التوسطية في الرسم العراقي المعاصر

د. جواد عبد الكاظم فرحان*

مشكلة البحث والحاجة إليه :

منذ أن بدأ التشكيل العراقي المعاصر يوثق خطواته على أرض الواقع الحداثي في نهاية الاربعينات من القرن العشرين أطل على عهد جديد في الإحاطة والتشكل غير المعهود في التجارب التأسيسية السابقة ضمن سياق التجاوز على وفق رؤية معاصرة لم تلغ السالف تماماً. وكانت عملية البحث عن أسلوب جديد ينعت الرسم العراقي أو يتسم به هو الهاجس المهيمن على رؤية الأفراد والجماعات على السواء، عبر أسئلة جوهرية شغلت الكثير منهم تدور في مهمة تأصيل المرجعية الفكرية والمناهل الجمالية التي يجب أن يكون عليها المنجز العياني. ومن خلال تحليل تلك الأسئلة وما يعتريها من جدل داخلي يكمن بوضع محددات معينة تتمحور في ضرورة العودة للتراث المحلي أو العربي والشرقي أو تمثيل ما جاءت به الحداثة الأوربية طبقاً لما تعلمه جيل الريادة أثناء دراسته في روما وباريس ومدن أخرى.

وفي خضم هذا الصراع والقلق الإبداعي، الذي تتمخض عنه بالضرورة بلورة الجهود والأفكار والرؤى، أصبحت منطلقاً جديداً يتحرك من خلاله الفن بشكل عام إلى مرافئ جديدة بالإفادة من تلك الجذور الثقافية والفنية ومناخاتها، فضلاً عن روافد أخرى تصب في ذات المنبع لإضاءة ما يمكن إضاءته وتحديد مساره وايجاد السبيل الذي يعد خلاصاً مؤكداً لهذه الإشكالية وترسيخ لملمح جديد يتخذه هذا الفن لم تعرف طبيعته ولم تتحدد وجهته بعد. إذ كانت البداية الحقيقية تتمثل بحراك مجموعة من الفنانين إتخذت من البيئة العراقية منطلقاً لسيرورة خطاب بصري يتسم بالمحلية والحداثة معاً، ولكن ما جاءت به جماعة بغداد للفن الحديث عام (1951) بقيادة جواد سليم هو ترسيخ لكل المحاولات السابقة وعدّت تأسيساً معارضاً للسائد ومغايراً للمألوف في ضوء المزاوجة والتوفيق الذي لا تشوبه شائبة بين الموروث المحلي والخطاب الحداثي العالمي وإنصهار الأثنين معاً في خطاب واحد

* – كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد .

والوقوف على مسافة متساوية بين ما جاء به التراث وعمله من جهة وآليات الحداثة وأفقها المنفتح على إجراءات ذاتية من جهة أخرى وخلق روح التوسطية بين الاتجاهين. وبهذا أصبح الطريق ممهداً للبحث عن مشارب أخرى غير التي جاءت بها هذه الجماعة.

أهداف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى الكشف عن العلاقة المتداخلة بين أطر الحداثة وأنساقها البنائية والموروث المحلي بآفاقه كافة سواء كانت بيئية أو ثقافية أو رمزية أو علمية.

حدود البحث:

المكانية: الرسم العراقي المعاصر.

الزمانية: 1950 – 1980.

تحديد المصطلحات:

التوسطية: هي آلية إشتغال تدعو للمزاوجة والانصهار بين الأرث الفني المحلي وآليات فعل الحداثة الفنية الأوربية.

1 – التوسطية بين الإرث الرمزي والحداثة:

أسهمت جماعة بغداد وجواد سليم على وجه الخصوص في تحديد مسارات الفن العراقي المعاصر وتطويق أطراف النهايات في توجه يصوب جهده الكامل لإنتاج مسار مغاير يسهم في تحديد هوية للفن العراقي. فالتوسطية لدى (جواد) أنتجت الكثير من الرؤى الجمالية يقف في المقدمة منها إمكانيته في اجتلاب الأنساق المتباعدة إلى حلبة التداخلات والمزاوجة لينشئ أفريزاً نحتياً بارزاً بعرض خمسين متراً وارتفاع ثمانية أمتار تتخلله أربعة عشر مفردة مجسداً ذلك بطريقة حداثية المعالجات والتعامل مع الشكل الرمزي الغارق في الدلالة، إذ كانت رموزه عراقية المرجع قديمة وحديثة تتقدم باتجاه الحاضر المعاش ممثلاً صراع شعب طوال تأريخه الإنساني من أجل الحرية، وهي الموضوعة ذاتها التي استوحى منها منحوتة (السجين السياسي).

ولم تقف محاولاته عند إجناسية النحت، بل تصفح أوراق الواسطي المرسومة وأفاد كثيراً من اسهامات مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي، ولكنه في الوقت نفسه لم يكن محاصراً بتلك المرجعية فقط، بل حاول الغوص في الواقع المحلي واستشراف ما يمكن التعبير عنه، فجاءت موضوعاته صادقة التعبير عن صراعات الواقع ومجريات أحداثه وتفاصيل موجوداته، مما جعله وجماعته البغدادية أن يضع نظاماً صارماً للرسم لا يمكن الخروج عنه، يكمن في توظيف وتكريس الطابع المحلي العراقي والبغدادي على وجه الخصوص في أعمالهم التي تصيرت تلك الفترة في ضوء مقومات ألزمت أعضاء الجماعة وامتلاك الجذر المشترك الذي يخضع له الجميع، إذ لازمتها فكرة المشروع المحلي والإنساني معاً في خطابها البصري، لتأسيس بداية جديدة من التفكير الفعلي وتبني مفاهيم فكرية من أجل صياغة خطاب يستند إلى الموروث الفني بخصوصيته العراقية بطرائق إشتغال ومعالجات حداثية، حيث (هرعت الجماعة إلى الأصول بشتى مناشئها تأريخية أم فلكلورية أم أسطورية، ليستولدوا بضوئها فناً ذا طابع يسمح لهم بالحركة المرنة بين شعاب التأريخ، وبذات الوقت المحافظة على التطلعات المعاصرة للذات ضمن راهنيتها، وإعادة طرائق النظر للأشياء بما يتناسب والواقع الجديد والسعي إلى تركيبه جمالياً بصيغ بنائية يجعلها تتخطى تاريخيتها وتختلط في الحاضر دون إحساس يهتك منطوقها الجمالي والدلالي).[1]

وبحدود هذا الفهم طورت الجماعة آليات إشتغالها تساوقاً مع الحراك الثقافي آنذاك وتجريبها المتواصل مع بواعث رياح جديدة أسهم فيها وصول عدد من الفنانين البولونيين للتدريس في معهد الفنون الجميلة ببغداد، مما أفاد الجماعة كثيراً وفتح أعينهم على مسارب لم تكن حاضرة في تصوراتهم الفنية، وأنجزوا خلال هذه الفترة أهم الأعمال وانضجها كان في مقدمتها مشروع جواد النحتي (نصب الحرية)، الذي استثمر فيه مبدأ المزاوجة بين الموروث الرافديني وطرائق الحداثة من خلال التعرف والاستقراء وهضم كافة التوصلات السابقة، يضاف إلى إنجازه جهوده في دفع حركة الرسم وتحقيقه مشروعه الموازي لتوصلاته النحتية، الذي نعتت بالبغداديات تيمناً بمدينة أحبها وانتمى إليها. هذه المحاولة التي تبعث الروح في نماذج مدرسة بغداد للتصوير الإسلامي ومحاكاة بعض ما قامت عليه

[1] عبدالأمير، عاصم: الرسم العراقي.. حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004، ص30.

عندما تصفح أوراق الواسطي وتعرف جيداً إلى منظومة ألوانه، حتى أصبحت جزءاً من فعل الجماعة فيما يخص توظيف الرؤية المحلية [1]، لذا أصبحت هذه المحطة الفنية هي الأهم التي تمثل النضج الأسلوبي لجواد وهو يقاوم حفظ المؤثرات الأسلوبية عليه محاولاً أن يجعله أحد عناصر رؤيته، التي لا يسمح بإضعاف حريته الداخلية وقدرتها على اجتراح كشوفاتها بالطريقة التي يراها مناسبة. وقد ترجم عبرها تصوراته عن معنى إنتاج الفن المقترن بتلك الحرية الداخلية، وهذا ما دعاه لاستثمار معانٍ حضارية خارج إطار مدينته، وكان من نتاج ذلك لوحته الموسومة (الكوفة) (شكل 1). بيد أن هذه المدينة لم تكن بصورتها الواقعية، بل هي الرمز الثقافي والحضاري المستمد من عمق التاريخ بكل ما يحمل من مداليل تصيّرت على هيئة لوحة. وهكذا فإن جواد عبّر بشكل صريح ومثابر (إلتزامه الأسلوب التجريدي من جهة واكتشافه القيم الجمالية التراثية التي بلورها عبر هذا الأسلوب بالذات من جهة أخرى يكشف لنا بدوره عن موقفه الثقافي والإنساني لفنان مبدع إستطاع أن يحفظ بتوازنه ما بين حضارته والحضارة العالمية معاً). [2]

وبهذا أبعد المخاوف المرتقبة جراء هيمنة حضارة الآخر والتحصن من التبعية، التي كانت متوقعة من مرحلة تحيط بها الضبابية ولم تكتمل ملامحها بعد، تتداخل فيها الرؤى وتتشابك فيها التحولات على الصعد كافة، وكان لجواد فعلاً مؤثراً وساحراً يكمن في نشر الطمأنينة بالخلاص من تتبع خطى الآخر وخطابه، ومن ثم فتح منافذ جديدة تسهل إقتحام الغيبي والمجهول بشكل يبدو فيه مستقبل الرسم العراقي وتحديد ملامحه قريب المنال.

وعلى مقربة من جواد كان آخرون يفتشون عن أساليبهم الخاصة لإمكانية صياغة خطاب تلتقي فيه الإتجاهات كافة وتنصهر مع بعضها البعض. ففي لحظة تبدو تجربة (فائق حسن) تصب بهذا الاتجاه، ولكنها أكثر تجلياً لموجودات الواقع، وتبحث عن اسطورة لا مجال لها في العوالم التي يجلبها الخيال المتحرر في الوقت نفسه، ولم تكن هذه الاسطورة إلا إعادة تمثيل الواقع نفسه، وترسيخ مقولة الخارج والواقع ببناه اللونية وإحالتها الدلالية المتمثلة لجزء من المحلية، وهي الصحراء وما يحيط بها

[1] للمزيد، ينظر: جبرا، جبرا إبراهيم: الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، ص1967، ص200.

[2] آل سعيد، شاكر حسن: جواد سليم والآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص174.

من حيوات مثل (الخيول)، إلا أنه حاول الوقوف على المسافة ذاتها مع ما دعت إليه الحداثة، حيث عمدَ إلى تغريب أشكال الخيول وملامحها الواقعية، والرجال الذين يعتلون صهواتها، جاعلاً من الألوان الإنطباعية نسقاً اجتراحياً لمعالجة تلك الموجودات. (شكل2)

وتعد بحوث (شاكر حسن آل سعيد) في الخطاب البصري بحوثاً مهمة في استنطاق الواقع المحلي وإمكانية الغوص إلى جوهره الكامن في التفاصيل المنسية والمسكوت عنها أو المهملة مثل تشققات الجدران وحفريات جذوع الأشجار ومفردات المحيط الأخرى، وأقام حواراً مع البيئة الحضارية بشتى انساقها ومخاطبة الآخر على وفق إرادة شخصية تزاوج بين الثقافي والجمالي، إذ (أخضع نفسه لأفكار طموحة تتعدى المزاج الإجتماعي لجماعة بغداد، ففرديته وتجريبيته ذات الآفاق الحرة تآلفتا مع إحســـاس مركزي، نفسي وجمالي، هو خليط من انفتاح على الأســـاليب الأوربية الحديثة ومأساوية بليغة لكن سلبية المضمون، وإرادة الوصول إلى ما يتجاوز الطبيعي والحسي في بناء الموضوع) [1]. وهذا ينطبق على رسوماته الأولى الموغلة في التعبير عن الواقع المحلي عندما كان عضواً في جماعة بغداد للفن الحديث ومرافقاً لتشكل الإسهامات الأولى لأعضائها.

بيد أن هذا التمظهر التعبيري لم يكن حائلاً من التفكير بإطارات أخرى نابعة من الفرادة، لذا فإن (آل سعيد مثل جواد سليم وفائق حسن كان منشغلاً في وضع حلول لإشكالية العلاقة بين الآخر (الأوربي) والذات المنتمية لمحيطها، لكنه يبدو مفارقاً لهما في نمط استلامه لمرجعياته، التي تتخذ من فنه تنويعاً في التعبير وطرازيته وهكذا سيحافظ على التراجيديا الإنسانية، إجتماعية كانت أم تلك التي يأخذها من الملاحم الشعبية والمدونات التراثية، كما في لوحاته (عائلة فلاحية مهاجرة، زين العابدين، أم العباءة) وسواها الكثير، وبين تمثلاته الشكلية التي لا تخفي مرجعياتها الأوربية وبالذات رسومات بيكاسو، بول كليه) [2]. أن ممارسته لهذا الخليط من التصورات جعلته يزداد احتكاماً إلى إرادته الشخصية ونزعته الذاتية المحصنة عبر توجيه مغذيات منه سواء الفولكلورية منها أو حداثية التوجه، لينتهي من مشكلات تمثيل الهوية وتداخل التأويلات بشأنها بطرازية بنائية تستعير قوامها الجمالي من

[1] نادر، سهيل سامي: البحث عن أثر داخل الثقافة، مجلة فنون عربية، ع7، 1982، لندن، ص68.

[2] عبدالأمير، عاصم: المصدر السابق، ص40.

نفي لمقولة المعنى ومخاطبة الآخر بلغة شكلانية، وهكذا استطاع تكييف إرهاصاته عبر تداخل الصياغات بين ما هو تقني محرر من تماثلية تشخيصية وبين المحمول الديني الذي يتغلغل في الشكل.

ولم ينفصل نزوع (آل سعيد) نحو الحروفية ثم الصوفية عن دعوات البحث التوسطي، فهو تكريس لرموز تراثه الشرقي والإسلامي، على الرغم من طرائق التشييد الحداثية في اللوحة الفنية، وهذا ما منحه أولوية التفكير بنمط مختلف منحه التفرد والخصوصية وفتح له باباً واسعاً لإقرار منهجه الجديد، الذي لم يكن مألوفاً في الفن العراقي، إذ أسس لنفسه ولأعضاء (جماعة البعد الواحد) مدرسة مغايرة شغلت الكثير من دارسي الفن. هذا البحث الجمالي في إطاره المعرفي هو المحتوى الذي أحاط به الشكل العياني، على الرغم من هيمنة الشكلانية على المضامين في أحيان عديدة.

إن هاجس آل سعيد الانتقائي لا يقتصر على توظيف العناصر البيئية في منجزه العياني، بل تعداه إلى حضور المعاني والأفكار داخل نصه البصري بعد التفاعل معها وإضافة ما يمكن إضافته من خزينه الذهني والحسي، وحين يتلقف إشارة من المحيط أو يشغف بجملة من نص قرأه، فإنه يتوقف عندها ويبدأ بتمعن ذلك، والنظر فيه حتى يصل إلى الحفر في أعماقها ويفقد طريق العودة ويتيه في مجال الشقوق، تنتهي أمامه المسافة، ولكن البحث لا ينتهي، وجل اهتمامه ينصب في تحويل الوجود إلى قيم فنية، حينما يحاول أن يصوّر المرئي واللا مرئي، الملموس والمحسوس، وأن جميع تكويناته عبر مراحله المختلفة تتمثل بهذه النزعة التي تجلت بشكل ما في (المعارج) ثم (الجدران). وأن تجربة اللوحة التي تشاهد من وجهيها، ربما تكون قريبة من تحقيق الرؤية الشاملة، فجمع في الوقت نفسه المحيط المرئي وتقنياته، أي العناصر المكملة للوجود كالذرات والحركة والصوت، وكان كمن يرغب في إيجاد حلول تعمل على إحداث تبادلية من نوع ما بين ما هو موضوعي وما هو متعالٍ، وكان الحل في معاينة الأثر مستنداً، إلى جدل داخلي يضرب مفاصل بحثه ويجعلها ذات نسق تأملي. (شكل 3).

وعلى الرغم من جهود (آل سعيد) البناءة على صعيدي الشكل والمضامين التي تتمظهر بها الأشكال، إلا أنه لم يكن وحيداً في هذا التمترس، إذ كانت لمساهمة (جميل حمودي، قتيبة الشيخ نوري) الأثر الواضح في ترسيخ التوجه الأسلوبي، لاستخدامهم الحروف المجردة كعناصر بصرية تزدحم بها لوحاتهم ضمن أنساق تكوينية ولونية متباينة تحتفظ بأبعادها الدلالية ضمن مرجعيات التلقي، فضلاً عن

هوية العمل وانتمائه للمناخ الثقافي والطابع الشرقي، وعلى ذات الطريق تحركت (مديحة عمر) حين وظفت الحرف العربي بشكل يقترب من الصيغ الهندسية، إذ جعلت الزوايا حادة مع تغريب نهايات الحروف لتتماثل مع مكونات إنسانية وحيوانية، بمعنى أيقنة الشكل الحروفي عندما يرتبط بعلاقة تماثلية مع موجودات الواقع.

وقد ابتعدت تجارب (رافع الناصري، ضياء العزاوي) عن التجارب التي أشرنا إليها سلفاً، على الرغم من الحاضنة الحروفية نفسها، حين تلمس كل منهما طريقته في الاشتغال، إذ عمد (الناصري) إلى أجزاء مقتطعة من الحروف على وفق قواعدها الخطية والتمسك بأبعادها التعبيرية والجمالية داخل السطح التصويري في ضوء المعالجات اللونية طبقاً للسياق المتبع، فيما أكد على النقطة التي تعد الجذر الأول والمنطلق الأساس للحروفية، فضلاً عن دلالتها الروحية والعقائدية (وحاول الدمج بين امكانات الحرف البصرية ونزعته الكرافيكية، التي غذاها بشحنة من الفن الصيني للبحث عن طريق المطلق والكشف عما هو بعيد ومتغلغل في المجاهيل الذهنية)[1].

وكانت أعماله مثاراً للدهشة والانتباه بناءً لما جاء به التكديس للمتناظرات الحسية في اللون والشكل مشحونة بقوة الحلم والمنقادة باختيارات ذاتية، وتوجيه النظر للصراع القائم بين مادية العلاقات وهندسية المعالم الذي يوفق بينهما الحرف العربي بأشكاله الهندسية واللاهندسية، تسقط في ألوان من صحراء الذاكرة، وبقايا من مساحة السكون (المساحة البيضاء) الذي تلازمه ممتلكة كل الرموز والهمس الصريح للعالم المتناقض المحرك، إذ أقتبس من التراث روحه ، وقلق المجتمع ومعاناته، ومن العالم المعاصر جوهره المنتظم ونقائه، يبحث عن الشوق داخل الأنا والآخر، ولا يعرف مكانه خارج العالم والزمن، فيجده حيناً في لوحة ما ويهرب منه في العديد منها، يلقاه في جسد إمرأة أو صحراء اللون.

وشغل (العزاوي) سطحه التصويري بحروفيات ذات ألوان براقة، ومن جانب آخر إستطاع قراءة الموروث النصي والتماهي معه حين صوّر معلقات الشعر العربي وقصائد المتنبي، بما يمنحه

[1] جبرا، جبرا إبراهيم: العودة من مدارج المجهول، مجلة المثقف العربي، ع4، 1971، ص66.

النص من دلالة ولغة بصريّة تشتبك مع معاني النص تيمناً بصور الواسطي التي ترجم فيها مقامات الحريري. ولكن (العزاوي) حاول أن يمنح الرسم أكثر من النص المدون وينتصر للشكل على حساب المضامين، بوصفه جزءاً من البحث الحداثي في الفن. فحينما قصد الحرف العربي والكتابات المسمارية، فذلك ينم عن تخصصه الآثاري الذي يحفر في المسكوت عنه والتواصل مع الموروث، ليغادر بعدها الرسم الذي يرصد الحياة اليومية وينتقل إلى تراكيب تصويرية تستمد قوامها من الأسطورة في بعدها الديني من منطلق يزاوج بين انتصاره للتاريخ وتراكماته وبين الانتماء للراهنية، إذ وازن في نمط من التراكيب البنائية، التي تقف في منطقة شديدة الحساسية بين التزيين بالمعنى المجرد والتجريد المرتبط بالرمزي والعلامي، وبين هذا وذاك تكون لغته البصرية الأنيقة حاملة لاستقلاليتها.

وعندما أصبحت التعاويذ الدينية ورسوم الحائط وكتابات الأدعية والرسوم التزيينية عناصر تصميمية تعايش معها لتولد في مكان جديد. إن هذا الاقتراب مما تختزنه الذاكرة هو وعي في اختراق الحس التاريخي، ولا يعني بالضرورة أن يفرض هذا الاقتراب من شروط حركته، لأن ذلك سيكون انسياقاً نحو موت الوعي الذاتي وتوغل في وجود مضاد، أن الرفض في التحقيق من خلال وجود الآخرين وزمنهم يعني تحطيم للمثل والقيم الهندسية، التي تثير الانتباه بشكل ما، لكنها توجد مخاطرة مريعة تكمن بالتضحية بحس هذا العالم. لذا فإن (العزاوي) كان يعرف بأنه نتاج هذا العالم، ولكنه أراد أن يصبح ضميره، وما ذلك إلا طريقة للحلم لتجسيد خلاصة أن (الرموز والكلمات) التي تحتفي فيها لوحته، بقدر ما هي تدرك بذاتها (في حدود اللوحة) ترفض أن تضيء شيئاً خارجها، بوصفها بنية مكتفية بذاتها، وأنها عالم مسطح غير مستقر يؤدي كل شيء فيه إلى نفسه.

١ – التوسطية بين الموروث البيئي والحداثة:

وبحدود استثمار موجودات البيئة يبقى اقتناص اللحظة الواقعية وتحديد انطباع الفنان تجاهها هو الاتفاق غير المعلن للجميع كمسار مشترك، وقد يجترح مناطق عمل فردية في ضوء الهجرة إلى داخل الذات لإنجاز المشروع الشخصي. فعلى سبيل المثال هرع (نوري الراوي) إلى مدينته (راوة)، بوصفها مكاناً ورمزاً روحياً تضغط أشكالها وأماكنها وأجوائها بقوة على شعوره الداخلي لتترشح ضمن دائرة الوعي الفني على هيئة لوحة مرسومة، فتتمظهر الأشكال ذاتها دون ممارسة فعل تصويري

مباشر عليها، كونها صوراً مخزونة في عقله الباطن، حتى أصبحت جزءاً من توهجه الوجداني وتراكماته الصورية، التي يجتلبها ساعة إنشاء اللوحة. وبهذا يستحضر مقولة (باشلار) في رؤيته للمكان وجماليته على أن مكان الطفولة والصبا هو الأجمل بين أمكنة العالم وأن كان متواضعاً من حيث مقارنته بالآخر[1]. فالأمكنة تفعل فعلها على شعور الإنسان والفنان على وجه الخصوص.

وهذا ما استثمره (الراوي) من تلك الأمكنة ضمن مناخها الكلي والمغاير لطبيعة المشهد الواقعي، في ضوء نسقه الجغرافي، فالنواعير وغرف الطين الاسطوانية أو الغرف الحجرية البيضاء تشكل المحور الأهم في عمله وهي المكانية الأثيرة لديه، إلا أنه استطاع أن يوشحها بألوان مميزة لديه ذات نغم متصاعد، بما يحيل إليه انسيابية اللون وتدرجاته وتداخلاته مع الألوان الأخرى، إذ بدأ بتحليل اللون حتى وصل إلى درجة البياض فيه عندما يمنح أحد أشكاله هذه القيمة ويتحول إلى اللون الآخر ويقيم عليه المعالجات والآليات نفسها للوصول إلى منظومة لونية يسعى إليها، وهكذا فإنه يجعل من التباين على مستوى اللون الواحد هو المعيار في معالجة الشكل. بيد أن ملاحظة دقيقة لأعماله نرى أن ألوانه الأثيرة هي (الأزرق، الأحمر، الأبيض) التي تشكل مساحات ذات هيمنة وسيادة على سطحه التصويري[2].

ومن جانب آخر استطاع (الراوي) أن يحوّل القباب والمداخل وشواهد القبور التي تحتفي بها مدينته إلى أشكال هندسية منتظمة تيمناً بالمقولات التي تبشر بالشكل الهندسي، بوصفه مصدراً وحيداً للجمال الخالص. وبهذا أصبحت لا نظامية الأشكال أشكالاً هندسية أنيقة تعتمد النسب المعمارية وتستحضر قدراً من الجمالية، فضلاً عن المعالجات الانطباعية فيما يخص اللون، إذ جعل السماء تكتسي لوناً براقاً وأخرى حمراء متوهجة فيما كانت الفضاءات الداخلية زرقاء أو تقترب من العتمة لإنشاء قيم تضادية بين محيط الأشياء وواقعها الانطولوجي الجديد المشكل عبر ممارسة رؤية فنية اجترحتها مخيلة الفنان الحرة. وبهذا استبدل أثر القرية بداخله من واقع غير منتظم أحياناً إلى تخيلي في ضوء

[1] باشلار، جاستون: جماليات المكان، ت غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980، ص94.

[2] للمزيد ، ينظر: الزيدي، جواد: مدونة البصر، إرث الطين.. وذاكرة الزيت، دار الصباح للنشر، بغداد، 2008، ص21.

انطباعاته عما يكون عليه المقدس في تصوراته، حين يتشيأ على هيئة ألوان وعلاقات بنائية، بما توحي به درجات سلالم المشاهد أو مداخل القباب الهندسية وكأنها أديرة أو أضرحة مقدسة. (شكل 4)

هذا بالضبط ما أراد (الراوي) التعبير عنه، إذ أصبحت الأشكال أكثر شفافية ورهافة وأدق تفاصيل، مثل سطوح القباب وأقواس النواعير، فقد رُسمت وكأنها خيوط ناعمة تنساب برقة لتكوّن أشكالها المتزاحمة بشكل لافت للنظر في مقدمة اللوحة، حيث الامتداد الفضائي العميق في الأعلى، بوصفه خلفية ساندة للشكل الكلي. هذا العمق الذي يحيل إلى السرمدي والمقارنة بين المرئي والغيبي القصي، أو السطح الخارجي ودواخله، إذ استثمرنا مفهوم (البنية السطحية والعميقة)، تلك الثنائية التي تظهر واضحة في الأشكال المعمارية البيضاء ذات المداخل المعتمة، وبهذا تكريس لجميع المتناقضات في أغلب أعماله واشتغالاً على مدى عقود من الزمن لبيان خطه المختلف، بما تمنحه رؤيته الخاصة من تلقف لموضوعه ومعالجاته المتفردة[1].

واستطاع (صالح الجميعي) أن يثب منطقته الخاصة، حينما وظف الايقونة أو القرائن الآثارية بطرق كرافيكية في أغلب أعماله، وقد أسهم هذا الاستخدام في ترسيخ مبدأ الحفر في الأثر ومجمل الموروث الفني الشرقي والعراقي على وجه الخصوص، وإقامة علاقة حداثية بين ما يقع في منطقة الأرث التي تحولت إلى رمز ثقافي وحضاري وبين نظم الاشتغال الحداثية، كآلية عمل يمكن الركون إليها في حالة التوظيف والاستثمار، وهي اللحظة الذكية والخلاقة التي تجعل من التوسطية مبدءاً يدعو للكشف عن ماضوية الإبداع وجلبه إلى راهنية الحاضر في ضوء استخدامات رمزية ودلالية انتجت خطاباً ذات خصوصية مقارنة بمنجز الآخر وأثر الأساليب المستعارة والغريبة عليه.

٢ – التوسطية بين الإرث العلمي والحداثة:

إن التفكير العلمي الذي نعتت به الجماعات الفنية ومنجز الأفراد، إتخذ مسارات متعددة وزوايا نظر مختلفة تتباين من حيث المعالجة منذ بدايات التحديث الثقافي. فعندما هرعت جماعات إلى قراءة

[1] للمزيد، ينظر: آل سعيد، شاكر حسن: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ج 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988، ص190.

الموروث العراقي والشرقي بشكل واعٍ وتفصيلي، نزع آخرون إلى المنهج العلمي الصرف، فقد استثمر (محمود صبري) نظرية الكم الفيزياوية كأساس لمعالجة الواقع وتعديله بعد أن توغل إلى عمق المشهد الإجتماعي المضطرب والأزقة والشوارع الخلفية وصوّر بيوت الهوى وسلطة الأعراف والتقاليد عليها، ومثل حياة الكادحين وأدخل مفهوم الفن للحياة الإجتماعية وتلمس ندبات الحزن على شخوصه الناحلة والمنكوبة التي تذكرنا بقساوة المشهد الدرامي في لوحات (أدفار مونش) التعبيرية، التي عمل عليها في مرحلته التشخيصية التعبيرية حيث بدايته ليتوصل في النهاية إلى فكرة معادية للرسم والأسلوبية.

لذلك بدأت رؤاه التجديدية تتضح ضمن هذا المسار معلناً الإطاحة بتقاليد فنية سائدة آنذاك، حينما إتخذ من التوفيقية منهجاً توسطياً يوائم بين العلم والفن أساساً لاشتغالاته في ضوء نفاذه إلى المستوى الذري في مفردات الطبيعة وتمظهر أفكار تفيأت بظلال الفلسفة والعلم معاً والانغماس في ترسيخ صورة جديدة للفن تقوم على العلمية والموضوعية في الوقت نفسه والتوجه نحو أعماق الطبيعة إجتهاداً منه وتأكيداً لقناعته بهذا الانزياح ورفض الواقعية القديمة، التي تحاكي الموضوع البيئي وتصوّر تفاصيل مشهده الخارجي بكل ما يحمله التصوير من معنى ونقلها إلى الأعماق ليخلق منها واقعية جديدة باحثاً عن مطلق خاص به يكمن في جوهر هذه الأعماق أو مستواها الخفي اللامرئي، بوصفه محركاً للشكل الظاهري العياني، في إصلاحات عليها بدءاً من (صهرها داخل وعي علمي جديد مستند إلى العلم والتكنولوجيا وتناقضات الحياة المادية وصراع القوى الانتاجية وعلاقات الإنتاج. كما سيتوجب هنا تفريغ الرسم من حسيته البدائية المعتمدة على الإمكانات البصرية، ليستعاض عنها بحسية أرقى يحققها تداخل العلم والفن)[1].

إن هذه الواقعية في نظره لم تعد تسجّل اللحظة المتمظهرة من المشهد الواقعي أو تفاصيلها الدقيقة كما هي في وجودها الحي، بل هي واقع آخر يقام على أنقاض الواقع القديم أو يكون بعيداً عنه، إلا أنه يتماثل معه في الوقت نفسه من حيث عدم التخلي عن المحيط البيئي أو الانسلاخ منه مهما اتجهت درجة التجريد نحو الشكل الخالص، وفي أقصى حالات التغريب، ويظل أثر الطبيعة قائماً داخل هذا المنجز وإن كان خفياً وغير مرئياً. بيد أن هذه الواقعية تعبر عن طموح الإنسان الجديد للسيطرة

[1] الصائغ، صادق: واقعية الكم .. شفرة المستقبل، مجلة الثقافة الجديدة، ع328، 2008، ص171.

على مستوى آخر من الطبيعة، ذلك الذي أسماه (صبري) (المستوى الذري)، بمعنى الانتقال إلى داخل الذرة، أو الموناد ات التي تشكل الظاهرة الكلية وتعبر عنها، وهذه الذرات تمثل الأشياء المادية التي نراها ظواهر حقيقية في الزمان والمكان. والحقيقة المطلقة التي تؤسس هذه الظواهر هي الطاقة أو القوة، التي تسهل لنا التعرف على شعورنا وإعادة اكتشاف الصلة، التي تربط الإنسان بالآخر أو بالمجموع ومن ثم الوجود، (شكل 5).

وبنفس الطريقة التي يقوم بها العلم بتحليل الطبيعة ووصفها من الأعماق أو وصف مظهرها الخارجي يستطيع الفن أن يقوم بهذه المهمة، إذ ستكون الواقعية الجديدة شبيهة فقط من ناحية الشكل بالفن التجريدي، أي أن اللامرئي هذه المرة يتحول إلى مرئي عياني، وجعل الشكل متبوعاً لا تابعاً يُفسر الخفي والمستتر في المعاني من خلاله، بما يعيد للأذهان الثورات الفنية الكبيرة، التي نزعت إلى الأسلوب نفسه وإن اختلفت في طبيعة المرامي والأهداف ويفسر لنا من جهة أخرى توفيقية ثانية بين اتجاهين متعارضين في التصور الأولي تقوم على المزاوجة والتماهي بين الواقعي والمجرد، وإيجاد تفسيرات مقنعة لهذا التعالق تكون عناصره الأساسية هي السطوح اللونية فقط بكل ما تحمله من دلالة ومرجعية علمية تشتبك مع التصورات الخاصة بهذا المنهج والتوجه.

وإن هذه الواقعية تقوم بقلب الفن التجريدي رأساً على عقب وإيقافه على قدميه بحسب تعبير (صبري)[1]. وبالإشارة إلى التجريدية فإنه يحدد هوية الفن المتصيّر الذي يتمظهر على أساسه الواقع والمحيط العيني، لا بموجوداته المرئية، بل من خلال علاقاته البنيوية ومحمولاته الدلالية، التي تحيل في نسقها التأويلي إلى مداليل قد تكون واقعية، في سعيه لإيجاد فن شكلي وسطح تصويري يعتمد على الواقع ويحاول في الوقت نفسه التخلص من عوالق ذلك الواقع وشوائبه. تلك الواقعية التي نعتها فيما بعد (بواقعية الكم) كونها ترتبط بشكل واضح وكبير بفعل الوجدان، وتعد شرطاً من شروط تحديد الجمال الذي يروق للجميع بعيداً عن التصورات العقلية المتعالية، وترفض التفسيرات المسبقة عن ذلك المنجز أو وجهات النظر المحددة سلفاً، لأن هذا المنجز يفرض المعنى على التجربة بدلاً من أن يشاهد المعنى على التجربة.

[1] للمزيد، ينظر: صبري، محمود: واقعية الكم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

ومن تأثيرات المنهج النظري والأفكار العلمية الساندة للخطاب البصري إنحاز (كاظم حيدر) لمشروعه التأسيسي وكشوفاته التي وضعت حداً لطرازية الإيحاء والوصف متجهاً صوب ما هو تحليلي تركيبي، إذ أن تأثير المعطى الواقعي سواء كان دينياً أو سياسياً له الأثر الواسع في منجزه العياني، وأضحت مضامين الشهادة والبطولة جزءاً مهماً من موضوعاته، التي تحتفي برموز عربية وعراقية لها حضورها داخل التصورين، بما يستوي مع حضورها الإنساني بشكل عام ساعياً إلى إضفاء صفة العالمية على تلك الرموز متأثراً بمنهج (الواقعية الاشتراكية) النقدي، لأنه (ذات منزع علمي ووصفي ينصرف عن التفكير في الغايات) [1]، حيث حركية الواقع وسيرورة التاريخ ضمن أنساق التطور الإجتماعي، وبالتالي تصبح تأثيرات الفكر على الواقع جلية وتجعل منه أداة للتغيير وليس لمعرفة ذاته (علينا أن نسعى لتغيير العالم، لا لفهمه فقط) بحسب ماركس. وهذا ما يفسر إنحياز (حيدر) للقضايا الإنسانية والعربية وإلتصاقه بها لتكون موضوعات لأعماله الفنية. فصوّر فواجع التاريخ ليجعل منها وثائق أزلية للصراع بين الخير والشر، مستخدماً لذلك وسائل تعبيرية معاصرة، بعد أن خلع عنها اللباس التاريخي والجغرافي الذي ترتديه ويتيح المجال واسعاً أمام المتلقي وهو يواجه الألم الإنساني المحض والخسارات، التي تتعرض لها الإنسانية على مر التاريخ، (شكل 6).

[1] غارودي، روجيه: ماركسية القرن العشرين، ت نزيه الحكيم، منشورات دار الآداب، بيروت، 1968، ص197.

الخاتمة:

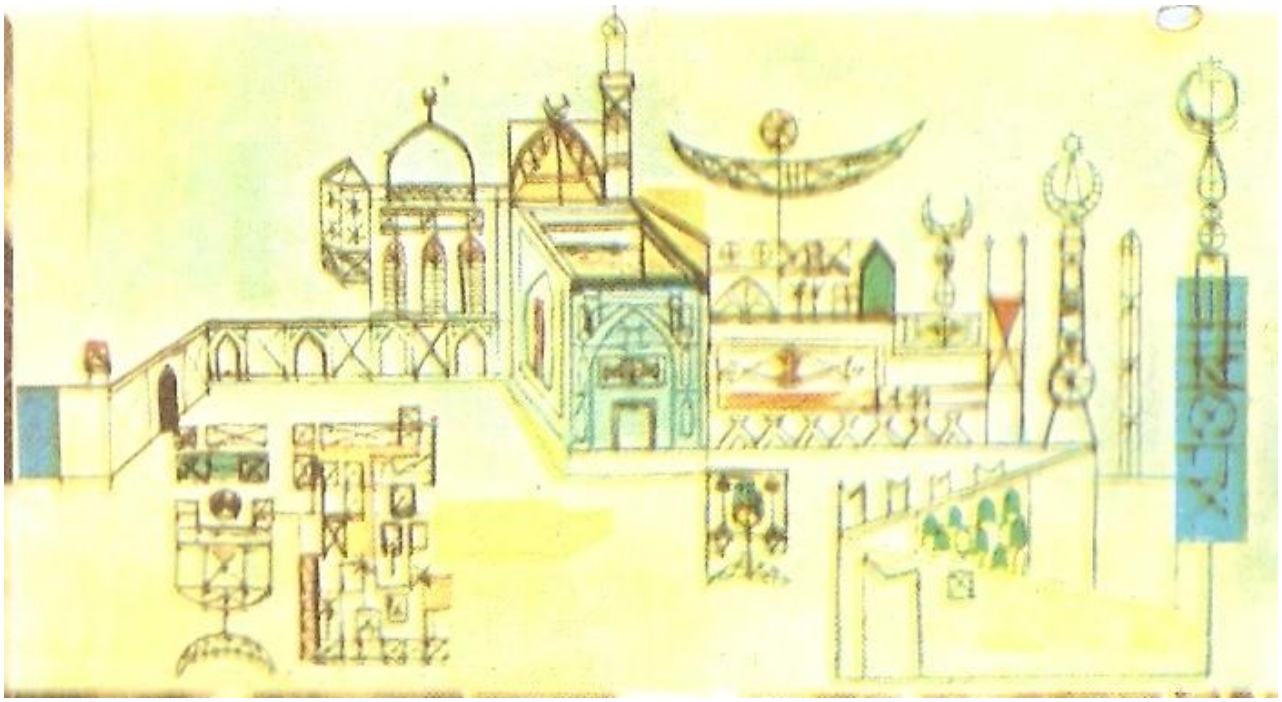
إن مبدأ التوسطية بين طرائق الحداثة وآليات إنتاجها وأنساقها الثقافية الحاضنة وبين الموروث وضغوطاته على ذات الفنان النازعة نحو التجديد والتحديث والتكيف مع متغيرات الواقع هو اللحظة المميزة في الفن العراقي المعاصر والحل الأمثل للتخلص من الاحتكاك بثقافة الآخر وايجاد مقاربات موضوعية بين كلا الاتجاهين من خلال هضم كل منهما وتمثله أيضاً ليتيح للفنان الإشتغال المتفرد والخصوصية التي اتسمت بها رسوماته. وهذا الفعل نابع من تلاقح ما هو فاعل في ضروب التاريخ ومصنفاته الحضارية ومدوناته البصرية مع اختلاف الأزمنة، والاغتراف من التراث الإنساني قفزاً على المحلية والأقليمية.

فقد عاد (بيكاسو) من قبل إلى الفن الأفريقي ومتاحفه والفن المكسيكي ورسومات الأطفال وتعلم من كل هذا، ونقّب غيره في مواقع الجمال في الفنون الإسلامية والشرقية. ولكن الكيفية التي تتمظهر فيها تلك الرؤى بصور حداثية تتلاءم مع روح العصر هو السؤال الأهم الذي يحاصر مخيلة الجميع. وقد تمكن الفنان العراقي الإجابة عن ذلك، عندما جعل الاتساق والانسجام مع القديم والجديد أساساً لطبيعة تحركه، الذي نتج عنه شكلاً جديداً مختلف عن كل المرجعيات التي أحاطت به وأثرت فيه ليشيد لنفسه نسقاً خاصاً تعضده البنيات المتباينة عبر التاريخ الفني.

المصادر

١. آل سعيد، شاكر حسن: جواد سليم والآخرون، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
٢. ـــــ، ـــــــــ: فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988.
٣. باشلار، جاستون: جماليات المكان، ت غالب هلسا، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1980.
٤. جبرا، جبرا إبراهيم: الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، ص1967.
٥. ـــ، ـــــــــ: العودة من مدارج المجهول، مجلة المثقف العربي، ع4، 1971.
٦. الزيدي، جواد: مدونة البصر، إرث الطين.. وذاكرة الزيت، دار الصباح للنشر، بغداد، 2008.
٧. الصائغ، صادق: واقعية الكم .. شفرة المستقبل، مجلة الثقافة الجديدة، ع328، 2008.
٨. صبري، محمود: واقعية الكم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

٩. عبدالأمير، عاصم: الرسم العراقي.. حداثة تكييف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004.
١٠. غارودي، روجيه: ماركسية القرن العشرين، ت نزيه الحكيم، منشورات دار الآداب، بيروت، 1968.
١١. نادر، سهيل سامي: البحث عن أثر داخل الثقافة، مجلة فنون عربية، ع7، 1982، لندن.

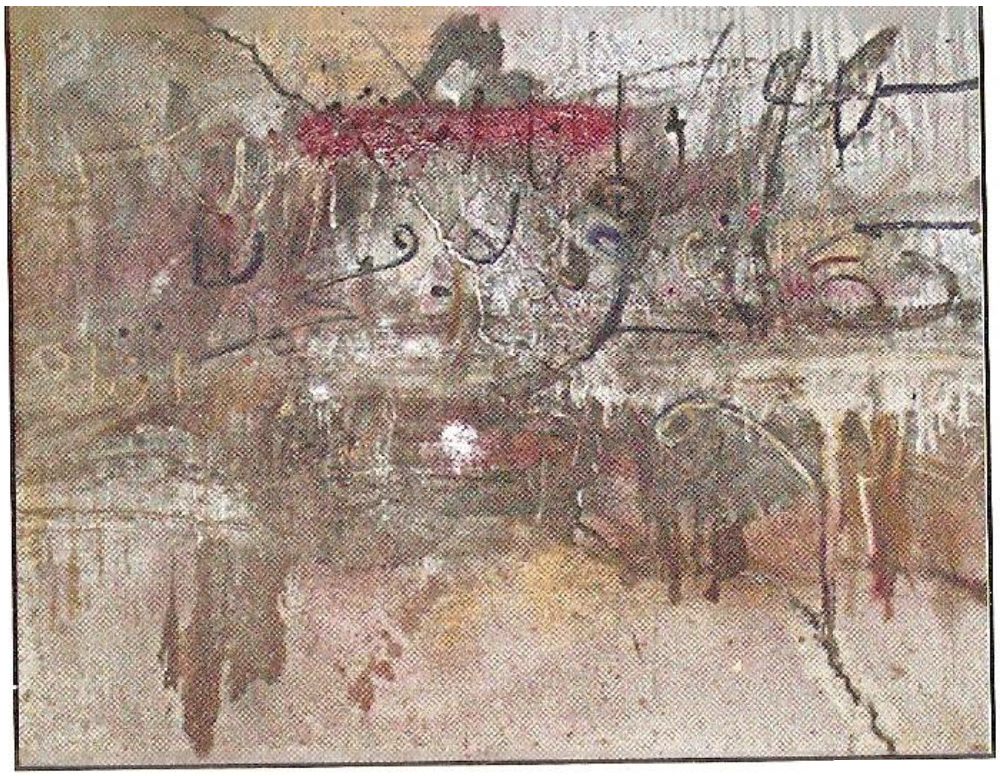


شكل (1)

جواد سليم

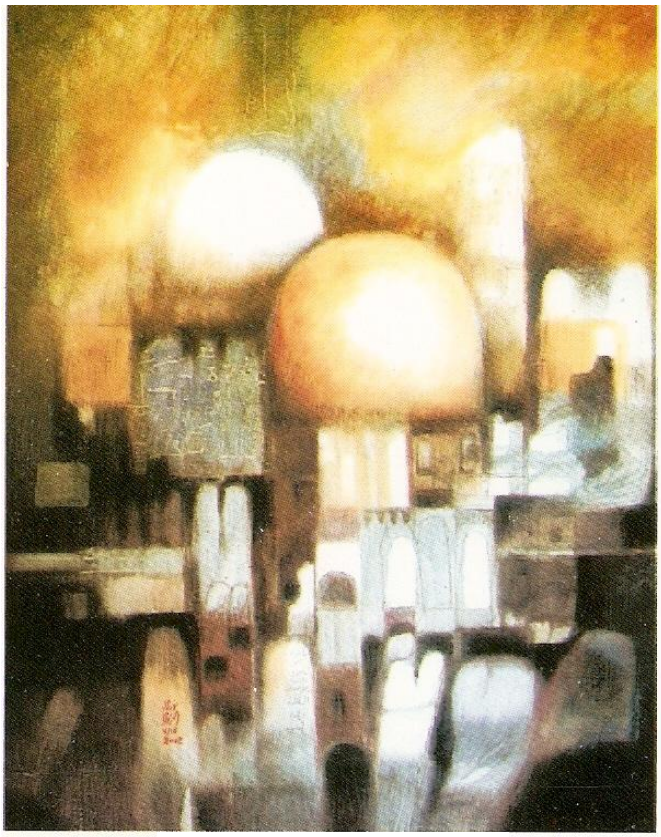
شكل (2)

فائق حسن



شكل (3)

شاكر حسن آل سعيد



شكل (4)

نوري الراوي

شكل (5)

محمود صبري

شكل (6)

كاظم حيدر