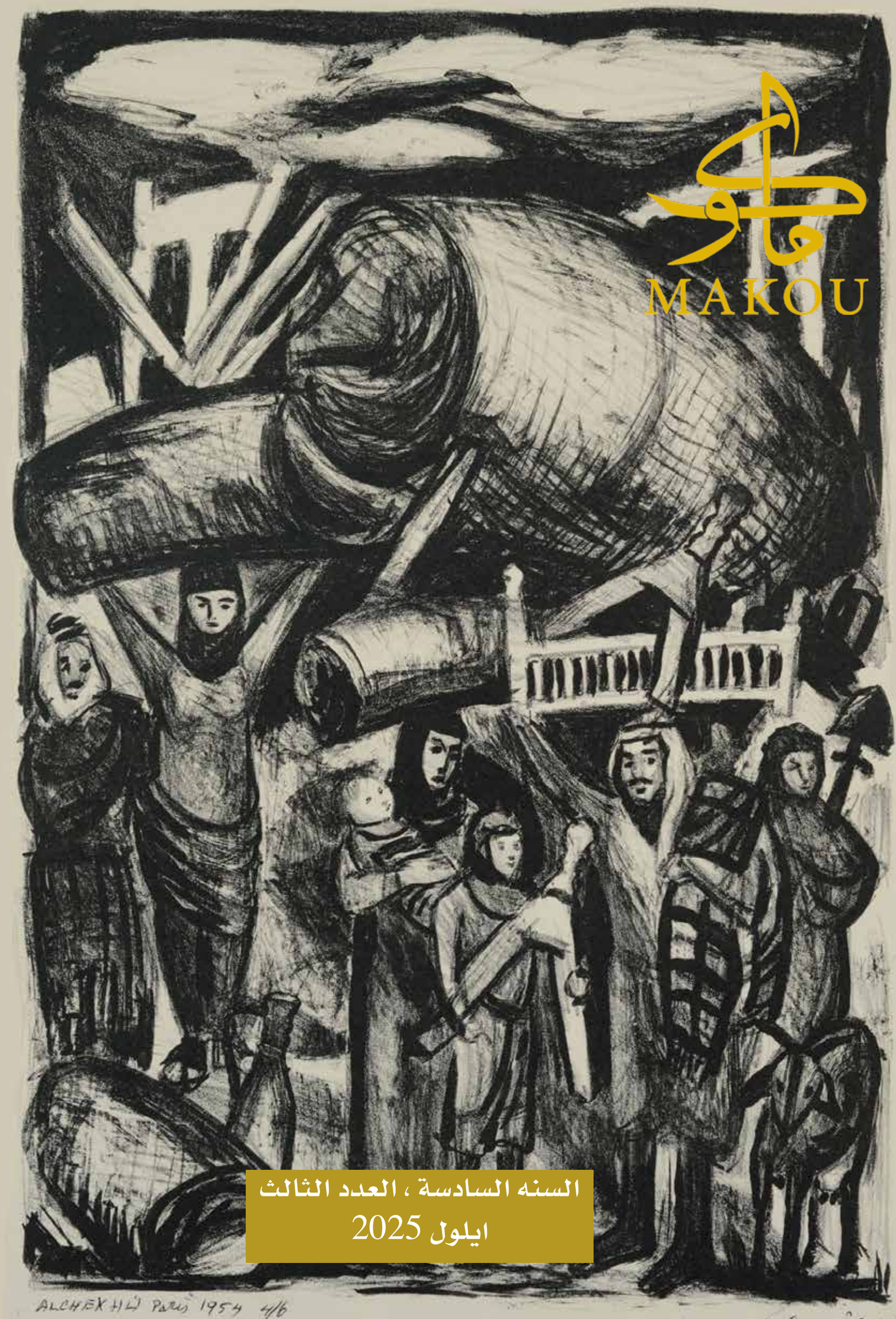


ماكو
MAKOU

السنه السادسة ، العدد الثالث
ايلول 2025

الفنان جعفر كاكائي، حفر على المعدن. 38 x 84 سم. غير مؤرخة

هذا العدد من «ماكو» مكرس للطباعة الفنية كالغرافيك والحفر على الزنك والحجر والخشب وغيرها، وسيتحدث عن التاريخ المتناثر لهذا الفن في العراق، وتأسيسه التالي الذي جرى أكاديميا، عن الأساتذة والتلاميذ، ومجاميع المحترفات العراقية التي مارست هذا الفن وأبدعت فيه.

تعود أقدم إشارة لفن الطباعة الفنية لعام 1945 بعمل محفورة على اللينيوم للفنان جميل حمودي إلى جانب أعمال أخرى لعام 1949، ووجود عمل لبهجت عبوش من العام نفسه ، كذلك أعمال ليثوغراف للفنان إسماعيل الشيخلي تعود لفترة دراسته في باريس عام 1954. بعد هذه التجارب الفردية أرسلت البعثات العراقية الفنان رافع الناصري إلى الصين وعند عودته نظّم أول معرض شخصي لفن الكرافيك عام 1966 على صالة آيا للمعماري رفعة الجادرجي، ثم سافر نفس الفنان عام 1967 مع هاشم سمرجي وسالم الدباغ بزمالة من مؤسسة كولبنكيان للعمل عامين في محترف غرافور في لشبونه. هناك نظّم الفنانون الثلاثة معرضاً لنتاجاتهم في صالة المؤسسة ومن بعدها في بيروت وبغداد.

يُعد تأسيس أكاديمية الفنون الجميلة 1962 واستقدام الفنان البولندي رومان ارتيموفسكي شرارة الاهتمام بالتجربة المعاصرة لفن الحفر والطباعة، وبرزت أسماء مثل يحيى الشيخ، مهدي مطشر، هاشم سمرجي ، كما أسهم رافع الناصري من جانبه بتنمية هذا الفن عبر تأسيسه محترف للطباعة في معهد الفنون الجميلة لتظهر أسماء أخرى مثل عمار داود، مظهر أحمد، وغيرهم. كانت سنوات السبعينات ذروة النشاط لهذه التجربة حيث نظمت معارض شخصية عديدة لكاظم حيدر، يحيى الشيخ، فائق حسين، مهدي مطش، سعاد العطار وسامي حقي.

وعلى الرغم من نشاطات المحترف الذي أسسه رافع في بغداد، إلا أن الاهتمام في هذا الحقل بدأ يضعف مع تردي ظروف العراق السياسية، حتى تجربة الفنان إسماعيل فتاح واهتمامه الجديد بالعمل الطباعي في التسعينات مع محترف أسس في بغداد، افتقرت للجانب المهني من حيث توثيق كمية المطبوع مما خلقت شكوكاً في قيمة هذا النوع من الأعمال. ومع سنوات الحصار تفرق الفنانون المعنيون بهذه التجربة، ولم تعد هناك غير نشاطات فردية محدودة. بيد أن الفنانين الذين غادروا العراق حققوا نجاحات مهمة على الصعيد الدولي مثل عمار داود ومظهر أحمد، وظهرت أسماء جديدة كنزار يحيى، وهيمت محمد علي وآخرين..

تقدم «ماكو» في هذه العدد السيرة العراقية لهذا الفن بكل تفاصيلها وإنجازاتها وشخصيات الفنانين الذين أسهموا في وضع خطوطها الإنتاجية المثيرة.

الفنان اسماعيل الشيخلي، 1954.
ليثوغراف. 42 x 32 سم

الفنان جعفر كاكائي، 1988.
حفر على المعدن. 76 x 56 سم

رافع الناصري السفر الى البرتغال.
يحيى الشيخ الاكاديمية الأولى (الملغاة) والدرس الأول.
بورتفوليو لاعمال يحيى الشيخ.

شاكر حمد رومان ارتموفسكي الذي علمنا الكرافيك.
سهيل سامي نادر صورة فنان ستيني وقرينه المستوحش.
د. كاظم شمهود فائق حسين، الفنان، الحفار،الشاعر، عاش غريباً ومات في المهجر.
عمار داود رافع الناصري، وجيل الغرافيك العراقي في الثمانينات.
ناصر مؤنس حوار مع الفنان مظهر احمد.
رافع الناصري المقاومة من خلال الابداع.
حسين الطائي عمار داود، الحفر بوصفه تقنية لرسم الضوء

وثائق
بورتفوليو قرن من الكرافيك العراقي.
ماكو 2
مقداد عبد الرضا حب بالأبيض والاسود
متابعات
مي مظفر جائزة رافع الناصري السنوية لفن الكرافيك
ماكو 3 بغداد بعيون الفنانة لورنا سليم

تشكر مجلة ماكو إرشيف كل من الفنان رافع الناصري، هاشم سمرجي ، يحيى الشيخ ، عمار داود، مظهر أحمد، ضياء العزاوي، المتحف البريطاني والفنان مقداد عبد الرضا.

الفنان رافع الناصري، 1963

تذكارات الفنان رافع الناصري

عن المدن والصداقات.. والغرافيك!

السفر إلى البرتغال

بعد مرور أسبوع واحد على انتهاء حرب حزيران 1967 (النكسة) صدر أمر رسمي من وزارة التربية العراقية بإيفادنا إلى لشبونة في البرتغال للتمتع بزمالة مؤسسة كالوست كولبنكيان للتدريب والاطلاع على فن الغرافيك المعاصر في محترف تابع للمؤسسة يدعى (غرافورا). كنا ثلاثة فنانين عراقيين، هاشم سمرجي وسالم الدباغ وأنا، رشحنا من قبل جمعية الفنانين العراقيين وبتوصية من الفنان البولوني رومان آرتوموفسكي (أستاذ فن الغرافيك في أكاديمية الفنون الجميلة آنذاك) حين كان السيد روبرت كولبنكيان نائب رئيس المؤسسة في زيارة لبغداد. وبعد أن اكملنا المعاملات اللازمة سافر زميلي هاشم وسالم أولاً وتأخرت أنا قليلاً لغاية بداية شهر سبتمبر / أيلول وكان خط رحلتي يمر عبر أثينا ثم روما وأخيراً لشبونة على ثلاثة خطوط جوية مختلفة.

في أثينا مكثت ثلاثة أيام وفيها تمتعت كثيراً بما تجود به هذه المدينة من عراقة وجمال ودفء إنساني، ما عدا موقف واحد أزعجني جدا ووضعني أمام حالة جديدة وغريبة لم نعتد عليها سابقاً، فعندما كنت أقف مع صاحب الفندق اليوناني في البهو الأمامي نتبادل أطراف الحديث بانسجام ومتعة، دخل أحد أصدقائه فقدمني له على أني فنان من العراق، وبعد أن مددت له يدي للمصافحة رفض أن يمد يده وأبدى غضبه وانزعاجه لأنني عربي، فغضبت بدوري وعبرت له عن مدى قلة أدبه. وقد اعتذر صاحب الفندق بعد ذلك عن هذا التصرف الشاذ على الشعب اليوناني، لكنني بقيت في حالة ذهول وانزعاج إلى أن غادرت أثينا في تلك الليلة متوجهاً إلى روما.

في روما عادت نفسيتي إلى طبيعتها الأولى بعد أن التقيت أستاذي الرائع خالد الرحال وكنت بصحبته طيلة الأيام الأربعة هناك. كان يقضي جزءاً من الصباح في مقهى (السنيور جينو) وهو مقهى صغير يلتقي فيه معظم طلبة الفنون العرب الدارسين في أكاديمية فنون روما، وكان الأستاذ خالد يتخذ من الممر الخلفي للمقهى، وعرضه لا يتجاوز المترين، مرسماً له، وينتج فيه لوحات صغيرة موضوعها الخيول والثيران بحركات وأحجام مختلفة على خلفيات ترابية اللون، وكانت عدته طاولة صغيرة وبضعة ألوان ورمل وصمغ وأنبوب بلاستيكي للماء. كنت في بعض الأحيان أقف بجانبه عندما يرسم وهو يحدثني عن ذكرياته ومواقفه الطريفة في بغداد ومنها قصته مع الفنان فائق حسن وخلافهم على صداقة فتاة بغدادية جميلة كانت طالبة في المعهد، وقد جرح يده وسال دمه وهو يمثل لي كيف فتح السكين (أم الياي) ليضرب بها أستاذنا فائق، وبعد لحظات عاد ليغسل اللوحة بالماء كجزء من أسلوب عمله ويغسل الدم من يده ويلفها بالقماش وكأن شيئاً لم يكن، إلا قلقه الشديد من أن تعرف زوجته الإيطالية (لوجيانا) بالأمر.

بعد أن يكمل رسم لوحاته، وكان ينتج ما بين أربعة إلى خمس لوحات صغيرة يومياً يعطيها إلى الغالريات المنتشرة في (بيازا ذي بوبلو) لتسويقها.

السيد روبرت كولبنكيان

بعدها كنا نذهب إلى المتاحف والغالريات والأماكن الأثرية والمطاعم التقليدية، وكان كل من يلتقيه يحييه بمحبة ويدعوه (كالد دي روما).

ومع إني كنت قد زرت روما سابقاً (عام 1965) وأعجبت بها، فإن إعجابي ازداد كثيراً حين شاهدتها بعين الفنان خالد الرحال هذه المرة. وقد زرت روما عدة مرات بعد ذلك كان آخرها عام 2005 وذهبت خصيصاً إلى الشارع المتفرع من (بيازا ذي بوبلو) بحثاً عن مقهى السنيور جينو فلم أجده بعد أن تحول إلى محل لبيع الملابس

الحديثة .

في عام 1986 شارك العراق في ترينالي نيودلهي العالمي، وقد تشكل الوفد المشارك في هذا المعرض من الفنان شاكر حسن آل سعيد والفنان خالد الرحال، وكاتب هذه السطور، ومع أننا سعدنا جدا بما قدمنا في المعرض والفعاليات المصاحبة له، لكنني شخصياً كنت أعيش محتاراً بين شخصيتين متناقضتين تماما، بين آل سعيد المفكر الصوفي الزاهد، وبين الرحال الرجل الدنيوي بامتياز، وقد انعكس ذلك على نشاطاتنا الاجتماعية المختلفة طيلة عشرة أيام قضيناها في ربوع الهند الرائعة بتراثها العريق وجمال طبيعتها الأخاذة.

في لشبونة

في لشبونة سكنا أول الأمر في بانسيون صغير يقع على (أفنيدا دي ربيليكا) وهو شارع رئيسي في هذه المدينة، وكان خط الترامواي القديم يسير بمحاذاة هذا البانسيون، بل بالقرب من شباك غرفتي تماما . لم أنم في أول ليلة بسهولة كما الليالي التالية إلى أن اعتدت عليه وأصبح جزءاً من توقيت ساعتي البيولوجية وبت أعرف متى يبدأ في الصباح ومتى ينتهي في الليل. مكثنا قرابة الشهر في هذا البانسيون، وتعرفنا من خلاله على بعض من العادات البرتغالية ومنها طرق المأكل ومظاهر الملبس والتعاملات اليومية، وفيه أيضا تعلمنا مبادئ اللغة البرتغالية مع أستاذة معتمدة من قبل مؤسسة غولبنكيان كانت تأتي يومياً لتدريسنا اللغة بالطرق الحديثة، وكنا نتردد يومياً على محترف غرافورا لنتأقلم مع طبيعة العمل الجديدة إلى أن وجدنا شقة حديثة وكبيرة وقريبة من مكان عملنا تضمنا ثلاثتنا وفي الوقت نفسه توفر لنا استقلال كل واحد منا حيث بدأنا نرسم ونتواصل مع أصدقاء وصديقات جدد.

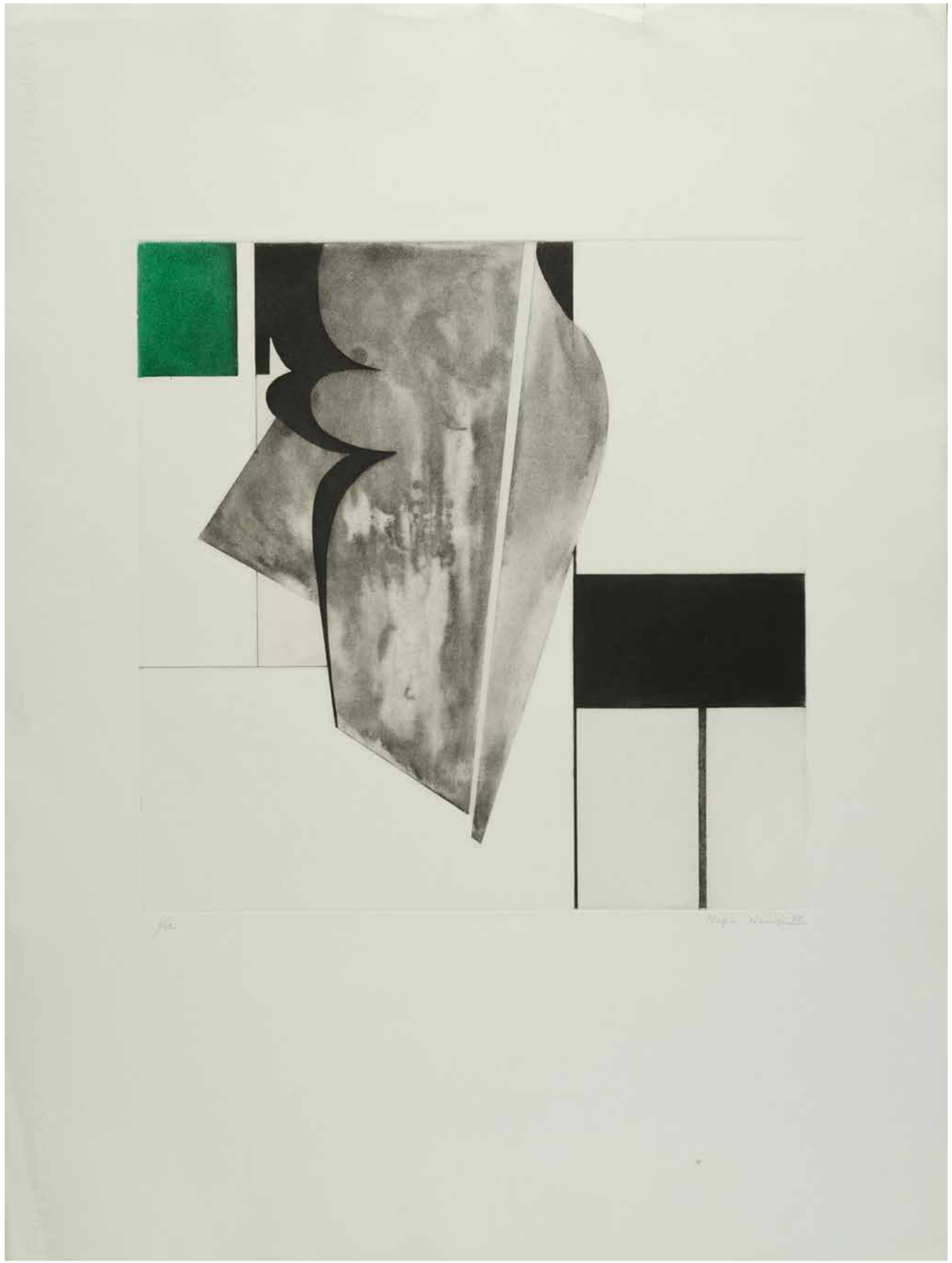
ومن هذا الإنتاج أقمنا ثلاثتنا بعد ثلاثة أشهر من وصولنا، أول معرض مشترك للرسم على قاعة الجمعية الجغرافية البرتغالية الذي لاقى استحساناً طيباً من قبل الفنانين والنقاد، فكتبت عنه الصحافة اليومية والأسبوعية جيدا، وأجرت محطات الإذاعة مقابلات معنا (أقتنت مؤسسة غولبنكيان إحدى لوحاتي وهي من ضمن مجموعة متحفها الآن). في هذا المعرض عرضت أعمالاً ورقية فيها بعض من الكولاج والحبر الصيني والورق الياباني، وأذكر أني استخدمت في واحدة منها كلمة (جي تيم) الفرنسية (أحبك) بحروف لاتينية قبل أن أكتشف الحرف العربي وجمالياته.

محترف غرافورا

ربما هي الصدفة التي عرفتني على مادة الأكرليك والحرف العربي معا، وهما حالتان أساسيتان ستؤثران على مجمل ما سأنتجه من أعمال فنية لاحقاً. أما الأولى أي ألوان الأكرليك، فأني ولسبب ما لم أعد قادراً على استنشاق رائحة الألوان الزيتية في الأمكنة المغلقة لأنها تسبب لي حساسية جلدية، فكان الحل استبدالها بألوان الأكرليك المكتشفة حديثا لتصبح المادة الأساسية في لوحاتي على الورق أو القماش، ولتصبح رديفاً رائعاً لأعمالي الطباعية وخاصة تقنية الاكواتنت في حالة الحفر على النحاس لأن كلاهما الرسم أو الطباعة لهما شفافية الألوان المائية التي ابتغيها وأصر على تحقيقها فهي جزء من بحثي الفني الذي يعتمد على حساسيات الشرق وتقنيات الغرب.

وأما الحالة الثانية وهي استخدامي للحرف العربي في لوحاتي المرسومة أو المطبوعة فقد جاءت تعبيراً عن المرحلة الحياتية الجديدة التي أمر بها مراقباً ومتفاعلاً مع الأحداث والتغيرات الثورية التي تمر بها أوربا خاصة والعالم عامة، إذ تتغير وتتجدد وتتطور ممارسات ومفاهيم جديدة للحرية والديمقراطية، وكثير منها يخص الفنون والآداب، وكذلك السلوك الاجنماعي والثقافي والسياسي وكل مناحي الحياة. إنه التغيير الجذري لما بعد الحرب العالمية الثانية. كل هذا انعكس بشكل من الأشكال على التقنيات ووسائل التعبير في الفن.

وفي خضم هذه الأجواء الثقافية وجدت نفسي أنقاد بشكل طبيعي وتلقائي نحو



الفنان رافع الناصري

الأسلوب التجريدي ونحو استخدام الحرف العربي كشكل أساسي في تكوين العمل الفني سواء في الرسم أوالطباعة للاستفادة من جمالياته، ولإضفاء نوع من الخصوصية والتميز عن أقراني وزملائي الفنانين التجريديين، وهو بالتالي نوع من تأكيد الهوية.

محترف غرافورا

يقع محترف (غرافورا) في وسط لشبونة القديمة ويطل على أهم ساحاتها (ساحة كامويش) وبالقرب من المحترف أسواق ومطاعم ومقاهي ومكتبات ودور سينما ومحلات أزياء. ومن أشهر المقاهي البرازيلية (برازيليريا كافيه) التي تطل على تمثال الشاعر الكبير (شيادو) وكان يتردد على المقهى طيلة اليوم رسامون وكتاب وموسيقيون وراقصو بالية وشعراء ومنهم الشاعر البرتغالي المشهور (فرناندو بيسوا). في هذه المقهى كان السنيور (جواو أوغن) يحتسي قهوته الصباحية مع بضع قطرات من البراندي قبل أن يأتينا إلى المحترف محمر الوجه مع ابتسامة مشرقة وصباح الخير (بون دية) يوزعها على كل واحد منا، ثم يجتمع مع السنيورة (أليس جورج) والسنيور (مارسال) خبير الطباعة، ثم معنا جميعا لنبدأ عمل ذلك اليوم. كان المحترف مقسماً إلى بضع قاعات منفصلة ومتصلة في الوقت نفسه، ما عدا مدخل البناية الذي خصص للمعارض الدائمية والمؤقتة ويدعى (غالريا غرافورا). ولهذا الغالري سمعته الجيدة في الحياة الثقافية البرتغالية. في القاعة الرئيسية نمارس الحفر على النحاس والزنك حيث يحتل مكبس الطباعة المكان الأكثر أهمية يقف بجانبه ويعمل عليه دائما السنيور مارسال بطوله الفارع وشعره الأشيب وأناقته الدائمة. أما الطاولة المقابلة للشباك الكبير المواجه للشارع الذي يأتي منه الضوء مباشرة فهو من نصيب السنيور أوغن (الفنان البرتغالي المعروف جواو أوغن) يعمل عليها محفوراته النحاسية المملوءة بالتفاصيل الصغيرة ودرجات الألوان العديدة، ودائما مشاهد من الطبيعة البرتغالية التي عرف بها كرسام مهم في حركة الفن البرتغالي المعاصر.

أما السنيورة (أليس) فهي توزع وقتها بين عملها الخاص في الحفر على النحاس، ولها أسلوبها المتميز في تجريد الطبيعة البرتغالية (وهي أيضا رسامة معروفة، وكانت زوجة الفنان البرتغالي العالمي خوليو بومار)، وبين الإشراف على تطور أعمالنا الفنية حفراً وطباعة. وهي التي علمتني طريقة الفنان الانكليزي (هايتر) في الحفر والطباعة والتي تعتمد على لزوجة ألوان الطباعة وصلابة أو ليونة الرولة التي توضع بواسطتها طبقات الألوان على صفيحة نحاسية واحدة فقط. ومن جانب آخر، تشاركنا شؤوننا وبرامجنا اليومية وترعانا بحنان ومحبة خاصة.

كنا نقضي معظم ساعات النهار وربما جزءا من الليل في هذه القاعة (ولدى كل منا مفاتيح إضافية للمحترف). أما القاعة الثالثة فهي مخصصة للطباعة الحجرية (ليثوغراف) وفي وسطها مكبسها الخاص المتميز بشكله التقليدي الجميل، ويعمل عليه أيضا السنيور مارسال بكل ثقة واقتدار. لكننا لا نتردد على هذه القاعة كثيرا لتفرغنا الكامل للحفر على النحاس، ومع هذا فقد حاولت إنتاج عدد قليل من لوحات الليثوغراف وأهمها واحدة بالأسود والأحمر انتشرت كثيرا في لشبونة وبيروت ولندن وبغداد.

الفنان رافع الناصري، الفنان سالم الدباغ والفنان هاشم سمرجي مع مجموعة من فناني محترف غرافورا. لشبونه

الفنان رافع الناصري، الفنان سالم الدباغ والفنان هاشم سمرجي مع أحد مشرفين محترف غرافورا

الفنان رافع الناصري، الفنان سالم الدباغ والفنان هاشم سمرجي مع مجموعة من فناني محترف غرافورا. لشبونه

كان الفنانون العاملون معنا ومعظمهم ممن يتمتع بزمالة من مؤسسة غولبنكيان، قادمين من البرازيل، منهم الفنانة المعروفة (إيزابيل بونش)، أو من إسبانيا أو فرنسا وكذلك من البرتغال نفسها (فرناندو كلاو، ومانويلا جورج، وفيكتور دي الميدا، وايدا ريس (زوجة الكاتب البرتغالي الكبير خوزيه ساراماغو الحائز على جائزة نوبل لاحقا) وغيرهم. كنا نعمل معاً ونعيش حياة منسجمة، نعمل طوال النهار ونسهر في مقاهي ومطاعم وملاهي لشبونة المنتشرة في ساحة روسيو أو في حي (ألفاما) القديم، نتمتع كثيراً بألحان ألفادو والنبيذ الأحمر في هذه المدينة الجميلة الهادئة والآمنة الواقعة على سبعة جبال، يحكمها الجنرال (سالزار) بقبضة من حديد.

في يوم من أيام الأحد كنا ثلاثتنا نمشي في أحد الشوارع المتفرعة عن ساحة روسيو ونحن في حالة نشوة نتكلم العربية وإذا برجل أنيق يرتدي الملابس المدنية يعترض طريقنا ويسألنا عن اللغة التي نتكلم بها ويطلب أوراقنا الثبوتية، حين تجرأتُ وسألته عن صفته الرسمية قال إنه من رجال الأمن، فطلبت منه الاطلاع على بطاقته الشخصية فأخرجها من جيبه وإذا بها صادرة من دائرة المخابرات ومعها ميدالية ذهبية. فقلت له إنها ميدالية جميلة ونحن فنانون من العراق وضيوف على مؤسسة غولبنكيان، فاعتذر بأدب جم واستمر في طريقه.

مع الشيخ السيد روبرت كولبنكيان و مشعان الفيصل أحد مشايخ قبيلة شمر ويصاحبهم الفنان هاشم سمرجي

معرض لانتاجات الفنان رافع الناصري، الفنان هاشم سمرجي والفنان سالم الدباغ الذي نظم في قاعة محترف غرافورا، لشبونه

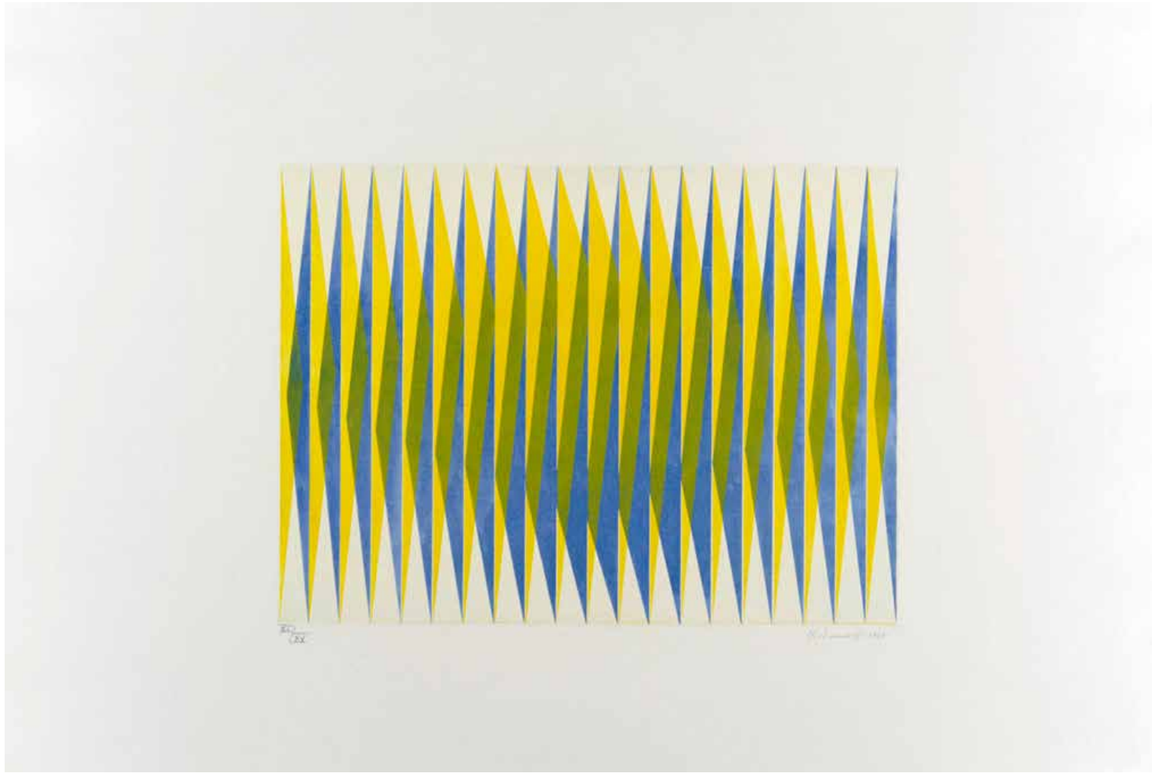
السيد روبرت كولبنكيان في زيارة لمعرض الفن العراقي 1968 بمناسبة أفتتاح بناية جمعية الفنانين العراقيين الذي تم تمويلها من قبل مؤسستهم

لم يكن في لشبونة في تلك السنين من أواخر الستينات، الكثير من العرب بل لم يوجد من العراقيين غير واحد أو اثنين عدا ثلاثتنا كما كنا نعرف (بعد الثورة البرتغالية على الدكتاتور سالزار، سكن الكثير من العرب والعراقيين في لشبونة قادمين من لندن ومدن أوربية أخرى، لأغراض تجارية ولتوفر التسهيلات الضريبية المختلفة).

لتجنب المشاكل والتعقيدات السياسية آنذاك، كان أهالي لشبونة الطيبون يقضون الجزء الأكبر من أوقاتهم في الحانات الصغيرة المنتشرة في الأحياء الشعبية لاحتساء النبيذ المحلي، أو الجلوس في المقاهي ومتابعة مباريات كرة القدم والمراهنة عليها بواسطة أوراق الحظ المسماة (توتو بولا).

كنت أتكلم اللغة البرتغالية بشكل حسن، وكانت مؤسسة غولبنكيان تكلفني بمهمة الترجمة كلما حل ضيف عراقي عليها، أذكر منهم اثنين : الدكتور عبد الكريم الدجيلي وكان أستاذاً في جامعة بغداد، والذي رافقته إلى مكتبات لشبونة القديمة والى مركز الأرشيف الوطني للاطلاع على المخطوطات العربية النادرة فيها، وكانت لهذه الزيارات متعة كبيرة لي، حيث تمتعت بصرياً بشكلها العتيق كما تمتعت بأشكال خطوطها العربية الرائعة ومضمونها العميق، لاسيما تلك الرسائل الرقيقة والجميلة المتبادلة بين الملوك العرب والملوك البرتغاليين أبان الحكم العربي الإسلامي لإسبانيا والبرتغال.

أما الشخصية الثانية، فهو الشيخ الجليل مشعان الفيصل أحد مشايخ قبيلة شمر في شمال العراق، وقد جاء إلى لشبونة ضيفاً شخصياً على السيد روبرت غولبنكيان رداً على زيارة كان قد قام بها غولبنكيان إلى مضايف شمر في (مشيرفة) في وقت سابق من تلك السنة. ثم أصبحت قريباً من الشيخ مشعان بعد أن عرف بأني ابن فلان وابن أخ فلان، فهو يعرف والدي وعمي جيداً. كان حضور الشيخ في الأمكنة العامة غريباً ومدهشاً للناس، تستوقفهم هيئته الوقورة بملابسه العربية وعباءته البيضاء المقصبة بالذهب. في أحدى الأمسيات دعا السيد روبرت الشيخ مشعان لحضور عشاء رسمي في أحد أفخم مطاعم لشبونة كما وحضره كبار موظفي المؤسسة، ورفع العلم العراقي على الطاولة تقديراً للضيف الكبير. جلست بجوار الشيخ أترجم له ما يدور من أحاديث أثناء تقديم العشاء الذي تخللته الموسيقى والرقصات الشعبية البرتغالية، وكان سعيداً لغاية ما قدُم له صحن في وسطه نصف كرة



الفنان هاشم سمرجي

صغيرة من الرز الأبيض، وهنا مال إلى جانبي يبشي استغرابه الشديد على هذه الكمية الضئيلة، ويقارنها بتل الرز الذي وضعوه أمام ضيفهم في مضارب مشيرفة، فأخبرته مازحاً عن تقاليد وعادات هذه البلدان الأوربية، فابتسم وتقبلها برحابة صدر.

كان السيد روبرت غولبنكيان شخصية محبوبة ومحترمة في الأوساط الثقافية البرتغالية، وكان يهتم بشؤوننا وراحتنا شخصياً. دعانا إلى بيته على العشاء بعد إحدى سفراته إلى بغداد، ووصف لنا حال الفن العراقي وكيف اكتشف تجربتين فنيتين لافتتين للنظر هما تجربة الفنان ضياء العزاوي في الرسم وتجربة الفنان سلمان عباس في النحت، وكلمنا عن حال الثقافة العراقية وجمعية الفنانين العراقيين ونشاطها الدؤوب. خلال الفترة الزمنية ما بين أكتوبر 1967 و يناير 1969 أنتجتُ ما يقرب من ثلاثين لوحة مطبوعة (حفر على النحاس وليثوغراف)، عرضت بعضاً منها مع زميليّ سمرجي والدباغ في معرضنا المشترك في (غالريا غرافورا) بعد انتهاء الدورة، واختارت الإدارة ثلاثا منها لتدخل المجموعة الفنية لمؤسسة كالوست غولبنكيان (موجودة الآن ضمن مجموعة متحف غولبنكيان للفن الحديث في لشبونة) ومن ثم طبعتها بنسخ محدودة العدد بلغت المائة والخمسين نسخة من كل مطبوعة لتسويقها محلياً ودولياً. وكانت مهمة التوقيع على كل هذه الأعداد من الطبعات (450 طبعة) ولأول مرة أمراً شاقاً في ذلك الوقت لكنها كانت ساعات ممتعة ومشوقة أيضا لشعوري بأهمية هذه الخطوة في حياتي الفنية الإحترافية مستقبلا.

ثم زرت لشبونة عام 1977 بصحبة مي، وقضينا فيها خمسة أيام قادمين إليها من المغرب والأندلس، فوجدتها في حالة غير مستقرة بعد الثورة على الدكتاتور سالزار. فقد بدت المدينة شبه مهملة تغطي جدرانها شعارات الثورة، وفي هوائها بعض من الحزن والألم. سكنا في فندق (بورجوا) القريب من ساحة شيادو ومقهى البرازيلية المشهورة، وفيها وجدت أستاذي جواو أوغن يحتسي القهوة مع البراندي ففرحت به وفرح بي وتذكرنا أيام العمل المضنى في غرافورا، ثم التقينا الأستاذة أليس جورج وصحبناها معنا إلى مدينة (سينترا) القريبة من لشبونة للقاء الفنان (دو سانتوش) الذي يعلّم الحفر والطباعة في مدرسة سليد في لندن.

في عام (2008) دعانا صديقنا رجل الأعمال العراقي بيرسي سكويرا إلى لشبونة لمدة خمسة أيام رائعة، أي بعد أربعين عاما من إقامتي فيها لأول مرة، فاستعدت في هذه الرحلة جل ذكرياتي الحلوة، حيث زرت محترف (غرافورا) وفرحت بتوسعته، كما فرحت حين وجدت العاملين فيه قد تعرفوا على لوحاتي ويعرفونني حق المعرفة. كما زرنا أهم معالم لشبونة، وسهرنا في حي (الفاما) القديم للاستماع إلى غناء الفادو بصوت أشهر المغنين البرتغاليين المعاصرين، ثم تمتعنا بالجلوس في مقاهي الرصيف في ساحة روسيو نراقب حركة الناس التي لا تنقطع، ولا ننسى أن نرتاد بين الحين والآخر مقهانا المفضل، كافيه برازيليرية المطلة على ساحة (شيادو) التي أصبحت قبلة للسواح بعد أن وضع فيها تمثال برونزي بالحجم الطبيعي للشاعر البرتغالي المشهور (فرناندو بيسوا) وهو جالس على رصيف المقهى تكريماً لذكراه، واعتزازاً به زبوناً دائمياً للمكان أيام زمان.

في لندن وباريس

بعد انتهائي من دورتي الأولى في غرافورا، وفي طريق العودة إلى بغداد، منحتني مؤسسة كالوست غولبنكيان شهرا إضافياً لزيارة لندن وباريس للاطلاع على الحياة الثقافية والفنية في هذين البلدين. لم تكن لندن وباريس غريبتين عني فقد زرتهما سابقاً صيف 1965 ضمن جولتي الأوربية مع شقيقيّ سامي ومنير والتي دامت شهرين. كما أنني عرفت باريس مرة أخرى بعيد ثورة الطلاب عام 1968 وشاهدت عن كثب آثار تلك الثورة على جدرانها بالكتابات الغرافيتية والملصقات الجدارية وشاهدت انتشار الدبابات العسكرية في محيط سان ميشيل وسان جيرمان وأجوائها المتوترة.

في لندن سكنت في دار الضيافة التابع لمؤسسة غولبنكيان، وكان المكان في غاية النظافة والأناقة والتنظيم، وفي صباح كل يوم كان الفطور الإنكليزي التقليدي يقدم لنا في المطعم الكبير بكثير من العناية والتقدير قبل أن ننطلق إلى برنامجنا اليومي بزيارة المتاحف والغالريات والمراكز الثقافية الأخرى، ومنها المتحف البريطاني والناشينال غالري والتيت غالري، الذي سحرني بمجموعته الكبيرة من أعمال الفنان الإنكليزي العظيم وليم تيرنر وكذلك مجموعة الأعمال المعاصرة لأساتذة القرن العشرين، وكنت أقضي الكثير من الوقت في المتحف، متأثراً ومندهشاً بروائع الأعمال التجريدية لهؤلاء الكبار من أمثال جاكسون بولوك ومارك روثكو وجاسبر جونز وسام فرنسيس وغيرهم. وقد تعرفت على بعض الشباب والطلبة الأجانب في محيط دار الاستراحة، أذكر منهم الناشط الباكستاني الأديب طارق علي، وكان ذلك بعد إلقاء محاضرته السياسية في إحدى القاعات المجاورة أيام كان رئيساً لاتحاد الطلبة الأجانب في الجامعات البريطانية.

كما ترددت على حديقة الهايد بارك يوم الأحد وأعجبت كثيرا بالخطباء الشجعان، لاسيما عندما تتعلق الخطبة بشؤون العرب والإسلام والدفاع عنهما بإصرار واضح. ناهيك عن إعجابي بحرية الرأي والرأي الآخر التي كنا نفتقدها في العراق أو البرتغال أو حتى في الصين أيام الدراسة فيها.

في باريس سكنت في فندق صغير في الحي اللاتيني في سان ميشيل، في غرفة على الرووف، وهي من الصغر بحيث يمكنني أن أمد يدي وأغسلها بسهولة في المغسلة القريبة من سريري. ومن هذا المكان الرائع، كنت أنطلق إلى أهدافي الثقافية والفنية والاجتماعية بكل يسر وسهولة بعد أن تعلمت استخدام المترو الباريسي بالرغم من أنه أكثر صعوبة من استخدام مترو الأنفاق في لندن، ربما بسبب اعتيادنا على اللغة الإنكليزية.

كانت المحطة الأولى كالعادة هي الذهاب إلى متحف اللوفر، وفيه عدت من جديد لمشاهدة الروائع الفنية التي يضمها، ولكن هذه المرة بتمعن أكثر وبتمهل وتعمق لأنني أصبحت في هذه المرة أمتلك كل الوقت الذي أحتاجه لهذه المهمة. كان الفنان الهولندي العظيم رامبرانت، الذي يسحرني دائما بألوانه العميقة واستخدامه البارع للظل والضوء، هو الفنان المفضل لدي، فكرست له الجزء الأكبر من الوقت لدراسة أعماله والتمتع بجمالياتها المبهرة، ورغم عشقي للوحاته الرائعة، فإن قسم الآثار العراقية، لاسيما السومرية أخذت جانباً مهماً من هذا الوقت أيضا.

كما زرت متحف الفن الحديث لمدينة باريس وفيه شاهدت أعمالاً انطباعية ومعاصرة، قبل أن تنتقل إلى متحف جورج بومبيدو ومن ثم متحف أورسي لاحقا. ومن الصدف الجميلة، إنني عدت إلى متحف الفن الحديث لمدينة باريس مرة أخرى كقومسير لمعرض الفن العراقي المعاصر الذي أقيم على إحدى قاعاته عام 1976 ومكثت قرابة الشهر في باريس أستكشف معالمها الحضارية على مهل وتروي.

في أحد الأيام أخذتني الفنانة أليس جورج إلى المدينة العالمية للفنون التابعة لمدينة باريس (سيتي ديزآرت) الواقعة في أقدم منطقة في باريس، في شارع (أوتيل دو فيل) القريبة من بونت ميري (جسر ميري)، وكانت تتمتع

الفنان الإنكليزي المعروف أس. دبليو. هايتر

بزمالة لمدة سنة وتشغل مرسماً تابعاً لمؤسسة غولبنكيان فيها، فأعجبت بالفكرة حينها ونسيت الأمر لاحقاً، لكنني تذكرت كل ذلك عندما عدت إلى المكان نفسه بعد خمس وثلاثين سنة (عام 2004) رفقة مي وشغلت مرسماً مجاوراً لمرسمها ذاك، تابعا لمؤسسة المنصورية للثقافة والفنون، أمضينا فيه ثلاثة أشهر رائعة، لنعود إليه مرة أخرى في 2008.

من أهم فقرات برنامجي في باريس، كانت زيارة (أتيلية 17) ألذي أسسه ويديره الفنان الإنكليزي المعروف أس. دبليو. هايتر (ستانلي وليم هايتر 1901 – 1988) المخصص للحفر والطباعة التي ابتكرها وبشر بها الفنان هايتر نفسه طوال سنوات. كنت متهيباً جداً وأنا في طريقي إلى هذه الزيارة المهمة، فقد حسبت لها ألف حساب، لكن كل هذا تبدد سريعا وأنا أصافح السيد هايتر وهو فرح بهذا اللقاء بعد أن عرف بأني من العراق، فأخذ يحدثني عن جمال البصرة وذكرياته فيها عندما كان يزورها أيام كان يعمل في حقل النفط في عبادان / ايران بين عام 1922 وعام 1925 خبيرا جيولوجيا ومهندساً كيمياويا، بل زاد فرحه عندما عرف بأني أستخدم طريقته في الحفر والطباعة، فرحب بعملي مع مجموعة الفنانين المشاركين في محترفه وهم من جنسيات مختلفة، ولهم سمعة طيبة في المعارض الدولية. فوعدته بمحاولة الحصول لاحقاً على زمالة أخرى للتفرغ في محترفه الباريسي، فقال لي بالحرف الواحد: مكانك موجود في أي وقت تشاء. خرجت من هذا اللقاء التاريخي وأنا في حالة دهشة وفخر وذهول وفرحة عظيمة لا أنساها طوال حياتي..

المصدر: رافع الناصري-رحلتي إلى الصين-
المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت
2012

الاكاديمية الأولى (الملغاة) والدرس الأول

حكاية ولادة الكرافيك العراقي الحديث والعاملين فيه ومعرضهم الأول

يحيى الشيخ

الفنان خالد الجادرعميد أكاديمية الفنون الجميلة يتوسط الفنانين يحيى الشيخ والفنان هاشم سمرجي. 1962

«اكاديمية الفنون الجميلة العليا (الملغاة)» ضمن هذا العنوان الملتبس والمتناقض في دلالاته ما بين صفتين: عليا وملغاة، كمنت خصوبة أربعين طالبا ونيف انخرطوا لدراسة الفنون في ثلاثة اقسام: الرسم والنحت والسينما. ترأس فائق حسن قسم الرسم، وصالح القرغلي ترأس قسم النحت، وجعفر علي ترأس قسم السينما (كان عائدا للتو من دراسته للإخراج السينمائي في أمريكا).

أنشئت الأكاديمية بقرار رئاسي عام 1961 وألحقت بوزارة التعليم العالي بمستوى جامعي (الدراسة فيها أربع سنوات والملتحقين فيها يحملون شهادة الإعدادية ـــ البكلوريا ـــ أو ما يعادلها)، أنشئت بنظام خاص، ورفع من برنامجها المواد الإلزامية في الجامعات العراقية، وكثفت فيها ساعات مواد التخصص.

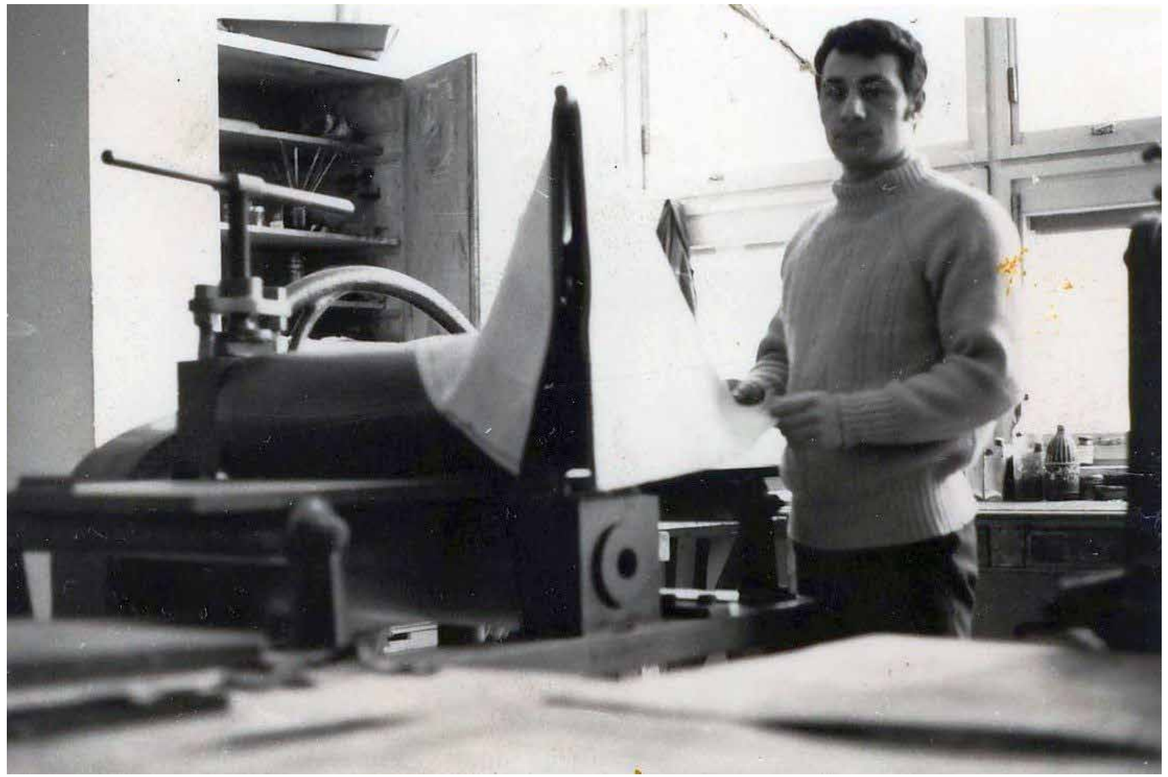
سعى فائق حسن وخالد الجادر، المتخرجان من جامعات فرنسا، لتطبيق نموذج «البوزار» الفرنسي في دراسة الفنون بخصائص نظام ساعات الدروس وقوام المنهج الدراسي، وكانت بمجملها صيغة شاذة لما كان سائداً في جامعات العراق، حتى أن خريجي الأكاديمية «الملغاة» (دورتان فقط، دورة 1961 ودورة 1962) لم يحصلوا على شهادة جامعية، بل على وثيقة درجات لا غير خالية من لقب جامعي، فرفض تعيينهم للتدريس في الثانويات.

المنهج الذي تتلمذ عليه طلبة قسم الرسم (القسم الذي أجيز لنفسي الحديث عنه بحرية) ساهم في إعدادهم كفنانين وليس طلبة فنون، فكان لهم كل الحق في اختيار موضوعاتهم، وكان الاختيار واحد من مجسات جهادية الطالب وذوقه الجمالي وتحديد درجة علمه وفهمه للتعاليم، ناهيك عن روح الحداثة التي يبشر بها الأساتذة. لقد تعلموا كيف يكونون أحرارا يتحملون مسؤولية خياراتهم، وكانوا يتسابقون للوصول إلى أبعد نهاية، ومازال بعضهم الأحياء يمارسون هذه النزعة حتى اليوم: شاكر حمد، علي طالب، مهدي مطشر، إبراهيم العبدلي، وكاتب هذه السطور، كما دأب سالم الدباغ وليلى العطار وهاشم سمرجي خضر جرجيس، وسوسن سلمان، على ممارسة الرسم حتى آخر يوم في حياتهم، غيرهم من الزملاء انخرطوا في العمل في مجال تصميم المطبوعات في مطابع الدولة أو الخاصة أمثال محمد دحام في مطبعة يحيى ثيان العريقة أو مؤسسات الدولة الصحفية، لا ننسى أن بعضهم التحق بالأكاديمية قادمًا من سلك التعليم بالأساس فعاد إليه تلقائياً.

كانت أكاديمية الفنون الجميلة العليا (الملغاة)، بعنوانها الغريب وكأنها مدينة مغلقة ملعونة مصدر تميّز طلبتها، بث فيهم لقبها «الملغاة» نزعة الاختلاف والتمرد الذي مهد للتجديد في أعمالهم. كان قسم الرسم تجربة خلق مارسها ثلاثة فنانين وأساتذة فن من ثلاث حضارات متباينة: العراقي فائق حسن، والبولوني رومان ارتموفسكي، والمقدوني بوركو لازسكي، ثلاثة تقاسموا مسؤولية محفل روحي وجمالي قوامه يربو على عشرين طالبا: الدورة الأولى والثانية، وأشرفوا على تعليمهم وتربيتهم وتدريبهم... بدت وكأنها مدرسة من مدارس أثينا تحت الأروقة.

هناك تفاصيل كثيرة، إذا أسعفتني الذاكرة، لكشف حقيقة الدور الفعّال لهؤلاء الأفذاذ الثلاث.

كانت ماكنة الليثوغراف الكبيرة تحتل غرفة لوحدها مع قطع من أحجار تشبه المرمر قال لنا ارتموفسكي إنها من الدنمارك حيث توجد أفضل الأحجار المناسبة للطباعة الحجرية



(الليثوغراف). قطع لا تتجاوز مساحتها عن 40/30 سنتمتر وارتفاع عشر سنتمترات، واحدة كانت كبيرة مركونة بعيدا لم تستخدم ولا مرة. كان ارتموفسكي يختار من تخطيطاتنا اليومية التي كنا نرسمها في المقاهي وحارات بغداد القديمة، والأسواق الشعبية، لينفذها طباعيا.

درسنا الأول في الليثوغراف: كنا أكثر من عشرة طلاب (قبل انقطاع عدد من الطلبة) حشرنا أنفسنا في الفراغات بين الماكنة المتربعة في وسط الغرفة والحائط، نشاهد عملية صقل وجه الحجر والرسم عليه بأقلام سوداء دهنية بعض الشيء. لا أتذكر من كان أول من جرب هذا لكن الصورة أتذكرها: كانت شجرة تين وارفة. شاهدنا كيف تجري عملية كنا نقرأ عنها في الكتب (الطباعة الحجرية، الليثوغراف). كنا نشبه أبطال لوحة رامبرانت «درس في التشريح»، اصطففنا في حلقة حول استاذنا نتابع باهتمام ودهشة ما يجري: صخرة ممسوحة تماما تستقبل الرسمة وتخزنها في ذاكرة مساماتها، ثم تأخذ الحبر وتعطي عشرات النسخ، بل المئات (هكذا كانت تطبع الكتب قبل اختراع ماكنات الطباعة الأوتوماتيكية) كنا أسرى سحر المهنة وأسرارها.

في الليثوغراف يكون الرسام أكثر حرية وكأنه يرسم على الورق أو على القماش، فحركة القلم المباشرة على الحجر ذي الوجه المصقول، وحساسية درجاته. الرسم تحدده يد الرسام ومهارته، خلافا لما يجري في الحفر على المعادن بالحوامض، حيث يكون الحامض ودرجة تركيزه هو الأكثر فعّالية في تحديد نتيجة الرسم. غير هذا تظل عملية الطباعة وتحويل الرسم المحفور على المعدن مرتهنة بصبر من يطبع ومن يستعمل ماكنة الطباعة (لم تكن لدينا قطعة لباد توضع عادة فوق قطعة المعدن لتضغط الورق الرطب وتخفف ضغط أسطوانة المكبس الحديدية الصلدة على قطعة الزنك المحبّرة، فكنا نستعمل بطانية أطفال ذات نسيج رقيق) ... تقنيات وخطوات عمل لا تقبل الخطأ من أول خطوة في تحضير وجه المعدن أو الحجر وحتى طباعة ما تم رسمه.

لم تكن الأكاديمية ملغاة من قوام الجامعة وحسب، بل مهملة ومرفوضة فعلا، فخصص لنا غرفتين في نهاية معهد الفنون (البناية القديمة) واحدة للرسم وواحدة للكرافيك لا تتجاوز عشرين متراً مربعاً، كلنا فيها مع ماكنة الليثوغراف في الوسط ومكبس الحفر على المعادن في إحدى الزويا. كنا ننجز بعض فقرات العمل خارج الغرفة كما سمح لطلبة النحت باستخدام مشغل جواد سليم في آخر البناية. في تلك العزلة والفقر، نضج فنانون أغنياء عقلاً وروحاً، توفرت لهم فرصة نادرة للمعرفة والتدريب لم تأت بها الأيام بعد تلك السنين... لقد تغيّر كل شيء!

مع ارتموفسكي كان لدينا إضافة لدرس الكرافيك، درس التخطيط الذي اعتبره أهم الدروس جميعا، بل أساسها الأول، وكان مصدر أعمالنا في الطباعة ودرس الألوان الذي أشرف عليه فائق حسن طيلة السنوات الأربع، ودرس الإنشاء التصويري الذي أشرف عليه المقدوني بوركو لازسكي.

كان ارتموفسكي يشرف على أعمالنا ويرصدها من بعيد دون تدخل فيما نرسم، بل يكتفي ببضعة كلمات ينبه لخلل هنا أو إلى مزيد من العناية هناك، ليس كما كان يفعل فائق حسن، الذي كان يختار عمل لأحدنا ويجلس بدلاً عنه ويكمل بعض من الصور. كان يرسم معنا عمليا. منه تعلمنا كيف نخلط اللون على لوحة الألوان، وماذا نستعمل من مواد مخففة للألوان، كان يمنعنا من استخدام

الفنان يحيى الشيخ في محترف الكرافيك، لوبليانا 1968

من اليمين الفنان مهدي مطشر، الفنان يحيى الشيخ، الفنان سالم الدباغ، الفنان البولندي رومان ارتموفسكي، الفنان محمد دحام، الفنان هاشم سمرجي، الفنان الفلسطيني عبد الله والفنان شاكر حمد. اكاديمية الفنون الجميلة 1965–66

النفط او البنزين لهذا الغرض، فهاتان المادتان تسحق اللون وتحيله الى ملح. تعلمنا منه كيف نمسك الفرشاة وكيف نلون. لفائق حسن فرشاة اختزالية، بمعنى أنها تتجاوز أكثر من سطح وتربطها معا، تضيف عليها مسحات أصابعه، إبهامه بوجه خاص، مسحة لونية تحوّل الواقع المرئي إلى صورة واقع آخر. أعود إلى الأستاذ الفذ رومان ارتموفسكي! بسبب حساسية الأجانب الطبيعية من مواطني البلدان التي يقيمون فيها، لم يكن لدى ارتموفسكي علاقة بعراقيين غير علاقته بفائق حسن الذي يشاطره الكثير، فهما يتكلمان اللغة الفرنسة بطلاقة، كما يتقاسمان مسؤولية قسم الرسم (فائق يدرّس الرسم بالألوان ومادة وتكنولوجيا الفن، وارتموفسكي يدرّس الكرافيك والتخطيط) . ولأننا أكثر الطلبة نشاطاً وتواجدا في ورشة الكرافيك، كنا أنا وهاشم سمرجي مقربين جدا منه، وكان يستعين بنا لنرافقه في الأسواق نبحث عن مواد لتصنيع الألوان والأصماغ وما يسد حاجة الطباعة، وفي طريقنا عبر شارع المتنبي، كنا نأكل «الكاهي» بالقيمر الذي يعشقه. غير هذا كنا نزوره في البيت (مشتمل صغير في محلة الوزيرية على ما أذكر) هناك شاهدت أعماله

في الألوان المائية التي سحرت الشباب بجمالها واختزالاتها وآفاقها اللونية. (كتب عنها مؤيد الرواي في «ملحق الجمهورية» عندما عُرضت في 1965 في متحف كولبنكيان). كانت لوحاته الورقية تنطوي على فلسفة مجموعة «الأنبياء» في تفسير الطبيعة، فكل مفردة فيها تشي بمعنى العالم كله، بدلالات مكانه وأفاقه الملونة، وهي ليست غير لوني أصفر وأسود: أفق مرئي وآخر غائب، واحد فوق الأرض والآخر في إعماقها.

تأثرتُ بمنهجها الجمالي، وانجزت خلال إقامتي للعمل في الدمام (1966_1967) مجموعة ورقية بقياسات تتراوح بين الستين سنتمتر والمتر، بألوان مائية (كواش) وأصماغ، مستلهمة من سطوح الطبيعة الخام: تضاريس الحراثة، ولحاء شجر، وألواح معدن صدئة، كان الأسود والأصفر يهيمن على المشهد .

شاركت في بعضها في المعرض الأخير لجماعة «المجددين» عام 1968، آنذاك وكنت في ليوبليانا حيث فقدت ما بقى منها (سرقت).

في أول معرض للكرافيك ربيع 1965 كلفت بطباعة ملصق للمعرض. حينها أتت فرصتي لأعلن عن شطارتي كأي مريد تتوفر له فرصة أن يكون ما يريد: وفر لي ارتموفسكي قطعة زنك بقياس 50/40 سنتمتر، (من كان يمكنه أن يحصل على قطعة بهذا المساحة؟ كانت القطع المخصصة للدرس لا تتجاوز 20/15 سنتمتر) بإشرافه دهنت قطعة قماش قنب خشن بالشمع وطبعتها على الزنك، فانطبع الشمع العازل على سطح المعدن يحمل حساسية النسيج الخشن، ثم حفرتها حفراً عميقاً بالحامض. في الجزء العلوي خط طالب أردني (ياسر الدويك) كان يدرس في الأكاديمية، عنوان المعرض بخط كوفي يتناسب مع تصميم الملصق الذي بات قطعتين منفصلتين تربطهما خيوط القنب السائبة. كان الملصق بالأسود والاحمر. طبعنا منه عددا من النسخ غطت جدران المعهد، وهيأ هاشم سمرجي ما يلزم الرسوم من شروط العرض، وتعلمنا من ارتموفسكي أيضا كيف نؤطر أعمال الكرافيك، وكيف نوقعها بالقلم الرصاص، وماذا نكتب على حافتها السفلى! كان ذلك اليوم الربيعي من عام 1965 الذي عرضت فيه قرابة مئة عمل في القاعة الكبيرة في معهد الفنون، يوم ولادة الكرافيك العراقي الحديث وظهوره للناس بجرأة وثقة منحت الشباب الذين شاركوا فيه شهادة تاريخية ما زال أغلبهم يدينون لها بالولاء. بعد ذلك التاريخ دخل فن الكرافيك (الطباعة اليدوية) كما يجب أن يسمى، معترك الحياة وثبت

حضوره في حركة الفن العراقي الحديث.

بعد سنة عمل في مدارس الدمام في شرق السعودية، وسنة عمل في صياغة الفضة والذهب في المنامة، قررت إكمال دراستي للكرافيك بتشجيع من ارتموفسكي وتوجيهه لي بالدراسى في واحدة من أعرق الأكاديميات العالمية في الكرافيك: اكاديمية ليوبليانا، وكتب لي رسالة تزكية وتعريف، آنذاك كان عضو لجنة التحكيم لدى بينالي ليوبليانا العالمي للكرافيك (عرفت هذا من أستاذي اليوغسلافي الذي أشرف على دراستي وكان يعرفه شخصيا).

أكاديمية ليوبليانا إلى جانب أكاديمية كراكوف في بولونيا وأكاديمية لايبزك في المانيا تعد أهم مدارس الكرافيك في اوربا. في ليوبليانا تأسس أول بينالي عالمي للكرافيك عام 1953 وواصل نشاطه عقود طويلة، وكان لي الحظ المشاركة بثلاثة أعمال في البينالي الثامن عام 69، حينها كنت في مرحلة التخصص بالكرافيك في الأكاديمية، وكان هذا حدثا واحدا رسم طريق القدر لشاب لم يكن يعي معنى القدر أو يهابه. سؤال جدير بخاتمة تليق باستاذ لم تبطل السنين تعاليمه ولم تخف تأثيراته العميقة، هو: هل قيض للفن العراقي أن يكون الفنانون البولونيون هداة ومبشرين للحداثة فيه؟ استاذي البولوني رومان ارتموفسكي لم يكن مبشراً بالحداثة وحسب، بل بناء لجيل حمل أعباء مرحلة تاريخية ذات رجع بعيد.

في عام 1966 أقيم في لايبزك/المانيا الشرقية سابقا، «معرض الكتاب العالمي الأول»، وضم جناحا للكرافيك، ومن دون أن نعرف أرسل ارتموفسكي عدد من أعمال اثنين من

سفرة مختلطة إلى بابل 22 آذار 66
من اليسار: اديبة القاضي، ثريا النواب،
مجهول، فؤاد الطائي،
خالد النائب، فائق حسين،في الخلف اخ
ثريا النواب، ليث الخفاف،
والمد على الارض يحيى الشيخ

سفرة مختلطة الى الحضر عام 1965،
من اليسار: ابراهيم العبدلي، خضر جرجيس،
يحيى الشيخ، علي جولة، ليلى منصور،
سوسن سلمان، اخت سوسن، سيتا
(عازفة البيانو)، ضيفة.

هور بريدة (حفر على زنك)5، 7-10.5 سم
1965 نسخة واحدة،

الفنان يحيى الشيخ والفنان هاشم سمرجي،
الدمام، الصورة غير مؤرخة

طلبته: سالم الدباغ وأنا. أتذكر منها عملين لي: بورتريت صبي من الأهوار في مضيف من القصب، والأخرى تمثال لامرأة عارية مستلقية، من محتويات متحف الآثار العراقي الذي كان بمثابة مدرسة أخرى موازية للأكاديمية. قدم لنا وكيل وزير التعليم العالي شهادات المشاركة الصادرة من إدارة المعرض، وكانت اول شهادة استلمها في حياتي.

بعد سفر ارتموفسكي اختفى درس الكرافيك في الاكاديمية بمعناه الفعّال، اختفت حماسة العمل وجودة التدريب، اختفت التقنيات الجريئة وروح التجريب، كل هذا العجز والتدهور جرى على يد أستاذ لا يفقه شيئا بالكرافيك وتقنياته، جاء بديلا عن ارتموفسكي. أكبر إنجاز حققه هذا الأستاذ «البارع» أنه أفرغ أرشيف الورشة من نسخ الطباعة التي جمعها ارتموفسكي لغرض الاحتفاظ بها للمستقبل بمثابة شهادة على نشأة الكرافيك والاستفادة من عرضها إذا لزم الأمر. كل الذي حققه هذا الأستاذ، رحمه اللّه، أنه ألقى بكل النسخ في القمامة وأفرغ التاريخ من فحواه.

عدت من ليوبليانا منتصف 1970 وصادف عودة سامي حقي من لايبزك بعد إكمال دراسته في الكرافيك هناك، وكان قد جلب معه مكبس طباعة متوسط الحجم فاخر الصناعة. زرته في بيته وتعرفت على أعماله. أبديت إعجابي بالمكبس، ردّ علي بأنه باعه لرافع الناصري. صورت كل قطعة فيه وأخذت قياساتها وفكرت بصناعة مكبس مثله.

في مساء في جمعية الفنانين التقيت إسماعيل فتاح الترك وحدثته عن زيارتي لسامي حقي وعن المكبس الفريد لديه، وعن فكرتي في صناعة واحد مثله. أبلغني بأنه يعرف حداداً

ماهراً وصاحب مخرطة حديد حديثة، لم تمر أربعة وعشرين ساعة حتى كنت عند الحداد في أطراف محلة الصليخ. خلال أيام معدودة جمعنا القطع من الحديد المستعمل وخرط هو ما يناسب المكبس. خلال شهر نقلت المكبس للبيت وبدأت العمل.

شاع أمر أول مكبس للطباعة اليدوية، صناعة عراقية بارعة. أغرت الفكرة سالم الدباغ وأوصى الحداد على مكبس خاص به. كانت مجموعة «الجدران» حفر على الزنك هي الولادة البكر لورشة الكرافيك الخاصة، ثم تلتها مجموعة شهداء الحدائق، ثم مجموعة بيروت تحترق، ثم تدهور وضع العراق!

هاجرت وتركت الورشة بكامل عدتها وموادها إضافة إلى مكتبتي لدى صديقي مكي حسين، الذي ترك بغداد بعد فترة وجيزة دون رجعة وترك كل شيء وراءه. إلى هنا انقطع تسلسل الأحداث لكن الذاكرة تجددها كل مرة.

مثلما كنت قريباً من ارتموفسكي، كان لي نصيب من اهتمام وصداقة أستاذنا الفذ فائق حسن. حادثة واحدة شهدت على هذا الاهتمام والرعاية: بعد إطلاق سراحي من السجن إثر انقلاب عبد السلام عارف على الحرس القومي واستلامه السلطة في نهاية 1963، أجيز للطلبة الذين تخلفوا عن الامتحانات النهائية تقديمها كاملة مع الدور التكميلي في الصيف! وسمعت بذلك بعد يومين من بدء الامتحانات التكميلية. ذهبت إلى الأكاديمية وقابلت فائق حسن، لم يستطع إخفاء فرحه بحريتي، وأبلغني بأنه سيمتحنني بالرغم من تخلفي عن الحضور في موعد الامتحان، وجرى امتحاني من قبل ارتموفسكي ولازسكي والآخرين.

كان فائق مولعاً بالتنقيب والبحث في التلال المحيطة ببغداد، القريبة من آثار بابل، تلال في البراري عرّتها الأمطار والرياح. دعانا أكثر من مرة لمرافقته إلى هناك في عربته السلحفاة الزرقاء (فوكسواكن). خلال سفراتنا عثرنا على نقود وأختام، وكان الأجمل بينها رأس ثور بحجم علبة كبريت، من الطين الأبيض المفخور، دقيق الصنع مكتمل التفاصيل، لم تفقده السنين وعوامل التعرية ملامحه البابلية الأصيلة، احتضنته الأرض بحنان الأم. أهداه

الفنان يحيى الشيخ. الجدار، حفر على الزنك. 1973

الفنان فائق حسن، الفنان يحيى الشيخ
والفنان هاشم سمرجي.

الفنان يحيى الشيخ.بيروت تحترق 1975

هاشم إلى فائق الذي دهش فيه وطفق يتأمله كما يتأمل آلهة حية تكاد أن تنطق.
عام 1976 أقامت له الدولة مهرجاناً كبيراً ومعرضاً شاملاً، وصممت له ملصقاً وطبعته بالشاشة الحريرية (آنذاك أنشأت مديرية الفنون ورشة طباعة الشاشة الحريرية في مبناها المنفصل عن مبنى الوزارة في الكرادة خارج) مرة أخرى اقتربت من روح فائق حسن، فصممت له ملصقاً ذا خلفية بالأزرق الغامق الذي كان يعشقه ويسميه أزرق ديلاكروا، الملصق هو توقيع فائق حسن بريشته الخشنة باللون الأحمر القاني، فائق ذاته في بحر بلا مدى. كل ما كان يعنيني هو إعجابه بالملصق واعتزازه به.
تعلمت على يده تقنية تحضير قماش الرسم من مواد يستدعي تحضيرها الصبر والحرفية: زنك وصمغ من قرون الحيوانات، ومسحوق طباشير، وزيت الكتان النقي وبضعة قطرات من زيت الجوز. أما التقنية الأكثر تعقيداً فهي تحضير القماش من مادة الألبومين المستحلب من الجبن الأبيض! خلال عملي في كلية إعداد المعلمين العليا، أستاذاً في قسم الفنون، في ترونديهايم في النروج، (بعد أربعين عاما من مرحلة التلمذة على يد فائق حسن) أقمت ورشة عمل ودرساً لتحضير قماش الرسم كما تعلمتها على يده. لم يكن الأساتذة والطلبة النروجيين الذين حضروا ورشة العمل أية معرفة بتلك التقنيات، فكانت فرصة لأحدثهم عن مصدر علمي: استاذي فائق حسن ... رحمك الله.
خلال دراستي في أكاديمية ليوبليانا (1968_1970)، قررت السفر إلى سكوبيا عاصمة مقدونيا، إحدى جمهوريات يوغسلافيا سابقا، لمشاهدة جدارية أستاذي المقدوني بوركو لازسكي في محطة السكك الحديدية

الرئيسية فيها، وقد أعاد بناءها بعد أن تهدمت في الحرب. كانت النزعة التعبيرية طاغية على الفن الأوربي، إلى جانب ثقافة الفن البيزنطي المتوارثة لدى شعوب البلقان. شاهدت جدارية تتصدر القاعة بصيغة فن قومي يدين للايقونات الكنسية بالولاء. خلال وجوده في بغداد أستاذا للجداريات شارك لازسكي في معرض جماعي بلوحات ذات نزعة شعبية عراقية: (نساء وأقفاص دجاج) تميزت ببناءاتها الايقونية وكأن النساء فيها نسخ من مريم العذراء يؤطرها الذهب الذي كان يسود كل اللوحات.
في ورشة الجداريات المكتظة بأكياس (النورة) والأحجار الملونة، وأدوات البناء، وأحواض التخمير، وفؤوس قطع الأحجار، كنا بمثابة عمال مناجم قاطعي الحجارة، معفرين بغبار الحجر، والجير الأبيض (النورة). تعلمنا بناء لوحات الفريسكو والصبر والحذر في تلوينها.
رسمنا مقاطع من جداريات مايكل انجلو في الفاتكان. رسم «شاكر حمد» مقطع يد الله تلمس يد آدم، وكانت درساً يحتذى به في جودة تقنية الفريسكو التي ترسم بمساحيق تخلط بالماء (الوان مائية بصيغة أخرى) . تعلمنا بناء جداريات الحفر ذات الطبقات الملونة المتراكمة فوق بعضها. غير أن الأكثر متعة هو اللعب بتكسير الحجارة الملونة على فؤوس مثبتة على جذوع تشبه ما لدى القصابين لتقطيع الذبيحة. لم ينج اصبع من أصابعنا من ضربة أو هرس شديد، حتى تعلمنا كيف نكون رقيقين على الحجر وحذرين على أنفسنا.
بنينا جداريان من الموزايك، وأقمنا معرضا لها. كان «غازي السعودي» قد عاد للتو من دراسته للجداريات في إيطاليا، لم يصدق ما شاهده، فكيف تبنى جداريات الموزائيك في ورشة في منتهى البدائية لطلبة فنون اكاديمية «ملغاة» في العراق!

الفنان المقدوني بوركو لازسكي وسط مجموعة
من فناني اكاديمية الفنون الجميلة، بغداد.

بورتفوليو

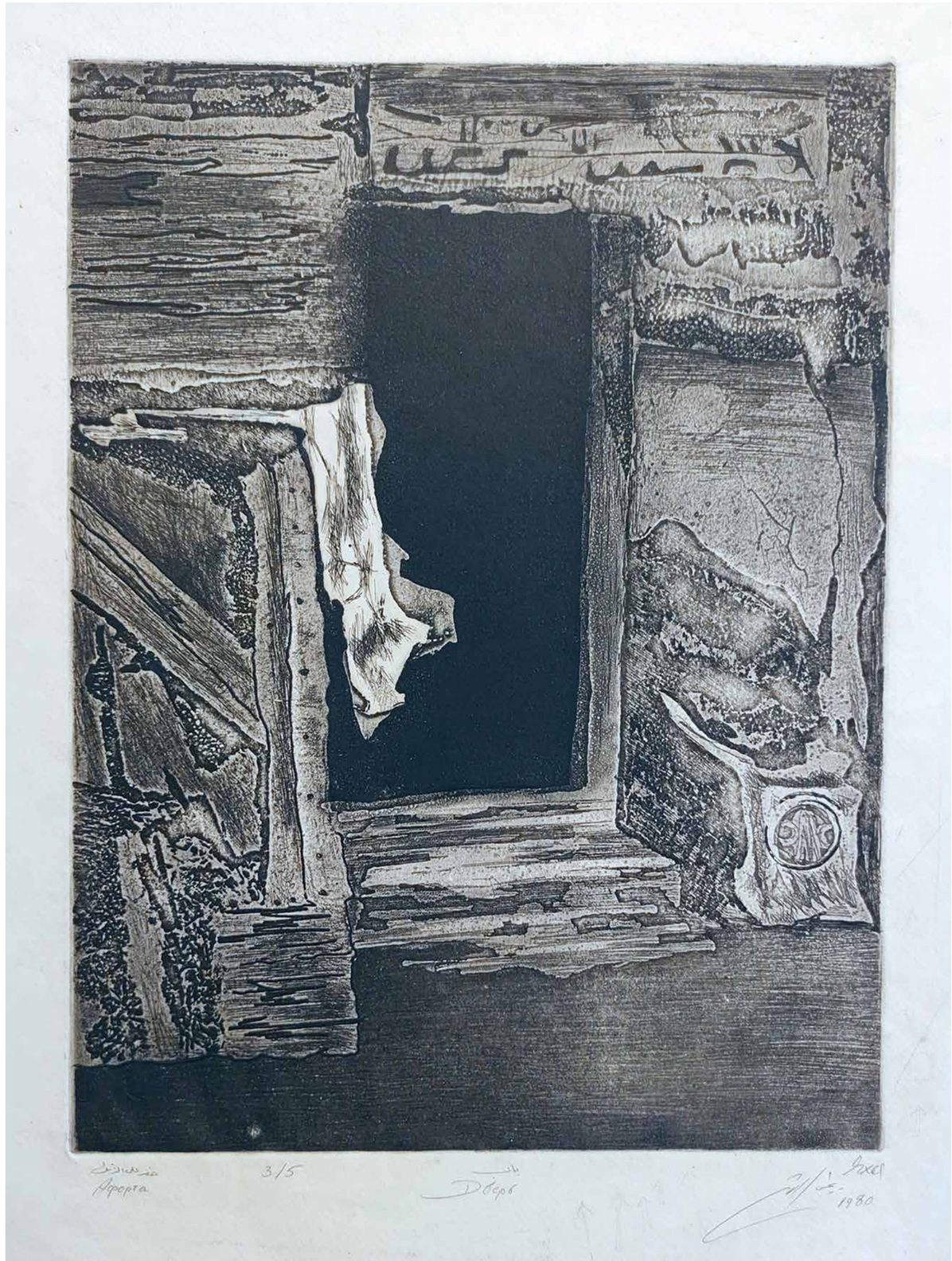
يحيى الشيخ

الفنان يحيى الشيخ، سقوف،
حفر على الزنك 1978

الفنان يحيى الشيخ، جدار،
حفر على الزنك 1979

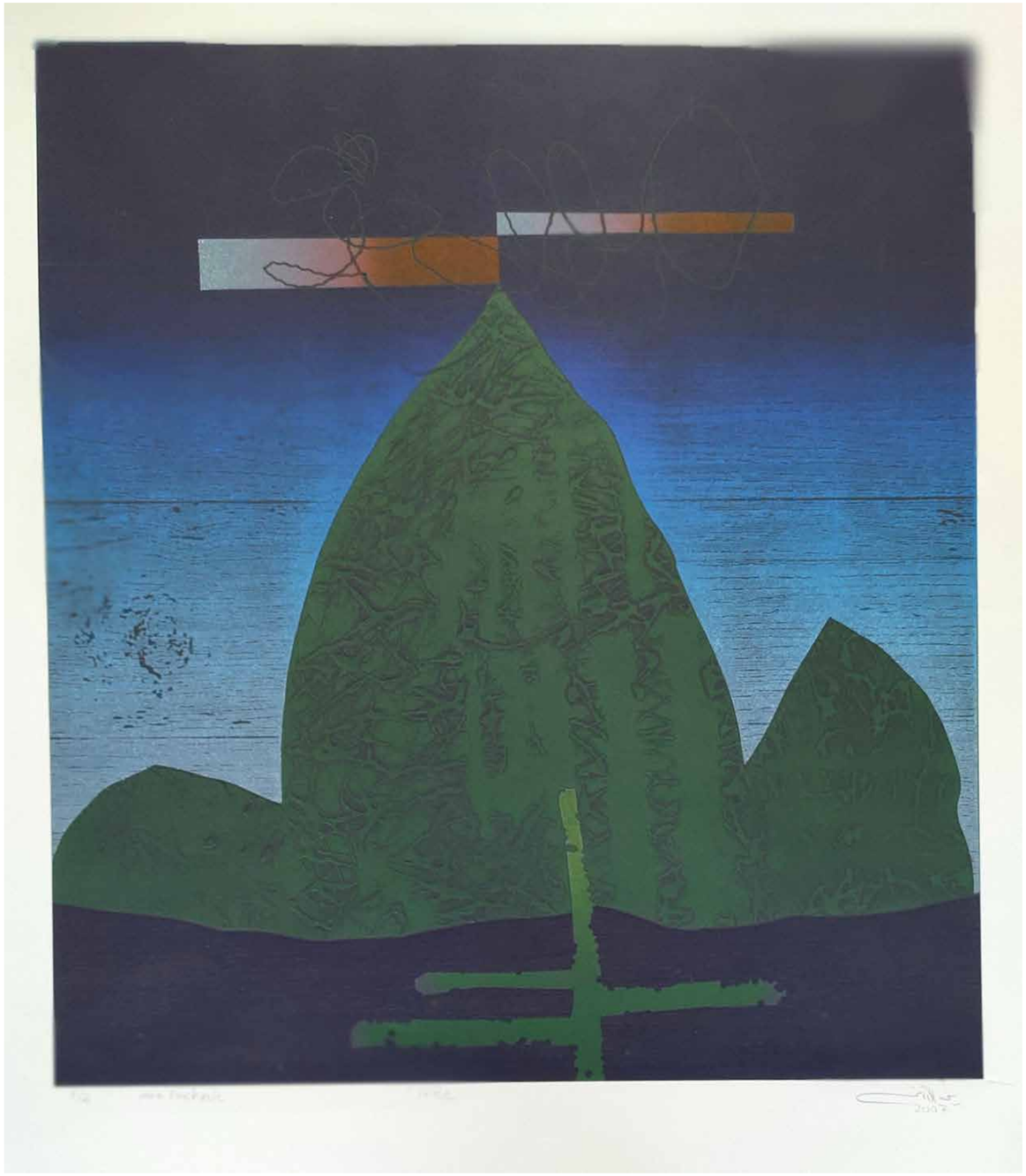
الفنان يحيى الشيخ، خيول،
حفر على الزنك 1979

الفنان يحيى الشيخ، عائلة،
حفر على الزنك 1980

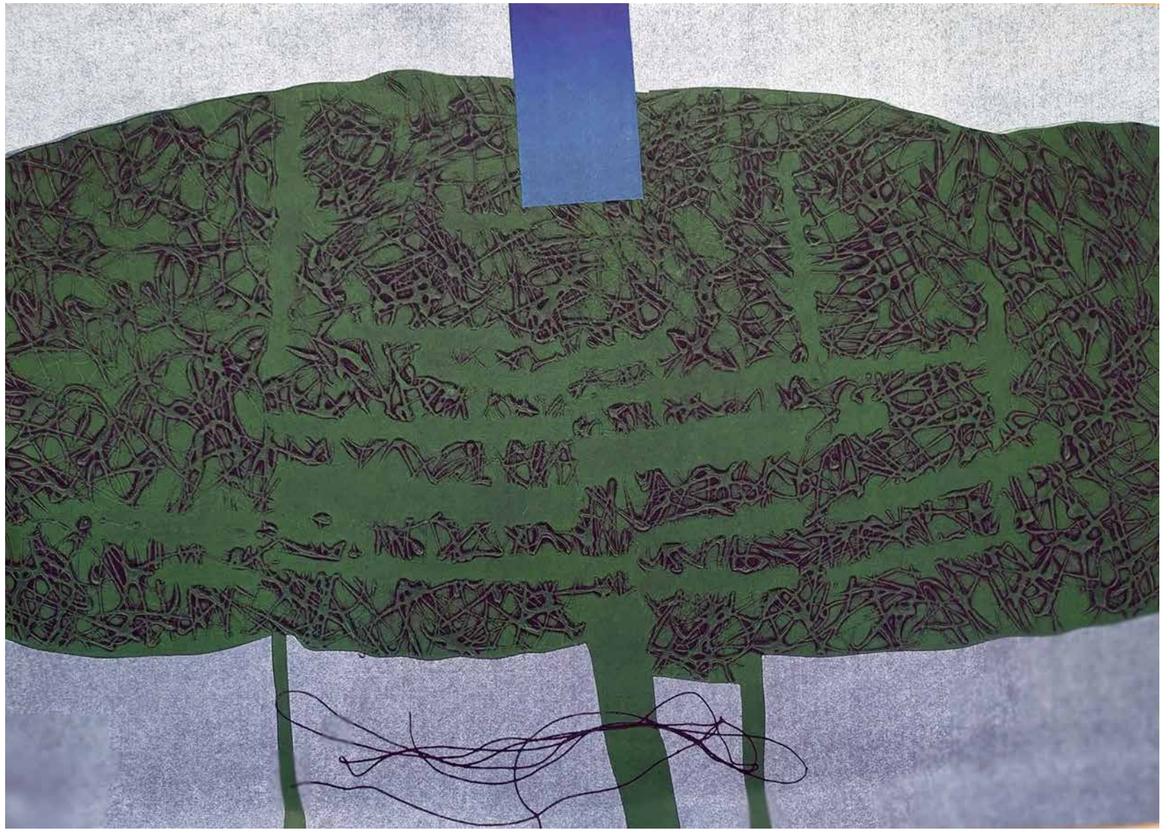


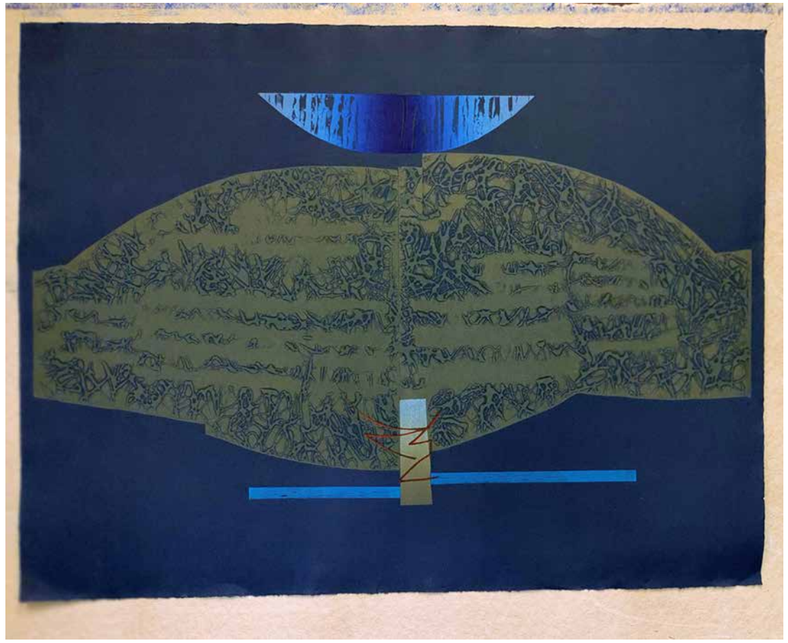
الفنان يحيى الشيخ، باب،
حفر على الزنك 1980

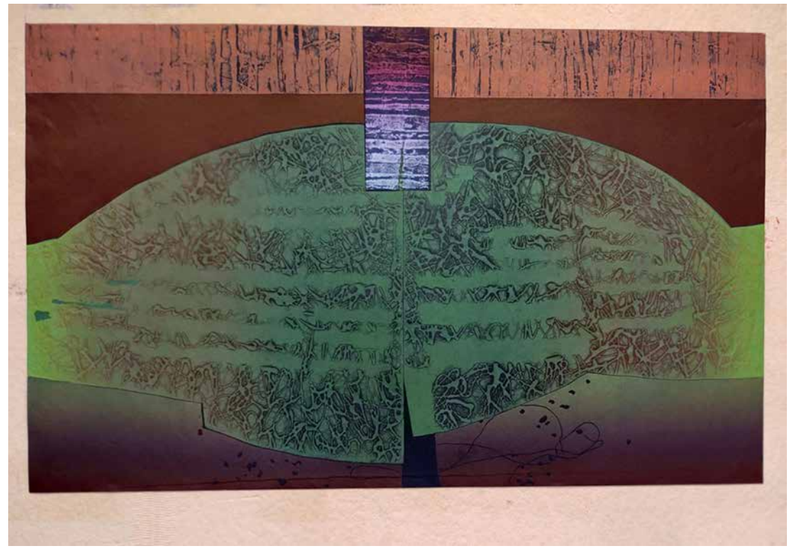
الفنان يحيى الشيخ، عراقيات ،
حفر على الخشب

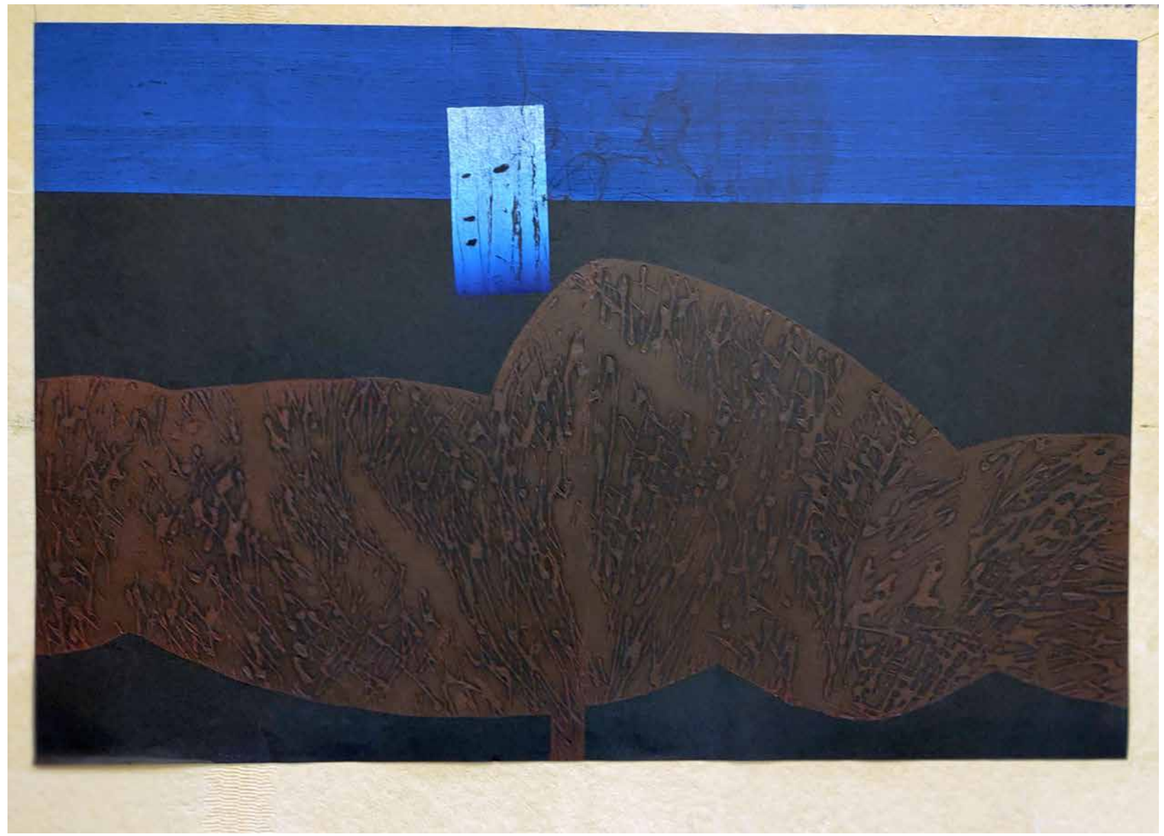


الفنان يحيى الشيخ، مجموعة
من مطبوعات تحت عنوان (الشجرة)
تقنية مختلطة 2007– 2008



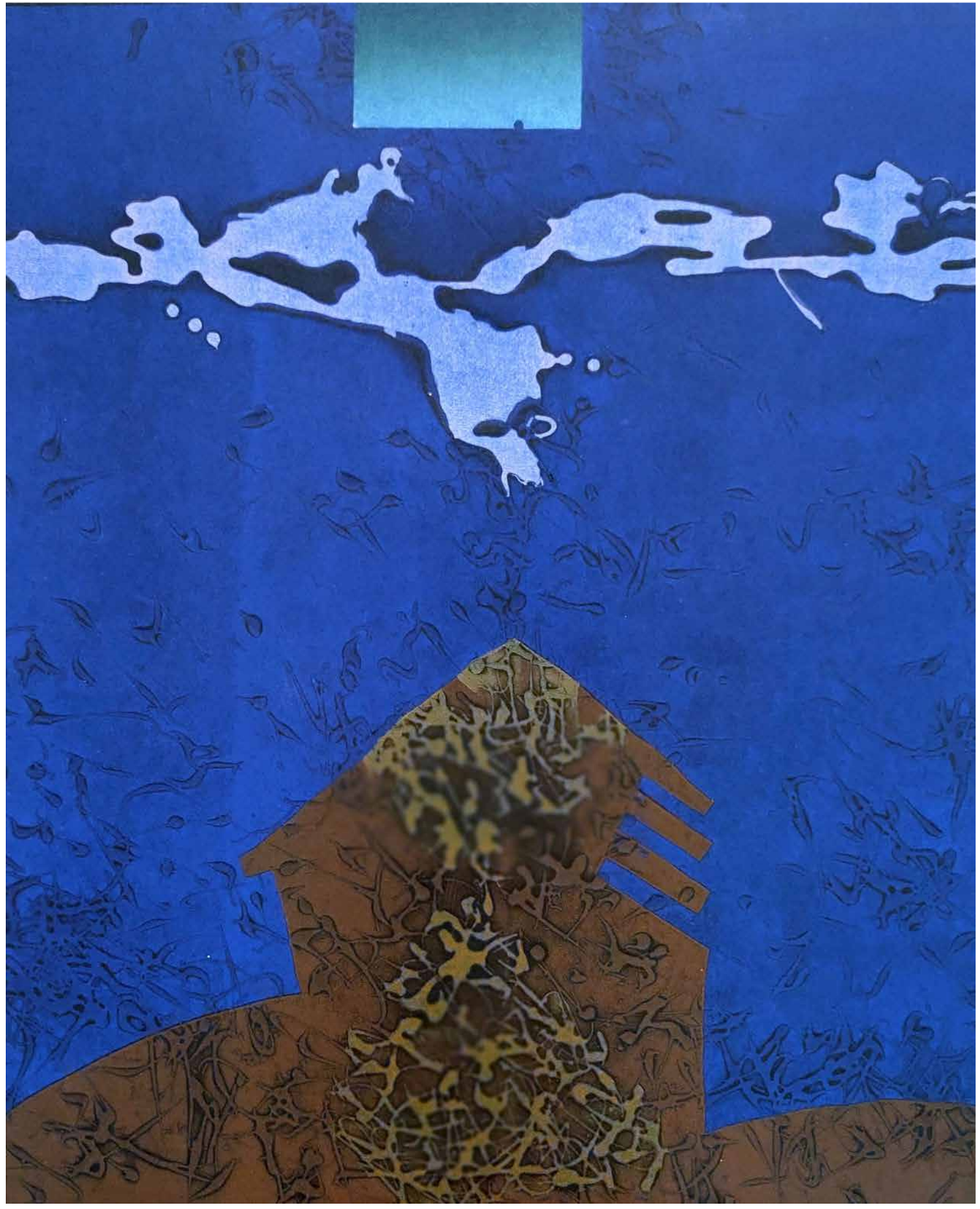






الفنان يحيى الشيخ، مجموعة
من مطبوعات تحت عنوان (الشجرة)
تقنية مختلطة 2007– 2008

الفنان يحيى الشيخ، منزل
تقنية مختلطة2007– 2008



الفنان يحيى الشيخ، مجموعة
من مطبوعات تحت عنوان (منازل)
تقنية مختلطة 2007– 2008

رومان ارتموفسكي.. استاذنا الذي علمنا الكرافيك

شاكر حمد

في عام 1959 أقيم معرض للفن البولندي في معهد الفنون الجميلة وثانوية التحرير في بغداد وكان بإشراف وتنظيم الفنان البولندي رومان آرتموفسكي. وأتت زيارته لبغداد للمرة الأولى بعد معرض شخصي أقامه في وارشو, وهو المعرض الذي لفت انتباه النقّاد للنهج الجديد في مُعالجات الألوان المائية كما سنرى في سياق هذا المقال.

وسبق معرض بغداد للفن البولندي معرض مُشابه في يوغسلافيا نظّمه وأشرف عليه آرتموفسكي؛ وحين نُتابع نشاط هذا الفنان بالسنوات؛ نجده لا يتوقف عن الحركة والتنقل بين العواصم والجامعات؛ مدرساً، مُشرفاً، مُنظماً للمعارض الوطنية، ناقداً فنياً.

ويبدو أن زيارة الفنان لبغداد مهَّدت الطريق له لاكتشاف الخصائص التشكيلية العراقية، من خلال التعارف مع الوسط الثقافي العراقي بوجه عام، والتشكيلي بوجه خاص, وجيل الرواد وتطلعاتهم ورؤيتهم لمستقبل الفن التشكيلي ومستويات تدريس الفن في العراق.

وعلى إثر ذلك ثبت في ذاكرة مؤسسي أكاديمية الفنون الجميلة إسم آرتموفسكي ليكون أحد مؤسسيها إلى جانب فنان الجداريات اليوغسلافي بوركو لازسكي، وبالطبع مع نُخبة الرواد العراقيين أمثال فائق حسن وخالد الجادر الذي شغل منصب أول عميد للأكاديمية بعد تأسيسها عام 1962 لغاية 1963 حيث اعتُقل في انقلاب ٨ شباط الأسود ولذلك حكاية أخرى..

ولّما كنت أحد طلبة الدورة الثانية في الأكاديمية قسم الرسم فإن ملاحظاتي لن تبتعد عن ذاكرة أحد تلاميذ آرتموفسكي الذي درَّسَ التخطيط والألوان في السنة الأولى ثم شملت دروسة الحفر على الزنك والطباعة الحجرية (الليثوغراف) وهي الدروس التي تدخل فيها المواد الطباعية كالأحبار والحوامض والأملاح والصموغ والسوائل العازلة والشفرات وأنواعها؛ أي الورشة العملية التي يستشعر فيها الطالب لذّة العمل ونتائجه.

في الحقيقة أن العالم التشكيلي مُمتع في حركته اليدوية منذ اختراع أدوات الرسم والكتابة والطباعة، وبزعمي أن طباعة الحروف أتت بعد طباعة الصورة الحجرية، وهذه سبقت اللوح الزنكي، وأن للشبكة الحريرية تأريخها وجغرافيتها (في هذه الفترة لم ندرسها وقد أضيفت فيما بعد في دروس معهد الفنون). وهناك الحفر على السطوح الخشبية أو الجلدية أو البلاستيكية.

لكي نتعرّف على الهوية التشكيلية لهذا الفنان؛ لابد من الإشارة أولاً إلى خصائص المدرسة البولندية في التأريخ الفني الحديث؛ أي الفترة التي عاش فيها الفنان آرتموفسكي ودرس فيها الفنون الجميلة.

يوم دخل آرتموفسكي العراق كان في الأربعين من العمر(مواليد 1919) وكان قد اجتاز مرحلة بولندا المُحتلة من قبل الألمان، والحرب العالمية الثانية، ومرحلة النضال الوطني، ومرحلة إعادة البناء، مروراً بالتقلبات الآيديولوجية في بولندا وفي أوربا والعالم في أشدّ سنوات الحرب الباردة توتراً بين المعسكرين الشرقي والغربي.

تعريف الفنان، كما ورد في الموسوعة الحرة وموقع (ثقافة بولندا)، هو رسام وفنان كرافيكي. وهذا التعريف ينطبق على جميع فناني بولندا خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ولذلك ظروف ومبررات تأريخية وجغرافية: فالطبيعة الجميلة أولاً، والشعب المُحب للعمل والجمال والحرف اليدوية والإعمار والبناء والبيئة المُنتجة لمواد العمل الفني.

تُجسِّد المدرسة البولندية نفسها في الطبيعة والتقاليد الدينية وينعكس ذلك في الأزياء الشعبية وبناء الكنائس؛ حيث يتكرر تجديد الحياة بإعادة البناء بعد كل موجة من موجات الغزو والدمار، فالتأريخ البولندي مُشبَّع بهذه الموجات المتتالية من الحروب والآيديولوجيات. وفي أعقاب كل موجة يتم تجديد المدن والكنائس والمساكن والأسواق والساحات، ومع حركة التجديد تتغير وتتقدم الرؤى الهندسية والتشكيلية والثقافية بشكل عام مع تطوُّر الحرف اليدوية كصناعة الزجاج وتعشيق الزجاج بالخشب وحفر الخشب، نحت القصص الشعبية والدينية، وحفر الخشب للطباعة، ونحت الحجر والمرمر.

سجَّل فنانو القرن التاسع عشر البولنديون معاركهم القومية وهجرات الغجر والأفكار الدينية وقصص التوراة حول الموت، تمازجاً مع الأساليب الأوربية الرومانسية، مثال ذلك أعمال مالكزوفسكي. ثم التواصل مع مدارس القرن التاسع عشر، كالطبيعية والواقعية والانطباعية ومن ثم مع الدائرة الطليعية الفرنسية أمثال ماتيس وبيكاسو وبراك وغيرهم.

وللطباعة الحجرية تأريخ مُتجذِّر مع البيئة؛ ويمكن القول إن المدرسة البولندية كرافيكية ومُتعددة الوسائط والتقنيات والأساليب. كما أن الطباعة الحجرية وغير الحجرية تجمع بشكل عام بين الخيال الزخرفي والعمل الحرفي الصبور. وهنا نتذكر هذا الأستاذ المشغول بالعمل طوال اليوم.

يُمثِّل الجيل الأقدم من الفنانين البولنديين الرواد خليطاً من واقعية القرن التاسع عشر؛ مناظر طبيعية للجبال والأنهار والأشجار، ومنظر صيد ورعي إلى جانب صور الأشخاص من قياصرة روسيا وبولندا، وطبقات النبلاء، والمعارك التأريخية والمُعتقدات والطقوس الكنائسية.

أما وسائط التعبير فتشمل تنوُّع المواد من التصوير الزيتي إلى الألوان المائية فالباستيل فالطباعة الحجرية (الليثوغراف)، ويتواصل هذا التأريخ ليتصل بالمدارس الأوربية المُحاورة لبولندا مثل فرنسا وإيطاليا؛ حيث يجد المُتابع لدراسات الفنانين البولنديين وجولاتهم ومعارضهم تأثرهم بتلك الجولات، فاكتسب الفن البولندي مزيجاً من مدارس القرن العشرين بما فيها التجريد والسريالية والتكعيبية والواقعية التعبيرية في سنوات الإحتلال النازي، ثم (الواقعية الإشتراكية) في فترة جمهورية بولندا الشعبية.

ويمكن قراءة التأريخ الثقافي البولندي في مُحتويات متاحف وارشو وكراكوف ومتاحف المقاطعات، وقد تم إخفاء بعض هذه الكنوز أو تهريبها إلى الغرب ثم كندا من قِبل الحكومة البولندية السريَّة أثناء الإحتلال النازي، ومن ثم أعيدت إلى بولندا في السنوات الأخيرة. وتمَّت إعادة بعض الأعمال التي نُهبت بشكل مُنظَّم من قِبَل قوات الإحتلال النازي. وما زال العديد من الأعمال الفنية معروضاً في متاحف الدول الأوربية وأمريكا وروسيا وغيرها من البلدان. لقد تعرّض التأريخ الثقافي البولندي إلى النهب والسلب والتدمير في سنوات الحرب العالمية الثانية.

تمتد جذور الفن البولندي إلى الحضارة الرومانية وعصر النهضة ومن ثم عصر الباروك، حيث يتجلى الطابع الباروكي البولندي ممتزجاً بالتقاليد الشرقية الآتية من الدولة العثمانية؛ ويمكن رصده في عمارة الكنائس والقصور ونمط بناء مساكن الأثرياء، وأزياء النبلاء التي تُظهرها لوحات الفنانين من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر. ويمكن ملاحظة تداخل الثقافات الشرقية والغربية، الدينية والمدينية، في العمارة البولندية مع الشعور بالذاتيَّة والبيئية في العلاقة بين المباني والفراغات المزروعة بالأشجار والزهور.

***

بدأ آرتموفسكي التدريس في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد عام 1962. كان يعمل بيدين حرفيتين ماهرتين سواءً كان العمل تنظيف الحجر وصقله لتحضير سطح مستو لرسم الحبر، أو كانت ملاحظاته إرشادية وتصحيحية. كانت مُلاحظاته بكلمات عربية مازحة، ولا يحتاج إلى شرح بالإنكليزية.

في درس التخطيط كان لكل درس مادته وموضوعه المطلوب، فتارةً يطلب رسم الموديل كاملاً على ورقة بقياس 100/ 70 وبالقلم الرصاص أو بالفحم، وتارةً أخرى يطلب رسم الوجه بالحبر.

درس الألوان للصف الأول كان على ضفاف نهر دجلة في الرصافة منطقة العيواضية.

درس آخر للتخطيط في متحف التأريخ الطبيعي ولا داعي للتذكير بمتعة الدرس. يُقدِّم له الطلاب تخطيطاتهم (البيتية) أو تلك التي يرسمونها في المقاهي والأسواق فيقترح تنفيذ هذا التخطيط أو ذاك طباعياً.
يتطلب درس الكرافيك موهبة تجمع بين الخيال والبحث وحب التكنولوجيا بغطاء الصبر والتعامل مع اللون الواحد، في الغالب هو الأسود، إضافةً إلى الإيهام بالتدرج، مع خاصيّة مهمة تستلزم البحث والإكتشاف.
لا يكفي أن تُتقن حرفية الطباعة إنما أن تجدد وتبتكر وتُغيِّر وتنعطف عن السياق الأكاديمي المألوف. أنت تبحث عن لوحة مُنفَذَة بهذه المادة على ورق رطب، لكن البحث يتطلب الإضافة وإدخال عناصر جديدة.
تقنية حفر الزنك بالإبرة توصلك إلى نتائج مثل التي حصل عليها غويا، غير أن مشاكسات الابتكار التالية أدخلت الملح والسكّر والدامر للحصول على سطوح مُتدرجة بالنثر أو الضربات العريضة أو غيرها. لاغرابة أن تنعكس هذه الروحية الأستاذية وأدواتها على جيل الشباب من الدورتين الأولى والثانية (تم جمع طلاب المرحلتين في صف واحد في بناية معهد الفنون الجميلة في الوزيرية عام 1963. غير أن الأثر الأكبر الذي تحوَّل إلى ظاهرة تشكيلية مُميَّزة هوالمعرض الشخصي الذي أقامه آرتموفسكي لأعماله في قاعة الواسطي عام 1965.
عرضَ آرتموفسكي نوعاً جديداً من حيث الأسلوب ومادة العمل وحتى طريقة العرض وتنسيق وحفظ العمل المعروض. وكشف المعرض عن تجربة واحدة مُتجانسة في أهدافها وغاياتها؛ فاللوحات ورقية بحجم واحد كبير نسبياً 80/60 سم (حسب ما أتذكر)، إذا أخذنا بنظر الإعتبار أنها مُنَفذة بالألوان المائية، وباللون الأسود (مجازاً) (من الخطأ الاعتقاد بأن اللون الأسود هو الأسود الصافي) واتَّخذت جميع اللوحات نسقاً عمودياً في العرض. تلك المواصفات تدلّ عل أن الأعمال رُسمت في فترة واحدة قد تطول، كما سنرى أن آرتموفسكي انشغل بالألوان المائية منذ سنوات وحاز على الجائزة الثانية مرتين (سجلنا في آخر هذا المقال ما يتعلق بذلك). وبعدها بعام عمل مديراً لقسم فن الكرافيك في أكاديمية الفنون الجميلة التي أنشأت حديثاً في بغداد (– موقع الويكيبيديا –) وربما شمل معرضه في بغداد هذه الأعمال أو بعضها؛ لكن المؤكد أن الفنان استقر على الألوان المائية وتقنية اللون الواحد في تلك الفترة من تجاربه (لأننا سنشاهد طفرات لونية لمتضادات فسفورية صاخبة في أعماله السبعينية وما بعدها).
إضافةً إلى فلسفته الخاصّة للتكوين الغامض (اللّا تكوين بالمعنى الهندسي). وخارج المنظور البدائي والانطباعي المُتوقع في الألوان المائية. يتميَّز منظور آرتموفسكي للوحة المائية بخصائص مُحددة وحسابات تكنولوجية وانفعالات مزاجية توحي للباحث والمشاهد أن المعرض عبارة عن مخاض لوحة واحدة تتشكل فيها مجموعة من العناصر الثابتة وبشكل اقتصادي للعناصر اللونية؛ فالورقة مشغولة كليّاً، والعنصر المُهيمن هو الأسود بينما يتلاشى الأبيض وسط موجات ضبابية. العمل هنا ينسجم مع الهدوء والصمت والخيال.
وقد يتكرر شكل من الأشكال أو يتدرج لون ضبابي على مساحة بصيَّغ الإنعكاسات وتجانس الوحدات الصغيرة كالتدرجات التي نألف رؤيتها في ريش الطيور أو الأخاديد والمحفورات في الجدران القديمة.
يرى آرتموفسكي أن الطبيعة تتضمن (منظر طبيعي) فيزيائي، تبعثه نقطة مائية أو صورة كونية من جزيئات أحد الكواكب، أو فقاعة أو قشرة محّار أو مقطع من حجر تتموج فيه ألوان قوس قزح. ولذلك يُسمي لوحاته بالمناظر الطبيعية. ويبدو أن الطبيعة، كما هو التاريخ، قد استحوذت على جيل آرتموفسكي ومُعاصريه أمثال راجموند زيمسكي(مواليد 1930) الذين رسموا المناظر (الحقيقية) ثم تحولوا إلى (الحكاية الخيالية) وصولاً إلى (الطبيعة المجازية) كما يصفها ألكسندر فويتشوفسكي.
ولأن قاعة الواسطي لم تستوعب عرض كل الأعمال فقد عرض في وسط القاعة عدداً من اللوحات على مسند مفتوح يُتيح للزائر تقليب اللوحات ومشاهدتها كما في طريقة عرض المخطوطات التأريخية لتُرى من الوجهين فكل ورقة تضم لوحتين محفوظتين بالنايلون.
لا يمكن الحديث عن مرحلة مُنفردة في حياة الفنان ومهما كانت الفواصل الزمنية طويلةً في كل مرحلة من مراحل عمل الفنان فالوحدة الترابطية كامنة فيها؛ لذلك فالنظر إلى تجربة هذا المعرض مع الإعتقاد المُسبّق بتخصص آرتموفسكي في مادة الكرافيك يوهم المُتابع بمحدودية عالمه وكأنها نتاج احتراف تكنولوجي؛ ولذلك لم يُثر المعرض ما كان متوقعاً في مجال النقد التشكيلي الذي كان انطباعياً ومازال لحد اليوم؛ ماعدا المقال الذي كتبه الشاعر والفنان مؤيد الراوي في ملحق صحيفة الجمهورية وترجمه أنور الغساني للإنكليزية بطلب من آرتموفسكي أو السفارة البولندية. لا أتذكر الآن عنوان المقال ولا مادته، لكني أعتقد أن مؤيد كان يتحدث عن مواقف الفنان الليبرالية من الآيديولوجيا الاشتراكية التي (تؤمم العقل البشري) حسب وصف مؤيد الراوي، حيث شاهدنا المعرض بتأمل وتحدثنا فيه. ولم أعثر على المقال ولا ملاحق الجمهورية. فالمتتبع لسيرة الفنان يتوصل في النهاية إلى حقل من التجارب ليس في التقنيات والمواد التشكيلية فحسب، بل وفي الميادين الثقافية والأدبية والصحافة والشعر أيضا. فمن يُصدِّق أن هذا الحفّار بصفائح الزنك وصاقل الحجر ومصَنِّع الحبر للطباعة بدأ حياته شاعراً وصحفياً وناقداً فنياً، حتى ليمكن القول إن جانبه النظري يستحوذ على الشطر الأهم من حياته الفنية. مع ذلك لا يجوز التسرع في الحكم، فآرتموفسكي يشتغل بيدين صانعتين للمواد وعقل مُنتج للأفكار، مشغول بالتجديد وفي كل الاختصاصات؛ من جداريات الكرافيتو– حفر الطبقات الإسمنتية الملونة، والكتابة على الجدران لإعمار المدن البولندية بعد الحرب العالمية الثانية، إلى جداريات الموزائيك في البيوت والكنائس والأسواق، إلى البحث النظري والتدريس في الأقسام الفنية، خاصةً الكرافيك في الجامعات، في لودز، وارشو، بغداد، دمشق، أصيلة (المغرب) ويوازي هذا الجهد معارض ومشاهدات وأسفار.
لا أحد من طلاب آرتموفسكي ينسى تلك الأيام التي كان فيها الأستاذ يقود مجموعة من الشباب سيشكلون ما أزعم بتسميته الظاهرة الآرتموفسكية في الرسم العراقي التي تزامنت مع موجة التجديد في العقد الستيني، وشملت الظاهرة تياراً يميل إلى الإقتصاد في الألوان، بتأثير المادة الكرافيكية وانتقال حساسيتها إلى السطوح الأخرى والرسم الزيتي والكولاج وكثافة المادة والتعامل مع السطوح والتمرد على الشكل المربع أو المستطيل لسطح الرسم المألوف ودخول الكولاج كمادة رئيسية في العمل التشكيلي. والكولاج هو استعارة شكل ومادة غريبة عن مادة الرسم الأصلية. وهكذا عرض الشباب (المجددون) خلاصة الإنزياح الأول في معرض المجددين في قاعة (أيا) لرفعت الجادرجي عام 1965. من أهم الدروس التي ألقاها آرتموفسكي على طلّابه كان درس التمرد على الشكل الراكد في الذاكرة، فلكل فنان تقاليد ومنظومات من العناصر الشكلية والمُفردات وهي بحكم الزمن والتكرار قد تتحول إلى ثوابت تجاوزها الزمن، وحلَّت في الأفق عناصر جديدة لم يشعر بها الفنان، لذلك يقول آرتموفسكي إنه غير مُعجب ببيكاسو لأنه يستغرق عشرين سنة لم يُغادر

فيها اللون الأزرق. وله ملاحظات أخرى على بيكاسو. وكان يقول مازحاً: لو كان بيكاسو معكم في هذا الصف لأعطيته درجة ٦٠ من مئة.
انطبعت عناصر معرضه على ذاكرة الفن التشكيلي لهذه المرحلة لتلتقي مجموعة من التجارب الشبابية مع مُنجز آرتموفسكي. ويمكن استقراء ذلك الانطباع في أعمال سالم الدباغ ويحيى الشيخ وهاشم سمرجي ومهدي مطشر وعلي طالب وشاكر حمد بالإضافة إلى رافع الناصري حامل شهادة الطباعة من الصين، ومحمد مهر الدين سفير المدرسة البولندية بكافة عناصرها البنائية.
وكانت رؤية مشتركة آرتموفسكية جمعت هؤلاء.
ترك آرتموفسكي بصمته الواضحة على جيل الستينيات وما بعده، البصمة التي حرّكت المياه الراكدة. هؤلاء الذين درسوا على يد هذا الفنان العالمي وتأثروا به يحق لهم أن يتساءلوا.. من هو آرتموفسكي؟

– ولد رومان آرتموفسكي في 11/ آب/ 1919 في مدينة لفوف، إبن فلاديمير آرتموفسكي وسيلستيني بريدوف.
– تخرج من المدرسة الثانوية في نويزاكس عام 1939(عام دخول القوات الألمانية النازيَّة إلى الأراضي البولندية وبدء الحرب العالمية الثانية).
– في الأعوام 1939 ولغاية 1945(نهاية الحرب العالمية) شارك آرتموفسكي في أعمال المقاومة، ابتداءً من يوليو 1944 في كتيبة حرب العصابات للإستكشاف والتخريب، ثم في الجيش في مقاطعة كراكوف كيليتش.
– خلال هذه السنوات كان رومان آرتموفسكي مهتماً بالشعر، بل كان عضواً في مجموعة كراكوف الشعرية(ther wise خلاف ذلك) ونشر قصائده في دوريتها – jednodniowe يوما ما – بعد الحرب (1945) بدأ دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة في كراكوف. أساتذته كلٌ من يوجين إيبيش في الرسم (painting) وأندرو جوركيوويتش وكونراد سرزيدنيكي (في الكرافيك graghic ، وتسيسلاف رزيبنسكي في الشكل figure.
– في عام 1947 بدأ العمل مع مجلة الفن (review of art) كمؤلف لمتابعة المعارض و تغطيتها للمجلة.
– في هذه الفترة يتلقى دعوة من الإتحاد الدولي للطلاب لزيارة هولندا بصحبة طلاب الفنون الجميلة الآخرين في كراكوف ووارشو.
– أثناء دراسته تم تنظيمه في (رابطة التعليم الذاتي الأكاديمي للشباب البولندي).
– في اكتوبر من عام 1949 عرض عمله لأول مرة وللأيام (25/24/23) من خلال أنواع فنون الجامعات الحكومية في بوزان.
– في هذه الفترة يُكمل رومان بحثه عن الفنون الجميلة في كراكوف لنيل درجة التخرج بإشراف البروفيسور إ. إيبيش e- ebsch.
– يتزوج من الصحفية صوفيا كاراس.
– في الأعوام 1950 – 1952 يُدرّس في أكاديمية الفنون الجميلة في وارشو بدرجة أستاذ مساعد أول في كلية الرسم مع الأستاذ إيبش.
– في 1952 يعمل محرراً للمجلة الفنية (art review) بعد استئناف عملها من قبل ميزيسلاف بوريبسكي(mieczyslaw porebesky).
– يتزوج للمرة الثانية من صوفيا بوشنكو (شاركته العمل في العراق كمدرسة في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد وأقامت معرضها الشخصي للأعمال الزيتية في قاعة المتحف الوطني/ كولبنكيان/ في بغداد عام 1965).
– عام 1952 يصبح محرراً للكتابة الفنيّة كمحرر كرافيكي لمجلة عالم world .
– إبتداءً من عام 1950 يعمل آرتموفسكي بتنوُّع المواد، الزيت والألوان المائية والجواش وغيرها. بعض أعماله حملت عنوانات (مناظر طبيعية) وشخصيات ما بعد الإنطباعية. يعتقد نُقّاده وكاتبو سيرته أن تلك الموضوعات كانت ذريعةً للمخاضات اللونية والتجارب وبتأثير أستاذه إيبيش؛ هذا الذي يُعتبر امتداداً للمدارس الحديثة بما فيها الواقعية الإشتراكية أو (الواقعية النبيلة) حسب تعبير أحد النقّاد. لقد فُهمت الواقعية من الزاوية التسجيلية فقط، ولِهذا التأويل مبررات الظروف الموضوعية التي عاشتها بولندا في العصر الحديث، في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي.
–في الأعوام 1953 ولغاية 1956 شارك آرتموفسكي مع فنانين آخرين في تنفيذ الجداريات التي تم ترميمها للمدينة القديمة والجديدة في وارشو.
أما أعماله فهي: ترميم وتزيين المساكن القديمة، سوق، شارع، كنيسة، منزل، الكتابة على الجدران، مبنى الفسيفساء، جسر، المساهمة في ساحة المدينة القديمة متعددة الألوان.
ونلاحظ أن طبيعة هذه الأعمال تتضمن الأعمال الجدارية والواجهات الواسعة المكشوفة والمُغلقة، وتعتمد المواد البنائية كالرسم بالإسمنت الملوَّن وحفر السطوح للواجهات الخارجية وإستخدام الموزائيك أو الزجاج الملوَّن وحتى المُزاوجة مع المواد النحتية كالحجر والمرمر والبرونز. أما السطوح الداخلية للمباني فتدخل أعمال الزخارف الجبسية والمنحوتات بكافة موادِّها بما فيها المنحوتات الذهبية والزجاجية وأعمال الخشب في إعادة تأهيل المباني. ويدخل الرسم على الجبس الرطب (فريسك) وكذلك الرسم الزيتي وتشمل الترميمات السقوف والأرضيات والأرصفة والجسور، حيث تحولت مُحجراتها إلى قواعد لمنحوتات تروي قصصا تاريخية ..إلخ.
تتميَّز مشاريع آرتموفسكي المنقوشة بالخشب (كاتدرائية 1952) بمشاهد مناظر طبيعية واسعة، كرة السلة، وروايات تصويرية (1955)، وتالياً تخلى عن (المجازات الترابطية للمشاهد) بتعبير أحد مؤلفي سيرته وغالباً ما يترك أعماله بدون إسم.
التسميات والعنونات جزء مُتمم للعمل التشكيلي، فالعنوان، خاصةً في المناهج السريالية والتجريدية لا يُرشد المُشاهد إلى استيضاح معنى غائب بل يستفزه ويُربكه بلغز كامن فيما وراء العمل. فالمنظر الطبيعي يشمل المقطع المرئي من الطبيعة ويمتد إلى المقطع الفيزيائي الكوني الغامض والذري.
استخدم آرتموفسكي دلالة العدد والمعدود والإشارة في تسمية العمل الفني (الجنوب الثالث 1959) (اللافتة الثانية 1970) (الضوء 1973)(الصحراء الأولى 1973).
«الشعرية في هذه التركيبات محكومة بترتيب هندسي خفف من التفاصيل الدقيقة الملوّنة» بتعليق أحد نُقّاد لوحاته.
يتميَّز آرتموفسكي عن فناني بلده ومُجايليه بالميل الشديد إلى الدقَّة في التفاصيل والمشبعة بالغموض، خصوصاً في مرحلة المائيات التي استغرقت ما يزيد على ثلاثة عقود من تجاربه الفنية. « لقد كان مفتوناً بالفروق الدقيقة والألوان التي تتناوب مع بعضها البعض وتتبض بشكل خافت على سطح منديل ورقي كما هو الحال على سطح مموج قليلاً بالماء» هكذا يراه مؤرخو سيرته.
لعبت الأشكال دوراً أقل أهميةً، باعتقاد بعض مُتابعيه. في بعض الأحيان تكون الأشكال حرة، خشنةً، لكنها تخضع للإيقاع الداخلي، وفي أحيان أخرى هندسية .ارمة، ومتميِّزة عن الخلفية عن طريق التباين. ونستقرئ في هذا التحليل بُعدين من التركيبات المبنية على المُتضادات، أولهما تصريح مُباشر بالكتلة الواحدة واللون الصارخ، حيث لامجال للتمييز بين اللوحة ومُلصق المعرض. والبُعد الثاني

يتمثل في الإيحاء العميق بالفضاء السريالي المجهول والمُخيف، هذه التركيبات المُجردة، المُتماثلة تقريبا، وفي نفس الوقت التركيبات الإصطناعية، من خلال التركيز الرأسي أو المُركّز بوضوح. فهي تجمع بين زخرفة الأشكال البسيطة وصقل الألوان مما يكسر البناء الهندسي ويسمح لها بأن تكون مرتبطة بمناظر طبيعية غريبة بما في ذلك ضوءها المُشمس غير الإعتيادي. مثال ذلك سلسلة الأعمال المُسماة (مناظر طبيعية) يُسميها النُّقاد بالطاقة الشمسية، حيث تتجوَّل فوق الأفق كرة من الشمس، كرة باللون الأحمر المتوهج مع تسلط حزمتين من الضوء الساطع على قطبي الكرة الكونية. لاننسى أن الكرة تحتل الفضاء بأكمله وما تبقَّى سماء رمادية وأفق واطئ باللون الأخضر المُتلاشي مع السماء، كان ذلك في معرضه عام 1985 وهنا نواجه مادة الأكريلك الفسفورية.

يرى آرتموفسكي أن صياغة (المناظر الطبيعية) على هذا النحو السريالي « تمّ إنشاؤها منذ ألسبعينيات» وهنا نستذكر معرضه في بغداد عام 1965 وفيه تلك الموجة من (المناظر الطبيعية) الكونية مع فوارق، فمجموعة معرض بغداد كانت بالألوان المائية على الورق وبقياسات (60 x 80) وبتدرجات لون غامق (ليس الأسود على أي حال). أما مجموعة معرض وارشو 1985 وتضم 40 عملا بالأكريلك على القماش وبقياسات كبيرة 116 x 146 سم للعمل المُشار إليه، وهي فوارق تُشير إلى الروابط الداخلية لسلسلة التجارب والانتقالات بالمواد والقياسات والفترات الزمنية وكشوفات الحياة ومزاج الفنان.

يقول آرتموفسكي: « لاأريد أن تصبح الهندسة نوعاً من المشدات التي من شأنها تقييد الخيال كثيراً وعلى الرغم من أن الكثير من أعمالي قد استندت إلى عناصر الدائرة والمربع، فإن اللون والفضاء والمزاج لها أهمية قصوى بالنسبة لي».

ومع ذلك فإن فن آرتموفسكي هو حالة تتميّز بكلمات شعرية لأندريه جاكوموفسكي « الزهد ... قيد مُفترض عمداً.

إزالة التنوُّع ... المفاهيمي والتركيبي ... يُركِز إنتباه المُشاهد بقوة أكبر على ثراء اللون المحدد وحلول النسيج، بشكل عام، رسمي. ولكن أيضاً أعمق؛ المحتوى العاطفي.».

يقول مُتابعو سيرته أنه لم يُظهر الكثير من الإهتمام بسكان البلدان العربية والثقافة المحلية (المقصود أنه لم يرسم مشاهد من تلك البلدان ولا انعكست في أعماله بشكل ملموس) علماً أنه كثير الأسفار والعمل في البلدان العربية (على خلاف العديد من الفنانين البولنديين الذين قاموا في سنوات جمهورية بولندا الشعبية برحلات بعيدة، خاصةً في آسيا، مثل ألكسندر كوبزديج أو تاديوس ليسيو فيتش..). إذا كان المقصود أثراً مستوحى من الآثار أو البيئة والحضارات الشرقية فإن ذلك الإلهام غير قابل للقراءة في أعماله تماماً مثل الطابع الضبابي وغير المقروء للمناظر الطبيعية التي تُشبع مناظره الطبيعية ببراعة الألوان. ومع ذلك فمن المعروف أن الفنان وثق رحلاته، على سبيل المثال عن طريق عمل شرائح عديدة تكريماً خاصاً للأماكن التي زارها عدة مرات. كان معرض « ميراج (لوحات ضوئية)» الذي نُظِّم عام 1968 في وارشو، تحت عنوان (السراب الحديث) كان نوعاً من العرض المرتبط بالموسيقى، يتألف من عرض شرائح مصحوبة بتسجيلات موسيقى الشرق الأوسط. (في هذا العام أنهى آرتموفسكي ثماني سنوات من التدريس في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد ولابد أن تكون تلك الشرائح قد غطّت ذكريات هذه السنوات البغدادية).

***

– في عام 1953 يُمنح آرتموفسكي، مع فنانين آخرين جائزة الدولة من الدرجة الثانية. وعام 1971 يُمنح جائزة وزير الثقافة والفن عن نشاطه التربوي. والجائزة الثانية في ترينالي الألوان المائية الوطني الأول في لوبلان عام 1971 .

– في عام 1955 يُسافر إلى الدنمارك.

– في عام 1957 يصبح مُحررا لمجلة الفن (revieo of art) من قِبَل ألكسندروجيوجوسكي ويستمر هذا التعاون مع فريق تحرير المجلة لغاية 1960 حيث توقف صدور المجلة.

– في عام 1957 سافر آرتموفسكي إلى يوغسلافيا ونُظِّمت الزيارة مع معرض للفن البولندي المعاصر هناك.

– في عام 1958 كان لآرتموفسكي رحلات متتالية للدول العربية وإيطاليا. في عام 1958 يعمل كمراجع لمجلّة (المنظور البولندي).

– افتتح آرتموفسكي أول معرض شخصي في فبراير 1959 في وارشو، استوحيَت مُعظم أعمال المعرض من تأثير رحلة إلى إيطاليا، وقد حظيَت الصور بقبول النُّقاد ومن بينهم البروفيسور جون بياليستوك الذي قدَّرها بـ « البلاغة الشعرية للخيال « . يقول ناقدو أعماله لهذه الفترة « كانت هذه التوليفات المبكرة هي التي تخطت حساسية اللون التي نشأت بتأثير إيبيش، لكن تم الحفاظ عليها في الشعرية الإعلامية النموذجية لفترة (الذوبان) أي الخروج من دائرة الفن البنائي النبيل (الواقعية التسجيلية) والخوض في العالمين الفضائيين، التجريد والسريالية.

كانت التغييرات الإضافية في عمل بنية الصورة، وإعطاء اللون وظيفة أكثر تعبيراً ليس فقط جمالياً بل رمزياً أيضاً.

آرتموفسكي فنان تجريبي لا يتوقف عند محطة حتى يُغادرها إلى غيرها، كحاله في الأسفار والمشاهدات والتلقي. لعبت رحلات الفنان، وخاصةً إلى الشرق الأوسط، دوراً مُهيمناً في هذه العملية، وبشكل أساسي في تنوُّع المواد والوسائط التعبيرية، اللوحات الزيتية والألوان المائية والكولاج والرسومات لتصبح الألوان المائية وسيطه المُفضَّل، إبتداءً من الخمسينيات، معرض 1959 المُشار إليه آنفاً، ومعرضه الثاني في وارشوعام 1961 والذي عرض فيه نمطاً مُحدداً من الألوان المائية لأعماله في السنوات 1958 – 1961 التي ورد ذكرها تحت مسمى (بلاغة الخيال الشعري)، ولغاية معرضه في وارشو 1985 حيث عرض أعماله الملونة الكبيرة بالأكريلك كما سنرى.

– عُرضت لوحاته في أكثر من 120 معرضا عالميا.

– ورد في الويكيبيديا أن آرتموفسكي كان المدير الفني لمجلة الفن للفترة بين 1960 – 1969 والمُرجّح أن تكون الفترة من 1960 ولغاية ١٩٦٢حيث تفرَّغ بعدها للتدريس في أكاديمية الفنون الجميلة في ذلك العام، وكان رئيساً لقسم الكرافيك لغاية 1967.

– في عام 1961 أقيم معرض آرتموفسكي الثاني في وارشو والذي عرض فيه ألواناً مائية لأعماله في السنوات 1958 – 1961 .

– في عام 1963 تم تكريم عمله بمدالية التدريس من نقابة المعلمين العراقية.

– أثناء وجوده في العراق كان عضواً في جمعية الفنانين العراقيين.

– عام 1964 يسافر إلى إسبانيا وفرنسا.

– بدء التعاون مع الأكاديمية الوطنية في لودز.

في الأعوام 1969 – 1971 قاد ورشة الرسم في قسم المنسوجات.

– في 1970 عاد آرتموفسكي ليقوم بتنفيذ فسيفساء ضخمة في منزل بعد جنازة المقبرة المجتمعية في وارشو.

– عام 1971 حصل على الجائزة الثانية للتدريس المتميز من قبل وزير الثقافة والفنون.

في الأعوام 1971– 1974 شغل منصب عميد أكاديمية الفنون الجميلة في لودز.

– في الأعوام 1972– 1975 كان أستاذاً مشاركاً، أسس قسم فنون الكرافيك (كلية الفنون الجميلة للكرافيك في لودز وتشمل تقنية الطباعة الحجرية للأستوديو المحلي لطلاّب هذه المدرسة.. أعدَّ سيناريو للجمعية « مقدمة لمسألة تكنولوجيا الرسم».

– في عام 1973 حصل على جائزة وزير الثقافة والفنون للإنجاز الفني والتدريس. يبدأ آرتموفسكي العمل في تجديد قصر الجنرال ستانيسلاف كيليكي في لوفيتش الذي أصبح منزله ومشغله الخاص.

عام 1974 حصل على الميدالية الكبرى في ترينالي الرسم في فروتسواف.

– خلال الأعوام 1975 –1976 عمل قي قسم الفنون الجميلة في وارشو، وكان رئيس قسم تقنيات الرسم.

– عام 1976 أجرى آرتموفسكي ندوة للخريجين في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق.

– في الأعوام 1976 – 1979 يعود إلى بغداد أستاذاً للدراسات العليا في أكاديمية الفنون الجميلة في جامعة بغداد.

– في عام 1978 نظَّم ورشة في فن الكرافيك وقاد ندوة للجمعية الثقافية المحيطية في أصيلة (المغرب).

– بعد عودته إلى بولندا عام 1979 قاد آرتموفسكي (مختبر آرتموفسكي) التكنولوجي في كلية الرسم والفنون الجميلة في وارشو حتى عام 1982 .

– في عام 1980 سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية.

– في عام 1982 استُقبل آرتموفسكي (الأستاذ الإستثنائي) في أكاديمية وارشو للفنون الجميلة.

– وفي السنوات 1983 – 1984 شغل منصب رئيس الجامعة للفنون الجميلة في وارشو.

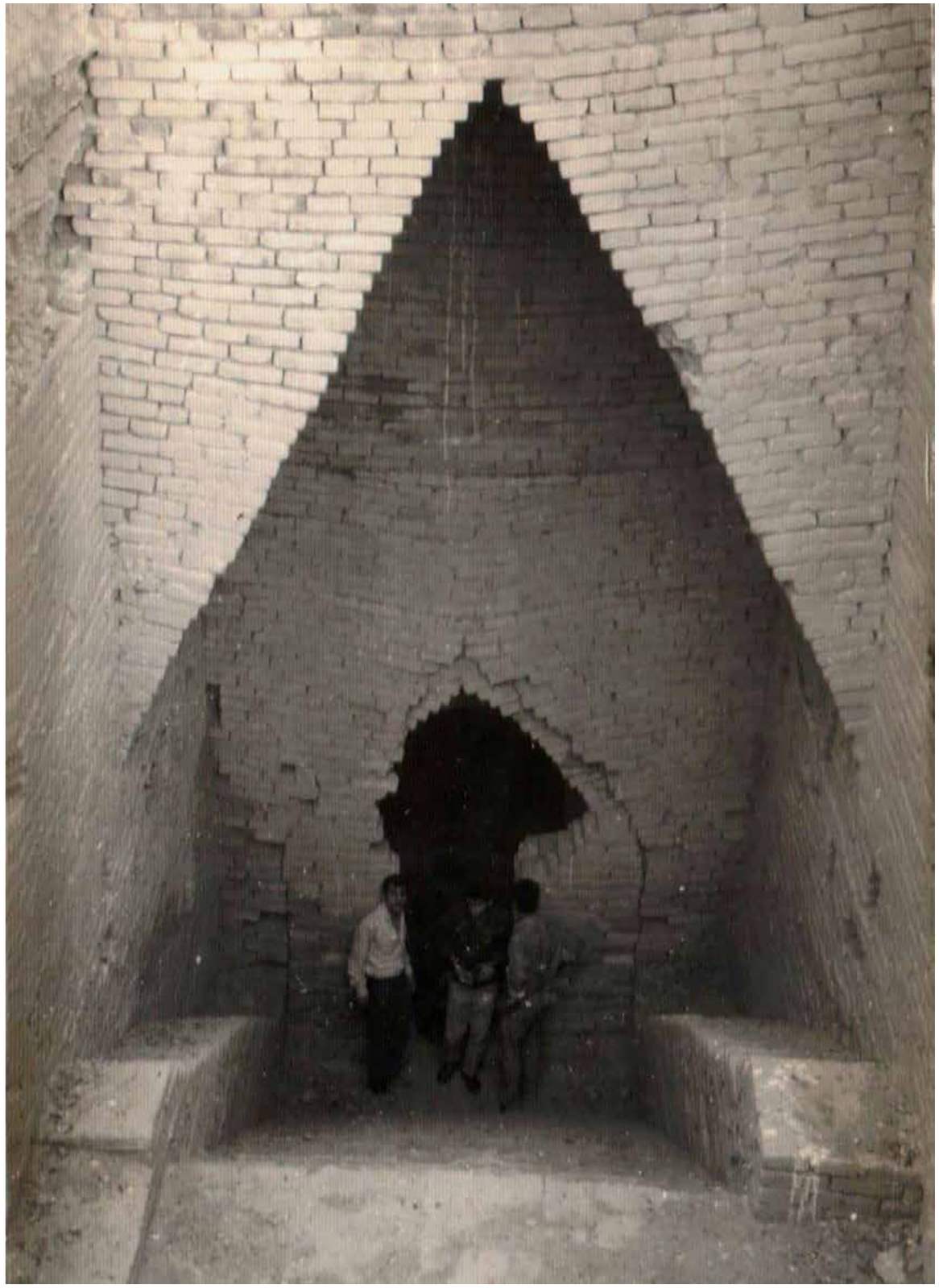
– في عام 1984 حصل على الجائزة الثانية في أول ترينالي وطني للألوان المائية في لوبين.

– وفي السنوات 1983 – 1988 حصل على درجة أستاذ كامل في أكاديمية وارشو للفنون الجميلة.

– عام 1992 أسس مع زوجته صوفيا آرتموفسكا مؤسسة « الترويج البولندي للفنون البَصرية» ومقرها في أوكز.

– في 3 / فبراير/ 1993 توفي في رومان آرتموفسكي في أويكز.

ملاحظة: اعتمدنا في جمع المعلومات على مصادر Google وبشكل خاص الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) وموقع ثقافة بولندا CULTURE PL في الصفحة الإنكليزية وترجمة كوكل شبه الحرفية ووجدنا نقصاً في المعلومات، فلم ترد الإشارة إلى معرضه الهام عام 1965 في بغداد في قاعة الواسطي، لذلك نَتقبل الإضافات والتعديلات والملاحظات والتعليقات، ونتمنى على وزارة الثقافة العراقية أن تُوَثق سيرة هذا الفنان بأية صيغة تتناسب مع مكانته ودوره في العراق بصفته عضواً في (جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين).



الفنان يحيى الشيخ والفنان فائق حسين،
في موقع مدينة آور ، تموز 1967

صورة فنان ستيني وقرينه المستوحش!

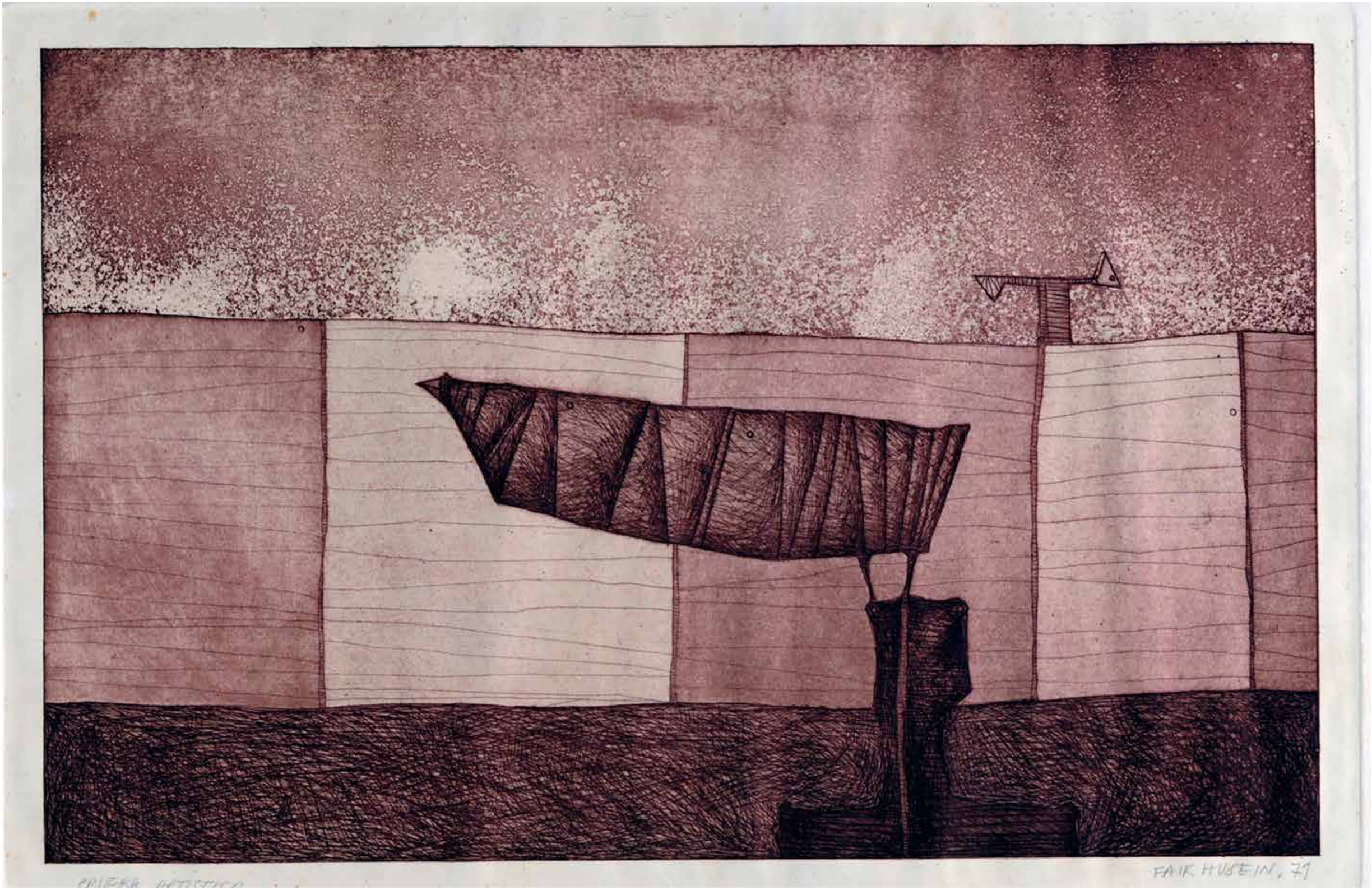
فائق حسين بين الغرافيك والرسم

سهيل سامي نادر

في عام 1971 أعطاني الفنان فائق حسين علبة بلاستيكية محكمة الإغلاق احتوت عدداً من الشرائح الملونة لأعماله وذلك بعد نقاش ساخن بعض الشيء في مقهانا العتيد. لم يقدم إيضاحاً بشأنها ولم أطلبه. جرى الأمر ببساطة كأنه ناولني شيئاً يخصني أعرفه.
حين فتحتها بعد عشرين عاماً(!) فوجئت بأنها احتوت على بعض الأعمال التي لم تعرض في بغداد، وحتى هذه الساعة لا أعرف أين عرضت أول مرة ، لكن هناك تاريخاً كتبه الفنان على العلبة 1972 و1973 استنتجت معه أنها أعمال نفذت بين إسبانيا حيث درس الكرافيك والأكوادور حيث أسس محترفاً فنياً في عاصمتها كيتو. الغريب ، طوال هذا الزمن المخيف كنت أعرف أنني امتلكت شيئاً من فائق حسين لم أكلف نفسي عناء النظر إليه. تحججت بأنني لا أمتلك أداة عرض، ومن دونها كان عليّ أن أرفع الشرائح إلى مصدر ضوء، فأي مجهود متعب بالنسبة لشخص اعتاد الانحناء بسبب متطلبات عمله الصحفي في تحرير المواد!
في النهاية أقنعت نفسي بأنها أعمال أعرفها وكتبت عنها ولا جديد فيها.
لا جديد! كان ذلك هو مضمون الجلسة الساخنة التي أشرت إليها. وكنت قد كتبت نقداً لأعماله التي عرضها في أيلول 1976 في بغداد أنهيته بهذه الجملة:
« أعمال فاق حسين الأخيرة أوصلت الموضوع القديم إلى نهايته المنطقية. إن قصة البطل التي تمتح من بئر الحالات النفسية المظلمة قد أعطت كل ما عندها. أفضل ما تستطيع قصة طويلة جدا هي أن تنتهي بعد أن كانت قد أفرغت روحها».
لم يزعل بل كان مقتنعاً وهو يبرر موضوعه المعاود ودراميكيته الأسيانة بعالمه الداخلي. قال:
« في الرسم وحده أستطيع أن أجلي المواقع التي أتحصّن خلفها. إنني معاود.. نعم.. أمارس تأكيدات إضافية. أريد أن أظهر عالمي الداخلي».
من المؤكد أن الرسم معني، على هذا النحو أو ذاك، بالتمثيل والإظهار، لكن موضوعه النفسي المكثف جعلني أعتقد أنه يظهر المواقع التي يتحصن خلفها أكثر مما يريد التحرر منها، فكان يعيد التحصن والاختباء.
كانت لديّ فكرة متطرفة عن الشفاء بالحرية في حين رأيت أن رمزيته التي تلحّ على أشكال محددة هي ضرب من الوسواس النفسي. من هنا تناسيت أو نسيت حقا أن فكرة الداخل النفسي هي ستراتيجية ثقافية ستينية واصلت التأكيد على رموزها في معاركها الخفية ضد السطحية والتمثيل الخارجي الرث.
كان الداخل الستيني يعني الصدق الذاتي. الرسم كان يؤكد هذه الدلالة فضلاً عن الفردية الإبداعية. ربما بالغت الستينيات في (الداخلية) إلى حد أنها سلّمت (الخارجية) إلى الامتثاليين الذين ماكانوا يعبأون لأي معنى ثقافي عميق.
كان الخارج استثماراً مربحاً لكنه حقيقي. ومن وجهة نظر ثورية كان الاستيلاء على الخارج يعني التحرر من الباطنية المسرفة في الأحزان والرموز والتعقيد: هكذا فهمت أنا الأمر على أية حال. من هنا حاججته برواية أخرى عن الداخل: نحن لا نولد بداخلية. نولد باستعداد الدخول بلعبة ما. لقد تعلمت أن أحدّق في ظلمة دواخلي فما رأيت غير شوقي إلى الخارج. (إنهم) يقطعون الجسور بيننا والخارج فتتورم دواخلنا ونتعب مما نعتقد أنها أسرارها وتوهماتنا عنها.

الرسم والمعرفة

من كانوا (هم) الذين أشرت اليهم؟ لاشك أنني اختلقت أعداء لم أسمهم، أو كنت أشير ضمناً إلى أن أخطر الأشباح يلبدون في الطرقات لا في دواخلنا. لكن أما كان هذا يعني ، في شروط مخيبة، وبانعدام الوسائل، وعداوة الخارج وقسوته، أن نلجأ إلى الداخل، وهذه المرة أبعد؟ لم أعرف آنذاك أن أقول إن الداخل هو انطواء خارج، وأن ليس هناك عمق غائب، وعمل الفنان الجذري هو فك الطيّات وفتح الممرات المغلقة.
(الآن وأنا أكتب أتساءل: هل كانت لأية فكرة صحيحة أن تغير شيئاً؟ وهل كان لأي انفتاح على المفاهيم والحقائق أن يغير من مسار


FAIK HUSEIN, 71

الأشياء والأحداث العراقية في حتميتها العنيدة؟).
كان همي معرفياً وكان همه الرسم والكرافيك الذين أمسكا بأذياله كأنهما النار. كنت بالكاد ألامس حقيقة أن الرسم هو تنظيم خاص ذو كفاية، من هنا لم أدرك احتياجاته كرسام، ولم أفهم من ثم، أن المعاودات والتأكيدات قد تكون دعوة لاستقبال بطل فردي جديد مثل فاوست أو مثل السندباد البحري. لقد جئت إلى النقد الفني متذوقاً لكن على مدرج الأفكار، فلماذا كنت منزعجاً من أفكاره هو؟ ليست الكتابة مثل الرسم. بعض الكتابات تشبه عمل إطفائي يطفئ النار ويهدم الدار!

اللقاء الأخير

من حسن الحظ أن فائق حسين لا يستسلم للكلمات، ويبدي شبه احتقار للغة الثقافية. وكانت بيننا صداقة عميقة لأنداد معتادين على الاختلاف. وكانت هناك أحاديث أخرى، ومسافته التي كان يقطعها رواحاً ومجيئاً بين العراق وإسبانيا، بين أهله وعمله، وقد قطعناها في الكلام. وكان هناك أصوات متعالية من حولنا والأصدقاء المقاطعون وأشياء أخرى. وكان سفره قريباً، وهو دائما على وشك السفر إلى حد أنه قد يسافر في الحال. وكان علينا أن نؤجل الأحاديث كلها ونعاني من صمت قلق متعب. في تلك اللحظة مدّ يده إلى جيبه وأخرج العلبة وأعطاني إياها قائلا: سنتحدث في ما بعد!
ولم نفعل، إذ لم أره إلا في عام 1994 بعد قيامه بزيارة قصيرة إلى الوطن إثر وفاة شقيقته الكبرى.
رآني فأخذني بالأحضان، وبلهفة سألني عن الشاعرين عبد الرحمن طهمازي ورياض قاسم. كنت أحدس على نحو ما أن هذا اللقاء سينتهي بعد لحظة وأنه سيغادر دون وداع. كان أنيقاً، ناضجاً، في سترة فاخرة يعبث بأزرارها، سعيداً ببنت أخته الفتية التي قدمني إليها قائلاً: «لقد كبروا .. أنت.. أنا.. الجميع»، وطوح يده إلى مكان ضاج بمحبي الفن وزرازيره الذين تظاهروا بشبابهم الدائم.
كان قد تغير بعض الشيء. في عينيه بحث حزين عن وجه ضاع منه ، وكلام مؤجل ، لكن فيه شيئاً من استقلالية الأميركي في مرجحته لجسمه. كان قد استقر في أميركا.
الغائب الحاضر

بعد هذا الزمن يبدو لي كل شيء غير قابل للتصديق. أكاد أعتقد بأن أحاديثي مع فائق هي من صنع خيالي. كان زمن لقاءاتنا ، على قصره، يغرق بفجوات لا نملؤها. كانت خصاله الشخصية نفسها تكرس فجوات كهذه، فهو من الصنف الذي يواصل تقطيع الزمن، والجزء الذي يقبض عليه منه هو نهاية، أما الجزء الذي نمسكه فهو بداية، فكان علينا أن نبدأ معه دائما من جديد، وعن طريق التداعيات والمماحكات يلتصق طرف بطرف. زمنه هو زمن غيمة متحجرة كان يحب حفرها محلقة فوق رأس رجل وحيد، زمن انتظار سقوط بناء، نجم، شهاب، كارثة. من هنا كان على المستوى الإنساني يعيش تجزئة زمنية يغيب فيها الكل ويحضر فيها الجزء، كأن الحضور هو همهمة تدل على الغياب. ليس ثمة غير

التلميحات والتوهم بأننا نعرف الغائب بدلالة ذلك الحضور الجزئي: كانت حياته مثل رسمه تماماً.
لاشك أن وجوده خارج الوطن جعل صورته تتلألأ بتناوب الحضور والغياب. كان بالنسبة لي إما عائد أو مغادر. يأتي بلا موعد ويغادر بلا موعد أو وداع. ما إن يبدو حضوره اعتيادياً حتى يختفي. نودعه فنلقاه بعد يومين ونعرف منه أنه سافر حقاً لكن ليس إلى إسبانيا بل إلى الناصرية. ولا أظنه كان يتعمد، بل لأن الأمر هو هكذا – مع هزة كتف، وابتسامة هازلة، ومحاولة احتضان . عندها نبدأ حديثاً إذ كان يغيب دائما ليظهر فجأة كأنه كان قد تفرج علينا من على بعد. عاطفي يحب الاحتكاكات والملامسات، وفيه خدر لذيذ ينقلب إلى حركات خطرة. جريء إلى حد أنه يستطيع أن يعارك شرطيا ويشبعه لكماً. ومن المؤكد أنه كان جريئاً في الفن . تفكري يحب الأحزان المرة. أسس مع فنانين شباب جماعة (المجددين): اسمها يصف لونها وأهدافها. خرجت من أردان أساتذة الفن الكبار لتتبارى معهم في المسؤوليات الفنية والأخلاقية المترتبة على الحداثة، عمليا خلقت حواراً مثمراً معهم عن طريق تحديهم . أحلّت الداخل محل الخارج، المغامرة بدلاً من الاتباعية.
إن الصورة الفنية لفائق حسين الستينية مشوشة، كذلك الحال الانجازات الشبابية لجماعة المجددين، فالتوثيق الفني لهذه الفترة شبه معدوم، بعكس الإنجاز الأدبي الذي يمكن الحصول على وثائقه. والحال حتى في حالة الحصول على وثائق كتابية، وهي في حالة الرسم ثانوية، فإن أغلبها غامض تسوده الروح الأدبية، والكثير من الكتابات التي أتذكرها الآن كانت تؤرخ لحساسية أصحابها وانطباعاتهم إلا فيما ندر. المجددون أنفسهم كانوا في حالة إثارة دائمة، فكانوا يتغيرون لا ينتهي إلى شيء كالعادة.
هو – هكذا- وأكثر. متملص ممتاز من دون خداع. يمتلك نحوسية رجل مصاب بأكال أو ربو. مشاكله الكلامية تسبغ على الأحاديث حالة تذكر دائم. يشرد كثيرا وما إن يستيقظ يفاجئنا بأغرب الأسئلة وأكثر المواضيع بعداً عن اهتمامنا. وأي ضحك!
لكنه سيعجب منا ومن نفسه، إلا أنه يدرك بالسر أنه يمتلك قوة خاصة به، قوة زائر مؤقت، لا يديم شيئاً، وما يفعله ينتمي إليه وحده، كما أن توقيتاته لا تشبه زمننا المستلقي على ظهره بين شمس وفيء.

صورة الفنان في الستينيات

لعلّ صورته هذه لا تختلف كثيرا عن صورته حين كان ماكثاً معنا ي مقاهي الستينيات، ليس بمقتضى الضرورات الداخلية الفنية بل بمقتضى التعرض للأفكار الفنية، بل والأفكار بوجه عام ، وليس بالإمكان التوثق من إنجازاتهم قدر نياتهم الممتازة والفتنة التي نشروها واصطفافهم الثقافي مع روح التغيير والتمرد السائدة آنذاك.
كان فائق حسين من أكثر المجددين الذين اخترعوا لهم وساوس نفسية إزاء عمله الفني. كان يطارد شبحاً أو قريناً في رواية ذات مذاق مرّ. وقد ظل منتبهاً إلى عالمه الداخلي حتى وهو يتعب منه، حتى وهو يعب من لذاذات حياته الشابة في تطرف خطر أوصله إلى

الفنان عامر العبيدي مع الفنان فائق حسين، غير مؤرخة

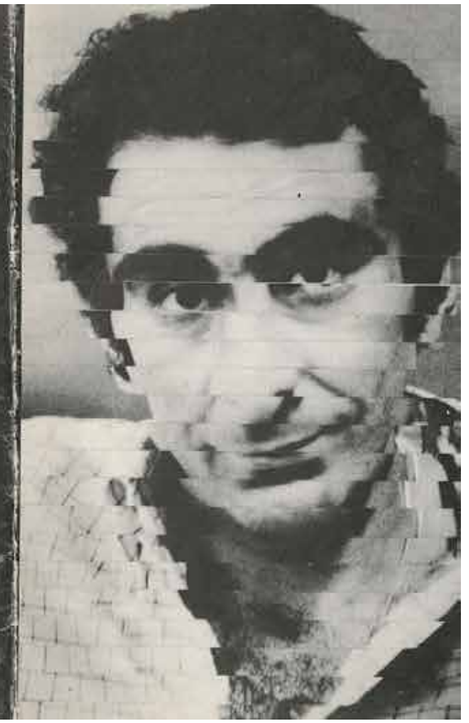
الفنان فائق حسين، غير مؤرخة

فائق حسين

المعرض الشخصي الثاني
٢٠ الى ٣٠ أيلول ١٩٧٦
المتحف الوطني للفن الحديث (قاعة الواسطي) ــ بغداد

FAIK HUSSAIN

II PERSONAL EXHIBITION
20th - 30th Sep 1976
National Gallery of Modern Art - Baghdad



من اليمين الفنان فائق حسين، الفنان هاشم سمرجي وفي نهاية الصف الفنان يحيى الشيخ، الصورة غير مؤرخه

المرض. كان من هذا النوع الذي يجرب المذاقات الحادة ليعيد تمثيلها في الرسم، من هنا كان يلتقي بعمله في ضرب من الارتطام، وكان شاخصه الوحيد قد مدّ رأساً متردداً، فإذا به قريننا الغرائبي: الوحيد الذي يمكن أن يمثل حقبة كاملة راحت تستطلع شجن الحياة الخفي.

لست أدري حتى اللحظة من الذي رسم لوحة (صهوة الجواد المحترق) أهو فائق حسين أم زميله غريب الأطوار إبراهيم زاير الذي أنهى حياته بإطلاق الرصاص على رأسه؟ (اللعنة على الذاكرة .. لكن أين هم الستينيون الذين يجب أن أسألهم؟). هذه اللوحة التي أتذكرها بسبب جرأتها كانت اختراقا تشكيلياً، إذ ألصق الفنان ليفة حمام على سطح اللوحة في خليط من التهكم والاستشراف المبكر لفن الكولاج البارز.

أعتقد أن الإثنين، فائق وابراهيم، مرشحان لرسم هذه اللوحة. الاثنان كانا مرشحين أيضا لإطلاق النار على رأسيهما، الأول بسبب جنونه والثاني بسبب شعوره الدائم بالذنب الذي لا يخلو من أوهام. الأول أنقذ نفسه بالسفر إلى إسبانيا للدراسة، والثاني عاد إلى المقهى لكن في بيروت التي لم تستطع إنقاذه، بل وسلّمت إليه أدوات جارحة!

كان الفنانون الستينيون تجريبيين عن تعمد. بيد أن فائق حسين وضع لنفسه برنامج إظهار روحه ، مثل زميله الستيني علي طالب الذي جعل من الرأس الإنساني رمزاً لشروط إنسانية تمليها الذاكرة والضجر. الاثنان تعلما من فشل المغامرات وبخل الحياة العراقية أن المهم ليس بناء مأثرة كبيرة بل تقديم اعتراف ذاتي بلغة مقتصدة.

اكتشافات متبادلة

في أيلول من عام 1970 عاد فائق حسين إلى بغداد في زيارة قصيرة حاملا أعماله الكرافيكية. كان في السنة الأخيرة بجامعة سان فرناندو للفنون الجميلة التي هي جامعة قديمة ذات تقاليد، وقد حصل منها مرتين على الجائزة الأولى لفن الكرافيك، كما اقتنى متحف الفن الاسباني الحديث أربعة من أعماله بعد عرضه الكبير الذي أقيم في صالة (رامون دوران) بمدريد في نيسان من العام نفسه.

كان هذا انجازاً بالنسبة لطالب فن. لقد

فوجئنا بمجد لم نتوقعه توصل صاحبه إلى كرافيك نقي يصبو الى المثالية في زمن كان فن الكرافيك عندنا مازال يحاول تثبيت أقدامه ومبشرو الثقافة الجماهيرية اسبغوا عليه صفة المنقذ من ضلال اللوحة الزيتية باهظة الثمن: لقد دخل فائق حسين بغداد فاتحاً!

ثم بدأت اكتشافات متبادلة. فقد وجدنا ماكثين في المقهى نفسه، وندور في الأحياز نفسها. لم نتغير تقريبا سوى أننا كنا على عتبة احتواء الوظيفة الإدارية لأوقاتنا، ومن ثم احتواء عقولنا. لقد خجل هو أن يبدو متغيراً بالحسابات الأوربية، فوضع نفسه تحت تصرفنا، وأصبح خلال أيام جزءاً مما نحن عليه بعد أن استنفد أحاديثه عن إسبانيا التي لا أتذكر – حقيقة – أنه تحدث عنها بجملة واضحة. بدأ يستقبل يومه متراخياً راضياً مسطولاً من الشاي والحامض والنقاشات اللاهية والذكريات التي تستحيل إلى خلاف، ومن حبوب كان يتناولها من علبة كانت تخشخش في جيبه.

مقابل هذا اكتشفنا أنه صاغ بطلاً غريباً لا يخلو من سيرة مجسدة، فهو رأس ماكث وخيال راحل.. بطل يناور بين أحياز ضيقة مخيفة وفضاء واسع مخيف. لقد كان بمثابة قريننا نحن الماكثين الذين اعتدنا السفر مسمرين على الكراسي. لقد احتفظ بالسر قوياً ومركزاً، مستخدماً في الرسم ذاكرة لا تفضي إلا لحياة متخيلة ومترعة بالفزع وانتظار الكوارث.

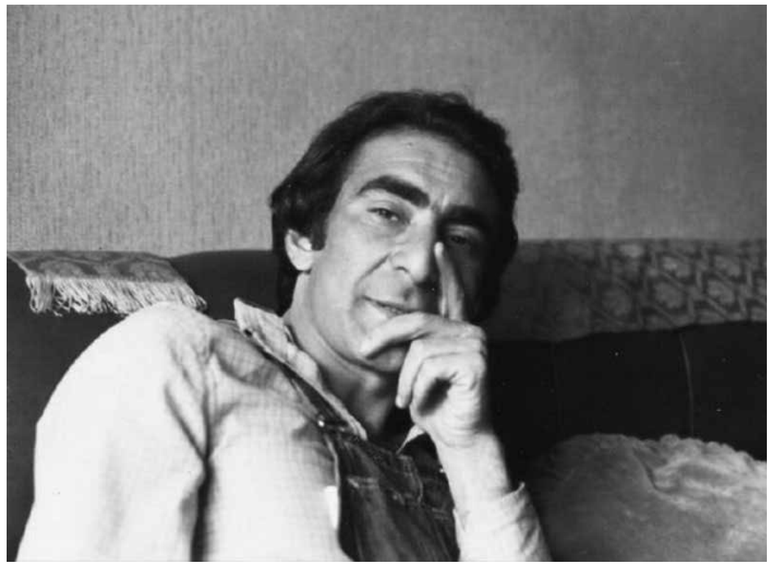
إن اكتشافاتنا المتبادلة هذه، إذا ما أخذناها من جهة وعي متأخر، كانت استشرافاً لمستقبل يترك الرجال فيه رؤوسهم في الماضي ويذهبون إلى قبورهم بأقدام عزومة.

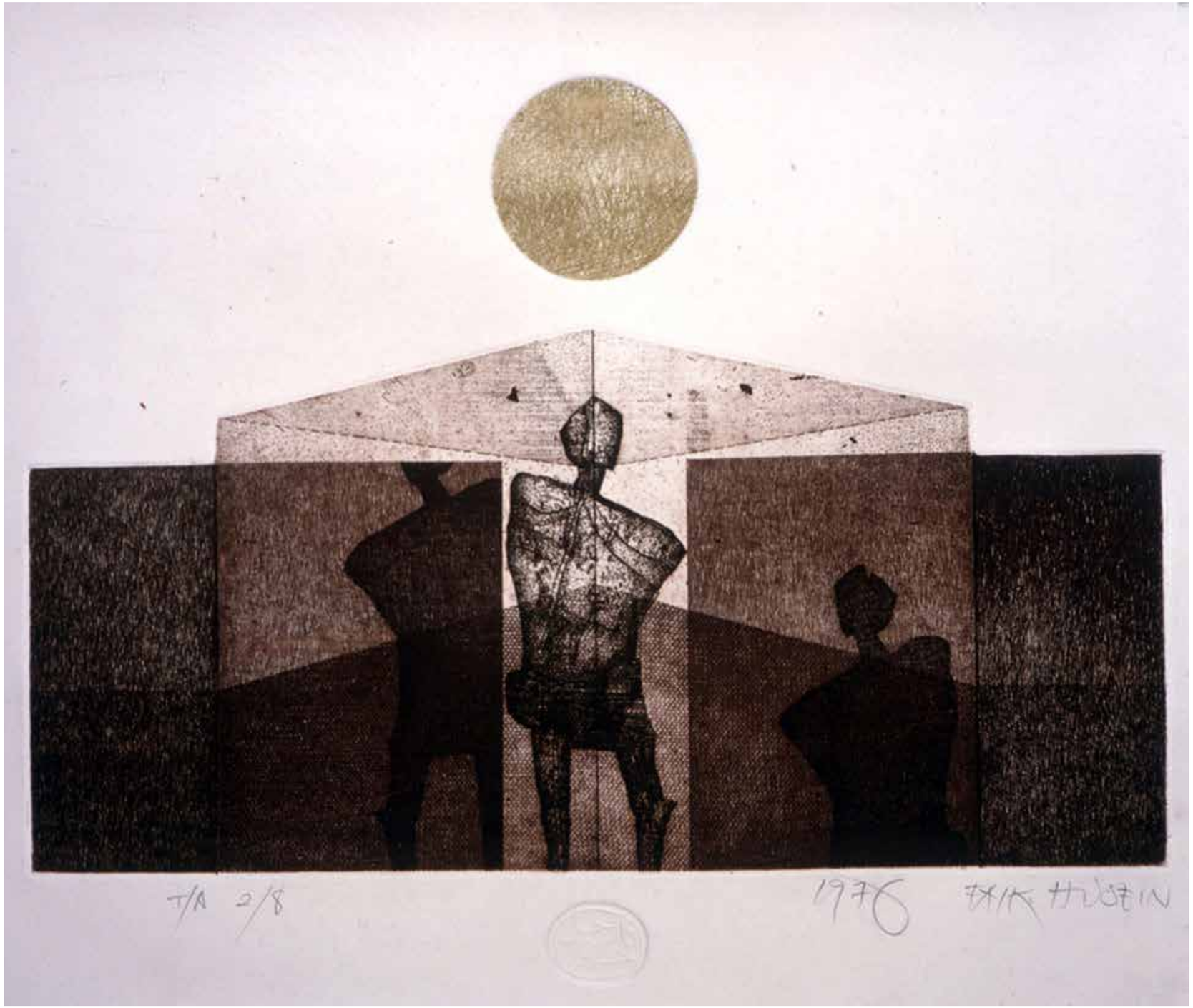
كانت جميع أعماله تتسارر، فكل عمل قادم يتذكر ما نسيه في عمل سابق. فإذا ما وضع الرأس في علبة زجاجية، صوّر في لوحة تالية إنساناً خلف أسوار عالية، والغمامة المتحجرة التي ترتفع فوق رأس في سماء باردة ستدخل في عمل آخر إلى العلبة الزجاجية.

كانت ملامح موضوعه تشير إلى وضع بشري محاصر، فمساحاته مشدودة بوحدة تصميمية وظيفية تعيّن حدود الشكل وتدفعه إلى موقع غريب، أو يحوّل السطح التصويري إلى فضاء طبيعي يهب للأشكال موقعاً مستحيلاً. والأشكال نفسها تصوّر في خطوط جرى المرور عليها مراراً فالتفت حول نفسها لتبدو كتلاً منفصلة ومهترئة أو متحجرة كأنها بقايا.

التقنية والمعنى

تمتلك أعمال فائق حسين طاقة أدبية كبيرة تدفعنا إلى الكلام وأعمال التفكير. ومادام لا سبيل لتفادي ذلك فقد تمنى الفنان علينا





الفنان فائق حسين، الصورة غير مؤرخة

من مطبوعات الفنان فائق حسين،
حفر على الزنك 1976

من مطبوعات الفنان فائق حسين،
حفر على الزنك 1976

53

أن نحترس، فالرسم هو قبل كل شيء بناء شكلي وليس نظاماً من المعاني. «لايعنيني الكلام» – هذا ما قاله لي في معرض عام 1973، وأضاف: المتكلمون مطالبون بالكلام دائما، فماذا أفعل إذا ما قمت بالخطوة الأولى وفشلت؟ لا أحب أن أسحب إلى مواقع لا تعود لي. إن فناناً يقبل بهذا صاحب دعاوى.
وقال بوضوح أكثر: أفهم أن من الممكن ردّ بعض العناصر مثل اللون إلى بعض المعاني والدوافع، لكن ذلك لا يعني شيئاً بالنسبة للفنان. العمل الفني عمل تركيبي معقد لا يمكن اختزاله إلى معنى أو ردّه إلى دوافع.
تسألني عن الغمامة المتحجرة، وقد رأيت أنت في علاقاتها التصويرية فكرة عن الماكث والمسافر والمنتظر. بإمكاني القول إن لديّ فكرة عن ذلك كله، لكن لاحظ أن تقنية الكرافيك، وهي في الأصل حفر، تؤدي إلى التحديد والإظهار القوي. الكرافيك يسعى إلى الجلاء. ما إن أرسم غيمة بواسطة الزيت حتى يبدو الأمر مختلفاً.
الحقيقة أن معارض 1973 و 1974 و 1976 كشفت أنه أوصل المعالجة الكرافيكية إلى مستوى تقني رفيع، حتى بدت جمالياته مسرفة، أو لعلها نازعت أشكاله الغريبة. لقد تسلل شيء من الكمال والفخامة إلى عمله، شيء من المتع الإستغراقية شبه الدينية في العمل والتنفيذ، ما جعله يتوقف. ولقد أبان لي كيف أنه سعى إلى اتقان الكرافيك المثالي الصافي والبعيد عن أي تأثيرات صناعية، ثم كيف استنفد المواد الحديثة المستعملة في الكرافيك الحديث، وكيف أضاف إليها مواد جديدة. وفجأة شعر بأنه خرج من عالم الطراوة والحضور في العمل الفني. فتقنية الكرافيك تضع توسطات تستغرق زمنا، ما حجبت عنه روح المواجهة المباشرة، الأمر الذي جعله ينتقل إلى الزيت.
الزيت لم يمنحه موضوعاً وأشكالاً جديدين بل أعطاه الحيوية ليس إلّا. جميع أعماله الزيتية اتصلت بالموضوع والأشكال نفسها، برغم من أنه بات يبني مساحات وكتل بكلف أقل، ويمنح أعماله عمقا لونياً. ويبدو لي أن مفرداته الأصلية خضعت إلى مناورة جمالية، ما بين حذف واختصار بينما هيمنت المساحات. هذه المناورة سحبت إليها العناوين، فقد أضاف إلى عناوينه القديمة كلمة جديد.. هكذا: صحراء جديدة، دعوة إلى حلم جديد.. الخ..
وأحسب أنني تمسكت بعنوان لوحة من لوحاته بدا لي معبراً عن اهتمامه الأصلي في الصميم: سجون شخصية!
لقد قادني ذلك في ما بعد إلى أن أكتب ما كتبت عام 1976 .

للفائدة والختام

لقد اعتقدت دائما أن أعمال فائق حسين الحزينة مشتبكة بحياته هنا، وما فاض من حياتنا عليه، الشرط العراقي، الإيقاع الخاص بنا، العسف والتعصب، الفردية المزعوجة دائماً، انهيار الكفالة الاجتماعية القديمة من دون تعويض عاطفي. إزاء ذلك لم أستطع أن أتبين اشتباكه بالشرط الإسباني منذ غويا الذي غادر إسبانيا من دون أن يرجو منها ولها. كانت هناك دمدمات وأحاديث عديدة منه لم أتبين روابطها في حياته وفنه، حتى أنني لا أعرف الكثير عن إصابته بالصرع ، وعلى نحو ما أخفيت عن القراء هذه الحقيقة كما أخفيتها عن نفسي.
أتذكر أننا في لحظة صفاء اعترف لي قائلاً إن الصالة التي يتعامل معها في مدريد لم تعد تشتري أعماله كما كانت تفعل منذ أن دخلت رياح التغيير بعد مغادرة الدكتاتور فرانكو المسرح. لقد غيّرت إسبانيا مزاجها الثقافي والفني بعد أن عادت إلى أوربا الليبرالية. إن الواقعية الأميركية بما فيها من إغراءات فنون البوب والهجاء والترويج التجاري كانت قد أحكمت السيطرة آنذاك.
لاشك أن تكريسياً مثل فائق ما كان ليغير لونه العاطفي استجابة لمثل هذه التطورات، وأظن أنه لم يفهمها بقدر ما فهمها الإسبان. كان وعيه السياسي محدوداً. إنه مؤمن بمفهوم الإخلاص الذاتي والكشف الداخلي ووحدة العمل الفني برموزه الشخصية. كان صعباً عليه أن يتغير ويندمج في بناء مدني آخر، بل ظل يحلّ التباساته العراقية بالتباسات عراقية أخرى، ولاسيما أنه واصل إخلاصه لمفهوم ساد بين الفنانين العراقيين في تلك الفترة يتلخص بأن تحولاً لايستند إلى حاجة داخلية هو خيانة. هذا صحيح من حيث المبدأ، لكنه تعيس في شروط حياة بخيلة لا تقدم خبرة جديدة، بحيث أن الحاجات الداخلية ستبدو واحدة من المزاعم، وهي فقيرة أصلا، وقليلاً ما كان ينوشها النقد أو يعاد تقويمها في سياق حراك سياسي واجتماعي ملموس.
إن فائق حسين المعجب بالإسباني (تابيس)، حاله حال العديد من الفنانين العراقيين لابد أنه انتبه إلى أن هذا الفنان الكبير تحول بالخروج من النمط البدائي الرمزي إلى تقنيات المادة والنسيج الفني من دون أن يخسر لونه الدرامي العاطفي، وقد نفذ إلى عالم المواد والملامس والتلصيق المفاهيمي ببساطة. هذا المثال قريب من فائق، وقريب من تجاربه التلصيقية المثيرة التي للاسف لم نطلع عليها إلا من خلال الصور.. فلماذا لم يجد في حالة تابيس شيئاً يعينه على تخطي أزمته الخاصة؟ لا أدري!
أذكر أنني أردت مساعدته فقلت له إن بإمكاننا أن ندخل أساطيرنا في أساطير الآخرين. إن وحيدك الذي تكرره يستطيع أن يدلع لسانه داخل الواقعية الأميركية، بل وداخل الواقعيات كلها!
استغرب مني ذلك وأشعرني أنني اقترحت شيئاً سخيفاً، ولعله كذلك في بعض المقاييس الفنية ، فهو على أية حال اقتراح خارجي أكثر من اللازم. لكن كيف كان يمكن أن أعين صديقي الذي ظل مأساويا في أعياد الحرية؟! لكن .. أبدا .. قاد حياته..
لقد استولى عليه ذلك القرين الواحد المتوحد. هناك جملة بليغة للشاعر عبد الرحمن طهمازي : «جرح لا يمتلئ بالدم ليلتئم». إنها جملة تصف فائق حسين.. جرح نازف لا يمتلئ بالدم حتى الموت!

فائق حسين : الفنان ، الحفّار، الشاعر
عاش غريباً ومات في المهجر

دكتور كاظم شمهود

ولد فائق حسين في مدينة الناصرية عام 1944، ودرس في معهد الفنون الجميلة في بغداد وتخرج منه عام 1963 ، وكان واحداً من جماعة المجددين التي تأسست في بغداد عام 1965. وبسبب أفكاره التقدمية النافذة إلى عمق الوجدان العراقي ومعارضته للنظام السابق فقد وضع في السجن وتعرض للتعذيب، وربما أثر ذلك التعذيب على دماغه، فقد لازمه المرض طيلة حياته حتى أدى به إلى إصابته بجلطة دماغية حادة دخل على إثرها المستشفى في مدينة ميشيكان الأميركية وتوفى هناك في 14 تموز سنة 2003 .

فائق في إسبانيا

وصل فائق إلى إسبانيا عام 1969 وسجل في المدرسة العليا للفنون الجميلة في مدريد – قسم الحفر – وفي نفس الوقت اشتغل في المشغل الأميركي عام 1972 إلى جانب نخبة ممتازة من الفنانين الاسبان. وقد تعرف فائق على الكثير من الشخصيات العربية المرموقة والبارزة من مثقفين وأدباء وفنانين فضلاً عن الأسبان، من خلال المعهد الثقافي الاسباني العربي الذي كان ساطعاً في نشاطاته الثقافية والفنية، بإدارة الاستاذ فرناندو دي آغريدو، وكان صديقا حميما لفائق، وهو –عربيستا – مستشرق – Fernando de Agreda
درس مع فائق اثنان من أبرز الفنانين والحفارين العرب الذين كان لهم باع كبير في الوسط الفني الاسباني، وكانا من الأصدقاء المقربين لفائق، وهما أحمد نوار من مصر– ويشغل الآن مدير المتاحف والفنون الجميلة في مصر. (وقد رحب بي وساعدني في إقامة معرض لي في القاهرة سنة 2006 في قاعة افق ..)، والثاني هو عبد عزيز ابو نالي من المغرب، وكان حفاراً وطباعاً ممتازاً له أسلوب حديث متطور، وقد يكون قد تأثر بأعمال فائق (اشتركت معه في عدة معارض جماعية في بداية الثمانينات .. وكان كثير الشر ب، وفي يوم من الأيام غاب عن الأنظار ثلاثة ايام، فذهب أصدقاءه إلى بيته يبحثون عنه وكسروا الباب فوجدوه ميتا)

كان فائق يتعاون بكل طاقاته الفكرية والفنية مع نشاطات المعهد الثقافية خاصة مجلة المنارة – Almenara – التي أشرف على إدارتها الأستاذ الكبير والمستشرق بدرو مونتابث Pedro Montapez وهي مجلة تهتم بالشعر والأدب والثقافة العربية، وقد صدر منها عدة مجلدات عن الشعر العربي الحديث، كان منها مجلداً خاصاً عن الشعر العراقي الحديث صدر سنة 1973 ثم مجلد آخر عام 1977 . وكان لفائق دوراً كبيراً في تزويق هذه الأعداد بالرسوم ذات الحساسية والمشاعر العالية التي تتماشى مع مضامين القصائد، ولازالت هذه الصور ماثلة إلى يومنا هذا في صفحات المجلة التي يحتفظ بها المعهد الاسباني .
أعطى هذا المشروع الثقافي الجريء زخماً رائعاً وكبيراً للحركة الثقافية العربية الاسبانية وإعادة الاعتبار للادب العربي الاندلسي الذي كان قد أنار في ضيائه العصور المظلمة في أوربا يومذاك.
و قد شجع هذا النمط من الحوار المتبادل على حركة التأليف و الترجمة والتي برز فيها عدد من المثقفين والكتاب منهم الاستاذ الدكتور محمود صبح، والكاتب القاص سعيد العلمي من فلسطين وغيرهم . (والدكتور محمود له كتاب رائع مترجم للشعراء الاسبان ... وكان في أواسط السبعينات يلتقي في مقهى – خيخون – وسط مدريد القديمة حيث كانت مقراً لأهل الشعر والأدب والسياسة والفن، وكان الدكتور محمود يجلس جنبي ويردد: فوك النخل فوك!)
وزوّق فائق النشرات الثقافية التي تصدر عن المعهد الإسباني العربي ولا سيما الكثير من إنتاج أعلام الأدب والشعر العربي أمثال نزار قباني، ونجيب محفوظ، وفدوى طوقان، وعبد الوهاب البياتي وغيرهم.
وفي سنة 1969 أصدر المعهد كتاباً عن شعر المقاومة الفلسطينية زيّن برسوم فائق الثورية و الشاعرية. وفي عام 1971 ظهرت مجلة – Arrayn – ووصلت أعدادها نحو 11 مجلداً

زيّنت جميعها برسوم فائق.وكان المشرف الثقافي على هذه النشاطات الأستاذ فرناندو دي آغريدا هو من هيأ الأجواء والمناخات الودية والطيبة مع فائق، ولازال يحتفظ بالكثير من أعماله الفنية. ووجدت أعداد منها في المكتبة الإسلامية التابعة للوكالة الإسبانية للتعاون الدولي .وكذلك توجد له أعمال في قسم الحفر في كلية الفنون في مدريد .
و فرنان دي آغريدا Fernando de Agreda كان أستاذا في جامعة مدريد /كلية الفلسفة والمشرف على إدارة مجلة - أوراق - المخصصة لنشر الأدب والشعر والثقافة العربية الإسبانية، وكان يشرف على تصميمها وإخراجها الفنان العراقي الصديق جودت حسيب. كان رجلاً فريداً في طيبة أخلاقه وحماسته للأدب والفن العربي، وكان يتقن اللغة العربية بشكل جيد. وكلما ألتقي به يذكرني بفائق وأصدقائه العرب من الأدباء والفنانين ويتحسر عليهم، وتكاد دمعته تصقط عند ذكرهم . كان يكتب عن أعمالهم ونشاطاتهم ويزيدهم مدحاً وإطراءً خاصة فائق . وقبل فترة قصيرة اتصل بي تلفونياً وقال يا سيد كاظم سأتقاعد قريبا فرديت عليه (جزاك الله الف خير وما قصرت) كان المفروض أن يُكرم هذا الرجل المفكر الكبير من قبل العرب على ماقام به من إحياء للثقافة العربية التي أراد البعض من طمسها وإماتتها في اسبانيا ... ولكن لمن تنادي من لاحياة له!

فائق الشاعر

كان فائق من الشعراء الشباب الحديثين، وقد نشر نتاجاته في عدة مجلات أدبية في العراق ولبنان . وعندما حل في إسبانيا استمر في ذلك الاتجاه. وفي سنة 1970 رحل فائق إلى مدينة ليون التي تقع شمال اسبانيا، وهناك أمضى عدة أشهر، ولا نعرف السبب في انتقاله من مدريد إلى هناك، لكن هذه الإقامة القصيرة أعطت نتائج طيبة وغير متوقعة، فقد تعرف على أحد الأدباء الكبار وهو انتونيو غامونيدا Antonio Gamoneada مع عدد آخر من المثقفين التقدميين. مع الزمن تطورت هذه العلاقة، فساعده هذا الرجل في طبع ونشر كتابه الشعري الأول - اغشية القلب –Las escamas del coraz?n - حيث صدر سنة 1972، وتبنى نشره المعهد الثقافي البلدي في مدينة ليون fray Bernandino Sachagun ، واشرف على ضبطه وبنائه اللغوي المستشرقان بدرو مونتابث و كارمن رويث . يوصف هذا الكتاب اليوم بأنه من طلائع الشعر التقدمي الحديث، إذ اكتسب أهميته كونه تمرد على التقاليد الكلاسيكية الجامدة القديمة، وامتلك خيالاً وغنائية فريدة في الشعر الحديث، وحمل مضامين من الوجد ...
وقد كتب عنه بعض المثقفين الاسبان منهم اولغا رودريغث Olga Rodrguez وكانت مراسلة قناة - سير – في بغداد. قالت: (أشعر في كل سطر أقرأه بالشفقة والحزن .. وقد وجدت ضالتي في هذه الأشعار، حيث ذكرني بكل ما يجري في بغداد من آلام وأحزان ... بيد أنني وجدت قصائد أخرى أكثر تفائلاً وعاطفة مما ساعدني على الهدوء ورباطة الجأش ...)
أما صديقه الأديب انتونيو غامونيدا فقد قال عنه: (هذا أول كتاب شعري لفائق وهي محاولة للفوز والحصول على الإبداع والخلق من خلال الكلمة الشعرية، تلك الكلمة الصلدة المتماسكة، وحالة الدوار إزاء الهاوية، وفي نفس الوقت محاولة تجميل هذه الهاوية ومقاومتها في سحر الكلمة، وإدراك كل الماضي الظلامي من خلال مواضيعه : الرعب والجمال، المستحيل والحب، الوطن والشروق، الإخاء مع الموت ....)
الكتاب متنوع في مواضيعه ومفاهيمه، وكان فائق بين هذه التضاريس يظهر سحراً في خياله وغنائيته وجرأته على الكتابة باللغة الاسبانية التي تحتاج إلى اطلاع واسع في ثقافة الشعر الاسباني وبنائه الحديث او القديم كما هو مثلا بين لغة كبيدو وثربانتس الكلاسيكية وبين لغة لوركا ورافائيل البرتي وانتونيو غالا الحديثة .

فائق الفنان

كان فائق من مؤسسي- جماعة المجددين التي جمعت أمثال علي طالب ومحمد مهر الدين ونداء كاظم وطالب مكي وغيرهم. ظهرت عام 1965 واستمرت في نشاطها إلى عام 1968 ثم أفلت.
أحدث فائق نقلة نوعية في الفن العراقي المعاصر، إذ خرج من التقاليد المألوفة

من مطبوعات الفنان فائق حسين،
حفر على الزنك 1976

والأساليب التقليدية التي كان الأساتذة سائرين عليها. لقد حرر الشكل وجعل أسلوبه وتقنياته حديثة معتمدا على قوة تخطيطه وخياله الرائع . كان الهم الإنساني حاضراً في أعماله كصرخة مدوية في الوجدان العراقي . كان فائق في صراع ومعركة على جبهتين، تتمثل الأولى في التحول الجديد من تقاليد فنية عاشها في بلده إلى أخرى اوربية المدارس والتقنيات والحداثة والانفتاح نحو الآخر فكراً وموروثاً وبيئة . أما الجبهة الثانية فهي صراعة مع المرض والذي انعكس على أعماله وتمثل في تلك الرؤس المسجونة داخل مكعبات أو اقفاص زجاجية وهي تستغيث، وذلك الشكل الإنساني المشوه والمحطم بتلك الخطوط الانفعالية المعبرة عن الماضي الأسود.

كان فائق حفاراً عظيماً، بل هو أكثر الحفارين الحديثين حساسية وتفرداً. فنه غريزي وخيالي، خلق عالماً يبدو أحياناً رمزياً وأحياناً تعبيرياً وآخر جنونياً، وأحياناً شعرياً عاطفياً.. وكيف لا وهو من الشعراء الحديثين . كانت له قدرة على استنطاق المخزونات المكبوتة التي عاشها عبر مراحل زمنية قاهرة والتي دفنت تلك الصور المحملة بالآلام والآهات والظلام حتى جاءت الفرصة الزمنية المناسبة فظهرت إلى السطح ناطقة.

ذهب فائق في أعماله إلى مختزنات الذاكرة، إلى عالم الصور الدفينة، عالم الأحزان والآلام، عالم عاشوراء وصرخة الحسين –ع – أمام حاكم جائر وظالم.

عالم فائق أكثر روعة وجمالاً في الفكر السامي المتعالي، إذ أطلق العنان للخيال للتعبير عن الانفعالات النفسية والعاطفية، وكانت التأثيرات الفنية الاسبانية بالغة الأثر عليه نتجسدة بما أنتجه الشعراء والفنانين الاسبان، امثال الشاعر رافائيل البرتي والفنان الكبير انتونيو سورا . لقد غاص في حالات الإنسان الانفعالية العميقة، وصوّر العذابات في مشاهد مختلفة، وتقنية عالية الجودة، وأثر باسلوبه هذا على الفنانين العراقيين الحديثين . كان في اسلوبه يسلك ما بين الانفعالية العاطفية وما بين التعبيرية المحطمة للشكل من أجل الوصول إلى الصرخة الداخلية للوجدان . هذا المذهب يقوم على اثينية التعبير التي تجمع بين الحركة الجسدية من جانب والحركة النفسية التعبيرية من جانب آخر، لكن في صورة غير مطابقة للواقع، نجدها في كثير من أعمال الفنانين الاسبان الرواد .

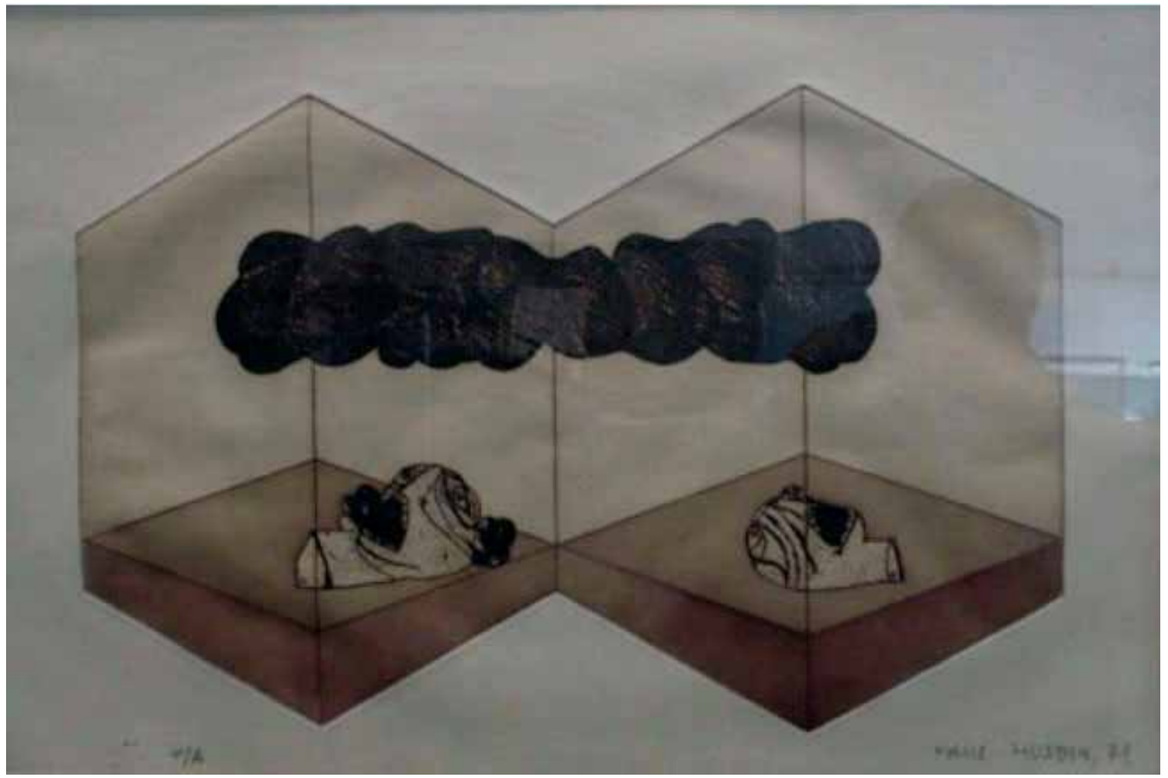
وقد حوّل فائق الظاهرة الطبيعية للإنسان إلى أشكال مبسطة ثرية بالمفردات جاعلاً من الخلفية جزءاً مكملاً من المشهد العام والذي ينفرد في بطولته شكل الإنسان الذي هو محور الكون والحياة، وسنراه محبوساً داخل شرنقة من الخطوط، والرأس مسجوناً داخل المربعات وكأنها غرف سجون . رسوم فائق لها قدرة كبير على إثارة المشاعر، وكيف لا وهو شاعر وصاحب خيال يرسم صوره في فضاء الشعر إن لم يكن لديه فرشاة وورق.

استخدم فائق كل طاقته التي تعتمل في أعماقه وتختلج صدره ومشاعره وجعلها خاضعة لرؤيا حالمة بتصورات عالم حديث يقوم على مبادئ المدارس الحديثة .

التقنية

تميزت أعمال فائق من الناحية التقنية بالنظافة والاتقان والتبسيط وعدم إغراق المشهد بالتفاصيل الكثيرة. كما نرى مشاهد لسحب كثيفة محاطة بعضها بخطوط هندسية حادة وقاسية، والبعض الآخر مضطربة. ونحن نعرف من خلال التجربة أن تقنيات الحفر

من اليمين الفنان ضياء العزاوي، الفنان صالح الجميعي، الفنان فائق حسين رالفنان نداء كاظم، متحف كولبنكيان 1968



معقدة وواسعة، ولكل حفار له تقنياته وأسراره الخصوصية في استخدام المواد من معادن وأخشاب وكولاج وغيرها، وهي تختلف عن التصوير بالمواد الزيتية أو المائية أو غير ذلك . للحفر مسارين : الاول صناعي تقني معقد، والثاني فني خيالي فكري. وقد تعترضنا ملاحظة في هذا السياق كون تقنيات الحفر اليوم اجتازت فترة السبعينات التي عاشها فائق قبل أكثر من اربعين سنة .
نعم هذا صحيح، لكن فائق سجل الريادة في تقنيات تلك المرحلة، وكان متقدما على كل معاصريه
من الفنانين سواء كانوا عرباً أو اجانب مستفيداً بذكاء من أعمال رواد الفن الحديث الأوربي بكل معالجاتهم واتجاهاتهم التقنية والفكرية. على سبيل المثال كانت أحجام لوحات الحفر تدور حول 50 × 70 سم أو 60 × 90 سم ودون ذلك.. كذلك الحال في محدودية التقنية. أما اليوم فقد توسعت وتشعبت التقنيات بشكل لايصدق، ودخل الحاسوب- الاوردينادور- على هذا الخط. (وقد سجلت أنا رقماً قياساً في حفرياتي على الخشب يعتبر الأول من نوعه من ناحية الحجم حيث وصلت قياساتها إلى (12×20م) كان ذلك قبل 15 سنة. وأعتقد أن هناك تأثيرات جاءت إلى فائق من الفنان المصور الاسباني انتونيو ساورا Antonio Saura 1930 في مسألة تحطيم الشكل خاصة الرأس، وكذلك من الفنان ادواردو باولوتي Aduardo Paolozzi 1941 الذي اهتم برسم الرأس وبسّطه و حوّله إلى خطوط هندسية، ويعتقد أنه إيطالي الأصل، وهناك أيضاً تأثيرات من فرانسيس بيكون الإيرلندي المعروف .
استخدم فائق في حفرياته على مادة الزنك تقنيات عديدة منها:
1 –الحفر بالنار.
–2 الحفر بمادة الرسينا (غبار العلك البستكي).
–3 الحفر المباشر في الإبرة.
4 – بارنيث بلاندو لطبع شرنقة نسيج قماش.
5 –تقنية الحفر المباشر بالحامض.
–7 تقنية الماء البارنثادو و.. وغيرها .
قام فائق بعدة معارض فنية فردية وجماعية منها: في نيورك عام 1971 وفلورنسا في ايطاليا عام 1972. كما قام بمعرضين في المتحف الوطني في بغداد، يضاف ذلك اشتراكه بنحو 15 معرضاً جماعياً في اسبانيا وخارجها.
وتضم اليوم بعض المؤسسات الاسبانية مجموعة من أعماله مثل المتحف الوطني الحديث في مدريد.
سافر إلى عدة دول أوربية وأميركا الجنوبية وقضى هناك فترة طويلة ثم استقر أخيراً في الولايات المتحدة في مدينة ميشيكان وتوفى هناك بعد سقوط النظام الصدامي بعدة أشهر 2003 .

24 كانون الثاني 2012

من مطبوعات الفنان فائق حسين،
حفر على الزنك 1976

رافع الناصري
وجيل الغرافيك العراقي في الثمانينات

عمار داود

«غربت شمس تلك الأيام الجميلة، رغم مرارتها. لم يبقَ لنا سوى مطاولة المنفى، نعيش كعازفين منفردين في ثقافات لا تخصنا، متمسكين فقط بجسر الإنسانية كقاسم مشترك.»
من رسالة عمار داود وجهت الى رافع الناصري عام 2003.

يُعد فن الغرافيك في العراق خلال الثمانينات من بين أبرز الميادين الفنية التي شهدت تطوراً ملحوظاً ونضجاً إبداعياً لافتاً. في قلب ذلك التطور، برزت شخصيات فنية تعكس روح تلك الحقبة وتوجهاتها، وكان من أبرزها الفنان والمعلم رافع الناصري، الذي لعب دوراً محورياً في تكوين جيل جديد من فناني الغرافيك، مزج بين الصرامة الأكاديمية والانفتاح على التجارب العالمية.
هذا النص يسعى باقتضاب إلى استكشاف تأثير رافع الناصري وإرثه الفني في تشكيل هذا الجيل، من خلال استعراض تجربته التعليمية والفنية، بالإضافة إلى تقديم لمحات حول السياق الثقافي والفني العام الذي ساهم في بلورة ملامح فن الغرافيك العراقي في تلك المرحلة.
لقد لمع في المشهد الفني العراقي خلال عقد الثمانينات، نجم جيل من فناني الغرافيك الذين تميّزوا برؤية جمالية ناضجة، وانفتاح لافت على التجارب العالمية. وقد برز الفنان الراحل رافع الناصري بوصفه المعلم والقدوة، بل الأب الروحي لهم ولأجيال لاحقة من الغرافيكيين.
لم يكن رافع الناصري مجرّد أستاذٍ يُدرّس تقنيات الحفر والطباعة، بل كان نموذجاً لما يمكن أن يكون عليه الفنان /المعلم: صارمٌ في حرفته، متسام في رؤيته، وصاحب مشروع روحي وجماليٍّ لا ينفصل فيه التعليم عن الإيمان بالفعل الإبداعي.
أسّس رافع الناصري في عام 1974 قسم الغرافيك في معهد الفنون الجميلة ببغداد، وكان هذا القسم نواة حقيقية لجيل جديد من الفنانين الذين سيواصلون لاحقاً رحلتهم داخل العراق وخارجه.
كانت غرفته في قسم الغرافيك أشبه بزاوية صوفية للفن: طاولة، وكرسي، ودولاب معدني تحفظ فيه أدوات الحفر، وأعمال الطلاب، وأحبار الطباعة، يطل كل ذلك على مشغل الطلبة عبر شباك زجاجي واسع، ظلّ عالقاً في الذاكرة كصورة شبه أسطورية. يتذكر الفنان

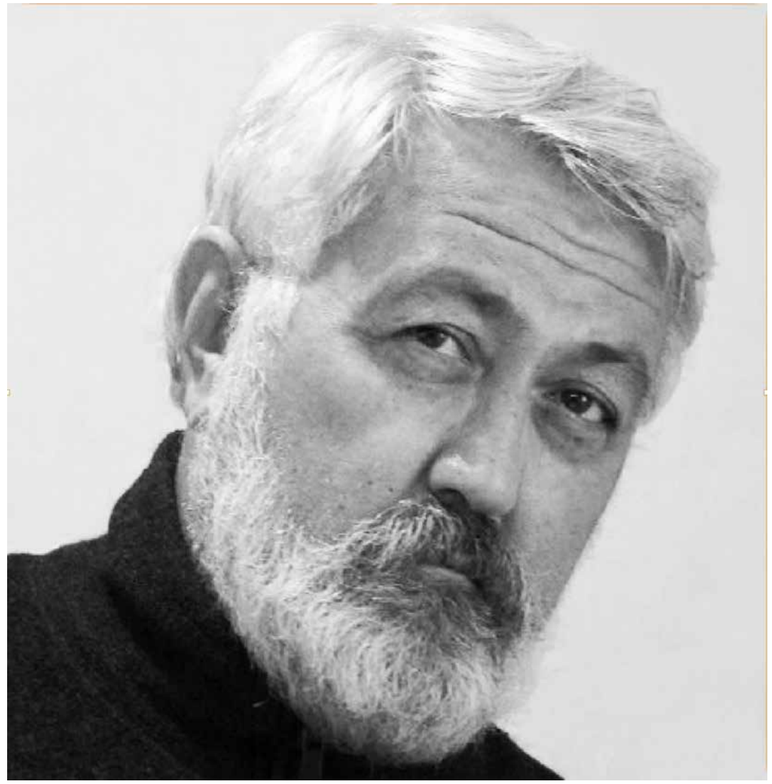
ندين كوفي هذا المشهد تماماً، كأنما لا يزال يراه حتى اليوم.

في تلك الغرفة، يتذكر أحد تلامذته – وهو كاتب هذه السطور – أن علق الأستاذ رافع صورة مطبوعة لعمل فني لآندي وارهول، وهي واحدة من الشواهد العديدة على انفتاح رافع على التجارب العالمية، وحديثه عن حساسية وارهول اللونية، وعن الفنان الانكليزي ديفيد هوكني David Hockney وتعدّد مواهبه، وقدرته على الجمع بين التقنية والإرادة التجريبية. كان رافع يرى في الانشغال الفني مشروعاً يحتاج إلى أساس أكاديمي ناضج، وكان يوصينا بالصبر والدقة، مثلما فعل هوكني نفسه. رافقتني هذه النصائح حتى أثناء دراستي في أكاديمية الفنون الجميلة ببولندا، حيث واصلت العمل بروح التمرين الصبور والانضباط الأكاديمي.

في مشغله بمعهد الفنون الجميلة، تعلّمنا الحفر على الخشب وألواح الزنك، مستخدمين أدوات بسيطة، صينية المنشأ، لكنها كانت كافية لترسيخ الحرفة في اليد والعين والخيال. هذا التعليم البنيوي جعلني أقرر لاحقاً التخصص بالحفر الناتئ خلال سنوات دراستي العليا في بولندا، وكان رافع هو النواة.

لكنه لم يكن معلّم تقنيات فحسب. لقد جسّد فكرة أن الفن مقام، وأن الفنان مثل ناسك في محرابه. لم يكن يرى في العملية الإبداعية مجرد فعل إنتاجي، بل طقساً روحياً، يتطلب الإيمان، والانضباط، والكرامة. وكان يردّد دائماً: «الفن هو لنا وبيننا، مثل عقيدة خاصة بنا نحن المؤمنين بها». كلمات قالها أيضاً لتلميذه الفنان نزار يحيى، حين أهداه رافع نسخة من كتاب الطاوية، بعد أن غيّر غلافه وأضاف عليه رسمه الخاص.

لم تكن علاقة رافع بطلابه متعالية أو سلطوية، بل كانت إنسانية، ممتلئة بثقة نادرة. أتذكر حين التقيته بعد أكثر من عشرين سنة في إحدى سنوات التسعينات أثناء مشاركتي في ترينالي الغرافيك العالمي في مدينة فردريك شتاد النرويجية وكنت بصحبة الفنان والصديق مظهر احمد وكان أيضاً أحد المشاركين ومن تلاميذة رافع. هناك كنا قد حصلنا على جوائز في هذا الترينالي، كان



الفنان رافع الناصري، ليثوغراف 1969

الفنان عمار داود، الصورة غير مؤرخة

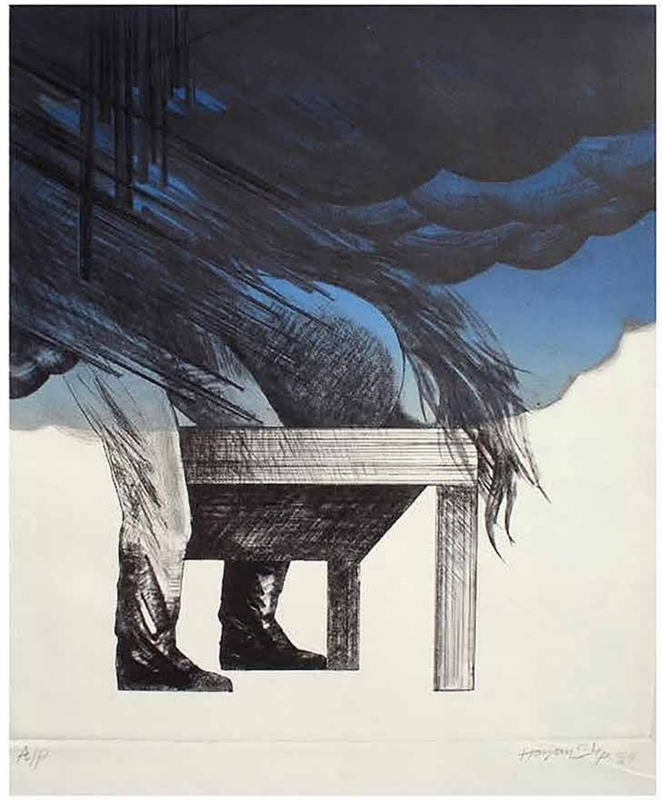
الفنان مظهر احمد في محترفه في السويد، الصورة غير مؤرخة

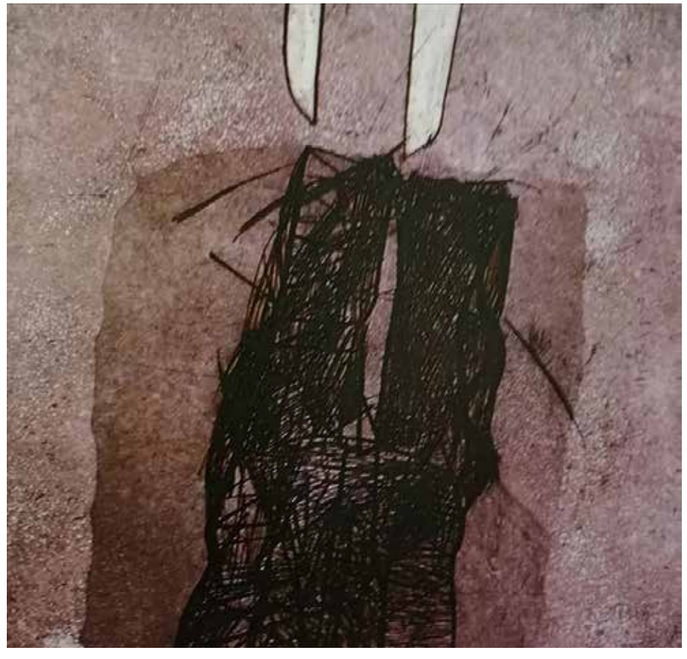
معلمنا في تلك الأيام قد تجاوز الخمسين من عمره، وكنا قد قضينا بصحبته ثلاثة أيام تقريباً، كان رافع يشعر بالغبطة بسبب نضج ثمرة جهده في صورة تلميذين استمرا في ذات المشروع الثقافي والإنساني السامي.

ويروي الفنان مظهر احمد قصة تعرفه على الأستاذ رافع كما يلي: «في الصف الثالث من الدراسة في معهد الفنون ببغداد يبدأ التخصص، لكن، في الصف الثاني كنا نهيئ أنفسنا للدخول في فرع ما: الرسم أو النحت أو الغرافيك، وعندما كنت في المرحلة الثانية كان أغلب أصدقائي من المتقدمين في المعهد أو الدراسة هم من فرع الغرافيك، وكنت مبهوراً بأعمالهم وطبعاتهم على الخشب، تعلمت أن أشتري الخشب أو أحصل على قطع من هذه الأخشاب ثم حصلت على آلات الحفر ونفذت أكثر من 50 قطعة وأنا في مرحلة الانتظار، وفي هذه الفترة كان الأستاذ والفنان رافع الناصري يدور في القاعات ويشاهد تخطيطات الطلبة، ومن يجد عنده الحس الغرافيكي يقترح عليه أن يتقدم إلى فرع الغرافيك، وهذا ما حدث معي، (وهنا لابد من الإشارة إلى الدور الكبير والمهم للأستاذ والفنان رافع الناصري في تثبيت فن الغرافيك في العراق). وكانت فرحة بالنسبة لي لأن أدخل الفرع الذي هيأت نفسي للدخول فيه.

كان رافع يمنح طلابه فرصاً للمشاركة في معارض داخل العراق وخارجه، ويشجّعهم على العمل الجماعي والتجريب. وهذا ما ساهم في ولادة جيل أصبح له شأن عربي ودولي لاحقاً.

في مقابلة أجريت معه عام 1999 بمناسبة معرض «خمسون عاماً من فن الغرافيك العراقي» بدارة الفنون في عمان بالمملكة الأردنية، تحدّث رافع عن تفاصيل تأسيس قسم الغرافيك في معهد الفنون الجميلة في بغداد، وعن مساهمات الاساتذة سالم الدباغ، وسامي حقي، وعلي طالب. وذكر أسماء عدد من الجيل الثاني من الغرافيكيين: مازن سامي، مدحت محمد علي، كمال سلطان، حيان عبد الجبار، هناء مال الله، وسلام عمر، وخالد وهل، وصادق كويش، ويونس العزاوي، ونديم





كوفي، وكاتب هذه السطور وغيرهم.

كان أسلوب رافع في أعماله الغرافيكية متميزاً بـ«مركزية التكوين»، حيث تسكن العين في محور بصري مشحون، يشبه المحراب، ويُحيل إلى مناخ مفعم بجاذبية الصمت والسكون. فضاءاته تجريدية تتجنب الإيماء بعناصر تشخيصية، ومما رسخ عنده قوة ذلك الاختزال التجريدي للأشياء هو وجود حالة سديمية تحضر في اغلب اعماله الغرافيكية، تسكنها الحروف والأطياف، لا باعتبارها أشكالاً بصرية بلا إيحاءات فحسب، بل كـ«صدى ما متشيّء»، يمنحه جسداً بصرياً.

كانت شخصيته العاشقة للنظام والاتزان والأناقة الظاهرة في أعماله تجسيداً آخراً لذات ذلك التمرد ضد تلك المساحة الكبيرة من الخلل وعدم الاتزان في العالم. فأنا لم أشك يوماً بأن الناصري كان يمارس عمله الإبداعي وينمي شخصيته الإنسانية الأنيقة والمترفعة لأجل أن يكونا ضرباً خلاقاً من ضروب التمرد على افتقار محيطه إلى التوازن والانسجام.

في حوار أجرته الصحفية مارتينا صابرا معه لصحيفة قنطرة، تحدّث رافع عن تأثره العميق بالفن الألماني، وبشكل خاص بالفنانين أوتو إيغلاو Otto Eglau الذي عمل معه في سالزبورغ، وكيتي كولفيتس Käthe Kollwitz التي كان يعتبرها قدوة في الرسم التخطيطي بالاضافة الى الالماني دورير Dürer والهولندي رامبرانت Rembrandt، كان رافع يؤمن أن الإرث الألماني، خصوصاً في المدرسة التعبيرية وتقنيات الحفر على الخشب، هو أحد منابع تجربته، وقد انتقل هذا التأثير بدوره إلى طلبته.

ولقد تعمّق التأثير العالمي على جيل الثمانينات بفضل ثلاثة معارض متتابعة أقيمت في متحف كولبنكيان ببغداد منتصف السبعينات، نظمتها ألمانيا وبولندا وفرنسا. في المعرض الألماني، اطّلعنا على أعمال هورست آنتس Horst Antes، باول وندرلش Paul wunderlich، هورست يانسن Horst Janssen، وكونراد كلابك Konrad Klapheck، وغيرهم، وكان لتلك الأعمال وغيرها أثراً ملموساً في صياغة الحس البصري والغرافيكي لدى عدد منا.

أما المعرض البولندي، فقد كشف لنا عن تجربة غنية في الرسم، وتعرّفت فيه شخصياً على أعمال ستانيسواف فياوكوفسكي Stanislaw Fialkowski، الذي أصبح لاحقاً أستاذي في أكاديمية الفنون ببولندا. ومن المعرض الفرنسي، استقينا عناصر من الاتجاه

الفنان حيان عبد الجبار 1989

الفنان مازن سامي

الفنان يونس العزاوي

الفنان كمال سلطان

الفنان نديم كوفي

اللاشكلي والتجريد، التي كانت حاضرة أيضاً في البومات مكتبة المعهد الثقافي الفرنسي، ومكتبة معهد الفنون الجميلة التي كانت غنية بكتب الفن العالمي، ومنها الأعمال الغرافيكية لهونوريه دومييه، وتولوز لوتريك، والتعبيريين الألمان.
تأثرتُ شخصياً، كما تأثر كثيرون من زملائي بتلك الاتجاهات المختلفة في الفن العالمي التي اوصلتنا الى مزيج بين الروح الشرقية والأسلوب الغربي.
كل هذه التجارب، مجتمعة، أسست اشكالاً أسلوبية متطورة وغنية، تغذّت على رؤى العالم دون أن تتنكر لجذورها. ومن هذا الخليط تشكّل نسيجٌ فني وروحي ظلّ حياً حتى يومنا هذا.
وكأَنَّ رافع الناصري، بكل هدوئه وصرامته وأناقته، لا يزال واقفاً هناك، في غرفته بمعهد الفنون، يراقب تلامذته من خلف الزجاج، بابتسامة لا تُنسى.

نصوص عن نخبة من غرافيكيي جيل الثمانينات

مظهر احمد: الأخذ بالحد الأدنى
أغلب أعمال الغرافيك عند مظهر أحمد تقوم على نظام بصري يعمل بتقشّف شديد، واختزال واعٍ للوسائل، وبحث دائم عن «النكهة الخاصة» التي تمنح العمل الفني بصمته المتفرّدة.
ورغم أن أدواته كانت بسيطة ولا تتجاوز الكلائش، الألوان القليلة، الورق، والمقص، إلا أن ما كان ينتج عنها مر بما يُشبه اختبارات للعناصر البصرية داخل حقل الطباعة، حيث كان كل قرار إنشائي بصري يمر عبر ميزان يحدده بأناة وصبر.
بعد سنواته الطويلة من الملاحظة، والتأمل، والتجريب. تجلت في أعماله، تركيبات غير مألوفة، سواء في الأعمال المسطحة أو المجسمة. هناك تشظٍ محسوب، وحدة سردية تشتغل على الحيرة لا على الإيضاح، وعلى الشحة لا على الإشباع.
عادة ما يبدأ مظهر من أبسط العلاقات البصرية: نقطة على ورقة ثم خط أو خطوط قليلة، ومساحات تعرضت الى اختزال شديد. بالنسبة له، الورقة البيضاء ليست فراغاً، بل سطحاً نابضاً بالاحتمالات، والنقطة ليست شكلاً، بل حدثاً يقطع استمرارية البياض ويستدعي وعينا. من هنا، ينشأ «اللعب الجدّي» بين الكتلة والفراغ، بين الحضور والغياب، حيث كل انتقال للنقطة، كل تصغير

أو تكبير لها، يشكّل اقتراحاً بصرياً جديداً.
هذا النزوع نحو البساطة، كما يشير مظهر، لا يتقنه إلا من امتلك قدرة على «السيطرة على البساطة». وهي سيطرة لا تأتي من التقنيات، بل من فهم داخلي حاد للطاقة البصرية الكامنة في العناصر الصورية.
واحدة من السمات البارزة في أعماله – كما يوضح – هي غياب الظل. فهو لا يبحث عن الإيهام بالعمق، ولا يعوّل على الأبعاد الثلاثة في التكوين. العمل الفني لديه يكتمل في البعدين الأفقي والعمودي، كما لو أنه يرفض الإغراءات البصرية التي توهم بالفضاء. إن الشكل ذي البعدين هو ما هو عليه. لا أكثر. يقودنا إلى خبرته البصرية التي يستمدّ جذورها من فنون الطباعة ذات الأشكال المسطحة، ويعيد تأويلها بطريقة شخصية، حيث تُلغى منظومة الظل والنور التقليدية لصالح طاقة الشكل المسطح نفسه.
إن تجربة مظهر أحمد هي دعوة لجعل الجميل نتاجاً للاقتصاد، والتقليل، والانضباط؛ حيث لا بهرجة، ولا تكلّف لوني، بل نوع من الهمس البصري. عمله الغرافيكي، المنفّذ غالباً بالحدّ الشكلي الأدنى، يجعل من أقلّ الأشكال نُطقاً أكثرها تعبيراً.

كمال عبد الوهاب: الفن الفقير
لا يبحث كمال عبد الوهاب عن «مادة نبيلة»، بل عن أثر، خدش، قطعة خشب عتيقة، مهترئة. كأنه قبل أن ينفذ عمله ينصت للسطح قبل أن يمسّه. كمال لا يفرض صورته، بل يلتقط ما يمكن أن تنطقه الأشياء إن تُركت وشأنها.
في الثمانينات، حين كانت الأيدي تلهث وراء الأصباغ (الجميلة)، كان هو مع حفنة من الحالمين، ينحاز الى «الفن الفقير» – فقرٌ في الوسائط لا في الرؤية – كان الحبر والباستيل والخشب المهمل، أدواته لإنجاز صور لا تحتفي بالاكتمال، بل تتلذّذ بالهامشي. وجوهه لا تريد أن تُعرَف ملامحها، كأنها تُرسم بعد أن طرست، كما لو أن الذاكرة مرّت عليها، ثم ندمت وتراجعت.
تكرار، تماثل، رموز متشابهة، أشكال متناسخة على إيقاع يذكّر بالأختام الأسطوانية، لكن دون نية تثبيت. بل بغاية الاندراس.
فنّه لا يتعلّق بالإشارة إلى المعنى بل بالتعبير عن عبوره. كأن هناك أثراً إنسانياً ما، لكنه لا يُلتقط إلا في لحظة تردّد، بين سطرين، بين خطّين يبدوان كأنهما سينفصلان أو يتعانقان ولا يفعلان.
خلفيات أعماله ليست خلفيات فحسب، بل كيانات مستقلة. لون الخشب، بياض السطح، طبيعة الورق، كلّها شركاء في التكوين. لا يغطّيها كمال، بل يهادنها أو يتماهى معها.
هو حفّار في طبقات ما قبل الصورة، يحاول أن يقول شيئاً نسيَ كيف يُقال، فتذكره به الأشياء الفقيرة.

نديم كويش: الفن كتذبذب للمعنى
لا يبدو أن نديم كويش يصنع ما يرى فحسب، وكأن الفنّ لديه ليس دائماً حرفة الاعتماد على البصر، بل ايضاً الإصغاء لما يقع خارج حدود المعنى: عند ترددِه، عند خفوته، هناك

حيث يكفّ عن أن يكون مفهوماً، ويبدأ بأن يكون طيفاً لغوياً، يتلبّس هيئة صورة.
في أعماله الغرافيكية، تتقاطع الخطوط الهندسية مع الكتابة، لكنها ليست الهندسة الخطية بصفتها أداة تنظيم عقلاني، بل كبنية حسّية، والخط فيها يبدو كمنظار رصد يحاول التقاط الرجع البصري للكلمة، بعد أن تفقد معناها الصوتي وتتحوّل إلى صورة خجولة، شبه منمّقة، شبه ممحية.
الخطوط الهندسية هنا لا تتمسك بكونها خطوطاً واشكالا فقط، بل بكونها بنية إنشائية من نوع خاص، وآحياناً استعراض لاختلال محسوب.
والكتابة لديه ليست تماماً كتابة. بل أثر للغة تمتنع عن النطق المبين، لغة تقصد صانعاً يخمد معانيها الواضحة ويطوقها مراراً بعسر الفهم، وعجز المعنى، أو لا جدواه.
الحرفُ عنده يحس ويُرى قبل أن يُقرأ، يحس ملمسه، ويدرك نظامه التكويني، كما لو أن المعنى عنده قد قرر أن يتخلى عن منطقه، ليتقمص جسداً خطّياً هشاً، قابلاً للانمحاء، والإبهام المقصود، ثم التنفيذ بألوان وأحبارٍ اختار منها ما لا يقاوم الزمن، بل يتواطأ معه على درب الزوال.
صور وكتابات نديم المطبوعة تكف عن أن تكون نفسها، لتُرتاب، وأن تترك في العين والذاكرة رجعاً متفرداً بكينونته الغامضة، لا تفسيراً معتاداً.

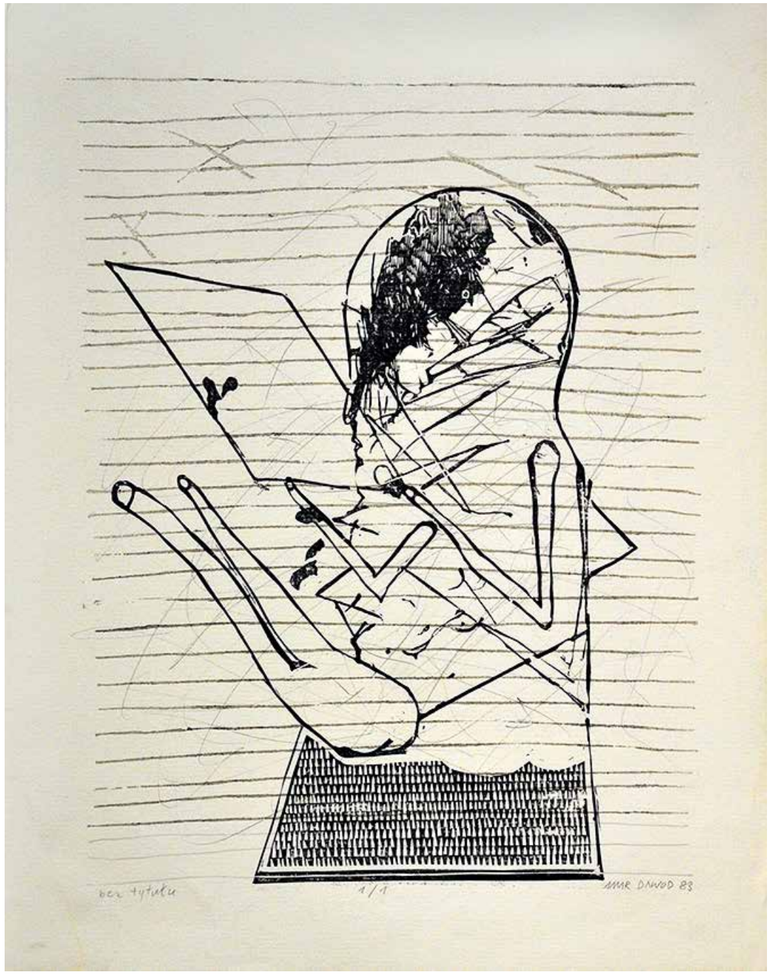
عمار داود: قدسية العتمة ورهافة الخطوط
كتب الفنان ضياء العزاوي عن تجربة عمار داود مايلي: «أعمال إبداعية اعتمدت على تقشف لوني فيه الكثير من قدسية العتمة ورهافة خطوط بارعة تخفي صوت صاف، يتبدل بمقدار ما يجد في تكوين مخيلته مساحة للانشغال، وعلى الرغم من تشابك تلك الخطوط يبقى فيها ما هو منفرد وقادر على التميّز بما يمنحه من فسحة للتنوع الباهر... مخيلة لا تبالي بالجمع بين المتناقضات موضوعاً، تقنية أو أسلوباً. تاريخه في هذا الابداع يجعله وحده على الأغلب الأكثر تميزاً في التجربة عراقياً وعربياً، تميزاً فيما خلقه من فضاءات رحبة وقدرة على إخضاع ابداعه الى ما يستجد من تبدلات فنية والى مواجهة تفكك وحداته الفنية لكي تنتهي بإيقونات معاصرة غاية في الغنى يحار تصنيفها فنياً.»

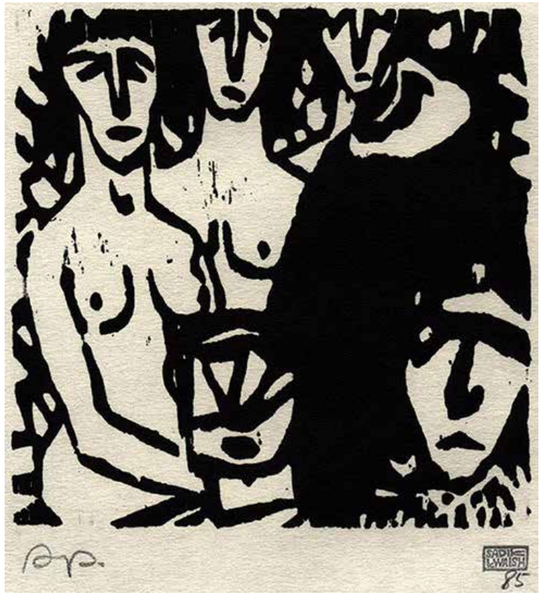
وكتب عنه الفنان والناقد علي النجار:
«الخطوط المستقيمة الصلبة و المتقشفة التي تتميز بها هذه الأعمال، تعبر عن مزاجه التقني الصارم. أحياناً ما يحاول أن يخفف من بعض حدته في أعمال أخرى، نوتات أكثر رقة ورهافة. فهو وكما ارى يتحكم بأسلوبه الخطي بشكل مذهل، ولتترك آثار خطوطه مسارات قدرية لشخوصه الملغزة. خطوط هي لا تختلف كثيراً في إيحاءاتها عن مساحة السواد المحيطي الطاغي في رسومه الحفرية، وبعض من نوافذ اضاءاتها الإشارية، ما هي الا سر آخر من أسرار الغاز البراعة الأدائية، إضافة لألغاز مخبوءاته الدلالية. لكنني ايضاً، وكلما تمعنت بهيئة هذه الأجساد، أشعر بان بعضها (المائلة أو المنحدرة) كأنها مقاربة وبشكل من الأشكال لسلالة رسوم الأجساد الحداثية السلافية. كما أن بعضها الآخر لا يبتعد عن تأثيرات (اللا شكلانية الأوروبية)، وربما حتى من أثر رجعي للإرث الفني الرافديني.»

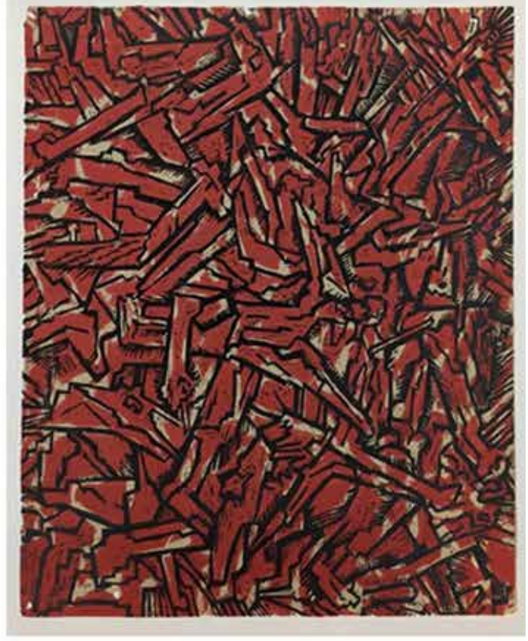
صادق كويش: غواية السواد
شهدت الثمانينات اجتماع كل المؤثرات التي ترسخت في وجدانه ومبحثه الإبداعي حيث تنافذت المؤثرات الثقافية والدينية والاجتماعية مع اهتماماته بالتعبيريين الألمان، وبالأخص تقنياتهم في الحفر على الخشب، اكتشف

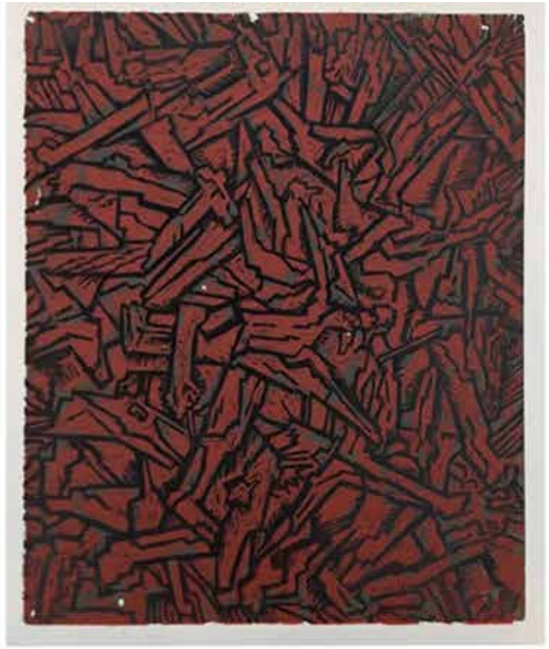
الفنان مظهر احمد 1999

الفنان نديم كويش









التعبيرية الالمانية عن طريق الطلبة الأكراد الذين درسوا في المعهد مثل مدحت محمد علي، ولقمان، ورمزي قطب الدين، وأثر ذلك على عمله في تقنية الحفر على اللينو، يذكر صادق واصفاً أعمال كاتب هذه السطور الذي كان ايضاً طالباً سابقاً له في معهد الفنون: «انت ايضا يا عمار، وخصوصا خطوطك البيضاء اللينة داخل المساحة السوداء، لن انساها ابداً، مع انتباهي لاختلافها مع خشونة خطوط مدحت محمد علي، إن اجتماع الابيض مع الاسود بطريقتك، أثر كثيراً في. هذا النضج حدث في نهايات النصف الأخير من الصف الخامس في المعهد، الذي شهد الكثير من تعاطفي الجياش مع فن الحفر على الخشب».

تخرج صادق من المعهد وهو مغتبط بالتعبيرية التي ألهمته، فدخل الأكاديمية ليستكمل دراسته فيها وهو يذكي جذوة التعبيرية الممزوجة بالحس الصوفي والمزاج الفلسفي في وجدانه الإبداعي، في هذه الفترة تبلورت شخصيته كفنان شاب، واحب اعمال شاكر حسن آل سعيد وكاظم حيدر ومحمود صبري بأعماله القديمة، ولوحات ماهود احمد، ورافع الناصري وسالم الدباغ وبعض أعمال محمد مهر الدين، في تلك الايام صار زميله الطالب نزار يحيى صديقاً مقرباً له، اضافة الى علي ال تاجر زميله في معهد الفنون الجميلة، وجميعهم كان مهتماً بالتجربة التعبيرية.»

يقول صادق: «كنا انا ونزار مهتمين بـ الاتجاه التعبيري، وكنت تجد هذا الاتجاه عند ستار كاووش أيضاً، تعرفت على ستار في مقهى حسن عجمي، يومها مددت دراستي لسنة أخرى بسبب الحرب، كانت تلك السنوات قد اكتظت بالعمل والتجريب، كنت ونزار نتعلم من أعمال التعبيريين، وكنا نطلع على أعمالهم في الكتب، لم نكن نهتم كثيراً بالتعليم الأكاديمي، بقدر اهتمامنا بالفن التعبيري، كانت سنوات عمل مكثف.

يخص صادق بالذكر عدداً من التعبيريين الذين تركوا آثراً في تجربته: «ماكس بيكمان، أميل نولده، والنرويجي إدفارد مونش، كيرشنر، وغيرهم، ولحد الان اتذكر انني بكيت حين رأيت عملاً لأميل نولده المعنون بـ«النبي».

نزار يحيى: ديناميكية الأشكال

تتميز أعمال نزار يحيى الجديدة برصانتها ودقتها الطباعية و بإنشائها المتصف بالديناميكية العالية التي تذكر بالتعبير عن الحركة في المدرسة المستقبلية الإيطالية وتوصلات التكعيبية في تهشيم الموضوع وتركيبه في توليفات جديدة.

لم يتحرز نزار من تقديم الشكل مجرداً ومتشظياً تماماً وغير قابل للتذكير بأي مرجعية شكلية سابقة، وموزعاً في تفصيلات هي أشبه بانعكاسات على مرايا مهشمة، أو كما لو كانت مقطعاً من تراكم تمور أجزائه في حركة مضطربة جيئة وذهاباً من وإلى مركز الصورة. وعلى الرغم من ذلك فإن قراءتنا البصرية لأعماله الغرافيكية تظهرها لنا كما لو كانت محكومة بأن تنتظم في تراص شديد، الأمر الذي يقف وراء ترسيخ طاقة كبيرة من التأثير السحري لهذه الأعمال.

محمود العبيدي: كورتيزون

اعمال العبيدي الغرافيكية المعنونة بـ«كورتيزون» تتميز بحضور الجسد الإنساني ومحيطه في تشكيل مفكك في إجزاء داخل

الفنان عمار داود 1983

الفنان صادق كويش 1985

الفنان نزار يحيى

الفنان رافع الناصري مع مجموعة من طلاب قسم الكرافيك ومن بينهم الفنان عمار داود

مناخات دراماتيكية ذات طاقة تعبيرية عالية. ويبدو عالم محمود في هذه المشاهد مضطرباً ومحكوماً بعبثية أحداثه، التي تذكر بما هو اشبه بحفلات تعذيب او طقوس حلمية قد جاء بعضها غريباً او كابوسياً، أو هي كما في قراءة أخرى، أشبه بتداعيات ما بعد الدمار. مفردات محمود تتميز بقوة خطوطها وسحنتها الحادة وإنفعاليتها الخشنة التي شكلت عنده خصوصية مميزة تذهب بنزعتها التعبيرية الى مديات ابعد من ما ألفناه في تعبيرية الحداثة الأولى في مطلع القرن المنصرم.

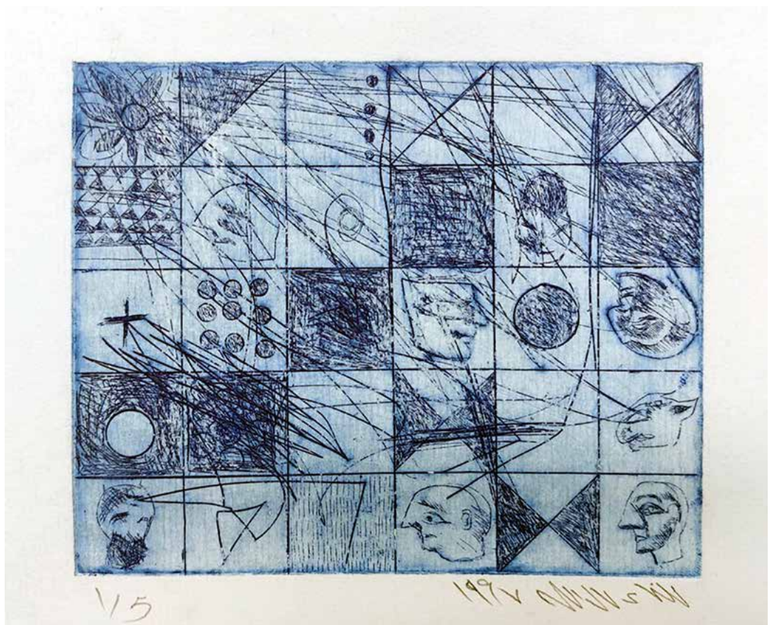
هناء مال الله: اجتراح دلالة جديدة في نص قديم

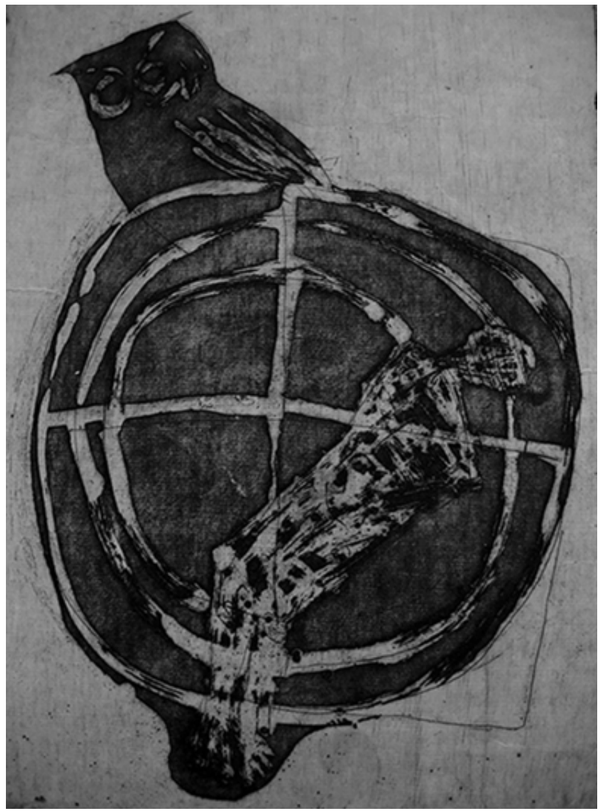
كتب الناقد سهيل سامي نادر عنها في كتابه «الناعم والخشن» ما يلي: «ان تجريبية هناء مال الله تنطلق دائما من دراسة وفهم لمتطلبات المنطقة التي تعمل بها. انها تريد ان تتوفر على لغة خاصة بها، تولدها في منطق دلالي، منطق يتصف بالتحويل واجتراح الجديد ان السيرة الفنية لهناء مال الله التي اختصرتها بشدة تحيلنا إلى سيرورة شبه تلقائية مع أنها تحمل في طياتها صراعا ما بين تطلب فكر ملحاح وبين متطلبات الرسم البسيطة ما بين المخطط والنتيج المتحقق منه. هناك ايضا روحها المأساوية المتجسدة في محاولة اتصالها بمنابع قديمة وحياة لن تعود .. لكن هناك الكثير من الشوق للنظافة والاقتصاد في التعبير والصمت البليغ.»

وفي نص آخر يقول: «لا تعتقد الفنانة أنها تستوحي أو تستعير تركيبات أثرية من الماضي ليس إلا، بل تفترض أنها بصدد اجتراح دلالة جديدة في نص قديم، مشيرة إلى أن صنيعها الفني هو كتابة نص جديد باستخدام نصوص قديمة، أو كتابة عن قراءة آخذا بالحسبان وجود مواد أثرية قديمة جرى تحويلها من مواقعها وتغيير موادها، أرى أن الفنانة قامت بعملية إعادة إنتاج لهذه المواد لكن برصف جديد. إن هذه النتيجة حاصلة من البنية التلفيقية لإعمالها، فضلا عن الدمج الأسلوبي. إن ما تدعوه بالدلالة الجديدة هو اسم آخر لتلك البنية، الاسم الذي أفضله.»

كريم رسن: لغة علاماتية

كتب شاكر حسن آل سعيد عام 1994 في جريدة الجمهورية عن تجربة رسن ما يلي: «لست الآن بصدد اكتشاف ما يصح اعتباره (حداثوية) فكر مستقبلي في أعمال كريم رسن، فإن المستقبل كفيل باكتشافه ولست كذلك بصدد مايؤلف لنا (إعلاماً) لما يقدمه





من (انتماء اجتماعي أو ثقافي أو حتى عقائدي) للفكر المعاصر ولكنني بصدد ما يمكن اعتباره (إزالة للتلوث في روح إنسانية العصر وهو ما يطول (الوعي الموضوعي) للإنسان في كل المعمورة وعبر (الفنان والمشاهد والناقد والصحفي ومنظم المعرض الفني) وكل ما يشارك في ظهور العمل الفني وليس (الأثر الفني) فحسب الوجود فإننا من خلال (تجاوبنا) معرفياً (أي ابستمولوجيا) في الفكر الفني التشكيلي نستطيع أن (نوحد) الجنس البشري بأجناس أخرى خليقية من حيوان أو نبات أو جماد وكما حاول كريم رسن في عمله الفني، فان لجوء الفنان إلى (تراثه الفني) المحلي والعالمي على السواء... وإلى هضم ما هو مكتشف من تقاليد تقنية وأسلوبية بقصد (تجاوزها)، ما يمهد الوصول إلى تلك المستويات (الإيقاعية سواء السريعة أو البطيئة الذبذبات) للروح أي في ما يصح أن يمهد (لشفافية) التواصل من خلال (لغة علاماتية) هي أكثر سعة من أن تظل (لغة أبجدية) ذلك لأنها مرشحة لان يخاطب بها الفنان كل (الأجناس) من المشاهدين.

ويكتب فاروق يوسف عنه في مقدمة مطبوع المعرض الشخصي الثاني 1994: «لا يظهر السطح التصويري لدى كريم رسن منسجما، إلا بأبعاده التأملية، ذلك لأنه على المستوى الفيزيائي المباشر يظهر تمزقه، فالسطح ما هو إلا عبارة عن مجموعة السطوح التي يحاول بعضها إزاحة البعض الآخر، وهي عن طريق هذا الصراع إنما تحقق جزءا من حيويتها الكامنة. هذه الحيوية المستلهمة من أحشاء المادة المستعملة، خشبا كانت أم ورقاً.»

نوال السعدون: مَشهدة التحوّلات

كتب عنها الناقد سامي داوود في صحيفة النهار العربي: «منذ انطلاقتها الكرافيكية، عملت نوال على تنمية الأشكال المتعارضة للجسد وفقاً لتقنيات متنوعة، وساهمت في إدخال الاحتمالات البصريّة المتعدّدة في الأشكال التي ترسمها؛ الأمر الذي أضاف المزيد من التنوع البصريّ غير المتناظر في الشكل العام للعمل. وهذا يفرض على عين المتلقي فعلاً غير ذاتي؛ أن تتحرّك العين

الفنان محمود العبيدي. 2018

الفنانة هناء مال الله 1997

الفنان كريم رسن

الفنانه نوال السعدون 1980

كأنها تتقمّص نسقاً إخراجياً لكاميرا متخيّلة، تجعل الكتلة مشهداً منزوع الإطار، وتبادلاً بين حركة المتلقّي وبين المؤثرات الحسيّة اللونية و الخطية و الفراغية، إلى جانب الطبقات التي توفرها المعالجة الحسيّة، حتى وإن جاءت بملمس واحد، لتبدو كأنها مشغولة بموادّ خشنة أو مسطّحة، فتُخصِّب هذه المؤثرات معاً كتلة الجسد بطبقات لا أرجحيّة في ما بينها. ودراسة هذه الحركيّة، التي لا تقتصر على نمط الخطّ فقط، بل عبر تقطيع الجسد مشهدياً إلى معمار متعدّد الطبقات، مختلف الأشكال التي يمثّلها، وتخلق كلّ طبقة استمراريّة مشهديّة بتمرير نهايات الشكل إلى الطبقة التي تليها، لإظهار تحوّل جسديّ آخر، يحدث نقيضاً في الفكرة المباشرة للشيء في مخيلتنا، كصيغة الاذرع الرفيعة التي تستطيل على امتدادها عظاماً هشّة، ثمّ شبه أصابع خشنة كجذوع نباتية مُعمّرة. وهكذا دواليك، تتباطأ تحولات العرض في الجسد الذي ينفتح في كل طبقة على نقائض وإمكانات بصرية مفاجئة.

الفنان حسين الطائي

حوار مع الفنان مظهر أحمد

عن المهارات الكرافيكية ومشغله الإبداعي وورشة بلا سموم

حاوره في السويد ناصر مؤنس

أزاميل خياله ابتكرت العديد من التقنيات، وبين يديه تلمع بالعافية لوائح المعدن، وتلمع الصفائح والألواح. في أعماله. لا نبحث عن الإنسان بل عن تجريده، لا عن الخطوط بل عن أنواعها، لا عن التعبير بل عن الإيحاء، ولا عن اللون بل عن ذهوله الأسود. وهو لا يؤمن بأن اللون عافية الرسم لهذا نراه زاهداً بالألوان ينثر الحبر على بياض الورق، فتشرق الألوان بطاعة من الكمال، أما عن أشكاله المحفورة كممرات إلى الخيال فهو يرسمها بخطوط وعلامات تذكر بعلوم البدء.

هذا هو الفنان مظهر أحمد، الخارج من مذاهب الحفر على المعادن ليستعيد خيال المسكوكات، فعندما تشاهد اللوح المعدني الذي يعمل عليه لا تملك إلا أن تهتف: يا الهي، أي لوح كرامات هذا! ولو تأملت طبعاته المهورة بإبهام التأويل، لبعثرت الدهشة حجر الأسئلة: أي فضاء في التوزيع! وأي مهارة في التنفيذ! أي إبداع في التركيب! وأية كثافة في الخطوط! وأخيرا، أي أسلوب جديد في طباعة الليثوغراف!

منذ أن أقام مشغله أو ورشته للغرافيك في مدينة (فالون) في السويد ودوَّن عليها بالنقش الغائر ألقاب الحبر وهو يدون نقوش خياله على ألواح المعدن ويجلو عن المحفورات صدأ الطبعات البائدة والسائدة، وكأنه يبتكر تأريخا أخر للغرافيك ويؤسس لأساليب أخرى في الطباعة (أساليب حية في تكويناتها ولا تشبه تلك المسودات الميتة وليدة الصياغات المسبقة) فمرة يمزج بين تقنيات الغرفة المظلمة للمصور الفوتوغرافي وبين آلات الضغط. ومرة يبتكر طريقة جديدة باستخدام لوائح الأوفسيت كبديل للطباعة بالحجر، ومرة يستخدم قفا

الفنان مظهر احمد، حفر على الخشب. 2021

الصفائح، وأخرى يأخذ آلات قديمة ويجعل من تأثيراتها رسوماً، وهكذا تتنوع أساليبه.
لهذا سرعان ما استنسخت أعماله من قبل بعض الفنانين من العراقيين والعرب ممن أشكلت عليهم الطبعات، وانصرف عنهم الخيال، وفارقتهم مدارك التذوق الفني.
بين ورشته وبيته في مدينة فالون كان لنا معه هذا الحوار الذي يحاول أن يكشف بعض مكاشفات المعدن والمعنى.

- أعراف الشوق :

- يمكن حصر الأمر بالأصالة في العمل الفني، ويمكن استبدال كلمة الأصالة بكلمة الصدق في عالم الفن، ولا أبالغ إذا قلت، أحياناً، يدخل الأمر في مجال التصوف، فأنا مثلاً، أكثر تصوفاً من أي رجل دين، حين دخلت إلى معهد الفنون الجميلة، دخلت إلى غرف الحجب والتورية، والغرف قادتني إلى غرف أخرى فيها من خواص الخيال ما هو ظاهر وما هو خفي، لهذا أنا دائم السعادة، فكل شيء في هذا الكون يمكن قياسه على أعراف الشوق، ويمكن البحث فيه ويمكن اكتشافه. لكن من جانب آخر، لا يمكن فصل الفن بالنسبة لي عن طبيعة الإنسان نفسه، وعن علاقة الرجل بالمرأة، باختصار المسألة الجنسية، كيف يكون الخزن وكيف يكون الإفراز، وكيف حين تنتهي عملية القذف تبدأ عملية الحلم، وكأنك تتصرف بخيالك إلى البداية، بداية المرة القادمة، أي تشعر بإغراء الرحابة من خلال النظر والجمال، وبين ممارسة وأخرى تطلق نداءك الساحر لبلوغ الجنة. هذا ما يمهد لحالة الرسم عندي، وعندما أبدأ عملية الرسم، أكون مثل الطفل الذي يلهو أو يلعب بالكرة، ففي هذا الوقت لا يمكن أن تطلب منه أن يأكل مثلا. أنا أتمتع بالرسم واخترت أن أكون فقيراً، الغني يضطر أحيانا لدفع الكثير من النقود من أجل الحصول على هذه المتعة، وأنا أتمتع.

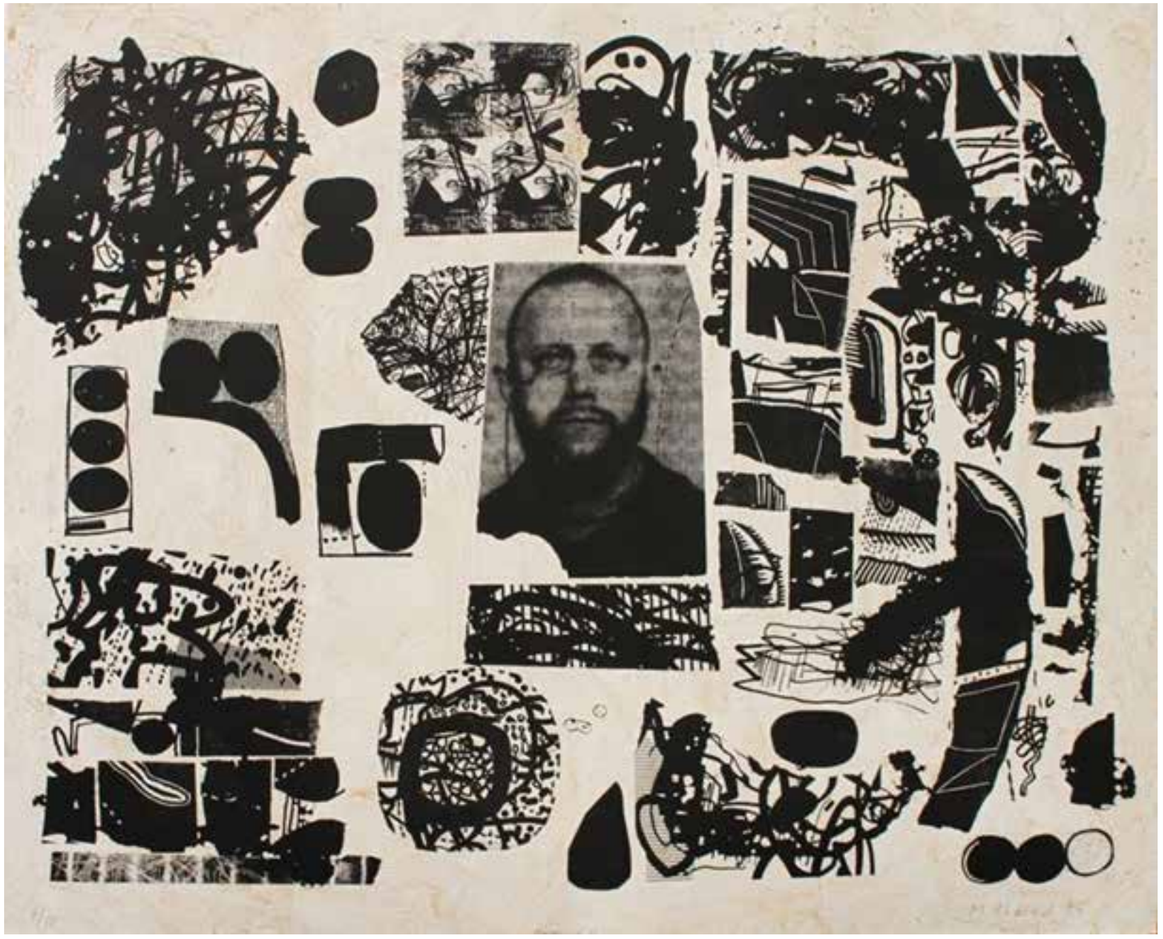
- رهين اللون

- تلك النتاجات الوافرة هي غنائمي طيلة هذه السنوات من العمل والتجريب، أحيانا أسحب السعادة منها، وأحيانا عندما يكون هناك معرض ما أفتح هذه الخزائن وأعيد تصنيفها، لو قلت لي مثلاً هناك خمسة معارض فأنا مستعد لأن أملأها، ولا تنضب خزائني، وهذا راجع إلى أنني حين أعمل لا أفكر بالمشاريع بل بما يتصل بالجمرة الدفينة التي تقودني إلى طباعة ٣٥٠ عملاً دون أن أعرف لمن. لهذا أضحك عندما أسمع أن هذا الفنان أو ذاك

يهيئ نفسه لإقامة معرض ما، فأنا رهين هذا الخاطر، وأنا رهين اللون والورق، وعشت طوال عمري مع هذا النداء ولا حاجة لأن أهيئ نفسي من أجل معرض ما، ولهذا تجدني دائماً أعيش الوقت وأنا على أهبة طباعة شيء ما.

- ورشة بلا سموم

- الورشة الأولى كانت معهد الفنون الجميلة، ثم أكاديمية وارشو، ثم الورش التي زرتها في جميع الأماكن في مختلف دول العالم، بالإضافة إلى كل المشاركات الفنية أو العلمية، والنتيجة عبارة عن أخذ كل ما هو متصل بمجال الغرافيك، من مواد أو طرق أو أساليب بناء الورش. لكن البداية الحقيقية، هي منذ عام 1974 وحتى 1993 عندما توفرت الظروف المناسبة لبناء ورشة متكاملة حديثة بطريقة إلغاء السموم والمواد الكيميائية، أي الورشة الصحية، فوجدت في جعبتي من المعلومات والأحلام ما يجعلني قادراً على تنفيذ هذه المهمة.
وحين بدأت العمل في ورشة فالون كمدير لأدارتها وذلك طبعا بعد قرار بنائها وتكبيرها وترميمها حرصت على استخدام كل ما تعلمته من تجارب ومعرفة في مجال بناء الورش، ففي هذا المكان، بإمكانك أن تدخل بنقاهة صحية وهدوء رائق، واليوم تشاهد الورشة تعمل على أساس تقديم التسهيلات الكاملة لمتطلبات الفنان الغرافيكي في تنفيذ الأعمال، لا يعوزه شيء في استخدام الطرق الأربعة للغرافيك، بل وكل تقنيات هذه الطرق من طريقة الحفر البارز: الخشب واللينو والمواد الأخرى، وطريقة الحفر الغائر من حفر البليت



الفنان مظهر احمد،
حفر على الخشب. 2021

الفنان مظهر احمد،
حفر على الخشب. 1995

وبالطرق الأقل سموما أو الخالية من السموم تماماً. وطريقة الحفر المسطح مثل الليثوغراف أو الأوفست والمواد الأخرى، وطريقة السلك سكرين، إضافة إلى ذلك ففي هذه الورشة بإمكانك استخدام إمكانيات جهاز الكومبيوتر في تنفيذ كل ما تتطلبه الطرق السابقة من مساعدة أو خدمة. وأيضا كأسلوب جديد، ولا بأس به، أن يكون الأسلوب الخامس الحديث في تنفيذ الأعمال الغرافيكية. تستطيع القول، إن هذه الورشة التي أشرف عليها، هي مكان لكل من يريد أو يتمنى أن ينجز أعمالاً فنية خالصة، ولكل من يريد أن يتعرف أو يتعلم هذه الأساليب والتقنيات. وهذا لا يعني الالتزام بالمواد الحديثة وترك المواد القديمة، ليس هذا هو المقصود، بل كيف تستفيد من الطرق الأولى والحديثة في عمل الصفائح والمواد المطلوبة لتنفيذ الطبعة الفنية.

- الدورات

- ما إن بدأ الاهتمام بالغرافيك الخالي من السموم { Non Toxic } في بداية الثمانينات وما إن دخل حيز التنفيذ في السويد في بداية التسعينات حتى بدأ الاهتمام بالمواد الجديدة التي هي أقل ضرراً وبالطرق الجديدة أيضا، والتي هي أقل تكلفة وتأثيراً على الصحة والبيئة، وهذا الاهتمام في ازدياد حتى أنه بدأ يشغل بال أغلب الفنانين العاملين في مجال الغرافيك والمدارس والورش، وعندما بدأنا ببناء هذه الورشة في فالون أدخلنا هذه المواد وزاد الطلب من قبل عدد كبير من الفنانين في السويد، فأخذنا بعمل دورات مكثفة لطرق استخدام تلك المواد والأساليب الجديدة في الغرافيك، وضمن سياسة الورشة الاتصال العالمي بين الورش والمدارس والفنانين، وجاءتنا طلبات من أماكن مختلفة أن نعمل دورات في تلك الأماكن (داخل السويد وخارجها) ومن الدورات خارج السويد مثلاً في تسالي لونكي اليونانية، الإسكندرية في مصر 2002 -2005،

يوغسلافيا، النرويج، بولندا، وهذه الدورات تكون مدعومة عادة من جهات رسمية سواء كانت حكومية أو أهلية.

إضافة إلى ذلك لم نتوقف عن الإشارة الدائمة في المحاضرات التي تقام بجانب بعض معارض الغرافيك العالمية، ومن خلال هذه الفعاليات ظهرت اهتمامات شخصية من قبل بعض الفنانين أو العاملين في هذا المجال، والكل بدأ يطلب المجيء إلى الورشة وأخذ المعلومات الجديدة من مواد وطرق وأساليب، وتم ذلك في أكثر من مناسبة وجاء عدد كبير من أسبانيا، ألمانيا، فلندا، ومن الدول العربية البحرين والعراق.

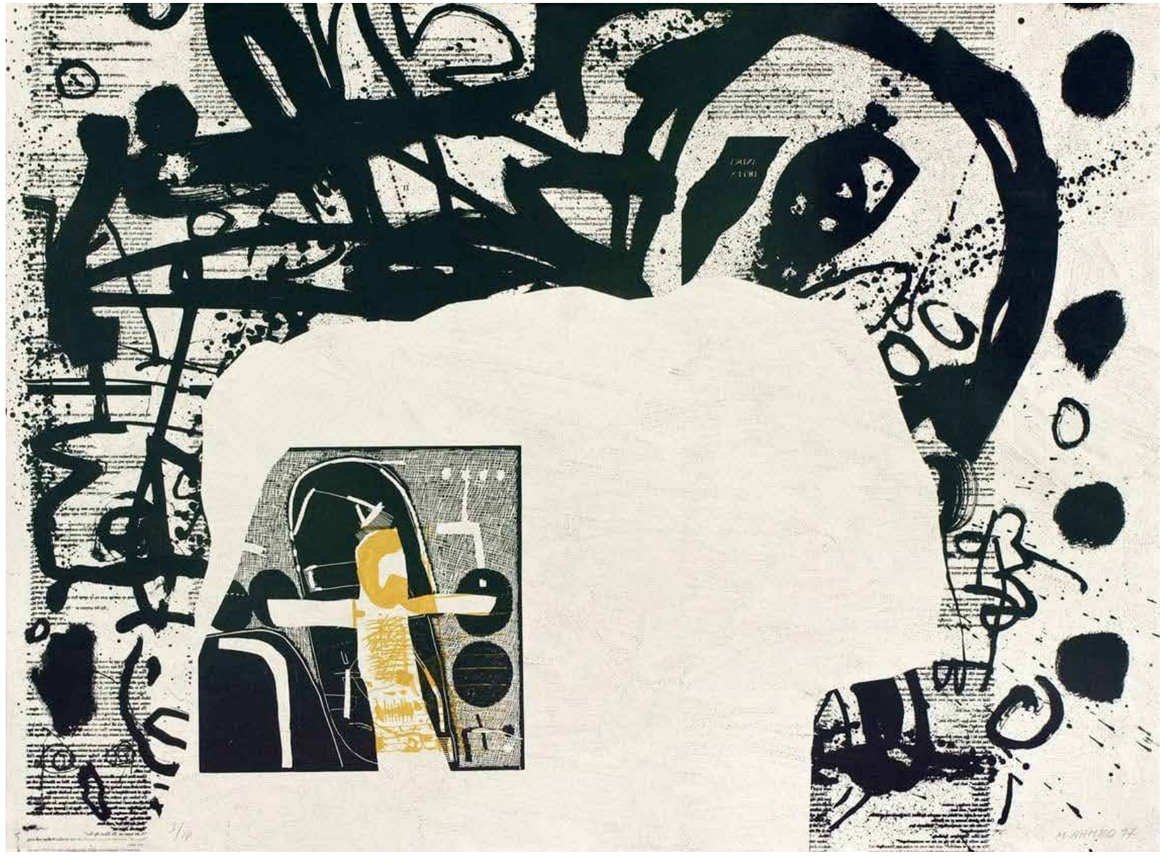
– لكنك قدمت خبراتك وتجاربك بسهولة لبعض الفنانين.

– أنا مكشوف، وأعطي المعلومة لمن يريد، هذا شجري، وليأخذوا من ثمره ما يريدون.

– تدوين البداية

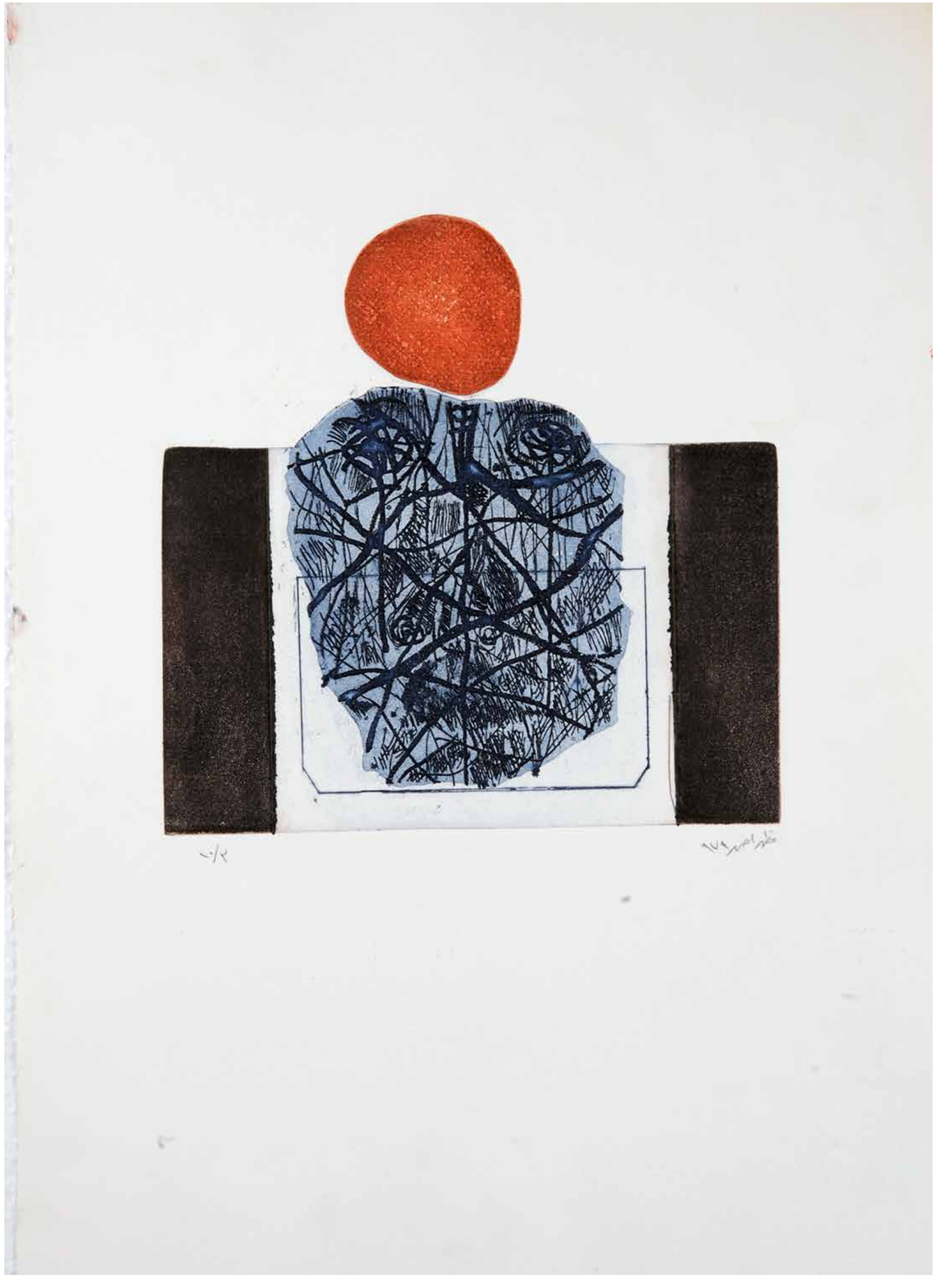
– دائما أسأل نفسي لماذا دخلت معهد الفنون الجميلة ولم أدخل معهد الموسيقى؟ صحيح أن دخولي المعهد جاء بشكل سلسٍ نتيجة اهتمام

الفترة الأولى في المرحلة الابتدائية، كان المعلم فناناً، وزاد الاهتمام في مرحلة المتوسطة، فقد حالفني الحظ بوجود أستاذ يدرس اللغة العربية وهو أديب وفنان أيضا، الأستاذ ناطق خلوصي الذي وجه موهبتي بالكثير من الدعم والتشجيع، وحين أعود بذاكرتي إلى عام 1973 سنة دخولي المعهد، تزدحم في الذاكرة أشياء عميقة وربما غير منظمة، أتذكر كيف كان كل واحد من زملائي يريد أن يبرز عضلاته في الرسم، لكنني لم أنشغل بهذا التناحر، صحيح، أنني كنت أرسم أفضل من الطلبة الآخرين، وكانوا يقولون: مظهر يرسم المصارعة والملاكمة، لكنني كنت أرسم الحركات. كنت مبهوراً بكل شيء. مبهور بذلك الانتقال من جو المتوسطة إلى جو المعهد سعيداً بالاختلاط، بالقاعات، بالموسيقى، بروائح العالم الجديد، كان الأمربالنسبة لي يشبه أن تنزل من باص بطابقين وتدخل إلى بناية خارج البيئة. ولو ذهبت بعيداً في نزهات الذاكرة، سيوقفني هذا الشيء الغريب: منذ الأيام الأولى في المعهد وبعد حفلات الاستقبال، كنت أشعر بعدم وجود الوقت الكافي، كنت أريد أن



الفنان مظهر احمد،
حفر على الخشب. 1979

الفنان مظهر احمد،
حفر على الخشب. 1997



الريفية انعطفت رؤيتي صوب هذا النداء، وعندما سمعت آراءه التشكيلية والبصرية وتعرفت على أعماله عن قرب، وأصبحت أكثر قرباً لفهم مناخاته، عندها، بدأت أفكر بالتالي: كيف أوظف الأشياء السمعية في الأعمال البصرية، طبعا، ليس من مهمتي التنظير لهذا الأمر، لكن هناك استعارات وتأثيرات سمعية على البصري في أغلب نتاجي.

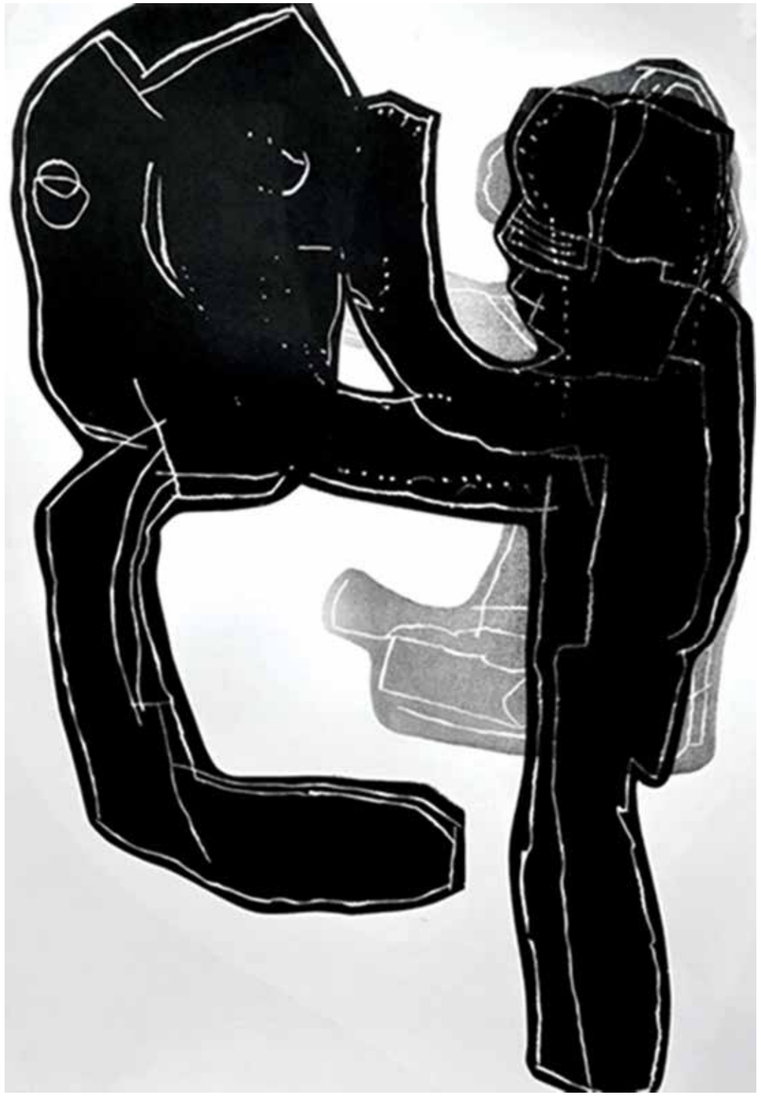
كنا نفهم الرسم، هو أن نرسم الأشياء البصرية على أنها محاكاة، مثلا أن ترسم شجرة أو طبيعة، لكني لم أرسم هذه الأشياء، رسمت الخط، رسمت السطح ورسمت الأشياء التي أرشدتني إلى العجين الذي يلمع في عروق الشكل، أعيد القول، أن الأشياء السمعية تلعب دوراً كبيراً في تنفيذ أعمالي، صحيح أن البصريات شيء لابد منه، فنحن نشاهدها يومياً، نقرأ، ننظر، نشاهد المعارض، باختصار، إنه الوقود لتحريك العناصر الأخرى.

والآن أسأل نفسي، لو كنت أطرش ولم أسمع زفير الأصوات وشهيقها، ماذا كان يحدث بالنسبة لنتاجي؟. ربما كنت أشعر بكارثة كبرى.

لكن هناك مسألة أخرى علينا أن لا ننسى عدة أسئلة، ما هي الأصوات؟ أي نوع من الأصوات؟ أنا انتبهت للأصوات التي ساعدتني على نصب خيام الشكل. طبعاً، هناك أصوات لا أعرفها ولا أجيد تقنياتها ولا أعرف خصائصها، لكنني أحس بها. لندع الصخب جانباً، ونأخذ ما يومض به الخيال عند سماعه، تلك الأصوات من المقام العراقي، أو تلك الجلبة المرفوعة إلى البرق، خذ الأسواق التي كنا نمشي بها، سوق الهرج يختلف عن السراي، سوق الشورج يختلف عن الصفافير، هذه أجمل عناصر تبلل أرواحنا بماء الرسم. وهي في النهاية لا تختلف عن أصوات المقامات التي كنت أذهب إلى المتحف البغدادي لسماعها، ومرة بلا استئذان، ذهبت إلى الصحراء لأسمع غناء البدو. لكن الصوت الوحيد الذي لا يمكن أن أنساه هو صوت جدتي عندما كانت تنعي على قبر أبي الذي دفن في النجف، هذا الصوت الذي أشكر الله حين جعلني أسمعه، أي جمال أخاذ، حين تبكي وتغني، تغني وتبكي الآخرين، تلك الطاقة الموجودة في هذا الأداء وغيرها من التأثيرات الصوتية كان لها التأثير الكبير في تطوير عملي الفني.

- غواية الغرافيك

- في الصف الثالث من الدراسة في معهد الفنون يبدأ التخصص، لكن في الصف الثاني



الفنان مظهر احمد،
حفر على الخشب. 2021

أتعلم بسرعة، حريصاً على حضور الدروس والعودة إلى البيت من أجل أن أمارس أكثر، تتزاحم في داخلي أشياء مثل الحب والرغبة والاندفاع، وهذا قادني إلى الاقتراب من طلبة هم منتجون أيضا، كنت أريد اقتحام كل شيء بسيل من الرسوم فدخلت المعهد الآخر، معهد الحياة العامة، الورشة الحقيقية لكل رسام، كانت عدتي الأوراق والأقلام وكنت أدون معايشة البيئة، ثم جاء تأثير الفنان شاكر حسن آل سعيد كما هو الحال مع أغلب الطلبة في تلك المرحلة.

- الصوت في العمل الفني

- في اللحظة التي اكتشفت فيها أن الفنان شاكر حسن يحب المقام العراقي والأغاني

كنا نهيئ أنفسنا للدخول في فرع ما، الرسم أو النحت أو الغرافيك، وعندما كنت في المرحلة الثانية كان أغلب أصدقائي من المتقدمين في المعهد أو الدراسة هم من فرع الغرافيك، وكنت مبهوراً بأعمالهم وطبعاتهم على الخشب.

تعلمت أن أشتري الخشب أو أحصل على قطع من هذه الأخشاب ثم حصلت على آلات الحفر ونفذت أكثر من ٥٠ قطعة وأنا في مرحلة الانتظار، وفي هذه الفترة كان الأستاذ والفنان رافع الناصري يدور في القاعات ويشاهد تخطيطات الطلبة، ومن يجد عنده الحس الغرافيكي يقترح عليه أن يتقدم إلى فرع الغرافيك، وهذا ما حدث معي، (وهنا لابد من الإشارة إلى الدور الكبير والمهم للأستاذ والفنان رافع الناصر في تثبيت فن الغرافيك في العراق) وكانت فرحة بالنسبة لي لأن أدخل الفرع الذي هيأت نفسي للدخول فيه.

هنا بدأت عندي اهتمامات شديدة النطق بحروف الحفر وكأنني وجدت الله لأعبده، ولم يتدخل أحد في شؤوني لأنني لا أخاف أن يدخل شخص ما ويقول لي لماذا تجلس في هذه القاعة، هذه كانت البداية، والآن أشعر كم كنت يتيماً لأنني لم أتعلم أشياء كثيرة مثلما تعلمت في المراحل المتأخرة، ربما لأن الإمكانيات لم تكن متوفرة أو كافية مقارنة بما تعلمته في أكاديمية وارشو، أو ربما يرجع الأمر إلى طبيعة التدريس ونوعية المواد، أو إلى المسألة التجريبية، كانت معدومة تماماً، ولا يمكن أن يكون هناك تطور دون تجريب، والتجريب اقتراح، لكن هذا الاقتراح يصطدم بالواقع، والواقع تحكمه سكين التقاليد. تصور، كنت دائم السؤال عن سبب وجود تلك الماكينة غير المستخدمة والموجودة في القاعة، وطبعا، لا أحد يعرف الجواب، بعد سنوات اكتشفت أنها كانت ماكينة الليثوغراف.

التقنيات التي تعلمناها في فرع الغرافيك في معهد الفنون كانت عبارة عن الحفر الغائر والبارز والقليل من السكرين، وكانت العملية مختصرة على الزنك مع حامض النتريك والأصباغ الزيتية والمكبس، وهذا راجع في اعتقادي إلى النقص الشديد في التربية الفنية، وطالما، نحن طلاب في مدرسة فنية، على هذه المدرسة أن توفر أساتذة يمتهنون خبرة العمل الفني. وللحقيقة والتأريخ أقول لم أجد أستاذاً في معهد الفنون ساعدني في فهم بناء العمل الفني، ولم أسمع بموضوع الإنشاء التصويري كمادة أساسية، ربما، لأن الأساتذة أنفسهم تنقصهم الخبرة ولا توجد عندهم الأعمال التي يمكن دراستها أو الاستفادة منها في هذا المجال. تحليل العمل الفني أو البصري بشكل علمي يجب أن يكون من البداية، أي بداية دراسة الفن في المعهد أو الأكاديمية. بشكل عام، لا أتذكر، ولا أحد من زملائي يتذكر عمل أي تمرين في هذا المجال.

- هل تعني أن فكرة الإنشاء التصويري غير موجودة عند فناني تلك المرحلة؟

- موجودة بالتأكيد، لكن عند بعض الفنانين القليلين جداً، وهؤلاء أما كانوا أغبياء ولا يستطيعون الإشارة أو تدريس هذه المادة، أو هم بخلاء، والبخيل لا يعطي.

- ما هي أهم التطورات التي حصلت في الغرافيك؟

- بالنسبة للحفر البارز كانت التطورات هي التغيير في نوعية الأخشاب أو البليت أو اللينو. وبالنسبة للغائر بدل الزنك تم استخدام النحاس، وبدل الحديد البلاستيك، ثم جاء التغيير الأهم، وهو دخول الفنان الغرافيكي إلى غرفة المصور الفوتوغرافي والاستفادة من التصوير في عمل الصفائح، ثم الذهاب إلى غرفة النجار والحداد والصباغ والمهن الأخرى، في سبيل تنفيذ القطعة بالشكل الصحيح، وأصبح الغرافيك عبارة عن شخص يذهب إلى دكان. أدواتي ليست كثيرة أو معقدة.

- ضمن العمل الطويل والتجريب بالمواد توصلت إلى عدة طرق أو استخدامات غير مألوفة في تحقيق الطبعات، ومن هذه الاستخدامات المزج بين طريقتين في آن واحد، على سبيل المثال، أقوم بعمل الصفيحة بأسلوب مسطح وأطبع بالأسلوب الغائر، مما يعطي الطبعة الفنية النتائج المرجوة، وهذا ما أسعى إليه دائما، أن يكون للعمل الفني طعم ونكهة وشخصية صرفة، قبل أن أطرحه للأنظار، أما سؤالك عن التكوين في أعمالي، يمكنني القول ببساطة، التكوين هو من أهم العناصر التي تترجم تربيتي الفنية في مجال صنع الصورة البصرية، وهذه أساليب بسيطة جداً، ربما تكون محيّرة لعدد من المشاهدين، لأنهم اعتادوا رؤية نماذج معينة، لكن بالنسبة لي الأمر يعود إلى بناء العمل الفني بطريقة غير مألوفة من حيث الإنشاء التصويري، إذ كان هذا العمل مسطحاً أو مجسماً فهذا يعني التعامل مع السطح بأسلوب توزيع الإشارات والأشكال مما يجعل النظر في حيرة، أما في الأعمال المجسمة، فالأمر هو استخدام عنصرين أو أكثر لخلق عمل ضخم ومحير نتيجة أسلوب أو طريقة طرح هذه العناصر، أو استخدامها في بناء الشكل أو المجسم. علماً أن أدواتي ليست كثيرة أو معقدة، بل بالعكس، مختزلة جداً وغالبا لا تتعدى الصفائح، الأحبار، والأوراق، وهذا ما يجعل العمل غير مألوف للنظر.

- ميزان العناصر

- في مفهوم بناء العمل الفني أو التكوين يلجأ كل فنان إلى الطريقة المحببة إلى نفسه، من ناحيتي، أحبذ البساطة في استخدام الأشكال والألوان، وهي بالنتيجة ممارسة لا يقوم بها إلا من يستطيع السيطرة على هذه البساطة. تعودت من دراستي الأخيرة في بولندا أن استخدم المقص والورقة في تنفيذ العمل. دعني، أضرب لك مثلاً، لنأخذ سطح الورقة البيضاء، إنه سطح منسوج من البياض، ليس هناك فراغ على سطح الورقة، هناك عنصر واحد هو الورقة البيضاء، وعندما نضع نقطة يكون لدينا عنصران، عنصر النقطة على عنصر الورقة البيضاء، أو بالعكس، الورقة البيضاء أخذت أشارة النقطة، والعلاقة بين العنصرين علاقة مهمة كأهمية الضوء للظلام، حين نحدد النقطة ظلام والورقة ضوء، ليس هناك مهم أو أهم بل هناك عمل مسطح بعنصرين ولا يهم إن كانت الورقة صغيرة أم كبيرة، بإمكاننا اللعب بهذين العنصرين إلى ما لا نهاية، نقل النقطة من مكان إلى آخر وتغيير موقع البياض، تكبير النقطة أو تصغيرها، وهكذا، والمهم هو كيف نعطي الجمالية المناسبة في استخدام هذين العنصرين.

أعود لسؤالك حول زهد اللون في أعمالي، أنت تجد أن ما يميز أعمالي من هذه الناحية هو الخطوط، والسواد العنيف، واللون القليل الهادئ، وكل هذه العناصر موزونة على السطح الأبيض، رغم الحركية أو السكونية التي تطغى على العمل.

- غياب الظل

- صحيح، يغيب الظل في أعمالي، فأنا لا أقوم باستنطاق الظل، وأساس اعتمادي في بناء العمل الفني هو استخدام البعدين العمودي والأفقي، لا أحب العمق في العمل الفني، وهذا يرجع أيضاً إلى طبيعة بحثي وأسلوبي وتعمقي في هذا المجال وهو ألا يكون العمل الفني بثلاثة أبعاد.

- كائن يروض شغب الخيال

- لا يوجد عندي تحديد أو أسلوب في استخدام مادة معينة، ولا توجد طريقة ثابتة في تنفيذ أعمالي، كل شيء يختلف من عمل إلى آخر، لكنني أستطيع القول أن الورق مادة أساسية في عملي الفني، ولا يقتصر

استخدامه على الأعمال المنفذة بطريقة الطبع المسطح فقط، بل يتعدى ذلك إلى المجسمات أيضا، فعلاقتي بالورق علاقة مهنية، أتعامل مع التخطيط على الورق، الطبع على الورق، التأطير بالورق، والورق بالنسبة لي هو الكائن الذي يروض شغب الخيال.

- والمواد الأخرى؟

- لا توجد أشياء كثيرة أو لنقل بعيدة عن دائرة البعدين ودائرة التكوين، وعنصر الاختزال، وتكبير الأشكال وتصغيرها، وفي النهاية توزيعها كما هو الحال في الطبعات الغرافيكية.

- فن البوستر

- البوستر من أهم الدروس التي حصلت عليها من دراستي في أكاديمية وارشو، وفي اعتقادي أن الفنان الذي يعرف صناعة البوستر يعرف كيف يتعامل مع السطح بشكل جيد، لأن التعامل مع الخط والرسم أو الشكل والكتابة يجعلك تتابع مشاكل التكوين بشكل عميق جداً، ويصنع خبرات تؤدي إلى معلومات قيمة عن التكوين في سطح اللوحة أو الطبعة الغرافيكية. وأنا أعتبر فن صناعة البوستر من المصادر الراقية والمهمة في تعلم لعبة التكوين، وكيف يمكن التصرف مع الشكل، حجمه، توازنه، كسره. ومن يدرس البوستر بشكله الكلاسيكي يستطيع أن يصنع اللوحة لأنه يعرف أين يضع الثقل أو الضعف. كان حلمي وما زال أن أعود إلى العراق وأعمل معرضاً خاصاً للبوستر البولندي، أما لماذا البولندي، لأن البولنديين يعتمدون على الرسم وليس التصميم.

- الدراسة في بولندا

- عندما سألت الفنان البولندي رومان

الفنان مظهر احمد، ملصق، ٢٠٢٠

أرتموفسكي { Roman Artymowski } في أحد اللقاءات في بغداد، هل هناك مجال لدراسة الليثوغراف في بولندا؟ أجاب، نعم، في كل مكان في بولندا. هكذا بدأت بتهيئة نفسي وأنا في نهاية المرحلة الثالثة أو الرابعة في معهد الفنون، لقد قررت ونفذت وسافرت إلى بولندا ودرست في أكاديمية وارشو. المفاجأة كانت رائعة عندما تم قبولي في الصف الثالث مباشرة على اعتبار إنني أجيد الغرافيك، لكني رفضت وطلبت أن أدرس المواد من الصف الأول. كانت الدروس مكثفة جداً، ومشوقة بشكل كبير، ووجدت أن موضوع التكوين أو الإنشاء التصويري من أهم الأشياء نقصاً في تربيتي الفنية واعتبرت كل فترة دراستي في معهد الفنون عبارة عن العمود الفقري لبناء الهيكل، تعرفت على كيفية بناء العمل الفني سواء كان مسطحاً أو مجسماً، و تعرفت على الفرق الواسع والواضح والأكيد.

- رومان أرتموفسكي

- في الحوار المسجل الذي أجريته مع ارتموفسكي ترد كمية من الحقائق التي يمكن اعتبارها مصدرا مهما لمعرفة تأثير البولنديين على الفن العراقي، ربما، أنا وابن الفنان أرتموفسكي وأحد المتخصصين نتعاون في المستقبل لنشر تلك الوثائق ونكشف عن ذلك الأرشيف الهائل الذي يحتفظ به ابن الفنان، وقد أطلعت على جزء منه .

وقبل أن أعود إلى الحوار والذي لا يقل أهمية عن تلك الوثائق، أود الإشارة إلى أن تجارب أرتموفسكي في العراق قد اعتمدت على قوالب مصنوعة من مادة الغبس وهذه المادة تكون عادة بيضاء على سوداء، وعندما تحفر تصنع بوزتيف ، وبعد هذه الإشارة العابرة أعود بك إلى الحوار، حيث ترد الكثير من المعلومات الطازجة والتي لم يشر إليها في دراسة التشكيل المعاصر في العراق، سأورد لك حكاية صغيرة من هذا الحوار الطويل.

يقول أرتموفسكي: «كنت أنظر إلى كل شيء بعيون جديدة وكنت أراه فناً، وعندما تجولت في الأماكن الأثرية في العراق واشتريت بعض القطع المحلية من محافظة كربلاء، نقلتها إلى الطلبة، وقلت لهم، هذا هو الغرافيك، قالوا، لا، نحن نريد الغرافيك الحديث، فذهبنا بسفرة إلى كربلاء لنكتشف أن الناس هناك قاموا بابتكار طريقة مذهلة وهي أخذ مقطع صغير من إطار سيارة قديم ووضعه على ماسكة خشبية ويصبح بمثابة الختم، ويطبع على القماش» .

هذه العملية تؤكد أن الغرافيك كمادة موجودة في العراق، وقد ذكرها أرتموفسكي للطلبة، لكن يبدو أن الطلبة في ذلك الوقت لم يدركوا الفرق بين تلولحي و تمرجحي ، أي بين العمل الفني ومصدره.

- خيال الكتاب

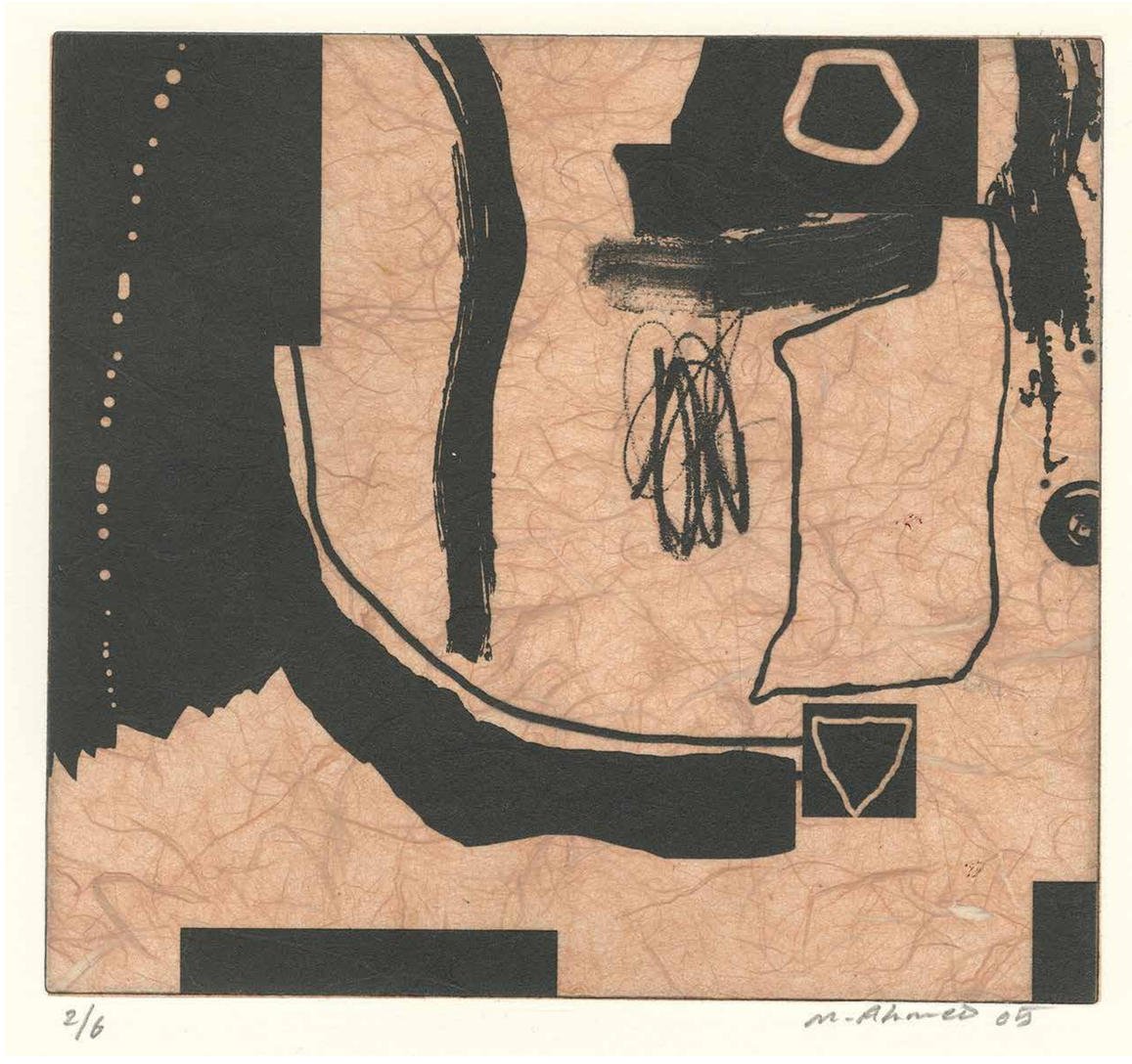
- ربما كان مخبأ في داخلي، متغذياً بطبائع أعمالي، وربما كان مدوناً بحبر خيالي، وربما، لقد ولد هذا العمل بشكل لا إرادي وبلا مقدمات، وبدأ يكبر كوليد من شكل واحد حتى وصل إلى 150 قطعة، وأخذ يملأ كل المكان المتاح. تم تنفيذ العمل باعتماد المقص والورق الأبيض والكارتون، واستطعت أن أصل إلى جو يمتعني بالدرجة الأولى من ناحية التنفيذ، ومن ناحية ثانية يجعل المشاهد يتأمل دون ملل حين يطيل الوقوف وهو ينظر إلى هذا العمل. علماً أنني لا أحب تثبيت المشاهد بمساميرِ القصد، وفي هذا العمل لم أقصد شيئاً محدداً، والذي حدث أن كل إنسان شاهد العمل كان يعطي رأيه الخاص.

حتى العنوان، فقد تركت هذا الأمر إلى ذوق المشاهد ومستواه الفكري أو الفني، طبعاً بإمكاننا أن نضع له من العناوين ما نشاء، هذا إذا أحتاج العمل إلى عنوان أصلاً، لم أرغب في أن يتمرغ هذا العمل، أو يتوسل بالعناوين، أردته كالخارج لا يحجبه العويل، أنجزته بلا عنوان، بلا وطن، بلا حدود، بلا مياه، بلا أشجار، بلا ضوء، بلا هواء، ما جعلني أطوره من فترة إلى أخرى، مستخدماً تأثير المكان أحياناً، وأخرى مستفيداً من التكنولوجيا الحديثة، ومن جهاز الكومبيوتر تحديداً، وتستطيع القول يمكننا التمتع بتطوير هذا العمل لسنوات طويلة قادمة، طالما هناك مواد جديدة وطرق جديدة وأشكال جديدة، وكأن الأمر يشبه الفنان جيم داين فنان الروك، فهو يرسم الشكل نفسه دون ملل، ودون أن يكرر نفسه، بل يدفع بالتجديد إلى مزاياه السحرية. وكذلك الحالة عند الفنان البولندي رومان أرتموفسكي في شكل عمله الشمس.

الإنسان يرسم لنفسه ويقدم للآخرين، هذه أنقى طريقة للعمل الفني والتعامل مع الفن يعني الصدق، والصدق مع النفس هو السعادة الحقيقية.

- الكتاب اليدوي

- الكتاب الفني، أو فن الكتاب كان ضمن منهاج دراستي في أكاديمية وارشو، ونفذنا الكثير من الكتب معتمدين على تصاميمنا الخاصة، من غلاف الكتاب والصفحات والتصميم الداخلي، وعملت عددا من الكتب على أساس انها عمل فني مجسم، واستخدمت المواد المختلفة لإخراج الكتاب، وعملت أيضاً



الفنان مظهر احمد، من مجموعة الشاعر
عبد الوهاب البياتي 2005

الكتب بالطريقة المألوفة، أي تلك الكتب التي تجمع بين الرسم واستخدام الكتابة، كما في كتابي عن الشاعر عبد الوهاب البياتي، وهناك مشاريع لكتب قادمة منها كتاب عن الشاعر السويدي توماس ترانسترمر، وعن الشاعرة البولندية الحاصلة على جائزة نوبل فيسوافا شيمبورسكا.

- جائزة نوبل

- هي جائزة نوبل للفنون، وهي محدودة على مستوى السويد فقط، تمنحها مدينة كارلسكوكا Karlskoga لأن مخترب نوبل في هذه المدينة، وكان وراء فكرة الجائزة (يوران بيرشو) فقد أخذ موافقات من مؤسسة نوبل، والجائزة تمنح في نفس اليوم في المدينة بينما الجائزة الكبرى تمنح في ستوكهولم، وقد حصلت عليها. أما أكبر جائزة بالنسبة لي فهي عندما وضعني الإنكليزي Richard Noyce في كتابه، حين اختار 45 فناناً للغرافيك من كل العالم.

الجوائز الأخرى مثل جائزة كراكوف أعتبرها مهمة، والمنافسة كانت شديدة جداً، وكان حفل الجائزة في قصر المدينة، وكنت وحدي، وعندما ذكر اسمي واسم العراق، وقف الجميع، وقتها شعرت والدموع تملأ عيني، أن الجميع يقفون ضد الحرب في بلدي.

- أين تقف الآن؟

- أستطيع القول إنني وبعد مرور 30 سنة لم أنقش بعد صورة الكمال على لوح اليقين، وإنني أقف مع أبي علي الشاعر عبد الوهاب البياتي حين يقول: عندما تنضج الثمرة تموت.

الموقع الشخصي للفنان مظهر أحمد
www.modhirahmed.com

المقاومة من خلال الإبداع

لماذا تميز الفن العراقي؟ سؤال تجيب عليه أسماء وأعمال فنية وعمق حضاري

رافع الناصري

1

نُسأل بين الحين والآخر عن سبب تميز الفن العراقي المعاصر عربياً وإقليمياً، فيجيب كل منا ويعطي أسبابا عديدة، بينما أرى أن بالإمكان حصر هذه الأسباب بثلاثة عوامل رئيسة:

أولها العمق الحضاري، والبعد التاريخي للإنسان العراقي، ومعايشته المستمرة لشواهد التاريخ وما بقي من ملامحها الجمالية أينما حل وأينما وجّه بصره في ربوع العراق. أخص بالذكر هنا الفنانين الذين وهبهم الله فكراً وحساً جمالياً عميقاً انعكس على إنتاجهم الفني والإبداعي بشكل عام.

فقد شهدت بغداد، إلى جانب حضارات وادي الرافدين العريقة، قمة التطور في الفنون والعلوم والآداب إبان الدولة العباسية، حين بلغ الفن الإسلامي ذروة مجده في تلك الحقبة الزمنية. كل هذه المصادر مهمة للفنان العراقي المعاصر الذي سلك طريقاً واضحاً بانحيازه إلى جانب حرية التعبير التي ورثها عن سلفه الفنان السومري وخاصة في تشكيل الجسم الإنساني (تماثيل التراكوتا الصغيرة نموذجا)، أو كما ورث من تراث الفن التجريدي من الفن الإسلامي ممثلاً بروعة زخرفته وكتاباته الجميلة، وربما إخلاصه لصنعته المتقنة وكمالها.

أما السبب الثاني، فهو التأسيس المتين للدراسة الفنية في معهد الفنون الجميلة في بغداد، منذ 1939/1938، عندما تولى فائق حسن رئاسة قسم الرسم، وتولى جواد سليم رئاسة قسم النحت في السنة التالية، فمن هذين القسمين تخرج معظم الفنانين العراقيين. كان فائق حسن عائداً من باريس وجواد سليم من لندن مثقلين بالأحلام والحماسة والإخلاص إضافة إلى الخبرة الجيدة التي يمتلكانها. وهو ما انعكس عميقاً على كل الأجيال المتعاقبة من الذين تتلمذوا على أيديهما مباشرة أو على طلابهما من بعد. وفي عام 1955- 1956 تأسس فرع للفخار والسيراميك في المعهد وتولى التدريس فيه الخزاف الإنكليزي المعروف أيان أولد ومن بعده الخزاف القبرصي فالنتينوس كارالامبوس (حصل على الجنسية العراقية فيما بعد).

أما فرع الغرافيك فقد تأسس عام 1974 بمبادرة من رافع الناصري الذي تولى رئاسته والتدريس فيه مع نخبة من الفنانين العراقيين. هذا ما يخص معهد الفنون الجميلة. أما أكاديمية الفنون الجميلة فقد تأسست في 1961 وكان خالد الجادر أول عميد لها، وهو رسام معروف ويحمل شهادة الدكتوراه في تأريخ الفن الإسلامي. كان تأسيس الأكاديمية متيناً وبرامجها متطورة، وقد انضم إليها خيرة أساتذة الفن من امثال فائق حسن وحافظ الدروبي وإسماعيل الشيخلي وكاظم حيدر وإسماعيل فتاح وآخرون.

ويعزى السبب الثالث إلى طبيعة الشخصية العراقية التوّاقة إلى التطور والتقدم مع حب المنافسة والتحدي. فكانت المقارنة مع ما يجري في الفن العربي والعالمي من طروحات وأفكار وأساليب جديدة تحفّز الفنان العراقي وتتحداه لتضعه في خضم أجواء البحث والتجريب الذي لم ينتهي منذ خمسينيات القرن الماضي حتى اليوم.

لقد كان جواد سليم واحداً من أوائل الفنانين العرب الذين فتحوا باب البحث في قضية التراث والمعاصرة وامتلاك الهوية، في وقت كانت فيه الأساليب التقليدية سائدة بشكل شبه كامل على معظم المحترفات العربية. كان الناقد والأديب الكبير جبرا إبراهيم جبرا يقول: إن من أهم ميزات الفنان العراقي جرأته في التجريب وحريته في التعبير.

2

لم تكن الهجرة خارج الوطن تخطر على بال معظم العراقيين ومنهم الفنانين، بل بالعكس، كان الفنانون يسارعون إلى العودة حالما ينهون دراساتهم العليا في الغرب أو الشرق. لقد عاد الجيل الأول، أو جيل الرواد، إلى العراق تباعاً منذ ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، وكانوا فخورين بتأسيسهم الجماعات الفنية، وإقامة المعارض الشخصية والجماعية مثل جماعة أصدقاء الفن (1941) وجماعة الرواد (1950) وجماعة بغداد

للفن الحديث (1951) وجماعة الانطباعيين (1953). وبعد أن فتحت ثورة 14 تموز (1958) الباب أمام البعثات والزمالات الدراسية إلى مختلف أنحاء العالم غرباً وشرقاً، بما فيها الدول الاشتراكية سابقا، سارع خريجو معهد الفنون الجميلة للالتحاق بهذه البعثات. وحينما أكملوا الدراسة عادوا إلى الوطن ليشكلوا جيلاً مهماً يشار إليه في تأريخ الفن العراقي على أن فنانيه هم الحداثيون الحقيقيون، وقد عرفوا بجيل الستينيات. لقد ترك هذا الجيل أثراً مهماً في مجمل نشاطات الحركة الفنية والثقافية وفتح فنانوه الأبواب على المشاركات الدولية في الرسم والغرافيك والملصقات الجدارية. ومن أهم الجماعات الفنية في تلك المرحلة: جماعة المجددين (1965) وجماعة الرؤية الجديدة (1969).

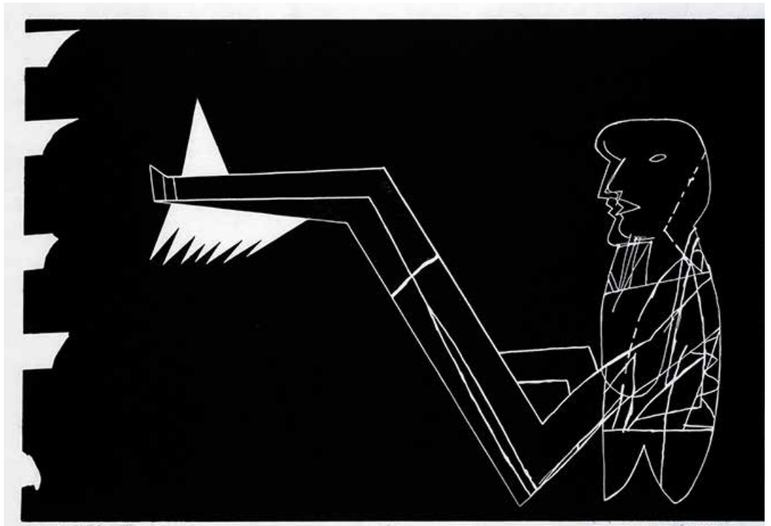
تميزت سنوات السبعينيات بتعدد النشاطات الفنية بين معارض شخصية و جماعية (رسم، نحت، غرافيك، خزف، ملصق) و مشاركات دولية (بينالیات للغرافيك والملصق والتخطيط) وبين تنظيم مؤتمرات ومعارض عربية (مهرجان الواسطي (1972) وبينالي الفن العربي في (1974) و(معرض الغرافيك العربي المعاصر (1978)، وأخرى دولية (بينالي ملصق العالم الثالث (1979)، وبينالي غرافيك العالم الثالث (1980)، وإصدار كتب فنية ومجلات متخصصة بالفن التشكيلي (كمجلة فنون عربية ومجلة الرواق)، وكانت كل هذه النشاطات الثقافية والفنية تصب في صالح تعميق الحداثة والمعاصرة في الحركة الفنية العراقية.

3

من أوائل الذين استقر بهم المقام في الدول الأجنبية مجموعة متميزة من الفنانين العراقيين، ومنهم محمود صبري في براغ، وأرداش كاكافيان في باريس، وضياء العزاوي في لندن، وفائق حسين في مدريد، ومهدي مطشر في آرل، وسعاد العطار في لندن، وصالح الجميعي في سان فرنسيسكو وغيرهم، وكان ذلك إبان السبعينيات من القرن العشرين.

وما إن بدأت الحرب العراقية الإيرانية في أوائل الثمانينيات حتى بدأت موجة جديدة من هجرة الفنانين الشباب لأسباب مختلفة منها سياسية وأكثرها فنية، لاسيما وأن الدولة قد توقفت عن إرسال البعثات لدراسة الفنون خارج العراق كما دأبت منذ ثلاثينيات القرن العشرين، فكان خريجو معهد الفنون الجميلة من هذا الجيل أول من غادر الوطن لتكملة الدراسة، ومنهم:

عمار داود (1957) توجه إلى الدراسة في بولونيا، وبعد أن أكمل دراسته في أكاديمية وارشو العريقة، وكان من الطلبة المتفوقين فيها، غادرها إلى السويد واستقر فيها. كان عمار داود واحداً من أبرز طلبة فرع الغرافيك في معهد الفنون الجميلة في بغداد، لأنه رسام متمكن من أدواته الفنية، وبشكل خاص في التخطيط والألوان المائية، مما وفّر له أساساً متيناً وسهولة لتنفيذ أفكاره والتعبير عنها عندما كان يحفر على الخشب، أو على الزنك ثم يطبع ما حفر على الورق. في وارشو حافظ على تميّزه، وأضاف إلى خبرته البغدادية خبرات وتقنيات معاصرة تنفرد بها بولونيا عن باقي الدول الاشتراكية في ذلك الوقت. فأخذ يختصر أفكاره ويختزل أشكاله إلى بضعة خطوط وبضعة ملامح بشرية ترمز إلى الوجه أو أعضاء الجسم أو أجزاء صغيرة ملتقطة من الطبيعة والبيئة، كل هذا في مساحات ورقية صغيرة نسبياً يطبعها بواسطة الحفر على



الفنان عمار داود 1994

الفنان مظهر احمد

الفنانه هناء مال الله 1997

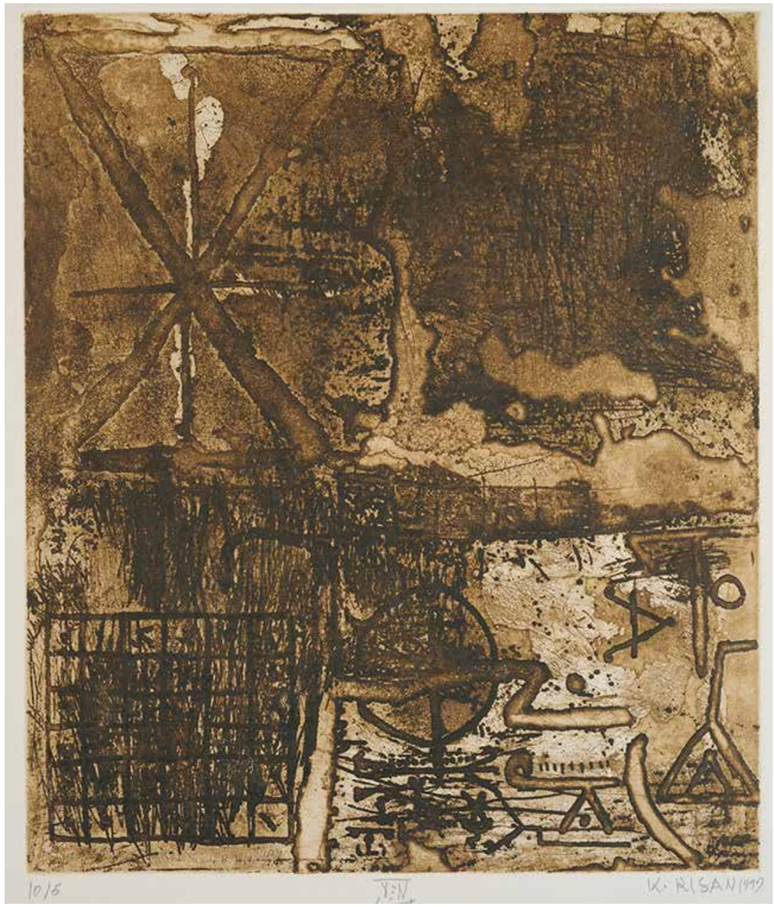
اللينوليوم وباللونين الأبيض والأسود فقط. لعل من أبرز نماذجه في هذا الأسلوب، تلك اللوحة التي فاز بها في معرض إنترغرافيك العالمي في برلين (1987) ثم طبعت كملصق للمعرض غطى معظم جدران برلين الشرقية آنذاك.

أما زميله **مظهر أحمد** (1958) الذي سار على الطريق نفسه، فدرس فن الغرافيك في معهد الفنون الجميلة ببغداد، ومن ثم في اكاديمية وارشو. وبعد أن أكمل دراسته فيها هاجر إلى السويد واستقر به المقام في بلدة فالون، وهناك أسهم بتأسيس محترف كبير للحفر والطباعة إضافة إلى ترينالي دولي للغرافيك ينظمه ويديره باقتدار. يشتغل مظهر أحمد على ثيمة إنسانية عامة لكنه لا ينسى جذوره الشرقية سواء بالرموز أو الأسلوب، أو ربما بالاستعانة ببعض الوجوه الفوتغرافية المتداخلة بعناية مع نسيج اللوحة، كما شاهدنا ذلك في عمله الطباعي الكبير (غرافيك) في معرض «خمسون عاما من فن الغرافيك العراقي» الذي أقيم في 1999 على قاعات دارة الفنون في عمان. واليوم يكرّس مظهر أحمد جل وقته في عمل طبعات (prints) خالية من المؤثرات الكيمياوية السامة سواء لنفسه أو للآخرين في مشغل فالون، أو من خلال دورات عملية يقيمها هنا وهناك، وكان آخرها في مكتبة الاسكندرية بمصر. حصل على جوائز عالمية عديدة، ربما من أهمها الجائزة الأولى لبينالي النروج العالمي للغرافيك في 1995.

هناء مال الله (1958) كانت زميلة لعمار ومظهر في فرع الغرافيك في معهد الفنون الجميلة ببغداد. ومثلما كانت طالبة متميزة تقنياً وأسلوبياً، فقد كانت أيضا من الطلبة الأوائل على الفرع. وبعد تخرجها بسنوات انتقلت إلى أكاديمية الفنون الجميلة وواصلت الدراسة فيها لحين حصولها على شهادة الدكتوراه في فلسفة الفن. لقد واصلت العيش في بغداد حتى 2007، حين تركتها للالتحاق بمنحة فنية من مؤسسة المنصورية للثقافة والفنون في المدينة العالمية للفنون في باريس Cité Internationale des Arts فكانت آخر المغادرين من الفنانين الشباب «اذ لم تعد الحياة آمنة في الوطن» كما تقول.

هناء مال الله واحدة من أهم الرسامات العراقيات في الربع الأخير من القرن العشرين، وهن قليلات على أي حال. لكنها أيضا واحدة من أهم الفنانين العراقيين من جيل الثمانينيات، وتتميز عنهم، نظرياً وعملياً، بأفكارها المتطورة في فهم الفن ودوره في نسيج الحياة المعاصرة، كما تتميز بتقنية متقنة اكتسبتها من دراستها الأولى لفن الحفر والطباعة graphic art. وهي تنتقي من التراث العراقي، خاصة من الفن السومري، أشكالاً ورموزاً زخرفية وتعبيرية وتعطيها روحاً ومعنى آخر فوق سطح لوحتها المعاصرة. أقامت في 2007 عدة معارض شخصية في بغداد وعمّان والبحرين، وكان آخرها في لندن، حيث انتهى بها المقام الآن.

كريم رسن (1960) رسام قدير آخر، تتلمذ على فائق حسن وصحبه من خيرة الأساتذة في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد. انخرط مع زملائه الآخرين في الحرب العراقية الإيرانية بعد تخرجهم من الأكاديمية، وكانوا فيها شباب أقوياء خبروا أجواء الحرب والفن معا. لكن كريم تميز عنهم بالتقاطاته البصرية العميقة لتلك الأجواء، وتأثيراتها على الإنسان مستخدماً رموزاً وأشكالاً تراثية وتاريخية وبيئية، من دون أن يتناول شكل الإنسان مباشرة. فقد كان رساماً تجريدياً منذ البداية، وهذا ما يحسب لصالح تجربته التي



تطورت عبر السنين بشكل متسلسل وسلس طوال المرحلة التي عاش وعمل فيها في بغداد منتجاً عشرات اللوحات الزيتية والورقية التي عرضها تباعاً في بغداد وعمان والمنامة وغيرها من العواصم العربية. كما أنه أقام، متفرغاً لمدة ثلاثة شهور، مع زميله الرسام نزار يحيى في المدينة العالمية للفنون بباريس، وأنتج في محترفها العديد من الدفاتر الفنية التي تصور حال بغداد بعد الاحتلال، مستذكراً كل صغيرة وكبيرة بتفاصيلها المؤلمة. بعد ذلك عاد إلى بغداد ليمارس نشاطه الفني الحر، لكن مشاكل غير متوقعة واجهته وأجبرته على مغادرة الوطن في أوائل 2007. فتوجه إلى دمشق حيث يقيم في الوقت الحاضر*.

نزار يحيى (1963) درس الرسم في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد والتحق بالخدمة العسكرية حال تخرجه منها 1986، حيث قضى على الجبهة العراقية الايرانية أوقاتا عصيبة سجلها في دفاتره رسماً وكتابة. انفرد وتميز عن باقي زملائه في الأكاديمية بممارسته الحفر والطباعة (غرافيك) خارج حدود الدروس المنهجية المقررة، ذلك لأنه كان صديقاً قريبا من بعض طلبة فرع الغرافيك في معهد الفنون الجميلة ومنهم نديم محسن الذي سيصبح زميله وصديقه في كل المراحل الفنية اللاحقة وحتى يومنا هذا. كما تميز نزار بقدرته اليدوية وحرفيته التي اكتسبها من عمله في الحدادة لبعض الوقت. وهو بهذا قد جمع بين الحرفة والأداء الفني الدقيق، وبين الفكر والبحث الجمالي الجاد والذي ما انفك يمارسه ويؤرقه كلما خاض في تجربة معرض أو مرحلة فنية جديدة، وقد مر بالعديد منها في بغداد وعمان وقطر. عندما كان في باريس في المدينة العالمية للفنون بدعوة من مؤسسة المنصورية للثقافة والفنون مع زميله كريم رسن، عاش نزار تجربة فنية نادرة ستؤثر على بحثه الفني كثيراً، وتفتح أمامه آفاقاً جديدة وتضعه في الصف الأول من رسامي جيل الثمانينيات في العراق، وربما في الدول العربية . أعمال نزار في الوقت الحاضر تجمع بين الرسم والنحت والطباعة، وهي ذات سحر أخاذ بألوانها وفكرتها وطريقة إخراجها، وأكبر دليل على ذلك معرضه الأخير تحت عنوان (أرض الطيور). وهو الآن يتهيأ لرحلة مجهولة أخرى في غربة جديدة ربما تقوده إلى امريكا الشمالية.

الفنان كريم رسن 1999

الفنان نزار يحيى 2006

الفنان غسان غائب 2012

غسان غائب (1964) كان تلميذاً بارزاً في معهد الفنون الجميلة ببغداد في أواسط الثمانينيات قبل أن يكمل دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة ويتخرج منها في 1997. كان اسمه يتردد في المعارض الجماعية مقروناً بأسلوبه المعاصر في الرسم، أو لنقل بطريقته التجريدية في إخراج اللوحة التي كانت تعتمد على المساحات اللونية الكبيرة وضربات الفرشاة السريعة المشبعة باللون الأسود. كانت لوحاته جميلة ومؤثرة بحق، لاسيما تلك التي عرضها في مهرجان بغداد العالمي للفنون في بغداد في دورتيه 1986 و 1988 تحت شعار الفن للإنسانية. كان غسان محظوظاً عندما درس في معهد الفنون الجميلة في أوائل الثمانينيات، ونهل من أهم تجارب الفن العراقي أيام كان المعهد في أوج عطائه، وكان أساتذته من خيرة الفنانين من أمثال شاكر حسن آل سعيد ورفاقه. غادر غسان غائب العراق في أواسط التسعينيات بسبب الحصار الجائر متنقلاً بين دولة قطر ثم الأردن حيث استقر وأنجز أهم أعماله الفنية فيها، وقد أسهم عبرها في معارض شخصية وجماعية في دول عربية مختلفة. وهو أيضا تمتع بمنحة مؤسسة المنصورية للعيش والعمل في المدينة العالمية للفنون في باريس لمدة ثلاثة أشهر. وكان لهذه المدة القصيرة تأثير كبير على تطلعاته الفنية بسبب تماسه مع مفاهيم الفن الغربي ومشاهدته لنماذجه الأصلية لأول مرة، لكنها كانت كافية لتفجر فيه غريزته المبكرة للتجريب والتجاوز. فما إن عاد إلى عمان ومكث فيها لبعض الوقت حتى صحب عائلته وغادرها نهائيا إلى مملكة السويد*.

هيمت محمد علي (1960) قدم من كركوك إلى بغداد في أثناء الحرب العراقية الإيرانية للالتحاق بالخدمة العسكرية، ولم يكن دارساً للفن وإنما كان متشبعاً بتفاصيله الحرفية لكثرة متابعته لأخيه الأكبر مدحت محمد علي الذي كان يدرس فن الحفر والطباعة في معهد الفنون الجميلة في بغداد في أواسط السبعينيات. وعلى خطاه أقام في هذه الفترة علاقات مهنية وإنسانية جيدة مع مجموعة من الفنانين الشباب، ومع بعض الفنانين الأساتذة، منهم الفنان الكبير شاكر حسن آل سعيد. وعلى خطى أخيه أيضا سافر نحو الشرق، وإلى اليابان على وجه التحديد، حيث اطلع على الفن الياباني عن كثب، وأقام علاقات صداقة مع شعراء ورسامين يابانيين. لكنه كان دائما يعود إلى باريس حيث يقيم بصورة دائمة منذ أوائل التسعينيات من القرن الماضي. وكما في اليابان، أقام هيمت في باريس علاقات طيبة مع شعراء فرنسيين كبار من أمثال ميشيل بوتور واندريه فيلتير وبيرنار نوئيل، وعمل معهم على إنتاج كتب فنية مطبوعة بنسخ محدودة (Graphic: limited editions). وفي الوقت نفسه أنجز مع الشاعر العربي الكبير أدونيس أعمالاً فنية توزعت معظمها على معارض فنية مختلفة في بعض الدول العربية، منها الأردن والبحرين. كان آخر معرض لهيمت بعنوان (زهور من السماء Fleurs du Ciel)) أقامه في عمان، وسيقيمه لاحقاً في اليابان. لقد كرّس معظم لوحات هذا المعرض لشعر صديقه الشاعر الياباني الراحل غوتارو تسنازومي Gotaro Tsunezumi، فكان هذا المعرض الجميل خلاصة لتجربته الفنية الاحترافية بامتياز.

نديم محسن كوني (1962) درس الحفر والطباعة (فن الغرافيك) في معهد الفنون الجميلة ببغداد من 1980 – 1985، ثم درس النحت في أكاديمية الفنون الجميلة في 1986– 1990، وبعد سنوات درس التصميم في «هوجزسكول فور دي كنستن أوترخت» في هولندا ما بين 1996–2001. وبهذا يكون نديم قد ألمّ بكافة أشكال التعبير الفني وتقنياته. بدأ نديم مشواره الاحترافي منذ معرضه الأول في 1992 في المركز الثقافي الفرنسي في عمان. كان المعرض ذاك نقطة انطلاق مهمة في تجربته حين قدم أعمالاً تعتمد على المواد الخام أو المصنّعة على يديه، ومنها الورق الذي استخدمه بطريقة بارعة من حيث التكوين الإنشائي وتناسق الألوان وتعبيريتها الأخاذة. وبعد أن غادر الأردن ليقيم في هولندا، تطورت اهتماماته وتشعبت إلى آفاق جديدة، منها

الفنان هيمت محمد علي

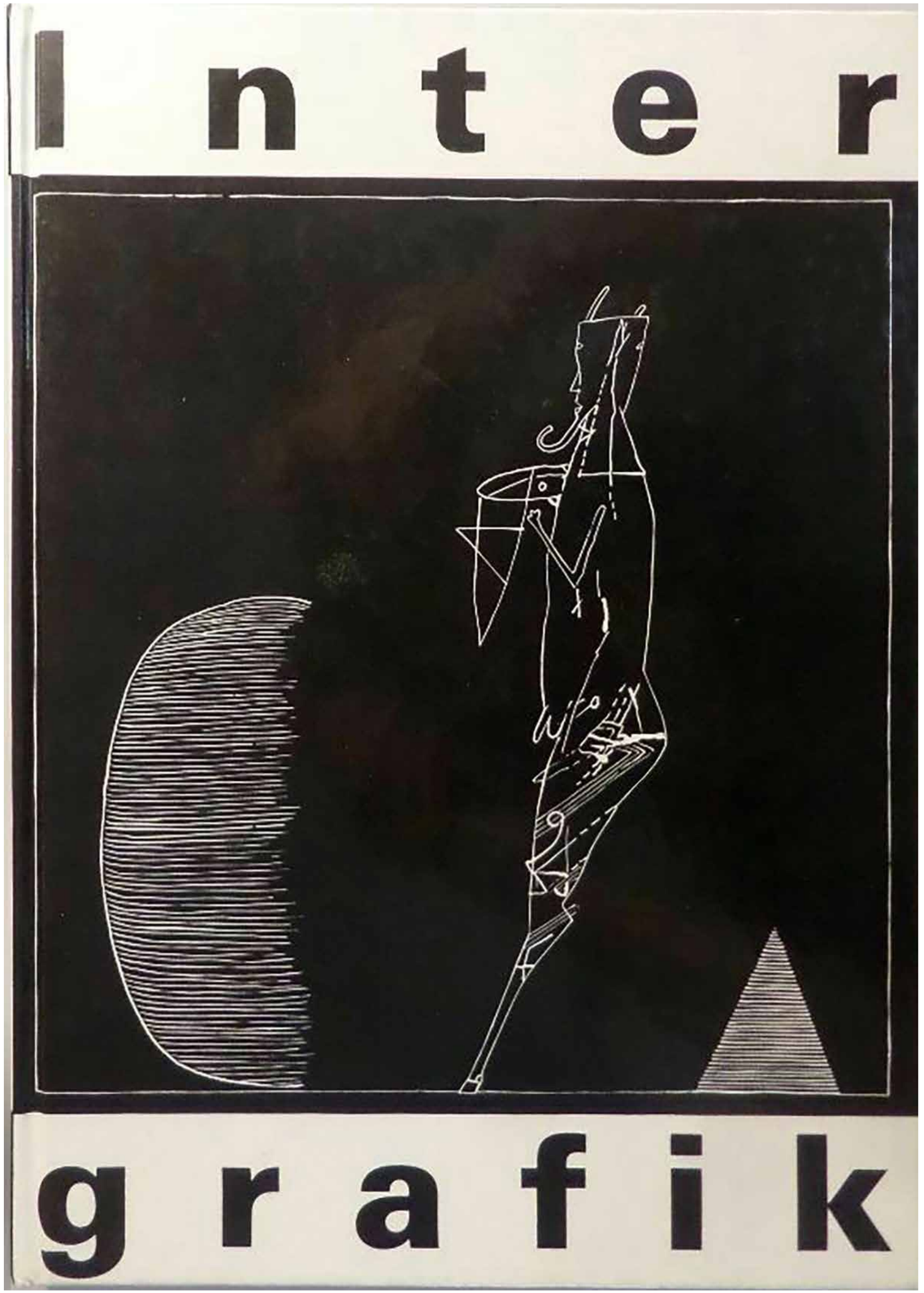
الفنان نديم كوني في 1994

إصداره مجلة الكترونية باسم (دفتر)، وضع فيها خلاصة تجربته في التصميم الطباعي graphic design وبث من خلالها أفكاراً حديثة اكتسبها من خلال إقامته في أوربا. تعتمد غالبية أعمال نديم الجديدة على الفكرة (concept) وقد عرض الكثير منها في الدول العربية خلال السنين الأخيرة، ولاقت نجاحاً كبيراً. نديم نموذج واضح على ما آلت إليه أوضاع الفنانين العراقيين الشباب الذين تأسسوا فنياً في بغداد، واكتسبوا منها خبراتهم الأولى التي ستبقى حيّة في ضمائرهم أينما حلّوا، يعملون بجد وحيوية ليثبتوا للعالم أن الإبداع وحده عصب الحياة وجوهر الإنسانية.

من الجدير بالتنويه أن باريس كانت أول دولة أوربية يزورها نزار وكريم، ويشاهدان لأول مرة في حياتهما أعمالاً فنية أصيلة.

* من دمشق رحل كريم رسن إلى كنده، وهو يقيم فيها ويعمل منذ سنوات.
أما غسان غائب فلم يحصل على لجوء إلى السويد، لكنه لجأ فيما بعد إلى أمريكا حيث يقيم ويعمل.

المجلة الثقافية، العدد السابع والسبعون 2010



XYLON 11

كرافيك لعمار داود كغلاف لكتاب معرض
انتركرافيك في برلين عام 1990

عمل كرافيكي لعمار داود كغلاف
لمعرض xylon في سويسرا

عمار داود، الحفر بوصفه تقنيةً لرسم الضوء

حسين الطائي

في الفن، كما في الحياة، لا يكون التحوّل الحقيقي ظاهرًا للعين المجردة، بل يحدث في الأعماق، في تلك المناطق الصامتة التي لا تُرى، لكنها تُحسّ. هناك، حيث تتكوّن الرؤية لا كإرادة خارجية، بل كمسار داخلي يعيد ترتيب علاقة الإنسان بالعالم. ستظهر ملامح هذه العلاقة لاحقاً بالنسبة للفنان(المصور) في أعماله الفنية من خلال رهافة التعامل مع الخطّوط والظلّال والضوء.

هذا ما يمكن أن نلمسه في تجربة الفنان عمار داود: تحوّلٌ بدأ مبكرًا في معهد الفنون الجميلة في بغداد في منتصف سبعينيات القرن الماضي، في قسم الغرافيك، وتحديدًا تحت إشراف الأستاذ الفنان رافع الناصري.
في هذا المكان، لم يكن تعليم الحفر مجرد سلسلة من الدروس التقنية، بل كان ممارسة تأملية تُقارب الحفر بوصفه كتابة داخل المادة، رسمًا للضوء، واستخراجاً للشكل من الفراغ.

لم يفتح الناصري أبواب قسم الغرافيك، لكل من يرغب، بل كان يختار طلابه بدقة أشبه بما يقوم به ناسك في اختيار مريديه. إذ أن الحفر، كما كان يراه، ليس مهارةً يدوية أو ميكانيكية، بل اختباراً للروح واليد معاً.

أن تكون حفّارًا عند رافع الناصري، يعني أن تتعلّم كيف ترى العالم بصبر، أن تستخرج الصورة من طبقات السواد، أن تجعل من الأبيض إشراقًا داخليًا لا مجرد خلفية.

كان عمار داود من أولئك القلة القليلة الذين اختارهم الناصري للدخول إلى محرابه الفني. ومنذ البداية، لم يكن تعلّمه تقليديًا، بل كان تكوينيًا على مستوى الرؤية والموقف من الفن، فالناصري، كما يروي بعض طلابه، لم يكن يلقّن، بل يوجه صوب التجربة؛ لم يكن يعطي تعليمات، بل يفتح أفقًا على الإنصات والتأمل.

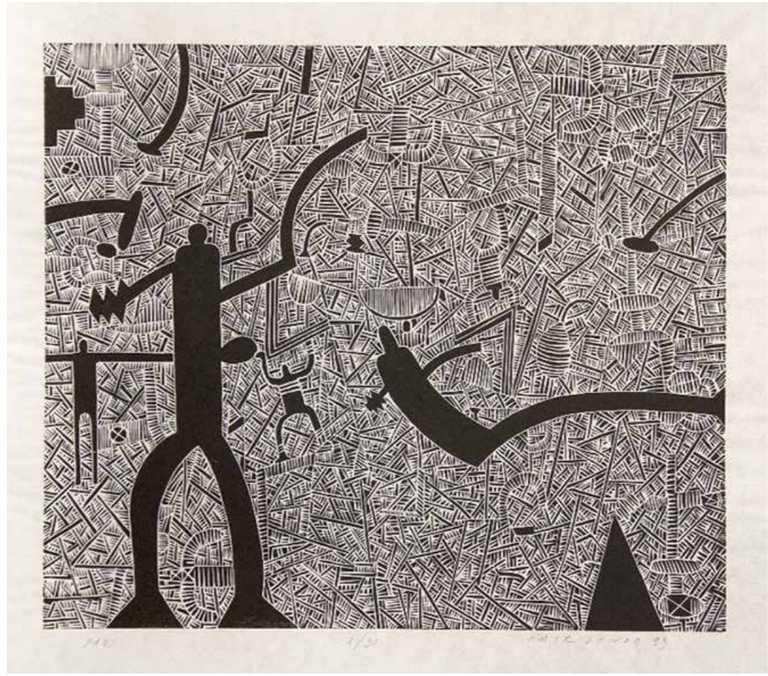
في محترف الحفر، كان الطابع التأملي غالبًا: لا ضجيج، لا استعجال، بل صمتٌ كثيفٌ يتخلله صوت الأداة وهي تخترق السطح، تمامًا كما يخترق الفكر كثافة الوجود ليصل إلى نور خفيّ.

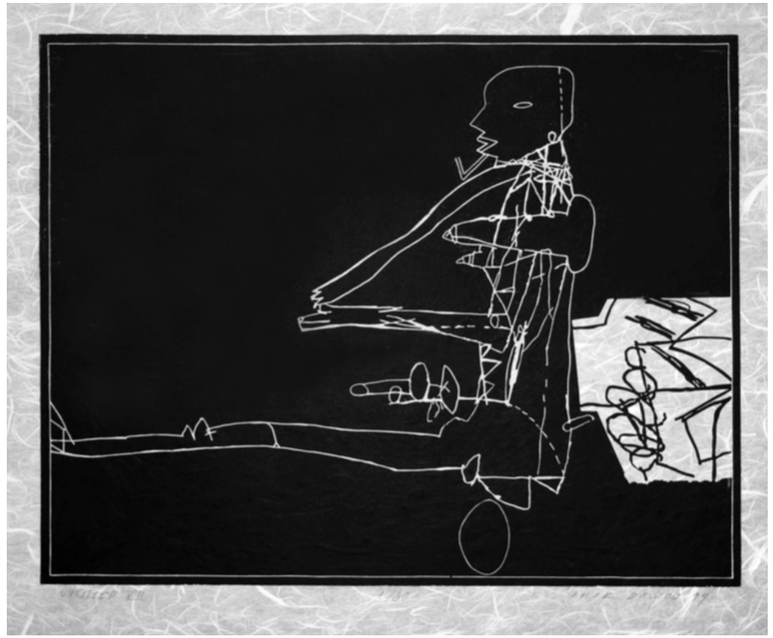
كان درس الحفر عند الناصري هو درس الجمالية الصامتة، حيث لا يُحتفى بالتزين، واستنساخ أشياء وصور الواقع، بل بالبنية التكوينية للأشكال، حيث يُرسم الضوء لا بوصفه كتلة، بل بوصفه أثرًا، وانكشافًا، وغيابًا يُضاء.

إن التحوّل الذي شهده داود في هذه المرحلة لم يكن فنيًا فقط، بل كان بداية تخلّق شخصية فنية مستقلة، بدأت تتكوّن من خلال التعلّم والإنصات، لأساتذته، تحديداً شاكر حسن آل سعيد ورافع الناصري، ولكنه أيضاً كان ينصت لصوته الداخلي، ومن هنا، فإن فن الحفر والطباعة في تجربة عمار داود لم يبقَ مجرد تقنية تعلمها، بل أصبح مدخلاً وأسلوباً لفهم جوهر العمل الفني، وموقفًا جماليًا ينتمي إلى تلك الرؤية التي ترى في كل أثر فني استدعاءً للضوء من قلب الظلمة.

الإنسان المسخ

ينجز عمار داود في العام 1978 عمله الغرافيكي» المسخ» الذي يتوج رحلته في تعلم

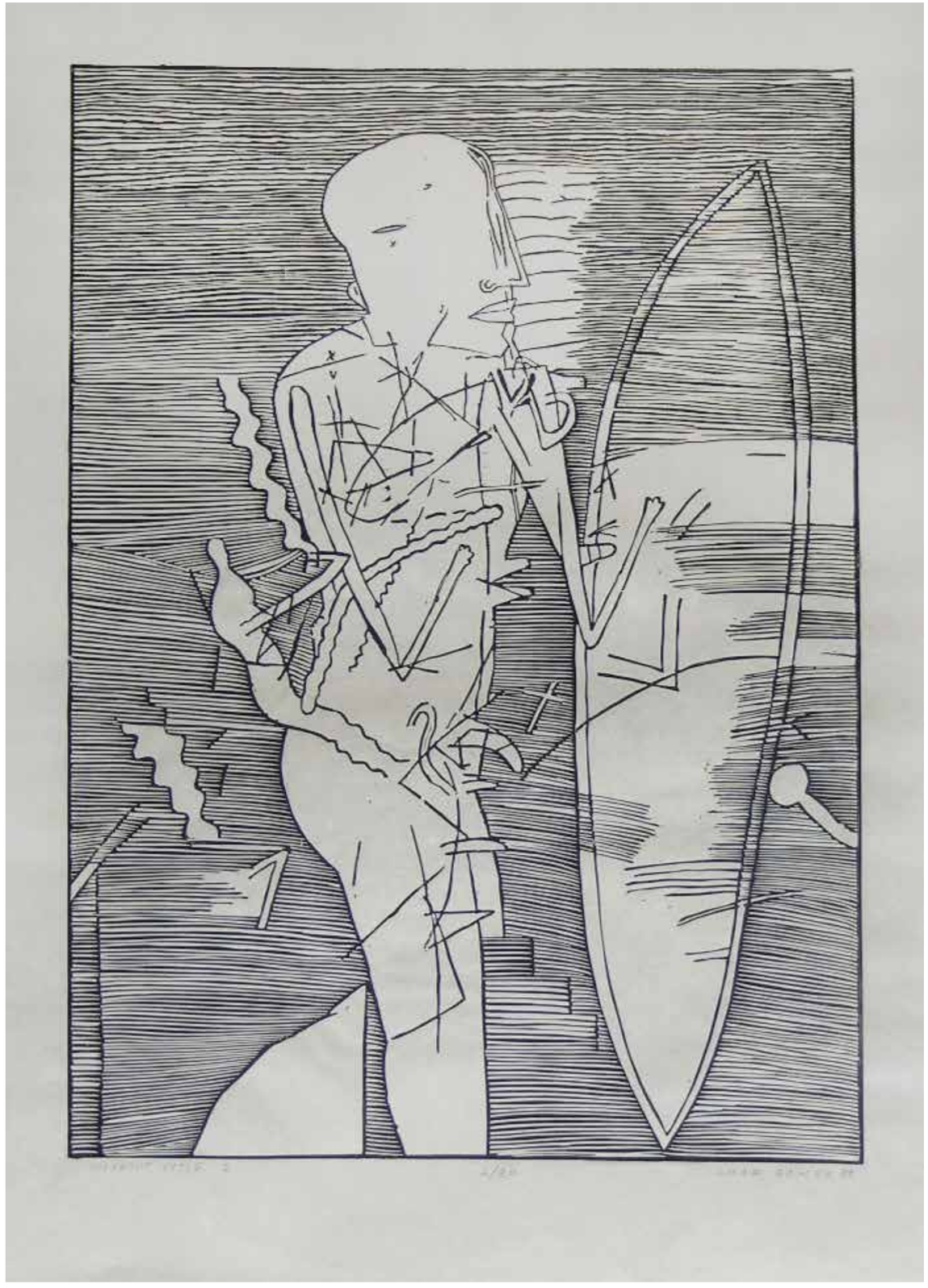


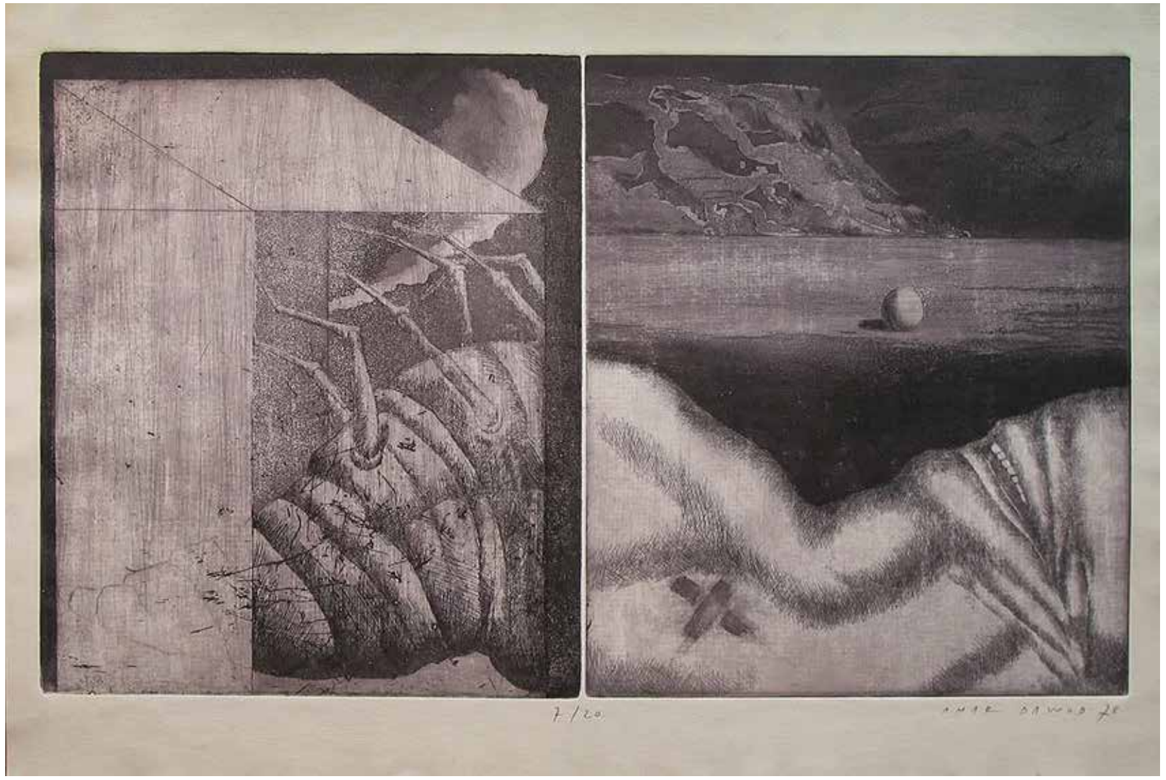


الفنان عمار داود، حفر على اللينو 1993

الفنان عمار داود، حفر على اللينو 1994

الفنان عمار داود، حفر على اللينو 1986





الفنان عمار داود، حفر على اللينو 1986

الفنان عمار داود، حفر على الزنك 1978

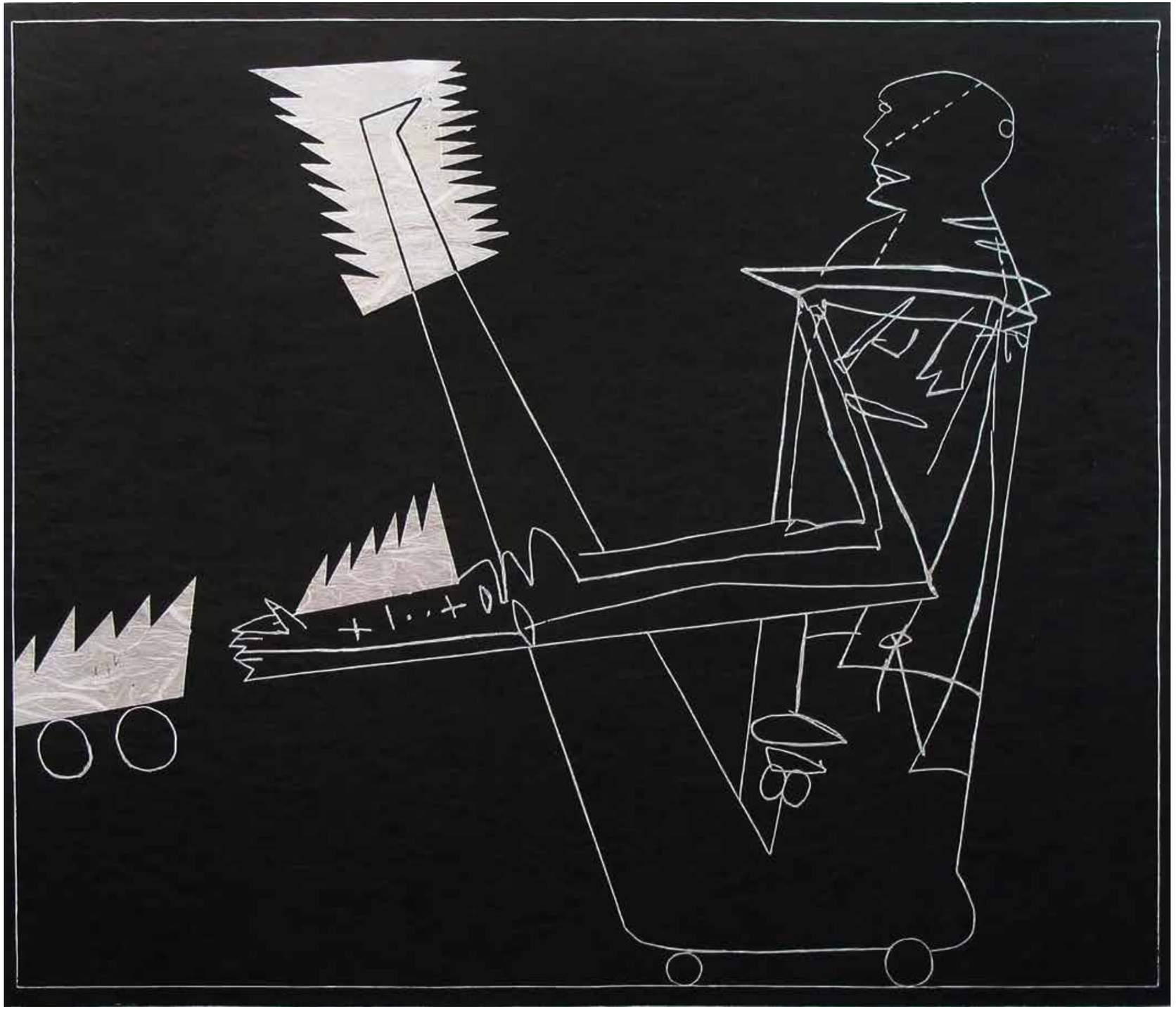
فن الحفر والطباعة في معهد الفنون ببغداد.
كان الطالب المجتهد قد تأثر بقراءة رواية «المسخ» لفرانز كافكا. سيكون هذا الاستثمار لنص كافكا السوداوي الوجودي، تأسيساً لبنية بصرية متوترة، قائمة على الانقسام والتحوّل غير القابل للفهم. يُصور عمار في محفورته التي تتكون من لوحين من معدن الزنك، جسداً هجيناً مشوهاً. ينقسم العمل إلى جزئين يبدأ الجزء الأول، حيث يظهر الرأس بلا ملامح، لا عينين، لا أنف، لا تعبير، بل فقط فم مفتوح وإسنان بارزة، إنه أشبه بالوجه البديل للوجه الإنساني، كأنَّ الوجه البشري يمحى، لصالح كائن غريزي، مهدّد، كائن رمادي غريب لا يعّبر، بل يصرخ صامتاً. يتصل الوجه بما يشبه الجسد أو الرجلين الممتدة، وهذا الامتداد يستمر في اللوح الثاني، إذ يتجه الجسم الغريب إلى الأعلى وينتهي ببطن حشرة معكوسة، أرجلها الستة تتجه إلى الأعلى، ومحاطة بجدران صلبة، تقفل الفضاء وتحوله إلى مصيدة بصرية، في مقابل الخلفية المفتوحة في اللوح الأول، التي توهمنا بوجود طبيعة مفتوحة شاسعة.

على المستوى التقني، يقدّم عمار داود في عمله «المسخ» براعةً وتمكّنًا واضحًا في التعامل مع الأدوات المتاحة في تقنيات الحفر، فنراه يقسّم محفورته ما بين الأبيض، والأبيض الرمادي، وصولاً إلى الرمادي المعتم، حتى الأسود العميق. هذه الطبقات اللونية ليست مجرد درجات لونية عابرة، بل هي مناطق حسية ومعنوية، لكل منها ثقل بصري وصوت داخلي خاص، يساهم في بناء التوتر التعبيري في العمل بكلّيته.

لقد أتاح له اشتغاله على تقنية الأكواتنتة (Aquatint) هذا الانتقال المتدرّج بين عتبات النور والظل، من خلال قدرة هذه التقنية على توليد الحقول النغمية المتنوعة للرمادي، دون أن تفقد الحفر حدّته أو طاقته التكوينية.

فبدل أن يكون التدرّج مظهريًا، يتحوّل إلى نوع من الانزياح التأملي داخل المساحة، حيث يصبح الأبيض لا مجرد غياب للحبر، بل إضاءة داخلية، ويغدو الأسود تجسيدًا للامتلاء والصمت في آنٍ معًا.

ومن جانب آخرً، تظهر قوة الخطوط وانسيابيتها، والتي تعكس تمكّن عمار في التخطيط والرسم، كما تكشف عن تربية بصرية دقيقة، تعرف كيف توزّع الثقل والخفّة، الصلابة والمرونة، في آن واحد. فالخط عنده ليس حدودًا تفصل، بل جسرًا يربط بين المستويات البصرية، ويفتح فراغات صغيرة للتأمل داخل الكتلة.



الفنان عمار داود،
حفر على اللينو 1994

إن هذه المعرفة التقنية لا تقف عند حدود السيطرة على الأدوات، بل تتجاوزها إلى تشكيل لغة بصرية، تسمح للعمل أن يتنفس ويكشف عن منطقه الداخلي، بحيث يتحوّل التكوين إلى تفكير، والتدرّج اللوني إلى اقتراح وجودي حول النور والعتمة، حول ما يُكشف وما يُخفى.

البحث في قيمة الأثر الفني

في مرحلة لاحقة من تكوينه الفني، وتحديدًا في عام 1980، يسافر عمار داود إلى بولندا لمتابعة دراسته الأكاديمية في فن الحفر. هناك، في أكاديمية الفنون الجميلة في مدينة ووج، يدخل الفنان الشاب مرحلة جديدة من النضج، إذ تكتمل أبعاد تكوينه الفني والروحي، وتبدأ ملامح صوته التشكيلي الخاص بالوضوح والاتزان. وكما كانت العلاقة مع رافع الناصري وشاكر حسن آل سعيد، بمثابة التأسيس الأول للوعي البصري الجمالي، ستكون العلاقة الجديدة مع الأستاذ البولندي بارتجاك Bartczak امتدادًا تربويًا غنيًا، يضع الفنان في تماس مباشر مع ثقافة أوروبية مختلفة من حيث الرؤية والمنهج.

لكن ما يلفت في هذه العلاقة ليس فقط بعدها التعليمي، بل عمقها الإنساني المتبادل: فبارتجاك لم يكن معلمًا تقليديًا، بل أبدى اهتمامًا خاصًا بتلميذه القادم من بغداد، حتى إن ساعات الدرس لم تكن كافية لتغطية كل ما يحمله الحوار الفني بينهما، فكانت تمتد أحيانًا إلى المرسم الخاص بالأستاذ. في هذه المساحة غير الرسمية، تشكّلت علاقة متكافئة نسبياً بين المعلم والتلميذ، قوامها الاحترام المتبادل والمراقبة والتأمل في التجربة: كيف يرى بارتجاك تطور أعمال تلميذه، وكيف يرى عمار أسلوب أستاذه، بحثًا عن منطقة مشتركة يتحرر فيها الفن من الطابع التعليمي المباشر.

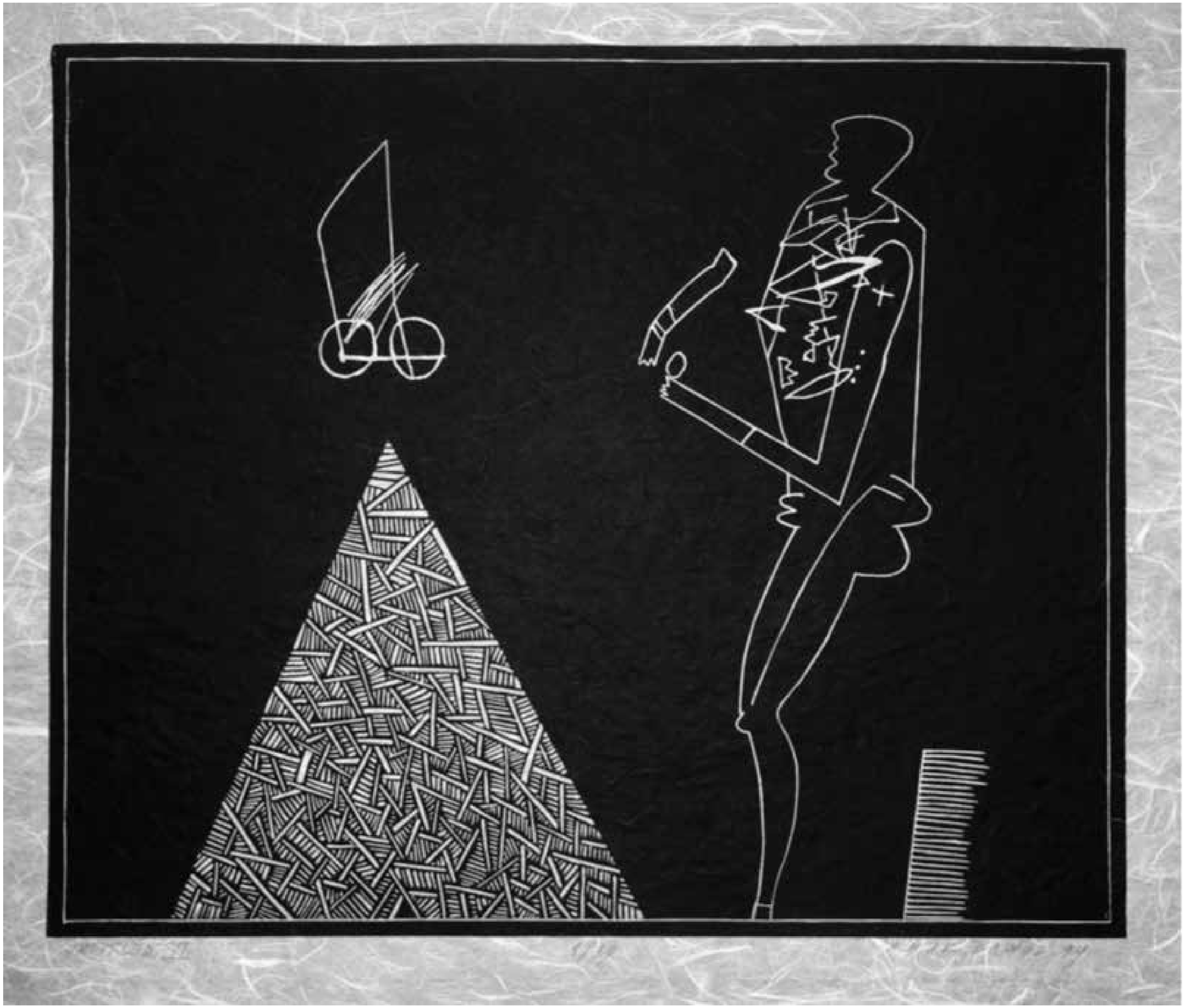
في هذا السياق، يشرع عمار داود في بداية الثمانينيات تحديداً عام 1982 وحتى سنوات تخرجه من الأكاديمية عام 1986، في العمل على تقنية الحفر على اللينو (اللينوليوم Linoleum)، وهي مادة لينة نسبياً، لكنها تفرض على الفنان حدودًا تشكيلية صارمة، إذ تقتصر غالبًا على التعامل الثنائي مع اللونين الأبيض والأسود، بخلاف الحفر على المعدن (الزنك والنحاس)، الذي يتيح درجات رمادية متعددة وثراءً لونيًا تدريجيًا، فإن الحفر على اللينيو يفرض اقتصادًا تعبيريًا، وحسمًا بصريًا، لا يسمح بالمساومة أو التدرج: إما أن تترك الضوء يمرّ، أو أن تحجبه تمامًا.

هذه التقنية، من حيث بساطتها الظاهرة وتقشفها الصارم، أظهرت قدرة داود على استثمار التضاد بين الأبيض والأسود بوصفه مفارقة فلسفية لا مجرد ثنائية بصرية. فاللونان لم يعودا مجرد وسيلتين لتكوين الصورة، بل تحوّلا إلى أداتين للتفكير في الوجود ذاته: الأبيض بوصفه الوجود، فضاءً لاحتمال المعنى، والأسود بوصفه اللاوجود، كثافة للغياب والذاكرة.

وهكذا، لم تكن تجربة بولندا محطة تعليمية فحسب، بل مساحة لصقل الحس الجمالي، وفهم أعمق للثنائيات التي تصنع التوتر داخل العمل الفني، فما بين النور والظلمة، الحضور والغياب، الخطّ والفراغ. سمحت هذه التجربة لعمار داود أن يخطو نحو نضج فني داخلي، هادئ، وعميق، أساسه وعي التكوين كمسؤولية جمالية وفكرية، لا مجرد حرفة أو أسلوب.

يصور عمار في سلسلة أعمال اللينو هذه، والتي تتكون من أكثر عشرة أعمال، مرتبطة ببعضها البعض، محنة الإنسان، عندما يرمى في هذا الوجود وحيداً يواجه الحياة بما يملك من قوة وإرادة. والسؤال الذي يظهر هنا: إي نوع من البشر يختار عمار ليكون بطلاً لحكايته عن الوجود والعدم؟ كما نعتقد أن الفنان عمار داود، يتخذ من محنته الشخصية مثالاً لهذه المواجهة، ومن هذا المنطلق، لا يختار الفنان بطلاً خارقًا لحكايته، بل يختار الإنسان المأزوم، الملقى في قلب العتمة، التائه بين جدوى الحركة وعبث السكون. إن بطله ليس إلا امتدادًا له، أو مرآة تعكس محنته الخاصة التي تتحوّل، بفعل الفن، إلى تجربة إنسانية شاملة.

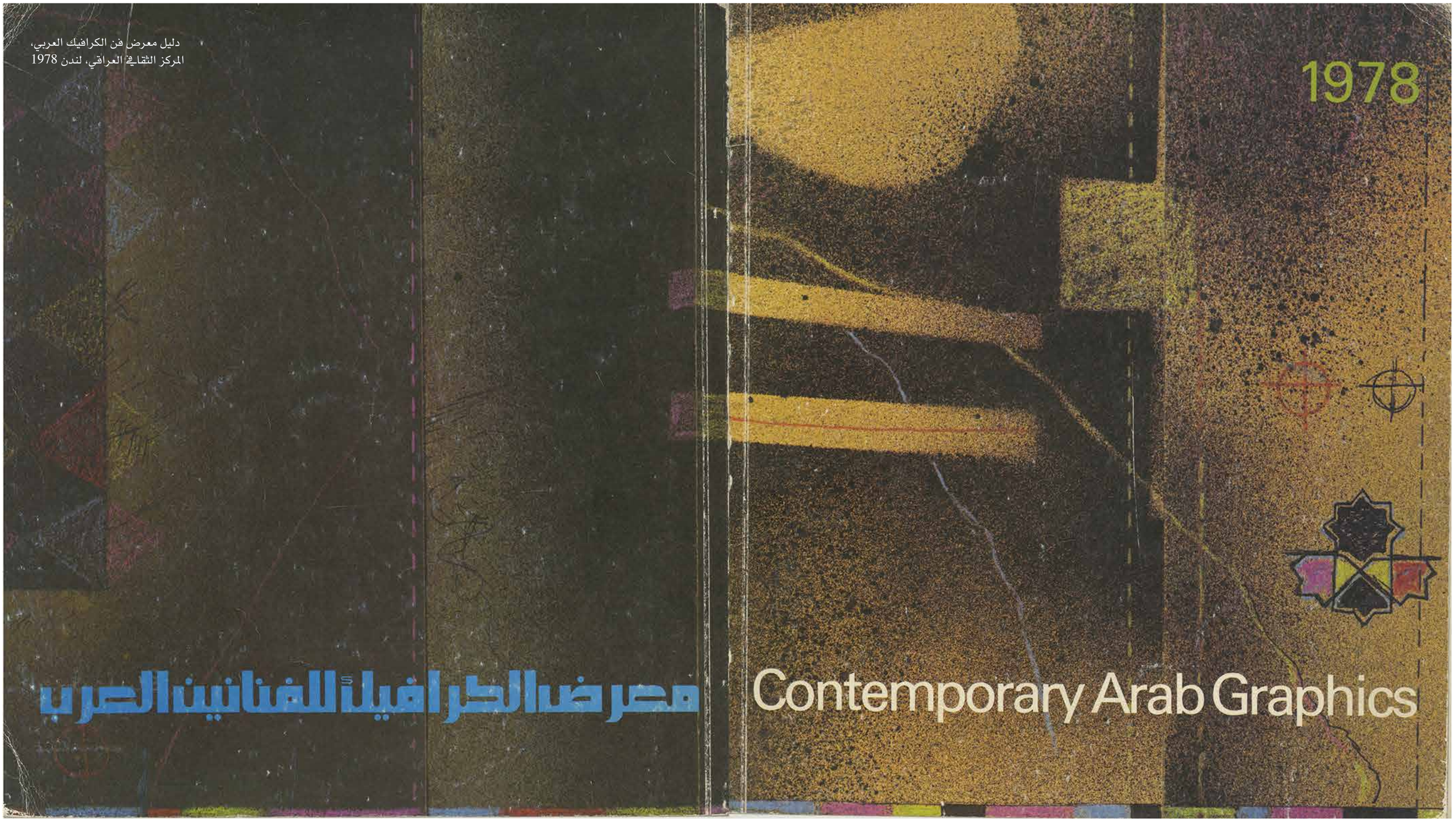
وهو في ذلك يُشبه أبطال كافكا: شخصيات تعاني من العزلة، فهي بلا أسماء، بلا خلفيات واضحة، تعيش قلقًا وجوديًا، وتصارع قوانين لا تفهمها، لكنها لا تكفّ عن محاولة الفهم أو النجاة. تنتقل خطوط الضوء ما بين جنبات العتمة لتفتح طريق أمام محاولات التأسيس للظهور، تلك الخطوط الدقيقة والضئيلة السماكة، تتجمع في بعض الأحيان لتكون مساحة أكبر للضوء وسط العتمة. الشكل بكلّيته يتكون من الخط، ولكنه أيضاً يكون

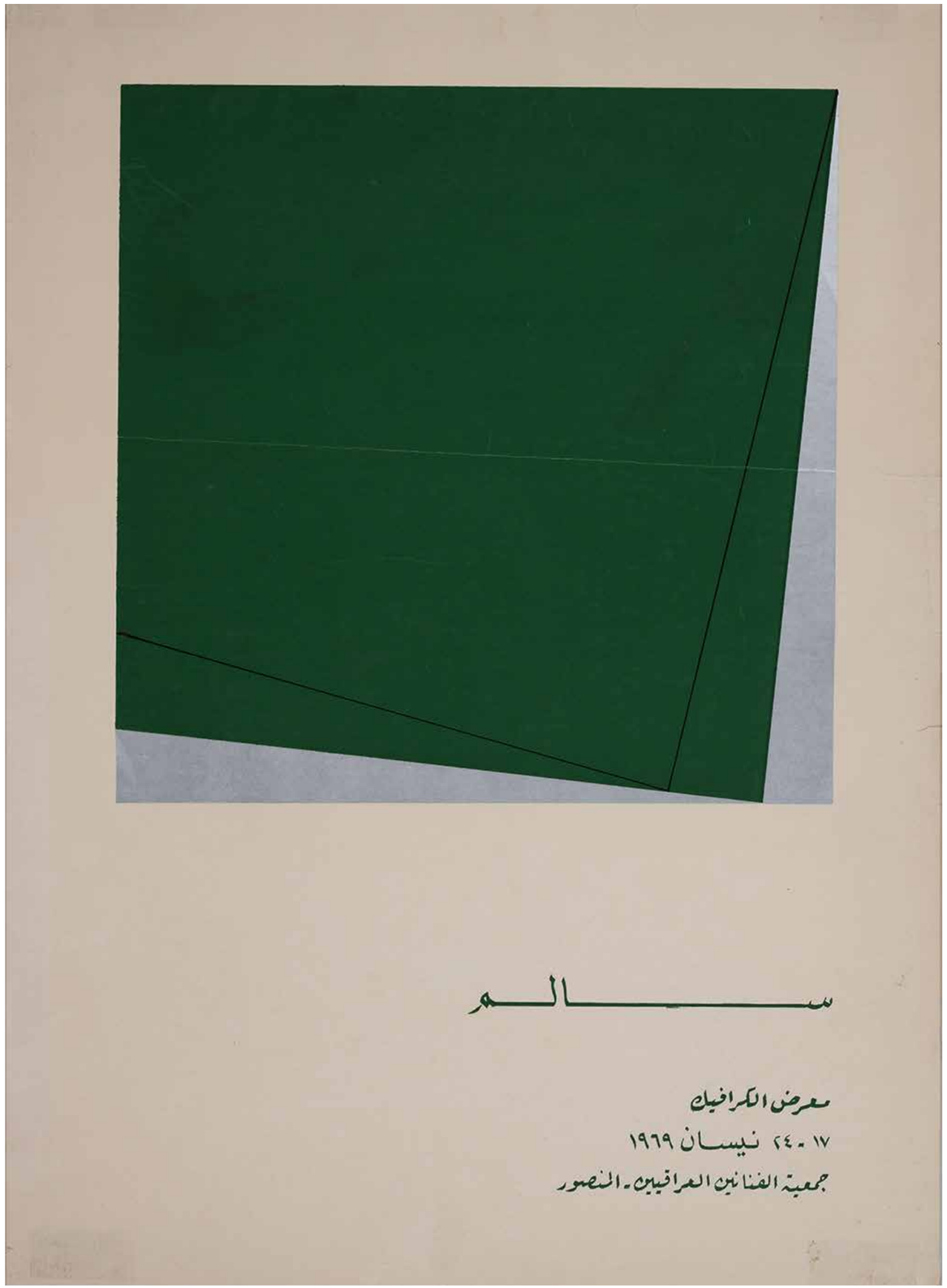


الفنان عمار داود، حفر على اللينو 1994

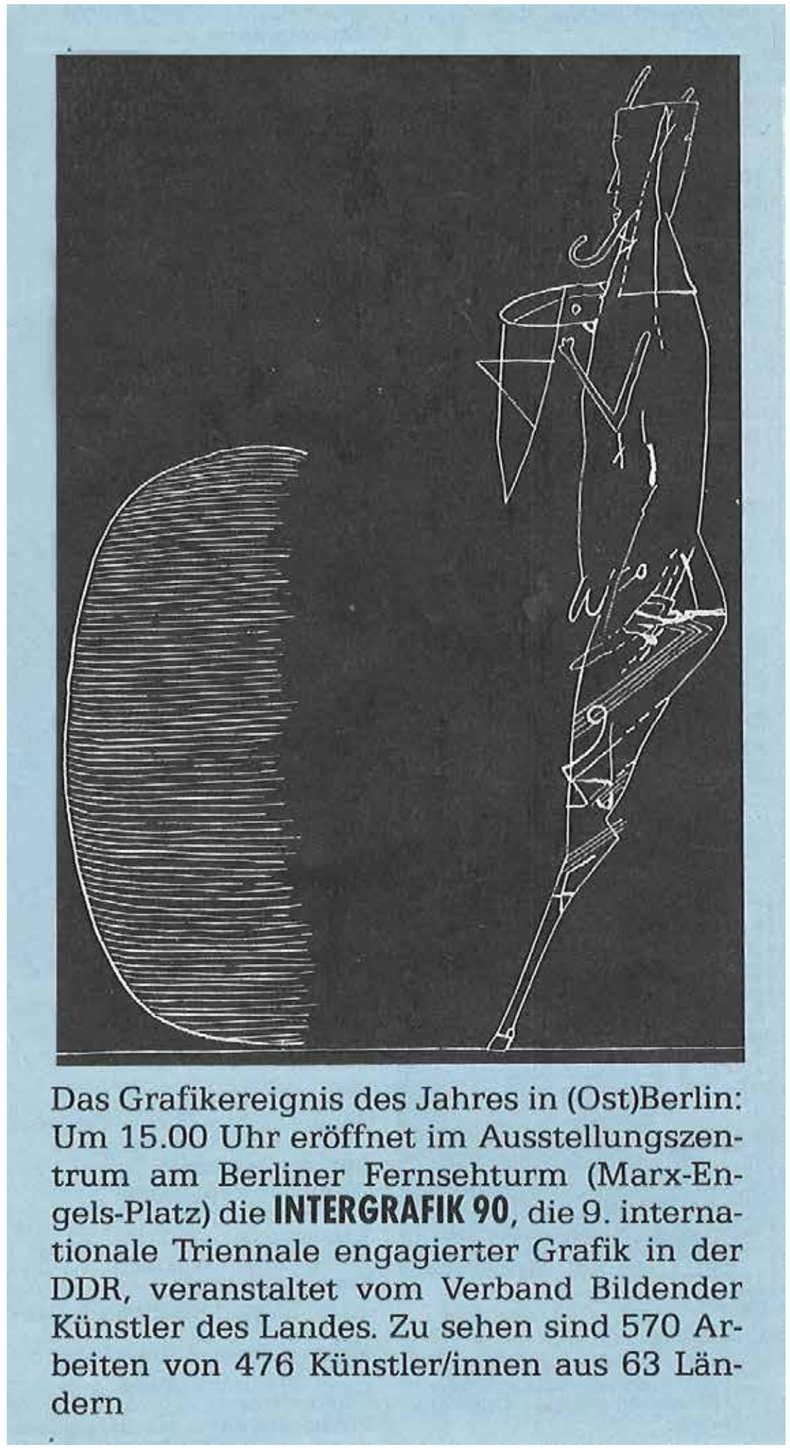
احياناً تشظياً وامتدادا لعلامات تظهر وتختفي في فضاء العمل، أو شكلاً هندسياً، المثلث على سبيل المثال، يستعين به ليمنح تكوينه شيء من الثبات والاستقرار. لقد فهم عمار أبعاد تكون الشكل بصيغته المختصرة، بعيداً عن أهميته في اللوحة الأوربية الكلاسيكية في لعبة الضوء والظل والتلوين المتدرج والتي أستخدمها في عمله السابق» المسخ»، فلا نجد تفاصيل تظهر حركة الجسد، بل تتحول الحركة إلى توزيع للخط، الذي يأتلف مع غيره من الخطوط، أو يتلاشى تماماً ليظهر الأسود ويحتل المكان.

ما يقدمه عمار داود في هذه السلسلة من أعمال الحفر على اللينيو، أكثر من مشروع فني بصري، فهي محاولة للبوح بوجود الإنسان الهشّ في هذا العالم، ولكنه رغم هشاشته وشبه اختفائه في السواد، ما زال يقول: «أنا هنا» موجود في المشهد. ينقبّ داود في طبقات العدم، باحثاً عن أثر ذلك الإنسان، الذي يفقد اسمه وشكله وحدوده وهويته، وهنا تظهر رؤية الفنان فما بين الحفر وظهور الضوء، والاختفاء شبه الكامل للجسد، يبرز الخط ليكون جسداً بديلاً، وتكون العلامة تجسيداً للوجود. إن ما يجعل هذه السلسلة عصية على التعبير المريح والمباشر، هو إنها لا تسعى إلى بناء أي سرد، بل تقوض حتى فكرة الشكل بوصفه استقرارا لشيء ما بين الأرض والسماء، فالخط في هذه الأعمال ليس بناءً، بل أثراً، ليس تحديداً، بل ارتباطا، وكأن كل لوحة تم رسمها (حفرها) من داخل معنى السؤال، لا من خارجه.
هكذا تصبح تجربة المشاهدة نفسها جزءاً من الصراع. نحن لا نرى ما يجب أن نراه، بل نواجه أثر محاولة، وربما أثر انكشاف أو انسحاب كامل، وهنا تحديداً تكمن قوة هذه السلسلة من الأعمال، في قدرتها على جعل الفراغ(الأسود) ناطقاً بنفس القدر، وربما أكثر من قوة الضوء والحركة التي ينتجها الخط، فنحن نمر عبرها لا لنفهم، بل لنصاب بقلق السؤال، وهذا ما يمنح الفن صدقه الحقيقي العميق. لا يعدنا عمار داود بأي يقين في كل أعمال الحفر التي أنجزها فهو يضعنا في مواجهة مرآة تعكس وجوهنا، بل فراغتها، فهو لا يقدم تجربة بصرية، بل يترك للمتلقي حفرة ضوئية مفتوحة للتأمل لا يقع فيها الجسد، بل يتردد فيها صوته خافتاً، مشوشاً، لكنه مازال يقول ولو بخط أو نقطة واحدة، أنه كان هنا.


دليل معرض فن الكرافيك العربي،
المركز الثقافي العراقي، لندن 1978
1978
معرض الكرافيك للفنانين العرب
Contemporary Arab Graphics

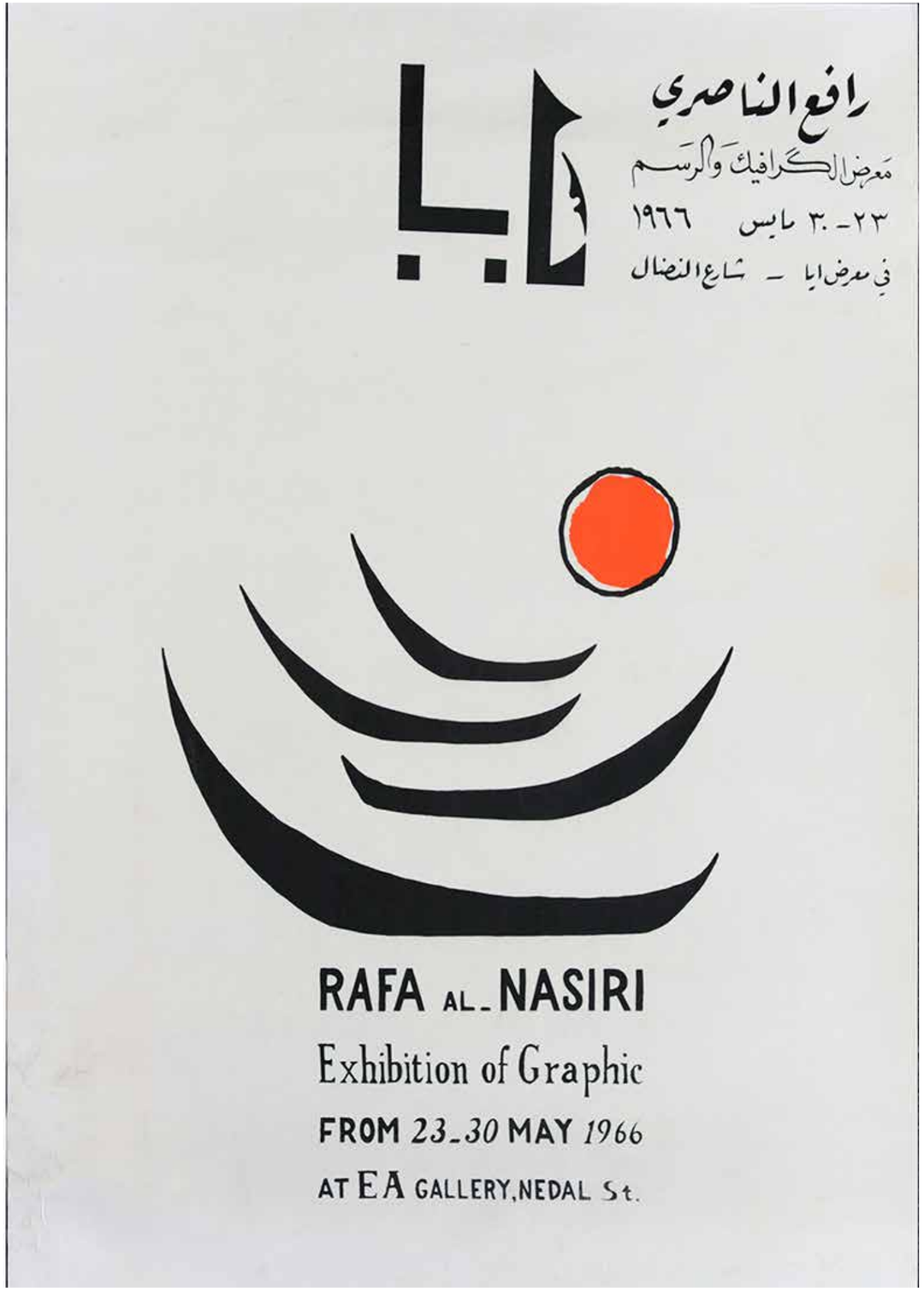


ملصق المعرض الشخصي لفن الكرافيك للفنان
سالم الدباغ، جمعية الفنانين العراقيين، بغداد . 1969



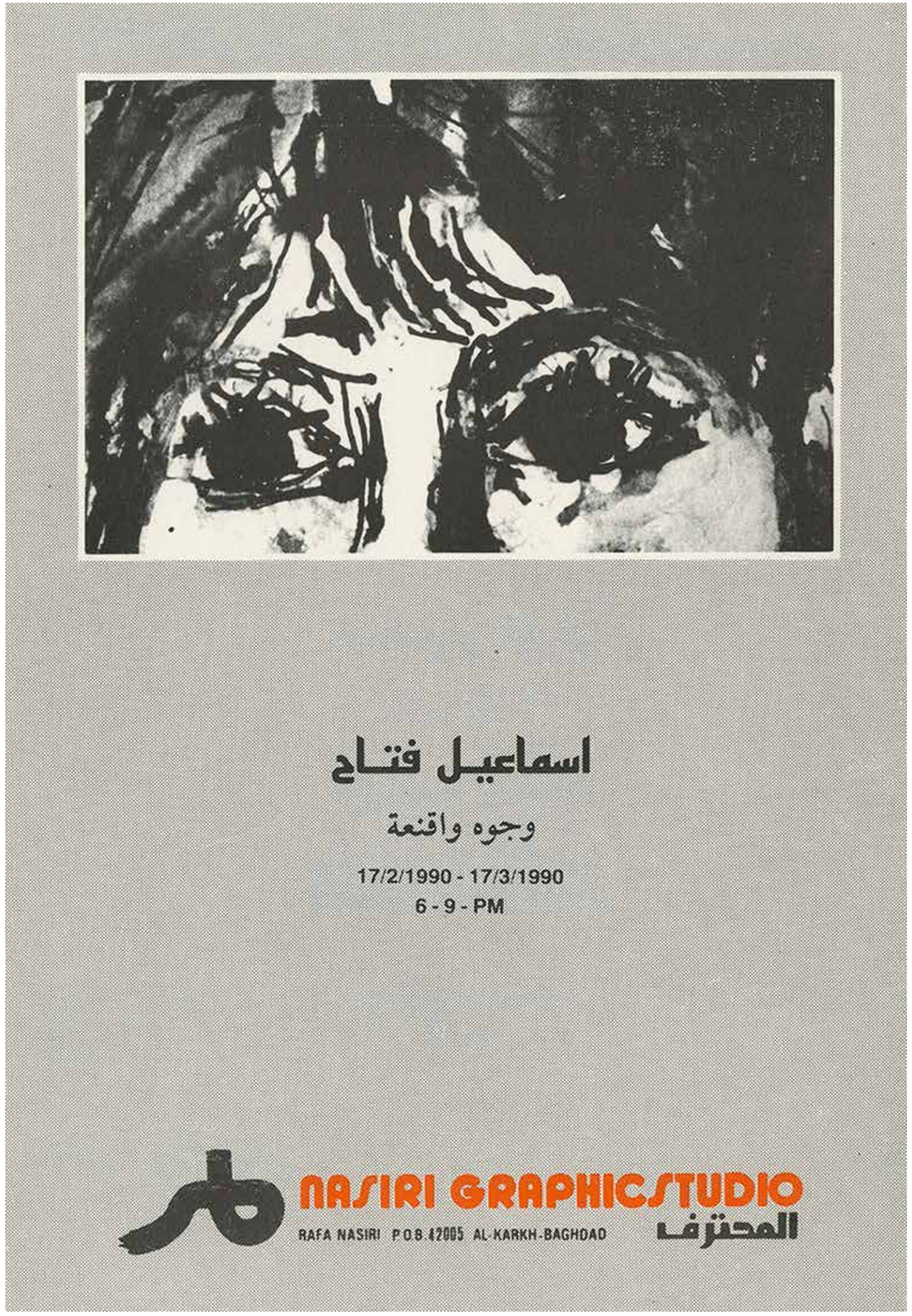
عمار داود، ملصق لمعرض إنتركرافيك 1990

ملصق المعرض الشخصي لفن الكرافيك للفنان
هاشم سمرجي، صالة آيا، بغداد . 1969

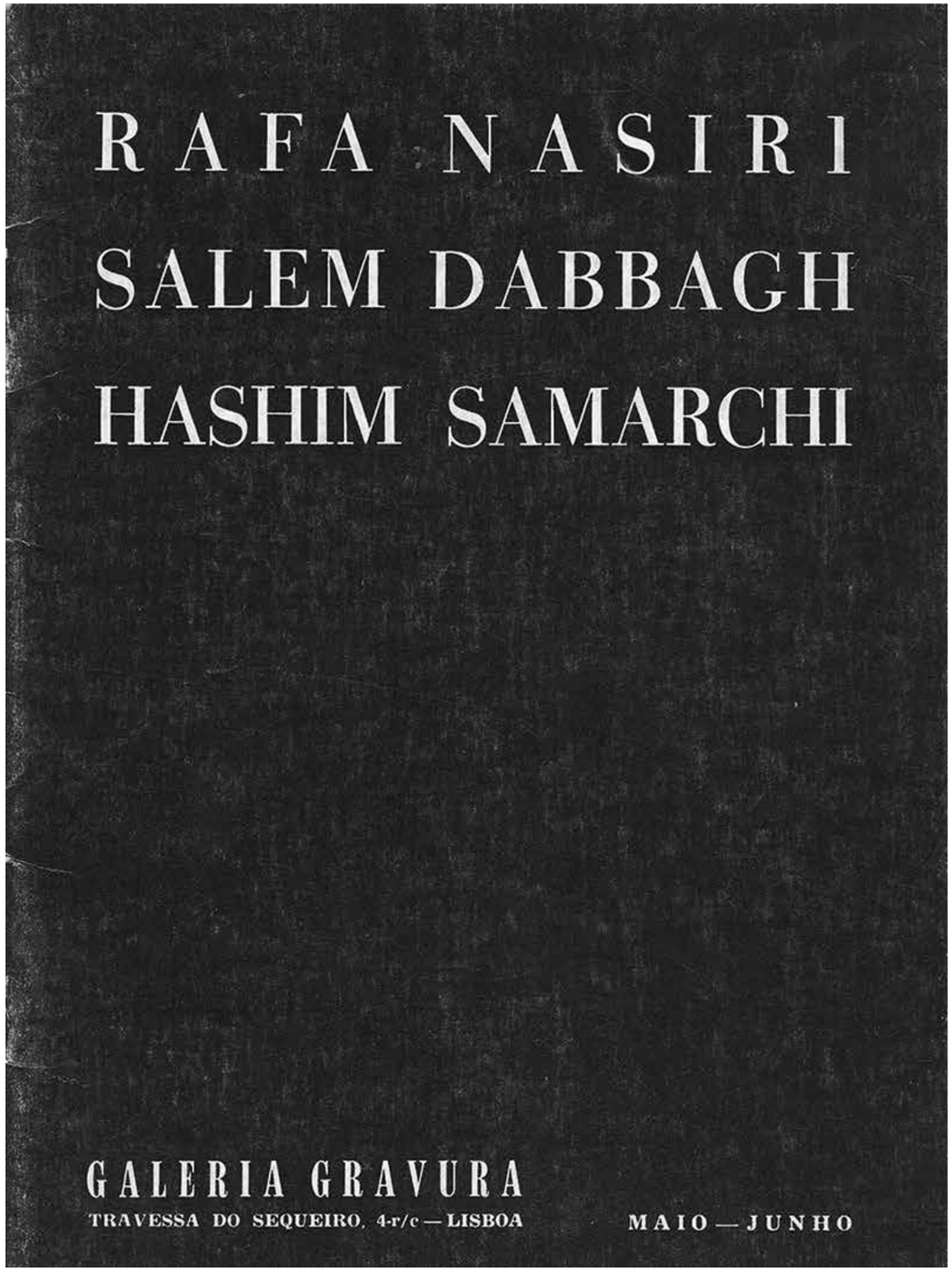


ملصق المعرض الشخصي لفن الكرافيك للفنان
رافع الناصري، صالة آيا، بغداد . 1966

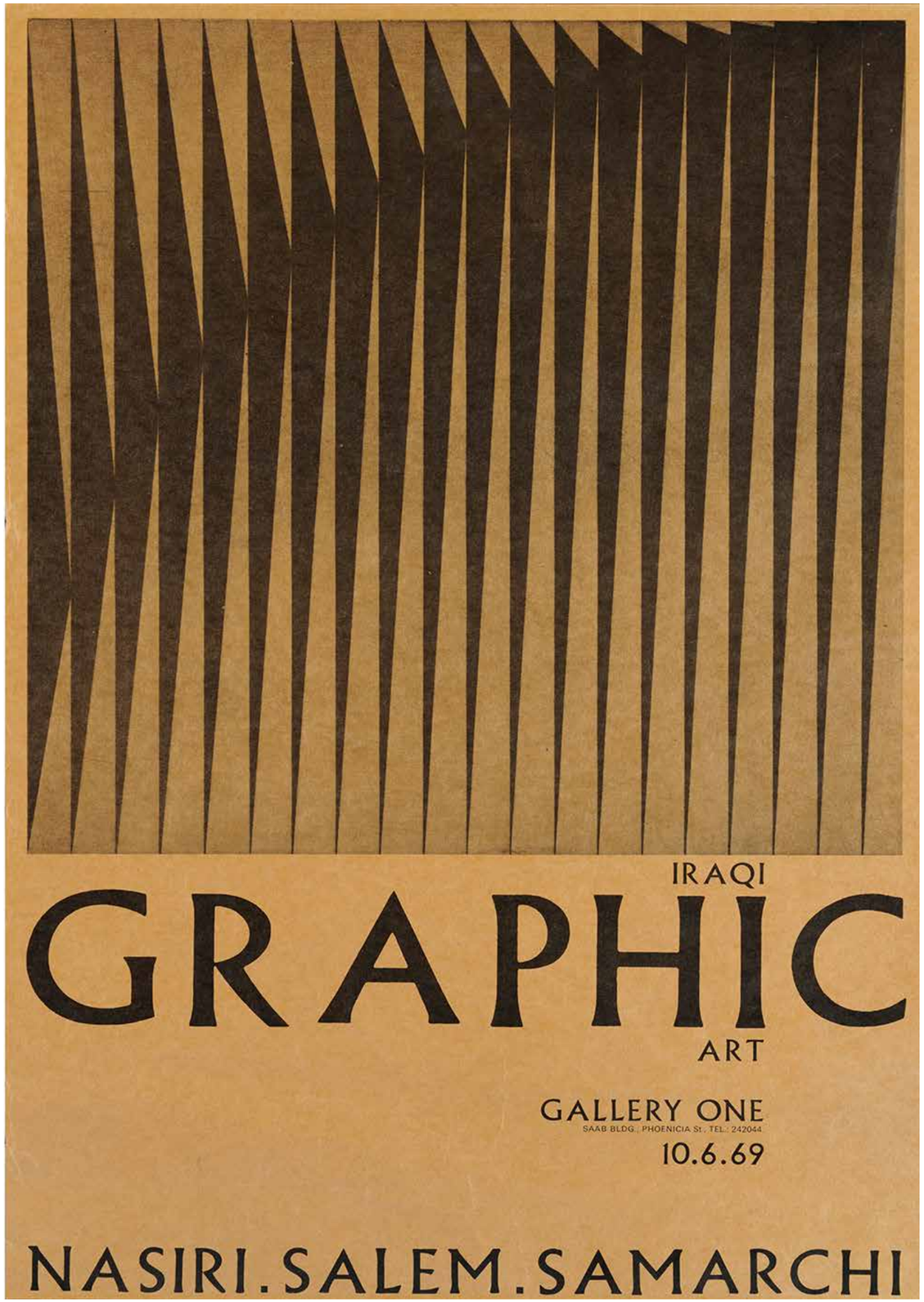
ملصق معرض الفنان جعفر كاكي.
وزارة الثقافة العراقية،
بغداد 2013



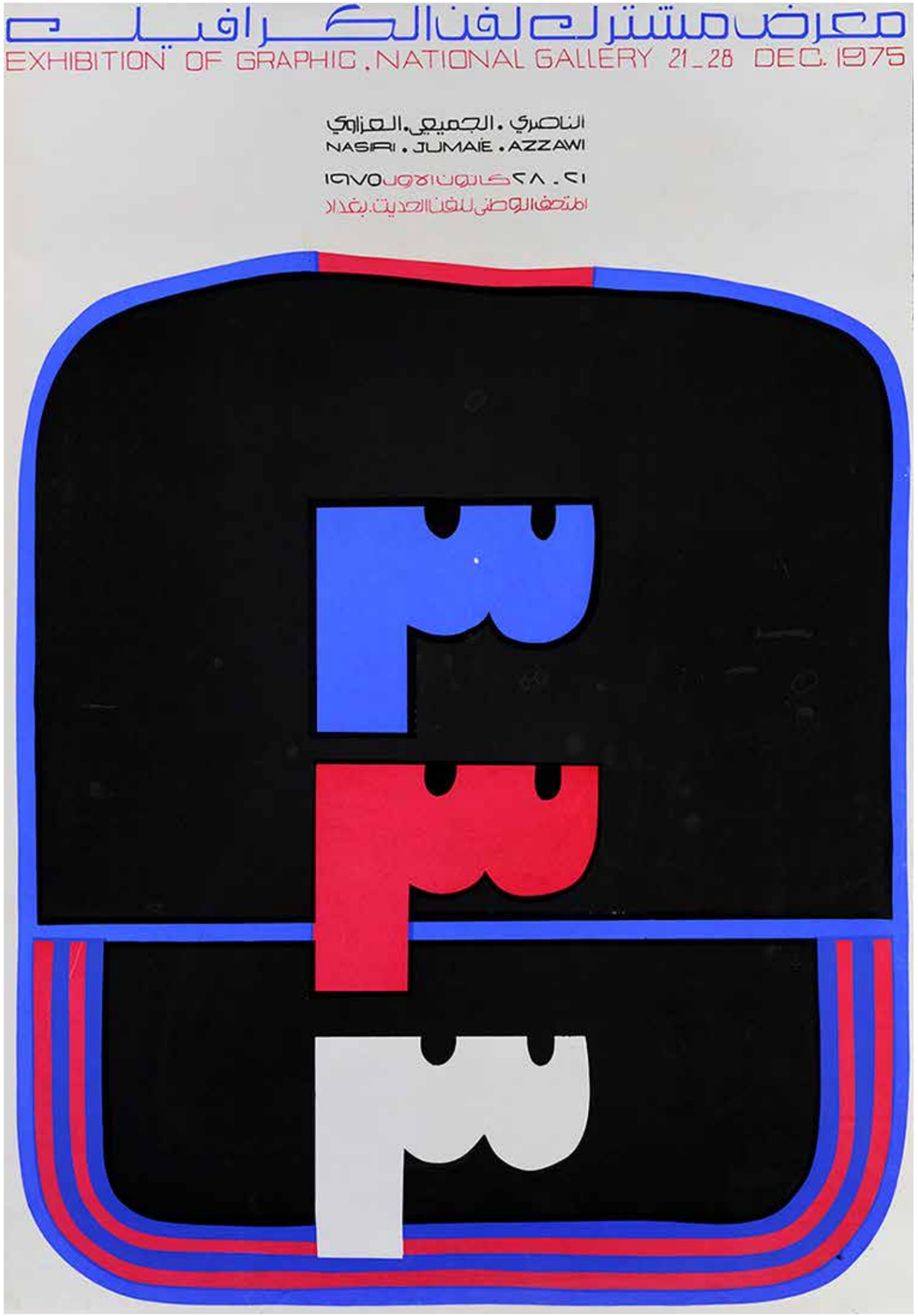
دليل معرض الفنان اسماعل فتاح لفن الكرافيك،
المحترف، بغداد، 1990



دليل المعرض المشترك للفنان رافع الناصري، سالم الدباغ
وهاشم سمرجي، صالة كرافور، لشبونه

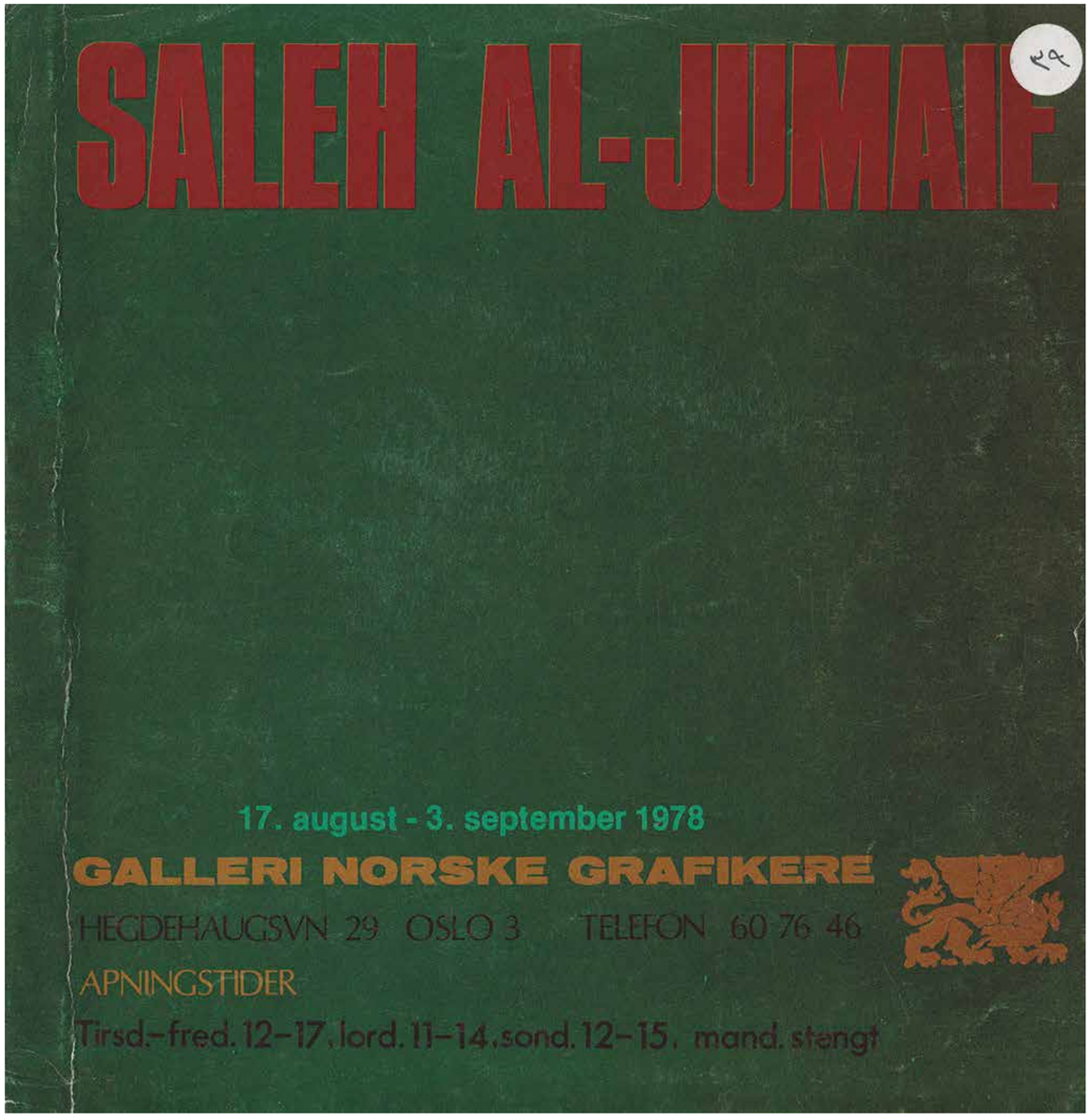


ملصق المعرض المشترك للفنان رافع الناصري، سالم الدباغ
وهاشم سمرجي، كالري وان، بيروت، 1969



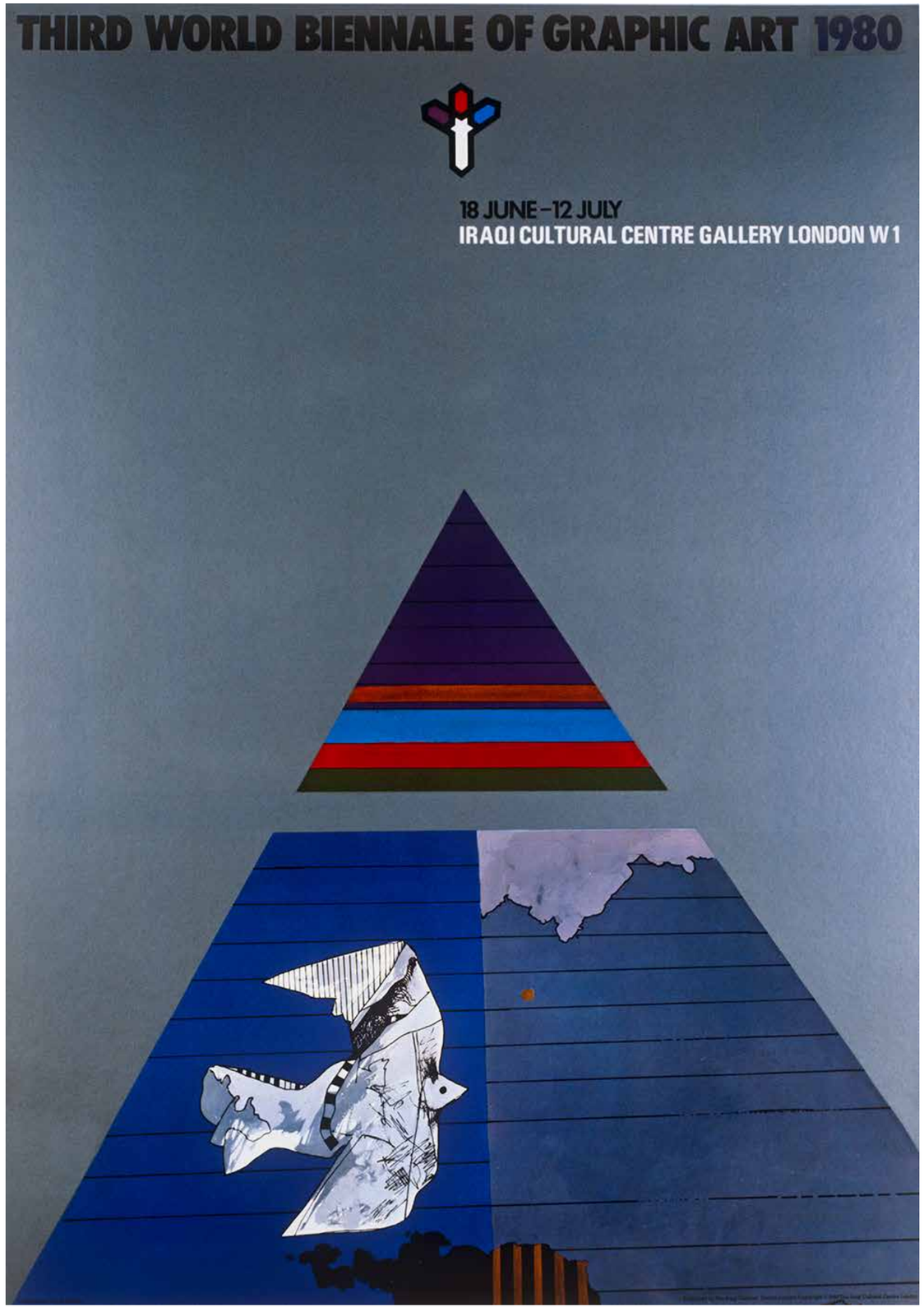
ضياء العزاوي، ملصق للمعرض المشترك لفن الكرافيك.
متحف الفن الحديث، بغداد

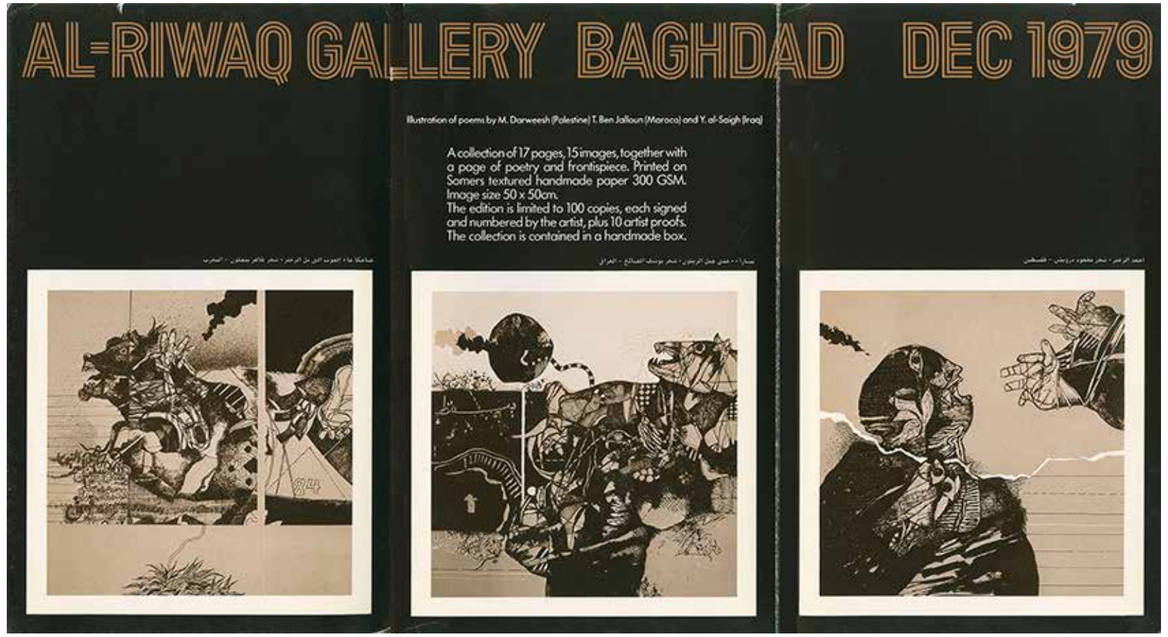
دليل المعرض المشترك لفن الكرافيك.
متحف الفن الحديث، بغداد 1975

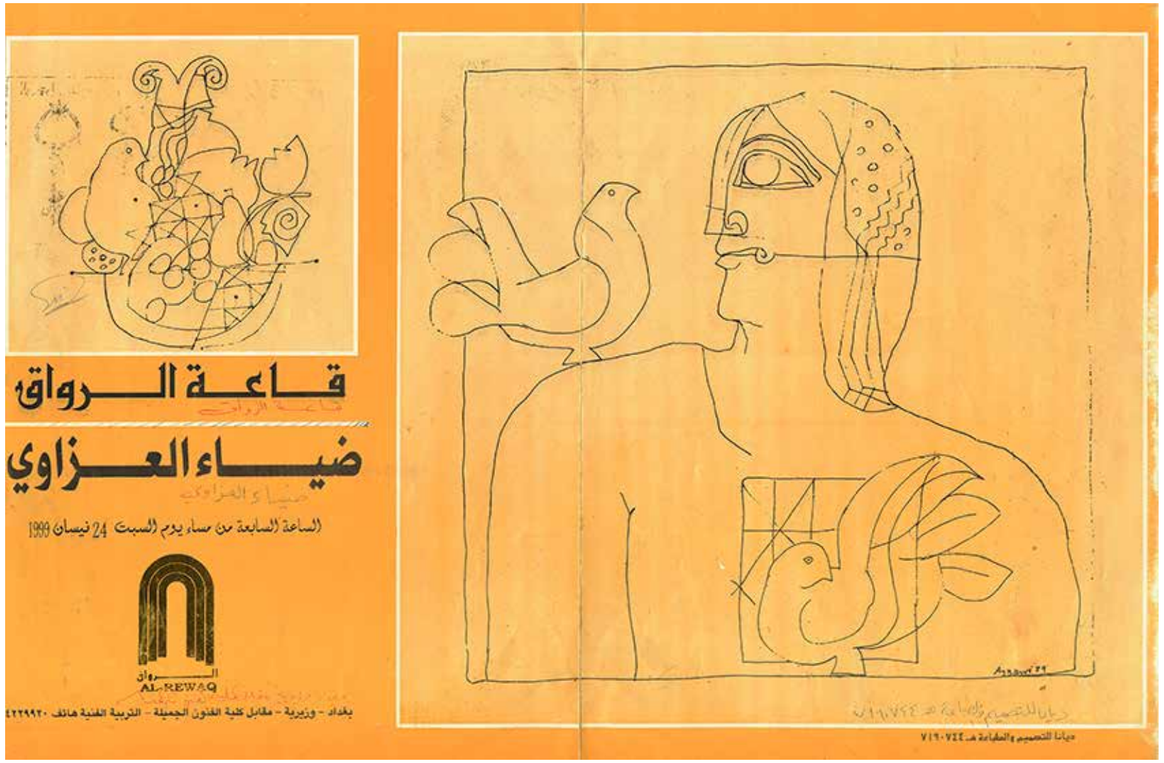


ضياء العزاوي، ملصق معرض العالم الثالث لفن الكرافيك، المركز الثقافي العراقي، لندن 1980

دليل معرض الفنان صالح الجميعي. 1978



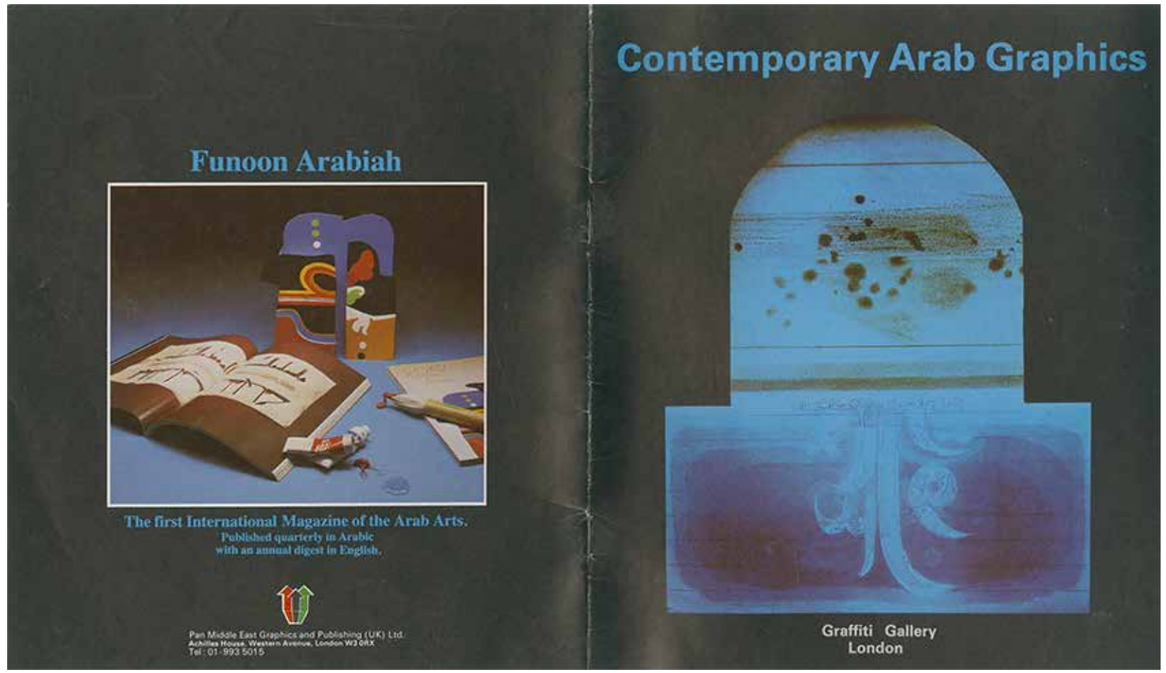




دليل للمعرض المشترك لثلاثة فنانين.
قاعة الرواق، بغداد . 1978

دليل لمعرض الكرافيك. كالري الف، واشنطن 1992

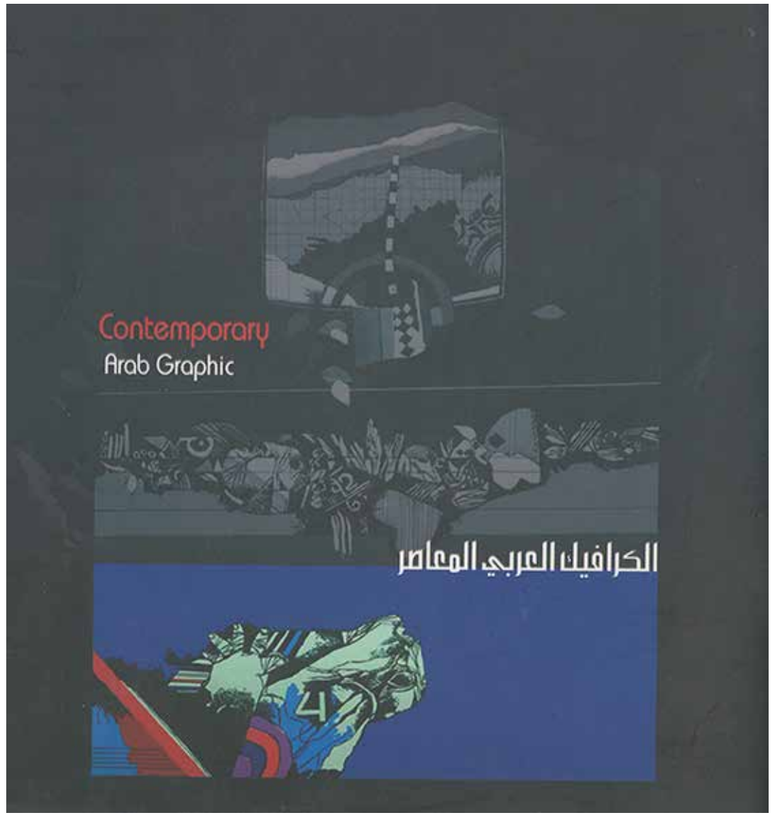
دليل المعرض الشخصي لفن الكرافيك،
قاعة الرواق، بغداد، 1999

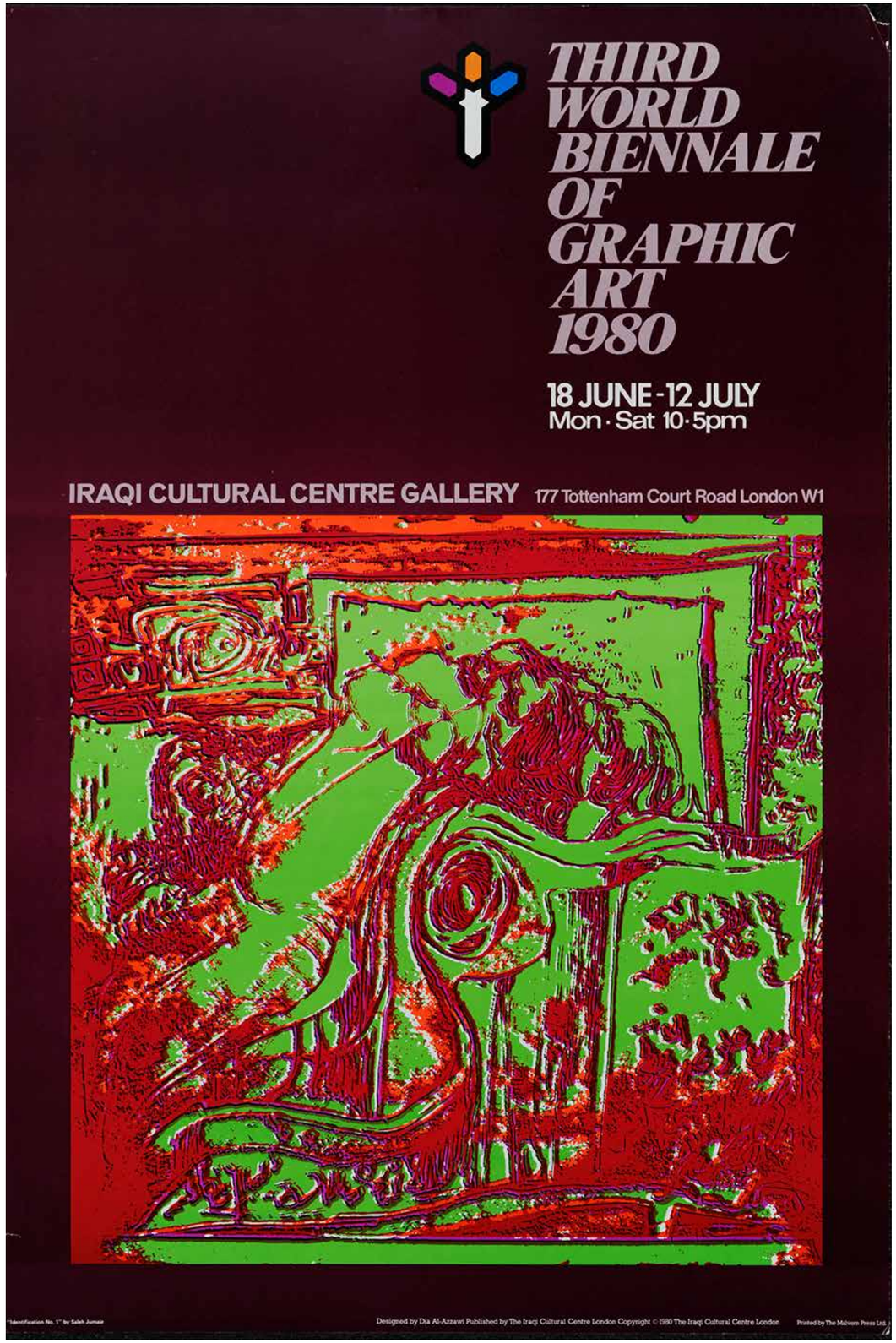


ضياء العزاوي، ملصق معرض العالم الثالث
لفن الكرافيك، المركز الثقافي العراقي، لندن 1980

دليل معرض للكرافيك العربي،
صالة كرافيتي، لندن 1982

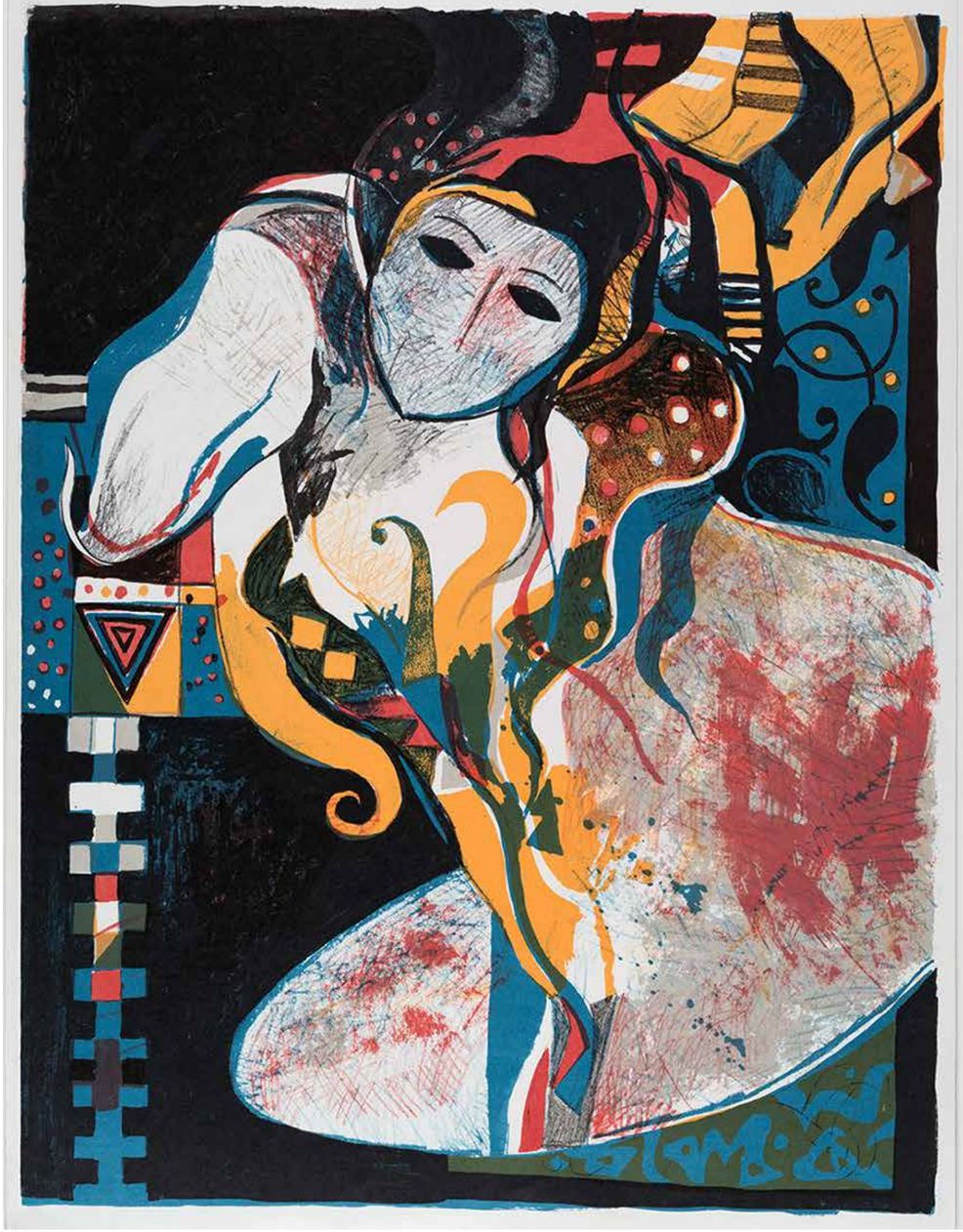
دليل لمعرض الكرافيك العربي
قاعة بيسان، الدوحة.





HARVARD'S ARABIAN NIGHTS-AZZAWI

SEMITIC MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY
1986

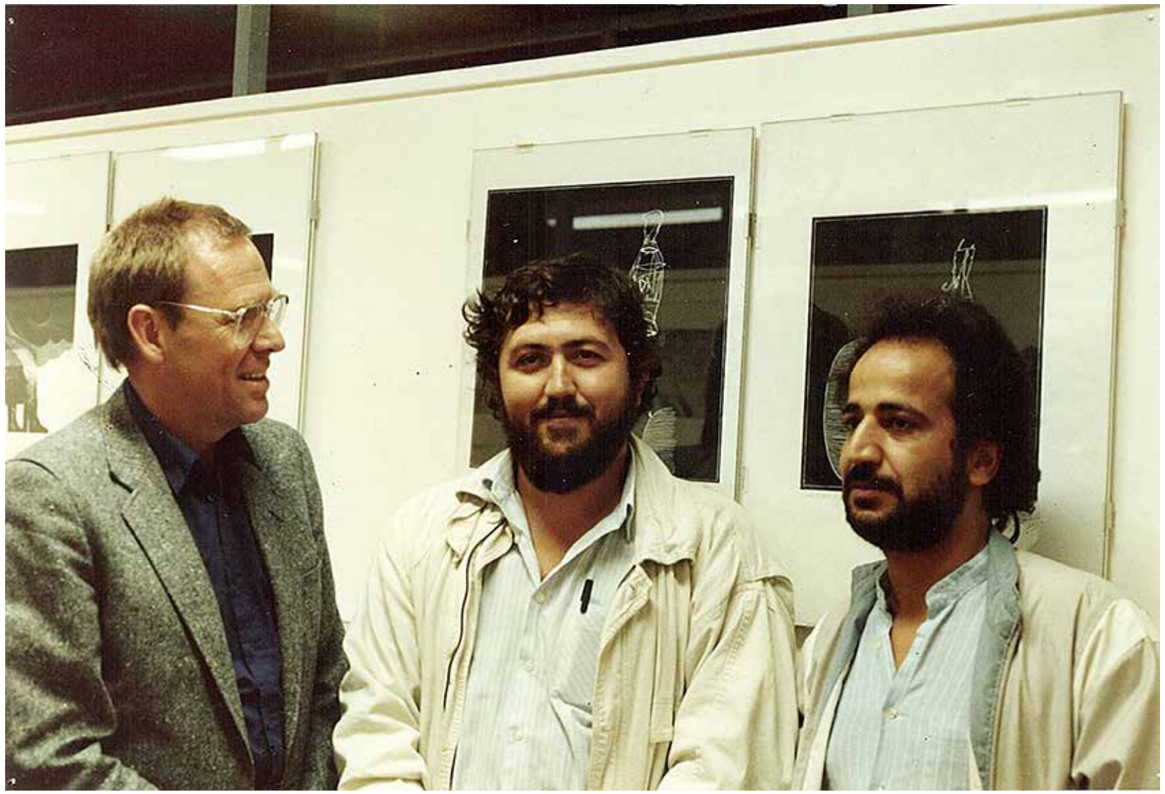


كرافيك ضياء العزاوي كملصق لمعرض الكرافيك جامعة هارفرد،
1986

كرافيك عمار داود كملصق لمعرض الكرافيك انتركرافيك العالمي
في برلين عام 1990

نزار يحيى، ملصق معرض الكرافيك
المشترك في غاليري كريم

عمار داود، ملصق معرض الكرافيك العالمي اكسلون.



عمار داود، في معرض الكرافيك العالمي بمدينة
فريدريكستاد بالنرويج.

معرض كرافيك عمار داود ، بولندا عام 1992

نصف قرن من فن الغرافيك العراقي بدار الفنون

نظرة شاملة في اعمال الاجيال التي مارست هذا الفن في الساحة العراقية

محمد العامري

يقام حاليا في القاعة الرئيسية بدارة الفنون معرض الغرافيك العراقي وقد جاء هذا المعرض بعد تنسيق طويل بين دارة الفنون والفنان رافع الناصري وقاسم سبتي صاحب غاليري حوار في بغداد، وقد شكل هذا المعرض فرصة تاريخية للافصاح عن مدى تطور مثل هذا الفن في القطر العراقي والذي بدأ في منتصف هذا القرن. وحرص المنظمون لهذا المعرض على تمثيل معظم الاجيال التي اشتغلت بفن الغرافيك ليشكل مسحا شاملا للخط البياني للتجربة الغرافيكية العراقية فلم يقتصر هذا المعرض على الفنانين المقيمين في العراق بل شمل ايضا الفنانين المقيمين في الغرب والبلاد العربية.

وقد جاء هذا المعرض ليؤشر بشكل واضح على مدى نضوج الفن التشكيلي العربي وامكانية حضوره القوي في التظاهرات الفنية الدولية، حيث شارك في المعرض ما يقارب الـ 46 فنانا مثلت اعمالهم معظم الاتجاهات والتقنيات مثل الحفر على الالينوليوم والحفر على الزنك والليثوغراف والسلك سكرين والكلوغراف والليثوا وفسيت والمونوتايت والحفر على الخشب والليتوليثو.

استطاع هذا المعرض أن يضعنا أمام نماذج غرافيكية ناضجة لها خصوصيتها واسلوبها في التعبير عن موضوعاتها المتناولة، فالظواهر العامة للمعرض تشير الى مدى ارتكاز الفنان العراقي على موروثه المثيولوجي مثل الاختام الاسطوانية واشكال الوجوه والرقم الطينية وظهورها بشكل غير مباشر في مسامات اعمالهم ومحفوراتهم.

الفنان مظهر احمد وأحد من الفنانين الذين اخلصوا لهذا الفن قدم عملا متميزا من خلال تقنية اللينوليتو» ضمن مساحة كبيرة وغير تقليدية في فن الغرافيك
حيث اعتمد في عمله على قوة حركة الخطوط السوداء ضمن حرك ايقاعية متماسكة مثلت مشهدا تجريديا فاعلا من خلال الايماء الى الشكل دون التصريح به. والفنان عمار سلمان داود قدم أعمالا من خلال الحفر على الليتوليوم متخذا من الشكل الانساني المختزل فضاء الموضوعاته بجانب المفارقات الصارخة بين المساحات السوداء الطاغية والنوافذ المضيئة فالجسد في مساحته يضاء من خلال خطوط حادة ورفيعة وكأنه يريد أن يؤسس خطابه من خلال المساحة السوداء الكاملة.

والفنان سامر اسامة الذي سبق وان شاهدنا اعماله الغرافيكية يعتمد بشكل رئيسي على التجريد الهندسي واظهار الملامس وحساسيات اللون الطباعي –المتدرج مظهرا خبرته الواسعة في هذا المجال حيث شكل اسامة نمطا خاصا به حتى على صعيد استخدامه للون البني ودرجاته.

وذهب نديم محسن الى تقطيع العمل الفني الى مربعات صغيرة مشغولة بوجوه مختزلة بجانب مساحة محورية يشغلها الجسد الانساني. فتكرار الوجوه المتواجدة على هوامش العمل اضاف ايقاعا حيويا متكررا يثري الشكل المحوري في المساحة الاكبر (جسد الانسان).

والفنان اسماعيل فتاح الترك قدم اعمالا عرف من خلالها حيث الرأس المقطوع وتحولاته في الخطاب البصري فقد جاءت رؤوسه التعبيرية معبرة عن حالة جمالية يظهر من خلالها مفتاح النفس متكئا بذلك على شكل الوجه الميثولوجي في الحضارة العراقية فقد اثر هذا الوجه في كثير من التجارب العراقية واصبح شبه لازمة بصرية لمجمل أعمال الترك.

وذهب الرسام فاخر محمد الى الاشكال الرمزية واختزال التشخيص الى اقصى درجاته فالشكل لديه يتحول الى رمز طوطمي يتكرر من خلال مساحات المربع المكرر في مجمل المساحة المحفورة مظهرا بذلك بعض الرموز الشعبية ودلالاتها الخرافية فجاءت اعماله الغرافيكية لمعادل موضوعي لسطحه التصويري فقد تكررت هذه المفردات في مساحات اعماله التصويرية.

والفنان سعدي الكعبي عرف من خلال تكرار عناصره الفنية الاجساد المختزلة والعارية بجانب الحروفية وتكرار المربعات خلف التكوين ونلحظ ان اعماله الغرافيكية جاءت مطابقة لاعماله التصويرية والتي تحمل ذات العناصر واسلوب الخط والبناء.

بينما ذهب محمود العبيدي الى فكرة تناظر الدوائر واشغالها ضمن مساحات تجريدية فقد استطاع هذا الفنان أن يقدم عملين متميزين يشيران الى تميز تجربته الجرافيكية. فهي رحلة الثنائيات الدائرية المتمركزة في عمود اللوحة المحفورة».

وقدم محمد الدين ثلاث محفورات تؤكد قدرته العالية في التصميم من خلال العمل على تحطيم الشكل الهندسي واحداث خطوط حيوية داخل هذه المساحات وتفريغ المربع من الحواف من باب كسر استاتيكيته الهندسية، لقد جاءت محفوراته الملونة لتعبر عن خبرته العالية في ضبط اللون وتوزيعه والفنان محمد الدين واحد الفنانين العراقيين الذين يمتلكون خصوصية ذاتية من حيث الاسلوب وصياغة السطح.
والفنان المعروف ضياء العزاوي الذي عرف من خلال اكثر من نشاط في مجال الفن حيث انجز كتابه المعروف النشيد الجسدي والذي قدم من خلاله رسومات تعبر عن قصائد الشعراء عرب وكذلك تجربته في مجنون ليلى مع الشاعر البحريني قاسم حداد، لقد عرف الفنان العزاوي من عناصره الفنية المعروفة والتي تركز على الطائر والجسد الانساني ضمن خطوط تعبيرية موزعة عبر مساحات لونية فاعلة. العزاوي يقدم عملا فنيا يمتلك غنى لونيا خاصا وله خصوصيته التي اسسها عبر رحلته الفنية الطويلة حيث نلحظ تشابك الاجساد والخطوط وتداخل المساحات اللونية حيث تتسم موضوعاته بالحس الاسطوري واسقاطها جماليا على الواقع المعيش.

اما رافع الناصري الغرافيكي المعروف فقد قدم اعمالا من خلال الكلوغراف) وهو يشتغل منذ مدة طويلة على اسلوبية محددة تعتمد على الفضاء المفتوحبجانب تكوينات صخرية تتمركز اسفل العمل الفني. والمشاهد لاعماله يلحظ انه امام حساسيات غرافيكية مصدرها المجرات الكونية معتمدا على تدرج الألوان في فضاء اللوحة من باب ايجاد مساحة تأملية في المساحات الهادئة في خلفية اللوحة وقد شكل خصوصيته من خلال ذلك. والجدير بالذكر أن الناصري اشرف على دورات غرافيكية في محترف دارة الفنون، وهو فنان يمتلك خبرات طويلة في هذا المجال بجانب كسره لشكل اللوحة المربعة مشتغلا على فكرة النافذة اللونية المقوسة وعلى الاشكال البيضوية.

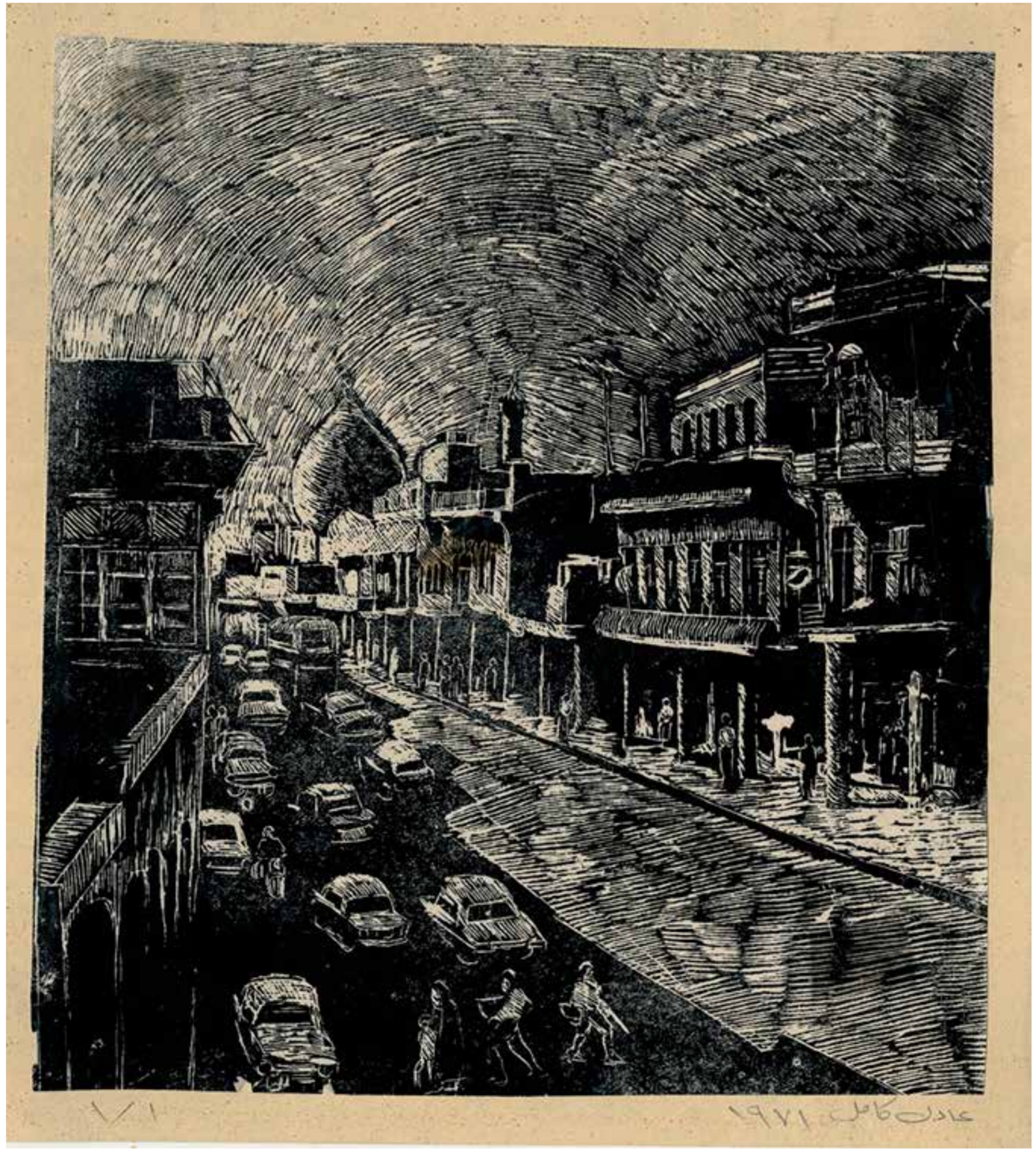
عصام السعيد قدم عملين يعتمد فيهما على التشخيص المختزل متخذا من الجوانب الشعبية العراقية فضاء لاعماله حيث المرأة ذات العباءة بجانب خلفيات الارابيسك غير الملونة فهو يمتزج في اعماله بين التشخيصية المختزلة والزخرفة الاسلامية بجانب التبسيط الشديد في الشكل والخط.

اما قاسم سبتي فقد قدم عملا واحدا من خلال الحفر على الزنك معتمدا على تفعيل المساحات التجريدية واظهار حساسيات السطح واظهر الفنان السبتي البساطة القوية والفاعلة على صعيد البناء وتوزيع اللون.

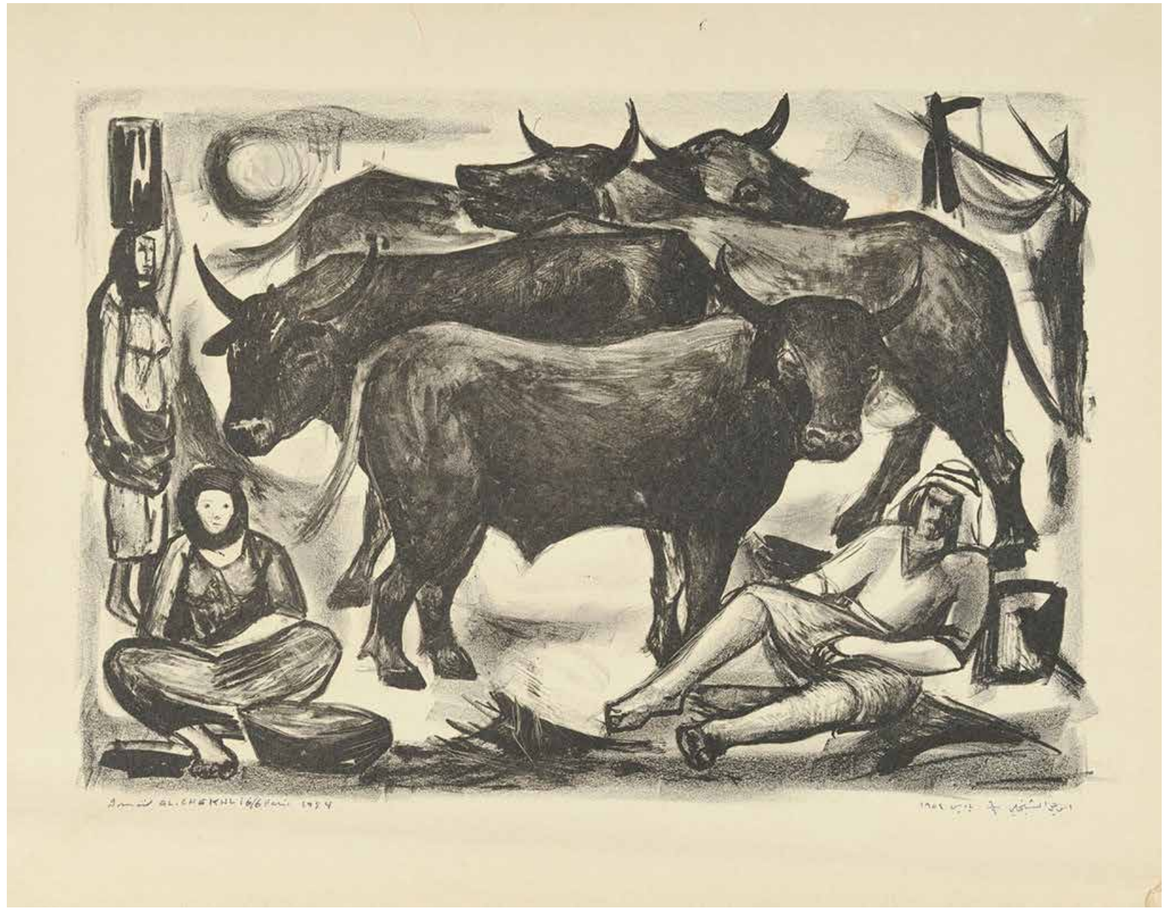
اننا في هذه القراءة اخذنا نماذج عشوائية لتمثيل بعض النماذج العراقية المعروضة ولا مجال لقراءة جميع الاعمال ضمن هذه القراءة والجدير بالذكر ان هذا المعرض استطاع ان يشكل مشهدا شموليا راقيا لما وصل اليه فن الغرافيك العراقي.

الفنان بهجت عبوش

الفنان عادل كامل 1971

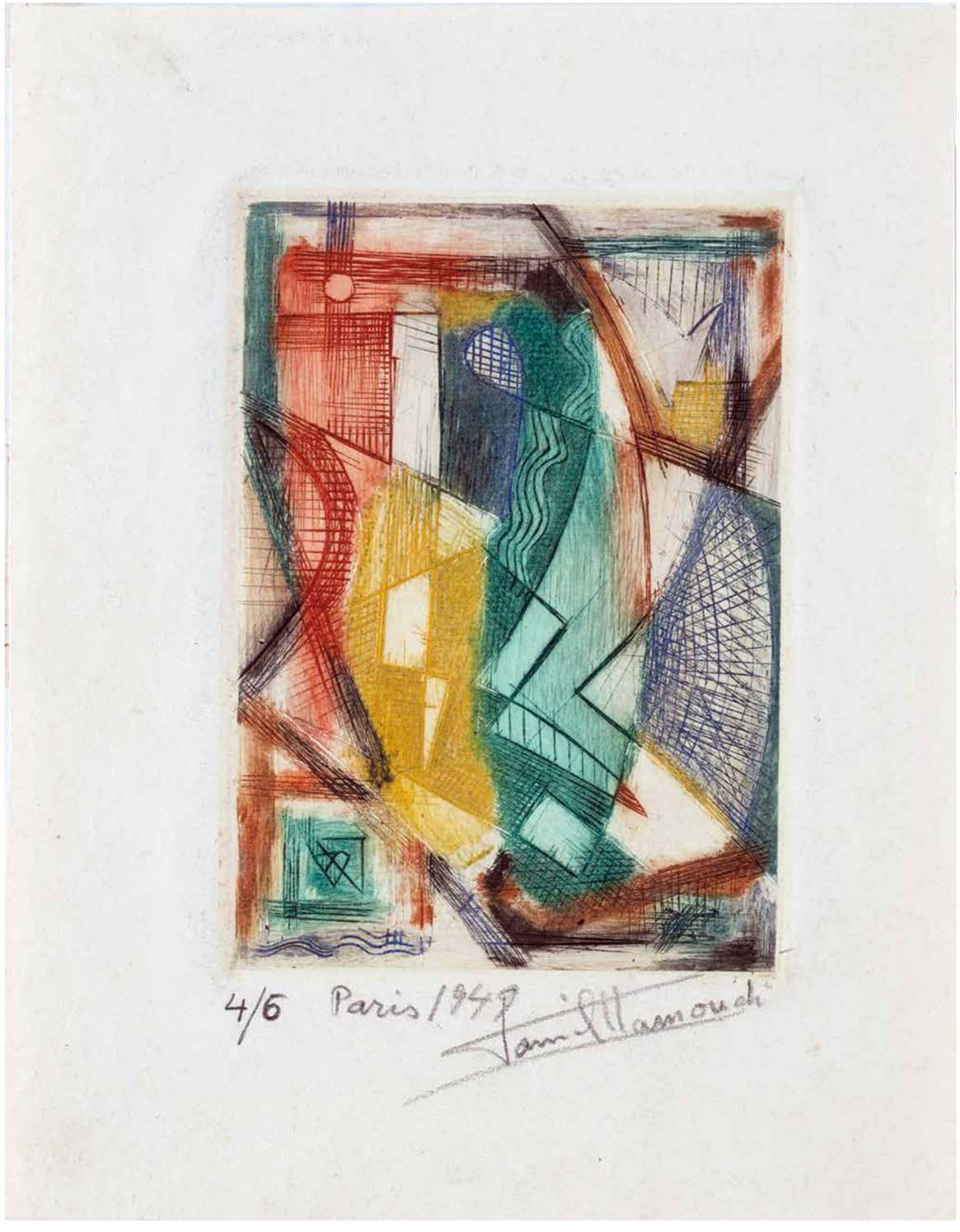


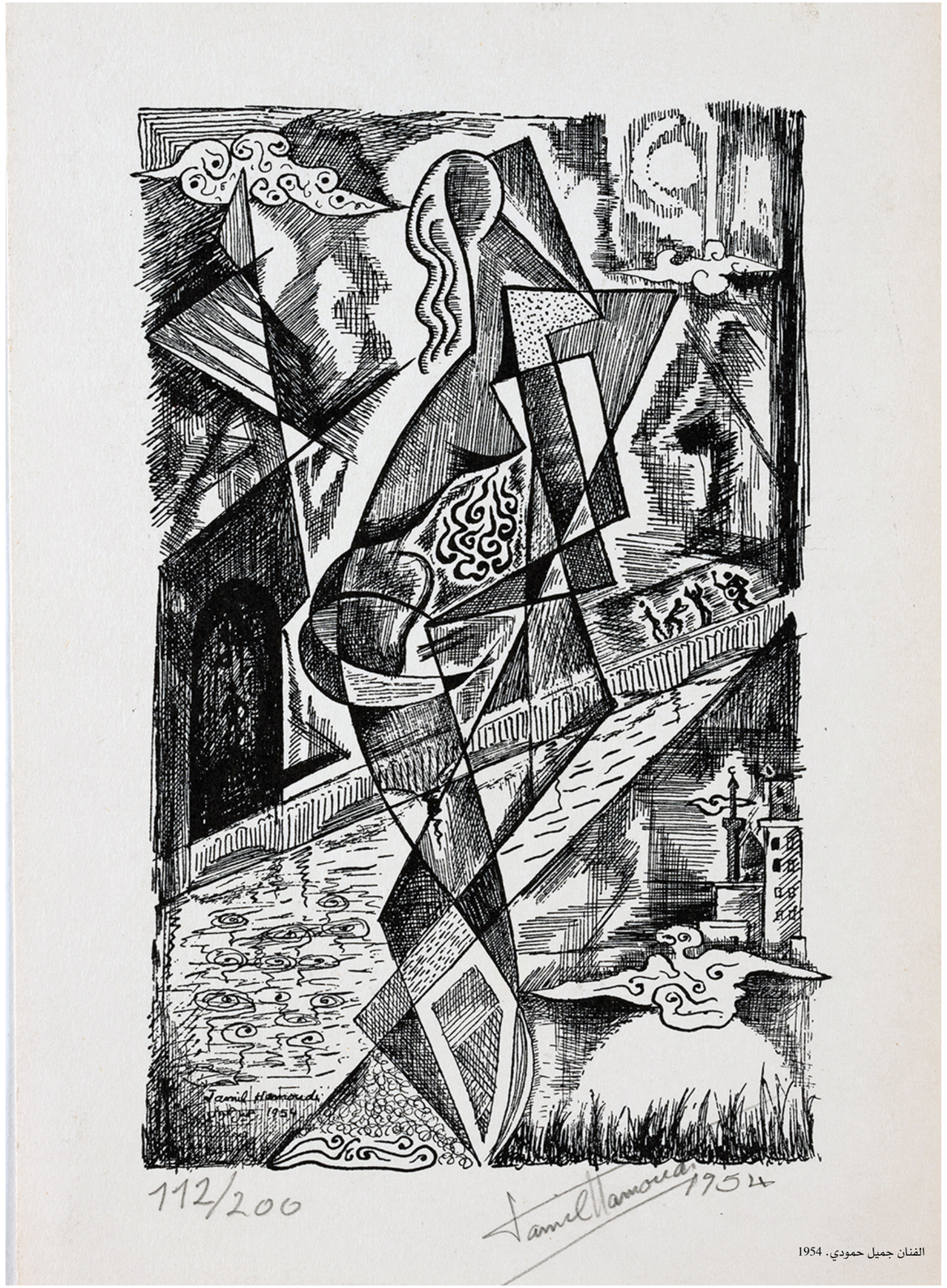
الفنان اسماعيل الشيخلي 1954



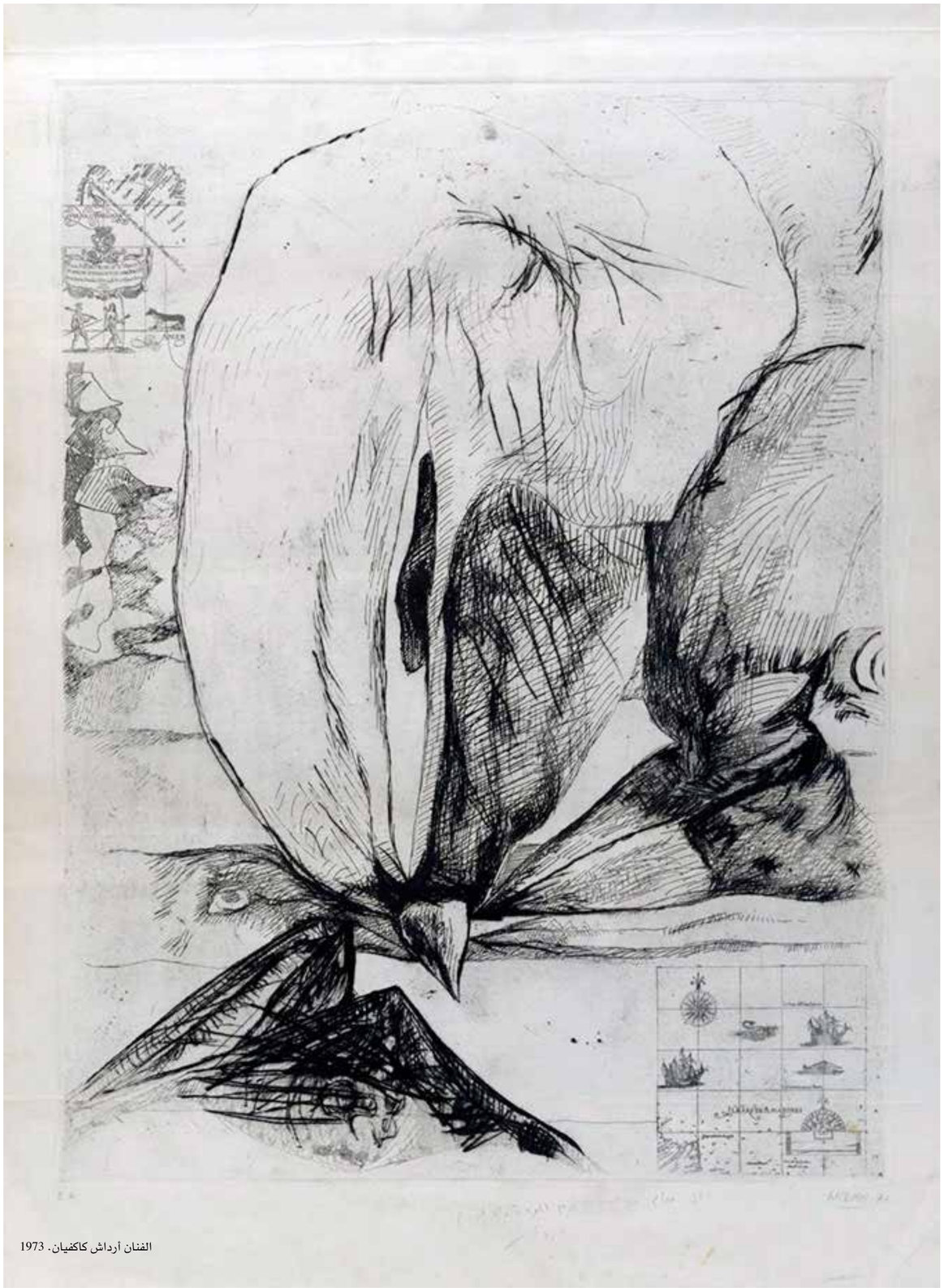
الفنان اسماعيل الشيخلي. 1954

الفنان جميل حمودي. 1949

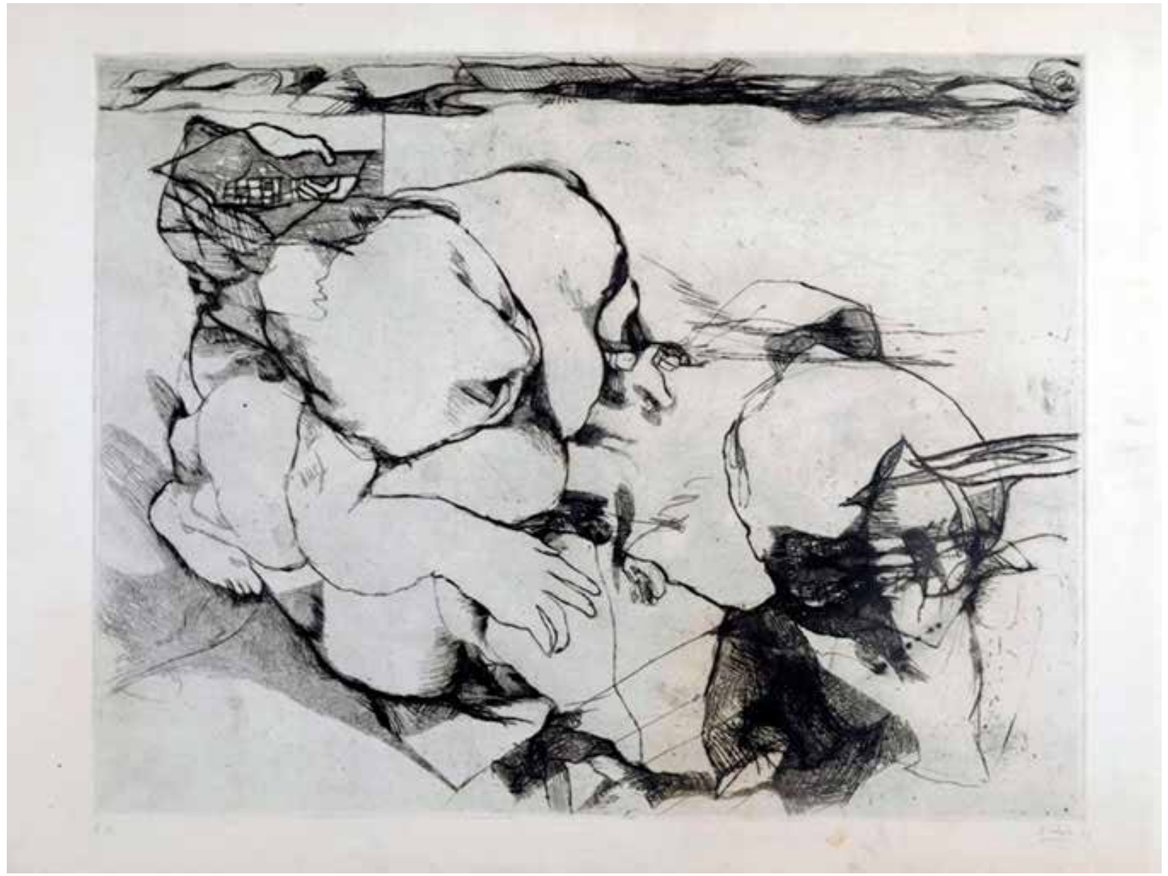




الفنان جميل حمودي. 1954

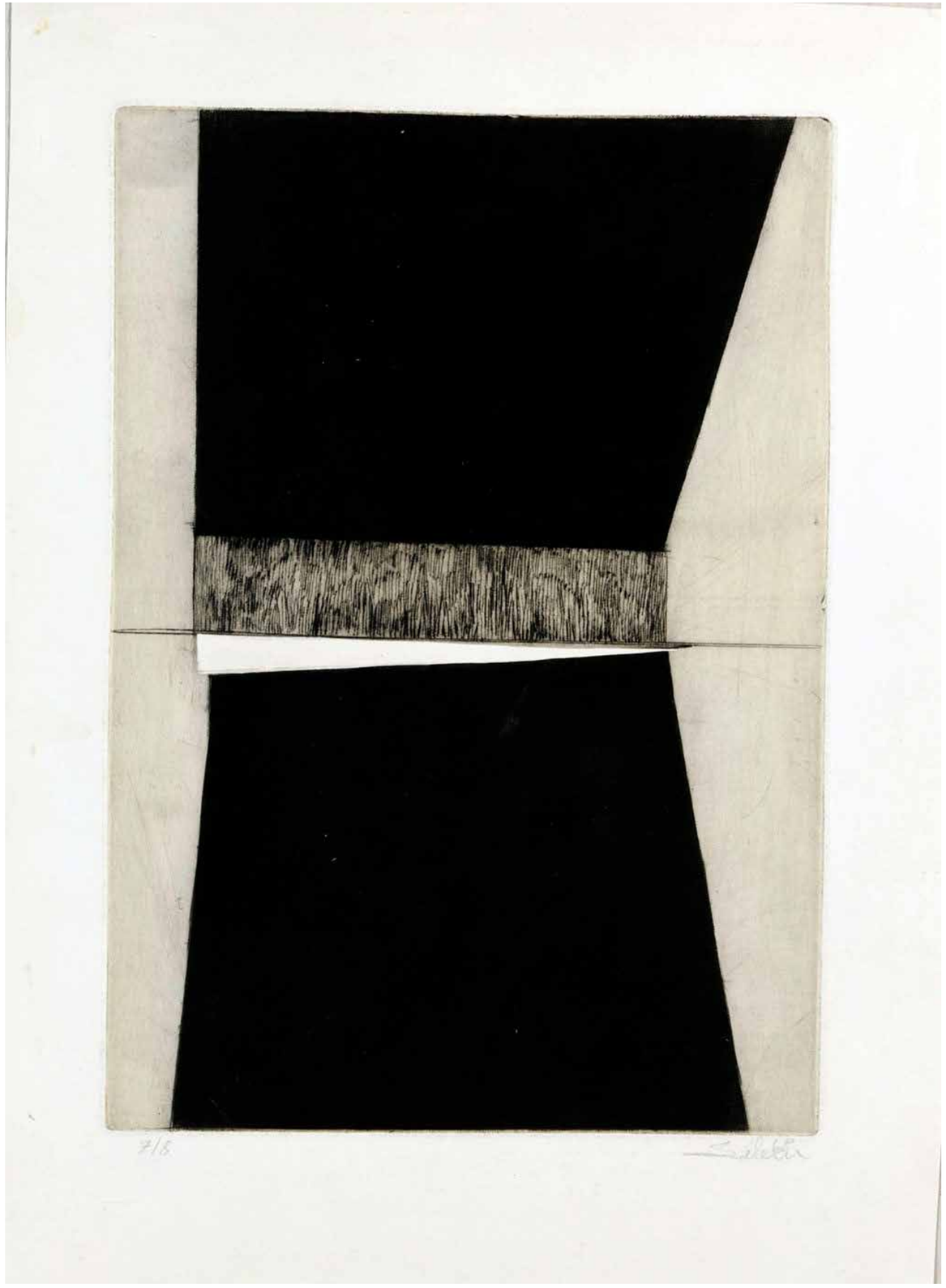


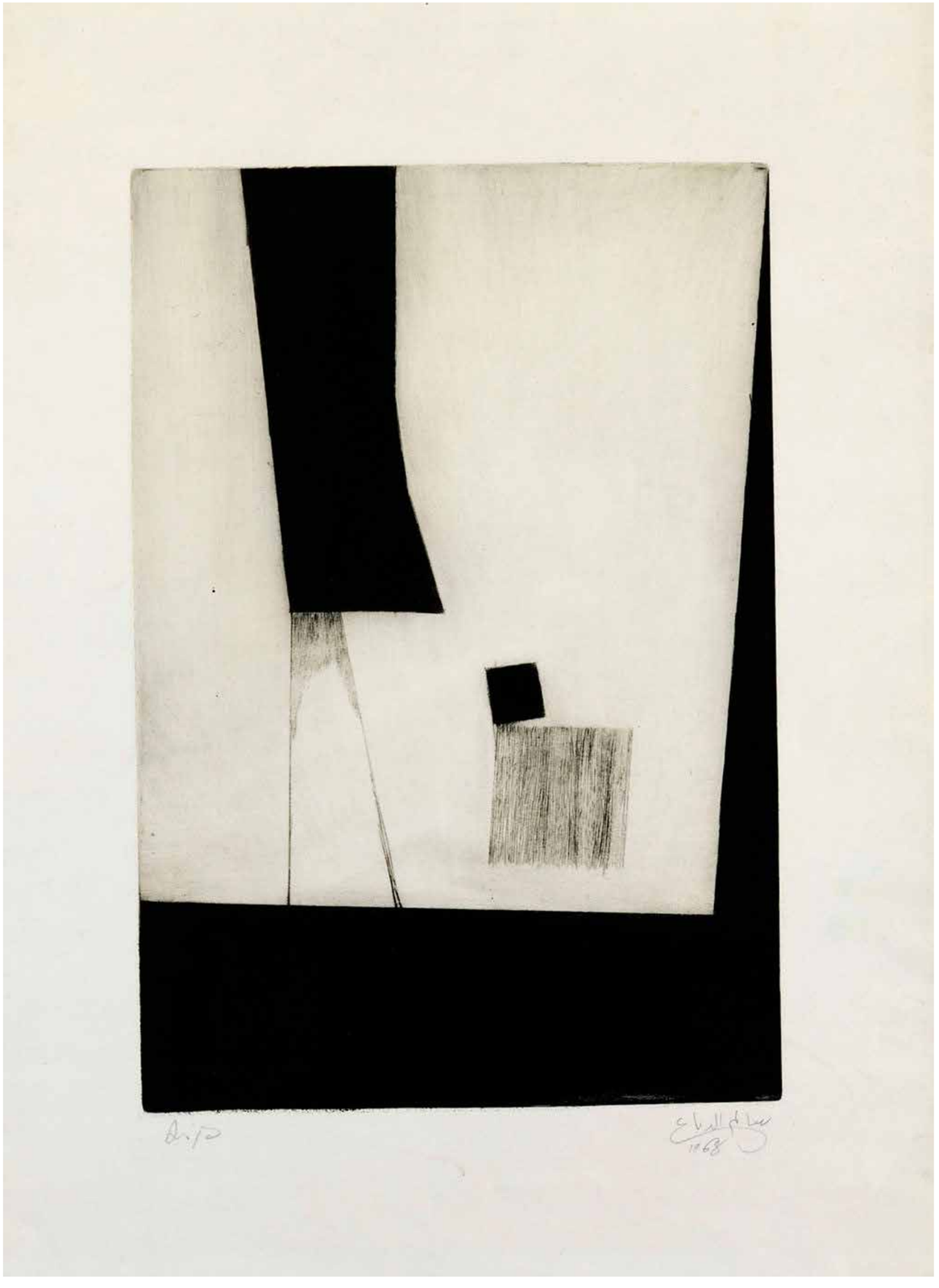
الفنان أرداش كاكفيان. 1973



الفنان أرداش كاكفيان . 1973

الفنان سالم الدباغ . 1968

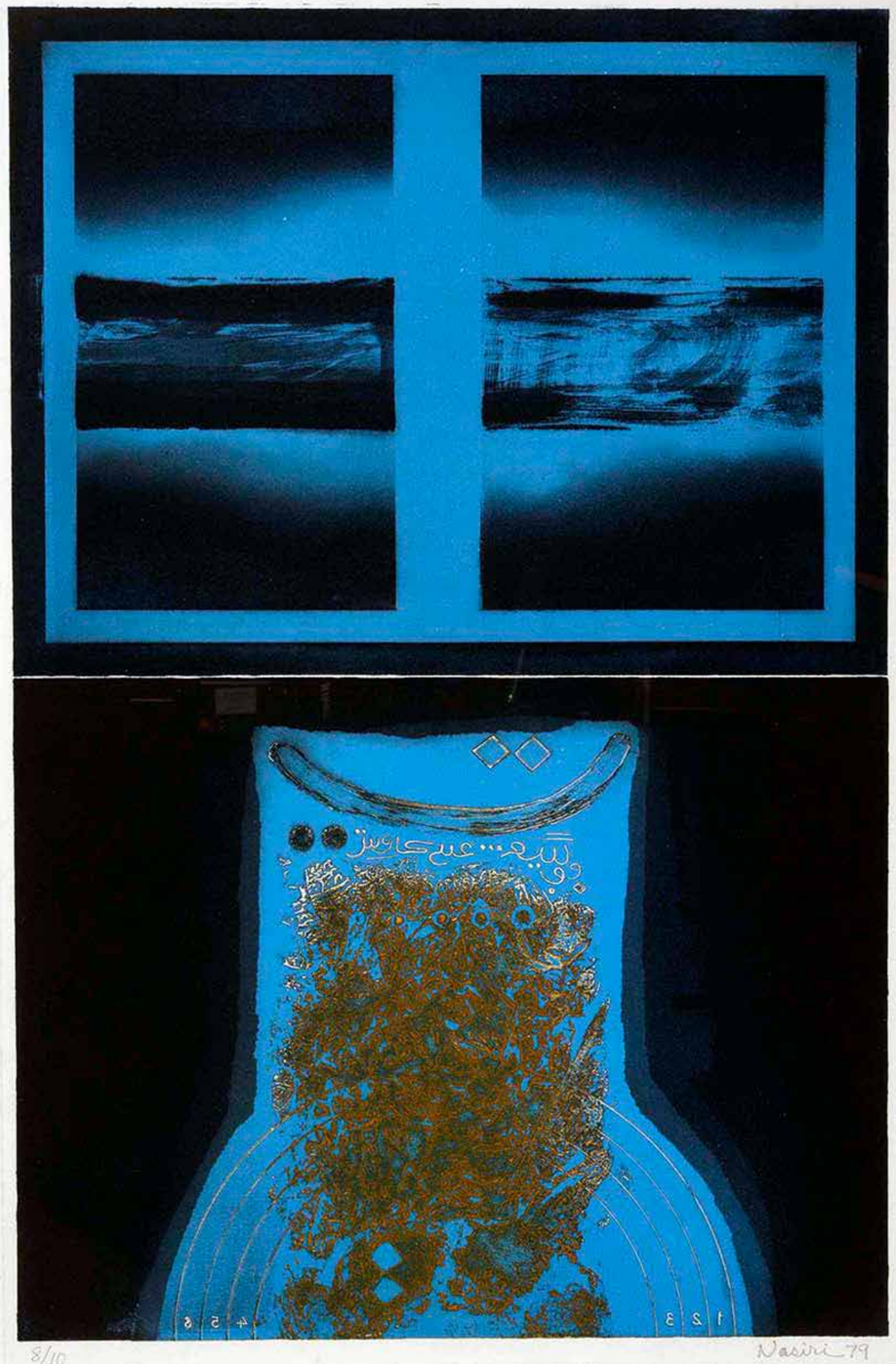




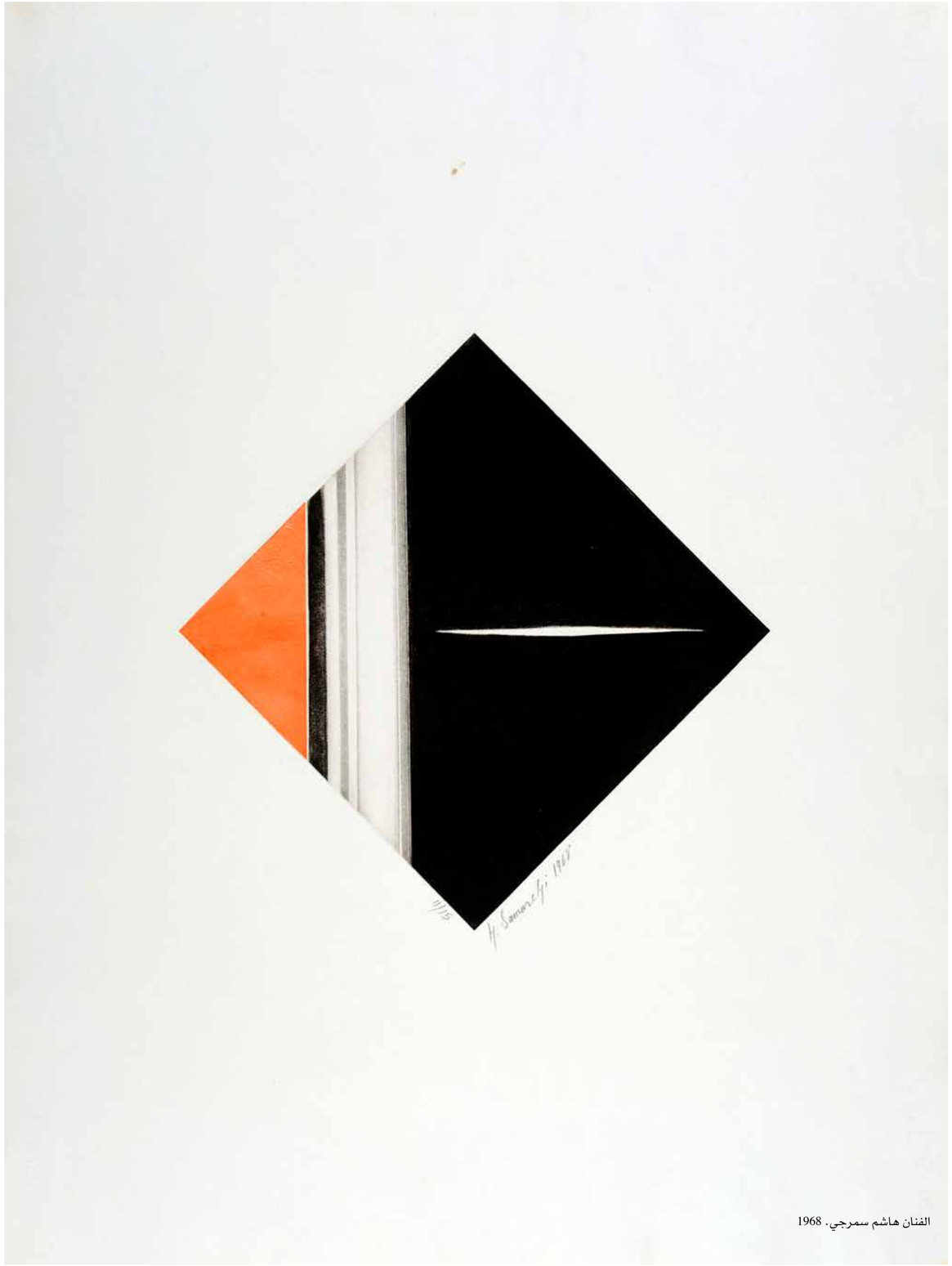
الفنان سالم الدباغ . 1968

الفنان رافع الناصري. 1989

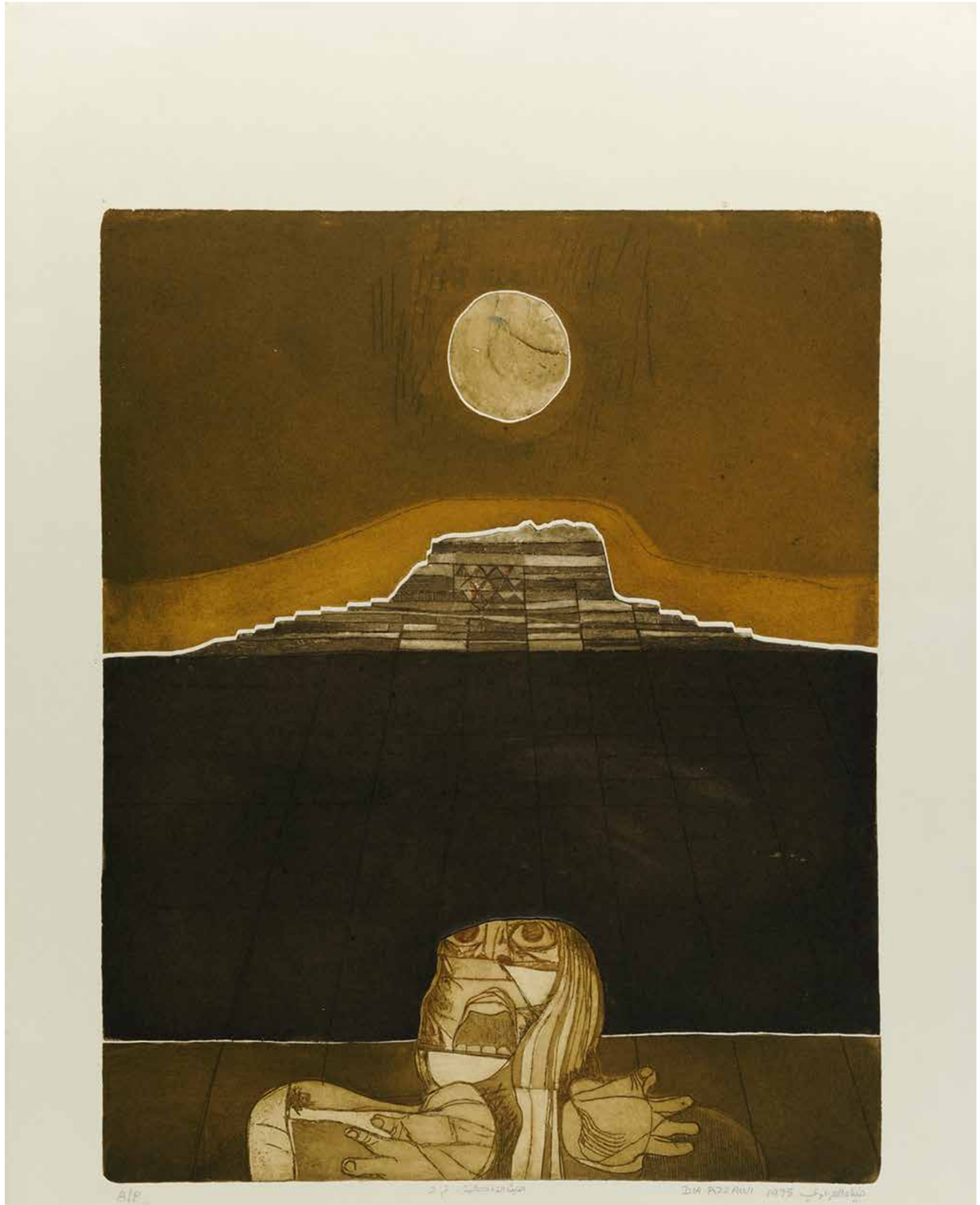
الفنان هاشم سمرجي. 1968



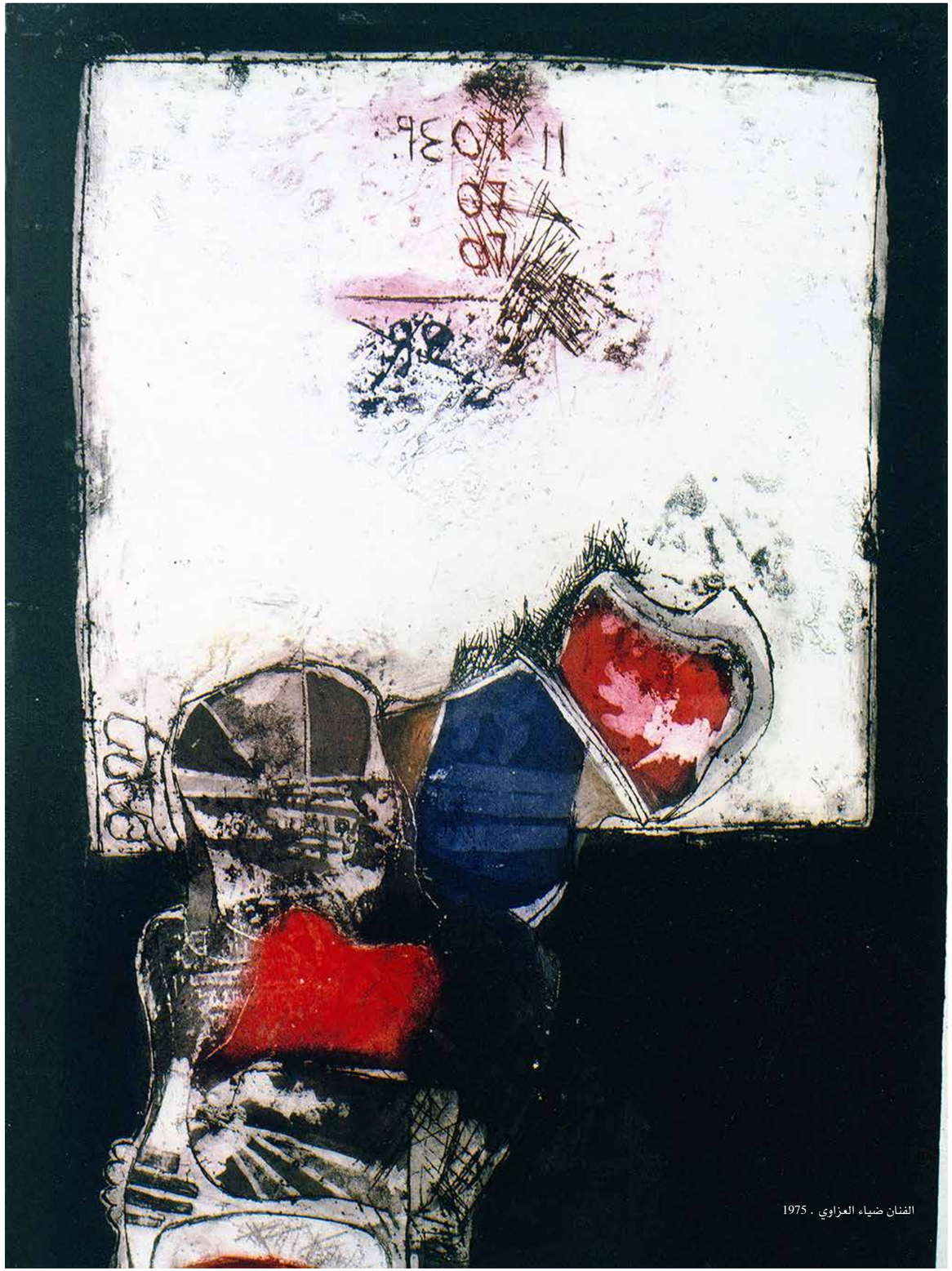
الفنان رافع الناصري. 1979



الفنان هاشم سمرجي. 1968



الفنان ضياء العزاوي. 1975

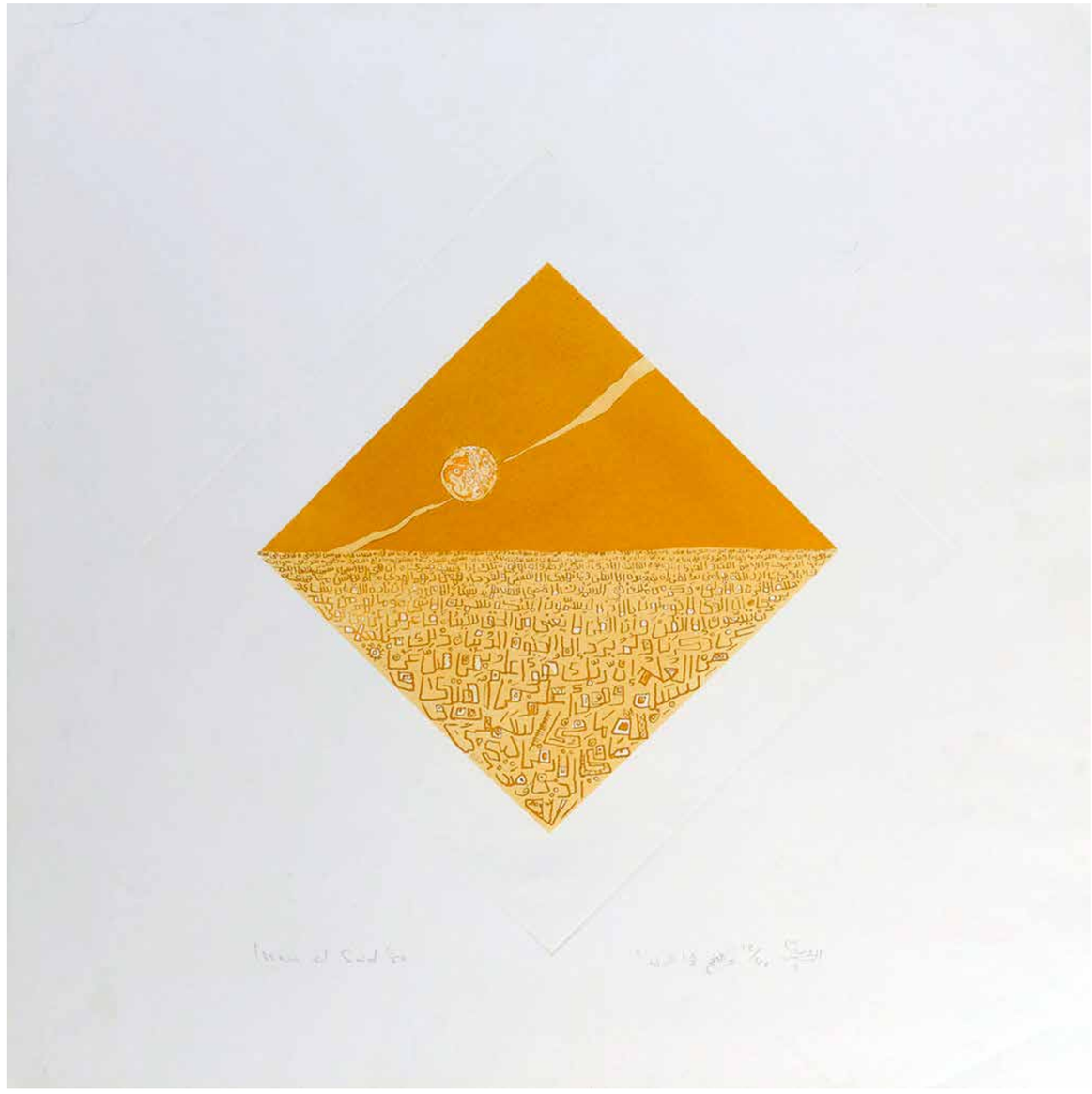


الفنان ضياء العزاوي . 1975

الفنان اسماعيل فتاح. 1999

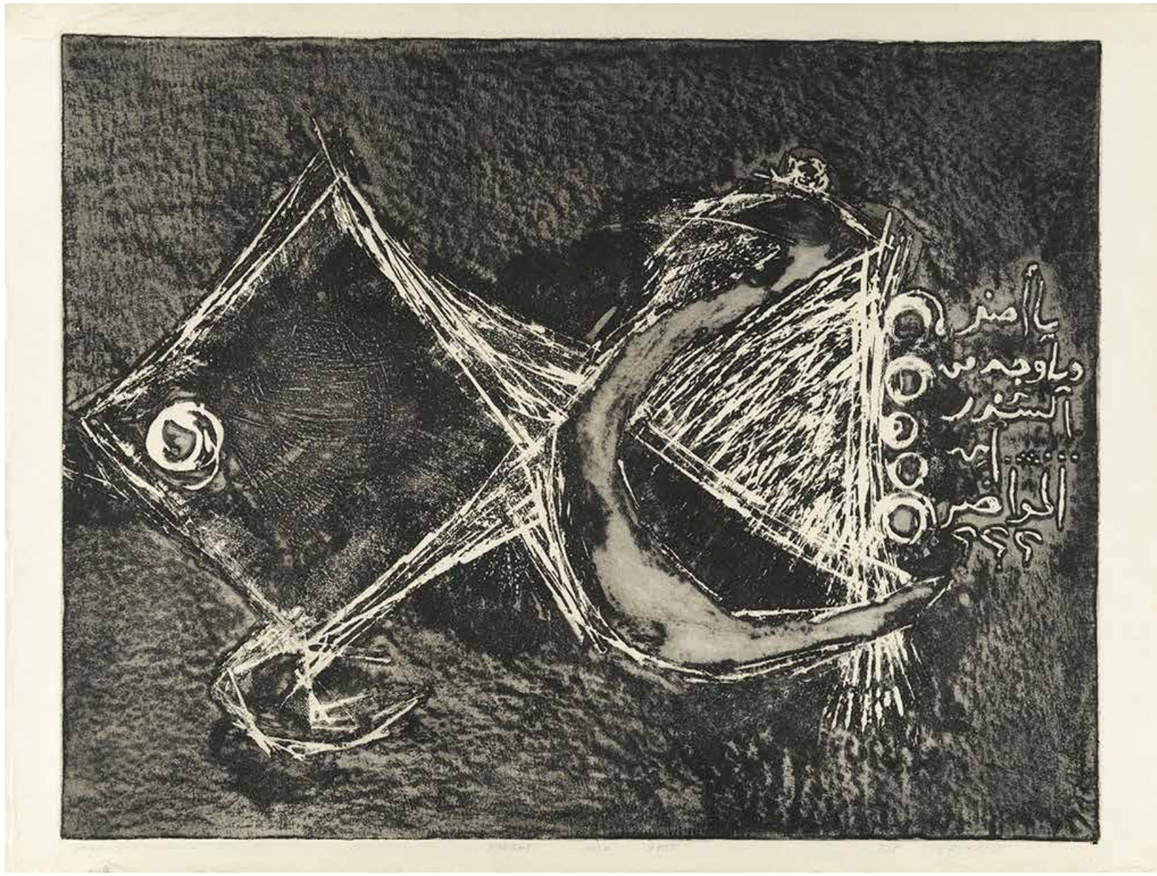
الفنان عصام السعيد. 1977

الفنان اسماعيل فتاح. 1998



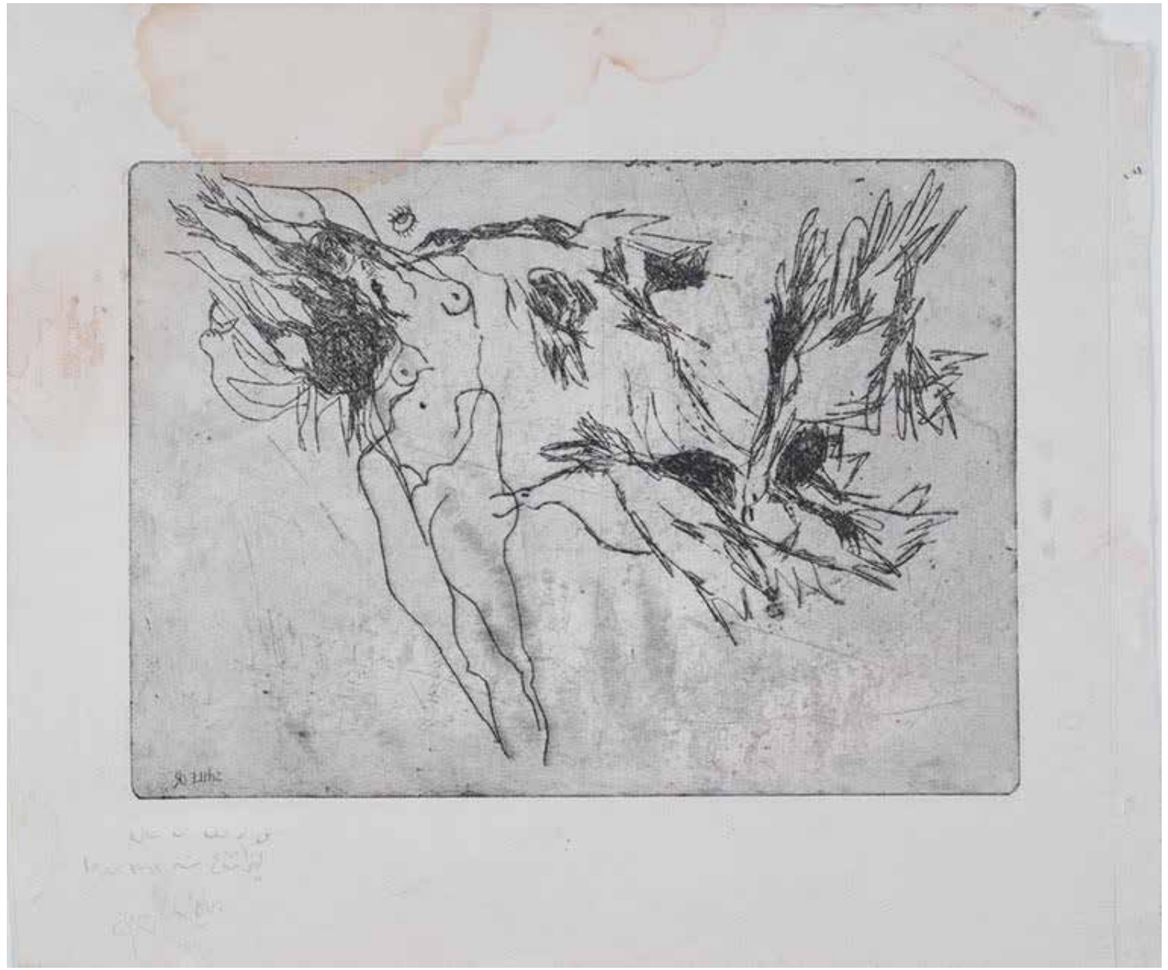
الفنان عصام السعيد . 1980

الفنان فائق حسين. 1976



الفنان يحيى الشيخ. 1968

الفنان يحيى الشيخ. 1969

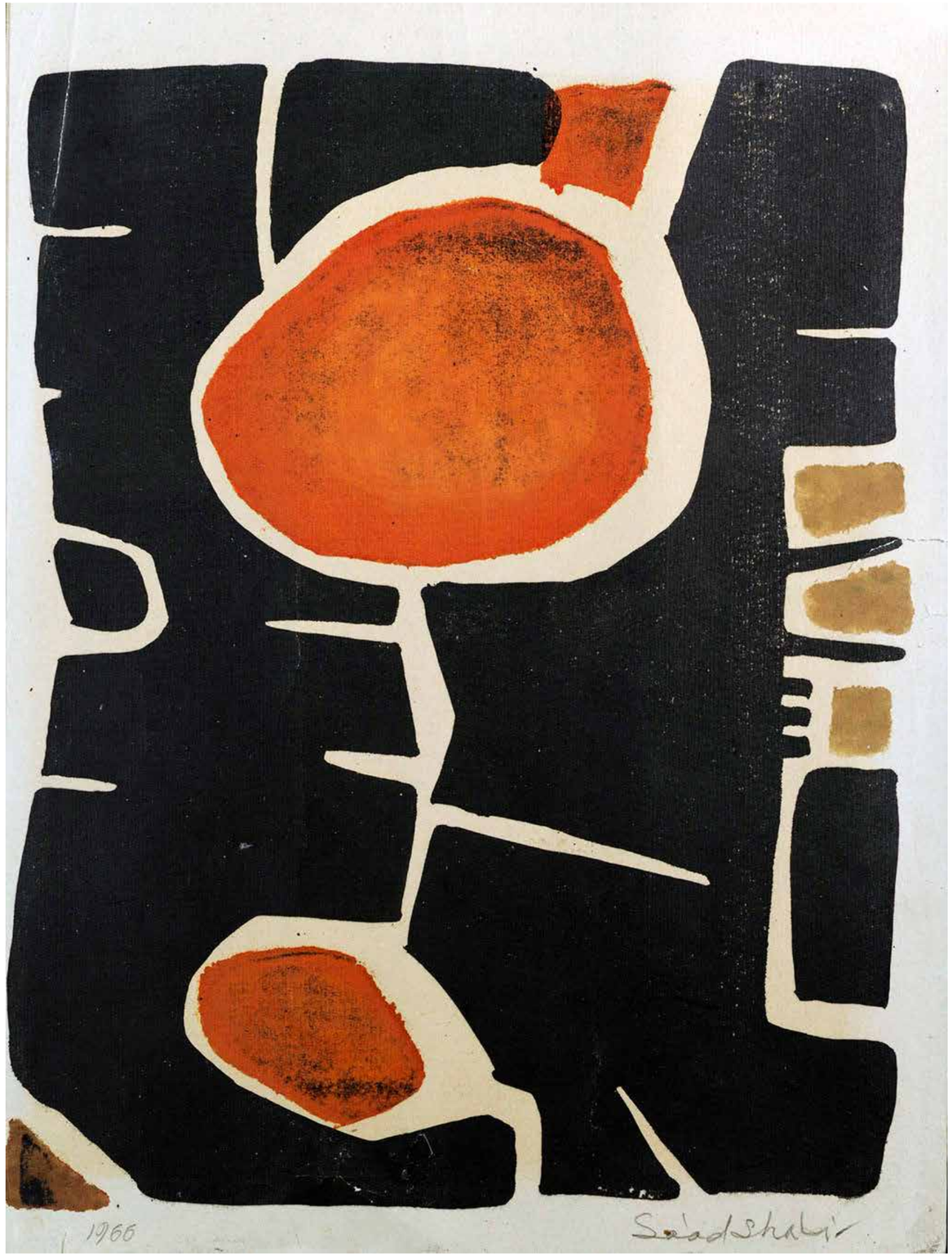


الفنانة ليزا فتاح. 1963

الفنانة ليزا فتاح. 1965

الفنان صالح الجميعي. 1977

الفنان صالح الجميعي. 1977



الفنان سعد شاكر . 1966

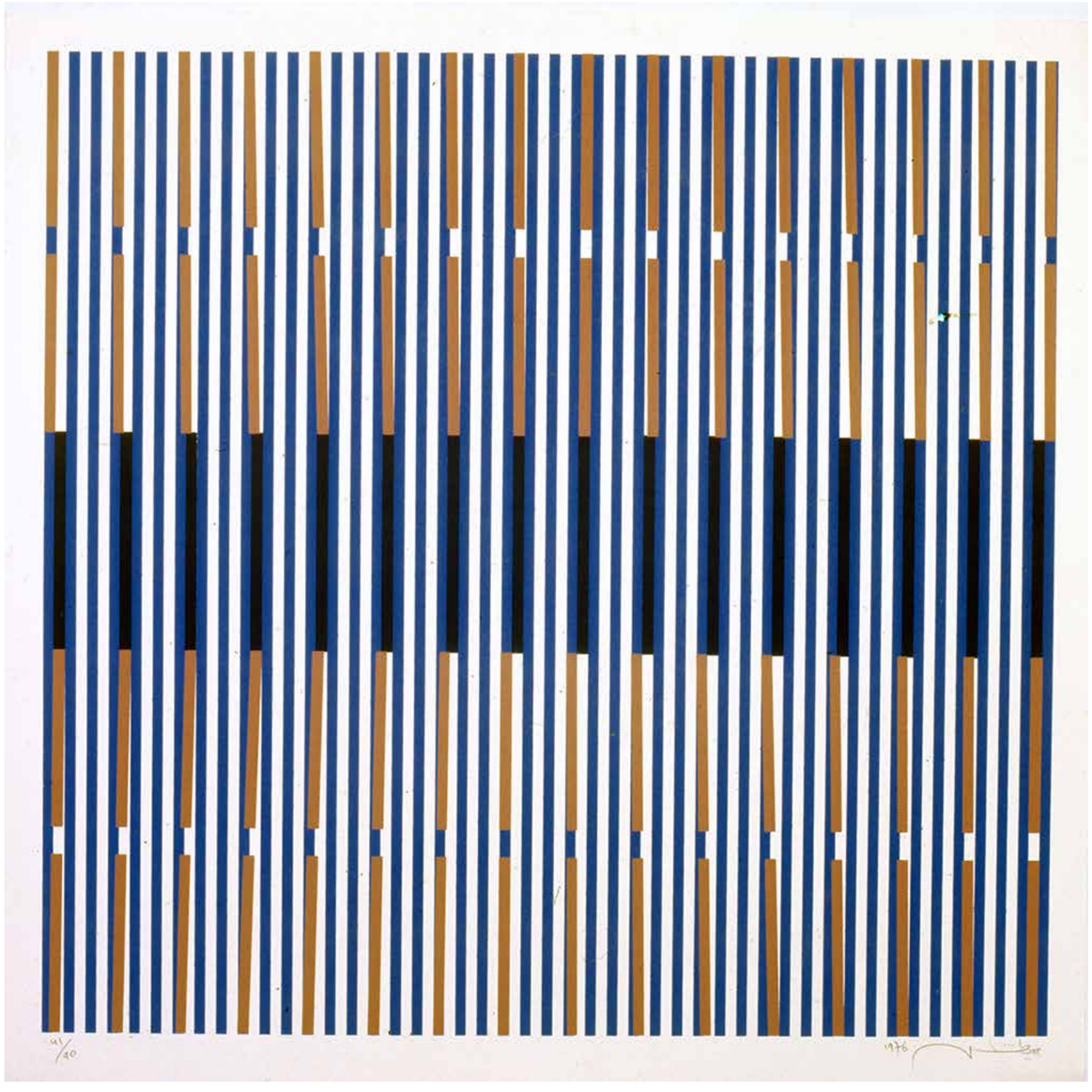
الفنان سعد شاكر . 1966

الفنانة سعاد العطار

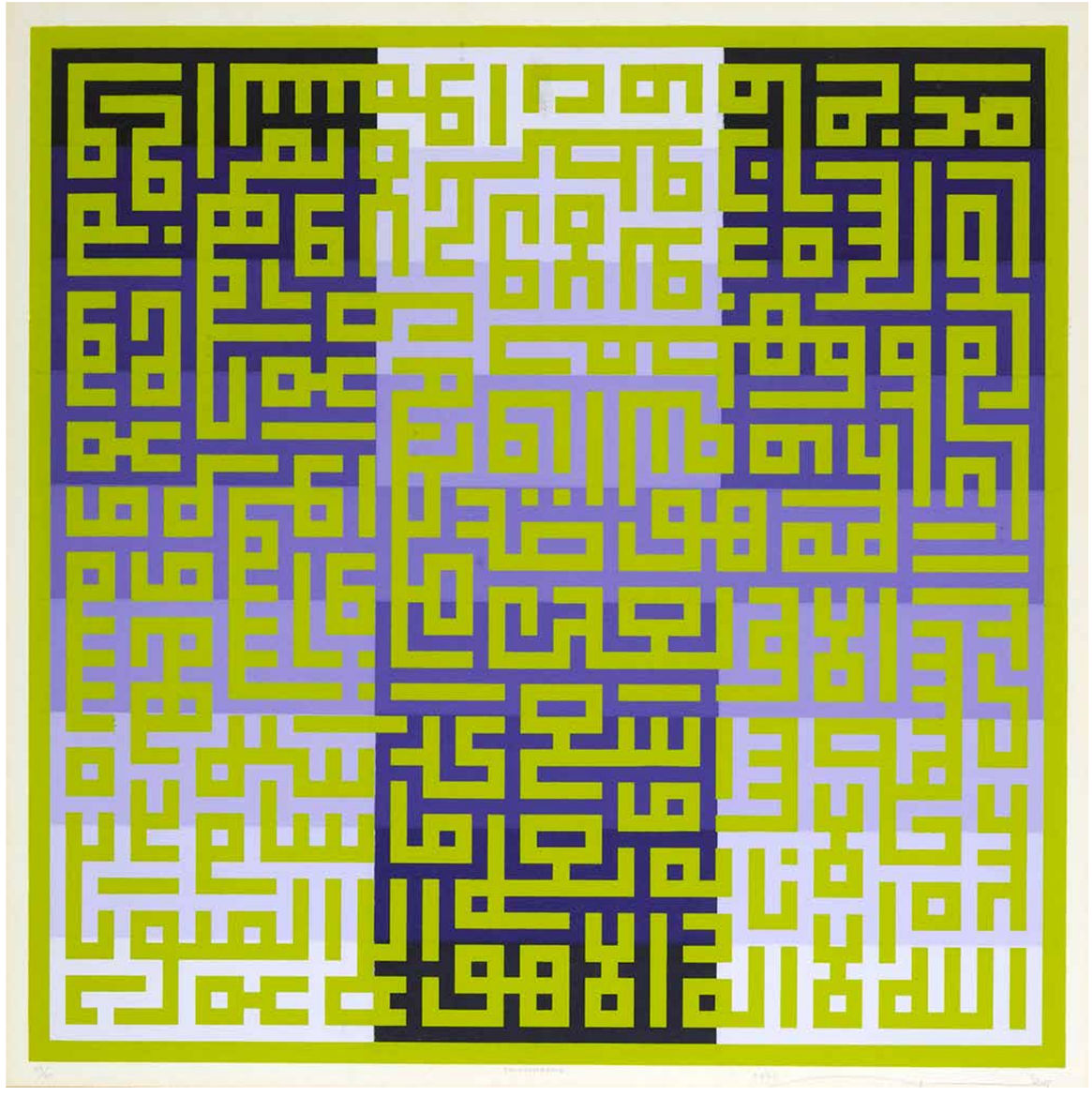
الفنان محمد مهر الدين. 1999

الفنان كاظم حيدر . 1959

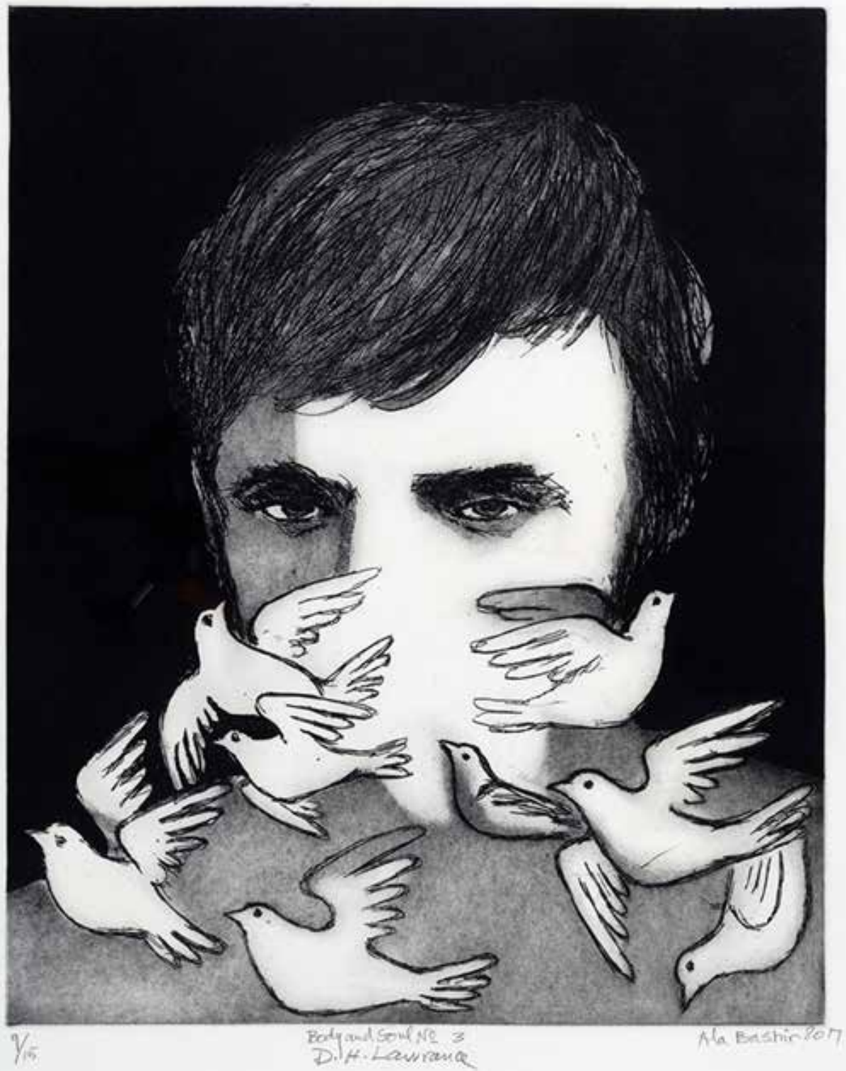
الفنان كاظم حيدر . 1961



الفنان مهدي مطشر . 1976



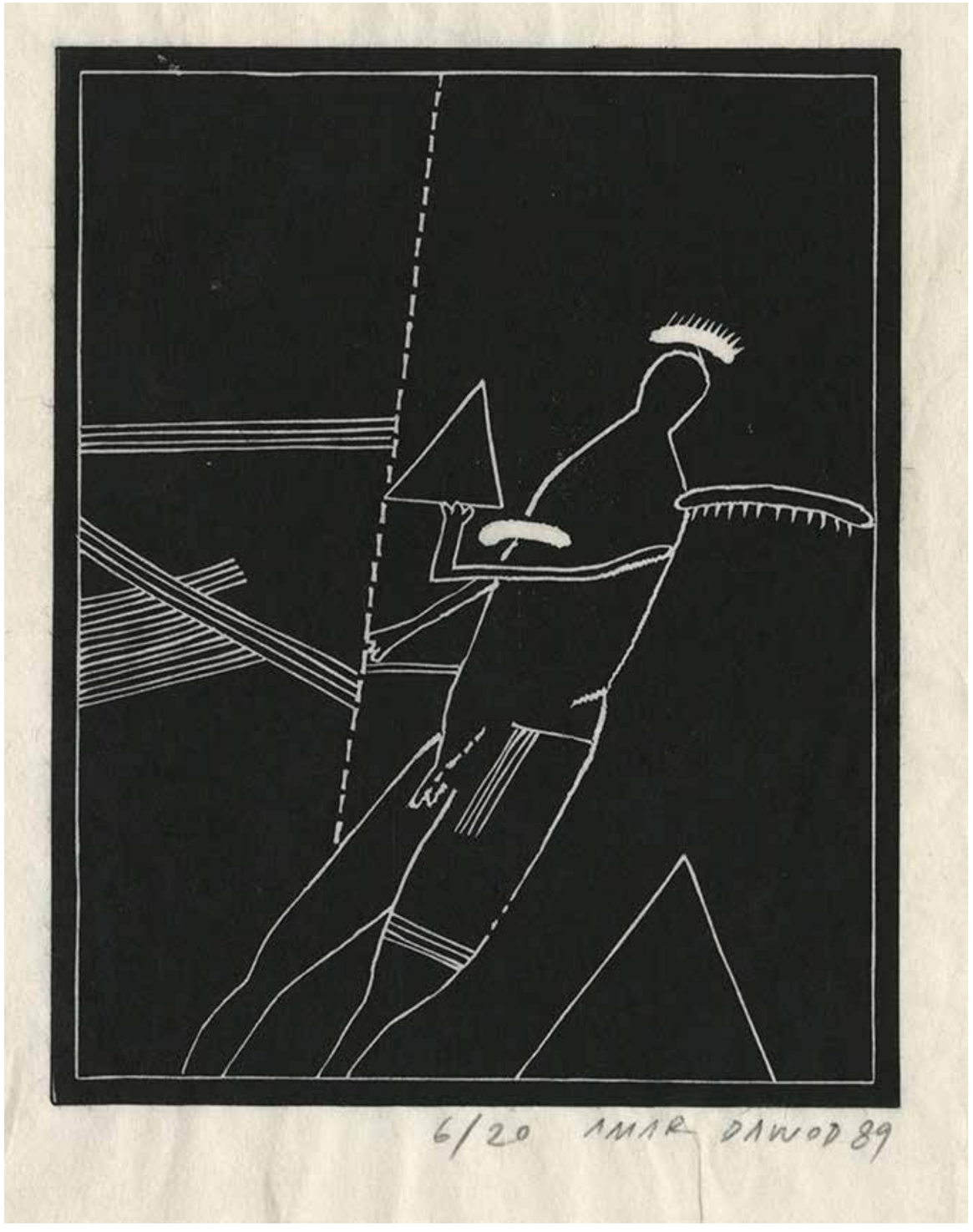
الفنان مهدي مطشر . 1972



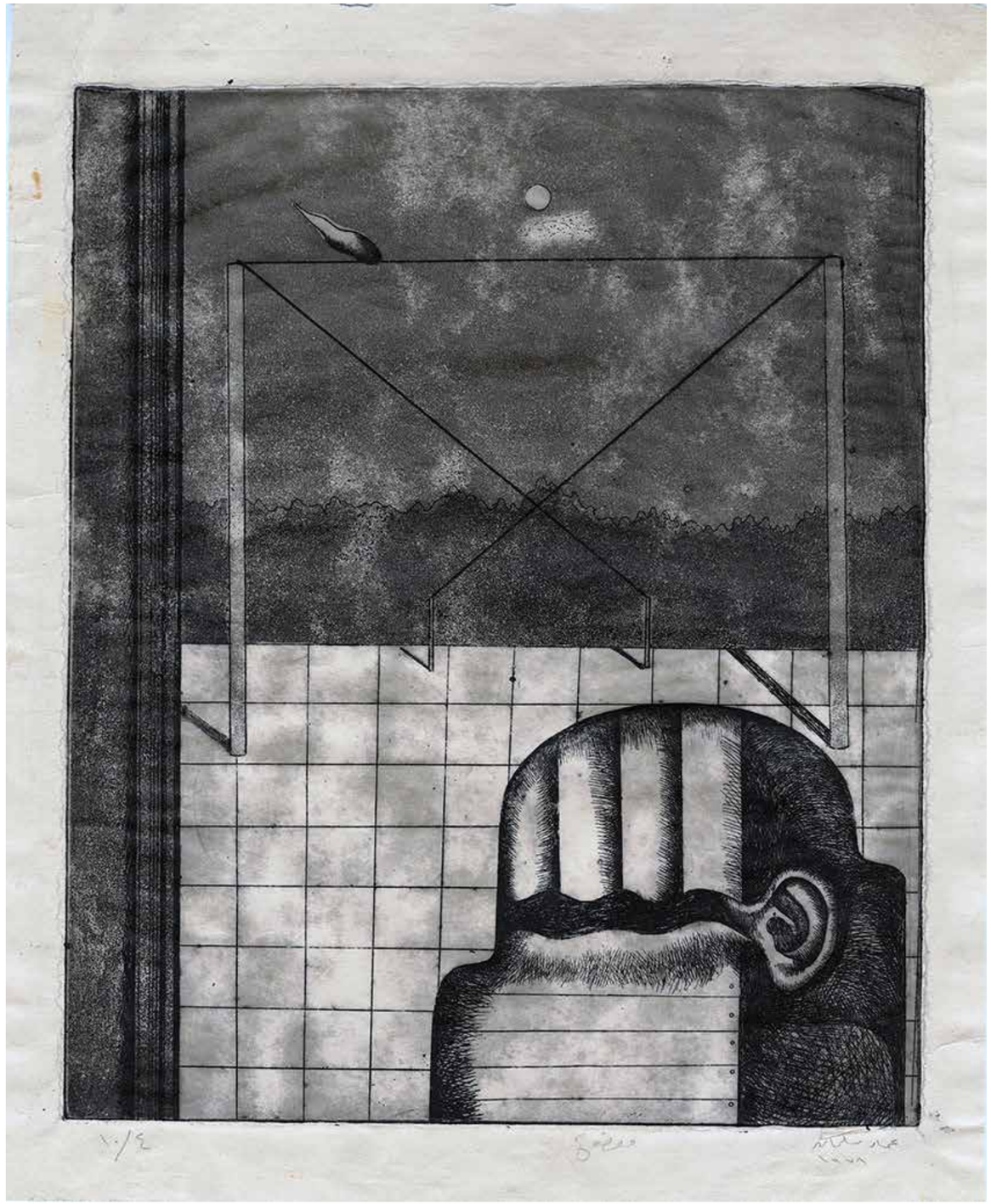
الفنان علاء بشير. 2011

الفنان سامي حقي

الفنان علاء بشير. 2011

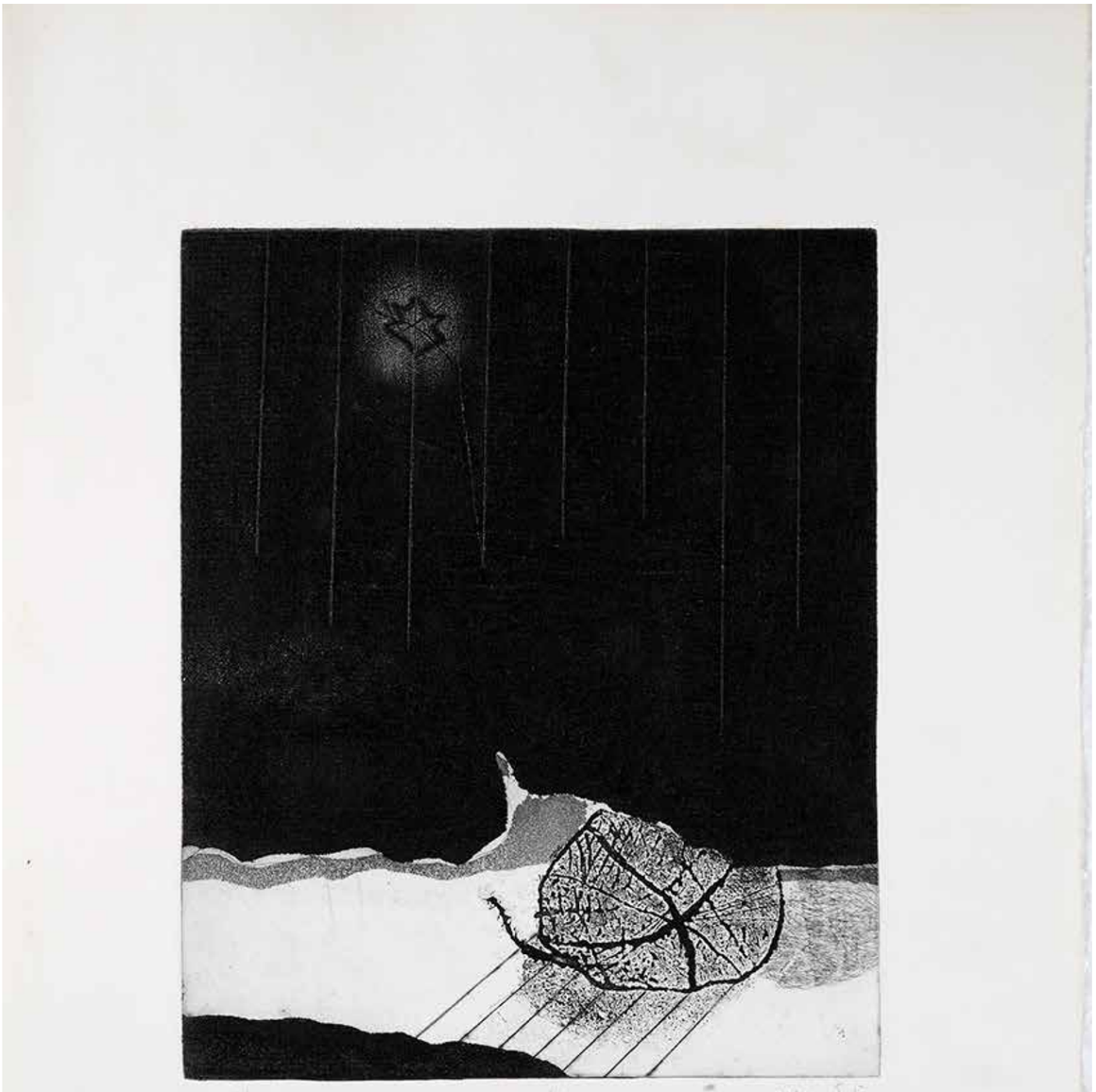


الفنان عمار داود. 1989

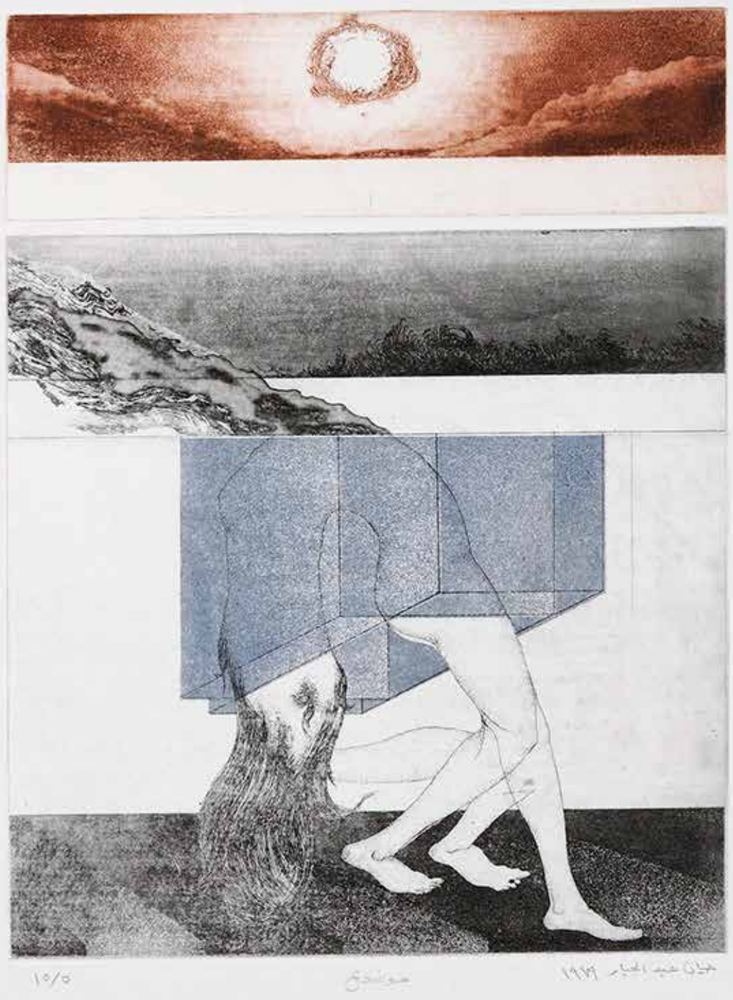


الفنان عمار داود . 1978

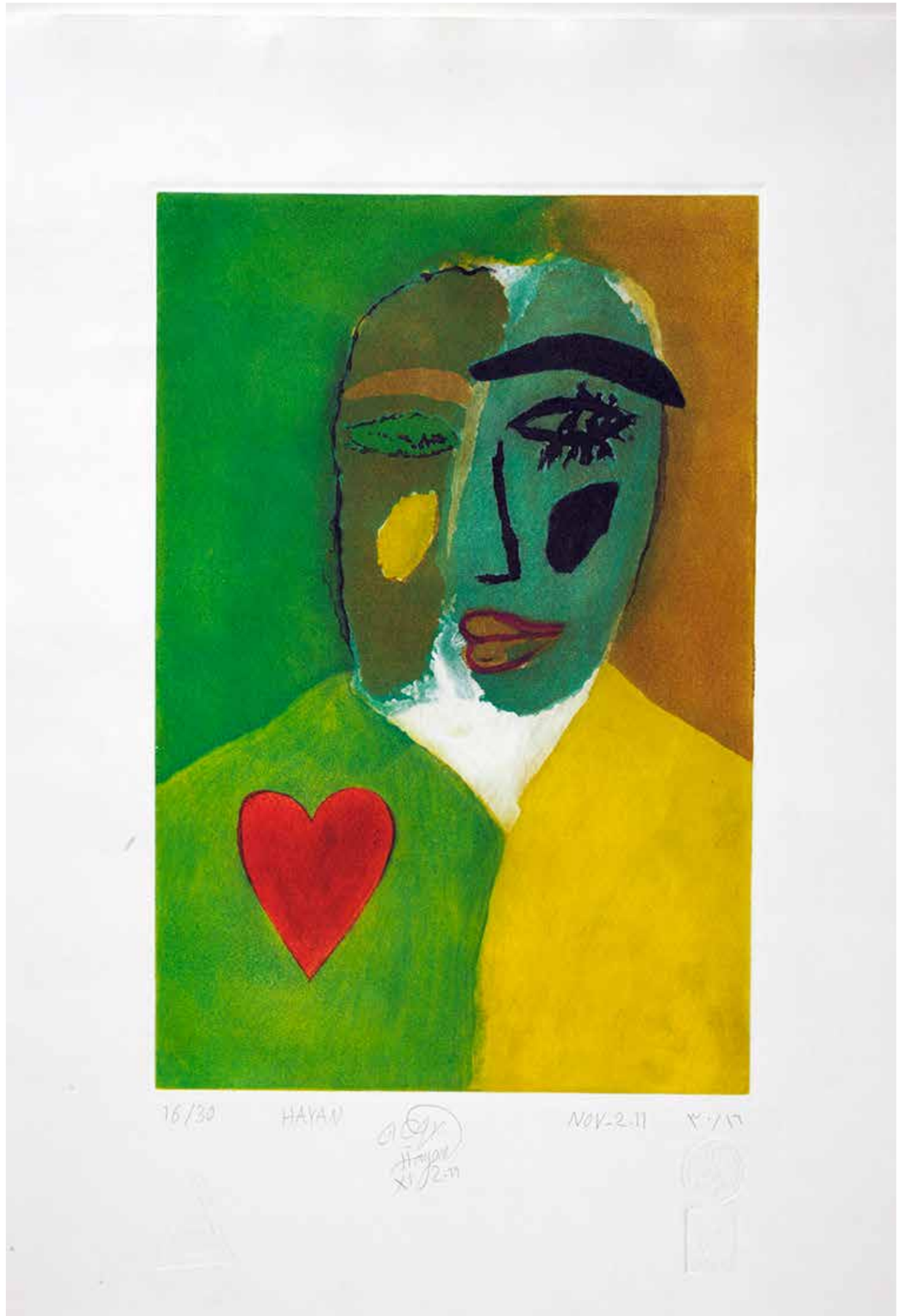
الفنان مظهر أحمد . 1979



الفنان مظهر أحمد . 1979

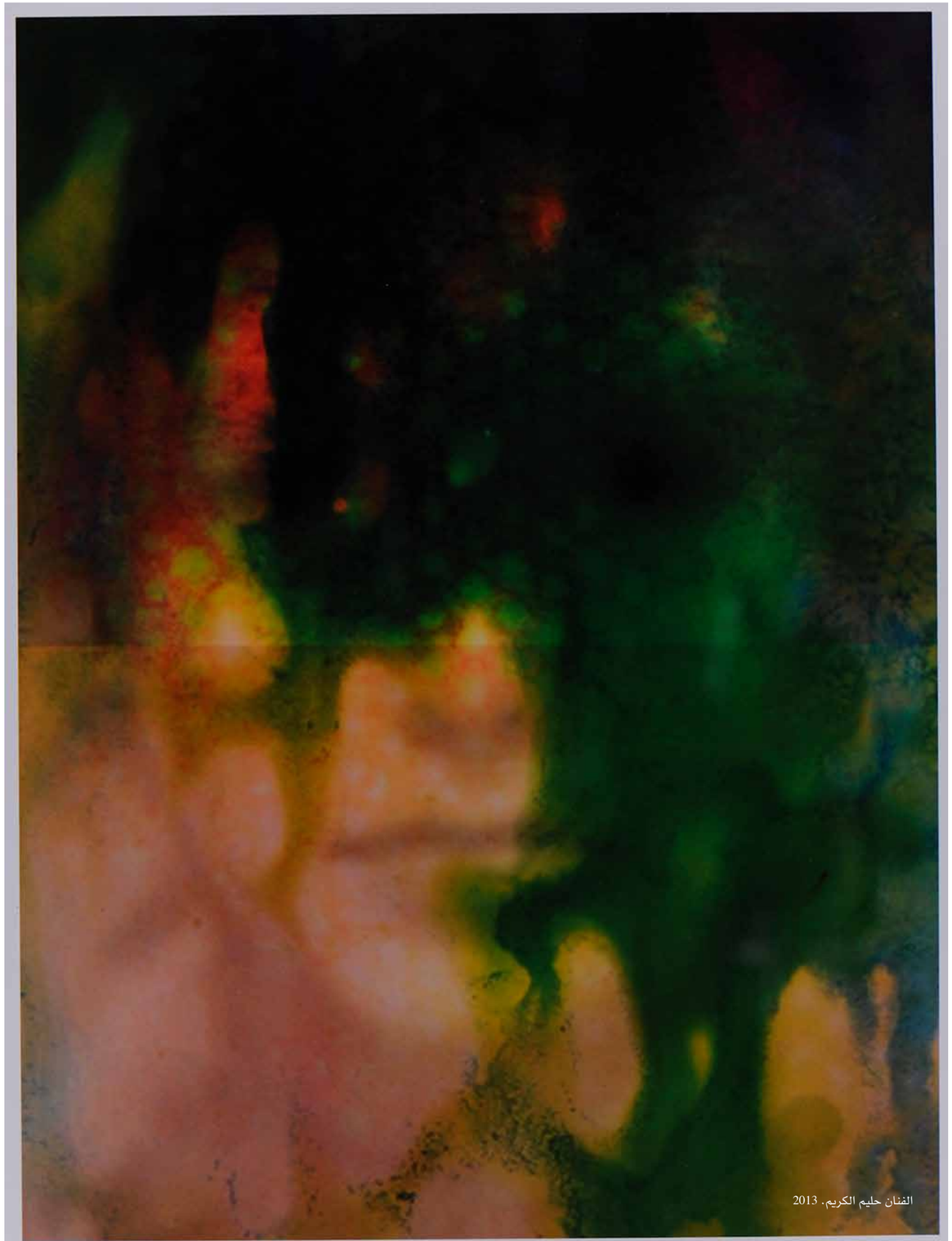


الفنان حيان عبد الجبار . 1979

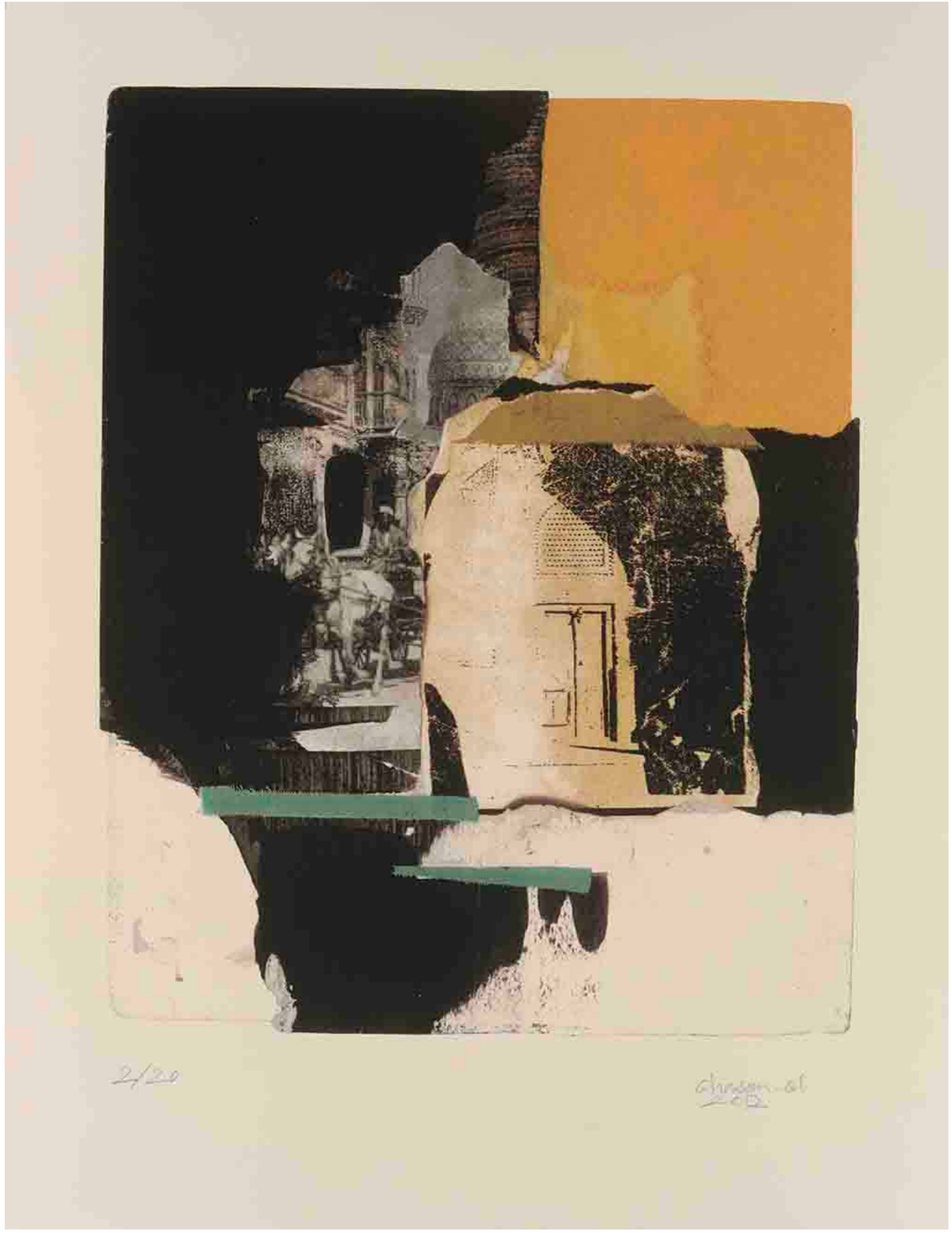


الفنان حيان عبد الجبار. 2011

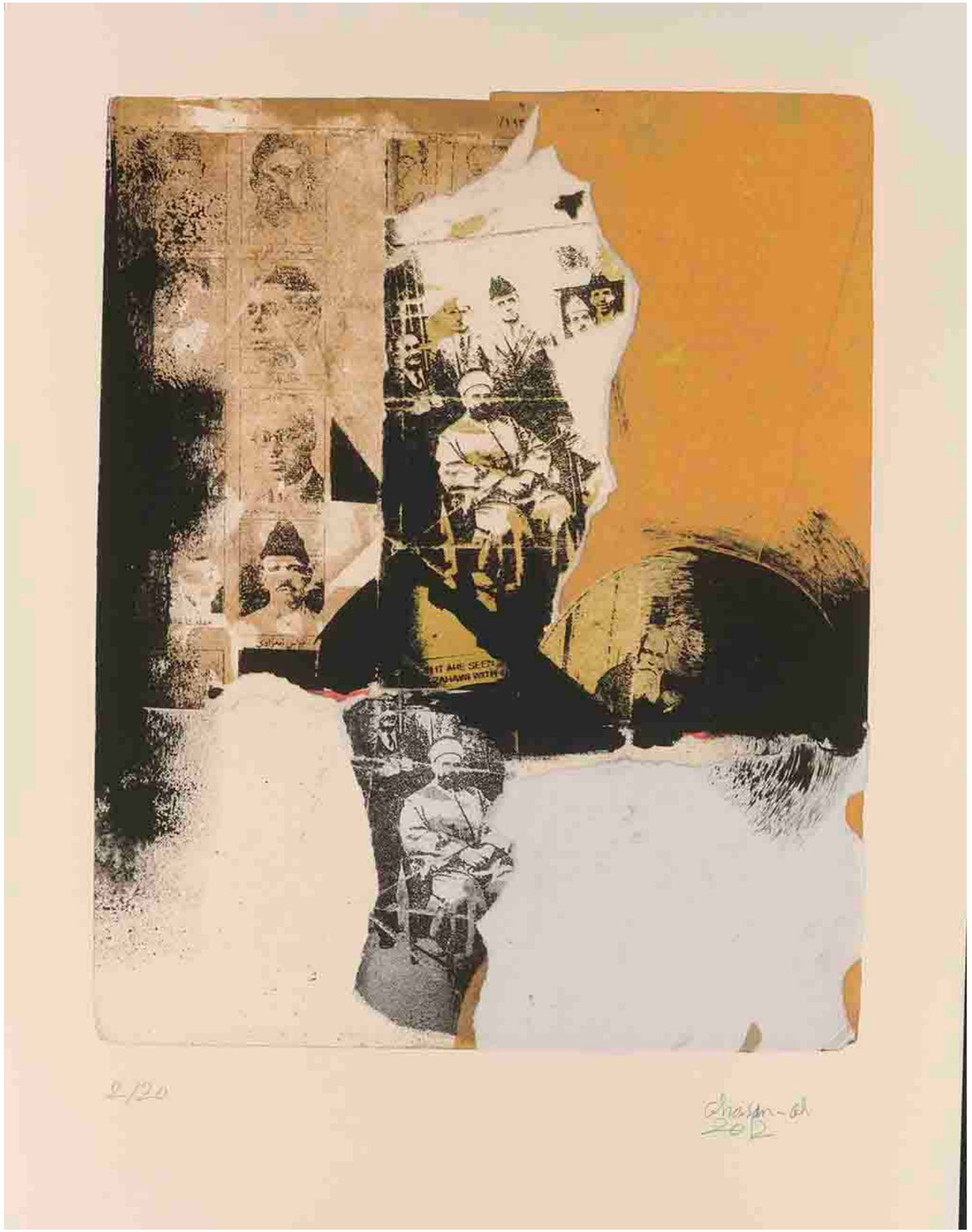
الفنان حليم الكريم. 2012



الفنان حليم الكريم. 2013

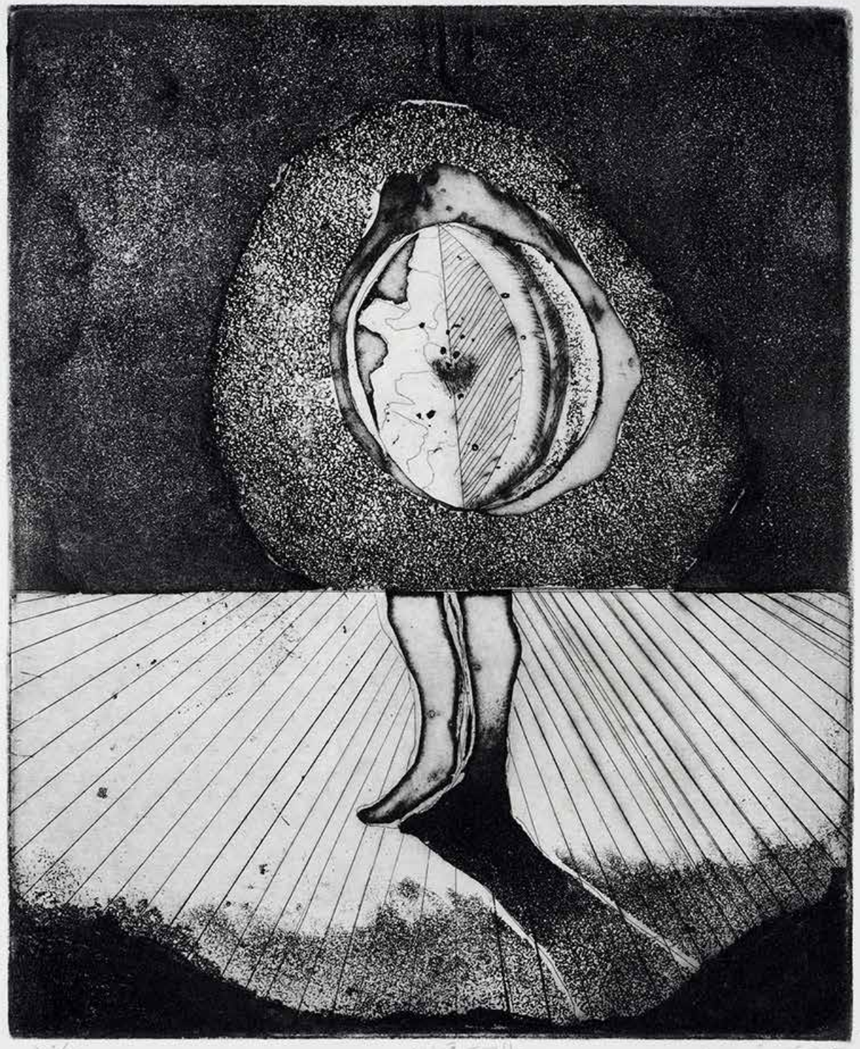


الفنان غسان غائب. 2012



الفنان غسان غائب. 2012

الفنان فاخر محمد. 1999

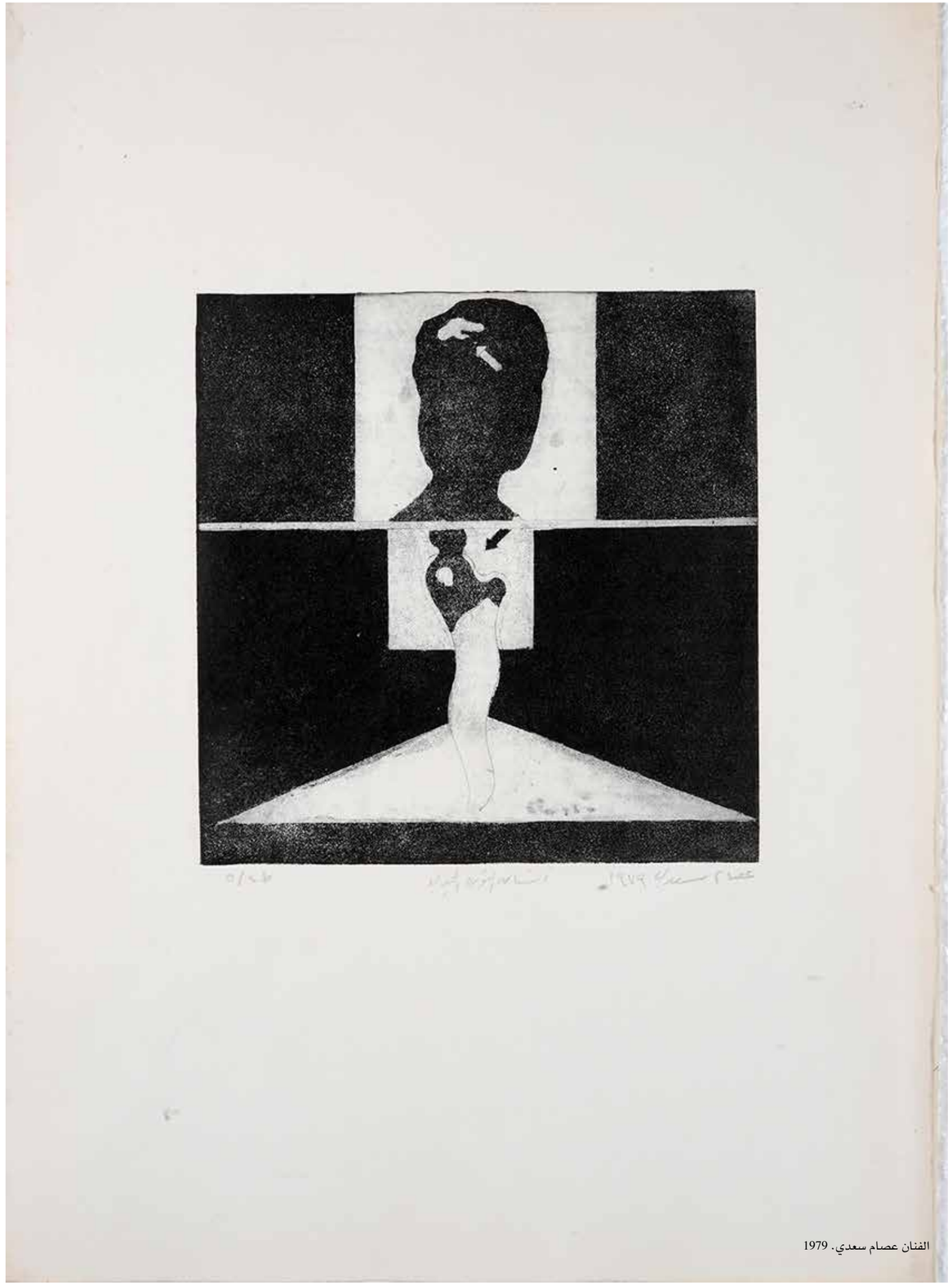


الفنان حسن عبود . 1978

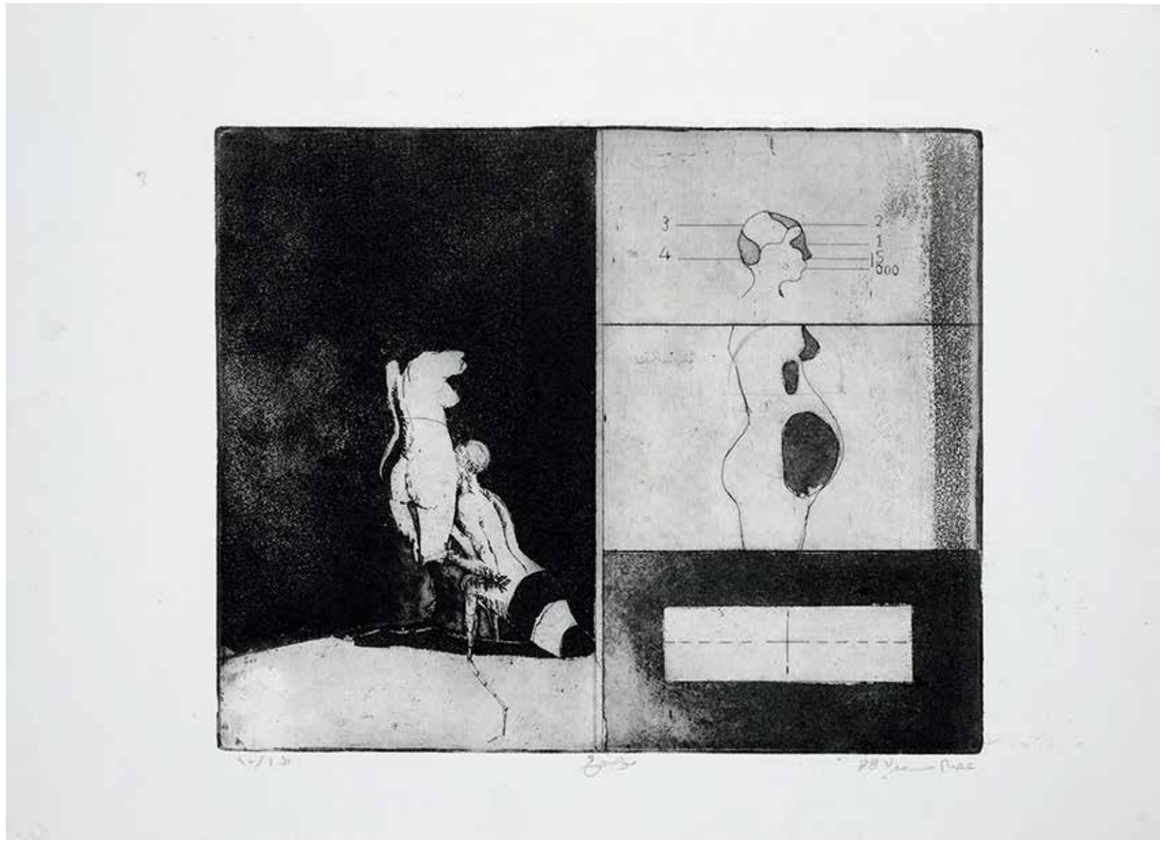
الفنان فاخر محمد . 2011

الفنان هاشم حنون. 2005

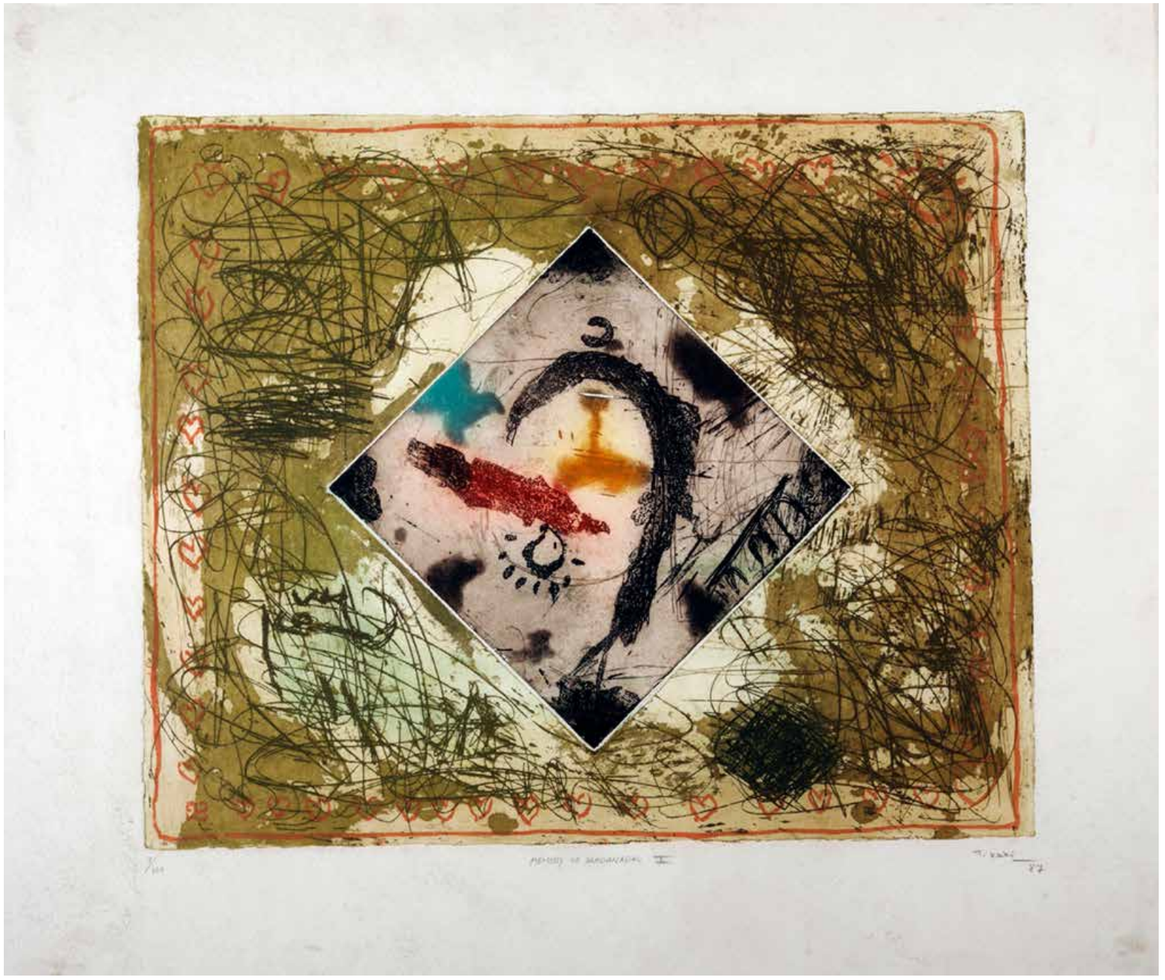
الفنان حسين الطائي. 2012



الفنان عصام سعدي. 1979

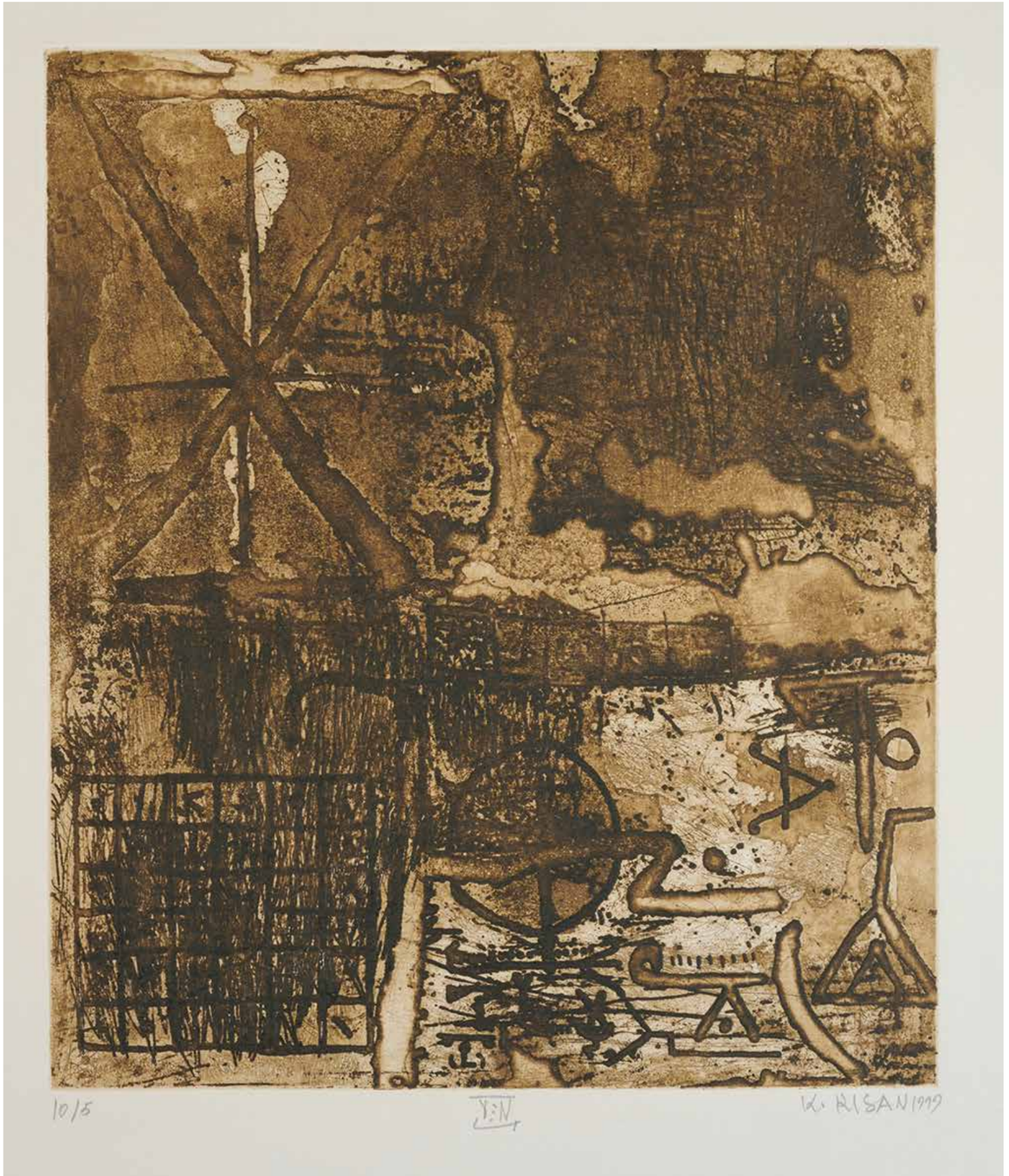


الفنان عصام سعدي. 1978



الفنان جعفر كاكي. 1987

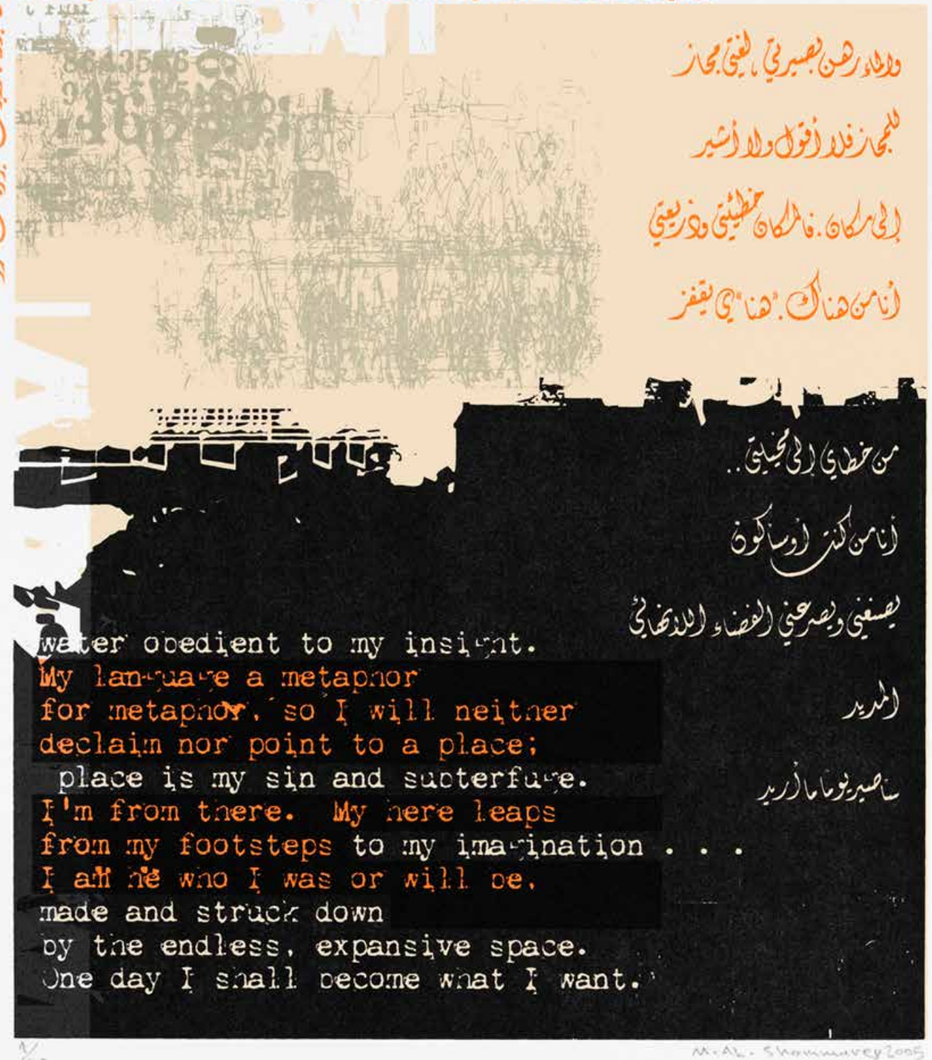
الفنان جعفر كاكي. 1987



الفنان كريم رسن. 1999

الفنان خالد وهل. 2012

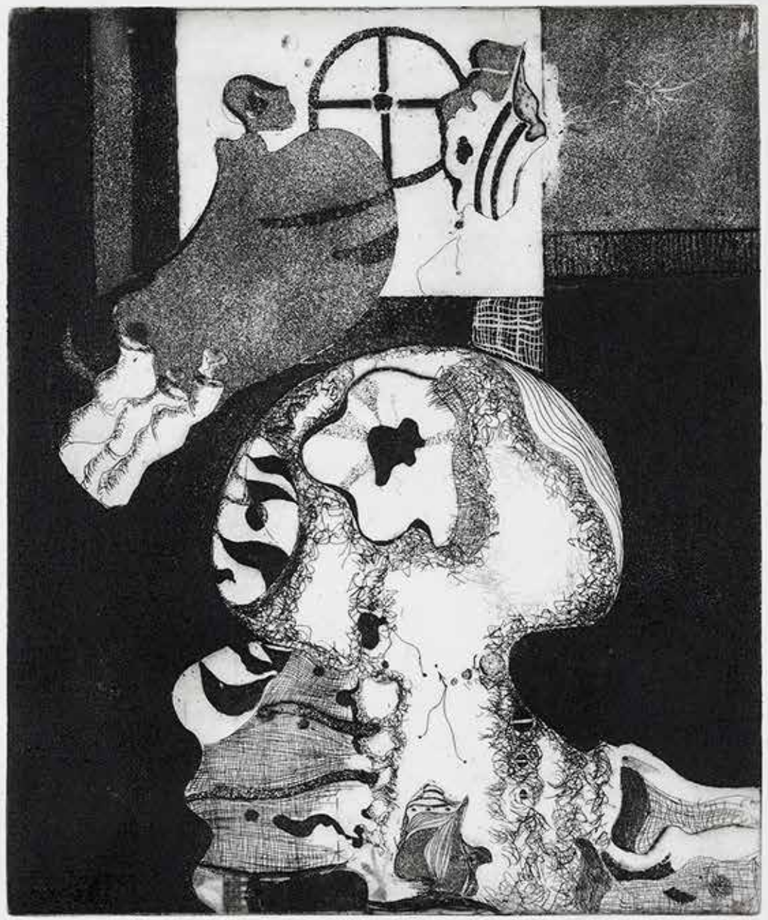
الفنان خالد وهل. 2013

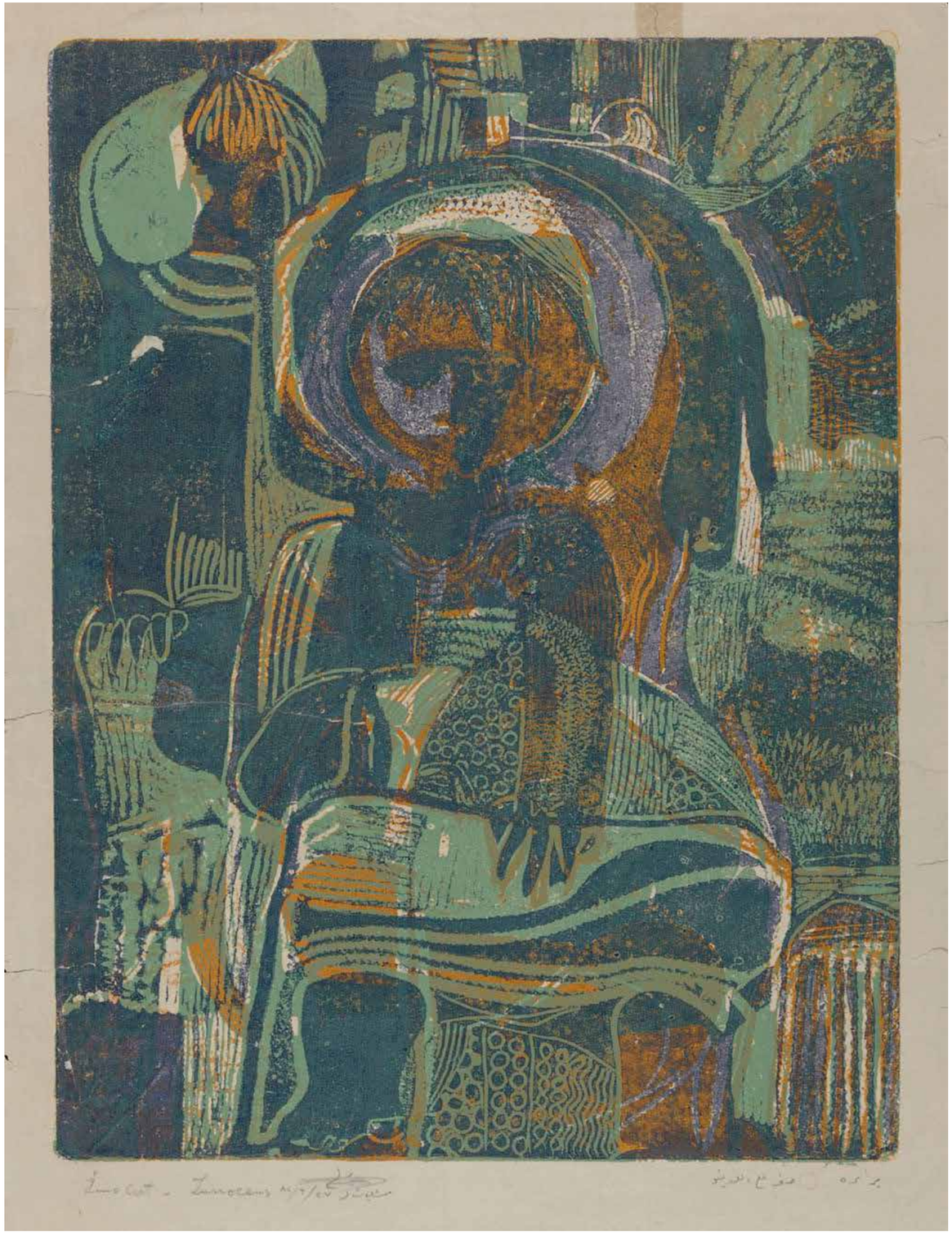


الفنان محمد الشمري، 2005

A.P. 4/10

الفنان منهل الدباغ. 1979

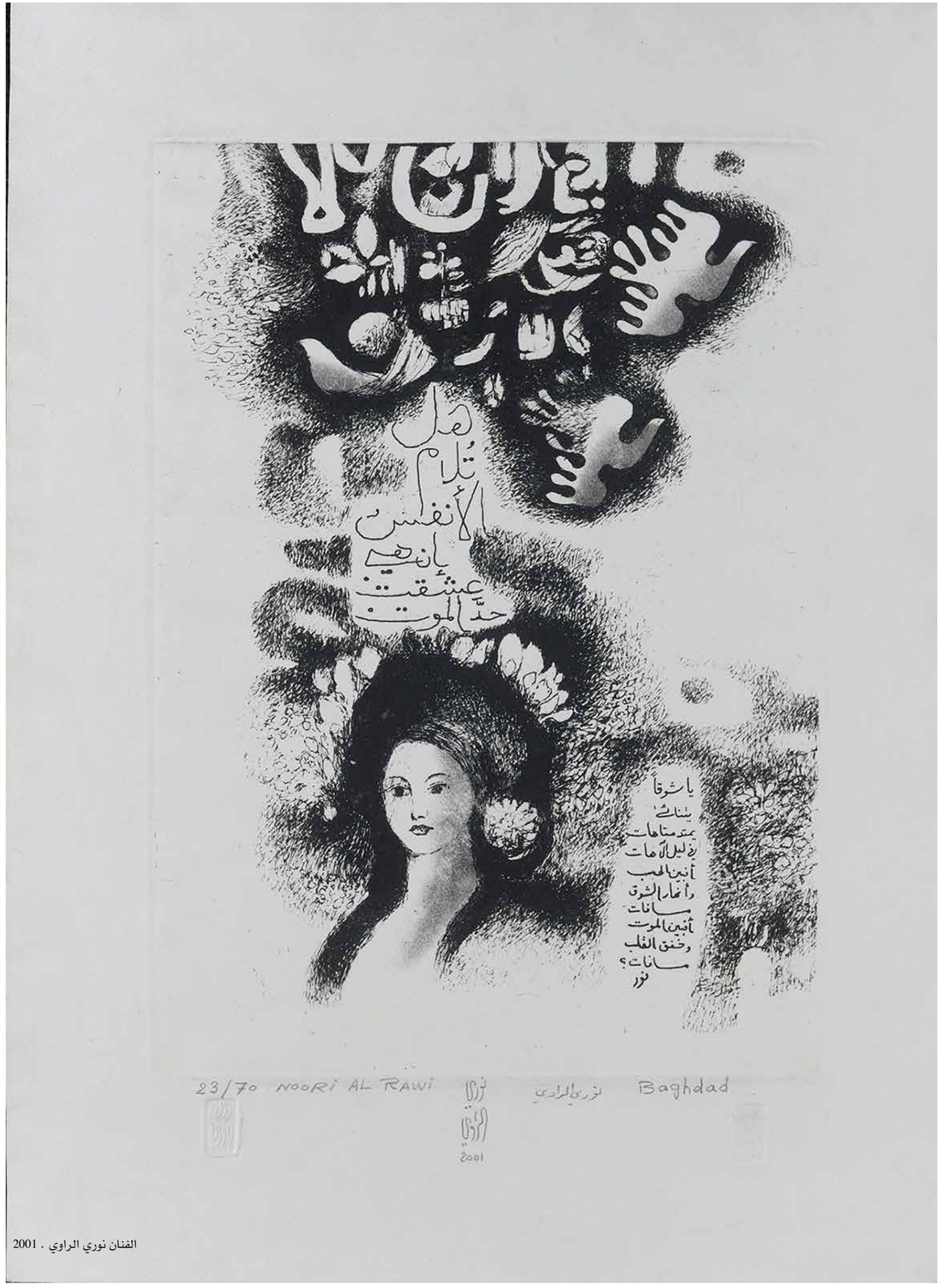




الفنان محمد علي شاكر. 1982

الفنان محمد علي شاكر. 1990

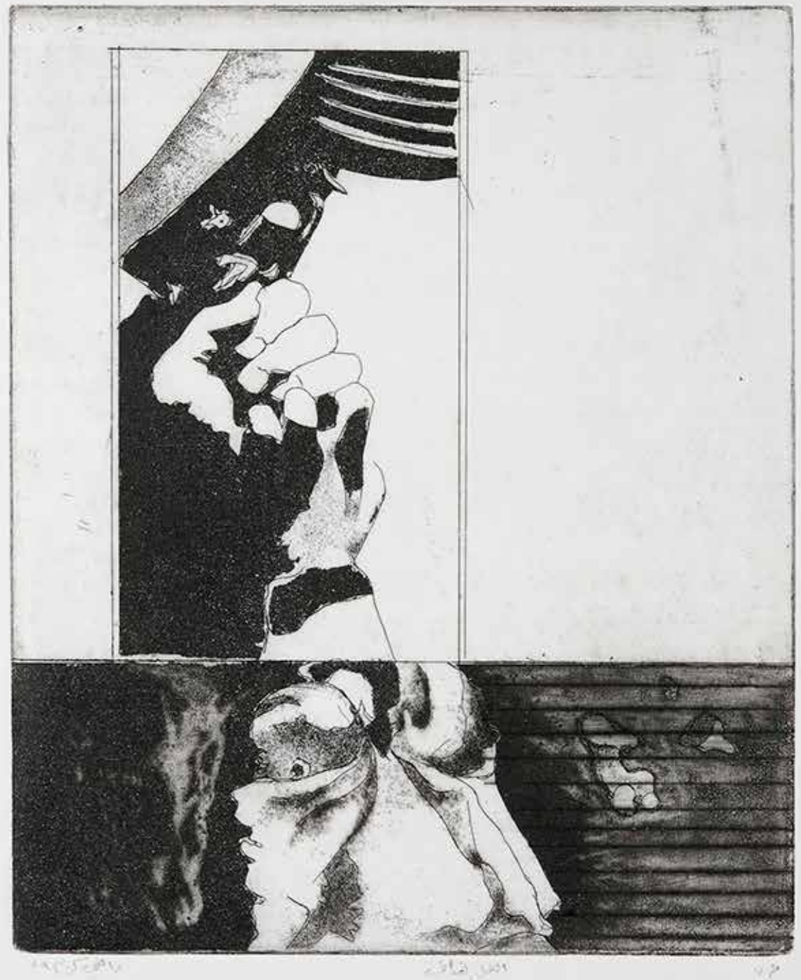
الفنان نوري الراوي . 2009



الفنان نوري الراوي . 2001

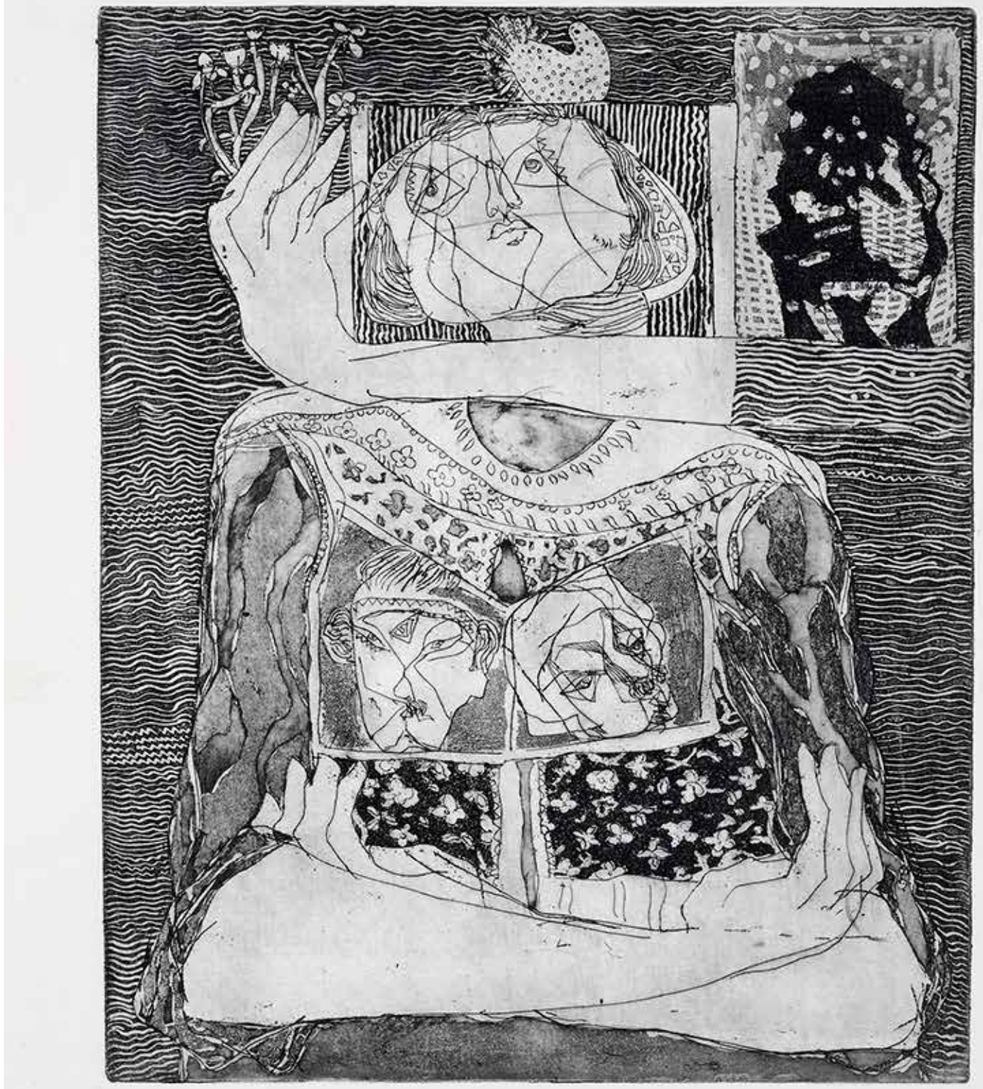
الفنان نزار يحيى. 2013

الفنان نزار يحيى. 1994



الفنان راضي كريم. 1978

الفنان راضي كريم. 1979

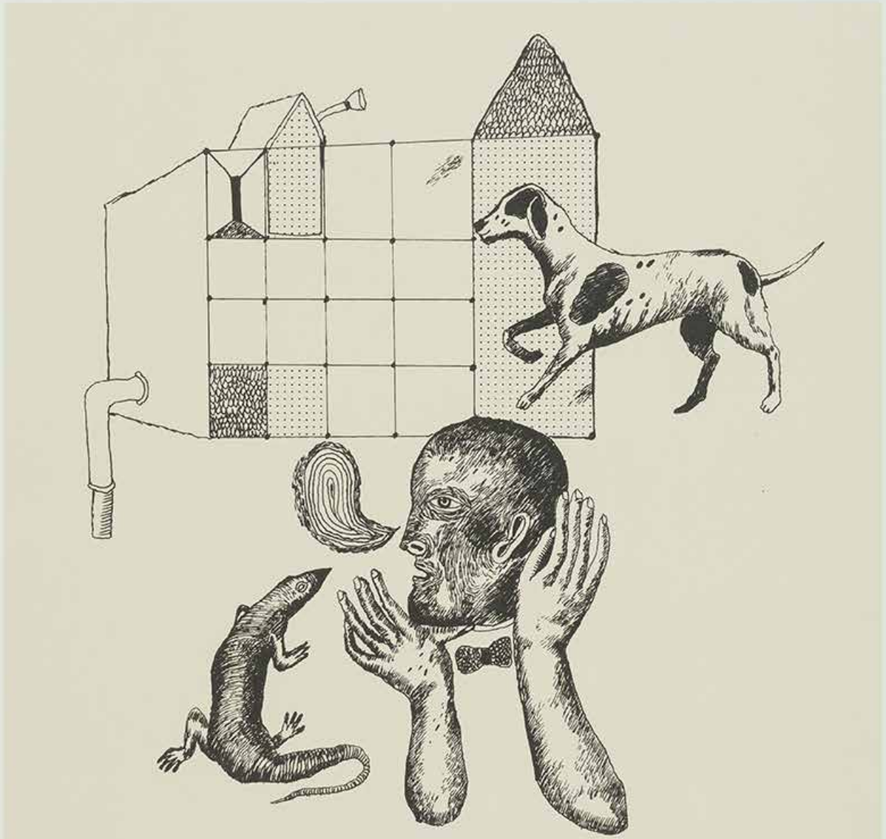


الفنان رمزي قطب الدين. 1978

الفنان رمزي قطب الدين. 1979

الفنان رشاد سليم. 1979

الفنان رشاد سليم. 1979



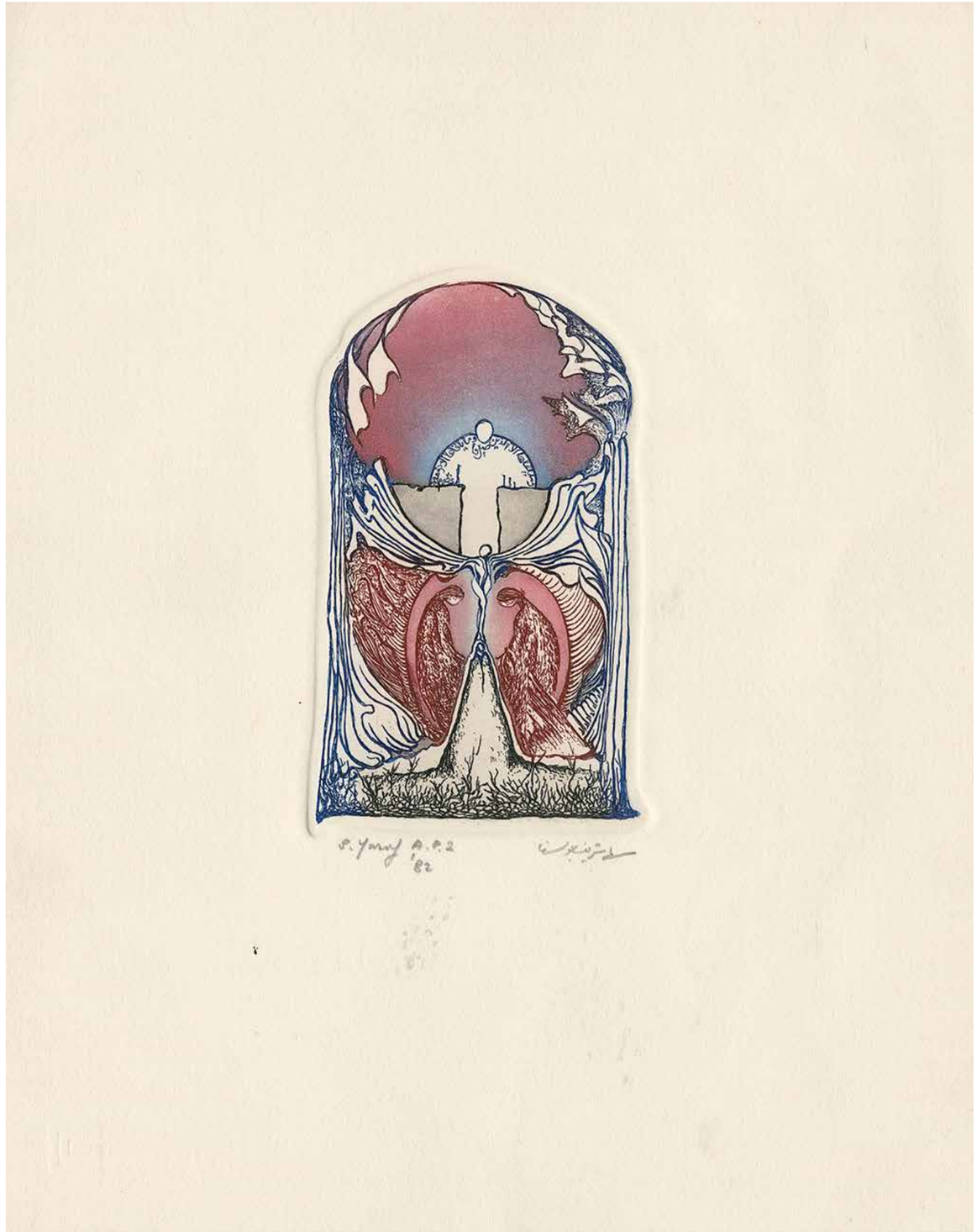
الفنان صدام الجميلي. 2018

الفنان سعيد فرحان. 1988

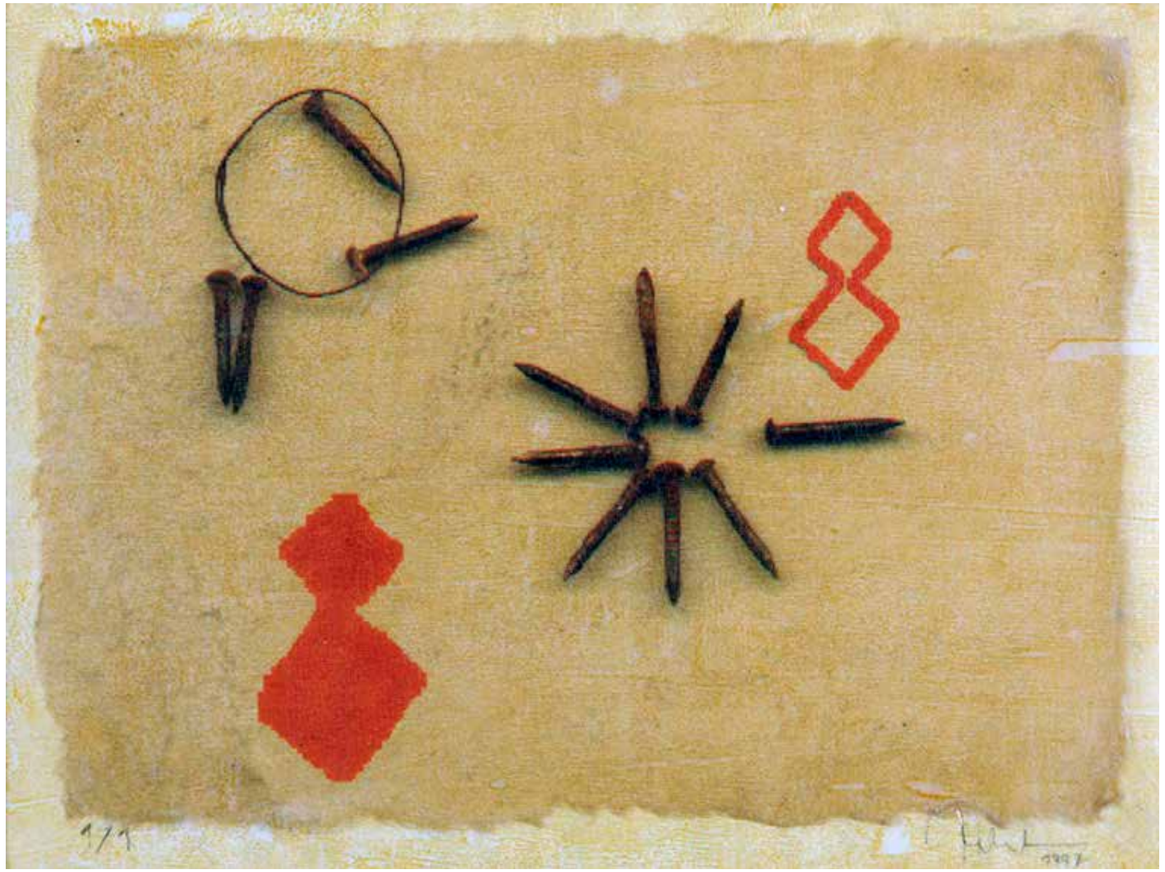
الفنان سامر اسامة. 1999

الفنان سامر اسامة. 1988

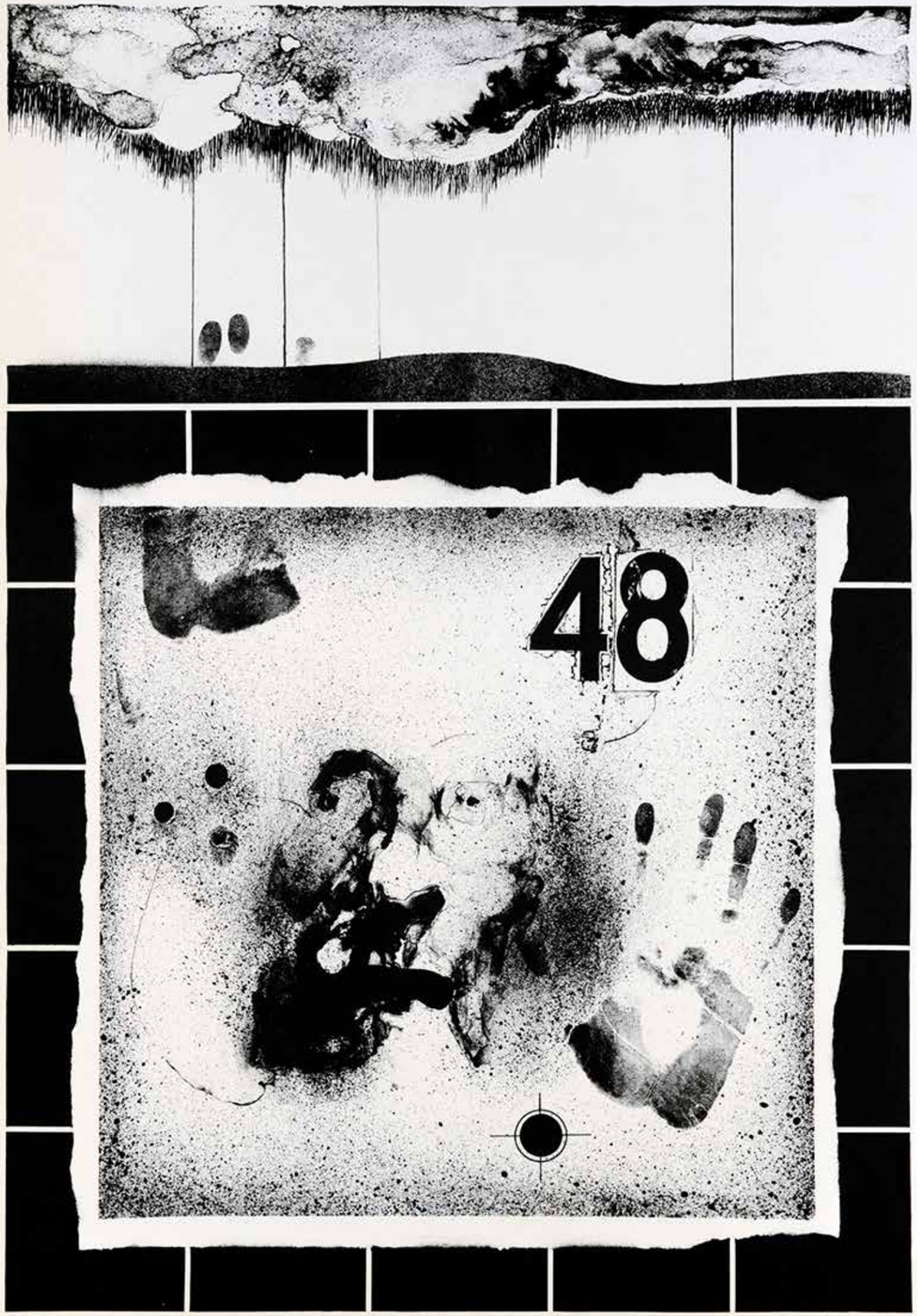
الفنانة شيرين. 2017



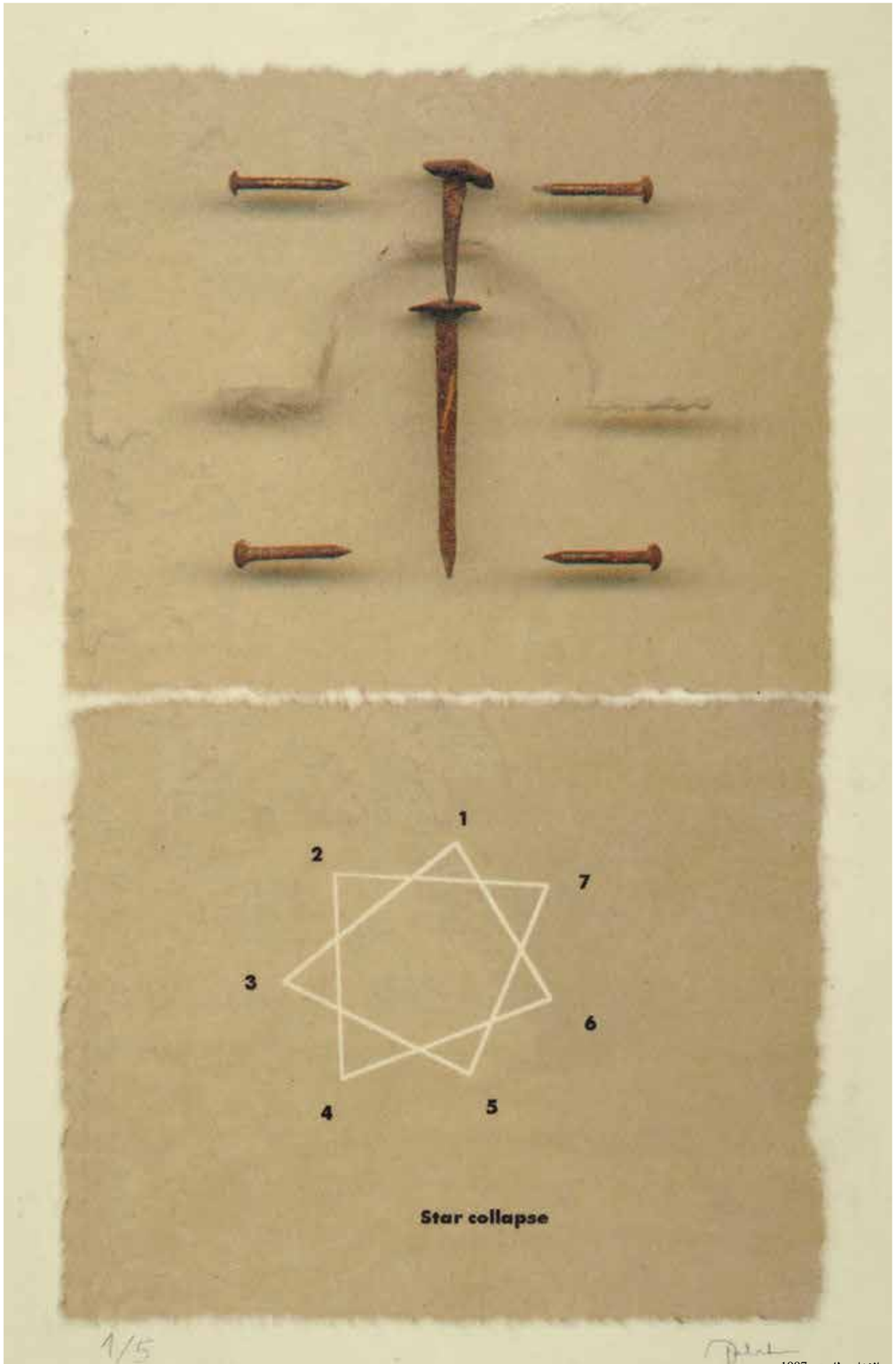
الفنانة سهى يوسف



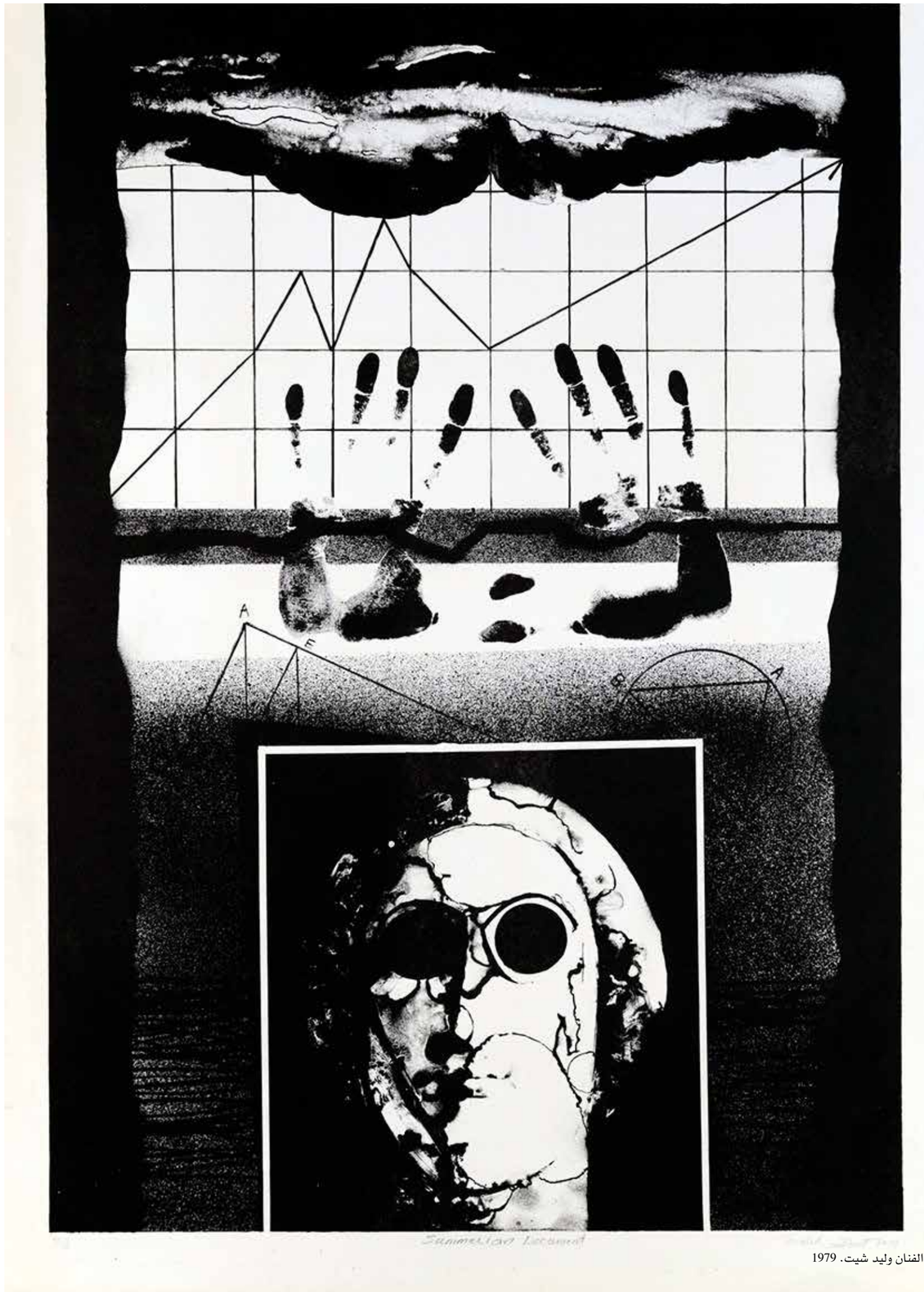
الفنان طلعت. 1997



الفنان وليد شيت. 1979



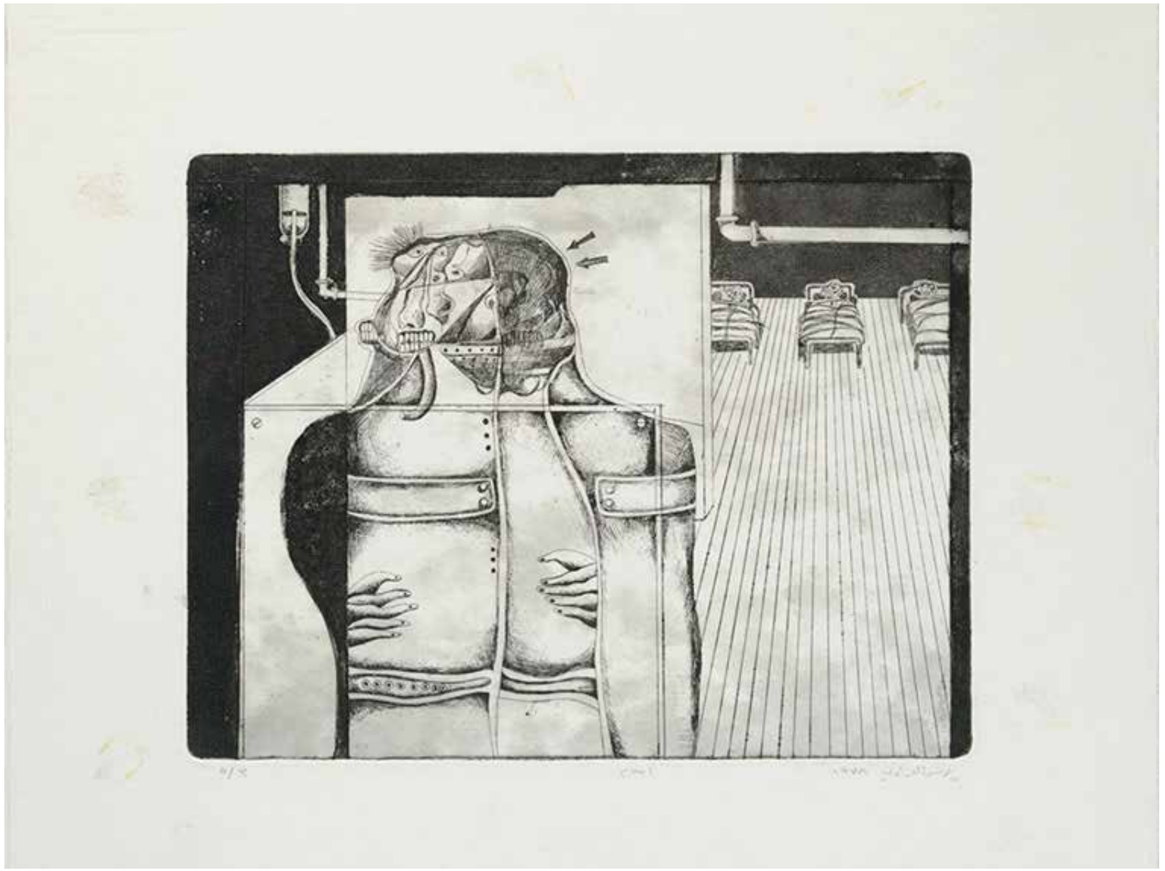
الفنان طلعت. 1997



الفنان وليد شيت. 1979

الفنان وليد سيتي. 2019

الفنان وليد سيتي. 1993

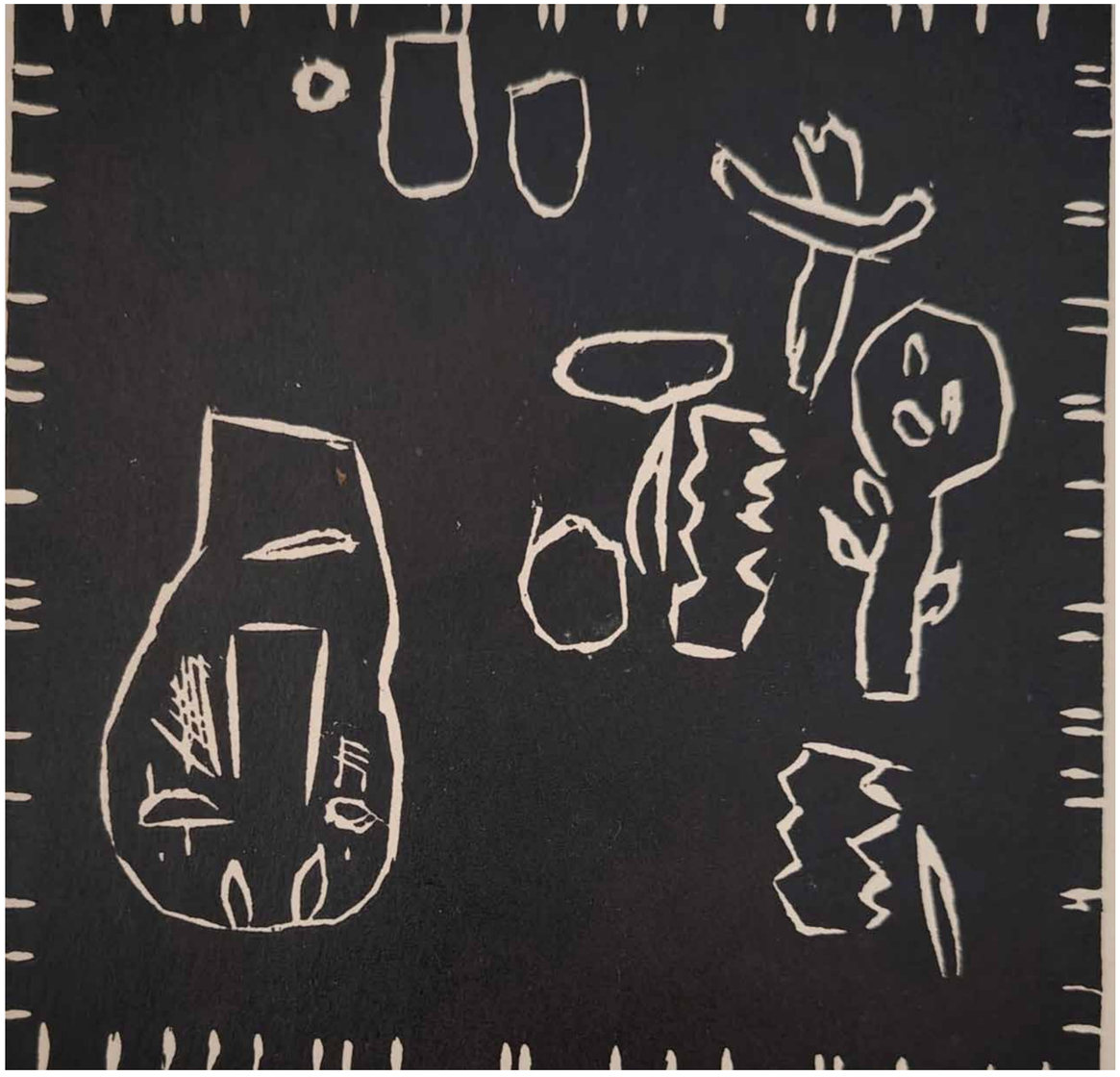


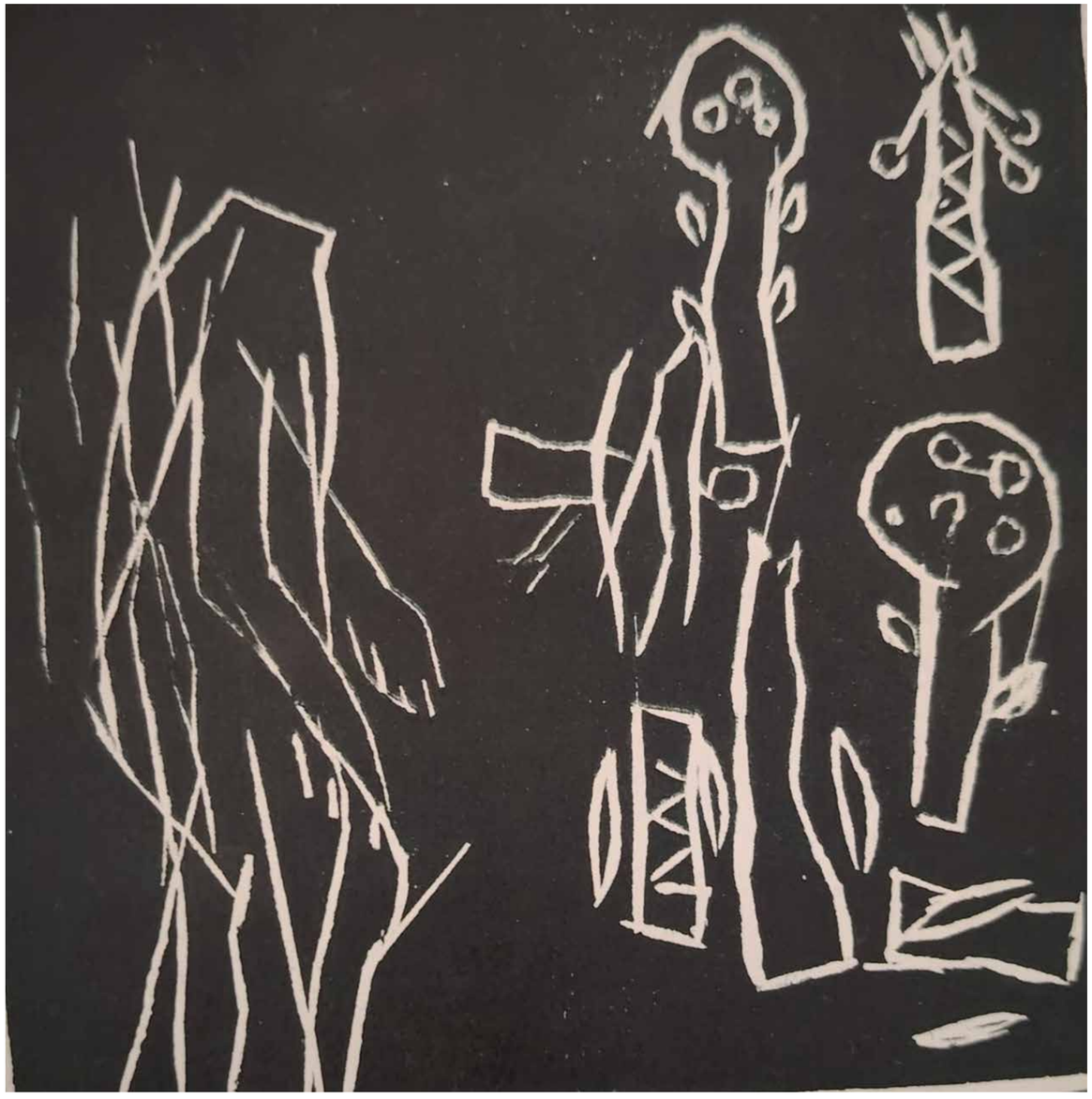
الفنان يونس العزاوي. 1978

الفنان حميد طاهر. 1980

الفنان صادق كويش. 1984

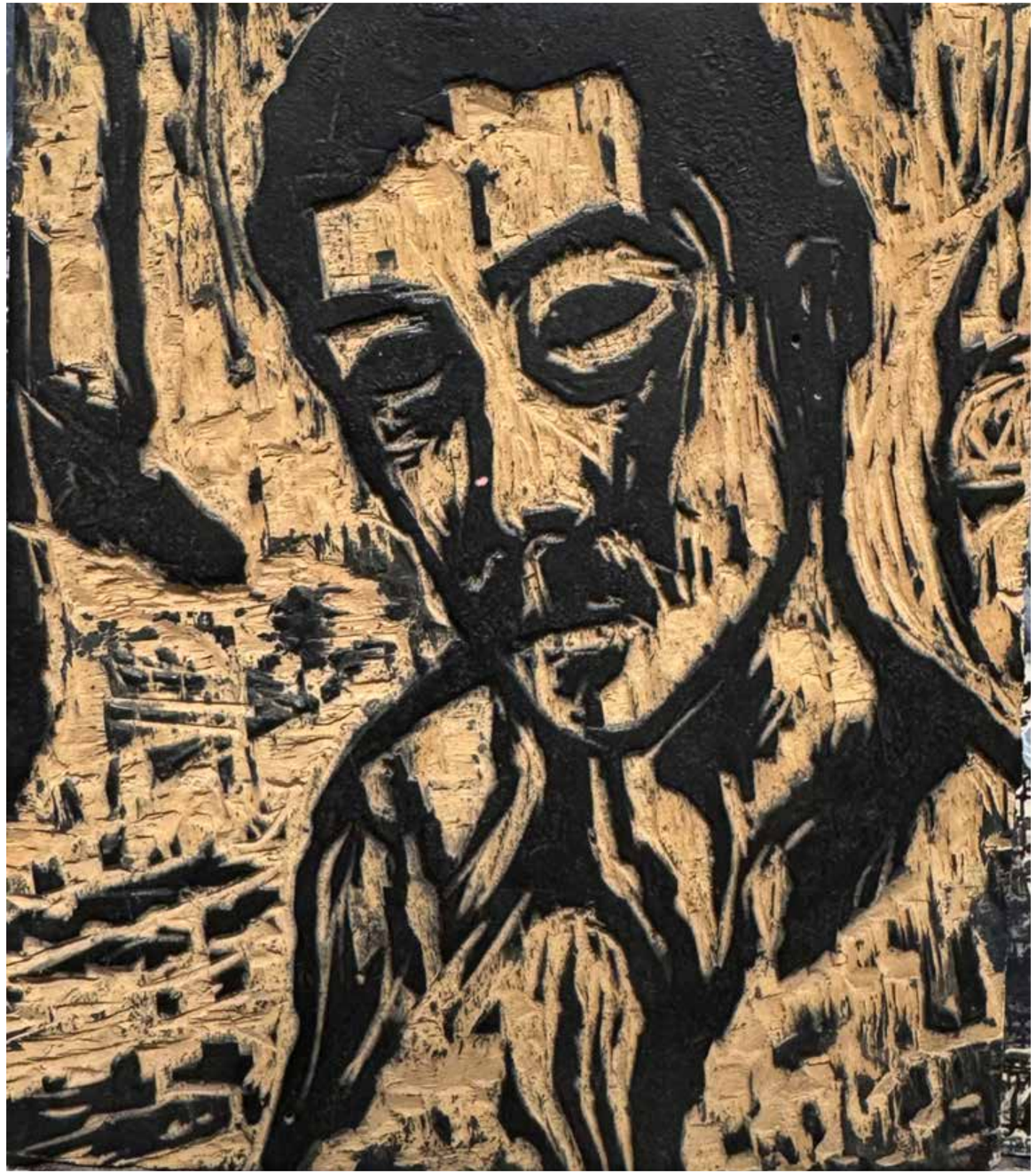
الفنان صادق كويش. 1985



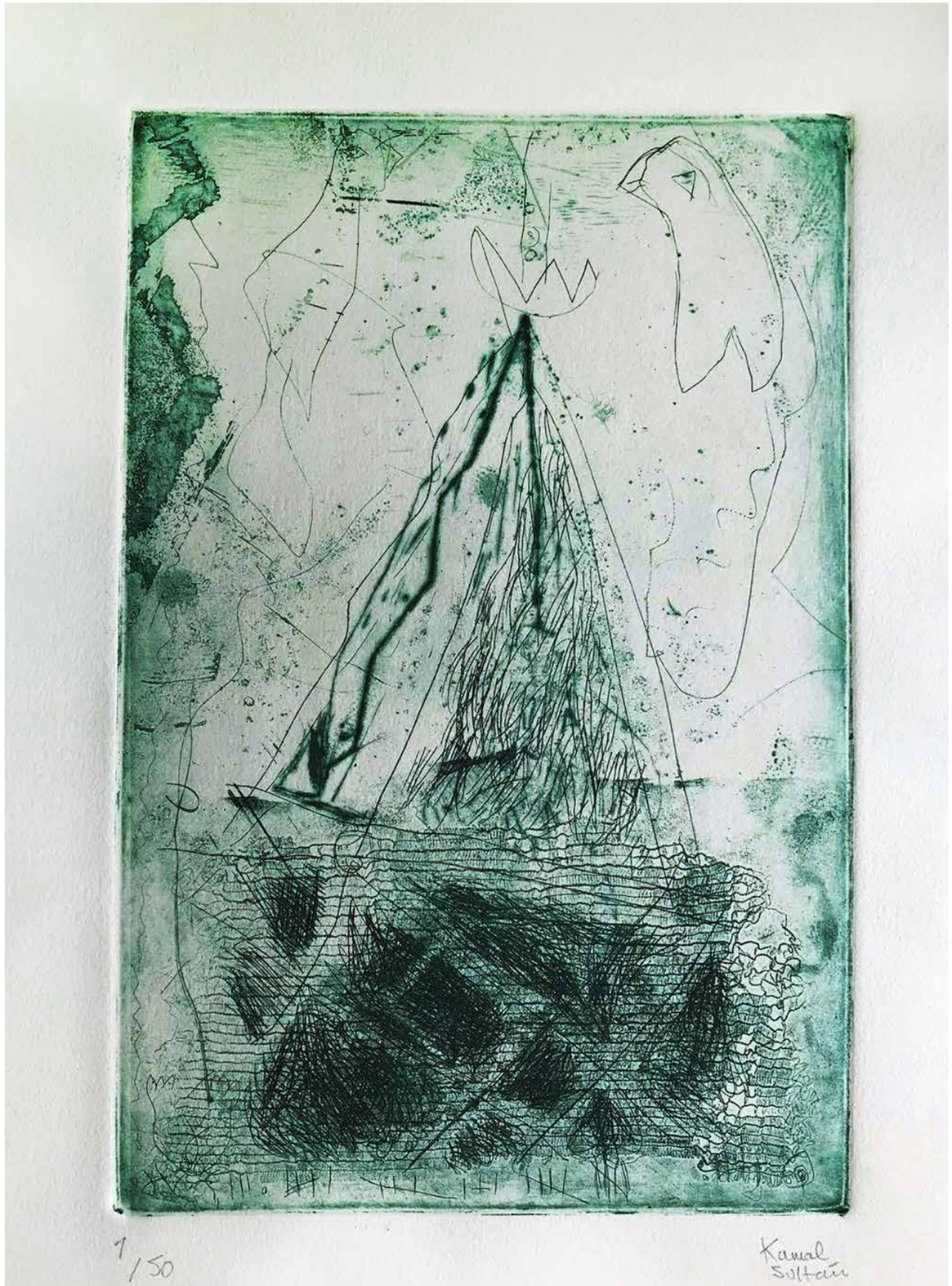


الفنان عاصم عبد الامير . 1997

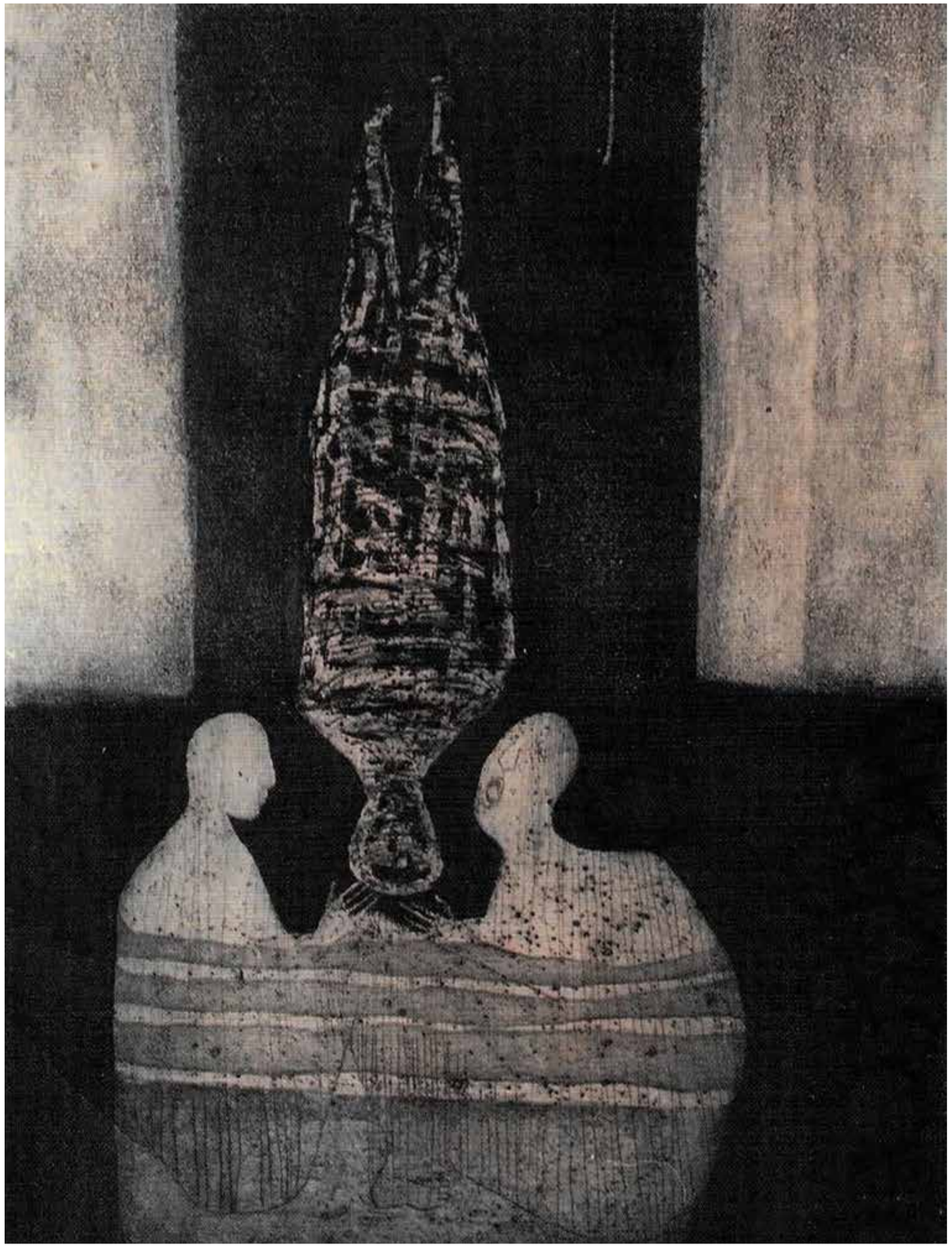
الفنان علي ال تاجر . 1986



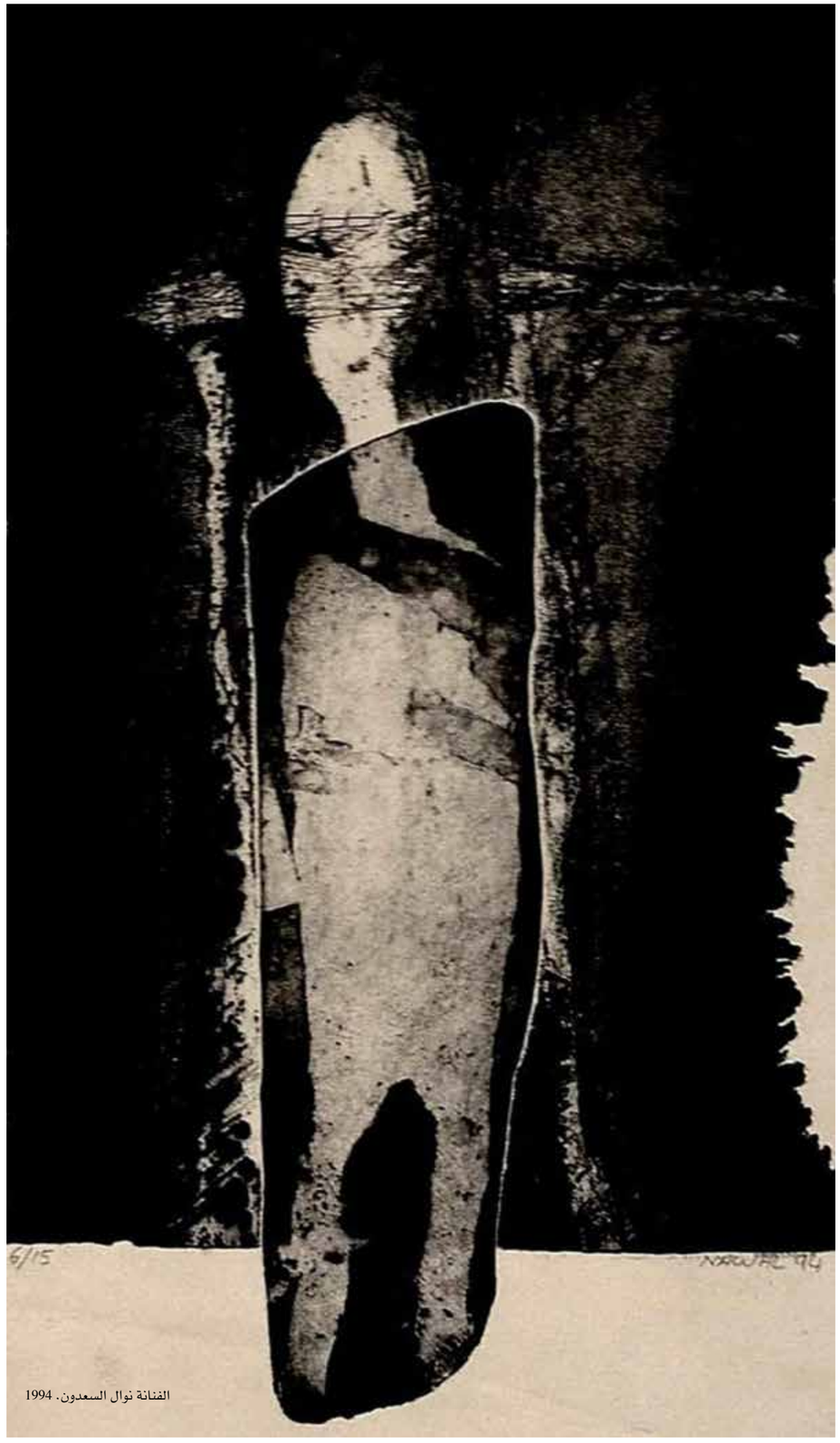
الفنان علي ال تاجر



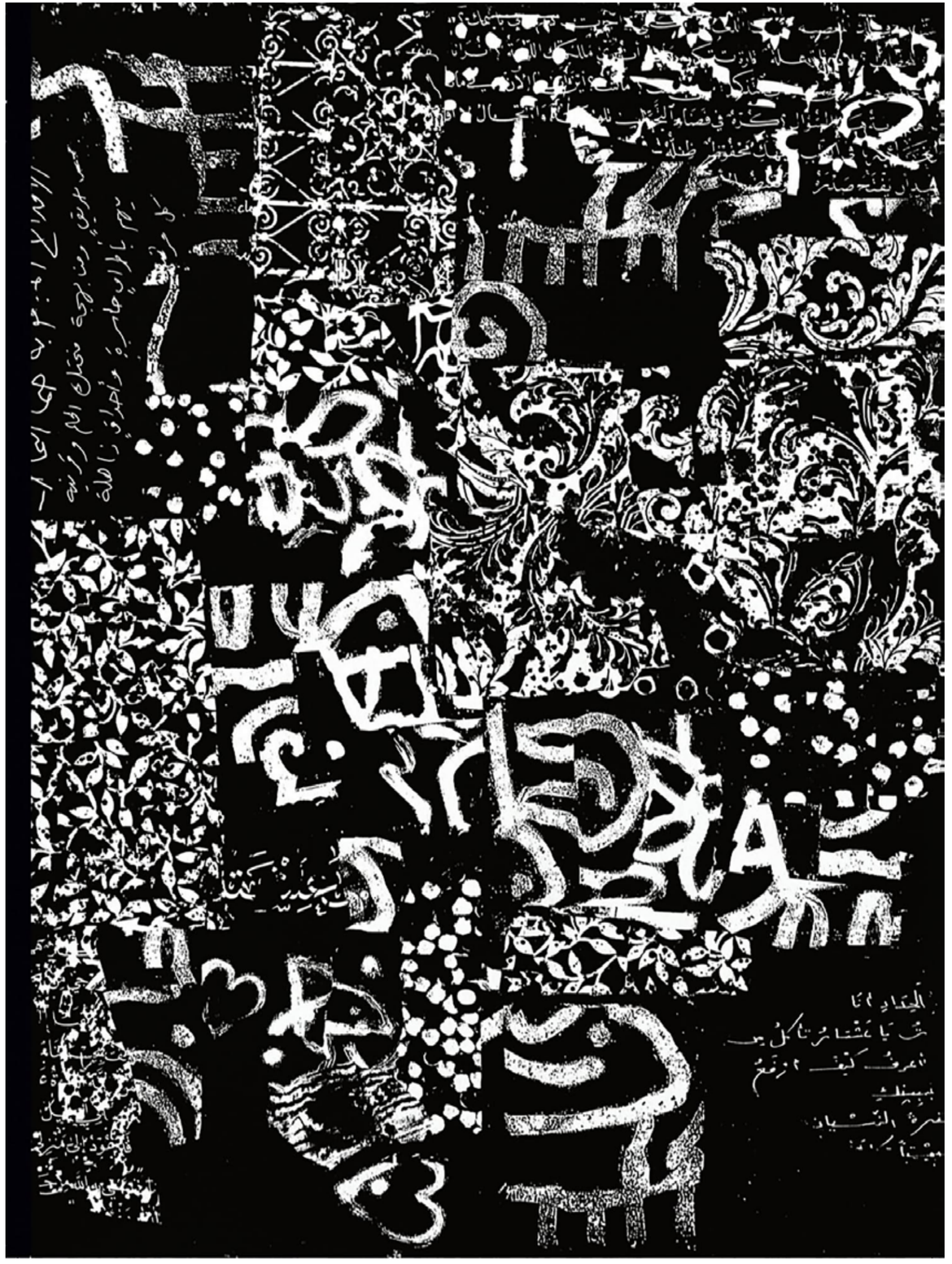
الفنان كمال سلطان



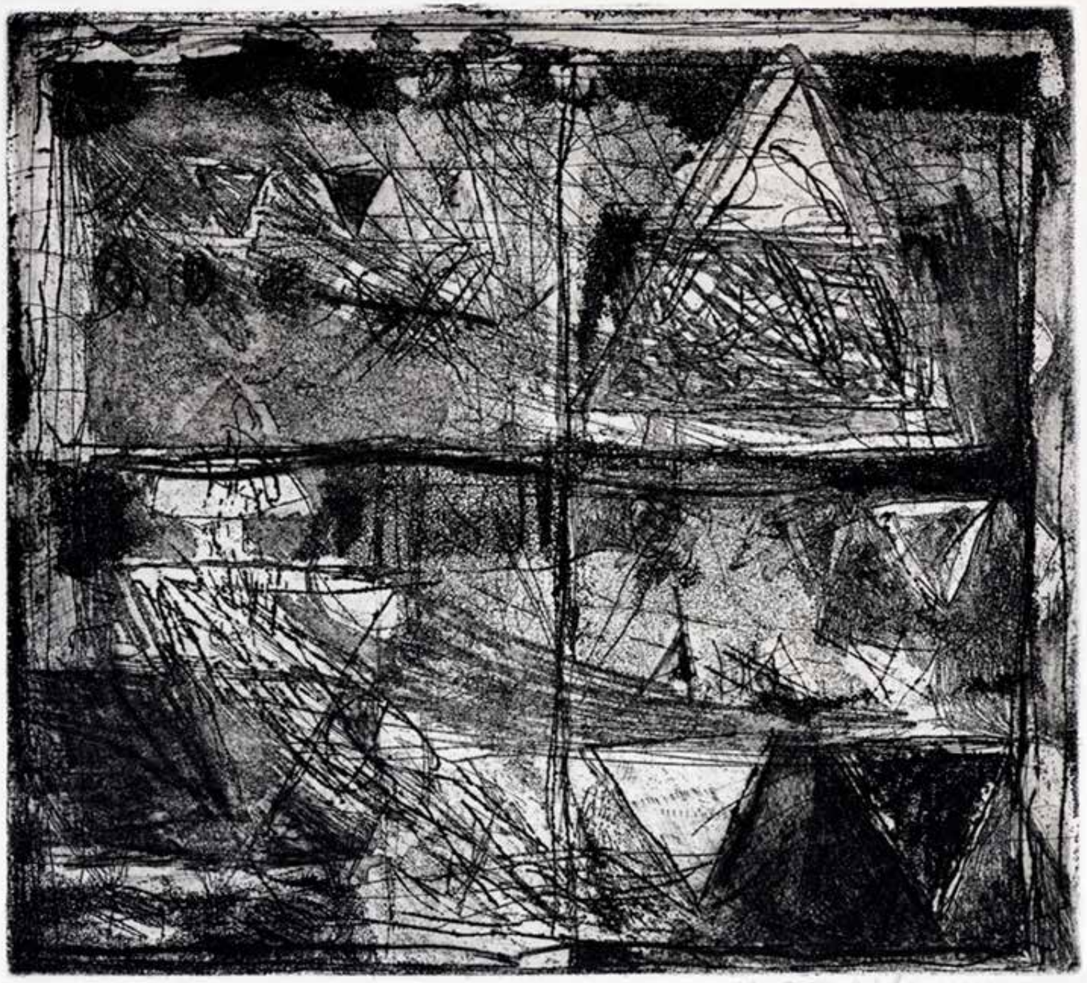
الفنانة نوال السعدون. 1980



الفنانة نوال السعدون. 1994



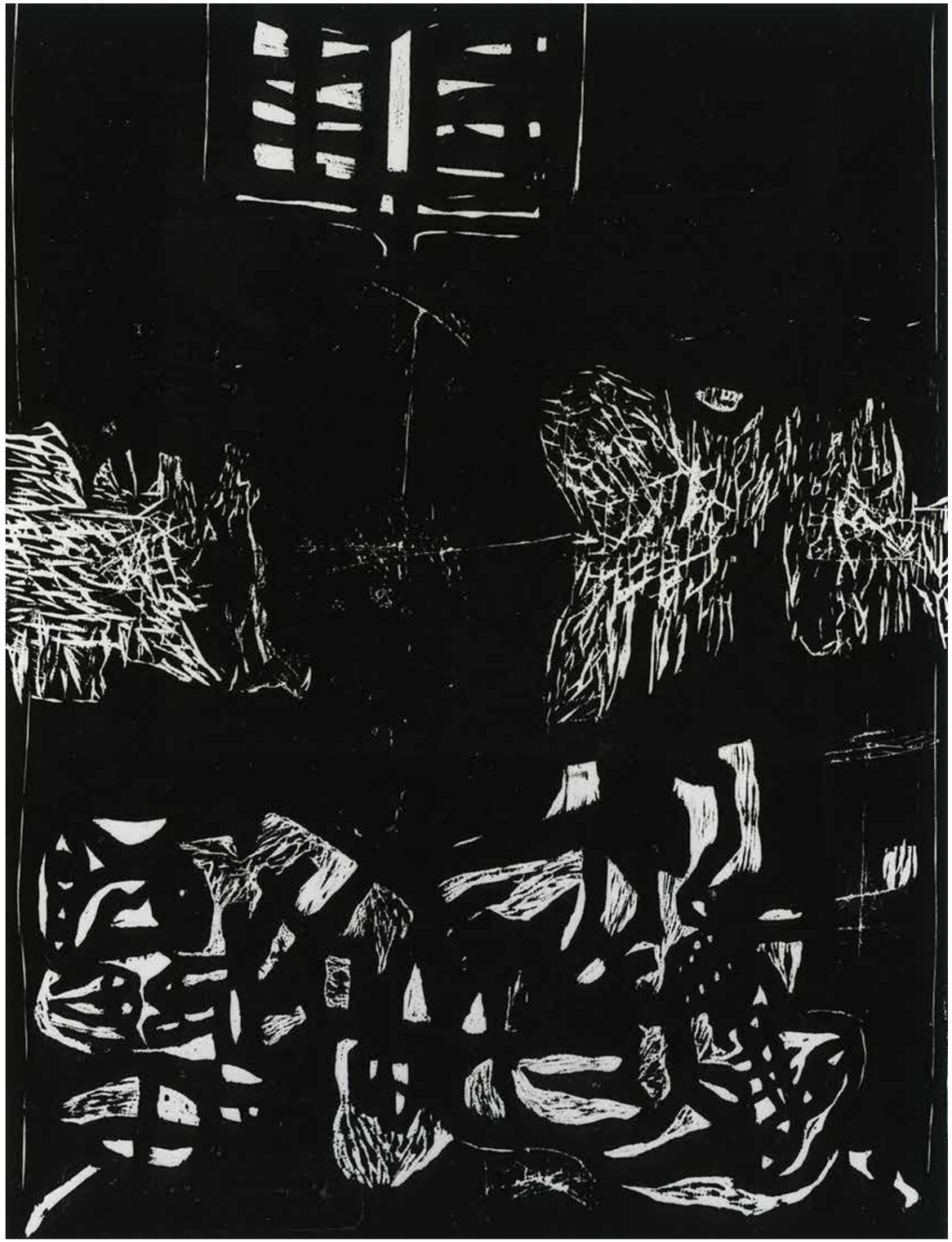
الفنان هيمت محمد علي. 2004

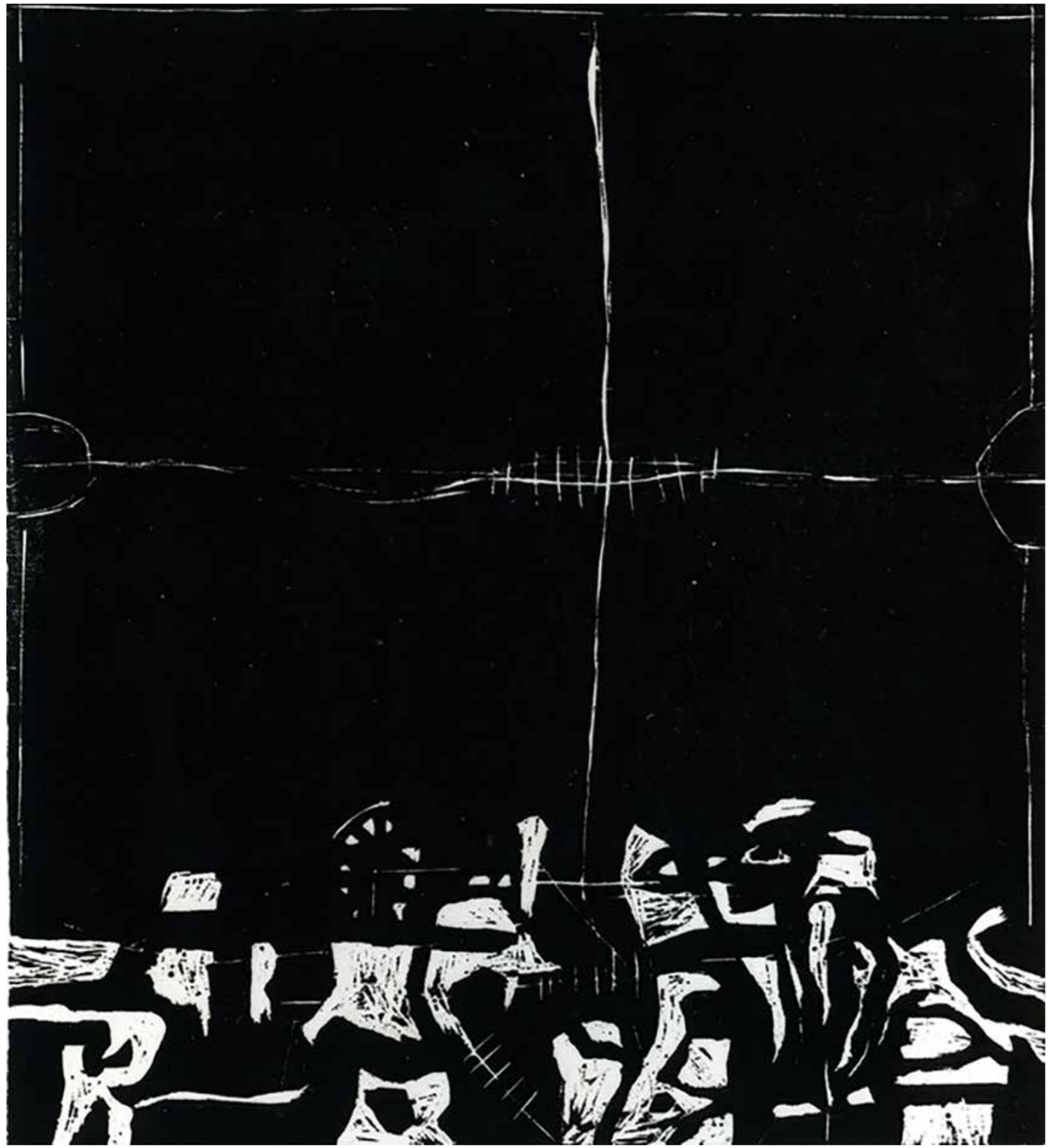


الفنان محمود العبيدي. 1991

الفنان محمود العبيدي. 2018

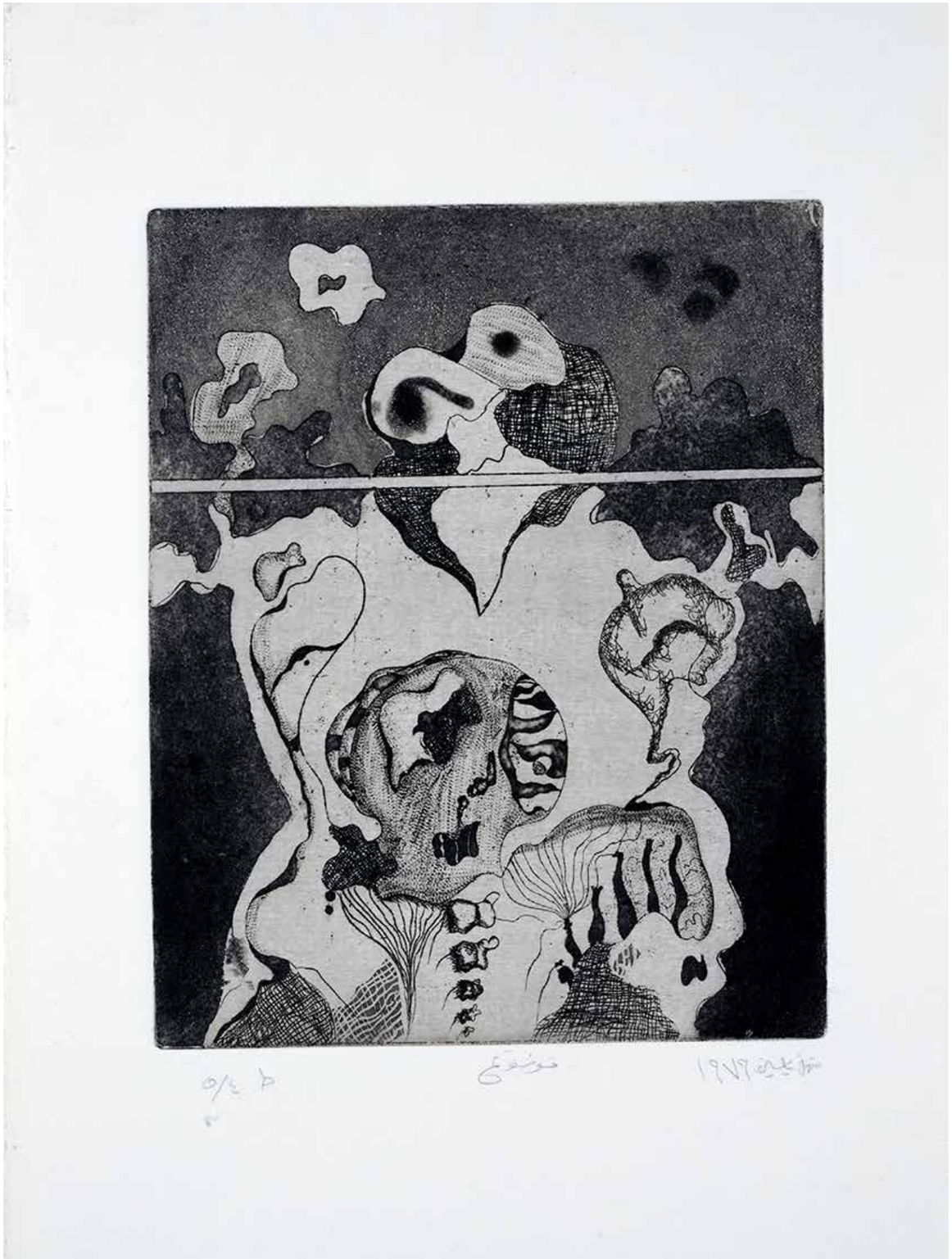
الفنان سعدي الكعبي. 2005



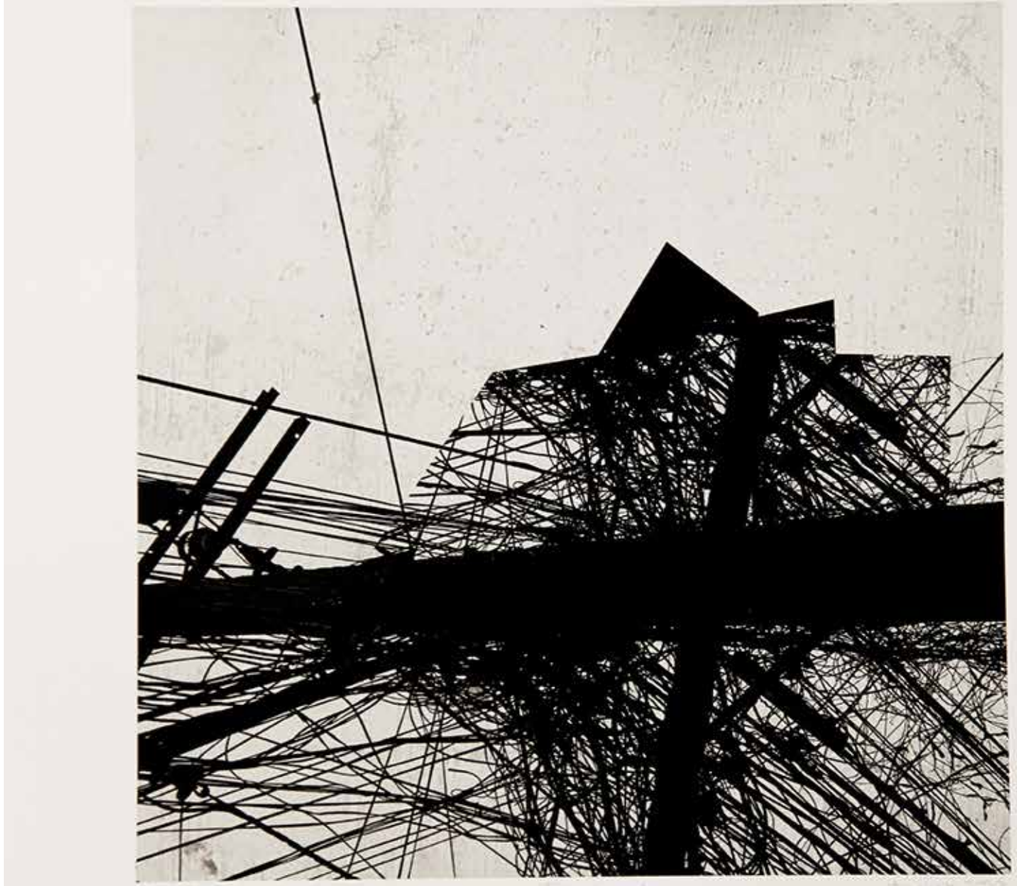


الفنان مدحت كاكائي

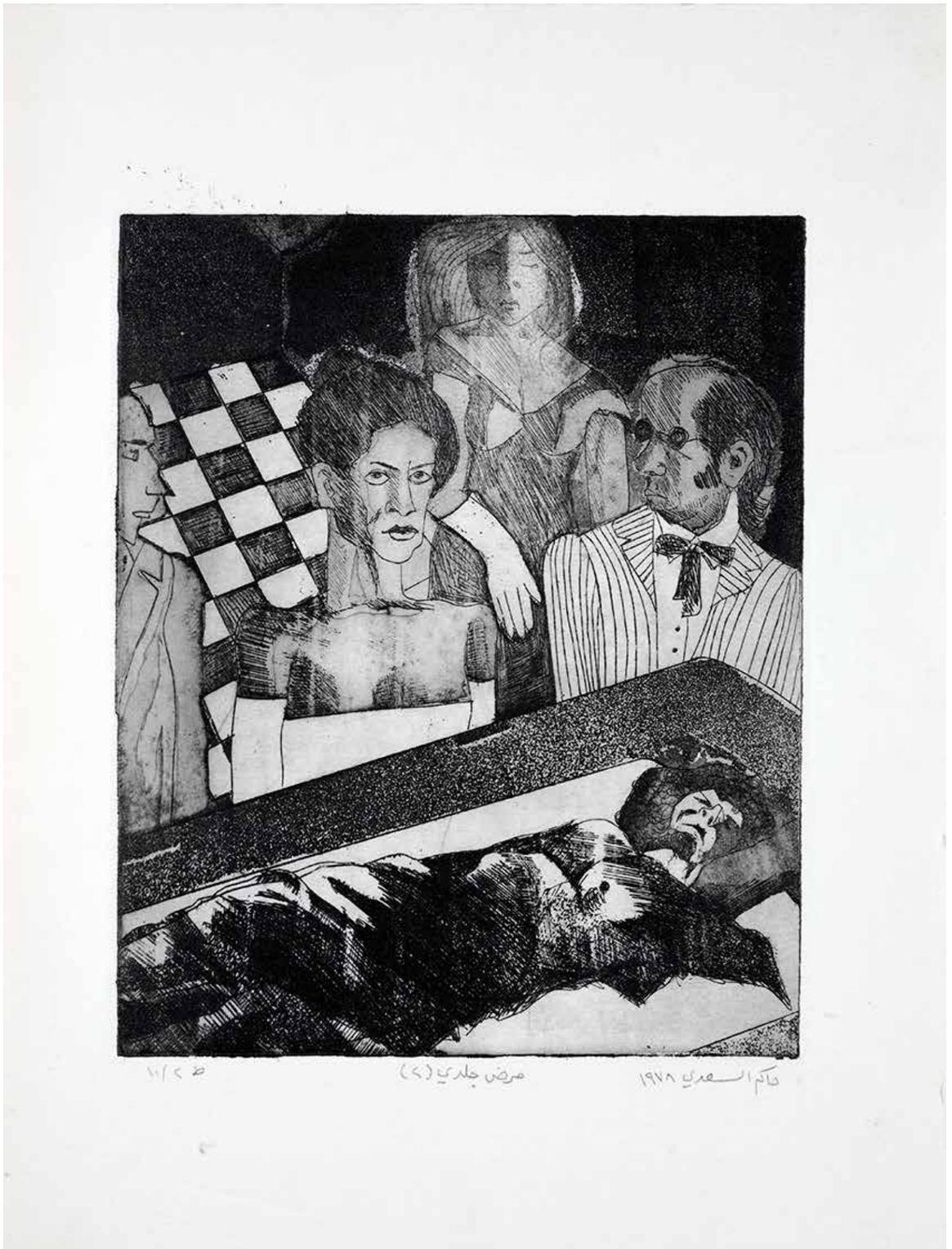
الفنان علي رشيد . 2001



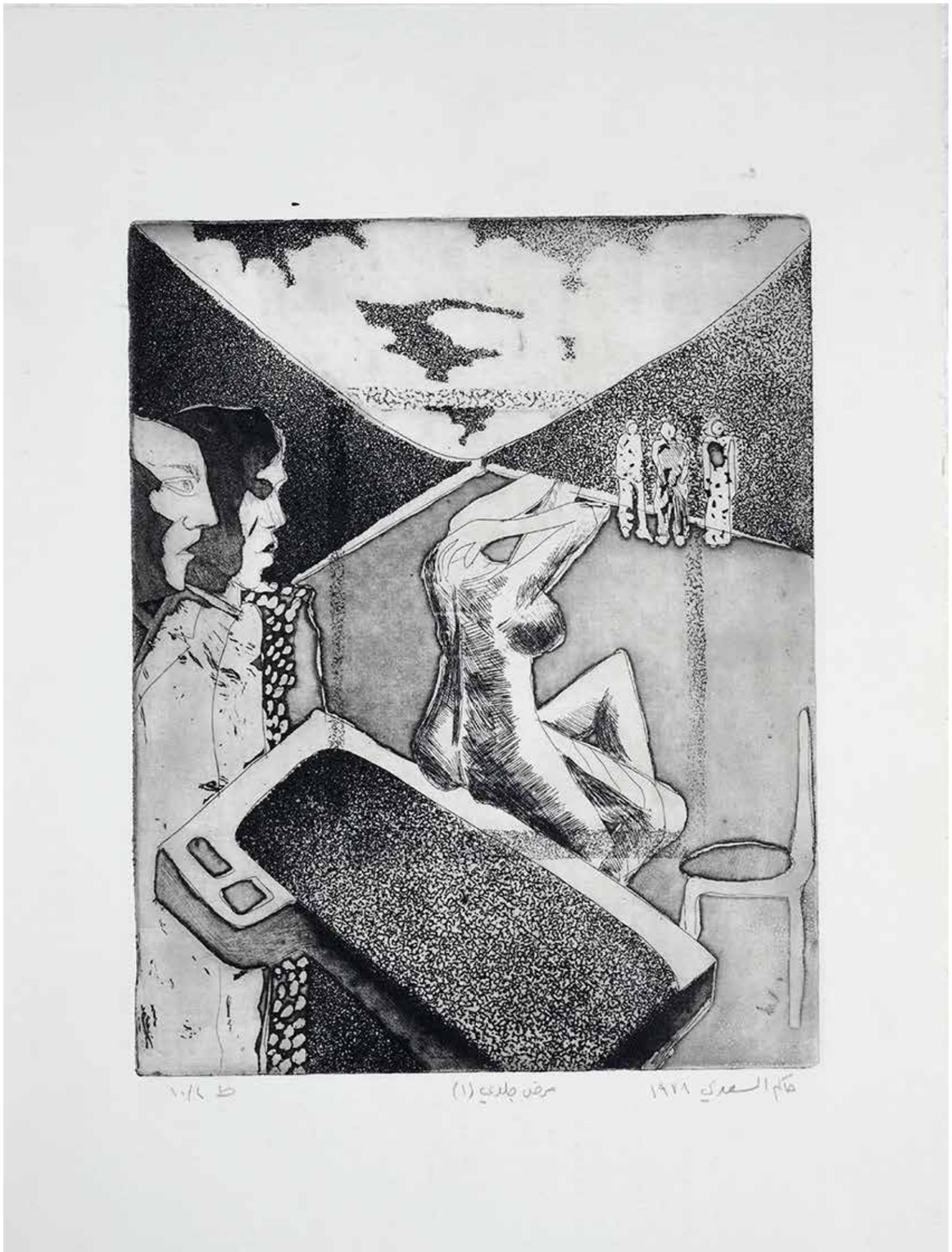
الفنان منهل ياسين. 1979



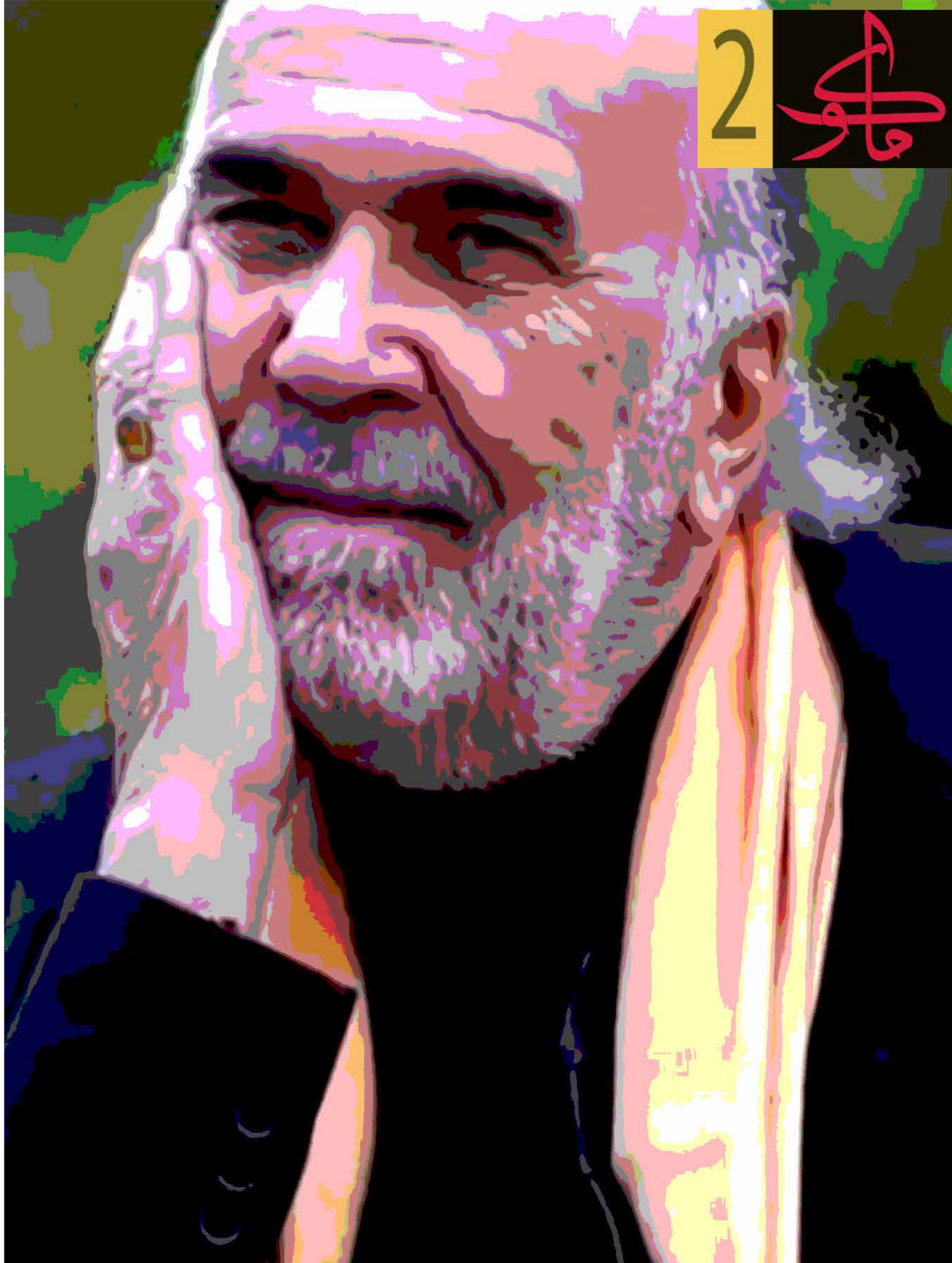
الفنان دلير سعد شاكر 2020



الفنان حاكم السعدي. 1978



الفنان حاكم السعدي. 1979



حب بالابيض والأسود

مقداد عبد الرضا

حب بالابيض والاسود

- هاهو تكويني، هي ذي عيني..
- لم يكن القلق قد حطّ رحاله فوق جسد العراق بعد، ولم تكن بغداد إلا ساحة لتفريغ حمولة المواهب. كان جواد لما يزل يبني بوابة لسكنى البط العائم، ولم نكن قد تعلمنا أبجدية حمالة الحطب بعد. اخرج من بيتك حافياً، عارياً (دبر كروة!) الذهاب إلى بوابة الشرق ستعود منتشياً مبللاً بمسك دجلة تغني (ليلنا خمر وأشواق). نهارات ألق وتسابق. ماجادت به روح الراحل عبدالرحمن شريف أعادني إلى ذلك الجدار الساحر الذي أخذ بناصية تاريخي وأحالني دفعة واحدة إلى قلب بغداد. يومها حملني قطار المساء حيث غنت صباح (الاقي زيك فين ياعلي). الأجساد تحتك، ترقص، ترتفع تهبط بسلام.. كان النهر غاضباً، قال لي لاتمش فوق الماء. قلت هم وحدهم القديسون يحفظون الخطوات، ولم يكن أبي يؤمن بالقديسين لذا ابى على السير فوق الماء خوفاً من الغرق. في غفلة منه باع لي أحدهم جواز سفر لركوب البحر، لكنه فاجأني وجدت وجهي مضرجاً بالدم وأمي صامتة تحاول لعق جراحي .....
- القدوم .....

نزلت من كير كانت أمي تحمله، قذفوا بي دفعة واحدة إلى الماء، التفت الأسماك حولي باحتفال رائع. كان المطر يهطل فوق الماء، وكان كل شيء قد تحول إلى ماء. أيها الماء ياسيد الوجود.. تقدم مني شيخ الأسماك، كان طاعناً في السن، وبضربة واحدة قطع حبل الوصل بيني وبين أمي واتخذت سبيلي مع الأسماك إلى النهر سربا...

أمي ....

- عند الفجر، امراة تقف كالطود (غادرتني مع أول نجاح لي) تسجر التنور ليخرج الرغيف حارا كأنفاس عذراء، تتحرك كالريح، لم أكن أعرف مصدر هذه الريح ,, عندما جن الليل اختلطت الريح بالانين ,, عند الفجر قذف أبي بجسده إلى النهر وأمي كانت تلهو بغبار التنور .....
- النزل .....

عند سفح تلة وفي الجانب الآخر من القرية نبتت نزل محدودبة , قلت ماهذا ؟ قالوا قبور. قلت وما القبور؟ قالوا نزل يتساوى فيها القوادون والنبلاء,, توسلت دعوني أنزل، قالوا لم يحن الوقت بعد. بكيت ....

يرفع أبي اصبعه بالوعيد، هي الظهيرة، لابد من القيلولة، ويأتي العزف منسجماً مع عثرات الوسن. السنونوات يتراقصن في الأعالي، أغفو والحلم

- سحر البدايات

مؤذن القرية بصوته الشجي يقرأ (والضحى والليل إذا سجى) لم أفهم مايقوله. مامعنى ضحى؟ ويشتد عودي وأعرف أن الرب يقسم بالأبيض والأسود, أتعلق وأقف عند نرسو ذلك المصور الساحر في شارع السعدون.

هذه ضحى، امراة تعشق الليل، كان شعرها المتشابك فوق وجهها أكثر ما كان يسمرني أمام صورتها. الزمن يدور، الصيف اللاهب يمر، صديقي المصور عبد علي مناحي الذي رحل بعيدا يعرف تعلقي بالأبيض والأسود، يأخذني لبياع زمن، أصعد معه السلم واتطلع إلى أعلى، ترتبك خطواتي، أتوقف، ها أنا أعود من حيث بدأت , الزمن يتراجع، أعود إلى نرسو وضحى التي كانت تسمرني أمام وجهها (الصبوح). أيها الرجل الوقور شكراً لك أنت تحفظ محبتي وكذلك دهشتي. ابتاع الصورة ويرتفع بي المكان، أحلق مع ضحى إلى ليل بغداد، هاي تصعد المسرح (الشانو) ويتلوى جسدها محبة وعرفاناً للأيدي التي تلوح لها بمحبة. شكراً ضحى لقد وضعتني على اول الجادة.

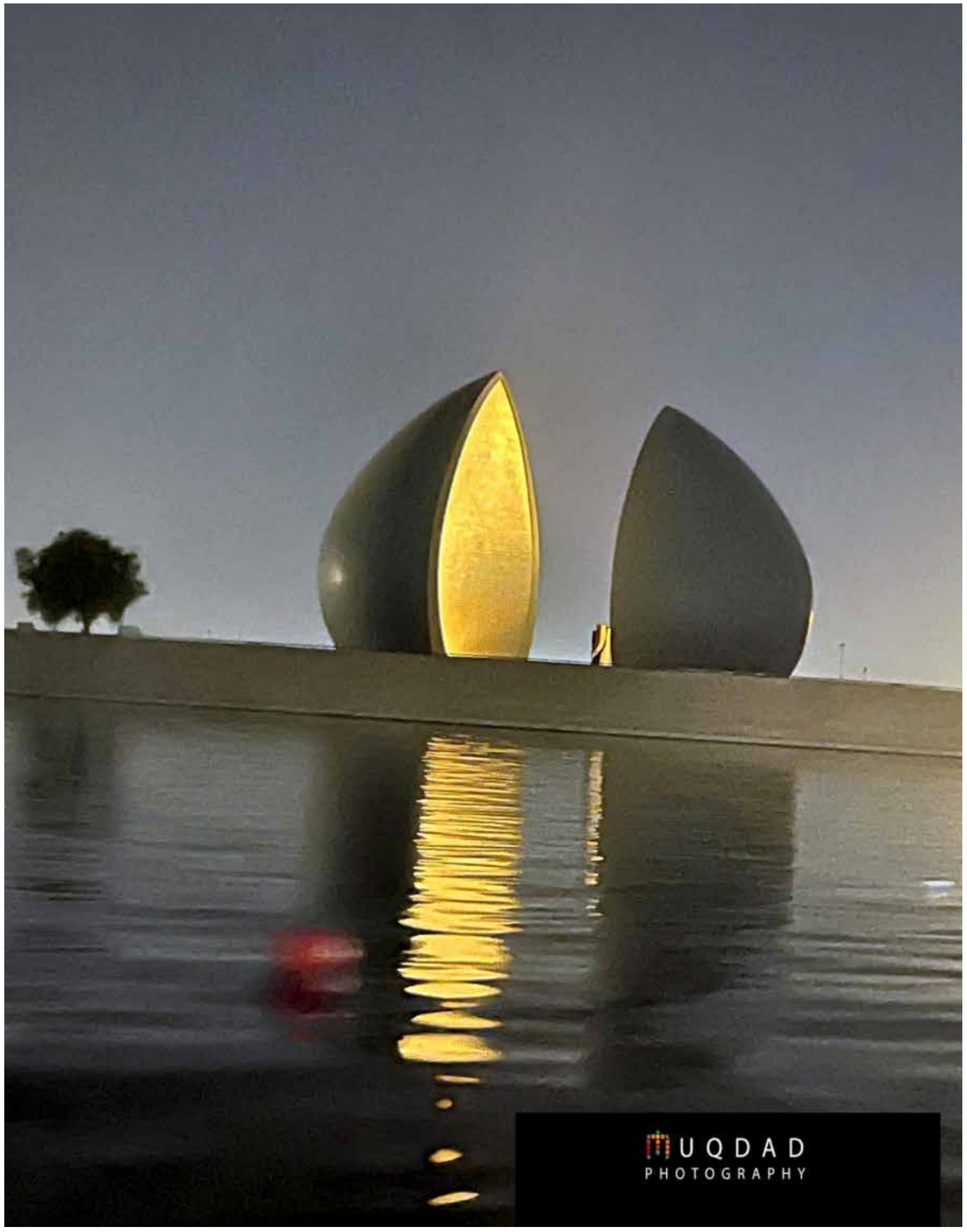
- سنوات تمر تغرق البلاد بوحل الفكرة. جرن الدم يتصاعد، ابتاع الوسيلة ما بين عيني والهدف وأروح أسجل وأسطر ما يوجع بلادنا.
- في الخيال

كان الوقت قد تجاوز الرابعة والنصف عصراً، الشمس في طريقها للمغيب، من عادة مرهون أن يعبر الجسر سعياً على قدميه، انتصف الجسر بجسده، تطلع بصعوبة إلى حذاء نسائي لونه أخضر مرمى على الأرض، رف قلبه لكنه سرعان ما أحس بوجيف إذ رفع رأسه أعلى قليلاً وشاهد فتاة قد عبرت سياج الجسر واستندت بذراعيها عليه. الفتاة تتلفت يميناً وشمالاً، وجه مشرق وابتسامة

عذبة، ظفيرتها صفراء تتراقص مع حركة رأسها. هذه الظفيرة تشبه ظفيرة تلك المجندة الأميركية التي كانت تجلس فوق سطح العربة العسكرية وأجبرت الرتل الحكومي بالتوقف والصعود فوق الرصيف إلى أن مرت بكل هدوء تتطلع إليهم وتبتسم. ابتسم مرهون للحظة لكن ابتسامته ضاعت حينما شاهد الفتاة وهي تقذف بجسدها إلى دجلة، تحامل على نفسه وصار يصرخ واندفع مترنحاً كي يتمكن من الإمساك بالفتاة. صعد السياج بصعوبة وقذف بنفسه خلفها كي يخلصها. الناس كانوا يعبرون الجسر بشكل اعتيادي ولا أحد منهم رأى المشهد، الفتاة تسمرت في الفضاء ولم تصل إلى النهر، حتى أن مرهون حينما قذف بجسده خلفها لامس كاحلها في محاولة منه الامساك بها لكن سرعة نزوله لم تسعف الأمر، ارتطم جسده فوق سطح النهر وغاص. الفتاة من سرعة نزولها إلى الماء انفصل ثوبها الأسود عن جسدها وظهرت عارية تماماً، حلق الثوب وتوقف مرفرفاً في الفضاء هو الآخر. أشعة شمس الغروب تمنح السديم شكلاً يبعث على الخشوع، الشيء الوحيد الذي كان يتحرك في هذا المشهد الآسر هو ثوب الفتاة الأسود وشعرها الأصفر. غاص مرهون إلى قعر النهر، بدأ منسوب دجلة بالارتفاع بسرعة فائقة، غطى الجانبين، لكن ما إن لامس قدم الفتاة حتى ارتفعت، وكلما ارتفع المنسوب ارتفع جسد الفتاة متحررة من كل ما يلامسها. ابتسم مرهون بحب وهو يرى هذا المشهد الجميل لأول مرة، ولأول مرة يكتشف نهاية الدهليز. اجتاحته لذة خفيفة، الأسماك بدات تتجمع حوله، أخذ يضحك بصوت عال لأنه شعر بدغدغة في مؤخرته جراء نقر الأسماك. ضحك بقوة، الضحك حرك النهر بقوة أكثر وصارت الأمواج تتلاطم، تحوّلت إلى فقاعات ارتفعت وبدأت تطوف حول جسد الفتاة المعزول عن كل شيء. المشهد رائع، التماعات صفراء في فضاء بغداد الخالي إلا من هذا الجسد، مرهون استمر بالضحك، الشيء الأخير الذي شاهده بحبور كبير هو حذاء الفتاة الأخضر الطافي فوق الماء، احتضنته الأسماك، من بعيد تناهى له صوت (هلاهل) وهتافات قاسية. في بار شريف وحداد كف المتقاعد عن حكاية حريق محطة الكيلاني وصار يحكي عن مرهون الذي تعلم السباحة في شرايع بغداد باحتراف عال.

- أخذني الفوتغراف وكانت هذه النتائج:

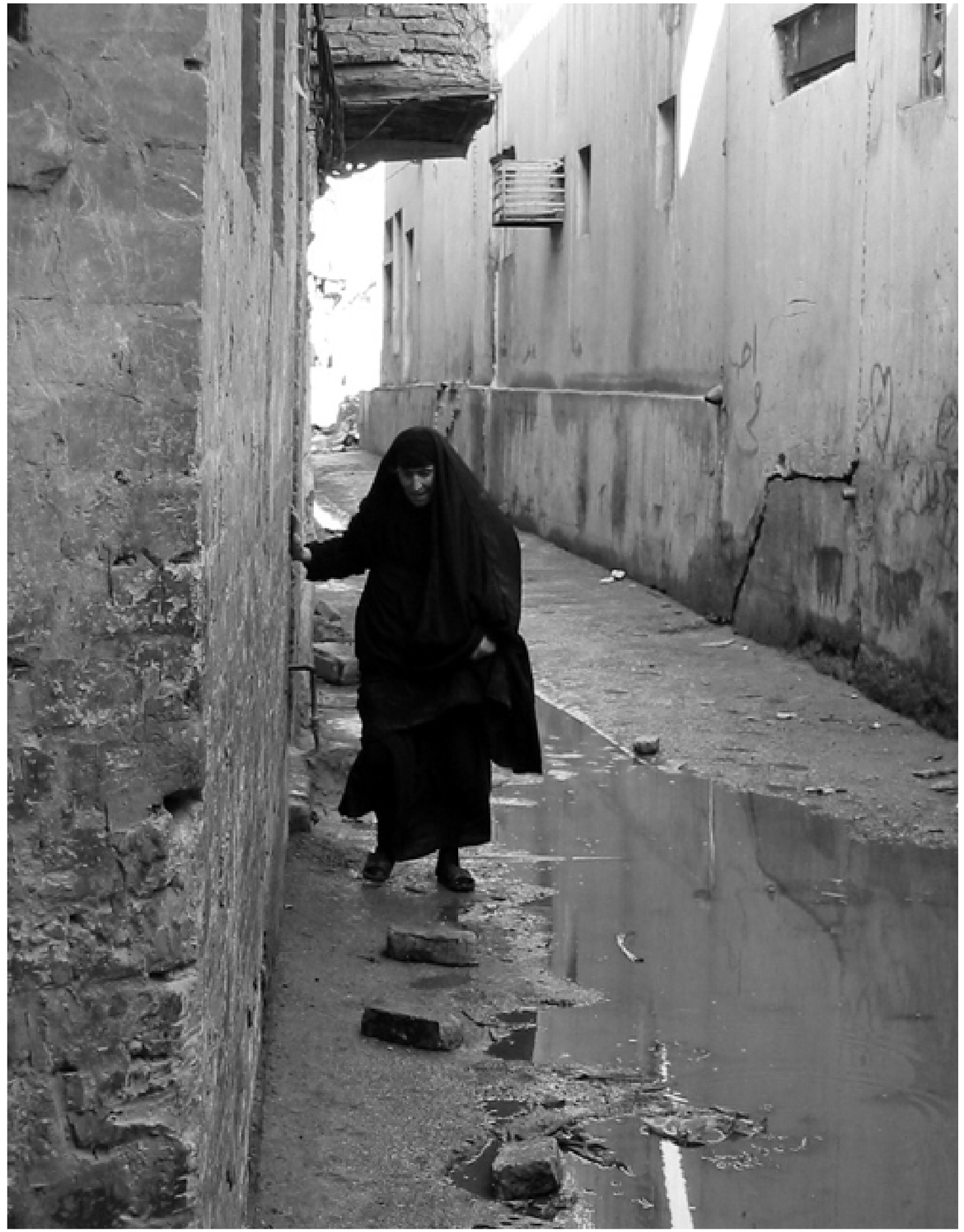
الفنان مقداد عبد الرضا ، من أجل البقاء



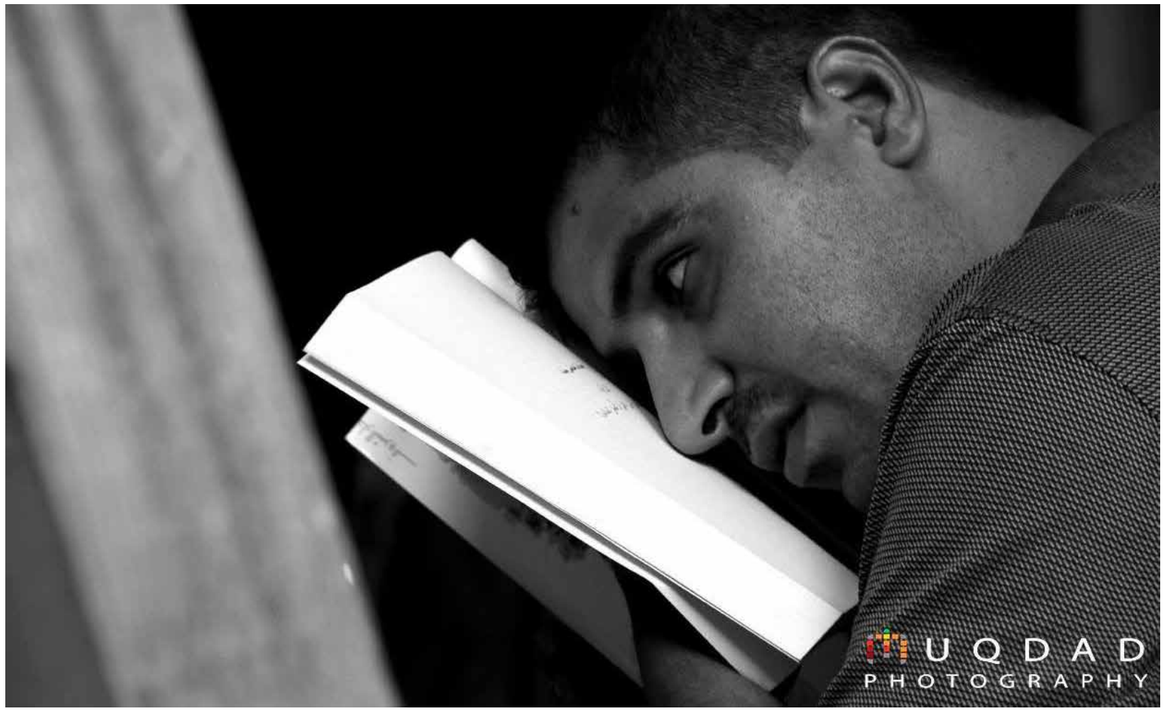
الفنان مقداد عبد الرضا ،
نصب الشهيد للفنان اسماعيل فتاح

الفنان مقداد عبد الرضا ، أيا إسماعيل صبراً

الفنان مقداد عبد الرضا ، توقع



الفنان مقداد عبد الرضا .إسم الله، الكريمات



الفنان مقداد عبد الرضا .إصرا عجيب.

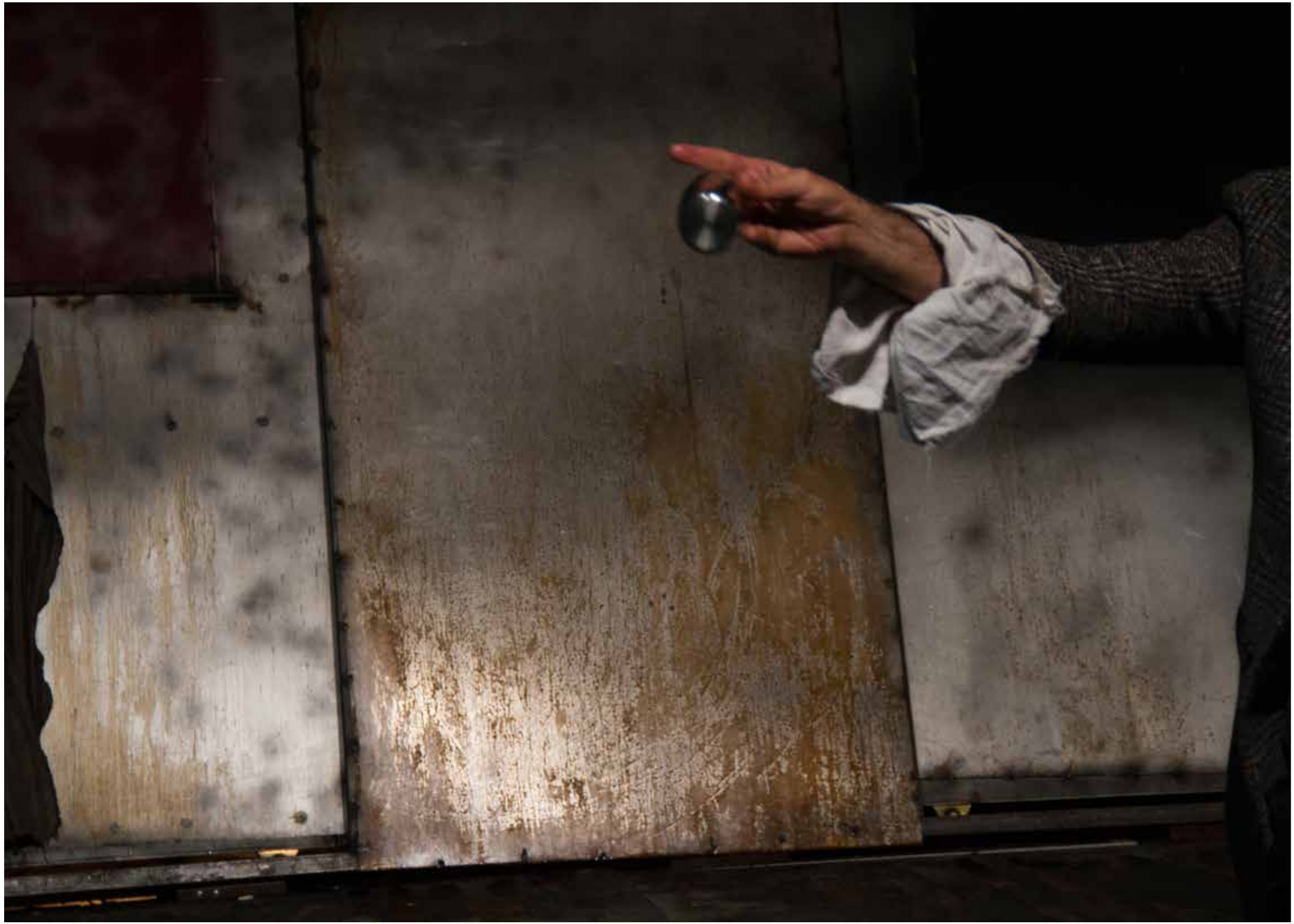
الفنان مقداد عبد الرضا، رقص

الفنان مقداد عبد الرضا. إثبت

الفنان مقداد عبد الرضا، تلاشي.

الفنان مقداد عبد الرضا، قريبا من السماء

الفنان مقداد عبد الرضا، الشيخ الجليل الكيلاني



الفنان مقداد عبد الرضا،
يا أنت يا أحد السكارى

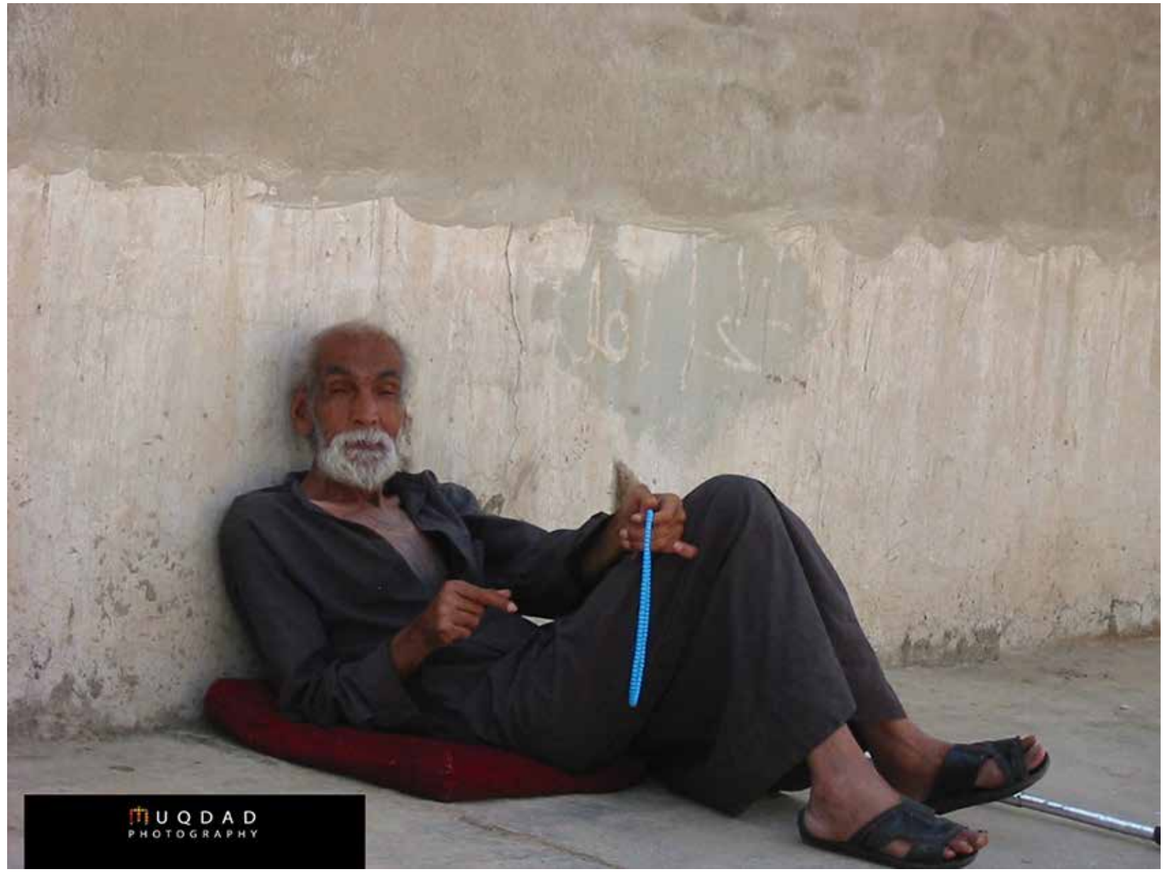
الفنان مقداد عبد الرضا، ساحة التحرير

الفنان مقداد عبد الرضا، إضطراب متكافأ

الفنان مقداد عبد الرضا، حميص ينتظر المتنبي.

الفنان مقداد عبد الرضا، إنسداح

الفنان مقداد عبد الرضا، الريح تصفر.

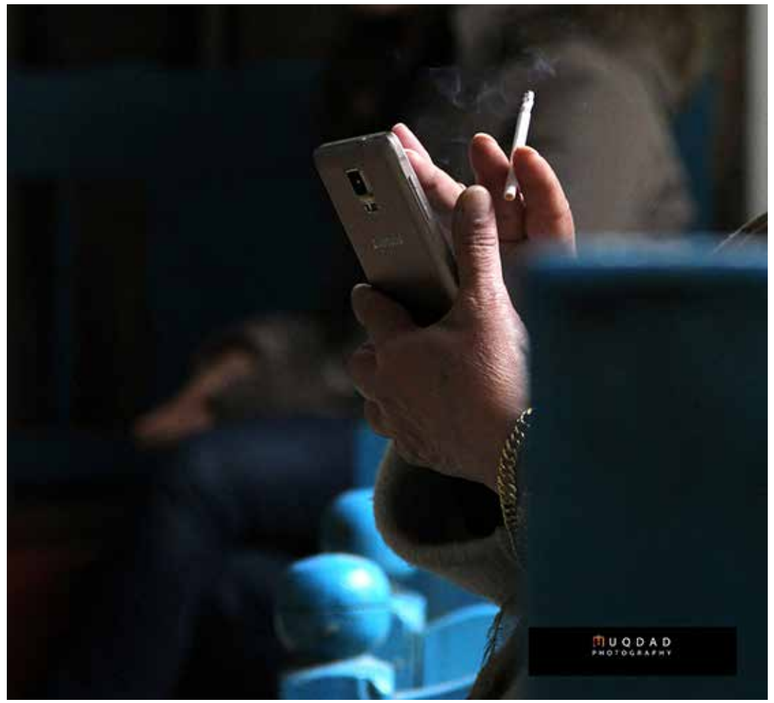


الفنان مقداد عبد الرضا،
أهذا إذا كل ما تبقى ؟

الفنان مقداد عبد الرضا، رفقة خاوية

الفنان مقداد عبد الرضا،
نحن الطلقاء.

الفنان مقداد عبد الرضا،
إهتزاز

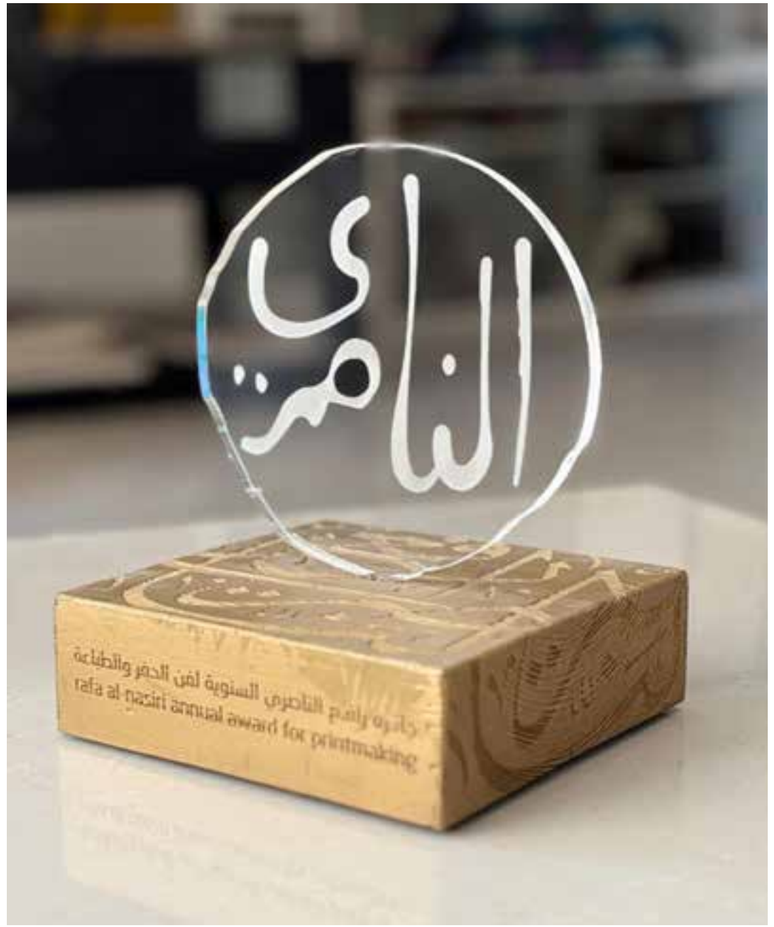


الفنان مقداد عبد الرضا، توارد خواطر.

الفنان مقداد عبد الرضا، باللمحنة

الفنان مقداد عبد الرضا، جدران.

الفنان مقداد عبد الرضا، قراءة مبكرة



رمز تذكاري لجائزة رافع الناصري
–تصميم محمد نمير.

من الاعمال الفائزة في الدورة السادسة،
للفنانة نادين ظاظا، الارزدن

جائزة رافع الناصري السنوية لفنون الغرافيك

حلم تحقق بعد الرحيل

مي مظفّر

لطالما سعى رافع الناصري إلى تحقيق أغلى أمانيه بتأسيس جائزة لفنون الحفر والطباعة printmaking باسم العراق تمنح للفنانين الشباب. وهو ما لم يتحقق إلا بعد رحيله. ها أنا أستعيد تاريخ هذا الحدث وقد أعلنا مؤخرا الدعوة للمشاركة في الدورة الحادية عشرة.

لطالما تمنى رافع الناصري إنشاء جائزة لفنون الغرافيك باسم العراق. بداية، اتقدت في ذهنه فكرة إنشاء محترف حر متخصص بفنون الحفر والطباعة لدى زيارة لنا إلى قلعة أربيل في 1989، وكانت القلعة آنذاك خاضعة للترميم. إذ لدى وقوفه داخل حمّام شعبي بني على الطراز العثماني منذ حوالي 300 عام، وهو من أجمل المعالم المعمارية التي أثارت اهتمامه، وقد كاد العمل ينتهي منه، تجلت معالم جمال قبابه وأروقته وصالاته التي أعيدت لها الحياة بشكل مدهش. وسرعان ما رأى في هذا الموقع إمكانية إقامة محترف عام تمارس فيه فنون الغرافيك. وعلى التو طرح الفكرة على مضيفنا الصديق المثقف محمود أحمد عثمان، الذي سرعان ما استجاب للفكرة وشجّع رافع على مفاتحة وزارة الثقافة والاعلام بالمشروع. ولا داعي للقول إن الأحداث المتسارعة آنذاك حالت دون ذلك.

غير أن الفكرة لم تفارق ذهنه. كان رافع قد أقام في 1987 أول محترف خاص به للغرافيك في بغداد، وبدأ يخطط لنشاطاته والترويج لهذا الفن، منها إقامة جائزة سنوية باسم العراق، والإعلان عنها ضمن نشاطات محترفه الشخصي ذاك (1987–1993).

كان مشروع إقامة جائزة باسم العراق مخصصة لفن الغرافيك قد تبلور في ذهن الفنان نتيجة متابعته لنشاط الفنانين العراقيين وإقبالهم على التخصص بهذه الفنون في معهد الفنون الجميلة، وارواجها منذ أن تولى إدارة أول قسم متخصص بدراسة فنون الغرافيك في 1974. وكم بدا فخورا بتخريج الدورة الأولى من المعهد حين أقام معرضا دعا إليه أستاذه الكبير فائق حسن لافتتاحه. ثم توالى تخريج الدفعات التالية على المستوى الإبداعي ذاته لعدة سنوات، وظلّ راعيا لطلابه، يرشح المبدعين منهم للمشاركة في معارض فنون الغرافيك العالمية التي كان يدعى لها. ولدى انتقاله إلى الأردن، أقام معرضا تحت عنوان «خمسون عاما من فن الغرافيك في العراق» ضمن برنامج الموسم الصيفي لدارة الفنون في عمّان 1995، وكتب تاريخ الحركة في مقدمة دليل المعرض المقام.

بعد بضع سنوات من انتقاله إلى البحرين (1997–2003)، عاد حلم إنشاء جائزة مخصصة لفنون الحفر والطباعة باسم العراق يلحّ عليه. فأعد برنامجا قائما على خبرته الطويلة في ممارسة هذا الفن وتعليمه، فضلا عن مشاركاته في محترفات عالمية عديدة منذ نهاية الستينات من القرن الماضي، لتقديمه إلى المسؤولين في بغداد. كان ذلك في عام

حفل الدورة الاولى للجائزة، قاعة كالري الاورفلي 2015

من الاعمال الفائزة للفنانة اميمة الغرسيفي، تطوان

الفنان علي ياس الذي فاز بالجائزة في دورتها الثامنة

2000، أي في وقت لم يكن الوضع في العراق ملائما لتبني مشاريع كهذه، فبقي المشروع حبرا على ورق، وواحدا من أمنياته التي تنتظر التنفيذ. يشهد على ذلك ما تضمنت أوراقه التي تركها مسودة لهذا المشروع.

في النصف الثاني من 2013، ولدى استقراره النهائي في عمّان – الأردن، تم الاتفاق مع سمو الأميرة وجدان على إقامة معرض استعادي في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة في الحادي عشر من تشرين الثاني 2013 برعايتها الكريمة، يستعرض تاريخه الفني منذ مرحلة الدراسة حتى آخر عمل أنجزه في الشهر التاسع من عام 2013. مع إعلان الخبر وانتشاره بين الفنانين والأصدقاء أينما كانوا، بدأ المقربون منهم يتوافدون من كل مكان إلى عمان للاطمئنان عليه وحضور المعرض. كان من بين أوائل القادمين مظهر أحمد، الفنان القدير وتلميذه الوفي الذي يكنّ له المعلّم الكثير من الود والإعجاب بفنه وتجربته الرائدة بالغرافيك، فضلا عن شخصه وخلقه الرفيع. ومن جميل الصدف كان آخر لقاء بينهما قد تم مؤخرا في البحرين، شباط (فبراير) 2013،

بمناسبة المعرض الشخصي المقام للناصري في قاعة المرفأ البحري في المنامة.

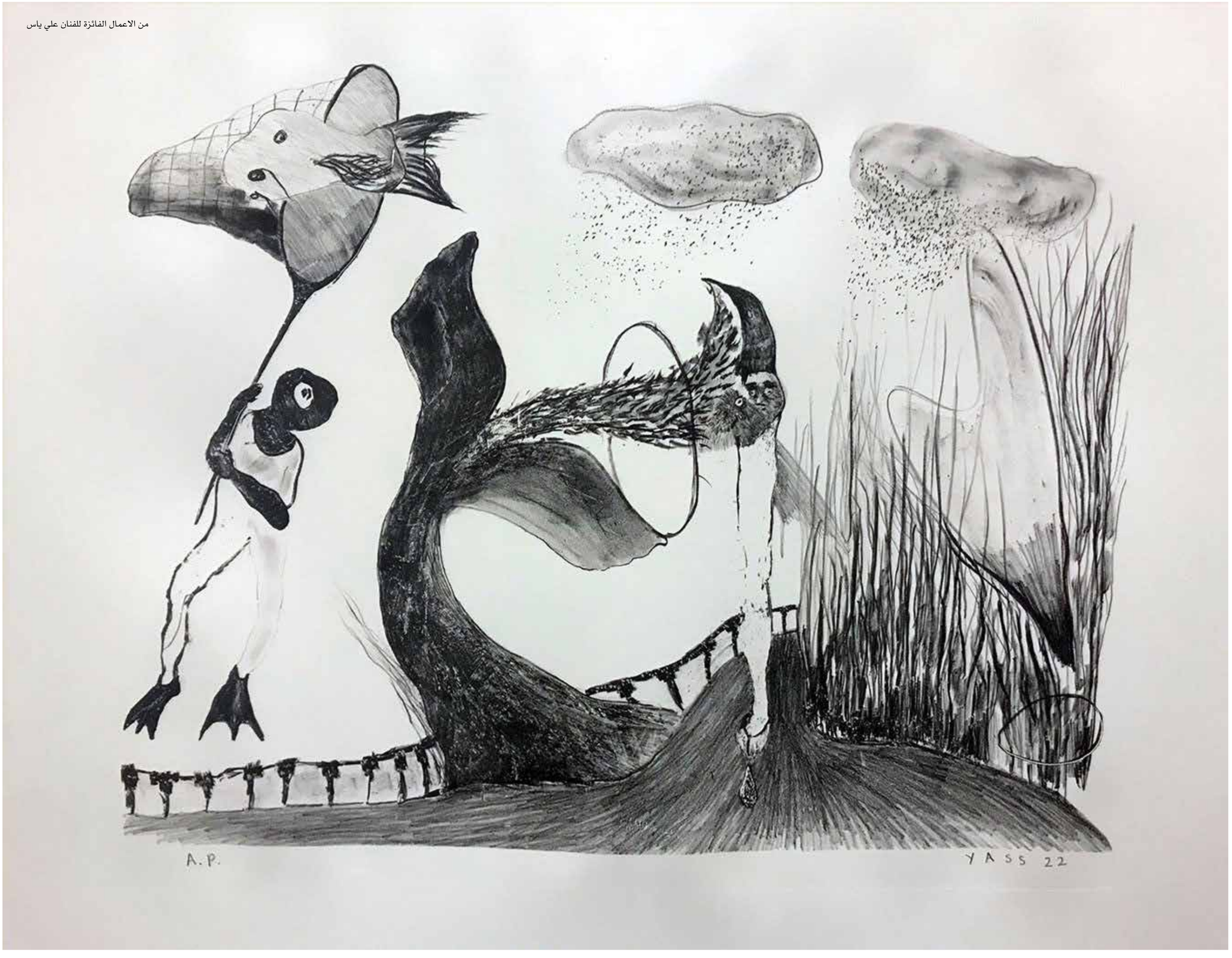
لدى استقبالي مظهر في دارنا في عمّان، وقبل توجهه للقاء رافع، فاتحني بفكرة إنشاء جائزة تحمل اسم رافع الناصري تمنح للفنانين الشباب العراقيين الذين يمارسون فنون الحفر والطباعة. فأخبرته أن هذه الفكرة واحدة من أحلام رافع الكبيرة، غير أننا في وضع لا يسمح بالتصدي لأي مشروع جاد كهذا. فأكد لي أنه سيتكفل بإعداد المشروع ووضع شروطه، ولا يريد غير موافقتنا للمضي في تحقيقه. أشرق وجه رافع بابتسامة رضا وغبطة وهو يصغي إلى ما كان يطرح مظهر من تفاصيل واستعداده للوقوف معي لتنفيذه، فأعطاه الضوء الأخضر على التو. كان رافع واثقا ومرتاحا لتولى مظهر مشروعا كهذا نظرا لبراعته في هذا المجال وقدراته فضلا عن خبرته الطويلة في السويد مسؤولا عن إدارة أكبر محترف غرافيك في مدينة فالون بالسويد على مدى عقود.

بعد بضعة أسابيع من رحيل رافع، فاتحني مظهر بالموضوع ثانية مؤكدا أنه ما زال عند وعده، فاستجبت له وكان أول قرار فني أتخذه مدعمة بثقتي بمظهر فنانا وصديقا. بدأنا نتواصل ووافيته بالمشروع الذي سبق أن أعده رافع. بدأنا نناقش بإسهاب إمكانية بلورته وصياغة شروطه ضمن القياسات والمعايير العالمية المتبعة. فقررنا أن نسلك أيسر الطرق بدءا بأن تكون الجائزة خاصة وبرعايتي، وأن تخصص الجائزة للفنانين والفنانات العراقيين أينما كانوا. وبفضل خبرته الطويلة، أعد مظهر الشروط اللازمة وحددنا مبلغ المكافأة للفائز بألف دولار أمريكي، مع حصر الجائزة بالكفاءات العراقية. حين عرضتُ المشروع لاحقا على الصديق الفنان ضياء العزاوي، رحب بالفكرة واقترح أن تكون الجائزة عربية لا عراقية فقط، وهذا ما حصل. أعددنا صيغة الدعوة، وطلبت من المصمم الكرافيكي محمد نمير أن يعد لنا تصميم تذكار يحمل اسم الجائزة لنهديه للفائز، مع تصميم صفحة لنص الدعوة والمراسلات المتعلقة بالجائزة. في صيف عام 2014 أطلقنا أول دعوة للمشاركة بالدورة الأولى وأرسلناها إلى الفنانين العرب من الشباب أينما كانوا، وإلى المؤسسات الفنية والتعليمية والثقافية والجامعات، وحددتُ ذكرى ميلاد رافع 24 آذار موعدا لحفل تسليم الجائزة.

«جائزة رافع الناصري السنوية لفنون الغرافيك» جائزة خاصة، تهدف إلى حث الفنانين الشباب من العرب، 20–40 عاما

على المزيد من الإبداع والابتكار لدعم مكانة فنون الغرافيك في حقل الفنون البصرية.
بداية تضمنت شروط الجائزة حصر التقنيات الغرافيكية بالأساليب التقليدية المعروفة، وعدم قبول أية أعمال منفذة بالتقنيات الحديثة والرقمية، كما استثنت الشروط قبول الأعمال ذات الطبعة الواحدة monotype والفوتوغراف. بلغ عدد المتقدمين للجائزة في دورتها الأولى ثمانية عشر فنانا وفنانة من العراق والأردن ومصر وسورية والسعودية وتونس. لدى انتهاء موعد التقديم في نهاية السنة، كانون الأول –ديسمبر 2014، عرضت الأعمال على لجنة التحكيم التي اقتصرت آنذاك على كل من الفنان القدير ضياء العزاوي والفنان مظهر أحمد، وتم اختيار الفائز. في السنة التالية أعتمدنا على هيئة تحكيم دائمة تجمع كلا من: المبدعين المتخصصين:
ضياء العزاوي، رسام وحفّار، متعدد المواهب، عراقي يقيم في لندن.
زياد دلول، رسام وحفار، سوري يقيم في باريس.
مظهر أحمد، رسام وحفّار، عراقي، مدير مركز الحفر والطباعة في فالون Fallon– السويد.
تعتمد اللجنة في اختياراتها على توفر شروط أساسية في الأعمال الفائزة مثل المستوى الفني المرموق والقدرة الإبداعية إلى جانب تقديم السيرة الشخصية مع بيان الرؤية الفنية الخاصة بالفنانة أو الفنان. توجه الدعوة إلى الفنان الفائز للاستضافة فقط في عمان لبضعة أيام وتسليمه الجائزة نقدا، من غير تحمل أجور السفر. تسلمنا في الدورة الأولى ما يقرب من عشرين طلبا للمشاركة، معظمهم من مصر مع فنانين من الأردن وسوريا والسعودية وتونس. واختير الفنان كمال عبد الله، مواليد 1975، صفاقص، تونس، وكان آنذاك طالب دكتوراه (المرحلة الثالثة) ومساعد التعليم العالي بالمعهد العالي بصفاقص. تميزت أعماله بوحدة موضوعها، والبراعة في استخدام تقنيات الحفر على المعدن etching، مستلهما تكويناته المتنوعة من حكايات دونكيشوت مسقِطا دلالاتها على الحاضر، في الوقت الذي تميزت فيه تكويناته بالجمع ما بين المتخيل وعلاقته بالفضاء المحيط به.
في مساء الثلاثاء 24 آذار 2015، استضافت قاعة الأورفلي في عمّان مراسيم تسليم الجائزة إلى الفائز، بمشاركة رمزية للفنان رافع الناصري بطبعات من محفظته التي تحمل عنوان «الخماسية الشرقية» والمؤلفة

من الاعمال الفائزة للفنان علي ياس

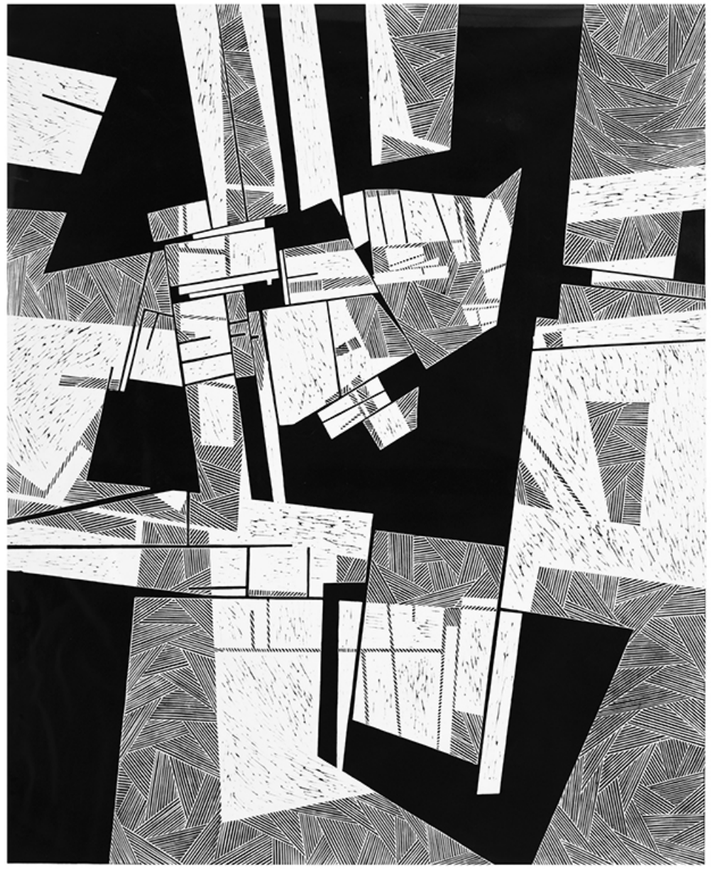


من خمسة أعمال حفر على النحاس (56x76 سم)، كان الفنان قد نفذها في لندن 1989. لقد أصبح هذا الاحتفال تقليدا اتبعناه في الدورات اللاحقة، التي أصبحت فيما بعد تقام في المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، باستضافة كريمة من سمو الأميرة وجدان، استمرت لغاية الدورة السادسة. من خلال تجربتنا، ومع الدورة الخامسة، لمسنا، إلى جانب تقلص عدد المشاركات، افتقار الأعمال المقدمة إلى التنوع في التقنيات والابتكار. ولعل ذلك ناجم عن صعوبة تنفيذ أعمال الحفر، وغلاء المواد التي يعاني منها الشباب لقاء مردودها المادي المتواضع. وحين استعرض أعضاء لجنة التحكيم الأعمال المقدمة في الدورة الخامسة، ولمسوا محدودية التجارب عموما تنفيذا وإبداعا، والتي بقيت دون الطموح المتوقع، أصبحوا أمام خيارين: إما حجب الجائزة، وهو قرار صعب كونها ما زالت فتية، أو التوسع في الاختيار بدءا من هذه الدورة، استنادا إلى تميّز أعمال المونوتايب التي تقدمت بها الفنانة المغربية المبدعة أميمة الكرسيفي بأدائها البارع الذي يجمع بين تقنية الحفر وتداخل السطوح واستخدام مواد غير تقليدية، فضلا عن الجمالية العالية لأعمالها المنطلقة من رؤية إنسانية عصرية. ولدى الإعلان عن النتيجة بيّنت اللجنة أن الاختيار تم من أجل فتح المجال أمام التقنيات

المبتكرة والخاصة التي تكون وسيلة لبلاغة الإبداع وليس هدفا بذاتها، وتوسيع الشروط لتشمل جميع التقنيات المتبعة، التقليدية منها والحديثة من الممارسات الغرافيكية بمفهومها الواسع، المنفذة منها على الورق أو أية مادة أخرى شرط أن تكون واحدة من تقنيات الطباعة المستخدمة في التنفيذ، مستقلة كانت أم مدمجة، وتشمل: الحفر البارز والغائر،

والطباعة الحجرية والطباعة بالشاشة الحريرية والطبعة الواحدة monotype والطباعة الرقمية digital فضلا عن طرق الطباعة اليدوية كافة مع قبول تقنيات إغناء السطح بكافة الوسائل قبل الطباعة، كما يمكن للعمل أن يكون متعدد النسخ أو ذو نسخة واحدة، وتستثنى الصور الفوتوغرافية الخالصة سواء أكانت رقمية أم تقليدية.
وفي العام التالي، مع الدورة السادسة، فازت الفنانة الأردنية نادين ظاظا لما تميزت به أعمالها من بساطة لغتها الفنية ومفرداتها بما ينسجم مع مزاج الفنون المعاصرة، ولقدرتها على تأليف السرديات وتحويلها إلى لغة غرافيكية مستوحاة من مطبوعات القصص المصورة comics والمخططات العمرانية وفنون الشارع، فضلا عن استخدامها للتقنيات الحديثة المتنوعة التي تعد مفاتيح هامة لما تسعى إليه الفنون الغرافيكية اليوم بصفتيها الوظيفية والتفاعلية.
لعل من الجدير بالذكر أن جائزة رافع الناصري السنوية لفنون الغرافيك واستمراريتها، ما زالت لغاية اليوم فريدة في عالمنا العربي. لقد بلغ عدد الدورات التي أقامها محترف الفنان رافع الناصري في عمّان عشر دورات، فاز فيها على التوالي أميمة رشاد من مصر، ومحمد نبيل من مصر، وبشير أحمد من العراق، وأميمة الكرسيفي من المغرب، ونادين ظاظا من الأردن، وعلي ياس من العراق، وأخيرا ميرنا المصري من مصر. وقد اضطررنا إلى حجب الجائزة مرتين أولا 2020–2021 بسبب الظروف التي ألّمت بنا مع انتشار وباء كورونا، وثانيا في 2023، لقلة الأعمال المشاركة وعدم اقتناع هيئة التحكيم بما وصل إلينا.
وأخيرا لابد لي من التوجه بالشكر والامتنان إلى لجنة التحكيم الموقرة في اختياراتها ومقترحاتها، وإلى الفنانين المبدعين الذين وفقوا معي لإيصال دعوات المشاركة على أوسع نطاق.

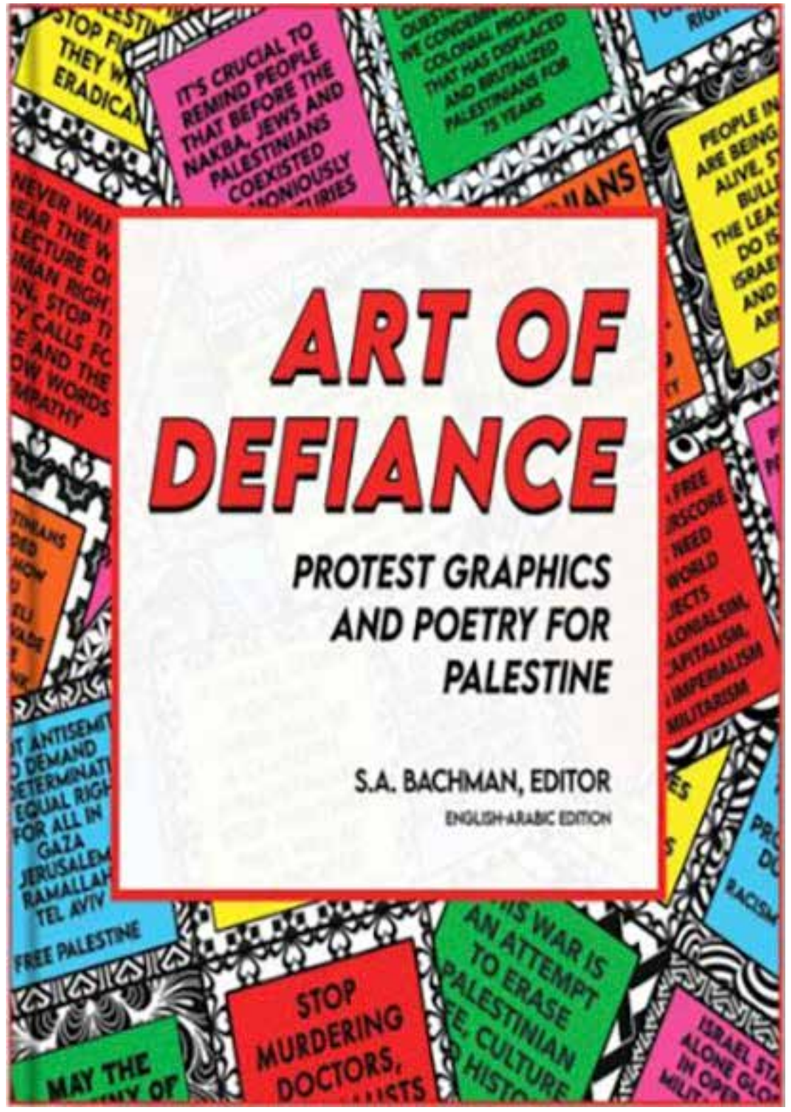
عمّان، 3 آب –أوغسطس 2025



من الاعمال الفائزة في الدورة الاولى،
الفنان كمال عبد الله، تونس

حفل الدورة الاولى ، تسليم الجائزة للفنان
كمال عبد الله، ، قاعة كالري الاورفلي 2015

من الاعمال الفائزة في الدورة الثالثة
للفنان احمد بشير ، مصر



فن المقاومة : رسومات احتجاجية وشعرٌ لفلسطين» كتاب ثنائيّ اللغة حرّرتْه الفنانة والناشطة الأميركية. س. أ. باكمان، وصدر بالإنكليزية والعربية في أميركا عن دار نشر Politicizing Pictures Press، وضمّ بين دفتيه قصائد لشعراء غزيين، ومن مناطق فلسطينية مختلفة، بعضهم استشهد في القصف الإسرائيلي مثل رفعت العرعير، فيما يعيش آخرون خارج فلسطين مثل سوزان أبو الهوى.

يحتوي الكتاب أيضاً قصائد لشعراء عرب وغربيين وعلى لوحات غرافيكية وملصقات من تصميم الفنانة باكمان تضع مقاومة الغزيين للاحتلال في سياق أكثر شمولاً، وهو سياق حركات التحرّر والمقاومة ضد الاحتلال الاستيطاني التي اعتمدت فن الملصقات وفن الغرافيك أسلوباً يميزها.

باكمان، محررة الكتاب، هي فنانة ملتزمة بالقضايا الاجتماعية، وناشطة توظّف الفن لخدمة الخطاب العام، وتدرّس كيف تتآمر الرأسمالية لتعريض النساء والمهمّشين للخطر. يستهدف نقدها الاجتماعي والسياسي مكر التمييز على أساس الجنس، وامتياز البيض القائم على إذكاء نزعة التفوق العرقي. وتركّز في عملها على تقاطع الفن مع العدالة الاجتماعية، وعلى العلاقة بين السلطة السياسية والسياسات العامة وقمع المجتمع. قصائد لشعراء غزيين وعرب وغربيين مع لوحات غرافيكية

ترجم نصوص الكتاب من الإنكليزية إلى العربية وبالعكس الشاعر الليبي خالد مطاوع وصالح أحمد وسلمى هارلاند وآخرون.

تقول الفنانة باكمان في مقدمتها إن كتاب «فن المقاومة» يستكشفُ دورَ الفن الغرافيكي والشعر بوصفهما أداتين للمقاومة والنضال من أجل تحرير فلسطين، ويستلهم رؤيته من مديرَي مسرح الحرية، جوليانو مير خميس وأحمد طوباسي، اللذين تنبّآ بأن الانتفاضة الثالثة ستكون انتفاضة ثقافية وفنية تخوض صراعها من خلال المسرح والفن والموسيقى والرقص والشعر.

تستخدم الفنانة الملصقات والرسومات الغرافيكية منتبهة إلى السياق الذي يمكن توظيفها فيه، ذلك أن الملصقات تُستخدم عادة للتحشيد، ولنشر خبر مظاهرة قادمة، أو إضراب. تعيد هذه الأعمال، من خلال حضورها في الفضاء العام، السيطرة رمزياً على أماكن طالما هيمنت عليها الخطابات الرسمية، أو الإعلانات التجارية. وفي هذا السياق أشار عالم السياسة جيمس سي. سكوت إلى أن الجماعات المهمّشة تطوّر ما سمّاه «النصوص الخفية»؛ وهي أشكال من المقاومة ليست بالضرورة صدامية بشكلٍ مباشر. وتُعدّ الجداريات والملصقات مثالاً جوهرياً على ذلك، إذ تمنح مساحة للنقد والارتباط خارج الأطر الرسمية. وتشكّل التعبيرات البصرية جزءاً أساسياً من كيفية إيصال الصوت والحضور. ورغم بساطتها الشكلية، فإن الغاية من هذه التدخلات الفنية عميقة. فهي مصمّمة، بحسب الفنانة، لتُقلق وتُلهم، لتُعلن الحضور وتطالب بالعدالة.

تشكل الملصقات عنصراً تكوينياً في ثقافة الاحتجاج، ويتجاوز دورها، بحسب الرؤية الفنية والسياسية لمحررة الكتاب، الجانب التزييني. ففي الشوارع، وعلى الجدران، وعبر منصات التواصل الاجتماعي، تؤدي دوراً عاجلاً كنداءات إلى الفعل، وأدوات للمقاومة، ولمسات عاطفية تعبّر عن مجتمعات تمرّ في صراع، أو ترزح تحت نير احتلال وحشي.

وفي أوقات الحروب والاضطرابات السياسية أو الغليان الاجتماعي، تظهر الملصقات بوصفها إشارات وسط الضجيج، مختصرة ولافتة، لا يمكن تجاهلها، تعلن عن المظاهرات، وتضخّم أصواتاً مهمّشة، وتحوّل المطالب، التي لا يصل صوت أصحابها إلى إعلام الدول، إلى صور وشعارات قوية، تدين جرائم الاحتلال وتفضح الصمت والتواطؤ.

لا تقتصر وظيفة الملصقات على تحريك الجماهير، بل تعمل أيضاً بوصفها نوعاً من يوميات عامة تؤرخ لما يجري بعين ترى الحقيقة المُغفلة. وفي الأماكن التي يكون فيها التعبير عن الرأي محفوفاً بالمخاطر، يصبح الملصق أكثر من مجرد ورقة، يتحول إلى فعل تحدٍّ، ومشهد سياسي معلّق على الحائط أمام أعين الجميع. وتلعب الملصقات دوراً محورياً في التأكيد البصري لوجود حركة الاحتجاج.

وكانت الفنانة باكمان تشارك في هذه التجمعات وتعلّق الملصقات في الأمكنة التي يتجمع فيها الناس إعلاناً عن الهوية التمردية.

أما الرسومات الغرافيكية فتُعد أكثر أشكال التعبير السياسي عفوية وجرأة. فالرسومات والكلمات والرموز المرسومة، أو المدوّنة على الجدران العامة، تشكل احتجاجاً بصرياً مباشراً صريحاً ومولوداً من الإلحاح. تتحدث هذه الرسومات حين تُقمع الأصوات الأخرى، وتظهر حين تعجز وسائل التواصل التقليدية عن إيصال الرسالة. إن هدف الرسومات الغرافيكية، في سياق النشاط السياسي، متعدد الأبعاد، كما تراه محررة الكتاب. فهي يمكن أن تدين الاحتلال ووحشيته، وتعبّر عن الغضب، وتخلّد الضحايا، وتسخر من السلطة، أو تدعو إلى التحرك. وغالباً ما تشكّل صوتاً غير رسمي للناس خاصة الخاضعين للاحتلال وضحايا الإبادة الجماعية. وتحوّل الرسومات الغرافيكية المشهد المديني إلى مساحة مقاومة، مخترقةً رتابة الخطاب الرسمي، مستعيدة الحيّز العام لصالح أصوات الضحايا.

يشترك فن الملصقات والرسومات الغرافيكية في هدف واحد: استعادة الفضاء العام، وتحدي الروايات السائدة، ومنح الصوت للمستبعدين من المنصات الرسمية. يعملان أدوات مقاومة تنطق باسم من لا يُسمَع صوتهم، وتطالب بالعدالة. إلا أن الرسومات الغرافيكية غالباً ما تكون أكثر عفوية ومجازفة، تُنفّذ بطريقة غير قانونية وغالباً دون توقيع. إنها فنّ خام، عاجل، وشخصي. أما الملصقات فعادةً ما تكون مطبوعة ومنظّمة، توزّعها مجموعات ناشطة أو فنانون، بتصميم ورسائل مدروسة، وهذا يجعلها وسيلة فعالة للحشد والتوعية وتوحيد الناس حول قضية مشتركة.

بتوظيفه للملصقات والرسوم الغرافيكية، يهدف كتاب «فن المقاومة» إلى توسيع دائرة التضامن مع غزّة والقضية الفلسطينية خارج الحدود المحلية وتحويلها إلى قضية عامة.

وتشير محررة الكتاب إلى أن هذا المجلد، الذي يجمع بين الفن البصري والشعر، لا يقتصر على توثيق النضال السياسي الدؤوب فحسب، بل يشكّل أيضاً دعوة ملحّة إلى العمل وتحدّي سلطة الدولة، وفضح التواطؤ الفردي والجماعي.

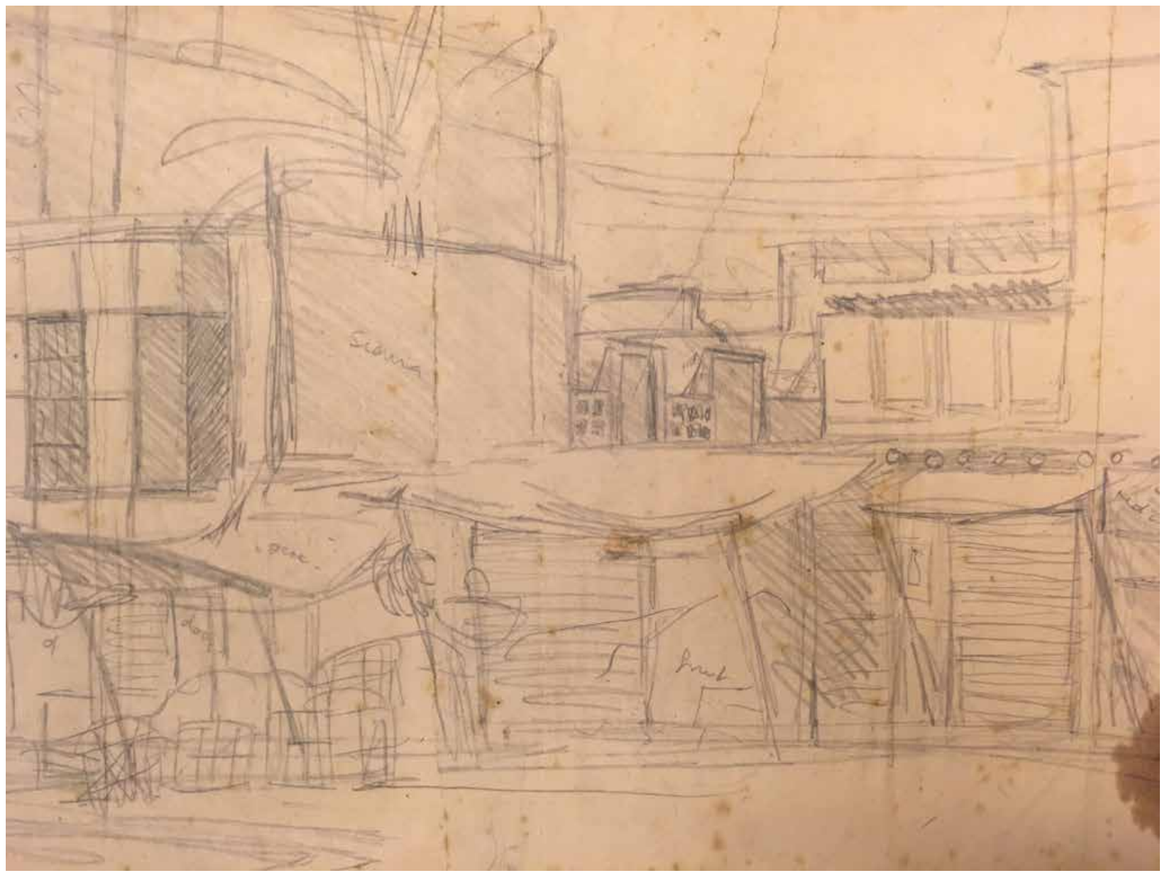
* شاعر ومترجم سوري مقيم في الولايات المتحدة

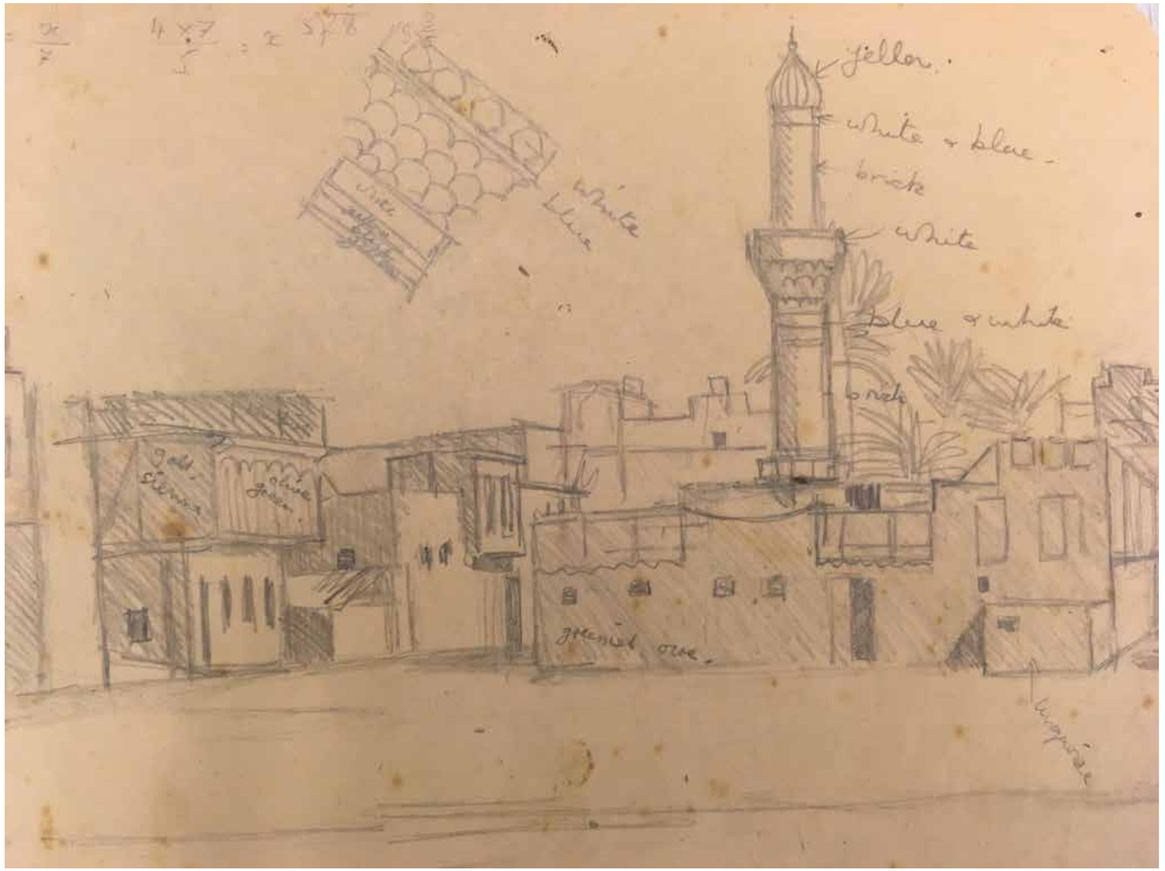
العربي الجديد، 16 يوليو 2015

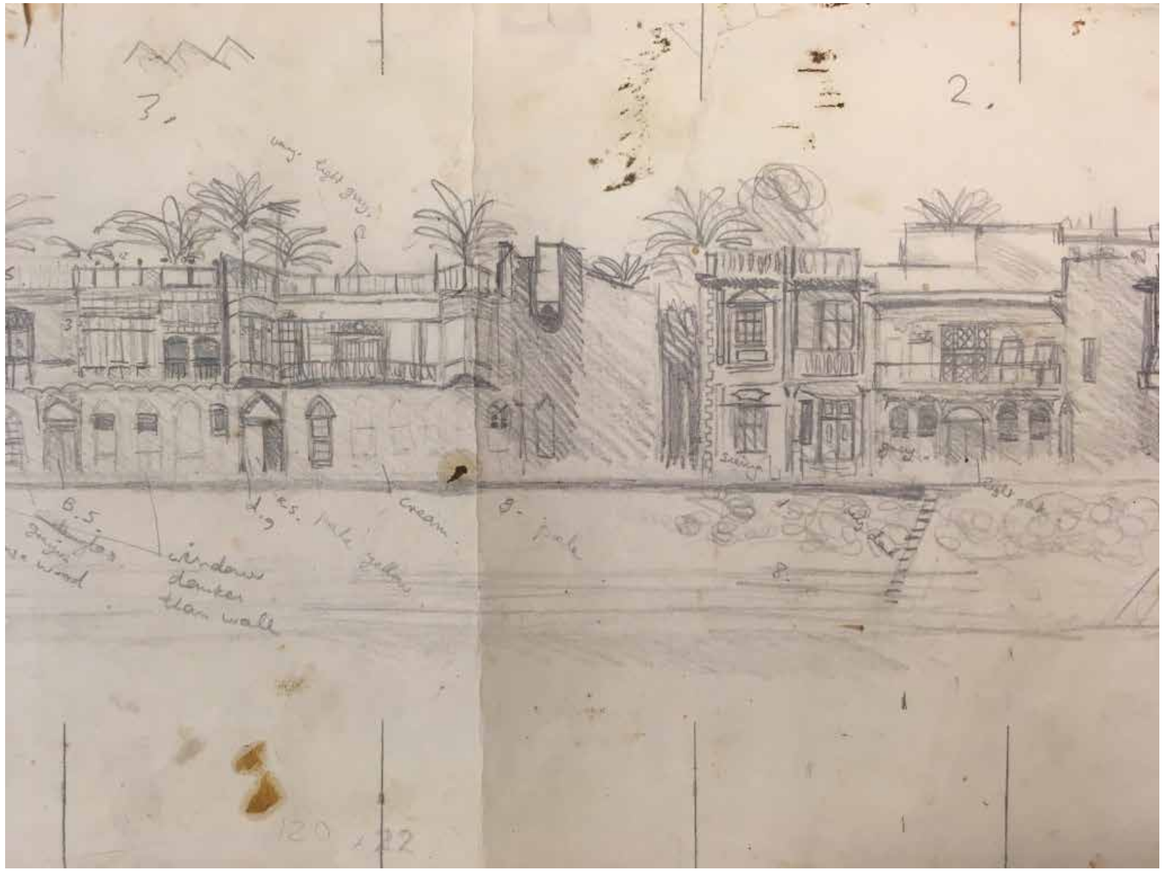
بغداد بعيون الفنانة

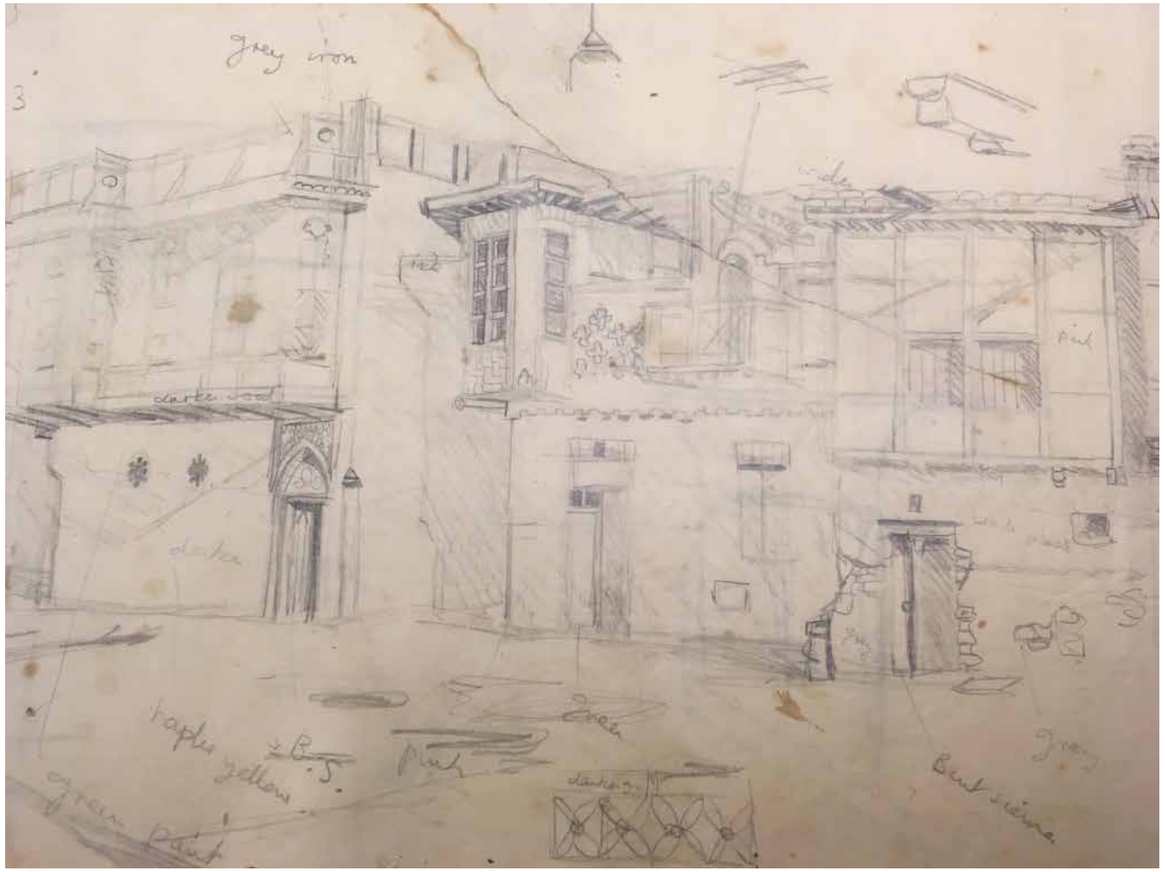
لورنا سليم

مختارات من مجموعة كبيرة من ضمن أرشيف المتحف البريطاني

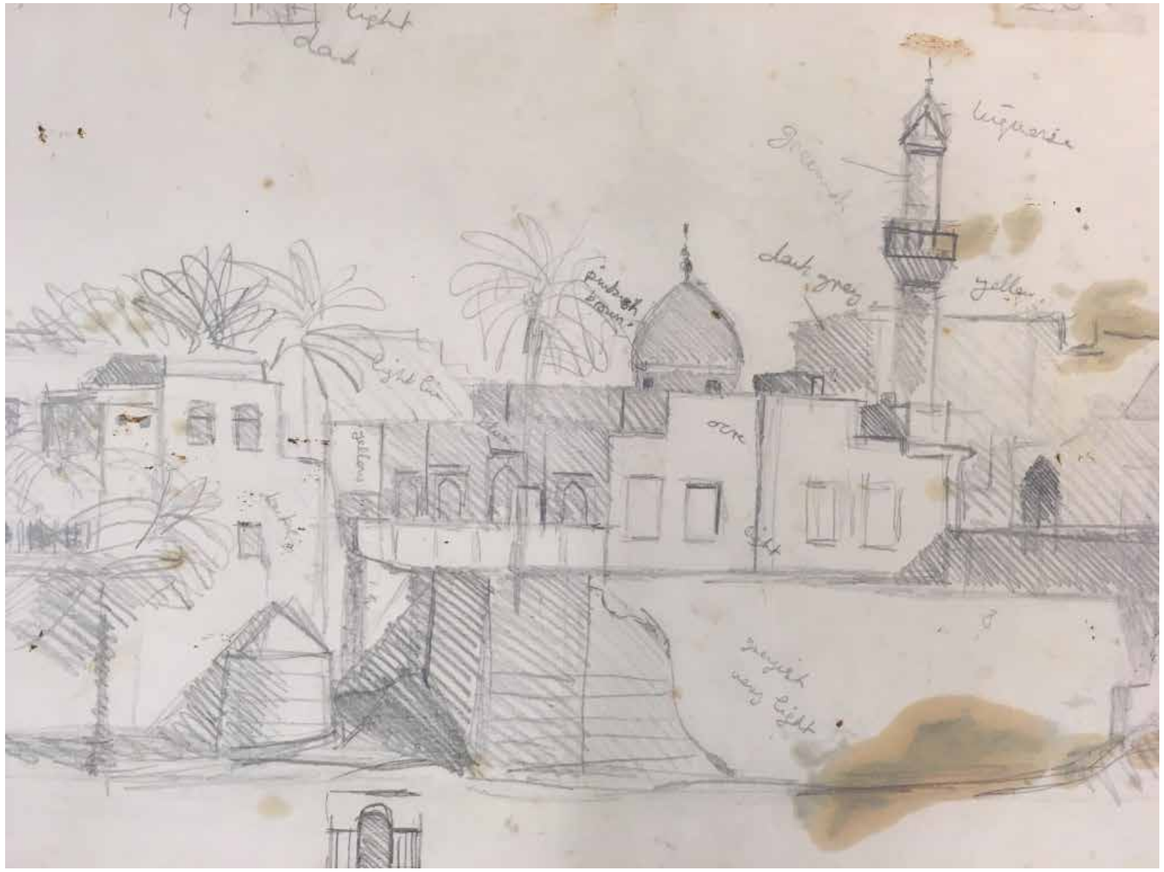


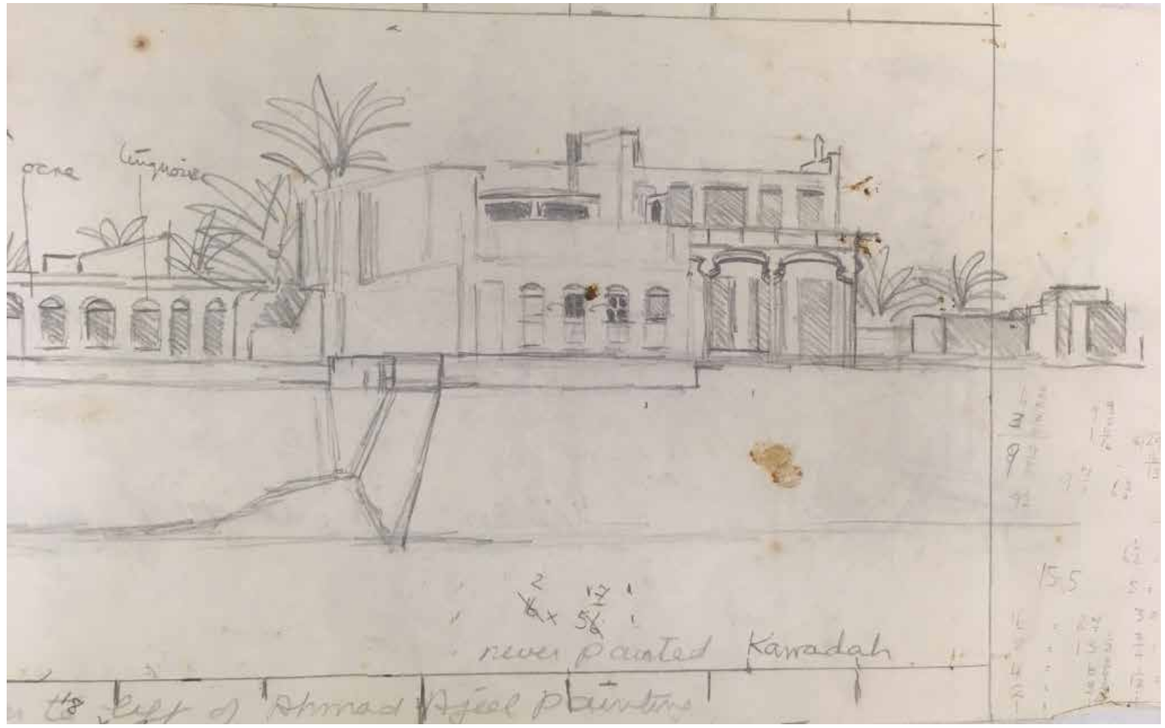

yellow.
White + blue -
brick
White
blue + white
brick

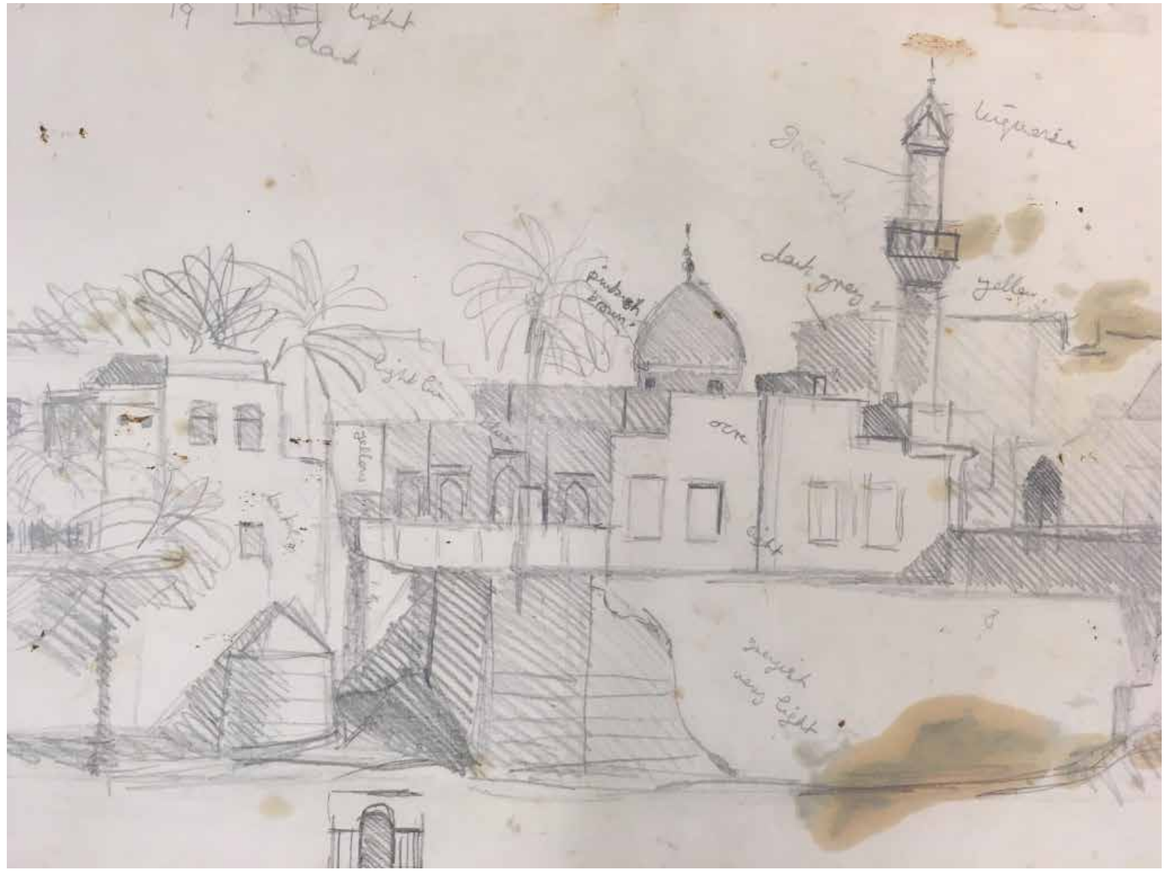

3.
2.
window
darker
than wall
cream
8.


grey iron
3
dark red
dark
Pink
Green
Grey
Burnt sienna
Dark
Green
Yellow
Pink
grain Pink

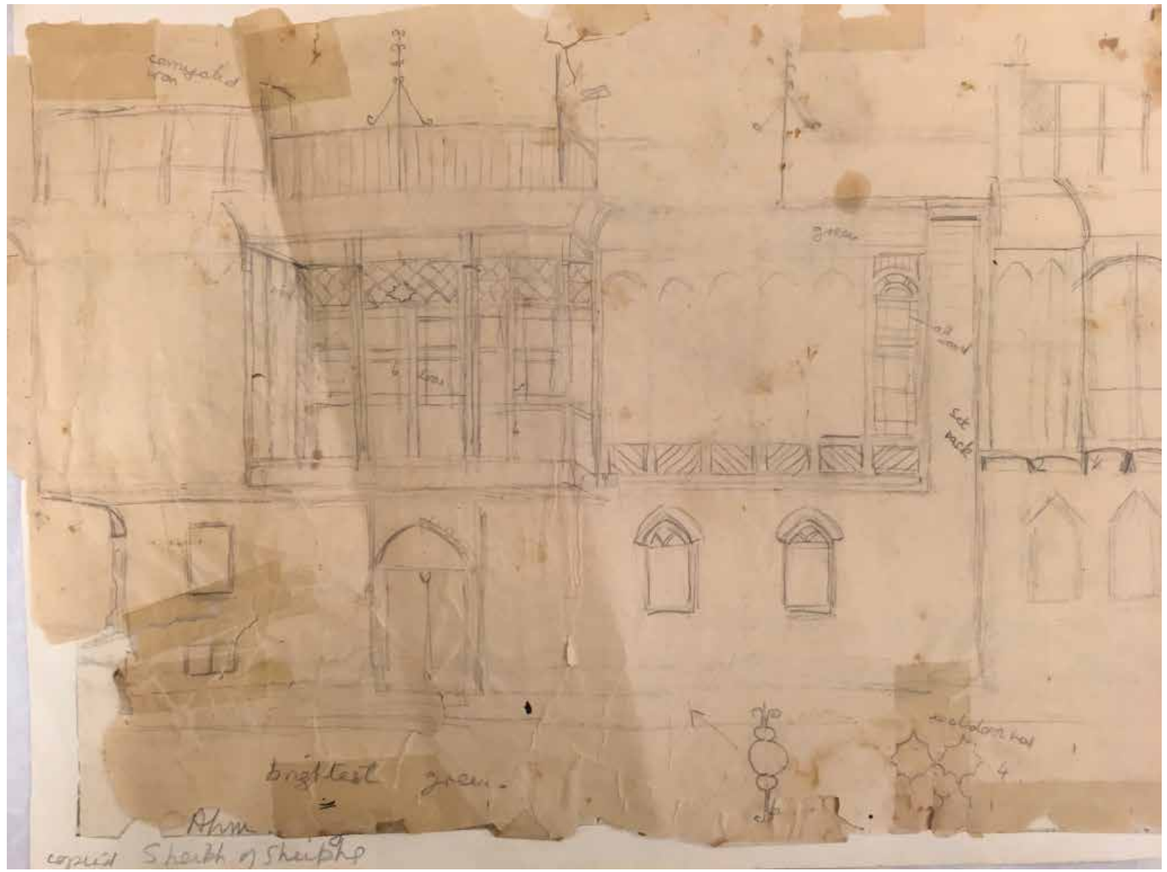
White
raw umber
b-sienna
Turquoise
green
White
P.Turquoise
brown
White
Said Ali
Madh.bodm

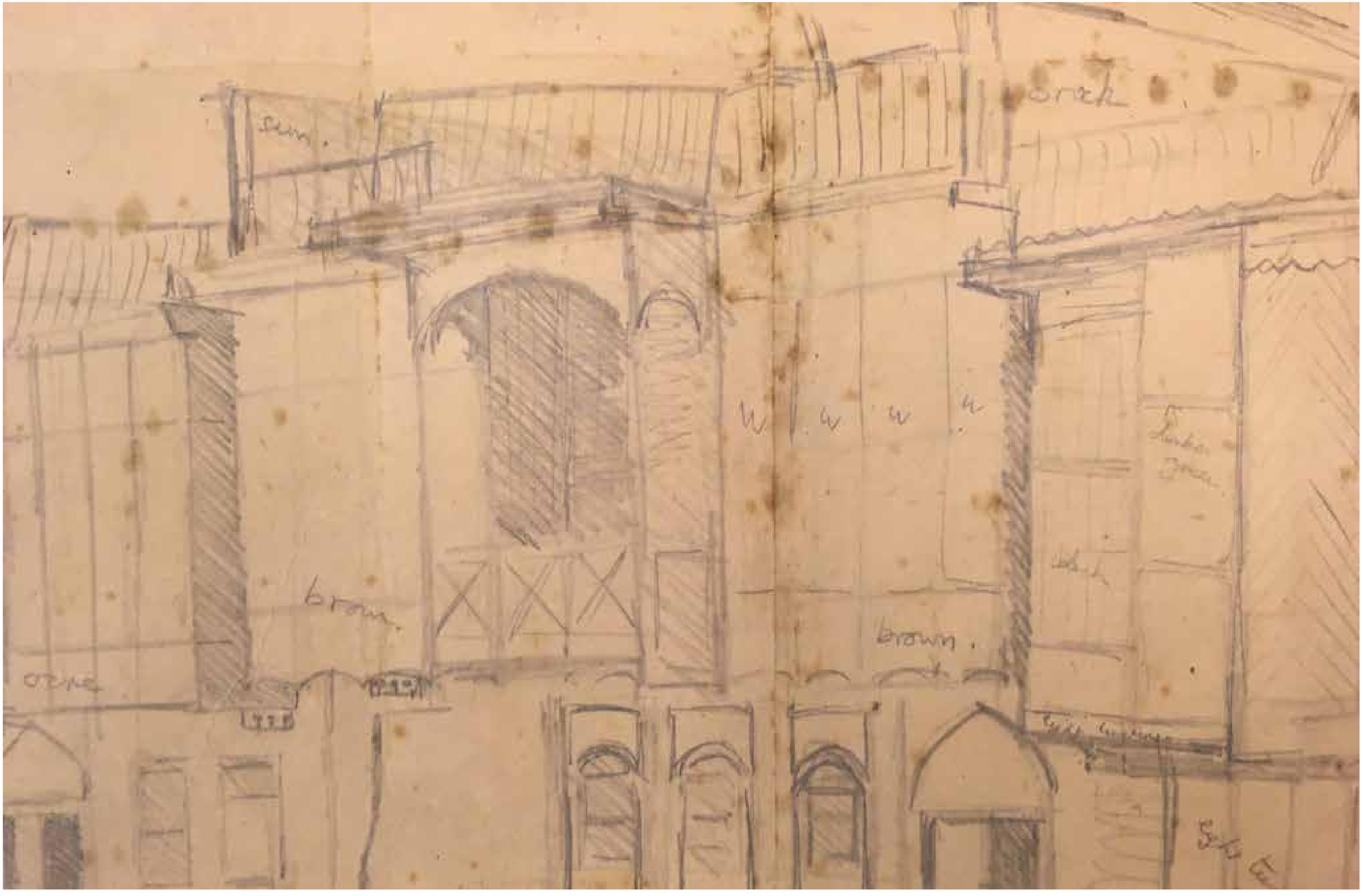


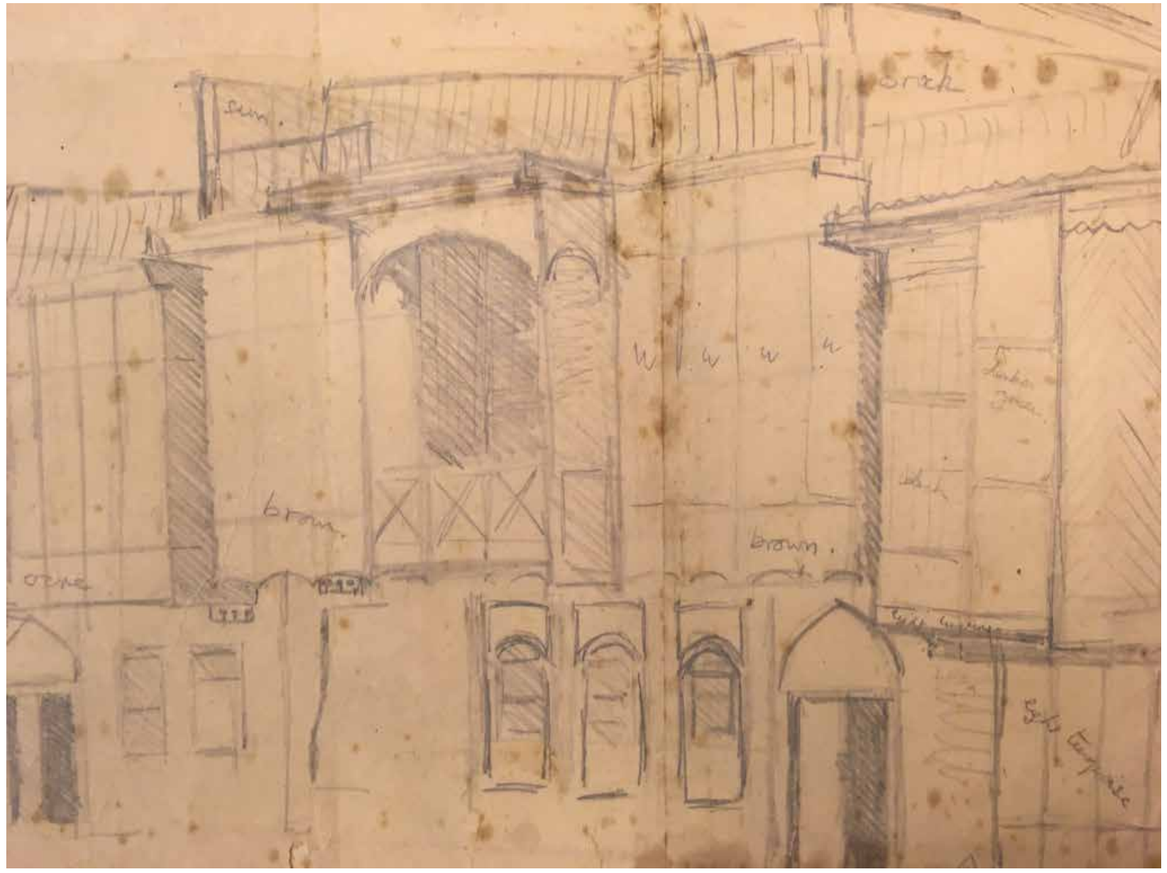

ochre
turquoise
2 17
8 x 5/8
never painted Karadah

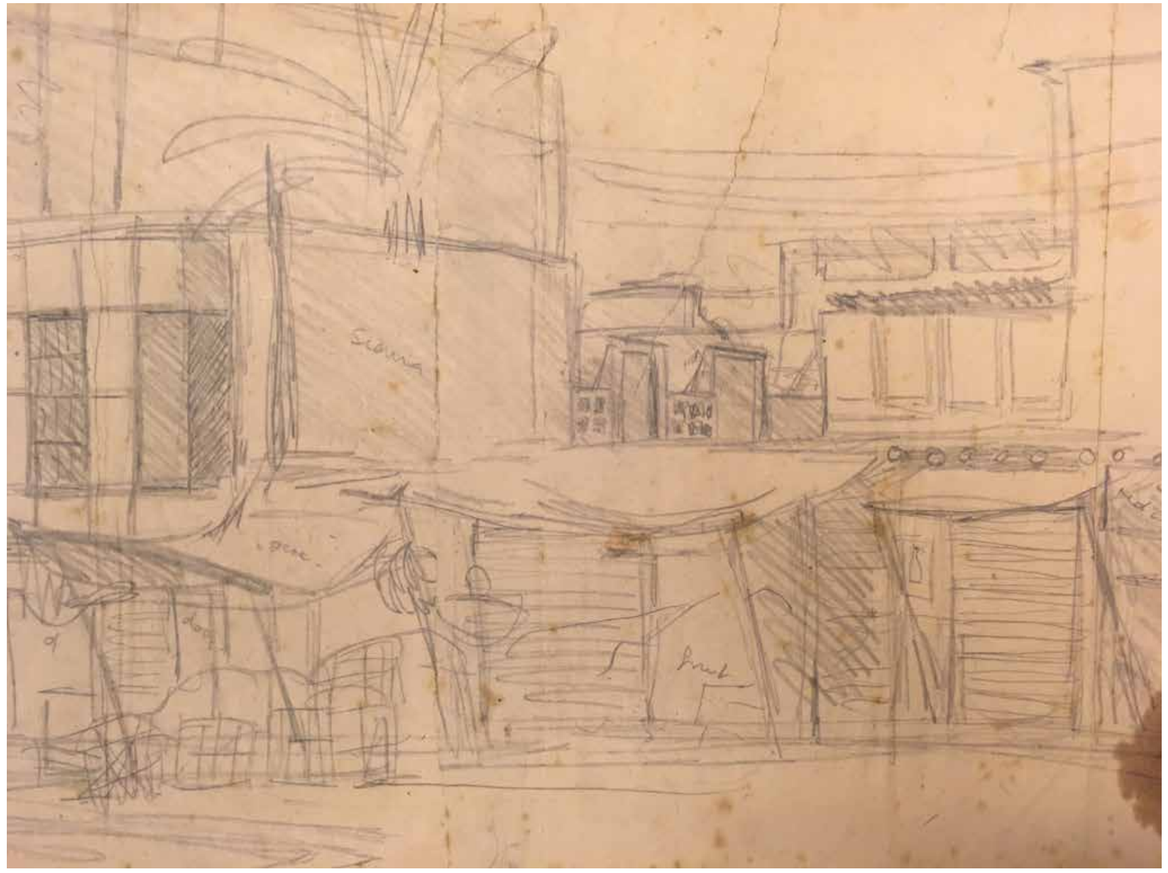


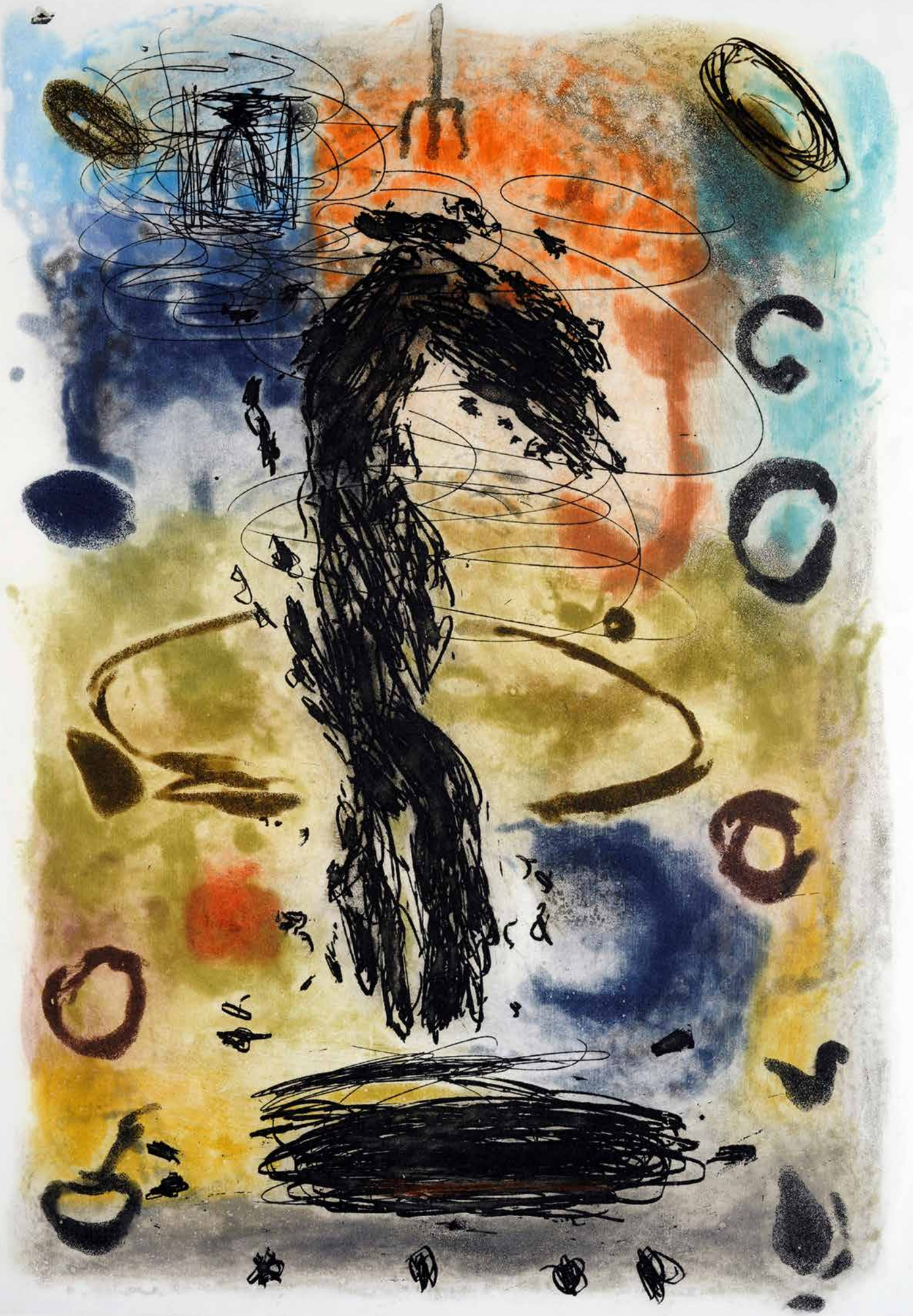
bright deep.


bright teal green.


brown
brown.


brown.
brown.





P/A

KHANAQUIN

F. KAKI

88