الحريرية الشفافة وكما تفعل اللوحة الفوتوغرافية المرسومة باللونين الاسود والابيض لابرار صوره اليد واللوحة فكانت وظيفة الفنانين كلهم اقتناص الصدام الديناميكي بين الاضداد بادخال الصراع ليس في مادة الموضوع الفنية بل في الاشكال و التقنيات الاخرى فالاستدارات والانكسارات في حركة اليد و الثياب و التداخل المفرط في حساسيته بين السيقان المتصالبه وانحدرات لون الجسد و التكوينات النسبية الشيقة جعلته يدرك بان الضوء الذي مص الجسد برر تفاعله بالمرئيات المتكسرة الظاهرة في جدار الوجوه ...

اما الالتواء والتمرد الحسي والجسدي فكان تفاعلا وسطا بين اللقطة السينمائية و الاحساس الانطباعي والمشهد التظليلي منه احساسا بالتجرد والتاثير في اللون و الشكل حتى تحولت المخلوقات عنده الى كتل خامدة نتلمس فيها لونا من التخبط اللوني المتعمد عبر تهريج الالوان واشكال السيقان المتخشبة والكتل المفككة من المفاصل والاستطالات كما هي في المومس العمياء !! وهو ما ظهر في المثلث الهندسي المتشكل بين النساء الثلاث في بعض لوحاته وبين مربع الشكل الذي جعل من الصعب الافصاح عن انسجته اللونية المختارة اما الازرق اللازوردي واللمعة الصخرية فكانت جزءا من المحتوى الذي قرب مواضيع رسوماته من فلم " جوليتا والارواح لفليني "

وبما ان السينما عنده حركة واللون وحده اساسية فانه مثل طموحا يائسا , لان اللون جزء من الافكار والمفاهيم لانه لايشارك فلسفة الفلم وعقدته اما الرموز والاستعارات التي استعملها " فاروق " من اشباح ومستطبلا وتعاويز وافاعي ورؤوس فتعود بنا الى " فانتازيا جوليا وروحها وتمائيل خيولها النائمة قرب التلفون "

ونشعر هنا بان الفنان عايش تجربة خاصة او مؤثرات مدرسة تزيينية كالتى تخرج فيها " حافظ الدروبي " فنزع اليها بعد ان تحددت له جغرافية المكان او اللامكان وهذا ما جعلنا نحس تمرده على مسميات تخديرية سبق وعاشت وتمازجت بين اوليات " فائق حسن وعامر العبيدي " فتشامت فيها رسومات الخيول ورموزها وتحديات ثوراتها وكان للفنان ان يجرب ويرسم بتاثيرات الطفح الذي شغل ايضا الفنانين " محمد مهر الدين ومحمد راضي عبد الله " اما " سيزان " فكان ينظم الماندة ويجعلها مسطحا مستويا بمستوى العين ويحور فيها وغايته ازالة الطبيعه وهذا الشكل الصامت من الطبيعه سبق للفنان ان اعتمده يوما في رسومه ويعلق " فاروق " قائلا " ...

في " ايطاليا " يريدك الاستاذ ان تعمل لنفسك ! جاء ذلك عندما رايت يقف تماما لوحتي " القدر " التي دفعنتي الاحداث لان احشر نفسي بين الاصباغ الدكتاتورية و الزعامات لارسم وطني حيث رائحة حرب اللاقضية والتراب والجروح و الموت المجاني فصاح بي ... " هذا فن فاشي " ولم اتفاجا لان التطبع الفني يمكنه ان يساعد في خلق جسور المعرفة وحركة التناقض بين الغرب والشرق علامة ازليه واقنعا المتلون تشكيليا بتاثير المشاعر القومية و

الوطنية ورغبتنا بالتححرر , اضاف العتمة و الغبار والبارود الى رسوماتنا وهو الشيء الذي لاشبيه له في الغرب لانه يعطي تفردا عن المدرسة الانسانية فالفكر التحريضي ونزعة الحرب التحريضية عندهم لها دلالة اراهيبية ترفض كل ما يدلل به انساننا العربي على قضيته وهنا هدم فاروق مضامين النقد الافتراضي بسبب الرؤيا واختلاف التاويل.

وما يفترض بنا طرح ما حققه " فاروق حسن " سنوات 2003-2007 " معرفة ذلك التحول الذي بان لنا محددًا باطار سينمائي مجسد ومغطى بالوان الاصباغ , عندما افترط الفنان في همومه الانطباعية ومشاهدة التظليلية ليعطي لها الكثير من التجريد لحساب تأثيراته على اللون و الشكل لان ما بين اللقطات السريعة المتداخلة يتواصل عالم متراص مكبر امتلاء بالاقواس والتنعيمات والخطوط وبما نهجه من امتدادات تكعيبية فرسمة " الشناشيل " عبر ثلاثة عقود ظهرت في المشهد الطبيعي و الانطباعي لان الشناشيل رسمت عبر ثلاث زوايا ففي البدء ظهر التاثير التقليدي و الشكل الطبيعي مثل صورة فوتغرافية ملونه ليس فيها ما يثير بسبب الاعتياد على الشكل اما في المرحلة الثانية فقد حدد الفنان بعدين للوحة " زاوية النظر والاطار السينمائي " من اجل بعث الحركة في التكوين وخلق ممرات ضوئية كثف فيها اللون باضافة تداخلات اثرت على المنظور بادخال اشعاع الشمس والظل وانعكاساتها على المضمون عندما سخ باللون مجسدا اياه باستعمال الشفرة والحفر والكشط من الصورة السينمائية .

اما النقلة الاخيرة في رسم الشناشيل فكانت محاولة تجديدية لكشف منظورات تعبيرية زوجت بين الشكل النوعي الشرقي وانطباعية الرؤيا التراثية فخرج لنا بتكوينات مثيرة توازي فيها الظل والضوء وهي الذروة في المشهد السينمائي وبما اوحى من حركة ولغة وموسيقى .

ان استعادة المشاهد ورسم الوجوه والخيول والطبيعة بررت له في بعض اللوحات استغلال انماط غيبية اقتربت من الفنتازيا والتاويل لتصبح الرتاج القوي الموصل لرحلة طويلة و لتصبح الافكار اداة قبل ان يتم تحقيق السيطرة عليها لانه يقول..

" عندما ارسم تراودني رغبة في التمرد فانسى التصميم الذي خططت له واعاود الحركة فتقودني الافكار الى الرسم بوحى اخر "

ولو عدنا لمعارض سبقت لوجدنا تمردا على التقاليد الموروثة وتجاوزا لما حوله فالمنهج التركيبي السمعي والبصري الذي طبعه الفنان السينمائي " دزيغا فيرتوف " في " الاحساس السينمائي " يمكن رؤية لمحاته في المومس العمياء " اشك بان أي ادب وفي أي امة يحتوي على ما هو عنية اكثر روعة واشراقا في ترجمة ديناميكية الامواج التي تتناثر في حركة الشعر من المقطوعة الضبابية لبوشكين " الفارس البرونزي "" .

لقد استوعب فاروق التراث الشعبي من كتابات التاريخ ومن " عبد الحميد العلوجي " وحصل على المنمنات الكثيرة الاشكال و الدوائر فجعل المرآة ورقة لعب اضاف لها رموزا زرقاء بعد ان فرش مساحاتها المحيطه بالبقع والتزيينات الغريبة فدفع باللوحه لتكون معابر متحررة باضافة طبقات مشابهه لطبقات الحضارة التي لم تكن لايام او سنوات او عقود او قرون من الزمن فيها نماذج

بابلية واشورية وسومرية وطبقات زخرفية ونقوش مكنته من ايضاح ما كان يهدف له وكان بعضها يعود للفنانة هيفاء الحبيب " زوجته " خلال دراستها للالبسة و الانسجة والتاريخ .

كما ان اكتظاظ الساحة العربية بالهزائم والمتغيرات دفعته للجنوح و اقترابه من هموم الفنان " اسماعيل شموط " ..

و " فاروق " حتى بعد الخامس من حزيران 1967 " استعمل اللونين الاسود و البني للتذكير بالماساة مثل رسم الخيول حين اعطاها لون رمال سيناء المحترقة كعروض تعبيرية مفروشة فاعاد اختراق رمز اسطوري مثل " حمزه البهلوان و السندباد من الف ليلة و ليلة وحكايات كليلة ودمنه " و غايته من ذلك اعادة شخصية " المخلص "؟ الذي يرفض الواقع ويرفض الاداة الفاعلة والحاكمة والمتمثلة بالاعلام السلبي الذي يضع في مقايسه ذات الرؤيا الغربية بعد الغزو الامريكي للعراق و غايتها دفن الفكر الحقيقي باعتباره " مسار فاشي اراهبي " حتى تدفع الوطن للوقوع في الرموز الشوفينية والمسوحات الميثولوجية بصيغ لاهوتيه تقسر الفنان على التطبيع لاجراجه من دائرة البحث ومثلما ظهرت في سمائنا اصوات محرره يدفعنا " فاروق حسن " للعودة الى اليقظة الفكرية والتمرد على الواقع المتخلف الذي لا ينتم الى الماضي ولا الى الحاضر المختلق ...

وكان " فاروق " يتذكر قانلا ..

"لقد فتح " الفنان ابراهيم الكمالي " عيوننا على الصورة اذ كان ينقع الورقه بالماء وينتظر جفافها ليرسم اما الفنان " جبار العطيه " فقد علمنا الرسم على الطبيعه فكان صديقا لا معلم فاذا كان " سيزان " قد استمد موضوعه من الطبيعه التي فرضت عليه شكلا يبحث في الطبيعه .. سطح الارض بحده ويقرب خلفية الصورة من العين وينظم المنظور فيقسمه الى مساحات اماميه وخلفية متميزه متناقضه ويحور من شكل اسطح المنازل حتى لا تعود تلائم أي منظور على الاطلاق.

فان رسوم " فاروق " تحفزنا للتشبهت لكونه يخلط الرسم الهندسي بزوايا كاميرا عندما يضيف لها الزخارف لاعتقاده بان الفن عملية اكتشاف لا اختراع تدفعنا لتقبل الحركة و الاضاءة ولكن عندما نخوض عالمه ومشتقاته اللونية فاننا نتواصل في مخيلتنا استفسارات غيبية ذات اشكال لونية لان اللوحة عنده خلق وتامل فاذا كانت الانطباعية قد مسحت مداخل تجربته المتوسطة فان نماذجه كانت ذات ثلاث اتجاهات " الواقعية الصميمة " عندما كان يدور في دروب ومنعطفات " شارع ابو الاسود " الذي سبقه اليه الفنان " اسماعيل فتاح الترك و الفنان جبار العطيه " دروب كانت مملوءة بعالم فولكلوري بلا رتوش .. " باع بيض اللقلق والجراخ و باع الفرارات وصاحب صندوق الولايات و باع الدوندرمه و باع عنبر ورد " فيدخل الفنان هذا العالم بلا تمهيد فالبايع الفولكلوري يرى العالم من خلال نظرات الاطفال ومن المكان الذي يشغله .. ان " فاروق " لم يصور ذلك من فوق او يستعمل لقطه معلقه بل زواج في رؤيته !!

"انا اركز على الموضوع والاسلوب ولا اريد الطفرة من الواقعية الى التجريد لان لي رويتي الخاصة " اما " توماس مونور " فهو يسيطر على عملية الخلق

عن وعي لان الرغبة في احداث تاثير استايطيقي ملائم كانت على وجه الخصوص هدفا متميزا له " .

لقد كان على "فاروق" ان يمر بمنعطفات كثيرة تعود الى الواقع لان سنة " 1959 " وهي مرحلة " تاثير الرواد " مكنته من رؤية التشابه و التضاد عند" جواد سليم و حافظ الدروبي و فائق حسن " ومن 1959 الى 1977 اعتبر التقليد والتداخل " شكل و مضمون" لان سنوات الالتحام والبارود افردت صورة مكبرة للسينما فاللغة من بعض الوجوه يمكن ان تكون مركبة اكثر من الادب اما " الميزانسين " فهو يشبه فن الرسم لكونه قدم صورته ذات تشكيل فيه نماذج وحجوم على سطح مستوي محاط باطار اما كلمات الفلم فهي منظمة وليست مكتوبة بينما اللوحات سطح غير مكتوب الا في اللون والحركة مثل كاميرا سينمائية تدعونا للنطق , لذا استعمل المونتاج و التوليف كجزء من التكوين وهو ما شابه اعمال " انطونيوني " ..

ففي عام 1970 ظهر عنده الجانب التظليلي في رسم الخيول والاهوار اما في عام 1994 فظهرت عنده لبة الوجه الفولكلوري متجاوزا اللون الروماني القديم ومنتخبات التاريخ مثل مشاهد " الحمامات والنساء" اما في سنة 1995 فظهر الاعداد اللوني لشناشيل البصرة وجامع المقام وشط العرب والابوام وساعة سورين و دقائقها التذكيرية فغلب على اسلوبه اللونين الازرق والرصاصي وهما اضافة جوهرية للون كل رحلة سابقة لان " شكل المادة و التعبير بالنسبة للعمل الفني الواحد لا وجود لها الا في داخل العمل ففيه يؤثر بعضها في البعض ولا تكون على ما هي عليه قيمتها نتيجة لعلاقتها المتبادلة ونكتشف هنا بان التزين عند " ضياء العزاوي " قد اخذ شكلا مغايرا لعالمه الجمالي فالتراث والرمز عند " العزاوي " وعند " فاروق " مثال للتاويل أما لو رجعنا لواخر القرن العشرين والحشد المثير المستوحى من " الف ليلة وليلة و تراث " الحريري " لتبين لنا بان المنهجين متفرقين لان " فاروق " استوعب طرائق الموضوع وشكله وكسر الحاجز النفسي عندما جعل من الريشة كاميرا مكنها من الحركة بحرية لانها لا تتوقف عند حاجز او بين تقاطع اللقطات باعتبار صور الفلم الناطق اساس شاعريته لان كل تعبير راجع الى الترابط و التداعي فاللقطة هي كادر الفنان في الحركة والظل وهي ظاهر الجمال الحسي في الطبيعه لان الفن الحديث فن قلق فيه تغابت التقنية عن التصوير والنحت حتى لا تجد لوحة تكتفي بطلاء وجهها بلون لاننا نحتاج الى كتلة اللون مثلما اراد "براك" اما الترابط فهي مسألة تتعلق بالفطنة وتنطبق بصفة اساسية على الخلفية التصويرية عندما تتناسب الحليه والوظيفة أذ كلما زاد ما تشمله اللقطة من مساحة كلما مثلت التفاصيل وكلما ازداد فقدان العلاقة الكافية للصورة بالنسبة لاطارها , وكما نعرف فالانطباعيون يفضلون اللقطات لتبقى العلاقة التي تقطع الفضاء الحقيقي بسلسلة اجزاء تفصيلية لكل كما نجد التحرك بالريشة قد حرر ما فعله الانطباعيون لان اللقطات الكبرى عنده ذات وتيرة موسيقية تتمرد وتثير واحيانا تحسنا انكساراتها الحادة لتظهر المربعات الحمراء كاشموع علامة دالة تمثل حقيق والتكوين .. ويعود "فاروق" ..

" انا لست رومانتيكيا لا رسم لانني اريد ان اقدم الشكل المعين للعين لارى
مشاهد مركبة لان الاسلوب هو كاللون عند الرسام وكما سمعنا " دراكوليس "
يقول " هستار " ..
الفنان في الواقع انسان تتصف غرائزه الجنسية بانها تعيق الحياة العملية اعاقه
كاملة غير قابلة للتحقق والانطباق على الحياة العملية انطباقا كاملا فتؤدي
الاستحالة هذه الى تكبل الفنان فيصبح الحب عنده مركز ابداعه .

مؤيد عبد الصمد العلو

البرونز والشكل

" صعب أن تؤدي الروح صلاة وداعها كل صباح وصعب عليك أن تتلو رواية عالمك الواسع في طريق يضيق بالفخاخ القاتله وقاطعي الرؤس فالموت المجاني غارق بالتعصب والدم والحجاره ..؟! " " تلك صلاتي كل فجر وانا في طريقي الى " أزرعفرانيه " أقاوم مثل عود الخيزران أفكر ولو سلمت من المذبحة ماذا علي أن أفعل؟ هل ستنطق التماثيل؟ " كان صوته يصلني بين الحين والآخر عندما يطلقون سراح اسلاك البرق فيتشاعل بالسؤال عن البصرة أولا والأصدقاء والنهر " يسألني ما جدوى ان يخلق الفنان تكوينا من الحجر أو الحديد والخشب ولا يرى فيه أحساسا يبرر حيرته أو يعرف رؤياه؟ أتراها مسألة هينه لان تتلمس الرمز بين اصابعك؟

هذا الأحساس الجمالي يجد له كنايات متعددة خارج إطار المعنى فالمعنى الفني والطبيعة متلازمان مع ما بينهما من حيز فكيف لنا أن نملئ الحيز و الحيز بعيدا عن روح البرونز والحجر والزجاج؟ هل يمتلك شريانا فيه تحس نبض الحجر وصمته!

نماذج " مؤيد " دائما صاعدة الى الأعلى تلوح لنا وكأنها تتعالى وتنطح الفراغ وما يبتغيه الفنان هو البحث دائما عن مثل اعلى فالاستطالة تنبنا عن ديمومة لا تتوقف ورغبة بالتحدي ثم يردد ..

أن " رودان " حطم المقاييس في النحت وعاد " بورديل " الى الفن القوطي والتراث , يريد التعبير عن التكوين البنائي والمعنى الموسيقي وجاء " لوسيون شينج " ليربط النحت البنائي مع التكعيبية ليس لانها خطوة للظهور والتجريب بل لانه الاصرار على التحرر من الأساليب والموضوعات المطروحة ومثله " جواد سليم " في عودته الى التراث وفيه جدد أصالته القومية والواقع الحضاري لموروثات تموز البابلية والأسطوريه؟ ونرى أيضا اقتراب " صالح القره غولي " من اعمال " أو شينكو " فهو يمد تماثيله ومنصوباته بالحبال والأسلاك والقيصر البابلي ويصهر " اسماعيل فتاح وميران السعدي وخالد الرحال ومحمد غني ونداء كاظم ومنقذ الشريده عوالم " هنرمور " وخلقيات " رودان " ..

هذه الرموز هي واقع تراثنا وسط الاستعارات الايطالية والشرقيه و مناهجها ألمكتظة بالواقعية والصوفيه و الموزعة بين حكايات الف ليلة و شهرزاد وبين وسط تجريدي ومنحوتات يههما ان تطور اسلوبياتها لترافق الفن العالمي ممتزجة بين " برانكوزي وهنري لورنس " وانماطهما التشكليه ..

- قلت له مره .. اتعتقد بان التجريد الذي يجسد اعمالك وأعمال المثالين

العراقيين يمكنه ان يؤثر دون العقل المثقف المتجدد!؟

- التجريد موجودا منذ الازل ومع هذا فلم يحدد الا حين ادخلته المناهج

والنظريات فهو وسيلة للتعبير عندما لا يواتيك لتقول ماتريد نحن امام اسلوبين ..

للفن الظاهر والعمومي .. فالجمال الفني والطبيعي مأهولان بالكائنات الحيه

والالوان وفيهما يكمن الرمز وأما يريده الفنان إنما هو تجسيد لذلك الحيز.

أما الفن المعاصر فهو مغامرة عقلية قد نجد له كنايات متعددة تدفعنا اليوم للعودة

الى وسائل المعنى الحقيقية والاصاله ومثلها الثورات التي ليست وسائل انما

اساليب متجددة للحياة !

" كنت اراه في دروب " قبلة النقيب " القديمه وبين أزقتها وشناشيلها وروازينها ؟ الممتلئة بلاعبي الدوامات والطيارات الورقيه .. يقشّر سطوح الطابوق الاصفر " المنجور " أو يزيل " الشوره " أو يعجن باصابعه الطين لخلق اشكال واقعية وتجريديه أو موميئات مجهولة لايعرف من أين والى أين ؟ وهو ما يزيد اصرار اعلی الخلق ..

كانت علامات وجهه الباردة المعبره عن الحس تعلن غربته عن اقرانه وأنشغاله في البحث عن مفاتيح اللغز الانساني ؟

بعد سنين قد لا تكون طويله عاد سؤالي يطرح نفسه .. هل وجدت المفقود ؟

ويزيح " مؤيد " عن يديه النشاره والقش ويهمس ..

" انا ابحت في المسرح عن مفتاح للانسان فالنحت والتصميم المسرحي مخلوقان أخذنا زمنا مني .. "

ففي فرقة المسرح الفني الحديث أجاد التعبير بالديكور عما نهجته الواقعية الاشتراكية في بحثها عن مفاتيح الحياة .

ان " الفنان مؤيد " مثل " جبار العطيه وفاروق حسن " ظلت تتلاطم داخل نفسه المحاور والامنيات لان البصرة عالمه فهي كما نشعر ونحس تعيش طموحنا لان الروح ترفض الخروج من ماضيها !؟

" أنا انتظر مشروعا ياخذ طريقنا لا لكي نسد باب التاريخ بل لنعيد رسمه حيث عشنا ونعيش .. "

" انقطع الفنان بعض الوقت خلال دراسته في " جامعة مارشال الامريكه " الا ان صوته كان يهمس لنفسه "

" انت تحلم بتمثال الحريه وعندما تستوعب رمزه يبدأ عندك عالم اخر ..

أه .. اميركا وطن العبيد والافيون والمنبوذين والمنفين من وطني. "

ثم عاد الفنان للوطن المحترق وسط اوجاع الحرب وفي البصرة عاد ليغوص في تنظيم اكااديمية الفنون الجميله ..

" افكر في البناء والتجديد واحلم بان تمتد مساحات الفن والنحت .. " قطع

استرساله " " اتذكر هزيمة حزيران في الستينيات ونحن نجتمع حول جذع شجرة توت في كافتيريا " ابراهيم سفر " نحلم ونحاور وخلقنا ستارة من الخوف والرجاء

أذ كان " ألمرفوضون " يجدون الخيال والرغبات اليائسة فالحدود المغلقة نفت انسانيتهم حيث الصراع والتبشير اما اليوم فالجوع والياس صاروا لوحة عاريه فاصبح الفنانون الصغار يتساءلون .. عن الجدوى ؟ حيث لا فواصل بين الجندي والفنان فكيف لا ينته الفنان ؟ ونحن الفاصل بين العقل والقوه .

ان استقالة اشكال " مؤيد " وديمومة عمق افكاره لم تحرره من طوق الفنان " جواد سليم " في تقليد الحركة .. مثل هذا الراي كان حادا الا انه لم يغفل موهبته في تحد المرئيات والاعتماد على حركة التي فرضتها المدارس الحديثه في النحت واساتذة النحت .

" لقد دخلت فرع النحت خارج ارادتي " لان المثال يجب ان تكون له قدرة على التخطيط الهندسي اضافة لمسحة حسية في اختياره ولكن هذا الشعور تحول الى شغف باقترابه من النحاتين البصريين " منقذ الشريده وناصر الشاوي و شاكر

محمود ياسين.. " ويتركز اهتمامه على النحت الحديث الذي شجعتة مقدرته في التخطيط على اخراج اول منحوتاته "رامي القرص" ومع ان الفنانين " علي طالب وشاكر حمد" قد سبقاه في مرحلة دراسته إلا انه انغمر مع اقرانه " قيس عبد الرزاق وفيصل لعبي وصلاح جواد ".
أن " الفنان مؤيد العلو " لايؤمن بأسلوب معين في النحت لاعتقاده بان الشخصية والأسلوب يتحققان خلال العمل وهو ما يراه الفنانون عموما لان العمل هو الذي يجسده لان النحت عبارة عن استغلال الفراغ لاتمام الشكل وان ظهر ذلك في نماذجه الاسطورية باعمال الفخار الذي يستعمله لملء الشكل وامتداداته ومن هذا الجانب كان له ان يدرس العمق والشكل معا لاعتقاده بان الفنان "جواد سليم" قد فهم التراث العراقي واستوعب روحه ورموزه ليفرز شكله الحر المعاصر كما والروحي لايمكن الخلاص منهم اذ حتى " رودان" لم يتخلص من مؤثرات " مايكل انجيلو".
"ان البعض من الفنانين اعتمدوا نقل الاشكال الاخرى و اضافتها لاعمالهم وعند دراستنا لتلك الظاهرة نشعر بانها لا تتطابق مع اسلوب كل فنان لعدم اسيغابه هذا التحول ..

كان " مؤيد " في بدء ممارسته للنحت يستغل المساحات لتجسيدها في الديكور المسرحي مثل "فاروق حسن" بعد ان جرب ذلك في " اوبريت المطرقة" لاستخلاص بعض الانعكاسات النفسية عن الواقع ليستفيد من اثارها في تنفيذ عمله فدفعه ذلك لان يجتاز ارضية المسفن البحري في المعقل ليمتص التجاذب النفسي بين عمال الرصيف والفكر ويقوم بزيارة سجن " نقرة السلطان " لنفس الغرض ويتعاش ثلاثا ايام مع تلك الذكريات ورغم التباين الفكري بينه وبين الافكار التي طرحتها "المطرقة" الا ان الجانب الانساني ظل في نفسه هو المحور .

ويرالفنان "مؤيد عبد الصمد" ان مرحلة السبعينيات من القرن العشرين هي البوابة الانسانية التي رعت الفن العراقي الحديث وفيها ازداد ميله لتطويع البرونز اكثر من المرمر ليتكيف مع صلابة رمزياته وخصوصا اللون والشكل عند التاكسد فكان يعالج ذلك من خلال ليونة الطين .
ان اصابع " الفنان مؤيد عبد الصمد " الرقيقة التي تعجن الروح الانسانية في تكوينات رمزية .. تظل في اعجاز تطرق البرونز والحجر من اجل تاسيس فن عربي قادر على خلق كيان مستمر يجدد التراث ويجعل من تاريخنا رسالة مستقبلية للفن.

قيس عبد الرزاق

خلق التاريخ

أن مران الفنان " قيس عبد الرزاق " في النحت مكنه من التلاعب بالحجر والمعدن لبعث صور ذات شكل معبر ومجدد وهو ما سما فيه الى صور عديدة لاسترجاع الماضي وتكوين ملحمة عصرية جديدة تتوافق ونظرة "بوتشيني "المستقبلية "لان أي تجديد في الفن لن يتحقق الا بتجدد الجوهر ذاته

"الرؤيا وفهم للخط والكتلة التي تشكّل الزخرفه.. "الارابيسك..

فكان على الفنان البدء من النواة المركزية التي يريد خلقها بتحسس فكري ورؤيا موضوعية ووضع توازن هارموني بين الجمالية وأسلوب النحت للخروج من تضليل الموضوعات الموروثة عن الماضي حتى لا يسقط في التقليد الأعمى ولم يأخذ الوقائع كصور استعراضية إنما ابنتى الصورة من تأمل مطلق ونظرة تحليلية لتاريخ أمتنا العربية وما أصاب حضارتها وأجداها من التحريف الذي قاده الشعوبيات عبر التاريخ .

لقد ابتدأ " قيس " أول مشاريعه التنفيذية لإعادة خلق "ملحمة معركة ذات الصواري " فاعتمد أرضية صغيرة بالقياس الى هيكل النصب العمومي الذي أخذ شكل زاوية حادة في بناء النصب اما القاعدة " الدائرية التي احتوت النصب فعبّرت عن توسع أفقي وعمودي ضم الحزام النحتي الخاص بوقائع المعركة وفيه استعمل " الحركة الحرة لابرار تلك الوقائع .
فعند النظر الى " ذات الصواري " نحس بان الفنان لم يفكر في غلق الدائرة المحيطة بها بل جعل المطلق هو المهيمن على روح العمل وأستدارته التواءاته العنقودية لان من خواص "المثال" الرؤيا المجسمة للفضاء عبر المكونات التي يهيمن فيها "التخطيط والخط والحرف ينسق متناسب مع الشكل " ومنها تمكن " قيس " في دائرية منحواته البارزه إن يمنح الواقعة شكلا يقبل الايحاء فالفاتحون العرب لبحر الظلمات كانت لهم رؤيا تباينت بين الخوف والتصميم لسبرغور المجهول اول تجربة عربية مع البحر!

اما الالتحام والتكوين وحركة المجسمات التي أخذت أشكالا واقعية تجديدية فقد دأب فيها على تحديد خط المعركة فلم يحاول حشو الفراغات بل تركها حرة لانها ليست صورة يمكن رؤيتها من وجه واحد بل هي من مجموعة زوايا تمثل التكوين " الارتفاع والمنظور والحجم والزوايا الجانبية والشكل وما يقترب والمنظور السينمائي المرادف للنحت."

اما الانتقالات المحمولة ومساقط الضوء فقد تجمعت عند نقطة داله مثلت طبيعة الشكل "النسب والتشريح والتناسق "متوافقة ضمن التكوين الفكري والجمالي ورؤية الفنان الذاتية التي ففرشت له نمط من التداخل المزدوج وبمساحات قد تمتد او تقصر أعطته مرونة في الحذف والإضافة وما تباين من رؤيا مجردة لان الرؤيا تبقى ذاتية معبرة عما يراه الفنان أو يشعر به .

أن هذا المخزون الكمي من العمل دفعه الى الحركة المرتكزة على " ألتجذيف " وتأثيره على هيكل السفينة حين الظهور كبروز جانبي يوحى وكأنها طائر يتهيأ للطيران !

أن هذا الأيحاء ضم منحوتات اعطت مشاهد معبرة وبارزة استلقت من دفين التاريخ ولم يحاول "الفنان" إبراز الجانب الظاهري لما عليها المعركة بل حاول تجسيدها كواجهة للمعاناة وصراع لرجال البحر عبر اهتزاز الامواج وصرير الصواري وحركة المجاذيف اما التداخل المكمل لها فظهر عند قيوم السفينة الذي تركز على مربعات هندسية لها دلالات جمالية حملت هيكل النصب . . فكان للفنان أن ينحنى منحى "المستقبلين" في تصوير الحركة وتخيل الجزء المتحرك من الجسم عدة مرات وباوضاع سينمائية و يولى للواقعة مادته الفعلية وفنه وتجديده فظل مؤمنا بان الدلالة المعمارية العربية رغم تأثراتها الواسعة وما يحيط بها ظلت متميزة لها نمطها واسلوبها المبسط الذي تركز علي الرقش والزخرفة والابتعاد عن " التمثيل " واحترام الجسد . ومع إن نصب " ذات الصواري " قد نفذ في الربع الاخير من القرن العشرين فان مكان اقامته امام مقر "القوة البحرية العراقية" قد افقده شكل المنظور الفني بسبب ضيق المكان وفقدان زاوية النظر اللامة له فلم يثير عند نقادنا أية علامة باستثناء النظرة الضيقة التي ظل عليها " نقاد بغداد " الذين دأبوا على النظر الى الانتاج الفني والادبي القادم من اطراف العراق كفن وادب من الدرجة الثانية وهي النظرة الجائرة الطبقية والتي مازالت وستبقى علامة دالة على عدم حيادية نقد الفن والادب عندنا .

ومع إن هذا الاثر الجميل والمعبر ظل قائما طيلة ثلاثة عقود الا أن قوى الشر بعد الاحتلال عملت المستحيل لتهديمه وطمس اثره وتصفيته خلال حملتها البربرية لتجريد العراق من عروبتة " اما العمل الاخر للفنان " قيس عبد الرزاق " فهو نصب " السندباد البحري " فلم يحاول الفنان اتباع طريقة " أسماعيل فتاح " ونظرته الى زاوية واحدة عند تنفيذه لتمثال الشاعر " ابو نواس " فكان تجريده لملامحه بترا التاريخ الا ان " قيس " قلب الرؤيا فكانت نظرتة عمومية غير محددة كشفت شخصية "السندباد البحري" رغم خرافتها كشخصية مغامرة جاءت بها قصص وحكايات " شهرزاد " في " الف ليلة وليلة " وتركزت على " البصرة " بسحرها واساطيرها وتجارته !

لقد بادر "ألمثال" لتنفيذ قاعدة تركيبية متداخلة عريضة حملتها اعمده سائدة تركزت على الارض و احاطت النصب كموجودات واقعية وكرمز للبحر كما هي في " ذات الصواري " باتباع أسلوب الظفيرة في النحت .. فالتواء الألواح يجعل الناظر يحس بحركتها المائلة لوقع الامواج فجعل لكل قاعدة اقترابات من "زهرة الزنبق" وحزام فضائي عند النظرة الاستكشافية التي جسدت شخصية السندباد. الظاهرة في اعلى السفينة الا إن ما يلفت النظر الى السندباد "عمامته وثيابه الفضفاضة" التي تغيرت لتقترب من ثياب البحارة الاسبان وهو ما يجعلنا وسط مقارنة تسجيلية بانه تبادل وياهم الثياب .. كما يخيل الى الرائي بان سفينة السندباد قد اقتربت من نافورة " الكونكورد الباريسية " التي سبحت بمياها وجنيتها واسماكها تحت سقف اله البحر .. ولكننا نعتقد بان الفنان قد اضاف للسندباد نماذج كلاسيكية مقاربة للجسد الانثوي اقتربت من مط الحوريات الا إن وجودها لم يكن يمثل غايات اباحية

قدر ما هي موجودات جمالية للعالم الذي يراه رجال البحر عندما يطلوا على الارض فالصيغ الجمالية مهما الصقت لاتغير الحقيقة الموروثة لان التداخل بالاشكال والانماط يبقى تعبيراً شكلياً مما هو منسوخ وملحق به. اما اعمال " قيس " الاخرى...

"نصب العامل" "مدخل دائرة الكهرباء الوطنية في المعقل" وقد أتخذ فيه طريقةً بانية ابرزت تقاطيع الوجه الطبيعي وانسيابية خطوطه لتكون اكثر اقتراباً من حقيقة العامل العراقي اضافة لعدم وجود توترات عضلية او تقطيعات في النسب مثلما كان اسلوب النحاتين السوفيت ..

لقد عمل الفنان " قيس " بثقة اثبتت دوره الرائد في تحقيق عمق تجربته وتحولاته الجوهرية بين رفاق مرحلته..

" منقذ الشريده وصبحي المدرس وشاكر محمود ويحيى محمد علي ومؤيد عبد الصمد العلو وعبدالرضا بنور ومرتضى حداد "

ورغم المحاولات التخريبية لتقويض اعماله بعد الاحتلال الا ان "قيس عبد الرزاق " دلل على مكانته في فرض لون عربي خالص لاعادة كتابة التاريخ العملي .

صالح كريم

التخطيط ومنظور الشكل

" قليلون من الذين فهموا ان تنظيم وتيرة الفلم السينمائي توازي في اهميتها ماهية تنظيم اللوحة وان التقطيع والتركيب هما أساسيان مثل الأخراج وبتعبير آخرهما أساسيان مثل الفكرة وبتصويرها . "

" ليون ماسيناك "

كان الوهج السينمائي يعيش في روح الفنان " صالح كريم " الا ان اكتشافه تم بالصدفة حين دعا الفنان السينمائي "توفيق صالح" مجموعة من الفنانين في دورة تلفزيونية لانتاج فلم سينمائي مأخوذ عن قصة تظهر عالم "المزارات الدينية" في "الكاظمية" وخلال البحث في تكوين السيناريو فوجيء المخرج السينمائي بقدرة الفنان "صالح كريم" على توليف النص وتوظيف الفن التشكيلي لا يصلح الصورة الى المشاهد فهتف به .. انت سينارست .. ؟

ويبدو ان قدرة الفنان كانت كامنة عنده في تقطيع اللون والشكل وهما من أساسيات توليف المنظر في السينما الذي يحتاج الى خيال وقدرة على استيعاب الشكل وتولييفه للوصول الى التكوين وقد تمهد للفنان خلال ذلك اللقاء الانطلاق الى فضاء روعي هيمنت عليه افاق سرالية ورمزية غير محدودة تمكن فيها من استيعاب الحركة التمهيدية والغوص في عالمها لاعتماده على التصميم كاساس لنشوءه والاعتماد على قدرته الفائقة في رسم الوجوه .

وقد اثبت " صالح " منذ مرحله الدراسة الابتدائية على قدرة في اعتماد التخطيط كلون التوازن من دون اهتمام بالمضمون الذي كان يحول بينه وبين التعبير عن نفسه بالوسائل التصميمية كما يرى الفنان " كاندنسكي " .

وعلى هذا الاسس لم يتفقد الفنان بالحركة لايمانه بان الخط لايعقد الاشكال حين يكون مكملا للصورة .

وكان للفنان ان يعيد مستجداته الذهنية عندما رفض اختيار فرع السيراميك " لانه شعر بان من اساسيات فنه قدرته على رسم الوجوه التي عاش تجربتها الاولى مع الفنان "محمد عبد " عندما كانا يتخذان من رسم الطلبة مادة لقضاء الوقت كما دفعته قدرته التخطيطية على دراسة الاشكال والتعبير الى حالة سايكولوجية تشابه فيها والفنان " عبد الرضا بتور " الذي اعتمد الفراسة في نحته للشخصيات العابرة في حياته.

وكان لمهارة "صالح كريم" وقدرته وتفردته في اختيار الالوان المائية الخفيفة وابتعاده عن اللطخات اللونية واليقع الظاهرة اساسا لانسيابه التعبيري وقدرته على استيعاب " البصرة " كمدينة وذاكرة دون رتوش .. هو ما ابعده عن الرسم بالزيت لانه كان يرى فيه عائقا يبعده عن التعبير والوصول الى الذروة .

عند تأمل رسومات الفنان " صالح كريم " نشعر ببساطة متناهية عندما تبدو لنا كتلاوة سحرية مخبوءة لان التخطيط أخذ فيه الخطوة الاولى من استيعاب الشكل لعدم ايمانه بالمضمون الذي كان عنده مجرد اضافة شكلية ساعدته في حركته السريعة على التقطيع والمزج باللون والموسيقى والشعر للوصول الى جوهر الفن السينمائي .

ومن الطريف ان نتذكر بان تخطيطات "صالح" أثارت الرائد الفنان "فائق حسن" عندما كان يهم بالدخول الى اكاديمية الفنون الجميلة ببغداد فتساءل..أنت من خريجي معهد الفنون الجميلة ؟

لقد جرد الفنان دوره في الرسم الواقعي كتجربة حية قبل التجريد متخذاً من تجربة الفنان " بيكاسو " المبدأ الاول حين جرد المساحة من الرمز بادخال الموسيقى كطقس طبيعي لخلق الصورة ومحيطها الزخرفي وهي مرحلة تقترب ايضا من تجربة " الواسطي " في "مقامات الحريري"

أما الميزة الاخرى له فهي رسم " الجداريات " التي بداءها برسم جدارية نخيل " البصرة " حين كان تلميذاً في ثانوية "المعقل " فابتداء من شجرة النخيل حتى نضوج ثمرتها وصولاً الى تصدير التمر عن طريق البواخر الراسية في شط العرب الى مواني العالم .
لقد كانت رحلته الموكبية فاعلة اكدت ماهية فنه رغم تتلمذه على ايد فنانيين كبار " كاظم حيدر وسعدي الكعبي واسماعيل أشيخلي وغالب ناهي " الا ان حياته مع اقرانه "صلاح جباد وفيصل لعبيبي" اضافة لا شراف اساتذته في المرحلة الثانوية على توجيهه الفني والثقافي مثل الفنان " ادهم ابراهيم ادهم وعبد الله شاكر وعبد البطاط " الا انه افترق عن منهجهم لايمانه بطاقته المتميزه واسلوبه الخاص الذي دفعه لمعارضة منهج الفنان " علي طالب " لتقليده اسلوب الفنان "اسماعيل فتاح الترك " ومع انه شارك كل من الفنانين "محمد راضي عبد الله" وبشرى محمود و حسين البديري وعبد الجبار الجوزي " في اللون والطباعة الا انه شارك ايضا كل من الفنانين "قيس عبد الرزاق وفرقد وايباد صادق و ابراهيم التميمي وعون عساف" في النحت اضافة لعمله في الاردن مع الفنان " فاروق حسن والفنان هيفاء الحبيب " عندما كان يعمل في جامعة اهل البيت اضافة لعمله مع الفنان عبد الكريم الرضمان في " جامعة البصرة " .

ولم يفوت الفنان " صالح " رسمه للجداريات والديكور المسرحي مثل الفنانين " مؤيد عبد الصمد وجبار العطية وفاروق حسن " الا ان ميزته كانت في قدرته على خلق مادته من بقايا مستهلكات الديكور كما فعل في

المسرحيات التي اخرجها " حميد صابر " و " نزار كاسب " أذ تعود ان يعيد توزيعها واعدادها مرة ثانية فكان دوره هذا يتشابه واعمال الفنانة "ماري زكريا "

ان معارضه في الرسم والنحت في البصرة وبغداد والاردين ظلت تحمل طابع البساطة والضربات التناغمية البسيطة التي ظهرت بالوانها الشرقية المبسطة على ايقاع تراثياته المعاصرة لانه تمتع باصالة عراقية معاصرة ضمت عالمه الواسع فهو لم يماشي اسلوب استاذه الفنان "جواد سليم " في اعادة فن وادي الرافدين بل عمل على تكريس فن عراقي معاصر نشم منه رائحة الامس القريب عندما قدم لوحاته عن " جامع المقام و جسر هول وازقة محلة بيت الباشا وغابات " ابو الخصيب " قد خلقت له له مكانة واسعة في تاريخ الحركة التشكيلية في البصرة رغم التطفل الذي ظهر مؤخرا عند بعض التشكيلين لابعاد فنه ومحاولة تمويه تاريخه الناصع و اخرها اعتذار جمعية التشكيليين في البصرة عن قبول معرضه الاخير بحجة عدم تأطيره للوحات وهو يخل بهيبة الجمعية لان اللوحة عندهم تعتمد ظاهر الشكل لا الجوهر وهي قياسات ساذجة لانعرف كيف صارت احكاما ..

والفنان صالح يحمل مواهب عدة وحسا موسيقيا واعلاميا دفعه لبناء علاقات بالفنانين التونسيين " حسين المكي " جواده و تيمور " لخلق تجانس روحاني بين التشكيل والموسيقى والشعر وهو المطلق الذي مكن الفنان من الخوض في الافق السريالي الرحيب ويجاد وسائل للابحار في عالم التعبير وقد ساهم ايضا في البناء الثقافي والصحفي فعمل مصمما في جريدة " المرفا الادبية ومجلة البصرة الخاصة بالمركز الثقافي لجامعة البصرة ..

عبد الملك عاشور

المرسم الحر

يقول "بريشت" إذا كانت الواقعية في الكتابة شكل خاص من اشكال واقعية التصرف فسيكون على الكاتب إن يتصرف بواقعية تجاه كل ما يتعلق بعمله ككاتب لان النقد الذي يفضله فهو الذي يظهر عيوبه!"
عندما يضع "برشت" قواعد فنه انما يعبر عن بينته البعيدة عن فهمنا وثقافتنا ووعينا التي لايمكننا اعتمادها لقصورنا عن فهم الحقيقة الا من خلال المغالاة والتلون والمجاملة وما دام مجتمعنا يغط في شعاراته فان كل نقد لعيوبه ياخذ شكلا معاكسا!!

ومهمتنا اليوم ليست استعراضا لفهمنا الثقافي بل محاولة لتقريب الخطوط المتشابهة عند فنائنا وبيان تلك المحاور في مجتمع ربطتنا فيه العلاقات الاجتماعية باطار متناقض من المفاهيم ..
يسجل الفنان "عبد الملك عاشور" رحلة تجاوزت بضعة عقود هو وبعض الفنانين الذين عاشوا المرحلة المعاصرة وقد امتدت من الربع الاخير من القرن العشرين حتى الان , تلك المرحلة الفكرية والفنية التي مثلت عصارة الفهم الانساني والثقافي لجيل ارتبط بالارض فرسم وكتب عن المعاناة والمصير .
وعالم "عبد الملك" عبر اكثر من ثماني وستين لوحة سريالية وتكعيبية وتجريديه وثلاثين عمل واقعي رسمها خلال رحلة متفاوتة الابعاد وواقع مكتظ بالتناقض والحروب والتغيرات الجوهرية للانسان قد الزمته ان يمر وسطها وهو ما اثر على طريقتهم في العمل ومنحنياته العديدة التي لم تعرف الاستقرار!!
ان اعماله المتفاوتة الاسلوب والاشكال فرشت مساحة واسعة لتعكس عالمه الواسع و معارضه الشخصية والعامة وهو ما سيقودنا الى التدقيق مجددا لما وصل اليه ..

فمن اولى العلامات التي دفعتنا للدخول الى عالمه هو اللون واللون عنده ليس شكلا بل نسغ تتحرك اللوحة حوله للتعبير عن ماديتها ومضمونها حتى يؤدي دوره وتصوره السايكولوجي لمعناه الانساني.

فاللون "عند عبد الملك" تداخل نسبي وسط الاتجاهين الواقعي والذاتي لان ما نحسه في لوحاته الواقعية هو الظهور المباشر للونين الماروني والازرق المزجج وما استغله من تأطير وتحديد لفاعليته التعبيرية.

فالفضاء الجغرافي للبيئة هو ما قادنا لفهم الطراز الريفي rustic work " الذي ميز لوحاته التراثية والتي هي صور مستوحاة عن لوحات فوتوغرافية معاصره ، الا ان استغلاله للون دفعه لنشر بعض الانطباعات التسجيلية

والتأثر لحد ما بالانطباعية الجديدة ، فالالوان هنا محدده على عكس ما كان يفعله الفنان " جبار العطيه" حين كان يبذخ بالوانه الانطباعية اما الوان "عبد الملك" فهي وان تباعدت عن انطباعية الخطوط فقد تحولت الى تظليل داكن

عبر عن بنية اللون ليصبح ثانويا في بعض الاتجاهات فاذا ما ان تتم عملية التحول فانه يكتفي بلطخات سريعة منثورة يغور فيها اللون ويتغير كماده اساسيه بتاثير الضوء العاكس ثم يظهر خلال ما تتركه بصماته على النوافذ العتيقة والمتمثلة بلون طولي " الشناشيل والازقة " وهو لون يطبع دائما

تأملاته للبصرة بسواد اللون الماروني والاحمر الحار ويظهر ذلك بوضوح في

ثياب النساء القرويات ليكوّن علامة داله خلال الفضاء المترب والعشبي
الالوان ، وقد تعود الفنان على نقل ذلك التأثير الانثوي من نساء المدينة رغم
التباين الظاهر في الشكل بين الطبيعي و الاصطناعي للمرأة وهي ملفوفة بالعباءة
السوداء مما جعل نسب ومقاييس الرسم معدومه " ولم نجد في اكثر لوحاته
تحررا من هذا التقليد " اذ لم تعد هناك من اوساط فنيه ومنتقفة قادره على ابراز
الحائب الثالث للمرأة المتحضره في طبيعتها بتأثير التحريم الذي ساد والذي
سيدفع الى الغاء النسب العلمية للتكوين ويتغاضى عن التشريح !! لذا فنحن
على مدى الواقع لن نخرج عن اللوتين القرمزي والاسود " العباءة والثوب
فالقوام والشكل متشابهان وهنا تبرز نقطه التباين بسبب طبيعته داخل وخارج
المدينه ، فالقرويات مهما حاولنا تحسين صورتهم تبقى سماتهم مغايره لنساء
المدينه بسبب متانة العضلات وتكوين العمود الفقري وخشونه الايدي والارجل.
و يحاول " عبد الملك " هنا الهرب من التزامات النسب ومن الالوان الاخرى
المثيرة للغرائز! بتغير الشكل الواقعي للطبيعه الا انه فرض نوعا من الحركة
على شخصياته.

وإذا كانت جماعة باربيزون " يجعلون اللون ثانويا لمجرد الزينه فان الالوان
عند " عبد الملك " تصبح تكميلية مثله مثل " سيزان " عندما يكثر من اللون
الازرق للتأثير على الموضوع ، لذلك نرى عبد الملك يحاول ان يجعل من
اللونين الماروني والازرق انعكاسات للبينه حتى ترتبط باجزاء وثقافات
وحالات مزاجيه بما يتوافق وملاحظات " توماس مونرو " لان مجمل الارتباط
نراه بوضوح في لوحته " عند بوابة اثريه " كمحاولة لخلق نوع من الحركة كما
متزاج للواقعيه " في مشهد لعربات الدفع والنساء العابرات " وهنا يقترب من
" اسماعيل الشبخلي وحافظ الدروبي " في اختيارهما للمواضيع البغداديه الا
ان " عبد الملك " يتحرر من عقدة " postiche " النقل عن لوحات اخرى
ليستعيد الماضي عندما يرسم " شط العرب " السمح الثر " ويجعله مكتظا
بالحركة .. السفن والابوام .. الا انه يهرب من محاولة الرجوع للواقع حيث
الزيت المهرب والاقشاش والقصب الذي طغى على القيعان فحولها الى مستنقع
طيني بدائي كما قضت الهمجية على التراث القومي العربي وهي اول اثار طغيان
الانهيار ؟

وبما ان لاحدود بين النزعه الطبيعيه والانطباعيه فقد اقترب الفنان من جماعة
" باربيزون " والتي هي اكثر التقاء مع الواقعيه لتتحول الوانه الى خطوط
مثلما كان يفعل " جورج رو وأ واوغست شايبو " .

ان الفنان قد وظف الحركة بما له من خبره باتجاه تلك الجوانب على اساس
الراي الواقعي لان قواعد الفن لا يمكن ان تكون مطلقه فسلطانها ليس مستمدا
من مصدر من الخبره البشريه انما مستمد من ادواق الناس وتفصيلات حياتهم.
ومع محاولات الفنان للابتعاد من قوانين الحركة الواقعيه واللجوء الى الخطوط
المعبرة عن الواقعيه بسبب التفاوت بين الواقعيه وبين الانجرار للماضي ويلاحظ
هذا عندما يغلب على لوحاته التي يرسمها للاكواخ والصرائف اللون الاصفر
الشاحب و الضوء الحجري الازرق .

كما يلاحظ من خلال ذلك عدم اهتمامه باللقطه الظاهره بسبب حركة الاشجار
ومشهد الشناشيل السريعه الضربات والتي تمثل سخون عابره ولكنها سخونة

فاعله وهو ما رايناه في " لوحة الخيول " التي تميزت بنسب تشريحيه دقيقه رغم تأطيرها بالدوائر والمستطيلات الهندسيه الظاهره وانغمارها بين الامواج الزرقاء المزبده التي تتغلب على المشاهد اللاماورانيه. اما الزوايا التي تظهر فيها " الديكه " باكثر من لوحه فهي استعارات واقعيه للحركه لان فيها رمز من اسلوب " والت ديزني " السينمائي التي يظهر فيها " الكلب " دائما مرافقا اغلب مشاهده باعتباره صورة بريئه ذات دلالة انسانية للوفاء .

ونلاحظ من خلال رحلتنا وسط عالم " عبد الملك " انه لم يحاول ادخال آلاله الجديده الا بحدود ضيقه حتى لايفقد الجانب الروماتسي في اللوحه عندما ترك لارادته ان تحوّل منها الى مشاهد اجتماعية متغيرة حتى لتبدو قدرة الطبيعى على تلوين فنه وتجريب الذات لتتفجر منها رؤيا مستقبليه عاصفه وهي ما جعلت اللون متغايرا كليا بين الواقعيه حتى السرياليه لاننا نرى عند دراسته تكويناته العديده بان الكون عند "الفنان عبد الملك " كما هو عند السرياليين انما يمثل وحدة طبيعى معمارية فهو المكعب من الحجر ولكن في دخول جانبها التحلبي والتركيبي قد ساعدت على ديمومة الحياة اليومية وادت الى فتنها التكوينية قبل شكلها

ان ما يثير في اعمال " عبد الملك " هو ذلك الخط الفاصل بين واقعيته الروماتسيكية وبين التكعيبيه والسرياليه التي يمارسها حتى ليبدو اللون مغايرا لما اتبعه في لوحاته لان الفضاء السوربالي هو في حقيقته ما اطلق كوامنه الراغبة بالثورة .

اما اول الملاحظات التي تمثلت في لوحاته فهي بروز الكتله وظهورها كقاعدة وتركزها دائما في الوسط والقاع بل وتمزقها احيانا الى اطراف تدخل اطار التوازن الهندسي والموسيقي والتي ليس هدفها مثلما يرى " ماكس ارنست " هي الحصول على منفذ لما تحت الوعي ومن ثم تلوين مضمونه بطريقه وصفية او ناقصة والغاية ازاله الحواجز الفيزياويه والسايكولوجية بين الوعي واللاوعي بين العالمين الداخلي والخارجي أو في الحقيقة محاولة خلق الواقع المتفوق في الحياه حتى تكون العناصر واقعيه لا متجمعه عند وثوبها للسيطرة . ان ذلك الفيض من الالوان المتداخلة في عملية التوازن قد ابرزت المجسمات الغائبة وغير الظاهره لان الكتله عباره عن كيان تلتهب حولها مكونات الوجود فيطفح بها الخيال المتناهي حتى ليخيل بان عرائس اسطوريه تهيمن على المتطلع اليها تشابه اسطورة "سندريلا " عندما تتراقص باقترانها بنقطه البدء فتحوطها الظلال اما الفضاء عند "الفنان " فيبقى موزع توزيعا موسيقيا حتى يمكننا تعداد نقاط التلاقي والخطوط المنكسره والمنحنيه والتي هي حدود ممرات الكتل في الثغرات والمنحنيات الموزعه توزيعا تجريبيا ليمنع الكتله التي تديرها فيقربها للقلب الانساني .

ان هذا الخيال والغطاء المجرد للأشكال يجعلنا امام نافورة للالوان عندما تجنح لتكون ستاره مسرح أو شبح امرأة وسط غيمه او عند منحني بوابة اثرية او معرض امبراطوري يستعرض الطبقات الارستقراطية .

أن " عبد الملك " يميل الى توازي اللقطات والانحناءات لانها كما لنفس متطلعة الى افتراع الفضاء الا ان الفنان محتاط لادخالها في كتل مستطيلة او مثلثة لتمثل الغرائز البشرية.

الا اننا لا يمكن اعتباره سريالياً لان السيرالين هم مناوؤن لاي شكل من اشكال جعل الفن ذهنياً او فكراً يكشف انهماما بتقديم مظهر معبر عن واقع الضوء والفضاء او الكتلة لانها مثل ما تراه السرياليه ميكانيكيه صرفه تعود للامبالاة من الناحية الفنية .

ولكن الفنان حين يميظ اللثام عن الهواجس فانه ي طرحها جانباً في رسم وجوه " غانبه ومنحنيات وارقام سريه تلبس عباات ناريه بدلا من العبارات التقليدية .. اما الالوان الذائبة والمشتعلة في زحمة الخطوط فانها تتقاطر وكانها لوحات شعريه يكون منها جداريه جذابه قد تطلق الخيال بعيدا عن القيود الانسانية والاجتماعية المنهارة او الانطباعات التي تكونت لمقتربات كلاسيكية مقربة من التقليدية تعاكس الالوان باقترابها من صورة ثور ذبيح مغطى بالدم والارجوان والنار وضوء الشمس .

و هذه التجريبية تعكس بصوره عامة العناصر التكوينية الاربعة " الماء والهواء والتراب والنار " وهي الرموز الفلكية لمفاتيح عالم قلق منفر امام صراع ضار بين " الهمجية والحضارة .. الارهاب والخلق " لقد اعتمد " عبد الملك " في اسلوبه على تراص اللقطات مثل الفنان " هاشم حنون " الا ان هناك تباينا بينهما لان " هاشم " يحول من اللون الى كلمه ورساله في وقت يبقي " عبد الملك " وسطا بين السريالية والتجريد أو ما نطلق عليه " emptyspace " عندما يجعل من " miniature " جاذبيه خاصه تجسد " Pictorial relief " وهذا ما يؤكد بان فن " عبد الملك " فوق السرياليه وتحت التجريبية لانه هو الذي يطلق لاعماقه فضاء حرا يحتاجه الانسان " expression " " للتعبير عن مكنوناته .

خولة السالم

ظلال المدينة الصامتة

يحس من يتابع لوحاتها بتأشير الواقع التراثي لا قدم مدينة طينية في العالم أذ رغم موقع " الزبير " وفكرها الموروث تبقى ارضا مجردة من الاساطير والمعتقدات الميثافيزيقية وهو ما انعكس على خلفيات الفن وقد ولدت الفنانة "خولة السالم " خلال ذلك العالم المحبوس بالصرامة والتقاليد العربية وخلف الحيطان العالية التي لم تسمح حتى للضوء باختراقه فكان تحسسها للواقع صيرورة اخرى قد لانتحسس هواجسها الا انها تقرا كما هي قصص " عبد الرزاق المانع وحسن زبون وخالد علوان " حكايات الواقع المروي عبر ازقتها ودككها وصمتها الليلي المطبق وفضائها الرملي وقد مدت سماؤه بين حلم مضى وواقع تأملي كما رواه الاديب والفنان "نجيب المانع" . فكيف لهذه الفنانة التي احاطتها القيم والموروثات إن تفكر وترسم وقد وجدت في الرسم غايتها فكانت قراءة فنا حس انساني وبساطة في الاداء واتجاه متميز بما تعبر فيه بالشكل .

إن "خولة" بأسلوبها المعبر المبسط الرقيق وتسجيلها لعلامات الصمت والمعاناة قد مدت افاقها ابعده . حيث " غابات الاثل وشعاب الصحراء والكروم ومزارع الطماطة والبطيخ وقمم جبل "سنام" الصخرية" ارض كلها تقاليد وموروثات وتاريخ لم يتغير.

من هذا الواقع كان لها إن تتامل وتتخيل الا إن الخيال له ركائب تمضي نحو الواقع والواقع يحتاج الى تكثيف حتى لا يكون حرفيا أذ كما إن للفن مكانته فللمرأة عالمها الاخر فكان للرحلة النسائية عند "الفنانة العراقية معاكسات ورغبة بالتححرر والابحار وسط بحر الرمال الذي يغازل وحدتها .

لقد سبقت معاناتها الفنانة "شيرين الديلمي" ثم لحقتها " مديحه عمر " الا انها وجدت شكلا حررها من عقدة الامس لم يتفاوت مع الحقيقة فكما إن تلك الحيطان الجصية العالية قد اوصلت ضوء الشمس الا إن تلك الارض السمحة جادت بالعطاء اذ ليس للمجتمع المغلق إن يلد ادبا مغلق لانه اينع من سكونه الشعر والفن فكان " عبد الرزاق الصانع و محمود البريكان ونجيب المانع ومقبل الرماح " قد التحموا وحداء "بن لعبون" باهازيح البحر . إن " خولة " لم تفكر بابقاء فنا حبيس الجدران فتدفق صوتها أذ كان لتعليمها ودوراتها الفنية دوره في مد خطوط التلاقي لتشكل من ثنياتها معابر توصيليه هي المراه ..

وكان وقع اقلام الرصاص والفحم والطين على رسائلها التي لم ترسل أن وجدت في ازهارها واطفالها . الفردوس الذي اشتاقت له فهي مثل رفاقها التشكيليين الذين يواجهون حصاراً أبديا الا إن عطاءهم لم يتوقف حتى أنها لم تتوار في الصمت لان في ادائها شوق للشمس واحساس بالحرارة والبرودة وكلاهما متناقضان بين معاناة الحمالين وعمال المزارع الذين طالما منحتم صفات معبرة .

لقد كان لها إن تخوض الواقع المر فشغلنها هموم والآم شعبها العربي الفلسطيني فكانت تاثراتها باحداث الثورة الفلسطينية قد تركت لخيالها رسم تلك الاطارات عندما تجسدت لها واقعية "اسماعيل شموط ومنى السعودي " فخلقت وثوباً الى المعاصرة ..

جبار حميدي

الخطوط والنظرية

كلما امتدت الثقافة والفنون افقيا توسعت المفارق والطرق والممرات فاصبح من الصعب ملاحقة تحولاتهما المادية و النظرية التي انشقت من الوسط المحيط والمتخيل في التوصل الى قرارة قد لا نجد تاسيسا لفاعليتها ..
فالنظريات والتحليلات العملية حتى لو نجحنا في تسليط منابعها تبقى خاضعة لطبيعة الفنان وتحولاته من التأمل الى الایحاء و التطبيق وهو ما يدفع به الى محاولة فرز التراكم والخروج بزوايا وممرات عاكسة تمس جوهر التاريخ ومساره بما يؤثر لا شعوريا على عمله الابداعي ..

و بتأملنا للفنان "جبار حميدي" و الخارطة الفنية و التوسع الفلسفي في فكره يتحقق لنا المحور الطبيعي الذي يقود ممشاه المتوازي بين الفن والفلسفة لانها مهمة صعبة للغاية لان لكل منهما عالمه ..
وفي محاولتنا المرور بين ممرات عالمه المطلق اكتشفنا بان المغامرة الاولى عنده بدأت منذ سبعينيات القرن الماضي فشكلت هاجسا حيا غايته ادامة التواصل فتحول الفنان من ملامحه الروحية الى المادية الفكرية بتأثير البحث والمتابعة والتحليل فجعله يصطدم بالفراغات لان التربية الفنية وواقع التشكيل الاول ظل نظريا حفزه في الوصول الى المحاور البدوية بحكم تواجده في عالم طبيعي هيمنت عليه تجريبية معمارية لم تتأثر في تكوينها الاول باية حضارة فكان البناء المقرب والفضاء والخيام هي ملامح الايام الاولى للفنان في " الزبير " والطبيعة المغلقة في بعض مجالاتها .

وقد فرض التراكم الكبير وتوالي الصور والنماذج وتوسع رقع الخط واسس فلسفته الجمالية في ايجاد تحديات وتجارب عملية ونظرية وسط التدفق المعرفي للشواهد لان التكور والاختلاط خلق انكسارات غريبة وبعيدة عن الجسد العربي الا انها قريبة من الفكر الاسلامي بما فيها " الاثار الحضارية الاوردية والتداخل المغولي بعد الفتح الاسلامي .

لقد تعود الفنان الدكتور " عبد الجبار حميدي " في عروضه الفنية الدائمة على ابراز تشكيلات الخط والاسلوب الزخرفي الذي يمارسه بكل اشكاله واطواره اذ يظهر هذا الثقل مهيمنا على اتجاهاته الفنية وهو اسلوبه في العمل والاشراف الفني .. فكانت معروضاته تتوازي وما يقدمه اقرانه في الخط اما الرسم عنده فكان ظاهرا الا انه لم يمنحه قدرته التي وهبها للخط وقد يكون هذا اعتقاده من ان الرسم لا يمنحه ما يريد فتحول الى البحث الفكري ..

وحتى حين نبتعد عن رسم اللقطة نحس التفاوت اكثر بعدا حتى في اختياره الى اكثر الفلسفات الفنية قبولاً وهي فلسفة الابواب ..

نحس امام فلسفة الابواب والنوافذ التي تناثرت مرتبطة بجانب روحي لتبدو منذ العصر الاول للانسان وكانها البحث عن خلود الروح وتأمين مسارها وخلق ممراتها ومساراتها بما فيها الوهم والاحتفاظ بالدعة والهدوء والخيال

ويبدو " الدكتور جبار " بحكم التوالي المستمر للاشكال والنماذج انه لم يحاول الاستفادة جوهريا من فلسفة الابواب الا التغيير في الشكل او الزخرفة وهو ما جعلنا نتراجع عند تلك الحدود التي ملات الفكر الروحي والفلسفي فالفن عندما يتحول الى النظريات يفقد الكثير من خواصه جراء التحليل والدراسة وهو ما يباعد في الفنان ليكون مخططا راعيا لا فنان

وحتى في المنهج التحولي والبحث عن بنيان وفن معماري تتداخل الاشكال لتسرد ممرات تكشف جزر البحث دلالات في الابواب ودلائل تبحث عن متممات تمثل نافذة في الخيال

فالفنان عندما يبحث عن الشكل .. يجسد بدلالاته معان للانسان يرسم فيها المدى الذي اعتاد الخوض فيه فقد وجدنا في معارضه ذات الفضاء المكمل بالغموض تاريخا

تجلله التجربة و يدلل في تصميم روجي على انه لا يفترع الاشكال انما يكشف
وبصمت المعنى النفسي للحركة و الايقاع في بناء الصورة

فاللوحة عنده تدور في شبكة معقدة من الاقنية الضبابية كي تطرح ذاتها
بما يجعلنا نغائر التجربة فنمد من صورها الممرات القائمة لانه لم يحاول كشف
السر عندما اعتبر الوجوه المتطلعة من فتحات الابواب استمرارا للخلق
تتميز رسوماته احيانا بطابع ميثولوجية رومانسية يعود بنا الى ممرات الطبيعة
الاولي " الام والاطفال في مداعبات الريشة واللون.. عندما يكحل فراغا في طبيعة
الارض تمتليء بالمعز والحيوانات الاليفة والداجنة
توزيع الرقع الضوئية وريشته انسيابية تنبىء دائما بسواد اللون الوردي
والعشبي وانكسارات الضوء على مساحات تكاملية
وفيها استمر في الخط وامتداد فواصله بما يوجي بالتجريد المتوازن والمرسوم
على موازنة استطالات توحى بالارتفاع والبحث عن روافع مختلطة بالخط الكوفي
وباسلوب الالوان المتناثرة القريبة من الاقواس وفلسفة النوافذ والابواب
تركيب الخط ومرموزاته الطبيعة الحرة في الرسم خلق الايقاع بالخط وكاننا ندخل
احيانا ممشى نعتقد بان على الفنان ان لا يزج فنه في البحث لان التحول يهدم
منتديات فكره كما ان الدراسات وبخاصة اللوحات يمكن ان تمد مؤشرات لان ما
نريد ابراز الجانب الاول

وقد وجدنا في الخط والرسم تداخلات غير عملية وسعت الشق وطرحت مسألة
التكوين خارج الفضاء العملي وقد تغلبت صفة المفكر والباحث على الفنان والخطاط
فالفنان عبد الجبار تحول من حيث لم يشعر خلال انكبابه على الفاصل بينه وبين
عالم الفنان لذا كان علينا ان نصنفه بين المؤرخين والفلاسف

عادل فاضل

روح المرأة الشرقية .

من رسوماتها تفوح رائحة عطرية تزداد عبقا كلما دعتنا لفضائها المغرق
بالحياة فكأنها تزيج ستارة عن مسرح يتعبا بالرموز الفولكلورية والشموع
والدمى الصغيرة فمن شرفاتها المتربة نطل على صوت البحر ومن يسجد عند
ضفافه.

فنحن نرى في كل لوحة رسمتها الفنانة "عادل فاضل" مسحة انثوية تقربنا
من " ليلي العطار و بهيجه الحكيم " عندما تختلط زهيراتها بالخيال والمصير
والقدر ولكن فضاء الحرية الذي تعيشه "عادل" يملا فضاءها ألالنهاي
فألاشياء العراقية "الفولكلورية" ظاهرة بين الازقة والدروب والشناشيل و

القباب حيث يتقاطع النور في فتحاتها لتلوح الاحياء الشعبية سابحة في فضاء تغطيه "الطيارات الورقية" ويتلصص في افقه عبير التاريخ العربي المشرق !
إن تحسسها لروح التاريخ العربي والاسلامي جعل من فنها ظفائر حلوة التشكيل تكلل الماضي بالحياة .. ولأنها امرأة ممتلئة بهموم الواقع نتحسس صفاء الالوان في لوحاتها المبكرة ومسحتها الخمرية المائلة للشحوب متداخلة والرقش العربي وخطوطه واطواقه لان حسها واختيار ما يحيطها من صور فعلية تدفعها لرؤية ما لا تراه الامراة النائمة باحضان التخلف .
ان فنها الواسطي بلا افتراضات يتركنا نقرا تقاربها بين الفن والانسان وبين الالوان المتناسقة والمثيرة في تشكيلها وانشغال التناسق والالتزام بالواقعية الجديدة و تأثراتها بالطقس الانساني لاننا كلما جاوزنا الخطى ومسحنا عنها الغبار التمتع اشياؤها الجميلة ..

إن خطها البياني في الرسم والحياة يتوازن مع ما يطرح عندها من سؤال ..؟
" أنما الفنان في التغير لا بانتظار المعجزات !"

ان جلادتها ودعواتها لتحرر المرأة العراقية " فكريا واجتماعيا" والحب الذي تغلف به خيالها قد اعانها على الاستمرار والتحدي حين نلمس في لوحاتها صور من الهموم " المرأة والحرية والثورة والتراث " وقد حولت منها الى زهرة ورسالة

أن "الفنانة" تصوغ لوحاتها بملامح حاشدة بالثورة والتسامح لتوحي رسوماتها و خيوطها اللونية بواقع المرأة وقد قيدت سواعدها الاساور والتعاويد والمصوغات الذهبية والفضية وما يزخه الواقع الشعبي من تخلف في الاعراف بين هموم الواقع المادية والمعنوية فنحسها متطلعة لكسر ذلك الطوق حتى لا يكون منهحها دائريا فتعود للاستسلام ..!

وهو ما يدفعها لتتسائل.. ما الفرق اذا بين "الكعكة والملصق السياسي؟
و حين أدركت صيغة هذا التبدد حاولت خلق تكوينات لا واقعية وخرائبية عن واقع زائف فرض على الفنان إن يعيشه " ممثلا لا "مرب تربوي" وهو ما دفعها لمحاولة لم المساند ومكملات الشكل وتغطيتها بقطع الاكسوار!!
فالمناير والقباب والقناطر القديمة التي تحوطها دائما ألوان وتكوينات عصرية تبقي عندها جاثية بلا حركة فتتحاول خلق نوع من التداخل التجريبي في نظرتها ورسوماتها الطبيعية وفي انسياب اللون وحينها تجد نفسها مرغمة لتلوين الوجوه والاشكال والتمايم والتعاويد حتى تخرجها من كهفها الاسطوري الى العالم الجديد فتشعر برويا اكثر اشراقا في لوحاتها النسائية عندما تغيب التحولات والملاحم الهمجية فتظهر مجددا دعوتها للتحرر خلال اشكالها المحمية بفكر حي لاعتقادها بان الفنان بطبيعته " ثوريا " عندما يؤمن برسالة التغير ..

لقد جاهدت الفنانة " عادله" على مزج افكارها باشكال هندسية ودوائر عندما اتخذت من مفارقات الطبيعة الاجتماعية مساند للواقع باشكال متوالية ضمنت ملامحها الزخرفية حتى بات اللون عندها كما يراه "ارون ادمن" نغمات موسيقية متعددة الاصدااء .

أن للفنانة "عادلہ فاضل" عالمها الخاص لاختلافها عن خط ومنهج فنانات جيلها "خوله السالم ونجاة حداد وثرى سامي حول وناهدة فتاح الترك وليلى سليم".

لانها ترسم بريشة انثوية متأنقة تمتلى باشكالها الاجتماعية والفولكلورية بما يوازي حركة المجتمع المكتظ بالتناقض عند بحثها في فضاء الفولكلور الانساني.

وقد قادتها تجربتها في "الاشراف الفني في التعرف الى الجوانب الخفية لا الظاهرة في التكوين الهرمي للتربية الفنية دون نهاية لان قوانين الفن الوضعية بمنظورنا المحلي العراقي هي عملية الهاء و تبديد لا يستحق الجهد وحين عرفت صيغة مثل هذا التبديد حاولت خلق تكوينات لا واقعية أو غرائبية عن واقع زائف فرض على الفنان إن يعيشه " ممثلاً " لا "مرب تربوي" وهو ما دفعها لمحاولة للم المساند ومكملات الشكل وتغطيتها بقطع الاكسوار .. ومثلما هي فنانة رقيقة بتعاملها مع الحياة كان تعاملها التشكيلي نذيراً في دفع المرأة للتحرر من تبعية الارتكاء على وباء التقاليد الريفية والسلفية المهاجمة .

كريم حميدي الربيعي

الاغتراب في اللوحة

ان التوحد والاغتراب اوجدا في نفسه صيغة تعادلية توازنت و التراث القومي ومسار الخطوط المعمارية في الفن العراقي لتظهر واضحة في الفراغ الذي اعتاد ان يتركه في لوحاته .

وقد تعلم الفنان " الدكتور كريم حميدي " خلال دراسته لاصول التربية الفنية ضرورة ادخال الحرف واللون في اللوحة وهو المنحى الذي دفعه لخلق تزاوج بين القصيدة والصورة لا ختزال الفراغ وجعله جزءا من العمل الفني الا ان واقعيته المباشرة في الرسم ابقت على شكلها المطروق دون محاولة للخروج منها لاعتقاده بان التفكير بخاصية اللوحة يدفع بالفنان الى شكل محدد لا يمكن التحرك من خلاله الى الافاق الاخرى الا عبر صيغ تقنية غير مطروقة تقتضي بحثا جوهريا عن العلاقة بيت الغاية والوسيلة وهو ما دفعه الى افراغ ما يشغله

فحف به ما يشابه تناسخ الشكل وغايته قراءة الاطار و المكان والمضمون دون التحرك عليه لا يجاد صيغة تعليلية لفهمه التشكيلي.
لقد جرّته تجرّبة الفنية الى موضوعات الدكتور "خالد الجادر" باستغلال الخط واللون فلم تخلو لوحاته من تلك الدلالات رغم تفاوت الاراء فالاقواس واشكال الحروف وابعاد اللوحات كانت لها جوانب تفسيرية يرى فيها مفاتيح للعمل تساعده على اكتشاف العلاقات التكوينية بين المنظور والتصميم فكانت فضاءاته تدور حول قراءة للتراث وتحسس الواقع و انهما على الطبيعة الانسانية بما جعل ذلك ظاهرا عرّضته للنقد الموضوعي بسبب اهتمامه المطلق بالجوانب التربوية اكثر من الخلق الفني.. الا ان طاقة الفنان "كريم الفكرية والفنية الكامنة هي التي هيأت له تعليل تلك الظاهرة الوقتية والبحث عن اصول تمهيدية للبحث والابداع في لم طرفين متناقضين قد لا نشعر حاليا بحيويتها .. فالفنان في مجمل لوحاته وخاصة زمن التغرب الاضطرابي حاول ادخال اللون والحرف فيهما لخلق عملية تزواج بين القصيدة والصورة لاختزال الفراغ .

فالعراق بحضارته المترامية في الحرف والنور دفع الفنان وبحسه الشعاري والامة .. للايمان بان العراق هو مسؤولية المثقف.. وفي محاولاته هذه تسطحت لوحاته وانتهت في زاوية من الشكل وهو ما عرضه للخطأ في تقدير المنسوب الفكري عند محاولته تطبيق معادله الاقتراب من شاعرين متناقضين هما "بدر شاكر السياب وكاظم الحجاج" !!

والبون غير محدد لاننا حتى لو رجعنا الى الخلف لما وجدنا شبيها ظاهرا بين شاعر "الاسلحة والاطفال" وبين كاتب " المدينة والمدفع" !!
فلا علاقة قريبة او بعيدة بينه وبين "الحجاج" الطائش فوق الشعارات الزلقة والمتهادن مع التغير الفوقي لحركة الامة القريب من " الاكسسوار المتنقل" ومع هذا التفاوت غير المقصود فقد دفع الفنان "كريم" لا ستعارة الاطار لا الجوهر الا ان هذا الاقحام الشكلي لم يعطه الحرية ليحدد ما يريد او يعينه على الخروج من المشهد الذي ابقى الانسان منقيا في زاوية يحوطها فراغ يزيد على ثلثي اللوحة اختلط بالغيوم والالوان ؟

فكان لنا ان نتساءل هل التكور الفكري واهتزاز المثقف هو ما هينا لخلق الواقع العراقي وتجزئته بسبب احتواء لوحاته التي عرضها في "ليبيا" عن خراف ضالة وبيوت منفردة " كانت اعترافا فعليا بالمصير ورمزا للعراق ونبوءة لوباء الاحتلال لو نظرنا لها كواقع معاش في المعادلة الافتراضية.. لا عتقادنا بان الصورة لم تتغير حسب معادلة "جون راسكن" ..
"نحن لم نر" اوربا" بل راينا لوحات "

وبين ما نقوله بعد الاحتلال لاننا لم نر من العراق غير وجر للجماجم والذئاب فهذا الشعور.. جر الفنان الى تقديرات بدت خاطئة في فهمه للحرية عندما كانت نزعة المغترب الحقيقي تغاير الاغتراب داخل الوطن الذي شعر به عند عودته اليه .

لقد كان الفنان "الدكتور كريم الربيعي" يقول ..
" كنت محاصرا .. فدفعني شعوري بالتحدي .. لانني لا اريد ان اقتل ..انما انا بانتظار موت مؤجل !! " وهو ما اجبرني على الاستسلام او الهرب ؟.

لقد كانت احلام المغتربين دائما وطن ترفرف عليه الحرية والسلام الا انهم
صدموا بوطن أكلته الطائفية والعشائرية و الوصولية والشعائر الحارقة
وغسلت قيعانه الدماء ؟!

وقد ظهر بالفعل بان الفنان " كريم " كان في لوحاته مثل عازف ظل يهيء
الضربة الاخيرة ليختم بها السيمفونية الا انه اكتشف بانها البداية فكان عليه
العودة الى الجذور لان التاريخ الذي تحكيه الاثار الدارسة بقي علامة استفهام
و شعور بمسؤولية وطن احرقه ابناؤه !!

"لقد اثرت الحرب فينا وفرضت لونا من التعبير الاستراتيجي فكان علينا ان
نكيف ارواحنا لدخول التجربة المره بالتحول من السكونية الى الواقعية الثورية
حتى يصبح الفضاء هو بدايات الروح وقدرتها على التحمل.
لاننا في التغرب نحس رغبة للالتفاف و الماساة لكون ابناء الوطن يعيشون
معاناة اخرى يحكمها التعالي والرفض اما داخل الوطن فنحن ريفيين في سلوكنا
وتفكيرنا !!!"

ان تجربة الفنان "كريم الربيعي " مع ما فيها من تجرد وتضحية جعلته فنا لا
يرسم لغاية ذاتية انما لخلق تجانس لغوي بينه وبين اللوحة وهو ما دفعه
لاستعمال الوان شاحبة بدت وكأنها مسحة تجريدية لا تنتم الى واقع عندما
جعلها مهيمنة على ما حملته من خصائص وتاويل ..

" فضاءات مسحتها الغيوم .. زاوية مهجورة تكورت وكانها القدر استخدمت
بما حملته من خصائص كغيمة صيفية مسيطرة على الموضوع .. "

ان تحولات الدكتور " كريم الربيعي " كانت جزءا من انتفاضة وقتية للمثقف
الليبرالي الذي يفضل الفكر على الشكل ويعمل حتى لا تكون اللوحة صورة بل
وجودا لانه محصور بين فكين مفترسين "الولاء للوطن الذبيح اوالوقوع في
مستنقع الشعارات اللونية ..

ان وثوب الفنان هنا يمنحنا الثقة بطاقته المختارة وقدرته على تامل العمارة
العربية والرويا العميقة للمستقبل بما استخدم من الوان وعبر عن مشاعر اطرت
صوره المختارة والتي ستهيىء له الابحار في العمق العربي ليرسم اداة
المستقبل .

شوكت الربيعي

قصيدة اللون

" لا يمكن للفنان ان يصور نساء تغزل ورجالا تقرا الى الابد .. اريد أن اقدم
صورة الفنان "

" ادوارد مونش "

"عالمه يشابه افتتاحية موسيقية تتدرج الحانها متسلقة غابة طبيعية
ملينة باللون و تتوزع على سلالها بقع الضوء بين الوان بلورية وصحائف
من البردي الاخضر.. في سماء اكتظت بالطيور..
أنه لحن هائم يبحث ويبحث ويوزع الوانه بين استذكارات ودوران حول الذات
وفي بحثه تتساقط الوجوه والاسماء والذكريات وبعض القصاصات التي تشابه
شعر امرأة دب فيها الذبول.
يصغي فيرتعش القصب السرمدى .. ينحني فيفرش "النفاس" ازهاره الوحشية
الجميلة .. ظلال فوقها ظلال "

لا اجد والبحث يضيعني أتحدث عن الفنان او الشاعر ؟
" هي أيقونة مشت كما مشت الايام .. تداعيات والحانا دفينية .. كلما اردت
احيانها تناثرت الالوان واستدرجتني الايام فاثالت في عنف ولذة وكأنها ترفض
الانتظار.. أنها تلح في اصرار ولا تريد ان تنتظر!!
اراه كفنن تغطي انطباعته التمزقات اللونية والموسيقية فتتوالى الصور
التسجيلية

أن "شوكت" ذاكرة تتفجر وتسح اهاتها كلما شعر بالبديل الروحي يتكلم
..ونجدها رقيمات طينية معلقة في قعر التاريخ يدفنها انين الخراب وزوايا الليل
فهي في جانب اخر نوعة موسيقية يعيش فضاها في اشكاله فتتناثر كلماته حتى
الاعماق...

صورة الكاتب

"من سنين .. التقيته.. كان " شارع المعارف " يتجاوب حول اعناق الشناشيل
وعند "مكتبة شاكر الهاشمي" تمتلى الطرقات .. فراشات من النساء
العابرات.. تلميذات مدارس .. زنايق زرقاء ..
يومها كانت "منارس" اخر رموز الامبراطورية العثمانية" شاخصة على
التاريخ تاكلها مياة دجلة ..
ان تلك المجموعة من الرسامين والشعراء والمفكرين فتحت لى اول غطاء
وسط المنفى الجميل الذي اختاروه لى " عند "مقهي سيد محمد السامرائي
في"العمارة وقد تكورت قلانداهم:-
" القاص خليل رشيد والروائي جاسم الهاشمي والشاعر مالك المطلبي والروائي
عبد الرزاق المطلبي والاديب جلال عبد القادر والفنان احمد امين والشاعر مالك
الدنانه والشاعر عبد الامير الموسوي و الشاعر انور خليل والناقد فيصل
عمران القاضي والقاص خليل رشيد والناقد سليم عبد القادر ."
لقد كانت ازمه الكاتب الفنان .. التوازي بين عالمين لان هذا الانفصام يعزله عن
عالم الروائي "جاسم الهاشمي" الذي اعاد بقلمه متقلبات ما يبحث عنه في
"ايشين والدفاس".واعماق الاهوار وطقوسه الليلية المثيرة المعبأة
بالاساطير..

ان مقياس الزمن لا ينأى يتباعد فاشكال تلك المسوح مازالت عذراء .. رجل
الاهوار المنسلخ عن اساطير سومرية ..
" لم يات لمن يكتبون ويرسمون ان يكونوا حقيقيين مثل "سينغر وكيفن "
فالمجاملة ترفد دائما مخططات البداية فتكشف عن ارضية سهلة فحين تتجاوز
المرأة عالم الرجل يبقى وسطا يحلب الجواميس وينتظر..
فخلية الكفاح هي المرأة دائما.. الرجل يطوي عالما مستعارا مفككا يحيا
المتناقضات و يطالب فقط فهناك سد فاضح يتناقص كلما جاءت امرأة الاهوار....
يهمس "شوكت" ..

"تجربتي تقودني الى عالم الفلاحين ."
انطباعاتي الاخيرة عن الفن متشابهة.. هي تتشابه بشكل ساحر مع لحظات
اكتشاف الاصقاع المجهولة في العملية الاعلامية.. قد نجد مبالغة في ذلك لان

الأقطاع المتربع على مزارع "السبوس" كان قبل نصف قرن اما الفلاح فظل يحيا حلم الاستعباد والتلذذ بما كان حين ولت زراعة " الشلب" لتعيش في الشعارات السياسية فقط .

الفنان يعترف ويتحقق .. اما المشهد اليومي المعتاد فهو ممرات لانهاية من القصب والبردي بين احتراق السبوس و" الجلة " المحترقة والبق " 13 " لقد كنت ارى في لوحات الفنان " شوكت" تباعدا عن الاصل لانها الحواشي وقد وجدتتها عند الفنان " ماهود احمد" اكثر واقعية وهو ماينبني بان شوكت واقرانه ظلوا يرسمون حواف المستنقعات دون ايغال في العمق. ولو التفتنا الى مكانة " شوكت" في الستينيات صعودا لتأكدنا بان العروض لم تمثل غير السطوح .. المشاحيف المزروعة من الازل وقعدة الفلاح الازلية ايضا.

وهو احساس متناقض يدفعا للتساؤل.. بان من حاولوا الانزلاق في العمق ظلوا يسألون الزمن لان التخيل عند فنانينا ظل وهما . ان منهج " شوكت " في التدوين فاق منهجه الفني وتشرب به فلم تعد غير اللوحة المتراكمة من الماضي عندما افترض " شوكت" في نقده .. انتزاع الذاكرة.. الا انه ظل يعاني الحس الذاتي والشعور بالمسؤولية العامة فيما حوله

صورة الفنان

ان هناك حدودا للوحة في النقد و قد لا يفعل الجانب السياسي الا الاستفادة من الانعكاس وايجاد سلام تبريرية احيانا في التحليل فالفن كالأدب لا يمكن فصله عن التاريخ اما الدخول في العقد الشخصية وتلطixها بالخلق والتشبيه فظلت مجرد نقد تبريري...

اما الالوان عنده فلم تتغير عما هو متغاير أو مدون او مدروس حين طغى النقد على فنه فتحولت سومرياته لان تستقر وتتأفر فالتعبيرية تبحث عن المطلق والجمال المثالي وما يختلج من عواطف وهواجس تبحث عن العاطفة الانسانية وهي في الادب والشعر عميقة ولا تعرف الانسجام والتنسيق لان خلجاتها لم تتأت الا كضربات برقية والفنان يحاول التوازي في الشكل والمعنى. في كتابه " مقدمة في تاريخ الفن" ... يعيب على غير المتخصصين هيمنة الادب على النقد ويطالب بتنظيم حدود النقد الفني وتطبيقاته الا ان فصل الفن عن الواقع السياسي يعني فصل الفن عن التاريخ لانه قد استوحد صورته عن لون ريفي شاب الخجل .. متوزعا بين انطباعية ارتبطت بالتراث مثل "سوراو" فهو يعبر عن رؤيا الجانب الطفولي والتشابهية الدينية في "المجر الكبير" فنراه مبتعدا عن "علاء بشير وجبار العطية ونزار سليم وموريس حداد"

"كنا مرة في طريق بغداد ونحن نمضي على ارض رخوة ملحية ولكن تباعد اسوار المدينة حفزته للقول .. ألم تفكر في اصدار جريدة .. مجلة ادبية !! اليس المطلوب ان تحقق شيئا .. حاول.. فان الجدار السياسي حولنا سميكا ولا بد من العمل ؟"

اذكر اننا وصلنا بغداد اخيرا لتبدا حكاية " المرفا " اذ كانت الرغبة الكامنة هي ان تتحقق الامنية

كان " شوكت " يمتلك زمنا للحديث عن " علاء بشير " وتجربة " جميل حمودي " وعالم باريس ومنمنمات الطبعة الوجودية لمخطوطات الواسطي التي حفزته يوم كان يصدر " عشتار " مجلة الفن في باريس.. بعدها غاب " جميل حمودي " الا انه عاود الحوار ..

" ستكون " المرفا " رغم السنين وصلة لجر الزمن فتراكمات القلق والحلم لاتبن غير الحلم ..

" في ليال كثيرة كنا تلتقي بعالم " علاء بشير " ولكن " جاسم الهاشمي " .. كان يقطع التأمل .. صائحا انظر .. حتى خيوط لوحاته " شرائح مدمية من الجسد البشري وهو عذاب من يكون وسطا بين الطبيب والفنان.

كان " شوكت " يقارن ويتساءل وسط الفنانين " ابراهيم الجزائري وفاروق حسن ومؤيد عبد الصمد وعلي طالب ومحمد خلف الزبيدي ومحمد راضي عبد الله وابو ذر سعودي " عن الملامح الاولى لغاليري 75 " و " علي بابا وكافتيريا ابراهيم سفر " وهي تتصادم وشرائع الجبهة المترججة .. الى اين ؟
أما في الليل فياوي " شوكت " الى شقته في التلفزيون .. ولاشئ غير بريق اضواء البرج الحمراء ..

كان الليل عنده ملاك صامت محوره يمتد ويمتد ورمال صحراء الزبير وعند الفجر يريني لوحات منشقة عن ريف كان يحيا بين المستنقعات ..!!
ثم يعاود الفنان القراءة فمن عادته ان يقرأ لي رسائل " امين نخلة وجميل حمودي وتاملات " شاكر حسن ال سعيد " الروحانية .
وهو يمضي في بحثه عن شقوق عالمه .. انه يفكر بماذا ستحلم " رؤى " وماذا سيكون المستقبل.؟

وفي محلة " نظران " المطلة على ماض البصرة المتدثر بشناشيل " الباشا " يخلق ممكنات تمتص ريشته اما في ساعات القيلولة فهو يؤثر ان لا يضيع العمر .. لان البصرة عنده الحلم الذي سيمده بالحياة
انظر .. ؟

" غارودي " يؤطر المشهد الروحي و يسال الموجة غير المستقرة بلا ضفاف فيمتد امامه طقس الفنانين الخارجين من المنفى .. طقس قلق معتم لانهم يريدون ما لا يريد الساسة نجوم يلا زوايا وافاق لا حدود لها ؟
وتمضي الموجة عند البعض .. تتنسم الصور بما يريد الفنان ان يرسم ولكن ما المدى؟ اعدوا لهم ما يعملون اذ كان الوسيط الروحي موجودا ولكن عبثهم انهم لا يريدون المشي فوق السكة ..!!

اشارات

- *السيوس والشلب ..الرز
- *النفاش .. زهرة المستنقعات
- * أيشين ..أثار سومرية, وهو عنوان رواية للاديب جاسم الهاشمي .
- *الجلة ..يستعمل سكان الاهوار روث الحيوانات بعد تجفيفه وقودا بدلا من النفط والاحطاب .
- *الدفاس ..مرقد مجهول يقع على الضفة الغربية لمدينة العمارة
- *منارس ..باخرة عثمانية اغرقها الانكليز عند احتلال العمارة في الحرب لعظمى الاولى
- * روى .. طفلة الفنان

جنان محمد أحمد

الشناشيل الشرقية

" إن لم تكن قد رأيت الأصل فلن تكون اللذة راجعة إلى المحاكاة من حيث هي كذلك إنما إلى الأداة و التلوين "

بهذا المنظور يبدأ " أرسطو " مداخلته الغنية عند تقييمه للفن الظاهر إلا أن روافد " جنان محمد أحمد " لا تجعلنا نتحسس هواجس أرسطو او مقترباته العقلية فقط بل هي تخلق لنا معبراً موصلاً إلى الذات الكامنة في عالم الفنان باكتضاض عالمه و ألوانه فتجعل منه وسيطاً معيناً لأن لديه وعياً كاملاً بطابع الأصوات والألوان .

والمادة ليست جامدة بل نابضة حية فهي أول ملامسات " جنان " لعالمها الصعب الذي أوجدت فيه تواصلاً تكوينياً فرض عليها انحيازاً جمالياً أوصلها إلى ما تريد التعبير عنه .

والشناشيل التي نحاول تكريس مادتها وفننا تدفعنا إلى اكتشاف ما تفكر فيه "الفنانية" وما تخطط لإنتاجه لأن الشناشيل بالمنظور المعماري تكوينات صنعت وفق مفاهيم و نسب جمالية امتزجت بخلفياتها التاريخية "الهندية والفارسية والبيزنطية" والتي قيض للحضارة العربية أن تعتمدها و تتأثر

بأشكالها في تكوين الأشكال المجردة وأثارها الإسلامية واستعمالاتها الزخرفية والبنائية ،
إلا أن ذلك التمازج ظل محددًا بمعايير طبقية وتراثية تداخل في نموها العناصر المعمارية والنفسية .

وعندما تنفرد " جنان " في احتواء معنى الشناشيل تحول من خلال التوزيع اللوني ومن تشكيلها إيجاد تصميم تراثي عميق فنتحسس قلقها خلال تظليل الفجوات الظاهرة في الشكل و تناغمها الموسيقي لان الامتدادات الطولية و العرضية لنسيج الخشب الذي يسند المداخل والزوايا يخلق أيضاً إحياءات موضوعية نحس بها و كأنها تراتيل أناشيد روحية أو مداخل لعالم ما يزال لم يستكشف إلا ظاهرياً إذ حتى الأسيجة الفوقية و "المحجلات الخشبية " والأعمدة الساندة و المتباينة التكوين ظلت بالنسبة لها مقاطع لوحة عريضة حدّدت مساقط الضوء فأثرت لونياً على الشكل ..

ورغم أنها لم تحاول إتباع خطى أستاذها الفنان " محمد راضي عبدالله " الذي لا يرسم الشناشيل كشكل جمالي وإنما يحيا في ثنايا فنّها الغامض فتفضح مشاعره عندما يجذّ البحث عن جوهرها فيقول " عندما أنظر إلى الأخشاب أجدّ في البحث عن لون الشناشيل الأصلي فهي عندي البحث عن الجوهر. " و"جنان" هادفة إلى تعرية الأصباغ و كشف بنيتها الأصلية في محاولة فعلية لمعرفة خواصها وتأثيراتها بالألوان والطقس فنراها أحياناً شحيحة في مزج ظلالها الانطباعية المتعاكسة على منحنيات ومساقط الشناشيل وهو ليس قصوراً في تحريك اللون أو استعماله كلغة حية إنما تحفيز شكلي تفرضه الطبيعة .
ومثلما يتأمل " محمد راضي عبدالله " الحيطان الطينية والخشبية و ما يشغله.. من المطر وما يرسمه من ألوان مغبرة حية لا تخلقها الألوان الصناعية بل الطبيعية ..

و حين تلحق به " جنان " نتحسس خجل الأنثى التي تحاول التراجع إلى الداخل من دون إطلاله على المشهد كما يفعل هو لان تأثير دخان التناير و الفوانيس والغبار و الرطوبة والملوحة تصبح محفزات لونية تقصر الشكل فتخلق حوله رموزها لان مظاهر الجمالي الحسي موجودة في الطبيعة كما يشعر بها " ستوليتز " كرائحة الزهور وملمس الصخر فالشكل لا يمثل إلا حين يقدم فناً عند تشكيل المادة و الموضوع " الانفعال و الخيال " في عمل منظم مكتف بذاته .
لقد أزاحت "جنان" ستائر السكون عن التلايف الداخلية للشناشيل عندما دفعت بنفسها إلى حوار البصرة القديمة وأزقتها لترقب المنظور الذي لم يوضع كملمس شكلي بل طبيعي فكانت أجواءها في "محلة الباشا والنقيب والسيف والصبخة الصغيرة و يحيى زكريا والخندق " فمن بين الممرات الضيقة تشرق الشناشيل لتشعرننا بالبرودة كما تشعرننا بالدفع حين يتعامد الضوء والظل في رسوماتها كإشراقات لا تحاول فيها محاكاة المنظور الخارجي الشكلي باعتمادها على النقل الحرفي فهي مثل الفنان "محمد راضي" تحاول أن تمتص ما فات على الإنسان النظر إليه " الممرات المتعرجة تطفح بلطحات زيتية ومائية تشربت بظلال الشناشيل العالية المضاعة بالنور " وسط تعاكس الظل المجرد على الحيطان والشناشيل الأرضية فعند رؤيتنا لمقطع من زقاق قديم نشعر بأن الحيطان ذات النوافذ المحدبة و الأقواس تنقلنا إلى مشهد خيالي تلوّثت صفحاته

بآثار الطين و الجص و الطابوق الأحمر لتتعتمد نقاط التلاشي في معين عريض استطاع أن يوازي انحناءات الشناشيل و جسورها الخشبية و هي تغوص وراء رخام الزجاج الملون فتتقدم بضعة أقدام إلى الفراغ مطوقة التراكيب المعمارية التي ألبستها الخشب و الزجاج فبدت استداراتها و خطوطها البيانية كثيرة الوضوح والحركة في وقت تركت النماذج البشرية في الأزقة طليقة في حياتها ولكنها أكدت على تشكيلاتها المعبرة كجزء من تكوين المشهد فلم تحاول اظهار واقعية الأشكال بالتنسيق اللوني مكثفية بتعبيرات أقرب للتجريد لتلغي بعض التناسب ولولا الحركة التي استغلتها في اللون لبدت الأزقة أشبه بممرات المعابد فالزرقة الخفيفة على الظلال أطرت لونين مؤثرين "البنى المذهب و الأزرق الفاتح باعتمادها على التوازن الافقي كإطار يبرز صفحة السماء . أنها بمثل هذا المشهد قد ساعدت على خلق توازن بين اللون والفراغ الذي صبغ المسافات فاعطى رونقاً حتى لبراميل النفايات التي استقرت عند البوابات الخشبية والستائر البيضاء التي غطت منافذ البيوت و مداخلها .. أن الشناشيل التي رسمتها " جنان " كتركيبات مستطيلة ازدوجت عبر المشاهد المتنقلة لتوثر ما بين الخشب و الطابوق الأحمر كتشكيلات ذات أبعاد هندسية عندما حولتها إلى مماشى أو تراكيب ظاهرة بينما أسدلت على النوافذ بالزجاج المشجر المعتم حتى لا تسمح للعيون بالنفاذ إليها حتى بدت أشبه بمجرات متوالية الأشكال والتصاميم .

ان في الشناشيل منعطفات لا بد من مرور الفنان وسطها لانها مدرسة تقنية عالية التصميم اعتمدت الإطار المعماري الهندسي باعتمادها الخشب كمادة أساسية نرى فيها تراجع اللونين البنى الفاتح والداكن وهي ألوان الصندل فساعد على تجميع اللون و نشره ليعطي رونقاً يقترب من الأحمر الماروني " الماهو غوني " الذي لم يستعمل إلا كسيور او دعامات فبدت منحنياتها نازلة إلى الأعماق لأن الفنان " لا يعتقد بأن مهمته هي أن يدير مرآة في جميع الاتجاهات و لواعتقدنا ذلك لكان عمله أيسر بكثير مما هو بالفعل !!

في البصرة تمايز ثلاثة من الفنانين " محمد راضي عبدالله و فاروق حسن و جبار العطية باستثناء " سلمان البصري وأدهم إبراهيم وعبدالغفار مال الله " الذين لم يجعلوا من الشناشيل إلا بدايات تراثية .. ان رسومات محمد راضي عبدالله خلقتها وحدة لونية ضبابية تميل إلى الشحوب أراد منها ان تصبح تكويناً يتوازن مع الخشب والصاج حين رسم انعكاسات الضوء النازل على الأعمدة التي تعتمدها الشناشيل الداخلية حتى لكأن في أسلوبه الكثير من الاقتران بعالم "موريس أوتريللو " في وقت نرى أسلوب " فاروق حسن " قد حافظ على الشكل معرضاً للشمس أما جبار العطية فاللون الانطباعي عنده أكثر جرأة عندما يحاول تقطيع المسقط الضوئي و جعله مرايا زجاجة تقترب أكثر من النهج البيزنطي المزجج ..

" جنان " هنا تبدو ظاهرة في خطوط الفنانين الثلاثة فألوانها الدافئة ومنحنياتها الرشيقة لم تفقدها أناقة المرأة و لكنها وقعت في بعض لوحاتها بانكسار جزئي

عندما لم تستطع التخلص من عقدة اللوحة السياحية فبدت بعض لوحاتها عبارة عن كادرات جامدة .

اما عزلة "جنان" عن التيار الذي يمثله الفنانون الثلاثة فلم يأت عرضيا إنما كان ذلك باعث إنساني لانفرادها في وحدة اللون والمسافة كما في اللوحة السياحية إلا أن تنافر الألوان اصبح هو الملمس الحقيقي لتلك الفروق هذا يعني دائما الإبقاء على انطباعية اللون فكان للفنانة " جنان " أن تتجاوز المحور السياحي وأبعاده الفوتوغرافية بخلق منعطفات في الألوان فتعبر كامرأة عن خواص تجربتها وطبعها بخلق حركة في النوافذ نصف المفتوحة أو بظلال ستائر الدانتيل البيضاء أو حتى في إعطاء الشناشيل لمسة انسيابية خلال زهريات الورود وقلاند الجهنمي فالإثارة يمكنها أن تكون أكثر من قاعدة لو خرجت بأدواتها إلى الليل عبر ضوء فانوس معلق أو مسقط ضوئي ملون حتى يرى المشاهد ما خلف الشناشيل من عوالم سحرية صامته .

إن الشكل الواقعي للشناشيل وعمارتهما هو ما يدفع الفنان للتقليد و لرصد ظواهرها ومساقطها الضوئية أو ما تألفوا عليه لأن العامل التاريخي بين الماضي و موروثاته التطبيقية من الشناشيل وبين البيئة الراهنة لا يمكنها أن تطوع التوازيات من الأشكال لأن الأسلوب و ظاهرة اللون أصبحا قياساً للمفاضلة فالانطباعيون والرواد و جماعة الفن الحديث حولوا من التراث إلى انطباعات تعبيرية خلطت اللون الغربي البارد باللون الشرقي الحار وهذا التحديد هو ما جعل فائق حسن و خالد الجادر و جميل حمودي وإسماعيل الشبخلي متفردون في اختياراتهم فخلطوا ألوانهم بألوان الفولكلور الشعبي ووضعوا لها أجواءً أوربية الألوان بواقع شرقي وهي تشكيلات متناثرة دفعت " جنان " إلى معادلة لونية للخلاص من التقليد الحرفي حين خاطبت الجانب الروحي و العاطفي لإيجاد نمط معماري تتقارب استعاراته من "ماتيه وسيزان و حافظ الدروبي و فائق حسن" .

و الفن العربي كما يراه " غاييه " فن إدراكي لا يتوجه إلى الفكر النظري المحض و لا إلى أية قدرة على الإثارة العاطفية و إنما إلى الإدراك العقلي فقط و نعتقد بأن " غاييه " قد أفرط في آرائه حيث لم يستعرض الدافع الجمالي للطراز العربي في البيوت بل جاءت أحكامه نتيجة لتأملاته في التراث الديني بما فيه من مسوحات صوفية كما رآها في الآثار الأوربية .

إن رهافة " جنان " في رسم المتناظرات و الزوايا المسطحة و المائلة خلقت أنموذجا رفيعا جدير بالتأمل تخلل عموديات الشناشيل وزخرفيتها الحركية فإذا بالمرات الضوئية تفرش مساحات جذابة كشفت عما تريده لاستلال الماضي كحاضر آخر يحمل الإثارة و اليأس و قد حافظت في ألوانها على صمت مشوب بالقلق كسرت فيه المنهج الأكاديمي خلال توازنات ذهنية ميزت شناسيل البصرة عن مهابطها الأصلية وعن مشربيات القاهرة و أشكالها المملوكية الظليلة و منظوراتها البيزنطية .

إن " جنان " لم تعمل على تأطير أشكالها بل مدتها بخيال واع جعلت منها مصادر للتأمل و الرسم أما الجوانب الملحقة بشناشيلها فقد اختارت لها زوايا ملحقة خففت من الضغط على المنظور الهندسي عندما لم تنس دورها كفنانة في إبقاء جوهر الشناشيل وعدم سقوطها في لطخات الضوء واللون .

والفنان كما تراه الشعوب البدائية ساحر و سحره يتأتى من قدرته على تصوير
مالاتخلقه العين أو تراه فهي متمكنة من أسلوبها و منه تستقي شرايين
رسوماتها محروسة بلون متميز لا يتضاءل أمام سخونة الألوان الشرقية وهو
ما جعلها وسطاً بين الرؤيا التعبيرية و الواقعية إما الكثير من الفنانين ما زالوا
يجذفون بعيدا عن مرافهم فلم يستسلموا إلى المضمون كحقيقة تاريخية وإنما
كشطوا الألوان و البسوها مسوحا جديدة .

و كنا نأمل لو استفادت الفنانة من مخطوطة " الدكتور سلمي الخضيري "
باللغة الإنكليزية " لأدركت تماما دور التشريح الذي أوقعتة على الشناشيل و
دراسة بيئتها الداخلية لأننا نستطيع لحظتها أن نحسس الإطار التجريبي
بمرسومات الدكتورة سلمي و خاصة على " بيت الشيخ خزعل " في البصرة و
البيوت التي قامت عمارتها على شواطئ " المدّه " لكان بالإمكان الانطلاق
لدراسة آثار " بيت الهارون و النقيب في أبي الخصيب و السبيليات " كمدخل
تطبيقية فن لم يدرس دراسة تاريخية و لا فنية متكاملة أو بنوية لان كل تلك
النماذج التي بدا الغروب يلفها قد تمازجت فيما بينها لتحدد الشكل الاجتماعي
لأنها ظلت دائما طراز الطبقة الاجتماعية العالية لان فيها ما يميزها عن الطبقة
الدنيا بحكم واقعها الزمني وأسلوبها في الحياة و هذا ما يفرض علينا أن
نعتبرها فنا أصيلا متميزا ارتبط بالهيكل الاجتماعي و سطوته في فترة من الزمن
فالشناشيل لم تكن يوما فنا شعبيا مألوفا بلا هي رمز طبقي استطاع أن يؤثر على
شكلها الفني وعلى تقنياتها العالية مع التاريخ ، فانفردت بأسلوبها و قدرتها على
التأثير لان الفن الإسلامي رغم وحدته البالغة ودوائره الهندسية و زواياه
المعقدة لم يكن ليصمد أمام الفنون الحضارية الأخرى إلا حين استوعبها و
ادخلها أشكاله الفنية التي دائما ما توحى لنا بذلك الصفاء العذب كما يراها
"أيتان سوريو " .

إنّ الفنانة "جنان محمد احمد" بتأكيدها على تلك الأصالة و دعوتها لاسترداد
ما غمرته السنين من نسيان تعاود رؤيا جواد سليم في بعث التراث القديم
لاخراجه بشكل جمالي يحافظ على الجذور ونأمل أن تكون يوما واحدة من أعمدة
الفن التشكيلي في العراق رغم تمرداها على الأنماط التقليدية.

عبد الرضا بتور

الرمز التجريدي للنحت

عند النظر الى منحوتاته و نماذجه الهرمية الصاعدة في الفضاء نحس ضجيجا وانتشارا يستلب من أشكاليه مدلولاتها الجمالية فتجبر المتأمل على الوقوف لقياس ماهية المعنى واكتشاف مدارسه الجمالية. ومع البحث نستكشف صنوفاً من التداخل الحضاري المعماري لنماذجه الظاهرة والمتجسدة التي اراد منها الوصول الى غايته في التعبير فكان لهذه الفرضية تأثيرها على اعمال الفنان "عبد الرضا بتور" الذي تكوّن عالمه عبر مشاهدته الدائمة لاحشاء "البصرة القديمة و" التراث الحاشد في حارات "البجاري والخذق والباشا". وازقتها المنكفنة بالممرات والاطواق والاووين والشناشيل وظل الفوانيس التي اعتاد الفنان السياحة فيها عند الغسق فظلت تلوح له مثل شبح مدينة منقرضة حفرتها السنين وتشابكت في منحوتات من بقايا الطابوق الاحمر المتفتت والطين والملح للضوء النازل على حيطانها المائلة فيها الاشعة والظلال..

وقطرات المطر مكونة حاضنات تشكيلية وتراكمات هرمية وفقاعات جوفية اعتاد الفنان جعلها منحوتات أبحانية و اشكالا متداخلة من الطين والخشب فظلت منظوراته و حركته الطولية تتصاعد بتاثير حركة العين لتصبح أستطالات

تناغمية توحى بممرات غابة طبيعية يتكى عليها التاريخ وسط حضاريين ..
"بابلية" موعلة في القدم و"هندية" روحانية تغط بالفلسفة والاساطير اما
الامكنة العالية المضيئة فرسمت مجسمات موحية بالخيال انعكست على
معابد الهة مجهوله بما فيها من دهاليز وممرات سرية لا تسمع فيها غير
الترانيم الصوفية .

اما الجانب الشكلائي اذا اردنا حصره في دائرة الافتراض فلا وجود لمسميات
عند الفنان لتواجد التصميم والموضوع في حلقاته الواقعية والتجريدية والذي
دلل الى ذلك كائنات الفنان "عبد الرضا" ومرتكزاته في عملية الخلق ان
هي الابناء جماليا يبدا من قاعدته العريضة المحددة بغرابة تماثيله الى
قواعده المرتكزة على مسطحات غير مالوفة لكونها منقولات كوّنتها"
الزقورات" او تمت استعارة اشكالها من حضارات بادت أ و ان بعض اجزاءها
او اقتربت من اعمال "قسطنطين برانكوزي و مختار وخالد الرحال".." من
حيث انسياب الجسد وتراخي العضلات لم يكن للاشكال من اغتراب بالقياس
لسمات الفن الهندي و اشكاله النممية والتنوعات الباردة الصعبة التحليل .
الا ان الافكار العريضة استمرت على التحدي تلطم تكوينات "عبد الرضا" مثل
موجات كاسرة وبمرور الزمن تبددت ذريرات الملح المكسوة بالطحالب
فكونت مغاور وجروفا سكنتها طيور البحر ..

ان هذا التعود صار طبيعيا ونزوع للعودة نحو الاصل التجريدي ..
اما التكوّن والتعقيد الجسدي في اشكاله ووجهته الماورائية فهي عملية مزج
بين الواقع والخيال لولا القطع العمودي الذي يلجأ له او يحاول الاتكاء على
منظورة الذاتي فلا يعيد كسر حدود الالتزام بالشكل ولا بالنسب الخاصة
بالتشريح والتي تعود الى خلفيته وارتباطه بقيم وافكار لها دلالاتها
الميتافيزيقية والديالكتيكية بما فيهما من عوائق وصعوبات خلقت عنده
التباسات كثيرة بين ما يؤمن به وما يعيشه ..
فالالتزام يقسر الفرد على الانقياد والخضوع ضمن شروط صارمة ولكنها عند
الفنان غير لازمة لانشغاله بحريته الفردية فلا شواغل لها في نفسه وهذا ما
يتطابق و ضياعه بين الموجتين!!

أن حياته ظلت دورة عملية واسعة في الوسط الشعبي خلقت عنده حس طبقي
غير ظاهر بسبب البيئة الاجتماعية وبين فنانين وحرفين .. "حسن شويلي
وعبد الرضا العكيلي وطعمه الحلفي وعبد الخالق البدر وعلي الجابري"
هذا الوسط اثر على نماذجه الواقعية فظهر التباين بين الاصاله و الحرفة كما
نراها في تكوين "الغزاة والدلفين"

يشير الدكتور "عفيف بهنسي" الى ان الفنان الحد يث لم يعد يكثرث لوسائل
التعبير الواقعية فتمرد عليها واصبح يحتقر موقفه المقلد للواقع ثم غاص
باعماق المستقبل يحاول استنباط صور تفر من الشكل الى الحقيقة وحتى لا
يحس "عبد الرضا" بالتفاوت في عالم النحت حاول خلق توازن بين النحت
ورسوماته التشكيلية ما جعلها اقرب الى "ريليف" يمكننا من هنا ايجاد

مفتاح النغمات الموسيقية التي يتلاعب بها الفنان .. وبهذا التلاعب المخطط نجد وحدة التماس متكاملة يتخللها الزخرف التكميلي للشكل ..

أن الفنان "عبد الرضا بتور" عاش رحلة التعب ومفاصلها الكثيرة "سياسية او دينية" وهو ما ابعده كليا عن منهج "قيس عبد الرزاق وشاكر محمود ومؤيد عبد الصمد و يحيى محد علي" لان العالم المتخيل عند "عبد الرضا" غير مستقر على عكس ما عند "قيس عبد الرزاق" في احياء العمارة العربية او عند "شاكر محمود او نوري ناصر" فكان من المثير ان تصبح دراسة اعماله "صعبة للغاية بسبب اكتظاظ اشكاله بالرموز الاسطورية والنفسية ومن حيث انعكاس الظل وانشطاراته واقترباته من اعمال "كيريكو" و "سورا" .

فهو عندما يختار شجرة يحاول الابقاء على امتدادات اغصانها ويتحايل على تقطيعها فتظل العقد والشروخ تتغطى بالوان يتقابل النحات فيها مع ايقاعها فتغدو مثل البيت الشعري نغمات شريفة يحاول الخروج منها بايقاع توافقي وفي تجربته الواقعية ورعم تقبله الحرية الفردية الاخر وحد الملتمزم بعقيدة او فكرة عاش نوعا من الحصار الذاتي بسبب النظرة التحريفية حتى عند من تآثر بالفكر المادي لخروجه على قاعدة التقليد .

ان اللا محدودية عند "عبد الرضا" صفة لحركة محورية وليست لفضاءات هيولية بما جعل الرمز الشكلي عنده قريب الشبه بالواقع المتخيل اما الجوهر فظل غامضا مثل مخلوقاته التي حاول تغييبها لتوحي وكانها محاكاة لمسح "كافكا" الصرصار" فالمرنيات عنده تتركز على ذروة تصاعدية تحف بالشكل وطبقاته الجمالية بدءا من القاعدة اما الراس فهو ماخوذ بالتصاعد الذي يلتحم بفضاء الانسان وفكره وهو ما يحول اكثر تماثله من محاورها الى قواعد عريضة واقدام اسطورية حتى ليخيل الينا لولا وجود القطع في الاشكال العمودية عن كونها "كاجيراو" بابلية "بلا فلسفة جسدية" .

لقد ولد الفنان "عبد الرضا بتور" ليمسك بالازميل من طرفه ونقطة الخلاف ذلك الهاجس الذي جعله دائما في الظل بسبب طبيعته العفوية وتسامحه الذي يتعارض والوجود غير المرئي للانسان فلم يحاول "عبد الرضا" الاحتجاج الا بما يحس به من حرية الا بالنحت والرسم وهو ما خلق عند دعاة الشكلية المادية خيبة لم يتقبلوا انحيازها لان نماذجه تدلل دائما عن ثورة روحية على الافكار المتحجرة والرويا النمطية ورق الانسان!! فالمتمامل لاعمال هذا الفنان يفرض عليه ايجاد صلة تكوينية بين دفين الحضارات وبين المعاصرة لان التمازج البنائي غير مستقر لما يفترضه من توافق تنفيذي لان دراسة اعماله الكثيرة تبدو صعبة للغاية بسبب اكتظاظ اشكاله وتعلقاته الرمزية الشعبية والاسطورية.

ان مكانة الفنان "عبد الرضا" تبقى مضيئة وتبقى اعماله جزءا لا يتجزأ من تاريخ الفن التشكيلي العراقي على الرغم من الضبابية التي تعودت الافكار المادية" المثالية" وضعها امام المتمردين على سياسة القطيع ومحاولة حجب افكارهم وانتاجهم بحكم ممارستهم الطبقيّة

ان اعمال الفنان " عبد الرضا بتور " النادرة في النحت الزخرفي والتجريدي القديم تتطلب انصافا واعترافا بمكانته المتفردة في حركة النحت في العراق لان الهيمنة الافتراضية النقدية على طول مسارها لم تجد غير " بروبكندا تبريرية " غلفتها بالشعارات والمصالح وعملت على تبديل المواقع والتركيز على مجموعات صغيرة حتى تبقى عملتها نادرة .

نبيل شاكر

هندسة الرسم الزخرفي

لو قيض للفنان " نبيل شاكر " أن يلزم نفسه بتقليد رسم اللوحات العالمية لما استطاع فنان آخر مجاراته في الدقة والحرفية الشبيهة بالطبع وقد جرب " في البدء تقليد انتاج الفنانين " فائق حسن وحافظ الدروبي وشاكر حسن آل سعيد وكاظم حيدر في اللون والحركة فنقل لوحاتهم بألوانها الخاصة إلا ان هذا النهج لم يجد هوى في نفسه فشح برغبة اصيلة للخروج من الدائرة المغلقة وايجاد مفاتيح لابوابه الفنية في النحت الزخرفي حدد له مسارا فرض فيه فنه وخصوصيته فراح يتعامل مع الحجر والخشب تعامله مع الزيت والالوان المائية فيكشط النتوءات ليكون ممرات لما يريد تنفيذه اذ كان هاجسه الطفولي مرنا عندما يحفر بأصابعه النقوش النباتية والمنمنات الإسلامية فيجدها في الحجارة والخشب غير ما وجده على الورق .. مثل النقوش الزجاجية والحجرية النازلة من الاقواس والاووين فكان يضيف لها الفواصل ويملي عليها رسوماته التي تأثر بحركاتها وهي مخبوءة في ذاكرته وبهذا التحرر فرش في اعماله اللون

الذي راه متناغما مع الشكل فاذا باطارات بريئة بدائية تمسّ الشكل والمعنى و تتحول الى لوحات فيها عمق التاريخ الاسلامي وعمارته الهندسية الاخاذة.. لقد سلخ " الفنان " ذلك من تراكمات واقعا الطبيعي ومن ممارساته ودراسته الاكاديمية والمعمارية في منهج الريزة العربية الاسلامية وهو يعاين ذريرات الرمل وانحناءات زوايا الحيطان الهندسية والقباب والسطوح والمنحنيات التي جمع منها مادته الواقعية.

وقد جرب " نبيل " في البدء تحديد الصور الفوتوغرافية البارزة وعين التواء الريشة وهي ترسم منحنيات الجسد البشري فكانت منقولاته عبارة عن مرآيا عاكسة لاتنفصل عن الأصل فاكتشف بأن التصميم الهندسي على الجدران يختلف عن الريزة الفنية اذ كلما ازداد تأملا.. تأججت في روحه رغبة لا تقهر لدراسة العقود الإسلامية والطراز العربي القديم مثل الحيطان والسقوق " الزبيرية " المعروفة بـ " المييب أو المقبب " .. العقود العنقودية. ثم تراءت له الرغبة لدراسة اساسيات "المقبب" والأواوين والابواب ذات الانكسارات الهندسية فكسب رغبة في معرفة خواص التكوين المعماري كدراسة عملية فكانت الزخرفة النباتية السائدة تتوسع امامه لان الاوراق النباتية تختلف من مكان لآخر في تكوينها او حركتها..

كما اكتشف "نبيل" بان اعمال الفنانين "فازلري وتشيك" قد بصمت في ذاكرته ورؤيته امتدادا لذلك الشبك البصري "تصميمه وهندسته للاشكال" فزاد اقترابا من الفن المعماري الحديث و من ملكية التصميم فظل يواصل تأمله للزخرفة الجديدة "الزنبقة والصليب" التي تتركز على الزوايا الاربع معتمدا على ما قاله "كلاي بل" .. لكي نقدر عملا فنيا فإننا لا نحتاج الاستناد إلى شيء من الحياة أو المعرفة لأن الفن لا يرتبط بأية قواعد فنية على حد قول الشاعر الاسباني "ألبيرتي"

لقد تسامت عنده تراكمات ما رآه من صور ومنحوتات أكدت عمق رؤية الفنان "ديلاكروا" الذي كان مؤمنا بأن فن الرسم هو الحياة. و من اجل تطبيقات عملية ونظرية عمل على اعادة صيانة الزخرفة في "كنيسة الرحمة الكلدانية" في البصرة وبعض البيوت التاريخية في "حي الموقفية وجسر الغربان و في بيت "المحامي مايكل" وبهذا الانجاز حقق تتمة للدور الذي بدا فيه الفنان " جواد سليم " في اعادة ترميم الاثار الاسلامية القديمه وقد اعطت تلك التجربة مكتسبا من تكويناتها كمناهج جديدة او غلت في تجديد ملامح الفن العربي والتاثيرات التي غذت افاقه لفنون التركية والفارسية والهندية فكان له ان ركز على الزوايا الاربع حتى تتوقف وحدتها التكميلية عندما استعمل في اعماله الطريقة الاسطوانية في الحفر لأن الوحدة الزخرفية تنتهي إلى النصف لتكمل الجزء الآخر إلى النهاية.

وظل " نبيل " مستمرا في تجاربه فكان يحس بارتباط قدسي بينه وبين الواقع حتى تحول احساسه إلى ما يشبه بناء القصيدة الفنية وكان يدرك بان الملامسة تعطيه ثقة اكثر حظا لأن الزخرفة لا تحتاج إلى ادوات هندسية إلا ما يخص "الزاوية والفرجال" حتى خلق الدقة عند تنفيذ الزخرفة وتوزيع الخطوط فكان يردد دائما "ان ما احتاجه فترة حضارة عندما اعمل في احياء الاشياء التي لا ترغب أبدا بالاستسلام لفهم الإنسان لأن الحضارة العربية حبلتي دائما بالأصالة.

والفاصل عند "الفنان نبيل" بين الرسم والزخرفة متكافئان شغفه بالواقعية العراقية التي تبدو مرتبة بين اللونين البني والاصفر المذهب واللون العشبي المتعكس وما يدخل في هندسة الشناشيل وهو ما يظهر في عمارة "شركة السوس" البريطانية على "نهر الرباط" و"شريعة نهر الخندق" وحتى في عمائر "سوق الهنود" فالتواصل الهندسي متقاطع وممتد في وقت تهيمن على الأزقة والحواري الألوان المستوحاة من نقاء السماء ولون "البريق الفيروزي".

ويرى الفنان خلال ملامسات الحجر والخشب نوعاً من القدسية عندما يجد نفسه غير قادر على وضع اسمه عليها تواضعاً. ومع الزخم الكثيف في الاعمال الزخرفية يستمر في مشاركاته الفنية فعرضت له اعمال كثيرة تصب في قالب معماري وهندسي منها لوحات تخص تكوينات البصرة التي ادخل فيها الدائرة والمثلثات لتشكل لوحات تصميمية برز فيها الفن العربي العراقي متجدداً مع المنحوتات المعمارية الاشورية والسومرية مسجلة قفزات للفن الحضاري ورموزه المتجلية كمعابر لمدرسة تمازج الغرب والشرق.

جنان محمد احمد

تظليلات

و

رموز

لقد شغل الخلود المصريين القدماء فاستعملوا كلمة "كا" للدلالة على مصطلح عقائدي للوجود الروحي للإنسان ، لأن الحياة عندهم ذات وجهين "مادي وروحي" ولأجل ذلك خصصوا مكاناً في مقابرهم له صفات "الباب الوهمي" دخلة في الحائط توصل إلى حجرة الموتى⁽ⁱ⁾. أما الصينيون فقد استعاضوا عن البوابة ذات الجدار السميك والمدخل الضيق بحائط الروح ($pi - Vin$) ليخفي الدرب في الداخل لاعتقادهم بأن الإنسان ينزل إلى الحياة فيسلك "التاو" درب الحياة⁽ⁱⁱ⁾.

إن هذا المجهول هو الذي شغل الحضارات القديمة والفلسفات الماورائية لإيجاد مفاتيح سرية غايتها فك طلاسم " الموت والبعث والخلود " بالوصول إلى أشكال تعبيرية تمكنها من خلق الثوابت العقائدية والتخيلية ، فكانت أدوات الإنسان البدائية هي البدائل التي استعملت لتقريب الأشكال وبناء نماذج مجسدة كالمعابد والقبور والسرديب باعتبارها المراكز التي يأوي إليها المجهول ويقدم فيها الإنسان قرابينه ونذوره ، أما الطريق إليها فكان جزءاً من ذلك المتخيل الذي أصبح رمزاً تجسد بالأبواب ..

والفيلسوف كالفنان إنشائي باختيار مفردات منهجه الجمالي ، فالرمز عنده أصبح إشارات محسوسة ونهائية غير قابلة للتجزئة .

لذا حاول الفكر الصوفي الإسلامي والهندي والفلسفة الإغريقية القديمة التعبير عن حاجتها لاختراق ذلك الحجاب المجهول عن طريق تسخير الفن التشكيلي في إيصال الصورة إلى حيز الواقع من خلال المعرفة ، فكان للفنان أن مزج الحقيقة بالخيال مستهدياً بالمدارس الفكرية والفنية لكونها علامات دالة ستوصله إلى ما يريد ..! ، وأثار مثل هذه الرحلة كثيرة ومنوعة في تماثيل ولوحات بيتر دي هوغ "فناء البيت الهولندي " ولوحة لوبران "صالة الحرب في فرساي " و"أقواس " أنجليكو في معبد سان ماركو وفي " أبواب المارتورانا " في صقلية و" باب همايون وباب الفتوح " في القاهرة و"باب دلهي " في قلعة أكبر ، وكلها حاولت تجسيد الشكل كتوازن لتغطية العلامات المميزة والمرتبطة بمحتواه ، فكان التلامس بين الحاضر و الماضي من أجل إثبات حقيقة المجهول قد حددت صفات الفن الروحي وأدت خيوط التلاقي فيه إلى ربط الأسطورة بالحقيقة ، فكانت للفن التشكيلي أبعادا حددت مهابط الأساطير والرموز ورسمت ما كان يتم التطلع عليه .

ولو حاولنا توجيه خيالنا ومعرفتنا إلى جنوب بلاد الرافدين لاكتشفنا لا بالصدفة إنما بالتجربة أن الفنانة " جنان محمد أحمد " التي عُرفت بخطوطها الهارمونية اللونية بأنها قد قادتنا عبر شناسيلها الشرقية التي ظلت ترسمها عدة سنوات ليس لأنها لا تمتلك الرؤيا أو المادة التي تصنع منها مادتها بل لأنها فوضت مشاعرها لتواصل إحياء ذلك النمط الإنساني الذي لم تكتمل في رسمه كمنظورات أو أطر بل كإبداع تجديدي مميز حتى توحى لغير الأشكال الظاهرة بوجود عوالم مخبوءة ومغلقة تحتمل جاذبية صوفية حاولت هي تظليلها بخطوط ولطخات لونية زيتية أو مائية أبقّت على مدلولاتها الرمزية لتقتنع من شاغلته الإنعكاسات بروية الجزء الظاهر ، أما المختبئ في الظلال ، فكان ذا دلالة فلسفية لم يستطع اللحاق بغاياتها فبقي متأملاً يحاول النفاذ إلى خلف الجدران .

لقد وجدت "جنان" بعد معارضها الشخصية والعامة خلال السنوات الماضية بأنها قد وصلت إلى مرحلة التساؤل ، حين حاولت تحويل الرمز إلى حقيقة فوجدت في " فلسفة الباب " محوراً المتجسد والرئيس لتحاول بمضمونها الفكري تحويله إلى تشكيل لا تستقرئ الشكل وحده بل العلامات .

و" جنان " فنانة تدير عالماً صغيراً فوق اللوحة " موادها الألوان والخطوط لأن نظريتها هي عمل واحد للإدراك البصري ولنا أن نعتقد بأن طريقتها وفلسفتها في رسم شناسيل هو الباعث الذي خلق لها هذا التواصل بالفلسفة يمكن أن تكون ذات سطوة تحريرية تشبه ما للعمل الأدبي من تأثير إلا أنها

كالرسم أو القصيدة لها طريقة أخرى لإثارة الرغبة في النظر إلى العالم ، لأن العالم يبدو متغيراً في لوحات " بروجل و سيزان و ديجا " أو في مقطوعات "تهوفن و ديبوسي و موزرات " ولذا نراه يتحول إلى نتاج للتأمل والوجدان و يبدو أن عملية " *Catchin the eye* " جذب النظر هي الخطوة السايكولوجية الأولى لإبراز خلفيات اللوحة والشكل .

لان محاولات " جنان " للتعبير عن فلسفة " الباب " كمشروع تأسيسي اشتغلت عليه طيلة السنوات الثلاث الماضية يلزمننا بالوقوف أمام رؤية الفيلسوف - شبنجلر - فأما أن يكون التعبير زينه *Ornament* أو تقليد *Imitation* وهما امكانان من الإمكانيات الأرقى ، فالتقليد هو الإثارة الفعالة " *Asimilation* " أي تمثل أنفسنا داخل شيء ما " .

ومن طريقة " جنان " في اختيار تكويناتها اللونية لإيجاد خط محوري بينها وبين الموضوع نحسن بأن الفنانة قد لجأت إلى الإثارة عندما تمازجت خطوطها الدقيقة للخروج من الفهم التقليدي للشكل مما هيأ لها رحلة متفردة لتأسيس منهج تشكيلي لرفد الفن العراقي برويا جديدة و بنقلة من التقليد إلى التأثير .

ففي لوحة " الإسطرلاب " نفت " جنان " عن لوحاتها الأسماء " نقرأ إبعاءات صوفية ونحن نجتاز الممشى المظلل بالحيطان الطينية " فالإسطرلاب" وهو الأداة المعبرة عن الجهات الكونية تتوزع مسحة من الألوان ... قرمزية حارة ... وكأنها دعوة روحية لسماء ظللتها بلون فيروزي .. انطباعات لونية بما يشبه الطفح تتشرب بخطوط مانلة حتى لنشعر بأننا في بحر وهمي يوحى بأن وراء هذا الباب وجود غير مرئي .. فما الذي اوحى لها بان يكون الباب سفينة تخيلية مبحرة؟!..

إن زاوية النظر عند " جنان " تعدت الأشكال البسيطة مما أضفى عليها نوعاً من الخصوصية *Privacy* تمايزت حتى توحى لنا بما يذكرنا بما نقلته رسوم التاريخ في مدرستي الحريري والواسطي ، أو ما خطه الفنان الشعبي وهو يضيف كل ما يحس به أو يخافه لاعتقاده بأن ذلك نوعاً من الجمالية ومن الحواجز المانعة لطرد الشر!..

و جعلتنا " جنان " في مجموعة " الأبواب " نركز على تلك الثوابت ، كقوف الأطفال والأصابع والبصمات المطبوعة على سطوح الأبواب والتعاويذ والخرز وحدوات الخيول والمكانس المعلقة فوق الأبواب لم تحاول أن تلتصقها على أعمالها بل حاولت أن تواسي بين مفرداتها وفي تظليلاتها وألوانها لأن المنهج الوصفي عند " جنان " يجسد لنا بشكل ملموس حسها الفني وكأنه احتواء روحي يحاول خلق تكوينات احتوائية مساعدة قادرة على كشف منظوراته الخارجية الشبيهة بالقشرة الجمالية !

إن اختيار " الباب " يجعلها تعاود التفكير بهذا الرمز حتى لو تمكنت عملياً من كشف ماهيته أو تقليده لأنه في حقيقته دلالة واضحة على الموت والحياة .. فالفضاء الفولكلوري الذي سبحت به السماء فالقت بضوء اخضر على بوابات هرمة إنغرست بأخشابها المسامير الغليظة والأقفال ..

والشروخ التي حفرت لها شقوقاً بين الأضلاع الحديدية الصدنة لم تعط للوحة الثانية والثالثة إلا بعداً آخر تجلّى في عملية الانسلاخ التي خرجت بها إلى فضاء مقبب بالسقوف الطينية ، إنها توهمنا بوجود سر يفيض بالغموض يدفعنا

للتركيز على اللحظة التي سجلت لنا فيها قصة الباب المغلق .. فهي لوحة تفيض بالصمت ولكن ما خلف الباب يحاول دفعنا للتخيل فالأصباغ الثقيلة والآثار المعفرة بالشروخ والغبار والصدأ وما يحيط بالإطار الظاهري للباب وحتى آثار البصمات المغموسة بدم القرايين تمكنت " جنان " من تحويلها إلى مادة فنية صافية حافظت على انسياب أصباغها فهي هنا لم تنقلها لنا كصورة فوتوغرافية انما نقلت لنا انطباعاتها عندما حاولت تطويع الخشب وما فيه من ليونة وخشونة وغايتها إيجاد العلاقة الروحية بين الإنسان والمجهول وهو ما أعطى للوحاتها رجعة للتقاليد المحلية *Local traditions* فامتزاج الأخضر الحجري بالزرقة المخففة ضمن انعكاسات الضوء الفاتر أبرزها كصور حيّة تنبض بالحياة والصمت ، عتيقة وباردة ألفت النوم في الظل .

ومشاهد اللوحات " 4 ، 5 ، 6 ، 7 " أوحى لنا بان اختياراتها جاءت متقاربة كالمدى الذي انحصرت فيه أزقة الزبير وأبي الخصيب التي تقاربت فيها المنعطفات لتشكل ممرات نحس منها بنكهة حزينة في غياب الزمن .. إنها بمحاولاتها هذه قد استطاعت ان تلم خطوطها التشكيلية وتغطي انعكاسات آثارها المعمارية دون أن تخلّ بالبعد الهندسي لتلك المنظورات أو تجعل الرؤيا البصرية ضبابية كما هي في بعض ملامح الفولكلور الشعبي ولم تحاول أيضاً خلق الإيهام في بعدها الثالث

إن خطوطها المتناغمة واختيار الأشكال مكنتها من خلق التعبير وفي إيصال ما أرادت تأكيده والإتيان بقواعد جديدة للبناء التشكيلي ، وفي تفردها الحساس ورهافة ريشتها أوصلت الكثير من أفكارها عبر رؤيتها للتراث عندما جعلت من الأبواب أشكال حيّة فجددت فيها تكوين هندستها المستقيمة والمزورة ، أبرزت ما شابها من منمنمات وزخارف أحاطت أطرافها البيضوية والمستقيمة والقريبة الشبه بمدخل البيوت الزبيرية " الدروازه والخوخه " كذلك فعلت في تجسيد المعنى الروحي لكلمة " كا " الفرعونية معبرة عن قدرتها في الإيغال إلى الرغبة الصوفية وبذلك وضعت الأساس للون عبرت فيه عن منهجها التشكيلي المجدد ..

عدنان عبد سلمان

رحلة غيبية في عالم متورد ..

ان خطوطه الرقيقة الموعلة بالغموض حتى التلاشي و الوانه النازفة بلا علامات ان هي إلا جروحا من الريبة والخوف تمضي باحثه عن حرية ذاتية فأذا وجدت علامات متقاربة عادت للغوص في عالم لم يمهد له الفنان أو ينفيه..

من هنا يبدأ عالم الفنان " عدنان عبد سلمان " الذي كلما تأملنا أعماله دفعتنا شطوطه وصحاره واطلاله و"مجاهيله" الى الالفضاء فالسلم الفضائي والادراج المائلة والكهوف والاسوار المتجذرة المستطيلة وتسطیحات الاشكال والانكسارات الهندسية المتشابكة وكعوب الجرار السومرية تشهد عرضا فنيا مبدعا يتماسك في شكلانية مجردة تطفو في التجريد بين السريالية والتكعيبية ولكنها تفرض علينا القول بان الفنان لا يملك قناعة جوهرية بما يقدمه أو يفعله لتستمر المتوالية حاشدة بالغرابة.

فالنظر الى أعماله المتعددة وهي تتناسخ وتتكاثر ولا تحاول الخروج من بواباتها الاربع.. الفضاء والزمن والمجهول والحرية التي عمل الفنان حتى تكون مرئية وحقيقية..

أنه يرسم بمخيلة شاعر هائم تتقاذفه الأساطير والحضارات ليعيش في تساؤلات متافيزيقية تفرض عليه نوعا من الرهاب الفكري " الشعر والعدم "

فهو لا يرسم رموزا طوباوية بل يغور مجددا الكلمة الخالدة" في البدء كانت الكلمة"

فاعماله تنجح للتجريد والسوريالية ولكنها متمردة على الاصول الفكرية والفنية التي نراها عند "موهولي ومازان و ماتيس وبراك " مع ما بينهم من زمان وأمكنة و كلما حاولنا المقارنة تلاشى المدى وحاصرنا الثقل الروحي الذي جهد الفنان في أظهاره ففي أكثر معارضه نحس الهجرة في لوحاته إلا انها ليست بوابة هروب لان الالوان عنده تضح الفضاء الذي يتوسخ بدخان " التناير والمحارق" فتظهر تكوينات خلقها من اللون والظل وكأنها علامات نفسية يهيم عليها الخوف ..

ان قلق لوحاته يحفز فينا الارتياح عندما تتشكل عنده ردة عكسية تنبنا عن حالة الذي يعيشه.

لان حالة الفنان النفسية ووحدته التأملية انما هي قناع يفرش به تساؤلاته الغيبية المتمثلة في " دهاليز لا نهائية وسلام نازلة وصاعدة وكأنها زاوية الارتياح عندما يجزء حجم الشكل.. يصاعده و يلاشيه و يزيد من كثافة التلوين وبلون واحد وهو ما يحسسنا بانضواءه في الوحدة فتتحول فضاءاته الى تلوينات منكسرة ..

انه شاعر هائم يجد المشي على ارض مسكونة بحيطان طينية عرشت حولها الاشواك والعناكب فهو مثل "السياب" شاعر الاسطورة الاغريقية ينفخ نايه في ممرات "مقبرة" "ابو شعنب" ليجتاز ممرات اقفاض بيوت الاقنان واللاتظام للوصول الى الذاكرة وفي عبثه هذا يبدد الخوف بالموسيقى ليبعد قرينه المجهول حتى لا يقطع الحان نايه .

فالوجوه الغائبة في لوحاته تجد شواطىء طبيعية في روحه يتطبع خلالها للابحار في الظلام بلا اشعة أو ظلال لان التاريخ الوجودي عنده يتكون من زقورات ومنحدرات وتماثيل بلا علامات ولا زمن ولا وجوه حتى تبقى الالهة متفرجة .

انه يرتطم بحيطان نفسه ووحدته فلا يرى ما نراه لان دماغه البنية تسجح فوقها الوان سريالية تتفاعل ومواء القطط الليلية وعواء الارض فتتحول الى مرشات ونقاط وطلاسم .

"ان المؤلف هنا بصفته متفرجا يحضر بصورة غير مبالية لان دور الشاعر منذ رسالة "العراف الشهيرة " هي ما يملى عليها لا ما يجري في ذاته من فكر وحركة , كذلك دور الرسام في محاصرة و ابراز ما يرى في ذاته "

"ماوراء الرسم"

دارغالبمار

عالم بلا فواصل يحاول التخلص فيه من ربة " "الغوال" الشعبي فاذا الروح الشاردة المتصادمة دائما مع الخيال تصطمم بالقرين الميتافريقي للالهام تنفيه الى عالم اللا استقرار وهي صفة تبرر وجود طاقة مخبوءة يجد في حصرها ضمن حيطان بلا ابواب .

لقد تجذرت في أعصابه أحاسيس مجسمة بالقلق بما يوحي لنا بانه "يولسيس" اخر يريد الوصول الى "بنيلوبي" إلا ان جنيات البحر والاعاصير والالهة يجدون في تاخيرها إلا انه يستمر في الابحار والضباب و يصم أسماعه عن الشعر والحب ليجد فيها رحلة خلود يتلمس فيها البحر. انه مهاجر حي يكرر الرحلة الفضائية لا يريد الاستقرار أو ينزل قلوبه " سندباد" "تهتف به جنيات وعرائس البحر حتى لتبدو الصورة المجزءه عنده ديكور متحرك وتراكيب ومهاو وتلال ترابية و كأنها رهان فكري فيكشف اللون البني المنحدر من بلورات وأحجار هرمة وبقايا تراب مطحون عن سؤال لا يريد منه الجواب بل يعطيه حوارات قصيرة. لماذا هجر الفنان الرسم الطبيعي؟

لان بين الشاعر والفنان سواحل من الأصداء والترميمات ينقلها "بريتون" عن "موندريان" الذي عارض الطبيعة والفن لاعتقاده بان الفن اصطناعي والطبيعة طبيعية " نحن لا نريد نسخ الطبيعة ولا نريد النقل بل نريد ان ننتج مثل "الغرزة" التي تنتج ثمرا , نريد ان ننتج مبانة لا بالواسطة". ان في غيبوبة الفنان رموزا ومنحوتات ورفض ينبننا بعد ان التقت الشاعر في هروبه من الاصوات والصرخات التي تنقل له أنين الارض بانها تحفيز روعي للخلاص من الذكريات ومن الوجوه التي تذكره بماضيه فالسطوح النازلة والصاعدة من لهيب الاحتراق تمثله وكأنه " هاروت" الذي ارسل من السماء فاخطأ مع امرأة كما تقول الاسطورة فدلاه الرب في بئر صب عليه دخان الارض فهل من امرأة مزقت لوحة الفنان؟. ان حالته اللامتناهية والعائمة في منحدراته سر يغيب بين اطلاله وركامه أتراها صيحة "لورد بايرون"

" ليت للنساء ثغرا واحدا لقبلته واسترحت! "

هذا التكور النفسي والفلسفي يدفعنا للسؤال الحقيقي.. بان هذا العذاب المتوالي لم يفتت قدرته بل زاد من عبوسه والامه ورمزياته فارتطم في اطارات جنحت للدوران حول نفسة وهو العذاب المتأبد الذي لم يقو على هزمه فمن عادة الفنان التلذذ به .. انه انتظار "سيزيف" الممل الطويل المحتوم او تكفير " أبو العلاء " " فصوره البصرية الجامحة للحرية مطلقة مثل صور الشعر السوريلي غالبا ما تستمد عناؤها من الواقع الخارجي ولكنها عندما نصطدم بالفراغ النفسي وبوحدته الفكرية يجد ما يسمعه من اصوات وترددات يريد منها تكوين قصيدة لا يمكن نحتها وبين الفنان وواقعه مفازات مريرة متدثرة بالاتربة والتراكمات وصناديق صدنة لا يحاول فتحها والبحث فيها عن اشياء لامرنية واكوام بلا لون ..

ان الفنان "عدنان عبد سلمان" مدرسة فكرية ولونية حرة يحاول رفضها لأنه في طواف بلا تحديد هو سر غربته .

فاعماله الانسانية المعبرة عن الروحانية القاسية والمدمرة التي تأصلت في الارض لا تحتاج إلا لوجود فضاء يعيد خلقها اما الفنان فلم يظهر منه حتى الان إلا السطح .

محمد ناصر الزبيدي

رسومات الخشب

المدخل هو الذي يشعنا بالغرابة والدهشة عندما نلج بواباته فيترك أمامنا اختيارات صعبة لتحليل الظواهر الجديدة و مدى تأثير اللوحات الإنسانية و خلفياتها عليه و سر ذلك يكمن في التوجه الجديد للشباب و دورهم ليس في خلق هياكل صورية للفن التشكيلي إنما في بعث نوع من الحركة داخل تماثيلهم و لوحاتهم تفرض علينا الوقوف بحذر و عناية تامة لما هو موجود في الواقع أو ما كان موجودا في أعمال الفنانين الرواد .

إن رحلة تأمل واسعة تدفعنا لاختيار نماذج من الفيض الذي ظهر في أعمال "الفنان محمد ناصر الزبيدي و الفنانة ثريا سامي حول " على قاعة الخليج العربي لفندق الشيراتون و معرض الفنانين التشكيليين الذي أقامته نقابة الفنانين خلال مهرجان المرشد و ضم بعض اللوحات الزيتية و المائية و أعمال الخط العربي فعبر اثني عشر عملا إلى ست عشرة لوحة و سبعة تماثيل طرق خلالها الأشكال و نحت فيها ما نريد البحث عنه .. وقد صنّف المعرض إلى لوحات و تماثيل ضمن "بورتريت ، العذراء ، براءة ، حائمة ، استراحة ، الرجل الاخطبوط ، آية قرآنية ، الفهد ، ابن الملك الكيشي ، عازف بابلي ، فتاة في الذاكرة ، راقصة باليه ، القديسة ريتا ، النمر ، الكلب ، هي و هو "

أما التماثيل فهي : "متعب روحان بجسد ، قديس ، امرأة "1" امرأة " 2"بقايا شخص.. موديل "1" .

إن علماء النفس لم يجدوا صعوبة في أن يبينوا لنا أن ثمة علاقة وثيقة بين الموضوع و الإبداع الفني لان اختيار الموضوع يكشف لنا طبيعة الشخصية و الفنانون الشباب خلال رحلة الحياة المتعبة قد اثبتوا من النظرة الأولى انهم يترجعون على تراث عريض استطاعوا أن ينهلوا من ذاكرته ليبتنوا لهم طريقا في رحاب الحياة ..

وقد رأينا في أعمال الفنان " محمد ناصر الزبيدي " آفاقا احتوت ذلك الوجود و عملت من اجل خلق امتدادات رحبة في صراعهم اليومي اذ تعامل " الزبيدي " مع الخشب وهي المادة المهيمنة على أعماله برقة متناهية ، لانه لم يحفل بحركة مسطحة او مستوية او حاول اللصق بين مكوناته فقد قطع الأشكال و فرض عليها بحركة سريعة معنى التكامل فحركاته المخططة السريعة النازلة وخطوطه المتوازنة مؤطرة بطريقة اللمس ضاعفت من خلق الأشكال الظاهرة و مع أن أنامل " الزبيدي " فيها بعض البطء المقصود إلا أن التكوينات الصغيرة قد فرضت على منحوتاته المتجانسة و المتألفة بين المنحوت كتمثال و بين الرليف المجسم رؤى هادنة ألغت الخيط الوهمي في صيرورة الشكل لتوحي بان الفهم مملكة بلا حدود ..

فكانت مادة النحت تغرينا بالمرور على سطوح الأشكال برقة متناهية دون أن تترك مجالا للنفاد بعيدا عن حدود المضمون فالتركيبية توازنت بين التخطيط المرسوم بعناية و قواعد النحت و هو ما رأيناه في لوحة " بورتريت " التي ساعدت على خلق تجانس تشكيلي دون تأثر بمنهج النقل الحرفي فهي بحالة تماثل مع صنعة " الأب " الذي رأينا منحوتاته الفطرية قبل سنوات جاهدت أن تبقى انطباعات متجددة لم يوارىها الزمن . وهو ما يتقارب و رأي " برنستون " الذي شغله إحساس متأبد بأن القيم الللمسية هي التي تحفز الخيال لان يحس بكتلة الأعمال الفنية و يقدر نقلها ..

إن الحفر على الخشب اثر ظاهر على المضمون الذي أكد عليه الفنان الزبيدي فترك عنده ما يشبه الربط بين الحلقات المفقودة التي ضمها منظور واحد و هو المضمون فخلال حركة الفنان بين الساكن من الجذور و المتحرك في العمل كسر الفنان حدود الحفر و التخريم حين جعل التركيب ظاهرا في المشهد بل اكثر كثافة مما أوحى به و لعل الفنان كان شعوريا ملزم بالتقيد بالأصل و متحررا من مشاعره الخاصة و خلجاته خوفا من الانسياق و اللبس بين أعمال الأب الدورية و بين أعمال الابن المرهفة الواسعة الحركة . وهذا ما خلق تجانسا هارموني الصدى بين الصورة الأصل و بين الرؤية الأصلية خرج منها بشكل وسطي لمنحوت الظاهر في الأعمال .

إن التراث الروحي في " موديل و روحان في جسد وامرأة و متعب " قد هيأت لنا ممرات سرية إلى عالم فناني البصرة .. الرواد :-
" عبدالغفار مال الله و قيس عبدالرزاق و صبحي المدرس و منقذ الشريدة و مؤيد عبدالصمد و مرتضى حداد و نداء كاظم و ناصر الزبيدي و موريس حداد و شاكر محمود ياسين و عبدالرضا بتور " يصارعون موجوداتهم بين منهجيات عصر غارب و وجوه تمثل بانفراط الخيوط الأصلية و التغريب .

و لا يمكننا التفريط بذلك التراث الحي الذي خلقه أولئك الرواد لاعتبار " محمد ناصر و النحاتون الشباب اليوم " هم جيل منفصل عن ذلك الغصن المورق انما هم ملامح حية لذلك الماضي المشرق فأعمال الفنان "منقذ الشريدة " و منحوتاته الخشبية كانت اقرب إلى فهم الجيل المعاصر و خطواته في التأكيد على أصالة الجذور فما هو حقيقي برأي " برانكوزي " ليس العقل الخارجي فالحقيقي هو جوهر الأشياء . و لهذا كانت سومريات "موريس حداد و غرانبية مرتضى حداد و تجريدات مؤيد عبدالصمد" و تكويناتهم الباهرة أكثر ثراء و متعة في الإيحاء بالترابط و ما ينطبق على "مؤيد عبدالصمد" يتجسد أكثر واقعية عند "صبحي المدرس و عبدالغفار مال الله " .. و يحاول الفنان "محمد" في موديل "1" ان يقترب كثيرا من مسحة "صبحي المدرس" فسطح الوجه البيضوي يبدو أكثر اقترانا بالشكل الحي فجسد موديل العارية المنبتقة من جوهر الخشب إيحاء بأن للشجرة روحا مهّدت لفهم حركتها الرمزية ، اذ كنا نأمل أن لا تكون الذراعان ترديدا لنمطية مألوفة عند بروز الجسد الغائص في كتلة الخشب . لأن الفنان لم يتعامل مع الامراة من خلال الموديل فإن الحركة السريعة بانسياب الجسد أسعفت التكوين في تصوير القوام الإنساني فاقترب أكثر من الخلق لان "محمد" لم يستعمل الخشب كمدلول ثابت لانه تطلع من خلاله إلى خارج الكتلة و خارج الموروث فقد اعتاد النحاتون على تصوير ذلك وفق منهجية نسبية من اجل أن يبقى السطح غير مستو ليستوعب اكبر كمية من الضوء الساقط عليه.

وكما إن "ميول " يقدم تعاقبا لأشكال مطلقة مكتفية بذاتها بلا حواش خشنة أو تحديات حادة ما نلمسه في أن كل مدور مرفق يستدير إلى داخل الجسد متناسقا بذاته .

إن الألياف من الخشب لها صفة زخرافية فجاذبيتها هي جاذبية الوجوه المجردة و وجودها داخل الأنماط و الأنصاب صفة جمالية خلابة إذا ما قيض للفنان أن يستفيد من تلك التلايف و هو ما كان محورا لتمثال " متعب " فهو كتلة حية لم تتخلص من بدانيتها الفطرية ولا تعاريجها الفنان "محمد" يواصل نزولا إيقاعي في حركة الخطوط بعث فيها ما يقرب من الحركة السينمائية عندما بدأ التعب مؤشرا للفتة جمالية خلابة عندما يصل "الزبيدي " إلى ذروته حين يفرض علينا في "روحان بجسد " طبيعة متكاملة التفت متجلية حين جسد الأمومة التي لم تظهر كشكل إنما إيحاء تجريدي بالدفع .. حسنا بمتانة الإحساس بين عبادة الوطن و حب الأم مكتفيا بحركات جاءت محملة ببعض المشاعر والاسترخاء والتوتر جسدا الحب الإنساني المحمول بهوموم و مشاعر الذات الإنسانية و كأنها أراد لها التبشير بما يوحي من المتانة و الرقة ففعلت أنامله بحركاتها الخفيفة انسيابا بين الروح و الجسد و دللت التلايف على تجانس مادي و لوني أضاف للتمثال حرية الحركة و كأنما انتبه " جان بول سارتر " و هو يتحسس عمق " بيكاسو " الإنساني عندما قال في جمهورية " الصمت " ..

"منذ خمسمائة عام و اللوحات ممتلئة حتى تكاد تنفجر" ومن هنا يدخل إليها الكون بالقوة ... " وما ترانا ننتظر لو أن جيل الفنانين التشكيليين الشباب احتوى ما عليه هذا الانفجار فخرج إلينا بصورة إنسانية قد لا تتكرر ليحمل إلينا ... ما يأملون أن يكون .

هاشم حنون

الشكلانية في الفن

ان فن "هاشم حنون" يفرض علينا تجزئة رؤيتنا لمرحلتين
هما :-

"التسعينيات من القرن الماضي حيث التراكم واليأس والخوف و بدايات القرن الواحد والعشرين" وما تقيأته من عنف وتعصب ودم وانقلاب على المفاهيم والقيم " والخروج من هذا يتطلب حقيقة موضوعية في دراسة لخواص البشرية وتأثير اللون وانعكاساته على الشكل في طبيعة الفنان. "

فكان ما احتاجه "هاشم" "طقس دافئ ووجود نظرة تأملية حرة ومجردة لاعماله لان الناقد في حالتي الحب والحقد يفقد قدرته على الصدق وكلاهما يزيغان الحقيقة ومثل هذا يتطلب وجود مثالية

في التنفيذ وتفاوت ظاهر في واقعية الشكل والمعنى ضمن صيغ رمزية لفضائية "المكان والزمان"

ومع كثافة "هاشم" في الانتاج .. كانت رقعة مليئة بالمشاهد التي طرحها كتابه "تحولات الواقعية الشيئية" الصادر في "الاردن" والذي كتب مقدمته الفلسفية الطويلة الناقد "خالد خضير" بما احتوت من زخارف وتداخلات وانماط شكلانية ليست غريبة على النمط الذي حققته نماذج "زاكان دبدوب وكاظم حيدر ورافع الناصري وهاشم تايه" فالشيئية دائما هي قوام الواقعية التي لم نر خطوطها عند "هاشم" بل راينا دائما شكلانية ممتدة الافاق وغير محورية ولكنها شكلت بمجموعها رحلة منهجية خرجت على المالوف في "الشهيد والاسير و الاحتجاج" عندما حملت مؤشرات ممسوخة للجسد البشري وتكوراته التي مثلت الفراغ الذي يتخبط فيه الانسان وفيها نجح لاقترابه من لون الموميأت المتمازجة بين الشحوب وارضية المسلخ المغطى بقشرة الدم ورائحته الرطبة المميته المختلطة ببعض اثار الحفر والتطبيع التي تظهر فيها غلبة الالوان الصناعية التي حولت من الجسد الى صباغ ودم فكان فيها يوازي مرتسمات "عبد الملك عاشور" المتفاوتة بين انطباعية اللون وتحولاته المكانية المتعددة الا اننا عند هذا الاحتواء والتحليل نجد تفاوتا في نقل التجربة العراقية التي عاشتها "البصرة" أكثر ما عاشها "العراقي" ظل مزروعا وسط ثلاثة فيالق حرارة وعدو مستमित بالدفاع عن وجوده كما فرض الواقع تحولا اصاب "النخلة" وجعلها في الحرب شمعة ذائبة فيها اصبح الانسان ساترا دفاعيا من الورق .. اما "العامل وربة البيت والتلميذ" فظلوا يواجهون الموت المجاني أكثر ما كان يواجهه المقاتل المستتر في موضعه لانهم كانوا يعيشون الحرب لحظة بلحظة .

فالدوى المشاغب وتفتت الابرياء وتمزق الارض وقد بعثرتها الشظايا والاحشاء والدم والاوراق ودفاتر المدرسة والعباءات المشقوقة.. كانت ملموسات لم يعيشها غير سكان البصرة !

وكنا نامل من الفنان هاشم "بر باللون لا بالصور الافتراضية اوالموضوعية التي اغرقت بالانماط والدلالات , الا ان تفاوتا موقعا ظل ظاهرا لغياب الاشياء المنظورة فلم يطرق تلك المماشي الدامية لتعلقه بمدنه الترايبية المختلقة وهو ما يجعلنا نحس الاغتراب لكونه لم يعيش القصف الجنوني للبصرة كما عاشه "الفنان الفقيد ناصر الزبيدي"

الذي حاول بمنحوتاته الخشبية ان يحول من "مجزرة" شارع الكويت" الى لقائط واقعية مدمرة " مثل مشهد "الجبلى" التي واجهت الاجهاض لحظة الانفجار والعمال المصريين الهارين من الفندق المشتعل وقد صعقهم العمود المكهرب فالقت طريقة العرض وتكييف اللون به الى وسط بعثرته الاشكال و الالوان المشتعلة دون تحديد فجاءت مفرداته لاحقة بفعل التخيل والغربة والخوف .. ترايبه.. لوثها شمس بدائية غطت منمنماته ومفرداته فاغفلت المعنى ولم تعكس ماهية الحدث كما اختارها " في "الشهيد وتسع نساء واحتجاج وطفولة ومدن منسية وذاكرة الجنوب "

وكشاهد في ذلك نحس بشيء من التفاوت والغربة عن النحات " محمد غني" الذي هرب من المباشرة " ليتخذ من مبدا مفارقة الطبيعة لا ممالاتها عنصرا توفيقيا fictice لرض كيان من الجموع البشرية كما ذكر الفنان "محمود صبري" او كما هو اعتقاد الفنان "شاكر حسن ال سعيد" لان الموضوع دائما هو منطلق الاسلوب التجريدي لتحقيق الرؤيا .

ان "هاشم" مع تغريبه عن الارض لم يحاول المشي على نمط "محمد غني" والبحث عما بعد الموضوع لانغماره في تكوينات الالوان والالتواءات و الدوائر والمربعات والتكعيبات الهرمية القابلة للتسطيح والتشبيه وقد تناثرت في سياحة تجريبية دعته لاختزال المتراكمات " نقل الحجم و المادة والقالب الشكلي الى السطح "

وباخفاء المقاييس القائمة على الطبيعة اصبح العمل الفني عنده تعبيراً مقصوراً على موثراته الخاصة لافراطه في رموز تجاوزت الحدود التي يكرر فيها الانسان نفسه.

وعند تاملنا فواصل لوحاته نشعر بان " الشهيد" كانت اكثر اقتراباً من لوحة الفنان "كاظم حيدر" "رغم المدى الزمني الذي تعامد لاكثر من نصف قرن بين ملحمة التركيب المتناثرة الالوان وبين اختلاط الارجل الرمزية الظاهرة مع ان "كاظم حيدر" كان قد افرغ من وسطه اكداسا من التراكم الطفولي والاساطير والتمائم, فالقطع الحاد بين "كاظم حيدر" وبينه كان زمانيا لان كلاهما ولدا بنفس الطريقة والواقع ,

اما الموقف المعاصر عند "هاشم" فلم يقترب من لحظة الاجهاض التي التقطها "الزيدي" في منحوتاته. عندما بدد التازم

ونثره في رمزيات شكلانية اعطاها الوان الانهار الراكدة فلم تجد غير التفسير الكيفي المجامل من البعض لاجبار المشاهد على الانقياد وقبول التفسيرات ورض مرشحات شكلية لتكوين ظل غائبا عن المعنى وما خلا من ذلك كانت قراءتنا تسجيلية مكررة .. ويعود السبب في حقيقته الى ان الفنان العراقي لم يخرج عن التقليد اذ بقى يعرض انتاجه على غرار بقية الفنانين العراقيين الذين كانوا يعرضون نتاجهم بين " مدينتين " عمان وبغداد .

اما بداية القرن الواحد والعشرين وهي "فترة التغيير والاحتلال والتغرب الاختياري" فكانت رحلة استرجاع وتأكيد للمعاني والمفاهيم غير المقيدة وقد ابققت عند الفنان " هاشم " الحس الشكلاني كصورة ازدادت انتشارا فرجعت مرثياته تظهر بالوان تسح منها الدماء عبر تجميع الظواهر والانسلاخ من الموجود الا انه لم يخف النوايا الرمزية التي غطت سماء التحول والطبيعة الانقلابية للانسان بما احتوت من ودائع كاذبة تحدثت عن ربيع " الارهاب والقتل المجاني والفوضى التي ظل يضخها اعلام امبريالي وضعها في الذاكرة وابقاها مع الرهائن ..

ان فن " هاشم حنون " قد ابقى المسافة محدودة الاطوال لان رؤيته الحرة لم تسقطه في التجريب لانه عاش ويعيش خارج حدود الالتزام وهي الصفة الخلاقة التي تهبه حرية التنفيذ اما الحاويات الفكرية فهي التي اثارت الطرق على الماضي فكان للدوائر الهندسية ان اقتربت من الرؤوس المقطوعة واقترب التقيط من شظايا المفخخات كما سحت الوان لها حرارة البارود المشتعل لتكوين المعنى .

لان الفيض المتناثر من التشكيلات غدت ثوابت مميزة في فنه.. تقعد على فضاء انساني اعطاه ميزة ثابتة ترفض أي مساس بالواقعية المجردة لان المبدأ الانطروبولوجي لمادية الانسان الذي حدده " كارل ماركس " في وجهتين " الحاجة ومستوى الحساسية " هو ما غذى الواقعية وجعلها متخثرة لاستمراريتها في التريد فبدت لنا ولكثير من الفنانين طواف حول النفس وهو ما يدفعنا لتساءل كيف تكون الواقعية شكلا والفنان دون معاناة

ان التحول الفكري يصب دائما في النهر الذي يسقي به الفنان حقوله اما التغيير والانقلاب في الوجود والشكل فهورهن التجربة مثلما راينا في الحركات الفنية والادبية لان الموضوعية هي الشيء الملموس .

ان تجربة الفنان "هاشم حنون" التاملية كانت عملية خلق لاسلوب متفرد تلمسه في دورته الحياتية وان تذكيرنا بتلك التجربة سيدفعنا للبدء باستعراض كلي لاعماله في القريب حتى يمكننا احتواء عالمه والسيطرة على ممراته الغنية ودلالاتها الفكرية .

حسين البدرى

الحرف والصورة الفوتوغرافية

- "تتيح لنا دراسة الفن العربي أن نضيف إلى جدول الأشكال المختلفة الحاجة الجمالية هاتين النقطتين..
- إثارة التأمل والتخيل..
 - التأثير لا.. عن طريق الجدة والغرابة في الأفكار والمشاعر بل عن طريق التنوع البارع في معالجة موضوعات هي على قلة عددها أساسية ونموذجية المثال..
 - ويضيف "سوريو" ..
 - "إن هاتين الوظيفتين تبيحان لظواهر الحاجة الجمالية بصورة عالية إلا إن الفن العربي قد اكسبها تفصيلات ونتائج جمالية مرموقة تظل في أشكالها الجوهرية من اخص خصائصه وابرز صفاته "

ومثل هذا انعكس على طبيعة لوحات " الدكتور حسين البدرى " التشكيلية التي شكلت من أصول ونماذج وأشكال غريبة دائما للتعبير عنها .. إذ عالج "البدرى" من زاويته تحويل تلك الملامح إلى تكوينات متشابكة بين رموز الخط العربي وملامح الطبيعة الفرنسية حتى خرج لنا بمنهجية خالفت المطروق الذي استعمله فنانونا كإطارات تزيينية أضيفت بطريقة أقرب " للكولاج" لتشكيل حللا تزيينية لا أثر فيها لخطوط مدرسة تقليدية .

أما المهمة التي اتبعها "الفنان" فكانت أقرب إلى بناء معماري احتوى اللوحة فأوجد لها معاييرها التصميمية فكأنه كان يجري ذات المنهجية التي التزمها "بكاسو" في ملامساته المعبرة فهو من جانب فنان شرقي حمل معايير عديدة تكونت عبر سنوات من التأمل الجاد والعفوية فتشربت بخواص التراث والحضارة فكانت بدايات الاقتراب بين الواقع التراثي العربي واللون الأوربي بملامحه التجديدية وأطره الهندسية " اللون والمعنى الذي يعود الى الغربة الخلاقة التي تمكن فيها "البدرى" من امتصاص أبعادها بحكم مهنته الفنية في الخط والرسم

والطباعة لتشكيل عناون عدة لهذا التأمل تمثلت بين الخط الثلث والكوفي والنسخ في وقت اتخذ الفن القوطي الأشكال الخاصة كالزواقر والقباب المتشابكة حول الصورة من بعدين الى ثلاثة إلا إن "بيكاسو" استند الى قناع إفريقي استوحى منه راقصات "أفنون". والظاهر بان الخطوط وطريقة استعمال الوجه البشري هي التي كانت تؤثر في الفنان لا المعطيات الايديولوجية والثقافية التي يرتبط بها ذلك القناع في بلاده الأصلية .

ومثل هذا التفاوت يدل على طبيعة المجتمع العربي الذي ظل ملتصقا ببقايا اجتماعية متخلفة قضت على حرية التعبير فكان نزوعها الى التجريد هو الخلاص الفعلي من ذلك الطوق لان التجريد ليس حلا فنيا إنما هو الخلاص من الضياع إضافة الى "غياب الفن التزيني المرتكز اساسا على أشكال تجريدية عربية علما بأن " الفن التجريدي " هو الفن الوحيد الذي يستجيب في العالم العربي لما تقتضيه الحاجة الجمالية اقتداء "شديدا ودقيقا .

و"الدكتور البدرى" كرسام تشكيلي ..عندما بدأ حسه ينشأ لشغفه بالخط العربي قد رأى صور الخط واستجاباته للتطويع فكان ذلك هو الذي ربط منهجه بتجاربه المتواصلة لملامسة الخطوط في الفن القوطي .

وقد أكتشف الفنان "البدرى" جراء اهتمامه بالتشكيل ومدارسه وجود تقاربات في تصوير الأشكال لا تقف في حدود النسخ أو الثلث لاعتقاد الأوربي على تشكيل الصورة وهو ما دفعه للاعتماد على جوانب جديدة أثارت التساؤل حين اعتمد على بنية الصورة فلم يتخذها كمعنى بل كلوحة باعتبار الشكل الخالص هو الجوهر الذي تستحدث منه مناهج وأشكالا أخرى توظف في الصورة بما قرب له عالم الطباعة والسكرين واستعمال الحرير ..

وكما كان الفنان يمارس ألوانه من خلال المدارس الظاهرة كان له ان لا يمارس النسخ فأذن لنفسه أن يغير الأشكال فكانت عملية ادخال الصورة الفوتوغرافية ضمن الشكل البوري للوحة الزيتية هدفا لإخراج نموذج جمالي آخر يعتمد على جماليات "الارابيسك" "الرقش العربي" في مداد اللوحة ببناء أثري وحضاري لا على أساس "الكولاج" بل التجانس والتحسس والتنغيم بين النموذجين وقد بادر "البدرى" للخروج من المنهج التزيني للخط العربي بإدخال الصورة خلفية له وهي معادلة صعبة لان هذا التلبس لايمثل عملية إدخال بل ميلاد شكل آخر.

وحتى تتمكن من استدلال ذلك كان لابد من النظر الى الصورة الفوتوغرافية لمرفد " الشيخ عمر السهروردي " والتي أسقط فيها الشوائب واعد توزيع الألوان فكان خروجها مع لوحة " الطاحونة الحمراء ومنارة الحدباء الموصلية " اقترايات من فن أصيل أثار دخوله الكلي والنسبي مع الاحتفاظ الاصيل في اخراج أشكال فنية في غاية الرقة حملت إطلالة الماضي والحاضر في نصفين تعادلين اذا ما تاكدنا بان الرؤيا عند "البدرى" قد اعتمدت ذلك المسار بين تراثيات البصرة المعمارية وحضارتها وهو ما انعكس على أعمال "البدرى" الأخرى من لوحات وملصقات جدارية نتلمس فيها واقعية جميلة ووجود حس ظاهر تداخل بين الخط والطبيعة والخيال تتكالف وماهية الرؤية الثقافية .

إن "الدكتور حسين البدرى" لا يرسم الإحساس بتبديد الزمن إنما يقارب الفكر بالفن وهذا الالتزام قد لا يجد ما يماثله عندما من لا يعتمد على تحسس فلسفي وشعور بالجدوى لأننا وفي أكثر أعماله نشعر بالتوافق لوجود علاقة لونية وتربوية ووجود مساجلة في البحث تبتعد عن التحليل الذي لا يجد توافقاً عند بعض الفنانين .

إن المنحى التكنيكي في أعمال " الفنان " يمثل جغرافية المكان "الشرقي" ومواضيعه حيث المكتبة والموسيقى وهي الرموز الإيحائية الصعبة التي لا يمكن تحديدها بالمنظور الفوتوغرافي "الضوء والعمق والاستدارة " إلا إذا أخذت حالة التجسيد بإضافة الغلائل الحريرية والإيحاء بالدوائر الموسيقية .. ونحس أيضاً بأن "البدرى" حاول ورموز اللغة السريالية أن يعوض الأشكال والمسوحات الرومانتيكية حتى لتبدو وكأنها متحررة من قيود الحاضر أما الخط فيأخذ صورة الطائر أو الموجة وهذا الانعطاف يظهر مكملاً ما يراه المغترب في خطوطه لأنه إيحاء معماري للأشياء المألوفة المنفردة يعود بنا إلى أصل الحضارة عندما كان "السومري" عاجزاً عن الصورة اللفظية فلجأ إلى رسم الشكل الإيحائي وهي الخطوات الأولى للبناء اللغوي .

إن رهافة الخط العربي والتماثل ظل ظاهراً عند " الفنان " لاعتقاده بأنه مكون ذاتي يلخص المشاعر والهواجس النفسية وهو الأساس لسوسيولوجية الفن .
إن الدكتور " حسين البدرى " بمحاولاته التجديد قد إقترن بإضافات تشيلية حرة خلقت علاقات مبدعاً فمد جسوراً تقريبية بين الغرب والشرق ما زالت وسط عالمنا المحدود مقطوعة والسبب يعود إلى تعودنا على المؤلف.

خطوات النحت الواقعي

دائما ما تعكس الهواجس النفسية احساسات الفنان الروحية عندما يبدا في تحقيق فكرة في ذاته او يحقق ما فكر فيه حين يوحى له بان ذلك الانجاز انما هو جزءا من ذاته .. وهو ما يمنحه ثقة في خلق يحسسه بمكانته ..

من هنا تبدا العلاقة اكثر وضوحا بينه وبين خياله .

لقد ولد هذا التجانس الواسطي اكثر وضوحا بين الفنان " شاكر " وبين " العالم والطبيب العربي ابو بكر الرازي " في فترة من الزمن قد لا تكون قريبة .. فكانت معادلة دقيقة في التنفيذ فرضت عملية تحويل بين الفكر والجوهر ..

ان تطويع المادة سواء اكانت معدنا او رخاما او خشبا هي في واقعها عملية خلق حتى لو لم تخلق التكافؤ بين الفكر والجوهر ..

لقد بقي راس " الواسطي " رهين لحظة الخلق التي برهن فيها الفنان على قدرته في لم الشكل وتنفيذه ومثل هذه المهمة تكون دائما الاصعب عندما نتعامل مع عنصر لا يلين فالمجسمات ليست اوراق نخطط فيها ما نحسه...

فاختلاق الشكل عند المثال انما هي محاولة العودة الى البراءة وطفولة الاشياء لكون المادة الحجرية والخشبية هي عملية التحام وتجريد ...

فالرسم يغير التنافر عند التلوين .. عندما يجد في التناغم وعند الحركة يسهل الاستبدال والحذف. اما المادة التجريدية الجامدة فانتظاره اكثر عنفا لان الانزلاق عن الخط الوهمي هو انجاز محفوف بالمغامرة ..

وحين نتعرف الى قيمة الجهد نتأكد بان الفنان " محمود " قد اطر اعماله بمجموعات حاولت فرض ما تجمع له بسبب تبعة الزمن الحقيقي المجرب والانسباب القلق .

ان تاملاته للشكل الهيكلي والخروج منه بصور استكشافية ساعدته على فهم طبيعة الفن العراقي مثل بقية الرواد عندما صاغوا من الحضارة السومرية والبابلية والاشورية نماذج حاولوا فيها ايجاد لون من التحديث والمعاصرة ..

الان "محمود" استقى جاذبية خاصة كان له ان يتخيلها عند نظرتة للانسان .. وهي عملية مزج الروح بالمادة كمحاولة التخيل.. لان الجسد في الشرق ميدان مقدس يكتنفه التحريم والمهمة تبدأ دائما من التشريح وهذا ما يبرر لنا ان نطلق عليه الابداع ان شبكة الشرايين والمنمات والفواصل تعمل المستحيل دائما ..

نرى في نصب " المرأة والرجل " احساسان بالتلامس من خلال حركة اليدين والساقين والتشابك الحاصل واللغة الروحية التي تشكل العلاقة بين الرجل والمرأة لان الجانب الاكبر جاء من استجابة خاصة عندما عمل "محمود" على تكبير الاطار من اجل التوصيل ثم هبط من عملية التلاحق الاساسية الى الاستجابة فاذا ما حاولنا استغلال تراكمات الفن الهندي كالتى تظهر في "معبد كاجيراو" قاعدة الطفوس في عبادة الجنس وما تطبيع العلاقة الجنسية كنوع من عبادة الذات الا ان الصورة الدائمة للشرقي ظلت تتقاطع وتتحالجانب التحريم فكانت محاولة محمود ايجاد قرارة انسانية لهذا الالتحام .

ان " المثل " هنا حاول ان يبقي ذلك حائلا للخروج باسلوب وسطي وايجاد صورة نغمية ارادت خلق حالة من التجلي الفطري والاحساس بانه لايمثل او يحرف انما يشذب الارض لاعداد متوازية اقرب الى العملية التجميلية . ان حركة "محمود" النحتية تتماهى من اللولبية الى التسطح ومثل هذا الانقراض يخضع الى موازنة لاتخل بالنسب او الشكل فهو يعمل دائما على اتباع منهج واقعي ا من خلال رسوماته الا انه يجنح احيانا للخروج من دائرة المنهج خوف التكرار ..

لقد وجد "ياسين" في نصب الرازي تفاعلا وجاذبية عادت بنا الى التاريخ فاعادت لنا الصورة الواقعية ..
و حين نحس بهذا التفاوت ندرك بان عند المثالون المعاصرون اتجاهاً .. تجريد نسبي و تعاكس واقعي

ان حركة الازميل والمكشط عند "محمود" عملية تصاعدية تشابه معاكسة التيار وهذا النهج الصعب ليس ترفا بل تحديدا لاصالة ..لان حركة النحت والتارجح باضافة الايقاعات اللازمة تقرب منه مهمة الاستيعاب

ان " ياسين" في اكثر اعماله يصر على ابقاء المدى و اظهار الفواصل والانحناءات والاستدارة العملية التي تقترب من نحت الظل وهو الذي يدفع الفنان حين التنفيذ الى منزلق التجريد .

فالجسد البشري الذي مسخته الاساطير ونسخ نفسه فكانت مسلاتة البحث والرفض لان اسلوب التماثل في النموذج الانثوي اقتراب تشابهي من خطوات "هنري مور" في التكوينات المتجردة ..

ان الاصول الانسانية تتغير في التكوين الا انها لا تخطا في الظهور نرى عند المرأة اثناء بارزة كبيرة وقطع من الفخذ والاذرع اكثر امتلاء من الرجل .. اما الخلفية عنده فهي اقرب الى ستارة حتى يصبح التدخل بين الساقين تجريديا انه فنان تحس فيه اصالته واقعية عندما اوجد صعوبات جوهرية في عملية الخلق لقدسيتها الجسد

أما اللون المحلي عند "ياسين" فهو انعكاسا طبيعيا دائما وهو عند المثالين عمل هندسي مجرد للرغبة في اظهار المخبوء .. يعاكس الفهم الفرنسي بينما ينحو النحت نحو اداء ونقل التجربة من الطبيعة فلا يقاومها فالمرأة والرجل تصميم لابراز بنيوية المجسمات وما تواجدت فيه من اعصاب وشرابين واوتار وغاياته ليست الرتوش بل التوصيل والتكامل .

أنه يصير على اسلوب التكرار في الحفر عندما يصعد الكشط دائما للاعلى كدلالة على خلق شكل ظاهر .
وفي حركته هذه يعاكس المادة الاساسية في الحفر لانه كيان تجريدي هدفه ان يبعث له الحياة لان الخلق في الجذع ياخذ عقدة وشكلا يضطره احيانا للتوقف حين تعترض العقدة المسمارية الجذع .

المناجم التعبيرية ...

يتمثل الفنان "خالد المبارك" في الرسم والنحت وكأنه يتهيأ لمدرسة جديدة ما فيها يجدد ما قبله .. وقد جاء هذا الاتجاه عبر متواليات من البحث والرؤيا عكست حالة القلق التي كان يعايشها الفنان.. في واقع ممزق الاشكال والنوايا بما يفترض نوعا من العبثية الظاهرة ..يحاول ان يفرغ فيها صورة الفنان الذي لا يملك رؤيا ملامساته في تحطم الاطر الوهمية الكاذبة.

وما يثير التساؤل ان الفنان لم يؤخذ حتى الان كنموذج ظاهر التصميم بسبب طبيعة النقد العبثي العراقي الذي لم تعد عنده تكاملية الاحتواء فاتجه بلا قواعد للتشبه في تجميع اشكال لا صلة لها بالوسط الراهن حاضرا و ماضيا . ولم يقع ذلك في النقد الا لاستسهال المهمة والاعتماد على المنقوشات التي يطرحها " الانترنت " ووجود ارضيات امية مهيمنة على الصحافة والمجلات لا تعرف الا التصفييف ..؟

ولكون النقد رسالة مبدئية وتربوية جمالية فيمكننا وضع الفنان امام اللوحة ووضع الناقد على شكل الجراح عندما يبدا الفحص السريري .

ان ضياع الاختيار جعل من الناقد الموهوم مجموعة اوصال لايربطها من شىء سوى المسطحات اللغوية الغريبة .. اضطر فيها الى خلق تسويات وترضيات لاجتياز الخوانق المحيطة به

وخالد المبارك يقف حاليا امام ثلاثة منعطفات ..

- كيف يرسم وبأي اتجاه تا خذه اللوحة وضمن أي سقف يحتمي ؟
 - موقف الفنان في مجتمع فقد او اصره القومية فتشبه بظاهرة الاغتراب..!
 - الحاضر الممزق والماضي الضائع في التاويل ؟
- ان الاتجاهات المتضادة التي يخوض فيها الانسان لم تتمكن من تحديد هو يته الضائعة بعد ان اعاد التاريخ احياء الماساة دون غاية محدهه !

والفنان هنا لم يتلق الاحساس عبثيا من حيث تكوين الصورة وبيان موازاناتها الايقاعية لكونه عرف حقائق العصر الحديث الوهمية المفتعلة عندما اراد تجريب طقوس ملحمة الضمير من الناحية السلوكية

ان "المبارك" يبحث عن تناسق جدلي وفلسفي يحيله الى المتراكمت النفسية التي اثارها العصر من احياء للتخريب واستبداله بالارهاب .
وبما ان الفنان مسؤولة العصر الذي اضاع الهدف .. فالالهاء واستبدال ثورات التحرر بالارهاب قد غيرت المعادلة وحرفتها عن اتجاهاتها .. فكان البحث عن وسائل تبريرية مكنته من الاستدلال دون عقيدة .

من هذا المفترق عاكس " خالد" ..التجربة لخلق تواصل ليعيد المنابع الى اصولها. فانسلاخ الالوان ومشداتها التكوينية اعادته الى الطبيعة الحضارية الاولى

فكان ان وجد هدفا يمكنه من العبور وتنفيذ الرؤيا لان الارض الحقيقية كانت مثوى للعدرية والبراءة والصدق ..

وقد حاول "المبارك" خلق صلة تواصلية في يجاد وسط حضاري يماشي التطور الذي لم تخلقه الصدفة لان محتواه وبحثه في الرسم والنحت جعلاه اكثر التصاقا بالمدينة ..

ان خطوطه البيانية تقارب احساس الشاعر " كافي " الذي يدور حول الامس

"في تلك الغرف المعتمة هنا ..

أي امام منهكة قضيت صاعدا هابطا كالمذهول

لاجد النوافذ ..

ان فتح نافذة واحدة حسب سيكون ارتباطالي *

ان خالدا في اعماله الحاضرة والاخيرة لم يتقيد بتسجيل انطباعاته انما عبر في النحت القديم التي قيض له ان يعيشها ويراهها .
لان التهريج والالوان وتناسخ المرئيات التي يراها تحت الاضواء المصطنعة الان التي ما هي الا اقنعة كاذبة لان ما يريد هو التغير والاتيان بحقيقة جديدة ان التفاوت التعاكسي والتركيز على هيكلية الصورة لا يستقر عنده الا حين يتوازن اللون فكان له ان يغطي ذلك في منمنمات شرقية تغلب عليه الازهار الظلية ذات الزخارف والانحرافات والشواهد ليعيدنا الى العصر الرا
" وقد راينا ذلك عند" مانيه وبيسارو وسورا " كما وجدناها عند " غوغان ومنذ فترة و" المبارك " يحاول رسم باتورا انسانية تتداخل فيها الوجوه المستعارة والحقيقية والاجساد العملاقة والوجوه المستطيلة المتكئة على اسوار ترايبية محروقة الالوان تقبع فوقها نماذج اقرب الى المسوخ والتجريد كرموز عاكسة للزمن و احيانا نرى صخب الوان انطباعية تنسج النحاس الاحمر بالمرمر انه مثل رواد المدرسة الفرنسية يعتقد بان اللون الخفاق لا يعيد اعمال الماضي ولكنه يملكها و المبارك لا يتناسى واقع الفنون عندما يعود الى " بريشت " حين يقول "حتى البرابرة لهم فنهم " .. انه لا يتناسى واقع الفنون الا انه لا يخلق حضارة ولا صورة لم يكن لها من بنيان داخل فكره .

وفي ابحاره الغارق بالوقائع نحس سخونة الدم ومرارته كما لو كان زهرات حمراء .. لان اللغة التشكيلية عنده تواجه صمتا فحين يجذف احيانا نحو

الطبيعة فيجعلنا نحس طراوه والماء وبرودته من خلال اشعة غير مرئية قد تكون مسقطا من مشهد او شجرة او بين غاطس مجهول لحركة مجذاف ناعس..

اما في النحت فالمدرسة العراقية الحديثة لم تخرج من المعطف الغربي بينما الفنان القديم تمكن من خلق مقاطع وتشكيلات عاكسها بمعتقداته وقرابينه الا انه تجلى بشموخه وعبر المدى برزت مدرسة غايرت الاطر المحيطة في تركيزها على الالهة والانسان ..

لان العقد الفاصلة سواء في تكوين الشكل الانساني او الحيوان تعمها الضخامة الاسطورية وغايتها التهويل والعقاب ..

ان الزقورات الطينية والابراج والحراس الذين تتغضن وجوههم في الشراسة لتأكيد على التحدي هو ما ابقى الفن العراقي القديم بلا اقنعة مثار تساؤل فالعيون اقرب للنوافذ البدائية والحيطان غابة من الترانيم والشعائر .. في اليصرة نرى خطوط النحت فاصلة بين الفنانين.. منقذ الشريدة ومؤيد عبد الصمد ومحمود شاكر ألياسين وقيس عبد الرزاق وعبد الرضا بتور" ورغم التباين في المنهج والشكل في اعمالهم الا ان هناك ملتقيات محددة اضاءت تجاربهم الذي نهج نهجا هنديا مغايرا للشكل والتنسيق المألوف وهو مع معالجاته للشكل لم يات بمشهد عراقي الا ان المبارك نهج مبعثا اخر في عملية الخلق فلم يعبث بالاشكال بل اعطاها خلفيات واقعية وتخيلية وهو ما دفعه للانسلاخ مناتبعة بخلق رموز ملهمة قد تكون مواريث للمنهج البابلي والسومري .

والفرق الفاصل ان الشعاريات والسبايا والعبيد الذين يبقون ضمن الغابة الحضارية القديمة انماط ثابتة فكان الفنان يتلاعب كيفية بالنسب الا بالضرورات .. ان تذوق الجمال عند "المبارك " افضل من فهمه كما كان يراه " ديلاكروا

فهو يحاول لم الاشكال الخلفية لا عتقده بانها الاصل هو ما يدفع احيانا للتكبير والكثافة الا انه لم يمسح الموجودات.

التمرد النفسي والفن

أن اعتزازه بالفكر الذي أمن به وبنظرتة الواقعية للحياه وتمرده على السنين ودأبه في البحث عن تفسيرات لحياته البوهيمية بقى الفنان " ابراهيم الجزائري " امينا لسياحته الحرة خارج حدود نفسه بين اشباحه وتخيلاته الرمزية التي حول منها الى أيقاع هارموني تداخلت فيه الالوان والموسيقى الا ان حيطان لوحاته الرمزية والتجريدية لم تمكنه من فرض حدود دورته في رسم الحياة !! فيقترب من ملامسات الفيلسوف " كيركجورد "

لان العمل الفني ليس حسيا فهو يدرك حسيا لانه فعل لم يصدر من جسد انما صورة من وعي .

وسر عالم "الجزائري" يرغمنا على الوقوف امام خارطة الفكر الانساني حين تتفاعل في تلافيفه صور الخلق والتغريب والفراغ والعدم .. فخطوطه المنحنية والمنكسرة والوانه الهندسية ظلت تشير الى نوع من الانفراد والتلاقي عندما صدمته الرواسب والمخلوقات الجينية الطافية فتقاطعت حتى مع مفردات الفكر الذي امن به لان الموقف الجاد عنده ظل يحمل في تصميمه وثورته علامة الخروج على الاقفاص الفكرية التي اشاعت اغتصابا لحرية الانسان !

ان اشكال لوحاته حتى لو تتبعنا التحليل الانطباعي والموضوعي نحس به يتركنا وسطا فالفواصل عنده حدود مجتمع قانص لا يجد ممرات عملية بل خيالية عندما يمارس افعاله ..

وحتى تتخطى العوائق مداخل الانسان وخلقه وتكوينه فانها تحاصر الفنان ذاته امام مشهد الفكر المعبا بالتناقض عبر سياحاته الضالة في

الصميم وكذا الدوران حول مركز الفكر و تعاكساته مع الرسوم عندما لا ينبىء عن شواهد قاتمة امام اشباحه وتكويراته الغيبية ومحارقه الموهومة وممراته السرية واقبيته لان ما خلفته الروايات والمناقب وحرانق التعصب والحدق كانت هي التي ابدلت لوحاته وكانها تمردات على الحقيقة والالتزام والقدر .

ان المجتمع النفعي الذي خلقته انكسارات واقعنا ظل قفصا لا يريد ان يرعى صغار الطيور بل يدجن منها .. الجوارح ومثلها ما يحدث للانسانية.. فكان للمثقف " فنانا اواديبا " ان يجعل من لوحاته واشعاره اطواقا غير محددة امام لعبة الانسان المشدود الى الضمير.. فالوجوه المستديرة والمنبجعة والمثلثة .. الظاهرة والغاطسة .. التي اوغلت في التيه و الخيال تزيد من التكاثر عندما تضغط داخل الدوائر فيبدو دخانها وضبابها اكثر اسودادا من الليل ..

هذا المنهج جدده " الجزائري " وخلق منه مثلثا قائم الزوية مكنه من تطويق عقدة الخلاص.. الا ان الوانه الرمادية والمتخلفة عن حرانق ومخلفات جذور محترقة و تربة متحجرة اولت له الخلق في غرائبها وانفرادها عن خط الالوان فدفعت بالالوان الفانتاستيكية الى خليط مخدر معشوشب بالاساطير والعنق وموميات الحرب ... فهي مثل عباءة احتوت كل شي الا الحياه..

سرديد ووساوس واشاح وعماليق بلا اطوال حتى نجح الفنان في رسم هوية الحرب..

لطخ من الدم المحترق والاصباغ والدمى ورؤوس الاطفال .. كور سريالي افترض الهموم والتسجيليات التاريخية وقد مثلت ثورة الطبيعة الغاصة بالرؤوس المقطوعة والصيحات وقرع الطبول ومداسات المرور ..

كما احتوت احشائها على حيطان مهدمة ورسومات واصفار بلا ارقام و صلبان متهاوية ومحترقة تهيمن بممراتها على الهروب والمعاناة.... ان انقلاب الالوان وتحولاتها عند "الجزائري" من الدموي الى الفاقع لا تعبر الا عن القلق وترمز دائما الى التشابه والالتفاف بلا غايات ..

انه يلوح في لوحاته على نمط اسلوب فناني الكهوف المتخيلة .. يرسم من خيال حقيقي صورته الخاصة ويفرض الواقع الممسوخ حين يبحث في رسوماته عن التالى والتاخي والجروح والامل فيتميز اللون عنده مزيجا من دم مجفف وخبوط ورماد ..

وحتى يخلد ارضه وازقة مدينته " البصرة " نراها عنده مشدودة الى اليوم وغدا وقد ابقى الحب والكلمات الشعرية والذكرى المفردات الوحيدة التي خلدت ماسي ذكرى الحرب وقصف المدن .

مواسم

العروض التشكيلية

التعبير و لغة الفن

" ان الفن لغة وهذه اللغة يجب ان نتعرف عليها قليلا الا ان الزممه التي تتذوق الفن والتصوير من جمهورنا تحاول ان تفرض علينا ارادتها فهي تريد منا ان نرسم تفاحه ونكتب تحتها هذه " تفاحه "!!"

" جواد سليم "

ان اللغة التي تحدث بها " جواد سليم " شخّصت ما يقع بين الفنان والمتكف الايدلوجي الذي يحاول فرض نوع من الوصاية الفكرية على الانسان من خلال فهمه للفن ودعوته لتبسيط ما يقدمه من اعمال باعتبار الفن للجماهير يقتضي كما هو في المسرح اىصال معنى الحركة للمشاهد المتواجد في الصفوف الخلفية الذي لا يسمع ولكنه يرى !!

ان الخطا الدائم في فهمنا العقلي لا يتأتى من نظرة فوقيه ولا من اوامر حرفيه بل ياتي من الواقعيه و الممارسة والايحاء والتحليل النفسي الذى يجسد النظره الجمالية والقبول بمبدا الفن الروحي فعبر اجيال ظلت النظره العموميه والتربويه عندنا ترى الفن صوره فراغيه لا تربيه اصوليه وعقليه لتضعه بمصاف الدراسات الرياضيه وهي نقطه العيب التي تعودنا تطبيقها ونحن في المرحله التمهيديه والابتدائيه عندما هينوا لنا ان نعتبر الرسم والفنون ملهاة ملحقه لا درس اساسي غرضه تبديد الفراغ واللهو لان الفن ياتي بالدرجه الثانيه والثالثه وهو ما جر للانكسار والتراجع عندما فرض على المتكفين تمايز ظاهرا قبل ان يكون مبدا اصيلا فاذا كانت الرويا الافتراضيه قد ادت الى التطويح به خارج الحدود فان البرجوازيه الوطنيه حاولت عبر مفاهيمها الحره توسيع الشق الفكري و التباعد في الجانب الثقافي الذي تغذت به بعد ازدياد التباين بينها وبين الايدولوجيات العلميه التي افترضت الفن للشعب وليس للفرد فدخل الصراع بين الشكل والمضمون مرحله جديده كثر الضجيج حولها وما زال وهنا كان الخطا الدوري ففي الفن لايمكن ايجاد فاصل تمهيدي بين الخاص والعام الا بافتراض سياسي وبافتراض الغاء المشاعر والفروق , فالنظريات التي تلبسها المتكفين من ينابيع غريبه وغير اصيله ساعدت في التمايز وخلقت مثقفا متفردا بايديولوجيته , فرض لنفسه عوالم خاصه جعلته وصيا على الانسان كما سلحته بمفاهيم غريبه عن واقعنا وهو ما تركه يدور في فراغات لانهايه تمحورنا حولها وتقعرنا في اجتهاداتنا واسلوبنا متناسين ما ذكره " بروس " ان الابداع الفني اشبه بمحاولة يانس لانتزاع رد من الشفق .

وهذا ما دفعنا للوقوف بين عالمين ان تكون مبدعا او صانعا ؟ ان تكون او لا تكون ؟ او ان تقدم شيئا او لا تقدم الا ان المثقف ظل يعيد مقاساته يقدم ويؤخر ويبحث في غياهب اللغة والنقد عن مصطلحات انيقه زادت من متاهاته وابطأت حركته .

و رغم ان " الرسم شعر مرئي " كما تخيله " دافنشي " فاننا بقينا نسبح بالنظريات , ففهمنا للموسيقى لا يتاتي من تعريف بل من تخيل يرسم الصورة بلا لوازم ولا شروح اما الاقترابات فتبقى رهينة بالمتأدبين بحاجة دائمه الى وضوح في الطرح دون تقعر لغوي ولا لفظي لان الفن ليس وسيلة توضيحية انما محاوله ايقاظ جوهريه تتشابه والخيال وايقاظ الذاكره للوصول الى المعنى.. وعلى سبيل التذكر .. حين كنا طلبه في المرحلة الثانوية قدمت جماعة بغداد للفن الحديث وجماعة بغداد الثانية وجماعة الرواد معارضها عام 1957 لحظتها لم انس الحيره التي واجهتنا ونحن نرى رسومات غريبه ليست من الاشكال التي نعودنا عليها .. وجوه ودوائر وتشكيلات صاخبة من الالوان والممسوخات اثارت عندنا الدهشه فسائلنا بعض المشرفات على المعرض الذي اقيم على " بهو الامانه " ماهذا ؟ ولماذا ضخمت الاشكال ؟ واين نسب الرسم ؟ وكان جواب المشرفات صدقونا فنحن لا نعرف !؟

ان حال جماهيرنا يتشابه وحالنا عندما قدموا لنا عروض غامضه لم نتعرف فيها الى روح ومحتوى الفن الحديث و اتجاهاته انما فوجئنا بالصورة دون تمهيد !!

و الانسان لا يمكن ان يتقبل التغير دون مقدمات تمهيدية فالانسان ليس كاميرا سينمائيه تسجل كل ماتراة بلا تحفظ ؟

ان الوضع الاجتماعي الذي نعيشه اليوم لايشكل زيادة في الوعي انما تحول الى السقوط بفعل الاراء والاختطاء وظهور علامات " التابو " كحقائق لا افتراضات او حسابات عكسية للزمن !

ورغم ظهور ذلك كموجات تدميره مرحليه الا انها لم تستوطن او تسقط الفن من الميزان لان من سقط كان الشاهد لا.. الفن .

فالقائدات السياسية والكتل الاميه ومبعثري الفكر الذين فرضتهم القوه ومن قاد المسيرة , ظلت بحكم جهلها محكومة بالمنظر الثقافي الذي توهم ان يخط له دائرة سحريه كالتي يرسمها الساحرحول نفسه ليمنع شياطينه من المروق منها !! فكانت دوائر وهميه افترضها كحواجز امام الهزائم والانكسارات وطوفان " فوبيا " العقائد السياسية !!

لقد كان للانسان ان يجتاز مثل تلك المعابر و ينقل ازياء الارض ويختار ما يشاء اما الآمي فبقى متمتعا بجهله لا يجد ضيرا في ارتداء الازياء التهريجييه بحكم منظوره للتطور !!

وعبر تلك السنوات امتلات الساحة بالبيانات الفكرية والفنية التي فلسفت الفن ولكنها ظلت تتباعد عنه بالدخول في التأملات الفلسفية ومن تلك الجماعات الفنية كانت ..

" جماعه بغداد للفن الحديث " الاولى والثانية " وجماعة الرؤيا الجديده والاكاديميون وجماعة البعد الوا حد وجماعة الانطباعية الجديدة وجماعة

المعاصرين وجماعة المجددين وجماعة 14 تموز وجماعة حواء وادم وجماعة
الزاوية" وغيرها من الجماعات ان هذه الجماعات لم تبسّط الفن يل زادت في
غموضه عندما اتخذ كل فنان لنفسه فلسفة خاصة مثل فيها نفسه فظل الفن في
واد والفرد في واد اخر
ان تلك الاشارات بداعت من عام 1950 وحتى الثمانينات من القرن الماضي
فالانكفاء وسيطرة البيروقراطية الدكتاتورية وغياب أي حس قومي ووطني
بتأثير التحول التدميري في المجتمع العراقي واضطرار القوى السياسية الى
الانكفاء والتستر وراء الفاشية الجديدة والمشي وراء مصالح الجماعات
الشخصية قد ساعد على التدهور.

على معرض أيار للفنون التشكيلية

كان معرض الهيئة التدريسية لأكاديمية الفنون الجميلة في ثلاثة نماذج ظهرت بوضوح و ابرزت الجانب التعبيري في اللون وهو ما مثل خطوة اولى في تحطيم الجدار الزجاجي الفاصل بينهم وبين حركة المجتمع وفي الجانب القائي ظهر الجانب التجريدي والرمزي الذي ابقاهم في شرفة المشاهدين بينما وقف الاتجاه الثالث وقفة حائرة غير مبررة ..

فحين نضع الفن وفق منظورنا الانفعالي ننسى قواعد التعبير فندخل دون ارادة وسط شعارات ترفعية لاتهينا غير لمحة واحدة تسعفنا في قراءة المانشيت الكبير لاية صحيفة دون الاهتمام بالمضمون وهذا المدخل يذكرنا بما فعله الانطباعيون حين هجروا مغاور الرسم وحيطاتها المعتمة ليتجهوا الى الشمس ويؤكدوا بان تلوين الاشياء وهم حين النور مصدرهم الوحيد .

ان الدوران حول نقطة البدء يعيدنا الى السؤال ذاته ماذا قدم الفنان لمجتمعه الراكذ لان الدوران حول نقطة البدء لن يتعدد مع الحركة فالشكل بروية " فولبون " حياة متحركة في عالم متغير .

وعلى سبيل المعرفة نرى لوحات تقليدية واقعية اختلطت بين التجريد والرمز الا ان الممر العام ظل في حركة دوران الى الخلف اجبرنا على الفصل وهو ما يرفضه الفن الحر ليعود بنا الى البداية .

يقول " ميرلو بونتي " بان الفنان يسعى جاهدا في سبيل العمل على الاتجاه بحباته نحو مستوى التعبير الا ان حركة العنانين ابقث على نفسها وسطا " وهو ما لا نريد ان يكون كما لا نأمل ان نعود لتقسيم الفن الى درجات تاخذ طريق النظريات الحكائية الا اننا مرغمون على الجنوح الى الخطا مرة ومرات لقد عاد بناء " الفنان " محمد راضي عبد الله " الى شناسيله ودروبها الضيفة الا انه تمكن وبدقة ان يحول من صمتها الازلي الى تجديد لان الانسلاخ من مرحلته الرمادية قد بعث حياة امتزجت بالرغبة في التوثب لتبدا وكانها عاصفة حقيقية غسلت سكونيتها المتوارثة لتتنشر الضوء والنور في ايقاع تجاذب بين اللونين الماروني والاصفر بما ينبىء عن مزيج خفف عنه عنف العاصفة عندما استبدل المجاذبف بالاشرعة والقلوع فقفر بالمنظور الى تجل كشف ابعاده الغامضة التي احتوتها ارادة لا تعتمد الخلق بهذا المزج السينمائي المثير للاعجاب فيها هيا لنا الفنان جوانب غير مستكشفة اكدت بان التراث الروحي يمكن تجديده حين نغير من مساقط الضوء دون اخلال بالجوهر وقد ارهفته الاصابع الساندة التي اثبت فيها "محمد راضي" رغم تواجد التجريد باقتحامه أنشطة الضوء بلا اقحام لتواجد خلفياته اللونية .

ومن زاوية اخرى شعرنا بان الفنان "الدكتور حسين البدري لم تتغير موضوعاته القريبة من فاعلية " الفوتو مونتاج " الا انها لم تغادر دائرة " التبهير " عندما اولى باضافاته التجريبية للصورة الفوتوغرافية من جهة اخرى " الكولاج والزيت فتحوّلت الى نشرات ضوئية عادت بنا الى الانطباعية فالقدرة الفائقة في التقاط اللوحة بدت عند الفنان نفسه موضوعية تمكن باصابعه ان يفعل عجنها من اللون والبصمة في التراث العراقي والاضافات الرقيقة الشبيهة بطل اشجار الربيع عندما قصر الصورة الفوتوغرافية للازقة وتراثيات بغداد العباسية والبصرة لان التزاوج بين الشكل الاوربي الذي سار على ملامحه الفنان الشعبي وكاتها منحوتات و تراكبت فيها اثار السكين والحفر

كما ان ربط التجريد بالمرحلة الطبيعية قد ساعدت " الفنانة جنان محمد احمد " عن اللانصام عن اسلوبيتها المقرونة بالصمت فاذا بتعاملها مع اللون قد فارقت من جمالية الانسياب الى التصور بالحركة فانطلقت لرسم صور بشرية ان تاملها مع الالوان المانسة كان تشبعا بالطبيعة فبدت رسوماتها تفتحات مزهرة ضاحكة فيها ما في الالغاز من غموض و تحسيد امتد من الاطفال والابواب والكراسي لتشكيل عناوين جذابة لمسيرة توحيدية مستقبلية . اما الفنان "عدنان عبد سلمان" استاذ حكاية النموذج واللون الا ان له مفارقاته مع الفنانين الثلاثة ..

فاللون عنده يبقى ذا دلالة ذاتية شعربة في وقت شكل اللون عند " جنان ومحمد راضي " تطبيقات حركية هيمن عليها التركيب الهندسي ليتخلل حجاب الشكل اما عند " عدنان " فقد بقي على محدودية اللونين الاسود والبيني لان تخطيطاته الصغيرة الحجم وتظليل الاشكال ومنهجه المتوازي بين الفن والشعر وحتى اشكاله التعبيرية لم تلتزم بجمالية المادة وانما بعرض حالها بما يمثل اعلى مصادر الجمال .

واما تخطيطات الفنانة "ميعاد موسى" فقد تقاربت وتخطبطات "عدنان" لانها حاولت واستمرت على تغييب ذاتها وهو ما اعطاها محدودية تكسر حالتها لوعادت للون لانه المنفذ الوحيد لاشرافتها وعبر دورها نحس بان " الفنان ازهر " قد اضاع عمله في اقتراباته الهندسية التجريدية ورموزه التي غدت "كولاج " عمومي اضاع التحول عندما أكثر من تثليث التجريد وهي علامات قد تشكل نموذجا عدديا لان التجريد يعبر عن رغبة حادة في رفض الصلة الا ان اشكالية اشكاله الهندسية مثل ما يراه "ميرلو بونتي" تظل مفعمة بالحياة فكان هو و الفنان "ياسين وامي" يمشيان في ذات المدار الا انه عجينة مبدعة لو قصر ابتعاده عن التلاشي في التجريد والرمز. اما الفنان "كريم حميدي" ففي المعرض ظهر وكأنه يتأمل من نافذة ومن خارج اللوحة ومثل هذا الاستيعاب المجسم كان واقعا حيا عندما تجرد من الملامح فاسقط اشكاله على التاويل وهو التفسير النفسي لوقوفه خارج الكادر. ان رؤية الفنان "كريم" تحفزنا لمعرفة المحور الذي اشتغل فيه لانه البعد الانساني وهو الحقيقة الاجتماعية للكيان العراقي الذي مزقته التناقضات وهو ما خلق فيه الدعوة والرغبة لتحديد مهمات فن عربي امتلا بالفراغ والاثار

والرموز ووهبنا التفاؤل بالفنان ذاته الذي نجح في خلق صورة جديدة تنبىء عن قدرة كامنة مثال الاعتزاز والاصالة .

وحدة التصميم في الملصق السياسي

" عندما ينحسر الفكر ويصبح الوجود البشري منحوتة حجرية فلا بد من صوت يدخل للتاريخ ليوقظ الانسان..ذلك صوت المثقف والفنان ومع الزمن كان لابد من موت الفن في مجتمعاتنا المتناقضة الثقافات ليصبح عالما هو الجحيم فيتمائل موقف المتمرد المهزوم مع موقف الفن المهزوم وكلاهما امل غائر اعمى في كهف غائر اليأسالا ان الجحيم لا يستمر ابدا وسينتهي يوما وقد ينتهي التاريخ الا ان عملنا نحن الفنانين لا يمكن ان يكون انهاء التاريخ بل خلقه "

" عندما يرتفع صوت " البير كامو " يرتفع في عالمنا صوت اخر حر ومتمرد يحاول الصحو والانقلاب على الفكر الارتدادي وعملية هدم التاريخ والارهاب والطغيان الجديدالا ان الدم يطفح من جديد لخلق شعارات تيريريه تلعب بالانسان كما تلعب بالفكر لتؤطره بالتجزئه حتنتبقي البلاد خارج القانون وتحت مسميات امبرياليه وعلامات فيدراليه وطائفية غايتها تحطيم الشكل القومي لالاسان والغاء ماضيه باسم التطور ومثلما ارتفعت في اوربا وبريطانيه بين اعوام 1945 – 1946 اصوات لاحرب اخر kathe kollwit لاهيروشيما اخر hirokatsu ارتفع صوت كورالي بيننا من ابناء الحرب ومن المثقفين " لا للحرب لا للانفصال لا للتجزئه لا للارهاب ؟ فكان الميدان الحقيقي للفن ان ياخذ طريقه بواسطة الملصق " poster "لانه الخطاب الذي يقدمه الفنان الى الاخرين ..

" تحت شعار " الديمقراطية والوحده الوطنيه" اقام اتحاد التشكيليين الرواد في البصره معرض الملصق السياسي الذي جسده بالدعوة لوحدة العراق ورفض كل تبعية عرقية وطائفية ، فظهرت اعمال الفنانين المشاركين :-

عبد الكريم الرمضان والدكتور كريم الربيعي والدكتور حسين البدري وجاسم الفضل وطه الشاوي ومحمد عبد وخرزل عبد الله وادم جمعه وجودت شاكر وبهاء العمري وضياء العمري وخضير العزاوي وشاكر ياسين وصبيح البدري وعبد اللطيف الناهي وهشام البطاط وصالح كريم وسلمان الشهد ونبييل شاكر ومهدي الحلفي وعلي مهدي وعبد الحكيم ناصر وصادق الفرحان وعلي هاشم ونوري ناصر وفاضل شهاب وكامل طالب " و بما ان صوت فنان واحد يمكنه تحقيق الوعي فالفن بمقدوره صياغة الاهداف والامنيات والتبشير بالنور .

ان " الفنان يستطيع الابداع الا انه لا يستطيع القتل "

لقد قدم المعرض نتاجات حره طافحة بالولاء للوطن الصغير حاولت قراءة الانسان الذي لجأ الى الصمت بعد شعوره بان احلامه قد انحسرت تحت ضربات معاول غاياتها قطع جذوره والغاء تراثه ومعتقداته و فرش المعرض مساحات اكتظت بخلفيات وافكار لم يستطع الملصق احتوائها بسبب طغيان الشعارات المكتوبة ضمن تصميم الملصق نفسه ؟ وهو ما اثر على مساحة التوازن فتفاوتت الوان الملصق وهو الجانب المؤثر فلم تظهر كهدف انما كاسلوب تقني اضافة الى تداخل الملصق مع اللوحة وظهور التوازيات في الاسلوبين التعليمي والسياسي فكان على الفنان ان يضع في اعتباره الجانب السايكولوجي بين رؤيه المثقف وغير المثقف لدراسة الفوارق الفكرية لان انعدامها علامه غير طبيعيه في الفن الجماهيري لان التمكن من فهم حقيقة الملصق يساهم وبشكل ظاهر في وصول المعنى ؟

وقد لوحظ في ملصق الفنان " حسين البدري " اضافته الفنيه وفلسفته الجاليه في الصورة والمعنى فكان اختياره وتساؤله حقيقة تسجيليه مؤثره ، فالتساؤل اول علامات الشعور بالمسؤوليه والاحساس بالقلق على المصير الى اين وما العمل!!

و تركز عمل الفنان " حسين البدري " على مشهد طولي هو العراق بالوانه الاربعة الازرق الفيروزي والاصفر المشوب بضوء الشمس و الاسود وملامح الاخضر رموز السماء والارض والنهر كما هي علامات الزمن ،الصباح والظهيره والمساء اماالضربه الجذابه فتحدت في علامة الاستفهام التي تكورت داخلها حماسة بلون السماء وكأنها عش ابدى يحيا ويرعى ارض الرافدين و في العمل الثاني استجاب الفنان للحمامه برقتها ووداعها ليجعلها قلقة منفوشة الريش اشتعلت عند رقبته النيران وكأنه اراد بذلك ان يصور لنا السلام المحترق !!

اما " كريم الربيعي " فدلل في بساطه متناهيه في ملصقه الاول عن التلاحم الروحي و التكوين الملون للجماهير عندما استغل الففازات الملونه للتعبير عن كوامنه فجسدها في الدائره الهندسيه والمربع اللذان شكلا تناغما لونيا مع الرمز المعبر عن الواقع المدان كما اوحت حزمه الريش "اقلام ..نبال. لتصاعد كرة حمراء كعلامة بنائية تحمل المشهد العراقي جددت المعنى لفنان مفكر عبر عن فهم حقيقي لمتطلبات الملصق الذي تبحث عنه الجماهير .

اماالعمل البارز فكان للفنان " جاسم الفضل " الذي الصق راس الصقر المقاتل مقرون بالعلم العراقي ضمن مربع القاعده و بلون اسود مخفف وخلفية رصاصيه ليعبر عن القوة وليؤكد بان وكر الصقر هو الحريه وهو بيت التاريخ اما الارجل المتسارعه ذات الخطوط البنائيه فهي اقرب للقطه السينمائيه الامريكيه المتركزه على الوسط وقد حجبت الوجوه في منحها اللون الحجري الاخضر حيويه الارض المنقعة بماء المطر الملوث بالدم وهي تمضي في شتاء غائم اما الوثيقة وعهد الخلود "الختم " فهو حكم التاريخ كما تميز الفنان " بهاء العمري " بالدقه والمتانه عند نسجه لخارطة العراق بشكل توافقي مثل نسيج الاطوال الحريرة الحرة الالوان الا ان الالتقاء ضمن تكويره الكف بدت وكأنها اخلت بالتوازن اذ كان لها ان تاخذ مساحة اكبر لتكون اقل كثافة وكذا

تجسدت الضخامة ايضا في قلب واحد شمل الطبيعة والارض اما الالوان فدلت على اننا امام فنان له ان ياخذ مكانه الحقيقي في عالم الصورة لان استمزاج الالوان لا يتحقق الا برويا جمالية عالية .

ومع ان العروض كانت كثيرة وتحتاج الى زمن ووضوح الا انها اثبتت اصالتها رغم تداخل المعاني والاتجاهات التقريرية التي اخذت مفهوم " التكبير " غير الفني والبعيد عن الابداع ، فالاحتفاظ في الاعمال وهي ظاهرة عرضيه ظهرت عند " خزعل عبد الله وادم جمعه وخضير العزاوي وسلمان الشهد وصادق الفرخان ومهدي الحلفي ومحمد عبد وصبيح البديري " نقلت العين بعيدة عن المعنى ولكنها لم تلغ قدراتها على فرش مساحات كان يمكن لها ان تحقق نجاحات في المناهج الفنية بحكم تحولات الواقع و بحكم تكوين الملصق وطبيعة تاثيرات الفنان و مخاطبته لعواطف الانسان الا ان الملصق وقف وسطا ولم يسمح للخيال ان يتجاوز حدوده وهو ماجعلهم يصطدمون بالمساحة الكلية التي عجت بمشاهد زائده او خارجه على المعنى وهذا التاثير ظهر ايضا عند " صالح كريم و نبيل شاكر " فقد تغلبت اللوحة عندهما على الملصق الجداري وكان يفترض تجدد القياسات في اعمال " صالح كريم " فاللوحة المتجسده جميله وسريعه الاستجابه و للفنان ان يوازن في هيمنة العلم المرفرف ليوزع الوانه على النساء الثلاث واعتبار الشعار رمزا للعمل اما الكأس التي حملتها الكف عند - نبيل شاكر- ففي البدء تصيب المتامل بالدهشه وحين يتبدد الشك تظهر قدره الفائقه في المعنى حين تتداخل المفاهيم الفنية لتبدو الحرية سلة ازهار وحاضنه للمنتفضات وهو عمل مقتبس لحد ما من اعمال الفنان المعماري " ايشيل " وهنا يلتقي " نبيل مع البديري " في تصميم الهدف عندما لم يتقاطع مع الملصقات المعروضة، ولكن الوان " نبيل " الجميله والرائقه غابت في صمت عندما تركزت على اللون الارجواني المتداخل الحزين ليفيض بالوان ناشفه وهو ما جعل الملصق يعاني من صيف حار رغم كون اللوحة عنده وسيلة روحية فالعمل تركز على قاعدة صخرية منحوتة رمزت للبقاء والقوه وقد انطلقت منها فراشة حملت اكثر من تعبير ودليل عن الحمامه التي تشكل الرمز دائما عند الفنان والشاعر وعند " طه الشاوي " اكدت ملصقاته على التوازن اللوني والرقه فظهرت كبساط رقيق وفضاء شعري حين استعار خارطه العراق ومسلة لفت بالعلم في تكنيك بهي و لون نبلي ما يتطلبه الملصق من توازن تحت الاشعة واطلال لان البساطه اثرت في عمله كفنان تجريبي وكان يمكن لخزعل عبد الله " لو حاول التخلص من اللصق والاضافه في لوحة " الدكتاتوريه " وحرر الايدي من الصورة التي ام تتوافق مع بنيه التصميم واكتفى بهما لدلالاتهما على الرفض في تشكيل علامة x و لاستطاع ابراز شكل التصميم وهندسته كمربع فاحم دون مباشره لتمثل محورا حيا و مع هذا فالطاقه الكامنه في رؤياه جديرة بالتقدير اما تكويرة القلب عند " ادم جمعه " فقد حملت اكثر من لون وكان لها ان تنجح لو انه الغي الايقونة التي جاءت رمزية و متسلسلة بقيود وملامح تعبيريه ،

اما اعمال " خضير العزاوي " فلها متانتها فالعلم العراقي المفروش والمنساب من اسد بابل رمز الصمود والقوه قد جلت العمل بالرصانه والخلفية الزرقاء متناسبه مع الفضاء ومع اللون الابيض وهي رموز الشعب العربي

عموماً، اما العمل الثاني فالخارطة العراقية الموضوعية على طبق تحولت الى محارة حملت الوان العلم وادت الى شي من الالكتظاظ ، وهي بمجموعها نواة لاعمال فكرية اما التوافق الحسي بين عمل " سلمان الشهيد و مهدي الحلفي " فالتكامل اللوني والاستطاله الزرقاء وتمازجها مع المشهد المتكور في الملصق و البناء الهارموني المتجدد عند " سلمان الشهيد " قد الغى فاعلية الالوان و جرد الاشكال الظاهره حين خلق لها فاعلية متفرده في بناء شكل متقن وموثر لم يدخل فيه غير الازرق والابيض فهو عمل متين ومتمكن ، بعده يبدا عمل " مهدي الحلفي " واول دلالاته فاعلية الملصق وقوته التكنيكية ووحدة الوانه وخاصة منحوتة الايدي المتصافحة وكأنها منحوتة اسطورية حملت الجمال والفن رغم اكتظاظها بالموثرات فقد حفلت بمفهوم عصري كما تظهر فاعليه " محمد عبد " ذات اصداء تعبيريه جددت مضامين الملصق السياسي المتفرد واثبتت قدراته على بناء فني صان التعبير رغم ان تكويناته استغللت بساطه الالوان وتوزيعها الموسيقي على ملصقاته المفتوحة الى النفس البشريه اما ملصق " علي مهدي " فتمكن من تكريس لون منفرد تعاكس بين الابيض والاصفر والفضاء الملوح بحرارة الشمس عندما اوحى برسم الحمامات و العش الصخري الذي مد جذوره السومريه ليتحول الى مسله وهي صورة تجديديه بعيدة عن التقليد وعند " نوري ناصر " كان التوزيع اللوني ان يبلغ روعته اضافة للتناسب في توزيع الالوان النارية و الارجوانيه المخففة والازرق الفيروزي اعطته امكانيه عاليه لاحتواء فن الملصق السياسي غير المطروق وغير التقليدي وهي علامة اخرى لتفوقه اما ملصق " شاكر ياسين " فتوزع بين اللونين الفاتح والاسود ليضيء الفضاء على تكوينات خارطة العراق التي ظهرت مثل كتل تجريديه للمحصلات الجاهيريه والعمل متميز جدا و متمكن من توظيف الملصق بلا مباشره ، اما عمل " هشام البطاط " في الديمقراطيه تكوين العلم كان متوازنا الا ان الواقعية في الوجه تركت انحباسا في التأمل واخلت بالمشهد لو حوّل الوجه الى تجريد لكانت الذراع تفي بالمنظور ومع ذلك فله ميزة مؤثره ، وكذا تظهر الالوان عند " علي البصري " متوازنه ومقترنه من بعضها موحية برمزيات كثيره دللت على قدرته في التصميم وجاذبية في اللون ، كما ان الملصق السياحي والاعلامي كان ظاهرا عند " ادم جمعه " وظاهر ايضا عند " عبدالحكيم ناصر و عند " صبيح البدري " اكتظت الالوان فلم تترك من فاصل بين الخارطة والارض وبين الشعارات المكتفه فبدت صورة الامراة الحزينه مقحمه وكان للفنان التخلي عن المساحة الواسعه في الوسط كما تميز " جودت شاكر " بالبساطه وبادخاله موثرات حاول التعبير عن قدرتها والتفاتة السالغصن المترابط بين الارض والوطن ونجح " ضياء العمري " في طرح دلالاته الا ان الوانه الثلاثه والهالة التي احتاطت العراق ابقت الشكل مفتوحا على جنحي الحمامه والشئ البهي كان في توزيعه اللون الازرق الفاتح والابيض و ما رسمه - صادق الفرحان - يقترب من البناء الزخرفي رغم التجريد والالكتظاظ ولو كثف الالوان لتحرر وجعلها اكثر نظاره من الزوائد اما البساطه عند " عبدالكريم الرمضان " فكانت مغايرة عندما حوّلت العلم العراقي الى طود غلفته الوان ضاحكه اما تقطيعات الخارطة العراقيه فضرباتها بدت مثل اسلاك شانكه وكنا نامل ان يحاول ادخال الخط

اسوة بما فعله" عبد اللطيف الناهي " باستعماله اللونين الاسود والخلفيه
السمراء ، اما عمل"فاضل شهاب" فقد جنح الى التبسيط وكان للكف التي
شكلت وحدة الخط السياسي لكي لا تكون مباشره في واقعية اوراق الغصن التي
اقحمت في الملصق، ومع وضوح النص عند" كامل طالب " ووجود الوجوه
التي قربتة من الفوتو مونتاج فهو عمل تعليمي ايضا و يحتاج الى تكريس في
المجال المباشر ، اما اكثر من ساهم في ايجاد التنسيق مع الحرف العربي كان
الفنان " عبد اللطيف الناهي" اذ ان البناء اللغوي دفعه بقوة لخلق معبر بين
الملصق والخط الا انه ظلم نفسه عندما اوقف فاعليه اللون وتعبيره فاضاع
النص وهو الرسام المتمكن من عمله الا ان ادائه يبقى تجربته حيه في تطويع
الفن للجماهير .

البحث عن الفن في المنطقة الخضراء

ابان الرحلة التأملية لمعرض الفن التشكيلي الذي اقامته " اللجنة الثقافية للحزب الشيوعي العراقي في البصرة " بمناسبة الذكرى الثانية والسبعين لتأسيس الحزب الشيوعي العراقي كان الامل يحدونا بان انقلابا فنيا سيمكننا من رؤية بعد الصمت الذي حل بالفكر والفن طيلة سنوات الجفاف الماضيه وبعد التغييرات الفوقية والتشريعات الديمقراطية " الاعلاميه " اثناء الاحتلال.

الا ان الواقع اثار الحيرة لان الذين ظلوا يحلمون بمدرسة مستقبلية تكشف الح ومن " 68 لوجه " و " 21 فنانا " لم يظهر على السطح غير بعض المجددين مما لايقاس بزخم الاحداث التي مرت البلاد بها من حروب عدوانية وتخريب و حاضر تلطخ بحرية مجانية خلقت مافيات طائفية وعشائرية تشبعت برغائب السلطة وعقدها النفسية لتحمل من جديد لواء التخريب والقتل والارهاب والنهب والسلب , تحت قياده - عراب- ليس له سوى شعار " فرق تسد " تمكن من خلاله من نحر المثقف والغاء دورها لان اصواتا اخرى تمكنت من عكس توجهاتها والتعبير عن رسالتها الانسانية واول تلك الاصوات النابضة بالامل صوت الفنان " عباس فالج السعد" الذي تميز بتشكيلة من اللوحات المتضا الالوان والمضمون والشكل بعرضها الجمالي الذي تركز حول انسان المأساة .. الغائص في الجراح والدم والضياع اذ بدت وكأنها صرخات مدمره ودعوة للتمرد وتساؤلات مثيرة للتأمل ظهرت كاشكال لا بشرية ومخلفات ممسوخة تلبست بالحقيقة المره التي اقترب الفنان فيها من افاق الفنان " بول كلي" الشغوف بالمبتكرات الانفعالية ودواخلها المحفوفة بالحرانق والافيون والانسحاق , الا ان "السعد " تمكن من ترجمة رمزياته المزدحمة بالحرانق والعذاب والاحشاء الممزقة وما عصف براس الانسان من افكار وامال يائسة الى فن وحركه , وكلما حاولنا تحييد منطلقات الفنان هصرنا الالم لان الجانب التعبيري المستور والفورة الروحية عنده قد طفحت اكثر فكأنها رغبات تريد اعادة المشهد التراجيدي , الا ان الريشة التي اراد فيها التعبير جرفته الى متاهة تجريديه فغطت الوانه المشتعلة سطح اللوحات فكأن اختيارا مدمرا تحول الى حرانق وصرخات حتى تمكنت من اختراق المنظور الذي بقي كما اراده - النكعييون - شي عرضي شأنه شان الاضاءة لا يدل الا على لحظة معينة ووضعيتها لاتشير الى موقع انما الى وضعية غايتها موقع المتفرج !.

ان التجديد عند " السعد " رغم ابتعاده عن فهم الانسان العادي الا انه فرض ارادة لا تقهر , اجبرتنا على الاحساس بالاندماج وهو ما اثر وجوديا على المساحات المشغولة عندما اكتسبت الوانه وتظليلاته الفردية المفعمه بالغرابه حالة توقفنا عندها هي حالة الفنان المتمرد فالجواد الممزق الاحشاء والامراة الحبلى بالالم تحولت الى فراغ واقنعه وصيحات ملتاغه فالصدر المهودور والنهود المتوحشة العاربه الغت دوافعها الجنسية لتصبح فما قاتلا للطفوله التي خلقت منها الحروب والويلات اشلاً ممزقه .

ان الوان " عباس " تدفقت بلا توقف فكأنها نزيه لا يريد التوقف وهي اشارة بان للفنان طاقات عنيفة بحاجة الى تفرغ نسبي حتى يحرر نفسه من مصادر الالم الانساني الطويل حتى لا يكون ذلك قيذا مستقبليا يستمرء الالم وعند ذلك ستتفجر طاقاته الخلاقة المستقبليه .

اما الفنان " سلمان الشهد " فكان له ان يتجلى في عمليين ملحمين ضاقت افاقهما بسبب التعر المفروض على مساحة الرسم حتي ليشعر المتأمل لم وتبشر بطريق حر واصل غابت عن الحقيقة لاننا مازلنا نمشي على هدى الطبقة المسيطرة .. ذات العقلية الخاصة و بما يذكرنا بقول المفكر " كارل ماركس " ان الانتاج الفكري يغير سماته مع تغير الانتاج المادي وان الافكار المسيطرة لكل عصر كانت دائما افكار الطبقة المسيطرة !"

فالفكر المهيم حائل وبكل الاساليب العمل على قطع الماضي بحجة عدم التذكير بالهموم والمآسي او تقديمها في الاداب والفنون الا بحدود ضيقة جدا فكانت المعادلة ناقصة ليس من تجديد لها ومع ذلك كانت لنا رؤيا مع من شارك في المعرض من الفنانين ..

احمد السعد واحمد فالح وجاسم الفضل وهشام البطاط وحسن فالح وطه الشاوي ومحمد عبد والدكتور سالم السعد وسلمان الشهد وشاكر سلمان وشاكر حمد وعبد الكريم الرضان وعبد الرضا بتور وعبد الرزاق سواد وعدنان عبد سلمان وعلي البصري وصبري المالكي وخضير العزاوي ومهدي الحلفي وعباس فالح السعد وعبدالمك عاشور .
وقد دلل العرض الحر على صفة ملازمه للفنان اثبتت بان الفنان يبقى بلا وطن ، لانه قدر الجماهير ورسالتها الانسانية.

بالاختناق وهو خطأ هندسي في التكوين يمكن الاحساس به لو تراجعنا بضعة اقدام الى الوراء !! ومع ذلك فالعمل شهادة فنية اختلطت فيها المناهج والاتجاهات والتي هي هم الفنان, فالتكوين متلفع برمزيته وموروثاته وفيه دلالات فنية عالية وهو هاجس الفنان في عالم متمزق , اما العمل الثاني فكان صخبا وبعثه وعقدة للتراجع بسبب الفرضية الذاتية لانه يريد فرض ما يريد على اللوحة وهي اشارة لعدم استقراره , فالفن حصان جامح لا يمكن امتطاؤه دون ترويض ؟ .

و ظهرت عند " احمد السعد " مهارته في النحت فهو كما يلوح اقدر منه على الرسم رغم قدرته في اخراج ما يفكر فيه ففي " الوجه والحمامه " ظهرت ملامح الفن السوفيتي البنائي لان انزلاقات الوجه جاءت دون تنوعات ظاهره وكان حاسة اللمس هي ما عبر عنه اما في التجسيد (relief) فقد اخذ سمات اللوحة الجداريه لان النحت دائما هو الحقيقة اما لوحته الصغيرة " الام والطفل

"قد تكون مرسومة ايام الحرب المفجعه" فالعيون المرتعبه والصرخات المخبوءة هي ما دلت عليه صيغة الالوان التعبيرية التي تعمدها لان تكون طينية ميته , وكلها جزء من ماض نضالي غادرنا مع الايام !
وتقاسم "عبد الرزاق سواد" الموروثات الشعبية التي اضافت لها الوان "سارجنت" الشعريه "الشعر والزهور" شيئا من رقة الطبيعة اما لوحته "بانع الديكه" فمع حرارة الوانها تداخلت مع الخلفية المجردة لتمثل لوحة اخرى وفضاء اخر وكان الاولى ان ينتبه الفنان حتى لا يخل بالتوازن والتداخل العفوي بينهما؟ واعماله بصورة عامة قادرة على الانطلاق لو فكر بالتحديد لاعطاء كل عمل جوهره .

اما التقطيع الحر فظهر عند" الدكتور سالم السعد " اذ استطاعت تشكيلاته التجريدية الهندسية ان تحفر لها اساسات عملية متينه فالوان لوحاته المتناهيه الصغر قد تحولت الى نبض حي عندما غمرت مساحات اكبر من التشكيلات الرقيقة وهي خلفيات تجريدية تتشابه والالوان التي رسمها " هنري روسو" وتكوينات "مودلياني" ساحرة الافاعي والراعية النائمه" وهي اشاره الى الوانه التبشيرية الطبيعيه اذ يبدو بان الجانب الذاتي عنده كثير الحركه وما يحتمل القلق لانه يمتلك رؤيا فاصلة بين التصنيع والابداع ونعتقد بان الدوران القلق حولها سيمكنه من الحرية اكثر لو وسع مساحة اللوحه وابتعد ولو نسبيا الى الذات المعذبه والواقع الحقيقي المدمر ؟

وفي المعرض ظهرت عند الفنانين حالة استثنائية جاءت بعد الاحتلال وهي الانغمار بالرمز المجرد والدوران وراء الميتافزيقيا التجريبيه والت بدت لنا طارنه لا انها حالة متوطنه تكورت مع البيئه والموروثات الشعبيه والدينيه والتقاليد فدخلت دون دعوة الى اعماق الفنان واثرت على منهجه في الرسم وهو ما ظل يتكور مع الزمن في استيحاء .. ولا نرى ضيرا من كشفها كفعل وبذلك يمكن وضعها ضمن المنهج الواقعي فهي ليست علامة ارتداد قدر ما ستكون مدرسة سايكولوجيه بينيه في وقت يزداد الاقتراب من الخرافة ومن الجانب الروحي والغيبى !؟

وهيمن على المعرض اتجاه تحدد بغلبة التصميم على اللون والشكل عند الفنانين " جاسم الفضل و عدنان عبد سلمان وصبري المالكي وخضير العزاوي وعلى البصري وعبد الملك عاشور".

ان منهجهم العلمي الواضح لم يغير من مضامينه ومنطلقاته, فالالوان ذات التشكيل الموسيقي والتعبير جعلهم مجددين في اطار الخلفيه النفسيه الخاصه. فالتشكيل الكلاسيكي والاتجاه التعبيري اخرج اشكالا حيه باللون الازرق وخلق تكافؤا بين الالوان . واستمر "علي البصري" على خطوات " محمد راضي" وتجريداته الانسانيه و في ذات الوقت أبتعد " عبد الكريم الرمضان " عن الاطار الزخرفي للخط في توظيفه للحرف العربي والانزياح حد التفاعل مع الجذور التي رسمها وكانها امتدادات لحركه الخط العربي مع الافتناع بان التحول الى اللون اخرج لوحات ذات طبيعة منفردة وهو ما اثر على " حسن فالح" وتخطيطاته الجميله ,

ان مثل ذلك يماثل ما اكده "الدكتور عفيف بهنسي" يعتقد الابداعيون انهم بابتعادهم عن الواقع يحصلون على الحرية الكافية للتعبير عن اهدافهم واراؤهم وافكارهم "

اما اكثر الواقعين تجددًا فهو الفنان " احمد فالج " اذ تميز بالواقع الحر في رؤيته للريف المعاصر الذي غادرته العذوبه فانقلب على ارضه فكان للفنان ان يستعمل الوانا صافية ملينة بالدعه والهدوء اما الرسم الواقعي الاخر فهو ما قدمه " مهدي الحلقي " في رسمه للزعيم الوطني " فهد " خالية من التعبير وكأنها خضعت " للتكبير " المجرد فلم تمتلك اية ملامح جماليه وكذلك صورة الفنان " مؤيد نعمه "

اما الزاوية الرابعة التي شغلنا فهي الجانب الموضوعي اذ رغم السمات البديعة عند الرواد الا ان التكرار في العروض والاعتماد على الماضي قد خلق ثغرة في الرؤيا فادى الى بعثرة التشكيل وتوقف الشكل ؟ وهنا دائما ما يحدث التوقف الموجج للطبيعه و الفجائي التكرار وخصوصا في المشاهد الثابته مثل " ساعة سورين وسوق الهنود " و بما في ماضيات البصرة من سفن ونخيل تحولت الى مسققات وارصفه ومرابط لعربات الجر واسواق للمستهلكات ؟ فالمحاولات مكرره لم تقدم حتى الان الا صور شبحية انتهت فاصبحت امام الغرباء مجرد شكل ؟ وكم كنا نود لو حاول الرواد " طه الشاوي ومحمد عبد وشاكر حمد وعبدالرضا بتور " المقارنه للخروج بصورة النزييف الذي يجتاح الواقع فالباسقات التي رسموها تحولت الى جذوع محترقه ورؤس مقطوعه تشير باصابعها الى السماء ؟ والمهيلات الرومانسيه حلت مكانها الناقلات البدائيه وهي تلوث الشط الخالد بالزيت المهرب والاقشاش ؟ ورغم ال " شاكر حمد وعبدالرضا بتور " فدفعنا للتساؤل اهي علامات للضياع ام حدودا للحقيقة لان الواقعين والتجريدين ظلوا وراء ستارة ثقيلة فصلتهم عن الواقعيغطون في حلم قد لا يتحقق بعد انهيار حضارة طويلة ظلت تستصرخ بلا جدوى !؟ وما نريده رسم الحقيقة والمقارنه بين الماضي والحاضر, ومن غيرها يبقى الماضي شعارا لامعنى له فهل نحن بحاجة الى " غاليلو " اخر يصرخ بنا:-

" غريب هذا الوطن الذي ليس فيه ابطال " ؟

اونحن بحاجة الى - ماتانيا- اخر؟ ليرسم لنا ماساة الحرب!!

او الى " لينين " جديد ليقول لنا " يجب دفع الفن الى الامام بوصفه وسيلة تحريضية " .

ان جل الذين شاركوا في المعرض وحتى اصحاب الماض النضالي لم يقدموا غير ملامح فرديه لم تعبر ابدا عن الالتزام ولا عن الشعور بثقل الامس الذي ضحى فيه الالاف من الوطنيين دون ثمن .

ضبابية الرؤيا ..

دعوة لفن ملتزم

تمهيد ..

" في المعرض الثاني الذي اقيم بمناسبة الذكرى الثانية والسبعين لتاسيس الحزب الشيوعي العراقي كان يحدونا الامل بان انقلابا " فكريا وفنيا " يمكننا رؤيته بعد الاحتلال عندما شارك 21 فنانا و 43 لوحة زيتية ومائيه وخلال العرض الواسع لم نجد في المعرض ما يثير الا ما قدمه "الفنان عباس فالح السعد " الذي راينا في لوحاته الوهج الساخن المعبر عن مشاعر تراكميه وحدثت بين ما تركته حروق الحروب الخاسره والتحول في الواقع العراقي وهي علامة تبشيرييه لم تجد دعوة مفتوحة عند بقية الفنانين "

" البحث عن الفن في المنطقة الخضراء "

الاول من نيسان 2006

بعد عام من ذلك التاريخ وفي " الذكرى الثالثة والسبعين لميلاد الحزب الشيوعي العراقي في الاول من نيسان 2007 وتحت شعار " لا للتعصب الطائفي .. نعم لوحدة العراقيين .. نعم للمصالحة الوطنية "

اقيم "المعرض الثالث لفناني البصره " بمشاركة " 43 " فنانا وفنانه:..

"سلمان الشهد وشاكر حسن وعبد الرزاق سوادي وعبد الرضا بتور وشاكر ياسين وصبيح البدري وصبري المالكي وحسن فالح وخضير العزاوي وعبد الملك عاشور واحمد السعد وكاظم حسين مكي ووهاب رزوقي محي وازهر داخل وعلي عاشور وظاهر حبيب والخطاط بسيم ورجاء الحبيب وخوله السالم ورنا الدربندي ووسام فارس ورشا هاشم وحامد سعيد وهاله مصطفى السعد وعماد كاظم وسعدي الحلفي وهاشم تايه والدكتور سالم السعد ومصطفى فالح وعباس فالح السعد وامجد جمعه وكاظم سبهان وكريم موسى الدوسري وجواد الجيزاني وهشام البطاط وكاظم سعيد سيلاوي وكاظم الصالح وعلي محي الهاشمي ومحمد محي الهاشمي وعلي القرشي ولطيف سلمان ونورس نعمان ومهدي هويرف " .

وجاء المعرض الثالث خيبة امل كبيرة و مخاضه ضبابية قاتمة لان غرابة العروض التشكيلييه وابتعادها عن الشعار الوطني التوحيدي المرفوع وشمولها على جوانب

تجريدية وزخرفية و رموز غطت المعرض بضبابية منفرد بدت وكأنها تخطت العثرات الداخلية "المذابح والتعصب المذهبي وطقوس الارهاب والمفخخات واخيرا جزمات جيش الاحتلال"

كل ذلك دليل على غياب الفنان وانشغاله بفكر متناقض يمشي على أرجل خشبية فكان للمعرض أن يكون باقة رثاء ودعوة للاستسلام والقبول بسياسة الامر الواقع؟! أن فهم الالتزام والشعور بالمواطنة لا يفرض بالضرورة تبعية المثقف لمنظور سياسي معين , بل تحفيزاً للذات الانسانية أذ حتى الفلسفة الماركسية لا تنكر القيمة الذاتية للخلق الفني , ومثلنا في ذلك " بيكاسو " ولوحاته التي خرج بها عن الواقعية الى الذاتيه وحتى السريالية رفضت بقاء الفنان هامشياً في الوجود لان عملية النقد والتحليل تصبح والحالة هذه ضرباً من العبث لعدم وجود شعور بالالتزام يسجل نوع المسؤولية التي كان على الفنان الايمان بها .. ومع كل تلك الصفات كان لابد لنا من الوقوف وسطاً لتأويل ما يقع فالانفراط والمفاجاه من العروض المقدمه تعاكست والشعار الوطني المرفوع .

ان عقدة الخوف وسطوة الارهاب جاءت من عقدة الخوف من الفراغ عند الفنان " horror vacui لعجزه عن قبول المكان الخالي على رأي " هربرت ريد " فالتهجين المطلق الذي احتوى المعرض دفعه ليكون محراباً صوفياً.. كسر المعادله الانسانيه القائله بان الفنان لا يربط موضوعه عن طريق الرؤيا انما عن طريق الانفعال ؟

فالشكل العمومي للمعرض كان خطوطاً تزينيه أمثلات ب (figures) خبظت مع بعضها لتأخذ اشكالا هندسيه ونسب متضاده , فليست هناك من فلسفة توحيدية او موضوعات محدده هي الصفات المهيمنه على اعمال الفنانين ! فقد كشف المعرض لنا عن شكل واحد هو المهيمن الرئيس الذي ضم التجريد الميتافزيقي والفراغية الهندسية التي حوّرت الحقائق الدالة واستعاضت عنها بالمتخيلات اللونية والشكلية وتسوية الحس الانساني والغاية من ذلك ايجاد ممرات تجريدية وزخرفية لتطويع اللوحة والغوص في غرانيبتها حتى لاتمثل شيئا و هي التي دفعت بالفنان الى التكوّر والهرب من المواجهة! لتصنيعه من جديد وايهام المشاهد وتأويل ممراته السرية كجزء من تطبيع. الثقافه! ان الانتشاد الى التاريخ والتقليد لن يورث الشعوب فنونا تحريضييه او انتمانيه فقط , فتورات الفن لم تخلق دعوات جماعيه انما باحساس شعوري متفرد ومثلنا في ذلك الفنان " ديلاكروا " عندما رسم " الحريه تقود الشعب " فاستطاع تجميع الصياغه والتخيل!؟

و في واقع دموي مثل واقعنا لسنا بحاجة الى " ديلاكروا أو غويا " للتعبير عن محنتنا وعن فقر الفنان واضطهاده لاننا بحاجة لتجميع ماتريد رسمه فقط من الالوان والافكار

فإذا كان الفنان فترة الاستبداد يرى المشاركة في العمل الجماعي نوعاً من اعمال السخره ! فماذا له ان يفعل زمن " صيد الرؤوس البشريه و الاحتلال " وهو في غيبوبة القرون ! متى ستبدا الرحله ؟

ان التراجع الظاهر في عالم الفن يدعونا بلا اراده للا نتفاضه ضد الرهبنة الفنيه والدعوه لفن ملتزم حتى يعيد لفنانينا صياغة الافكار ! لانهم مازالوا ينظرون الى الوجود من نظارات مستعاره ويعيشون غيبوبة القرون الوسطى !

ومهمة الفن اليوم ليست الوعظ .. انما المبادره والعمل وتأجيل الرمزيات ليتمكوا من رؤيا وطن ممزق وعدو جاء ليبقى ؟ وعموما .. فالمعرض بما اصطلح عليه يحمل الكثير من التساؤلات ؟ لقد كانت هناك "ثمان لوحات" بعيدة عن الهدف الا انها عبرت عن تصورات قد تكون مقبولة عند المثقفين لو حاولوا فهمها كسفسطة بنيوية أو تجزئتها الى رموز ومعادلات؟.

أن " عبد الكريم موسى الدوسري " يدفعنا عبر خلفية السماء وتمازج شجره الحياة الرمزيه واوراقها المزخرفه والمعبره للدخول الى عالم اراد له ان يكون اكثر تقاربا من حيرة. المثقف! فرسم مستطيلا وجزءا من الرمز. غمر خلفية اللوحة المتوافقة مع لونه البرتقالي التبشيري ورغم الدم فهو حلم يشابه حلم اسلافنا في اللون الذهبي رمز الحياة اخرى ؟ واللوحة رقيقه تبشر بقدرة الفنان على خلق الالوان وهي طاقة مخبوءه قد تكون في المنهاج الواقعي اكثر قدره على الابداع ؟ كما نعتقد بان خطوط " كاظم سبهان " اكدت على خلفية الواقع و مشروع الحالك السواد الذي تمثل عنده كربطة شرايين واوردة حملت صوراً من تاريخنا الحديث "القاعد امام ثلوث التابو " " الاحتلال والطائفية والارهاب " والحريه الداجنه " !

اما لوحة " الرسام والنحات احمد السعد " فهي اقرب الى ملصق جماهيري حبن خلق تماثلا بين النصب المجسم للشهيد وبين الرايه الحمراء , وزاد اللون القرمزي اقترابه من الشكل , عندما أوجد التجسيد الساخن والموت وان عمله هذا رغم المنهج المقتبس عن مرسومات ومجسمات الفن السوفيتي يتقارب وشعار المعرض بحكم احتواءه على الفهم النضالي ومعنى الشهادة للوطن ورغم اقتباس " محمد هاني الهاشمي " وجه امراة عجوز " الا ان لوحته اعطتنا لونا من التشخيص لحالة الزمن وواقع اللون وجراحته عندما عكست التجاعيد والخطوط والظلال السوداء فدللت على تمكن من توزيع اللون وهندسته وبناء ما اراده من اللوحة..

وعند " رنا الدربندى " هيمن الشكل الواقعي ومع اقتباسها وتحويرها الوصفي لم تستطع احتواء المشهد فالنصف الاعلى من لوحتها عن "أستامبول" نبينا مناترها الرشيقه المميزه عن الاقحام غير المبرر للنماذج البشريه فحطمت " رنا " معنى تكوين الشكل حتى تهرب من الصورة الاعلامية . بينما تراجعت " هاله السعد" لاعتمادها على اسلوب التكبير. وما وقع مع " هاله" تكرر عند " نورس نعمان " ويمكن اعتبار لوحة " عماد كاظم " ! بطاقة دعوة جميلة لما تشكلت منه اللوحة او اللوحتين!! . تحديدا بسبب وحده الشكل والمعنى وبريق ألوانها عندما استعمل لها اصباغ انشائيه ..

غير متوافقه واللون الزيتي. وتعتبر لوحات ابراهيم حسن خليفه بما ادخل لها من " كولاج " خطوه رقيقه في الشكل المميز ومثله اسلوب فؤاد هويرف بادخال المقرنصات كارضية للرسم وهي خطوه جماليه معبره .

ومع ان المعرض ضم اعمالا كثيره فان اكتناظ الموضوعات لايجعل من السهولة استخلاص ما يريده الفنان وهو ما أثر على تكوين اللوحة واسلوبها فلم يستطيعوا امتلاكها كعمل انما عدة اعمال متداخله ورغم رشاقة افكارهم لم يتخلصوا من عقدة التلابس اذا كرروا انشطار الافكار والموضوعات. و تراكمها دون الاستدلال عليها و لو خرقتنا قانون الفن في الاسس و النسب لكان للفنان ان لا يمر مرتين.

و عند " سلمان الشهيد " بقت ملامح المدرسه العراقيه والانشاء التصويري ظاهرتين في لوحاته عن " الجواهري ولو كان للفنان ان يتحرر منها ومن المنهج الذي سار عليه " ضياء العزاوي و جميل حمودي لخرج بخواص جديده ..
وظهرت عند " خوله السالم " القديرة على التعبير علامات تحديث الرمز وما ماترك من فراغات لم تتوازن وغاياتها في حيز الفراغ و مثلما خلطت " رشا هاشم " الرمز مع الواقعيه الصرفيه فقدمت عمليين متصلين لم تقو على فصلهما عاجت " رحاب مهدي " خلفية لوحتها الحمراء بتقسيمها النصف الجانبي بما اربك اللوحه بينما اكتفت " رجاء الحبيب " بنقل الاسلوب " المملوكي " و الشكل المقرون باللون المعتم ومثلها الاشكال ألمكتظه ايضا باختلاط المواضيع القلقه والالوان عند " وسام فارس " مما جعل التمييز صعبا وقاطعا اما اقسام الكفوف الكثيره عند " جواد الجيزاني " فقد باعدت توازن اللوحه رغم رقة التشكيل.. فالاقحام غير المبرر يبدد لحظة التنوير و ما وقع في عمل " علي عاشور " فرغم الارضيهِ الجميله فان تشويه الشكل كان غير مبرر ..

و استمر " عبد الرزاق سوادي " في لونه الشرقي فالريف عنده عالم واحد وهو ما أبعدته عن الزخرفه التصويريه مع تصرفه باللوحه المستعاره باسلوبه الخاص الا أن التغيرات الجزئيه عنده بقت حكرا للمشاهد , ولوحته في السوق اوقعته بمداخلات سبق للفنانين الرواد ان حجوا لها وكان له ان لا يخطب الالوان الصارخه بشكل ظاهر غير محدد في حين استمر امتداد " حسن فالح " هادنا معبرا على الرغم من غلبه الصورة الاعلامية على لوحاته وهذا الاكتفاء ساعده على تجسيد اللون الريفى المميز للارض في ثلاثة مشاهد رقيقة حاله بما فيها " الالبوم " فالمسحه الطبيعيه والوانها أبقت علامه " ابو الخصب وسحره ؟ . والفنان الثالث هنا هو " وهاب رزوقي " الذى اعطى تجربه عالم جميل لف ريف ابي الخصب عندما رسمه بواقعيه رقيقه أو انطباعيه . وانما تحدد. خلال فترة المد والجزر وانسلال الشمس وشحوب الالوان والظلال ..

" ومع كل العروض المقدمه فان اللوحه تفرض مكانها الا ان تداخل الاشكال وغياب الضوء والانعكاسات القايره تحطم اللوحه وتحط من جماليته لعدم وجود اصول للمعروضات ا وغياب اسماء الفنانين من اللوحات يؤثر كليا على المشاهد والناقد عندما تختلط عنده الاسماء فيخسر الفنان جهده وانتاجه ومثل هذا يتكرر دائما وعلى سبيل المثل ضاعت الكثير من الاعمال واختلطت الاسماء ببعضها لان قاعه العرض كانت سيئه الاناره بسبب انعكاسات الشمس ووجود الستائر الحمراء التي اضافت الوانا اخرى للوحات اضافه الى تسريبها للضوء "

ويبقى " هاشم تايه " رقيقا وعميقا في فنه واسلوبه الا ان اشكاله الهندسيه التي ارادها رمزا مستقبليا قلل من الكثافه عندما حصرها وسطا وكأنه لا يريد انتشارها وما يميزه دائما خطوطه اللونيه الرشيقه المميزه ومساره الذي لم يتحول عنه ومثله " عبد الرضا بتور " فهو لم يستقر على منهج تطويري رغم التراكم المذهل لامكانيته وخبرته العمليه في الرسم والنحت وان التواضع والقبول في شخصيته هي اولى الملامح الاساسيه لفنه الطبيعيه ومسحته الهادنه التي اضاعت الكثير من انتاجه , ونأمل أن يتم التفكير مجددا بمعرض شخصي وحينها نتمكن من دراسته ؟

ان تراجع الفنان " عباس فالح السعد " عن ثورته الفنيه في المعرض الثاني دفعه الى تشويه الصور وتمزيق الرويا دلل بالعجز عن معاكسة الغيبويه التي صارت رده بسبب

الصراع الداخلي المفتعل وابتعاد الجماهير عن قيمها وافكارها وتخليها للطغاة الجدد عن مواقعها وابقاء المسؤولية رهينة المزاج المثولوجي. وكنا نامل ان يتخطى " عباس " معابر الياس ليعيد التكوين كما ابقى الدكتور سالم السعد " لوحاته المتناهية الصغر عند حدود المعادله مثلما ظهر في المعرض الثاني فلم يغير من رؤياه لانه والجيل الحاضر ليس لهم الحق في الوقوف انما الاستمرار..

اننا لانكر الطاقه الروحيه ولا الهواجس التي يعيشها انسانا اليوم والحسرة في تحقيق ما فات , الا ان عملية الانسحاق صارت مسالتنا اليوميه ؟لان الفن كم يراه "فلاهيرتي مثل الحقيقه لايمكن ان يسلم باسراره دون كفاح؟.

فالشعارات اليوم لم تعد تؤثر في الفنان والاديب لان "الاسنان الصخريه " التي خلقها التراكم والياس والتراجع والتمزق ! تحولت باسم الديمقراطيه الجديده الى سعار ارهابي غايته مسح الاحساس بالمكان والزمان !!

"ان ما يؤشر الدورة الذاتية للفنانين المشاركين وجود خزين ذكي وافكار عده مع وجود فكر مكتض , لذا فان اول علامه نتحسسها هي كثرة المواضيع figure

تداخلا غير مشفوع بقواعد عقليه قادرة على الشد والتاثير و بما يترك اللوحة تعاني اخلاطات غير متناسبه !

ان المسحه التعبيرييه زخرفيه او هندسيه ظلت علامة ابشار غير محددده بغاية وبقي المعرض شعارا دلل على تفاوت بين الهدف والحقيقه عندما قدم كل فنان ما مخزون عنده فقط .

وان الضبابية التي مثلها الفنان العراقي و يعيشها لم تعد تحسسه طبيعه واقعه المدمي ولا السعار الذي يملا اسماعه ؟ فهو لم يفتق من افيون الخوف والارهاب بعد !وما يخيفنا اليوم أن نرى المستقبل من غير مسؤولية انسانيه بسبب انصراف الفنان الى ذاته !! فيفرض بنا ان تكون دعوتنا للالتزام بالاهداف والغايات حتى لا يبق الفنان والمثقف قارنا للعناوين وعندما يتحقق ذلك الالتزام يمكننا رؤية العلاقه بين الفنان والواقع وبين المبدأ والشعار .؟

بين

سلمان الشهد و طه الشاوي و سمير البدران .

يقول " غارودي " ..
في واقعيه بلا ضفاف ان "بيكاسو" كان يعرّف المتاحف والمجمعات الفنية بانها مراكز يغطي الانسان فيها جهله؟
وعندما يوازينا معرض تشكيلي نتساءل ماذا قدم المعرض وماهية الاعمال المقدمه ومن هم المؤثون فيه ولاية غايه قدمت الاعمال ؟
ودائما ما نخرج في صيغ نقدبه نستعرض فيها ثقافتنا وعقدنا النفسية بافتراض الاحكام التقريرية فنجعل الفنان محصورا بين ردفى بوابة الثقافه ونفترض عليه ان يقق ما نتخيل فالمفاضلة بين عشر لوحات او اربع هي مسالة مبدأيه لابد من دراستها ودراسة الاسقاطات من حولها تمهيدا للوصول الى الغاية !! وهو ما اثر على الجيل الجديد لان الموجه المتلاطمه القديمه تجعلنا نتلقف ما نعرفه؟ فنتخيل التاويل واللاتاويل اما الحديث فلا ؟ لاننا واجهنا واقعا ينضح بالدم والتحرير ويشتعل بالارهاب والانحطاط والهمجية والبربرية التى لا نعرف كيف نظر الفن لها ؟!
وكما تعودنا وضع الفن في زاويه والواقع في زاويه اخرى فالتجريد والتكعيبيه والتجديد والرمز صارت عناوين ثابتة تحولت الى جزينيات و فواصل حتى وصلنا للاعتقاد بان لاتجديد في المعارض الابدود تضيق وتضيق لتشكل علامة استفهام , فكان سؤالنا كيف لنا الابحار دون مجاذيف ؟ لقد راينا في المعرض الاخير – للرواد- ثلاث فواصل حف بها التجديد وعصت بها رياح التغيير يمكن ان تجعلنا نحتوي المعرض الاخير هي :-

* اسلوب الفنان " سمير البدران " وطبيعة معالجته للواقع بنمط تعبيرى مجرد؟

* اسلوب الفنان " طه الشاوي " ومحاولته الخروج من الواقعيه المجرده الى الانطباعيه الجديده ؟

* اسلوب الفنان " سلمان الشهد " والاقتران بين الرمز الواقعي بالمتافزيقيا الفلسفيه؟

ويلاحظ بان سمير البدران قد تخطى الاسلوب الذي انتهى له الفنان " محمد راضى عبد الله " عندما خرج من تخطيطات القلم الجاف الى الرسم الزيتي وهي

المهمة الاصبغ بسبب عدم قابلية اللون الاسود للتطويع امام سيوله الالوان وجاذبيتها التشكيلية فجدد لنا واقع الحرب العاصفه والتخريب الداخلي لا على الارضية الاعلامية فقد نقل الصورة الواقعية الى صورته ذات لون مميت هو لون الواقع بلا اصباغ , لان التزام اللون الاسود قد احتوى الحقيقة الموضوعية بلا زيف فجعلها مثيرة للغثيان وهي الصورة الكبرى للحقيقة.

والفنان " سمير ظل لسنوات عاشقا للسكرين , يطبع الالوان ويوازيها , يركب ويقطع .. وهو الذي مكنه من فرض مقياس لوني وروحي على اللوحة ويبدو بان ضخامة الواقع وامتلاءه قد جعلته يتخلى عن مهنة الصانع ويتحول الى المبدع !

فلم يستعمل القلم الجاف في رسمه بل اتجه للزيت وهو الاكثر وعورة في الرسم ومثله الفنان الفوتوغرافي الذي لم يحاول توظيف الالوان فتركز على الاسود لبيان عمق الصورة ومركزيتها المحورية وتأثيراتها على الخيال , وقد استغل "الكولاج" لوضع اساس بصري في خلق تداخلات هندسية فظهرت التداخلات المعمارية لا على اساس الزخرفة وانما لتجديد البعد واحتواءه , فباتت التشكيلات البنائية في عمق المنظر صورة للتخريب الذي خلقتة القنابل فلم يوتر جمالها على الشكل بل انحاز السالاسان الذي وجد بلاده في هاويه فاقت في تخريبها كل صور التاريخ فلم يكن الهدف هو التغير السطحي انما كان الهدف اعادة الانسان الى كهوف التاريخ !!

فكان ما اصاب الواقع اكثر هولاً حتى بدت حقوق الانسان اقرب الى " زجاجات الببسي كولا" التي يموه الانسان فيها عن نفسه وقد استعملها الغازي كعلامات حضارية واعلامية ليقلب المفاهيم الى اعلانات تخديرية مجانية يمجدها فيها البربرية على الحضارة متخذاً من المساند ممرات وهمية للتحرير نصب فوقه الدخلاء رموزهم الوثنية كمحررين !!

ان اعمال " سمير " التعبيرية حولت من الاجساد الغريبة الى احياء تقاربت لتشيح للناظر كونها رسومات حائطية مجردة , وهنا يمكن الانتباه الى ظاهرة الشكل التي يقاس دائما بنسبته الى مضمون معين يتمثل في النهايه ضمن احياء ات الفن الروحيه .

يقول " واجنس الهر "

" ان علم الجمال عندما يحصر نفسه في دائرة قوانينه المجردة ومبادئه الشكلية عاجز عن ابراز ما يتسم به اسلوب الفنان من سمات اصيله فرديه."

ان " سمير " حاول وبجدارة ان يمسح ذلك الطفح بتجسيده للابعد التي عليها المدن المدرسة و يغشى السماء بالوان ضبابية متعمدا اشغال مثل هذه الالوان وهي عوالم الكابة والموت بالوان الزيت الغامضة حتى بدت الصورة الملحمية متقاربه والمعاناة والضنك الذي عانى منه الهنود الحمر ايام حروب الابداه الامريكه المصنوعة لمحاربه الشعوب البرينه عبر صفعات الحضارة الجديدة .

ان الفنان اعد لنا صورة ملحمة " هيوثا " بشكل عراقي مميز ؟! بكل ما فيها من الالم وعذاب وبؤس وجوع وقتل كيفي !!

ورغم بعض العوارض التكنيكية في انصباب الالوان والكثافة الخائفة التي خلقها اللون الاسود الا ان ذلك برر له خلق حركة فيها برز الجانب المعماري الخفي فاللونان الاسود والابيض وهما اساس التصوير الطبيعي الا انهما اخفيا عيوباً يمكن لها ان تقع بسبب تعود العين على لون واحد يجعل فيها تميز الالوان معدوماً وهو ما يتقارب وعمى الالوان الا ان مهمه " سمير " الاستكشافية على ما فيها من بهجة مقرونة بالدهشة والغموض قد خلقت فقرة نوعية نامل ان تمتد عنده جسور واقعيه يمكنها ان تفتح له مجالات فالعمق الانساني الذي ما يزال اكثر من نصفه غارق في الصمت .

ويبقى الجانبين الانسانيين في التعبير وما قام به الفنان " سلمان الشهد " الذي صورت لنا رسوماته زخماً اكتض بالمشاهد الانسانية والتاريخية العنيفة وسط طوفان الاحداث واسقاطاتها على واقعنا بذلك المنهج الرمزي المفرط الالوان الشبيه بباتاراما ملحمية فكان الاكتضاض اعظم مما تتحملة لوحة محدودة المدى .

أما لوحته الاخيرة فقد بانت اكثر واقعيه في نزوله الى الجانب الفلسفي كتتمه لما بدا فيه , فوجدنا ذات التحول الداخلي الا انه اقتصر مثل " سمير البدران " على العبث باللون الاسود كمقياس لذلك التوازن والاحتمال فاصر على التعامل مع اللون الاسود في منهجيتيه الفلسفية اللونية وهو ما اعطي بعداً للشرخ الانساني الذي يمر به انساننا المتارجح في واقعه الزائف الذي قبض له ان يكون هو المعيار الشكلي للاحداث فكان التحول تذكيراً بالمصائر التي يتخبط الفن والانسان في حوارهما .

فالكثافة اللونية التي اعتمدها " سلمان " في مراحلها المتقدمة قد حفزت على الوقوف عند زاوية الخلق فجاءت لوحاته اعادة لاشكال مطروقة مهما كانت طبيعتها الا انها اعطته صورة غير مختلفه انما متاملة لنسج منظورات شاكر حسن سعيد وجميل حمودي وضياء العزاوي وفاروق. حسن ..

الا ان تفرد بالجزئيات من غير اللون الطبيعي قد اعطى صورة خيالية لم تحركها دوافع اخرى , فبدت وكأنها تجربة اختبار طبيعيه لعالم مظلم مثل عالماً! مادام الطفح الدموي هو الظاهرة الملموسة في التنفيذ ,

ان منهج " سلمان " قد حفز واعطى وبشكل حقيقي قناعة وجوديه و صورة للتاريخ من غير تزوير ودلل الفنان مرة اخرى على اصالة فالروعة المتأثيه من ثبات طاقته على الخلق كانت تأكيداً على الاصاله في اللون والمنهج .

ومع انحياز اللون الاسود للفنانين " سمير البدران و سلمان الشهد : فقد كانت مناسبة رائعة ان يتحول الفنان " طه الشاوي " من واقعيته الاكاديمية الى الانطباعية الواقعيه عبر تشكيلات لونية اعتصر الفنان طه فيها اختياراته فعاد بنا الى رومانسيات " مانيه " اللونية عندما زخت الوانه الزهرية الفاتنة متداخلة ولون الربيع الفاتن باستعمال احمر الكرز في صبغه لاكثر المشاهد عشقا وهي طبيعة كورنيش البصره التي طالما تلهى برسمها على المنهج الواقعي المجرد ولكن ما ظهر الان هو تحول روعي في اللون والذي دائماً ما تفنن هو والفنان " محمد عبد " في انتقائهما وتلوين الطبيعة الصامتة اما في عرضه الحديث فقد جدد الصورة مرتين فعرض صورته ربيع شمال العراق وتلك الطبيعة العذراء بملامح جبليه في حين عكس الانطباع على الجنوب عندما

ابرز النسغ الروحي للشع متنفذا في اعطاء شكل النهر والاشجار التي لم تتغير
الا من خلال نظرة الانسان .
, وفي لوحتي الشمال والجنوب دلت "طه الشاوي" على اصالة فرغم رسمه
بملاح انطباعيه الا ان رؤياه دلت على مكانته التي تجعله دائما هو والفنان
محمد عبد عنوانين لفن ظل يتجدد من خلال جسهما للون الريفي المشيع
بالحب.

جدارية الزمن ..

في

رحيل

الفنان

يحيى محمد علي

هذه الجدارية المتوالية الطول والارتفاع والعمق .. جدارية الزمن واللوعة
والعذاب .. جاءها الطوفان ..
وبات الصاعدون على سلالها خشبية يتساقطون يغرقون فتبتلعهم الموجة ..
معهم تحللت قطع الحجر البركاني والرسوم وقطع الخزف والاصباغ المتخلفة من
التاريخ ..
هذا الطوفان المزمجر ..
طوفان الحياة بات يهدد الوجود ..
فكان رحيل الفنان والمثال التشكيلي " الفنان يحيى محمد علي " دون مراسيم
ولا مشاعل ولا بوسترات الا من ومضة من الاستنكار .
لقد رحل فنان الرحلة الطويلة ..
غاب وجهه الجنوبي السمح الاسمر المبتسم دائما .. تاركا كلمات اكلها الزمن
ورسومات ووجوه منحوتة وقلاند من اوراق الحناء وبحر اخضر من نجوم
وسفن غاطسة ..
بلا صواري ولا اشعة ولا ارض ..
سوى اشعاعات دفيئة بالهمس ..
احلام كان لها ان تعيش دون ان يلامسها صوت ولا كلمة عتاب ..
لقد رحل الفنان .. يحيى بالصدفة ..
وكان لنا ان نسأل الى اين ؟ والى اين ؟
فمن يكون التالي في زمن الطوفان ..؟
زمن صار فيه الفنان التقدمي الحر ارض من " متسول " !!
" زمننا الرخو .. الغاطس بالجريمة والزيف والشعارات .. الاحتلال والفتنة
والرعب
زمن .. بلا مقابض او مفاتيح او اختتام اضاعها الطوفان . معها غابت ذكريات
كان لها ان تبقى .. ولكن !!

" هذه ارض الكلاب الكبيرة العظيمة .. ارض انت لا تحبين الرجل بل ترثيه "

" ارثر ميللر "

البصرة والتراث

العمارة التراثية

عرف الشرق منذ العصور القديمة بوجود مراكز وآثار حضارية دأب الباحثون الأركيولوجيون في البحث عنها ، إذ نشر " ريك " عام 1787 - 1820 أول المذكرات العلمية عن الآثار البابلية ورسم " تيسه " أبنية أثرية قديمة في " أرمينيا " وبلاد فارس وما بين النهرين كما أجرى " بوتا " قنصل فرنسا حفريات في نينوى وخرساباد عام 1840-1851 , بعده نشر " لايارد " دراسات عن مواقع آشورية مختلفة بعد أن قام برحلة دراسية بصحبة " أسبارت " إلى بلاد الرافدين " ميسوبوتاميا " " " " ومهما كانت نوعية الأبحاث والدراسات التي وضعت إلا أن العمارة في العشرينيات من القرن الماضي أصبحت الشكل البارز في الفن الحديث وهو الشكل الذي دفع تلك التجارب إلى التطور والاستجابة المتنامية لحاجة المجتمع الحضاري جمالياً وحياتياً إليها لأن الفن المعماري في احتوائه لشكل المنظور المجسم وتجسيده لفضائه الإنساني إنما يعبر عن جوهر المادة " لأنه فن إحاطة حيز من الفضاء " .

فقد اعتاد اليونانيون القدماء أن يعهدوا إلى كبير البنائين بمهمة الإشراف على المعابد والمباني الكبيرة ومن لقبه باليونانية *architekton* " " اشتقت كلمة *artichitect* " الانكليزية " أي " المعماري " ⁱⁱⁱ .

فقد ظهرت مدارس معمارية متعددة الاتجاهات مثل مدرسة " دي شتايل " *D stijit* " في هولندا وكان أكثر المشتغلين بها " الفنان الشهير " مونريان وجاكوبس أود " .

كما تميزت هذه المدرسة بمعمارية البناء القائم على المكعبات والمستطيلات والسطوح والإفادة من تأثير الألوان المتنوعة ضمن فضاء الغرفة الواحدة وباستخدام خامات جديدة في مقدمتها الصلب .

أما في مدينة " فايما " فظهرت مدرسة " الباوهاوس " *Bauhaus* " التي زاوجت بين القيمة الفنية الرفيعة وحاجة الإنتاج الصناعي الذي سعى إلى تحطيم الترتيب الهرمي الذي فصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية وللتوثيق أيضاً بين الجهود الخلاقة للوصول من فن معماري جديد إلى توحيد التدريب والتعليم في الفن والتصميم وهدفه العمل الجمعي في الفن والبناء حيث لا حواجز بينه وبين الفن التركيبي والفن الزخرفي .

أما جماعة الروح الجديدة *Espirt nouveau* " " فقد ذهبت إلى أبعاد جديدة مثل توزيع السكان وتحسين وسائل النقل والعمل والمعيشة وتخطيط مدن كاملة تقوم على طراز خال من الفوضى والزحام والتضخم مما يقترن بالتوسع الصناعي وازدياد السكان ورفض بدعة الضواحي الجديدة لأنها تجمع بين المدينة والقرية . ومن أشهر رواد هذه المدرسة " لوكو بوزينبه " وجماعته .

بعدها وضع " فرانك لويد رايت " قواعد " العمارة العضوية " عن طريق سلسلة من المباني وتصميمات للجماعات والكتابات .

إلا أن التغييرات العنيفة قد دفعت إلى مجتمعنا بأحدث طرق البناء ضمن تكامل جديد لأن المباني البسيطة قد أظهرت العمارة على أنها تركيب قائم على أن الجزء للجزء كما أن الجزء لكل ..

هذا الكيان وحده الذي يمكنه الاستمرار وحتى لو كان المهندس المعماري من اتباع المدرسة العضوية أو العالمية " الأوروبية " فإن جوهر القرن العشرين

يلخص الامانة الهندسية لعملية الإحياء revival وإعادة الفاعلية reactivation بصورة مقصودة لجانب معماري معين " متروك أو مهمل أو زائل " وبما يشكل مهمة هذا الجانب^{iv} .

فالاطار القومي في العالم الاسلامي عرف بنزعتين ، النزعة المعمارية المحلية وغايتها خلق حالة من التوازن بين مؤشرات الحداثة والتكنولوجيا " المستوردة والمفروضة " وبين الخلفية التاريخية للعمارة المحلية للحفاظ على مستوى النسيج الحضري المحلي ومستوى الصروح والمواقع .

فالدخول عبر شكل تاريخي أو معاصر عن العمارة يفترض نوعاً من الالتزام لإقرار الشكل الذي يعتمد قطرياً لكون " الحضارات قد استعارت الكثير من عناصرها ومقوماتها من غيرها فأدمجت تلك المقومات في مجموع اشكالياتها لتستعملها في معركتها " ؟

أثر البيئة على البصرة

تعرضت البصرة منذ تأسيسها عام "14 هجرية - 635 ميلادية وحتى نهاية القرن العشرين إلى هزات عنيفة بسبب الحروب والفتن والثورات التي أدت إلى تقويض الكثير من معالمها العمرانية كما أثبتت الدراسات على أن للبيئة المناخية الدور الأهم في التخريب لأنها مدينة قنوات مائية " Basrah is a city of waterways إذ جاء هذا في تقرير شركة "جون لانغ" المقدم إلى السيد عبدالباقي السلطان رئيس بلدية البصرة عام 1954^v كما جاءت الكثير من الملاحظات عن البيئة المناخية في تقرير (ماكس لوك) عام 1954 طالبت بوجود ملاحظة طبيعة التربة والمناخ عند أية خطوة لتطوير البصرة لأنها تقع في العروض الدنيا من نصف الكرة الشمالي بين دائرتي عرض 9° - 29° ، 29° - 31° درجة شمالاً ودائرة عرض 30° - الحد الجنوبي البحري- بينما تحتل دائرة عرض 09° - 29° درجة حدها الجنوبي الغربي الصحراوي . وقد رافق كبر زاوية الاشعاع الشمسي في البصرة طول فترة الاشعاع أو طول النهار إذ بلغ عدد ساعاته أكثر من (11 ساعة) لتسعة أشهر في السنة بين شباط وتشيرين الأول ، بينما المعدل السنوي للرطوبة النسبية هي 60٪. وهو اعلى معدل بنسبة الرطوبة في العراق ، إذ تتراوح معدلات نسبة هذه الرطوبة بين 48٪. خلال شهر آب وهي أدنى مقدار لها و 78٪. خلال شهر كانون الاول و 77٪. خلال شهر كانون الثاني وهي أعلى مقدار لها خلال العام^{vi} . فالطقس الرطب والساخن لا يؤثر على التربة فقط وإنما يؤثر على سلوكية الانسان وعلاقاته الاجتماعية ، ولهذا فهو يحاول البحث عن مساكن تخفف عنه تلك الاثقال المناخية .

وقد تمثلت تلك المساكن بخصائص فردية وعمارة بسيطة فرضتها ظروف البيئة المناخية :-

1- الصرانف :

وهي أكواخ من القصب والبردي والطين تتميز بسقوفها المائلة والمحدبة قليلاً، تنتشر على حدود البصرة الشمالية " القرنة ملتقى دجلة والفرات وفي منطقة المدينة وما جاورها من الأهوار والمستنقعات وجل سكانها من مربي الجاموس وصيادي الاسماك الذين كتب " كيفن يانغ " عن حياتهم في كتابه " قصبة في مهب الريح " ..

لقد تعرضت البصرة بعض الفترات إلى هجرة سكان الاهوار إلى ضواحيها فنقلوا معهم تصميم " الصرانف " التي تعودوا عليها وأثروا بذلك على الوضع الاجتماعي .

2- الأكواخ والبيوت الطينية : وهي بيوت صغيرة من اللبن والجص وجذوع النخيل والأشجار " الجندل " وسكانها من المغارسين " التخابه " والفلاحين^{vii} . فيشتمل البيت على غرفة أو غرفتين مع زريبة للحيوانات وينتشرون في قرى أبي الخصيب والتنومة والفاو الجنوبي ويسكنون في " أحواز " على شكل مجموعة من البيوت .

أما الرعاة والعمال الزراعيين فيسكنون في المنطقة الغربية من البصرة وباتجاه الصحراء وقرى الزبير الحدودية .

3- البيوت :

1. بيوت حديثة الطراز ويدخل الطابوق والحديد والاسمنت والجص في تركيبها وتنتشر في مركز البصرة وضواحيها ، تتشابه والبيوت في عموم العراق .

ب. بيوت شرقية قديمة الطراز ومنها المعروفة بـ " الشناشيل " ويدخل الخشب والطابوق والحديد في تصميم بنائها وكانت لفترة من الزمن منتشرة بين أبناء الفئة الاجتماعية المتوسطة والكبيرة بسبب كلفتها العالية وقد وقف العمل في عمارتها بعد الحرب العظمى الثانية 1945 . ويعتبر بيت التاجر اليهودي " موشي طويق " في محلة السيف آخر بيوت الشناشيل (وحالياً مشغولة بعيادات الاطباء وبعض المتاجر " بني البيت عام 1941 " أما البنائات والبيوت ذات الطابع الشرقي الاوربي فقد ظهرت قبل وبعد الاحتلال البريطاني للبصرة عام 1914 متمثلة بالعمارة الاستيطانية البريطانية Colonial architecture وخصوصاً في بيوت الضباط البريطانيين – محلة الدوب في العشار والبرجسية والشعبية والمعقل ، وظهرت العمارة البريطانية الهندية في تصاميم Wilson " من المدرسة الهندية " عندما أشرف على تصميم بناية مصلحة الموانئ العراقية ومستشفى تذكاري مود وكمارك المنطقة الجنوبية وفيها ظهرت التأثيرات البريطانية في " قبة الموانئ" بما يعرف بالقبة البريطانية Imperial dome و شارك في عمارتها "الاسطه أمين السامرائي " كذلك ظهرت في قبة الكمارك الأقل ارتفاعاً ومساحة التي شارك في عمارتها الأسطه محمود العزاوي . كما شارك الاسطه يعقوب العيسى في بناء الثانوية المركزية بالعشار ومستشفى تذكاري مود اللتان ظهرت فيهما أسلوبية المنشآت الكبيرة ذات الامتدادات المستطيلة والاروقة الحجرية " ولم تسلم البقايا المعمارية من التحريف بعد عمليات الصيانة التي رفعت منها الاثار الظاهرة في القبة وفي العقود التي تربط البنائات عام 1965 "

العمارة الاسلامية

" لم يدرك أحد حتى الان الفن العربي على أنه ظاهرة مميزة فريدة فهو فكرة لا تستطيع أن تتجسد وتتخذ شكلا لها الا عندما تتوقف عن أن تترك للقشروة التي غلفت الشرق الفني بأساليب عن ما بعد الكلاسيكية ان تخدعنا لأن الاساليب سواء كانت تقليدا للغاير أم انها اختارت عناصرها من منابع خاصة بها أو غريبة عنها كما شاءت و أرادت ، فإنها في أية حال قد تجاوزت كل حياة باطنية " .

رغم أن غالبية المدن العراقية لم تحض بعد سقوط بغداد على يد هولاكو عام 1238 ميلادية بنظام معماري أو هندسي محدد فإن توالي القوى الخارجية من " فرس و أتراك وانكليز " على حكم البلاد قد شجع على ظهور أشكال وأنماط مختلفة أثرت على فن العمارة وصبغت بطابعها الخاص . اذ ليست شخصية الفن الاسلامي موضع جدل الا أنه آخر وليد في فنون عالمنا القديم فهو فن يدين بالكثير للفنون التي سبقته ، ولأنه فن مكرس للعبادة قبل كل شيء ، فقد تميز بعمارة المساجد وقد ترك لنا التاريخ الكثير من تلك الاثار الخالدة بالبصرة واحدة من ثلاث مدن بنيت منذ بدء الفتوحات الاسلامية " الكوفة والفسطاط " فإن عام 14 هجرية قد حدد أول خطوة لنشوء الفن والعمارة الاسلامية التي اشار لها " جورج مارشيه " حين وضع " ابو الحرياء عاصم بن دلف " أساس تخطيط البصرة كان يدرك أهمية دراسة طبيعتها وتربتها من أجل خلق تجانس معماري سرعان ما ألقى ظلاله على " محجن بن الأذرع الاسلامي " ليخطط هندسة الظاهرة الآن وليكشف "وادي السباع" ولعدة أميال أكوام الحجارة وبقايا البيوت المدرسة وما تركته كتابات المؤرخين . لقد كانت الفتن والثورات والبيئة المناخية عوامل رئيسية في القضاء عليها ومن تلك الاثار :-

قصر رمله ودار الزبير وقصر ابن أوس وقصر زربي ودار البيضاء وقصر عيسى وقصر محمد بن جعفر بن سليمان العباسي الهاشمي وقصر هزار در " الألف باب" وقصر المنصور العباسي وقصر قباذ وبعض آثار السور القديم للبصرة القديمة. أما الاثار الظاهرة حتى عصرنا الحاضر فهي بقايا المسجد الجامع وتعتبر هذه أولى مراحل العمارة الاسلامية في البصرة .

المسجد الجامع

لم يترك التاريخ لنا من آثار المسجد الجامع غير الشاخص الجنوبي الغربي والكثير من الاعمدة التي جلبت من " جبال قعيقعان في الاحواز " وكانت تركز على حلقات من الحجر يبلغ قطرها من " 70 إلى 80 " سنتيمتراً وقد قيل أن في المسجد ثمانية عشر باباً وعلى حيطانه الخارجية أربعة عشر ألف مربط لمربط دواب المصلين . وقدرت البعثات الاثرية لجامعة البصرة^{viii} و آثار المنطقة الجنوبية مساحته بحدود " ستة وعشرين ألف متر " وكانت حيطانه مزركشة بزخارف ذات أشكال زهرية وحروف كوفية كما اكتشفت تحت أرضية الجامع آثار لمسجد آخر على عمق ثمانية أمتار يحتوي على أكثر من اربعين عموداً من الحجر يحوطها سور عرضه يقدر بخمسة أمتار . وقد عرف المسجد بتاريخه الدامي حيث قتل داخله عدة آلاف من الناس . وكانت قد اكتشفت عام 1983 وبطريق الصدفة اعداد هائلة من العظام والهيكل البشرية مقابل " دوار الزبير الشرقي " عندما كانت بعض الحفارات تعمل في المنطقة ولم يصار نقلها أو تبيان مصادرها فتم إعادة دفنها في نفس المكان . ويلاحظ أن أقوى ضربة دمرت المسجد وأحرقته قد جرت على يد قائد ثورة الزنج علي بن أحمد عام 257 هجرية.

أما بقية آثار العمارة الاسلامية في البصرة فلا يمكن اعتبارها من العمارة القديمة إذ حاول الاتراك تجديد ما دمره الفرس ومن تلك الاثار " مرقد الصحابي الزبير بن العوام ومرقد الصحابي طلحة بن عبيدالله " اما " ضريح الحسن البصري ومحمد بن سيرين " فيعتبر مرحلة ثانية من العمارة الاسلامية .

إذ " تقوم قبة ضريح الحسن البصري من الخارج على بناء مرتفع يربو على 5ر 3 متراً فوقها طوابق القبة التي كان يفترض أن تكون مقرنصة الا انها جاءت على شكل عقود متصلة ومسطحة تبرز قليلاً عن مستواها بحدود تتراوح بين 10 إلى 15 سنتمراً أما عدد الطوابق فيها فهي ستة عدا غطاء القبة نصف الكروي الذي يقوم على عشرة أوجه أزخها - هرتسفيلد بتاريخ 1203 " توجد في البناء منحوتات وزخارف وبعض النقوش الاسلامية والخطوط ورغم ذلك فشكل القبة من الداخل والمغطاة بالجص تبدو مرتبكة البناء والتصميم لا تنسجم مع المظهر الخارجي الذي يتشابه وضريح الست زمرد خاتون .

وبالنسبة لضريح مالك بن أنس في شمال الزبير فيتمثل بقبة طينية فيها بعض الزخارف العربية الجصية والحفر على الطابوق .. ويبدو أن الاعتناء بمظاهرها العمرانية ظلت شبه معدومة لاختلاط القديم بالحديث الذي أضاع الكثير من عمارتها الاسلامية ، أما بناء الجامع الملحق به فلا يتمثل الا بوجود بعض الاقواس والعقود العنقودية في الأروقة والممرات .

كما ظهرت العمارة العربية المعاصرة في احياء الزبير " محلة الرشيدية والزهيرية وشملت بيوت السيد علي باشا الزهير والسيدة ثريا الفداغ وبيوت المهيدب والراشد والمنديل التي لم تظهر فيها سوى الاواوين او القباب العنقودية

التأثيرات التركيبية في الفن المعماري

الشناشيل

" كانت بيوت السكن التركية تقام عادة على طبقات خشبية متعددة تشمل أدناها على حجرات للاستعمال " سلامك " وتشمل الثانية " فوقها " على غرف لسكنى الحریم إذ كانت الطبقات العليا بارزة نحو الطريق " خارجات " تسندها عوارض خشبية مانلة ولجدرانها خزانات ومواقف فريدة (الشكل)

وقد أدى التشابه بين عمارة الكوناك والشناشيل إلى معرفة منحدرات الشناشيل وأصولها التركية رغم أن " الفن الانساني عموماً لا وطن له " لأن الشناشيل تعتمد كلياً على نسبة تزيد على 40٪. من مساحة البيت القائم على هياكل من الطابوق والجص والحديد تتلبس بها الشناشيل أو تكسوها وبما يمثل واجهة البيت الخارجية والجانبية والسقوف والاعمدة السائدة للبناء وهو ما أبقى الشناشيل قائمة لأكثر من مائة سنة عنواناً للفن المعماري في البصرة .

وقد عبرت الشناشيل من خلال المساحة التي شغلتها في أحياء البصرة " الباشا والسيف والمشرق والخندق والبجاري واحياء أبي الخصيب "

عن ارتباط روعي بينها وبين ساكنيها من أبناء الشرائح البرجوازية والاجتماعية الظاهرة والذين حاولوا من خلال نظرتهم للفن المعماري التعبير عن صفته الوهمية التي كان من الصعب تحديدها كصفة عاطفية رفيعة الا أنهم في هذا المسار ناقضوا مفهوم " جورج فلانجان " بهذا الشأن لأن البناء المتمثل في الفضاء يمنح المتأمل إحساساً بالسكون وشعوراً بالخلق ولا وجود لروابط واقتربات من الشناشيل البغدادية سواء في المنظور العمومي أو من ناحية التكوين وإنما من حيث نمط البناء المعماري الذي يتألف والشكل الظاهر الذي كان مألوفاً في محلة الاعظمية ومحلات بغداد القديمة ، لما يجعل التباين ظاهراً لوجود السرديب غير المألوفة في البصرة أو وجود " التختبوش " واستعمال القضبان الحديدية في بغداد بكثرة ولذلك تميل عمارة الشناشيل في البصرة إلى التأثيرات التركية والهندية فهي لا تمثل امتدادات لشناشيل بغداد . فالشناشيل وحدة جمالية اتحدت مع المنظور العمومي فلم تترك مجالاً للتفاوت في شكلها العام ..

وحيث ننظر وبحدود طولية قد تربو على نصف كيلومتر وباتجاه منحدر نهر العشار القائم من جسر محكمة البصرة وحتى حدود جسر نظران نجد تكويناً أخاداً يشكّل ومجموعة تربو على عشر قناطر حجرية أو خشبية مكملات جمالية للتصميم الفعلي لها وهي ما برع بها " الاسطه يعقوب العيسى " .

والنظر عبر توازي نهر العشار بصفته الشمالية والجنوبية إنما يبدأ من " جسر يامين " الذي يحمل على صفته الشمالية مجموعة من الفنون الجمالية للعمارة "بيت يامين و الفداغ و العبد الواحد والشيخ خزعل والمنديل والمناصير نزولاً الى بيت الصائغ وعبد السيد و بيت آكوب جبرائيل الذي ينتهي عند جسر

الغربان " بينما تأخذ الضفة الجنوبية امتداداً مستويماً يتضمن بيوت " تيودور
والسلمان " يلتقي بجسر الغربان نفسه .

الا ان هذا الطريق المصمم عبر ثلاثة فروع رئيسية باتجاه محلة السيف ومقهى
هاتف يتحول إلى حرف T عند الدخول إلى محلة الباشا وانتهاءً ببيت السيد
أحمد باشا الصانع .

أما التشكيلة الثلاثية المتفرعة من " جامع أبو منارتين " إلى دير الكلدان
" مدرسة مار توما " وكنيسة اللاتين ودير راهبات التقدمة المركزية فهي تنتمي
معمارية تضم وحدة جمالية أخرى تأخذ شكل التناسق الهارموني في هندسة
البيوت الخاصة ببيوت " الفريخ وابو الخيل و براحة المناصير التي كانت تضم
بيوت ال المناصير عبر ممر فوقى يتوسط البيتين كذلك بيت العبد الواحد
والنقيب والمطير والبدر والخالد " ..

ويلاحظ ان بيوت " المنديل ويامين والمناصير والشيخ خزعل وجبرائيل
وكنيسة السيدة مريم العذراء الخاصة بالطائفة الارمنية " تشكل بروزاً اعتمد
الضفاف حتى يسمح للبيوت الراجعة قليلاً إلى الوراء بتواصل المنظور الجمالي .
وهذا التناسق تشغله أقواس ونوافذ وشرفات لا تجعله غريباً عن وحدة البناء
وإنما اقتضته الاحداث فالشناشيل نمط زخرفي متداخل استعمل خشب " جاوى

يانغ" في عمارتها حيث الواجهات والابواب والشرفات والأعمدة Pen
Dentive التي يربطها " ابزيم " موحد يمتد حول كل بيت منها ، فالزخرفة
Lavish أساسية بحكم اعتماد البناء على الاعمدة وتيجانها وما يتخللها من
تناسق زخرفي يسمح بدخول النور اليها ، أما الاقواس ذات الفصوص " مسننة
أو ثلاثية الفصوص أو مدببة" لتأخذ هينات وأشكال هندسية أو أنماط زهرية أو
نقوش شبكية " مقرنصات" بينما تختلف الفتحات العلوية بسبب توزيع الزجاج
الملون والمشجر حتى تأخذ مساحة واسعة منها . كما إن وجود صحن البيت
المربع أو المستطيل والاحاطة العمومية للغرف والاورسيات به انما يعتمد على
أسيجة واطنة " محجلات" تكون أقرب إلى المصدات أمام حيز الفراغ الذي
يواجهه ومنظوره دائماً محدد بأشكال زخرفية أو تخريم ، وفي البيوت المتوسطة
العمارة لا نجد غير " المحجلات " أما في البيوت الكبيرة فتعمل الواجهات
الظاهرة والأعمدة على خلق فضاءات هي التي تحتوي الاورسي وهو الاقرب
لقاعات الاستقبال كما هو ظاهر في قصر السيد طالب باشا النقيب وبيت غانم
الهارون وأكوب جبرائيل ..

أو نجد مساحته أكثر توسعاً في بيت يامين من خلال أقواسه الشرقية الفاصلة ،
حيث النوافذ تزيد على مساحتها عن الشناشيل البغدادية بعدة بوصات كما تتميز
بشكلها الفني وتوزيعها على الفراغات وعدم وجود حوامل أو قضبان حديدية أو
استدارات خارج الشكل كما هو ظاهر لتستعمل كحوامل للمشربيات وقلل الماء
في بغداد .

وقد تعرض بيت الشيخ خزعل الى التغير من خلال ازاحة الفواصل وتغير
الابواب الاثرية الكبيرة التي تزيد ارتفاعاتها على ست اوسبع امتار والتي
اكتظت بالمنحوتات والريازة العربية وتبديلها بابواب من الخشب العادي
كمحاولة اضافة نوع من الجمالية عليها الا ان الاصباغ السوداء ورثاة

الخشب كشفت عملية التلاعب بها اضافة الى ان رسومات ومنحوتات الكنيسة الارمنية قد تعرضت الى التلف والهدم بعد سواد عملية التقويض والتجديد غير المسؤولة بعد توقف الحرب الايرانية العراقية .

ولا تتميز شناشيل أبي الخصيب عن البصرة الا بحدود خاصة إذا ما استثنينا بيوت الاسر الكبيرة " النقيب أو العبد الواحد والهارون " والتي بنيت وسط مساحات كبيرة يتجلى فيها المنظور أكثر تجسيدا لأن البساتين والانهار الكبيرة التي تحوطها منحنتها مكانة مميزة فالأعمدة تأخذ ارتفاعات مغايرة لما هو مألوف كما أن استعمالاتها للنوافذ العريضة " نوات الاظلاف " casement وظهور الشرفات الكبيرة Portico - مع المساحات التي تكونها الأورسيات البديلة لغرف الاستقبال تساعد في تبيان نوع العمارة الجمالية إضافة لنوعية الزخرفة التي يصفها " شبنجلر " بأن الزخرف العربي لا جسد له مجرد الموضوع من جسده حيث يغطي الجسد ويستتره بنسيج مترف لا نهاية لثرائه ، وهو ما يظهر في قصر السيد طالب باشا النقيبوفي بيت السريدار خزغل خان وفي بيت الشيخ مصطفى الابراهيم في الدورة وعبدالوهاب باشا القرطاس وفي بيت محمود باشا العبدالواحد وبيت سالم آغا جعفر في السراجي وبيت حمود باشا الملاك وبيت القلقاسي واليزدي في العشار .. حيث أن الزخرفة وصلت حدوداً لا نهائية سواء في السقوف وأبواب البيوت والحيطان والسلالم مثل سلالم بيت شاكر عبدالسيد وكامل عبدالأحد وفي بيت كامل توتونجي الذي يعود بناءه إلى عام 1914 .

المحتويات

- بحيرة الفن 1 - 2
 - تاريخ الحركة التشكيلية في البصرة 3 - 8
 - مراكز العروض 8
 - خواص الفن 9
 - المشاركون 10
 - الفن في البصرة 14 - 21
 - اللوحة والشاعر 22 - 118
- ”محمد راضي عبد الله .. عبد الكريم الرمضان . محمد عبد .. طه الشاوي ..
 جبار العطية .. عبد اللطيف الناهي .. مورييس حداد .. سلمان الشهيد ..
 علي طالب .. سلمان البصري . فاروق حسن .. مؤيد عبد الصمد .
 قيس عبد الرزاق .. صالح كريم .. عبد الملك عاشور .. خولة السالم .
 د. عبد الجبار حميدي .. عادل فاضل . د. كريم حميدي .. شوكت الربيعي ..
 جنان محمد احمد .. عبد الرضا بتور .. نبيل شاکر .. جنان محمد احمد ..
 عدنان عبد سلمان .. محمد ناصر الزبيدي .. هاشم حنون . حسين البديري ..
 محمود شاکر الياسين خالد المبارك . . ابراهيم الجزائري “
- مواسم العروض التشكيلية 119 .. 143
 - العمارة التراثية في البصرة 144

المصادر

- 1 - الجمالية عبر العصور - اتيان سوربو.
- 2 - فن العمارة " لامونت مور . " سلسلة المعرفة

³ -التعبير " تاريخ البشرية " بإشراف منظمة اليونسكو " المجلد السادس "

القرن العشرين " الجزء الثاني - 3 .

⁴ - بلدية البصرة " المحامي رجب بركات

⁵ - موسوعة البصرة الحضارية " المحور الجغرافي " الخصائص المناخية لمدينة البصرة الدكتور ماجد سيد ولي "

⁶ - انهيار الغرب " الجزء 3 " مشاكل الحضارة العربية " شبنجلر .

⁷ - موسوعة تاريخ البصرة " الجزء الاول " خطط البصرة

" الشيخ عبد القادر باش أعيان العباسي " .

⁸ - تقرير جامعة البصرة ومديرية اثار المنطقة الجنوبية

د. عبدالستار العزاوي 1985-1980 .

⁹ - القباب المخروطية " عطا الحديثي وهناء عبدالخالق .

¹⁰ - الفن الاسلامي " كونل " .

¹¹ - آفاق عربية " العدد 4 - 1975 العدد 1 1979 " زهير العطية "

¹² - تاريخ الزبير " عبدالرزاق الصانع و عبدالعزيز عمر العلي .

¹³ البيئة والعقيدة وأثرهما في الفن التشكيلي

" الطابع القومي لفنوننا الشعبية "

"الدكتور عبدالمحسن بكير"

14- انهيار الغرب " ج 1 " شينجلر .

15- الفنون والإنسان "أرون ادمان ."

16- المصدر السابق

17 - مجلدات جريدة المرفا الادبية 1 - 4 " 1975 - 1979 -

18 - افاق عربية احسان و فيق السامرائي .. العمارة التراثية في البصرة التقويض والاعمار العدد 3/4 اذار نيسان 2002

19 - افاق عربية .. ملامح من الحركة التشكيلية في البصرة .. احسان و فيق السامرائي .. مجلة افاق عربية العدد 11 / 12 تشرين الثاني. كانون الاول 2001

20 - مجلة الطليعة الادبية العدد ..الشناشيل الشرقية .. احسان و فيق السامرائي

21 - جريدة الزمان الدولية ..

22 - جريدة الملتقى البصرية .. مقالات عن الفنانين العراقيين

23 - مجلة اشراقات .. جامعة البصرة .

24 - شوكت الربيعي .. فضاءات ابداعية .. ماجد الغرباوي

25 - الطليعة الادبية ... العدد . احسان و فيق السامرائي

26 - جريدة ذاكرة البصرة

27- عيبر التوابل والموانى البعيدة "لوحات من البصرة" احسان و فيق السامرائي

28 - مجلة معارج الثقافية برلين .. مقالات عن الفنانين العراقيين

**

تاريخ الحركة التشكيلية في البصرة

قراءة وتاريخ

رقم الابداع في دار الكتب الوطنية ببغداد

الرقم 1771 في سنة 2009

البصرة ..حي الجزائر

e.mail-ihsanwa2009@yahoo.com

ii

iii

iv

v

vi

vii

viii