



هذا العدد

«ماكو» تخطتم أربع سنوات من إصداراتها التوثيقية بعدد خاص عن فن التخطيط

* تخطتم مجلة ماكو في عددها هذا المكرس لفن التخطيط أربع سنوات من عمرها كانت غنية بالتوثيق لتجارب مختلفة أخذت مكانتها في تاريخ الفن العراقي. إن غنى هذا التوثيق الذي أسهمت فيه الكلمة والصورة لم يستحصل بسهولة، نظراً لغياب تقاليد التوثيق، فضلاً عن هجرة عدد كبير من الفنانين العراقيين وتوزعهم في بلدان مختلفة ومتباعدة. إن ظروف العراق السياسية والاقتصادية انعكس على الحركة الفنية العراقية على نحو جعل من جمع وتوثيق الإنتاج البصري والكتابي السابق عملاً شاقاً ومعقداً. وعلى الرغم من هذه الصعوبات والتعقيدات تمكنا من تحقيق إنجاز تاريخي باتت فيه مجلة «ماكو» مرجعاً أساسياً لجوانب مهمة ومثيرة من التجربة الفنية العراقية.

مع هذا العدد نشعر بأن دور المجلة في التوثيق قد انتهى، وعلى الرغم من الصعوبات التي ذكرناها إلا أن المجلة استطاعت أن توثق ما كان ممكناً لكن مهماً ولاسيما في النواحي التأسيسية للفن العراقي والتفرعات اللاحقة والقضايا الفنية والثقافية التي أنجزتها الحركة التشكيلية العراقية.

في هذه المناسبة أتقدم بالشكر والامتنان للذين ساهموا معي في إنجاز أعدادها المختلفة وعلى نحو خاص الفنان عمار داود، والناقد سهيل سامي نادر، والناقدة مي مظفر، والناقد سعد القصاب.. وكل اللذين كان لهم الدعم والمشاركة، اصحاب المجموعات العربية الخاصة والعامة منهم.

مع وعد لإصدار جديد يتعلق بالراهن إبداعياً

* هذا العدد التوثيقي الأخير مكرس لفن التخطيط ، فكأننا في ختام السنوات الأربع نريد الرجوع إلى بعض الأصول المستقلة وتقاليد الرسم المعروفة. والحال يشكّل التخطيط في حياة الرسامين مكانة تتنوع أهميتها بينهم فهو مصدر للأفكار ومساحة للتجريب من أجل وصولهم لحلول تساعدهم على إنجاز لوحاتهم أو أشكالهم النحتية بالشكل المرضي دون إضاعة للوقت. لعل طبيعة التخطيط بوصفه تعبيراً مباشراً قابلاً للتغيير عن طريق الحذف أو الإضافة منحت بعض الفنانين القدرة على تحقيق أعمال لها استقلاليتها الخاصة.

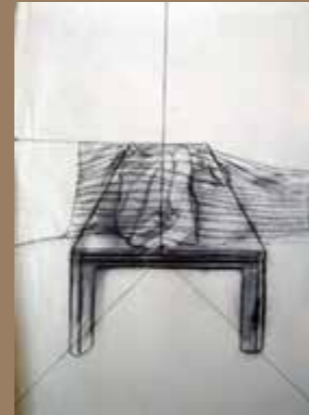
وعلى الرغم من أهمية التخطيط إلا أنه ظل بعيداً عن الفعاليات المستقلة، فلم نجد في تاريخ الفن العراقي إقامة معرض خاص به وبسبب ذلك لم يحظ بالتوثيق الذي يرسم تطور الفنان وتنوع انشغالاته.

في القسم الثاني من «ماكو» نقدم تجربة نحتية للفنان مكي حسين الذي عمل مع إسماعيل فتاح خلال انشغالاته في أعمال النصب المختلفة. إن مكي حسين واتحاد كريم وسليم مهدي هم من الفنانين الواعدين. وفي محترف مكي حسين الألماني نشاهد بانوراما من الأعمال النحتية المنفذة بالبرونز ولوضوعات مختلفة، منها ذات أبعاد سياسية. ولهذه الأعمال علاقة مع تصورات مختلفة من التخطيط التي نفذها عبر سنوات مختلفة تشكل خزاناً للتجارب التي يمكن أن تأخذ النور يوماً ما.

مخطوطة الحرب والسلام
علاء بشير في حبر على ورق عرض بالخطوط لتشابك الأسطوري في حياتنا اليومية
بسطة الرسم، عن تخطيطين للفنان ياسين وامي
يحيى الشيخ يوقظ تعاويذ وطلاسم ومخططات السحر الأسود والأبيض للعالم القديم!
تخطيطات ليزا: التواء الجسد حول نفسه
مراجعة لتاريخ التخطيط في الفن العراقي.

ندى شبوط
سهيل سامي نادر
هاشم تايه
سهيل سامي نادر
عمار داود
ضياء العزاوي

بورتفوليو
قرن من فن التخطيط



الغلاف الاول. الفنانة ليزا فتاح



الغلاف الثاني. الفنان مكي حسين

مكي حسين، من تماثيل الاسس إلى فناء الحرية،
النحات مكي حسين: اكتشاف القدرات الخفية لفن النحت.
النحات مكي حسين يوثق مجزرة بشتاتان: صرخة من عمق الجبال.
النحات مكي حسين: شمولية الحياة هي ما أود أن أعبّر عنه.

جمال العتابي
نصير عواد
فينيا ويولا بريتش

وجهات نظر
متابعاد

الارتجال في الرسم وحياء في (إسكيش) !
بصمة بغداد

جواد سليم، لجبر ابراهيم جبرا . مجلة اصوات
3 ماكو

الحرب والسلام

مخطوطة الحرب والسلام

شاكر حسن السعيد

مخطوطة الحرب والسلام

ندى شبوط. مترجم من الانكليزية

في عام 1985، أنجز الفنان العراقي شاكر حسن آل سعيد (1925–2004) سلسلة من ستة وتسعين رسماً بالحبر، تبتها داخل ألبوم صور فوتوغرافية، تحت عنوان «الحرب والسلام» (الشكل 1).¹ أنجزت السلسلة خلال ثلاثة أشهر بين 25 أيلول 25 كانون الأول من عام 1985، وجاءت استجابة للحرب العراقية-الإيرانية التي اندلعت في أيلول 1980.²

استمرت الحرب في النهاية حتى آب 1988، وخلال سنواتها الثماني خلفت تداعيات جمة على العراق سياسياً واقتصادياً واجتماعياً. وقد أشير إليها بوصفها «الحرب الخليجية الأولى»، إذ دشتن مسارا طويلا من التدمير المنهجي للبلاد بلغ ذروته مع الغزو الذي قاده الولايات المتحدة الأمريكية عام 2003. وطالت تعقيدات الحرب أيضا على نحو مماثل البنية

والكوارث اللاحقة في العراق. وبفضل قابلية النقل وصغر الحجم، أتاح الدفتر استخدام مواد مُلتقطة، ومنح الفنانين العراقيين مساحة للشهادة على الأحداث في أثناء وقوعها.³ ولإنجاز الحرب والسلام، وضع آل سعيد الرسوم الأصلية في ألبوم صور كأنها ذكريات فوتوغرافية لحدث ما. وعلى الصفحة الأولى من الدفتر دون تاريخ بداية الحرب في 22 أيلول 1980، وأرفقه بخريطة العراق.⁴ قسّم الفنّان الحرب والسلام إلى أقسام. وتتمحور قصص كثيرة في الدفتر حول شخصية الجندي. ومن المواضيع التي تنقلها الرسوم: «الأرض تقاتل»، و«عند الأسلاك الشائكة»، و«العين الساهرة»، و«من أحلام الشهيد». تستحضر هذه المواضيع أوجها شتى من المعاناة الإنسانية في الحرب، غير أنّ الإحساس العام في الرسومات هو السكون الطاغى، وربما الكئيب. تبرز رسوم آل سعيد التصميم ووحدة التكوين. يقدم الفنّان الدفتر بطرائق عدّة بوصفه تأنيا في اللغة والفضاء، وسلسلة من التجارب ذات الأهمية «السيمائية»، حيث تُنتج توليفات الوحدات النصية والبصرية أنساقا تؤسس لكل موضوع جديد وقصة محكية مختلفة.

على صفحة تحمل رسماً بعنوان «الجندي، وابنه، والحلم، والكيس»، يورد آل سعيد قائمة بالوحدات المستخدمة: صبيح تمثيلية، دوائر، أشكال زخرفية وخطوط (الشكل 2). وداخل التباين الذي تخلقه الأشكال الزخرفية، كما يصنّفها (مثلثات، ومربعات، وأشكال غير منتظمة)، نرى بوضوح في الوضع الجانبي هيئة الجندي بخوذته حاملا بندقيته على ظهره، وابنه يحمل علم العراق والكيس. تبدو الشخصيتان في حركة وكأنهما في استعراض؛ إذ نرى الإيحاء بالحركة عبر تكرار الملامح الجانبية لوجهي الجندي وابنه. وفي صفحات أخرى، نرى الجندي في فعل قتالي من دون وضوح كاف للهيئة؛ ومع الأسهم والحروف والأرقام، يمكننا تمييز سبطانة البندقية وأجزاء أخرى من هيئة الجندي، غالب المرّات في وضع جانبي، وأحيانا داخل ما يشبه مقاطع من خرائط طبوغرافية أو أحجية.

التحتية الفنية ومسارات تطورها، وما تزال آثارها قائمة حتى اليوم. يُمكن النظر إلى استخدام آل سعيد لصيغة الألبوم، المسماة بالعربية دفتر (مفرد ودفاتر بصيغة الجمع)، بوصفه إرھاصا مبكرا بصيغة مخصوصة لتوثيق الوقائع، صيغة ستترسّخ في تسعينيات القرن الماضي تحت وطأة العقوبات، وتتنامى بعد الغزو عام 2003

بينهما». 6 وهذا الحوار الميتافيزيقي، كما يضيف، يتجلى في كتاب تُقرأ فيه الرسوم إلى جانب نصوص موجزة، لا بوصفها توضيحا لها. لقد تصوّر آل سعيد رسومات الدفتر بوصفها موازيات لنص منشور، تُقرأ كسجلات. ومن ثمّ اعتبر الدفتر الصيغة الأنسب لمشروع يُحوّل الهيئة البشرية إلى نظام شبيه بالأبجدية، بدلا من أن يكون موقعا لاستثارة الاستجابة الفعّالة.

اللافت في الأمر أنّ هنالك التزاما ضئيلا بتمثيل المجد في الرسومات، خلافا لما قد نراه في الأعمال المشرّة بنصر مبكّر.⁷ لا يُعرف آل سعيد على وجه الخصوص بانخراطه في موضوعات سياسية مباشرة في أعماله. فعلى الرّغم من كراهيته للتصريحات المؤسّسة في الفنّ، كان شديد الاهتمام بالأحوال الإنسانية، وتُظهر سيرته الذاتية التزاما سياسيا قويا. عقب نكبة 1948، وكان في الثالثة والعشرين من عمره، حاول هذا الفنّان أن يقاتل في فلسطين.⁸ وفي العام ذاته، وبينما كان يُتمّ دراسته للعلوم الاجتماعية في «المعهد العالي للمعلمين»، التحق ب«معهد الفنون الجميلة» في بغداد. جسّدت أعماله المبكرة في خمسينيات القرن الماضي العلل والقلق الذي عاشه العراقيون خلال تلك المرحلة من الاضطراب السياسي الداخلي. وبينما أشار كثير من الفنّانين آنذاك إلى مسألة هجرة الفلاحين إلى بغداد، صور آل سعيد مشقات سكّان الريف العراقي التي عاينها بنفسه. وقد عاش في طفولته في قري عراقية عدّة؛ وهي تجربة غذّت وعيا طبقيًا مخصوصًا، بدا جليًا على نحو استثنائي في أعماله الأولى، متجاوزًا السائد الشعبي.

وأكثر ما يُعرف به آل سعيد هو كتاباته على مدى حياته حول المسألة الفلسفية والفنية المتعلقة باستلھام أشكال التراث. 9 فبوصفه طالبا لدى جواد سليم في «معهد الفنون الجميلة»، كان عام 1951 من المؤسّسين ل«جماعة بغداد للفنّ الحديث»، التي دشتن اتجاها جديدا في الفنّ العراقي قوامه تفعيل التراث من أجل تجديد الفنّ (استلھام التراث).¹⁰ لاحقا، تابع آل سعيد فكرة الاستلھام على مسالك منهجية متعددة ساعدته في تحري نظريات جديدة لتقديم أعمال متجدّرة في تاريخه وبيئته، بما في ذلك الانتقال نحو الممارسات التجريدية.

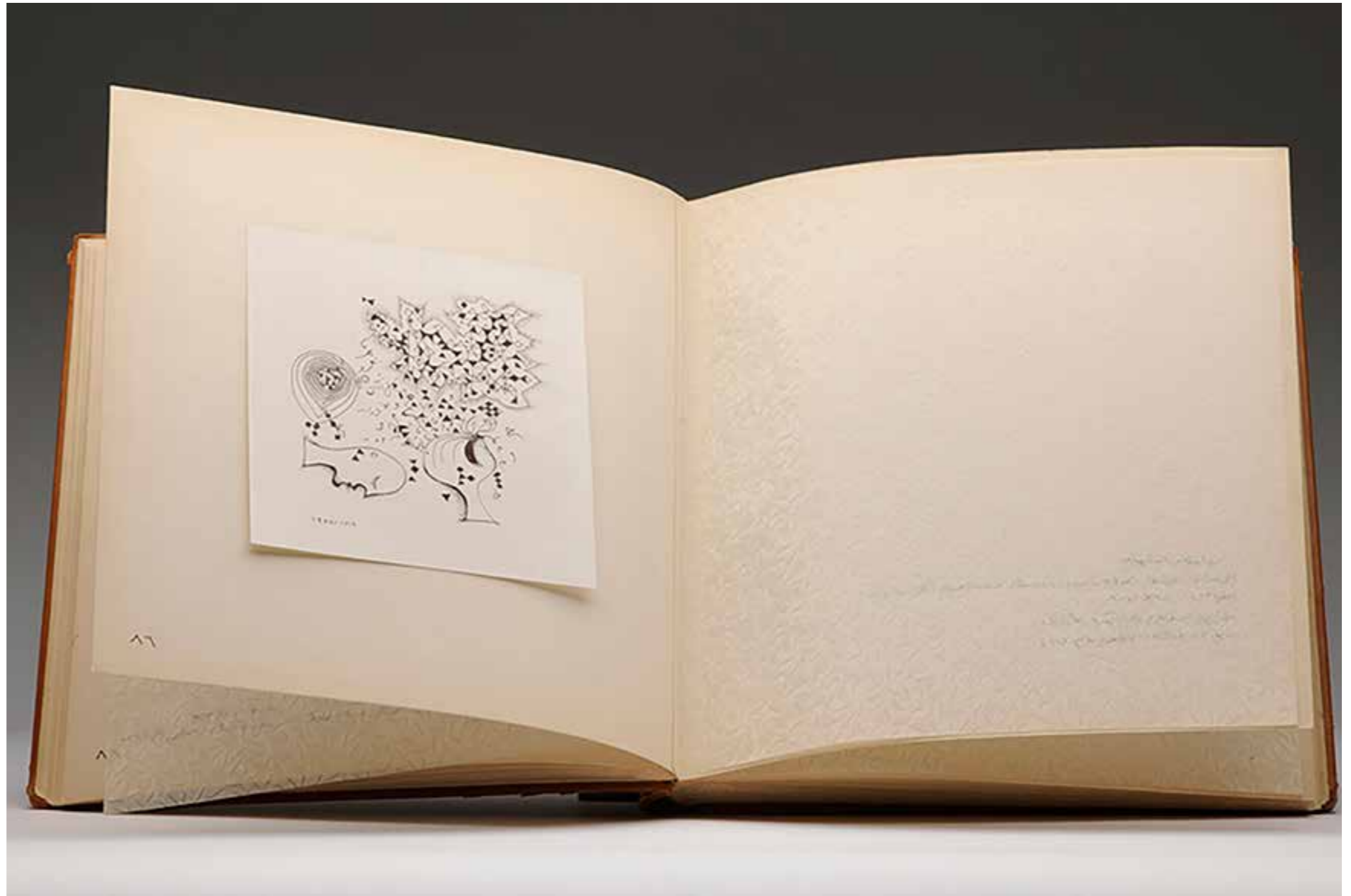
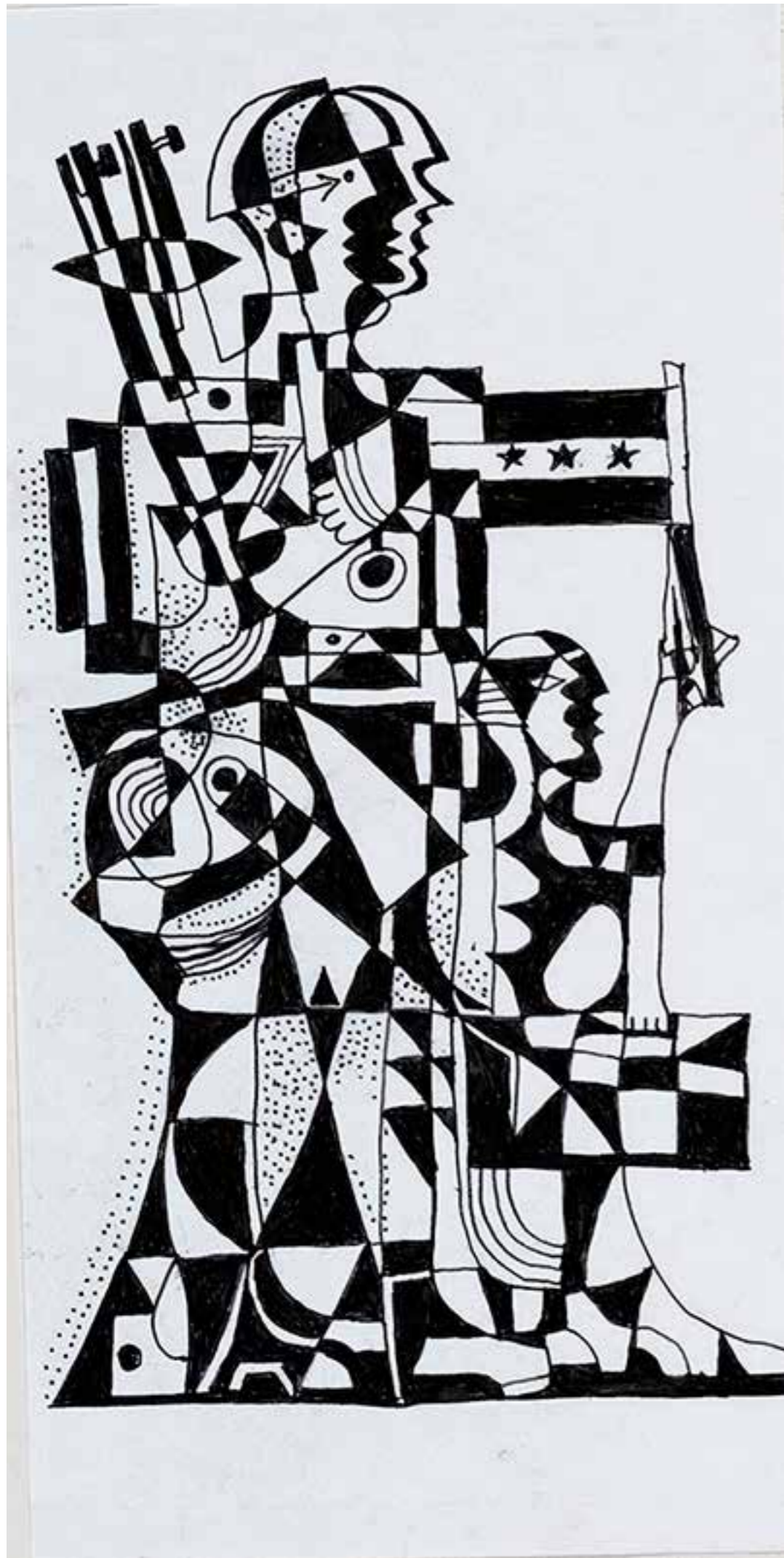
وعلى مدى عقدين من الزمن، استكشف آل سعيد مفاهيم مثل «التعبير الحيوي»، و«استلھام الحرف»، و«البعد الواحد»، و«البيان التأملي»، و«استلھام الجدار»، وصولًا إلى

«استلھام التأمل الواقعي».¹¹ وكان كل من الرسم والكتابة بالنسبة له أداتين للبحث عن الحقيقة بوصفها وحدة حفية. ومن ثمّ، يبدو لافتا أن يستدعي آل سعيد مزيجا من العناصر التي اكتشفها خلال مسيرته النظرية في الحرب والسلام، وهو عمل مُكرّس لوجه من وجوه التوثيق زمن الحرب. يستعمل طريقة شبيه تصويرية، وخطوطا خارجية، ونقاطا، وأسهما، وحروفا، وأرقاما، وما يُسميه زخرفة عرضية. ولعل هذه النداءات إلى استمرارية البحث الفني هي طريقة آل سعيد في تسويق وجود هذا الدفتر ومنحه معنى يتجاوز الدعاية. وليس خافيا أنّ الفنّانين العراقيين في عهد حكم صدام حسين كانوا كثيرا ما يُضطّرون إلى تلبية مطالب حزب البعث؛ إذ كان هذا هو واقع الحياة للعراقيين. فمن استطاع مغادرة البلاد فعل ذلك؛ لكن لم يتمتع الجميع بهذه الرفاهية. ففي النهاية يعدّ النفي الذاتي امتيازًا. أمّا آل سعيد، الذي قال لي ذات مرة إنه لا يستطيع العيش خارج العراق، فلم يكن أمامه سوى إدارة الواقع في مدينته الحبيبة بغداد.¹² وخلال الحرب مع إيران، كان العراقيون جميعا تحت ضغط هائل لإظهار وطنيتهم، وكان يُتظّر من الفنّانين أن يُظهروا دعمهم ويسهموا في الدعاية للحرب.

تكشف المعاينة الدقيقة لبعض الرسوم، بما في ذلك إحالاتها إلى نمط الحياة المعاصرة والتقاليد في العراق، عن آثار إنتاج حربي تحت وطأة إكراه عاطفي.

تُعنون الرّسمة رقم (3) «هوسة الشعب» (الشكل 3). و«الهوسة»، وهي من جنوب العراق، أداء فولكلوري تقليدي يجمع قصيدة مخصوصة ورقصة للتعبير عن الفرح أو الفخر.¹³ ففي الرسم، تُعبّر سيقان عديدة وأسهم عن حركة من اليسار إلى اليمين، ويعلوها شريط كتب عليه «واحنه مشينا» - ثمّ عنوان أغنية شهيرة للموسيقار العراقي طالب القرغولي. وتضمّ كلماتها المستدّة إلى قصيدة قصيرة لكاظم الركابي، وجدانا يخلط الحب بالحرب بوصفهما «أسبابا» للعل:

«أحنه مشينا للحرب، عاشك يدافع من أجل محبوبته، وأحنه مشينا للحرب. هذا العراقي من يحبّ يفنى ولا عايل يمسّ محبوبته».¹⁴ وقد أظهرت الأغنية أيضا ضغوط الحرب على الفنّانين؛ إذ روي لاحقا أنّ رئاسة قسم الموسيقى في «دائرة الإذاعة والتلفزيون» في الثمانينيات تلقّت توجيها رئاسيا إلى القرغولي لإعداد قائمة بكل الشعراء والمطربين والمُحنيين الذين لم يسهموا بعد في الدعاية للحرب،



الشكل رقم 1

الشكل رقم 2. الجندي وابنه

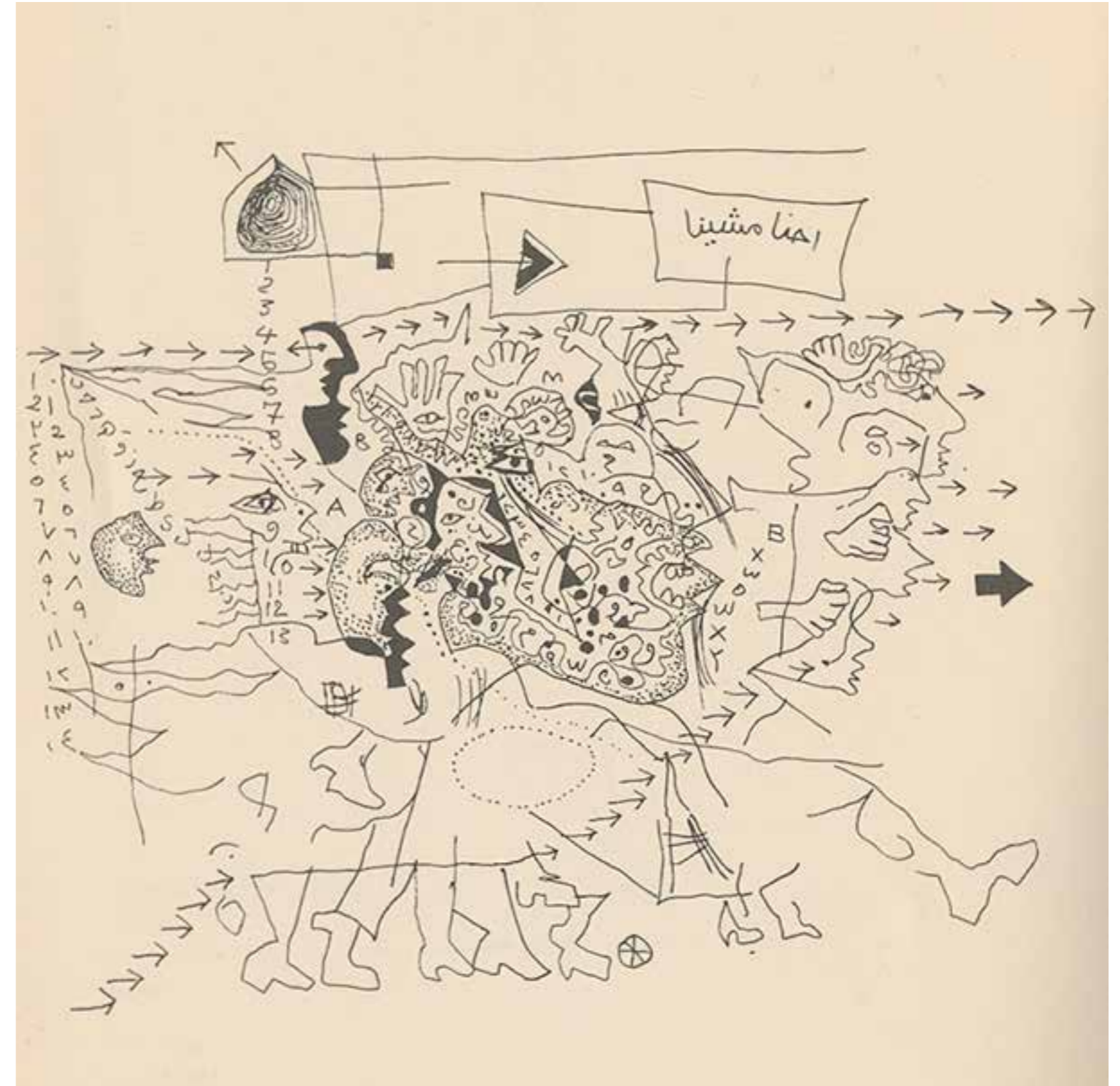
في الثقافة والحرب

الحرب والسلام



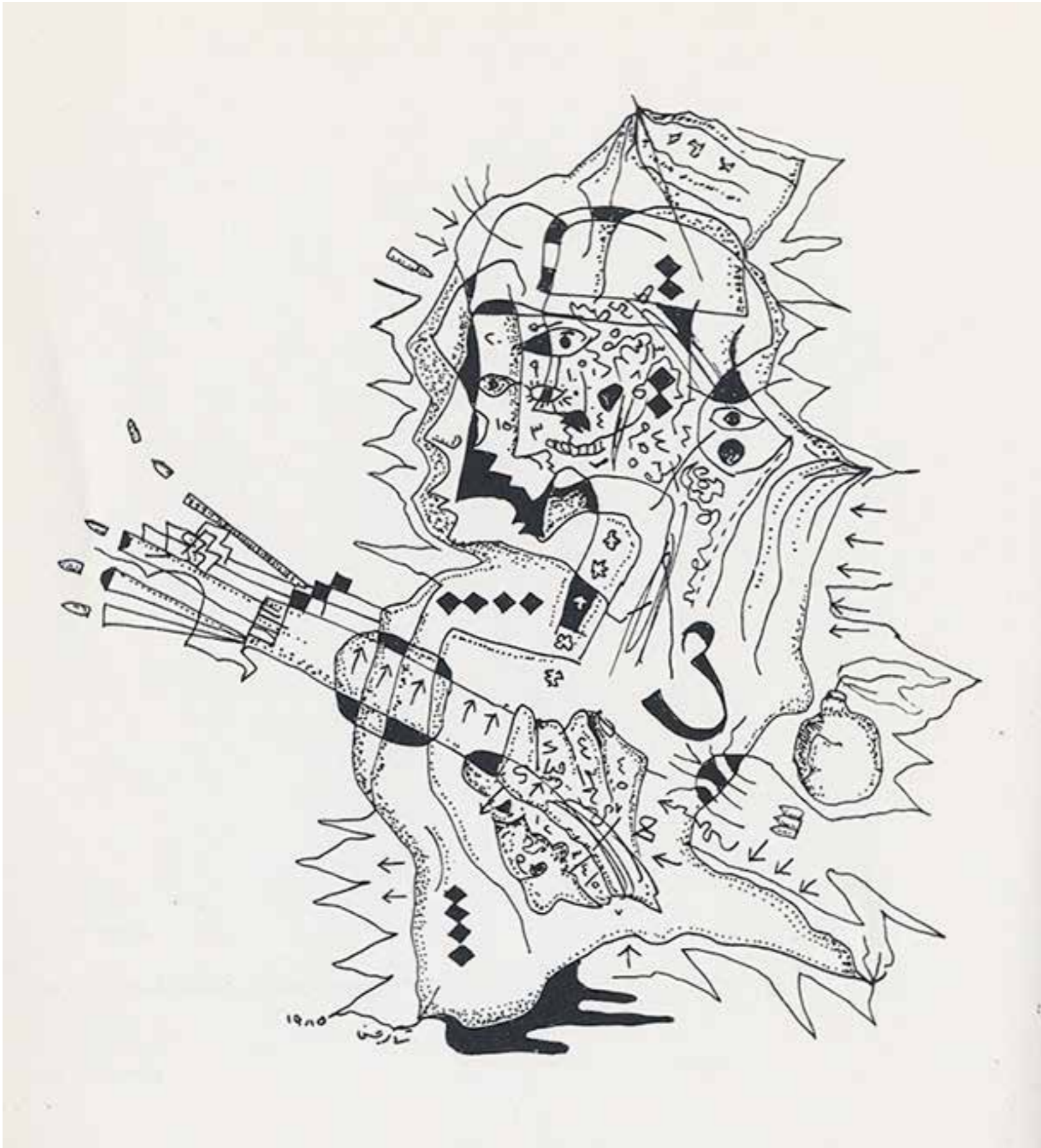
٤-٢٣/٩/١٩٨٠

شاكِر حَسَن آل سَعِيد



الشكل 3: شاكِر حَسَن آل سَعِيد، «هوسة الشعب»، دون تاريخ. الرسم.

الشكل 4: آل سَعِيد، الغلاف، في الثقافة والحرب: الحرب والسلام (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة).



شاكر حسن آل سعيد . التضائل بالنصر .

شاكر حسن آل سعيد .جزء من مقاتل .

عبر منهجه «البعد الواحد» في الاختزال. وبالبناء على نظريته في الممارسة التأملية، عبّر «البعد الواحد» عن سعي آل سعيد إلى الأبدية، حيث يتحد المرئي واللامرئي. وقد صاغ بعض أسس ذلك عام 1966 في محاضرة غير منشورة بعنوان «مشكلة الزمن في العمل الفني: مشكلة الزمن في الفن التشكيلي». يستهل آل سعيد باقتباس للفيلسوف الوجودي

حكم صدام حسين، مقاومة تقوم على مواصلة الممارسة الجمالية الرصينة. يمكن تبين إستراتيجيات مماثلة في ثلاث لوحات أنجزها آل سعيد عام 1983، تحمل عناوين تحاور الحرب: «الجلء عائدون»، و«المنتصرون»، و«المجد لمدلي» (الشكل 5). فعلى الرغم من الإحالات الحربية في العناوين، تواصل هذه اللوحات بحث الفنان عن الحقيقة



رسومات الحرب والسلم زيارته للجبهات الشرقية في مندلي عام 1983، والبصرة وخانقين عام ١٩٨٥ بدافع الخوف بلا ريب.

غير أنه يمضي في تفصيل مقاصد فنيّة ونظرية صرف للعمل. وبهذه الطريقة، يبدو تقديم آل سعيد لـ الحرب والسلم نوعاً من المقاومة السلبية في وجه مطالب البعث إبّان

الضغوط، وربما المحاولة لتجاوزها فنيّاً. فالنسخة المطبوعة من الدفتر الصادرة عام 1986 بعنوان في الثقافة والحرب: الحرب والسلم تضمّ إهداءً إلى صدام حسين بوصفه قائد القوات المسلحة العراقية. وإلى ذلك، أرفق آل سعيد «مقدمة وإيضاحاً» يشرح فيهما غرضه وموقع الدفتر ضمن منجزه الأوسع. ١٥ وهنا يُقرّ آل سعيد بأنّ من دوافع إنجاز

والزامهم بذلك أو فضلهم. وكان الركابي الوحيد على القائمة بسبب معارضته للحرب. وبعد الإلحاح عليه، جاءت النتيجة تلك القصيدة (العاطفية) القصيرة التي لحنها القرغولي أغنية.

من الجلي أنّ آل سعيد شعر أيضاً، في الحد الأدنى، بواجب الإشارة إلى إدراكه لتلك



شاکر حسن آل سعید . تجفّل الفصیل
شاکر حسن آل سعید . إنتظار الغائب

قوله تقنيةً مخصصةً للتعامل مع هذه الحالة، تمكّنه أيضاً من إدراج الإنسان جزءاً من هذا النظام. وهنا تعمل كل من التسجيل والتجريد كتقنيتين متكاملتين. ويرى آل سعيد أنّ التقنيات السيميائية التي استخدمها تُتيح له معاً التوثيق واقتراح الحالة الجديدة، بغية الوصول إلى معنى الزمان والمكان داخل

وفي المحصلة، يُعرّف آل سعيد الدفتر بأنه استكشاف لـ «رحلة الشروط الموضوعية» للتعبير عن حالة الوجود الجديدة الناشئة عن اندماج ثنائية الحرب (بوصفها حالة استثنائية) والسّلام (بوصفها حالة طبيعية تأسيسية). وقد استلزم هذا الاندماج بحسب



تتجاوز صفة الفكرة لتُصبح قدر العراق؛ كحالة وجودية. وبناءً عليه، وعلى الرّغم من الإشارات الزمنية في بعض عناوين الرسومات، يؤدّي الدفتر وظيفة تتجاوز حدود الزمان والمكان، على طريقة البحث في الآثار التي يخلّفها الناس في الحياة، على الجدران، بغية تحديد موضع التقاء الحياة والموت. وعلى هذا النحو، يُنتج آل سعيد عبر الدفتر صيغةً أخرى لتجديد الفنّ في علاقته بالتراث. وكما يقول سهيل سامي نادر: «إنّ صفة الشاهد لدى شاکر تنشئ أيقوناتٍ لماضٍ متّصلٍ وحاضرٍ أبدي». 17

إلى ما يتجاوز الحرب المحلية التي يعالجها. لقد استثمر آل سعيد فضاء الدفتر لمعالجة فهمه الذاتي لثنائية الحرب والسّلام بوصفهما حدّين متكاملين، كما تشكّلت هذه الثنائية في نفسه على امتداد حياته. وكما يصف في مقدمته، حين حوّل واقع القتال على الأرض في العراق «الفكرة الزائلة» عن الحرب والسّلام - وهي فكرة كانت تتجلّى لديه عبر محرضين بعيدين (الحرب العالمية الثانية، والمقاومة ضدّ الانتداب البريطاني، ونكبة 1948 والعدوان الإسرائيلي المتواصل على فلسطين) - إلى تجربةٍ ماديةٍ، رأى الحرب

المصري عبد الرحمن بدوي (1917-2002)، ثمّ يجادل بأنّ الحرية تُقام في الحضور الذي لا يُختزل: «الأنا الحقيقية، الأنا العذراء (البكر) التي تستمد وجودها من المصدر الصافي للوجود الحق، هي الأنا الحرّة، أعلى درجات الحرية، الحاملة للمسؤولية بكل ما تنطوي عليه من خطر وقلق أو تضحية. والحرية إذن رمزُ الألوهية في الإنسان، والمعنى الكامل لكل الوجود الإنساني» 16
يحرص آل سعيد على عدم التخلي عن هذا المسعى في مسيرته. وكما يوحي عنوان الحرب والسّلام، فإنّ الدفتر يطمح



شاكر حسن آل سعيد، أم وطفلاها (زوجة المفقود)

فلوريدا، 2007، الفصل الخامس؛ وندى شبوط، «الزمن والمكان في أعمال شاكر حسن آل سعيد: رحلة نحو البعد الواحد»، مجلة «نفس» للفن، أيار 2008، <https://universes.art/en/nafas/shakir-hassan-al-said/2008/articles>

12 مقابلة مع الكاتب، عمّان، الأردن 1997

13 قد تكون «هوسة» جزءاً من الاحتجاجات أيضاً. ومن المحتمل أنّ آل سعيد كان منتبهاً للمعنى المزدوج. 13

14 ترجمة المؤلف. محمد إسماعيل، قصة الأغنية «واحنه مشينا للحرب»، 20 نيسان 2022 <https://www.azzaman.com/واحنه-مشينا-للحرب/>

تمّ الاطلاع في ٢ حزيران 2024

15 آل سعيد، «مقدمة وإيضاح»، في الثقافة والحرب: الحرب والسّلام (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص. 9. تسلسل الرسوم التوضيحية في دفتر يختلف أحيانا عن نظيره في هذه النسخة المطبوعة.

16 آل سعيد، «مشكلة الزمن في العمل الفني: مشكلة الزمن في الفن التشكيلي»، محاضرة بخط اليد في كلية الدراسات المعمارية، 2 تشرين الأول 1966، بغداد، مجموعات غير منشورة للفنان.

17 سهيل سامي نادر، «الاشكالية كُمحايثة فنية نظريّة»، «ماكو-عدد خاص عن شاكر حسن آل سعيد»، (السنة 3، العدد 1، 2022)، ص 7-19: 18 (ترجمة المؤلف).

18 كما يقترح سهيل سامي نادر في «شاكر حسن: مقاربات وصياغات فنية»، مقدّمة «كاتالوغ الأعمال الكاملة» المرتقب لآل سعيد، فإنّ هذا يُعمل عليه بوصفه «تنظيماً عبر سيميائياتٍ توثيقية لأفق صوفي».

19 آل سعيد، «الحرب والسّلام»، ص 8.

MoMA PS1، 2020، 181-203

4 تجدر الإشارة إلى أنّ آل سعيد أهدى الكتاب برمته بتاريخ 1986. وصدرت أيضاً طبعة مطبوعة في العام نفسه: شاكر حسن آل سعيد، «في الثقافة والحرب: الحرب والسّلام»، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.

5 مرجع.

6 آل سعيد، مقدّمة، في الثقافة والحرب: الحرب والسّلام، ص 8.

7 علي سبيل المثال، فإنّ قوس النصر (المعروف رسمياً باسم سيوف القادسية) — وهو النصب الذي أسيء صيغته لكون تصميمه مستوحى من شكل ذراعي صدام وهو يحمل سيفين متقاطعين - قد تم تكليفه في بغداد قبل سنوات من نهاية الحرب، وذلك توقعاً لنصر مضمون.

8- لنكبة، وهي الكلمة العربية لـ«كارثة»، هو الاسم الذي يطلقه العرب على عملية التطهير العرقي والتهميش التي تعرّض لها الفلسطينيون عام 1948 والتي أدت إلى قيام دولة إسرائيل. شريل داغر، شاكر حسن آل سعيد: الواحد والفنّ، الفنّ، باريس: سكيريا، 2021، ص 25.

9 لأحدث تقييم لمكانة آل سعيد في تاريخ الفنّ العراقي، بما في ذلك تأثيره القوي وأحياناً المثير للانقسام على طلابه، انظر: شريل داغر، شاكر حسن آل سعيد: الواحد والفنّ، باريس: سكيريا، 2021، ص 10.

10 للاطلاع على النصّ الكامل للبيان، انظر: «بيان جماعة بغداد للفنّ الحديث الأوّل»، مجلة «الأديب»، تموز 1951، ص 52. ترجمة دينا الحسيني ضمن: آنكا لنسن، وسارة روجرز، وندى شبوط (محررات)، «الفنّ الحديث في العالم العربي: وثائق أساسية»، متحف الفنّ الحديث، 2018.

11 للمزيد عن مسيرة آل سعيد الفنية، انظر: ندى شبوط، «الفنّ العربي الحديث: تشكّل الذائقة الجمالية العربية»، غينسفيل: مطبعة جامعة

العمل الفني. 18 وكما جادل في نسخة الحرب والسّلام المطبوعة، يفترض بالمشاهد/القارئ أن يتأمّل «التشكّل» و«اللاتشكّل» من منظورٍ زمنيٍّ ومكانيٍّ فعلي. ويعوّل آل سعيد على قدرة القارئ/المشاهد على «المزامنة» بين الحروف والأرقام؛ أي بذل جهدٍ ذهنيٍّ على الامتداد الزمني للقراءة نفسها، إلى جانب الحسّ البصري للأشكال. 19

لقد «رسم» ديناميكيّات الحدث بحيث يمكن قراءة الحدث أيضاً. وبهذا زعم أنه استطاع تطويع فوضى الحرب بوصفها استثناءً، والدخول إلى اختلالات أبدية أكثر بوصفها حالة من حالات الكينونة العراقية.

1 يُشير العنوان بوضوح إلى نصّ الروائي الروسي ليو تولستوي الحرب والسّلام الصادر عام 1869، الذي تناول غزو نابليون لروسيا.

2 لا تتوافر مادة وافية تتناول هذا «الدفتر» لآل سعيد. وقد عُرض مرة واحدة ضمن معرض «مسرح العمليّات: حروب الخليج 1991-2011» الذي أقيم بين 3 تشرين الثاني 2019 و 1 آذار 2020 في MoMA PSI.

وربما حفز المعرض مراجعة نادرة كتبها سلمان قاصد بعنوان «رسوم شاكر حسن آل سعيد.. الحرب كبعد واحد»، جريدة «المدى»، 13 آب 2023. <https://almaidpaper.net/296618/>

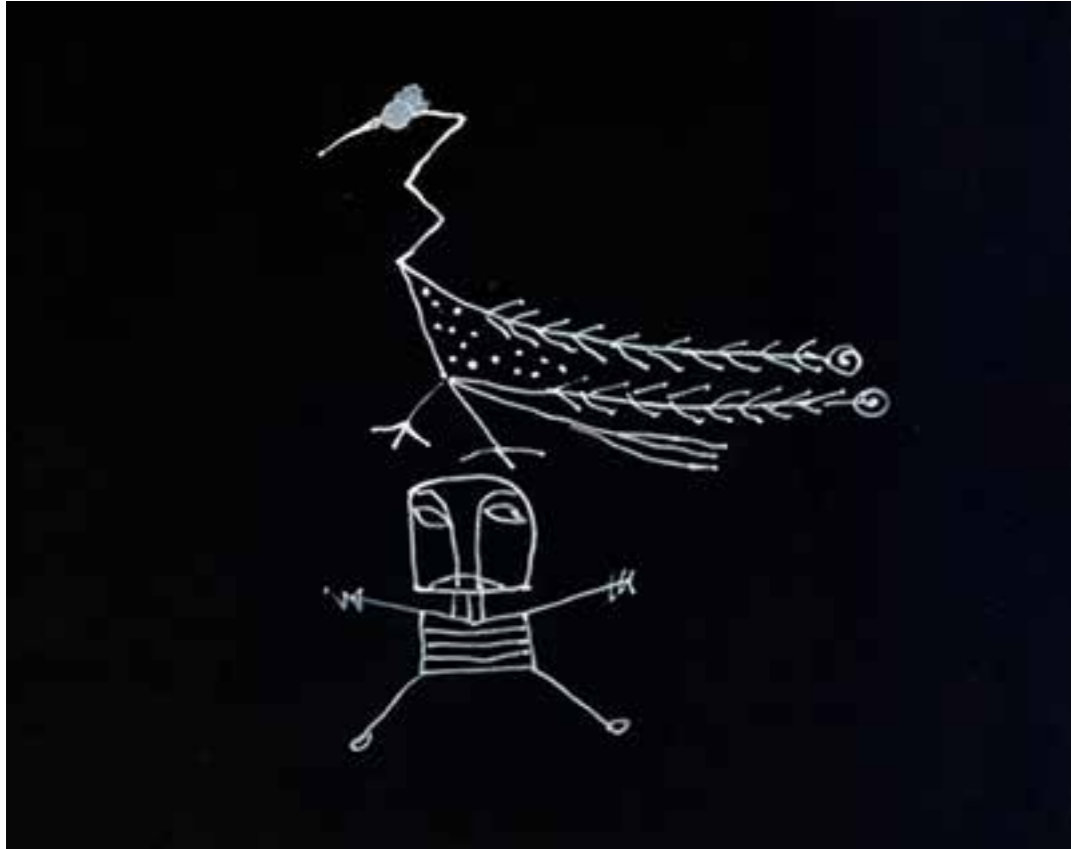
تمت المراجعة في 10 يونيو 2024.

3 انظري/انظر: ندى شبوط، «دفاتر: فنّ الكتاب العراقي المعاصر»، دنتون، تكساس: غاليري جامعة شمال تكساس، 2007؛ و«دفاتر: شهادات من أزمة منسية»، ضمن: بيتر إيلي وروبا قطريب (محرران)، «مسرح العمليّات: حروب الخليج 1991-2011»

عن تخطيطات كتاب «الغايات النهارية والغايات الليلية

يحيى الشيخ
يوثق تعاويذ وطلاسم ومخططات السحر
الأسود والأبيض للعالم القديم!

سهيل سامي نادر



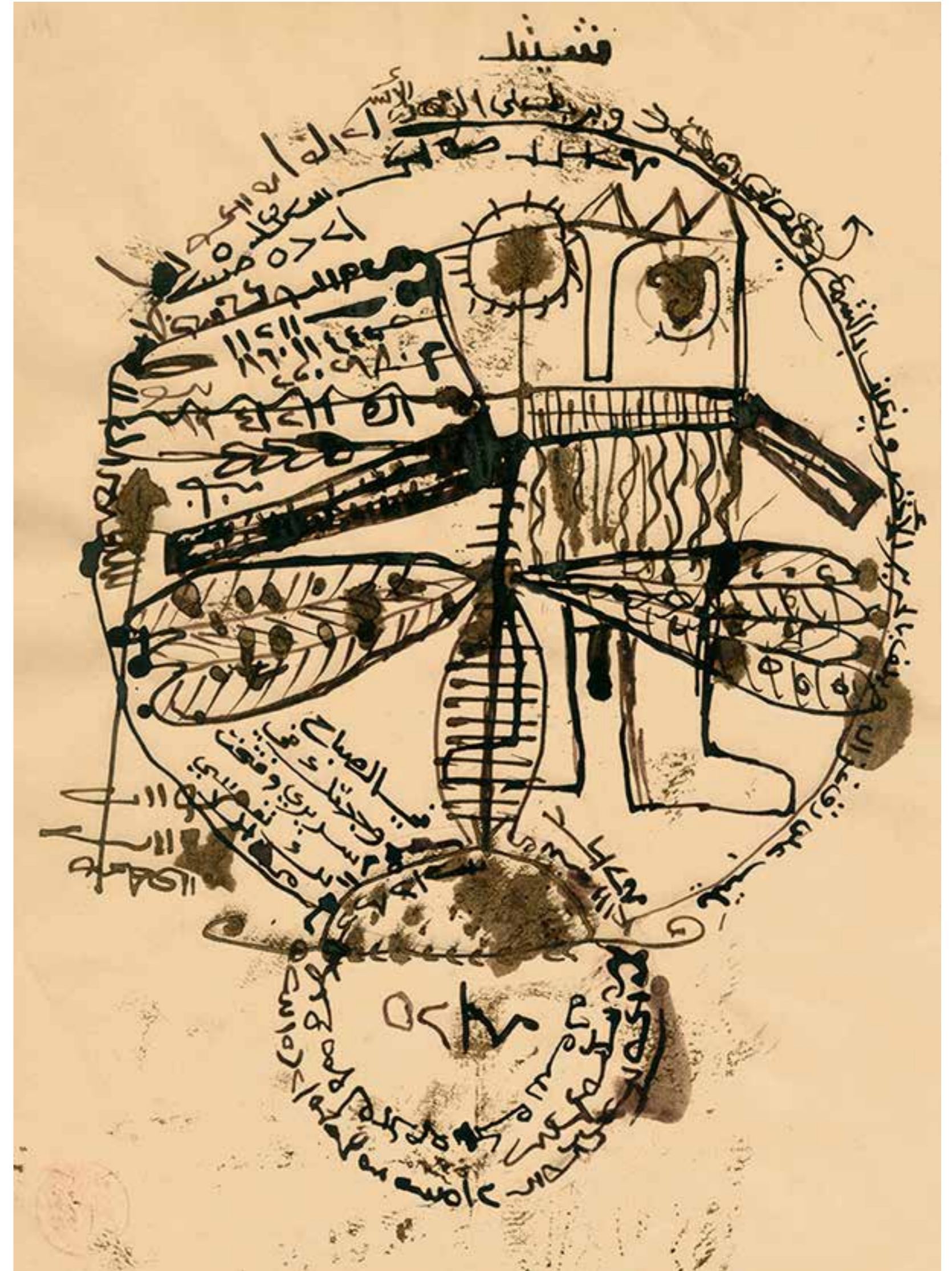
بالثلج، تدفنه انزلاقات تربة، تبدده مسافات خرافية وجبال بلون الحديد الأحمر الصديء . يتذكر أنه نادراً ما استجاب لمثل هذه الاضطرابات. يعرف كيف ينتظر. يعرف أن دوافع الرسم لا علاقة لها باضطرابات القلب والأهواء. الرسم نفسه يثير اضطراباً ويلغي آخر أو يؤجل ظهوره. لكنه انتبه إلى أن اضطرابات هذه الأيام ترجع أصداً شبه دينية، ولا تخلو من مخاوف التقدم بالعمر، والعجز المبكي في استرجاع ما كان له: الوطن

جذوع الشجر وأوراقه أيام كان يسرح في الغابات النوردية ويملاً رثتيه بروائح تحرك ذاكرته. في الماضي كانت أصابعه حتى لو استسلمت لمعاناة القلب لا تستطيع أن تميز تعبيراً خاصاً محدداً عنها. لأصابعه عادات غير مفهومة وقليلاً ما ترضي مشاعره الآنية. لا خصوصية للمعاناة ولا للأفعال القلبية . ما الافعال القلبية؟ اضطرابات الليل والسهر والوحدة، الشعور بالزمن يمر مرور سياره مسرعة يتباعد صوتها، فتمتصه شوارع مغلقة

في سقف العالم ، في النرويج ، قريبا من القطب المغناطيسي ، تهيجت الجذور الرسوبية ليحيى الشيخ المعتادة على تربة سوداء مهروسة بالزمن وبمياه مقدسة من أيام الطوفان . كانت أيام ضجر ووحدة ، والثلج يملأ الطرق ويكفل الأشجار بوقار أبيض . شعر بالحبس ، فتقاسمته رغبات عديدة : يفتح طريقاً ، يستعيد صيفاً ، يغير لون الثلج الصارم إلى لون لم يدرك ماهيته بعد . كان في الحقيقة يريد أن ينزل بالمعنى الدقيق للكلمة ، فمحترفه الفني المحقق بداره أسقطه إله نوردي على مرتفع ، فرغب في نزول إلى ما تحت خط الأفق حيث قرية «اللطلاطة» التي أخلاها الصابئة لعفاريت البساتين ولصوص الأراضي .

هناك ترعرع . هناك جذره المتألم المهيج .. وفي أيام مثلجة نازعت أصابع يحيى الشيخ إرادته الباطنية. دوماً هذا النزاع الذي بياغت رجل العمل. رجل التأمل يعيق في أغلب الأحيان رجل العمل. يدرك هذا في مكان ما من عقله أو جسده، لكنه لا يستطيع أن يهجر التأمل لمجرد أن تحك أصابعه. بات خبيراً في النزاعات التي تتحول إلى أشكال بعضها مقنع وبعضها مخيب للأمال.

في تلك الأيام، وكل يوم، تابعت أصابعه عاداتها، منفصلة عن الأفكار والهيجانات الناتجة عن الوحدة أو التأمل الحزين اللامجدي في الوجود. رسم بعض الأشكال المعتادة للخروج من أزمتها، فاكتشف أنه عاد إلى تجربة فنية مليئة بالتأمل في باطن الأشكال، وكانت عن





التمثيل المختزل والتصميم الجامع بين الأشكال والكتابات والمساحات . إنها وثيقة تعبيرية جديدة ، وإداء مرهف ومعاصر لاجتياحات العالم القديم وردود أجدادنا السرية عليها والطريقة المعاصرة في القبض على النظام التعبيري لهذا الميراث . دليل للقراءة

- 1 -

ما الغاية؟ إنه الهدف الذي نضعه «نصب العين» لكن لا نراه . إنها ما نأمل الوصول إليه . موقع غائب . موقع متخيل . لكن ما الغاية في الرسم حقاً؟ أن ننهي رسمة ونواصل غيرها

على الورق . كانت أصابعه المعتادة على فن التخطيط بالقلم ، وتحديد الأشكال ، تعمل كأنها تهمس على الورق ، كأنها تلامس وتذهب حيثما يذهب ذيل طائر أو تنثني لتكبل ساقى رجل بأسلاك شائكة . كلف قليلة . مرور واحد . تحديد الجوهري ، باعتماد خطوط رهيبة مصحوبة بالكتابات المقروءة وغير المقروءة ، ولا سيما المندائية .

تعيد «الغايات النهارية والغايات الليلية» إنتاج سلوك ما زال قائماً في هذه المنطقة من العالم، بيد أن المشروع بالكامل ، وقد ضُم في كتاب مطبوع ، اجترح إزاحات جمالية نجدتها ماثلة في رهاقة الخطوط وكفايتها وقدرتها على

لكي يفهم ويندمج مع نصوص بصرية وكتابية سحرية قديمة ، ويعيد إنتاجها، محافظاً عليها من النسيان ، بوصفها تراثاً ، وأشكالاً جمالية ، عليه أن يتحول هو نفسه إلى ساحر ومعدّ معاصر للرقى والأدعية والطلاسم السحرية ! أبقى نفسه صاحياً على دوافعه كما حافظ على بؤرة الموضوع . وبوصفه رساماً وحفاراً ، أخذ من تلك المصادر التاريخية والشعبية سلوكها المعتمد على الرسوم والخطوط والأوراق والأرقام مع أغراضها السحرية ، ثم راح يمارس عليها لعبته الفنية موسعاً من مداها الشكلي ، مضيفاً من عنده نصوصاً بصرية وكتابات وجدتها في عقله ونشرها

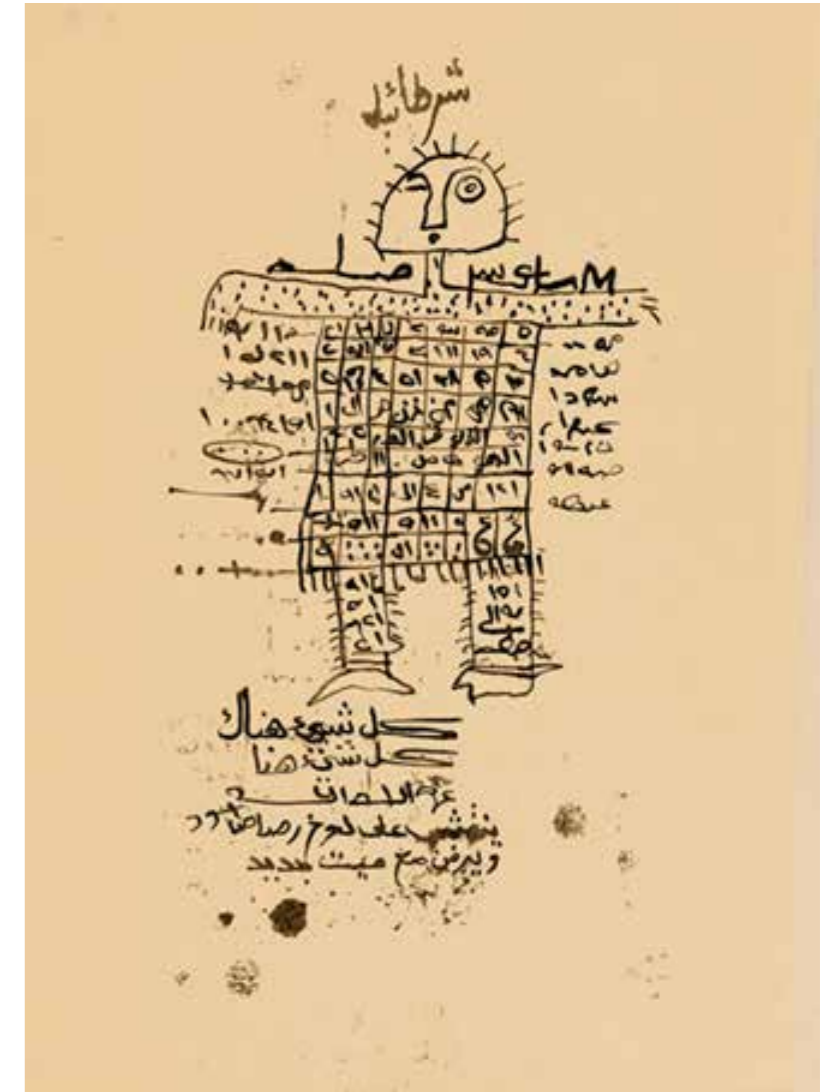


ذات أغراض سحرية متعددة : فك الأسر، رمي العدو بمرض لا شفاء منه ، إذلال الحبيب المتكبر، حماية البيت، قضايا الحبل والحب والكراهية والتوبة والموت. ثم قرأ تلك الطلاسم التي تستبدل أعضاء الجسم الحيوية بالأرقام ، وتلك التي تربط المصائر بتغير قبة السماء وحركة الكواكب. في هذه الأثناء كانت أصداء الموت العراقي اليومي تنقر عليه الشبايبك والأبواب، لتتحول الى قرع طبول ، وأحلام ليلية تجري فيها انتقامات رمزية بين قبائل متوحشة. عند كل صباح، عندما يجد نفسه حياً، والشجرة التي يراها من الشباك تقف أمامه في هيبة صامتة، كان يفكر بمشروع مستحيل وهو أن يوزع على أبناء جلدته رقى سحرية تحفظهم من الموت المجاني، وتتقم لهم من أعدائهم المتكاثرين .

الفكرة التي تتسع لتحول إلى مشروع كامل . يعرف الشيخ هذا ، فكل تجاربه تمدّ نفسها إلى دراسة مستفيضة عن موضوع محدد يأخذ أبعاداً تحوِّله عن دوافعه الأولية. بيد أنه في هذا المشروع أدرك أن عليه إبقاء دافعه الأول يقظاً ، وأن يبقى على بؤرته التعبيرية السحرية دون توسع جمالي ليعبئه ويحوِّله الى موضوع آخر. عندها اتخذ قراره التصميمي المهم :

خائري القوى، ليسقطهم في ماء حوِّله إلى سائل أسود لزج. يتذكر أن قساة القلب خافوا من السحر المندائي الأبيض والأسود، فجاءوا بأقدامهم يتسولون المغفرة. وذاك الشيخ الذي كان ينزل إلى النهر ليظهر الأولاد والبنات والمتزوجين حديثاً ظهرت له كرامة جديدة هي الكتابة بلغة لا يعرفها لكنها عاملة في أيام الضيق، فاترة في أيام الانفراج ، لا تحل ولا تربط في جميع الأيام لكن من يؤمن بها يشعر أنه محروس أو ضائع . بهذا الضعف المؤكد باحتياجات غريبة، وضع يحيى الشيخ إصبعاً متردداً على تجربة الغايات النهارية والغايات الليلية! في ما بعد ، حل العمل محل قهر الاحتياجات، التأمل محل الشعور بالضيق، الدراسة محل الانطباعات المباشرة. راح يجمع كل ما خلفه أجداده المندائيون من رقى سحرية، وتواصل مع كتاب الموتى المصري على نحو يومي ، ثم قرأ بإمعان كتاب «شمس المعارف الكبرى» للبويني وهو من الكتب التي تجعل المرء يخشى من نفسه ومن العالم .

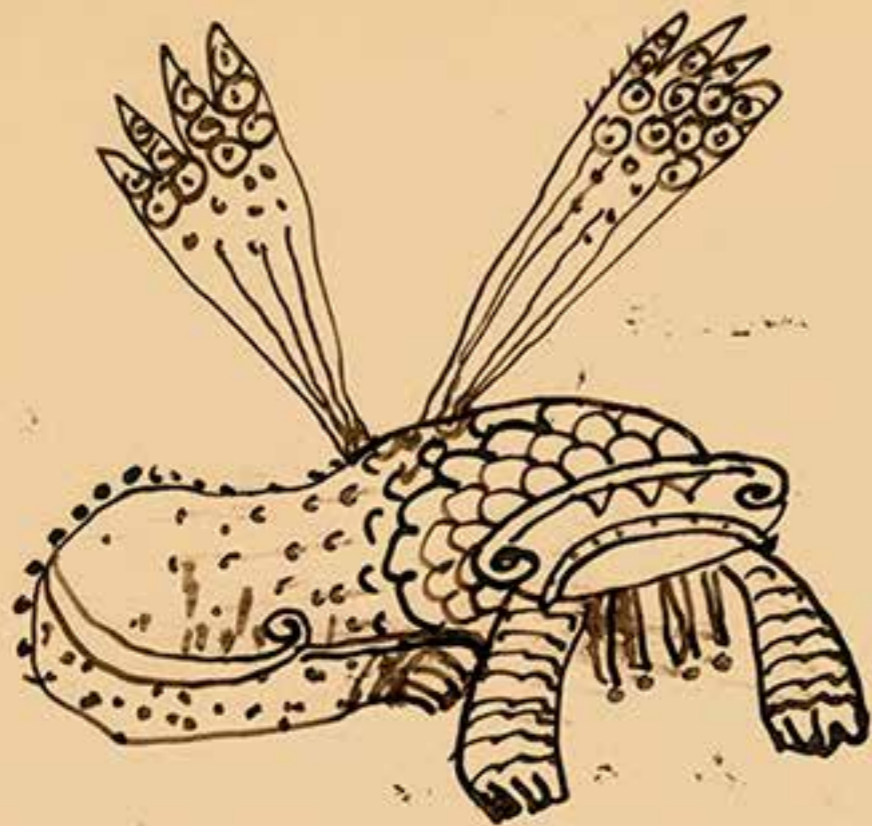
استغرق الأمر ثلاثة أعوام من الدراسة البصرية ، فكك فيها بعض الأشكال الرئيسية المتكررة في الطلاسم ، ودرس أشكالاً فرعية



الأم، الطفولة، ملاعب الصبا . قرب القطب الشمالي تتجمد الذكري من البرد، نهير اللطالمة لا تُسمع له لطلطة، إذ بات أشبه ببساط صلب أبيض يرتفع عن مجراه. الأفكار تخرج مع بخار. الأحزان تتوقف متفرجة على نفسها. لا أفراح. رأى أشجاراً واجمة ذاهلة من خلف الزجاج فأدار عقله المشهد، إذ كانت الأشجار هي من تحدق في هذا المتعرق المضطرب .

لكي يعمل بلا تردد، بلا تأملات رخوة، بلا خواطر حزينة، احتاج للمرة الأولى إلى معجزة - معجزة خاصة بإنقاذ نفسه، وماضيه، وبلاده المحترقة. احتاج إلى ملاك نقال، عتلة كونية، تعويذة، عظام هدهد، رقبة بطء، قطعة من دشداشة والده، طمث عذراء، شمع آذان، قارورة سم، كتابة اسمه واسم أمه بالمقلوب ، قرد يتشقلب عليه كتابة تقول : علماني فشل في درء الكوارث الهمجية! دمي من الخرق تمثل جنرالات ورجال دين وأقندية تخترق الدبابيس أجسادهم الرخوة .

لقد احتاج إلى عون قوى مهمة ترطن بلغة أجنبية عملت مع أجداده أيام كانوا محاطين بقوى معادية. احتاج إلى استدعاء جد أسطوري كان يوقف القتلة على معبر اللطالمة

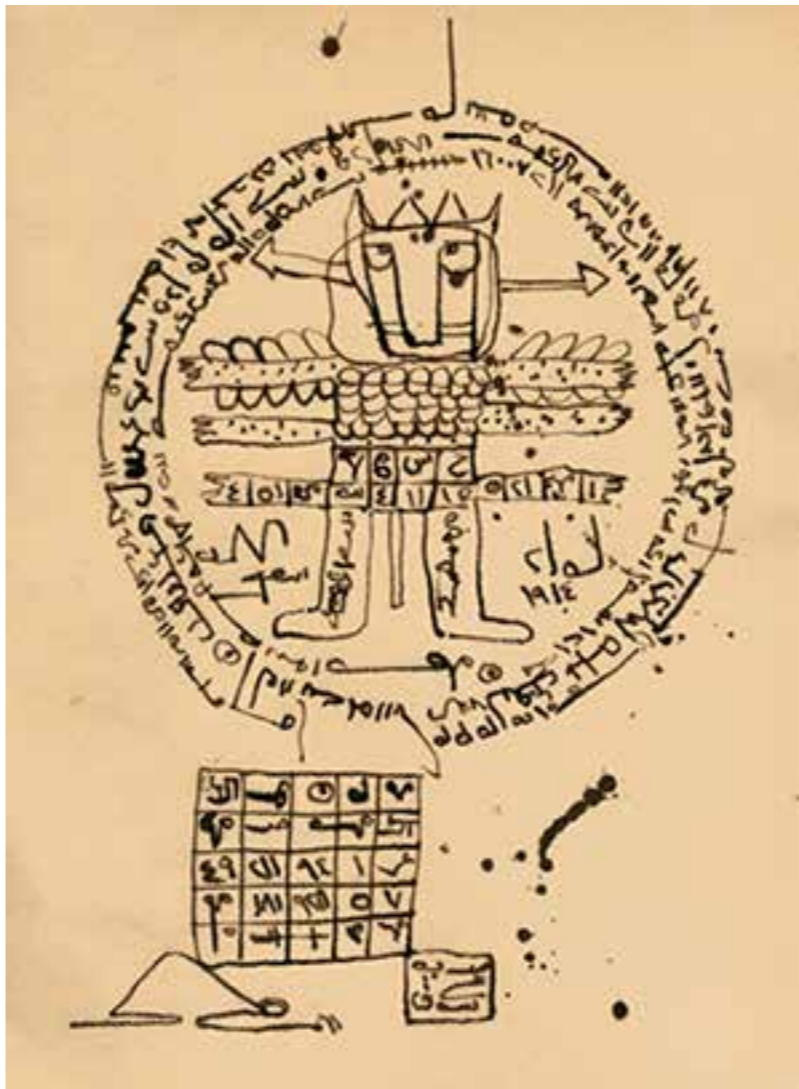


٤٤١٣٥١٦٠٠٩٣
 ٤٤١٣٥١٦٠٠٩٣
 ٤٤١٣٥١٦٠٠٩٣
 ٤٤١٣٥١٦٠٠٩٣

بسم الله الرحمن الرحيم
 الحمد لله رب العالمين
 والصلاة والسلام على سيدنا محمد
 وآله الطيبين الطاهرين

بسم الله الرحمن الرحيم
 الخاس المنصهر
 اخيا بيد
 هنز يا بيد
 كفا بيد
 بسم الحياة العظمى
 أسماء ملائكة الجنة
 يسلب... الشهية
 وشرب الماء
 ويأق ويراي

بسم الله الرحمن الرحيم
 الحمد لله رب العالمين
 والصلاة والسلام على سيدنا محمد
 وآله الطيبين الطاهرين



- 4 -

الغاية الإيجابية في كل تهيئة سحرية هي الحماية من عدو، الشفاء من مرض، اتقاء الموت، تذليل الطريق الى قلب الآخر وتليينه. في الغاية السلبية ينقلب الأمر إلى إيذاء عدو، وجعله يمرض ويموت. يحيى الشيخ يقوي غايات مخطوطاته بتقسيمها إلى قسمين: نهائية وليلية. في الأولى يمارس الخط الأسود تحديد الأشكال على رقعة بيضاء. وفي الثانية يمارس الخط الأبيض التحديد على رقعة سوداء. هذا التقسيم اصطلاحى، ولا مناص منه، فهو قريب من خيراتنا الطبيعية (الليل والنهار) ونحتفظ له قاموسا من الكلمات المتعارضة، كما نمتلك نظيره في فن التصوير الفوتغرافي بوجود نسختين للصورة: إيجابية وسلبية.



- 2 -

الفكرة، المفهوم، لا يتعالق مع الغايات الغائبة وحدها، بل مع الوسائل المخترعة، المتحدرة من سلطة الكواكب والشر الكامن في الحياة، بهذا المعنى هو تأمل سلوك كامل يقع ما قبل اللغة. رسمة تقود أخرى، فعل ينقلب إلى ضده، مهمة خطية دائرية يخرج منها ذيل سمكة. تمثيل بلا ديكور بين فم وحش

وتهويمات سريرية بأداة لا يفهمها غير شعب ميت يجري إيقاظه بالقرع على دف وقراءة دعاء مئة مرة.

- 3 -

وحدها الخطوط الخارجية التي تحدد الأشكال تهيمن، نظيفة، لا تمارس الأكاذيب ولا التأكيدات التي لا طائل منها، فهي ما إن تنطلق حتى ترتفع ساق نحيلة تبحث عن جسد لقلق. الخط المنطلق لا يتوقف ولا يعود، فليس من وظائفه أن يظلل ما خلفه، ولا أن يزيد من سمكه، بل يواصل عمله الدقيق في خلق كائن عذب له منقار سيمارس دورا ما في مكتوب سحري: ينقل خبرا، يبتلع أفعى، يطير إلى التعويذة التالية. لتخليه على منارة جامع الخلفاء يشهد حرائق العراق!

بَسْطَةُ الرَّسْمِ، عَنِ تَخْطِيطِيَيْنِ لِلْفَنَانِ يَاسِينَ وَآمِي

هَاشِمُ تَايَه

تحوّل السطح التصويري إلى بسطة، كبسطات الباعة، مفروشة لعرض تحف الرسم، فانتقلت موضوعة بداية، ونهاية، ولم يعد بالوسع التعرف على التحفة الأولى التي حررت الرسم، ولا على النقطة التي انطلق منها الرسام العارض، وسينعكس تأثير هذا الإجراء على سلوك العين في التقاط كل تحفة. ستعيش العين الناظرة في جدل رؤية تنبذ معها عاداتها في النظر إلى المؤلف البصري انطلاقاً من مركز مهيمن. سيكون نظرها مرغماً على الطواف، والدوران، والتغلغل، والقفز، والالتفات على سطح متسع في دورات من النظر. ستكون أي مفردة، على أي موقع من مواقع السطح التصويري، مرشحة للانطلاق منها للإلمام بصورة شاملة. ذلك يمنح العين فرصة استبدال نقاط انطلاقاتها مرة بعد أخرى، وستصنع كل انطلاقة رؤية جديدة للعمل، وتلقياً مفارقاً، واستجابة بطعم خاص، وكل ذلك سيضعف عمليات التعرف على العمل، ومصادقته. إن قرش مفردات النص التشكيلي بهذه الكيفية، وعزلها عن بعض ساعدا على تصميمها بالمظهر الظلي لهياتها، وحررها

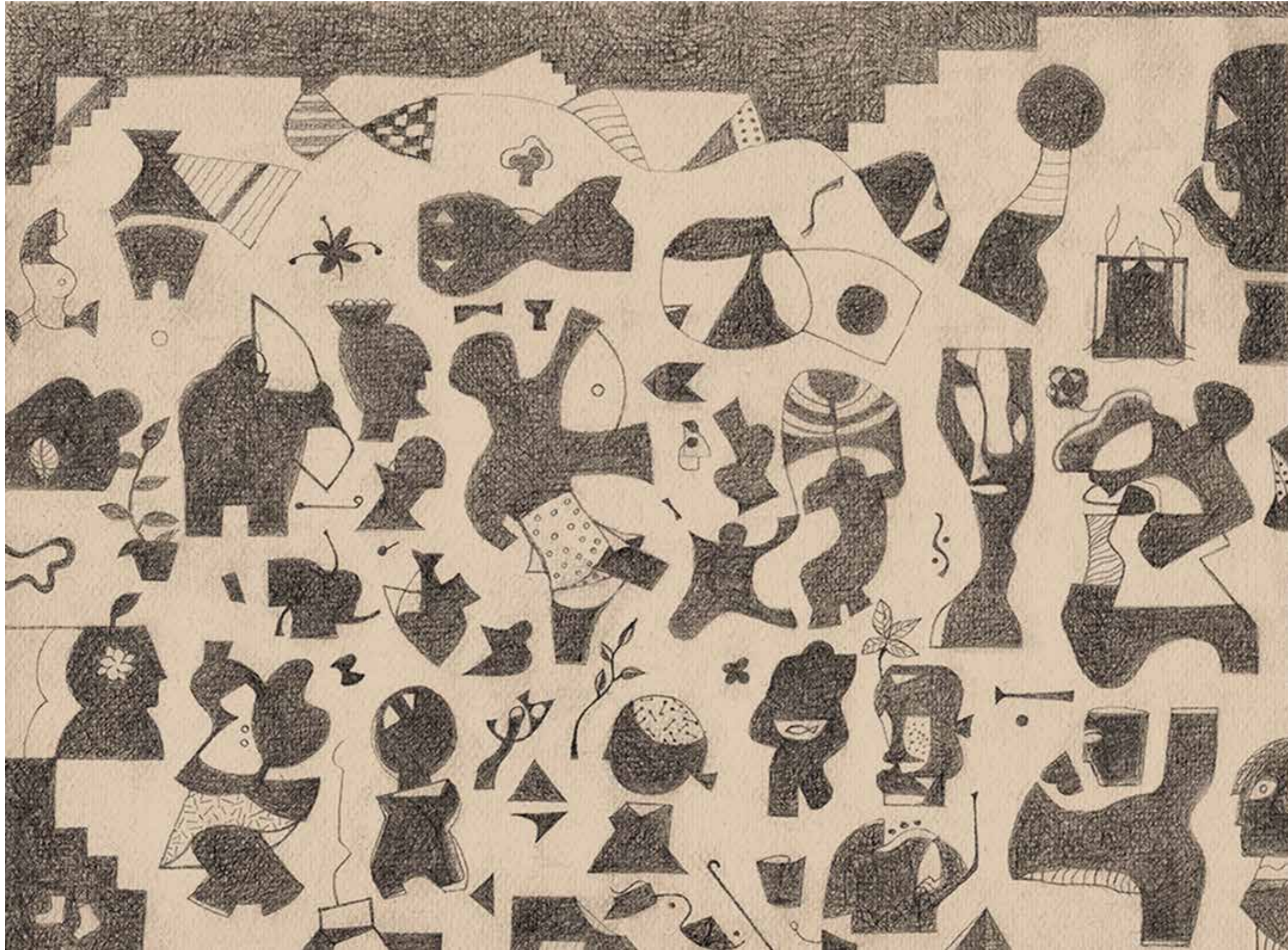
أثر كل من هذين العملين - المنجزين بقلم رصاص على ورق - تحويل سطحه التصويري إلى ما يشبه بسطة حررت من التفاعل مع مفرداته، ووضعت في درجة قصوى من الحياد البارد إزاء هذه المفردات، وحصرت وظيفته في العزل، والإبعاد لما انتشر في فضاءه من مكونات..

بدا هذا الأمر كما لو أنه إجراء وقائي للاحتراس من أي تماس غير مرغوب فيه، الآن، بين مفردات العملين؛ لأنه سيعوقها عن استغراقها المثالي في تمرينات تعضد فردياتها، وتحميها في دورة حياة محجورة.

تعرض بسطة السطح التصويري علينا تمثيلات لكائنات، وأشياء شتى، باستثمار نقاط امتداد مساحتها جميعها من دون تفضيل نقطة، أو موقع فيها على ما سواهما من النقاط، أو المواقع..

أطاح هذا التوظيف للسطح التصويري، بما ندعوه المركز-البؤرة- المحور في النص البصري أولاً، وعزز فكرة تساوي مواقع فضاءه في الأهمية ثانياً، وألغى الأدوار الرئيسية، والأدوار الثانوية لمفردات الرسم التي عملت متكافئة ثالثاً.





من أيّ إلزام بعلاقة مع غيرها، وجعلها مستسلمة لوعود خفية بالتشكل، والصيرورة. كأننا دخلنا عالماً تلقى ضربة مباغتة عزلت كائناته، وأشياءه عن بعضها.

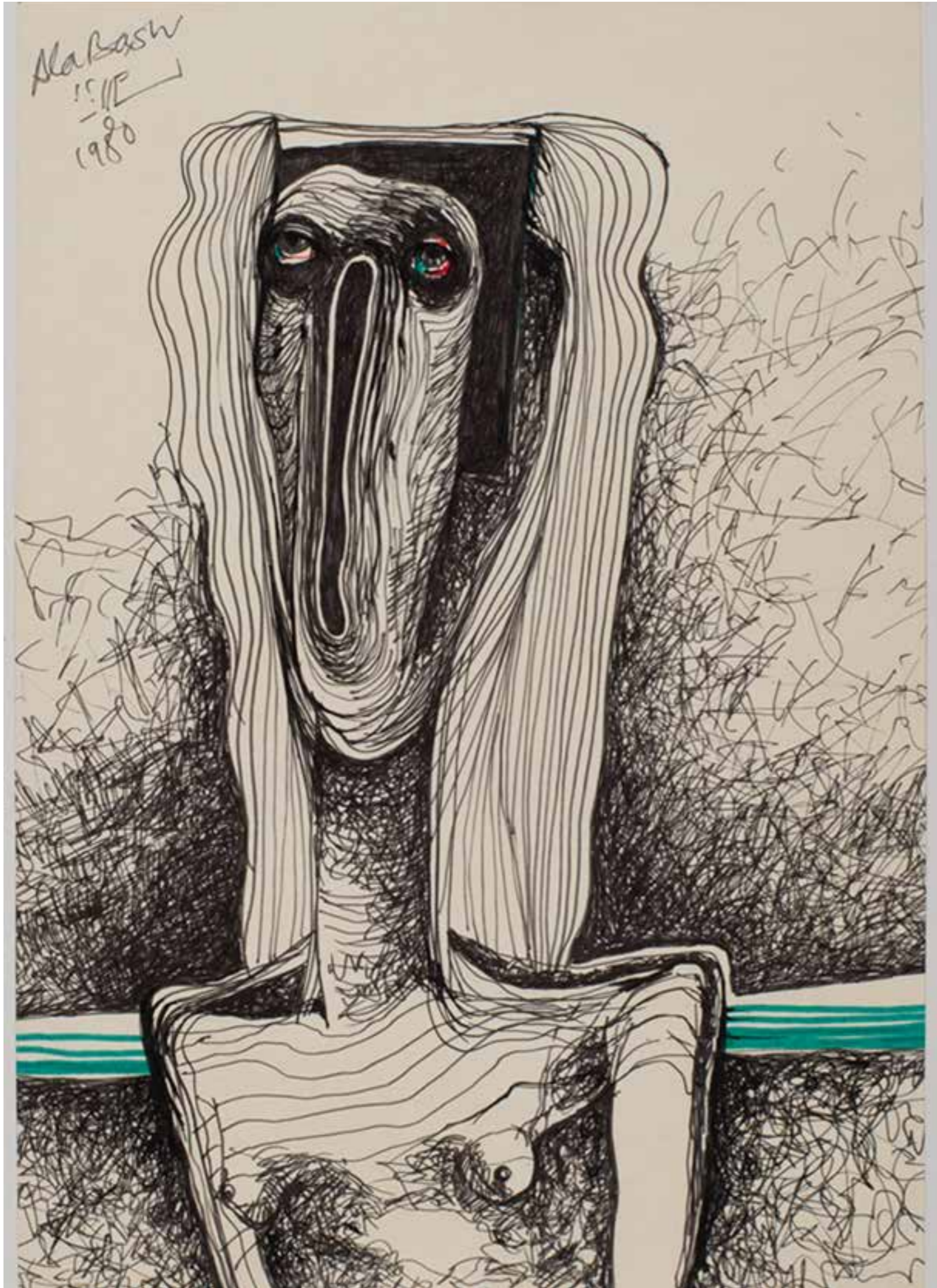
ربما! تنهض قوى هذين النصين البصريين على تصور أن السطح التصويري لكل منهما إنما هو حقل استنبات، أو استزراع مفردات صورية مازال في طور النمو، للتحقق من جداراتها التكوينية قبل نقلها إلى موقع آخر.. الفنان، هنا، أثر التصرف بأهواء طفل، فلقد استخدم السطح التصويري لعملية كليهما كفرشة نثر عليها مفرداته العابئة ليتسلى بإعادة توزيعها مرة بعد أخرى، بنقلها من موقع إلى آخر من أجل أن يحصل على أكثر من تأليف صوري لمجموعة مفرداته، وليكتشف ردات أفعالها حيث تحل في كل موقع، فضلاً عن تلمين رغبته في اكتشاف أشكال استجاباتنا نحن الذين نطوّفه بأسئلة المعنى، والقصد، والهدف.

الأثر الذي يتركه هذان العملاقان فينا أظنه أثراً عملياً يدفعنا إلى المشاركة في اقتراح نقلات جديدة لمفرداتهما المستقرة مؤقتاً، المهيأة للانتقال من موقع إلى آخر تعصيماً لفكرة نخترعها، أو اقتراحاً لصورة نوثرها. يبدو الفنان حليفاً مفرداته تاركاً لها حرية أن تتشكل بعفوية على هواها، في فورة من فورات التداوي المتصادي.

بعيداً عما يبدو فوضى، ولا نظام، هناك نظام قائم على التدفق الحر، والتكرار التحويلي لمفردات العملين، يصنع لكل منهما وحدة عضوية.

سأجازف! سأقول إن الطبيعة الخاصة لهذين العملين قد أدخلتهما في زمنية متحركة، ونفت عنهما (لعنة) كونهما ينتميان إلى مجال صوري تحتقر مكانته بلا زمنيته.

(العملان للفنان ياسين وامي وهما نتاج شعفي، وافتتان بالجمال، وتوحد في زمن اللعنة).



علاء بشير في حبر على ورق عرض بالخطوط لتشابك الأسطوري في حياتنا اليومية

سهيل سامي نادر

العقلي يتحطم باللاعقلي، والمألوف يغيّر معناه بمألوف آخر. إنها قريبة من الكلام والأدب من دون أن تكون روائية.

الجسد والتهديد

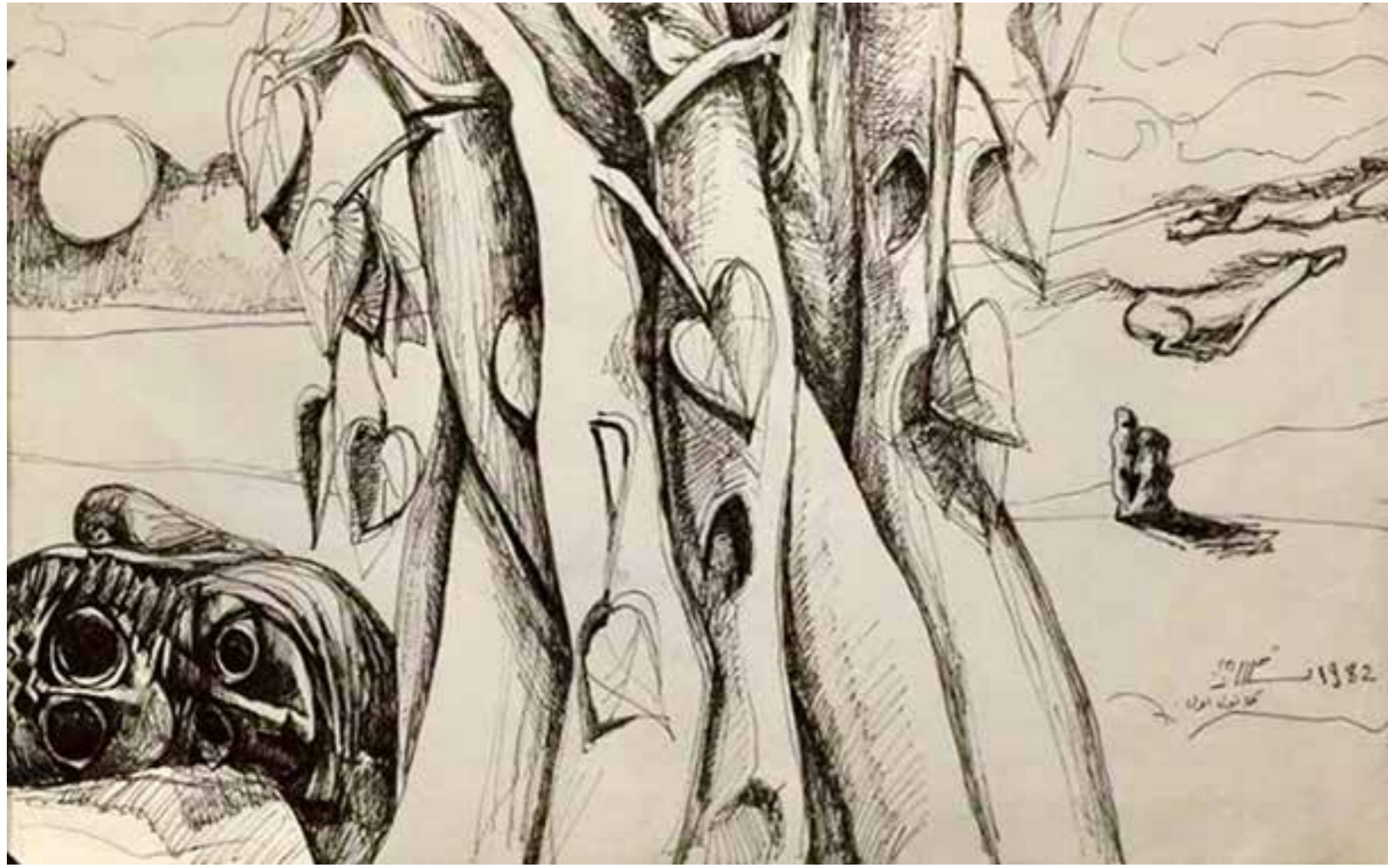
من أجل إلقاء الضوء على تلك التخطيطات سأصّف أولاً المضامين الرئيسية لأعماله الزيتية القديمة، لقد أكد فيها على رمزين

حبر على ورق: عنوان معرض التخطيطات الكبير الذي أقامه الدكتور الجراح علاء بشير في بغداد التسعينية. العنوان يحمل دلالتين: الخطوط السود التي تخترق بياض الورقة والكلام الذي لا تخرج منه بشيء. عنوان تورية، وما أكثر توريات الفنان. أعماله القديمة كلها تقريباً توريات قابلة للتأويل إن لم تدفعنا إليه دفعا، فالطبيعي فيها ينداح بالخيالي،

إن علاء بشير إنساني النزعة لكن لديه فكرة عن الإمكان المعاصر الذي يحمل في طياته الرعب وانعدام الأمل، ولأن الوعي من طبيعة غير مادية فإن هذه الفكرة تتجسد في الجسد يقول مالارميه: «إن جسد لحزين» عند علاء بشير الجسد مخيف ومهدد. الحزن يتناقد بالوجود، لكن التهديد حالة أخرى، حالة انقلاب الوجود إلى عدو. إن الفنان يذهب إلى منطقة صعبة، حيث لا تناقد بل تجسيد وتكتيل وعرض على الحدود القصوى للألم. طبقاً لما صورته نستنتج إن الجسد مربوط بعلاقات قوى هو الخاسر الوحيد فيها، لأنه مرئي، محدد، كثيف، مباشر، وغير قابل للاستبدال ولا الإنكار. اللامرئي هنا هو معنى الإمكان، فاعل غامض لا تدري أفعاله ولا تعقل، إنه ليس الموت بل الموت في الحياة. استعراض قوة تجريبية لا نراها مباشرة بل نرى آثارها، ولسوف نتخيلها في ظلمة عقولنا فإذا بها تنبض في أحشائنا وتغلي.

في فن علاء بشير إحالة إلى ذلك الغائب الذي يغلي في أحشائنا. أما على مستوى الظهور فليس ثمة غير الأجساد: الربط على جذع، الإنتظار في غرفة مغلقة وقد تدلت الأحشاء، الذوبان في حوامض داخلية، فلا يتبقى غير الجلد، رأس مقطوع موضوع على طاولة في





وجوهية الشكل وبساطته وكفايته الذاتية والعلاقة الجميلة الرهيفة للخط الأسود بالسطح الأبيض. نجده في هذه السلسلة يؤكد فروقات دلالية بوضعيات الجسد، فيما إذا كان مفرداً أو داخل علاقة بجسد آخر، جسد شبيه أو مختلف جسد مستقر وآخر تريكه حركة وآخر ضم إلى علاقة... والحال إن الكثير من هذه التخطيطات حول المألوف بإدخاله في علاقة تخيلية تتبع بوضوح شديد النموذج البلاغي من تشبيه واستعارة وكناية. من هنا يمكن القول إنها رسوم أدبية، لكن هذا لا يقلل من فنيته، فهي توفر استقلال الخط وحيويته وجماليته بقدر ما تثير تساؤلات حول دلالتها وترابطها ببؤر الإهتمام التي بتوجه لها الفنان. إذا كانت الخطوط تقوم بوظيفة التحديد، فإنها عند علاء بشير تفعل بما تحده،



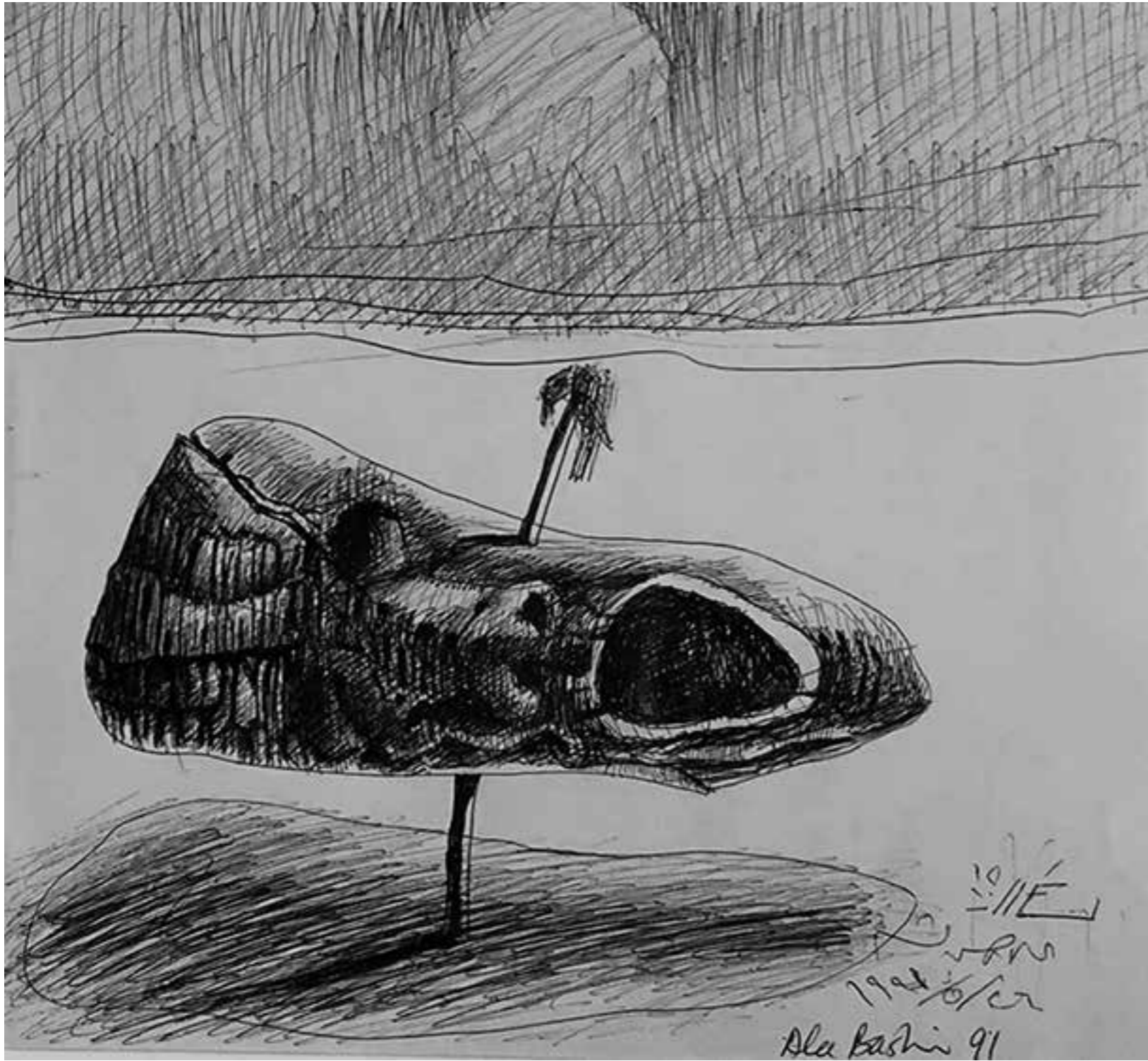
الأشياء، وبالعكس حين يباشر الفنان في رسم الأجساد الإنسانية، أجساد النساء بوجه خاص يهيمن الخط المحيطي منزلقاً في حركة لينة محدداً الشكل منغلقاً على مساحته البيضاء. تختفي هنا عمليات ملء البياضات الداخلية، فثمة قصد من طبيعة فنية يستهدف إظهار الليونة، وبداية الحركة وانزلاقها اليسير

محيطي للأشكال. والملاحظ إن هذه الرتبة تتعدم تقريباً حين يصور الفنان حيزاً أو مشهداً متعدد الأشكال، فالخطوط المحيطية تتحل بشبكة من خطوط التظليل وحركات التجسيد، والفنان نفسه يتخذ وضعية رسام ملون، فهو يملأ السطوح ويوهمنا بالحجم، وبينما تصغر مساحة العمل تلمس معالم

غرفة داخل متاهة. في جو رهيب من غرف وسرايب ومتاهات وقيعان وجدران، يفتح الفنان أحياناً كوى صغيرة على سماء زرقاء مدهشة، فتخالها أملاً ولعلها من حيث القصد كذلك، لكن يا له من تأثير معاكس. فما أن يهيج لنا شوق حتى نفقد السيطرة. في أوضاع مستحيلة من الأفضل قتل الخيال... لكن من يقدر؟ الفنان يصب زيت الخيال الساخن هنا: فحزمة ضوء آتية من كوة مرتفعة تسقط على طاولة قدرة تفتح الحيز الضيق على أكثر ممتلكاتنا مباشرة: الدم واللحم والأعصاب والحنين إلى النور والحب. إن ما يأتينا من الخارج في هذه الغرف والأوضاع، أيا كان، سماء، بلبل، ضياءً، يذكرنا بالعزلة وصمت الكون ولا مبالاته. في فن علاء تسهم رموز في عرض أسطورة الجسد هذه: لدينا رمز الغراب الذي علم قابيل دفن جريمته، ثم تحول كالمكفر عن خطاياه إلى سجين وشريد وفاقع عيون وعصفور للمدى وطائر حر نزق. هذه التحولات ليست مجانية بل هي من طبيعة الرمز، فما أن يغير الطائر موقعه في العمل ويسلك سلوكاً خاصاً حتى تتغير دلالاته، وهكذا هو شأن جميع الرموز التي تتحول، وقد تفقد معناها بمرور الزمن. في السنوات الأخيرة أظهر الفنان مزاجاً عاطفياً. شيء من الحب تسلسل إلى فنه، اظهره ضمن وحدة غامضة بين الرجل والمرأة والطبيعة من ماء وأراض، وربما في تخطيطاته سنجد إنه أكثر حيوية فيما يخص الجسد، من جمال وفتنة وتوله. لكن روح المكائد والأوضاع البلاغية ظلت مسيطرة ههنا أيضاً.

الخطوط بين المألوف والأسطوري

تتنظم تخطيطات الدكتور علاء بشير كثيرة العدد في مجموعات، الأمر الذي يجعلها في متناول التحليل نسبياً، ولعل مجموعة المرأة / الجسد تمتلك وضعاً خاصاً وفريداً، فهي سلسلة تظهر فيها بوضوح وحدة الموضوع والأداء الفني ورتبة الخط من حيث هو تحديد



حيث وجود أشكال متجاوزة. خطوط الفنان السريعة تؤكد الحركة العنيفة والمباغتة، أما المتشابكة والعنيفة فلتصوير وضعيات غير مستقرة أو للمبالغة في التعبير وزيادة التأثير. ثم هناك التظليل الذي يفيض من الحدود الخطية او يلازمها ووظيفته الجمالية مؤكدة في إظهار التفاصيل وحجمية الأشياء وإيهامنا بوجود ضوء وظل وإملاء الفراغات البينية. يستخدم الفنان التقطيع كأسلوب لإظهار تعاريج الشكل وتمظهره في الظل والضوء. ومن حيث السطوح فإن الفنان يوظف البياضات الداخلية المحددة والخارجية ليظهر معقولة الشكل وصفاته الجوهرية وإمكانية الشكل على الحذف، بل وإمكانية الخط على تحديد أي نوع من الحذف هذا،

خطوط لا تعود أبداً إلى نفسها، تتحرك مرة واحدة وتغلق الشكل. إنها نماذج على المرونة في الخط والتفتح العاطفي والإحساس الجمالي بمعنى الخط. في بعض أعماله يجاور شكلين مختلفين، ليظهر نغمتين مختلفتين: الأولى ساكنة منسرحة، والثانية تشي بالحركة والفعل، ثم توالي الأسود كتلة والأبيض كمساحة. كما يستخدم الخطوط العريضة للتحديد المؤكد ولظهور الشكل قوياً بارزاً. والواقع إن حجم العمل وعلاقاته التشكيلية هي التي تفرض تحدياتها الخطية عنده، فالخط الدقيق لين وقوة البياض تغطيه، في حين أن الخط العريض يؤكد ويحتل حيناً في البياض بقوة، ولعله يناسب تعددية علاقات الموضوع من

فالرهيف للرهيف والخشن للخشن. وإذا ما تداخلت لإقامة علاقة بين شيئين مختلفين. مبدئياً يمكن الإعتماد على صنف واحد من الخطوط في تشكيل صورة كاملة متعددة النبرات. إن ذلك يعتمد على الأسلوب والمفهوم الجمالي لمعنى التحديد وطبيعة الموضوع، فنفس الخط يمكن استخدامه لتحديد خارجي أو للتأكيد على بعض المعالم وذلك بالرجوع إليه وتوظيفه للتجسيد. والملاحظ أن علاء بشير يستخدم نماذج متعددة من الخطوط لكل منها وظيفته الجمالية والدلالية، فالدقيق والرهيف من الخطوط يصور به جسد المرأة من دون أن يملأه داخليا بأي إضافة وعلامة سوداء. ولقد قدم في هذا المجال أعمالاً فنية مدهشة:



مختلفة، إنه فاعل وليس مفعولاً به، فإذا ما شد على لوح موتقاً، فلعلنا إزاء مشهد لتحطيم رمزه والتشكيل به.

امرأة وغباب

مناكدة لها مغزى بصري ودلالي، صفاء خطوط الأنثى ونقاوتها الخارجية وليونتها واستقرار الجسم مقابل شكل الغراب المضطرب في حركة غير معقولة. إن خطوط الغراب المبعثرة تثير الاضطراب في جسد المرأة وتملاً جزءاً منه. إن تضاد الأسود والأبيض هو تضاد جسم بجسم، تصادم الحركة بالإستقرار، الخشونة بالنعومة، الذكر بالأنثى.

المرأة

ميل للتجسيد، ملء الشكل بالخطوط المتضاربة السريعة للتظليل والتجسيد. استقرار الجسم تزعزعه حركة خطوط الشعر والدخان، نفاذ قضيب في القدم وبلوغه الجسد، تمثيل للولادة. روائية تجمع الزمن في لحظة واحدة: ولوج / ولادة، ألم / لذة / جنون.

رجل وطائر

عمل غامض شبه كاريكاتوري، من يريد ابتلاع من؟ خطوط سريعة قوية واقتصادية لا عودة فيها، والحركة المضطربة للطائر تقابلها حركة لوجه مذعور، منقار مفتوح، من الممكن أن ننشئ من هذا التخطيط حكاية أو عدة حكايات، عمل جراحي، نزاع، استئصال اللوزتين، إخفاء، خصومة، محاولة إسكات.

المرأة التفاحة

تماثل دلالي وشكلي بجميع الموجودات تمتاز بالرشاقة والإستدارة، ومن وجهة نظر معينة فهي وجبة كاملة من الثمار واللحوم، والثمار التي تماثل اللحوم، المعدة والجنس، بلاغة ما زالت في المخيلة، تعمل دائماً كما كانت تعمل دائماً.

الأسطوري في حياتنا اليومية. فيما يأتي أقدم أوصافاً لبعض الموضوعات الرئيسية:

المرأة السمكة

فكرة اصطلاحية. ثمة محاولة من الرسام لتمثيل التماهي بين جسد المرأة وجسد السمكة، لكن هذا غير ممكن، التماثل إذن والوضع الأفقي ثم طمس رأس المرأة بينما يظهر بوضوح ذيل السمكة، ولأنه اضطرار متعاكس بين السمكة والمرأة، فلسوف تمارس السمكة دوراً مرتباً في الوظيفة التشبيهية. إن الحوريات أسطورة قديمة وما يماثلها علاقة تشبيه بلاغية ما زالت تسبح في الخيال وخواطر الشارع. نعم لا يمكن إقامة تماه، لكن المحاولة مشروعة. الخطوط جرى التأكيد عليها، إن التماهي يتعب لصالح البلاغة، والبلاغة لا تخلو من تأكيد وسداجة وإرباك في القصد.

الطائر

طباقية الأسود والأبيض، كتابة بيضاء على لوح أسود تتحول إلى سوداء على صفحة بيضاء، تحول أملته الضرورة الجمالية والبناء المسرحي للموضوع، فها نحن إزاء درس في العقاب، والمعاقب يجب أن يكون محدداً بوضوح، موضوعاً معطى بكليته، معروضاً، مداناً ولا يجوز أن تلمس حدوده الجسدية أو يختفي أي جزء منه. ليكن درس تشريح، أو درساً بمعنى ضرب مثال على شد وثاق وتشهير، إن رأس المعاقب تلفه تعابير الغضب والشقاوة والعدا، وهو تفضل موضوعي لإظهار شيء من المقاومة، لكن التعابير تبدو إنسانية إلى حد إننا نشك في أنه طائر. هل هو طائر حقاً؟

نحن نعرف إن الطائر هو واحد من رموز الفنان، ولأنه طائر فهو قادر على الانتقال والطيران، ومن هنا كنا لنقاه دائماً في أوضاع

طبيعته الجمالية والدلالية. إن البيض هو منطقة نفوذ الخط، مجاله الحيوي، حرته، وهي في الأصل حرية الفنان. قدم علاء بشير نحو خمسمئة عمل تخطيطي مرة واحدة نفذها خلال عشرين عاماً، والمرء ليدش من هذه الإنتاجية إذا علمنا إن الفنان هو أكثر الأشخاص انشغالاً في مهنته الخطيرة وأكثرهم شهرة. إزاء هذه الكمية يجد المرء صعوبة في الفحص، وتنوع المواضيع يزيد هذه الصعوبة، ولكن ما يسهل مهمتنا إن مواد التخطيطات ومواردها مألوفة لنا، وثمة سلاسل من المواضيع تبدو متشابهة، خاصة سلسلة المرأة / الجسد. فبالإضافة إلى مواضيع تؤكد وحدة الجسد ورشاقته وليونته قدم الفنان أساطير شخصية متمفصلة مع اصطلاحية شعبية بخصوص المرأة: المرأة التفاحة، المرأة السمكة، المرأة الصليب. (إن هذه الأسماء من عندي) فإذا لم تكن هذه الأوصاف من المبالغات الشعبية، فإنها في الأكثر اشتقاقات منها، اشتقاقات هي في الأصل لغوية. ثمة طيور وأسماك تمارس دورها مع النساء وأحياناً مع الرجال. ومن الناحية الفنية تبدو التماثلات الشكلية للأشياء هي المراكز التي يعتمد عليها الفنان: الأشياء المستديرة، الأشكال المستقيمة، الأشياء اللينة والقاسية. إن التماثل هنا يستخدم للتشبيه البلاغي والتناقض يستخدم للتورية البلاغية. وسنلاحظ أن جميع الأشياء المألوفة والطبيعية مثل جسد المرأة تتألف ببساطة مع شكل التفاحة أو السمكة، ناهيك أن هذا التألف يثير معنى بلاغياً. لا نزاع في التماثلات الشكلية الدلالية، والمرأة العارية يشاغبها غراب تجترح علامة بصرية خلافية. كل علاقة بين شيئين متباعدين في الشكل ومتقاربين في الترجيحات الدلالية تبت اختلافاً شكلياً دلالياً. ويبدو لي إن الفنان ييلغنا باشتباك المألوفات سواء في حالة تقاربها التشبيهي أو تباعدها الكامل بتشباك



صورة رقم 1. تمثال لاوكون واولاده

صورة رقم 2. الفنانة ليزا فتاح

صورة رقم 3. الفنانة ليزا فتاح.
مجموعة الابراهيمية، عمان



تخطيطات ليزا: التواء الجسد حول نفسه

عمار داود

إشارة مقاومة الألم، وصراعاً بين الإرادة والمصير. فتلك الالتواءات في جسد لاوكون، هي التعبير عن «الدراما الجسدية» بطبيعتها التي تقاوم الحدود التي تجبرها على الخضوع، والحدود هنا هي الأفعى التي التوت حول جسد لاوكون واولاده. والشعور هنا يتجسد في مادة بصرية، بينما يتحول العذاب والألم

منذ الأزمنة الأولى، ظل الجسد الإنساني، مجوراً لكل طقس وكل قلق وكل معنى للوجود. في المنحوتة التي تمثل أسطورة لاوكون (Laokoon) الإغريقية، (الصورة 1) يظهر الجسد الإنساني في لحظة انكسار ورعب، ملتفماً بالأفعى التي أرسلتها الآلهة عقاباً له. الجسد هنا ليس شكلاً جمالياً فحسب، بل

للجسد كي يعبر عن اتصاله بالعناصر: الأرض والهواء والنار والماء. تلوي الجسد هنا لم يكن ضعفاً ولا لعباً، بل لغة للارادة، وللاتصال بالكون. ذلك الجسد الطقوسي هو الأصل البعيد لكل

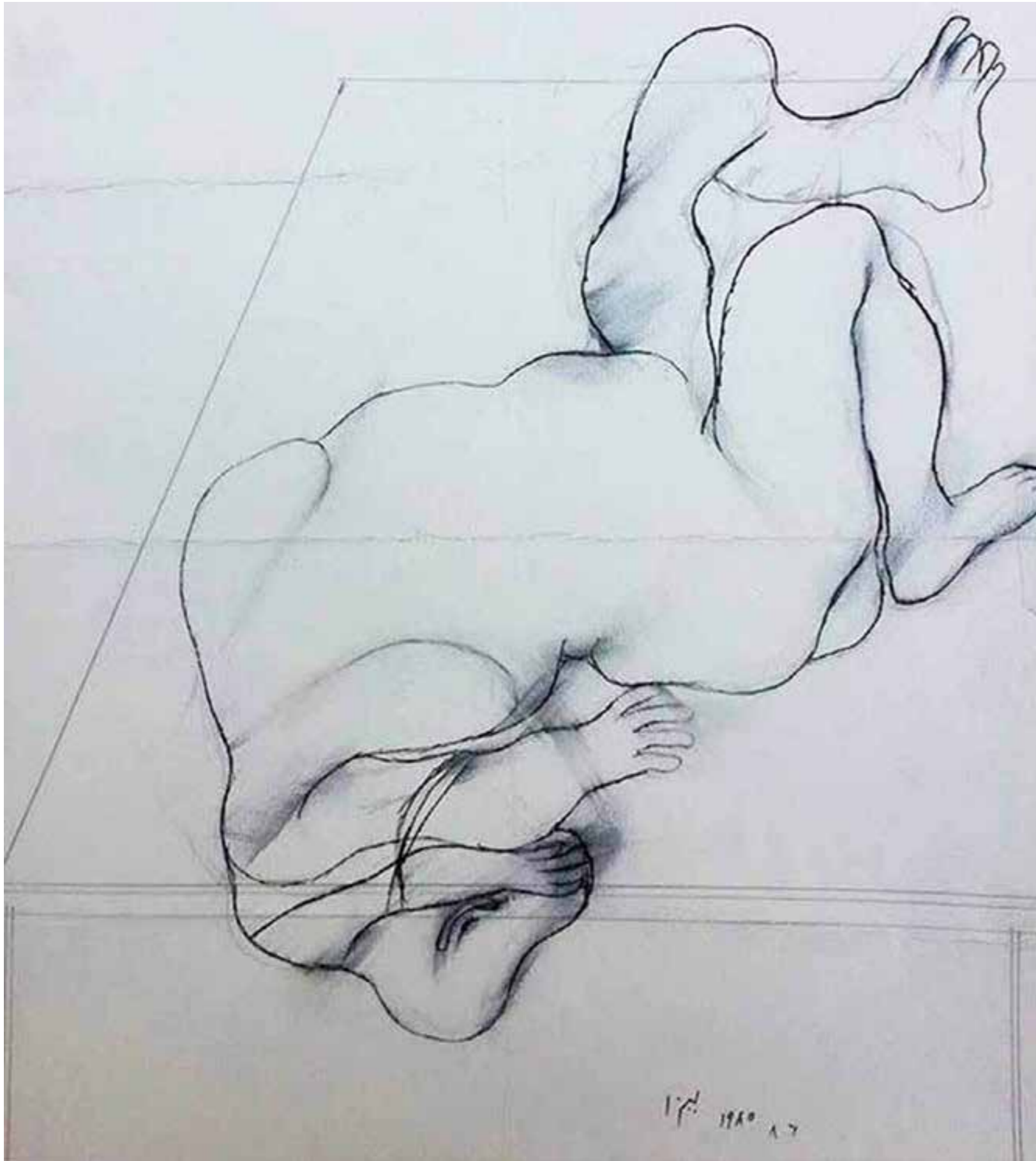
التعبيرات الجسدية التي نراها لاحقاً في الفن المعاصر، ومنها ما تقترحه ليزا في رسوماتها: الجسد كعلامة تكشف توتراً داخلياً، يظهر كتمثيل في هيئة بصرية تجتمع فيها كل هواجسه.

بهذا الامتداد التاريخي والروحي يمكن قراءة الجسد في تخطيطات ليزا بوصفه استمراراً لذلك الطقس الجسدي القديم، حيث جسد الإنسان ينطق قبل أن يكتشف الكلمات. تخطيطات ليزا تبدو كما لو أنها عنوان



إلى موضوع محسوس طاف على سطح المادة ويمكن لمسه. الجسد في تمثال لاوكون أخرس لأنه من حجر، إلا أنه يخاطبنا بالانحناءات والتوترات العصبية والعضلية التي تقاوم الالتفاف الأفعواني. التلوي هنا لغة بصرية لما قبل اللغة، في لحظة مواجهة الجسد لقوة أعظم، للقدر، للمصير المجهول.

ولعل الوعي البدني بالجسد هو ما نلمحه في الرقص الطقوسي الأول، حين كانت القبائل ترقص حول النار، تتلوي الأجساد في دوائر، ترتفع وتتخفف في انفعال جماعي يستدعي المطر الخصوبة والأرواح. لم تكن تلك الحركات عبثاً، بل كانت وسيلة لقول ما لا يُقال، طريقة



صورة رقم 4. الفنانة ليذا فتاح

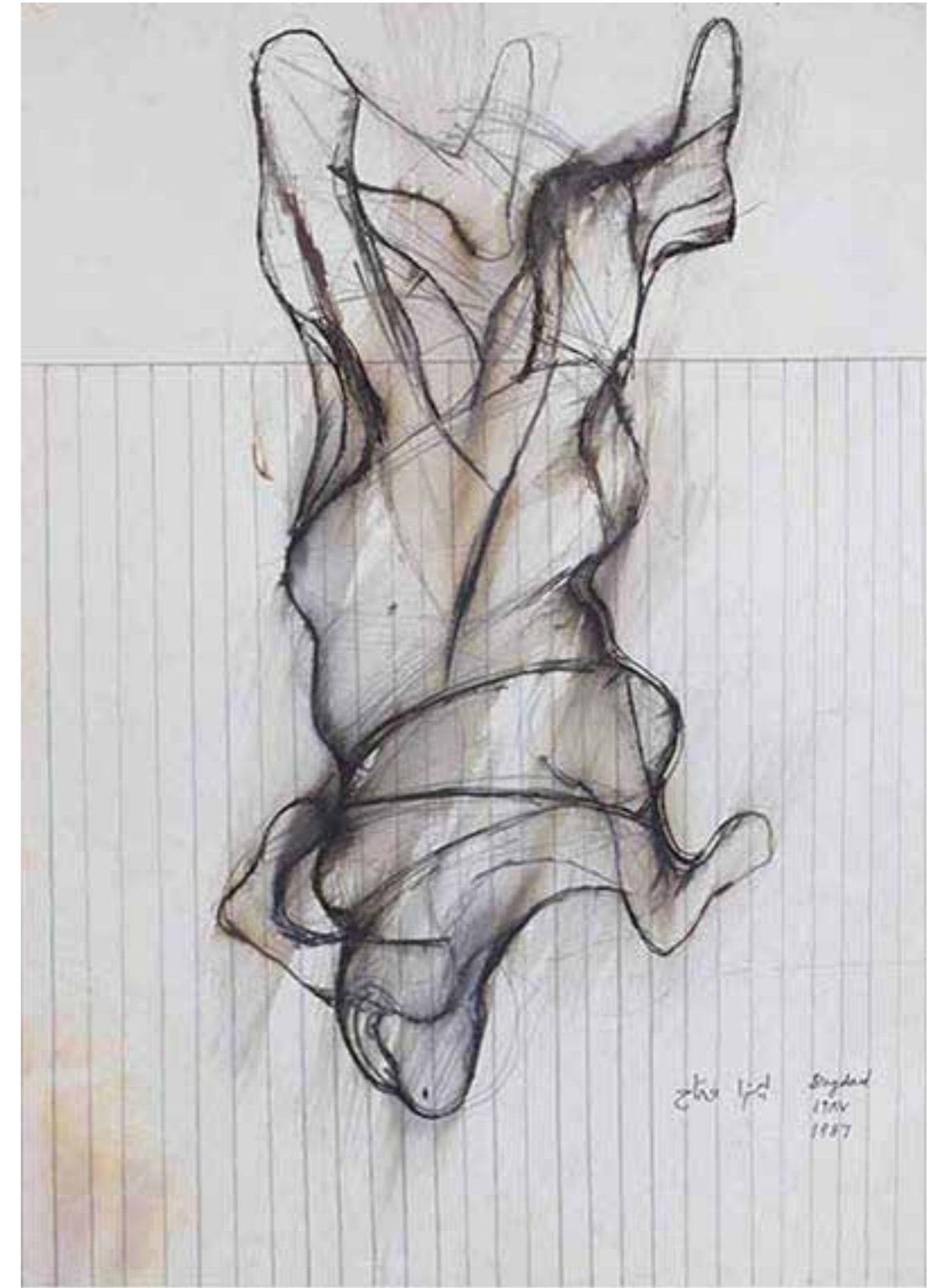
صورة رقم 5. الفنانة ليذا فتاح

العالم.
كل خط من خطوطها يحمل طاقة الانسحاق
والعجز عن الهروب. كأن خطوط هذه
الرسومات ليست رسوماً فحسب، بل تشكل
تمثيلاً بصرياً لطقوس جسدية، تعرض صراعاً
مستداماً بين الفناء والبقاء، بين الجسد
ومحيطه، بين الذات وذات الآخر.
كل انعطاف خطي في خطوطها يدل على
محاولة للنجاة من التحديد، من داخل عزلة
تتمسك بالهوية الداخلية كي لا تتبدد في فضاء
العالم.

الجسد هنا لا يُرسم كما هو، بل كما يظهر
مغطى بهواجسه، كأن الخطوط التي حددته
هي نبضاته الأخيرة قبل أن يصمت.
ويظهر الجسد المعزول عند ليذا في هيئة
تشير إلى نفوره من طبيعته البيولوجية، ومن
الانضباط الحركي الملزم. وكأن رغبة تتملكه
في الانعتاق من صلابة عظامه، من انشداد
عضلاته، ومن شبكة الأعصاب التي تحاصره،
ومن نسبه الواقعية. إنها الرغبة في إيقاف
الجسد عن محافظته على توازنه وتناغم
فعاليات أعضائه مع وعيه، كما هو الحال في
الحياة العادية.

لا يبدو الجسد وكأنه نحن إلا حين يتألم.
الجسد يحضر امامنا حين يشكو، وبخلاف
ذلك فهو غائب. لكنه في تخطيطات ليذا
حاضر دائماً في التوائه وليونته الهلامية، ل يبدو
كما لو كان صلاة سرية يتكلم فيها بأجزائه
داخل وحدة شاملة لكل تلك الأجزاء.
لا أرى ان عزلة الجسد عندها مجرد الغياب
عن الآخرين، بل هي الغياب عن كل حيز
يمنعها من التمرکز حول ذاتها بصفتها محور
كل الانفعالات والصراعات والانكسارات
اليومية. الجسد هنا لا يسكن فقط ما بين
خطوط خارجية تعبر عنه وتهتم بفصله عن
الخارج، بل في خطوط داخلية تهتم بفصل
داخل عن داخل.

قبلها، ومثلها، كان فرانسيس بيكون (الصورة
9) يرسم حالات الجسد في عزلته، وانزياحه
عن الطبيعة البشرية المألوفة، ليقترّب من



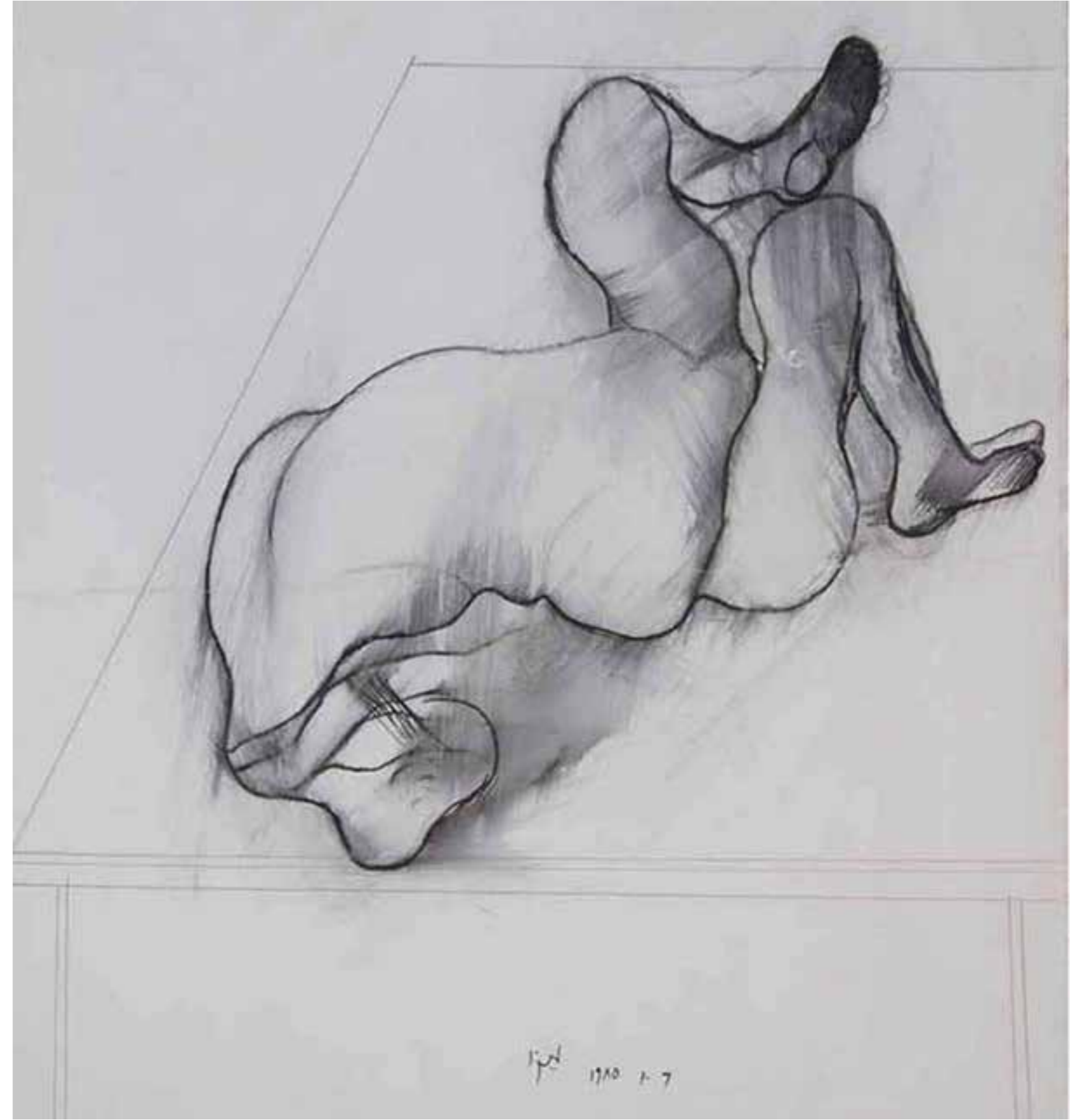
الألم يترك أثره على كل خط من الخطوط
الحدودية المحيطة بجسدها، كل انحناء
وشد وتوتر يفرض قوانينه وإيماءاته الخاصة.
الجسد هنا ليس آلة حركية فحسب، بل كينونة
داخل حيز مغلق، تصارع نفسها قبل أن تواجه

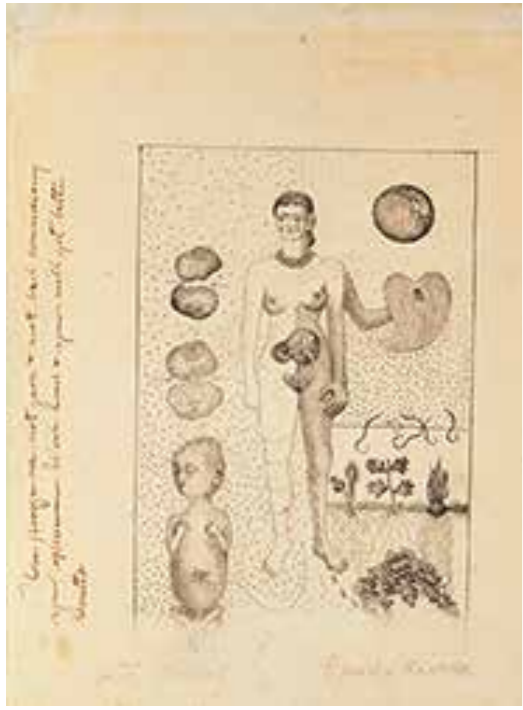
التمرکز حول الذات، تكشف عن جسد صار
قطباً تدور حوله رؤيتها كلها. اجسادها
المرسومة، تتلوى بطريقة درامية، كأنها تتمثل
التواءات الأفعى حين تتعذب، حال شعورها
بالألم، فلا تشبه إنساناً يبكي أو يتراجع.



صورة رقم 6 الفنانة ليذا فتاح

صورة رقم 7 الفنانة ليذا فتاح





من خلال هؤلاء الفنانات، أصبح الجسد الأنثوي مساحة وعي جديدة، لا تخضع للنظرة الذكورية، بل تتقلب عليها وتتحداهما. إنه الجسد الذي يعيد تعريف نفسه في مواجهة سلطة بيولوجية واجتماعية، تماما كما تفعل ليزا، حين نرى خلال أعمالها أن الجسد مسرح الوجود، وأن التواءاته طريق إلى الحرية الداخلية، لا إلى الخضوع الدائم للألم. وان الجسد كأداة تواصلية مع العالم تشترك مع اللغة التي بدورها نتاج الجسد ذاته: تخرج منه، من لسانه، مدعومة بحركاته ولغة عينيه وإيماءاته

في حين أن ماغدالينا أبكانوفيتش (الصورة 15) اشتغلت على الجسد كجماعة مجهولة، أجساد بلا وجوه، تكرر نفسها في طقس وجودي عن العزلة والموت. أم كاترينا كوزيرا (الصورة 16) فواجهت الجسد كمفردة داخل مختبر اجتماعي، جسد يُعرض للمشاهدة والفحص من غير تابوهات، لتعيد مساءلة فكرة «الأنوثة» ذاتها بوصفها موضوعاً ثقافياً أكثر منها طبيعة بيولوجية.

بوصفه موقفاً وجودياً لا صورة جميلة فحسب، ولغة تحد لا موضوعاً لرغبات الذكور. ففريدا كاهلو مثلاً، (الصورة 13) جعلت من جسدها جرحاً مفتوحاً للمشاهدة، حوّلت الألم إلى حالة روحية وحسية لا تتفصل عن مصيرها الشخصي. أما ألينا جابونيكوف (الصورة 14) فقد صنعت من الجسد كيانا هشاً يعيد تشكيل ذاته بصحبة الألم، جسداً رغم عذابه لا يفقد أنوثته.

أو تحسّنه بما يرضي مقاييس الجمال المفروضة. الجسد هنا يصبح مساحة للإنكار والتجميل والحماية في آن واحد. أما الرجل، فقد تربّى على النظر إلى جسده بوصفه موضوع فخر ومصدر قوة ودفاع، مما جعل تمثيلات الجسد في الفن تتحاز طويلاً إلى الصورة الذكورية المنتصبة والواثقة، بينما ظل الجسد الأنثوي مساحة للانكشاف والضعف والشهوة. لهذا سعى الفن النسوي إلى استعادة الجسد

وكل شدّ خطي يردد صدى الجسر والماء والسماء والأرض، كما لو أن الأرض نفسها تشارك الجسد تلويه في أنساق متكررة. في الفن النسوي، يحتل الجسد موقعا مركزياً، ليس بوصفه شكلاً جمالياً فحسب، بل بوصفه ساحة صراع وجداني وثقافي. فالمرأة، منذ طفولتها، غالباً ما تربّى على الخوف من جسدها، باعتباره مصدر خطر أو مجلبة للعار، فيتحوّل جسدها إلى عبء ينبغي إحاطته بالتحصينات ضد المتحرّشين،

قسوة ذات الصراع الداخلي الذي تظهره ليزا في إنحناءات خطوطها. وعند أندريه ماسون، (الصورة 10) كان الجسد يسيح كمادة لينة تؤشر إلى طقوس ايروتيكية غرائبية، أما عند بيكاسو (الصورة 11) التكميبي فيصورة الجسد تتكسر كما لو أنها داخل مرآة مشظاة. ويذكر الجسد عند ليزا بجسد كائن ادفارد مونش الصارخ، (الصورة 12) الذي يتلوى في فضائه الخاص، وفي الوقت نفسه في امتداد الأفق. كل إنحناء في جسده يحمل صرخته،

صورة رقم 8. الفنانة ليزا فتاح
صورة رقم 9. فرانسيس بيكون
صورة رقم 10. أندريه ماسون
صورة رقم 11. بيكاسو
صورة رقم 12. ادفارد مونش
صورة رقم 13. فريدا كاهلو
صورة 14. ألينا جابونيكوف
صورة رقم 15. ماجدولينا ابكانوفيتش
صورة رقم 16. كاترينا كوزيرا



المحدودة، على العكس نجد النحات خالد الرحال منشغل بتخطيطات تشخيصية للمرأة لا علاقة لها بتركيبات أعماله النحتية وتكاد أن تكون تسجيلاً يومياً لما يدور في خاطره في ذلك الوقت، ونجد الحال نفسه في تخطيطات خالد الجادر التي تبتعد كثيراً عن لوحاته، وتثبت أهميتها باستقلالها الكامل عن أعماله الزيتية، فهي خطوط حرة مرسومة على عجالة وانطباع سريع لمشاهد من الطبيعة. هناك تنوع ملحوظ في تجربة سعد الطائي بما تمثلته من أعمال تشخيصية عن البيئة أو موضوعات لها مكانة مهمة نفذت في تسجيل سريع للمشاهد الخارجية. في

تجربة في تاريخه الفني وهي مجموعة الشهيد التي شكلت في الستينات فاصلاً مهماً في تاريخه الفني، غير تسعة رسوم ليست مؤرخة مثلت موضوعات متنوعة ومختلفة شكلت نموذجاً بارزاً للرسم بما عكسته من خطوط أنيقة وقوية غاية في الحرفية وفي تكوينات محكمة مجهولة الغرض. كان لنوري الراوي اهتماماً بالرسم فكان بين الحين والآخر ينفذ البعض منها مع نصوص شعرية محدودة. أنتج النحات محمد غني المئات من التخطيطات التي هي مرآة لمنجزاته في النحت: خطوط قوية ومعرفة جيدة بنسب الأشكال، لكنها ظلت ملحقة بالأعمال النحتية من حيث تعبيريتها

وفي احتفاظها بمكانة خاصة لا تقل أهمية عن لوحاته. تعتبر رسوماته عن ألف ليلة وليلة في الخمسينات ومجموعات من أعماله في الرسم في الثمانينات تجارب خرجت منها تجارب عديدة ومتنوعة. لم يحظ الرسم عند محمود صبري بنفس المكانة التي نجدها عند جواد وفائق وشاكر، إذ لا نجد إلا القليل من الأعمال في مرحلته العراقية. وبعد هجرته تنوعت رسوماته بين البورتريه وموضوعات تشخيصية لحين انتقاله إلى ما يعرف بواقعية الكم. ولربما كاظم حيدر يماثل محمود صبري من حيث قلة الاهتمام بالرسم. فليس هناك ما يدعم وجود مجموعة كبيرة من الرسوم في أهم



الفنان نزار يحيى،
رسم أولي للوحة فارس على موديل حصان. 2018

مراجعة لتاريخ التخطيط في الفن العراقي

ضياء العزاوي

ومن المؤسف أصبح من الصعوبة توثيق تجربته بهذا المجال لما تعرض موروثه من ضياع بين مجموعات وأشخاص مختلفين. استخدم الفنان جميل حمودي منذ بدايته في الخمسينات عندما كان في باريس التخطيط كوسيلة للتعبير عن موضوعات متنوعة وخاصة في الجانب الحروي، والبعض منها كانت مشروعاً للوحات مختلفة تحققت فيما بعد. ولقد استمر في هذا النشاط في سنوات السبعينات والثمانينات، إذ أنتج أعمالاً مستقلة تجمع ما بين الحروفية وتكوينات واقعية محيطية به. لم تترك لنا الفنانة مديحة عمر الكثير من الرسوم التي تنوعت تجربتها بين الاهتمامات الحروفية وبين موضوعات تجريدية بعضها ذات علاقة بالطبيعة وعكست اهتماماً واضحاً بهذا النوع من التعبير. وهناك نماذج من التخطيطات لفنان من هذا الجيل هو الفنان فرج عبو يرجع بعضها إلى الأربعينات وتمثل موديلات مختلفة إلى جانب موضوعات أخرى. وفي الخمسينات نجد تصورات أولية لمشاهد من حياة القرية. لشاكر حسن تاريخ طويل ومتنوع، وفي رسوماته الأولى كان أميناً لأفكار لها علاقة بالمجتمع والعوالم الشعبية، والبعض منها انتهت بلوحات متميزة ضمن تاريخه الشخصي. ومع تقادم السنوات وتطور تجربته نحو التجريد، تطورت هذه الرسوم لتكون بانوراما مذهلة في تنوعها

كان للتخطيط دور مهم في فن جواد سليم لا سيما في تطويره لهوية فنية متميزة، إذ مثلت وسيطاً للتجريب ودمج التراث القديم مع الحداثة، ما أثر على لوحاته التي أثرت بدورها على الحركة الحداثية الأوسع في العراق. لقد أبدع رسومات استكشفت موضوعات رمزية، واستوحى أشكالاً تجريدية متجذرة في تقاليد بلاد ما بين النهرين، ورسم أعمالاً أدبية، مظهرًا القوة التعبيرية للوسيط في ممارسته الفنية الأوسع، إلى جانب موضوعات الرسم المختلفة كالموديلات التي مثلت بعض الشخصيات القريبة منه. تشكل مجموعة الرسوم التحضيرية لنصبه النحتي العملاق هي الأبرز والأكثر ثراءً في تجربته، حيث عكست خصوبة وتنوعاً في معالجاته والنظر للموضوع من زواياه المختلفة ما عزز علاقتها بالمنجز النهائي. هناك القليل من التخطيطات التي يمكن أن نجد لها علاقة باللوحة في أعمال فائق حسن، وكان قد رسم العديد من الموديلات خلال فترة الدراسة تعكس إمكانياته التخطيطية المدهشة التي تلتقط أدق التفاصيل والحركات والوضعيات. إزاء ذلك ترك فائق حسن مئات التخطيطات التي توزعت بعد وفاته دون أي اهتمام بتوثيق هذا الكنز من الإبداع. والحال تعكس تخطيطاته خصوبة تجربته وفهم التخطيط كمساحة يمكن عبرها خلق وحدات يسهل تطويرها فيما بعد،

التخطيط بالغ الأهمية لمعظم الفنانين، إذ يُنمى مهارات أساسية كالملاحظة والتسويق بين اليد والعين، ويُعزّز فهم التركيب والتصميم، ويُعدّ أداة أساسية للتعبير عن الأفكار. فبدلاً من انتظار الإلهام أو التركيز فقط على الأعمال المنجزة، فإن الممارسة المنتظمة للرسم تحسّن بشكل ملحوظ قدرة الفنان على ملاحظة العالم وفهمه وتمثيله. يُعد الرسم أيضاً مسعىً وانضباطاً جديراً بالاهتمام لأولئك الفنانين الذين لديهم اهتمام بمراقبة العالم بكل تعقيداته، وتسجيل تلك الملاحظات، إما مباشرة أو من الذاكرة والخيال. ولا يهم ما إذا كان الفنان أو الرسومات نفسها تمثل شيئاً محدداً، فالمهم هي الرغبة في استكشاف أسلوب للتعبير الشخصي يكون فورياً وحقيقياً وصادقاً وغنياً. التخطيط مختبر ذهني، والمنهج الذي يساعد على الابتكار وتطوير الأفكار وصلها عبر مختلف الأساليب والوسائط. كان للتخطيطات دور مهم في أعمال العديد من الرواد، وإن تباينت أهميتها من حيث علاقتها بالمنجز من اللوحة. لعل الفنان فائق حسن والفنان جواد سليم هما الأبرز اهتماماً بالتخطيط وإن اختلفا في علاقة هذا الفن بما أنتجته من لوحات، وليههما محمود صبري، شاكر حسن، وكاظم حيدر وما جاء بعدهما من الأجيال.



الفنان سعدي الكعبي، تخطيط أولي لا حدى لوحاته



تأخذ مسارات متنوعة والبعض الآخر تصورات أولية للوحات قد تنفذ فيما بعد. لكريم رسن مجموعات من الرسوم أغلبها تشخيصية على خلاف توجهه التجريدي حرة في التلاعب بحركة الأشخاص ونسبها بخطوط تتنوع في كثافتها، بينما محمود العبيدي ميل لجعل الرسوم أشبه بخزان أفكار استخدمها في دفاتره ذات المواضيع المختلفة، وقسم منها تحولت إلى أعمال كبيرة احتفظت بخصوصية الرسم، وفي جزء منها عوالم فيها روح المسرح تتصارع فيه أشكال تشخيصية ذات خصائص غرائبية. شكل التخطيط عند نزار يحيي في توجهاته المختلفة مرجعية أساسية لما يطرحه من موضوعات مختلفة تحول بعضها إلى مشاريع معارض شخصية. لعمار داود روح تجريبية غالباً ما جعل من التخطيط دفترًا لاختبارات أفكاره تحقق قسماً منها

يومها العادي. لقد تمتعت بحرية مذهلة في رسم الجسد الراض لكابوس الوحشة، جسد مختزل خطوطه الخارجية لا تكتمل ليملؤها القراع. المواضيع المتنوعة التي تصدى لها الفنان فيصل لعبيي جعلت من حضور لتخطيطات وجوداً موازياً لما ينتج من لوحات، والبعض منها تقدم تطابقاً بين التخطيط واللوحة، والحرص على الاحتفاظ بالعمل التخطيطي بعيداً عن كونه اسكيجاً أولياً. لم ينتبه مكّي حسين للتخطيط إلا بعد سنوات حيث عكست تخطيطاته تمثيلاً دقيقاً لتنوع موضوعاته النحتية مع حرية في الاختزال وبساطة في التكوين بما يبقها على مسافة غير بعيدة عن منجزه النحتي. هناك العديد من فناني الثمانينات ممن أولوا التخطيط أهمية واضحة بعض منها هي أفكار

تخطيطات سعد شاكر مساحة للتجريب في تحقيق أشكال تتنوع بين التجريد وتكوينات تحرض على الإضافة و الحذف. ما تركه الفنان راكان دبوب من غنى في التخطيط يعطي صورة لانشغاله المكثف يومياً وهي في الغالب موضوعات تشخيصية لمشاهد يومية أو تكوينات ذات ملامح تجريدية من جيل الستينات نفذ مهر الدين مجموعة مختلفة الأغراض امتازت بالرهافة، وبعد التسعينات أنتج العديد من الأعمال كان لها حضورها كنتاج فني مستقل، وقد تطورت خطوطه ملتقية بكتل سوداء وأشكال تشخيصية، انتقل بعدها إلى رسوم احتجاجية مثيرة. ما زلنا نتحدث عن الستينيين لنجد أن سعدي الكعبي لم يعر للتخطيط اهتماماً واضحاً فيما عدا بعض التخطيطات التي كانت تصورات أولية لما أنتجه من لوحات. رافع الناصري ستياني له رسوم متنوعة مثلت مجموعة من البورتريهات لعقيلته ولبعض من معارفه، ورسوم أخرى ذات موضوعات محددة أو مصاحبة لنصوص شعرية من مجموعة عقيلته الشاعرة مي مظفر. اهتم صالح الجمعي بالتخطيط بين الحين والآخر بعض منها نشرت في مجلة العاملون بالنفط كرسوم توضيحية لقصص ونصوص شعرية، وكانت في الأغلب مختلفة عما نفذه من تخطيطات حرة هي أقرب لأعماله التجريدية. للتخطيط مكانة متميزة في حياة إسماعيل فتاح الترك، ففي سنواته في روما نفذ تخطيطات مترابطة لما أنتجه من أعمال نحتية امتازت بالأناقة، وعند عودته إلى بغداد انشغل بمشاريع نحتية مختلفة فلم يعد يمارس التخطيط، ثم عاد للرسم بوجه عام نهاية الثمانيات ومنح نفسه حرية واضحة في تحقيق ما يتخيله في النحت عبر تخطيطات كانت بمثابة دفتر أفكار وتجارب متنوعة. علي طالب عامل التخطيط كبديل لخيالاته في اللوحة، وتعد مجموعة الرسوم التي نفذها لمختارات من شعر السياب المنشورة عام 1997 إحدى أهم التجارب التي نفذها إلى جانب تخطيطاته المتنوعة التي امتلكت بعضها مكانة غير بعيدة عن لوحاته من حيث متانة التكوين وحساسية الخطوط. للفنانة ليزا عقيلة الفنان اسماعيل فتاح أعمال تخطيطية مدهشة، ويمكن القول أن تخطيطاتها حظيت بمكانة هي الأهم في تاريخ الفن العراقي، إذ نفذت أعمالاً لها استقلاليتها وكانت تسجيلاً رائعاً لحياتها وعلاقتها بما يحيط بها من أثاث وأدوات تستخدمها في

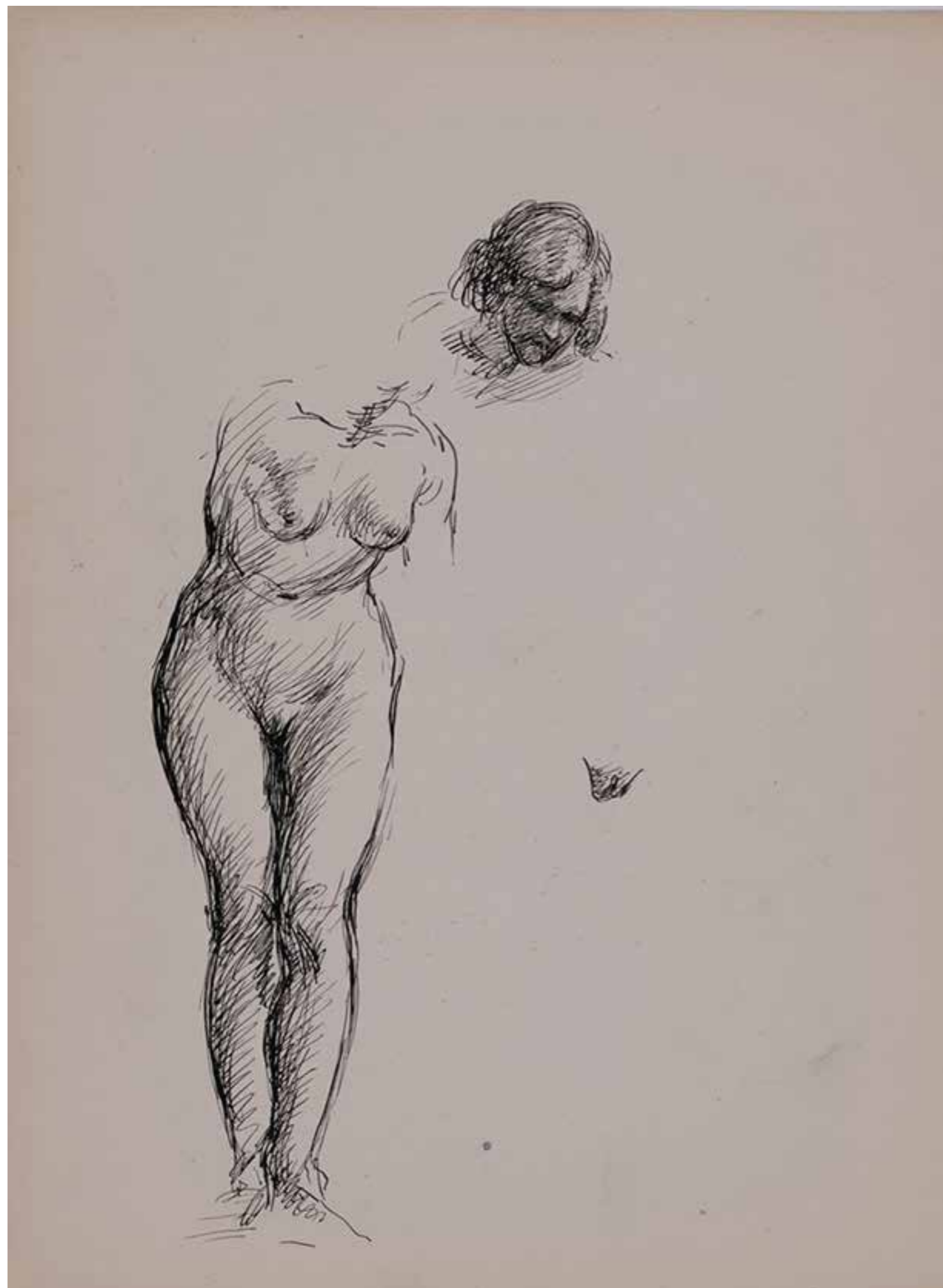


عبر أعمال طباعية مثيرة للانتباه، وغالبا ما نجد في تخطيطاته التشخيصية اقتصاد مقصود للخط واهتمام بالكتلة متداخلة مع تكوينات تجريدية، وفي بعض منها يغلب الحس الزخرفي حيناً والسريالي حيناً آخر. يعتبر صادق كويش متميزاً بين جيله في سياق جعل التخطيط بوابة لأعماله في فن الفيديو الى جانب تخطيطات بدائية تتداخل مع النص بحرية وتميل إلى اختزال واضح. بينما يعكس علي آل تاجر في رسومه روحاً انتقادية لمجتمعه متخذاً من بعض الشخصيات وسيلة لتفكيك روح الخرافة وإفلاسها وهو امر نادر في موقف الفنان العراقي لما يحيط به من ظواهر. شكلت مجموعة التخطيطات التي رسمها علي رشيد خلال خدمته العسكرية أهمية خاصة كونها ذاكرة حميمية. تكويناته تتداخل فيها الخطوط مع علامات حذف واشكال مبهمه. لكريم السعدون ميل واضح لخطوط سريعة ومختزلة تتنوع شخصه بين الاقتصاد في التفاصيل وبين حرية التعامل مع الأشكال ضمن التكوين العام، وفي البعض منها ميل لإضافة وحدات ذات أبعاد تجريدية. هاشم تايه قريب من التاجر في نزعة الاحتجاجية متمثلة في تكوينات تشخيصية تأخذ ملامح الاسطورة في شكل ما مع اهتمام بمعالجة موضوعات متنوعة ذات تكوينات محكمة البناء. أما ياسين وامي فيشكل فضاءً بانورامياً تسبح فيه شخصه العجائبية ضمن مناخ روحي تأخذ كائناته نحو التباعد في عالم مكتظ بأشكال ذات ملامح تجريدية تنتشر ما بينها علامات مبهمه. ترك ياسين عطية الملون البارح تخطيطات تجريدية ذات مناخات سوداوية عبر تكوينات تتصارع مع بعضها لتشكل كابوساً يعزز مكانة الخط الذي يربط بينها، ويخطوط متينة يرسم صدام الجميلي عوامله ذات الأبعاد الغرائبية كتل تتصارع مع بعضها ضمن تكوين متماسك يشكل موضوعاً تعبيرياً يفسر جانباً من حياة متخيلة فيها جانب من السخرية مثيرة للانتباه، مع إعطاء مساحة واضحة للاهتمام بالرسم. اهتم الفنان دلير سعد شاكر بالتخطيط ليكون نافذته الجانبية لالتقاط ظواهر فيما يحيط به من مشاهد طبيعية. لهذا الجانب من تجربته مسامرة واضحة لأعماله الأخرى التي تعتمد على تداخل بين الإضافة (الكولاج) وبين استخدام طرائق ومواد أخرى.

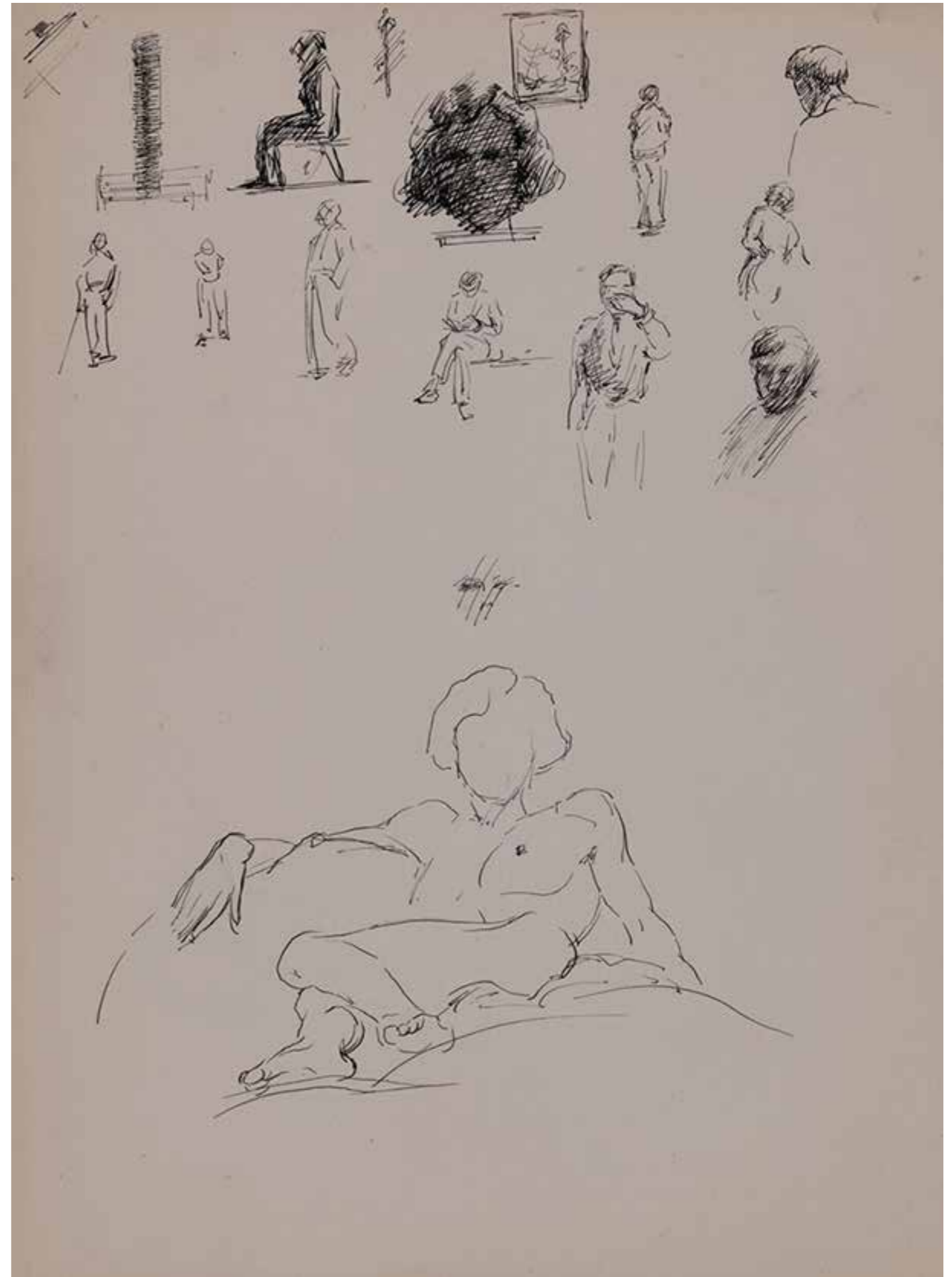
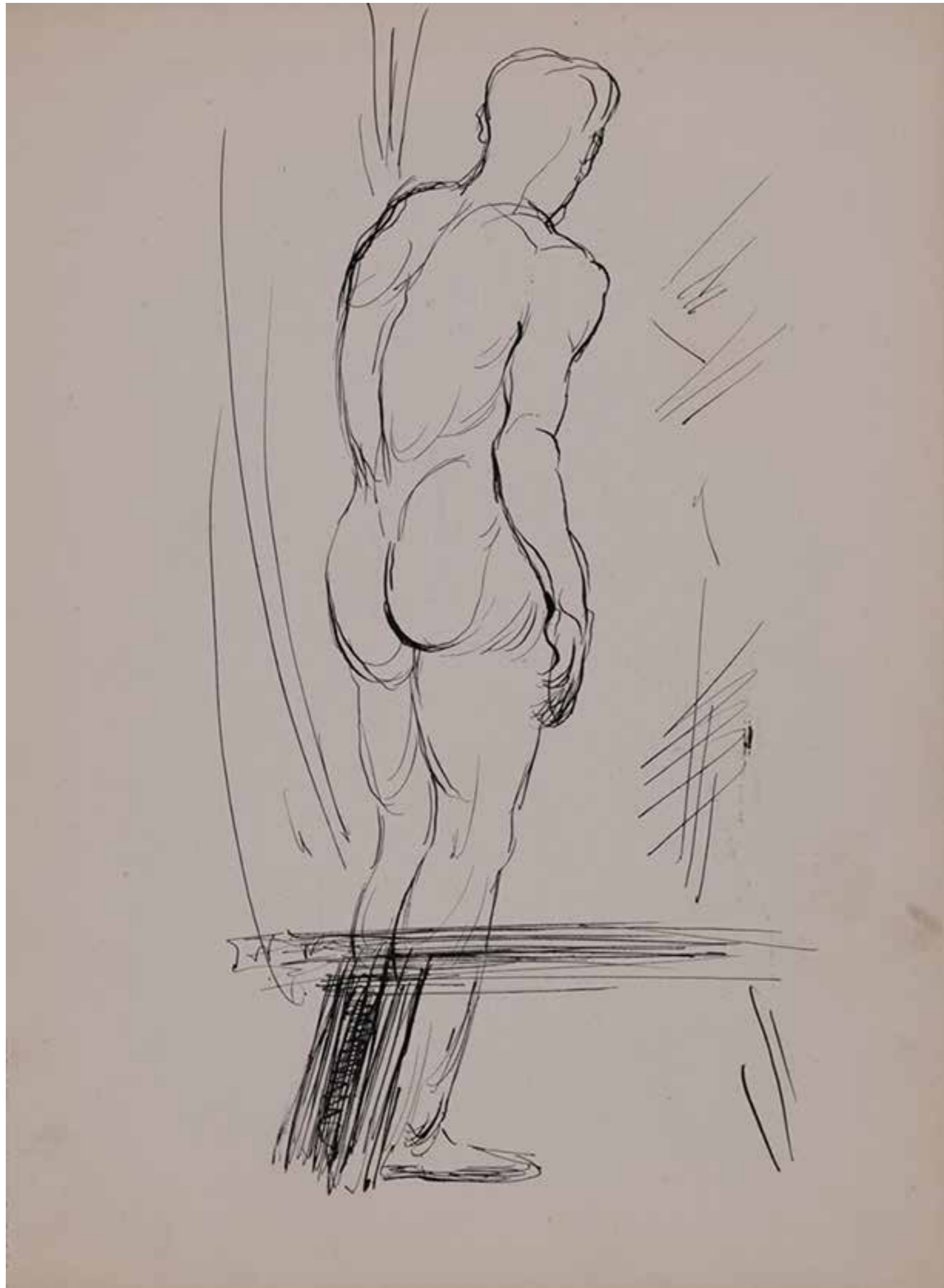
الفنان علي طالب، تخطيط من عام 1998. مجموعة الفنان.

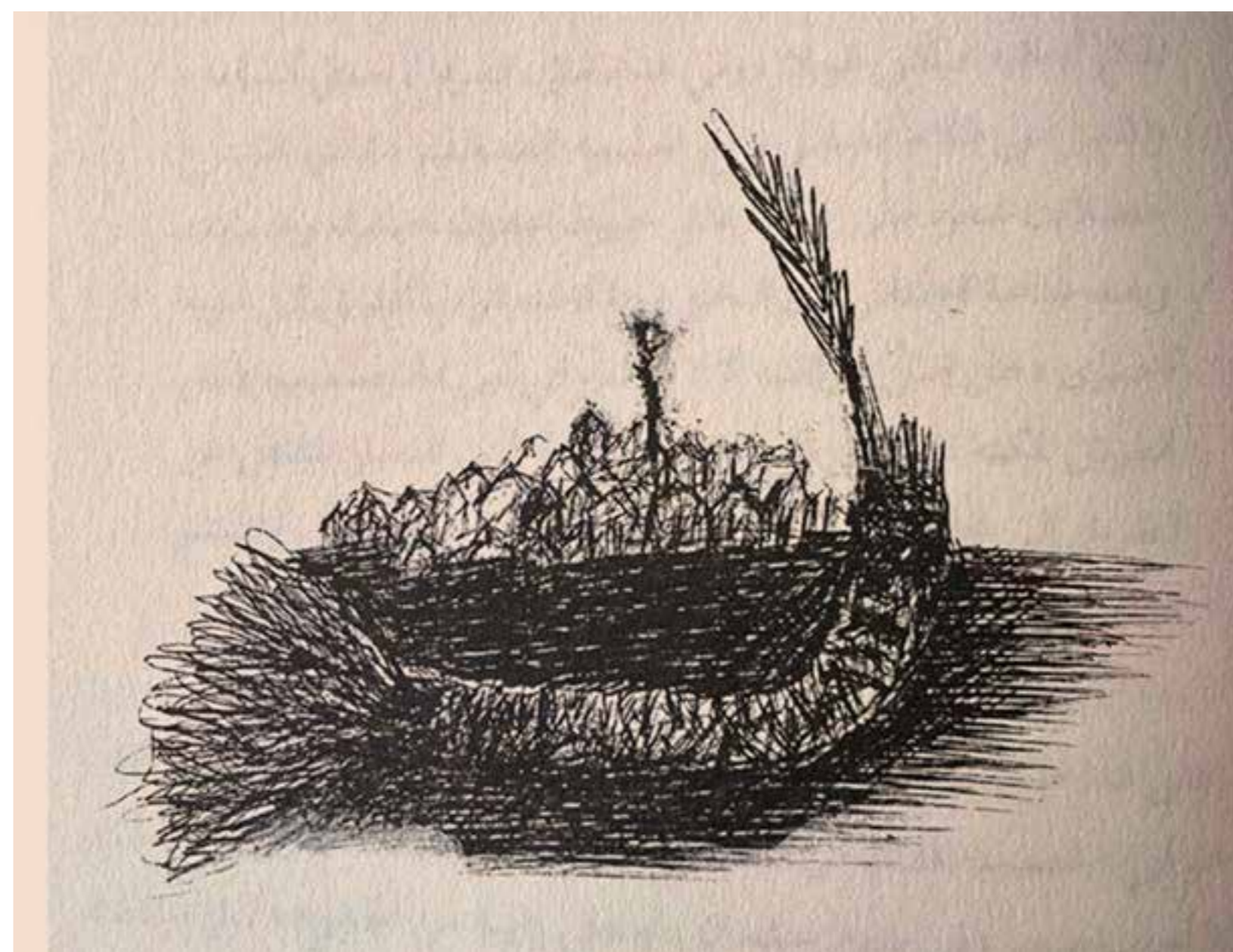
بورتوفوليو التخطيط في الفن العراقي





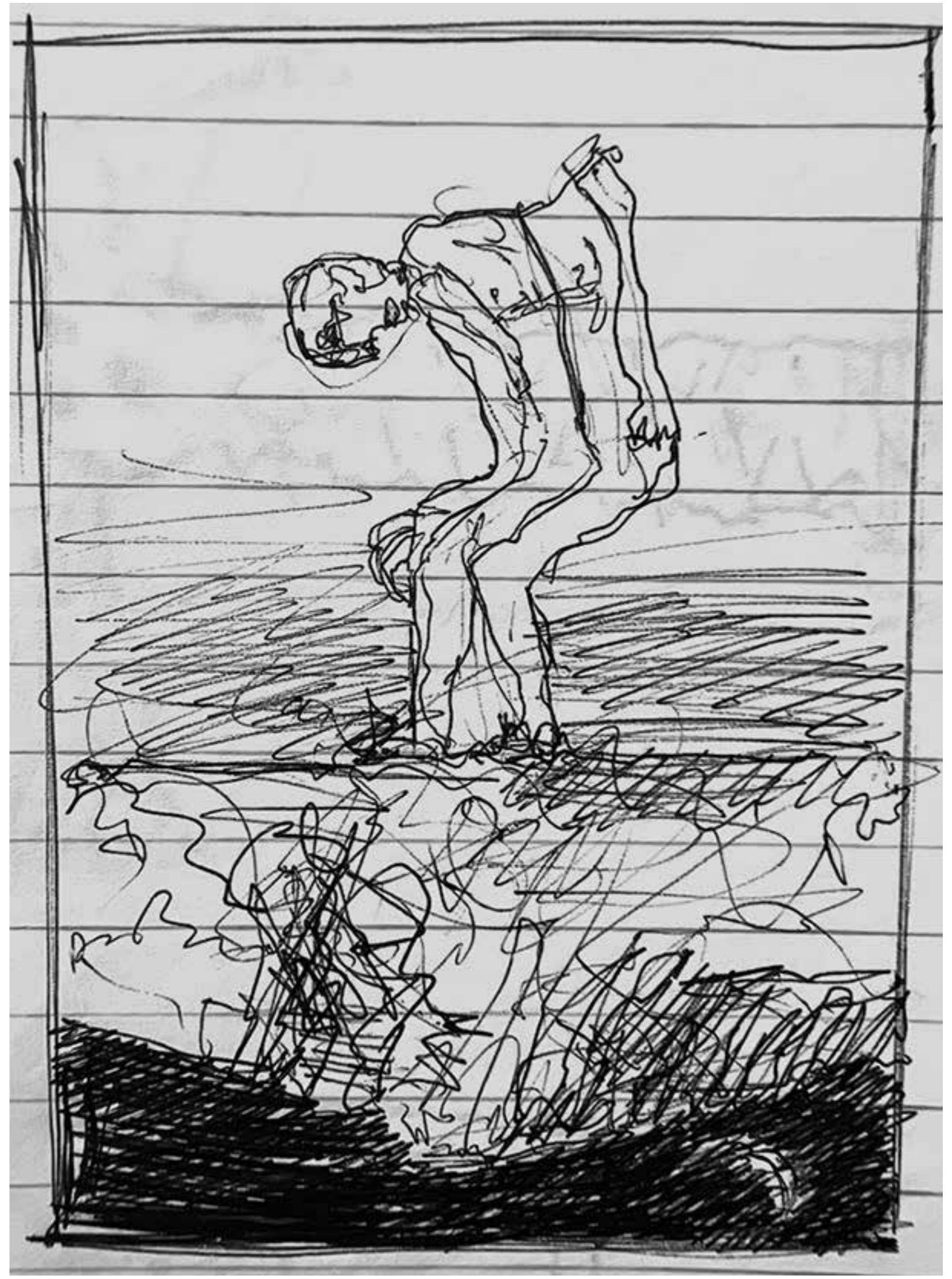
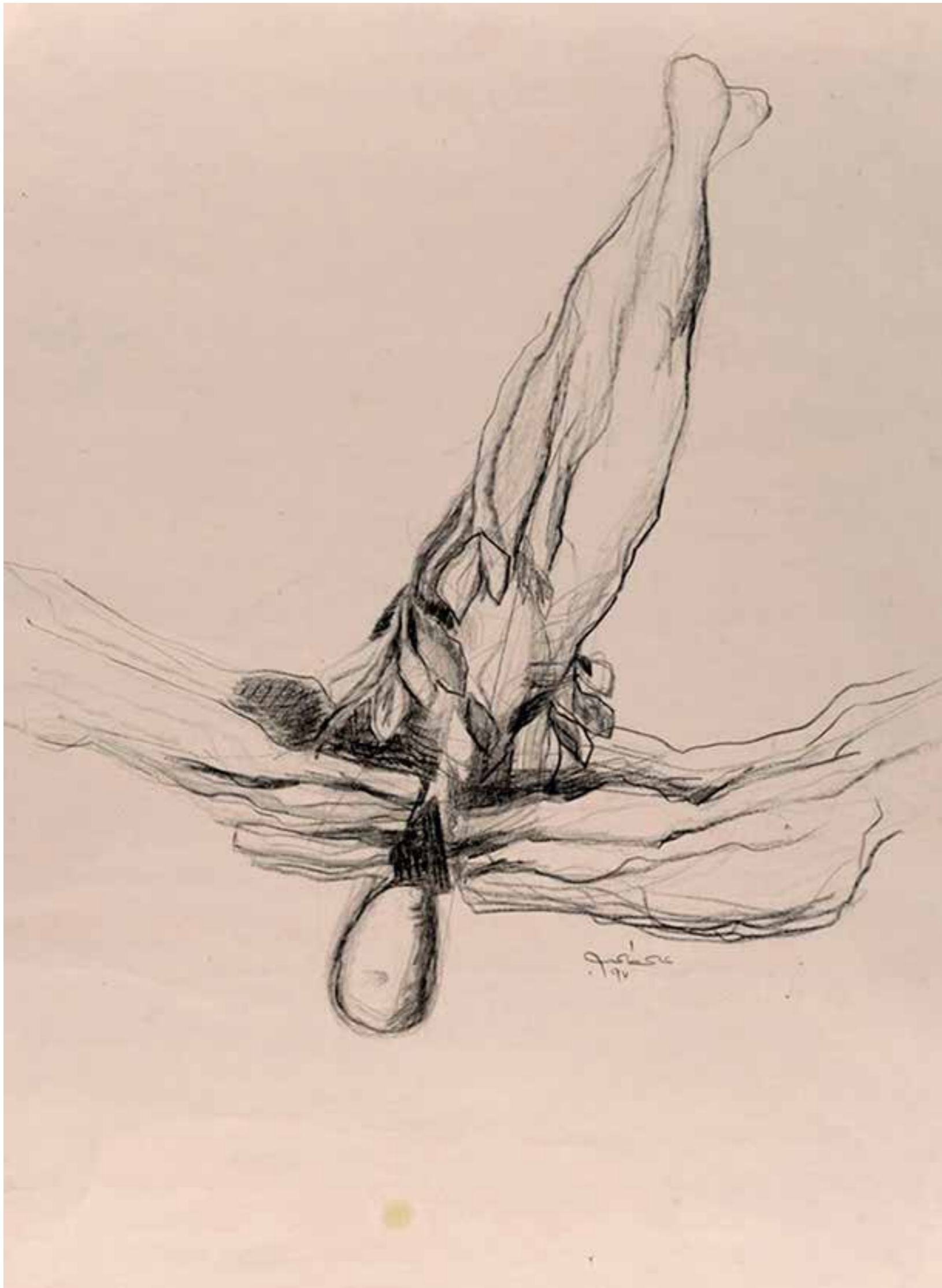




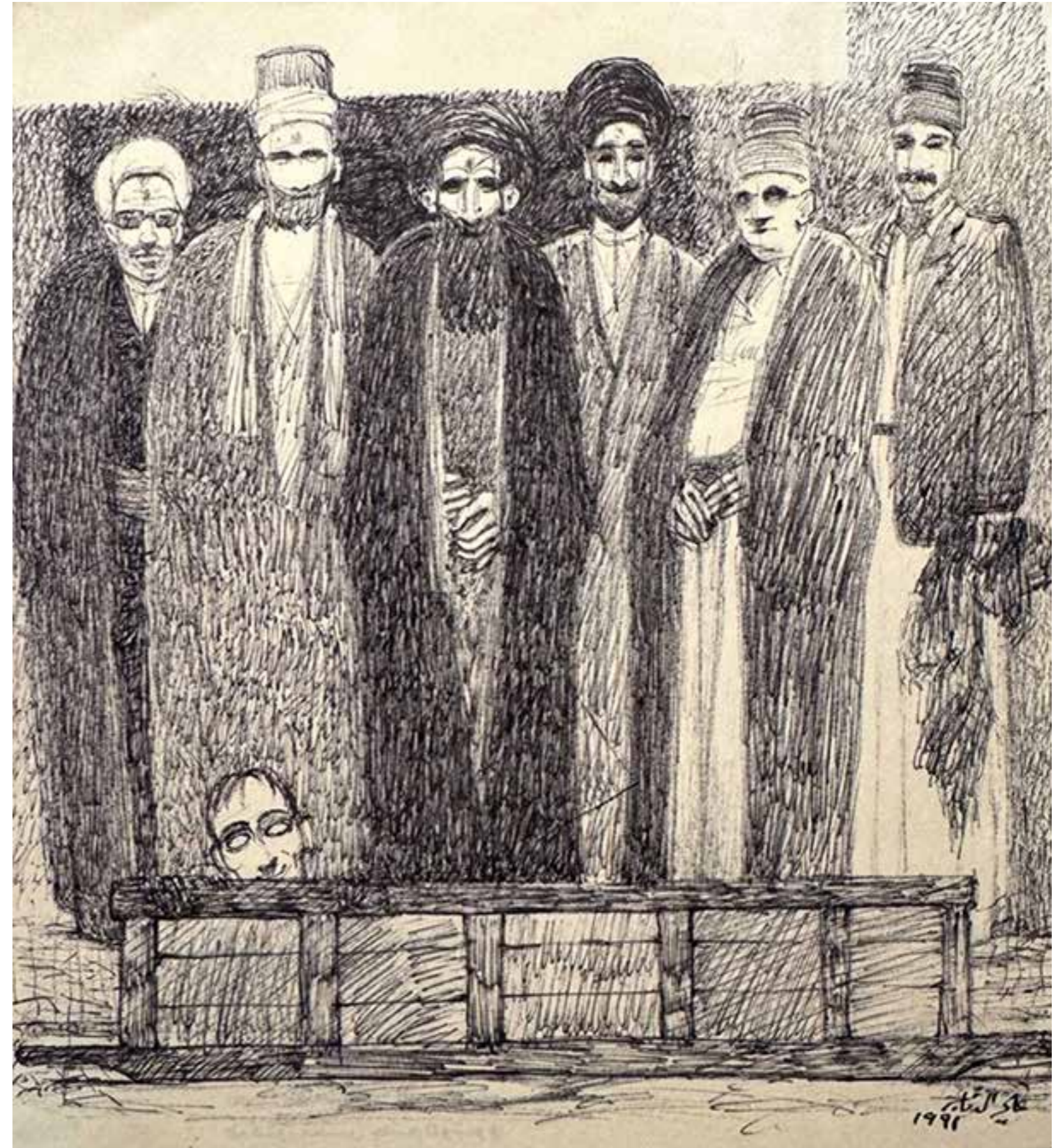
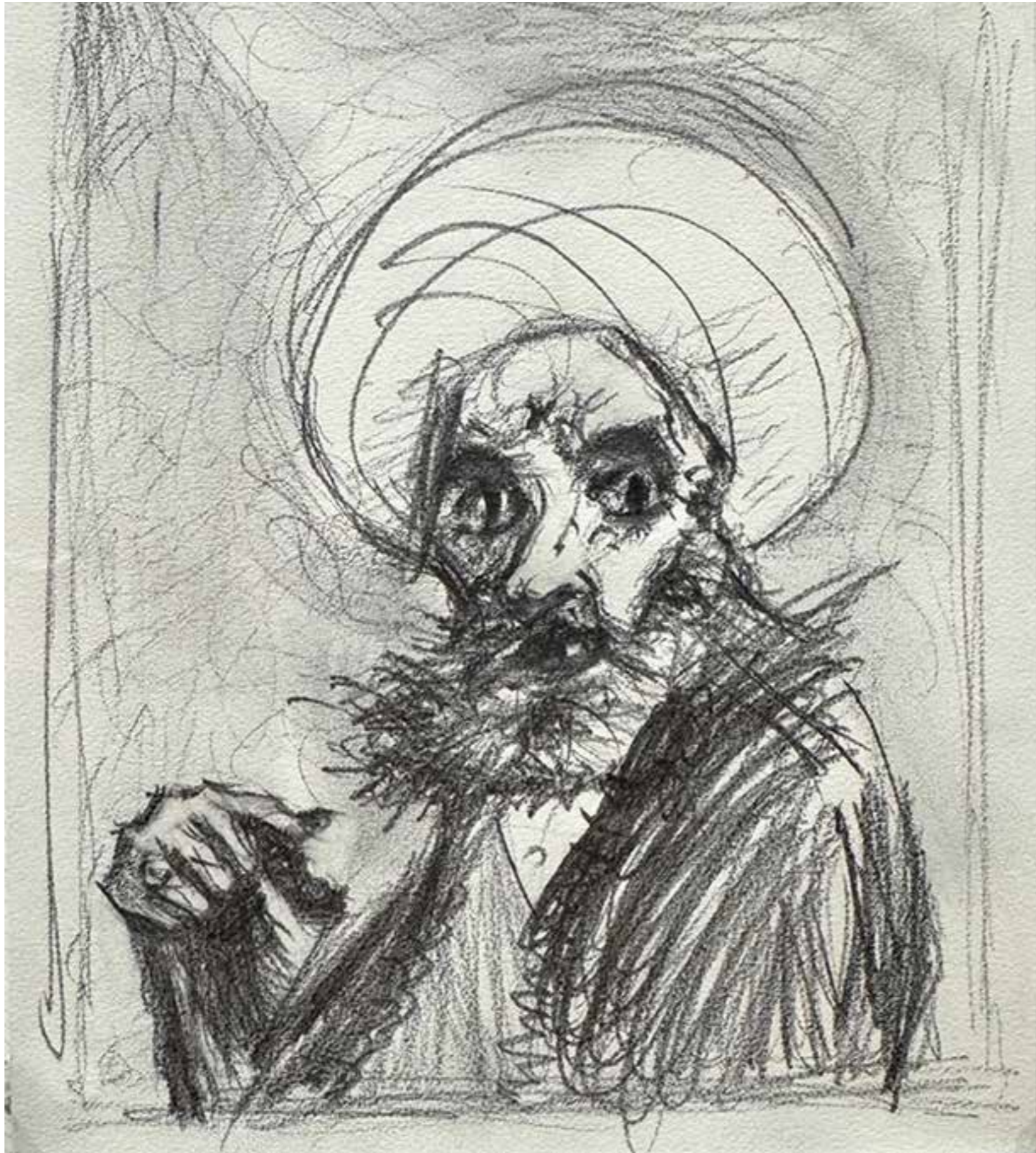


Homage to
Monich.







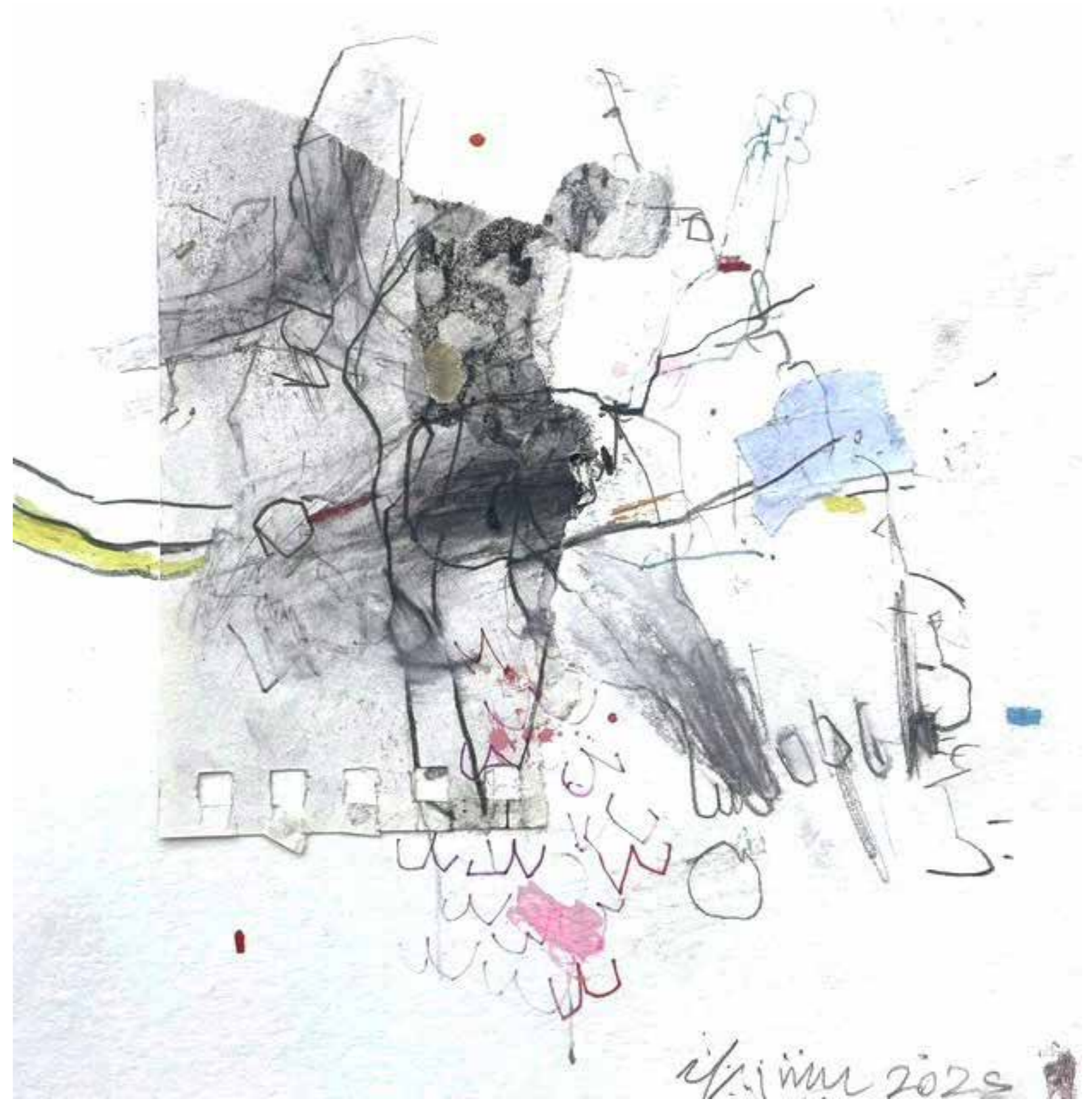
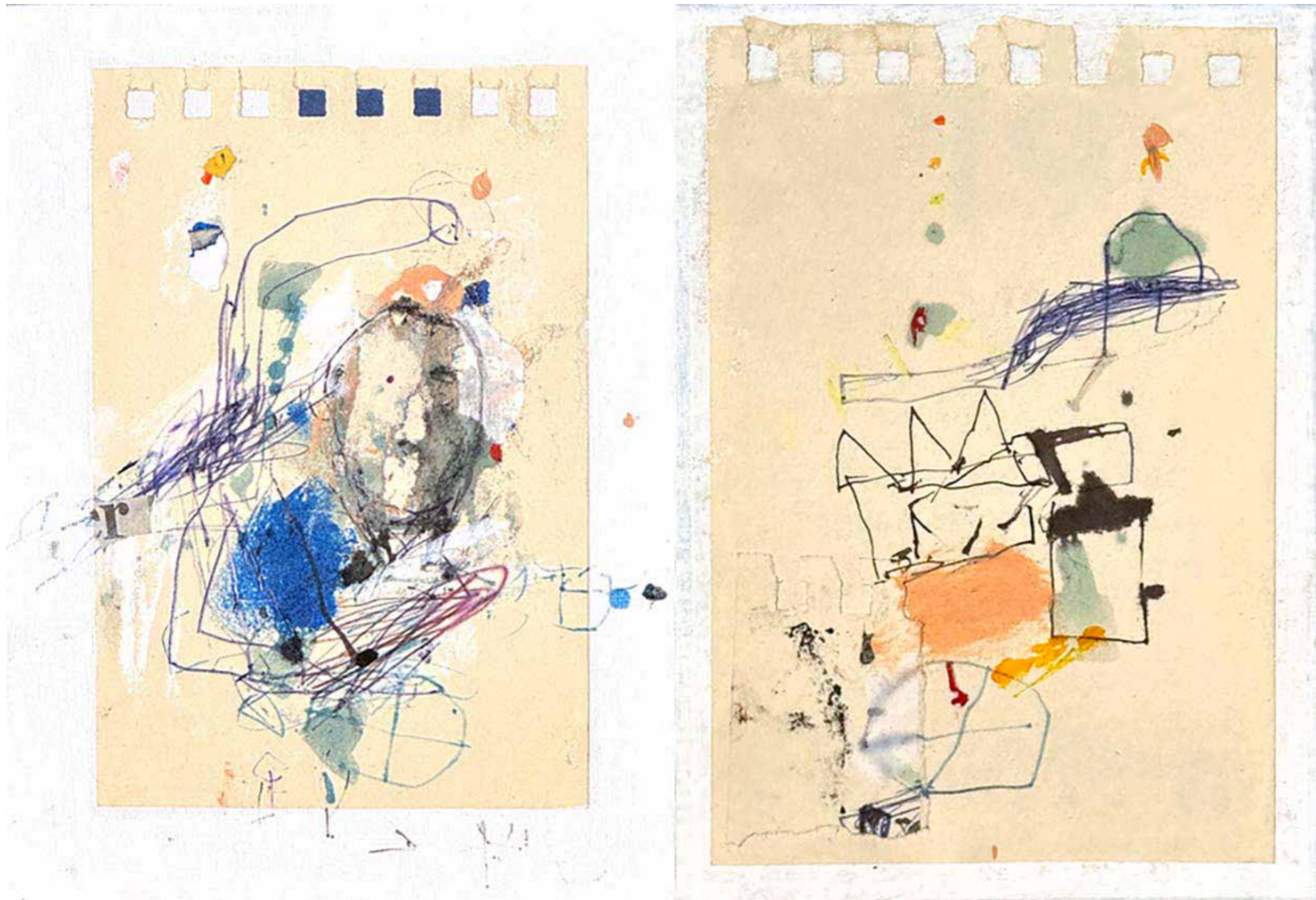




علي رشيد

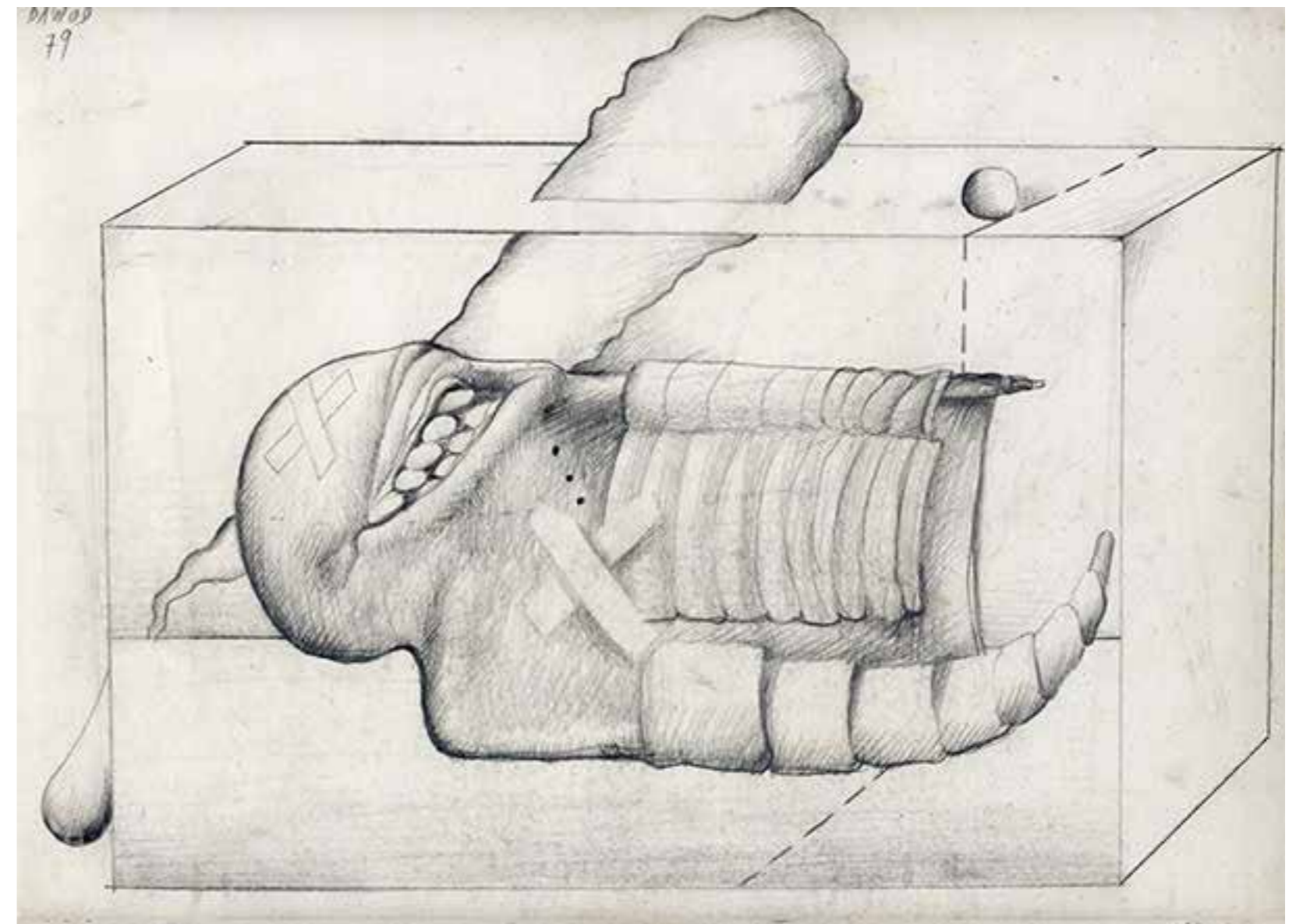
الفنان علي رشيد، تخطيطات من سنوات
مختلفة. مجموعة الفنان

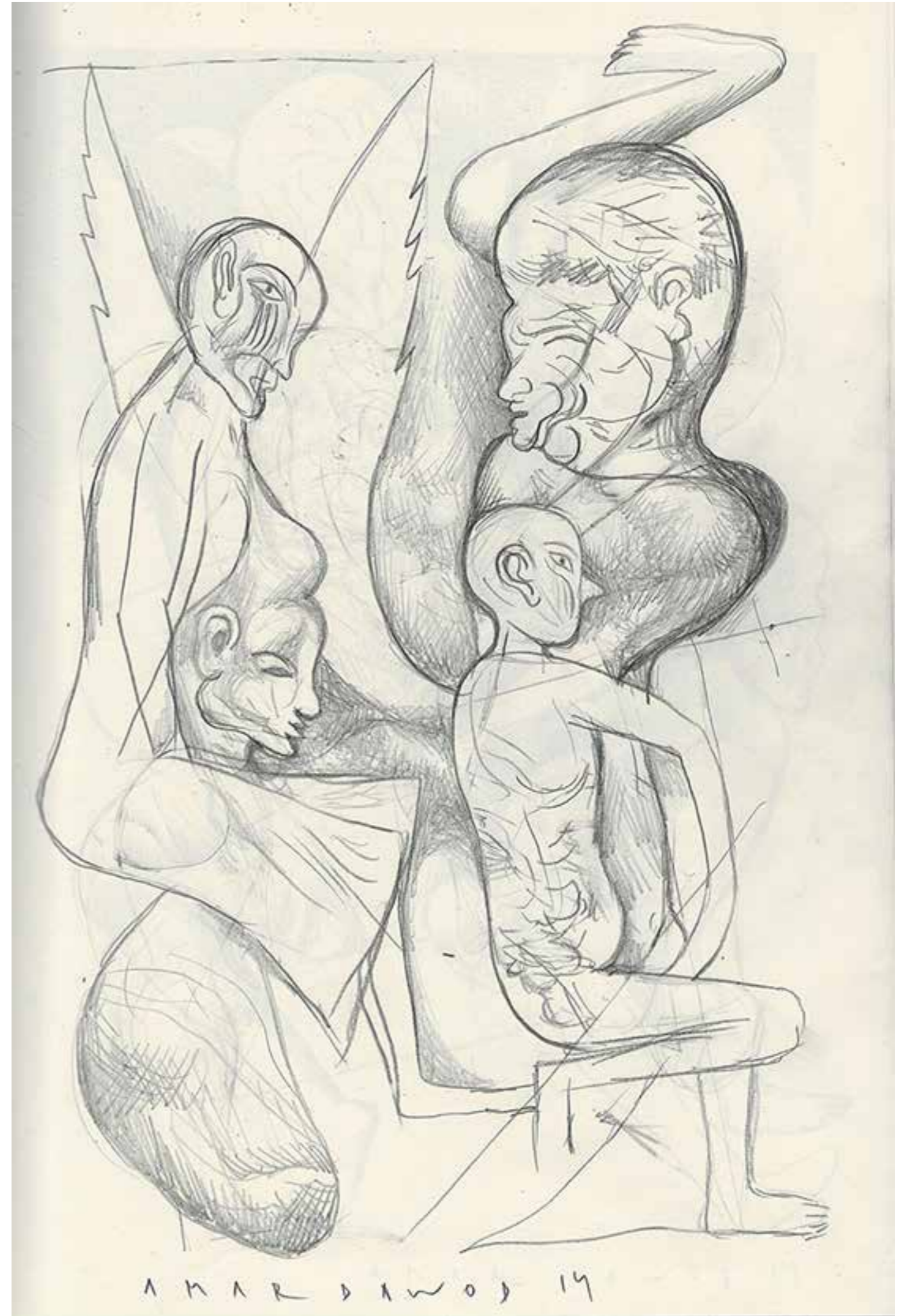
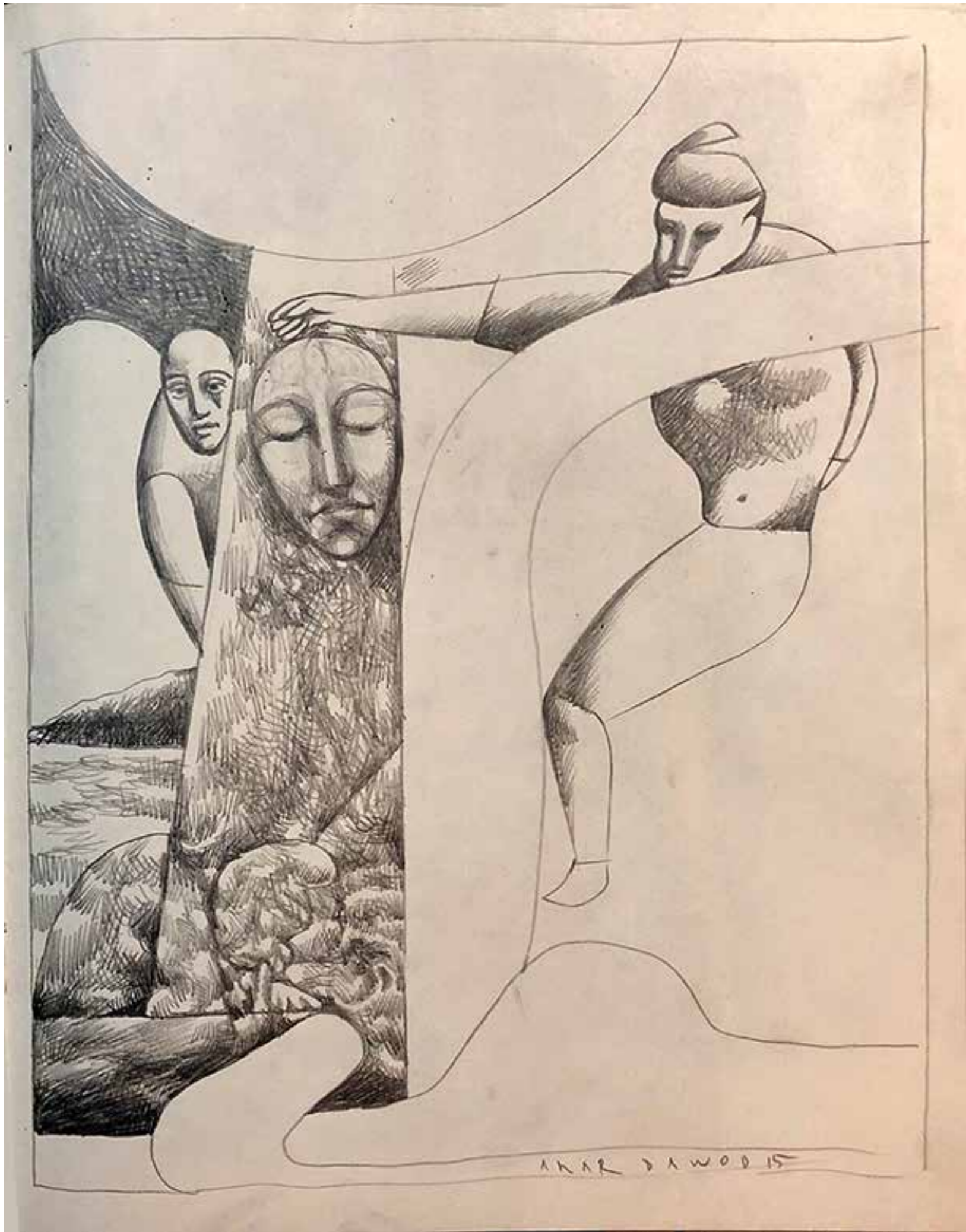




عمار داود

الفنان عمار داود، تخطيطات من سنوات
مختلفة. مجموعة الفنان

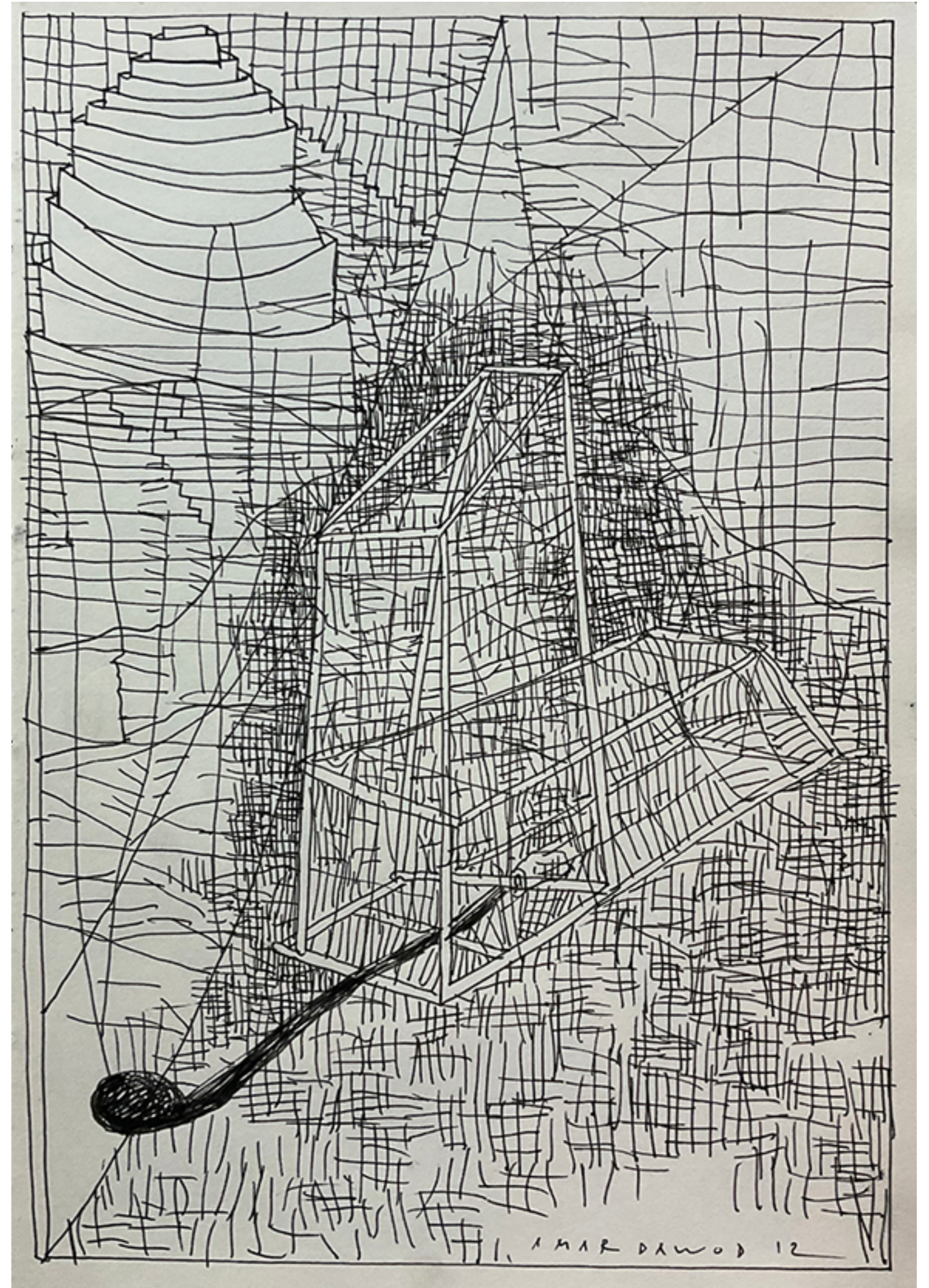






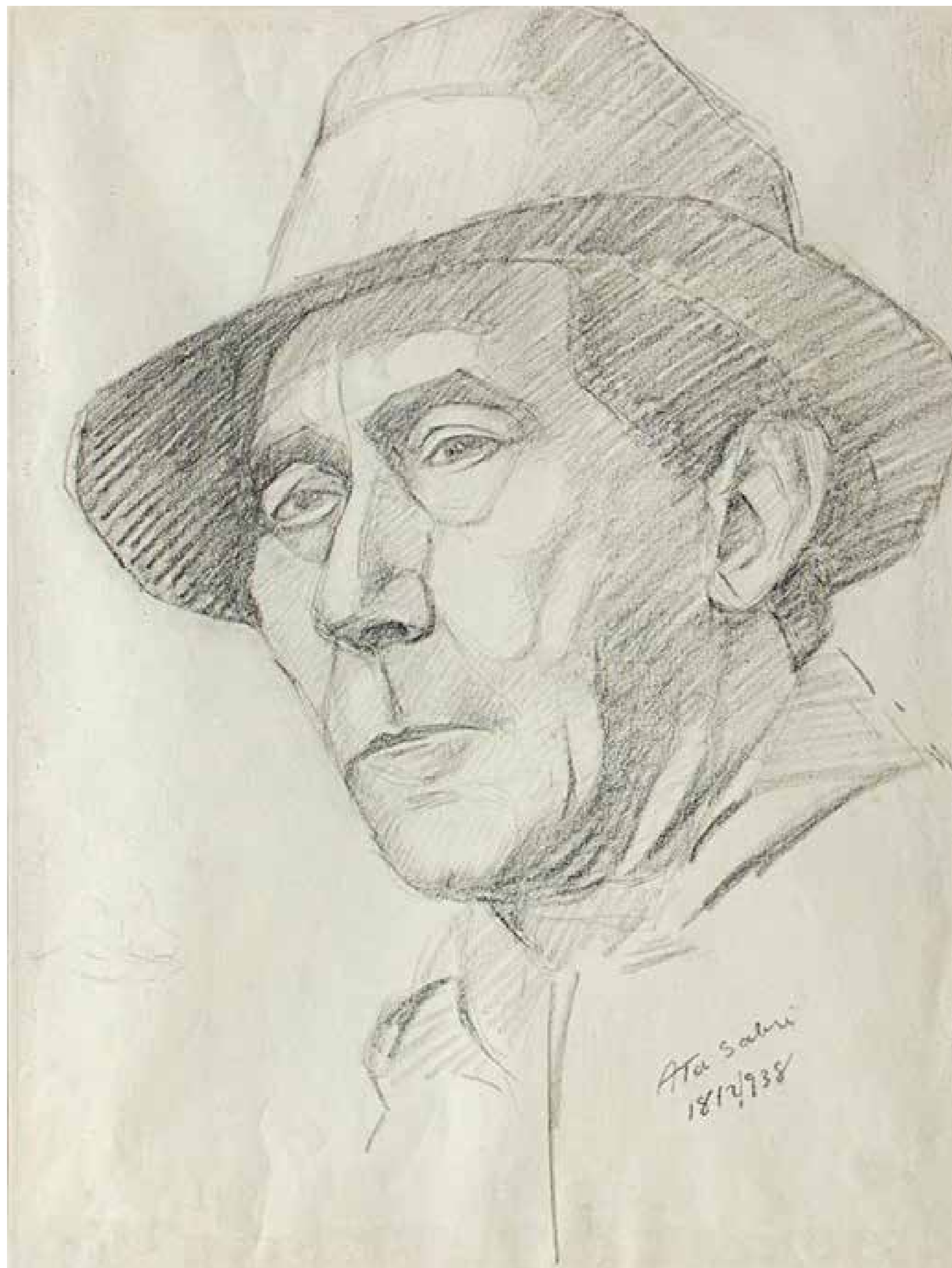
الفنان ارداش كاكافيان، تخطيط من عام 1951.
مجموعة تالة العزوي، بورنموث

أرداش كاكافيان



الفنان عطا صبري، تخطيط من عام 1938.
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث

الفنان عطا صبري، تخطيط من عام 1938.
مجموعة الابراهيمى، عمان

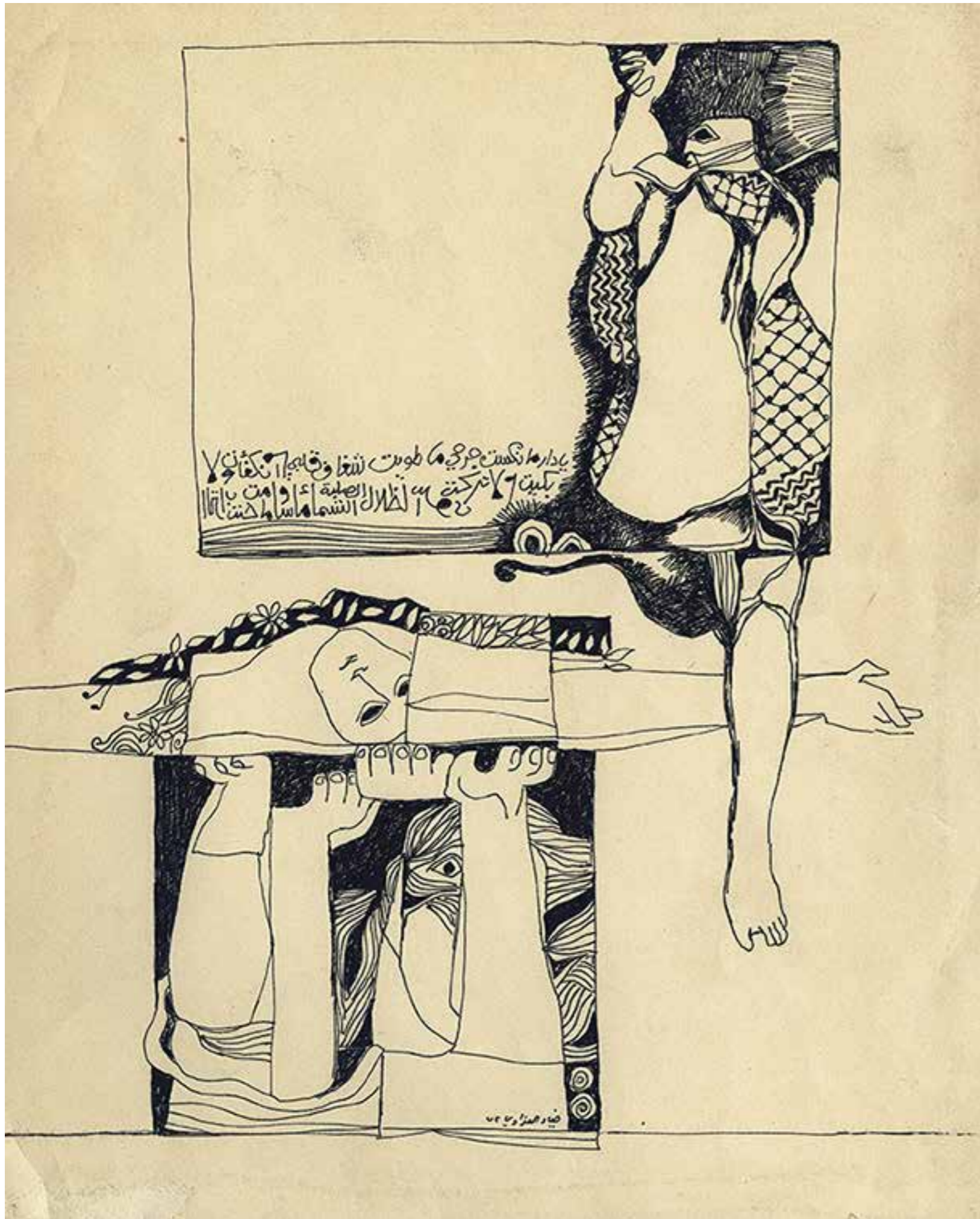


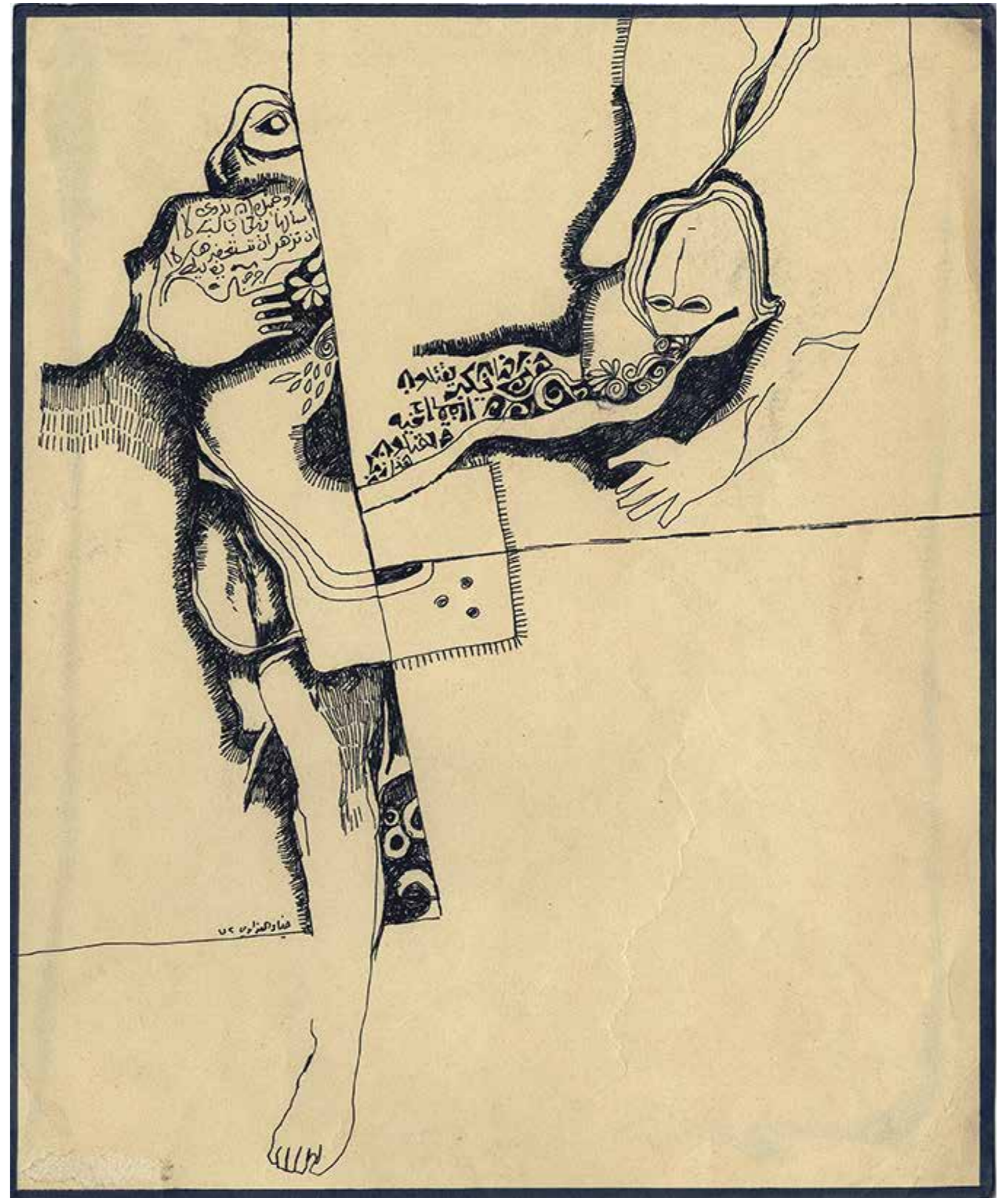






الفنان ضياء العزاوي، تخطيطات من سنوات
مختلفة مجموعة تالة العزاوي، بورنموث









الفنان فائق حسن، أرشيف قاسم محسن

فائق حسن، مجموعة متحف الفن الحديث، بغداد



الفنان فائق حسن، أرشيف قاسم محسن

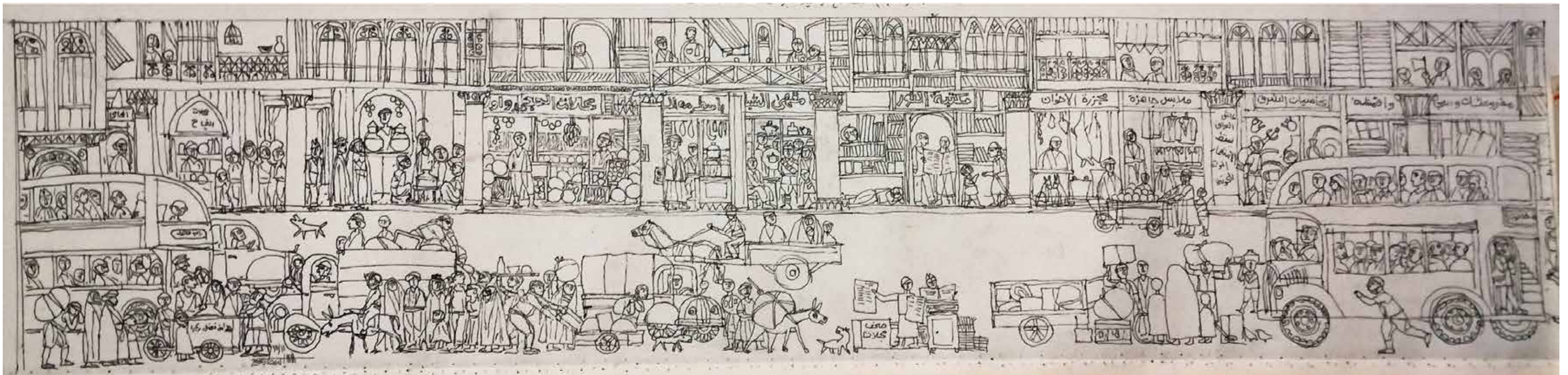


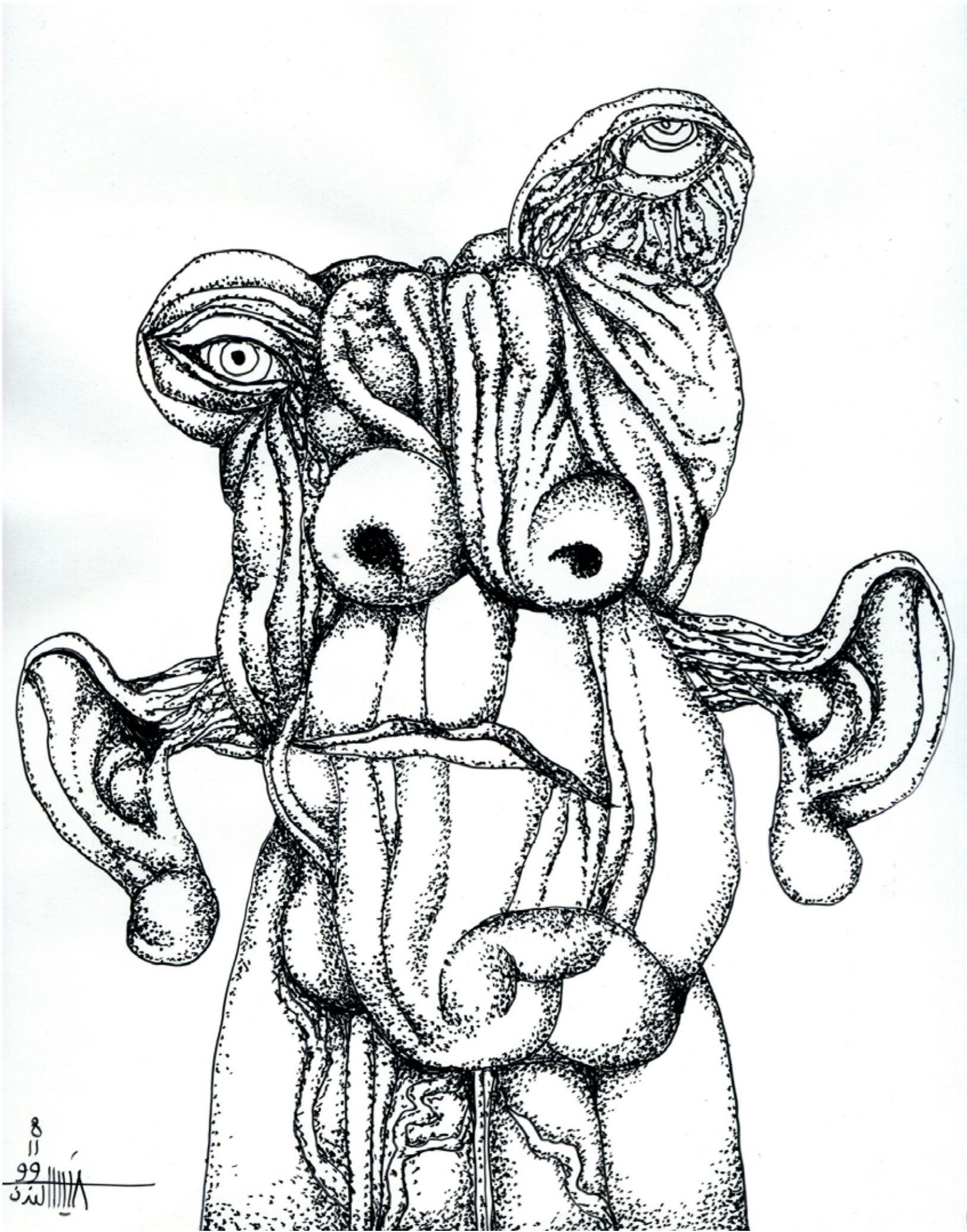
الفنان فائق حسن. الفنان عطا صبري 1938
قلم فحم على الورق، 3, 34 X 25 سم
مجموعة المتحف العربي، الدوحة



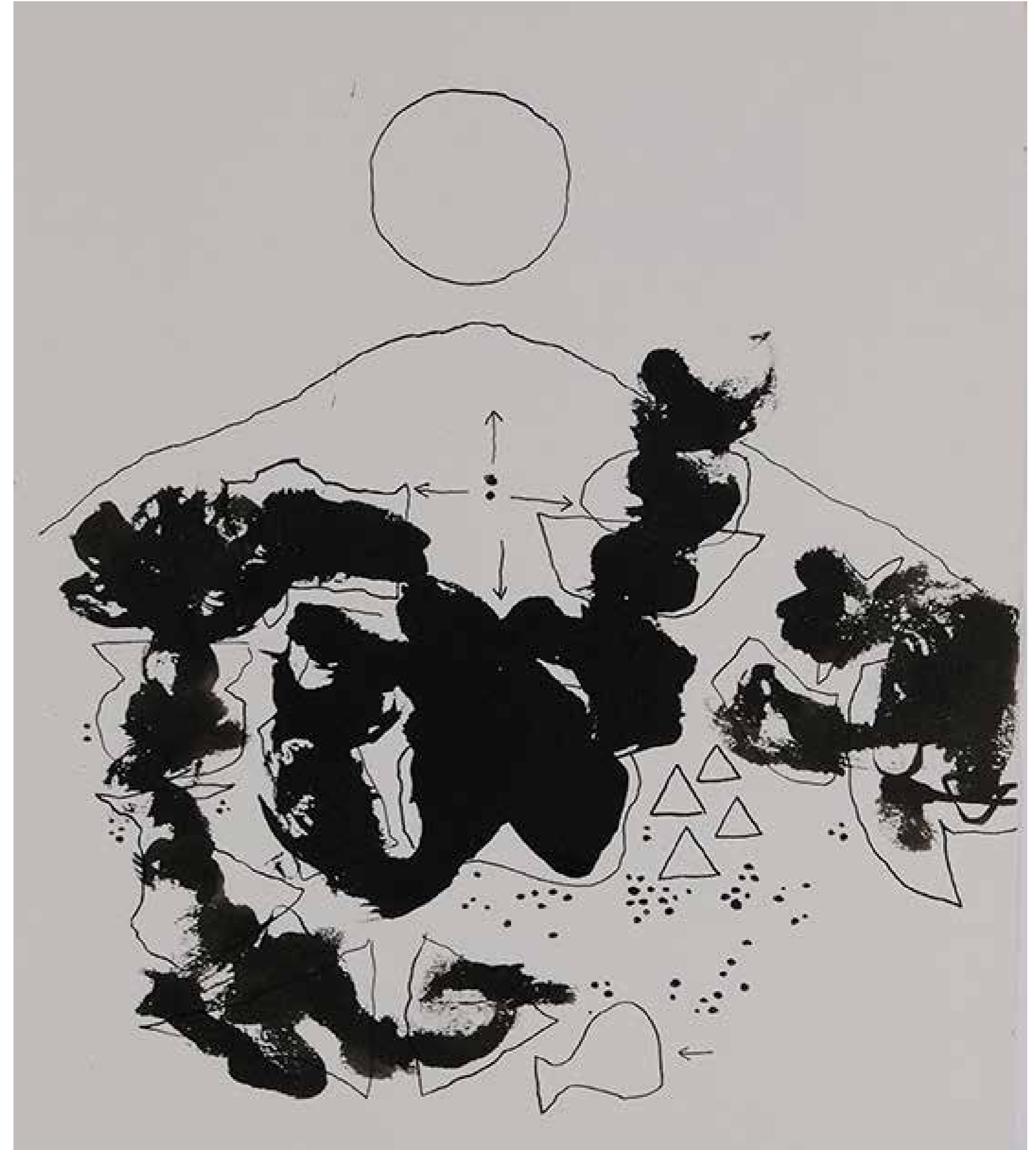
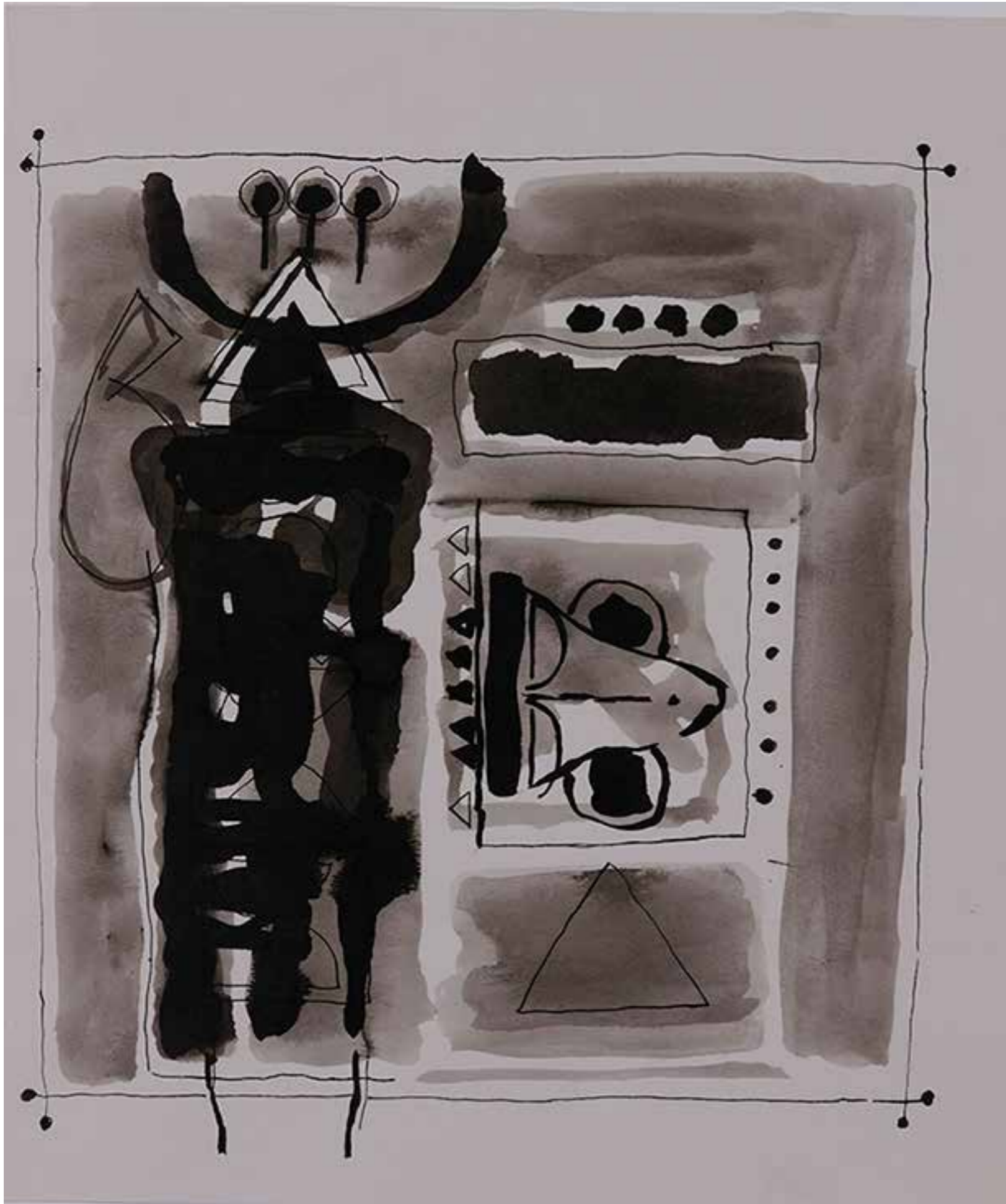
فيصل لعبيبي

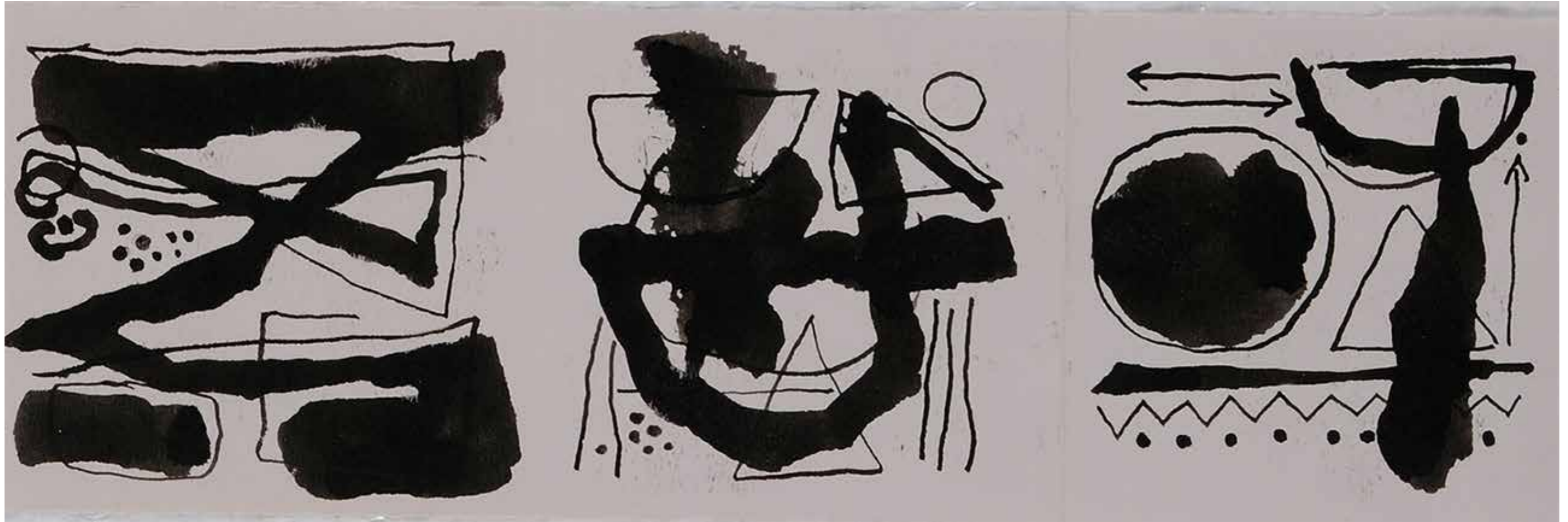
الفنان فيصل لعبيبي، تخطيطات من سنوات مختلفة
مجموعة الفنان

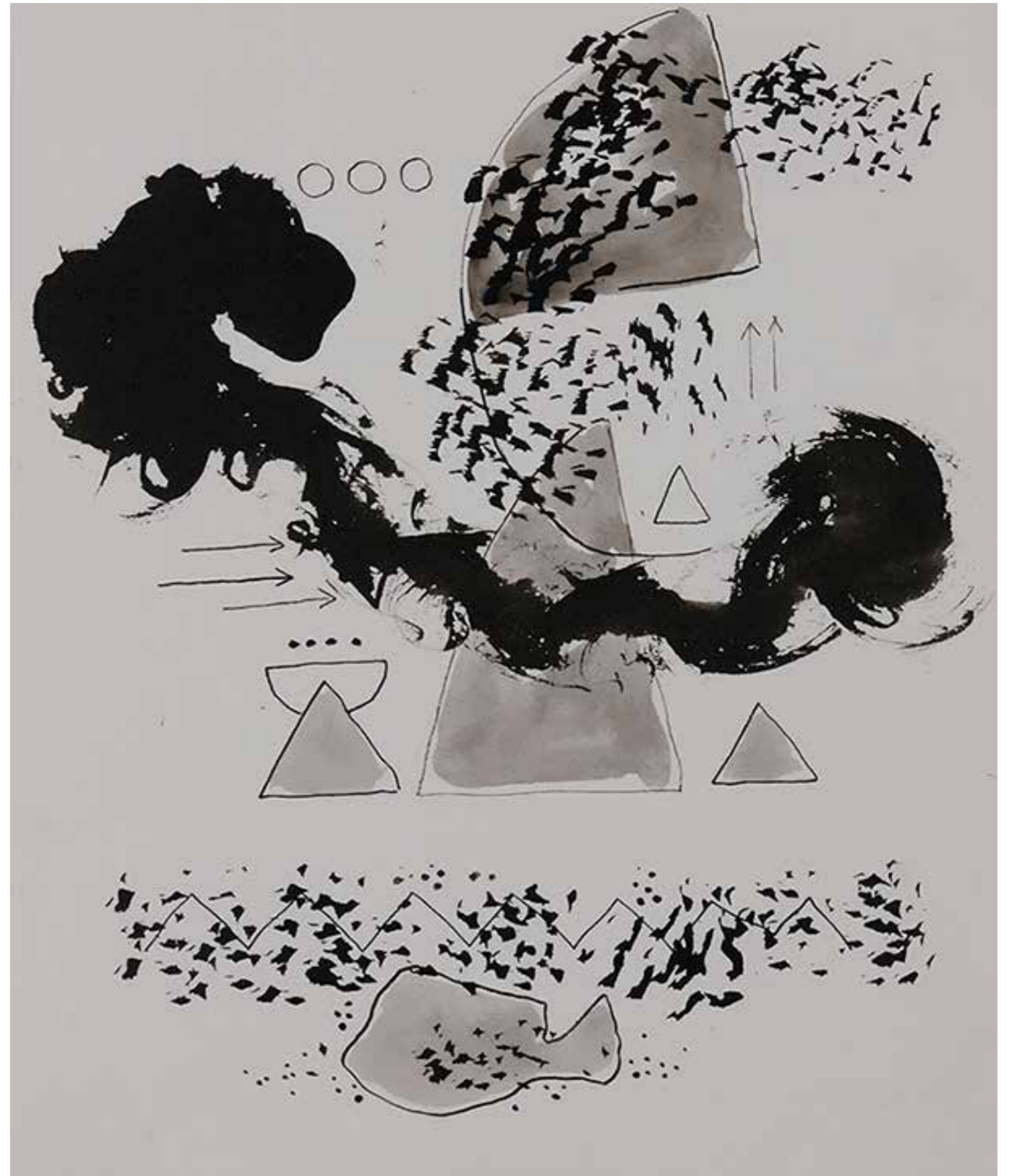






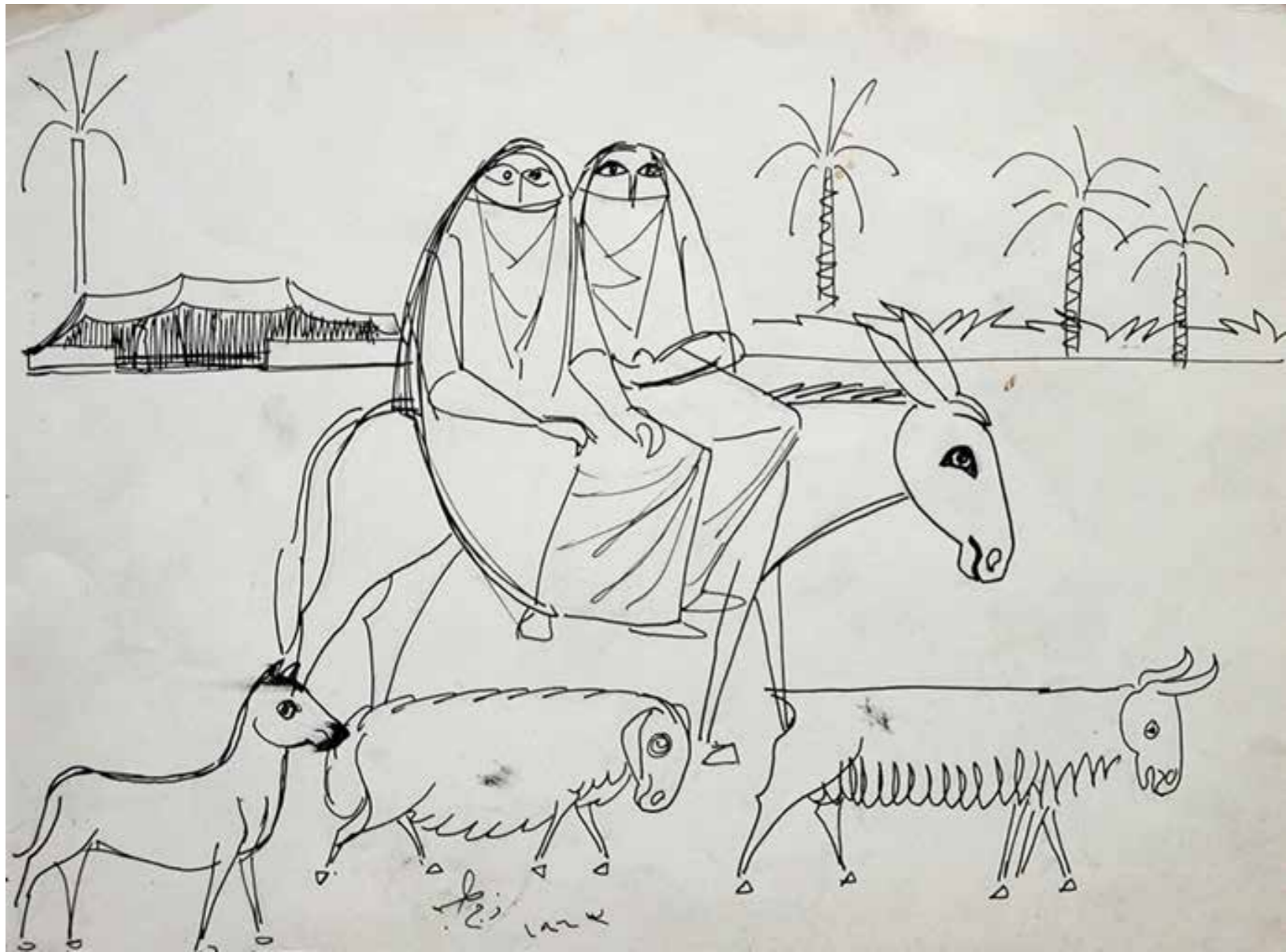






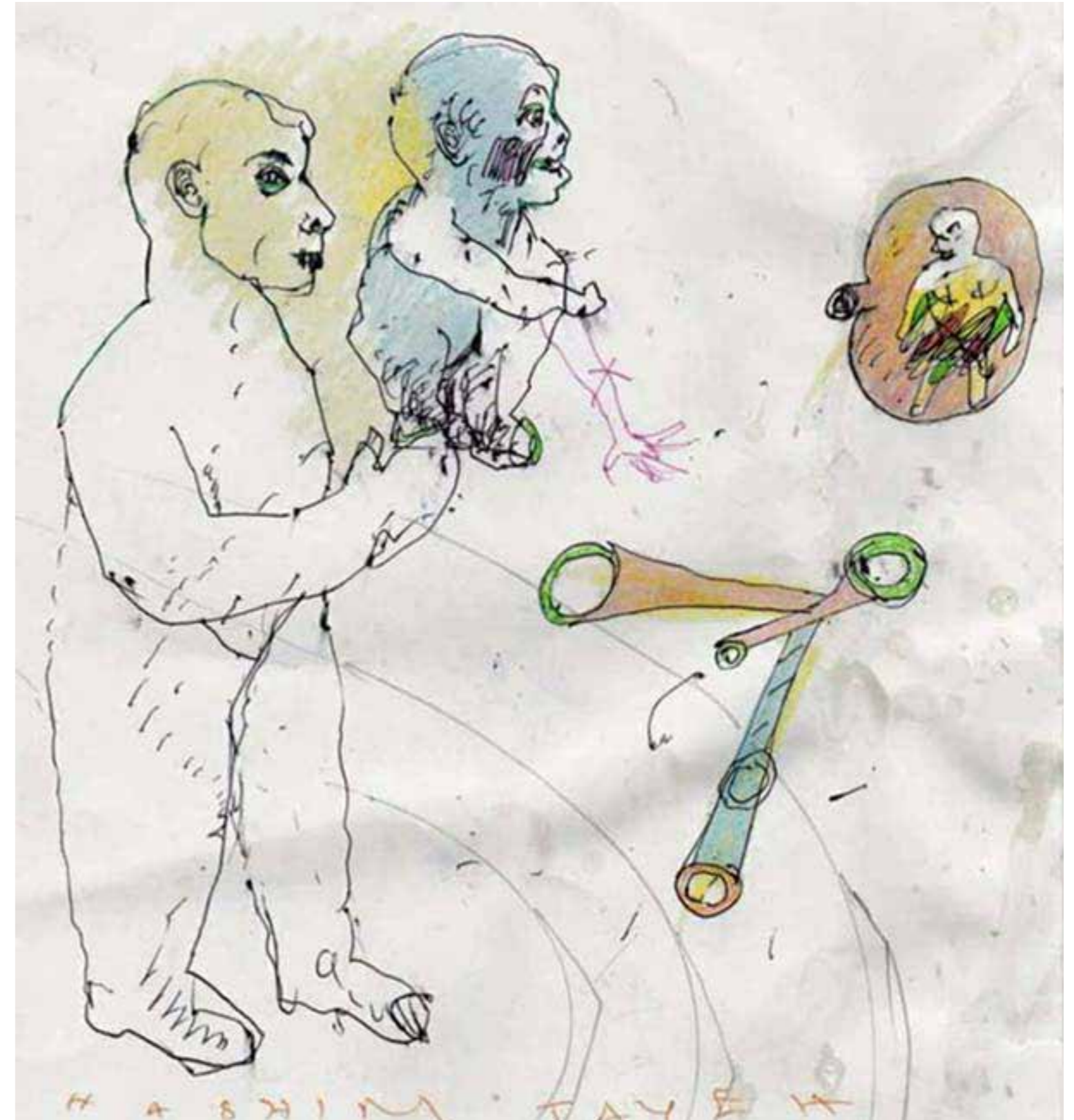
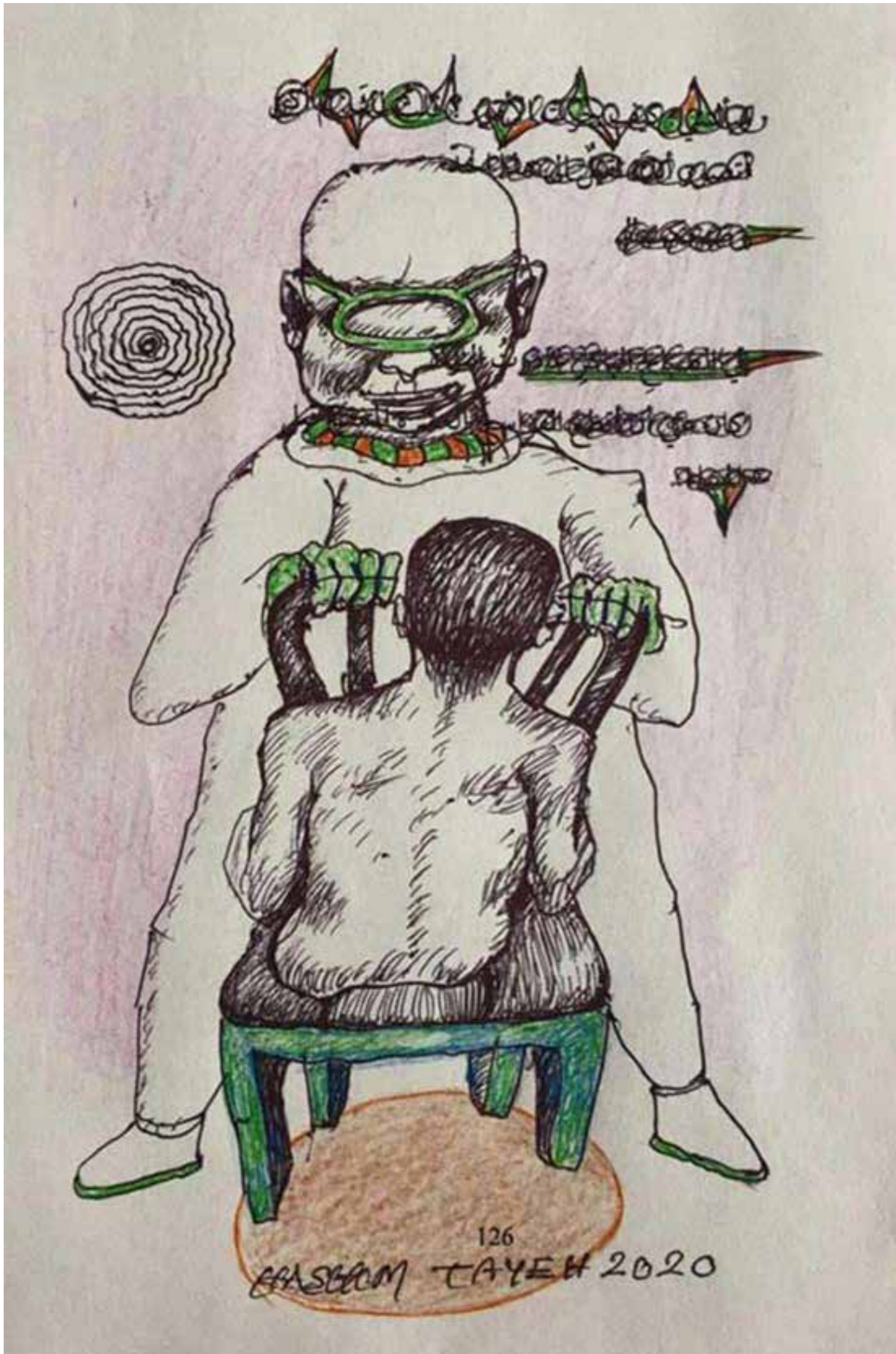




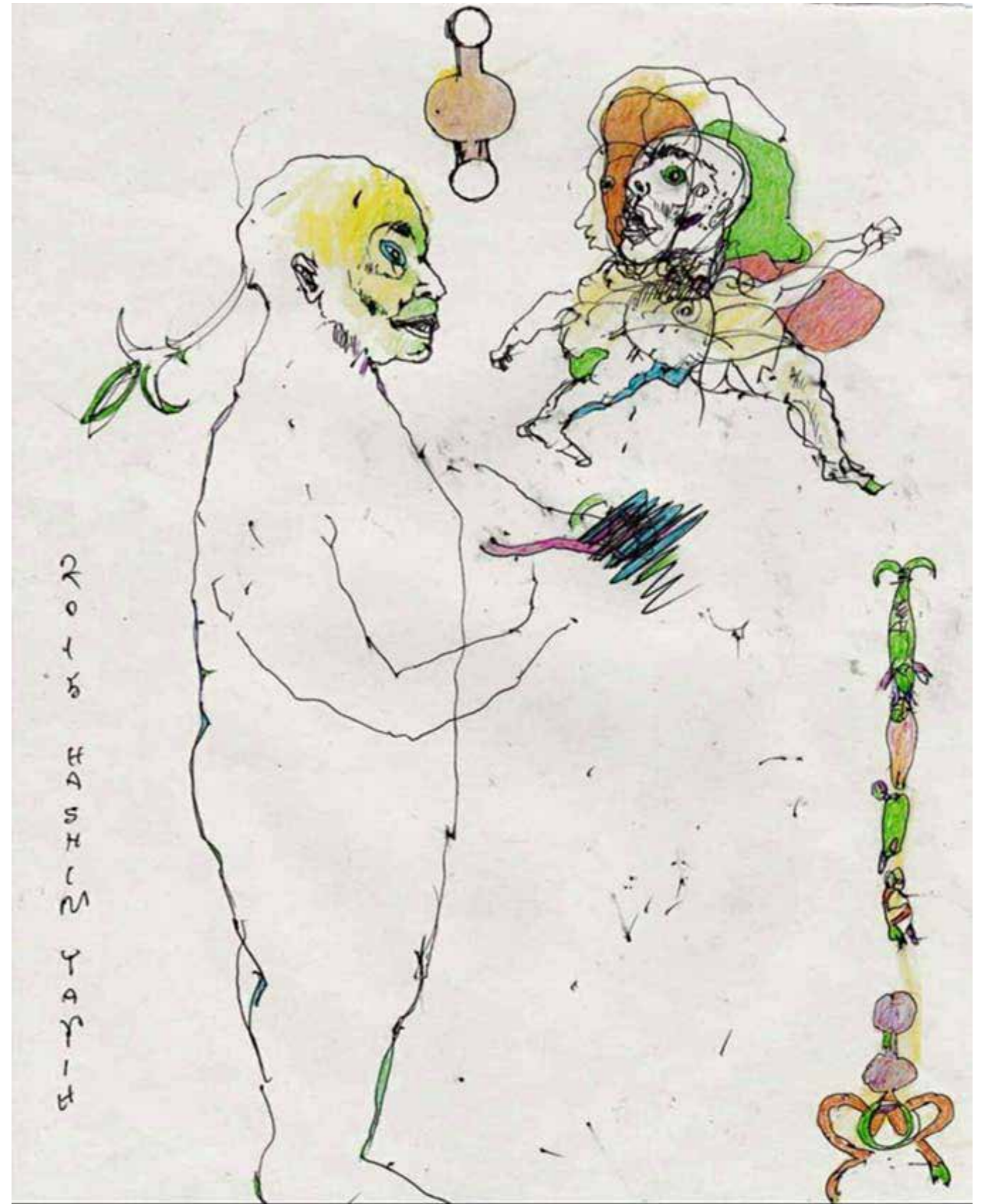


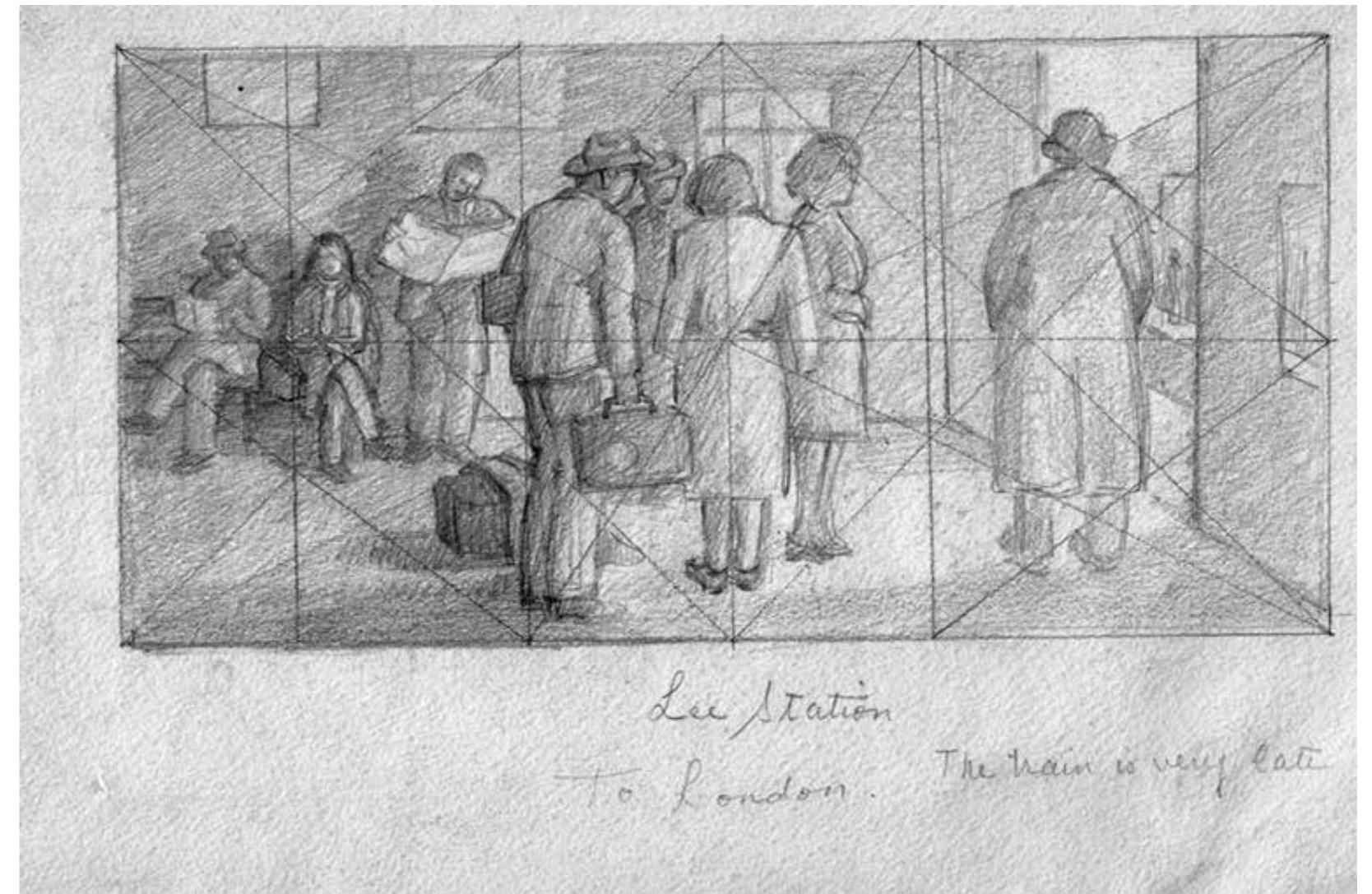
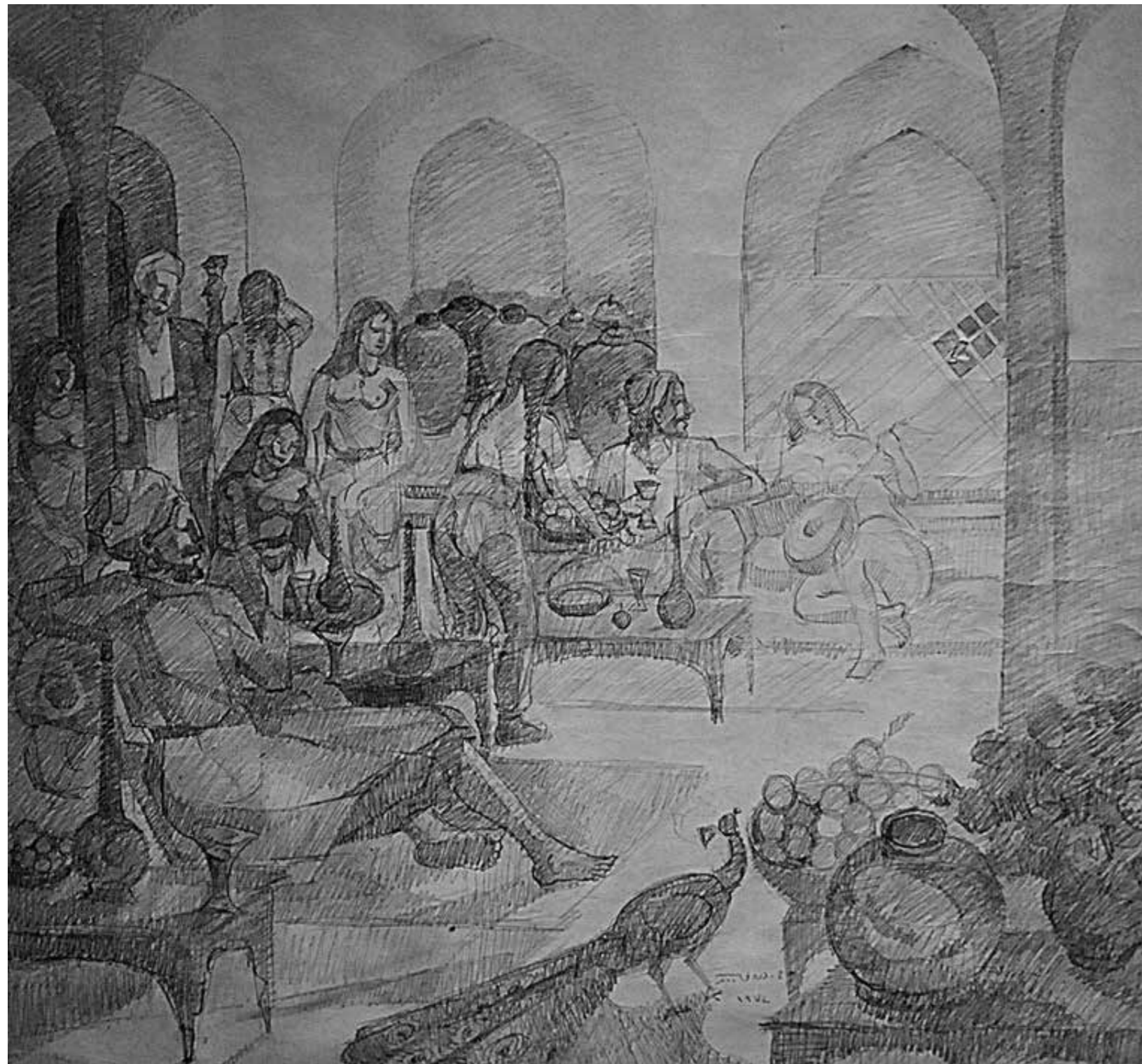










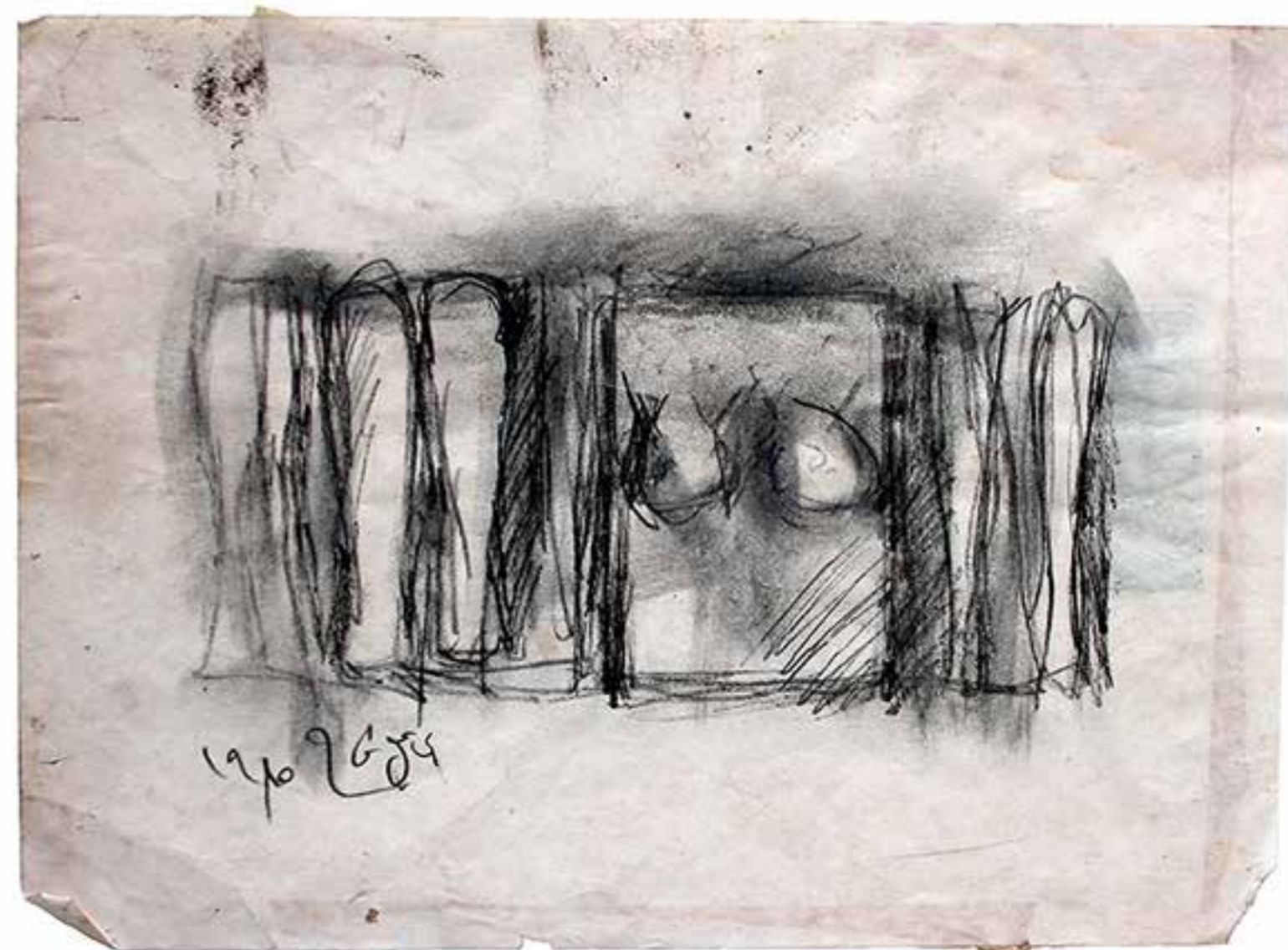
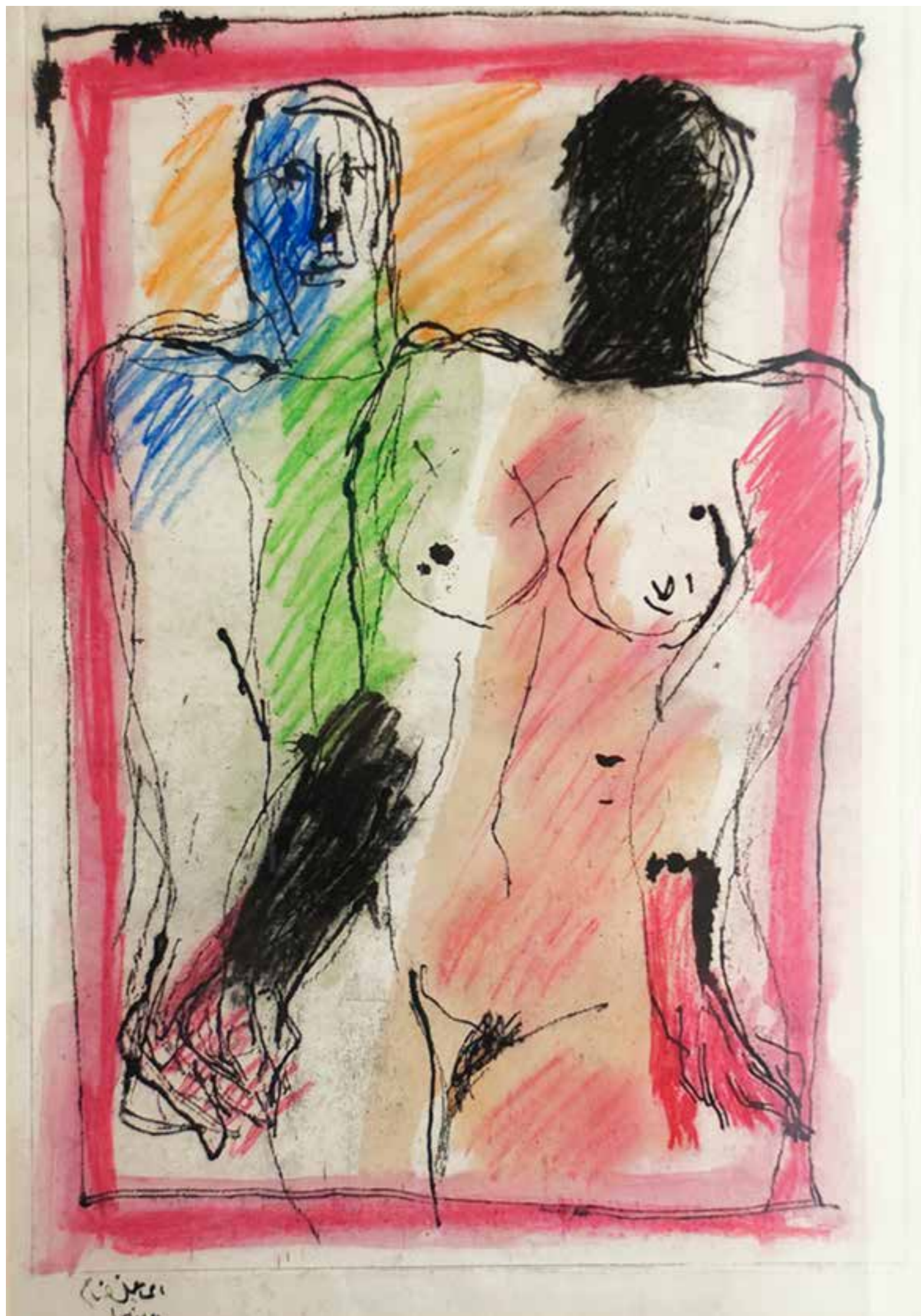


اسماعيل الشخلى



الفنان اسماعيل الشخلى، تخطيط من عام 1977
مجموعة الابراهيمى، عمان

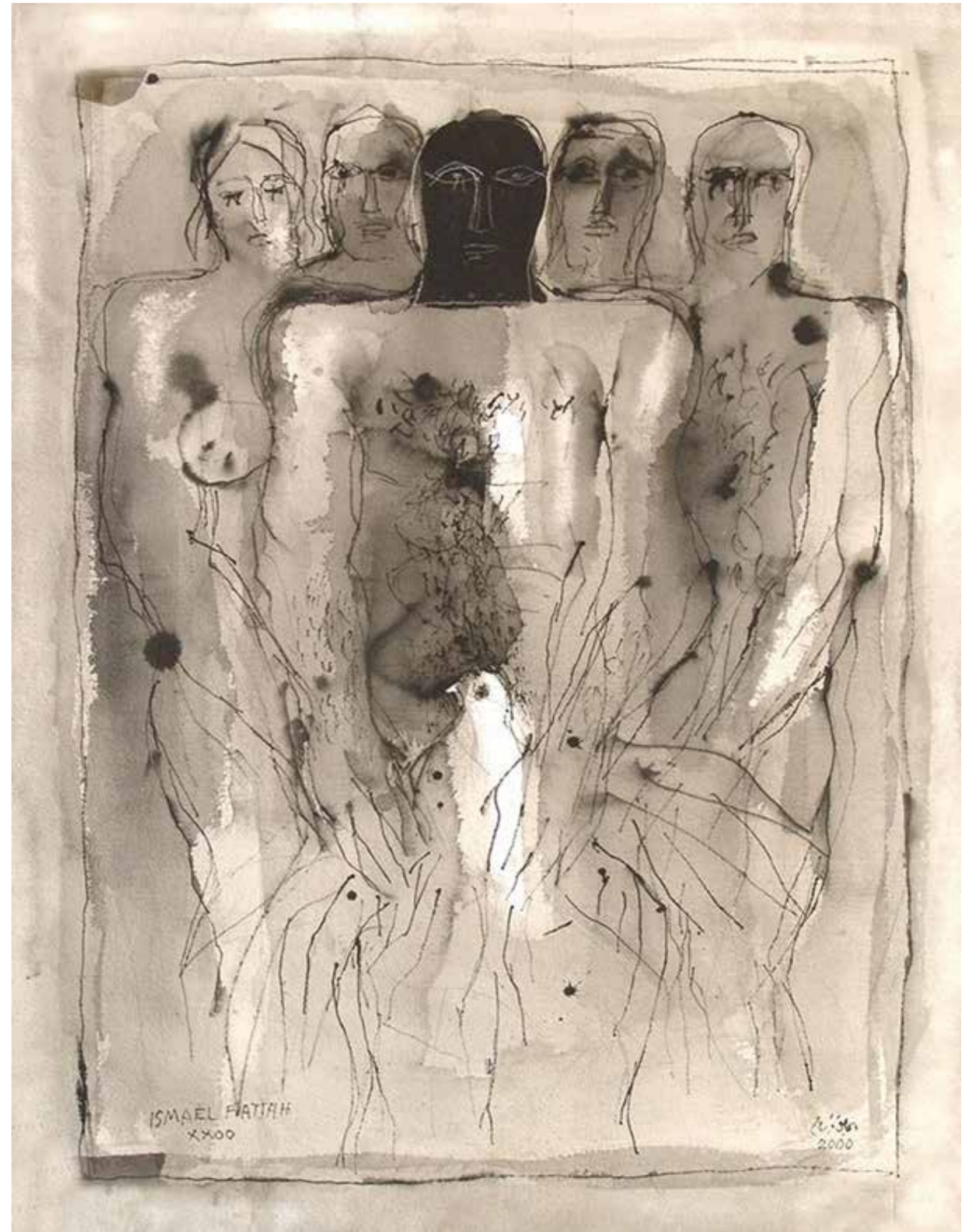


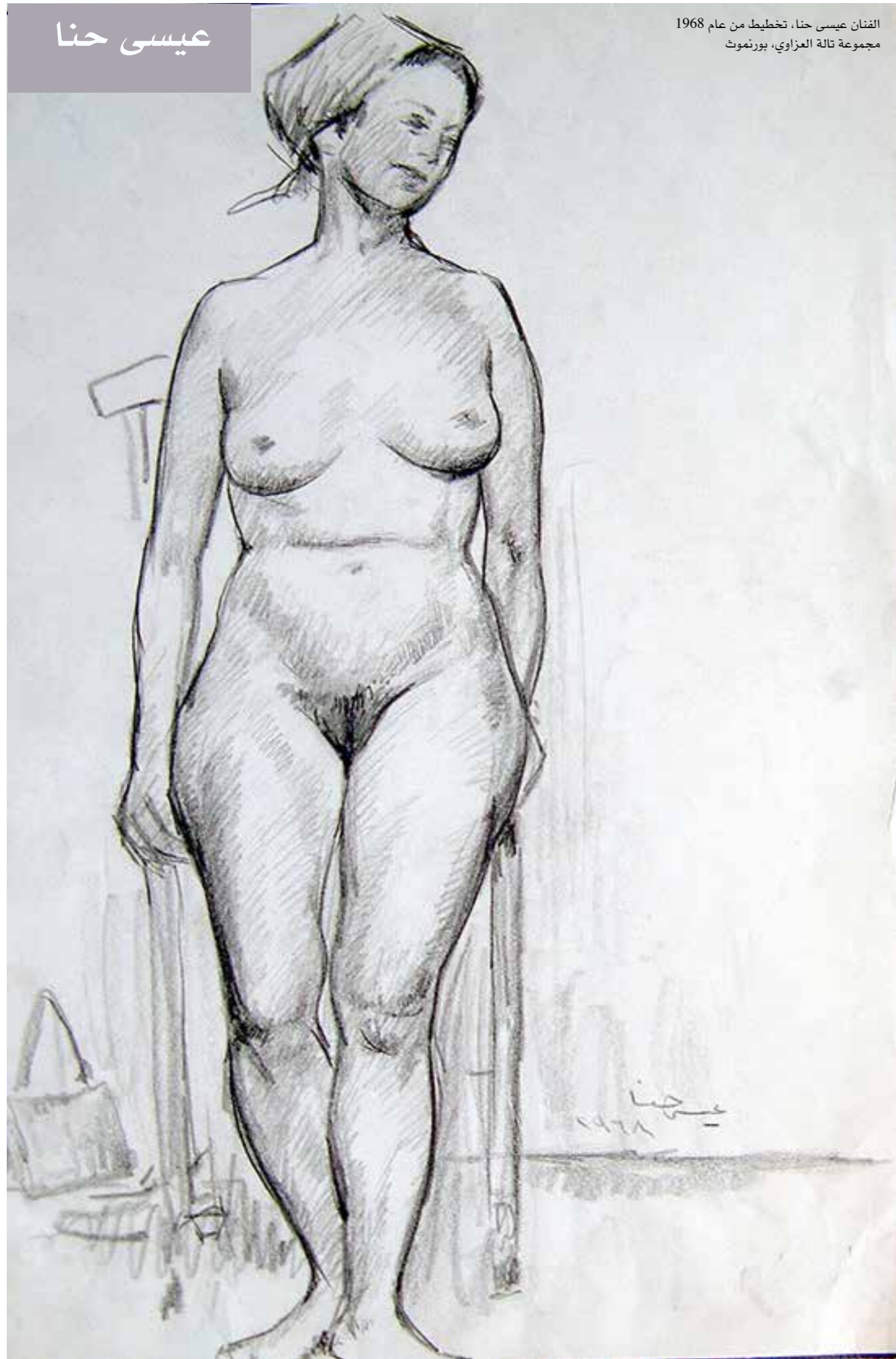




الفنان اسماعيل فتاح، من عام 2000.
مجموعة محمود العبيدي

الفنان اسماعيل فتاح، من عام 2004
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث

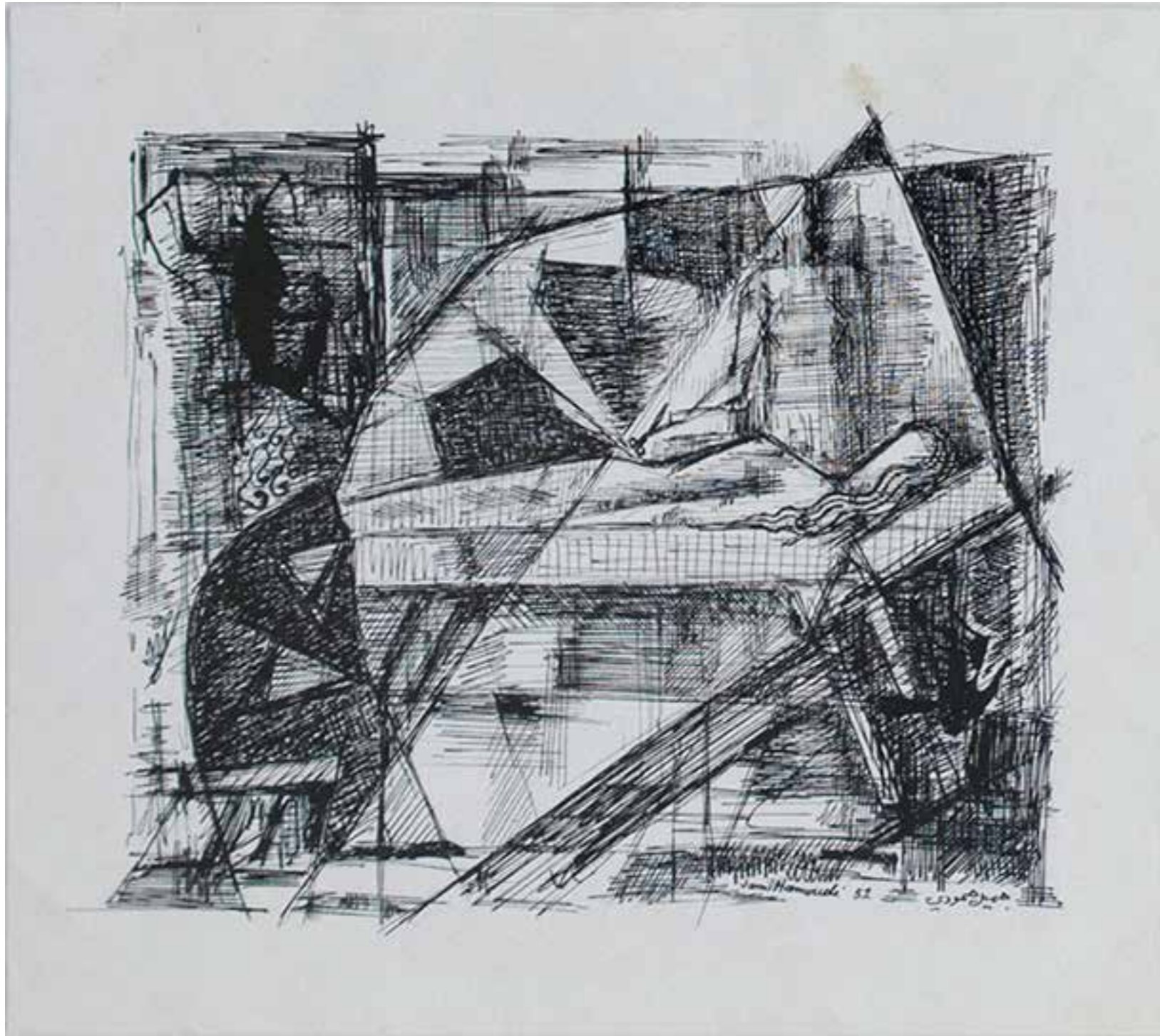




الفنان جميل حمودي، تخطيط من عام 1951
مجموعة الابراهيمية، عمان.

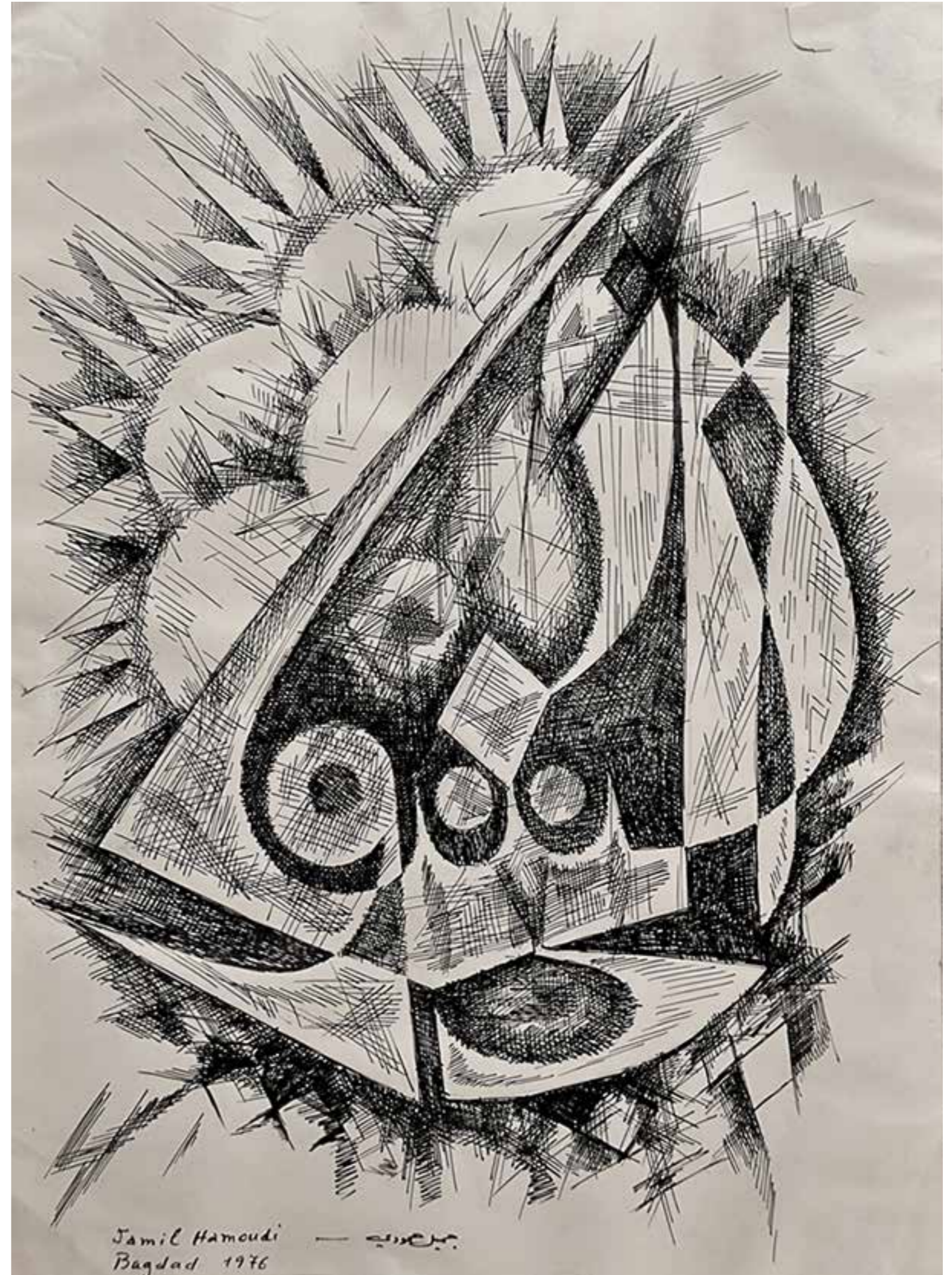
الفنان جميل حمودي، تخطيط من عام 1986-1980
مجموعة الابراهيمية، عمان.



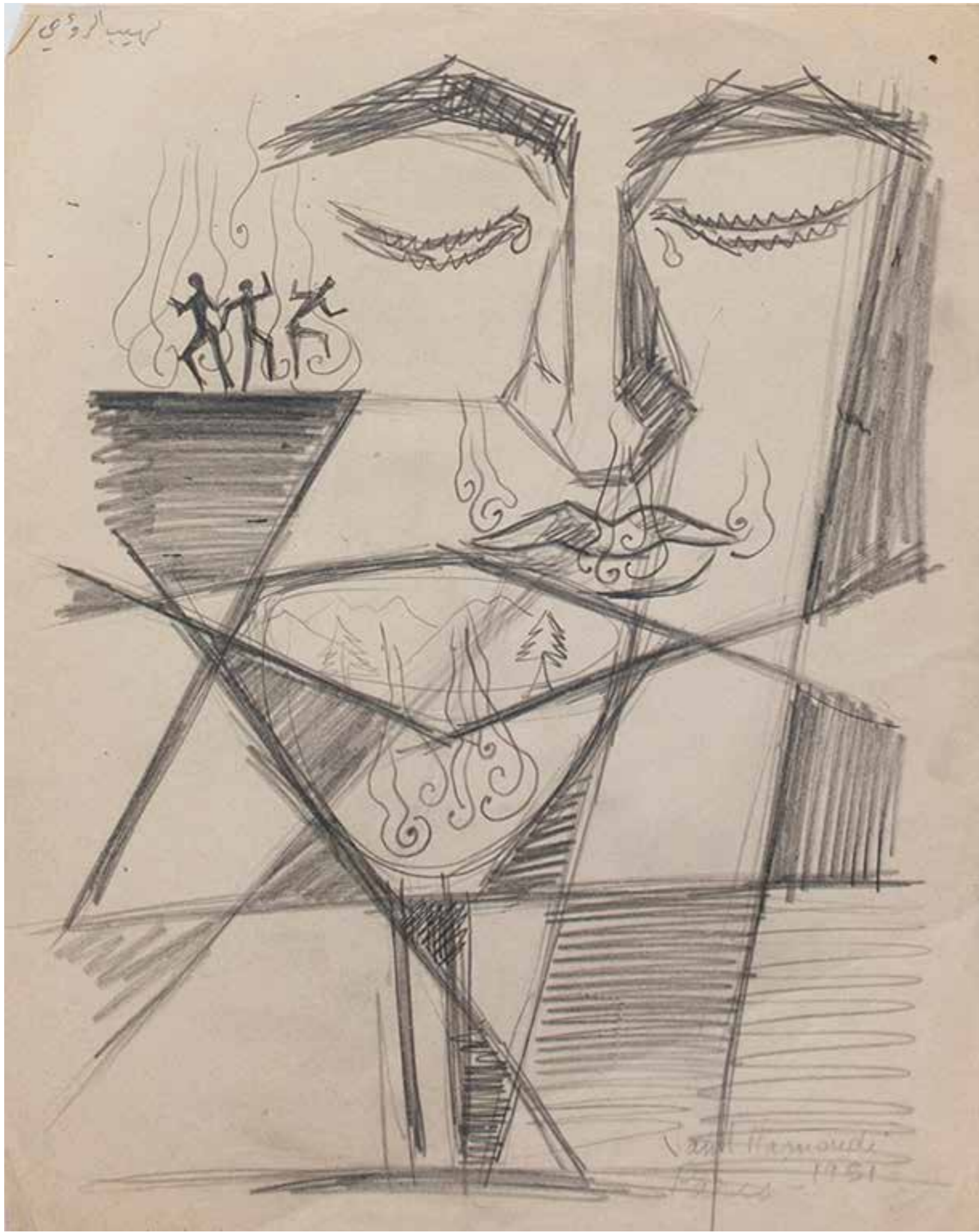


الفنان جميل حمودي، تخطيط من عام 1976
مجموعة الابراهيمى، عمان.

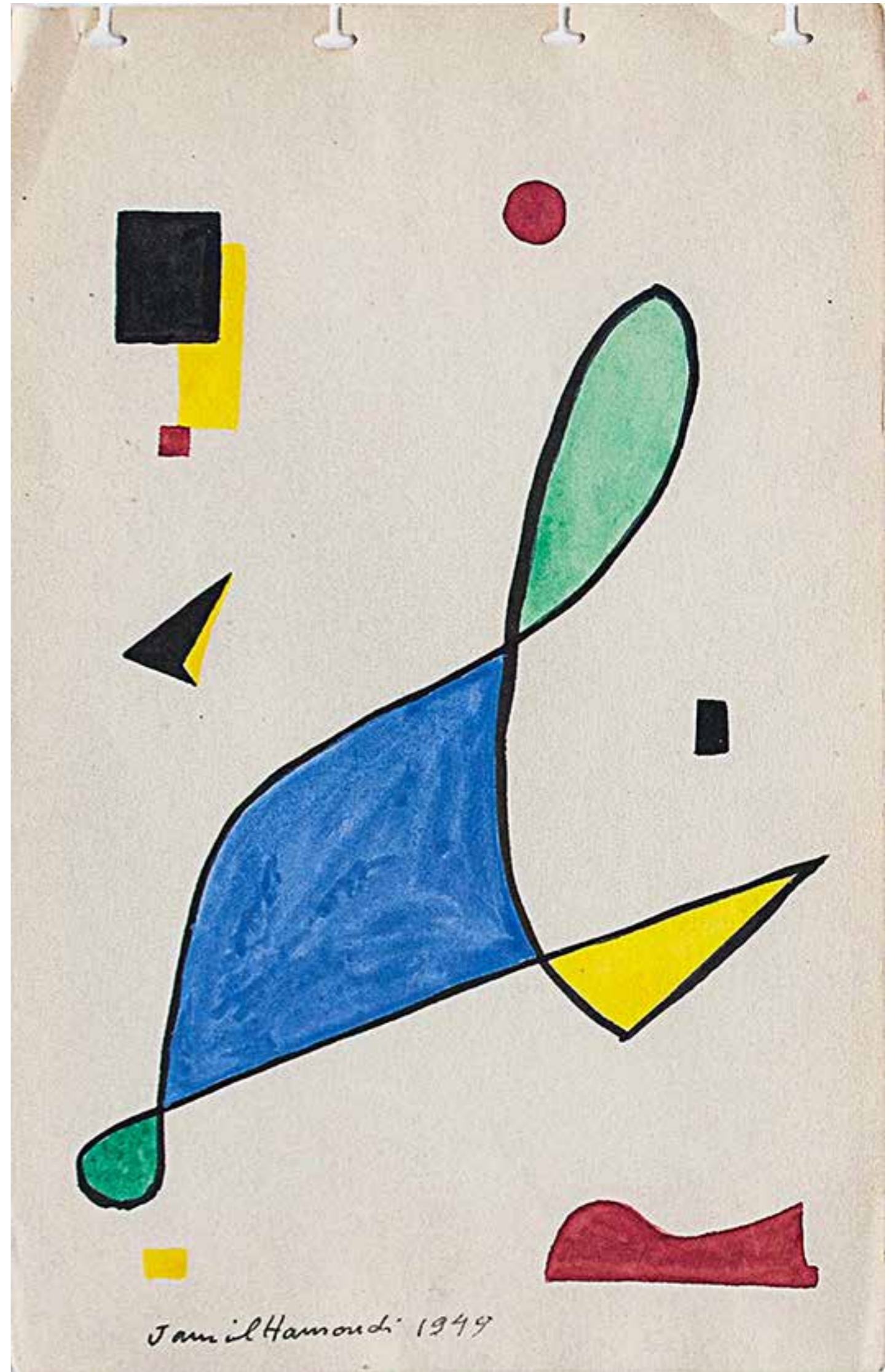
الفنان جميل حمودي، تخطيط من عام 1952
مجموعة الابراهيمى، عمان.



Jamil Hamoudi — جميل حمودي
Bagdad 1976

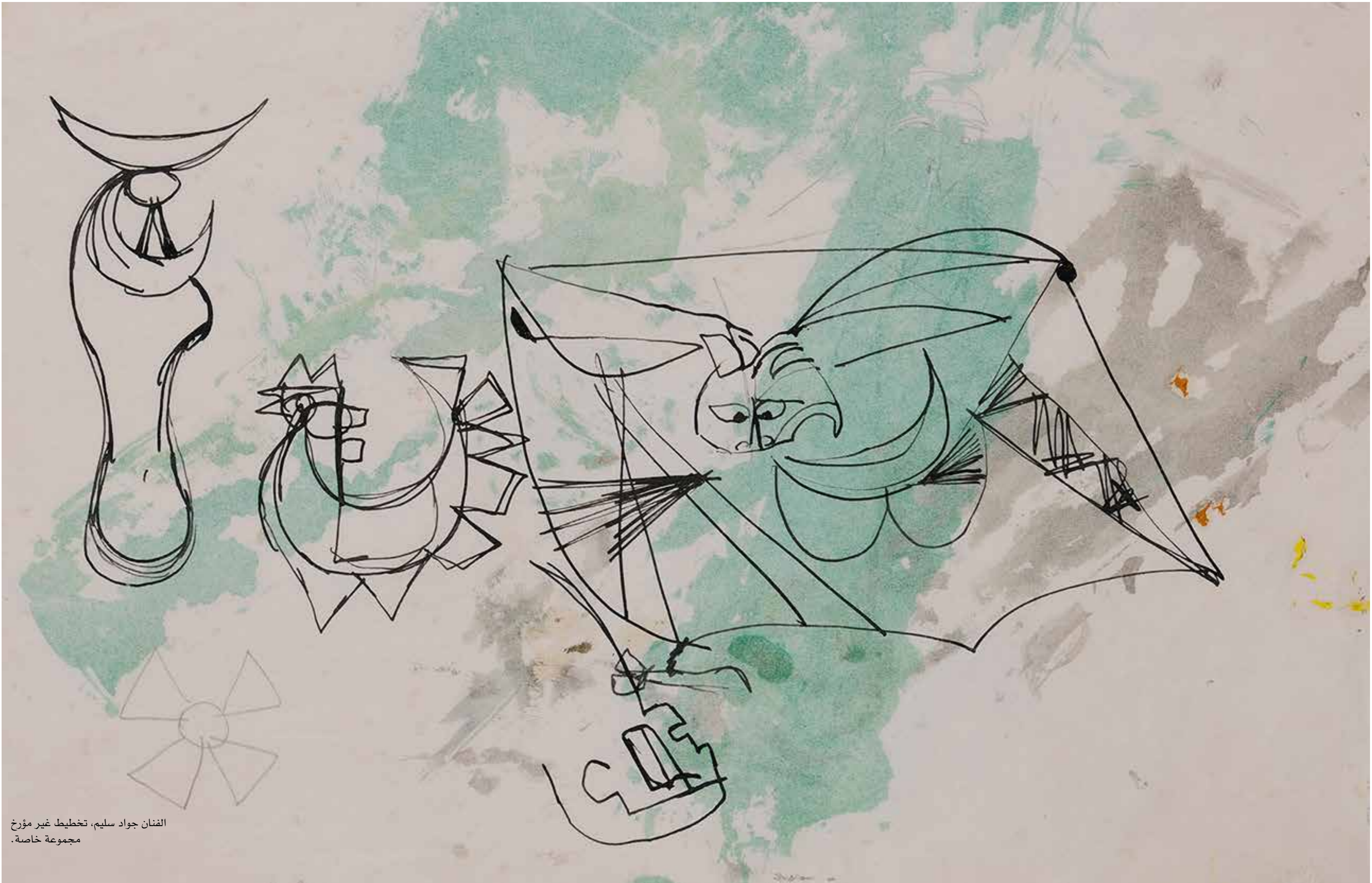


الفنان جميل حمودي، تخطيط من عام 1951
مجموعة الابراهيمى، عمان.

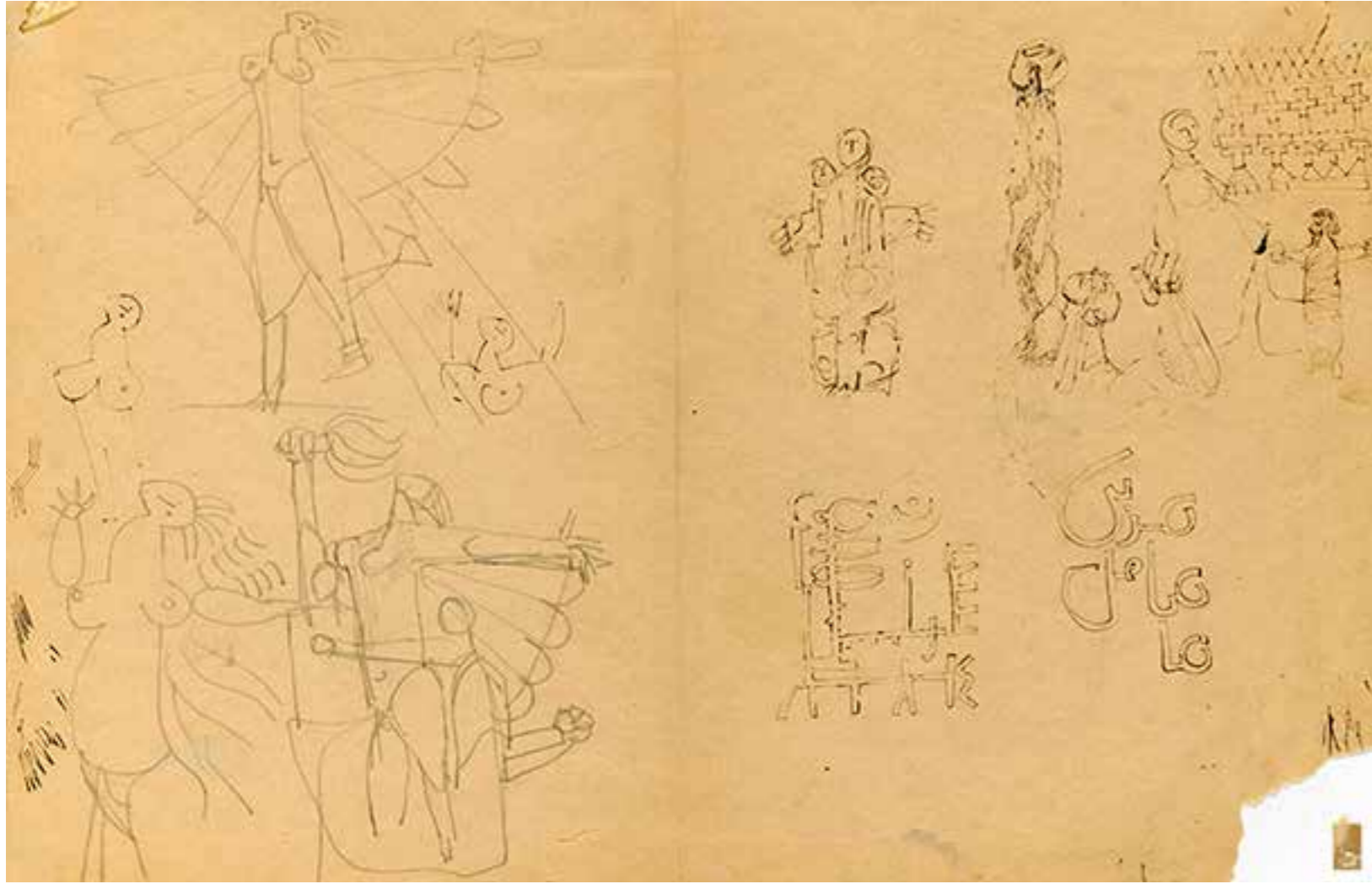


الفنان جميل حمودي، تخطيط من عام 1949
مجموعة الابراهيمى، عمان.





الفنان جواد سليم، تخطيط غير مؤرخ
مجموعة خاصة.

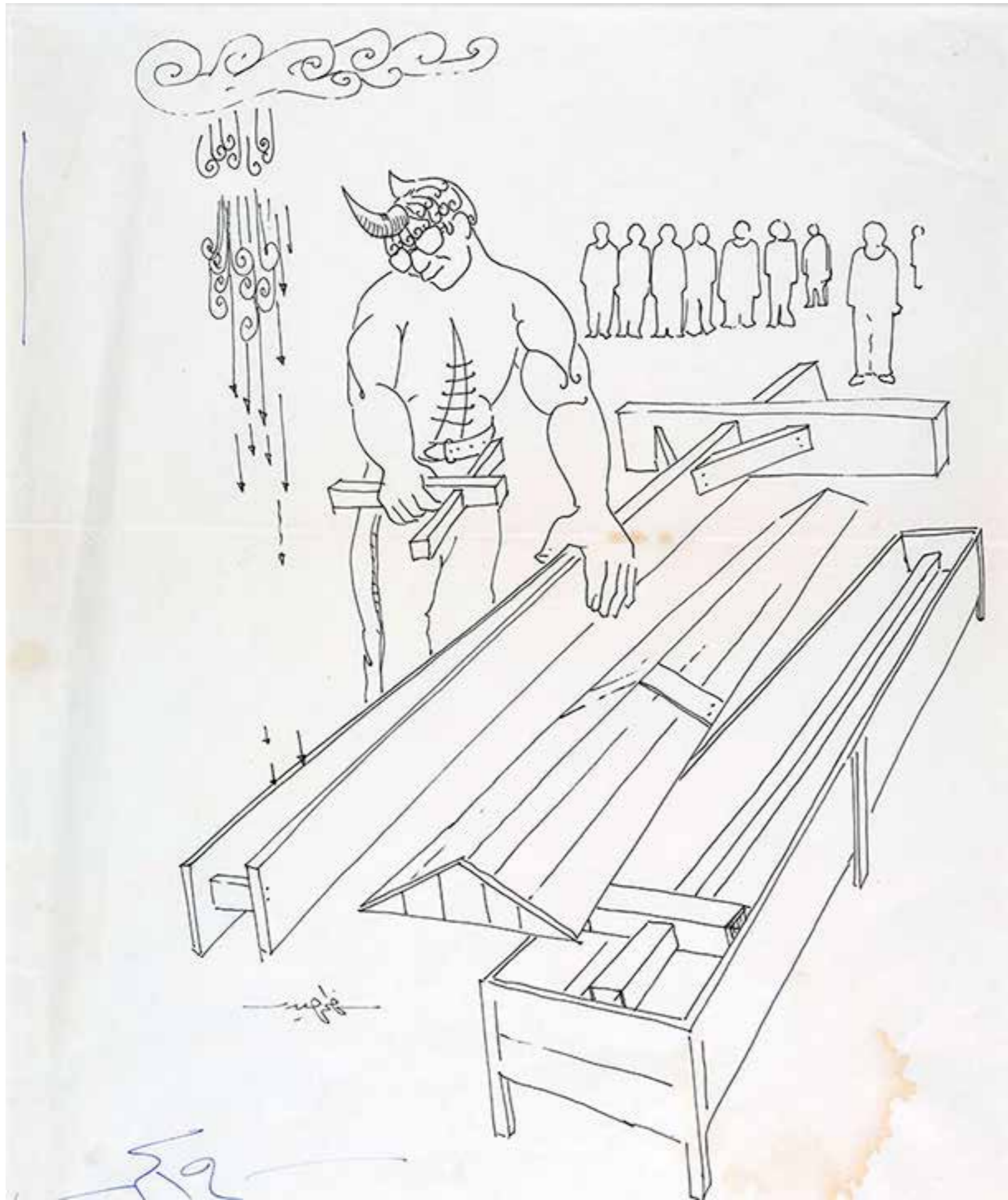


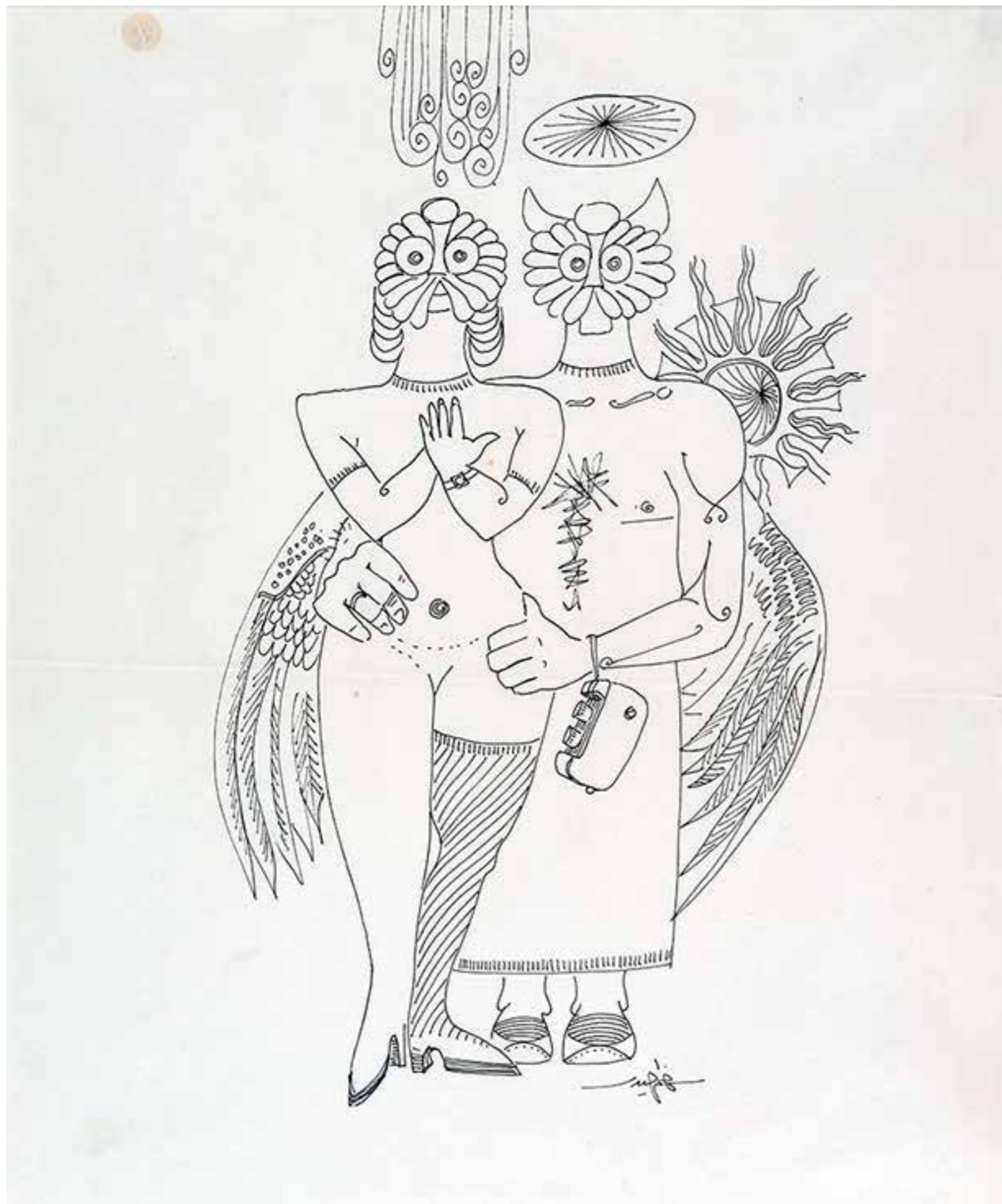
الفنان جواد سليم، تخطيط من عام 1954
مجموعة تالة الغزاوي، بورنموث.

الفنان جواد سليم، تخطيط غير مؤرخ
مجموعة تالة الغزاوي، بورنموث.

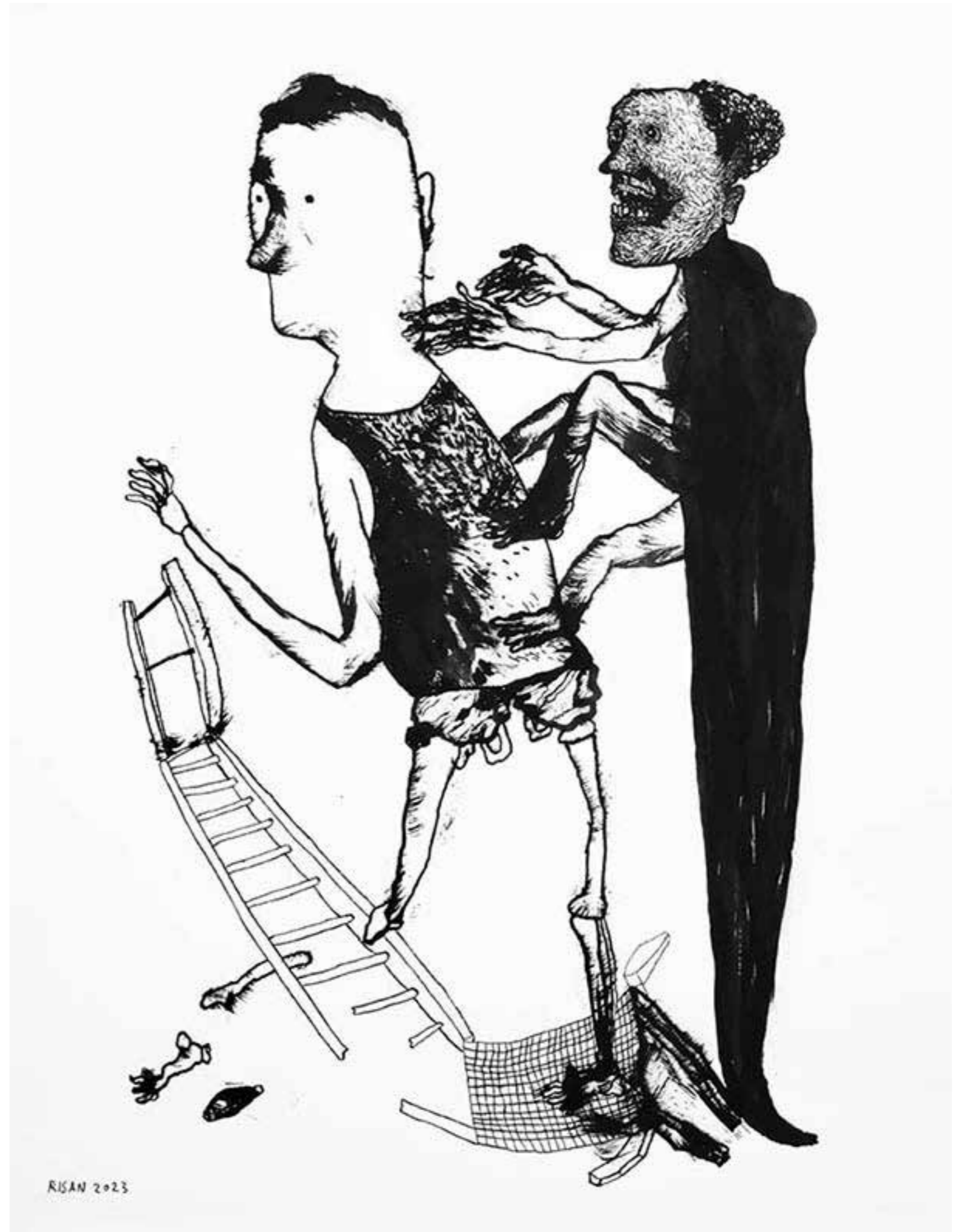
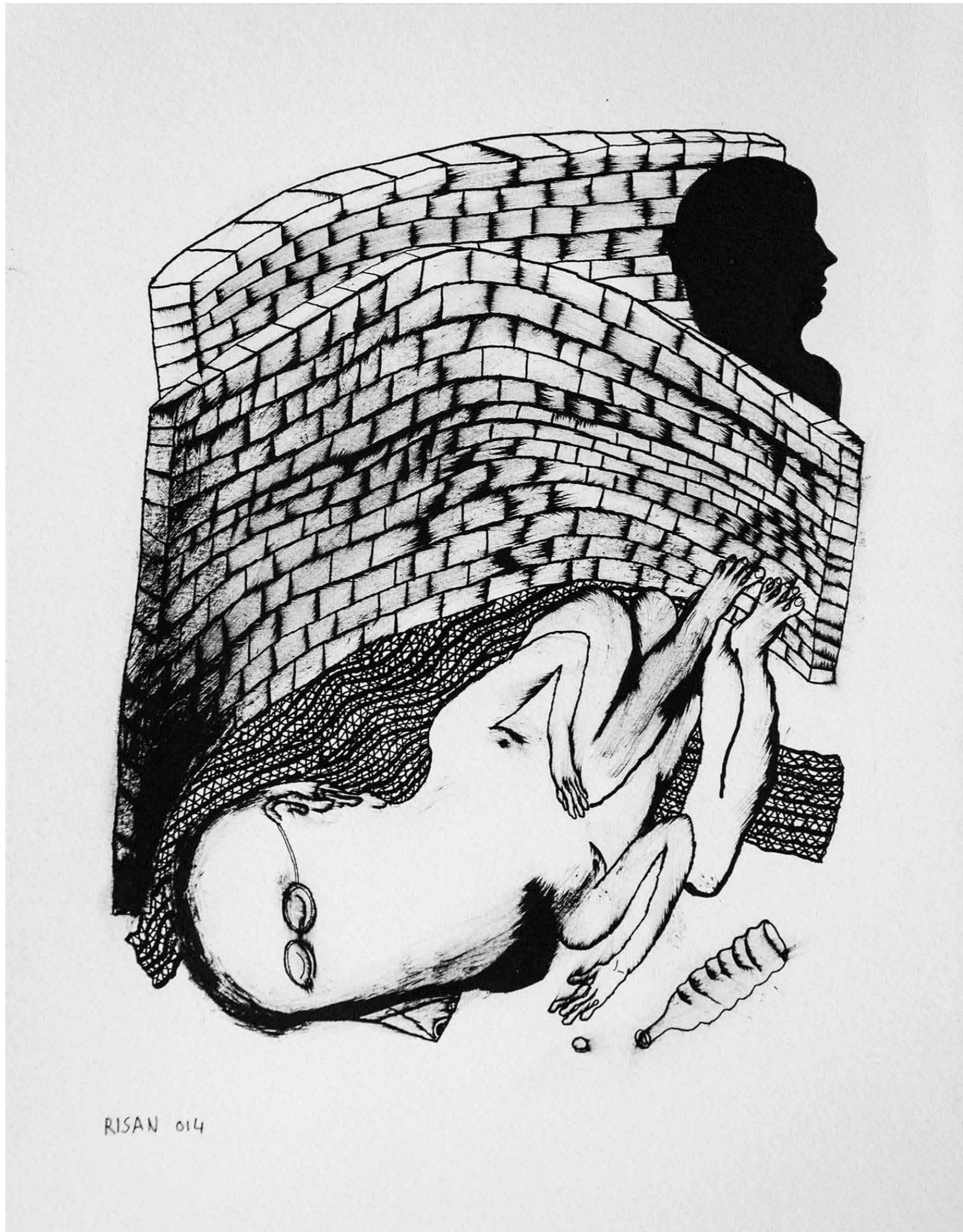


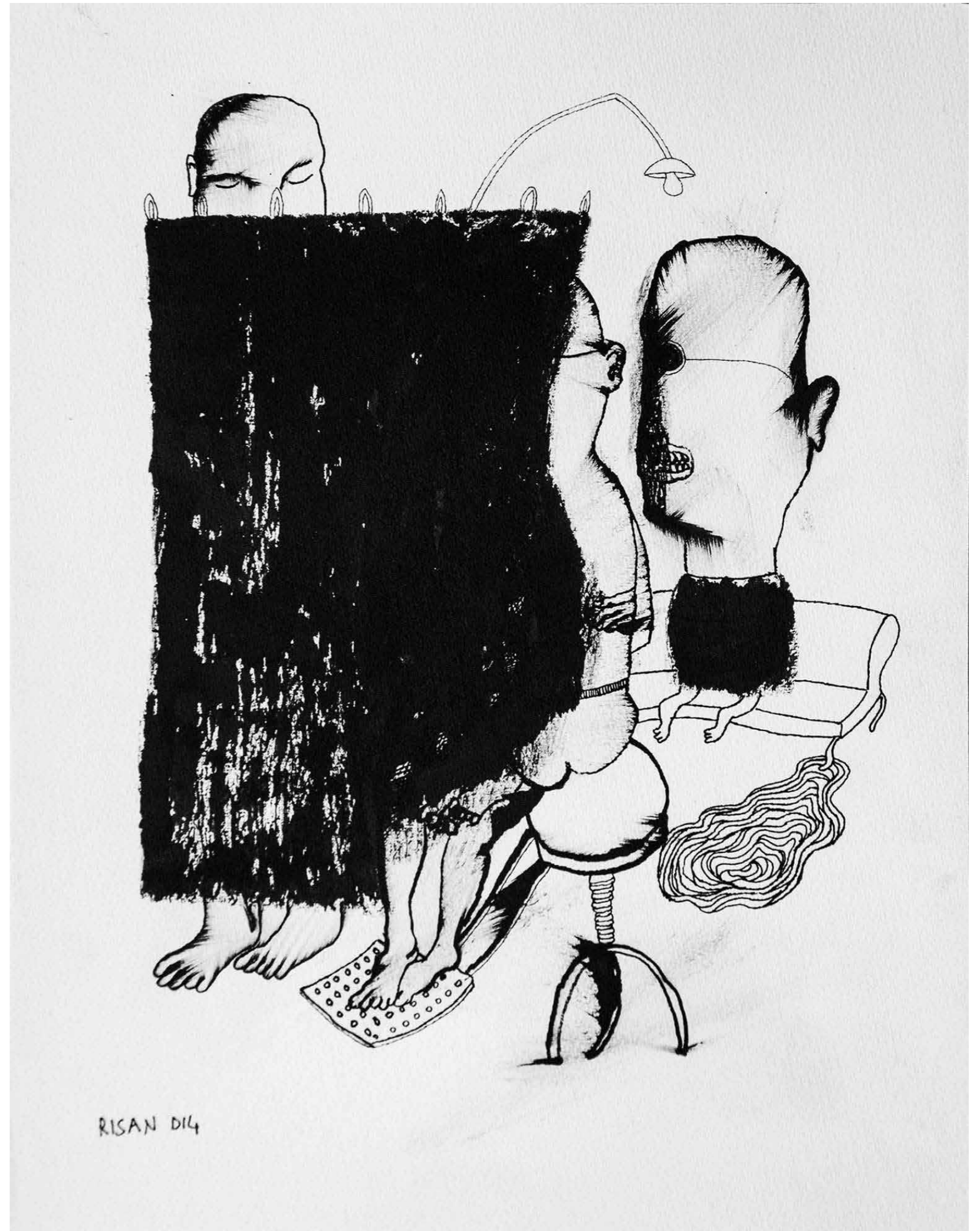






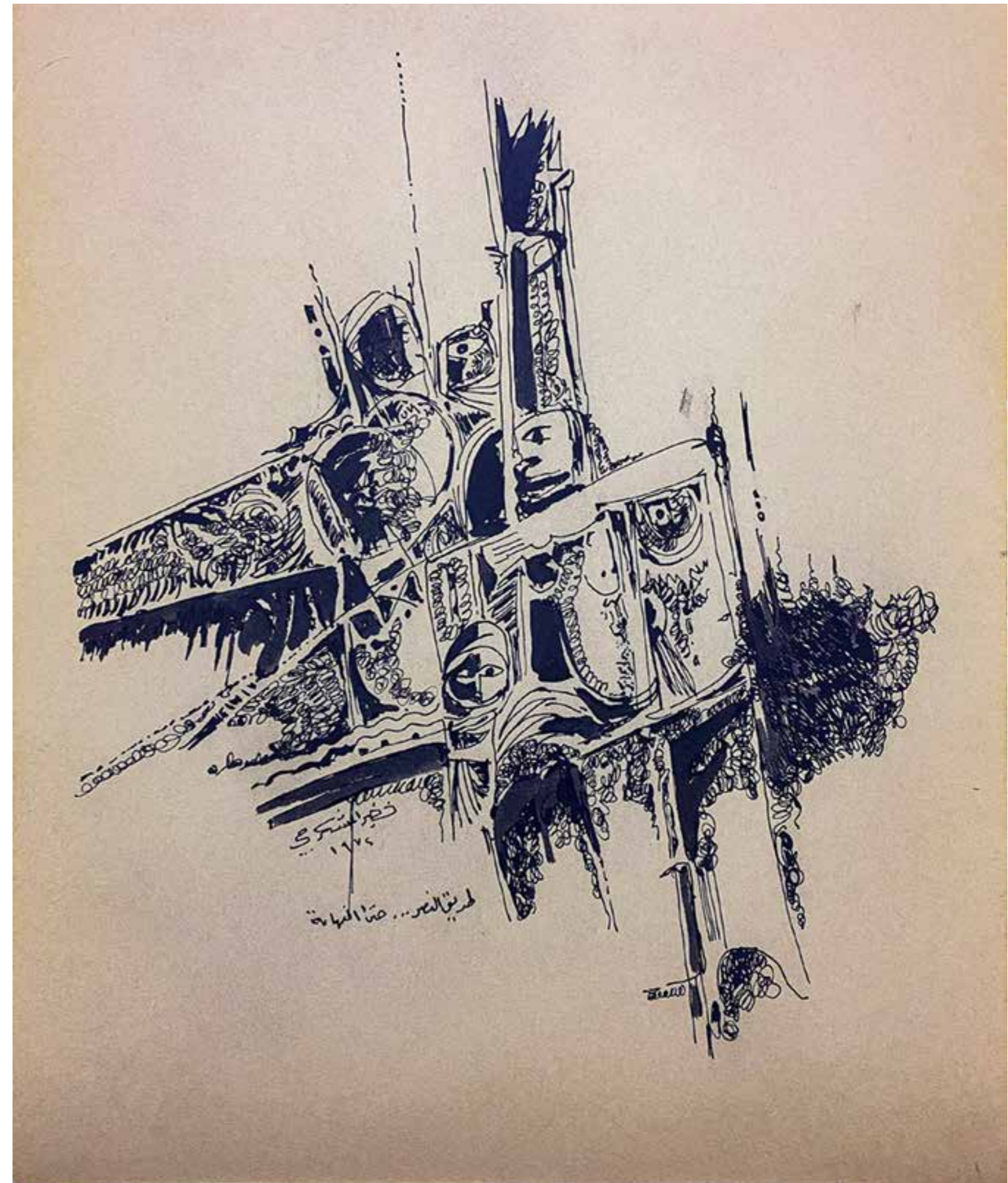
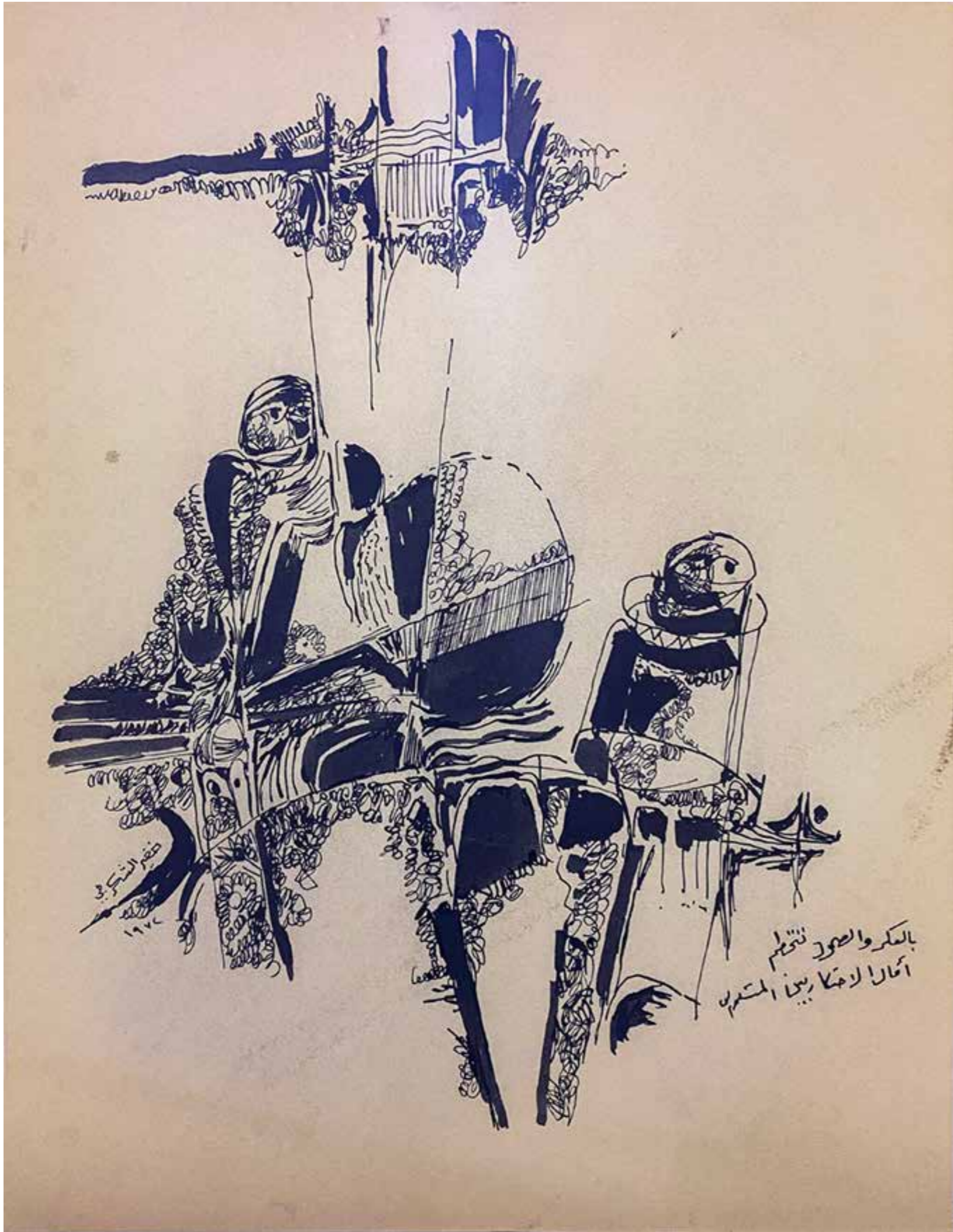


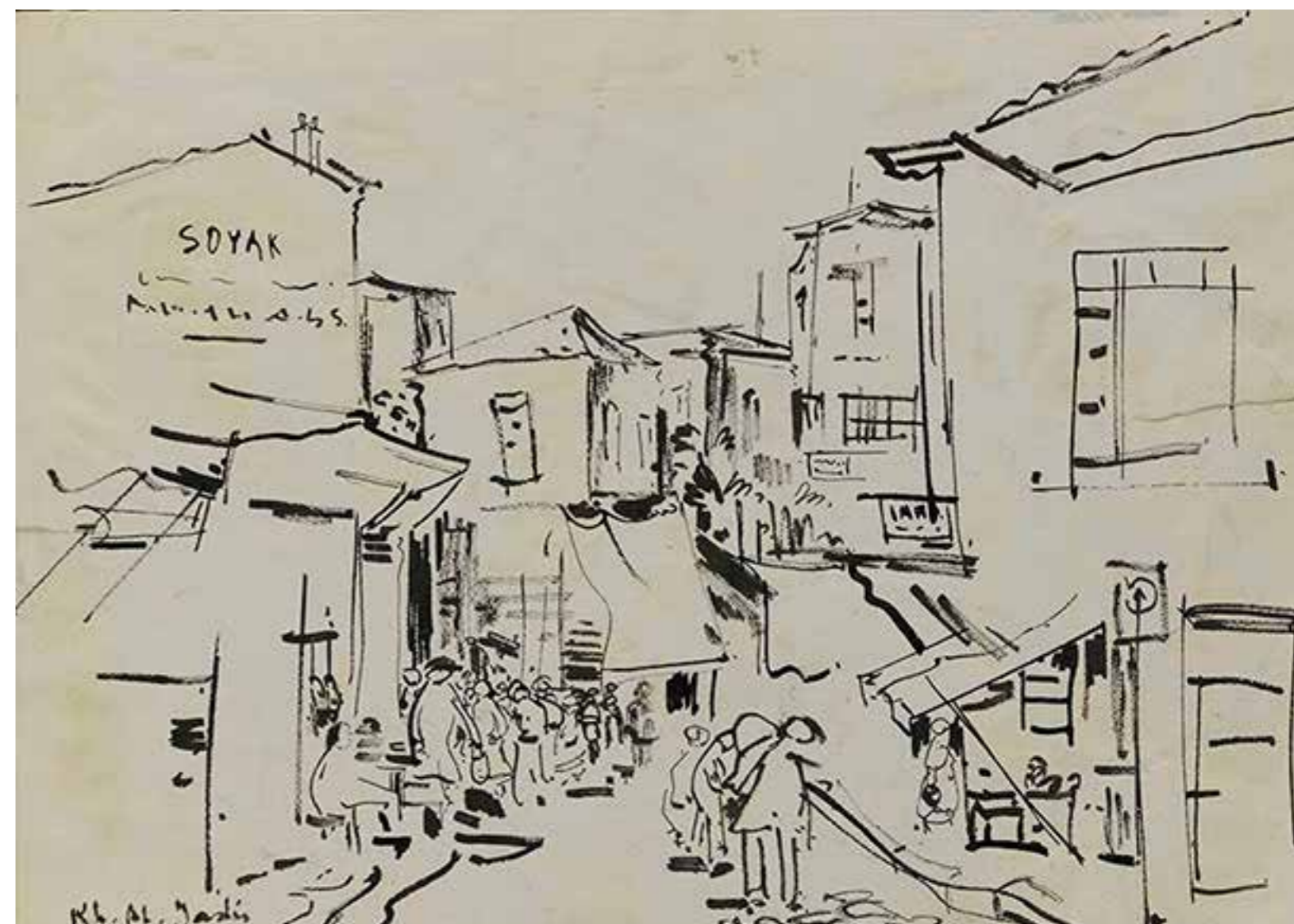
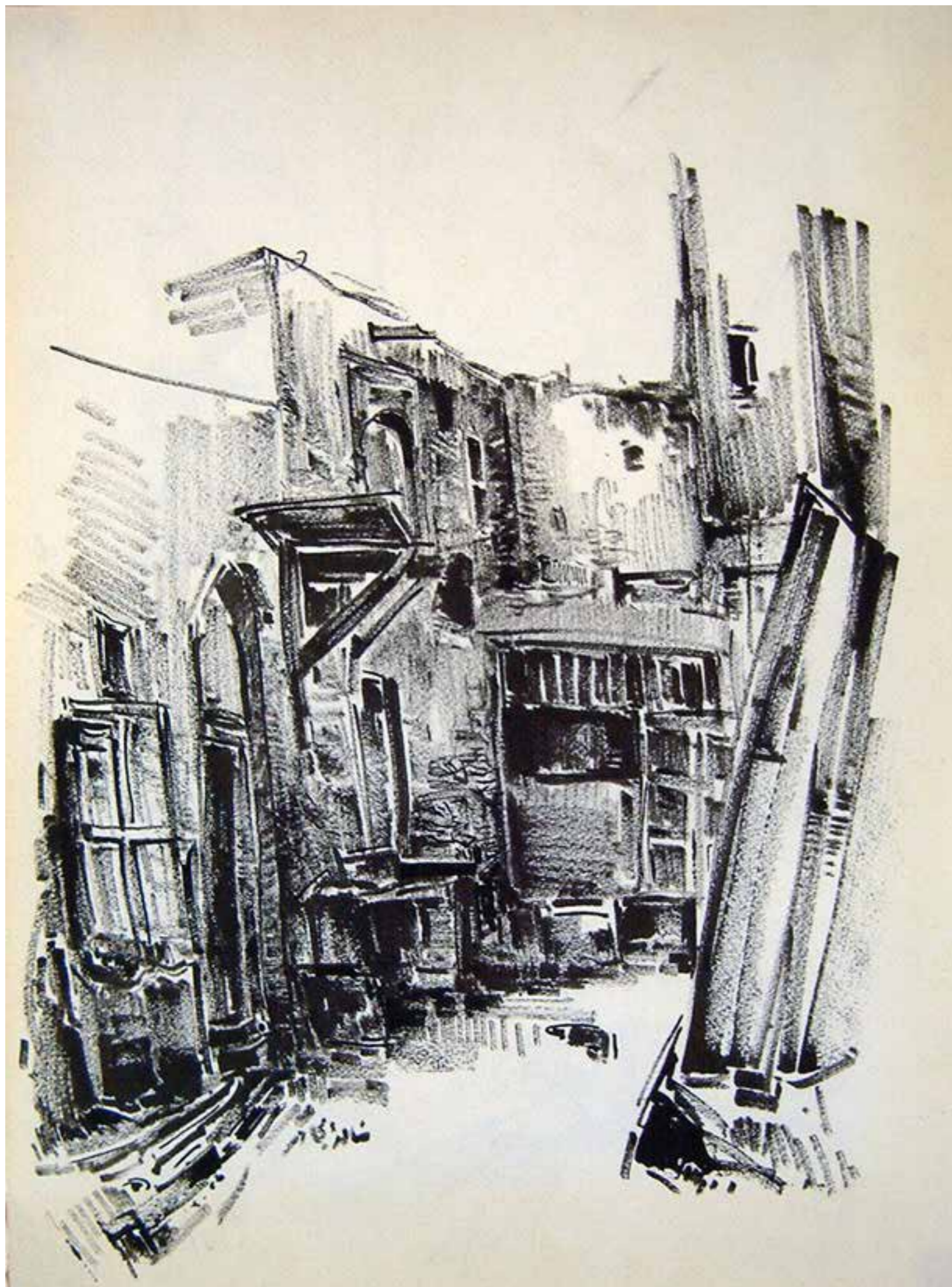




الفنان خضير الشكرجي، تخطيط من عام 1972
مجموعة الابراهيمى، عمان.

الفنان خضير الشكرجي، تخطيط من عام 1972
مجموعة الابراهيمى، عمان.

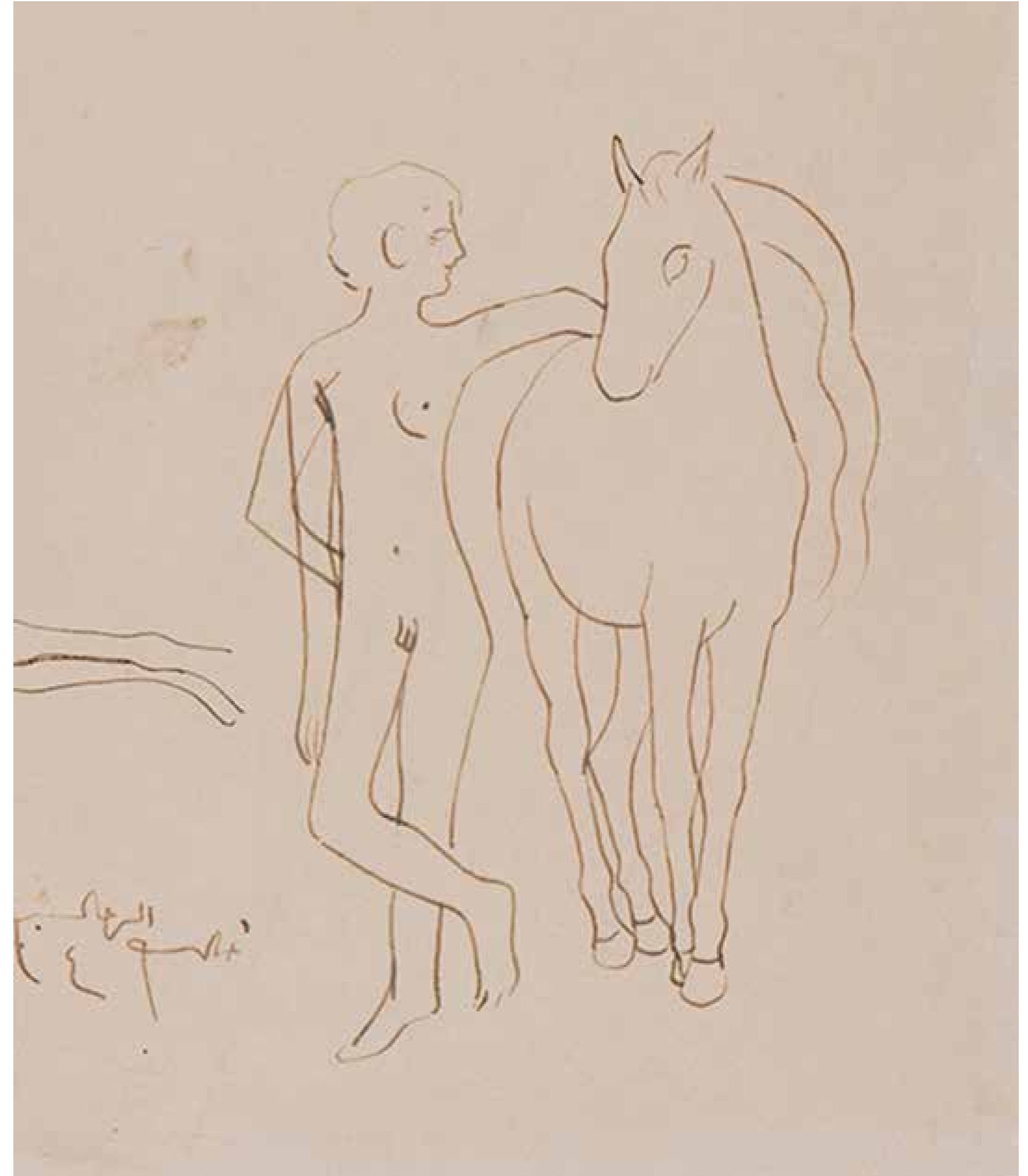


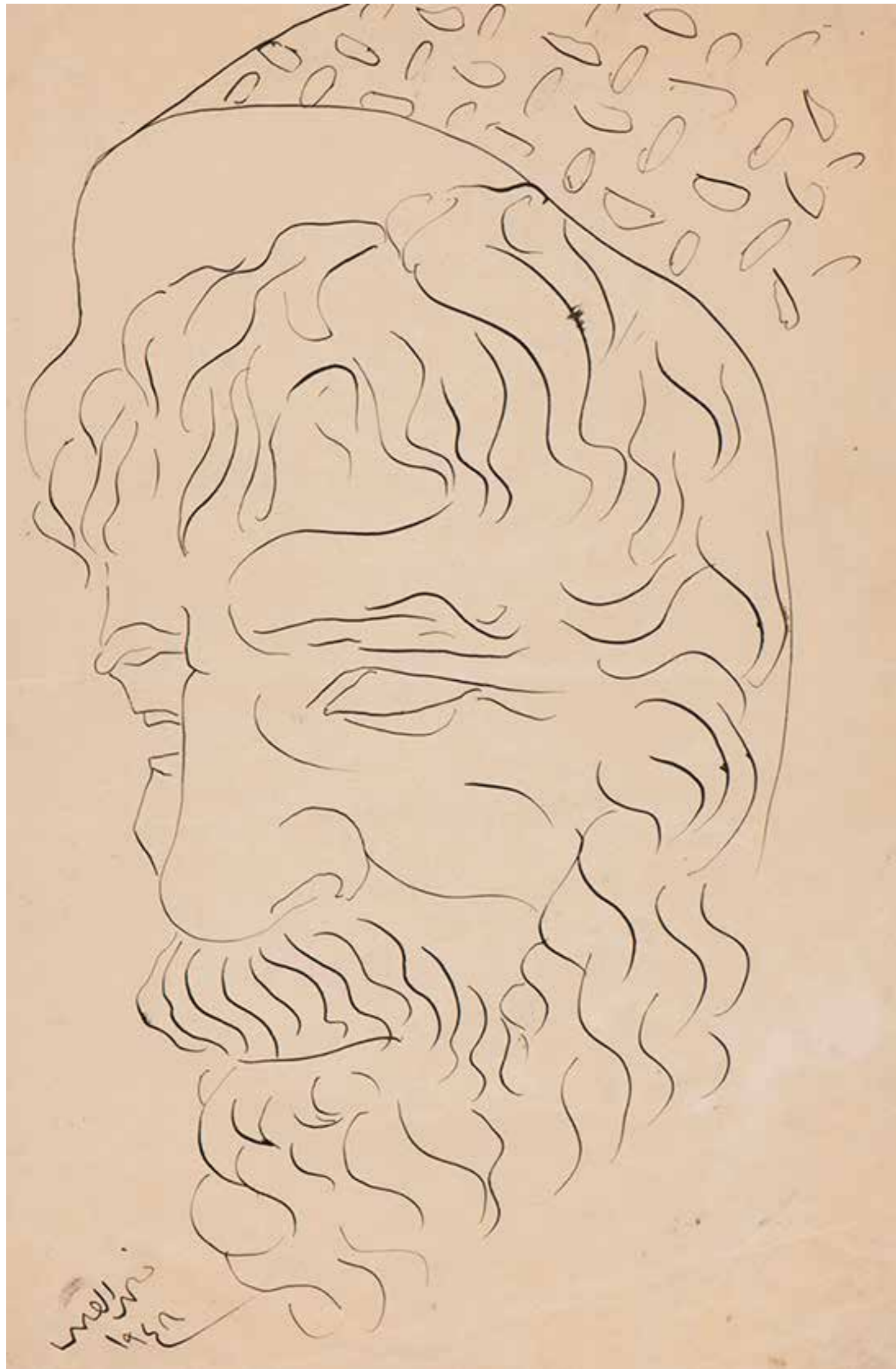




الفنان خالد الرحال، تخطيط من عام 1949
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث.

الفنان خالد الرحال، تخطيط غير مؤرخ
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث.



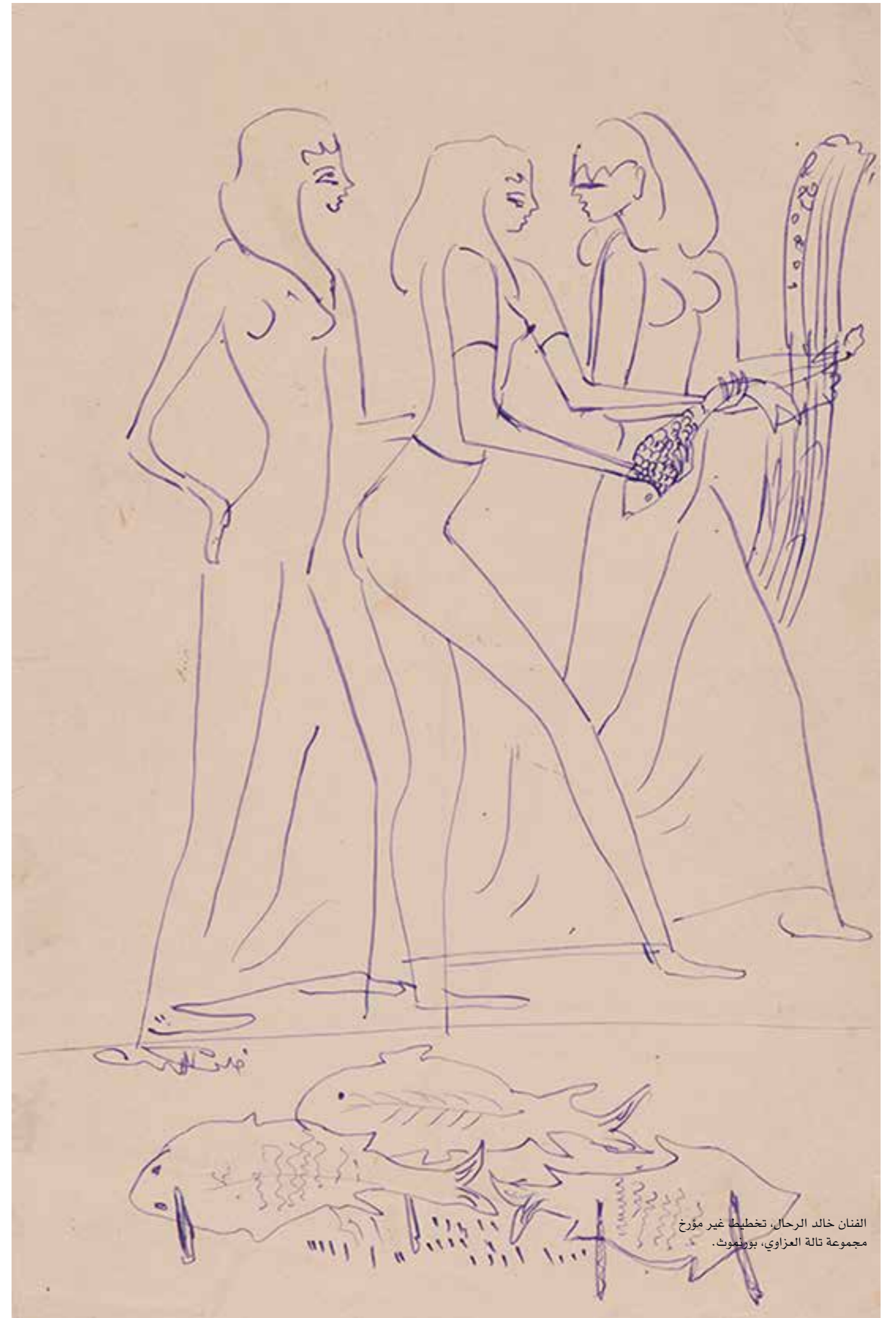


الفنان خالد الرحال، تخطيط غير مؤرخ
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث.

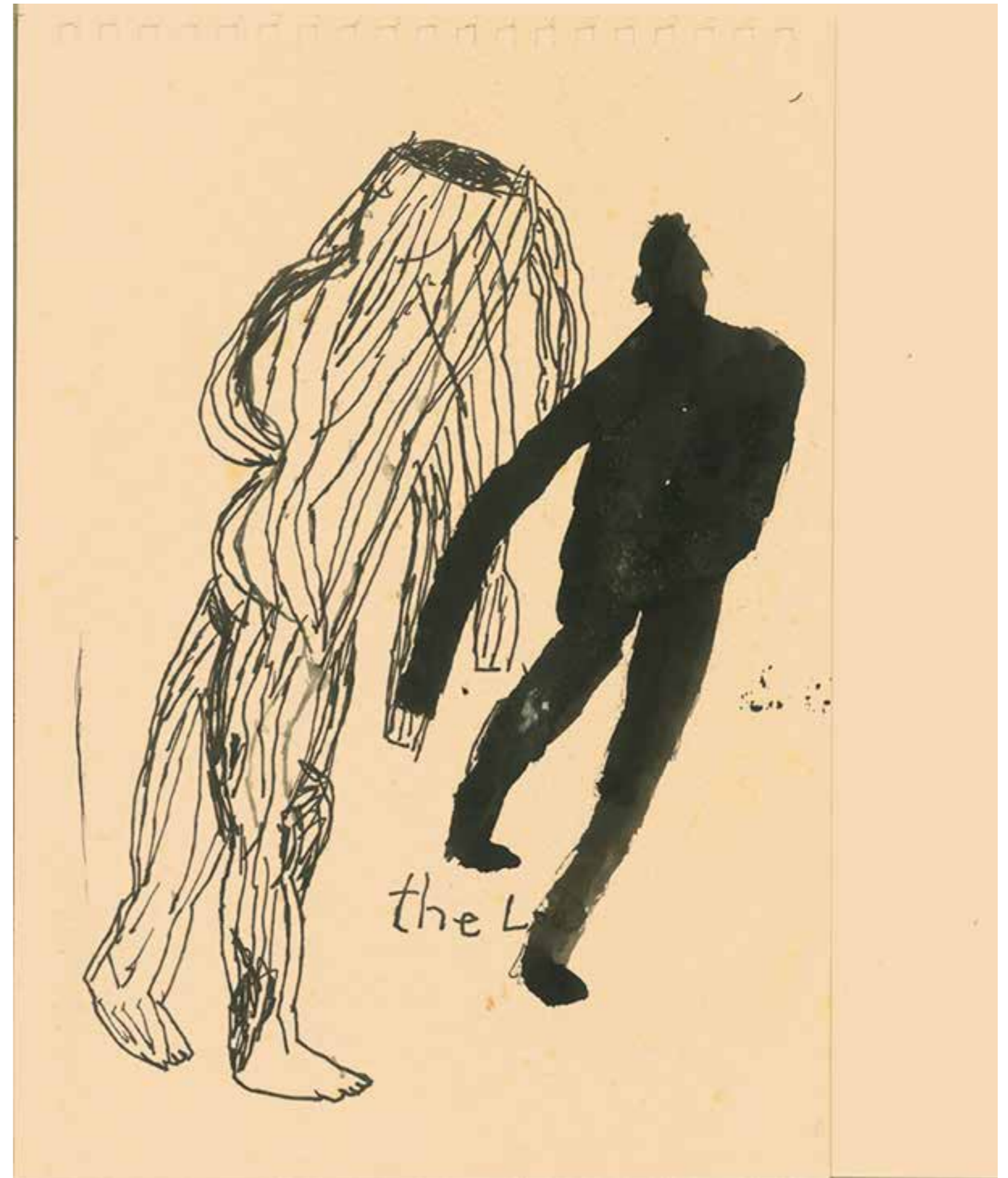
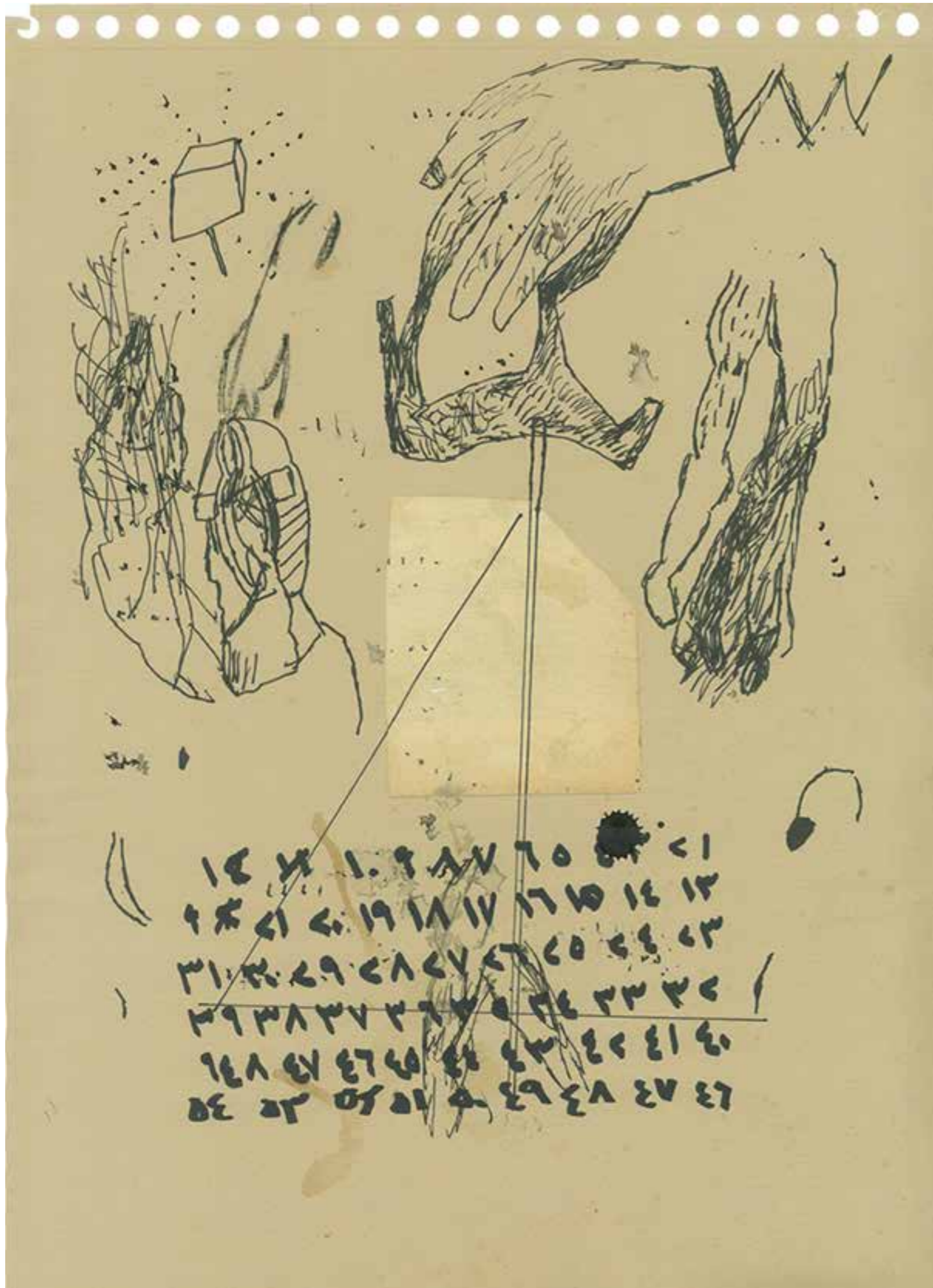
الفنان خالد الرحال، تخطيطات غير مؤرخة
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث.

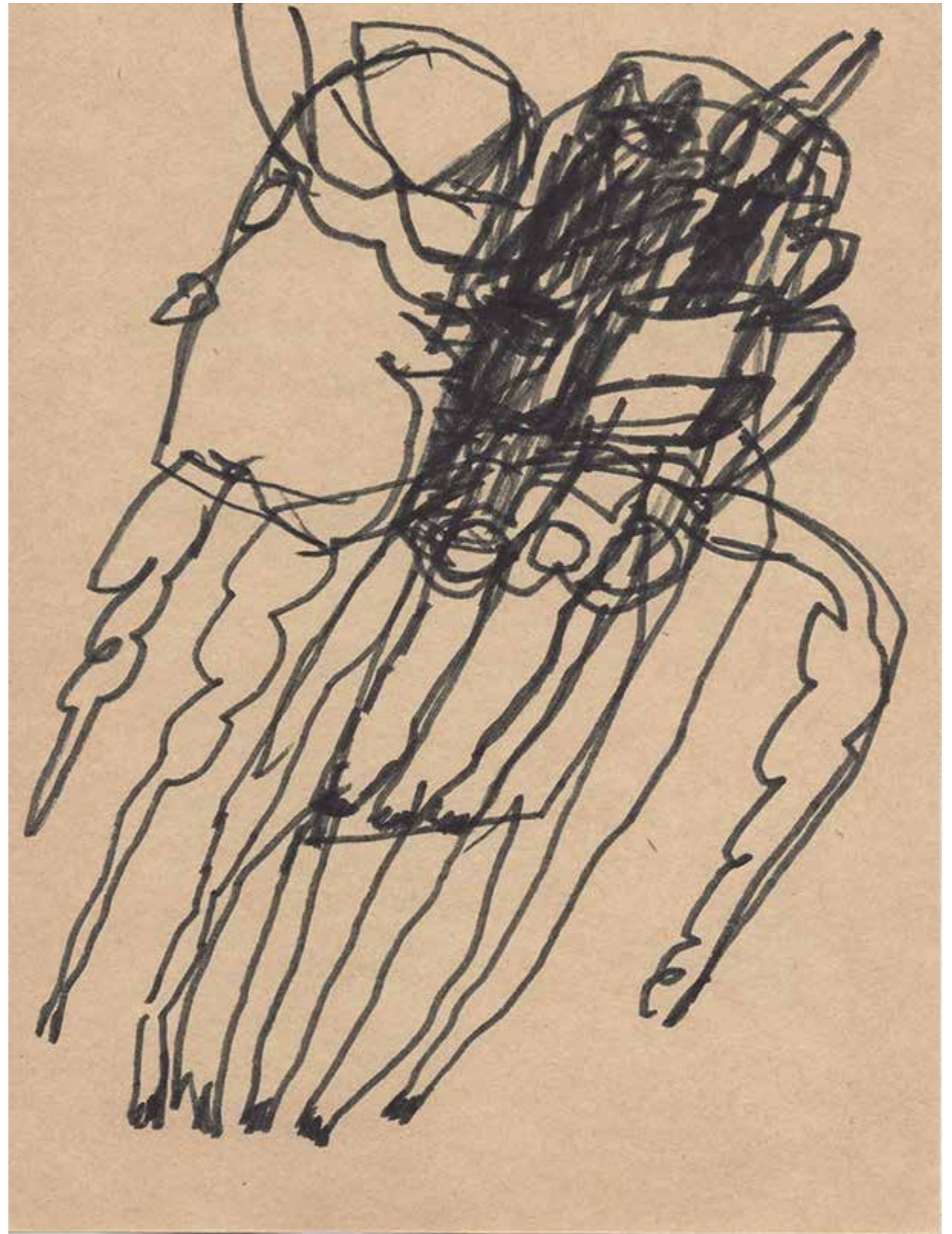


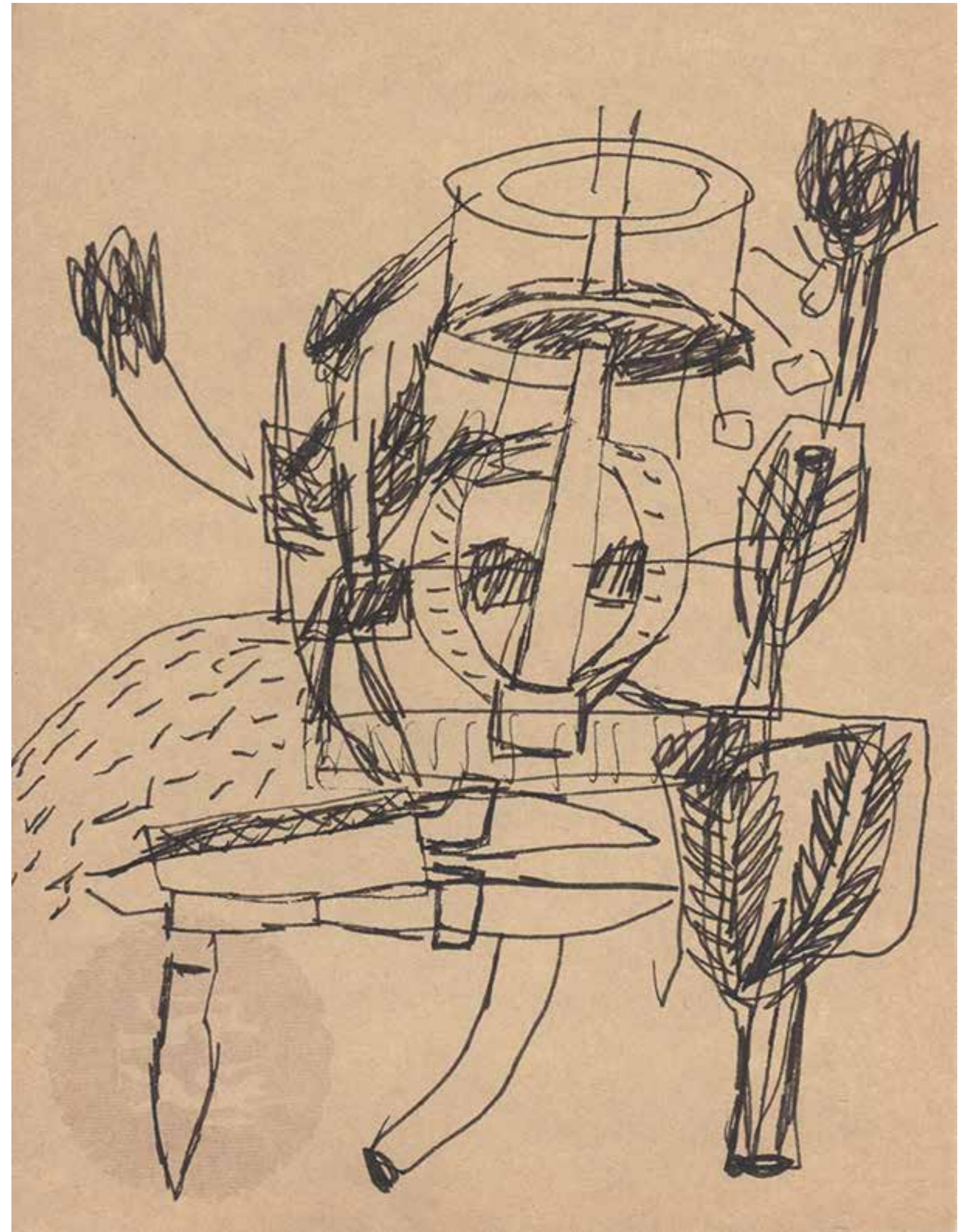
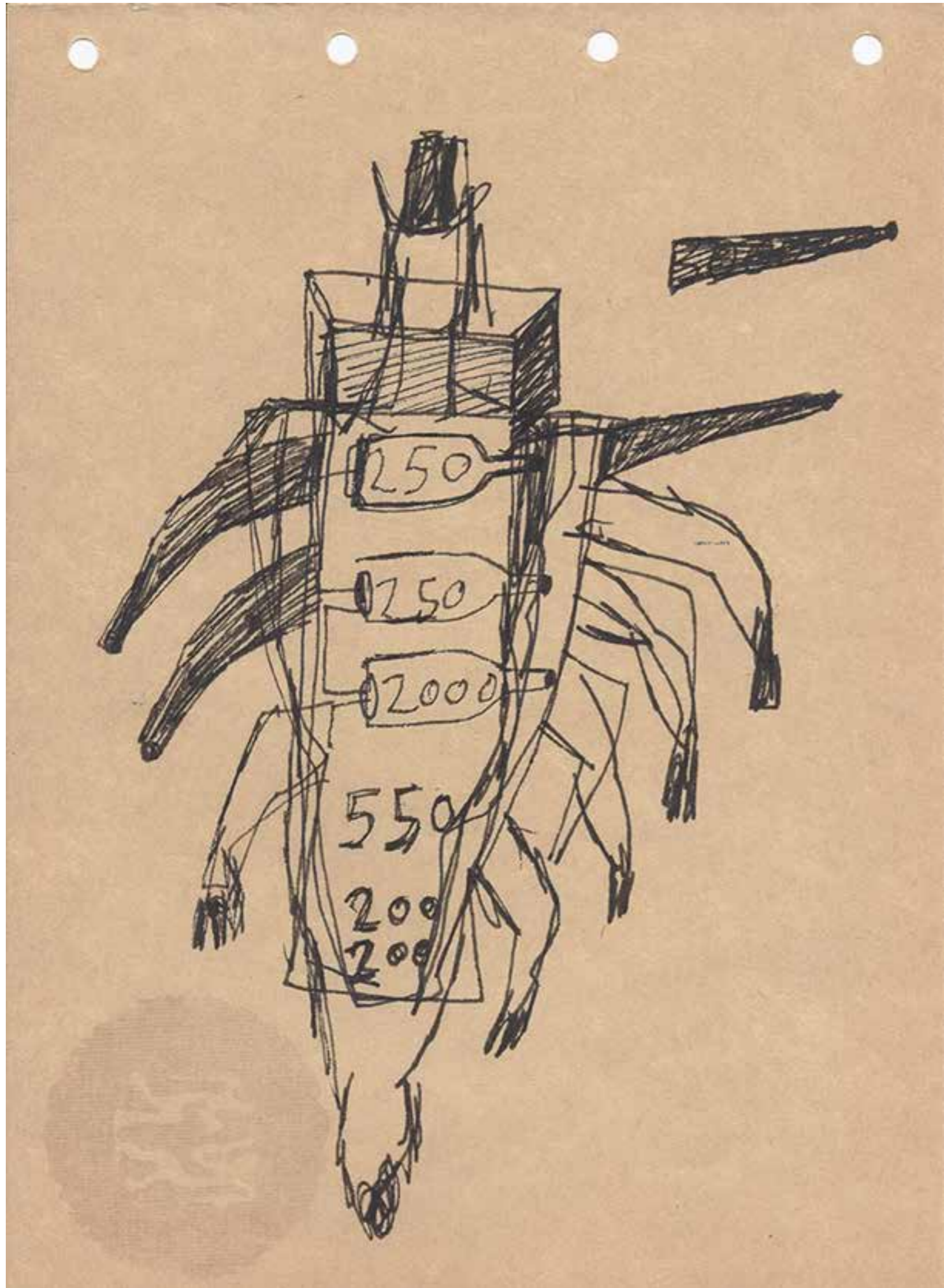
الفنانة ليلي العطار، تخطيط غير مؤرخ
مجموعة الأبراهيمي، عمان



الفنان خالد الرحال، تخطيط غير مؤرخ
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث.











الفنان محمد غني، تخطيطات من عام 2005
مجموعة الفنان

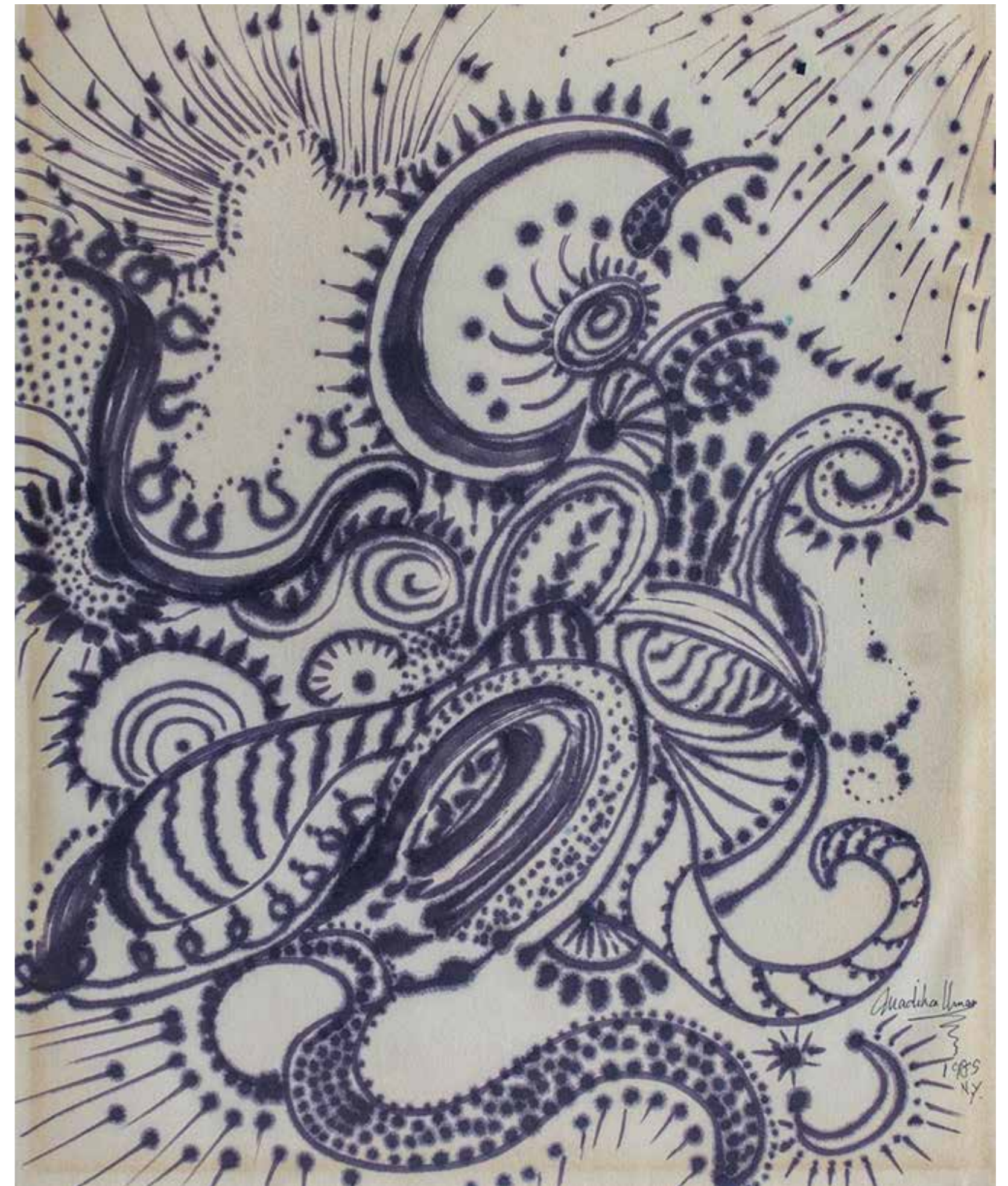
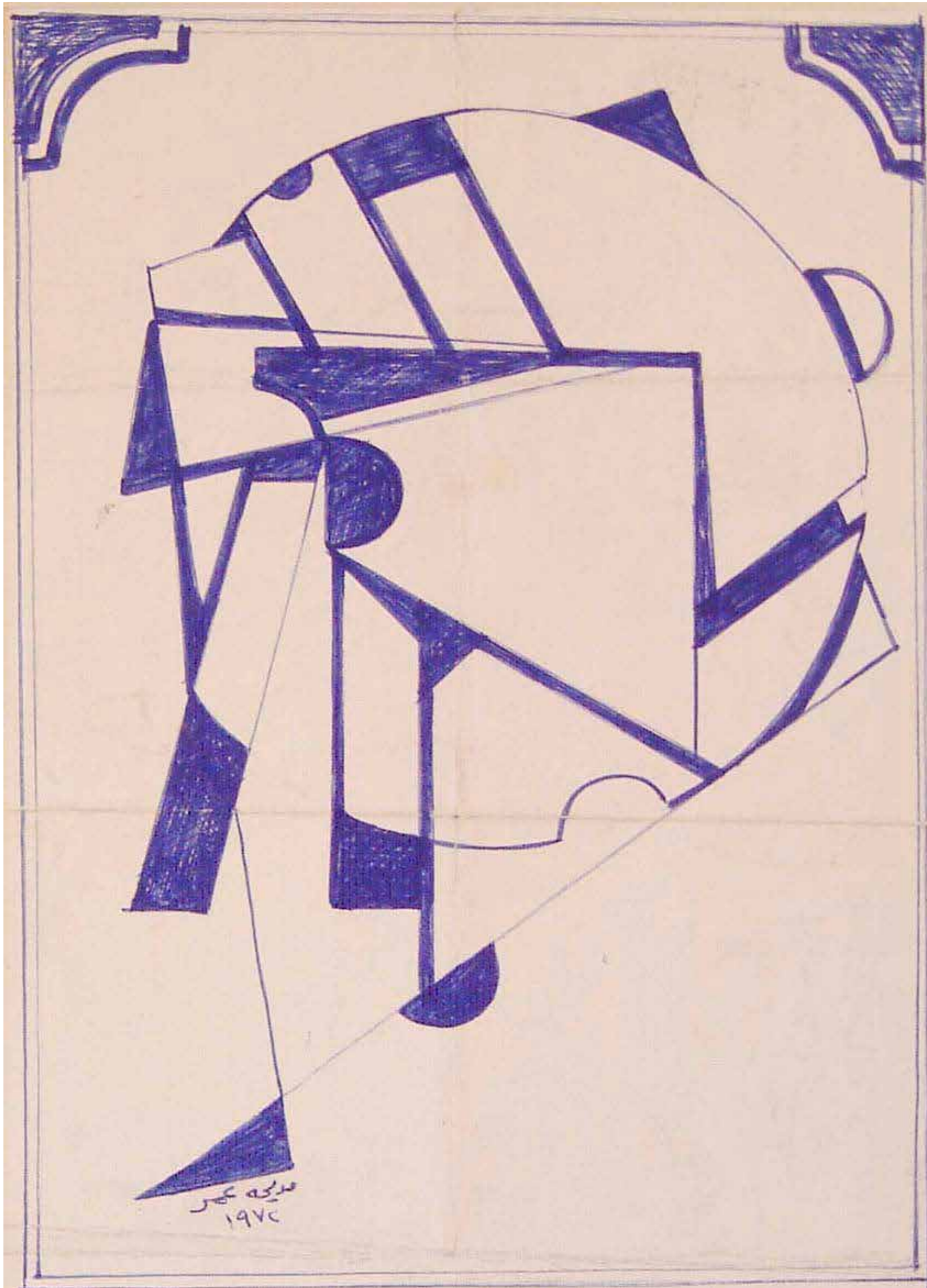


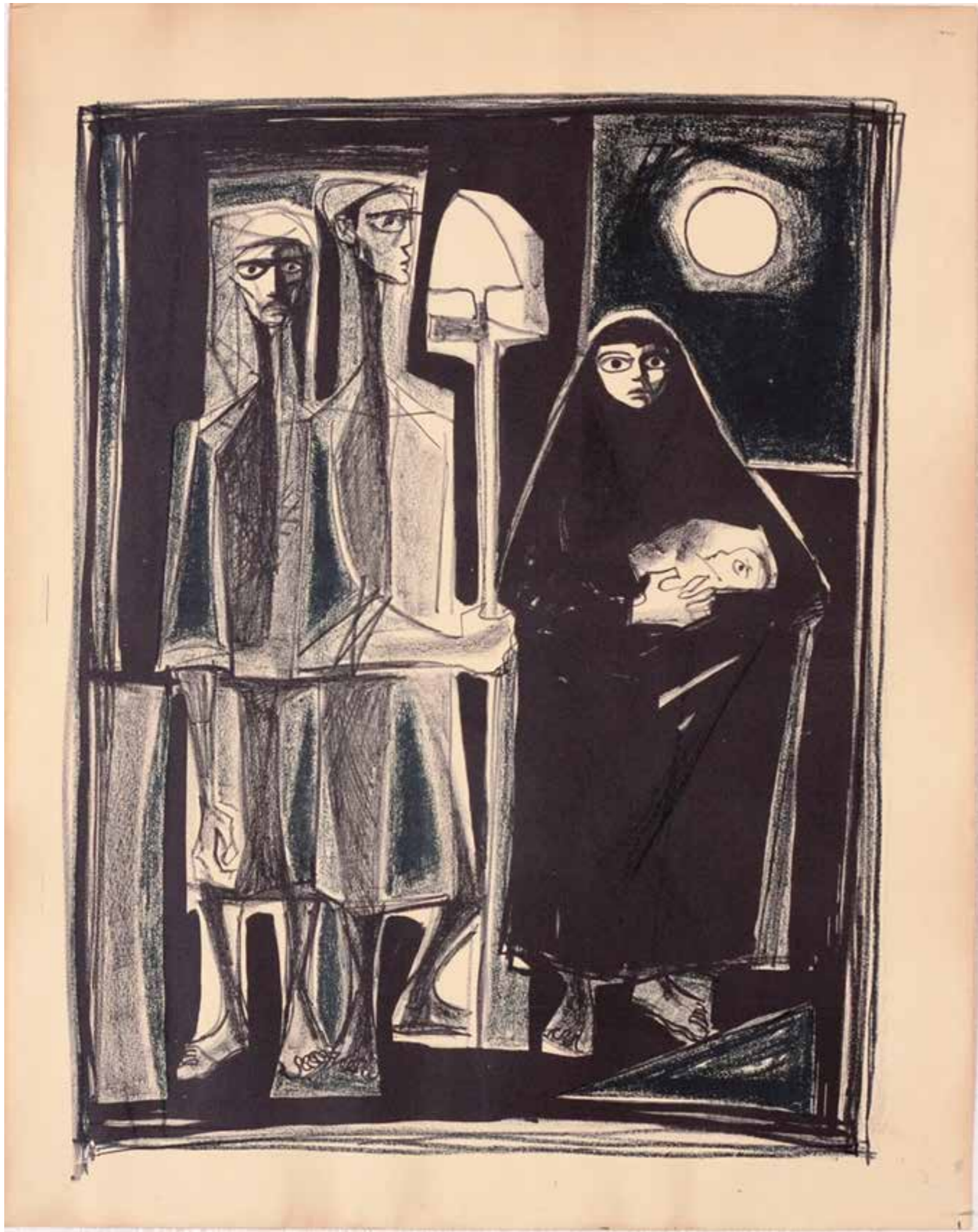


الفنان محمد غني، تخطيطات من عام ٢٠٠٥
مجموعة الفنان

الفنان مديحة عمر، تخطيط من عام 1985
مجموعة الابراهيمى، عمان.

الفنان مديحة عمر، تخطيط من عام 1972
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث







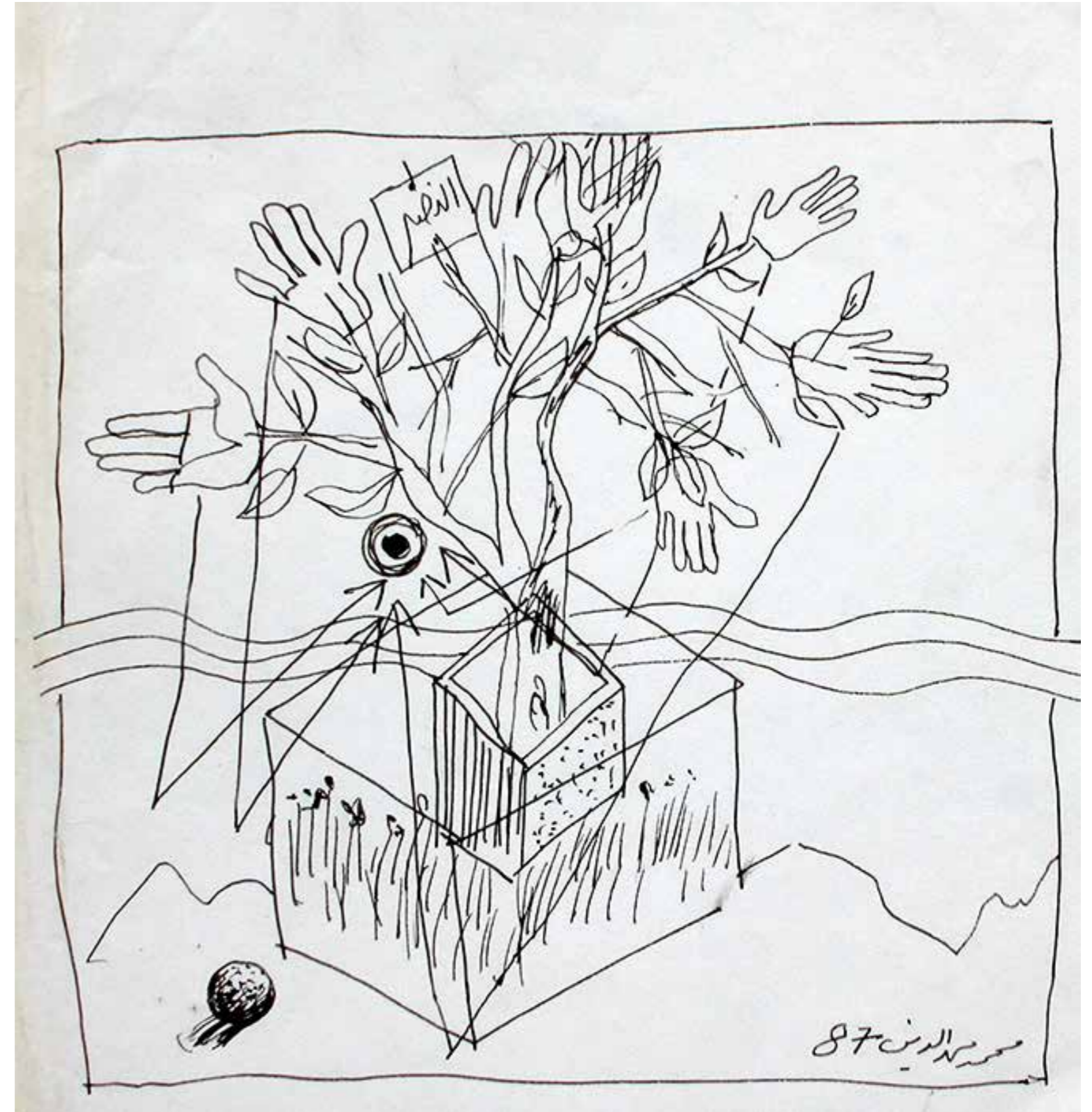
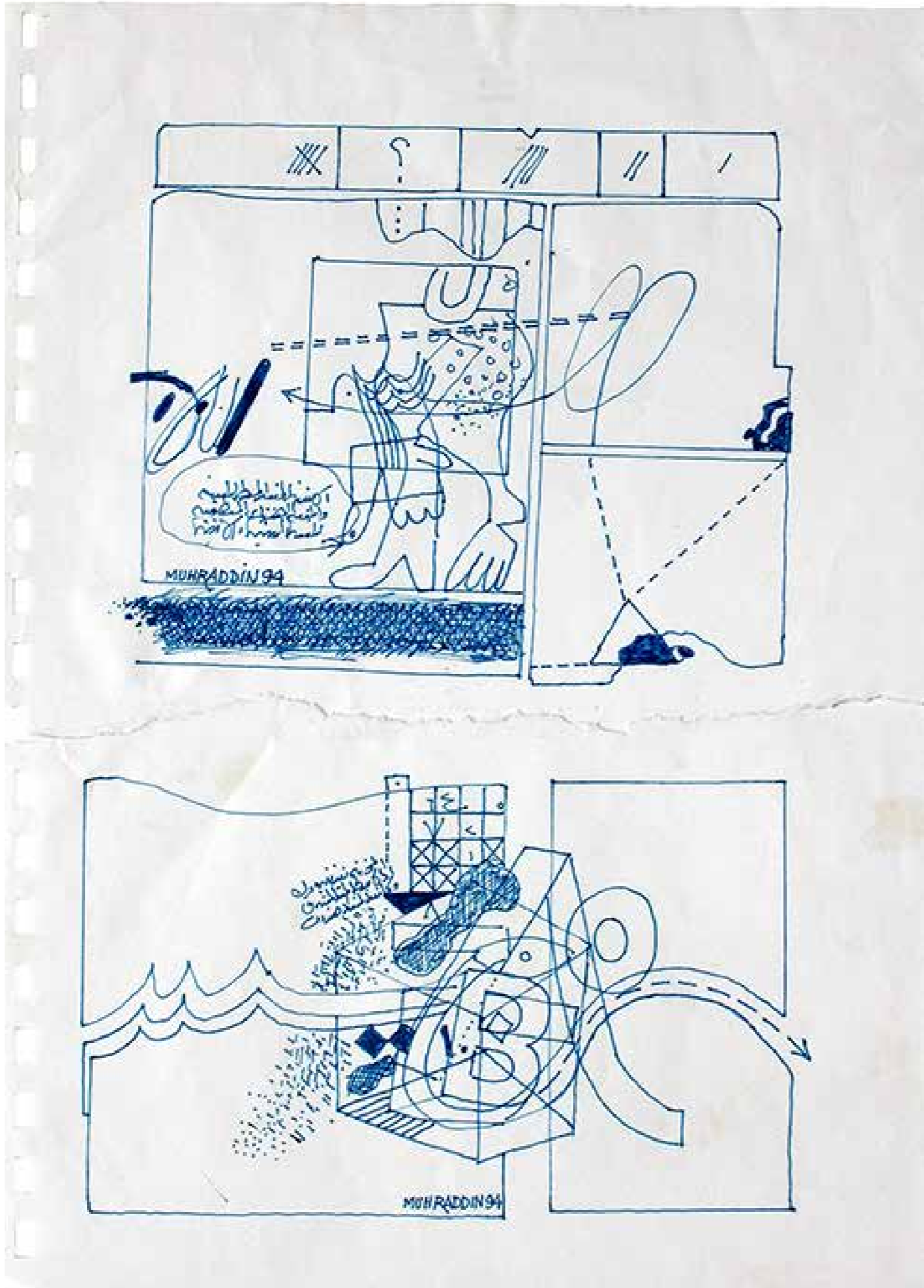


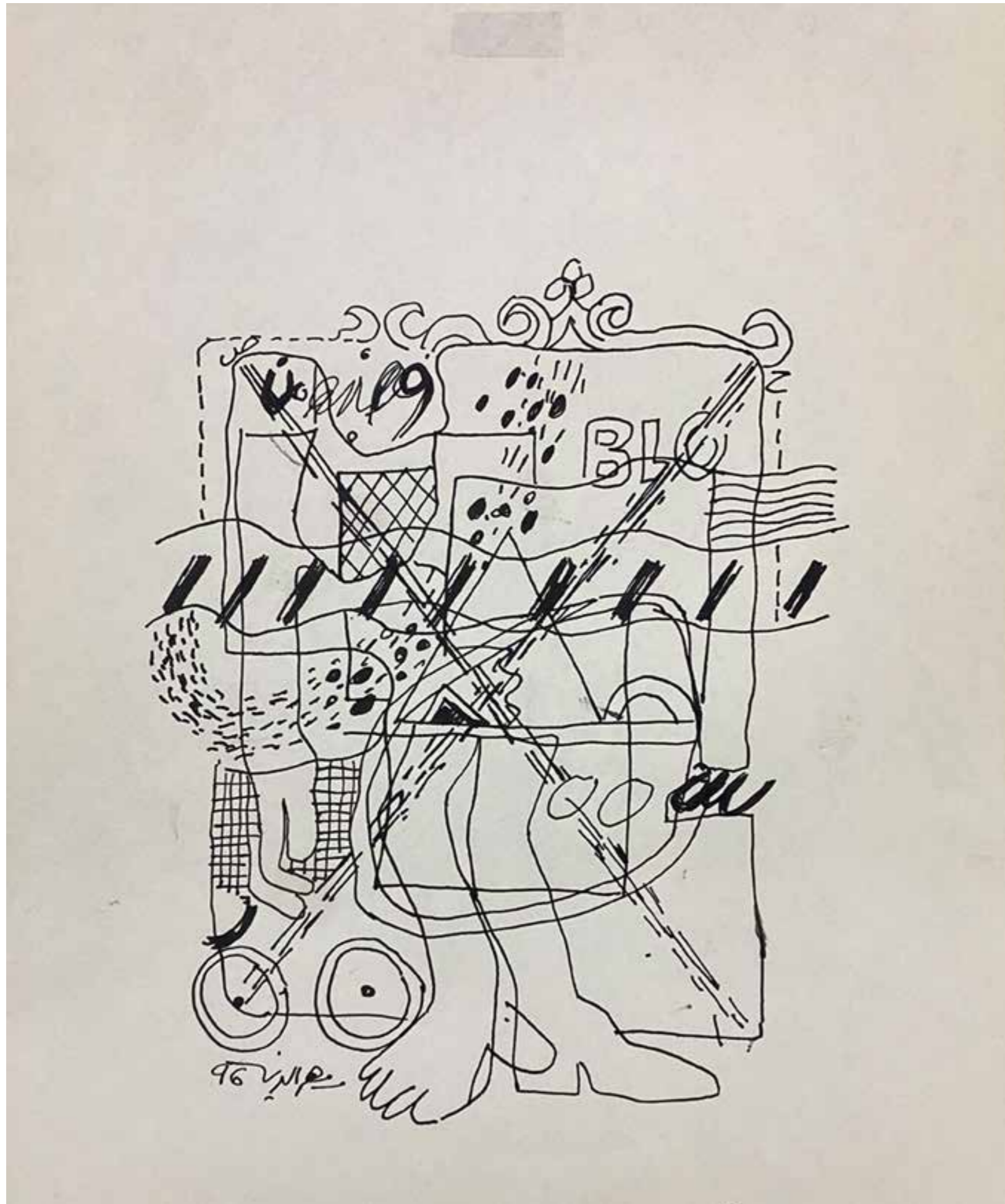
الفنان محمود صبري، تخطيط غير مؤرخ
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث.

الفنان ماهود احمد، تخطيط من عام 1965
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث

الفنان محمد مهراالدين تخطيط من عام 1987
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث.

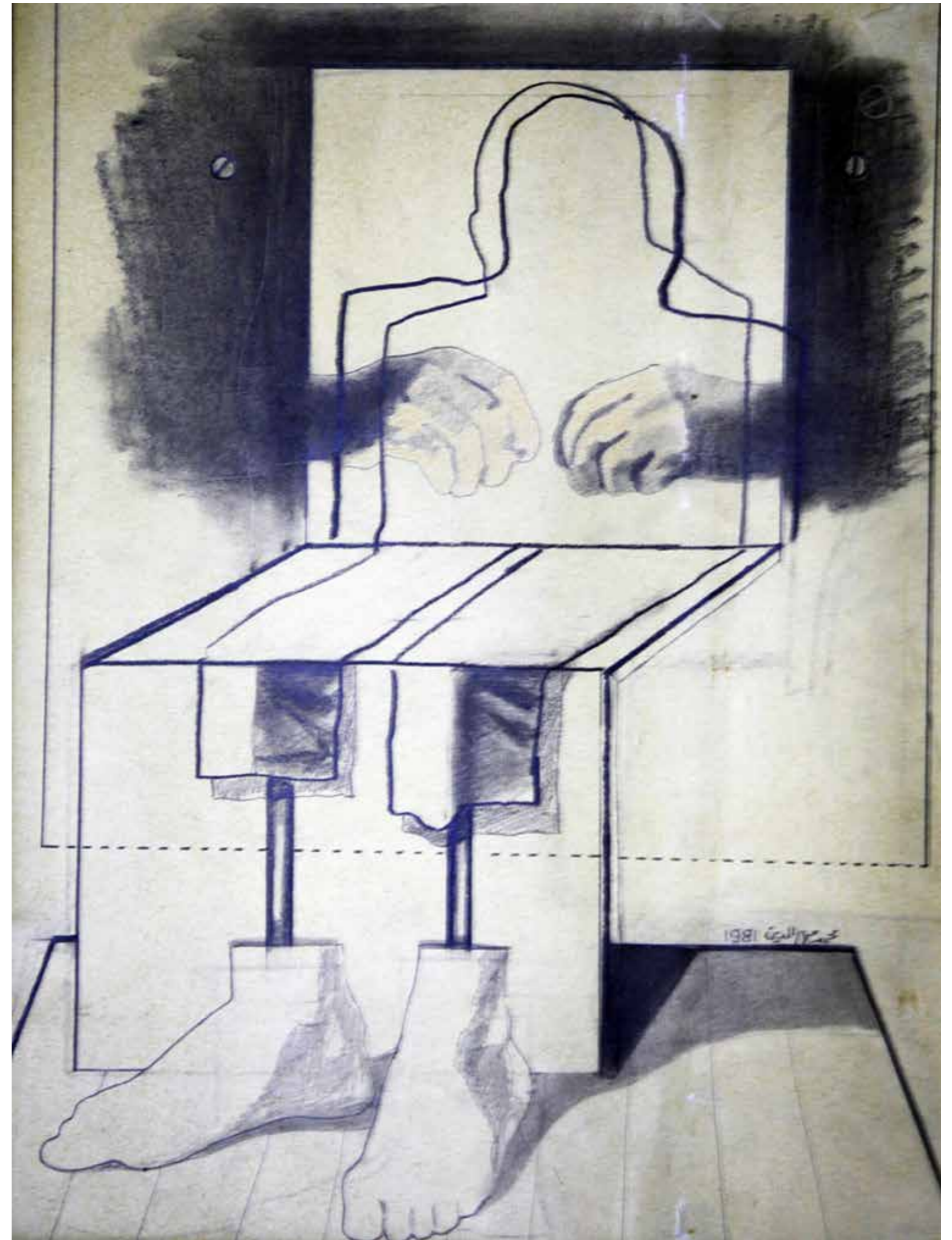
الفنان محمد مهراالدين تخطيط من عام 1994
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث





الفنان محمد مهرا الدين تخطيط من عام 1981
مجموعة غسان غائب، لوس انجلوس

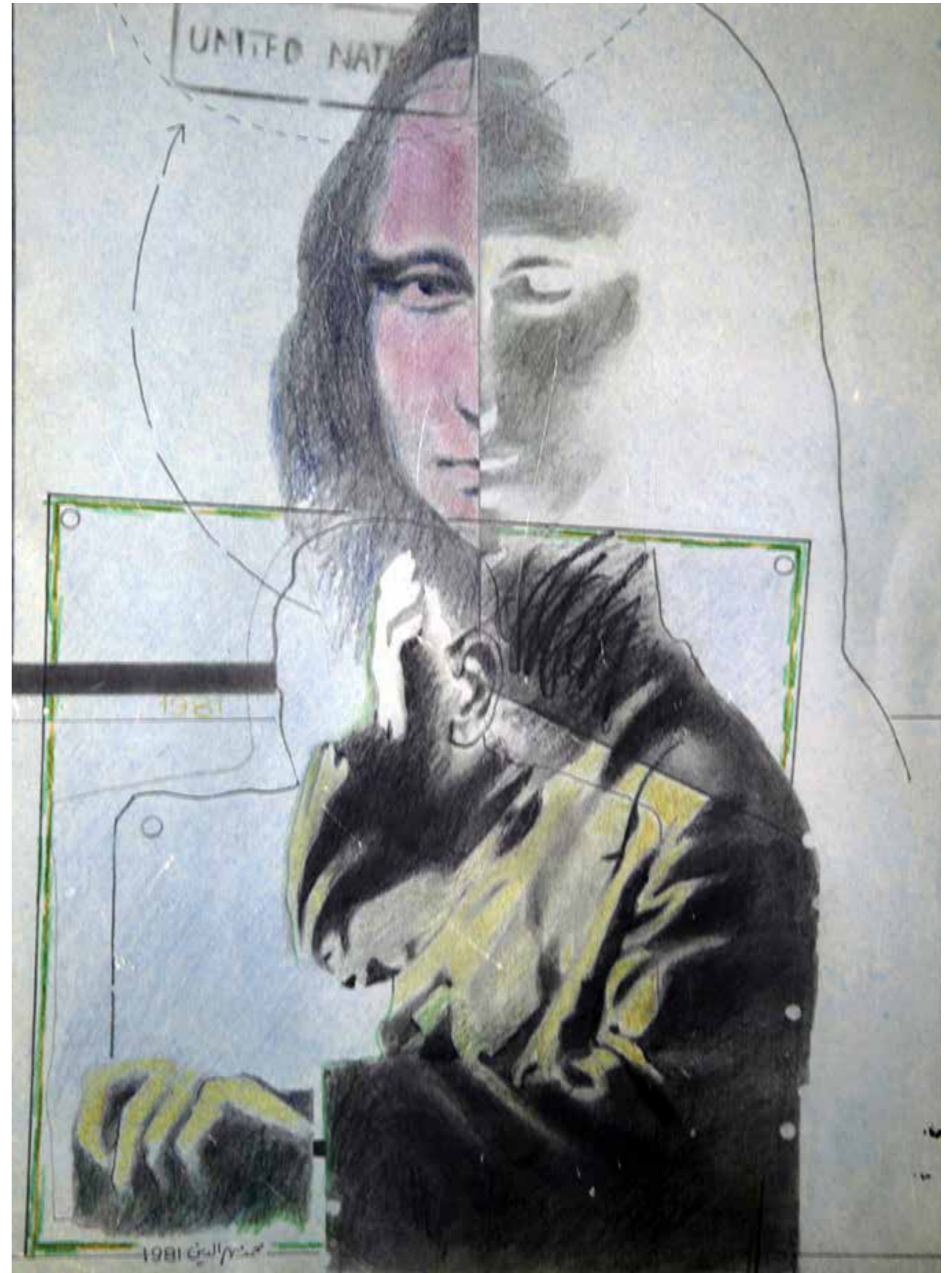
الفنان محمد مهرا الدين، تخطيط من عام 1996
مجموعة الابراهيمى، عمان

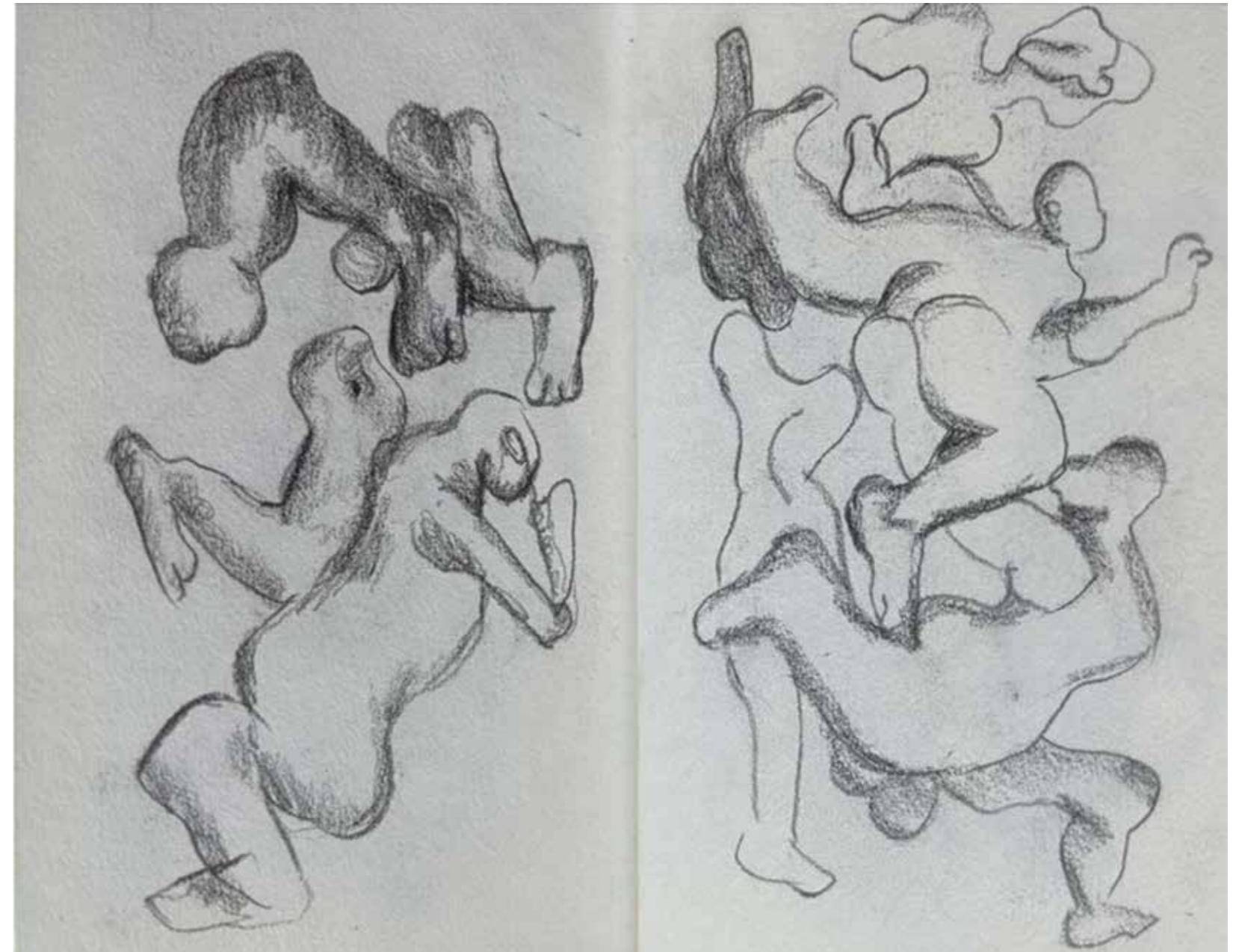
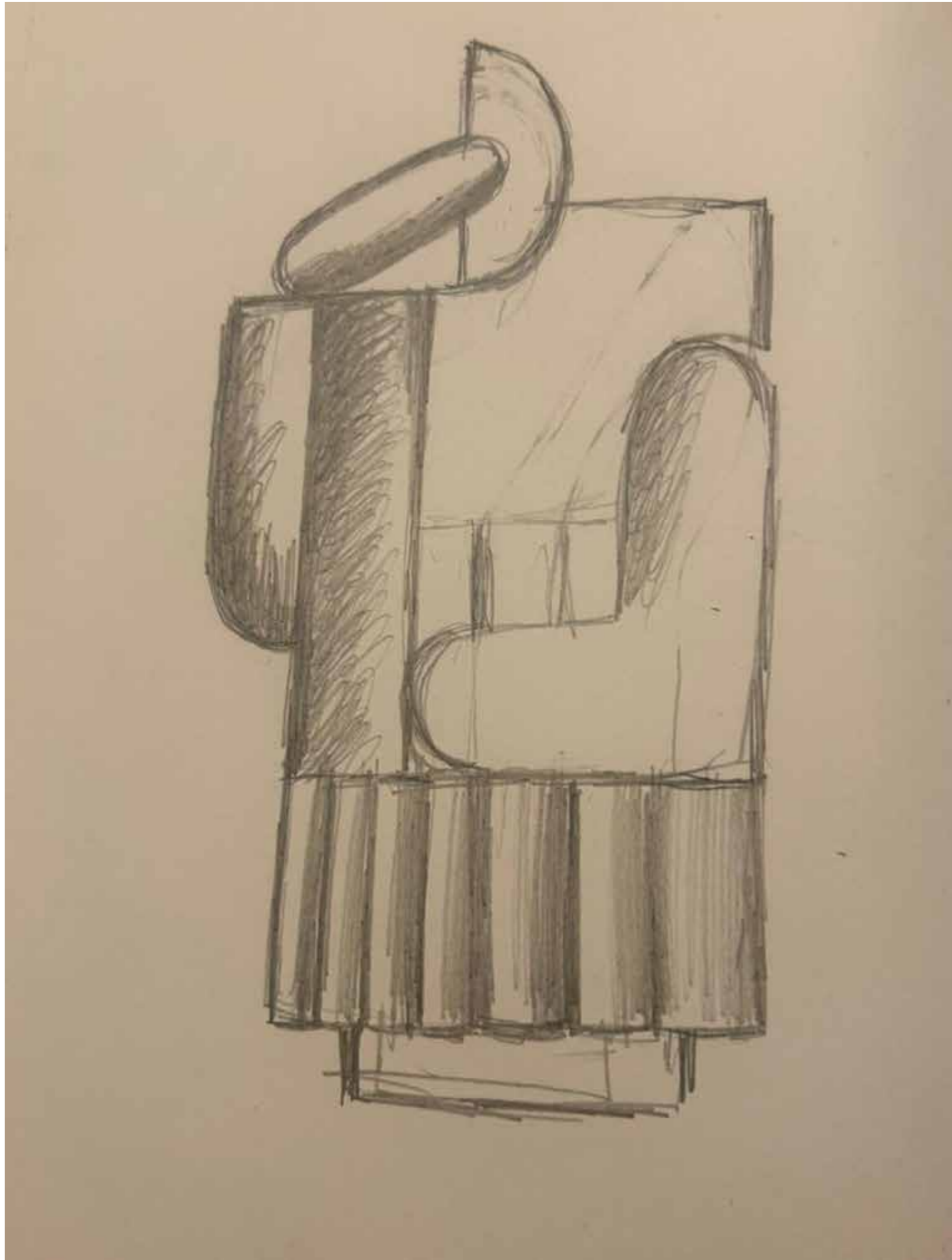


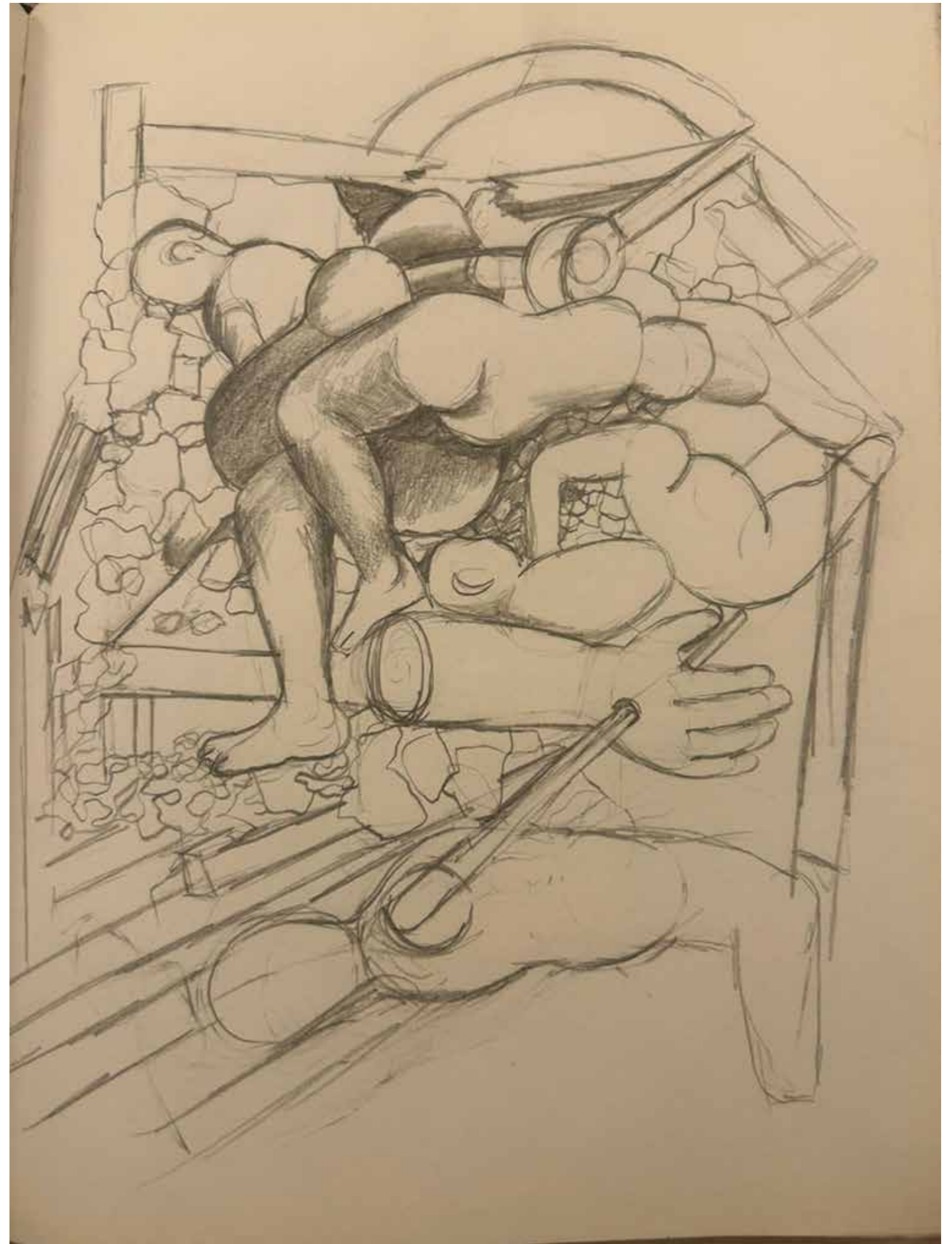
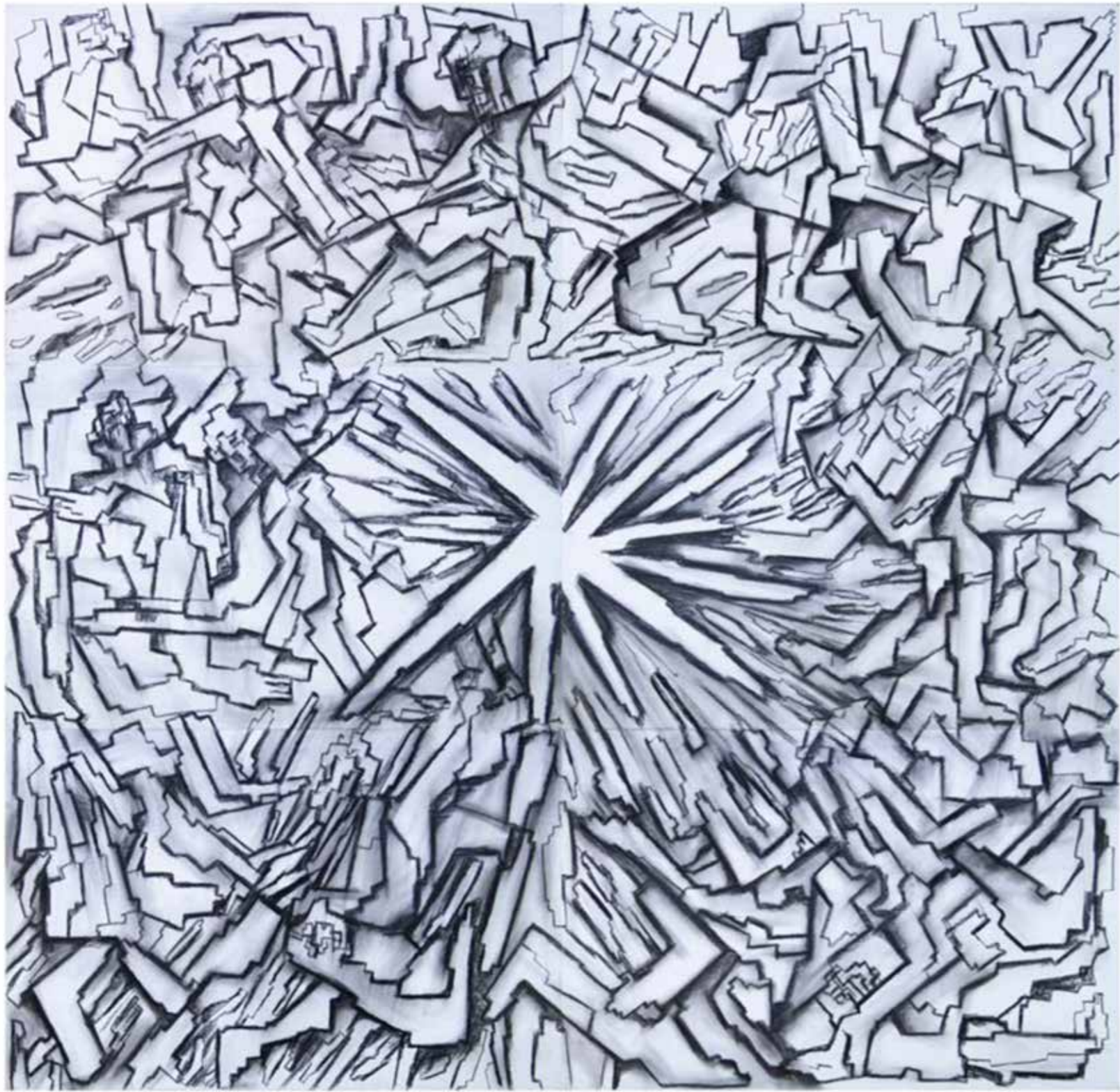


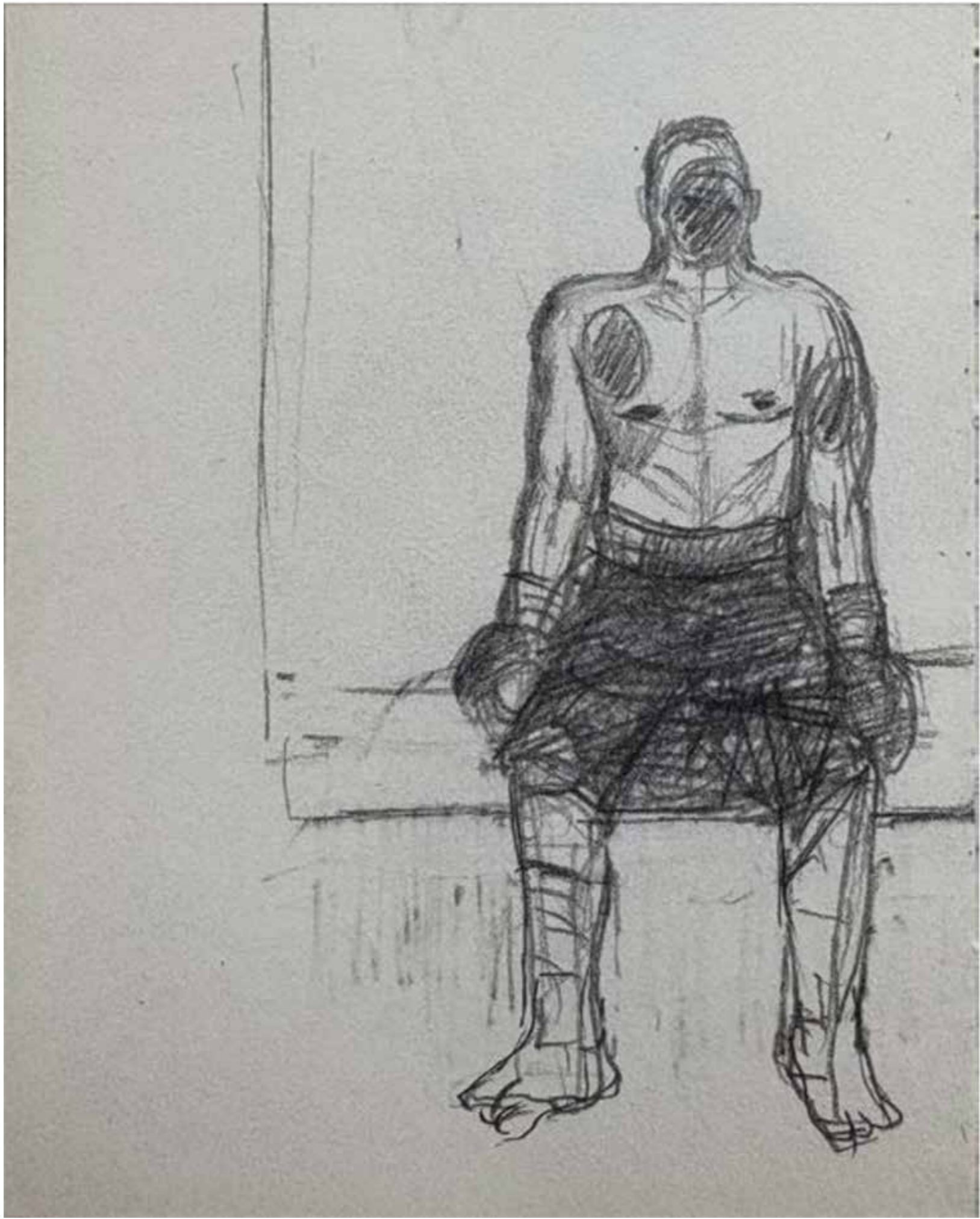
الفنان محمد مهدي تخطيط من عام 1981
مجموعة غسان غائب، لوس انجلوس

الفنان محمد مهدي تخطيط من عام 2011
مجموعة الابراهيمية، عمان





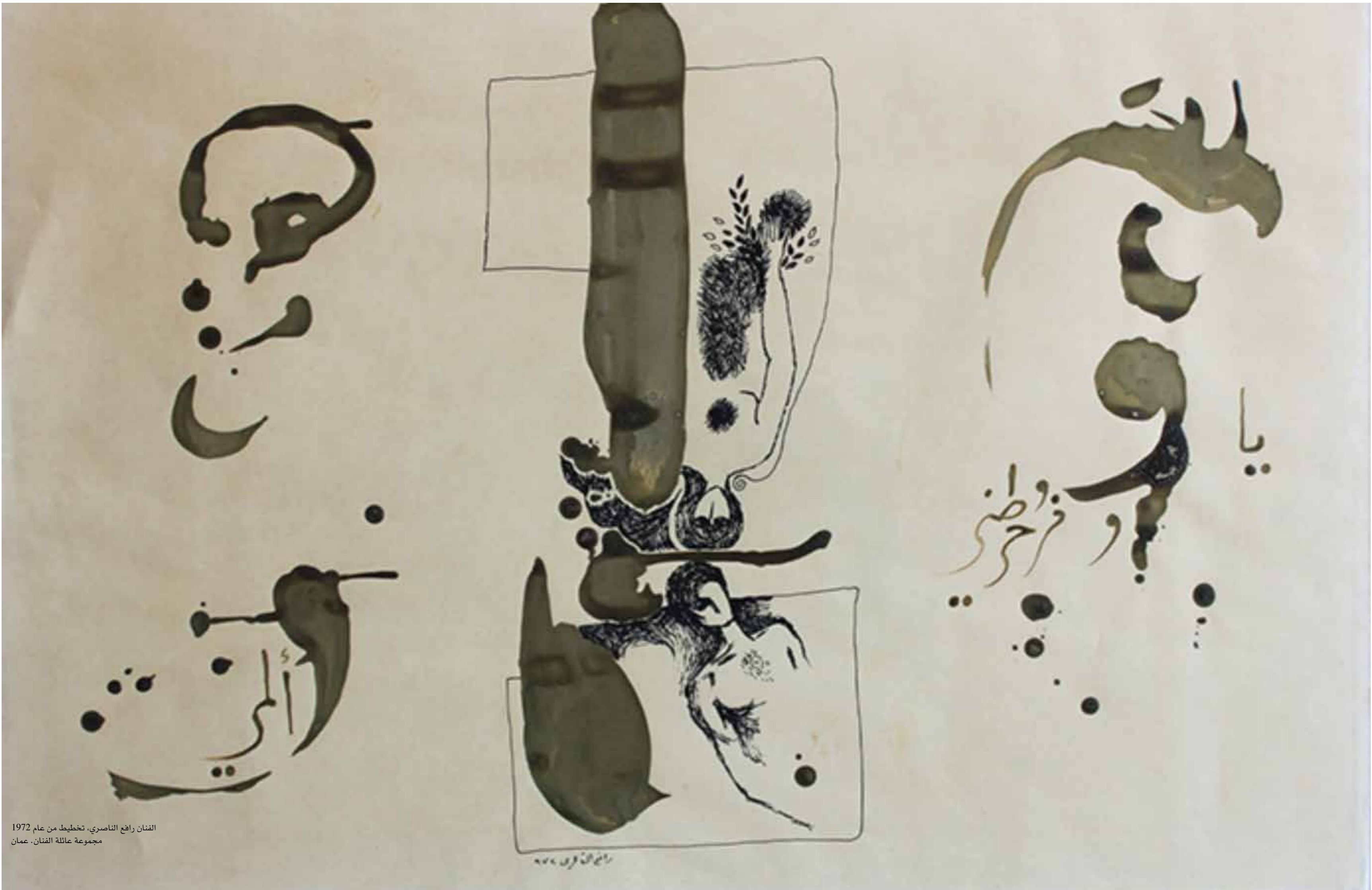




الفنان رافع الناصري، تخطيط من عام 1972
مجموعة عائلة الفنان. عمان.

الفنان رافع الناصري، تخطيط من عام 1974
مجموعة عائلة الفنان. عمان.





الفنان رافع الناصري، تخطيط من عام 1972
مجموعة عائلة الفنان، عمان



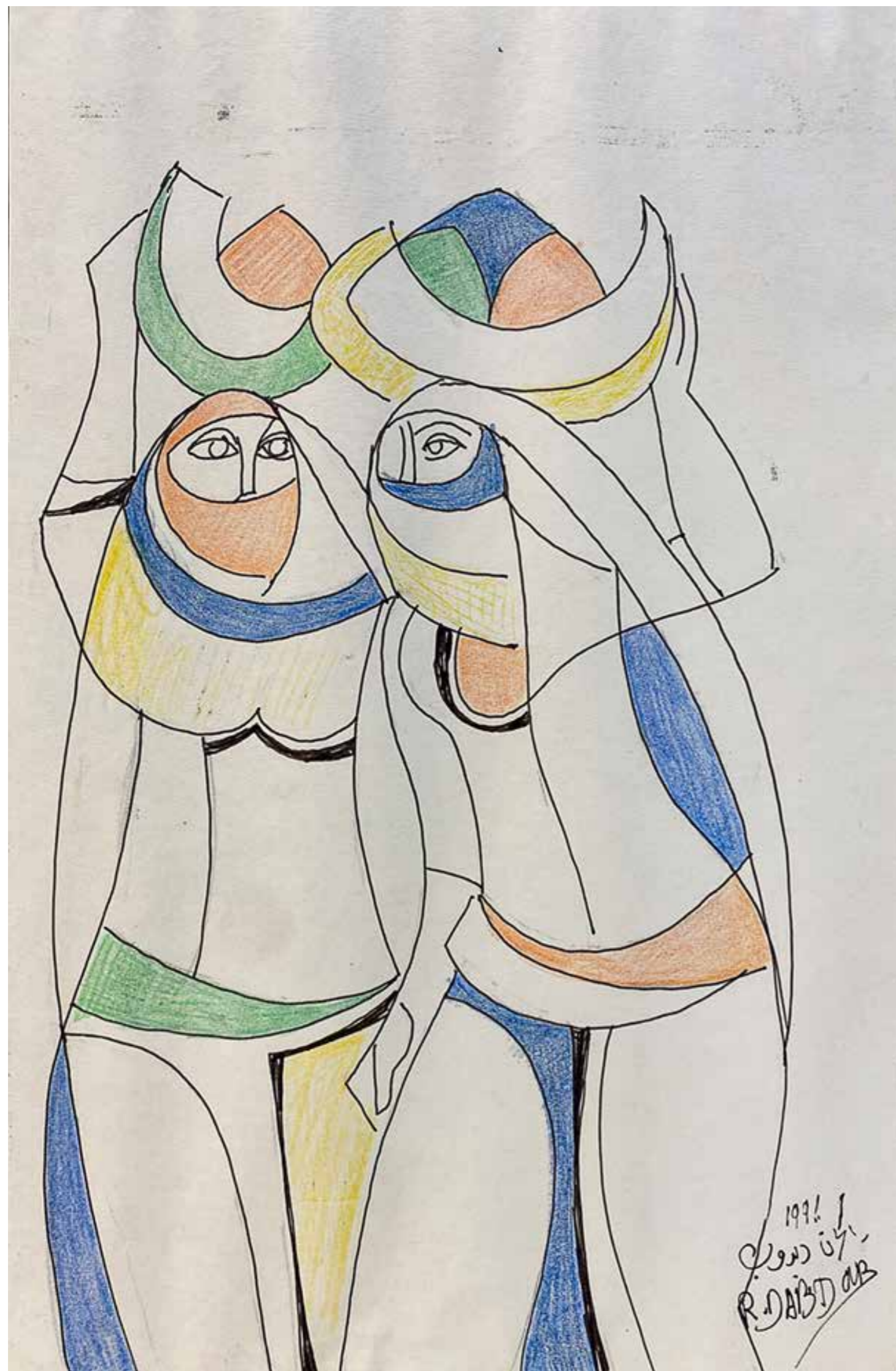
الفنان رافع الناصري، تخطيط، مرحلة الدراسة في الصين
مجموعة عائلة الفنان. عمان.

الفنان رافع الناصري، تخطيط، من عام 1973
مجموعة عائلة الفنان. عمان.



الفنان راكان دبدوب، تخطيط من عام 1990
مجموعة الابراهيمية، عمان

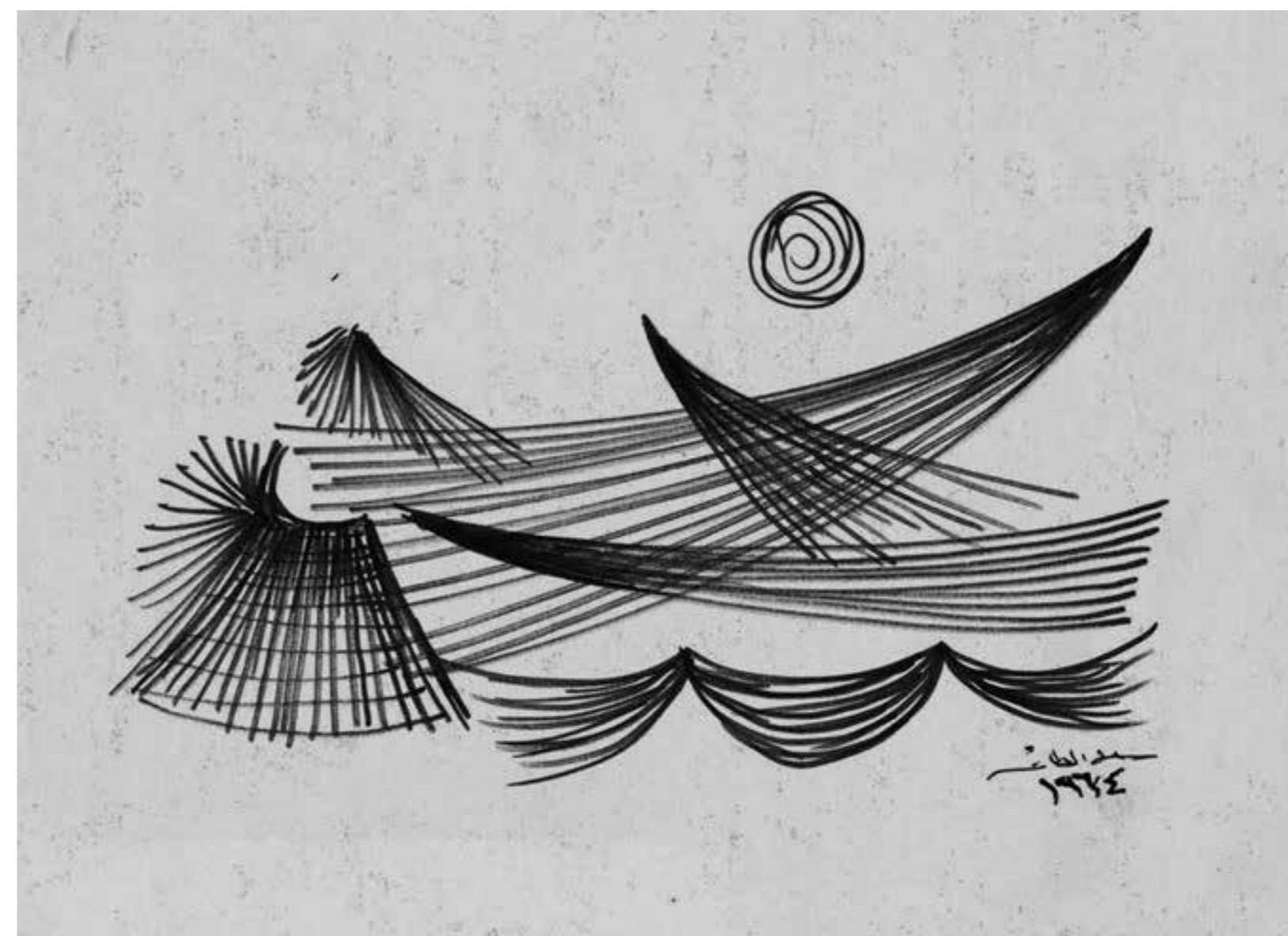
الفنان راكان دبدوب، تخطيط من عام 1991
مجموعة الابراهيمية، عمان





الفنان سعد الطائي، تخطيط من عام 1964
مجموعة الابراهيمى، عمان.

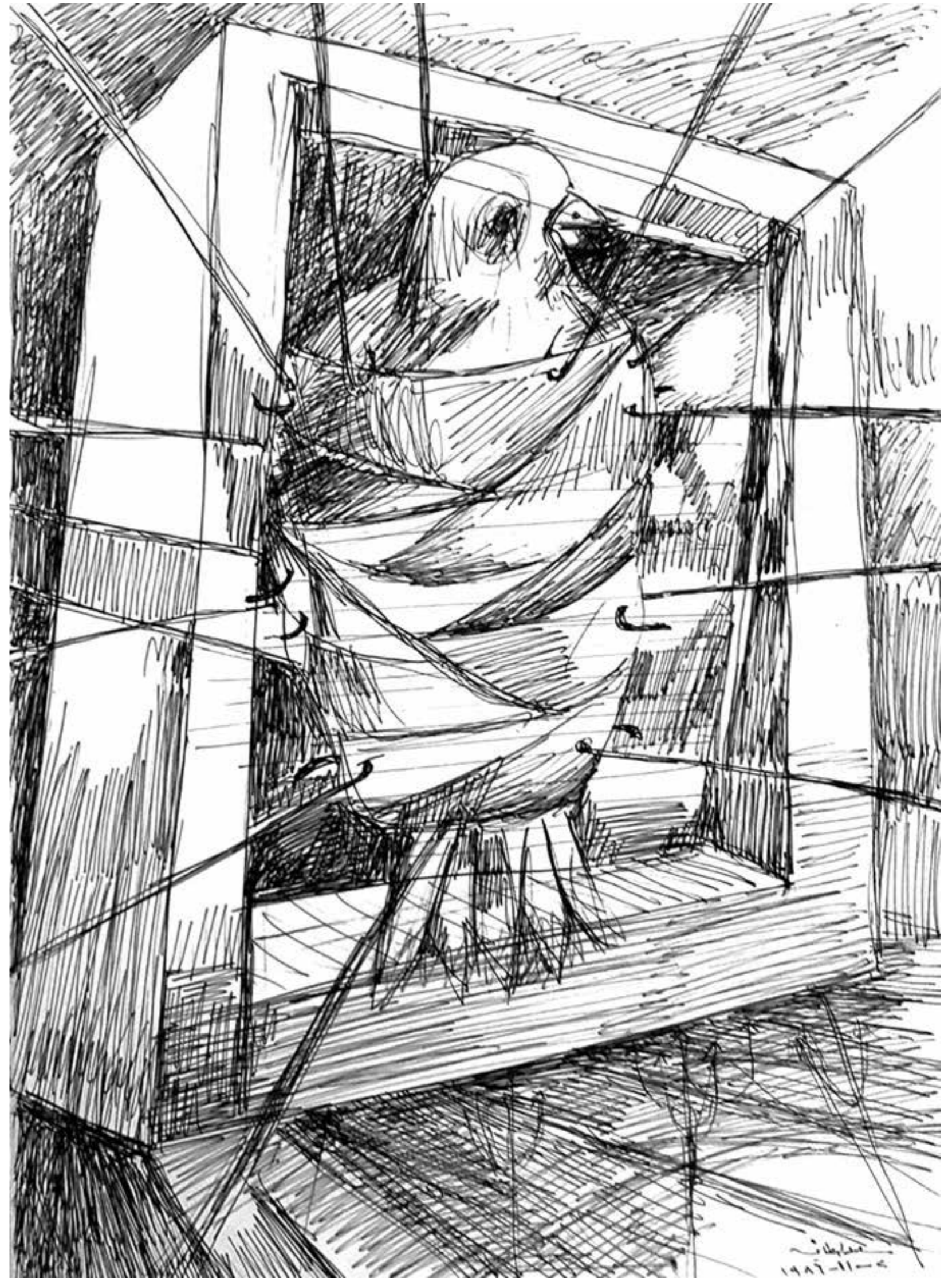
الفنان سعد الطائي، تخطيط من عام 1957
مجموعة الابراهيمى، عمان.





الفنان سعد الطائي، تخطيط من عام 1986
مجموعة الابراهيمى، عمان.

الفنان سعد الطائي، تخطيط من عام 1960
مجموعة الابراهيمى، عمان





سعد الطائي
١٩٧٢



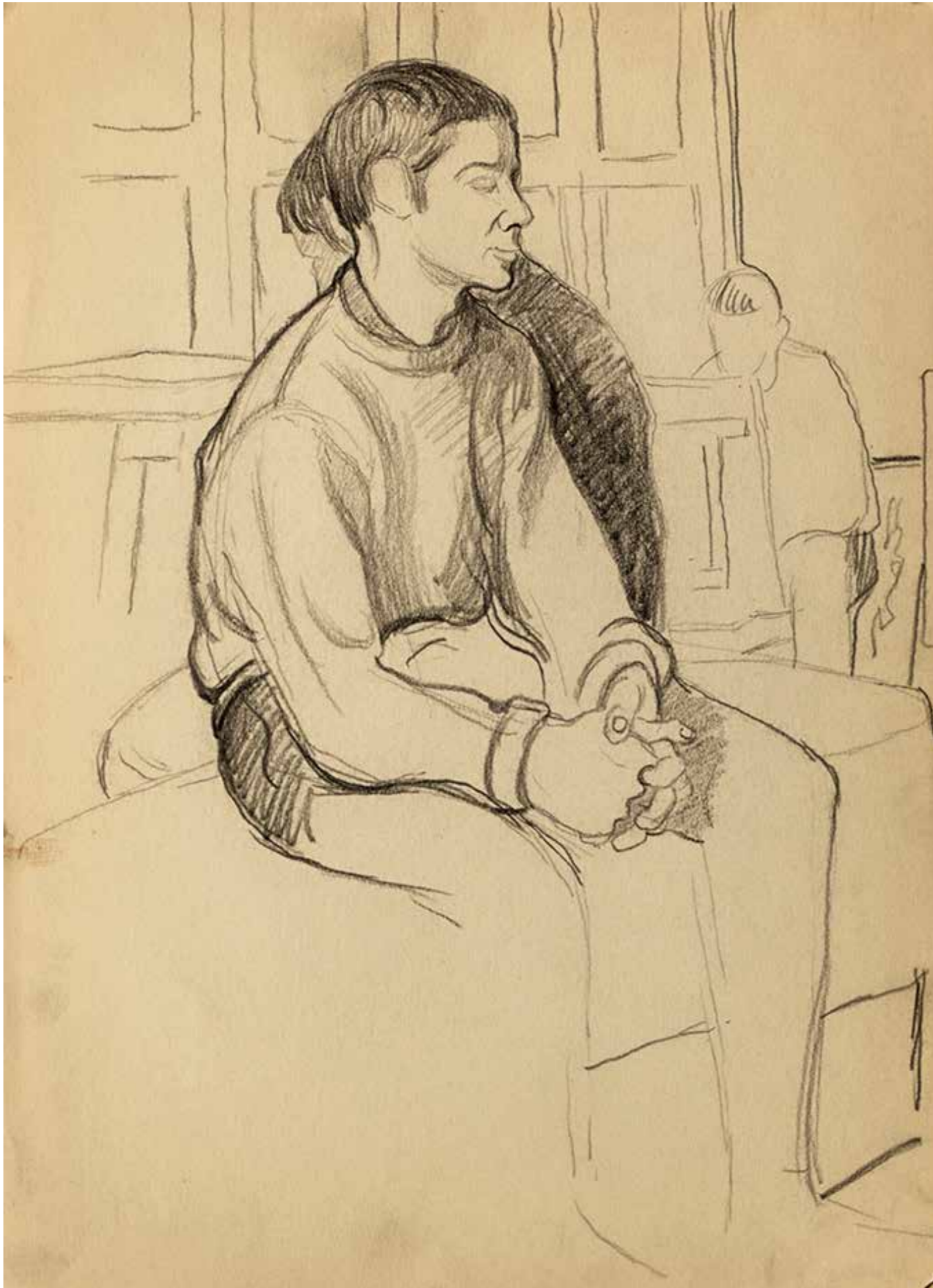
سعد الطائي
١٩٨٠

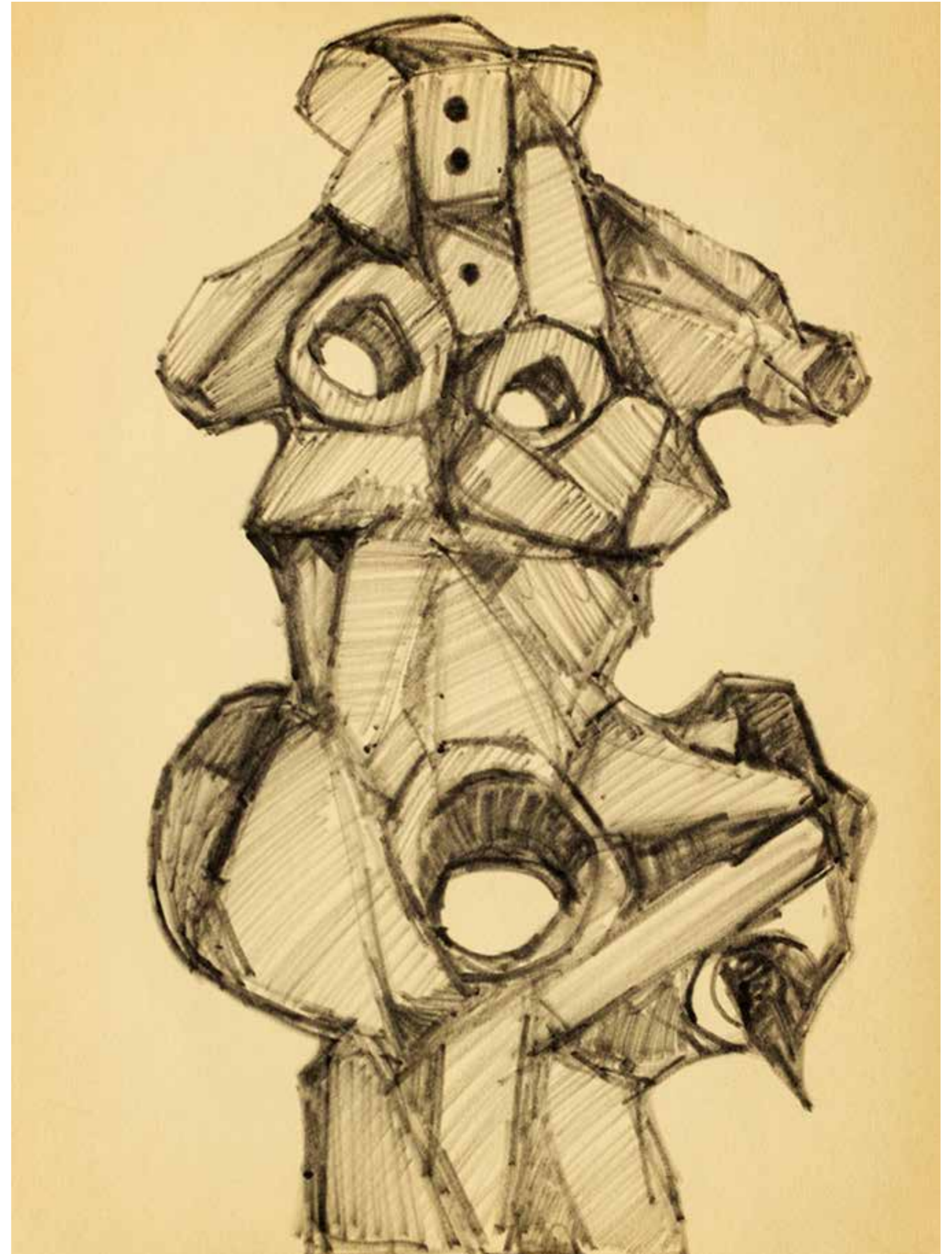
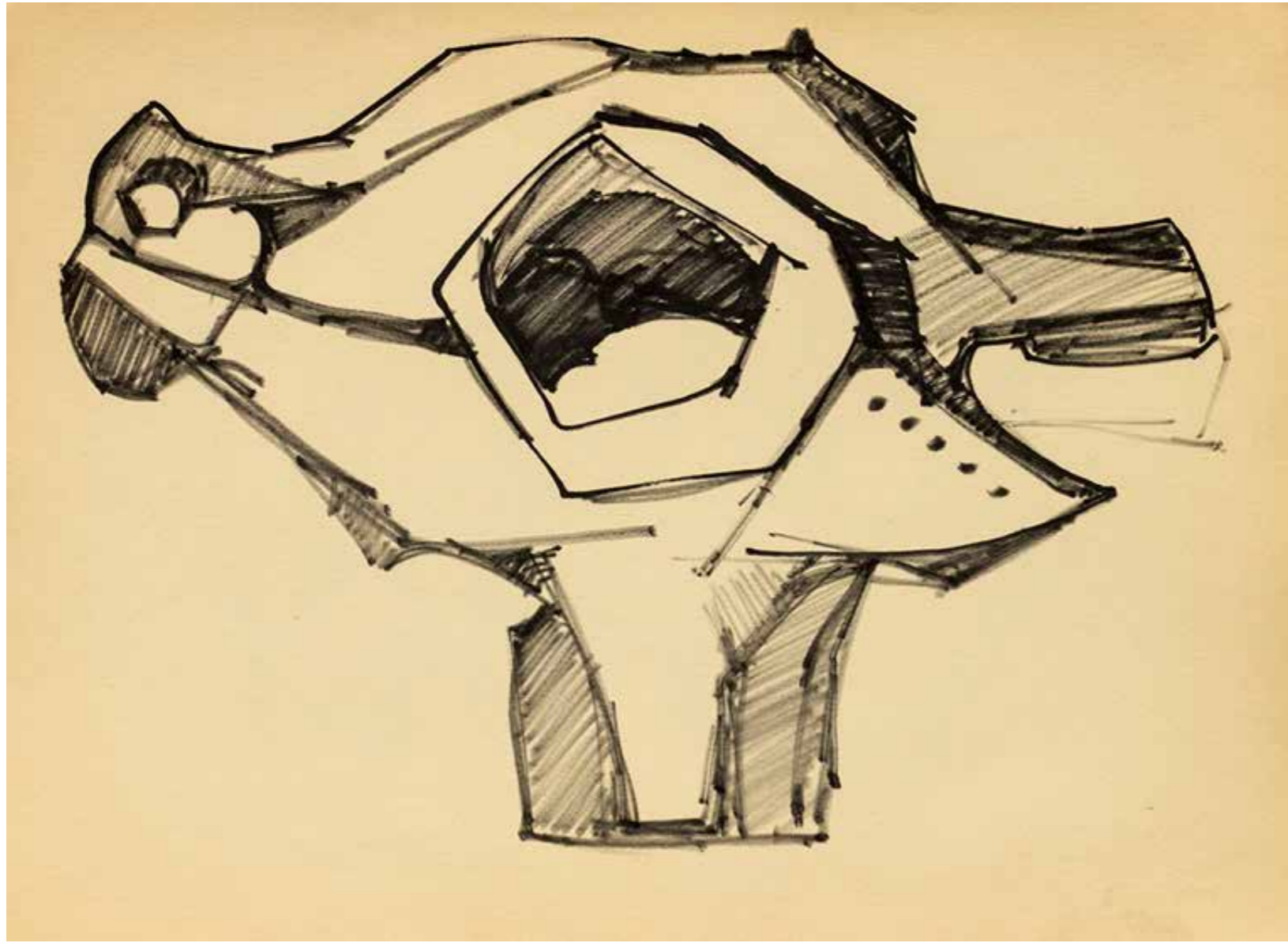
الفنان سعد الطائي، تخطيط من عام 1980
مجموعة الابراهيمية، عمان.

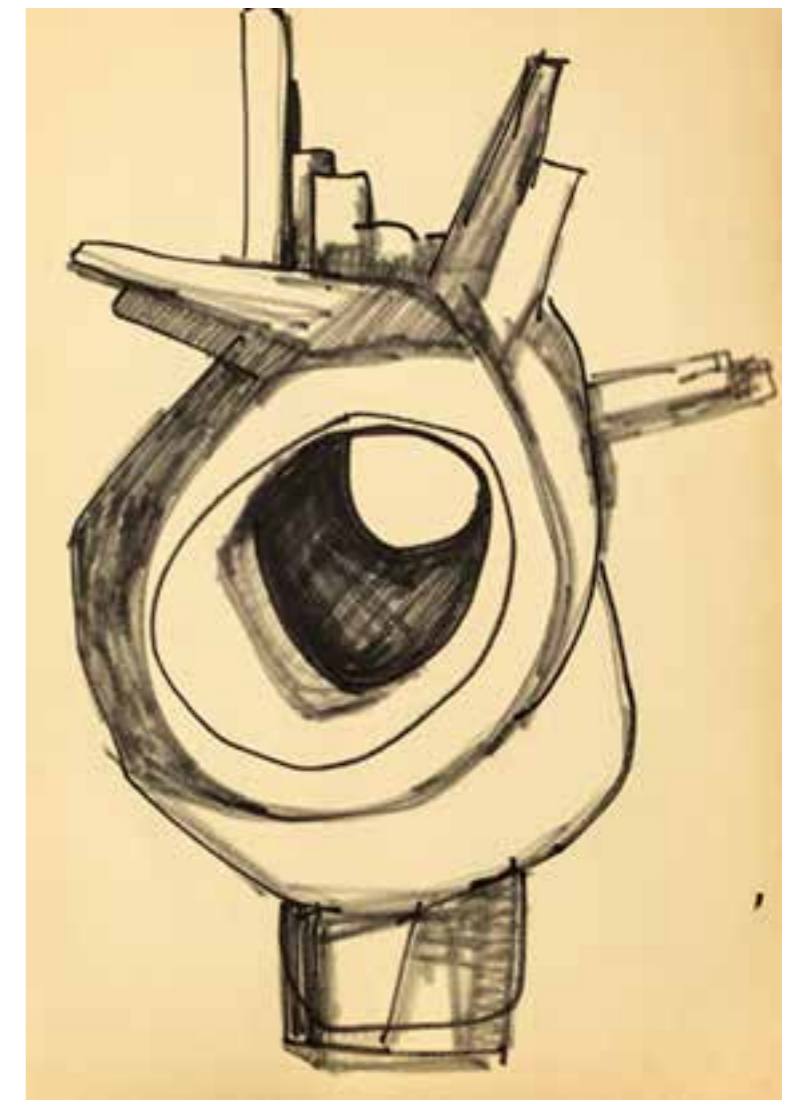
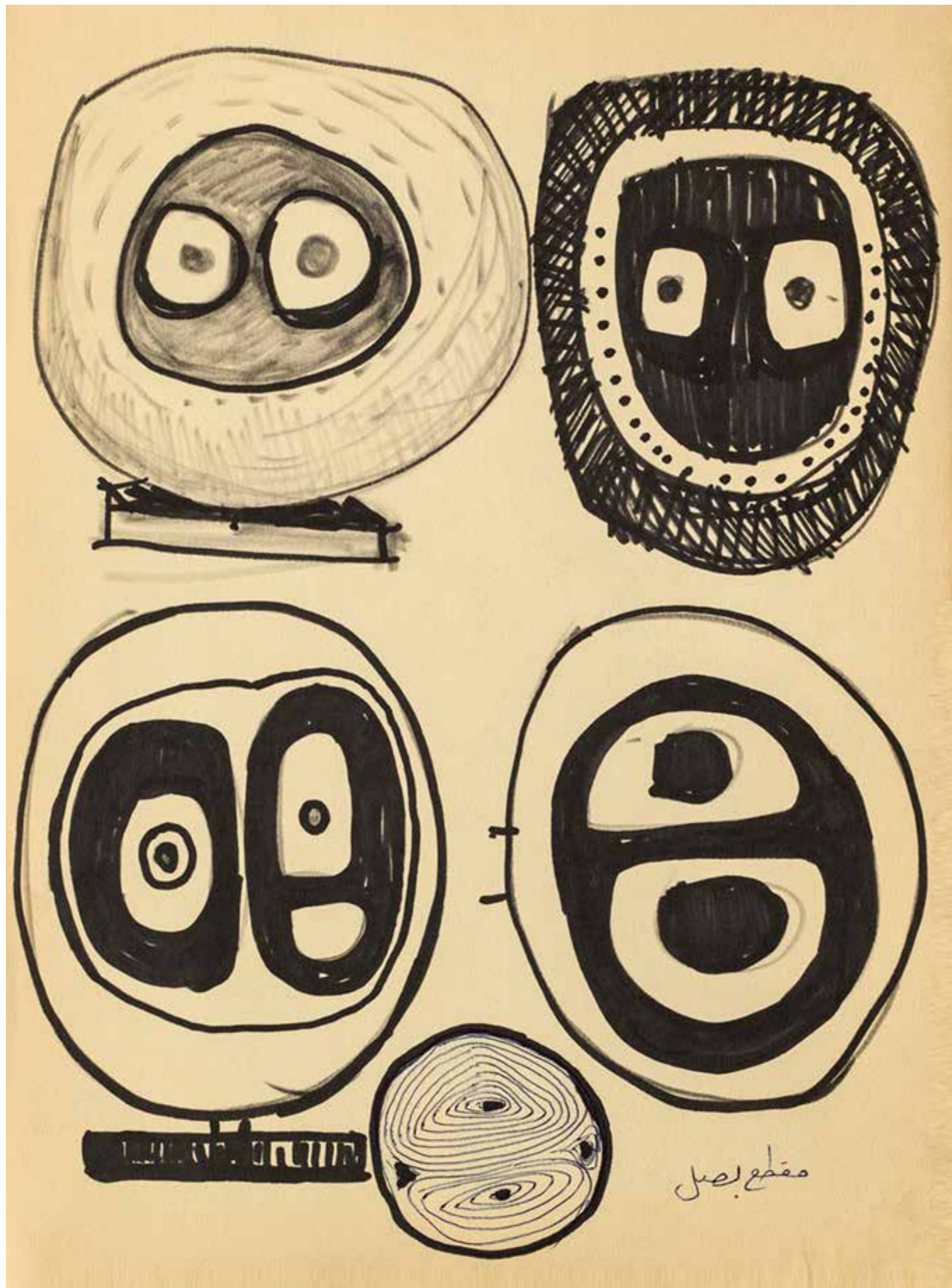
الفنان سعد الطائي، تخطيط من عام 1972
مجموعة الابراهيمية، عمان

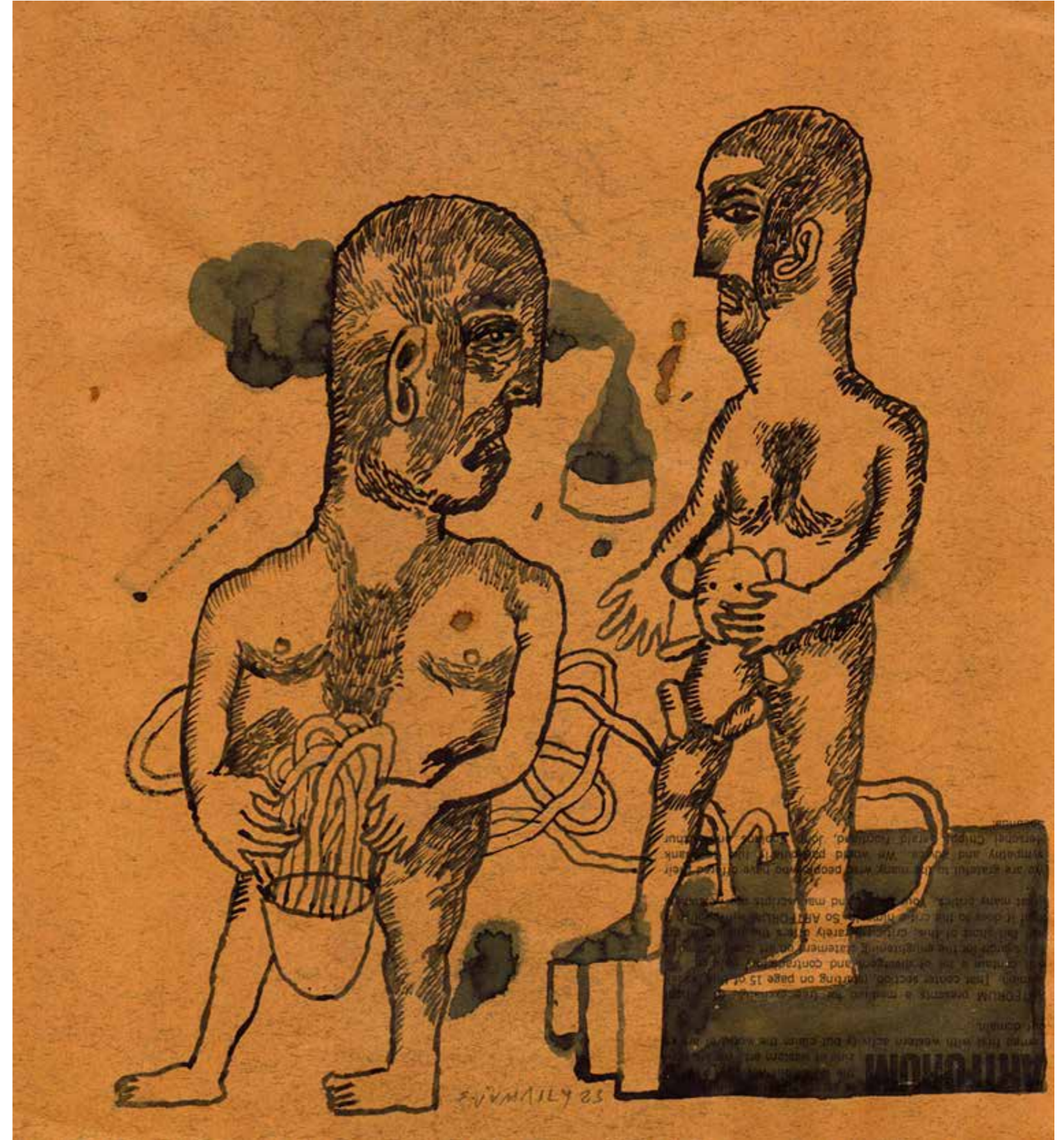


سعد الطائي
١٩٨٠









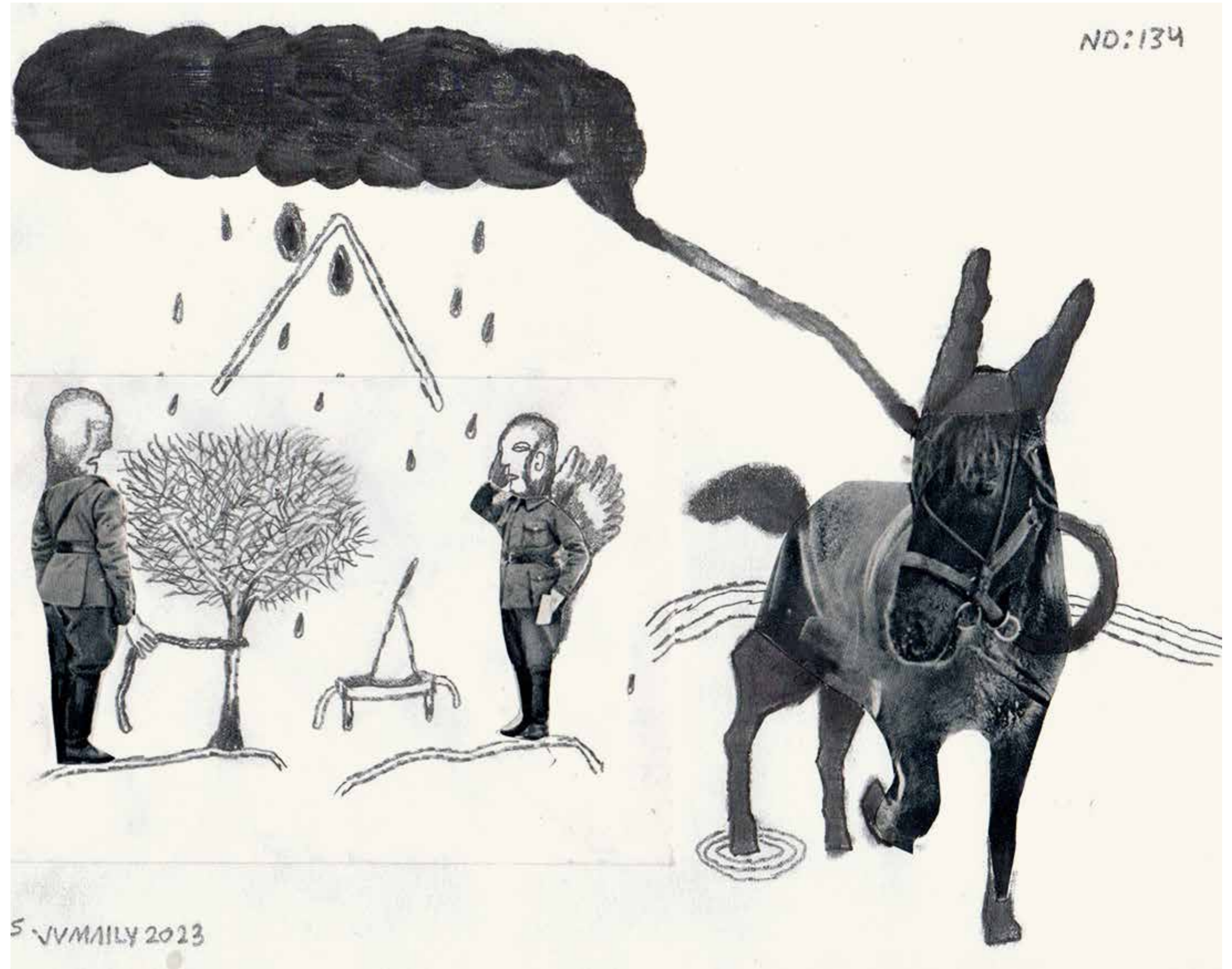


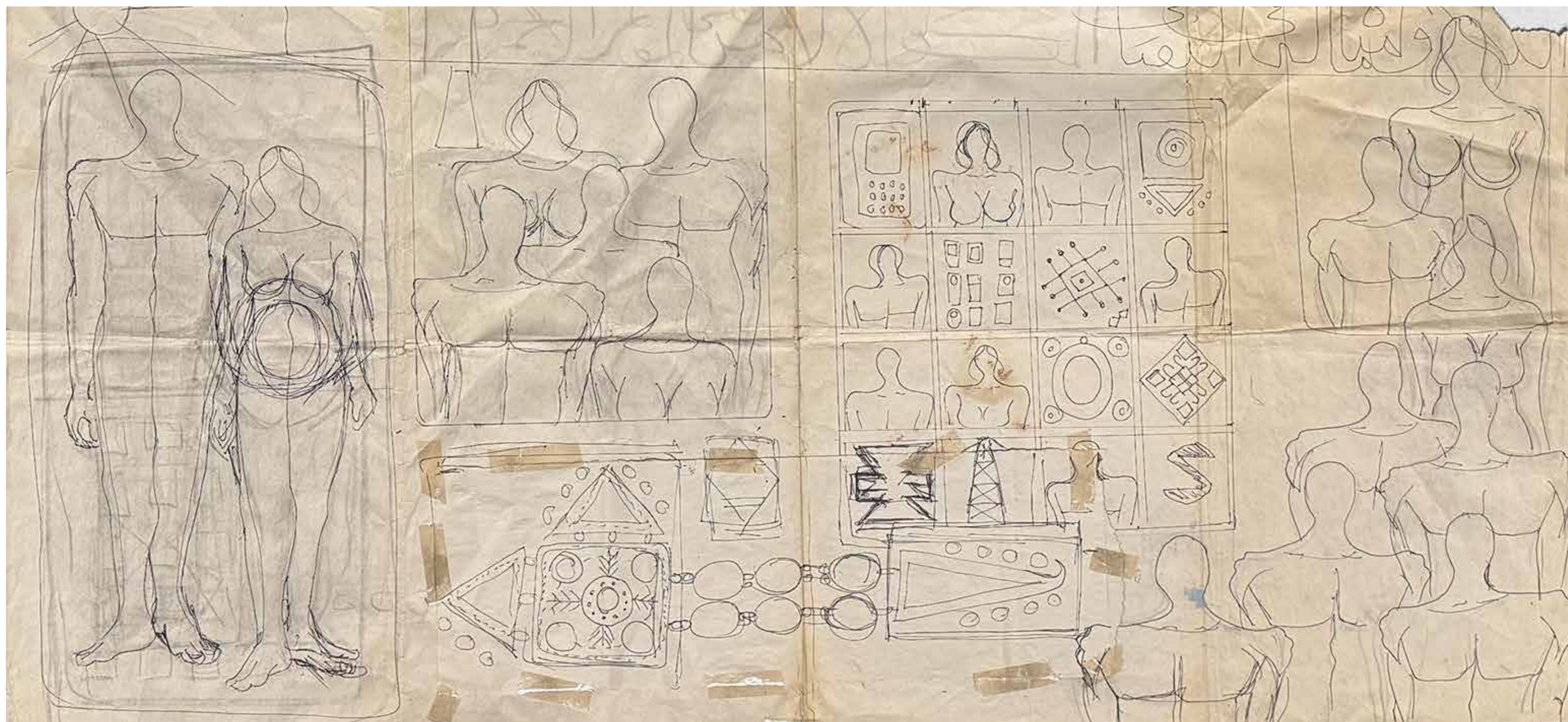
الفنان صدام الجميلي، تخطيط من عام 2022
مجموعة الفنان

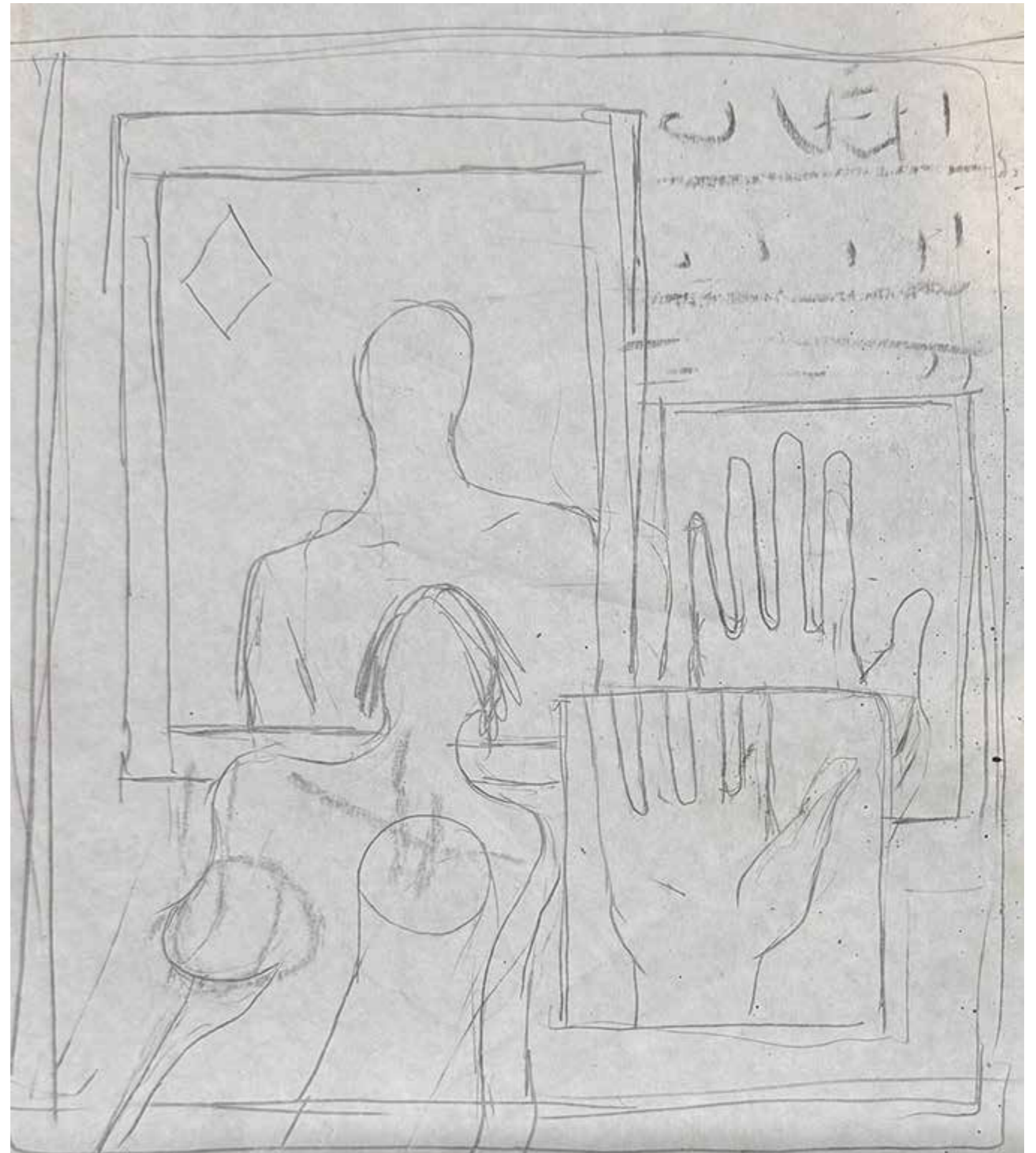
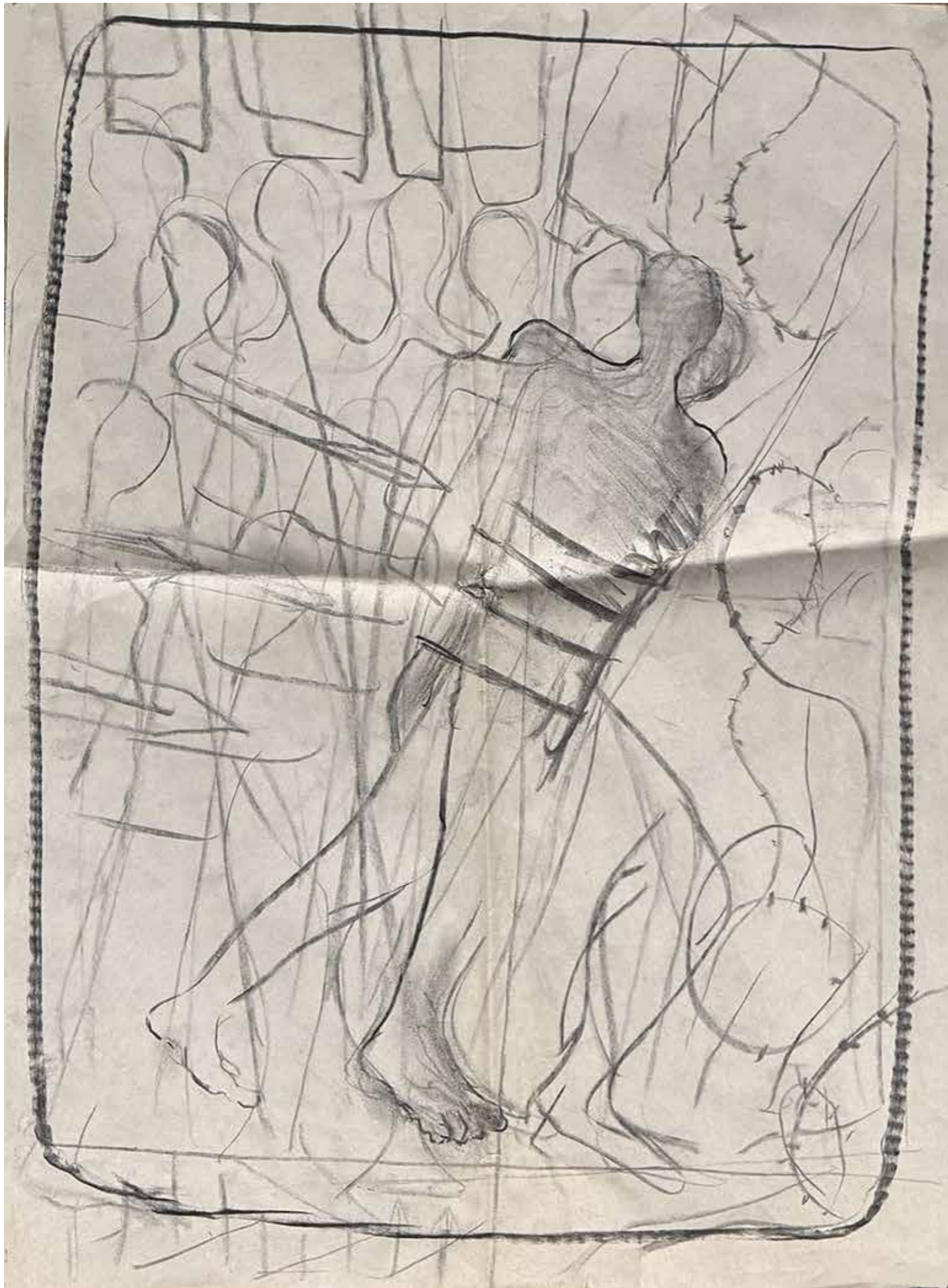


الفنان صدام الجميلي، تخطيط من عام 2023
مجموعة الفنان.

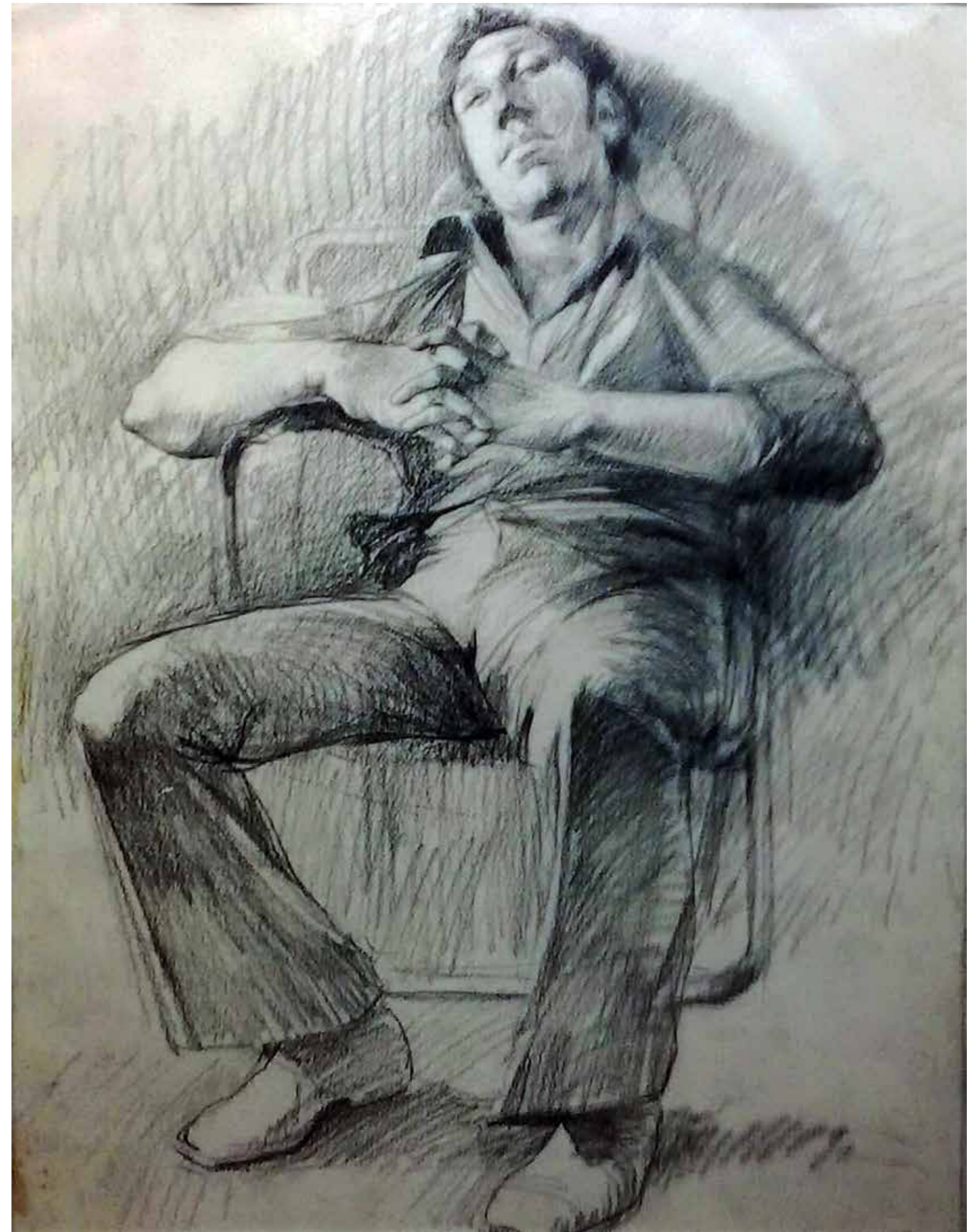
الفنان صدام الجميلي، تخطيط من عام 2025
مجموعة الفنان







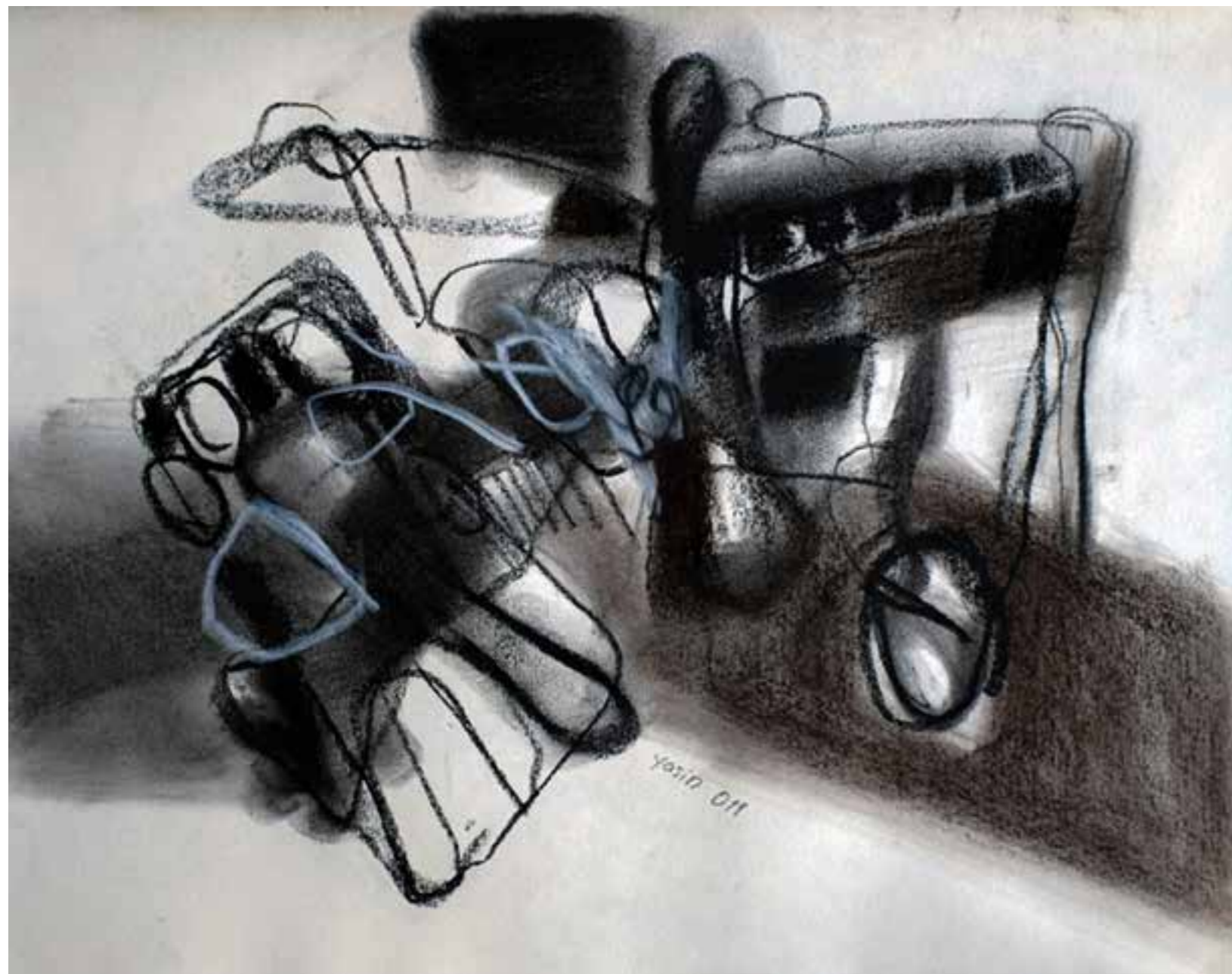


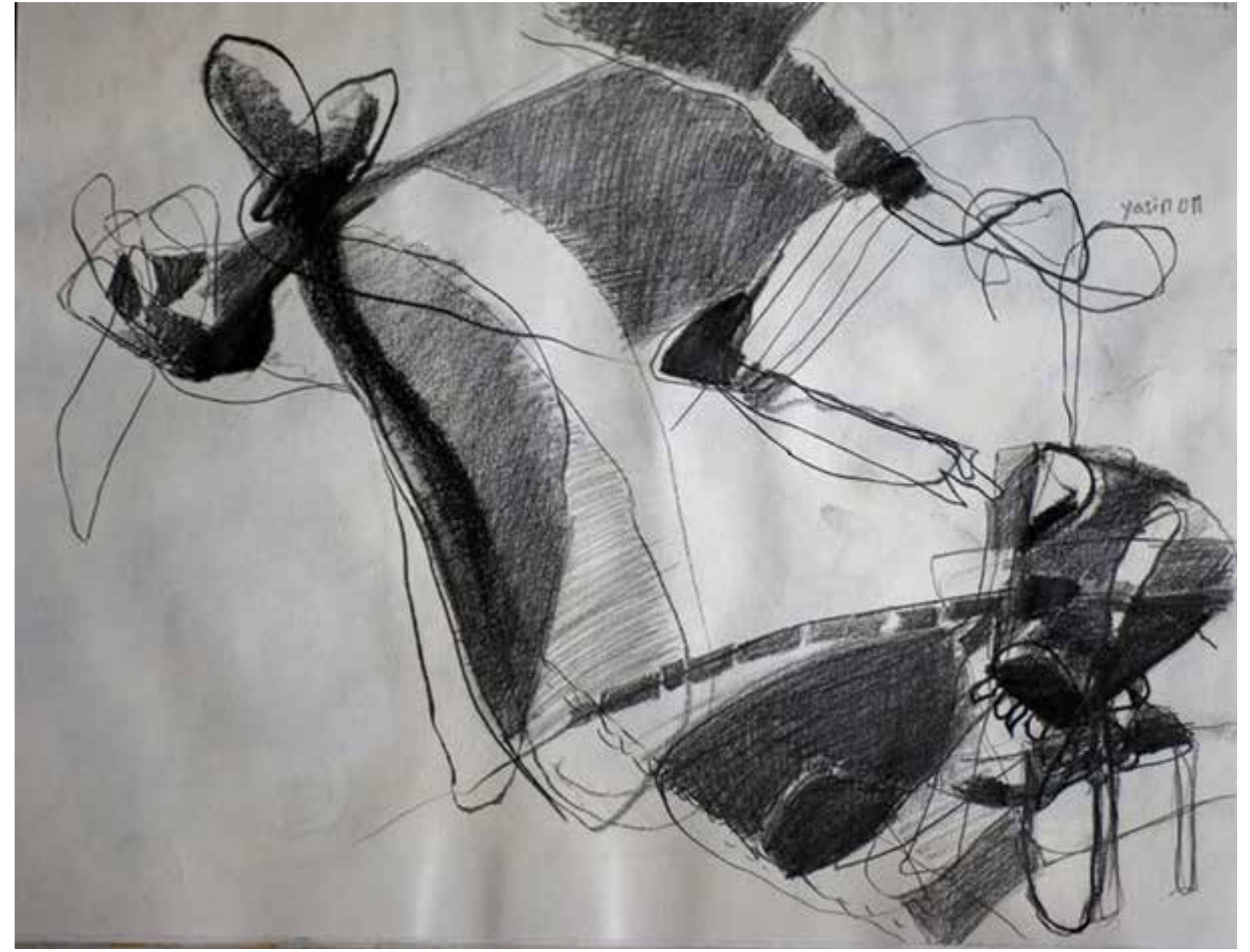
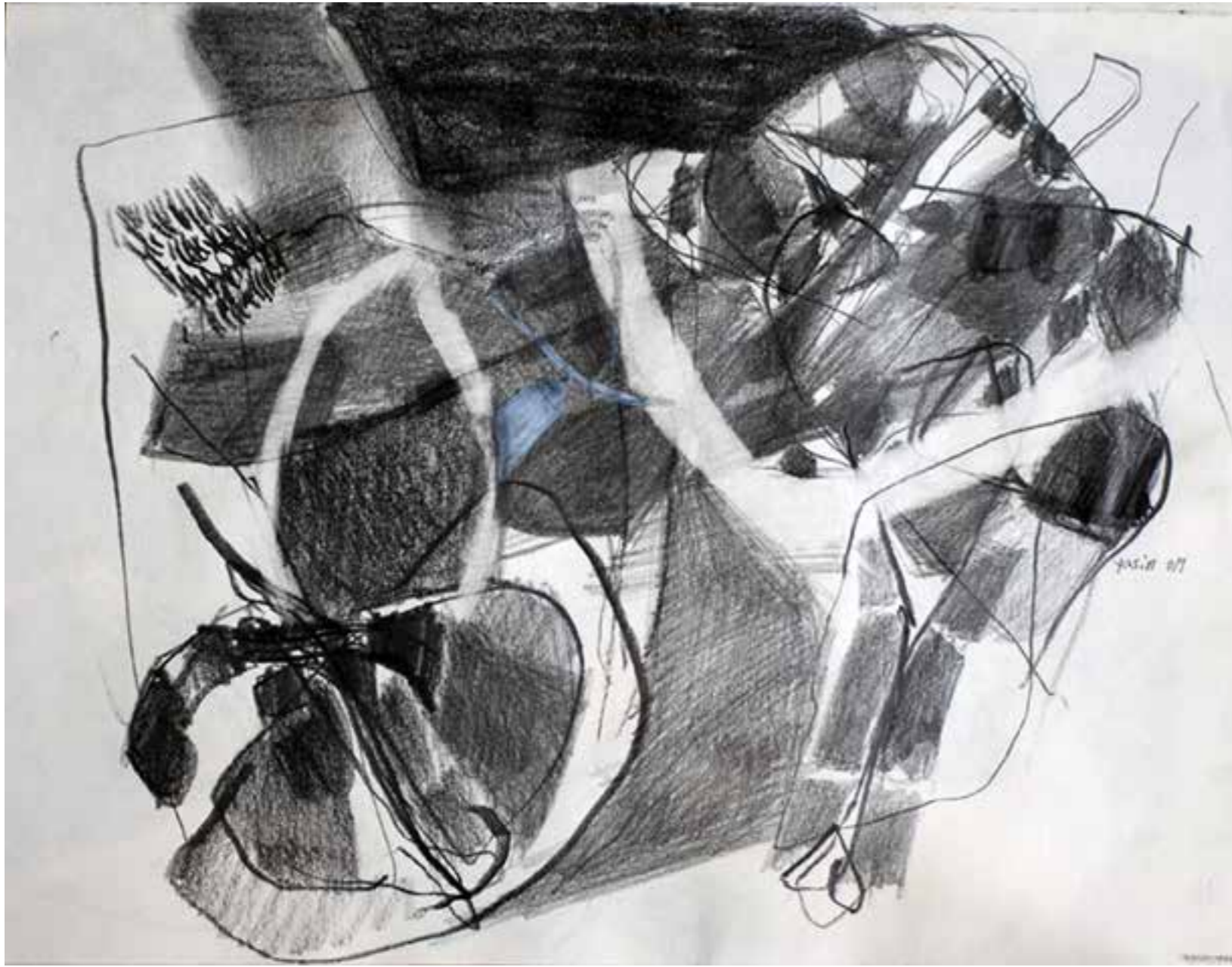


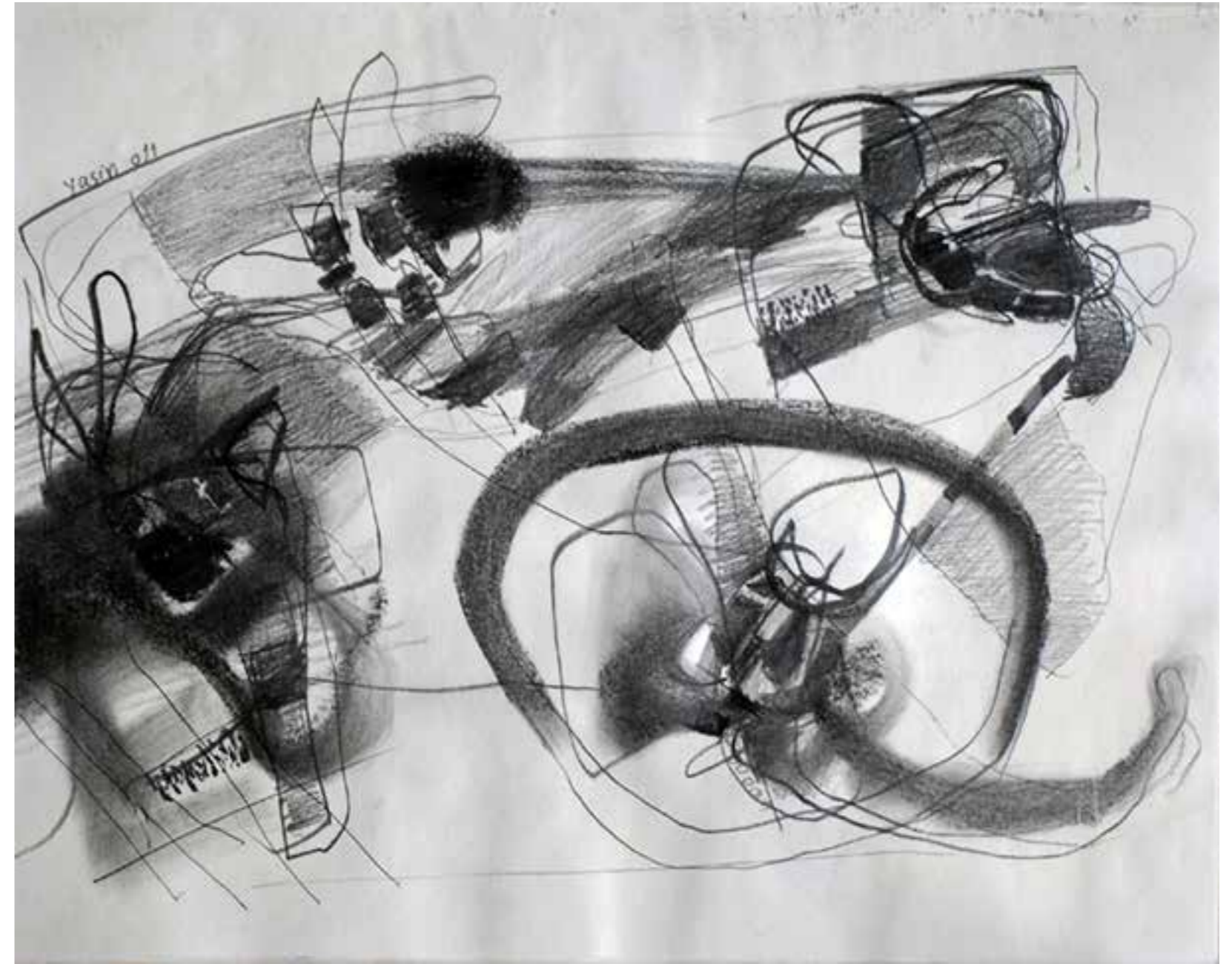


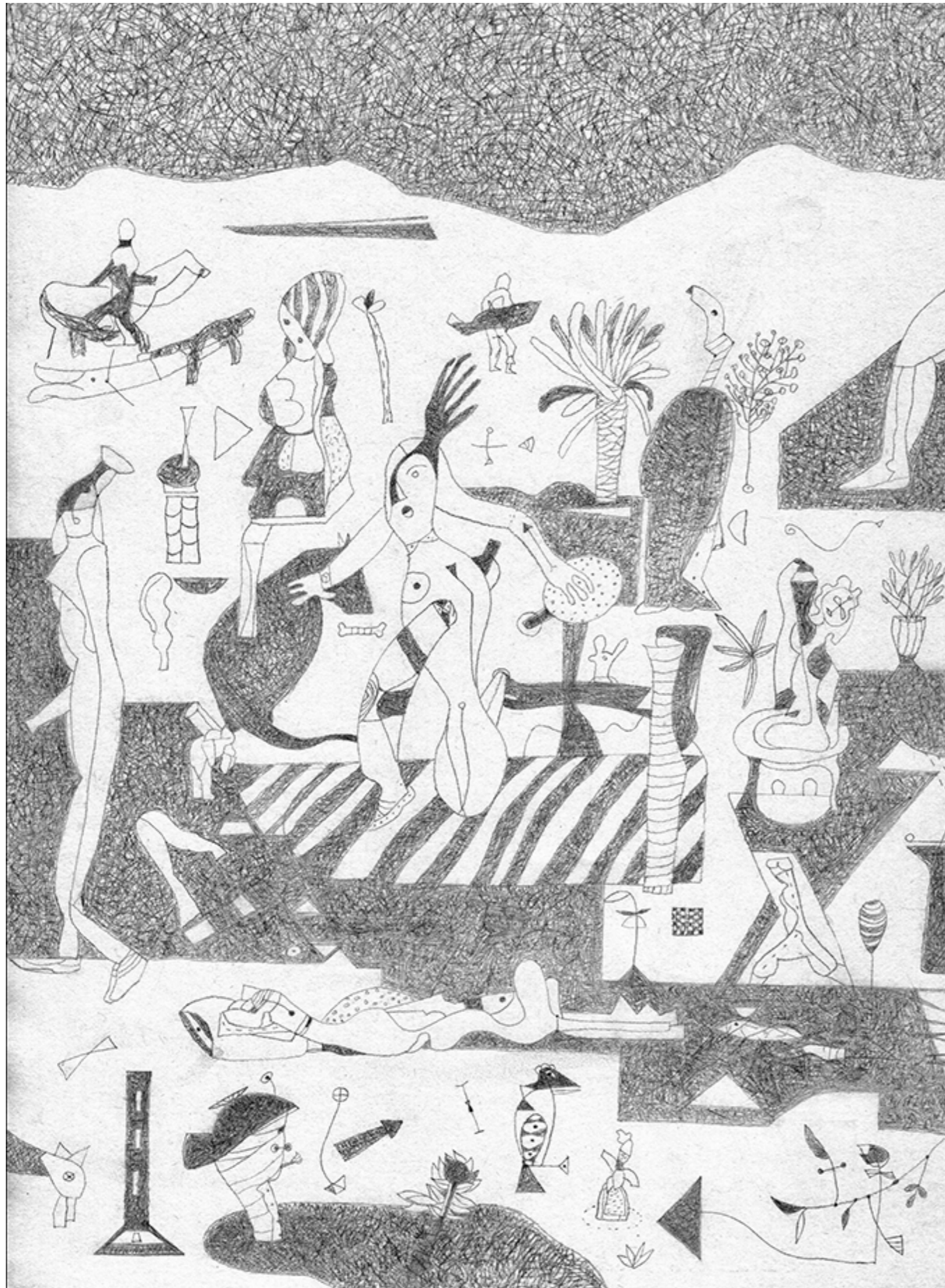
ياسين عطية

الفنان ياسين عطية، تخطيطات من سنوات مختلفة. مجموعة عائلة الفنان.



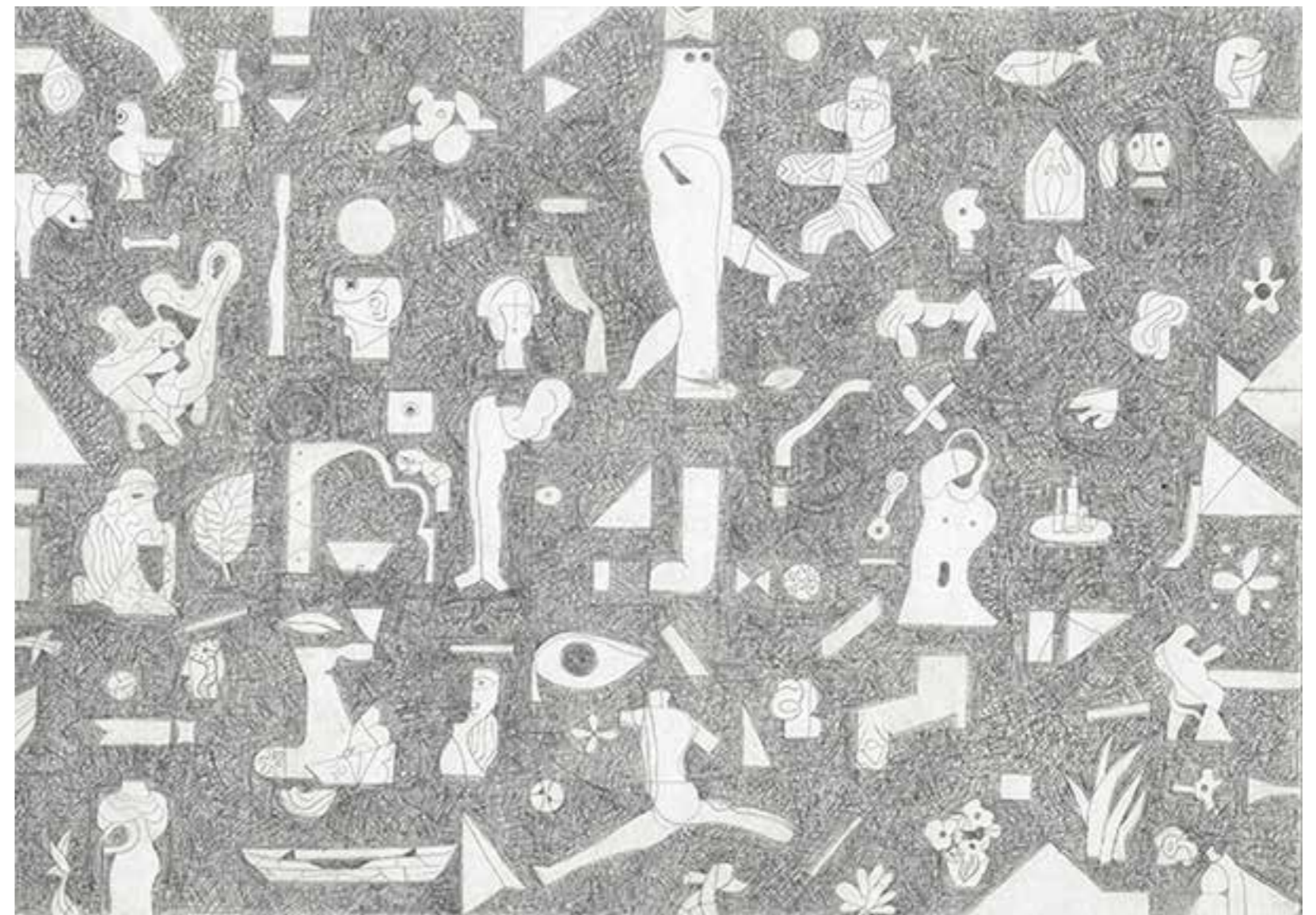






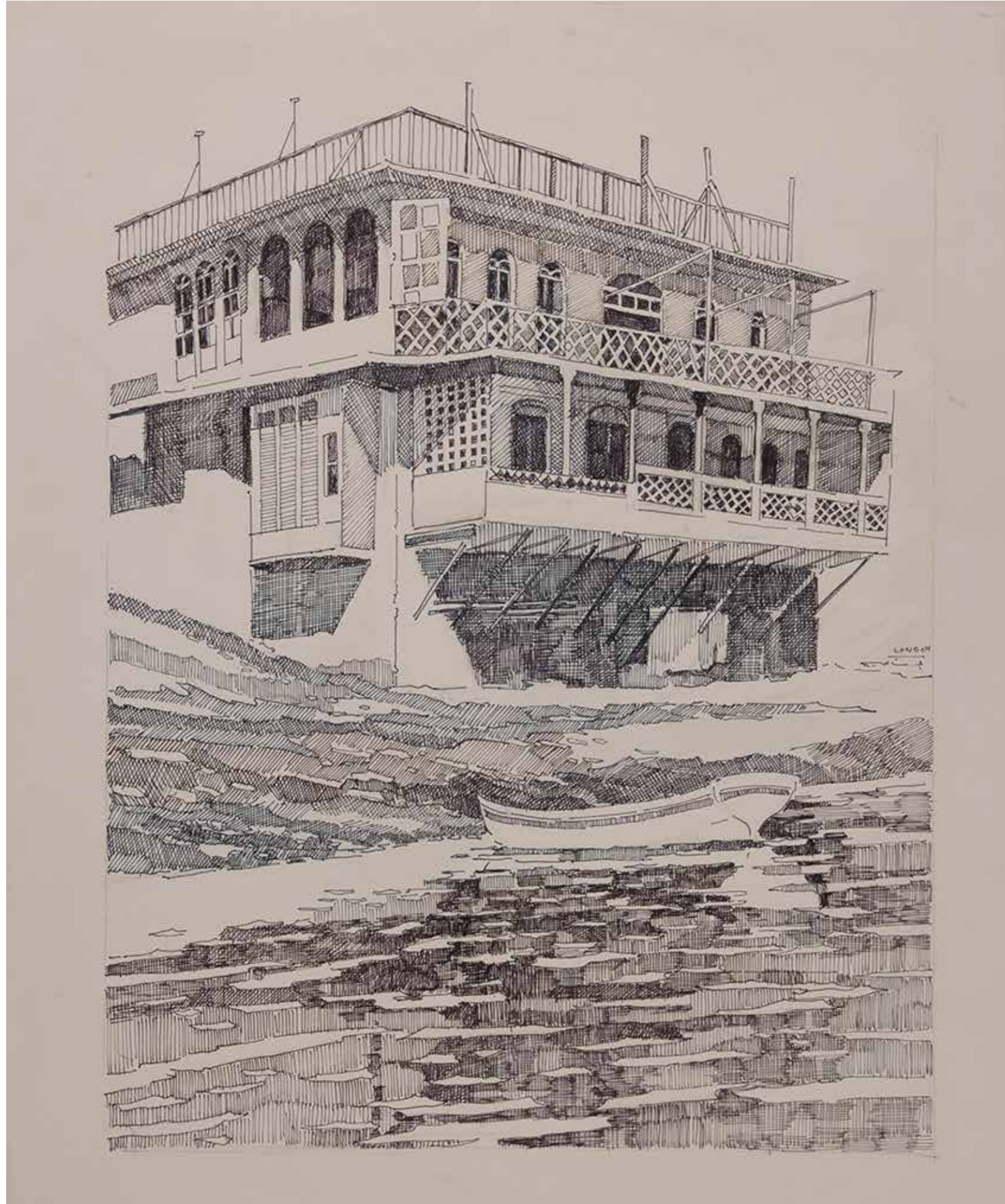
ياسين وامي

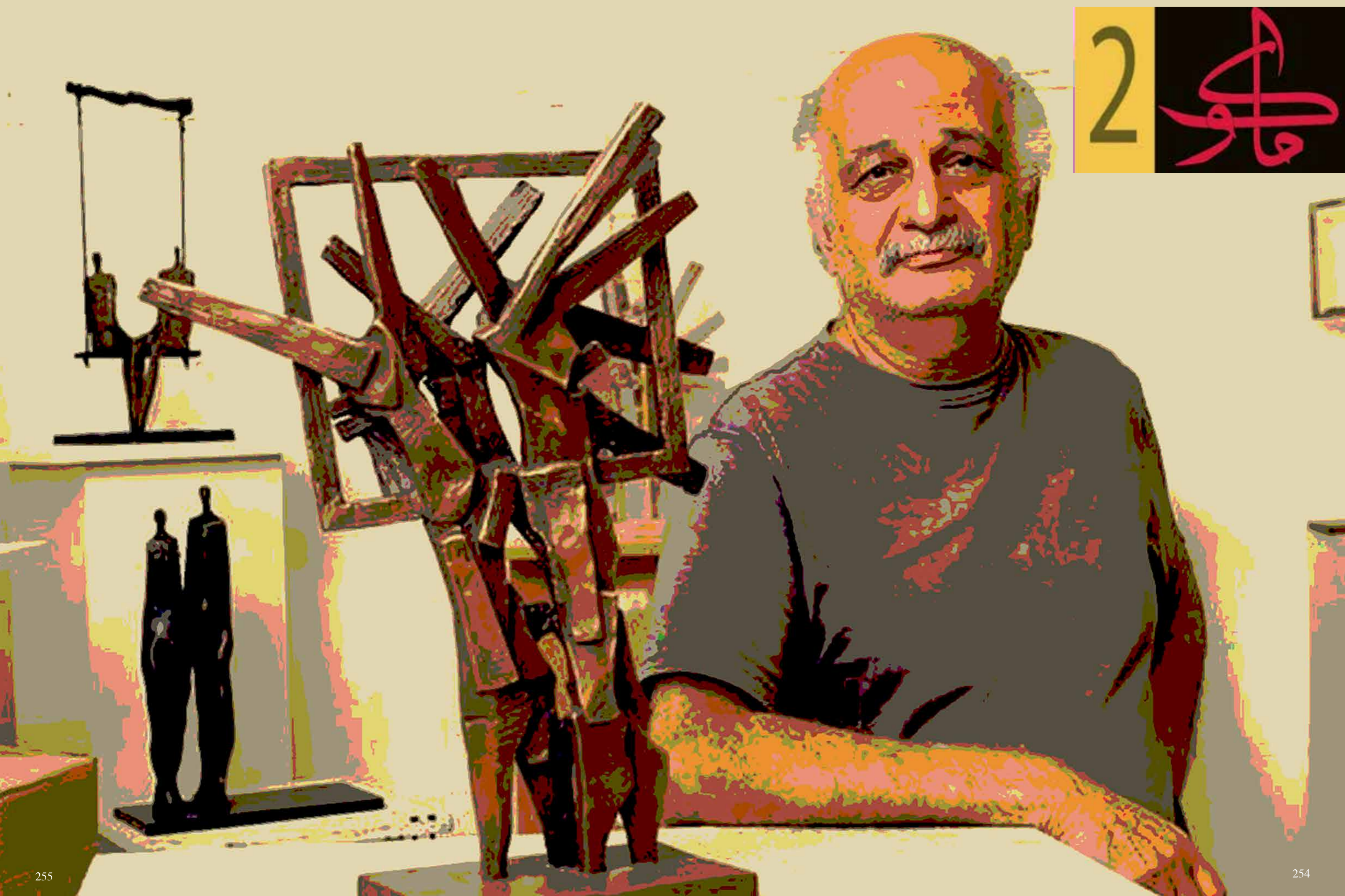
الفنان ياسين وامي، تخطيطات من سنوات
مختلفة، مجموعة الفنان.











مكي حسين

من تماثيل الأسس إلى فضاء الحرية

عادل كامل

تجارب تداخلت فيها فنون المصق، والكرافيك، وأصداء التيارات العالمية، غير الأوروبية، كالمسيكية، باستخدام الخامات المختلفة، وبالدرجة الأولى: منح التعبير جسوراً نحو المتلقي العام، بدل محاكاة النماذج التقليدية، أو الواقعية بمعناها الفوتوغرافي، كي تظهر فعاليات ثقافية/ فنية، كأسبوع التضامن مع شيلي، وفلسطين، فضلاً عن قضايا تحرر الشعوب بوصفها موضوعات تخص حرية الإنسان، في بلدان مازالت منكوبة بتراث مظلم من مخلفات عصور فقدان الهوية الوطنية. وإذا كانت التأثيرات المباشرة - وغير المباشرة - للفكر اليساري، التقدمي، التحرري، قد بلورت ملامح هذا الجيل، فإن سمة التجديد ستعمل على صياغة مفهوم الفن الطبيعي، بعيداً عن كونه فناً مكملًا - أو ديكوراً - أو سياحياً حسب، بل يلتزم بإعادة النسيج بالحرية التي يتمتع بها الفنان، كمفكر، وليس التي تتحكم برؤاه، أو بأسلوبه. فعلى العكس من النزعة الجمالية الأحادية، التي طالما كانت تدفع بالفن نحو الحياد، غدا التفاعل العضوي للفنان، مع المتلقي، ومع فنه، لإعادة إحياء المسارات المتجذرة في فنون الحضارات القديمة، ليس في استنساخها، أو محاكاتها، بل في إعادة قراءاتها بما يمتلكه الفنان من أدوات معرفية لا يمكن عزلها عن المجتمع، البيئية، والعصر...

في هذه السنوات بدأت مجسمات مكي حسين تشكل حضورها، إلى جانب تجارب: إسماعيل فتاح/ طالب مكي/ اتحاد كريم/ جوشن إبراهيم/ سليم مهدي/ مقبل جرجيس/ خلود سيف فرحان، فضلاً عن نشاطات الرواد،

أو شيخوختها، فضلاً عن تأزم الاشتراكية السوفيتية، وبزوغ عصر (التقنية) بوصفها أيديولوجيا للمستقبل - وتجدد (الرأسمالية) بمشروعات عابرة للقارات، وظهور الشركات المتعددة الجنسيات، وسيادتها وفرض نفوذها بصياغة نظام: حرية السوق... الخ وهي أحداث لم يكن باستطاعة (المتقن/ الفنان/ أو المواطن العادي) أن يمسك بمساراتها، وتعقيداتها، أو يفك ألغازها، ولكن هذا لم يمنع الكثير من المواهب أن تحافظ على (هويتها) إزاء الخلخلة، وتداخل التيارات، حد ظهور (العنف) كواجهة للنضال التحرري، وهذه كلها أسهمت في بلورة فكر جيل مكي حسين، وأثرت فيه، ومنحت الفنان نزعة صريحة للتمرد على الأساليب التقليدية، من أجل بلورة اتجاهات تمثل عصرها، أو بما دعاه غوته: روح العصر. لم تكن سنوات الستينات امتداداً لحقبة الرواد، إلا بوصفها الامتداد المغاير/ المضاد/ والمكمل لها، خاصة بعد حزيران 1967، كي يشكل عقد الستينات، فرصة للشك، والتشوش، والتجريب، في إطار البحث عن حلول تكمل مشروعات التحديث التي بدأت منذ ثلاثينات القرن الماضي، وفي شتى الحقول، ومنها الفن، والنحت تحديداً.

ظهرت جماعة المجددين، الرؤيا الجديدة، كما ظهرت أسماء شابة واعدة لم تكن تعمل على تحويل الفن إلى (سلعة) أو مشروعاً أحادياً للفن، بل عملت على عدم تجزئة الرؤية، وتأسيس علاقة حيوية بين الفن والمجتمع، من ناحية، ومنح الفن مكانته في التحولات، كعلامة طبيعية، من ناحية ثانية. وهكذا نشأت

[1] عند حافات الرواد

لم يصبح مكي حسين، نحاتاً موهوباً، مرهفاً، ومنشغلاً بالبحريات، والجماليات، وحده خارج وطنه، الذي ولد فيه، بل هناك سلاسل من الهجرات المنضمة، ترجع إلى حقبة الاحتلال البريطاني. بعد الحرب العالمية الأولى - ووجود مناهل للعراقيين، خارج وطنهم، بدل تعرضهم لفقدان المواطنة، أو الحياة أصلاً، ثم الهجرات المتعاقبة، بعد 1958، وعلى نحو أوضح، بعد عام 1963، والهجرات التي أكملت إعادة رسم خرائط العالم الجيو - سياسية، خلال الخمسين سنة الأخيرة، وهي هجرات اضطرارية، ليس طلباً (للعلم)، بل لتتفكك الهواة، بعد أن صار نادراً في وطنهم. على أن الفترة التي نشأ فيها مكي حسين، ودرس الفن، وعرض أولى تجاربه النحتية، في ستينيات القرن الماضي، كانت بمثابة تكملة/ تنمة - برود أفعالها - لجيل الرواد، ممثلاً بيزوغ ثلاث جماعات فنية سرعان ما تحولت إلى مشاغل أتاحت لبلورة تقاليد فنية نتذكرها - بعد أكثر من ستين عاماً - بحنين، وآسف إنها تكاد تغيب، وتتدثر، وإنها لم تعد حاضرة إزاء مفاهيم التحديث، والحداثة، بعد أن تحول الوطن إلى منفى، أو سرداب لحفظ ما تبقى من المخلوقات البشرية. (1)

ففي سنوات الستينات - محلياً وعربياً وعالمياً - كان المشهد يغلي؛ من الثورة الطلابية في فرنسا إلى الثورة الثقافية في الصين، ومن الكفاح المسلح في كوبا وأمريكا اللاتينية إلى أرجاء العالم، وهي الحقبة التي كانت فيها (الحداثة) الأوروبية قد بلغت ذروتها،

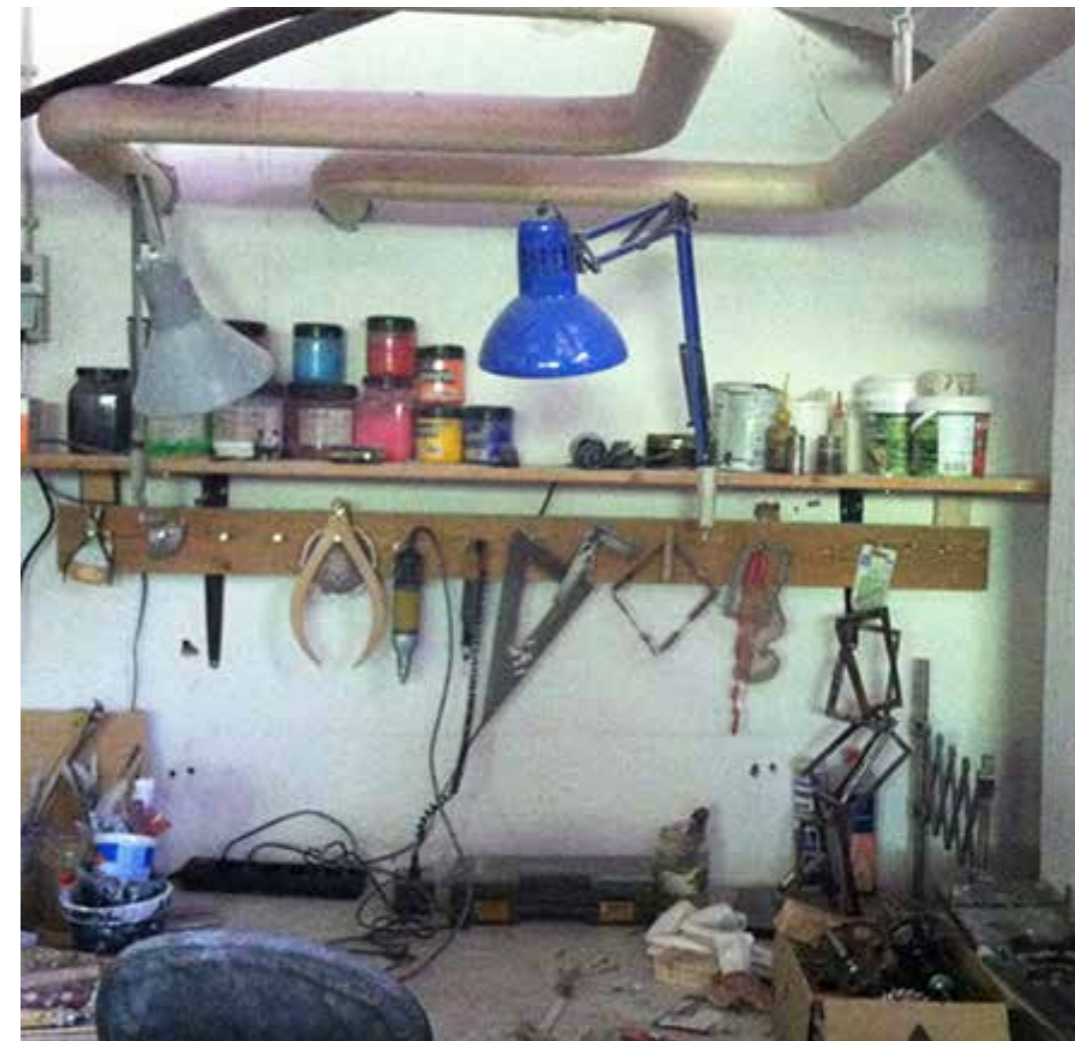




جانب من ستوديو الفنان مكي حسين في ألمانيا

أن خامة (البرونز) ستذكرنا بنموذج (العجلة) السومرية، ويقنع الإمبراطور سرجون، في أكد، حيث الإنسان بنزعة اللاواعية للطيران، استمد احد أسس (التحديث) في عالم تزداد مصائر كائناته تعقيداً ومساوية. فإذا كانت الحدائة الأوربية، قد بلغت ذروتها، بتدشين زمن الحرب الباردة، وإعادة رسم خرائط العالم، فإن عالم ما بعد (الحدائة) لم يكن ليؤثر في مسار شعوب مازالت تترجح تحت أوزار عهود طويلة من فقدان الحرية والاستقلال. شعوب لا تنتج إلا قهرها، بعناد تنتهك فيه مصائر كل من يعمل على دحض الرداءة، أو الخلاص منها. فتوهجات، صخب، والتباسات العقد الستيني التي لم تدم طويلاً، ستترك أثراً يسمح للحفاظ على استقلالية (الفن) بأداء دوره الطبيعي. (5)

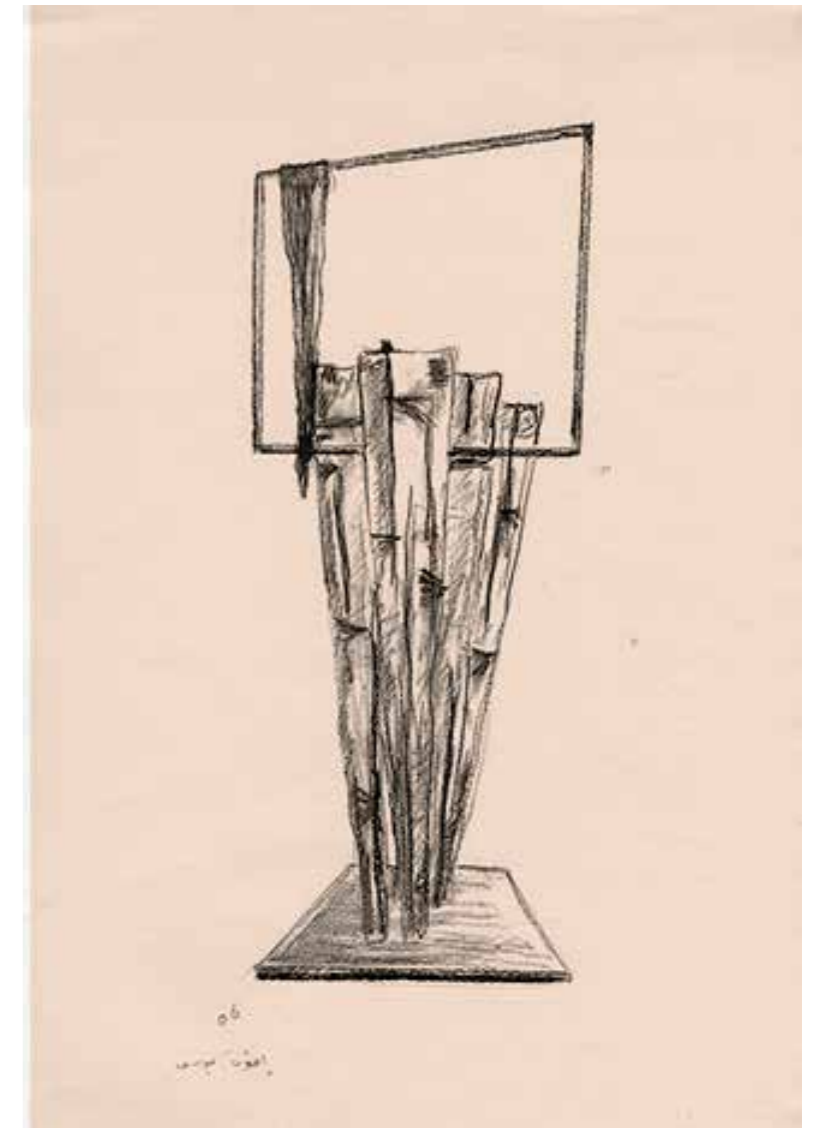
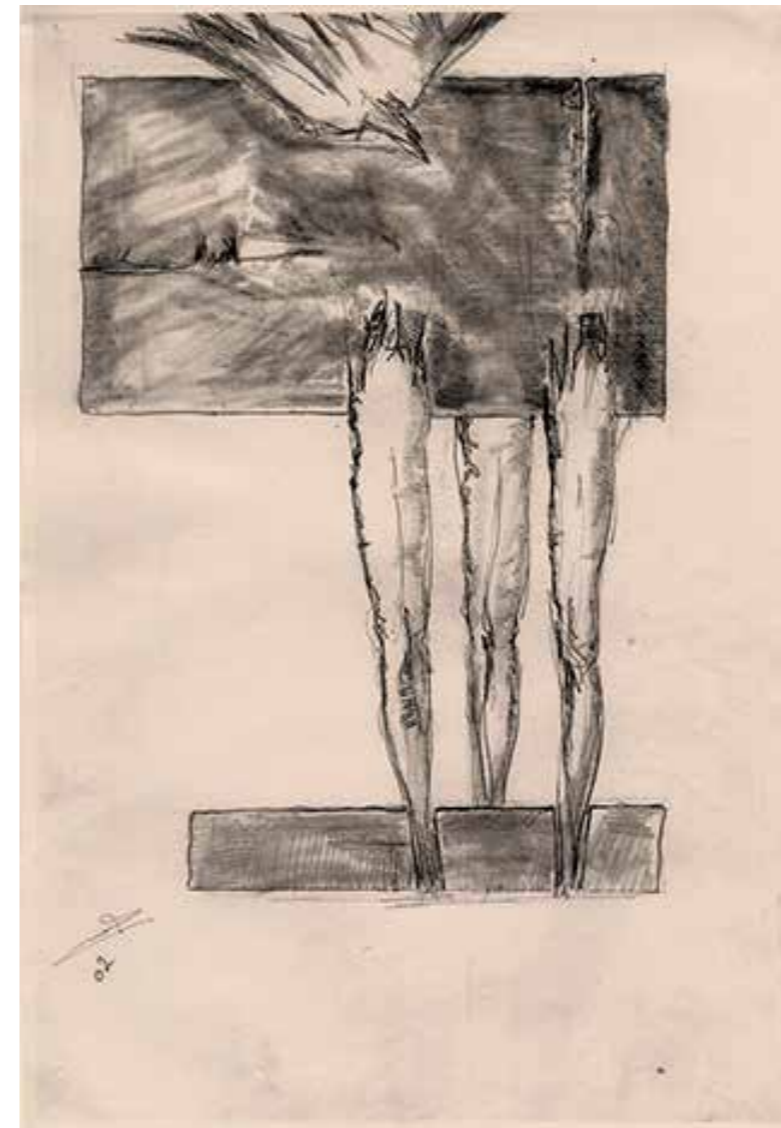
طويلة من الظلمات - سمحت له أن يحفر في هذه العلاقة، ويعمل على تطوير مشروع الفن الحديث، وطنياً. (4) ولعل أول تمثال برونزي أنجزه، قبل أن ينشغل في اختيار (المربع) (القيد) هو تمثال الرجل صاحب الجناح، يسمح للماضي أن يمتد، أو بالأحرى أن لا يموت أو يغيب، وفي الوقت نفسه، أن لا يسمح للحاضر بالارتداد. فالحرية - هنا - شبيهة بالضوء والجاذبية والطاقة - ترق للسامي بالدرجة الأولى. هذا الجسم - الشبيه بنماذج نحتية لا تحصى في النحت العالمي أيضاً - تلخص رؤيته للدور الذي يؤديه الفن في عقد الستينات من القرن العشرين - نموذجاً لتمثيل بوابات المدن، الساحات، والأختام، ولتمثيل الآلهة إنانا/ الأم - صحيح أنه لم ينجز بالحجر أو بالخشب، إلا



بصورة عامة، وتمسكهم بأكثر الصياغات إقناعاً: ديالكتيك المخيال بالذاكرة، أو المعاصرة بالموروث، كما في تجارب محمد الحسني، عبد الجبار البناء، صالح القرعة غولي، عبد الرحمن الكيلاني، ميران السعدي... الخ، لتشكل هذه السنوات، روحاً حية للمغامرة، كما وصفها الشاعر فاضل العزاوي في كتابه «الروح الحية». (2)

[2] مخفيات بأناقها المتجددة

لم يقم مكي حسين بقراءة كنوز وادي الرافدين، بدءاً بتمثيل الأسس، والأختام، وتمثيل بوابات المدن، والآلهة فحسب، بل اشغلت على استنطاقها لتتبع مساراتها الداخلية، المخبية، وقدراتها على منح (التعبير) المكانية ذاتها للفنون المتكاملة. فلم يعزل النحت عن حقائق التقدم (العلمي) لتلك المجتمعات عند فجر السلالات في سومر، مع اختراع الكتابة، نظام الري، سبك المعادن، التعليم، الطب، الفلك، مجلس الشيوخ بجوار مجلس الشباب، وحقوق المرأة... الخ،* كما ذكرها صموئيل كريمر بتدشينات مبكرة للحضارة العراقية، ولها أسبقية، مقارنة بما كانت تنتجه الحضارات الأولى، قبل ستة آلاف عام. فلقد وجد مكي حسين نفسه يتلقى المعارف في المتحف العراقي - ذاكرته الجمعية - كي يواصل إكمال مشروعات جيل الرواد: جواد سليم ومحمد الحسني وخالد الرحال والكيلاني. (3) فالنحت لم يكن يؤدي دوراً فورياً، كما تؤديه الأصوات، الشعارات، والمؤثرات الأخرى، بل هو الأساس الذي بنيت عليه أصول: البيت/ المصنع/ والمعد. فقد أدرك إن (الكتلة) - كالضرورات التي قادت السومري إلى بلورة نظام العدد/ الحساب، وإلى الزمن بدراسة حركة الكواكب - ما هي إلا تضافر روافد انصهرت لتشكل مفهوماً دنيوياً - روحياً بدرجة لا يمكن فصلهما عن البعض. فتمثيل الأسس ستتحول لديه إلى الرابط - الجسر - بين الأرض والسماء، بين الحاضر - المستقبل، لأن هذه الجسور تمنح الحركة ديناميتها الاجتماعية/ المعرفية في نهاية المطاف. ومع إن مكي حسين اعتنى بدراسة الخامات، إلا أنه قبل ذلك تلمس اللغز (الجمالي/ الروحي) لدور المجسمات/ مع المعمار، في بناء النظام الاجتماعي المتكامل، والموحد. مثلما تعلم أن الرؤية الذاتية هي مسار دقيق للحرية الإبداعية بشروطها التاريخية - المادية - وما تمثله من قيم رمزية هي جزء من المعتقد العام لتلك المجتمعات. فالسنوات التي أبصر فيها النور - بعد قرون



الفنان مكي حسين، تخطيط

الفنان مكي حسين «ابناء وطن»، 2007، برونز،
55 x.32 x 17

والأفكار، فانه سيحافظ على ديمومة غير قابلة للدحض: استغاثات اللوعة البشرية بين القهر والانعقاد، بين الجبر والحرية، بين العقل والفضوى، بين الحوار وتكميم الأفواه، بين النظام والعشوائية المنتهكة لكل أشكال الإبداع، عدا التدمير، وبين العدالة والقهر.

[3] الذاتي. موضوعاً

إذا لم يكن قسم (ابقراط) اعترافاً بتأجيل الموت، ومد الجسد بوسائل تساعد على البقاء، لفترة أطول، فلا مجال لتأويل القسم بالرضوخ لعبودية الحياة: فترة إضافية، باستمراء عذابها، وقهرها، ولكن عندما تتبني مؤسسات كبرى، وذات تاريخ عريق، على قهر (الجسد) (الإنسان)، حتى إن الضحية، في دفاعه عن حرته، يسهم بتعزيز آليات عمل تقسم العالم إلى ما فوق الطغاة - وإلى ما تحت العبيد، فإن المصير يغدو ملتبساً، وأكثر غموضاً.

فهل (الذاتي) - بيولوجياً - لن يعزل عن الذاتي (ثقافياً/ إنسانياً) أو (جمالياً). أم أنه لا توجد إنسانية، في الأصل، من غير قهر عوامل القهر؟ كانت السنوات التي درس مكي حسين الفن

ظهرت منحوتاته المبكرة المعنية بدراسة العلاقة بين المربع - والإنسان، متجاوزة المعنى الأحادي للتأويل، ولكن بإيحاء يبلور المجال الدينامي لعلاقة الإنسان - بالحياة. فالمربع قد يعني: التاريخ - وقد يرمز للقدر - أو للسلطة، أو للموت، أو لغياب شروط الحياة الأساسية.. الخ، إلا أن العلاقة ستلقي المزيد من الضوء على مفهوم (الصراع) و (الحركة) ومنح النحت مكانته - الأولى في حضارة وادي الرافدين وفي الحضارات الأخرى - بوصفه لا يعمل عمل (الأصوات) أو (الشعارات)، بل أبعد منها، وأكثر حفاً في الأعماق.

إذا كان الفيلسوف الألماني (مارتن هايدغر) قد قال إن الشعر هو ما يبقى، فإننا إزاء ديمومة ليست مغايرة للشعر: الزمن/ الضوء، الجاذبية أو المديات أو المجالات الأبعد... الخ وقد وجدت علاماتها مجتمعة في النحت، بل في النحت لأنه - تاريخياً - أقدم تحد للزائل - وأقدم كفاً في مواجهة الغياب.

ف عندما يمتلك النص النحتي - حتى الرسمي منه كما في رليف اللبوة الجريحة في العصر الآشوري، الذي لفت انتباه جواد سليم ذاكراً كم من الرهافة والإنسانية فيه - قدرة تنصيص، أو احتواء، أو صهر، أكثر الأسئلة



الفنان مكي حسين «رجل وعالمه»، 2016، برونز،
51 x 24 x 24

الفنان مكي حسين «ربع الحرب»، 2004، برونز،
cmh 41 x 20 x 10

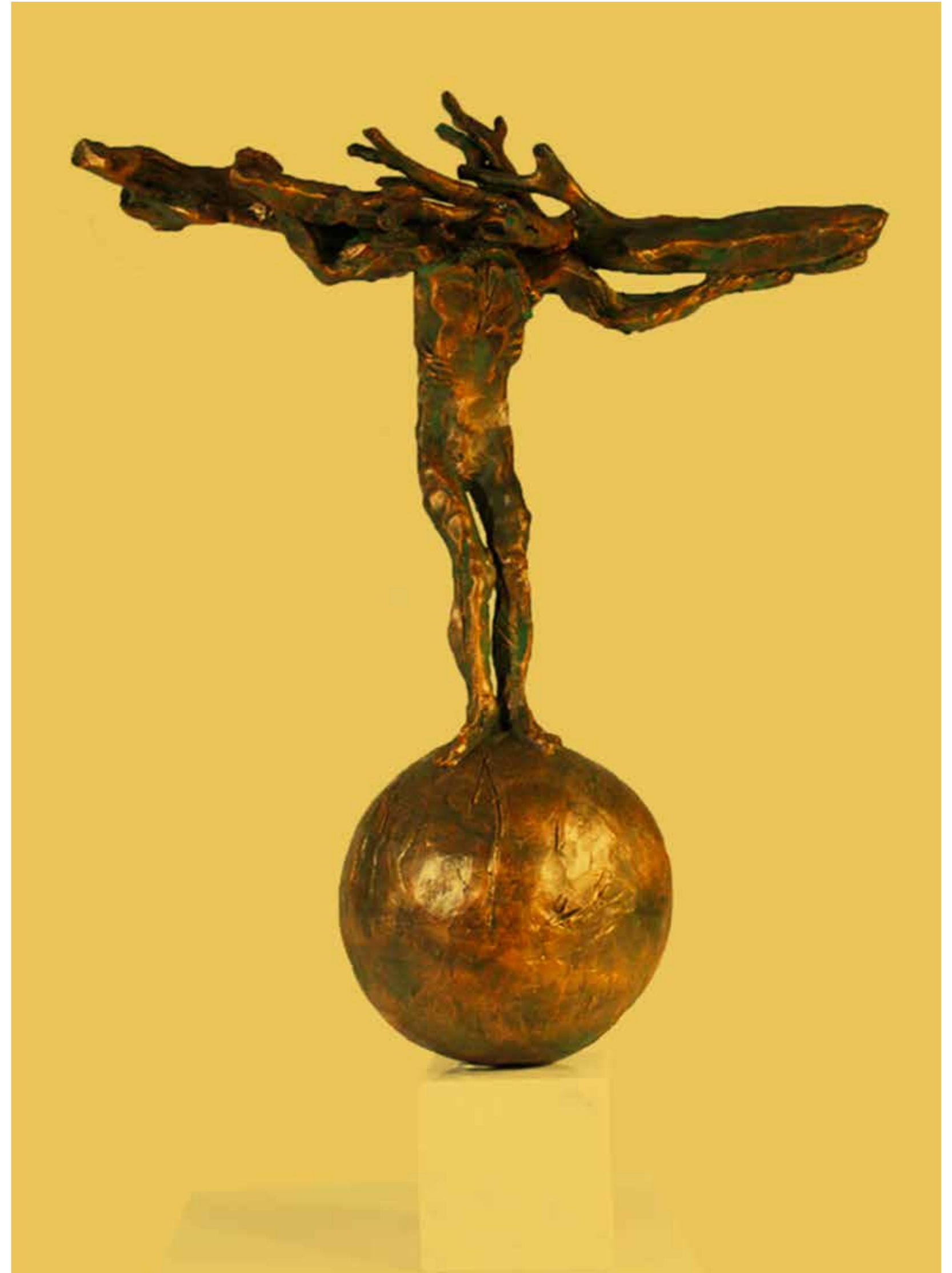
العالمية الأولى والثانية من صراخ وعويل،
وفضحا لسلاسل من الإبادات التي شهدتها
أوروبا فحسب، بل بالتاريخ الأقدم، والأكثر
حادثة، للصراع الذي ما انفك ينتج مليارات
الأجساد المعرضة للانتهاك - العبودية، النفي،
والاستغلال.

ولأن مكي حسين، لم يعزل مهمة بناء النص
الفني عن جوهره المعرفي، حتى لو كان جمالياً
خالصاً، فإنه ما انفك يحفر في الجسد
المكتوي - عبر الحياة اليومية وما تتعرض له
حقوق (الإنسان) في الثلث الأخير من القرن
العشرين، وأمام أنظمة تدعي إنها ذاقت

فيها، وبأشهر بعرض منحوتاته، كانت بعض
أكثر العلامات قد رسخت (قسماً/ انتماء
) لصالح المكان - الوطن - الجسد (بوصفها
علامات مركبة)، كتجربة محمود صبري.
على إن الأخير لم يكتوي بالنفي، بعد أن غادر
وطنه، بل عندما كان يحفر في الظلمات التي
حملت قروناً عملت على تدجين جينات الذات
- والمجموعات - والسماح لها ببرمجة البقاء
تحت شروط العبودية. فالموكب الجنائزية
التي رسمها محمود صبري، مع تسليط الضوء
على موضوعات انتهاك حقوق الطفل، المرأة،
والحياة عامة، في خمسينيات القرن الماضي،
لم تكن دوافعها ذاتية - بيولوجية - إلا للارتقاء
بها نحو نقد بنية الظلم، ونظام العبودية،
التي ظهرت إنها تمتلك النظام ذاته للمراكز -
المحيط، بقانونها الهرمي، وإنها تواصل تجديد
قدراتها على الهيمنة.

غير أن تأثيرات محمود صبري ستتصدع، بعد
أن اختار (واقعية الكم) حيث ظهرت أسماء
فنية (رائدة) تعيد لقسم ابقراط قدرته على
مقاومة القيود - والرضوخ لديمومة القهر.
أسماء فنية عرفها مكي حسين، عن قرب،
مثل كاظم حيدر في تجريته (الشهيد/ 1965)
وتجربة محمد مهر الدين بصراحتها وهي
تدخل عناصر المصق/ الكرافيك، في نسيج
النص التشكيلي... لكن حضور إسماعيل
فتاح، سيشكل منعطفاً لتجارب دفعت بالذاتي
نحو ذروته، مثلما لم يترك للموضوعية إلا
أن تتعرض للهدم. فالذي كان يقلق فتاح،
ليس الموت/ الحب، شعار (إنانا)، أو جدلية
الفكر العراقي برمته، بل قدرات (الذات)
غير المحدودة بإعادة قراءة مصائر تحق في
المجهول. (6)

فلم يكن لدى مكي حسين سوى جسد:
إنانا - الآلهة الأم - ومشفرات الجسد، بإعادة
صياغة المصير، ومواجهة (القدر) بإرادة
(الحرية، كمساحة اختلاف بين القيد/ الظلم،
وما يتضمنه الفن من خطاب كونته أحلام
الموتى على مدى قرون من التراجع بعيداً
عن التاريخ - وتاريخ الحضارة)، فلقد اختار
النحات: الجسد/ المسمار، إشارة محورة
لتماثيل الأسس السومرية أكثر منها إحياء
بأجساد جايكومتي، النحيلة، لأن الأخير، في
الأصل، استمد الكثير من منهجه (رؤيته)،
من الحضارات القديمة، والمصرية تحديداً
، فالجسد، كي يقاوم، يتخلى عن البيولوجي
- الفلسفي، ليمتلك معالجة معرفية/ فنية،
توحد عبرها إرادة الحياة، بمنح التأمل
الوجودي قدرات أكبر على التعبير، لأن
التعبير - عامة - لا يذكرنا بما أنتجته الحرب





«رفض ومقاومة»، 2005، برونز،
55 x 26.5 x 55

«عاد تموز يقرع طبول الثورة»، 2006، برونز،
cmh 15 x 18 x 45

مرارات الحروب، فصار الجسد . المستعاد
من مدافن أور، انشغالاً منح موضوعاته
نسقها التعبيري . بأصول مستمدة من تأملاته
للأجساد وقد فقدت ملامحها، واستحالت
إلى أشباح . وكأن منحوتات مكي حسين، تعيد
قراءة القانون الأقدم، وهو الأكثر حداثة أيضاً
، بما يواجهه الجسد من تدمير منظم، قصد
إعادته إلى أصله البيولوجي . وليس إلى شعار:
يولد الإنسان حراً...، ولكن النحات لم يترك
(القييد) . حتى لو كان قدراً أو نهاية حتمية
لإنتاج المراكز والمهمشين من الضحايا . رمزاً
لجماليات السلطة، وهي منشغلة بصناعة
المزيد من الجثث، أسوة بصناعة الموت،
واستحداث جماليات للإبادة، بل علامة تنتج
وعياً مغايراً لتفكيكها، وهدمها، من أجل
عدالة لا تقسم البشر إلى ما فوق الصيادين .
والى ما تحت الطرائد .

لقد اكتوى الفنان بوعيه المرهف بما كان
يحدث في بلدان لم يسمح لها حتى بإنتاج
غذائها الزراعي، وبتطوير صناعاتها الأولية،
وهي تحاصر بوعي (الأصوات/ الشعارات/
والوعود)، وليس بما يجعلها قادرة على تحقيق
جدلية إن التتمية (للجسد/ الإنسان)، هي
المفتاح الذي يدور في القفل، من أجل عواصم
تحولت إلى قرى، وليس إلى أسواق للمنافسة،
والى ساحات حروب صار فيها ابقراط نفسه
نادماً على قسمه، لأن أحداً من صانعي
الجثث لا يريد سماع حكمته الموضوعية،
بوصفها ليست نزعة ذاتية إلا وهي تعمل على
إطالة عمر (الحرية)، وليس زمن الظلمات
والخراب .

[4] مجسمات عام 2010

لخص الكاتب (نزار رحك) تجربة مكي حسين،
لعام 2010، التي جاءت بعد انقطاع سنوات
طويلة، بعبارة: «الوطن عبر نافذة الجسد» (7)
إن وجود مكي حسين مع مئات من المخلوعين
- بحسب مفهوم هابرماس لعام ما بعد
الحرب العالمية الثانية - في المنايف، والشتات،
والأقفاص، عبر القارات، خلق قطيعة لم تقم
المؤسسة الفنية والثقافية، في داخل الوطن،
ولا التجمعات في الخارج، بردمها . لكن المسافة
لم تتجل في اتساع الفجوات، بل في محو
الذاكرة، أو تعطيل عملها، كأن المطلوب، خلال
العقود الخمسة الأخيرة، ليس تشتيت النخب
الإبداعية، بل محو أثرها أيضاً، كما حصل
في تدمير المتاحف العراقية، وترك كنوزها
للريح . ولعل القليل من الكتابات بتوخيتها خلق
مجالات أفضل للتواصل، لتجاوز أزمت غير





التحدي 1، 2018، برونز،
cm 48 x.28 x. 16

- بين الخارج والداخل، والداخل مع المنايا
- ولكل أسبابه - يبرز دور النحات (العراقي)
بهوية لا تستنسخ ماضيها، ولا تحاكي
الحدائث - وما بعدها - محاكاة عمياء، بل
تدخل في معالجات هي ذاتها امتدت من تماثيل
(إنانا/ عشتار) في فجر السلاسل - وأقدم
منها - وصولاً إلى ما بعد تفكيك الإمبراطورية
الآشورية، في الحضرة، وفي العصر الذهبي
للدولة العباسية، فثمة مقدمات تذهب أبعد

التمائيل الصغيرة، ومع ذلك فإن هذه الحرية
الخلاقة أيضاً توجه كل الفن العراقي، أشبه
بحجر المغناطيس اللا مرئي» (9)
وهي إشارة تجعل من تجارب مكي حسين،
وكأنها تستمد نسيجها من البيئة التي ما
انفكت تمنح جيناته مشفرات الحرية - لكن
بمعناها الفني - والجمالي أيضاً.
فبعد أن أصبحت قوافل الهجرة مشهداً
يوميًا، وبعد أن فرضت القطيعة المزدوجة

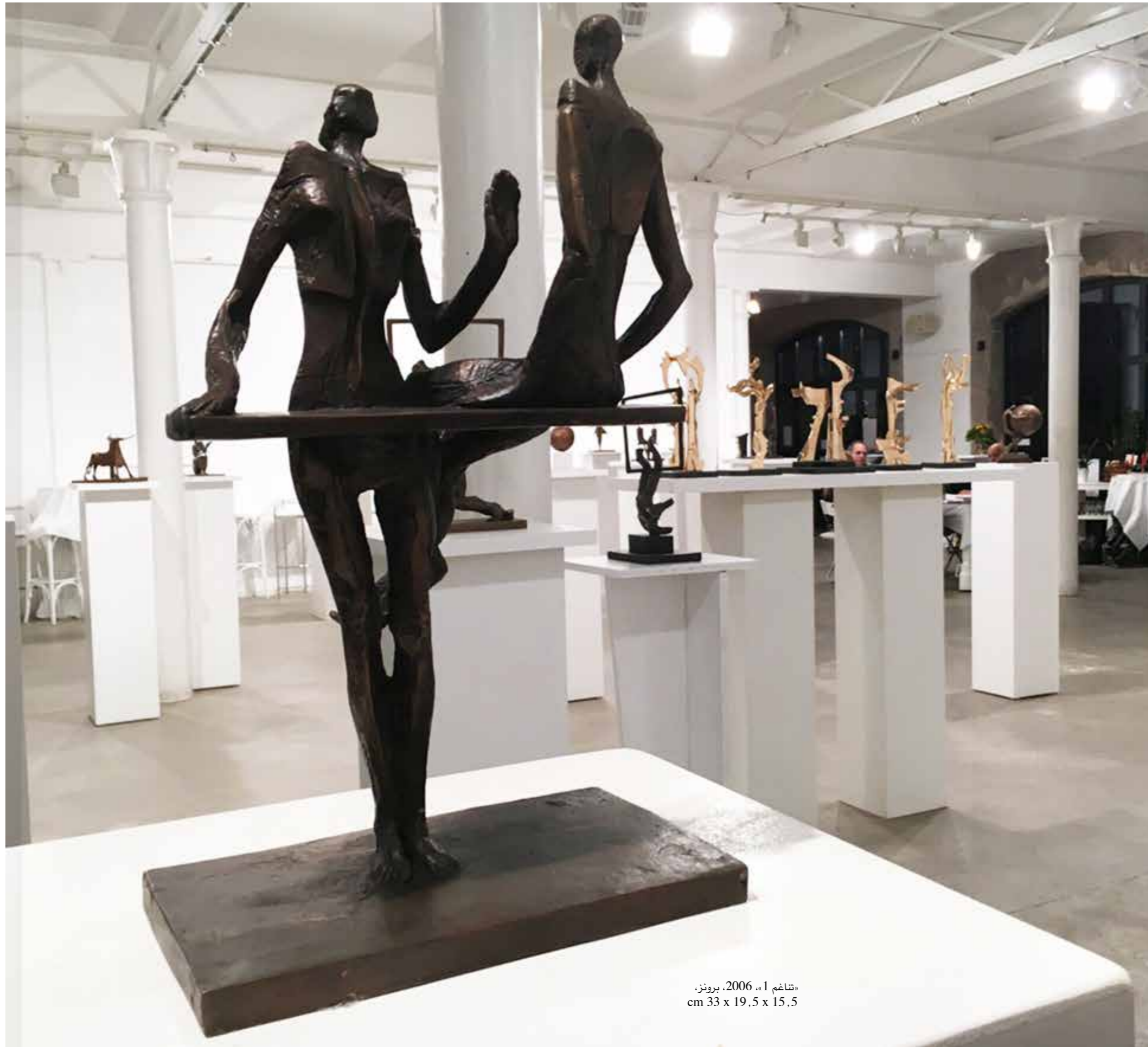
نخبة فنانينا العراقيين المعاصرين الذين كرسوا
أنفسهم لجهد خاص يتسم بسعيهم لخلق
موازنة واعية بين الرمز والتشخيص» وأنه
يمسك الإنسان حتى في عزلة، مانحاً تجربته
سمة الأناشيد البصرية، مشخصاً عدم
خضوعها إلى أسلوب موحد إنما التعبير فيها
غير منفصل عن الشكل الجمالي... (8) الخ
إن الكاتب موسى الخمييسي يسمح للمتلقي
بالتوسع في القراءة. فإذا كان معظم زملاء
مكي حسين تلقوا صدمة (التشتت في المنايا)،
فإن من مكث يواصل نشاطه داخل الوطن -
ومنهم إسماعيل فتاح قبل أن يغادر هو الآخر
- مكث يستكمل الملامح المخبأة للأسلوب كي
يؤسس هوية لا يمكن دراسة تفاصيلها إلا
بالابتعاد عنها - مكاناً وزماناً - كي نلاحظ إن
لغز الأنظمة اللا واعية - في حضارة وادي
الرافدين - بتعرضها إلى صدمات الغزو
ونكبات الطبيعة وكوارث الحروب الأهلية،
ومنها الحروب الطائفية - قد ازدادت قدرة
على تجديد عوامل انبعاثها. ومع إن
العدد الأكبر من جيل مكي حسين، التحق
بالمنايا، إلا أن العقود الأخيرة، برهنت على
إن عمليات (النفي)، والمعاقبة في الداخل،
وإنهاك الوطن بفوضى تحمل كل الصفات
إلا الفوضى الخلاقة، وهي زمن ما بعد
الشروع بتدمير العراق - وليس إسقاط نظامه
الأحادي حسب، وهي أحادية لم تهبط من
العدم ولم تتشكل إلا بتضافر عوامل تنتمي
إلى قرون من الاستبداد، وبوجود قوى كبرى
تتحكم بالمصائر - كلها لم تقض إلا لبلورة
تيارات تؤكد إن رد الفعل (الفني/ الثقلي/
العلمي) قد يتأخر، بسبب الصدمات والترويع،
والعودة إلى العصور المظلمة، شبيهة بأزمة
الأوبئة، واغتيال العلماء، ومحاكمة كل من
يملك قدرة على القراءة، في محاولة لإعادة
دكتاتورية (الديمقراطية) بأحادية أشد مرارة
من معوقات الحزب الواحد... الخ، إلا إنها
سرعان ما تنتج (تيارات) فنية، ثقافية، تستمد
دوافعها، ليس من الحتميات، ولا من إرادة
الحياة، بل من الوعي بقدر (الإنسان) المعاصر
الذي تحدث عنه (مالرو)، وهو الوعي الذي
بهر اندري بارو في مقدمته لكتاب بلاد سومر،
حيث هدم الفجوات، وأزمة القطيعة، كي يرى
في إبداعات سومر: «تيار الحرية الخفي الذي
يرتفع إلى السطح ثم يموت ويبيع. من الإلهات
الأفاعي إلى آخر التماثيل الصغيرة، ومن صور
الخصب إلى معبودات حلف. فحيثما يفنى
ذلك التيار، نجد في ذلك اتجاهًا ظاهراً إلى
الأشكال البشرية التي تميز النحت على نطاق
واسع، وتميل إلى أن تجعلنا نتغاضى عن حرية

استكمال حقيقة تشتت الكيانات المبدعة
ورموزها - بمختلف حقول الإبداع - فلا
المؤسسات في الداخل يعينها أمر آلاف
المخلوعين، المهجرين قسراً، والمنفيين، ولا
تجمعات الخارج فكرت أن المنفى نشأ في
الوطن، مما سمح للنسيان - والإهمال المقصود
والعفوي المواكب لدرجة التخلف الحضاري
- أن يشكل ملامح وطن - بلا هوية - على أن
عصر ما بعد (الحدائث) والدخول في حقبة
ما بعد (العولمة)، عبر تحول عدد من البلدان
إلى خرائب، وأطلال، والبعض الآخر إلى جزر
للعيش بلا خوف من القتل، أو الانتهاك، لن
يدوم إلى الأبد. فالأوطان - الكيانات المتحررة
من الأحادية والتعصب - في هذا العالم، تعمل
بالرسالة ذاتها التي مازالت الأم - كآلهة أرضية
- تتوخى صياغته بأقل الخسائر. فالوطن -
الجسد - عند نحات كبير، مثل مكي حسين،
هو العالم صوب مركزه، العراق، وهو العراق
- بلا ما بين النهرين - علامة تجدد الرسالة
ذاتها للفنون التي حفرت عليها حروف الكتابة،
وشرائع أنظمة الحضارة.
تماثيل مكي حسين هي الأجساد لا ترقص
في مهرجان للفكاهة، بل هي الأجساد المنتزعة
من عذابات الضحايا، وما لا يحتمل من
انتهاك حقوق الإنسان، وكي لا استعمل كلمات
(نزار ريك) - حيث تجد من يتحدث عن عظمة
الاحتلال بوصفه تحريراً من الدكتاتورية،
متجاهلاً أن هناك خمسة ملايين تم قذفهم
بعيداً عن الوطن، وهناك أربعة ملايين نازح
بلا مأوى، وملايين الأرامل، والأيتام، والمعاقين،
والعاطلين عن العمل، وملايين يعيشون تحت
خط الفقر، بعد أن خربت الزراعة والصناعة،
والإسهام ببرمجة تحويل البشر إلى أشباح،
لا أمل لديها إلا أن لا تمتد سنوات منفاها في
الوطن، حيث الموت غداً رجاءً... الخ - فإن
تماثيل مكي حسين، وجدت الوطن يسكنها،
ووجد الوطن مأواه فيها - كحروف ومسامير
وأبدان نحيلة مستمدة من الحياة اليومية
لملايين الفقراء والمهمشين والمنفيين في وطنهم
- مثلما سمحت لتمثيله أن تعيد عرض المشهد
دولياً، مستلهماً قانون الإبداع بالحفاظ
على روح جيل لم يفقد الرجاء، رغم عقبات
الخراب، والتوزيع الجائر للثروات، والفوضى،
لقراءة تستلهم العدالة المنصوص عليها في
الشرائع، وليس شعاراتها.

[5] ديمومة: الحرية ليست شعاراً

في إشارة دونها الكاتب موسى الخمييسي، حول
الخصائص التي تميزت بها تجربة النحات
مكي حسين، يلفت الانتباه إلى أنه « واحد من

حقيقية عملت عليها قوى الهدم. فإن إشارة
الكاتب ريك لم تصدر عن مشاعر رومانسية،
بل ترجعنا إلى نشوء (الجسد)، وإلى ما
تمت صياغته عبر علامات رسخت مسارا
للديمومة، والانبعاث. فالوطن، منذ تشكله
حضارياً، مع النحت، الكتابة، لم يتبلور عبر
الأرض، وزمنها فحسب، بل بما يجعل (الوطن)
مصنعاً للديمومة، مع الأوطان التي شغلها
التعايش السلمي.
فمنحوتات عام 2010، التي عرضها في ألمانيا،
ترجعنا إلى تدينياته السابقة، في ستينيات
القرن العشرين: الجسد المحاصر بالقيود،
ولكن الجسد - المسامر - السومري - للعلاقة
بين السماء والأرض، بين المطلق والتاريخ،
وهو يعمل على كسر قيوده. إن الجسد -
بوصفه وطناً - ليس موقعاً أحادياً أو مركزاً
للتعصب، كما دعت بعض التيارات كي يصبح
كونياً، ذلك لأن (الكوني) في الحضارات
المتقدمة، والتي لم تترك إلا صمتها يأتيها
شبيهاً بضوء المجرات الذي يبرهن على أنه لا
يملك إلا زواله، تأسس إبداعها - في مواجهة
الغياب، والمجهول - إلا بتضافر عناصر كونت
كيانها ذاته وليس كياناً آخر، ومع إننا ندرك
تماماً عمل القوانين العامة، كالهواء والماء
أو الفضاء أو الزمن المشترك بين الكائنات
بلا استثناء، إلا أن لكل كيان - منذ صار
الإبداع الفني مقترناً بنشوء حضارة الأم - له
خصوصيته، بصمته، فلم يصر الوطن ذريعة
لشن الحروب، بدوافع التوسع بالملكية، كما
هو حال انشغال الإمبراطوريات التوسعية،
منذ نشأتها وحتى يومنا هذا - في ذهن المبدع،
ورؤيته، بل مأوى شبيهاً بالرحم، ولكن بعد
مغادرته. فأسفار سومر حول الفردوس
المفقود، كما لمح فرويد لهذا المفهوم، بالولادة:
الخروج من المكان الوحيد الذي لا يعاقب فيه
الجنين - مع إننا في عالمنا نعرف أن هناك 17
ألف طفل يموت في اليوم الواحد، كما ذكر
الأمين العام للأمم المتحدة - لأن الأم لا تقذف
بأبنائها إلى الجحيم، رغم أنه سيشكل تحدياً
متواصلًا للصراع، بل امتداداً لدينامية
توخت تقليل الخسائر، وإعادة بلورة توازنات
تجعل من الحياة أقل استحالة، ورداءة.
إن مكي حسين يختار (الوطن)، كما
اختاره منذ البدء، موضوعاً لتمثيله. ولكن
انقطاع النحات عن العمل، بل وتجاهله من
قبل (الداخل)، وهشاشة العلاقة مع ما
يحدث في المنايا - مشروع القرى المتناثرة وقد
تحولت إلى أسواق وإلى مناطق معزولة، رغم
ثورة الاتصالات وهدم الحدود والمنوعات
والمحرمات التي عفا عليها الزمن - أدى إلى



«تغامم 1»، 2006، برونز،
cm 33 x 19,5 x 15,5

من نهاياتها. واقصد - تحديداً - إن النهايات،
في كل عصر، تحافظ على نسج له قدرات
صارمة على النمو. ومقاومة الأندثار والمحو.

المصادر

- 1- د. إحسان فتحي «الشتات الفني العراقي» -
<http://www.iraqstory.com>
- 2.. فاضل العزاوي [الروح الحية - جيل الستينات
في العراق] دار المدى للثقافة والنشر - دمشق
1997
- 3- نزار سليم [الفن العراقي المعاصر] الكتاب
الأول - فن التصوير - وزارة الإعلام - بغداد 1977
- 4- شاكر حسن آل سعيدي [فصول من تاريخ
الحركة التشكيلية في العراق] الجزء الأول - دار
الشؤون الثقافية والنشر - بغداد - 1983
- 5 . ادوارد لوسي سميث [الحركات الفنية بعد
الحرب العالمية الثانية] ترجمة: فخري خليل،
مراجعة: جبرا إبراهيم جبرا - دار الشؤون
الثقافية العامة - بغداد 1995
- 6- عادل كامل [الفن التشكيلي المعاصر في
العراق - مرحلة الستينات] دار الشؤون الثقافية
العامة - بغداد 1986
- 7- نزار رهنك « جولة في أعمال الفنان مكي
حسين» موقع «صوت اليسار العراقي» <http://www.saotaliassar.org/Aadaab/Maki01.html>
- 8- موسى الخميسي «أجساد متمردة تصبوا
إلى تحقيق أملها: موقع «صوت اليسار
العراقي» <http://www.saotaliassar.org/Aadaab/Maki01.html>
- 9- أندري بارو [سومر - فنونها وحضارتها]
ترجمة: الدكتور عيس سلمان وسليم طه
التكريتي. المقدمة: اندريه مالرو. بغداد -
1979 ص 13 وما بعدها.
- 10- د. إبراهيم الحيدري « عولمة
الثقافة وثقافة التصنيع» موقع: الحوار
المتمدن: <http://www.ahewar.org/debat/511362=show.art.asp?aid>
- 11- ميشيل شوسو دوفسكي [عولمة الفقر]
ترجمة: جعفر علي حسين السوداني. بيت
الحكمة - بغداد 2001
- 12- جميل حمودي - دليل الفنانين العراقيين]
وزارة الإعلام - 1973 ص 163
- 13- مكي حسين « تاريخ سبائك التماثيل
البرونزية في العراق: موقع «صوت اليسار
العراق»: <http://www.saotaliassar.org/mkalat01.html>

المقال مستل

من صوت اليسار العراقي. 21.4.2016

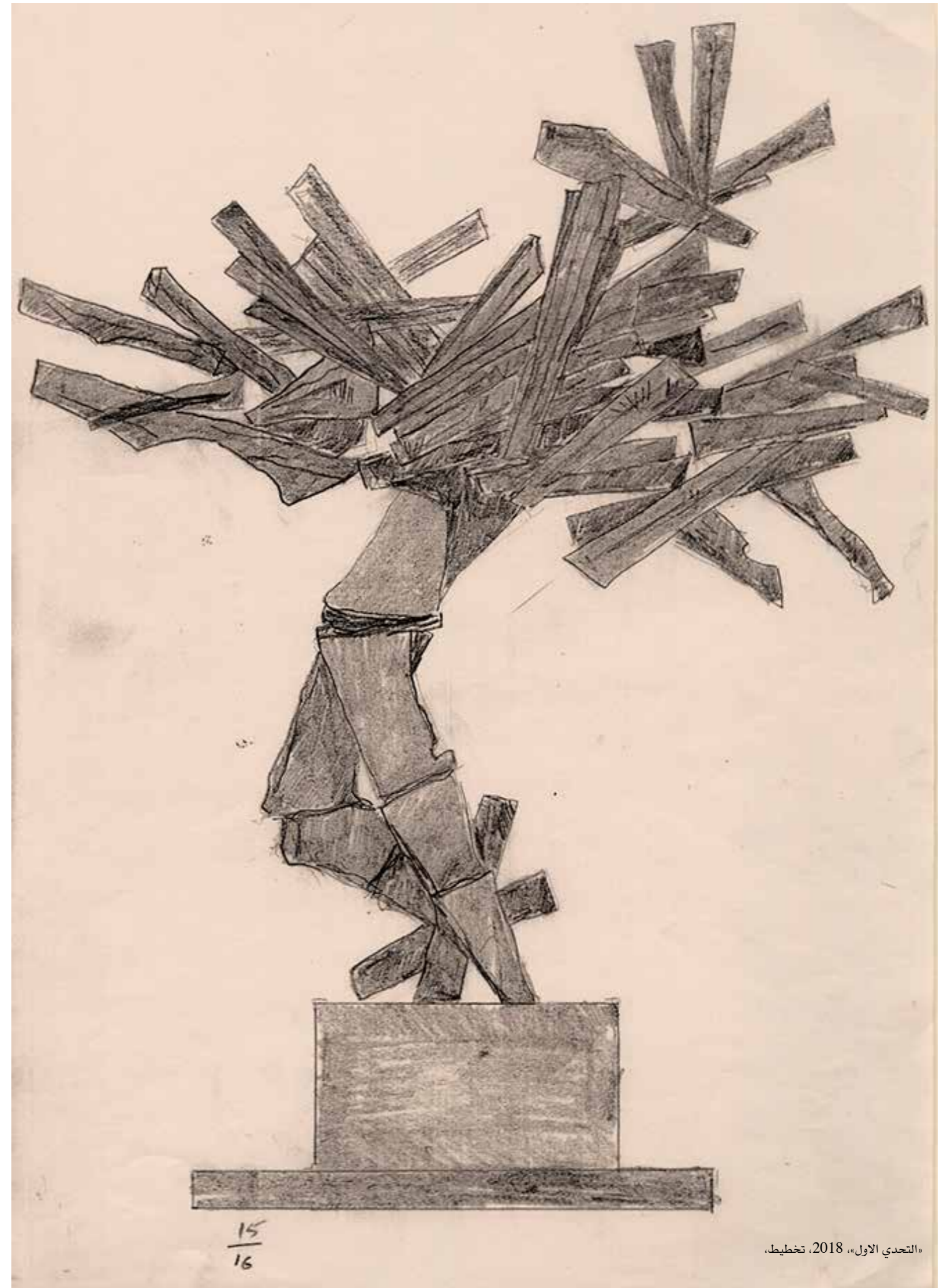
* وأنا أدون هذه الإشارات، حول تجربة النحات
مكي حسين، أشعر بالأسى، بل والخجل، فالمقارنة
بين الألف الثالث ق.م، واليوم، في البلد نفسه،
يجعل التاريخ يسير بعناد نحو الخلف. لأن ما
كتبه صموئيل كريمر يبدو خيالياً، ولا علاقة له
بالجذور الحضارية في بلاد وادي الرافدين. انظر
.....ن.كريمر [هنا بدأ التاريخ - حول الأصالة
في حضارة وادي الرافدين] ترجمة: ناجية المراني.
وزارة الثقافة والإعلام - بغداد 1980، فيذكر
كريمر: إن سومر - هي - من أنتجت أول مدرسة
في العالم/ أول علاقة بين المدرسة والبيت/
أول حكم ديمقراطي في العالم/ أول اقتصادية
 واجتماعية/ أول قانون/ أول سابقة قضائية/ أول
كتاب صيدلة/ أول تقويم زراعي/ أول مقولة في

«طوفان»، 2001، برونز،
cm 33 x 19,5 x 15,5





«مواقف»، 2008، برونز،
cm 33 x 19,5 x 15,5



«التحدي الاول»، 2018، تخطيط.

النحات مكي حسين: اكتشاف القدرات الخفية لفن النحت

جمال العتّابي

عديدة في عقد السبعينيات من القرن المنصرم،
وواصل المشاركة بعد مغادرته العراق، عام
1979، وكان آخر معرض شخصي له أقامه
في مدينة لاهاي الهولندية، عرض فيه تمثاله
(صرخة من عمق الجبال) الذي أدا فيه
مجزرة (بشتاشان) ضد فصائل الأنصار في
كردستان.

منذ أول تمثال برونزي نفذه حسين، (الرجل
صاحب الجناح) قبل أن يختار المربع كثيمة
تعبيرية في أعماله اللاحقة، كان مكي يبحث
بقلق واضح عن الشكل الرامز لطموحه في
تحقيق شخصية تسعج روح العصر، تلفت
إلى كل الجهات، استعار الرموز، وذهب إلى كل
ما جنحه من أخيلة، وما أحياء من أفكار، تمثل
حقيقتنا الزمنية، التي نحيا داخل أسوارها،
فكانت الرحلة المضنية في مجملها البحث عن
الحرية.

يقول الناقد التشكيلي عادل كامل: شهدت
أعوام الستينيات، تشكل حضور مجسمات
مكي حسين، إلى جانب تجارب إسماعيل
فتاح، طالب مكي، اتحاد كريم، جوشن

لم يكن ممكنا أن تستمد الأشكال النحتية
للفنان مكي حسين ديمومتها من محيط التأثير،
لكنها رغم ذلك صارت قناة إيصال أعادت
حالة التوازن مع العالم، ومنحتها روح الألفة
الحميمة بالإنسان، وهذا هو السر في ديمومة
فن مكي حسين، لأنه، بمعنى ما يحمل في
طياته روح الزمن الراهن، ومعطيات الزمن
الآتي. وقد أدركه الغياب عن الوطن، وبعده
عنه، عندما تغول الكابوس ليزرع الخوف
والرعب في البيوت، وبدأ تكدر الموت على
الأبواب، فكانت الرحلة الأولى للمنايا، وكان
مكي حسين قد انتهل من كل الروايد والينابيع
والأنهار الراقدينية، متأثراً بالتجارب التشكيلية
العراقية الرائدة. إنها اللحظة الفارقة التي
شهدت بداية التحولات الثقافية والفنية،
ترافقها محاولات النفاذ بالتجربة الشخصية
إلى أعماق الحياة العراقية، واستيعاب صورة
الإنسان فيها، في تحولاته الوجدانية والفكرية.
مكي حسين الفنان المولود في البصرة عام
1947، المتخرج من معهد الفنون الجميلة عام
1967، شارك مع فنانيين عراقيين في معارض





«عشتار والثور السماوي»، 2005، برونز،
cm 18 x 33 x 34



ويبعث الأصوات، حتى يأخذ بالمتلقي إلى اكتشاف المنابع الخفية لقدرات فن النحت. تماثيل مكي حسين هي الأجساد، لا ترقص في مهرجان للفكاهة، بل هي الأجساد المنتزعة من عذابات الضحايا، كما يصفها عادل كامل، وما لا يحتمل من انتهاكات حقوق الإنسان، إنه يمسك الإنسان حتى في عزلته، في إشارة دونهما الفنان والناقد موسى الخميسي، في تناوله لتجربة مكي، مانحاً تجربته سمة الأناشيد البصرية، مشيراً إلى عدم خضوعها لأسلوب محدد.

الفنان مكي حسين منحاز للإنسان، مرتبط به، بوشيجة متينة، ملتزم بقضاياه لا يعيد عنها، طيلة حياته الفنية، لا يتصدى بشكل مجازي، أو متخيل، بل يثير لدى المتلقي إحساسه بعصر مخترق من الأعماق، ومطعون بأخلاقته، هذا المنحى يمكن تلمسه في مجموعة نحتية موضوعها الأول، هو رفض الاحتلال الأمريكي للعراق، نذكر منها على سبيل المثال: قسم الثوار أمام شجرة آدم، انتفاضة مقطوعي الرؤوس، من أجل وحدة الوطن، رعب الحرب، الشهيدة، رفض ومقاومة.

إن المسلمة التي تختزل الكلام، تفضي بنا إلى حقيقة واحدة ندرِكها، هي أن الفعل الفني لدى مكي يبدو متطابقاً مع أفكاره التي ترجمها بدقة على درب سنين عمره، وتاريخه الفني.

على درجة من القوة، تهيه القدرة لينجح في بحثه، بحث لا يتناول الإنسان وحسب، بل يمتد إلى كل الأشياء، ويبدو لي أن فن مكي يريد اكتشاف هذا الجرح السري عند الكائنات، وحتى الأشياء لكي يضيئها.

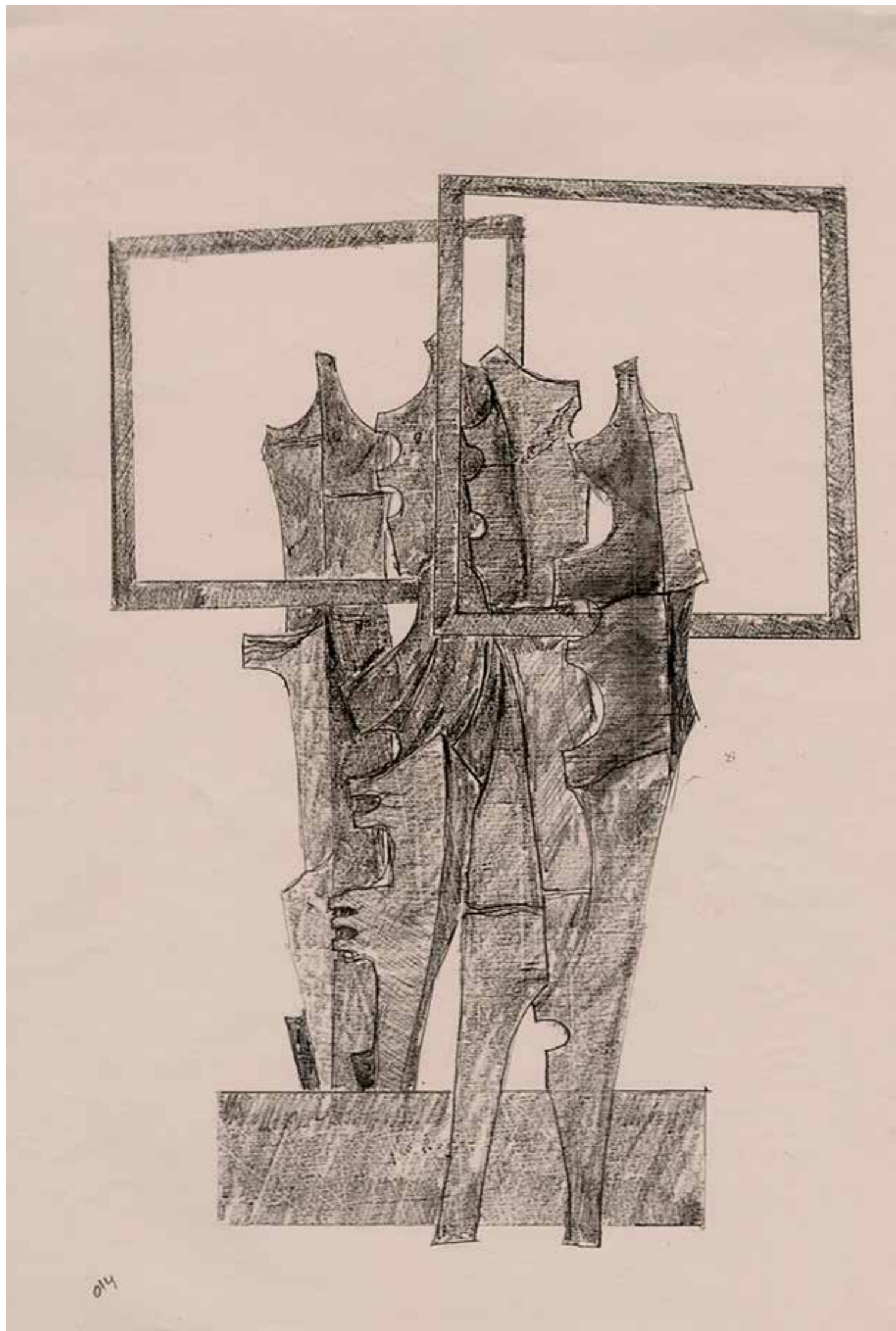
إن منحوتات مكي تزرع في نفس المتلقي إحساساً غريباً، إنها تبدو مألوفة تسير في الطريق، إلا أنها في أغوار الزمن، لا تكف عن الاقتراب، أو التراجع، وإذا ما حاولنا أن نروضها، ونقترب منها، تبدو أليفة، مفهومة، صادرة عن رجل لا يكف عن الجسارة، وهي واحدة من سمات تميزه، فما تطرحه أعمال حسين من الأفكار والتداعيات كثيرة، وتتزع موضوعاته شموليتها من كثافة حضورها الحي، وهي تحمل خصوصيتها، وامتيازاتها، في ارتياد المجاهيل، والبحث عن تجارب جديدة، يقع من خلالها على بعض الحلول التشكيلية لمعضلات إنسانية، وهكذا استطاع مكي أن يستخدم قدرته بالنحت في إغناء تعبيره الوجودي. ومنحه قدراً كبيراً من الحركة، فهو لا يكتفي بعرض عمله النحتي على قاعدة وسط صالة العرض، وأن يقيم حواراً مع سطحها الخارجي، بل عمد إلى تكثيف الطاقة في العمل الفني ذاته، وأعطى للمشاهد قدرة اختراقه، والإحساس به، بحيث يصبح في النهاية جسداً يتحرك، ويومض،

إبراهيم، مقبل جرجيس، خلود سيف، فرحان، فضلاً عن نشاطات الرواد، وتمسكهم بأكثر الصياغات إقناعاً، دياكتيك المخيال بالذاكرة، أو المعاصرة بالموروث، كما في تجربة عبد الجبار البناء، محمد الحسني، صالح القره غولي، عبد الرحمن الكيلاني، ميران السعدي، لتشكل هذه السنوات، روحاً حية كما وصفها الشاعر فاضل العزاوي.

اعتمد مكي خامة البرونز في أغلب أعماله النحتية، وكرّس جهده لتطويع هذه الخامة، في التأكيد على موضوع الجسد المحاصر، المكبل، في مواجهة شاقة للإفلات، وتفجير الطاقات الحبيسة، التي تريد أن تعلن عن ذاتها، للانطلاق بحرية، إن مثل هذه المعادلة الصعبة، تفضي إلى حالة من اللاتوازن مع العالم، الذي يحاول فيه مكي، أن يبقى على علاقة سليمة به، قد لا تسعفه في المضي بالتجربة نحو نهايتها، لأنه، حينما يقف إزاء كل جبريات الحياة، ويواجه امتحاناتها ومعضلاتها، يجد أنه في حاجة إلى معين متجدد من طاقة الحياة لا ينضب.

إن أعمال مكي حسين تدعنا دائماً في مواجهة عالم لا يحتمل أكثر من ذي قبل، ما دام الفنان يعرف كيف يزيح ما كان يضايق نظرتة، ليكتشف ما سيبقى من الإنسان، عندها ستتحى الأعدار الكاذبة، ليصبح حينه للوطن





«إنهيار 1»، 2006، برونز،
cm 56 x.20 x.14



النحات مكي حسين

يوثق مجزرة بشتاشان : صرخة من عمق الجبال!

نصير عواد

من عمق الجبال) موضوعه شهداء مجزرة «بشتاشان» التي وقعت أحداثها بكوردستان العراق، في الأول من أيار عام (1983) والتي ارتكبتها حزب الاتحاد الوطني الكردستاني (أوك) ضد قواعد الحزب الشيوعي العراقي، وقد ذهب ضحيتها العشرات من الشهداء والجرحى والأسرى.

المجزرة عند النحات مكي حسين ليست ظناً أو نتاج مخيلة، بل كان هو أحد شهودها وضحاياها. شهد رحيل رفاقه الواحد تلو الآخر، شهد قتل الأسرى وقطع بنصر (أحلام) لانتزاع خاتم زواجها. إنه صور نفسه حين صور المجزرة. الجملة المفتاحية لتمثال (الصرخة من عمق الجبال) هي أجساد الشهداء، من دون رؤوس، على خلفية جبلية حفر الزمن خطوطه عليها، تروي حكاية الصمود وصعود الأرواح. أجساد توحى بالقوة والشموخ، يتصاعد هذا الإيحاء عند الدوران حول التمثال، لكن النحات لم يلجأ لعنصر المبالغة ولم يضيف الأناقة على «أنصاره» بل أوقفهم بين صخور الجبل، كما كانوا يقاتلون ويعيشون حياتهم، بأجساد شاخصة وسيقان مشدودة، اعطاها شيئاً من

مدرّوس، كانت فيها الغلبة لعتيق البرونز. خمسة مصبوبات منها طليت باللون الذهبي في حين حضر الأحمر على استحياء عند قدمي امرأة. مناخ العرض لا يخلو من مفردات الفنان، المربع والخط والكتلة المعبرة عن جدية المواقف وقوتها، إلى جانب موضوعات درامية أكثر اعتدالاً من السابق، احتلت شخصها مساحة هادئة من الحوار والتناغم والانسجام، فالنحات كباقي الفنّون مرتبط بالعرض الوظيفي ويتغيّر إيقاع الحياة.

صرخة من عمق الجبال، لذكرى شهداء بشتاشان (*)

بالرغم من أن الأعمال الـ(31) كانت معروضة في كاليري (Alte Feuerwache) إلا أن سرداب الفنان لم يكن خالياً، بل فيه الكثير من المنحوتات الطينية التي تنتظر الخروج إلى ضوء الشمس، إلى جانب دفاتر حُطت عليها بأناقة اسكيجات لأعمال قادمة، وفيه أيضاً ابريق شاي يطيب للنحات أن يسقي ضيوفه بيدين دافئتين. في المنحت تكوّنا حول تمثال طيني ينتظر الصب، نصّ بصري مليء بالإيحاء استقر على قاعدة ثابتة، عنوانه (صرخة

من سرداب ببغداد إلى سرداب بمدينة كوتسكن) الألمانية يعمل الفنان مكي حسين بصمت وتواضع لافتين، أشبه بالصوفيّين الذين نقرأ عنهم في كتب التاريخ. تكشف تماثيله عن رؤية فنية محمّلة بمفردات رافدينيّة تمدّ خيوطها إلى فن النحت العراقيّ منتصف القرن الماضي.

الأعمال النحتية الـ(31) التي عُرضت بمدينة كوتسكن بتاريخ 17- 11- 2018 بحضور جماهيري كبير، وعزف هادئ لأنغام عراقية قديمة يعود (نزار رهاك) كانت تمثّل المعرض الشخصي الأوّل للنحات مكي حسين في ألمانيا. صحيح أن فن النحت معروف بقلّة إنتاجه وقلّة عروضه وضعف تسويقه، لكن بالنسبة للفنان مكي حسين فإن ظروفه الصعبة التي عاشها مادياً وصحياً واجتماعياً، لم تساعد بالعمل والانتشار، فالمنفى ليس على الدوام ودوداً مع أصحاب التجارب المؤلمة.

التماثيل التي عُرضت في كاليري (Alte Feuerwache) وكانت من البرونز، تنوّعت فيها المواضيع والعناوين، ووزعت الألوان باقتصاد

ملمح ساقيه، أضاءها التوازن الداخلي في توزيع الأجساد وتنظيم المسافة بينها.

من الصعب إنكار وجود تماثيل للنحات أكثر اعتدالاً وجاذبية، ولذلك لا نستطيع القول بأن تمثال (صرخة من عمق الجبال) هو الأفضل والأكثر حضوراً من بين أعماله الأخرى، فلكل تمثال موضوعه ولكل عين موضوعها. ولكن بالنسبة لمن وقفوا في المنحوت يومذاك أظن الأمر كان كذلك، فلقد حمل الكثير من ملامحهم وذكرياتهم. كان التمثال بالنسبة لأصدقاء النحات أكثر من «متعة» اخذوا منه وأعطوه، فبعضهم شهد المجزرة. كنّا ندور حول التمثال، وننصت لملاحظات الفنان عن فكرة وظروف نشأته. عيوننا تحاول أن تأخذ ما استطاعت من الأجساد الواقفة، فهناك على الدوام مركز بصري يجذب الاهتمام، رغم الضوء الخافت في السرداب. بعضنا بخبرته أدرك مغزى التمثال. وبعضنا الآخر، بصمت، استشعر حضور الموت. وبعض ثالث مس الطين بأطراف أصابعه تلبية لرغبة قديمة، في حين ذهب آخرون للبحث عن واقعية العمل وارتباطه بالحدث الجلل. أما الرأي الذي لم نقله في العلن أن مجزرة «بشتاشان» هي التي أنتجت التمثال، وليس العكس. كان الدوران واسترسال المخيلات لم يغيض النحات ولم يوقف ابريق الشاي، فليس الجميع سمع صوت الضحايا بنفس الإيحاء.

إنّ تمثال «صرخة من عمق الجبال» لا يصنع الهدوء والاطمئنان بقدر ما يقلق المشاهد ويستفز ذاكرته، بعد أن وثق مجزرة واحدة فقط، وسط عشرات المجازر التي بقيت طي النسيان. والسؤال هو كم من التماثيل نحتاج لتوثيق مجازرتنا وإيقاف ماكينة القتل العراقية، فالقبائل السياسية لم تُلَقِّ سلاحها بعد، والقَتلة

لم يلقوا جزائهم العادل بعد، والضحايا ما زالوا دون شهادة وفاة أو شهادة قبر. وسط هذه الظروف المعقدة والمستمرة منذ عقود كان الفنان مكي حسين (أبو بسيم) من أوائل الذين التحقوا بفصائل الأنصار الشيوعيين، في ثمانينيات القرن الفائت، لمواجهة الديكتاتور. في الجبل فقد الكثير من رفاقه وأحبته وحمل ندوب ما زالت تلهيه حتى اليوم، تجلى ذلك في مواقفه الصريحة وذكرياته المؤلمة عن تلك الأحداث. عندما كان النحات يروي ذكرياته عن تلك الفترة المضطربة بدت بعض الأحداث أكثر قسوة من تمثال «الصرخة» والنحات احتفظ لذاكرته بمرارات أخرى، لكن هذا هو الضوء الذي خرج من روحه.

صحيح ان المشروع الثقافي للنحات مكي حسين فردي، مثل أغلب المشاريع الثقافية بالمنفى، إلا أن تجربته المحترمة ربطت مشروعوه الفني بالآخرين، ربطته بقضايا المجتمع الوطنيّة والسياسيّة، تجلى في أعمال ورؤى فنية غير منفصلة عن التجربة الحيّاتيّة، والتي تميل إلى تسميتها بالـ(الاجتماعيّة) أفضل من تسميتها بالبعد الايديولوجي. رغم القوة والتوتر المهيمان على بعض التماثيل نجد النحات لم يتخل عن لمساته الجماليّة، ويمكن رؤية ذلك في أكثر من موضوع، إذ لا يمكن تجريد العمل وفصل الجمالي عن عناصر العمل الأخرى، السياسيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة. على العموم فان عنصر المعاناة ليس غريباً على الفن، ولا يمكن فصله عن الجمالي، ولكن الأعمال الفنية التي تتناول الحروب والبشاعات قد يكون من الإجحاف أحياناً التعامل معها على أساس جمالية فقط بعيداً عن حياة الفنان وطبيعة الظروف التي عاشها، فالفن منذ البدايات نشأ على علاقة بالواقع. إنّ التوتر الدرامي لتمثال

«الصرخة من عمق الجبال» اشار إلى ابعاد من الجمالي والسياسي، اشار إلى حقيقة ان النحات ما زال يعاني من تكديس وجوه الشهداء في مناماته، وأن تلك الأذرع المرفوعة في التمثال عرفها عن قرب، صافحها وشاركها عمليات التحطيب والبناء وسحب «الباكردان» (***) على سطوح البيوت الطينية.

مجزرة «بشتاشان» موضوع قديم ينتمي إلى تاريخ العراق ومستقبله، يندر أن تناوله الآخرون، وانحسر موضوعه بين صنّاع التجربة وضحاياها. روهه بأدواتهم، متكأين إلى ذكريات انهكتها برودة المنايا. تارة يأتي موضوع المجزرة في كتابات الأنصار ومذكراتهم ورسائلهم الشخصية، وتارة أخرى نقرأه في قصائدهم وقصصهم، وثالثة نشاهده في لوحاتهم وأشرطتهم السينمائيّة. وتساوقاً مع ذلك فإن تمثال (الصرخة من عمق الجبال) للفنان مكي حسين يُعد إضافة جديدة في تخليد ضحايا مجزرة بشتاشان، في جزء منه إثراء لمعارفنا الثقافيّة وتطوير لمواقفنا الإنسانيّة ضد الحروب والمجازر، بعد أن صار الموت في بلداننا ألف القوم وبياءهم، ومن ثم على الأنصار وعوائل الشهداء والمنظمات الإنسانية العمل على صب التمثال بمعدن البرونز، بالحجم الذي يتناسب مع الأغراض.

(*) بشتاشان قرية على الحدود العراقية الإيرانية، قرب جبل قنديل، كانت مسرحاً للمجزرة.
(**) الباكردان كلمة كردية تعني حجر ثقيل يتحرك اشبه بالعجلة، يجري سحبه على سطح البيت الطيني بعد سقوط المطر والتلج حتى لا يتسرب الماء من الشقوق.

الفنان مكي حسين، الفنان سليم مهدي، الفنان اسماعيل فتاح
والفنان اتحاد كريم مع نصب الرصاص، السبعينات





النحات مكي حسين

شمولية الحياة هي ما أود أن أعبر عنه

فينيا وبولا بريتش

ترجمة: أمير علي عبد العال

مكي حسين مكي، المولود عام 1947 في البصرة – العراق، مطبوعة بضربات القدر: الحرب، الدمار، والعنف. منذ 23 عاماً جاء مكي إلى مدينة غوتغن، ومنذ 17 عاماً استقر في بيت الفنانين في شارع هاكنغ في غوتغن ليعمل فيه بإبداع. هذا الماضي المليء بالأحداث ترك أثره أيضاً في فنه. بطريقة صادقة وأصيلة يصور الإنسان في أبسط أشكاله، عارياً حتى جوهر وجوده. شخصياته تنتمي بأسلوبها إلى الوجودية التعبيرية. من خلال لغتها الجسدية القوية وطابعها المونومنتالي (الضخم)، تحكي هذه التماثيل عن الألم، والحزن، والدمار، ولكن أيضاً عن الأمل، والثقة بالنفس، والصراع من أجل الوجود، ومجابهة القدر

كأنه يستعد للطيران. يصبّ الفنان كل انتباه الرجل، وكل قوته وتوتره في الذراعين الممدودتين بشكل مبالغ فيه، كأن حياة هذا الإنسان تعتمد على هذا الطائر البري. في بساطتها ومباشرتها، تذكر هذه الإيماءة بإيماءة طفل يعبر عن كل حبه في لقاءه مع الطائر. هنا يظهر ارتباط عميق بالطبيعة وعالم الحيوان. تنشأ من ذلك تداعيات مثل الحرية، والتفاني، والتواضع أمام الطبيعة ومخلوقاتها. ويتساءل المرء: هل الصقر على وشك أن يهبط على يد الرجل الممدودة، أم أنه يستعد للانطلاق نحو مستقبل مجهول؟ العنوان "في طريق الحرية" يقدم الجواب على ذلك. «في طريق الحرية»، 2005، برونز، 40 × 18 × 11 سم سيرة النحات

شمولية الحياة هي ما أود أن أعبر عنه في كل ما أقوم به. ”الفنان جياكو ميتي المصدر المذكور في الأسفل يشير إلى اقتباس من الفنان جياكوميتي (Giacometti) مأخوذ من حوار في مجلة فرنسية: Giacometti in Raoul-Moulin: “Je travaille pour mieux voir”, في مجلة Les Lettres Françaises، العدد 1115، 20-26 يناير 1966، ص. 15؛ ترجمة ألمانية في Hohl 1971، ص. 278. مقدمة عن الفنان اقتباس جياكوميتي عن مسعاه الفني يمكن أن يُطبّق أيضاً على فن مكي حسين مكي، الذي يعبر عنه بأسلوبه الخاص تماماً. يمدّ الرجل ذراعيه إلى الأمام، ممسكاً بصقر في يديه، والصقر ينشر جناحيه



والاستسلام له. بمهارة يدوية كبيرة يصنع مكي حسين منحوتاته، وهو فنان يميل إلى الكمال والدقة، إذ يوضح أن التحضير المسبق والتخطيط ضروريان لكل عمل نحتي. فهو يضع دائماً هيكلًا ثابتاً لا يبتعد عنه أثناء عملية التشكيل. كما يظهر في أعماله أيضاً التكوين الأكاديمي الكلاسيكي الذي تلقاه. منحوتات مكي حسين مكي هي لحظات متجمدة من أحداث وقصص من الحياة، تجعل أفكاره ومشاعره الخاصة مرئية فيها. في المنحوتة «تتاغم 1» من عام 2006، يلتقي شخصان نحيلان جالسان على مقعد. أجسادهما البرونزية مصقولة بسطح ناعم متجانس. الذراعان والساقان لكل منهما تندمجان مع الآخر لتشكلا وحدة واحدة. أما الرأسان الصغيران النحيلان فيميلان قليلاً نحو بعضهما، مرتبطين بتواصل متبادل يوحى بالتتاغم. الهامش: «تتاغم 1»، 2006، برونز، 32,7 x 15,5 x 20 سم إن صفاء الشكل الأسلوبى لدى مكي حسين يجسد السمة المميزة لهذه المنحوتة: ترابط هادئ، ينسجم في داخله كلياً مع ذاته. في عام 2009 تناول مكي حسين الموضوع مرة أخرى في عمله «تتاغم II». يواجه المشاهد هنا تمثالين نحيلين وطويلين من البرونز، مصقولين بعناية كبيرة، بسطوح ناعمة تأخذ شكل تموجي. إلى اليسار تقف المرأة الأصغر حجماً قليلاً، مائلة قليلاً نحو اليمين، موجهة نظرها نحو المشاهد. وعلى اليمين يقف الرجل، الذي يتجه بنظره نحو المرأة. في هذه المنحوتة يتخلى مكي عن دمج الجسدين كما في العمل السابق، ومع ذلك تبقى هناك وحدة واضحة بينهما. يتجلى ذلك من خلال شكل الجسدين، اللذين يظهران في تموج متناسق، كأنهما اندمجا في وحدة واحدة متكاملة. من الموضوعات المتكررة في أعمال مكي حسين هو الإطار الذي يعود إليه مراراً وتكراراً. وقد استخدم هذا الرمز بشكل خاص في أعماله المبكرة. يظهر الإطار أحياناً كرمز لهيكل الحياة أو السند، الذي تتحرك منه الشخصيات خارجه أو داخله، تفقد أو تكتسب من خلاله القوة، كأنه يمثل عبء القدر الذي يتصارع معه الإنسان، يحمله أو يخضع له، أو

«تتاغم 1»، 2006، برونز،
cm 33 x 19,5 x 15,5

«تتاغم 11»، 2009، برونز،
cm 40 x 30 x 14,5

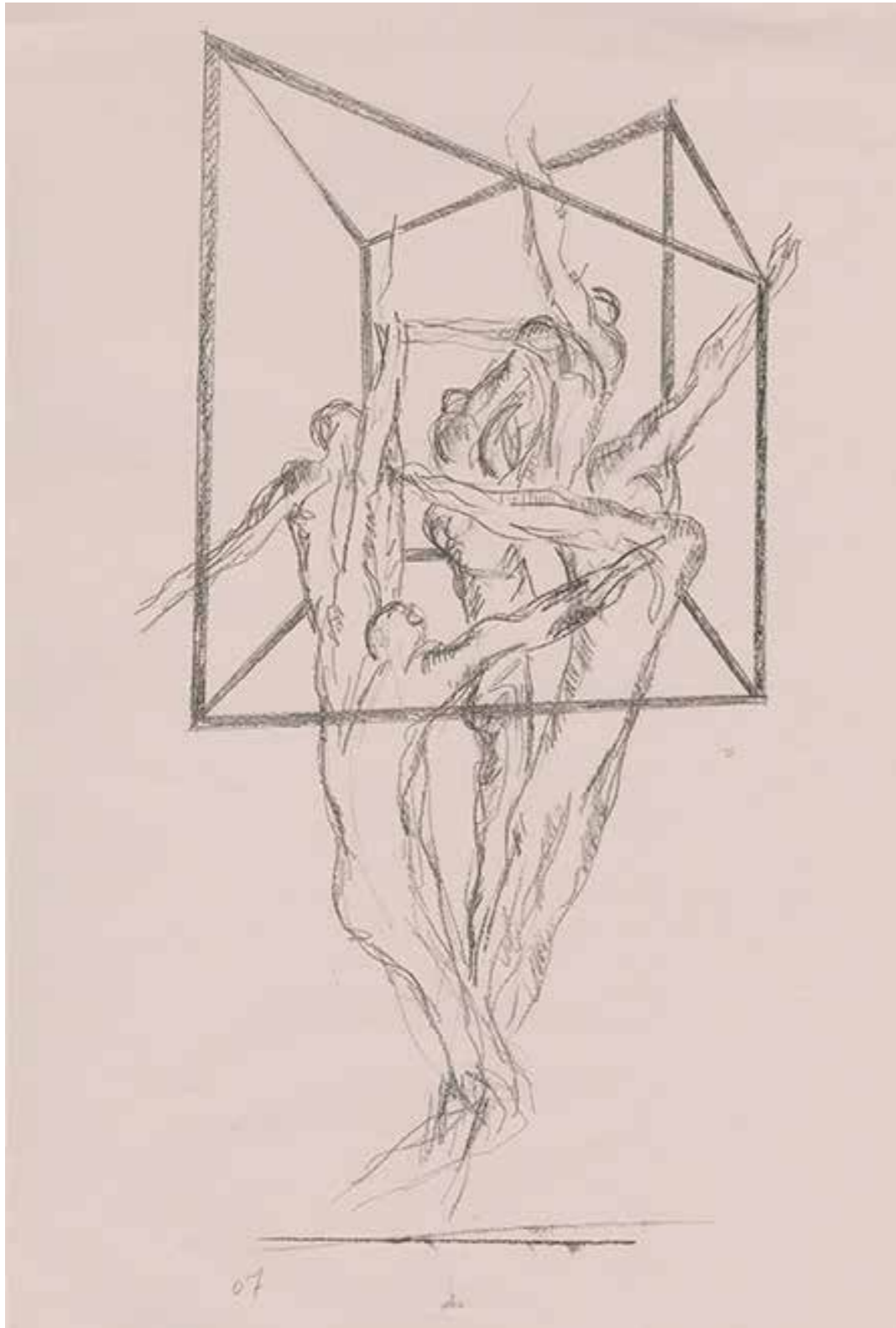


الاحتواء المستحيل، 2018.
cm 13 x 14 x 29

يذوب فيه ليصبح جزءاً من وحدة واحدة. كما يؤدي الإطار وظيفته شكلية في التكوين، إذ يعمل كعنصر تركيبى ترتب عليه الشخصيات، فيحملها ويدعمها ويحافظ على توازنها بين الحركة والسكون. «تناغم II»، 2009، برونز، 32,5 × 15,5 × 20 سم يظهر موضوع الإطار في أعمال مكي حسين بطريقة شبه لعبية، إذ يفتح أمامه إمكانيات متعددة للتعبير. في أعماله المبكرة كان الإطار لا يزال إطاراً كلاسيكياً أو هيكل نافذة، تقف الشخصيات عادة خلفه أو أمامه. ومع مرور الوقت تحوّل الإطار إلى أشكال وأشياء مختلفة تؤدي وظائف دعم وحمل متنوعة: كرة، أرجوحة، مقعد، سلم، أو هيكل تجريدي يجعل الشخصيات تبدو أكثر واقعية وصدقا. وعلى الرغم من تجريدها العالي وبعدها عن الواقع، فإن النحات ينجح في إعادتها إلى عالم واقعي قريب من الإنسان. في العمل التركيبي «الاحتواء المستحيل» (Die unmögliche Eindämmung)، تتحول المنحوتة إلى رمز لجهد جسدي عظيم في حمل الكرة الثقيلة. يشعر المشاهد أمامها بإجلال كبير أمام الكتلة الهائلة التي تحملها الشخصية بجسدها كله. من بين مصادر الإلهام لدى مكي حسين، نجد الفنانين هنري مور وألبرتو جياكوميتي. ويظهر القرابة الفنية مع جياكوميتي بوضوح، حتى من خلال اختيار مادة البرونز. فالجميع يعرفها: تلك الأشكال النحيلة والمجردة للغاية للنحات السويسري جياكوميتي، بأطرافها الطويلة المبالغ فيها، والتي تعبر عن درجة عالية من التجريد. «الاحتواء المستحيل»، 2008، برونز، 29 × 14 × 13 سم تظهر شخصياته (جياكوميتي) مجردة إلى أقصى حد، مختزلة إلى مجرد وجود إنساني عار. يشاهد المرء كيف يصور النحات تلك الحركات المترددة، حيث يلتقط شيئاً بسيطاً مثل خطوة رجل يضع قدماً أمام الأخرى. وفي هذه البساطة بالذات، يبدأ المرء أن يلمس شيئاً من كرامتها الإنسانية، يشعر باتصال غريب معها، ومع ذلك تبقى بعيدة دوماً — فلا يمكن مواجهتها أبداً على مستوى النظر نفسه. كلا الفنانين (جياكوميتي ومكي حسين) نجحا في تحرير منحوتاتهما من الثقل والكتلة، ومع ذلك، في هذا الاختزال إلى الجوهر الإنساني) يبدو

أنهما يخلقان هالة جديدة وغامضة من الروحانية. بينما توجد منحوتات جياكوميتي منفصلة عن بعضها، ولا تدخل في علاقة متبادلة ضمن مجموعة واحدة، فإن كل تمثال يعيش في واقعه المستقل. أما في أعمال مكي حسين، فبين الشخصيات نوع من الترابط والقرب والعاطفة. يُشكل مكي حسين شخصياته في كثير من الأحيان على شكل أزواج، ويُلاحظ كيف أنها — على الرغم من مستوى التجريد العالي — ترتبط ببعضها البعض، وتتجه نحو بعضها جسدياً، وغالباً ما تندمج عند مواضع التقاء الأجساد. - المرجع في الهامش: Schnell, Werner: Giacomettis "Orte für Zufälle"... Ausstellungskatalog, Nationalgalerie Berlin, 1987-1988, S. 73-85. وتندمج أجسادهم غالباً في منطقة الأطراف السفلية، فتبدو كأنها وحدة ثابتة ساكنة. تجسد مجموعة المنحوتات «تناغم I» هذا المعنى بوضوح. وحتى عندما تُعرض أعمال مكي حسين في شكل أزواج، يمكن تمييز عنصر حوار واضح بينها. في العمل التركيبي «لقاء» (Begegnung) تتقابل الأجساد في وضعية متبادلة، إذ ترفع إحدى الشخصيات يدها كما لو كانت تلوح بتحية. علاوة على ذلك، يمكن ملاحظة في بعض الأعمال أن رؤوس الشخصيات تظهر في علاقاتها المتبادلة شيئاً من الغرابة المحببة، رغم التجريد القوي فيها. فعلى سبيل المثال، في مجموعة المنحوتات «في يوم مشمس (العائلة)» تلتفت إحدى الشخصيات برأسها قليلاً نحو شخصية أخرى، بينما يبقى الجسد متجهاً في الاتجاه المعاكس، مما يمنح الإحساس بوجود انسجام عائلي داخلي. ويبدو أن الشخصيتين الصغيرتين في العمل، اللتين تلتصقان بالجانبين الأيسر والأيمن من الشخصيتين الكبيرتين، تمثلان الأطفال الذين يتكوّن على والديهم. تظهر في أعمال مكي حسين عناصر روائية متكررة، وخاصة في حضور الطيور — وخصوصاً الصقور والحمام — التي يخلدها الفنان في أعماله البرونزية. تحمل الصقور رمزية خاصة في العالم العربي، فهي تُعتبر مخلوقات نبيلة، وترمز إلى الشجاعة والإقدام. وعلى الرغم من درجة التجريد العالية في أعماله، يحافظ مكي في معظم

منحوتاته — على مدى سنوات طويلة — على صلة قوية بالطبيعة، فتظل أعماله محتفظة بطابع حسي عضوي ينبع منها. - الهوامش: 6. «تناغم I»، 2006، برونز، 32,7 × 15,5 × 20 سم 7. «لقاء»، 2007، برونز، 38 × 14,5 × 22 سم 8. «في يوم مشمس، العائلة»، 2008، برونز، 39 × 23 × 19 سم بغض النظر عن الوضعية التي تتخذها الشخصية في منحوتاته، يمكن تمييز البنية التشريحية البشرية بوضوح — من أضلاع وعضلات وأوتار. وما تشترك فيه جميع الأعمال هو مادة البرونز التي تصاغ منها، والتي يمكن أن تكون ملساء بعد المعالجة أو خشنة متشققة، وتتراوح ألوانها بين البني والأخضر المصفر أو الذهبي. مع مرور السنين طوّر مكي حسين أسلوباً خاصاً في أعماله البرونزية. تظهر في أعماله تنوعات وتطورات وتغييرات مستمرة، ومع ذلك يظل هناك أساس موحد يجمعها. تتحول الأشكال لديه من انتقالات انسيابية وأسطح مستديرة مغلقة إلى كتل أكثر تجريداً وزاوية. إلى جانب ذلك، تتكرر في أعماله فترات من العودة إلى أشكال مألوفة. وعلى الرغم من كل التجريد، يحافظ مكي دائماً على الحس الإنساني في منحوتاته، وهو ما يشترك فيه مع الفنان هنري مور. من بين أعمال مكي حسين مكي المتأخرة، تبرز بشكل خاص مجموعة «التأمل الحسي» (Sinnliche Reflexion). إنه العنوان الجامع لسلسلة من المنحوتات أنجزها بين عامي 2013-2017. في هذه الأعمال يواجه المشاهد منحوتات لم تعد متماثلة تشريحياً كما في الأعمال السابقة، فهي لا يمكن التعرف على أشكالها الجسدية بسهولة. على سبيل المثال، في المنحوتة «الأمومة» (Mutterschaft) من عام 2017، يمكننا أن نتعرف بعد جهد على الجزء السفلي من جسد الأم، الذي يبدو أكثر كتلية ومكوّناً من أجزاء متصلة ببعضها. أما الرأس والذراعان فتمتدان في قضبان شعاعية إلى اليمين واليسار في الفضاء. ومن الطفل نرى فقط جزءاً من الجسد والرأس، الذي تتصل به قضبان تميل نحو اليمين، كأنها تحاكي حركة ذراعين ممدودتين نحو الأم. رغم أن المنحوتة تتجه بشدة نحو التجريد، إلا أن العين تدرك تدريجياً تشكيلاً حركياً متبادلاً بين الأم

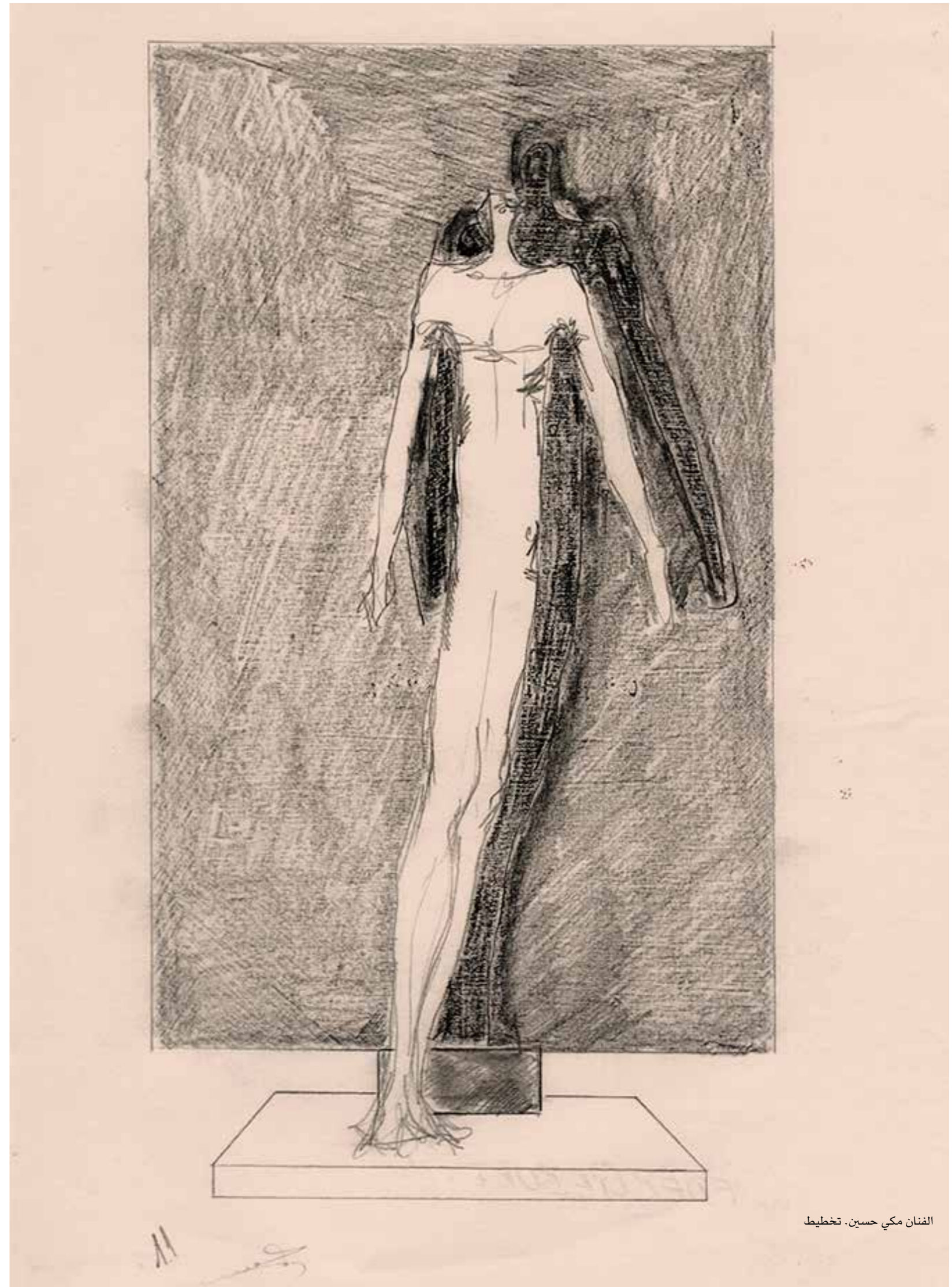
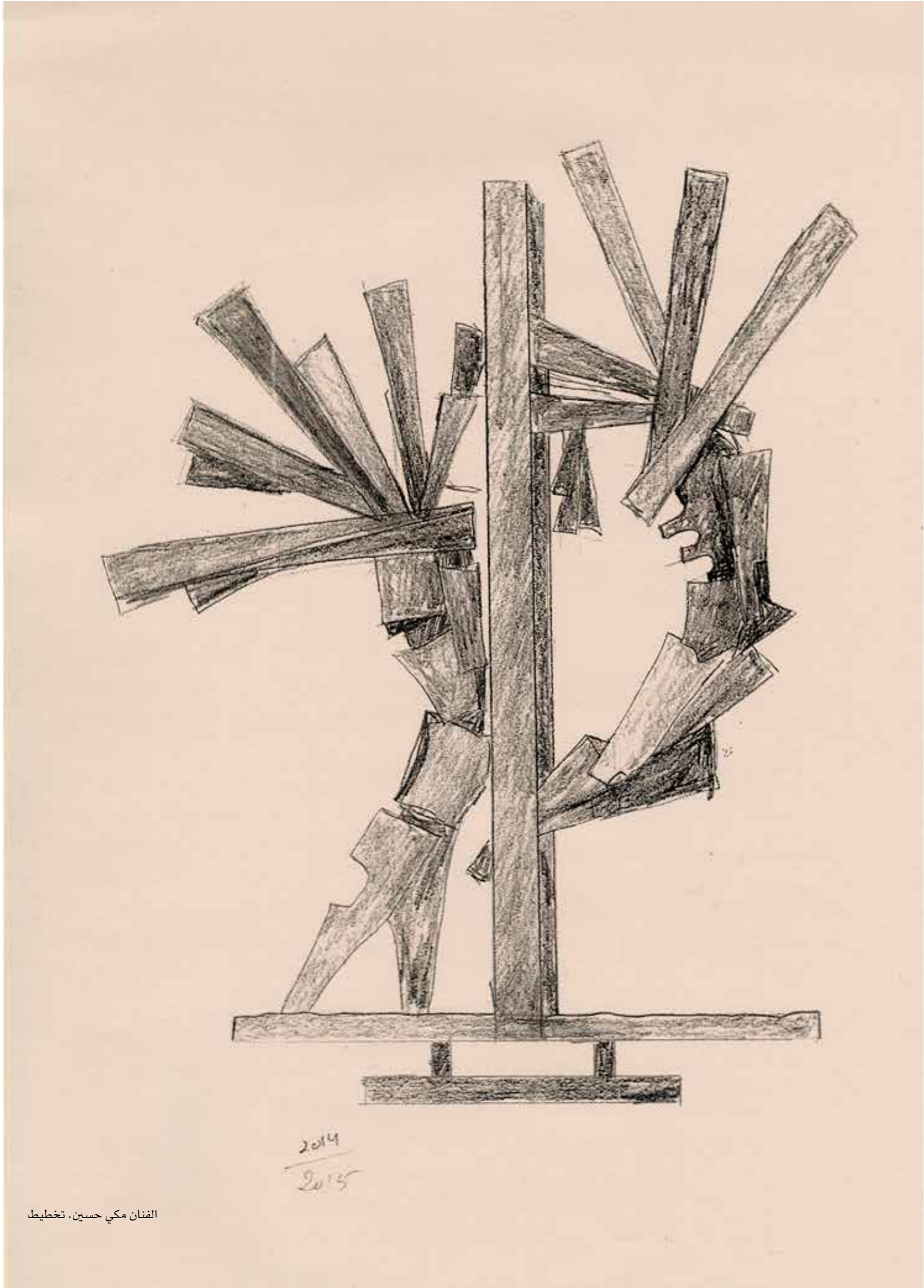


الفنان مكي حسين، تخطيط

الفنان مكي حسين، لقاء، 2007
cm 22 x 14,5 x 38

والطفل: حركة ذراع تُمثّل محاولة لاحتضان مهديّ واستجابة حنونة. هنا لا نواجه مشهداً يمكن إدراكه مادياً بوضوح، بل سرداً (حكايّة) تلتقط بشكل شعوري وذاتي. - «التأمل الحسي - الأمومة»، 2017، برونز، 44 × 22 × 14,5 سم يظهر موضوع الإطار مرة أخرى بوضوح في هذه السلسلة، ومن الأمثلة على ذلك المنحوتة «حوار مع الماضي» (Gespräch mit der Vergangenheit) من عام 2018. أمام إطار من البرونز على الجانب الأيمن، تُرى منحوتة مركبة من عدة عناصر برونزية كتلية، تتجاوز أعلاها الإطار، وتظهر منها قضبان شعاعية تمتد نحو الأعلى واليمين واليسار في الفضاء - وهي سمة نموذجية لأعمال هذه السلسلة. يقابلها على الجانب الأيسر منحوتة أصغر قليلاً داخل الإطار. يمكن رؤية بنية الجسد الكتلية هنا أيضاً، فيما تمتد على مستوى الرأس قضبان شعاعية أخرى في جميع الاتجاهات. تتجه هذه القضبان إلى أمام وخلف الإطار، لتدخل في الفضاء المحيط. أما القضيب الطويل الذي يمتد من المنحوتة الأولى إلى الثانية، فإنه يعزز الإحساس بوجود تفاعل بين العمليين. وبالأستناد إلى عنوان المنحوتة، يمكن فهم الإطار هنا كجسر يربط بين فضاء الماضي والحاضر. أما القضبان الممتدة في الفضاءات المختلفة، فتتمثل الحضور النشط للحوار بين المنحوتتين - أي «حديث مع الماضي» ضمن الحاضر. تدعو منحوتات مكي حسين مكي المشاهد إلى النظر المتأمل المتكرر، إلى التوقف البصري والتلمّس بالعين، حتى تتكشف الشكل والقصة على نحو حسي وتجريبي. «التأمل الحسي - حوار مع الماضي»، 2016، برونز، 39 × 31 × 22 سم







في يوم مشمس في المدينة، رقم 2، 2014.
cm 12 x 17 x 41
في يوم مشمس في المدينة، رقم 3، 2014.
cm 12.5 x 19 x 38



الفنان مكي حسين، الفنان اسماعيل فتاح والفنان اتحاد كريم
خلال العمل بتنفيذ نصب الواسطي عام 1972

GALERIE ALTE FEUERWACHE

MAKI HUSSEIN MAKI

VERNISSAGE

Dauer der Ausstellung: 17/11 bis 05/12/2018

Ritterplan, 4
Tel.: 0049 551 49210399
oder 0049 (0)179-1118563
eMail: info@galerie-alte-feuerwache.de

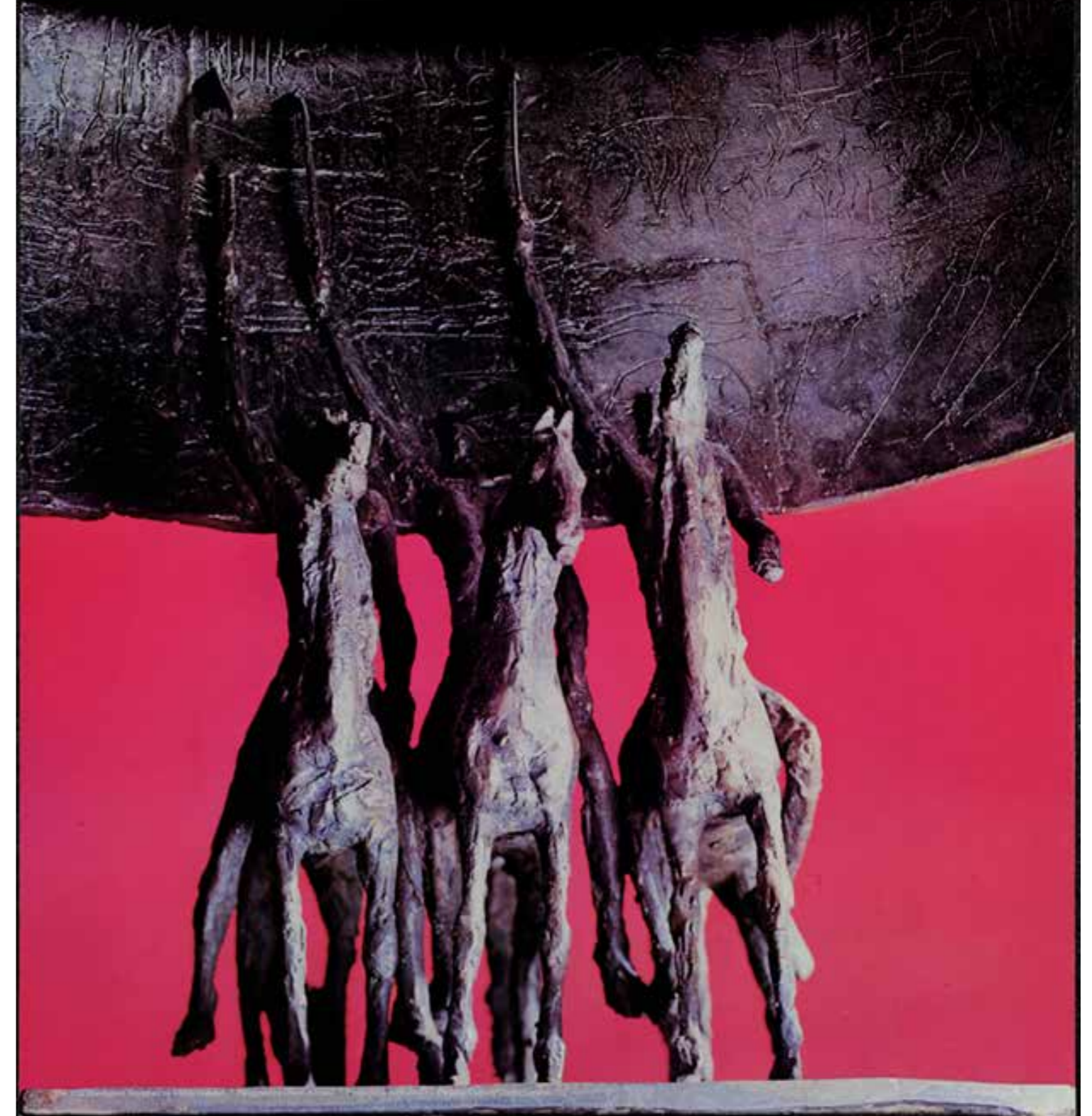
**Vernissage: Samstag,
17. November 2018, 17 Uhr**

IRAQI CULTURAL CENTRE GALLERY 177 Tottenham Court Road, London W1

Paintings, Sculptures & Ceramics by:

Seven Iraqi Artists

24 May-30 June 1978 Mon-Sat 10-6pm Admission Free



الارتجال في الرسم وحياته في (اسكيتش)!

هاشم تايه



الارتجال كمفهوم يعني المباشرة بعمل ما من دون التحضير له مسبقاً، وبعدم الإعداد لإنجازه، والتهيؤ لتنفيذه بالاستناد إلى مخطط أولي (اسكيتش) سابق جرى التفكير فيه، والإلمام بتفاصيله، وحصلت القناعة بكماله في محتواه، وشكله، سواء أكان هذا المخطط مرسوماً على الورق، أو حاضراً بتفاصيله في الوعي، أي أن العمل يتم إنجازه بالاعتماد على مخطط خريطة محددة، مُلزِمة، مُعدّة قبلاً ويتمّ الاهتداء بها في خلال مراحل العمل كلياً. في الرسم الارتجال آلية لتخليق مادة اعتماداً على السليقة، والبداهة، والطبع، أو استناداً إلى ما يأتي عفوَ الخاطر. ويُفترض أن يتحقق الارتجال بانخراط الرسّام في عملية الرسم على أيّ سطح من السطوح وهو فارغ، تماماً، من موضوع محدد، ومجرد منه. كما تفترض آلية الارتجال أن يتحرّر فعل الرسم من سلطة الرسّام، وتحكمه، وشروطه، وتوجيهه، فتكون الفرصة متاحة تماماً للتداعي الحرّ للأشكال، ويصبح الرسّام مجرد أداة تضع على السطح ما يملأ عليها، وفي ضوء هذه الآلية سيكون العمل المنجز رهن المصادفات التي ستحصل في أثناء العمل، وفي ظلّ قطيعة مع خبرة، وبلااستقلال عن تجارب سابقة.

السؤال الأهم هو هل بالإمكان تحقيق ارتجال تامّ في إنجاز رسم ما؟ شخصياً لا أظنّ؛ لأنّ خبرة الرسّام،

وتجاربه السابقة، ورؤيته، وسلوكه، وهو يرسم، وأسلوبه ستظلّ ضاغطة، وحاكمة، وذات سطوة عليه، وسيجد أنّه لا يستطيع أن يصدّد عنه ما يتسرّب إلى سطوحه المرتجلة من آثار تجاربه السابقة، وهو يرسم اعتباطاً بالاستجابة لفواعل لحظة آنيّة.

وتأسيساً على ما سبق يمكن القول إنّ الرسم ارتجالاً آلية مشرعة، ومتاحة، بل هي في غاية الأهمية لإخراج الرسّام من عاداته، وأعرافه بالانقلاب عليها، لكنّ نتائج هذه الآلية، كما أتوقع، لا تقع في استقلال تامّ عن خبرات الرسّام.

ولا بدّ من التذكير بأنّ عملية الارتجال تقع حتى داخل العمل الذي تمّ التخطيط له، وجرى تنفيذه في ضوء مخطط اسكيتش مُعدّ، ففي خلال عملية الإنجاز، والتنفيذ يُفاجأ الرسّام بما يرتسم على سطحه مصادفةً من آثار لم تكن أصلاً عناصر متبناة في مخططه الذي صمّمه، وسيكتشف أن هذه العناصر المتولدة ارتجالاً تعمّق موضوعه ومادته، وتُشعّق بقوى جديدة لا يمكن إلاّ الاستجابة لتوطئتها داخل مخططه، والإبقاء عليها.

إن الارتجال كما أعتقد آلية لاكتشاف الرسّام، ولإعادة الاعتبار إلى فعله الخاص كرسّام، وللمضي معه في أقاصي إمكاناته، واحتّمالاته المتطرفة البعيدة. ويقع الارتجال كثيراً في أوقات عطالة الرسّام، أو حينما لا يكون تحت يديّ الرسّام موضوعاً محدداً،

في أوقات الضجر، والملل، وفقدان الإيمان، ولحظات الإنكار، وتبدّد اليقين.

الارتجال فعل مراوغة للإفلات من الاعتيادي \ المألوف \ اليقيني \ من أجل الدخول في منطقة حرّة واللعب فيها بلا قواعد، بل بما يتم اكتشافه في مجرى اللعب.

يعمل الارتجال مثلما تعمل حكومة طوارئ تمارس عملها بردود افعال آنية على سطح متغيّر، يستقرّ، ويتصلّب، وعليها مواجهة ما يقفز عليه، ويباغتها فيه.

لحظة الرسّام المغامرة

يعوّل عدد كبير من الرسّامين المحدثين على النتائج التي يحصلون عليها من خلال عملية رسم تجري وقائعها بلا تخطيط، ولا إعداد، ولا تصوّرات مسبقة. ربّما تعبّر هذه الطريقة في الرسّام عن البرم الذي قد يعتري الرسّام من العمل المكرور بالاستناد إلى مخطط موضوع تمّ إنجازه بتفاصيله في الوعي، والتصوّر، ثمّ تحوّل إلى تمثيل مرئيّ في مصغّر رسم تخطيطيّ جاهز للنقل والانطباع على سطح يستعرض موضوع الرسّام في صورته النهائيّة التامة. لكنّ، في ضوء تصدّع اليقين، واستشراء نزعات الشك، والعبث، واستهواء اللعب الحرّ في مجالات الفنون، والحياة بلا ضوابط، وقواعد، والرهان على الحدوس المباغتة في أثناء عملية الخلق، في ضوء هذا كله صار الرسّامون يطبقون على بياضات

فترسم بأناة، وهدوء، وتبصّر .

الحياة في اسكيتش!

تغدو الحياة، أحياناً، مجرد اسكيتش- مخطّط حياة أولي- عنيد، يتوقّف حروناً، جامداً عند نقطة محدّدة، لا يتزحزح عنها، على مسار مفترَض تنظم فيه الحياة بعضويّة تامّة الخلقّة. اسكيتش حياة مشوشة أثرت البقاء بأعضاء ناقصة، فانتصبت في موقع مسدود، وقالت هذه أنا، وهذا ما لديّ، في إضراب تامّ عن الحركة، واستعصاء على الاستجابة لأيّ دفعة تحرّكها لتبلغ مداها في التكوّن والصيرورة داخل كيانٍ مخلوقٍ معافى بتمام كماله الخليقيّ.

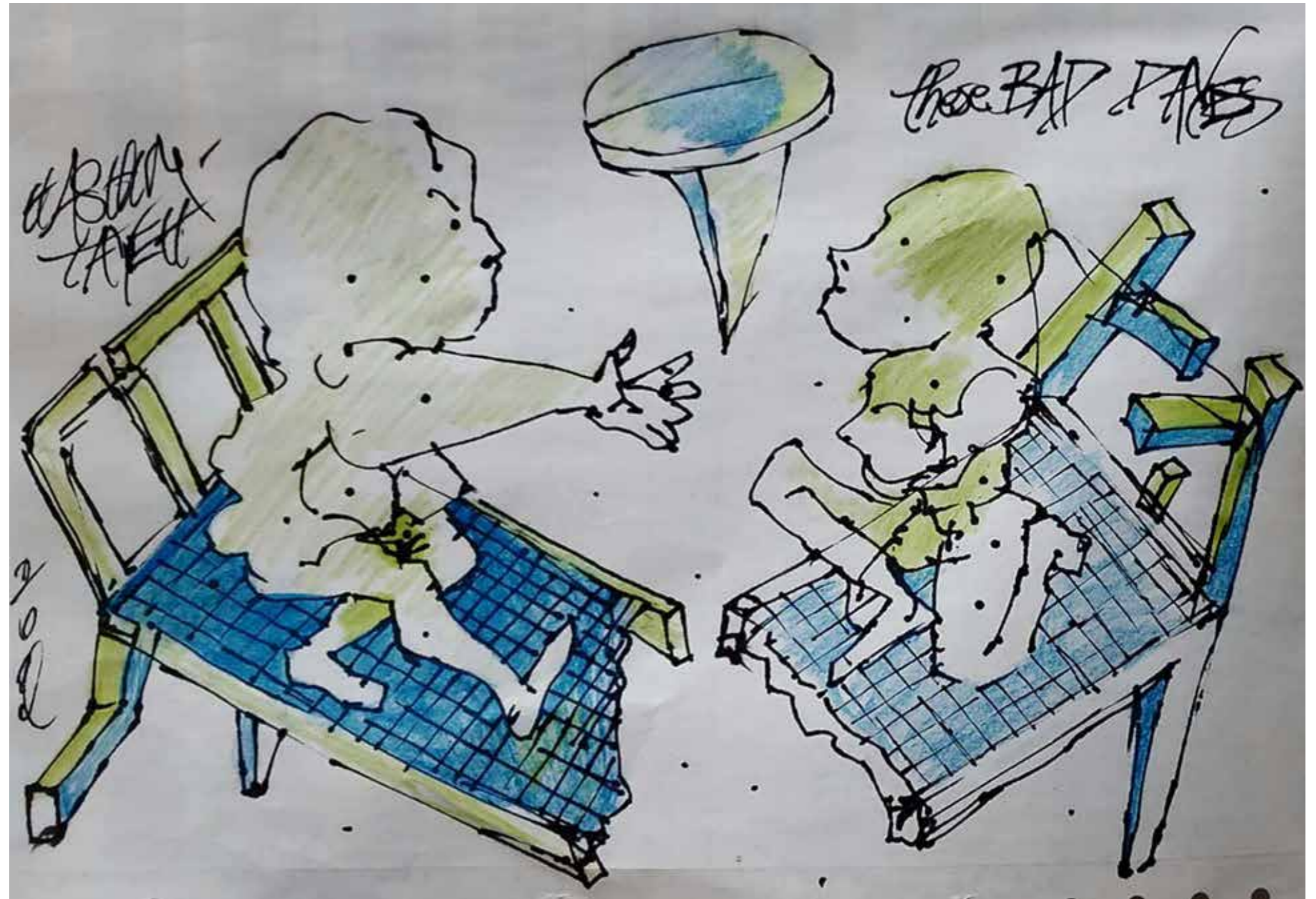
في الكتابة، وفي الفنّ عموماً، تعيش معنا، في عتّامات منازلنا، أو بين أكّادس ذاكراتنا، اسكيتشاتُ تكوينات (ناقصة) عجزت عن الحركة في منتصف طريقها إلى أشكالها التامّة. لعلّها يئست، أو تعثّرت، أو أحبطت، لعلّها أحسّت بعدم الجدوى من الذهاب أبعد، فارتضت أن تقبع في نقطة انفصال عن ترحالها الشائق إلى صورة تامّة رغبنا فيها، لكنّها رغبت عنها.

هذه الاسكيتشات المشوشة، ناقصة التكوين، التي سقطت في منتصف كلمتها، أو أضرب عنها نصف شكلها، ألا تستحق أن نحزرها طليقة في فضاء عنوانه (حياة في اسكيتش)؟

أسطح الرسم بالفرشاة، والأصباغ، ويرسمون بأهواء حرّة بلا موضوع محدّد، بل بانصراف تامّ لنزوع شكليّ منفلت تتحكّم بنتائجها عادة المصادفات التي قد تحقّق شكلاً جاذباً، وقد لا تفعل. هذه الطريقة في الرسم أقرب إلى تمرينات عمل يختبر فيها الرّسام ذخيرته الفنيّة في سياق محاولات للتجريب والاكتشاف والتحفيز. ويبدو أنّه حتّى هذا الرّسم اللّعب، المنفلت بات، هو الآخر، في نهاية المطاف، قيد خطوات تتكرّر، ويمثّل لتكرارها الرّسامون الذين يراهنون على ما تجلبه الصّدق الحسنة من نتائج إلى أسطحهم في رسم تخلقه بدهته، وعفويته، وتحلله، حتّى أضحت رسوماتهم تتشابه في الغالب، ويسودها التمييط.

يقع الرّسام، أحياناً، تحت ضغط انفعالات مداهمة، وأحاسيس غامضة عاتية، فيجد في الرّسم المباشر فرصة سانحة لتحويلها إلى خطوط، وألوان، وتكوينات تعبيرية هائجة لا تصف، ولا تعرّف، بل تشعّ، وتضيء، وتتحرّر على هواها.

يذكر الرّسام كامل حسين أنّ أستاذه كاظم حيدر، في أحد دروس الرّسم، وجده يرسم منفعلاً، ويُجزر لوحته بسرعة خاطفة، فيبادر الأستاذ إلى سحب اللوحة المنفعلة، المتعجّلة، ووضع بدلاً منها قماشة فارغة على حامل تلميذه قائلاً له: لقد استنفدت انفعالك في لوحتك السّابقة، وتخلّصت من ضغوطه، والآن صار بوسعك أن تستغلّ هذه القماشة البيضاء



بصمة بغدادية

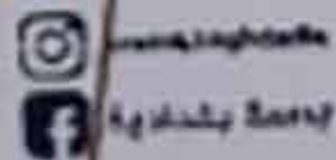
منصة لإطلاق الأفكار والنتائج والمضمون الثقافي المرتبط باسم بغداد وتراثها الحضاري. عبر تجارب تعميم في الفضاء العام منها (جرافيتي بغداد) برسم عشر جداريات تعريفية لشخصيات فكرية وثقافية، تضمنت مقولات لهم وتم تنفيذ المشروع في عشر مناطق من بغداد بين جانبي الكرخ والرصافة، ومن الشخصيات: علي الوردي، لميعة عباس عمارة، رفعت الجادرجي، محمد مكية وأسماء أخرى. نفذ المشروع فريق من الرسامين والخطاطين العراقيين أصحاب الخبرة في إنجاز مثل هذه الأعمال



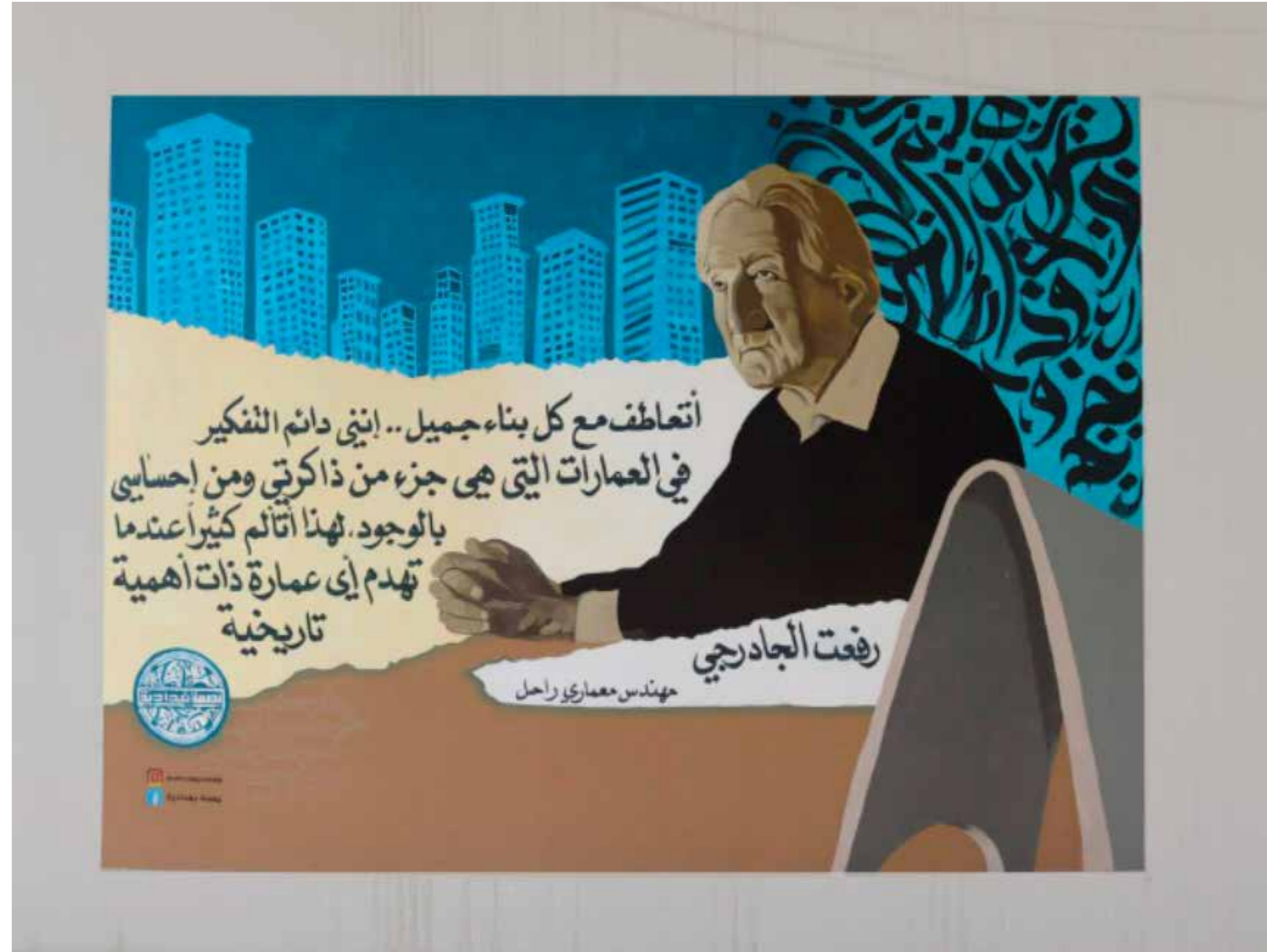
لَمَّا الرُّصَافَةُ فِي الْهُوَى سِيفْرُ
لَعْيُونَهَا يَتَّقِجِرُ الشَّعْرُ
يَاثَقْلُ كَرخِي نَجَادِيهِ
نُطْفِ الْهُوَى، وَوَصَالُهُ تَرُرُ

لميعة عباس عمارة

شاعرة راحلة



لنوسع الحدائق ونهتم بواجهات بيوتنا في كرخ بغداد ورصافتها



جواد سليم

هو في تاريخ تطور الفنان وما قام به من رسم ونحت طوال عشرين سنة من حياته، وما واكب من تاريخ قومي كان هو في الغمرة منه، مع أنه - كما كان يردد - لا تهمه السياسة في شيء. فالتاريخ القومي هنا عملية مخاض نفسي، أو عملية نمو وإيناع في تربة اكتشفت منذ حوالي خمسين سنة كوامن خصبها.

لم يأت ذلك للفنان بيسر. لقد أخذت قواه تتكامل خلال سنوات الحرب الثانية، وكان يتطلع منذ ذلك الوقت - كما تشهد بذلك مذكراته التي كتبها بين عامي ١٩٤١ و١٩٤٧ - إلى أن يستطيع يوماً ما أن يبلغ فنه أكبر عدد من الناس بان يصنع نصبا في «أحد الميادين يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائر». ويقول حينئذ متفائلاً: «للعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا ومياديننا إلى إنتاج النحات...»

إن انتهاء هذه الحرب سيفتح باباً أوسع لاشتراك الفنان في دنيا جديدة مفرحة وصالحة. ولكنه كان يعلم أن النحات الذي ينبغي تحقيق ذلك يجب أن تطلب إليه الدولة أن يقوم بمثل هذا العمل الكبير. وكلما كاد ذلك أن يحدث، انتهت مساعيه إلى الاخفاق.

ففي سنة ١٩٤٥ «طلبت مني أمانة العاصمة عمل شدروان - نافورة - فلم نتفق على الشكل، وطلب مني رئيس مهندسي السكك الحديدية... أن أقوم بنحت تماثيلين طول كل منهما تسع أقدام لتزين محطة بعقوبة، وكان كل شيء على ما يرام، لولا توقيف صرف المبالغ...» وفي عام ١٩٥٣ طلب إليه البنك الزراعي أن يقدم مصغراً لمنحوتة برونزية لتزين واجهة بنائه الجديد، فنحت قطعة هي من أجل ما صنع سهاها «الانسان والارض» (يرى القارئ صورها مع هذا الكلام)، ولكنها أخيراً رفضت. وهكذا تتواتر الخيبة، إلى أن تعهد إليه حكومة الثورة عام ١٩٥٨ بصنع نصب الحرية، ففتح له بذلك تجسيدا باقيا لنوازع أمة بكاملها، وتجسيدا باقيا لفنه وعبقريته.

ولكن يجب أن نذكر أن جواد كان من تلك الفئة القليلة في تاريخ الفن التي استطاعت أن تجمع بين النحت والرسم. طبعا على النحات أن يتقن الرسم، ولكن رسمه يظل دائماً من قبيل الدراسات الضرورية لنحته. فهو أمر ثانوي لديه، لا يبيغ له لذاته. أما الرسم لدى جواد فهو الشق الآخر من حياته. وقد مر في فترات كثيرة انقطع فيها عن النحت ليجري بحثه في الرسم. وقبل عام ١٩٥٨، كنت أقول إنه رسام قبل أن يكون نحاتاً، لأن ادراكه قيمة الخط واللون كان شيئاً ظاهراً جداً، يثير الاهتمام والجدل في



المشاهدين، بينما كانت منحوتاته على جمالها وقوتها تتباعد زمنياً، وتتضاءل كميّاً إزاء صورته. غير أن مذكراته تكشف لنا عن ألمه في هذا الصدد. فهو يكاد، كميكل أنجلو عند ما رسم صورته الهائلة في سقف كنيسة «السستين»، يشتهي أن يوقع كلا من صورته باسمه مضيفاً إليه «النحات». ففي رسالة إلى صديقه خلدون الحصري، بتاريخ ١٦ نيسان ١٩٤٤، نراه يقول: «أكثر ما يثقل علي الآن هو تقسيم قواي بين الرسم والنحت. أظن أنني يجب أن أترك أحدهما في يوم من الأيام... لأن قابليتي ستتجزأ بين الاثنين، وعلى أكثر ظني سأترك الرسم نهائياً...» ومن حسن حظنا أنه لم يستطع ترك الرسم، مع كثرة ما راوده هذا الحياطر. فهو يقول ثانية بعد حوالي شهرين: «إنني أفكر في التحرر من الرسم في يوم من الأيام لأنني أشعر شعوراً أكيداً أنه ليس الشيء الذي أعيش من أجله. إنه لا يعبر عن نفسي تمام التعبير». وقد حاول أيامئذ أن يبرر رسمه بان الناس لا يقبلون على النحت: «في المعرض الربيعي الأخير لجمعية أصدقاء الفن عرضت ثماني صور زيتية كانت عندي أحسن ما عملت، وقد هنتت عليها كثيراً، وأعجب بها رسام انكليزي شاب واسع الثقافة... مع كل هذا كنت أشعر أن هذا الشيء ليس ما أريد أن أنطق به تماماً. ومن المعروضات التي عرضتها قطعة صغيرة من المرمز العراقي الشفاف تقريباً، سميتها «النهر الأسود»، نحتها رأساً في المرمز بعد أن طبختها وقتاً طويلاً في رأسي، وأتممتها خلال شهرين بعمل متواصل، ووضعتها بسعر بخس جداً. لم يشترها أحد ولم تثر إعجاب إلا القليلين. إنها تثير في نفسي كلما رأيتها نوعاً من الكبرياء والراحة...»

غير أن الأمر الذي لا شك فيه هو أن جواد استحال عليه هجر الرسم، رغم تعلقه بالكبرياء والراحة اللتين يجدهما في النحت، لأنه كان من عشيرة الواسطي - الرسام البغدادي الذي عاش في القرن الثالث عشر للميلاد، والذي كانت له لدى جواد الخطوة الأولى بين فناني التاريخ. فهو قد يتهم نفسه بأنه لا يحس اللون بالقوة التي يحسها «المصور البارع من الصنف الأول»، ولكن كل شيء يقوله، يوحى للسامع - أو القارئ، بله المشاهد - حساسيته المزدوجة للخط واللون. كلما ذكر فتاة انزلق إلى وصف ألوان ثيابها وبشرتها، وبنشوة عجيبة. ففي إحدى يومياته في أواخر ١٩٤١ - وهو في الثانية والعشرين من عمره - يقول: «كان ثوبها هذا بسيطاً جداً يظهر ذراعها

لى بداعة الكتفين، وفتحة الصدر على شكل مستطيل... كان اللون العام أخضر ترابياً قائماً وعليه أوراق خضراء وورود كبيرة ذات ألوان براقية وصافية... لا أدري من يقدر أن يتحمل هذا المنظر بدون أن يفقد صوابه...»

هذه النشوة باللون وانحطت تشدد في الأربعينات الأولى بسرعة، ولفهم ما أنجزه جواد سليم في الخمسينات - في السنين العشر الأخيرة من حياته - لا بد من استقصاء فنه طوال الأربعينات، فترة البحث اللاهث، والتوكيد المستمر على حب الحياة، فترة الحب الفتي، الحب الخيب والموفق، فترة النزوات والشبق، فترة التحرق إلى ما يستحيل تحقيقه في بغداد بين ١٩٤٠ و ١٩٤٩. في هذا العقد الزاخر من حياته اكتشف الواسطي والفن العربي، واكتشف النحت السومري والأشوري، واكتشف اللون في الانطباعيين وما بعد الانطباعيين. وفيه أيضاً اكتشفه البولونيون كما اكتشفه رسام انكليزي يدعى كنت وود، وكان لكلهم أثر عميق في حياته وإنتاجه الناضج.

ولد جواد سليم عام ١٩١٩ في أسرة عرف أفرادها كلهم بالرسم. فقد كان الرسم لها كما كانت الموسيقى لأسرة يوهان سبستيان باخ. عرف الأب، الحاج سليم الموصللي، بمقدرته على الرسم أثناء الحكم العثماني، وبقي اهتمامه بالفن على أشده بعد تأسيس الحكم الوطني في العراق، عندما ترعرع أبناؤه، فكان له ولولديه سعاد وجواد يد طولى في تأسيس أول جمعية فنية في العراق، «جمعية أصدقاء الفن»، عام ١٩٤١. ونزار سليم، ونزيهة سليم أخو جواد وأخته الأصغران كلاهما رسام معروف، فضلاً عن أخيه الأكبر سعاد.

وقد كان نبوغ جواد في الرسم والنحت أمراً بارزاً منذ الصغر، أيام الدراسة الابتدائية والثانوية، حتى ليكاد أقران جواد وأصدقائه لا يذكرونه إلا فناً - كأثينا التي ولدت كاملة النمو من رأس زفس! غير أن الموهبة شيء، وتحقيق قواها شيء آخر. فكان من حسن الطالع أن الحكومة العراقية، منذ أول الثلاثينات، كانت قد بدأت بإرسال البعثات، مهما كانت قليلة، إلى أوروبا لدراسة الرسم، وكان جواد ممن أرسلوا إلى باريس عام ١٩٣٨، حيث قضى قرابة السنة. وباندلاع الحرب الثانية، ذهب إلى روما في أواخر عام ١٩٣٩. وعندما دخلت إيطاليا الحرب، عاد إلى بغداد، وعين مدرسا للنحت في معهد للفنون الجميلة كان قد افتتح حديثاً، وفي الوقت نفسه عمل

في المتحف العراقي على ترميم التماثيل والتحف الآشورية والسومرية - ولم يكن حينئذ قد تجاوز الحادية والعشرين من العمر.

ونحن إذ ننظر إلى الصور و«الاسكتشات» التي تعود إلى هذه الفترة، نشاهد الكثير من الرسوم التقليدية، عاريات في خطوط رخصة وأوضاع ومجاميع رومانسية قد تكون لأي رسام. فجمهور الرسام ما زال يرضى بالقليل، والرسام لم يعمل بعد جهده في البحث عن شخصية. ولكننا نرى بينها، فجأة، هنا وهناك، صورة «عراقية» صارمة مؤلفة، تشير إلى النقطة البعيدة التي سيتطور إليها رسمه فيما بعد. ثم ان البحث ظاهر، وهو يظهر في رسوم عام ١٩٤١ فما بعد. وفي أكثرها يبدى جواد ميلا إلى الحركة العنيفة التي ستتحول فيما بعد إلى نخته أكثر من رسومه.

ويبدأ إحساس جواد بانتهاؤه إلى تقليد فني بعيد (وإن يكن بعد إحساسا مبهما لا يملك عليه نفسه نهائيا) حين يدخل بين معروضاته في معرض لجمعية أصدقاء الفن في أوائل ١٩٤٢ صورة عنوانها «رحلة السندباد الثامنة»، ومنحوتة يتجاوز طولها المترين بعنوان «موكب ملك آشوري». لقد أكثر الشعراء في الآونة الأخيرة من استعمال رمز السندباد ورحلته «الثامنة»، بحيث بدا لهم أنهم أول من اكتشف هذا الرمز العربي «الجديد». غير أن جواد سليم سبقهم إليه في فنه بحوالي خمس عشرة سنة. فقد كان من المعجبين بألف ليلة وليلة، ولازمته فكرة الرسم حول مواضيعها طيلة العشرين سنة الأخيرة من حياته. وقد ترك عددا كبيرا من الرسوم التخطيطية، حقق بعضها في شكل رائع في الخمسينات. أما الرسوم المبكرة فهي أشبه بصور الغربيين الذين زينوا طبعات ألف ليلة وليلة المترجمة، فيها كثير من التوكيد على الناحية الجنسية المثيرة، دون تعيين الوجه العربي الأصيل. ولكنه فيما بعد، يخضع الناحية الجنسية للتعبير العربي المشحون بالجو البغدادي والمثقل بالتاريخ والفولكلور، كما نرى في صور عديدة لعل أجملها صورة «حكاية عن النساء وإن كيدهن عظيم» (١٩٥٧) التي جعلها أشبه بتحية منه إلى سلفه الروحي، الواسطي.

وقد اكتشف الواسطي عن طريق الصدفة، عندما رأى له صورتين أو ثلاثا مما زين به الواسطي مقامات الحريري في كتاب من منشورات المكتبة الوطنية بباريس، عند صديقه الرسام عطا صبري، عام ١٩٤١. ولما كان إحساسه بانتهاؤه إلى التقليد العراقي

العربي قد بدأ، فقد كان لهذا الاكتشاف فعل السحر في نفسه، وبقي هذا السحر حيا فعلا فيه حتى موته. فعندما كتب إليه صديق له يقول إن العراق بلد عديم الألوان، وهو لهذا لا يصلح لمعيشة الرسام فيه، قال في رسالة له: «يا أخي الدنيا كلها ألوان. حتى في الوحل الذي أمام شارعنا ملايين من الألوان... خذ يجي الواسطي، أعظم من ظهر من المصورين في العراق - العراق الذي تدعي أنه عديم الألوان، بلاد النخيل. إنه خلد العراق بصوره وألوانه... [أتذكر صورته] في مجموعة لمقامات الحريري؟ إنها صورة تمثل مجموعة جمال، وجمال العراق تعرفها جيدا، لا يتعدى لونها لون التراب. لقد صورها هذا العبقرى العظيم كل جمل بلون يتناسب مع اللون الذي بجانبه». ولكن فهم جواد للألوان، رغم دراسته لزمان ما في باريس وروما، لم يكن قد تم بعد، كما لم يكن فهمه للتقاليد الفنية التي يريد الانبثاق منها نحو فن عراقي جديد قد تم بعد. إلى أن وقع أمر كان له في حياته، باعترافه هو، أثر عميق، سباه «الانقلاب الهائل الذي حصل لي في الرسم».

ففي إبان الحرب الثانية حل في بغداد نفر من البولونيين اللاجئين من الاحتلال الألماني والروسي لبلادهم. وكان بينهم جماعة من الرسامين، كانوا قد تتلمذوا على أستاذ لهم، تتلمذ بدوره على الرسام الفرنسي بيير بونار. وبونار من أعظم من استعمل الألوان الواجبة المشعشة في حركة ما بعد الانطباعيين. وكان هؤلاء البولونيون، الذين درسوا أصلا في باريس، من أتباع بونار، يرسمون بفرش عريضة مشحونة بالألوان يركبونها لونا لصق لونا، فيكون للصورة حيوية لونية ونسيج خشن قوي. كان أبرزهم رسام يدعى «ماتوشاك»، ما زال فنانون العراق يذكرونه، وفي متحف الفن العراقي الحديث صورة له بأسلوب هو امتداد لأسلوب «البوانتيست» (النقطيين). وقد التقى هؤلاء بجواد سليم وصديقه الرسام فائق حسن في أحد المعارض في شتاء ١٩٤٢، وكان هذا الالتقاء الحار بداية المرحلة الهامة الأولى في حركة الفن العراقي الجديد. فتكونت منهم في الحال حلقة تجتمع كل مساء - بعد العمل في الرسم والنحت طيلة النهار في المعهد والمتحف - في المقهى البرازيلي ببغداد، ويتحدثون عن الفن دون انقطاع، ولا يغادرون المقهى إلا بعد أن يهجره رواده جميعا، ويعود جواد إلى بيته في نشوة المكتشف الذي وضع يده أخيرا على السر من كل شيء. «الآن عرفت ما هو (اللون)، عرفت اللون وكيف تستعمل



موسيقى في الشارع

جواد سليم

الألوان. الآن أخذت أفهم صور سيزان ورنوار... وغويا، والتصوير الشرقي... ونتيجة لهذه التجربة الفنية، إذ استمروا جميعاً في الحديث والرسم وعرض الصور والتزاور، قال جواد في أوائل ١٩٤٣: «إنني أشكر الأقدار لتوصلي لمعرفتي الجديدة. وسأبدأ منها مفتوح العينين ومفتوح الفؤاد، لأن طريقي منير. قبل سنة كان طريقي مظلماً لا تنيره المعرفة.»

وينحصر جواد واحداً من هؤلاء الرسامين النقاد بالمدح والتبجيل، اسمه «جابسكي». فقد كان فيما يبدو يستطيع أن يحدد الكثير من المبهمات التي في صدر فناننا الشاب الذي يقول عنه: «إن بعض كلمات هذا الرجل ستبقى في رأسي طول حياتي. سألنا مرة: هل تحبون بلادكم؟ فأجابه رسام كان معنا، على الفور: لا. فقال جابسكي: «إنك غلطان. فالإنسان لا يبدع في رسم شيء لا يحبه. إنكم لن تكونوا شيئاً إذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي أعاشتكم تربته. خذوا مثلاً المصورين الفرنسيين...»

وهذا «الحب الصادق العميق» لبلده هو الذي بقي المولد الأكبر في فن جواد، إذ تطورت مقدرته وتشعب نتاجه في بحثه المستمر، وراح يؤكد على صلته النفسية بالتقليد الإبداعي العراقي. وغريب أيضاً أن يكون المحفز الثاني له، في هذه الفترة من الحرب العالمية الثانية، فنان أجنبي آخر هو الرسام الانكليزي كنت وود، الذي جاء إلى العراق في أواسط عام ١٩٤٤ موظفاً في العلاقات العامة البريطانية. فقد «أكتشف» هذا الرسام جواد سليم، وراح يكيل له المدح. ولكن لم يكن المدح هو الذي فعل في نفس جواد، بل مقدرته على التحليل. لقد أدهشه بمقدرته على تحليل رسومه ومنحوتاته، وبمنطق كثير الثقافة؛ ولما رأى جواد أن كنت وود يرسم لبغداد صوراً تتعدى المرئي إلى ما وراءه من أحاسيس شعبية ونفسية، دعاه بالعراقي. وتوثقت بينهما عرى صداقة دامت سنوات طويلة وجهت جواد أكثر فأكثر نحو تصميمه على إيجاد فن عراقي. وقد كان جواد في هذه الفترة منهمكاً في نحت قطعة كبيرة من المرمر من أهم ما أنجز من نحت، اسمها «البناء» (أو الأسطى)، كان لكنت وود أثر كبير في استمرار جواد بتهيئة الدراسات لها. ففي أواخر ١٩٤٤ كانا يلتقيان كل يوم، والرسام الانكليزي يشاركه البحث والتحليل.

رأوا بؤس الانسان ومقاومته معا، وصوروا ذلك في أعمالهم، كل على طريقته الخاصة، إلا أن النتيجة كانت أنهم أوجدوا فنا فيه صلابة وقوة ومأساة، ويطغى عليه طابع يميزه عن غيره هو الطابع الانكليزي. وهذا ما تأثر به جواد سليم أشد التأثر، إذ راح يتتبع الرسم والنحت المعاصرين في متاحف لندن ومعارضها. لقد رأى في ذلك ولا ريب تحقيقا لما كان هو يتطلع إليه من خلق فن عراقي الوجه. وقد أدرك حينئذ أن الفنان إذا حقق هذا الشيء الغامض المجهول المدى فإنه أيضا يحقق الاتصال باحسن ما في الفن في العالم كله. لقد رأى ذلك في صور بول ناش وستانلي سبنسر، وراه في رسوم هنري مور للنائمين في الملاجىء الجوفية وكأنهم يعبرون عالم الكوايبس، وفي تماثيل هنري مور التي انطلقت من هذه الرسوم. وهكذا اجتمع هذا المؤثر العميق إلى المؤثرات الاخرى في فن جواد سليم.

لقد بقي تأثير هنري مور كامنا في نفس جواد، وقد بدا شيء منه حال عودته إلى بغداد عام ١٩٤٩ عندما نحت في الخشب تماثيل «الأم» المشوق الرائع. ثم بدا شيء منه بعد ذلك بعشر سنوات في منحوتاته الهائلة لنصب الحرية. ولكنه لم يكن في كلتا الحالتين إلا تأثيرا مولدا مؤكدا على عبقرية جواد النحتية. فهو تأثير أقرب إلى الفعل النفسي والنظرة إلى المادة النحتية منه إلى القولية الأسلوبية. ولعلنا نستطيع أن نقول مثل ذلك عن مارينو ماريني وأثره في نظرة جواد إلى مادة النحت. وكان المؤثر الكبير الآخر الذي لم يكن فنان ليخلص منه، ولا سيما في أعقاب الحرب، هو بيكاسو. غير أن جواد كان بذلك يتعلل بقول غرترود شتاين إن من أهم الأدوار التي مر بها بيكاسو هو الدور الذي ظهر فيه تأثره بالخط العربي والزخرفة العربية، مضيئة إلى ذلك: «وهذا طبيعي. بيكاسو إسباني، والاسبان عرب.»

والغريب في رسم جواد الأخير في انكلترا، أنه، بينما كان الفنان يعاني فكرة الأسلوب والتقاليد وربطها كلها بنظرة إنسانية شاملة، إنصهرت صورته فجأة في ذوب من الألوان الرقيقة الوضأة فكأن جواد أعطى نفسه إجازة - أو أنه صمم على محاولة كان يعرف أنها لن تطول حال عودته إلى بلده - فرسم عددا من المناظر في أسلوب يقارب أسلوب أوتريلو. ولكن لا ريب أن أجمل صور هذه الفترة هي صورته للفتاة التي تزوجها بعد ذلك، الفنانة لورنا، في ثوب عراقي (١٩٤٨)، وهي صورة لم يأت

و «البناء» خلاصة لنحت جواد قبل أن يذهب إلى انكلترا لاستئناف الدراسة. وهي تدل على مقدار ما نما ونضج في بحر سنوات قلائل، ومقدار ما استوعب من مؤثرات المتحف العراقي. وقد جعلها على طراز النحت الناقى الأشوري، ولكنه أدخل فيها القنطرة العربية. لقد أنهاها وهو في السادسة والعشرين من عمره، وقضى ما يقارب السنة في نحتها مباشرة في الحجر. وقد تبلورت لديه فكرتها عندما شاهد «الأسطى» طه، «البناء الوحيد في العراق في عمل الزخارف وهو يعمل بكل دقة وهدوء في زخارف القصر العباسي»، ثم انغمس في دراسات تخطيطية كثيرة لعمال البناء و «الأسطوات» والصناع الصغار، الذين أدخلهم في منحوتته بقاماتهم الرفيعة و «عيونهم الدعيج». وهو يعترف بأنه استوحى الفن الأشوري والمصري والقوطي في نحته، مع الشعور بأن عليه أن ينجز عملا هو عمل عراقي حديث. وكان من الطبيعي أن يعني باليدين بوجه خاص محاولا الابتعاد عن الرقة فيهما. فقد أراد أن يجعل اليد رمزا «للقوة الجسدية - الاحتمال والصبر والعرق المتصعب...» وقد كتب يقول إن أجمل مديح حصل عليه كان «عندما تسلق بناؤون المجاورون للمعهد ومعهم الصناع لمشاهدتها، وأعجبوا بها كل الاعجاب، وكان كل شخص يتعرف على نفسه في القطعة.»

وما تكاد تنتهي الحرب، حتى يبسبب جواد نفسه للسفر إلى لندن للالتحاق بمدرسة «سليد» الفنية، وراه من الرسم حصيلة يصور أحسنها (باستثناء صور كثيرة لبنات جميلات) النواحي الأقل إشراقا من الحياة: الملاريا، أم ثكلى تبكي طفلها، «بنات» في الانتظار في المبنى، رجال حفرت في وجوههم آثار ساعات المقهى الطويلة. فالرسم دائما يعود به إلى حياة «المجتمع»، ولكن المجتمع لديه هو الزقاق. أما في النحت، فإنه ينطلق مثاليا، ويسعى به إلى تجسيد المجردات السامية معنى وهدفا. وإذا ما انهمك في الدراسة في لندن، فإنه يكاد أول الأمر يدور في حلقة مفرغة من المواضيع التي عاناها سابقا، مع رص في التأليف أشد وبراعة في وضع الألوان. غير أنه هنا يفتتح ذهنه على عوالم وإمكانيات كانت حتى الآن لا تتراءى له إلا ترائي الظلال. فقد وصل إلى لندن في أعقاب حركة فنية انكليزية لم تكن انكلترا قد عرفت مثلها قوة ونشاطا منذ زمن بعيد. فالحرب كانت للفنانين الانكليز موحيا هائلا في الموضوع والأسلوب. لقد رأى الفنانون أمتهم في محنة من الغارات المدمرة والنوم آفا مكدسة في ملاجىء جوف الأرض: لقد

«تتألف (جماعة بغداد للفن الحديث) من رسامين ونحاتين، لكل أسلوبه المعين ولكنهم يتفقون في استلهاهم الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب. فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد، يحدده إدراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد.

«انهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والأسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تصني على الفن العراقي طابعا خاصا وشخصية متميزة.»

وقد نشطت هذه الحركة بين عامي ١٩٥١ و١٩٥٨، وجواد لولها وسر وجودها. وفي أثناء هذه السنوات الثماني، مر فن جواد بثلاث مراحل هامة تبلور فيها أسلوبه وتأكدت شخصيته. في المرحلة الاولى، وهي قصيرة، عالج جواد أسلوبا أقرب إلى التجريد، ولا سيما في النحت، متخذًا شكل الهلال أساسا لمواضيع معقدة، وآخذًا الثور (بكل ما يرمز إلى حياة العراق الزراعية وتراثه الما قبل العربي) والأمومة كموضوعين هامين. ومن أعماله في هذه الفترة منحوتته التجريدية «السجين السياسي»، التي قدمها في مسابقة عالمية حول هذا الموضوع، فكان واحدا من ثمانين فنانا فازوا بالجوائز بين ٤٠٠٠ نحات اشتركوا في المسابقة. ومع هذا الكلام صورة لمنحوتة «الأمومة» من هذه الفترة. غير أن «الهلال» يعود به ثانية، وبعنف خصب، إلى فكره الفن العربي، فتبدأ مرحلته الثانية حيث يستغل الشكل الهلالي استغلالا عجيبا في مواضيع شعبية. وقد لجأ أول الأمر إلى الألوان الهادئة، التي لا يشتد التقابل بينها، لكي يؤكد على قيمة التخطيط، مستذكرا دائما الأطباق النحاسية العربية القديمة.

ويعود أكثر هذه الرسوم إلى عامي ١٩٥٣ و١٩٥٤، وقد بيع (لسوء حظنا في العراق) الجزء الأكبر منها في الولايات المتحدة، عندما ذهب الفنان هناك مع معرض له لقي به حفاوة كبرى من النقاد الذين رأوا في رسومه «العربية» روحا من ألف ليلة وليلة. وفي بغداد الآن من هذه الصور: «فلاح وفلاحة» و «الأولاد في ألعابهم».

وفجأة يعود جواد إلى عشقه القديم للواسطي، فيدخل الألوان الزاهية المرححة في أشكاله الهلالية، ويحقق عددا من أجمل ما خلف لنا في هذه الفترة، كما في صورة «موسيقى في الشارع»، حيث يختلط الموضوع العراقي الشعبي بنظريات الرسام عن روح الفن العربي

بمثلها ثانية قط*. لقد امتثل مؤثراته الما بعد الانطباعية في هذه الصورة، وانتهى منها إلى غير رجعة.

عاد جواد إلى بغداد مع زوجته في أواخر عام ١٩٤٩، وفي ربيع ١٩٥٠ أقام أول معرض خاص به في منزل صديق له. ومن المؤسف أن عددا كبيرا من الصور التي بيعت في ذلك المعرض الرائع لم يصور فوتوغرافيا بعد، والحديث عنها لن يعتمد إلا على الذاكرة. والواقع أن صور جواد قد انتشرت في شتى أنحاء العالم وكان الكثير من مشتريها أجنبيا، ولا بد من محاولة جدية إما لجمعها أو لتصويرها فوتوغرافيا بالألوان لدراسة تطور فنه. ولقد كان المعرض وداع جواد للمرحلة الأولى من فنه - وهي كذلك المرحلة الأولى من الفن العراقي الحديث - وبعدها بدأت المرحلة السحرية العجيبة من حياته.

فقد كان أول ما فعل جواد سليم حال استقراره في بلده ثانية، أن ألفت جماعة دعيت «جماعة بغداد للفن الحديث» أقامت أول معرض لها عام ١٩٥١. في ذلك العام ظهر في بغداد عدد كبير من الرسامين الشباب، عاد الكثير منهم من دراساته في الخارج، ووضّح الجو بالمناقشات والجدل حول غاية الفن، وعلاقته بالفرد والمجتمع، وموقفه من السياسة. كان الميل الأشد يتجه نحو هجر الانطباعية التي يلتزمها معظم الرسامين، من أجل شيء أعنف تعبيرا عن مضامين النفس، عن الغضب، عن التمرد. كانت الوجودية في تلك الآونة قد غزت أذهان الشعراء والأدباء والفنانين في العراق بنظريات فيها كثير من الابهام الفلسفي، ولكن فيها كثيرا من الحث على المخاطرة والتفرد - وفي الوقت نفسه على الالتزام. أما اليساريون، وكانوا كثيرين، فكانوا يطالبون بانزال الفن إلى الشارع والمقهى، بايصال التعبير إلى الجماهير، بالنطق عن حاجة الجماهير. وفي هذه الخضم من الرأي والانتاج، تألفت «جماعة بغداد» لتحاول شيئا أبعد من ذلك: لتحاول إيجاد أسلوب عراقي لا تأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر. وقد نشرت الجماعة بيانها فيما بعد، (فهو، كالكثير من البيانات التي اصدرتها الحركات الفنية، ما كتب الا بعد ان أقامت الجماعة بضع معارض كان لها نجاح طاغ لم تعهد مثله بغداد) قالت فيه:

* يشكر المؤلف السيدة لورنا سليم لاطلاعها إياه على الكثير من أوراق زوجها الفنان، فلولا مساعدتها لتعذر التحقق من الكثير من تفاصيل هذا المقال.

جواد سليم

بالزهور . . . تراخت على فراشها وكانت بلا وسادة. تراخت وكأنها تعطي جسدها للهواء . . .»

وهذه التجربة المتراصة الحية أبدا في ذهن جواد، والتي يحاول التعبير عنها، رسما ونحتا، عبر السنين، هي التي حولها في النهاية بفعل أكيد خلاق لا تردد فيه، إلى منحوتاته الأخيرة في نصب الحرية - خلاصة فن جواد سليم وأسلوبه.

«لقد عملت جاهدا لكي أنسى ما تعلمت»، قال في تصريح له في نيسان عام ١٩٥٨. «ففي عصرنا مؤثرات لا تحصى، على المرء أن يعرفها قبل أن يستطيع أن يبقى على ما يريد ويرفض كل ما هو عدا ذلك.» ثم يقول: «إن المواضيع العظيمة - اجتماعية كانت أم سياسية أم إنسانية - لا تكفي لاجتاد فن عظيم أو أصيل، إلا إذا كان للفنان نفسه من القامة ما يفي بتأويلها. فالذي يجعل من «غرنیکا» صورة عظيمة ليس كونها قد ضربت بالقنابل، بل لأن الذي أوجدها هو فن بيكاسو.»

لقد كان جواد يستشعر قواه، ويريد التمطي ومد ذراعيه عاليا، في انتظار اللحظة التي تتيح له معالجة موضوع عظيم هو خليق به. وهو في الوقت نفسه واع لمشكلة الفنان ومداه في العراق منذ أقدم الأزمان. فهو يقول: «كان عمل الفنانين العراقيين القدامى خشنا ولكنه غني بالابتكار، فيه حيوية وجرأة لا تيسران للأسلوب الرقيق المسرف في التمدن. وكان الفنان دائما حرا في التعبير عن نفسه حتى في خضم فن الدولة الذي أوجده أشور، حيث نرى الفنان الحقيقي يتكلم لنا عن طريق مأساة الحيوان الجريح.»

فلما هيأت له حكومة الثورة بعد ذلك بأشهر قلائل أن يصمم «نصب الحرية» لكي يقام في ساحة التحرير - أكبر ساحات بغداد - أعطي مطلق الحرية في التعبير، وهو ما كان يخشى ألا تجود به الدولة. لقد وجد نفسه على حين غرة يجابه موضوعا كبيرا، تنفق على تنفيذه الحكومة، وتتيح له حرية هائلة في قول ما يريد.

فعزم أولا على جعل منحوتاته على الغرار العراقي القديم - وهو النحت النائي، لا النحت المجسم. ثم أدرك أن عليه أن يجعل العمل كله حلا وسطا بين الأسلوب الذي يتوخاه الفنان لو كان عمله خاصا به، وبين ما يتوقع منه الجمهور الذي ينظر إليه في ساحة كبرى. وإذ راح يرتب مجموعاته الخمس عشرة استدر تجارب سنه الطويلة

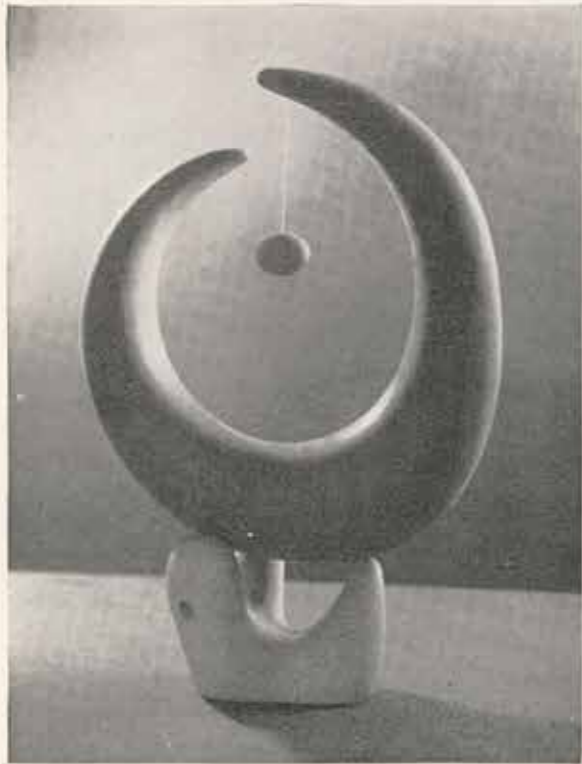


الشجرة القتيلة

الانسان والأرض (١٩٥٠)



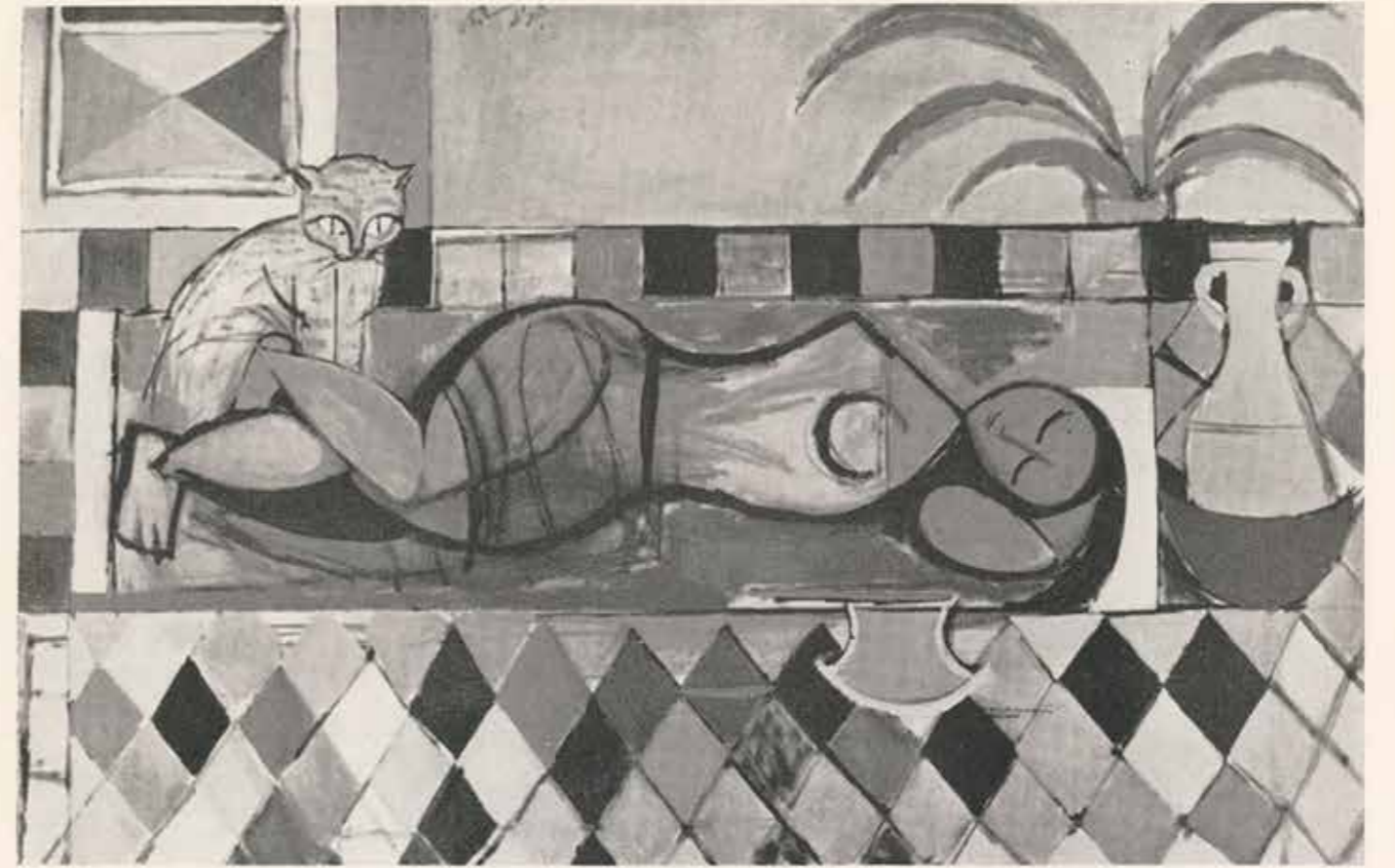
الأمومة (١٩٥٤)



السيدة لورنا سليم (١٩٥٢)



ساعة القيلولة (١٩٥٨)



الفارس والحصان (١٩٥٨)



جواد سليم

وتراكمات الرؤى والرموز التي لم يتح له في الماضي أن يبلورها على مثل هذا النطاق، وراح يرتبها (فيما أراه أنا، فهو لم يفصح لي بنفسه عن ذلك) على شكل بيت شعر عربي يقرأ من اليمين إلى اليسار. فكل مجموعة هي فكرة قائمة بذاتها ولكنها تتصل الواحدة بالأخرى في سياق يؤلف المعنى النبيل الذي يعبر عنه النصب باجمعه. فتبدأ الحركة من اليمين بحصان نافر جامح يستدير جيده نحو ما يتلوه، وينتهي الشطر الأول بانفجار الثورة وتحطيم قضبان السجن في الوسط، ليتلوه الهدوء والطمأنينة والازدهار في الزراعة والصناعة في الشطر الثاني.

كانت المنحوتات البرونزية، التي تم سبكها في فلورنسا حيث اشتغل الفنان في نحتها، قد وصلت إلى حديقة الأمة ببغداد في صناديق ضخمة، وكان جواد سليم عصر أحد الأيام يشرف كالعادة على فتحها وإخراج المنحوتات ولحمها لكي ترفع إلى مكانها الشاهق، عندما فاجأته نوبة قلبية. ولما هرع به إلى المستشفى، اجتمع على سريريه نخبة من خيرة أطباء بغداد. ولكن النوبة لم ترأف به. وبعد أسبوع وافاه الأجل مساء ٢٣ كانون الثاني ١٩٦١، وهو لما يكمل الثانية والأربعين. وكان لوفاته وقع الفاجعة في كل قلب، في المدينة الكبيرة التي أحبها وأحبته طوال عمره.



عاشق الطيور (١٩٥٧)

