خالد خضير الصالحي

تشكيليو البصرة

نقد تشكيلي

الجزء الأول - طبعة الكترونية مزيدة ومنقحة

تشكيليو البصرة

(الجزء الأول)

خالد خضير الصالحي

اسم الكتاب: تشكيليو البصرة

(الجزء الأول)

اسم المؤلف: خالد خضير الصالحي

الطبعة الثانية 2025 (اصدار شخصي)

(طبعة الكترونية مزيدة ومنقحة)

الفهـرس

ت	العنوان	ص
	مقدمة الطبعة الاولى	6
	مقدمة الطبعة الثانية (الالكترونية)	7
	صفحة من التاريخ	9
	الفنانون	15
1	الرسام محمد راضي عبد الله.. العُتمة الثقيلة	16
2	النحات الرسام إسماعيل فتاح الترك.. الشواخص المنتصبة بسكون	29
3	الرسام علي طالب.. محنة الإنسان وشيئية الرسم	54
4	الرسام محمد مهر الدين.. من الملمسية إلى الإشارية	74
5	الرسام سلمان البصري.. الاتصال الحميم بجوهر المادة	93
6	الرسام فاروق حسن.. ملمس السطح ورمزية الإشارات	114
7	الرسام عجيل مزهر.. البُوب والمحيط	130
8	الرسام فيصل لعيبي. الجسد المقعّر.. ومعمارية علبة السردين	135
9	الرسام عيسى عبد الله.. اللون الفائض	161

10 الرسامة عفيفة لعيبي.. احتفاء بالإنسان عبر لقطة مقرّبة 175

11 الرسام جبار عبد الرضا.. من الانقطاع الشكلي الى التواشج 197

مقدمة الطبعة الاولى

لقد حاولنا في كتابنا هذا (تشكيليو البصرة)، ان نفارق، او ربما نتكامل مع ما كتب سابقا عن الفن التشكيلي في البصرة، فقد حاولنا تجنب التدوين التاريخي والسوسيولوجي، متجهين إلى محاولة كتابة (الو اقع) التشكيلي في محافظة البصرة من وجهة نظر نقدية تفهم مادية العمل الفني باعتبارها جوهر الفن؛ فتناولنا تجارب بعض الفنانين منفردين، وقصرنا مهمتنا على فن الرسم، وبعض من نتاجات النحت والفوتوغراف والخزف، وهو ما توفر لدينا في الوقت الحاضر آملين ان نستكمل بحثنا في أساليب تشكيليي البصرة الاخرين لنعيد نشره في طبعة قادمة.

مقدمة الطبعة الثانية (الالكترونية)

الجزء الاول

تأخر صدور الطبعة الثاني الالكترونية من كتابنا هذا طويلا، فقد امتدت فترة اعداده مدة طويلة ايقنا خلالها انها لن تنتهي فقررنا ان ننشره ونتركه مشروعا مفتوحا طوال حياتنا نغير فيه ونضيف اليه ونصدر طبعات الكترونية متلاحقة كلما توفرت لدينا مادة جديدة وفنانون جدد، وبالتأكيد فنحن لن نصل الى نقطة نقتنع باكتماله في أي وقت كان، لذا قررنا نشر الطبعة الثانية التي استغرق إعدادها وقتا طويلا لأسباب متعددة، شخصية وغير شخصية، فكلما جمعنا مادة اقتنعنا أنها تفتقر إلى تجارب تستحق تأخير هذه الطبعة حتى نستكمل اضافتها، فاستغرق تأجيل إصدارها سنوات كان فيها الفنان عبد الملك عاشور يحفزني على إصدارها والبدء بإعدادها كطبعة قادمة ثالثة والكترونية ايضا، فالحياة ليست مضمونة بأية درجة، ولا نعرف ما يحيق بنا في الدقيقة القادمة، وهكذا وصل الكتاب الى هذا القدر وهذا الشكل، فاكتفينا حاليا بما متوفر لدينا من مادة على أمل استكمال النو اقص لاحقا، وترك الكتاب مشروعا للنمو بالتأكيد ما دمت حيا ومستمرا بالنشر لإصدار طبعة لاحقة الكترونية هي الأخرى.

نظرا الى تضخم الكتاب الى حجم يفوق حتى إمكانية إصداره بطبعة الكترونية اقترح المصمم الصديق صالح جادري تقسيمه الى أجزاء، وهو مقترح اتبعناه وها هو الجزء الأول يرى النور على ان تتبعه الاجزاء الأخرى.

ننوه الى بعض الحقائق المهمة التي تخص الكتاب: أولها، ان سبب افتقاد بعض الفنانين التشكيليين المهمين من الكتاب، اما انني لم اكتب عنهم ما يستحق النشر، سواء بسبب الافتقار الى المادة الأولية للكتابة وهي الاطلاع الحي او عبر صور فوتوغرافية في ابسط الحالات، على منجزهم الفني، وربما كان

السبب ان الكثيرين من المعنيين لم يتعاونوا معنا، والامر لا يعني بالتأكيد انهم خارج الفن في البصرة مطلقا، كما ان تسلسل الفنانين الذي ورد في الكتاب كان حسب اسبقية الكتابة فقط.

في حالات قليلة تمت الاستعانة بنصوص كتاب اخرين بسبب عدم التمكن من اتمامنا الكتابة عن بعض الفنانين، وقد استعنا أحيانا بتدوينات الأساتذة الكتّاب: محمد خضير وهاشم تايه وحيدر الكعبي ورسوم الفنان علي عاشور لبورتريهات الفنانين، وخبرة الفنان عبد الملك عاشور، وجهود صالح الجادري في تصميم اغلفة أجزاء الكتاب.

لقد حاولنا، قدر استطاعتنا، ان لا نقصر أنفسنا بذائقتنا في كتابة تاريخ لـ(الفن الحديث) في البصرة؛ فلم نستبعد أية تجربة استنادا الى درجة حداثيتها، وكان ميزاننا فقط الا يعتور التجربة ضعف واضح يجعلها غير مؤهلة للنشر، رغم ان هذا المقياس ليس دقيقا وقد تدخل فيه الاهواء الشخصية على غفلة منا، فاتجهنا، بدل ذلك، الى كتابة (تاريخ حديث) للفن في البصرة، ولكن من خلال موضوعات تنتمي الى النقد ولا تنتمي الى ما يعرف بـ(تاريخ الفن)، محاولين وضع قدر كبير من التجارب التي تمتلك مقبولية فنية.

حتى لحظة نشر هذه الطبعة لم نتلق اية ملاحظات مفيدة عن الطبعة الأولى واخطائها، من قبل المعنيين بالفن التشكيلي في البصرة؛ فاكتفينا بالاستراتيجية ذاتها التي اتبعناها في الطبعة الأولى (الورقية).

صفحة من التاريخ

يفتقر التاريخ التشكيلي العراقي إلى تدوين هوامشه في المحافظات، وعلى الأخص مدينة البصرة، إلا من مساهمات كتبها بعض المهتمين بتاريخ الفن التشكيلي في البصرة وأهمهم الكاتب إحسان وفيق الذي نشر موضوعا في الصحافة المحلية بعنوان: رو افد الحركة التشكيلية في البصرة (جريدة (الزمان) الدولية – يومي: 13كانون الثاني 2007، 11شباط 2007) و أثار في وقتها اعتراضات عديدة حول بعض الحقائق التاريخية الواردة في المقال، باعتبارها غير دقيقة، إلا ان كتابة التاريخ لابد ان تتضمن اختلافا في وجهات النظر التي تؤدي بالضرورة إلى تدوينات مختلفة، فكان ما قدمه الكاتب إحسان وفيق جهدا ممتازا وجديرا بالثناء وبالنشر والمناقشة و إبداء الملاحظات المدونة، وتصويب أية معلومة يعتقد أنها غير دقيقة، إلا ان ما يؤاخذ عليه الكاتب ان كتابته أخذت منحى التدوين التاريخي دون خوض في أسلوبية المبدع، وقد كان يتتبع نشأة الفن في البصرة من خلال ما توفر لديه من مدونات تعد وثائق مهمة يجب الحفاظ عليها من اجل إعادة ترميم خروم التاريخ التشكيلي في محافظة البصرة، فقد خالف إحسان وفيق المعلومات التاريخية التي ثبتها آل سعيد حول تاريخ التشكيل في البصرة فكان يؤكد ان أسباب نشوئها تعود إلى "احتكاكها مع العالم عن طرق التجارة، فنقلت لنا الكثير من تلك الثقافات والفنون من - استانبول والهند - علي شكل صور شخصية، او لوحات عن الطبيعة الصامتة حسب عادة ذلك العصر- بينما- يقول الفنان - شاكر حسن أل - سعيد في بحثه عن (تاريخ الحركة التشكيلية في العراق) ان الحركة التشكيلية في البصرة قد ابتدأت بعد قيام الحكم الوطني في العراق علي يد الفنان - عبد الكريم محمود - الذي عمل سنة 1922 مشرفا علي الدروس الفنية وإلقاء بعض الدروس العملية علي طلبه المدارس الأولية في البصرة، ثم اعترف الفنان شاكر حسن آل سعيد بعدم وجود تاريخ مكتوب للفن في البصرة، وحجته في ذلك عدم وجود مسح فني إلا ما يخص العاصمة بغداد، وهو ما أجاز له ان يجعل من بغداد مركزا لتأريخ الفنون التشكيلية في

العراق، رغم التفاوت الحضاري لان البصرة كانت تمثل حلقة الوصل الفكرية والفنية بينها وبين العالم وبين بغداد، وبمثل هذه الظاهرة بدا التاريخ الافتراضي للفن التشكيلي في البصرة وبغداد؟".

ويورد إحسان وفيق عددا من التصريحات التي أدلى بها عدد من التشكيليين حول الموضوع فيقول: "أما الفنان - سلمان البصري - فيذكر في بحثه المنشور في جريدة المرفأ الأدبية إلي ان الحركة التشكيلية في البصرة قد ظهرت بين أعوام (1925 و1955) لوجود فنانين بصريين مثل (هادي البنك و سليم إيليا) وقد علل دراسته عبر نظرة عمومية اعترف فيها بعدم وجود فن حقيقي لان جل ما قدم تلك الفترة كان عبارة عن تقليد و تزوير.

أما الفنان محمد راضي عبد الله فقال بان الحركة التشكيلية قد قامت بين عامي 1945 و1955 على أيدي الفنانين (مهدي البنك وعبد الباقي النائب وعبد الرزاق الصانع وعبد الرزاق العايش) بسبب تأثر الفنانين البصريين بالدفعات الأولي من الرسامين التشكيلين الذين تخرجوا في مدرسة الفنون الجميلة ببغداد (فائق حسن وجواد سليم وحافظ الدروبي) إضافة لوقائع الحرب العالمية الثانية وما نقله الفنانون البولونيون من أفكار تجديدية أثناء التجائهم إلي العراق.

والفنان محمد راضي عبد الله هنا قد تجاهل أيضا الكثير من تاريخ الحركة التشكيلية عندما ربطها بمصادر خارجية وحتى يمكننا خلق حالة من التوازن بين ما طرحه الفنانون المذكورون لابد من استعراض بعض الشواهد لان الحس الفني والعلاقات الاجتماعية كانت حاضرة في البصرة.. ففي بلاط السريدار خزعل خان أمير المحمرة تمت استضافة الفنان قيصر الجّميل شقيق (بيير الجّميل) زعيم حركة الكتائب في لبنان في بدايات القرن العشرين فرسم له ولأبناء أسرته مجموعة من الصور الشخصية، فمنحه الشيخ خزعل مكافآت قدرت بسبع مائة ليرة ذهبية، واللوحات الزيتية موجودة حالبا عند (ورثه حفيده السيد سلمان الشيخ عبد الكريم الشيخ خزعل المحامي) وقد تميزت اللوحات الزيتية بطاقة فنية عالية وبأسلوب و اقعي جذاب اتخذ البساطة في التعبير.. أما صور السيد طالب باشا النقيب فظلت مع أفراد أسرته ولا

يعرف مصيرها ولا اسم من رسمها!؟ أما مجموعة قصر السيد- سالم أغا جعفر- فضمت روائع من الفن الفارسي والإسلامي ورسومات عن الحريري وخمريات الشاعر عمر الخيام وعدد كبير من المجّسمات البارزة المصنوعة من الحجر الجيري والمرمر الايطالي ولوحات بالحبر الصيني والفحم نفذت في نهاية القرن التاسع عشر من قبل فنانين بصريين درسوا علي أيد فنانين عرب وأجانب...

وفي تقديرنا لمداخلات الحركة التشكيلية نعتقد بان الفنان فاضل محمود ليس الأول في تسجيل الحركة التشكيلية في البصرة (وقد عرضت أعماله في معرض- سوق عكاظ - الذي أريد له إن يكون أول معرض للفن التشكيلي لفناني العراق في بغداد عام 1924 عندما شارك بلوحتين رسمَ فيهما طبيعة البصرة الحقيقية) ورغم مكانة الفنان فاضل محمود البارزة في تاريخ الفن العراقي تلك المرحلة إلا انه لم يفصح عن تجاربه وعلاقته مع الفنانين البصريين. فالبصرة عرفت نهضة فنيه واسعة من خلال تواجد مجموعة من الفنانين العرب والأجانب عاشوا مع الفنانين البصريين الذين عاصروها وعاشوا طبيعتها وانتسبوا إلي عالمها وتركوا بصماتهم عليها، وقد غاب عنا الكثير وخاصة اللوحات التي رسمها بعض فناني البصرة لشخصيات سياسية ورجال تخرجوا في الجامعة الأمريكية، ويعود ذلك إلي طبيعة الواقع الاجتماعي ولان تلك اللوحات عدت ودائع شخصية لا يجوز اطلاع العامة عليها !!".

ويتوسع أحسان وفيق في تفصيل الحوادث التاريخية ممتدة حتى وقتنا الحاضر، مما لسنا بصدده الآن، ونحن ندعوه إلى نشر بحوثه حول هذا الموضوع لأهميتها من الناحية التاريخي، كما ندعو كافة المعنيين بكتابة ملاحظاتهم عليها، فقد سبق لي وأرسلت نسخة من مقال إحسان وفيق بالبريد الالكتروني إلى الفنان سلمان البصري لإبداء رأيه بما كتب.

يأتي ما قدمه الناقد شاكر حسن آل سعيد من ملاحظات في كتابه الضخم (فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق) الذي أصدره بجزأين عام 1988،أهم توصيف سوسيو- فني عن الحركة التشكيلية في البصرة مع بعض المعلومات التاريخية المهمة لبعض فناني البصرة، ومعارضهم، وأساليبهم، ومساهمات

البعض منهم في تأسيس الجماعات الفنية في بغداد والجماعات الفنية في البصرة، وسوف نعتمد في الاستعراض التاريخي السوسيو – ثقافي التالي على طروحات آل سعيد، في كتابه ذاك، فهو يصف الحركة التشكيلية في البصرة، بقوله: "يبدو أن احتدام الفكر السبعيني يبدأ في البصرة من مو اقع أكثر انهماكا بالوعي العالمي منه في بغداد . ذلك البحث الإنساني الصميمي لدى سلمان البصري إلى جانب جماليات علي طالب الزخرفية والإشارية معا، ثم بحث عجيل مزهر المحيطي و إنسانيات فاروق حسن الملمسية، كل هذه التجليات أخذت تشكل الآن نوعا من الطرح الفني الذي لا يقل عما كانت تحتدم فيه أفكار فناني بغداد. الملمسية بدأت في البصرة بشكل أكثر استغر اقا منه في بقية أنحاء العالم من خلال بحوث محمد مهر الدين وعجيل مزهر وفاروق حسن". بينما كانت مساهمة فناني البصرة كبيرة من خلال عدد من الفنانين الذين ساهموا في تأسيس الجماعات الفنية التي ساهمت بفاعلية "من اجل البحث عن رؤية جديدة" للفن العراقي، فقد ساهم علي طالب في جماعة المجددين (innovators) 1968-65 وهي أهم الجماعات الستينية التي غيرت بفاعلية رؤية الفنانين والجمهور تجاه الفن الحديث باتجاه البحث التقني المتيريالي، وممارسة أقصى مديات الحرية والاستغراق في المعاني والبنى الكامنة في العمل الفني، كونه ممارسة تمتلك و اقعها الخاص وليست ارتدادا عن مؤثرات تفرضها فعاليات خارجية، والانقطاع إلى العمل الفني باعتباره حوارا تقنيا بين الرسام والمادة المستخدمة في إنجاز العمل. لقد ظهرت جماعة الزاوية بجهود إسماعيل فتاح الترك الذي خطط لهذه الجماعة بقصد تأسيس جماعة جديدة تمثل الجماعات الفنية المختلفة، وكانت تهدف حسب ما يذكر آل سعيد لاستنهاض همم الشباب للعودة إلى الخط العام للتطور فكانت دعوتها غير المباشرة في وضوح المضمون وعمقه. وساهم الرسامان فيصل لعيبي وصلاح جياد من البصرة بتأسيس جماعة الأكاديميين، وهي جماعة تنتمي إلى تيار لا ينتمي إلى الشكل الفني الحديث، ولا لاستلهام التراث بل للمضمون وما يتمخض عنه من معان إنسانية، فارتبط ذلك المضمون بالبعد السياسي والاجتماعي والو اقعي في آن واحد فكانت أحد التأثيرات الأيديولوجية للخامس من حزيران 1967.

تأسست في البصرة عدة جماعات فنية مهمة أسهمت في رفد الوعي الفني التقني وهي:

(جماعة البصرة): وتتمثل أهميتها، ككل، ونشدد على كلمة ككل، الجماعات الفنية في العراق في كونها تحقق تجمعا للفنانين يساهم في تطوير رؤاهم حول العمل الفني والاتفاق على بعض الرؤى المشتركة، وكانت تلك الجماعة تضم في صفوفها: أدهم إبراهيم وجبار داود ومحمد راضي عبد الله ومحمد الزبيدي وموريس حداد ونجاة حداد و عجيل مزهر وعادلة فاضل وفاروق حسن وسلمان البصري، و أقامت معرضا للمدة 6 – 1968/7/12 في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث.

جماعة الظل: و أسسها كل من سلمان البصري وشاكر حمد وعبد الله شاكر وعلي طالب حمدي ومحمد الزبيدي ومؤيد عبد الصمد عام 1970، و أقامت معرضها الأول في مدينة البصرة، ثم انتقل إلى قاعة المتحف الوطني للفن الحديث في بغداد للمدة من 2/25 – 1970/3/1، وشارك فيه سلمان البصري وشاكر حمد وعبد الله شاكر وعلي طالب ومحمد الزبيدي ومؤيد عبد الصمد ونشرت بيانا في مقدمة دليل المعرض هو دليل على تبلور الفكر الفني في مطلع سبعينات القرن الماضي في العراق في مدينة أخرى غير بغداد كما يؤكِد شاكر حسن . وجاء في بيانهم :"لا يطمح الفن أن يكون أكثر من موقف إنساني إزاء الو اقع، وهو من خلال ذلك يطرح أسئلة، ولا ينتظر أن يعطي أجوبة .." وبذلك يمكن القول إنهم "لم يعترفوا بأي طرح أسلوبي مهما كان، إنهم يعتبرون بنية العمل الفني "تنمو في مناخ المحسوسات وعلى جانبي الشعور واللاشعور معا، إذ ليس المطلوب تفسير العالم و إنما المطلوب تغييره" على حد تعبير البيان.

جماعة المثلث : تأسست أواخر عام 1969، وأصدرت بيانا يوضح سياستها وفكرها ومسؤولياتها تجاه الفن العراقي والعالمي وعرض باسمها محمد راضي و عجيل مزهر وفاروق حسن، و أقامت معرضها الأول في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث من 7 – 1970/6/13، وشارك فيه محمد راضي عبد الله و عجيل مزهر وفاروق حسن، ويبدو أنها كانت تهتم، من الناحية الأسلوبية، بمبدأ استلهام العالم الخارجي، والتأثر

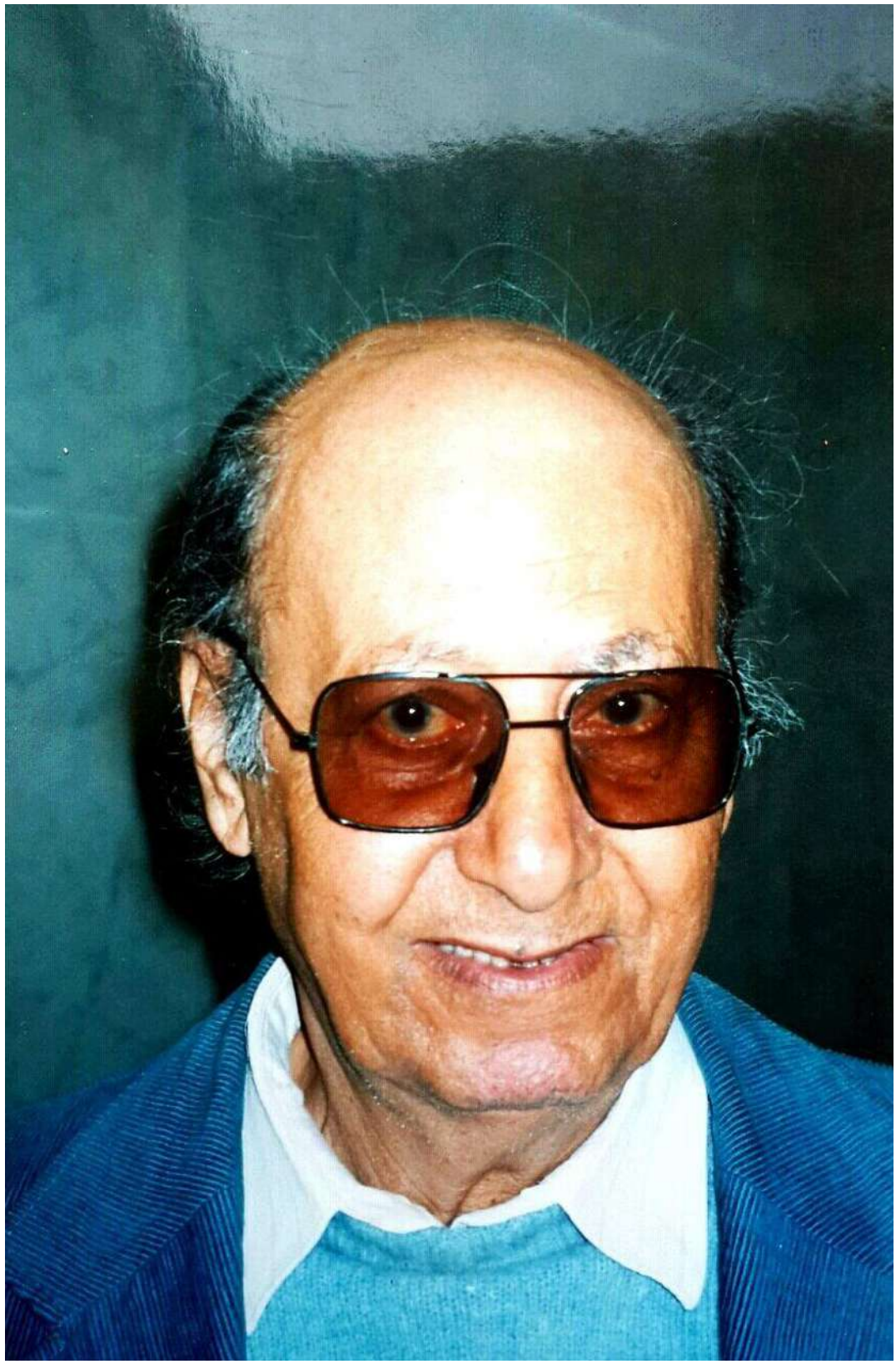
ببعض المؤثرات العالمية الأخرى، إن ظهور الجماعات الفنية في البصرة يؤرخ لفترة من الوعي الفني وتواصل البحث التقني للستينيين بما يؤدي إلى إنهاء الهيمنة الأيديولوجية لحقبة الخمسينات.

الفنانون

1

الرسام محمد راضي عبد الله

العُتمة الثقيلة



محمد راضي عبد الله، شيخ الفنانين التشكيليين البصريين، وأحد مؤسسي معهد الفنون الجميلة في البصرة، كان أسلوبه في الستينيات متفردا بجملة خصائص أهمها صفتي الاقتصاد الشكلي الشديد، وهيمنة الفراغ على مساحة اللوحة، فكانت اللوحة تبنى من شكل (figure) هلامي غير واضح المعالم، يقرب من شكل حصان مجنح، آو كائن متحفز للحركة يتخذ إحدى الزوايا القصية للوحة، تلفه العتمة من كل جانب، أو قل تجثم عليه العتمة المطبقة والمتلفعة بالسواد، وقد كان الرسام الدكتور علاء حسين بشير يرسم بذات الطريقة حين كان في البصرة ايام كان عميدا لكلية الطب في جامعتها في الفترة ذاتها.

كتب هاشم تايه عن محمد راضي عبد الله:

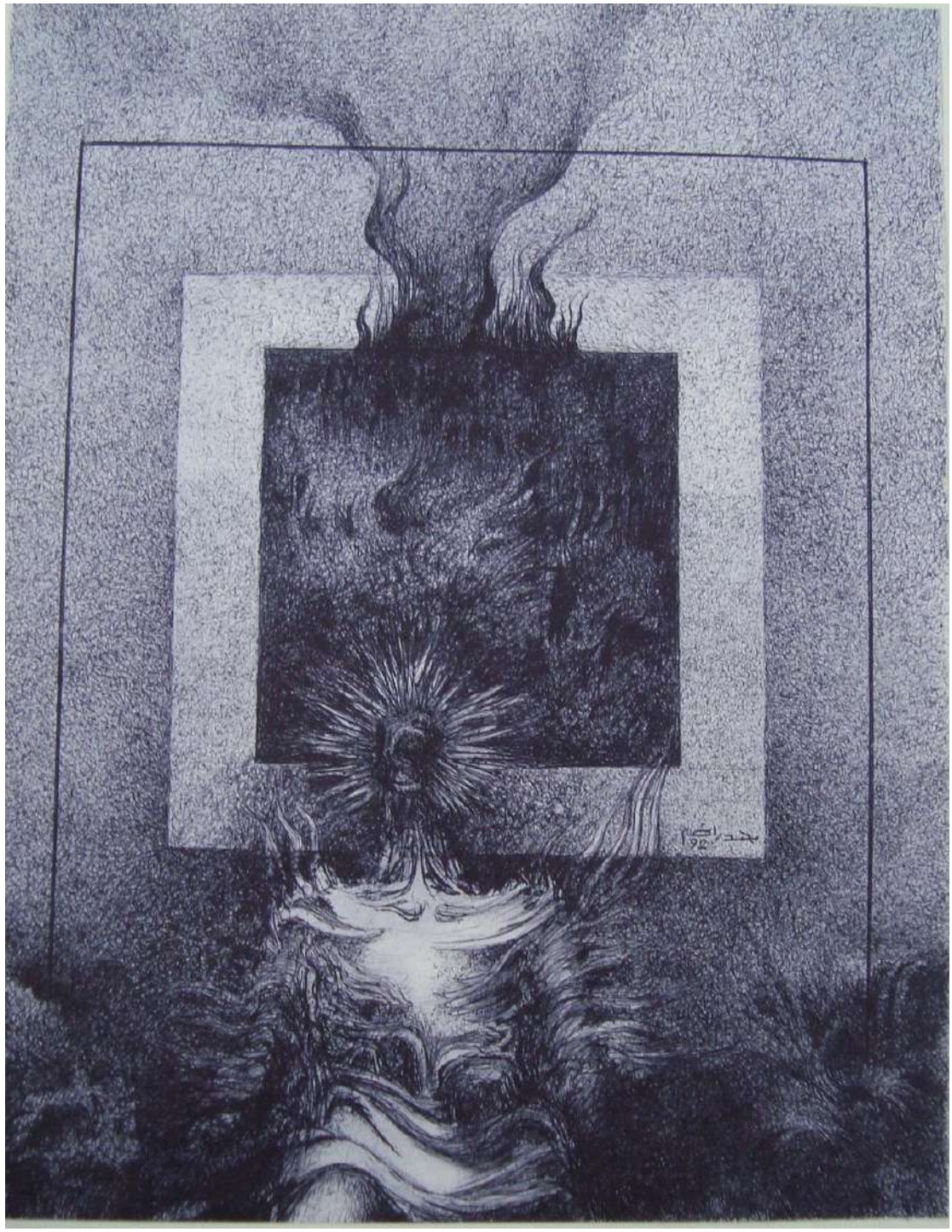
"كان كمن يرثي عجز عالمنا عن التكوّن وإطلاق قواه; لهذا كانت سطوحه فارغةً تنتشر عليها ذراتٌ ضبابية تنهمر على تكوينٍ مشخّص لكائنٍ يقبع في ركن أسفل السطح التصويري منتظرا شروع العالم بإطلاق كائناته. إن النزوع الاختزالي المفرط للفنان يجعلنا نظن أن الرسم على حافة إبطال فعله، والإضراب عنه، تماهياً مع ما يبدو وكأن الذاكرة فقدت قدرتها على التواصل مع أحمالها.. بعدها انتقل محمد راضي عبد الله إلى الرسم على الورق باستخدام الأقلام الجافة الملونة، وكانت أعماله في هذا المنحى، مرثياتٍ لما كان يتداعى، وينهار من معالم مدينته، كنت أسمعه يقول، في أثناء القصف المدفعي الإيراني للبصرة: "كلما سقط بيت شناشيل أحسست بأن شيئا حيّاً ينهار، ويسقط داخل روحي"... شهد الفنان محمد راضي عبد الله انقلاب عالمه بين ليلة وضحاها، وتحوّله إلى مجرد سطحٍ تتغوّل فيه الوحوش وتقوم بمسخه، لكنه عاش مسالما، وامتلك روح متصوفٍ عفّ... حلمنا، نحن تلامذته، أن تستقر أعماله في أحد أجنحة متحف البصرة التشكيلي القادم!".

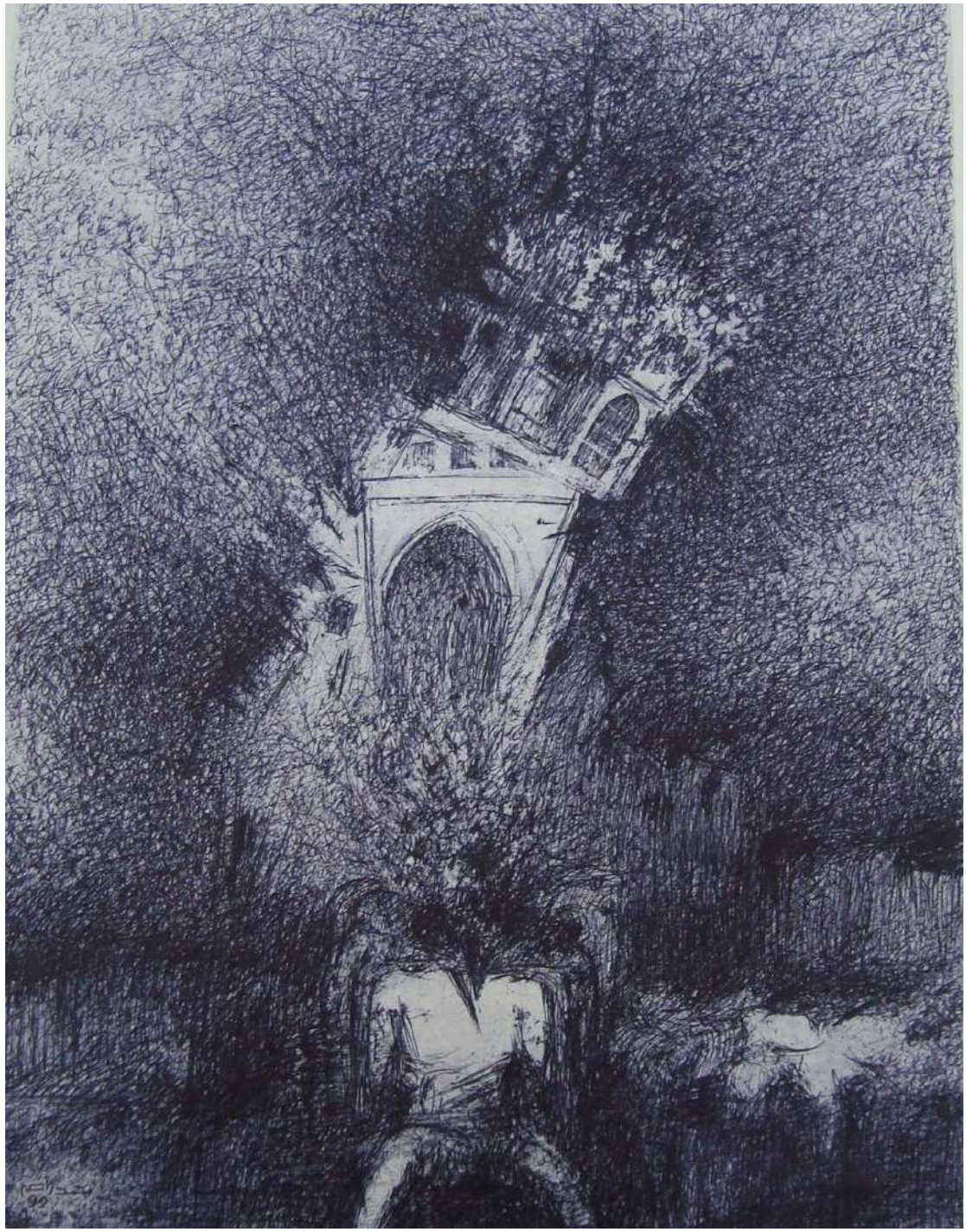
وكتب عنه الفنان فيصل لعيبي:

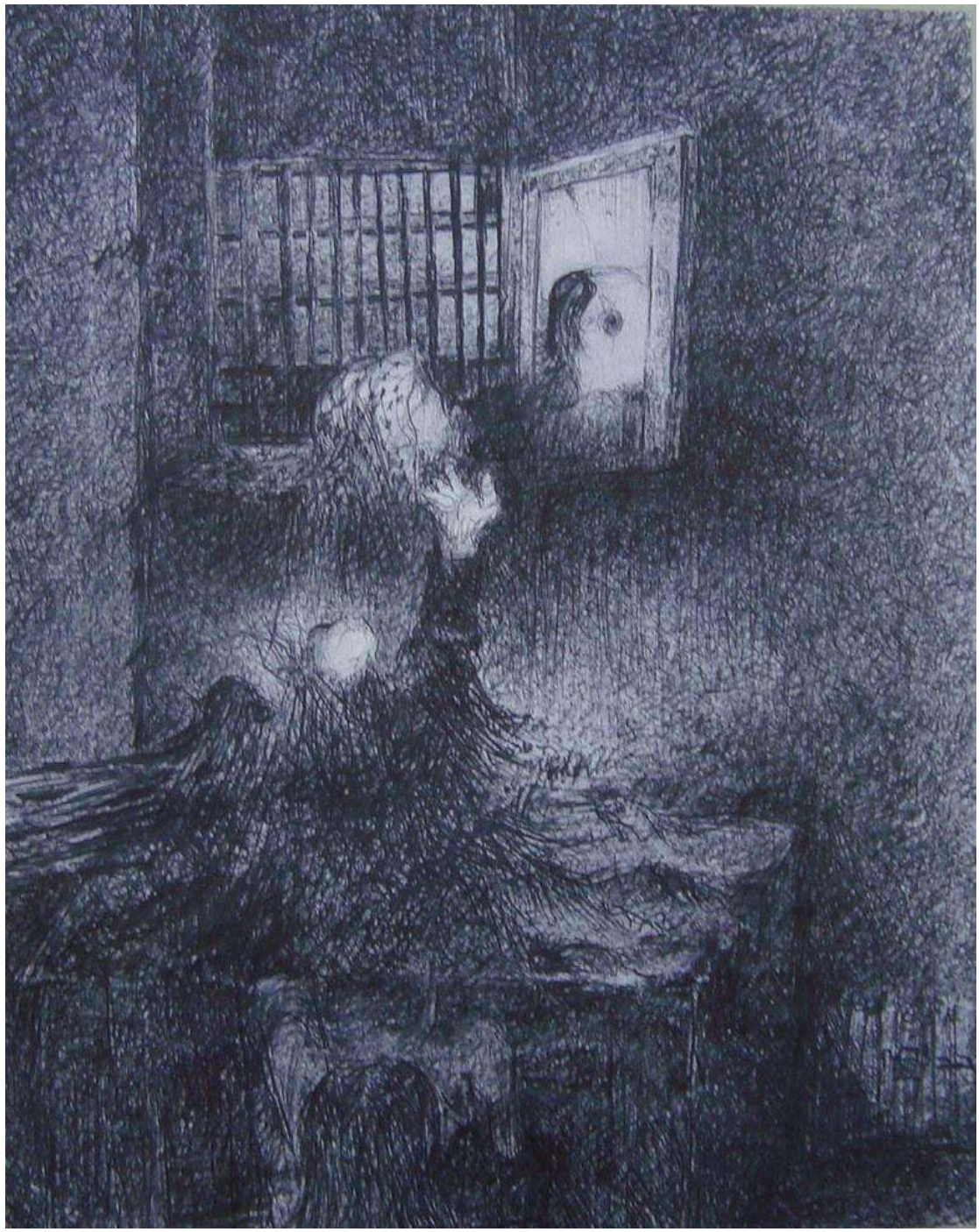
"بصمت يشبه صمته العميق في لحظات توهج عقله النير والساخر معاً، ولد في الثاني والعشرين من تموز في البصرة (1934)، الفنان الرائد في مدينة البصرة محمد راضي عبد الله، كان محمد راضي عبد الله مربيا

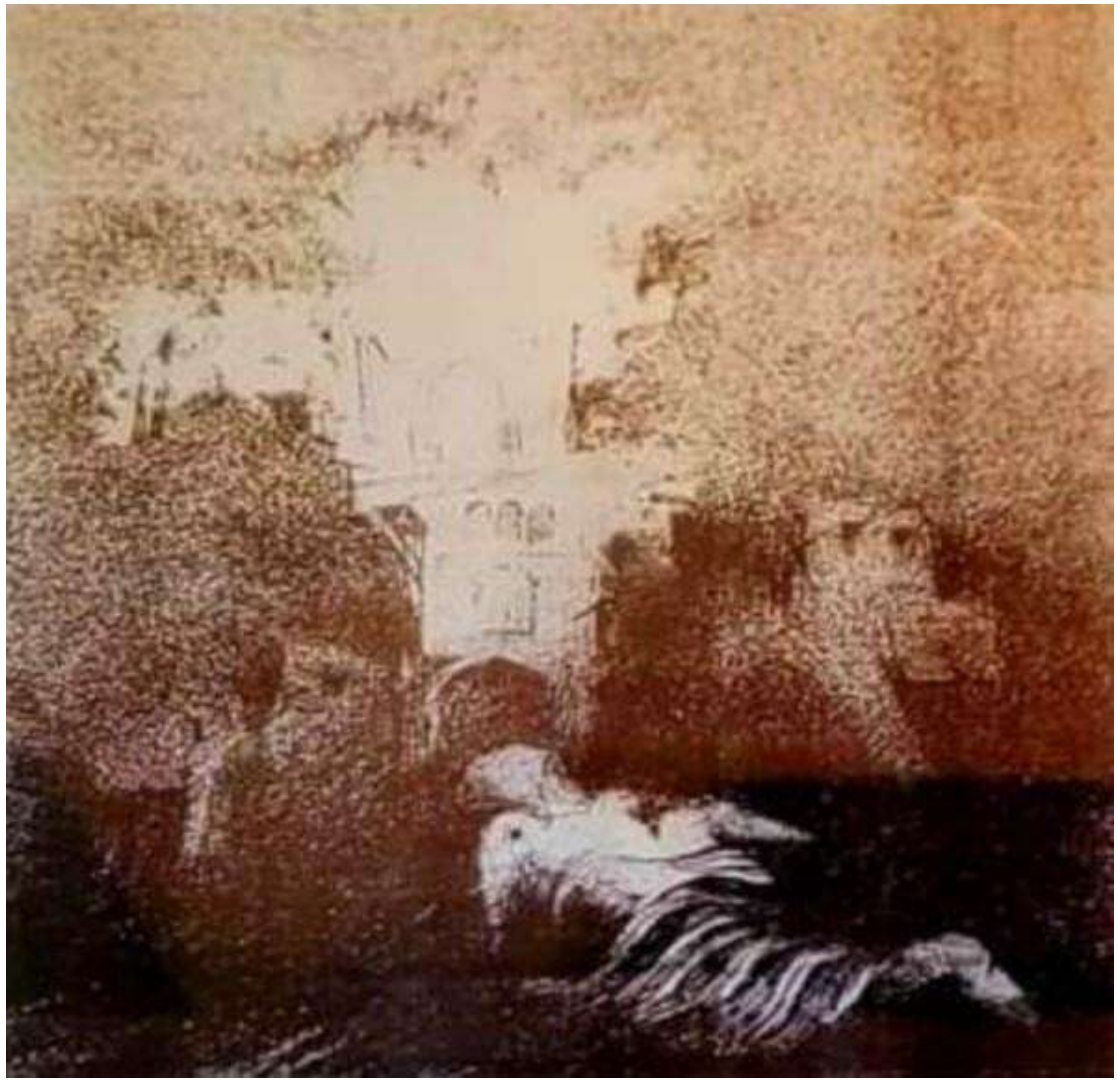
كبيرا لجيل من الفنانين الذين يفتخر بهم العراق اليوم، كالفنان الكبير صلاح جياد وغيره... وأول من أشار لنا بضرورة دراسة الفن العراقي وتجاربه الرائدة، إلى جانب دراسة تاريخ الفن العام وربط الخاص بالعام. وكان يلقي علينا محاضرات قيمة عن الفن العراقي والفنانين العراقيين ومن خلاله تعرفنا على: جواد سليم وفائق حسن والدروبي والشيخلي ومحمود صبري، وغيرهم من رواد الحداثة في الرسم العراقي المعاصر.

كان الفنان محمد راضي من أكثر فناني البصرة التصاقا بالبيئة، إلى جانب الفنان الراحل الرائد والمذهل (إبراهيم الكمالي)، لكنهما اختلفا في تناولهما بيئة البصرة، فبينما كان الفنان إبراهيم قد كرّس كل جهده للطبيعة في البصرة، كان الفنان محمد راضي في لوحاته; يعكس المدينة والشناشيل والأزقة وحياة الناس اليومية، وكان مسحوراً بتلك التعرجات التي تحدثها الأزقة البصْرية من خلال حركة الشمس والظل والنور".





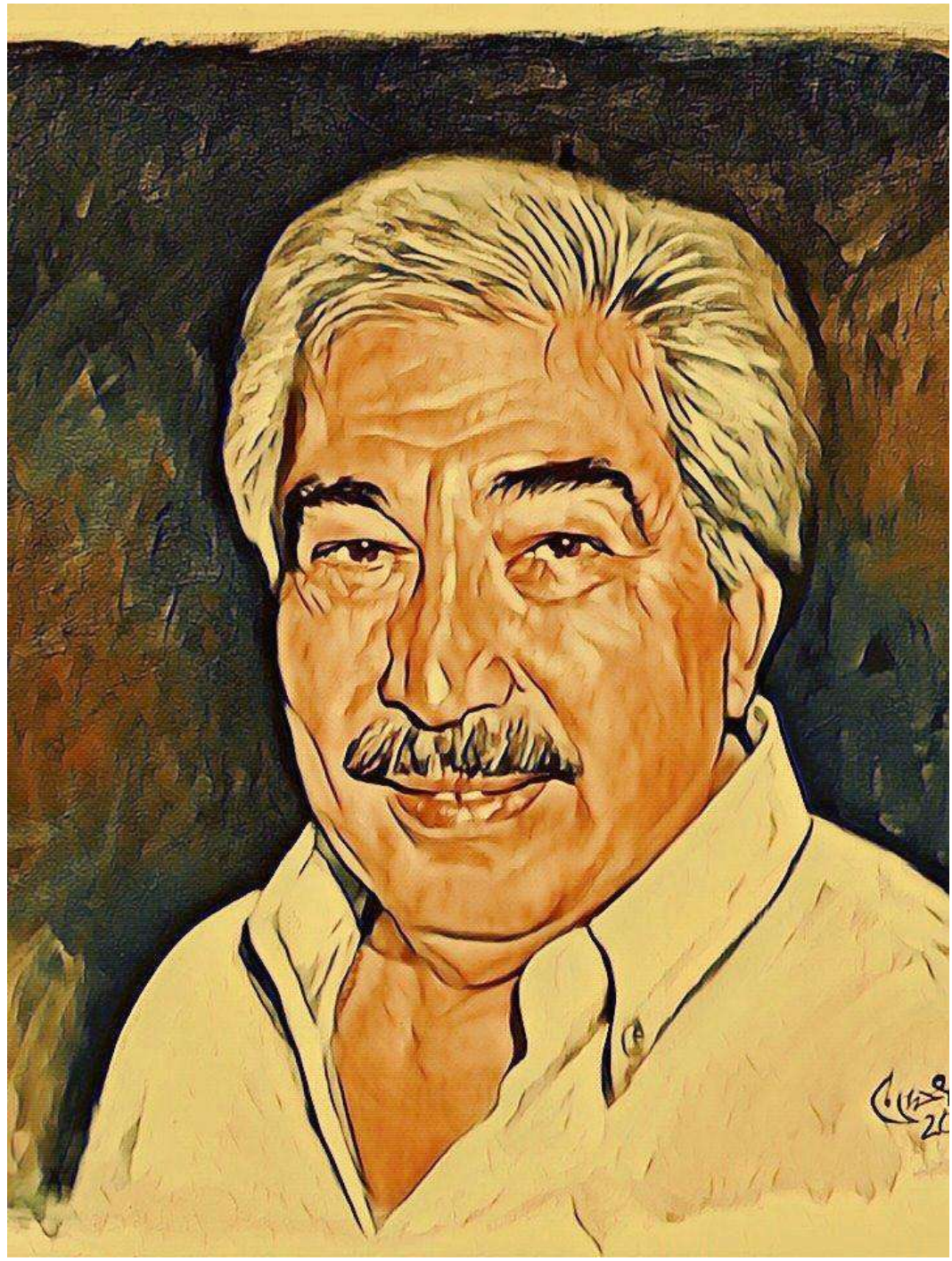




2

النحات / الرسام إسماعيل فتاح الترك

الشواخص المنتصبة بسكون



انخرط النحات العراقي الراحل إسماعيل فتاح الترك، فور عودته من الدراسة في ايطاليا عام 1964، في تغيير (أهداف) الفن التشكيلي العراقي، رسماً ونحتاً فأقام أول معرض له عام 1965 في قاعة الواسطي، معرض اتصف بقطيعته مع المنجز العراقي لجيل الرواد، قطيعة لم يستسغها، أو يتقبلها الكثيرون، فأثارت ردود أفعال شديدة.

لقد قدم الترك في معرضه ذاك "مجموعة لوحات فاجأ بها جمهور المشاهدين ووضعهم أمام تحد كبير لجدة طرحه وغرابة تكوينه... كان المعرض صادقاً في اختزاله و اقتصاده في اللون والشكل إلى أدنى حد". (مي مظفر، مجلة العربي، العدد 554، 2005، ص 167)، فشكل "صدمة كبيرة لمتذوقي النحت ومتابعيه، إذ حاد الترك عنهم أسلوبا وموضوعات" (شربل داغر).

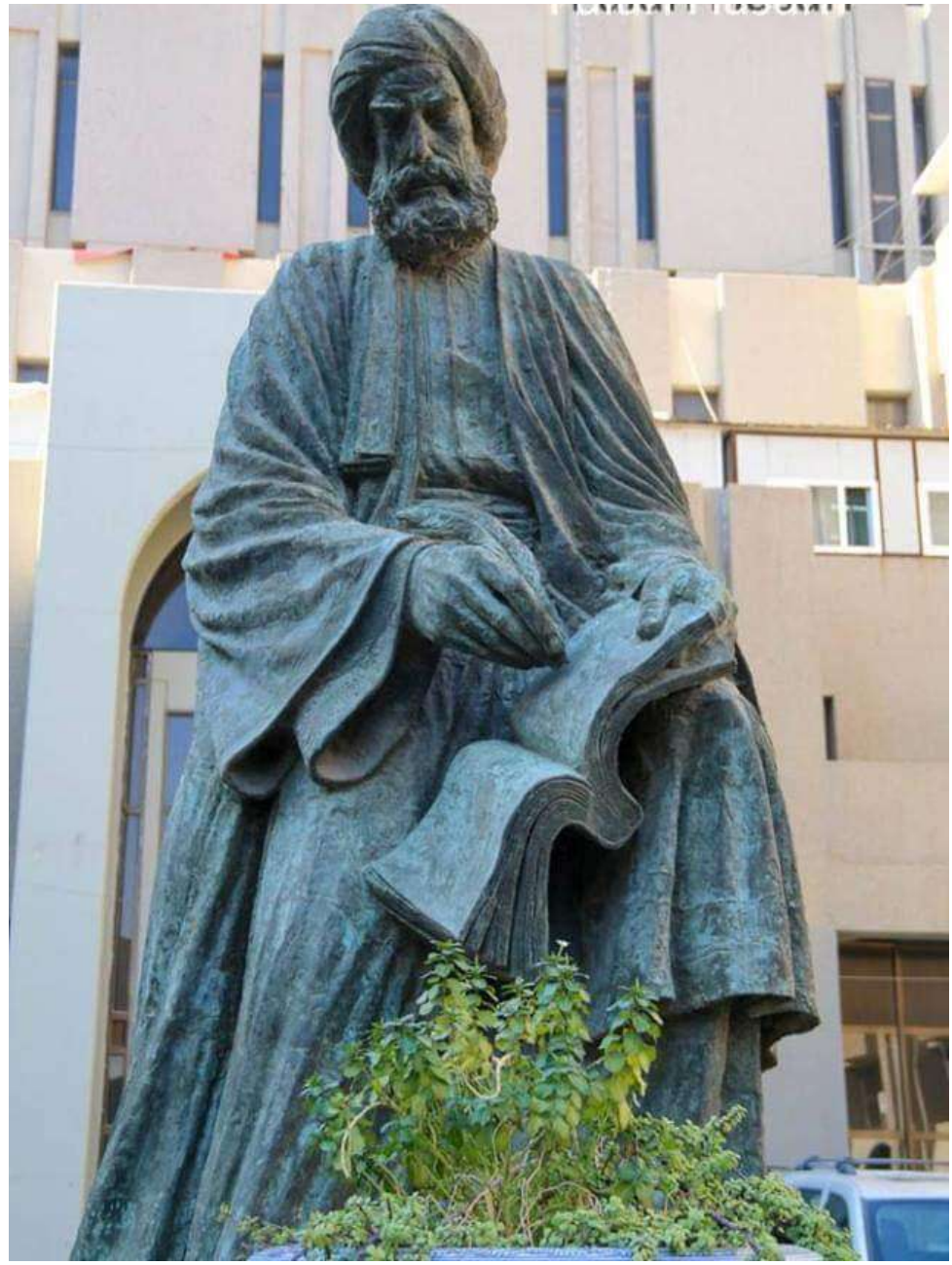
لقد كرس إسماعيل فتاح توجهه نحو النحت، ليكون نحاتاً بالدرجة ألأساس فكان ان أسهم بشكل كبير في إعادة النحت العراقي إلى (أهدافه الأولى)، وربما (ثيماته) الأولى في السكون المقدس الذي يلف حشود الدمى الرافدينية وهي تقف خاشعة في حضرة المقدس، والثانية، العناية بالمشخصات غير المقصودة لذاتها، أو لأهدافها الأرضية، بل كان فناً يضع قدماً في الأرض وأخرى في عالم آخر، عالم المقدس حيناً أو عالم آخر غامض، فكانت منحوتاته ليست سوى حشود من الشواخص الواقفة بسكون مهيب، لا ننكر أنها مصنوعة بوسائل أرضية، ولكن لا مفر من ذلك، فالمقدس ليست له وسائل أخرى للتواصل مع الأرض سوى وسائل البشر: اللغة، والرسم، والنحت، وكذلك ليس للبشر إلا الوسائل ذاتها، وبذلك وجد إسماعيل فتاح الترك نفسه منغمساً في الوسيلة الوحيدة التي استعارها من الفن العراقي القديم حينما "لم يكن الفن موجهاً إلى تسجيل مظهر الإنسان بل ترجمته إلى عالم فيما وراء العالم" (اندريه مالرو، سومر فنونها وحضارتها، بغداد 1979، ص22 . مقدمة الكتاب).

رغم اشتغال الترك في انجاز نصبه التذكارية لشخصيات التاريخ: الرصافي الكاظمي، أبو نواس، الواسطي، باعتباره نحتاً أكاديميا يعنى بنقل سمات المشخصات بأكبر قدر من (القواعدية)، إلا ان صفة القواعدية تبدو مقصرة في توصيف نحات كإسماعيل الترك الذي ينتمي بحق إلى زمرة أخرى من النحاتين، ومن الرسامين كذلك، أولئك هم (فنانو المادة)، فلم يكن إسماعيل الترك يؤمن ان هدف الرسم والنحت تقليد مشخصات الو اقع، قدر ما يكون خلق (مشخصات) عالم أخر، عالم صفته الأخرى الأهم تحريف الأشكال بدافع حسي تحولي نحو أشكال مؤسلبة اعتراها (الخراب) الذي يزحف على الحياة في كل لحظة بسعي لا يكل، ليخلق بعد رحيله شخوصاً لا ملامح لها، عمياء مستكينة، مستقرة بثبات في أماكنها التي لم تغادرها منذ ان رفع النحات يده منها، وكان قد أصابها الضر والنخر، وغارت فيها شقوق حزت واجهتها بفضاضة، شخوص أطول من (أشكال الو اقع) واغرب، تفارق شخوص النحات جايكوميتي بامتلائها، وهنري مور بنحافتها (معتمداً في ذلك أسلوبا تجريدياً لم يتخل فيه عن الهيئة العامة للإنسان، ولكنه تبسط في تجسيد شكله، فميزه برأس صغير ذي ملامح مطموسة، وجزء ضخم يتألف من شكل يشه (الكتاب) باستطالته، تلتصق به أطراف دقيقة. اما سطوح الجسم فلها ملمس خشن بارز تمنح المشاهد احساساً بانتمائها لسلالة من طين لم يصقل بعد، فقدم الترك نفسه نحاتاً في منطقة اشتغاله هذه، كواحد من كبار مجددي النحت العراقي الستينيين الذين لم تأخذهم طروحات (التعبير عن الروح المحلية) التي اكتسحت الجيل السابق له، وقولبت رؤى وأعمال جحافل منهم وأجيالا لاحقة لهم من الذين اخذوا ببساطة ووضوح أفكار الخمسينيين، تلك الأفكار التي استعيرت من خطاب عصر النهضة في المزاوجة الخلاقة بين التراث والمعاصرة، وهو خطاب استعير من منطقة خارج المنطقة البصرية (فأجهزت) على جزء ضخم من اندفاعة الفن التشكيلي العراقي لولا تطلعات الستينيين، ذلك الجيل الذي مثله بالنحت، إضافة إلى الترك: اتحاد كريم ونداء كاظم وعبد الرحيم الوكيل، وفي الرسم، إضافة إلى الترك أيضا: علي طالب وصالح الجميعي وسالم الدباغ ور افع الناصري وضياء العزاوي ومحمد مهر الدين. وقد نتفق بدرجة ضئيلة مع رأي ضياء العزاوي "بان الموت المبكر لجواد سليم (1961) هو الذي سهل للكثيرين، لا سيما

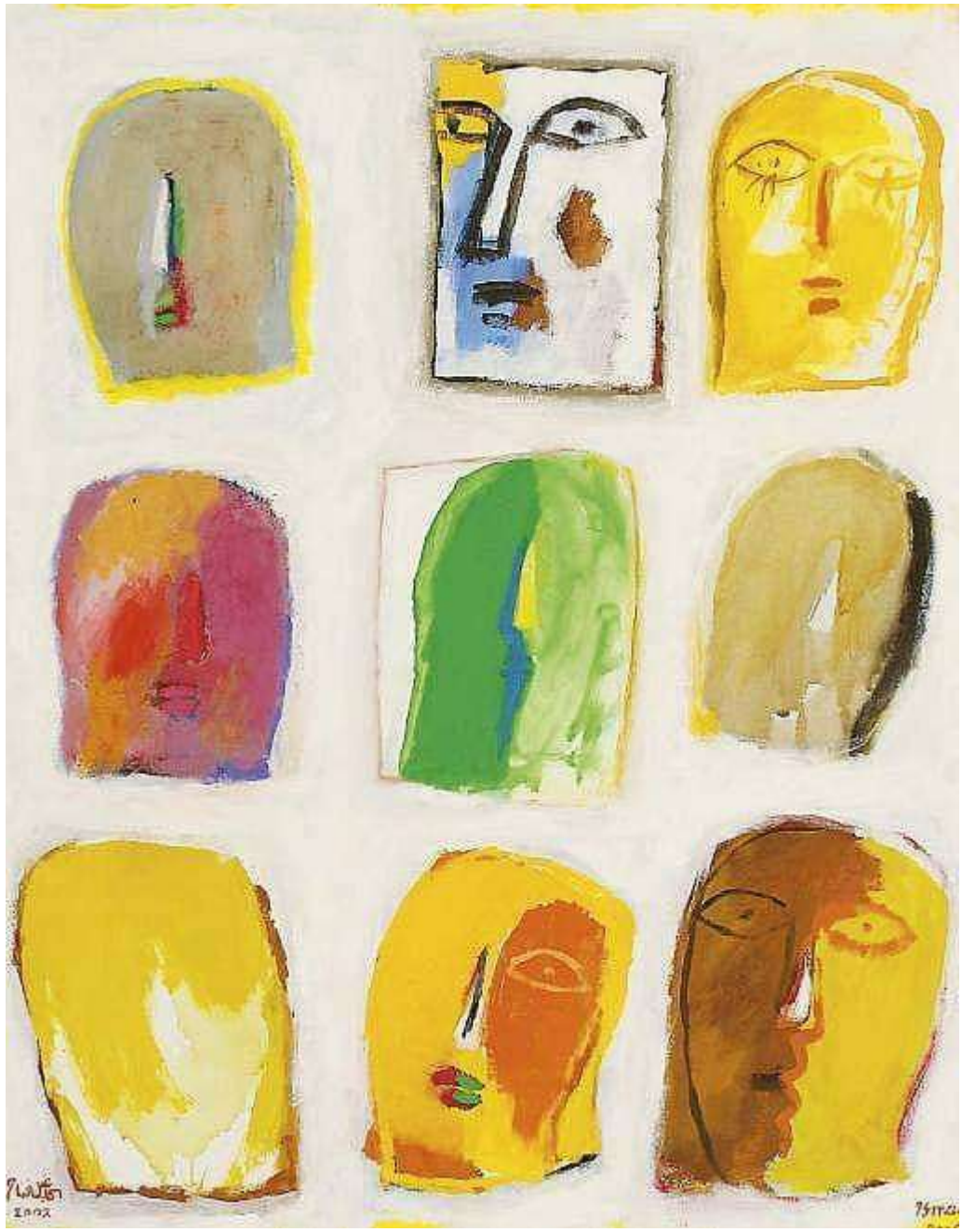
الترك، التخلي عن الأسلوب التقليدي، والواقعي في آن في أعمال النحت"، إلا إننا نعتقد ان عوامل سياسية وثقافية مهمة كانت تلف المنطقة في ستينيات القرن الماضي: كالصراع العربي الإسرائيلي، وانفتاح الثقافة العراقية على الفكر الوجودي السائد عالمياً وقتذاك، قد احدث هزات في القناعات (الراسخة) التي كانت تشكل المحركات الفكرية للفن التشكيلي العراقي، كما ان الروح المغامرة التي تميز بها الترك هي التي جعلت "أعماله النحتية تخرج على أساليب سابقيه، وأساتذته، ورفاقه في آن، ولاسيما جواد سليم، رائد النحت في العراق"، فالنحاتون يرسمون ما يحتاجونه من رسوم (يدونونها) على عجل لإنجازها فيما بعد نحتاً، ولكنهم يرسمون احياناً أخرى منجزاً في الرسم كمنجز سليم وميخائيل انجلو، لا ينتمي إلى تلك الممارسة العادية للنحاتين الذين يرسمون مشاريع مستقبلية، بل مساهمة رؤيوية ساهمت في زحزحة انساق فن الرسم العراقي بدرجة من القطيعة الحاسمة، وشكّلت الجزء الآخر الغائب (المسكوت عنه) في منحوتات الترك، وهي تفاصيل الوجه الإنساني الذي تفتقر إليه منحوتاته التي هي دائماً لا وجوه لها بينما كانت لوحاته، هي الأخرى، وجوهاً لا أجساد لها، معظم الاحيان، كانت حشوداً من وجوه عمياء تتحسس وجودها بصعوبة بالغة (وتحمل أسى عميقاً غامضاً، وحساً درامياً)، وبذلك فهي تفارق مرجعيتها (وجوه الدمى العراقية الرافدينية القديمة)، وتنظر ليس في الفراغ الذي أمامها فقط، بل وفي الزمان الذي سينفتح أمامها، بعد ألوف من السنوات، وهي تتخذ جلساتها بوقار في متاحف الأرض.

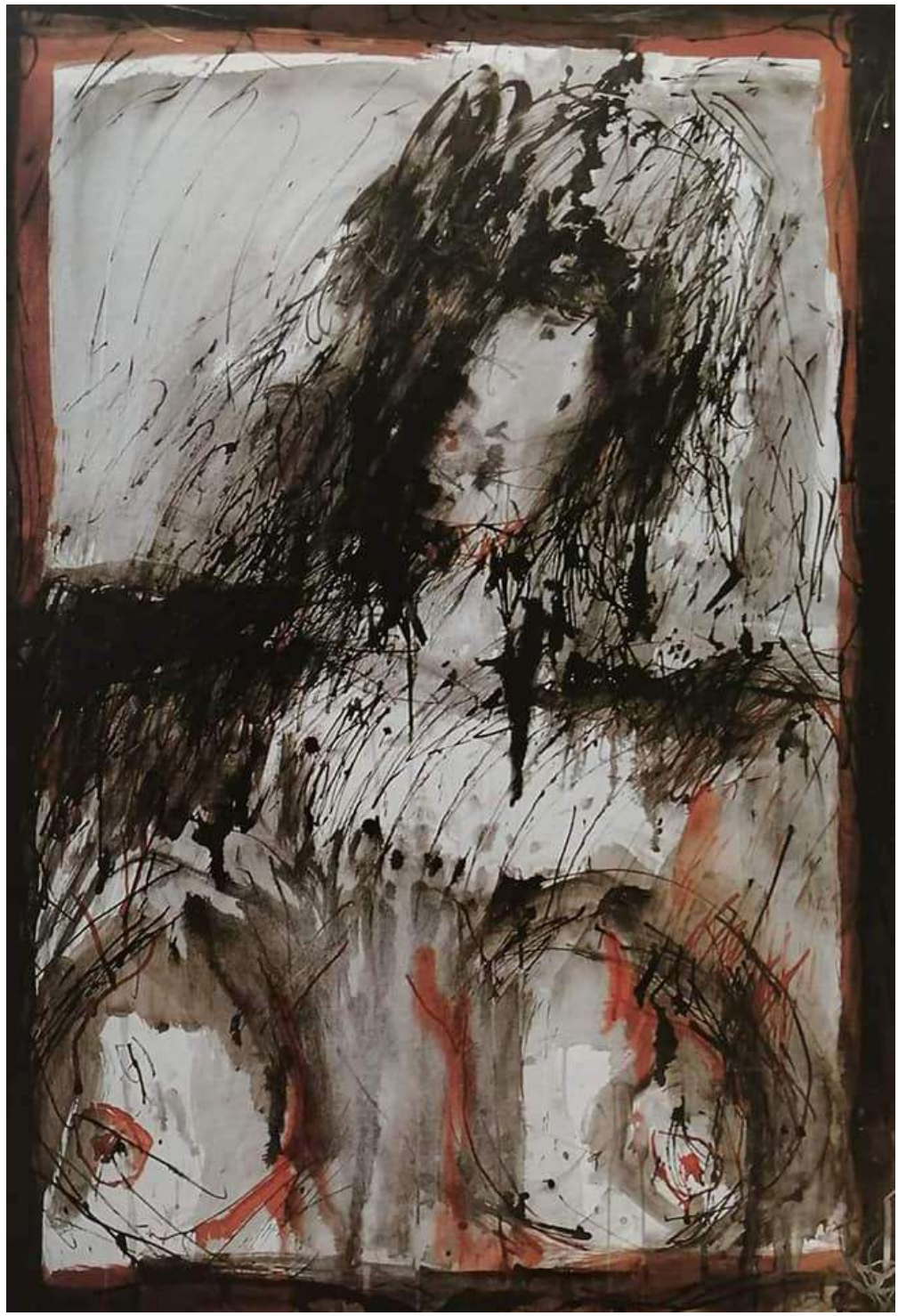
ان وجه آبو وزوجته، وآلاف الدمى، تهيمن على مخيلة إسماعيل الترك، "لقد صور حالة الرجل والمرأة في وجودهما الأول، وبحرية متناهية احياناً، فكان يجسد من خلال هذه الأشكال الأسطورية ما يوحي بأصل الخليقة والوجود". وهو لا يحتاج، بسبب تلك الهيمنة، ان ينفق وقتاً لإيجاد موضوع، تماماً كما هو حال الرسام فرنسيس بيكون الذي انفق حياته كلها وهو يرسم شاخصاً وسط اللوحة يخضعه لشتى ضروب الألم التي يكيلها له الرسام مرة بعد أخرى، فكان الترك يمتلك موضوعا جاهزا، فكان يكفيه ان يغمس فرشاته باللون، وما ان يضعها على سطح اللوحة حتى يظهر وجه يستعير شكله من مخزونات ذاكرته من الوجوه التي شاهدها في المتحف العراقي، "كان رساماً مقتصداً باللون والشكل إلى أدنى حد، وهما سمتان

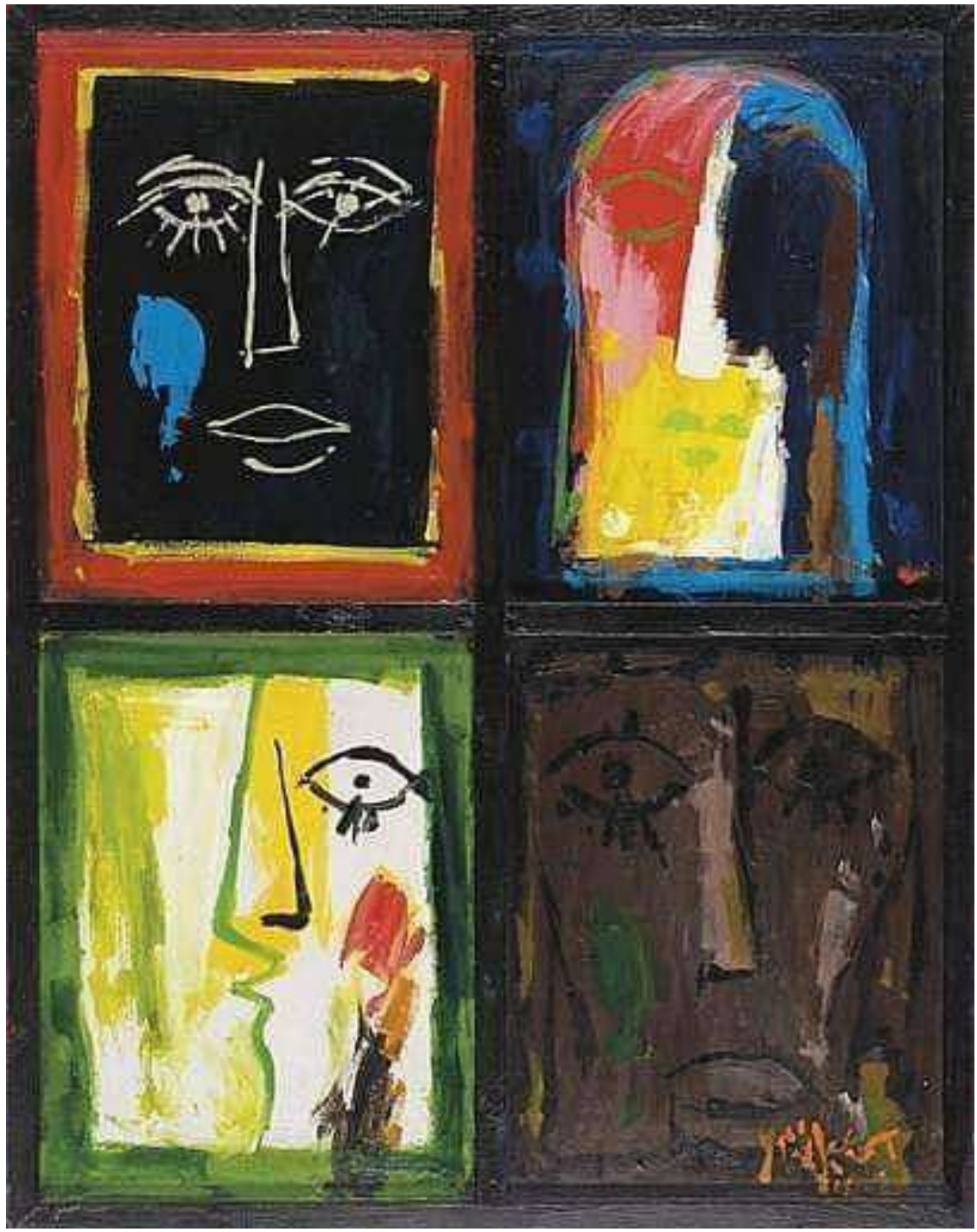
لازمتا أعماله المرسومة، فالاقتصاد باللون... وعدم التنازل عن الخط مع تبسيط الشكل، طبعت رسومه كافة، ورغم انه نحات اساسا، الا انه لم يتوقف عن الرسم، فقد ظلت الوجوه المجردة ذات الملامح المطموسة، والنابضة بالأسى تلح عليه، ويلح في تصويرها، كما تقول مي مظفر.

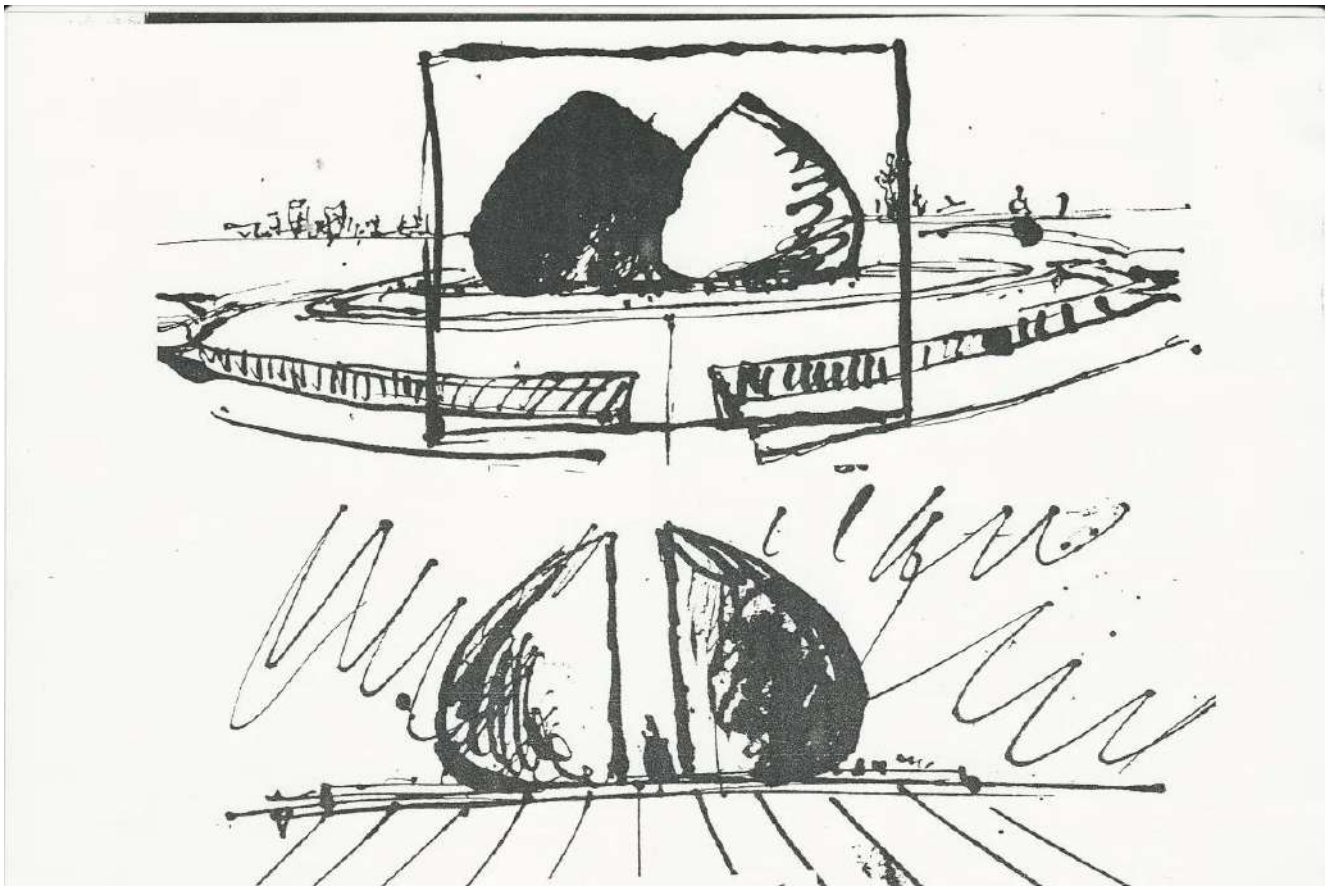


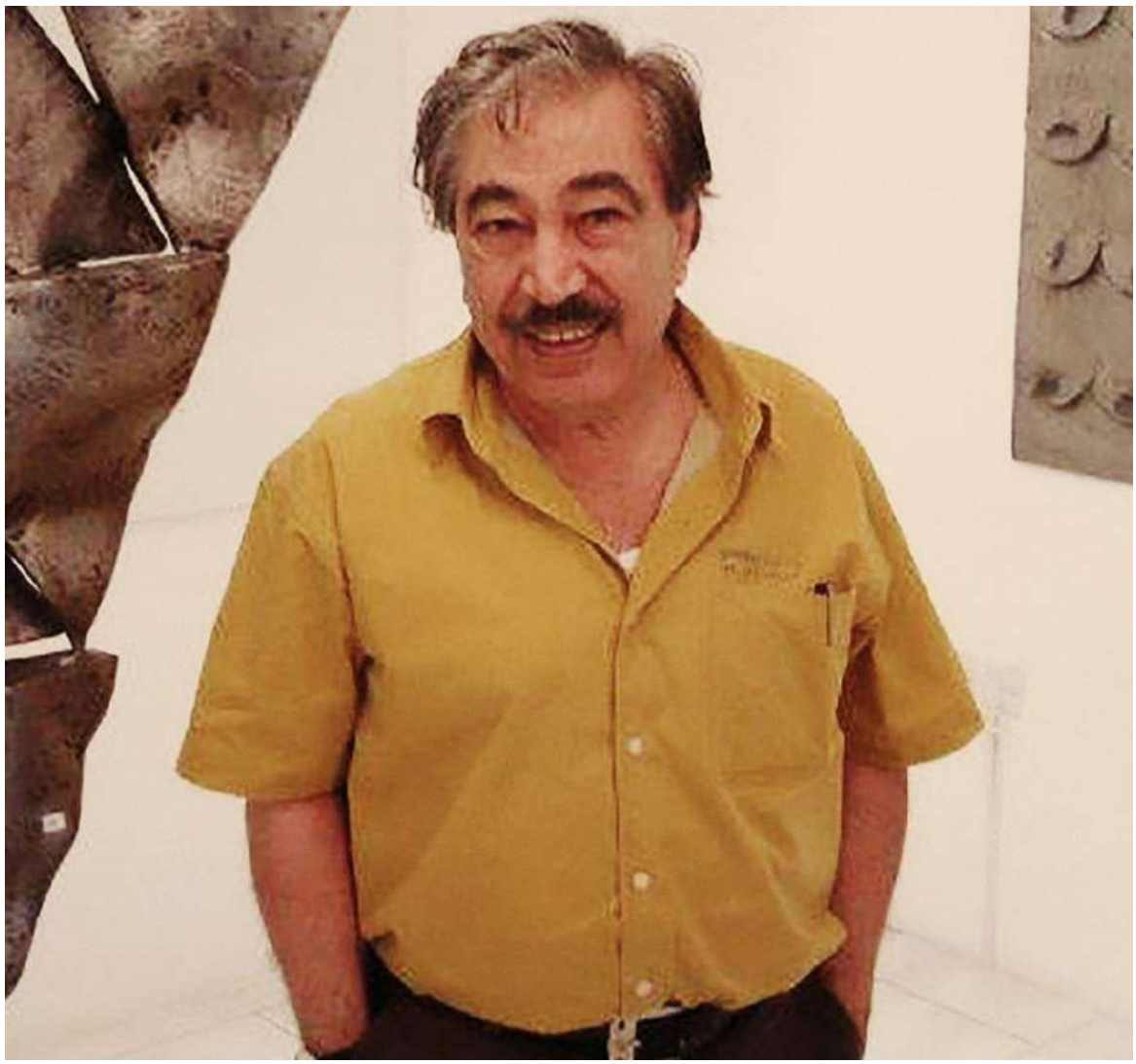
Baghdad1.co.cc







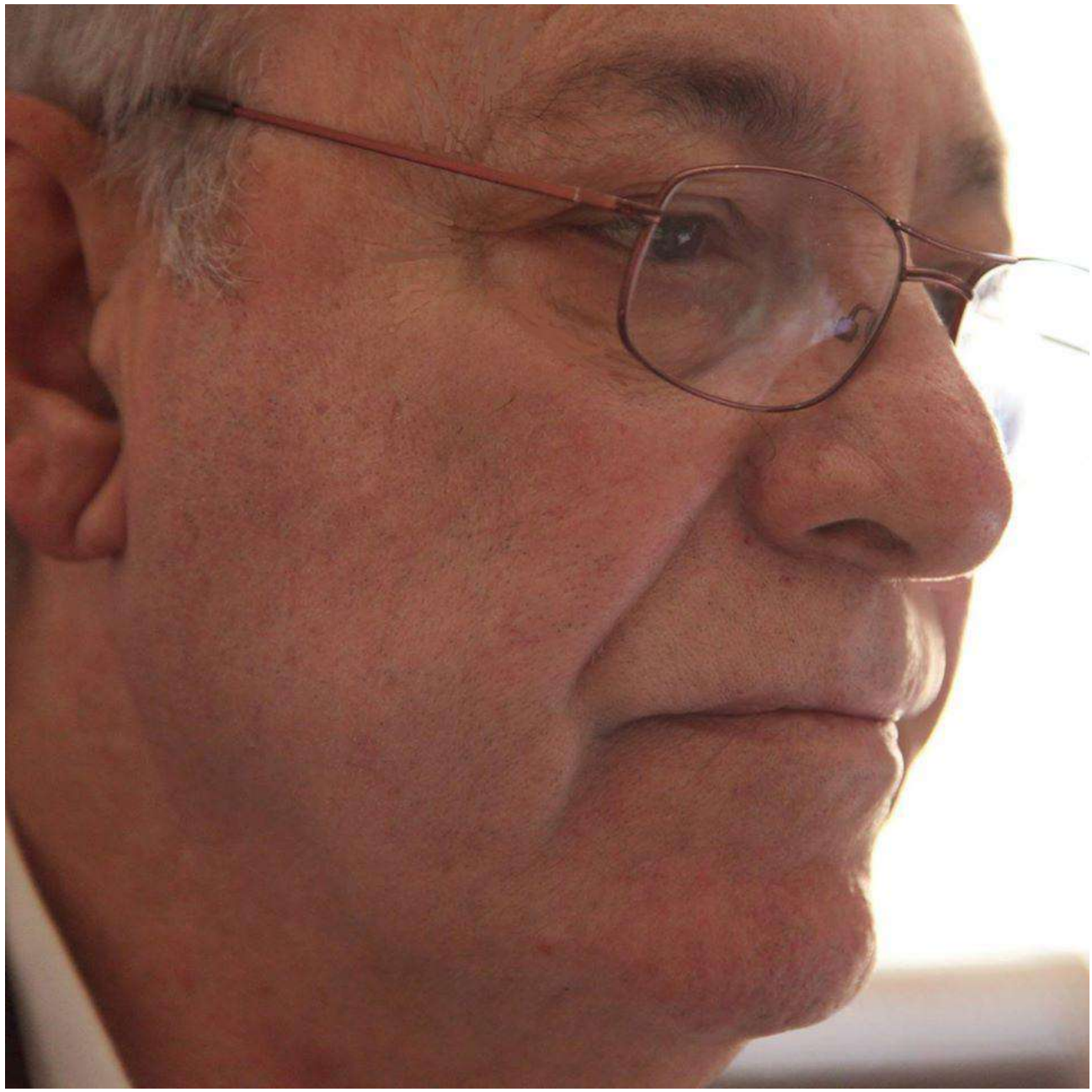




3

الرسام علي طالب

محنة الإنسان وشيئية الرسم



الرأس المقطوع أيقونة المحنة

في ما مضى من السنوات كانت ثمة عناصر محددة في تجربة الرسام الستيني علي طالب تجثم على متلقي تجربته؛ فتفعل فعل الموجهات القرائية، ولم يكن هنالك من خلاص لهؤلاء المتلقين إلا أن يقاربوا تجربة علي طالب مرورا بالثيمة المهيمنة على تجربته وهي (الرأس المقطوع) الذي كان يبدو (بلقطة جانبيّة)، ثم تنوعت طبائعه، الا انه بقي يشكل هيكلا بنائيا في أعماله، فأتخذه الرسام مرتكزا في متحفه الشخصي؛ فقرابة ربع قرن، كان يلف هذا الرأسَ لغزٌ مثيرٌ يبقيه محفوفا بأسراره، وأحزانه، وخوالجه، ومآسيه، كان ذلك الرأس يبدو شخصيةً ذاهلةً تظهر والظلام (الفراغ) يلفها من كل زاوية، لكنها رغم ذلك، تؤكّد وجودها برد فعل ليس أقله عدم الاكتراث الذي تبديه تجاه الآخر (المتلقي)؛ مما يجعلنا نلتمس لها عذرا؛ فهي تبدو عمياء لا قدرة لعينيها على الأبصار، أو لا وجود لعينيها، إنها إذن ليست بمواصفات (لعبة الرأس المقطوع) التي كنا نشاهدها في طفولتنا، إنها لعبة تجري بطريقة أخرى، لعبة قاسية ومحزنة بقدر كبير وموجع، من الصعب الحديث عنه لغةً؛ فلن يتبقى من تجربة تلقّي لوحة علي طالب سوى رائحة الموت الذي يعشش في ثنايا أعماله؛ فهو الممثل الأهم في مسرح الحدث.. ومثلما كان جايكومتي يعتقد " أن الوجه الإنساني غابة لم تكتشف بعد" يبدو علي طالب مؤمنا بذلك تماما، وهو الذي انفق أكثر من ربع قرن يستقرئ الوجه الإنساني ويوظفه، بل ويختزل الواقع، ومحنة الإنسان فيه، بكل تعقيداتها إلى علامة واحدة هي ذلك الوجه، ساحة لتجاربه التقنية اللونية (ونحن نعني تحديدا سلسلة من الوجوه التي رسمها لرؤوس آدمية عام 1999)، فحين يعكف على سطح اللوحة ينقطع إليه تماما كما ينقطع النساك في صوامعهم المنعزلة، أو ربما كما ينقطع الوراقون على صفحاتهم يزوقونها، فيضع خطوطه، وعلاماته ومستحثاته الشبيهة بالكلف والندب التي غزت وجها مجدوراً، وقد يتخلى عن ذلك حينا، متجها بألوانه صوب أحاديّة اللّون، لكن لوحته، رغم أحادية اللون، تظلّ موّارة بغموض واضطراب لوني هائل.

مقاربات شتى

يحار المرء وفق أي مقترب يتناول أعمال (على طالب)، فقد اقترح الناقد عدنان حسين أحمد، وأمام ثراء تجربة كهذه، ثلاث مقاربات معاً، فيقول في (موقع كتابات): "لا يمكن دراسة التجربة الفنية لعلي طالب، أو التوقف عند معرض من معارضه الشخصية، أو حتى دراسة أي لوحة من لوحاته على انفراد ما لم يستعن الناقد بأدوات نقدية تكشف عن ثلاثة جوانب في آن معاً، وهذه الجوانب هي: الجانب الجمالي، والجانب الفلسفي، والجانب النفسيّ. فلوحة علي طالب لا تتعامل مع موضوعة عابرة، ولا تتناول ثيمة ما عفو الخاطر، فجل موضوعاته هي موضوعات كونية...".

نحن، من جانبنا، كنا نعتبر العناصر التي تقود تجربة علي طالب: أساطير شديدة الفردانية من جانب، وتفعيلاً للطابع الشيئي للوحة من الجانب الآخر، ان هذا الرسام واحد من أهم رسامي جيل الستينيات وجماعة المجددين، ومن الذين طرحوا فهماً مغايراً للتوجه (المقدس) الذي هيمن على منطلقات ومنجز جيل (ما قبل الستينيات) في العراق، وهو (التعبير عن الروح المحلية) في مقابل الفهم الستيني الثوري الجديد الذي يتمثل: بالنظر إلى اللوحة باعتبارها سطحاً مسكوناً بالمادة، واعتبار الرسم "فناً يكتشف "ذاته في السطح التصويري" كما يقول شاكر حسين آل سعيد (آل سعيد، شاكر حسين، البحث في جوهرة التفاني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2003، ط1،ص205)، فقد ولد علي طالب في البصرة عام 1944، وتخرّج في أكاديميّة الفنون الجميلة ببغداد في السّتينيّات، وعندما أنهى دراسته عاد إلى البصرة مدينته ليعيد فيها حساباته وليعود إلى دراسة الفنّ في القاهرة، وفي منتصف السّبعينيّات كان قد امتلك وعيا كافيا أهلّه للبحث عن أساليب تعبيرية جديدة تتلاءم وتلك المرحلة، فقام ومجموعة من الشباب وقتذاك بتأسيس (جماعة المجددين) الذين أقاموا معرضهم الأوّل في بغداد عام 1965، ثم في السنة التالية في بغداد 1966، وهم مازالوا طلابا؛ فكانت الأسباب لتشكيل تلك الجماعة هي التخلي عن الخطاب

الأيديولوجي لجماعة بغداد للفن الحديث وقيمه غير الجمالية، وتثوير مواد اللوحة التقليدية التي اتخذها الخمسينيون حقلا لاشتغالهم.

شبيئية فعل الرسم

بدت تجربة علي طالب وكأنها تؤكد كون اللوحة حقلا لا يمكن فيه فصل الخامات عن الألوان مطلقاً، وأنهما معاً لا يمكن أن ينفصلا عن الوجود الشيئي للوحة، وبذلك تكون اللوحة حقل وجود لعناصرها مجتمعة؛ فبدت لوحته مركباً عصّياً، تشكّله أجواء شبه أسطورية من شخوص طوطمية تنتصب وسط ظلام السطح الذي هو ناتج عمل تقني عال في معالجة المادة واللون، بسطوح متآكلة تلفها الظلمة التي تذكرنا بظلمة لوحات رمبراندرت وكارافاجيو، فقد (كان علي طالب) ومازال، منغمسا في معالجة الموضوعات الوجودية، والأسئلة الكبرى حول الطبيعة البشرية، وطبيعة الحياة والموت والزمن.. ويبدو أثر المنفى على أعماله الجديدة جلياً، متمثلاً في البحث عن الأرض الأولى حيث يزاوج بين الرحم والمكان الأول (الذاكرة).. (كما جاء في موقع فنون)، ومن ظلمة داكنة تنبثق زهرة حمراء تشكل خارطة (قوس محمول) ينمّ عن ممارسة طقسية سرية غامضة وأجواء لونية شحيحة. لقد كتبت مرة، عن الرسام المقيم في لندن هاني مظهر، بأنه كان يعمد إلى إجراء انقطاعات في أشكاله فيقطعها إرباً باستخدام اللون الأبيض، بينما يفعل علي طالب الأمر ذاته ولكن من خلال اللون الأسود (الذي يمحو الأشكال فيخلق الانقطاع). كتب محيي المسعودي يقول "في كل عمل ثمة الإنسان وقضيته وصراع... لقد شح الضوء كثيراً، فانسحبت الألوان المضيئة تاركة أثراً دارساً يغري الناظر بفقدانها ويعبر عن فجيعة الإنسان الغائب شكلاً والحاضر فعلاً و أثراً في معظم الأعمال... لقد عّم الظلام وتسللت العتمة والقدم والإهمال، وهي إشارات تؤكد رؤية الفنان الراسخة بأفول الحياة... وهزيمتها لصالح الموت أو الفناء أو الدمار"، فكان علي طالب، من ناحية التقنية اللونية يعمد في تنفيذ أعماله، على تعدد الطبقات اللونية المتراكمة ومن ثم الحفر في هذه الطبقات لإحداث (أثر) واضح في سطح اللوحة، إلا أن الإيغال في مقارنة لوحتي علي طالب بهاني مظهر

تكشف عن فروق جوهرية هي أن لوحة علي طالب ليست إلا موتيفا صغيراً يشكل بلورة تجمعت حولها سحب الظلام متراكمة، بينما كانت لوحة هاني مظهر كرنفالاً من الأشكال المشخصة والمجردة وان كانت كلا اللوحتين تتأرجحان بحركة بندولية بين التشخيص وبين التجريد بإصرار ثابت. يتخذ علي طالب الجدران نسقاً يقايس عليه تجربته، فتكون تلك الجدران جسداً ممتلئاً بالحركة في سكونه ونابضاً بالوجود كواقعة شيئية بماديتها أولاً وبتقنياتها المختلفة، مكرساً المبدأين اللذين رفعهما آل سعيد إلى مقام الاستراتيج وهما: التعرية والتراكم، فيكون الجدار ميداناً لتجارب الرسام باتجاه إخضاع عناصر اللوحة (المادة واللون) لتجاربه الامبريقية إضافةً أو حذفاً..

العنوان مفتاحا من خارج (البَصَري)

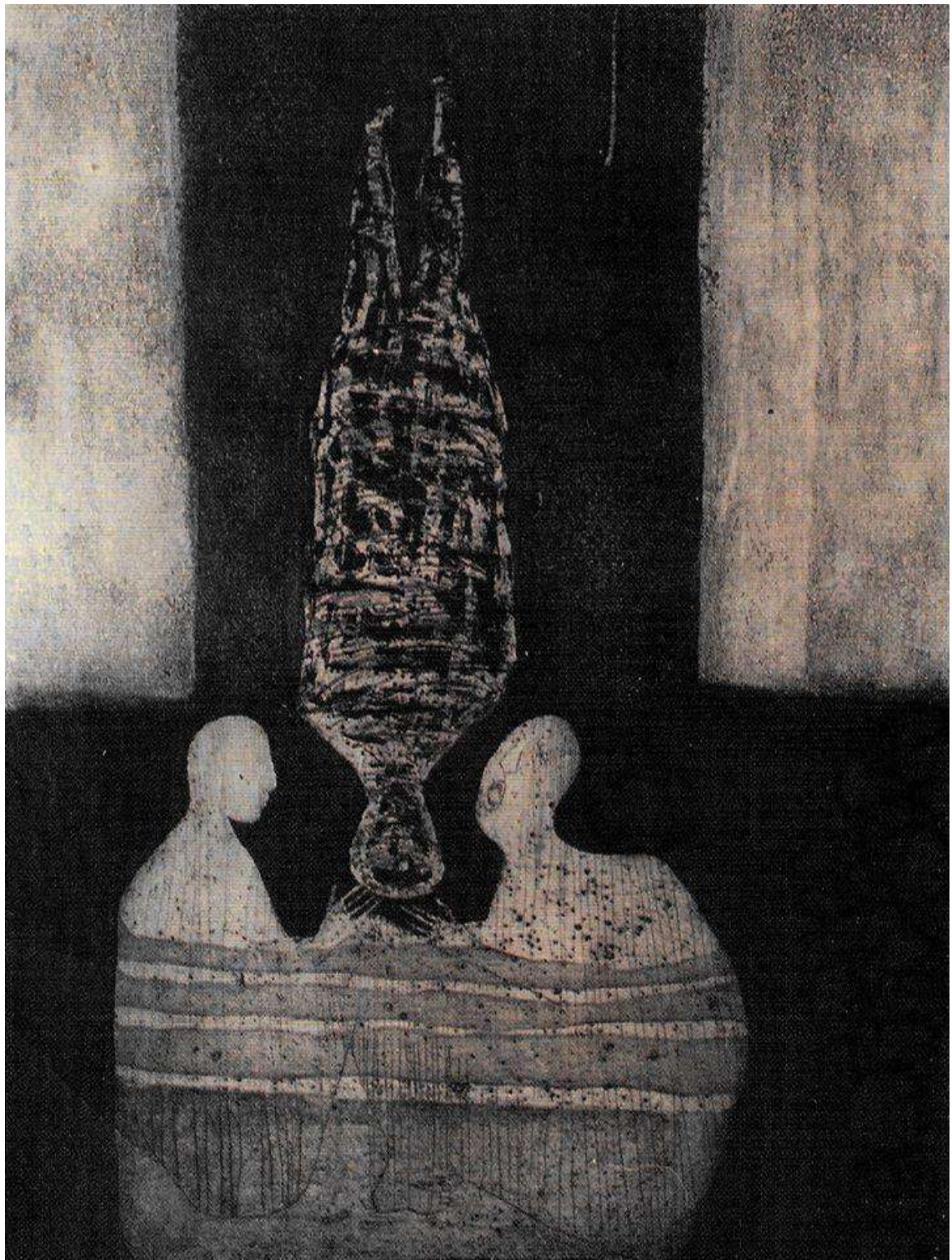
تتنازع الفنان شتى النوازع، بشأن مسألة المتلقي الافتراضي الذي تتوجه اللوحة إليه، هل يتمكن هذا من حل شفرة العمل أم لا؟، وكيفما كانت النتيجة فأن الذي سينتصر في نهاية الأمر، بناء العمل كما أراده الفنان الذي لا يدير ظهره للمتلقي، بل يلقي إليه، قبل أن يتركه وحيدا أمام العمل، يلقي إليه بمفتاح نثري وحيد من طبيعة (خارج بصرية)، انه عنوان اللوحة، عله يساعد في إخراج ذلك المتلقي من ظلمات المعنى إلى نور الإحساس به، والفنان في ذلك يفترض متلقيا من نمط مختلف، لأنه يترك، بعمله ذاك، من الأسئلة أضعاف ما يترك من الإجابات!!.

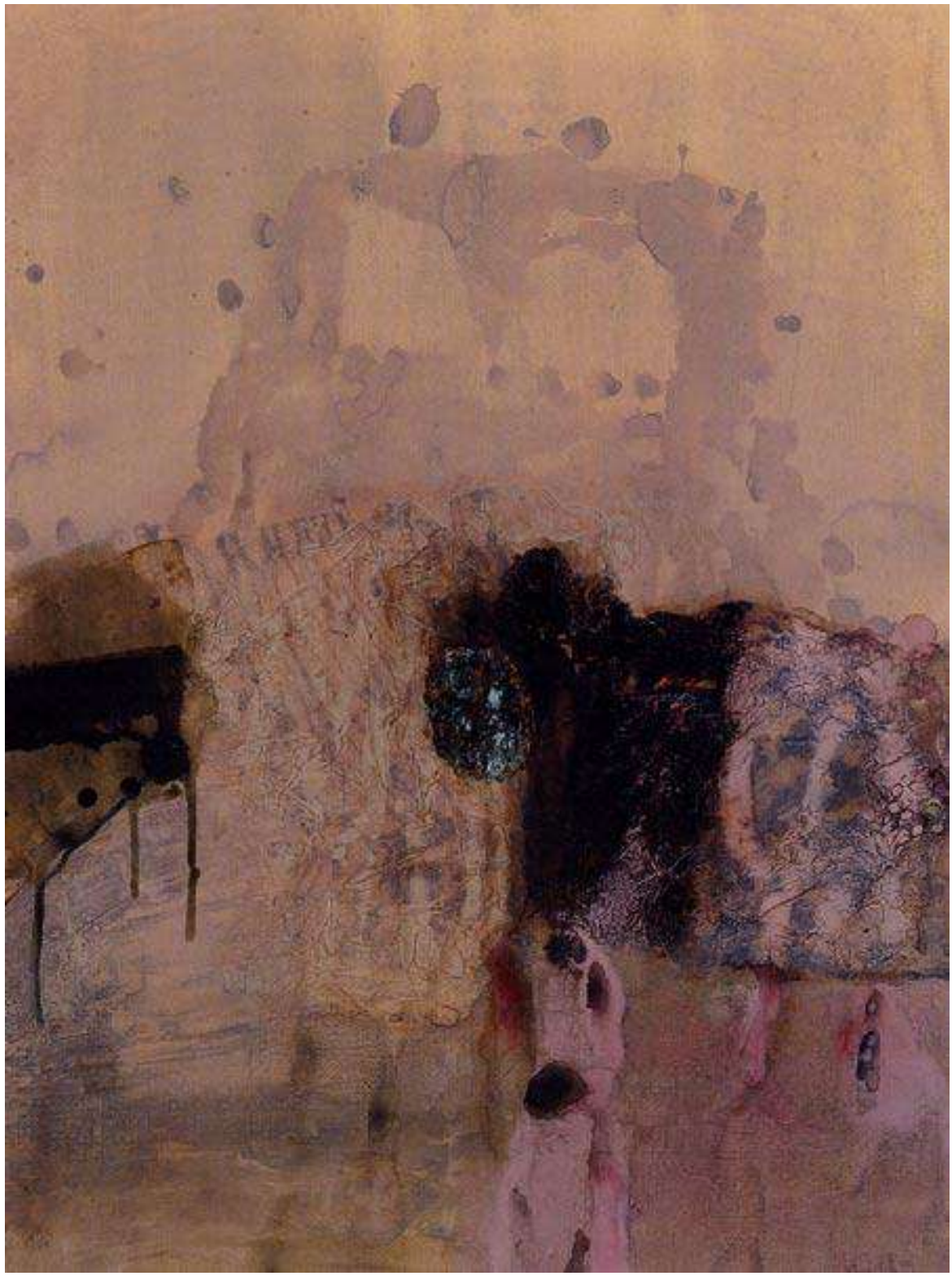
علي طالب رساما (بصريا)

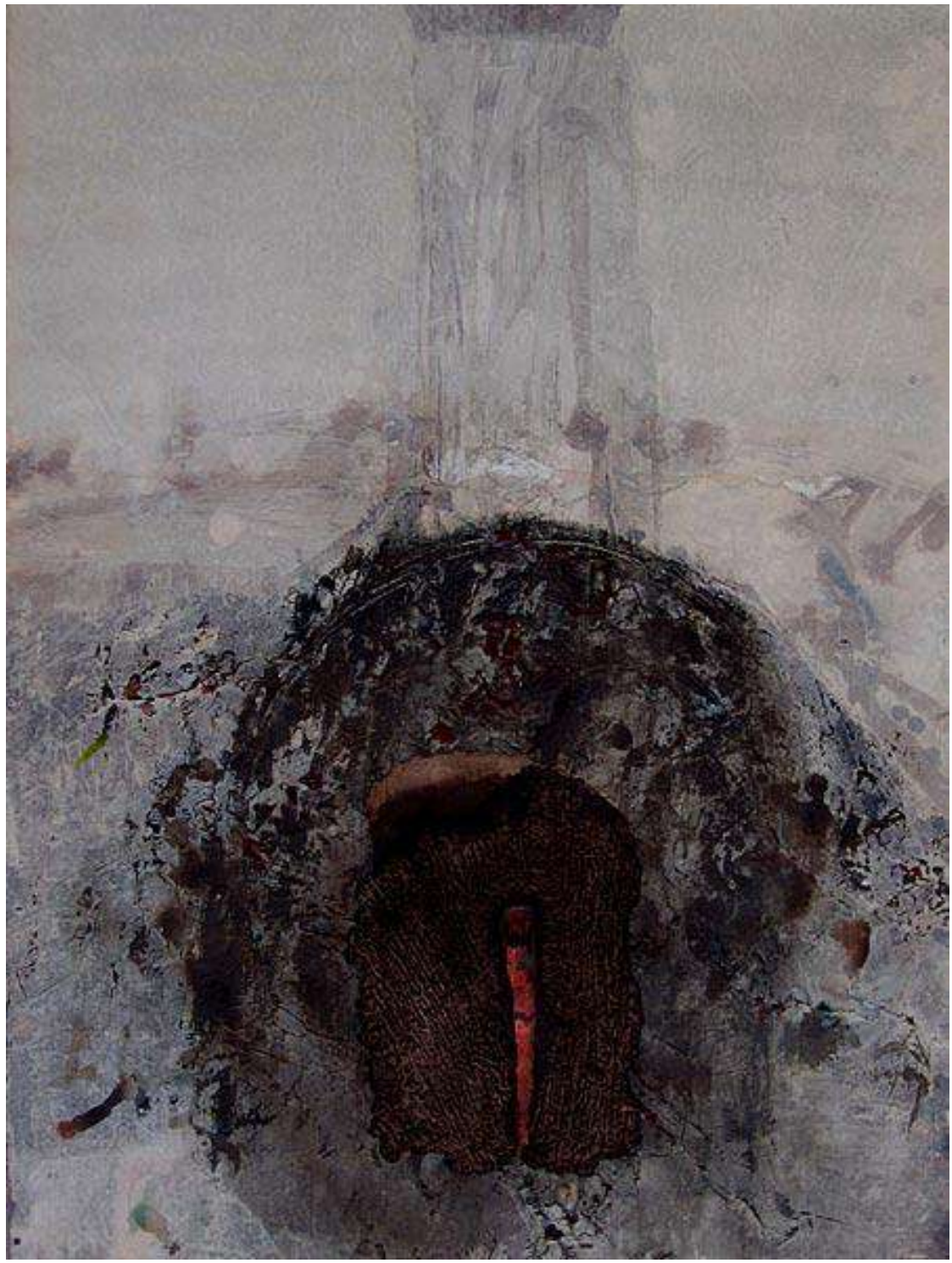
هل يصح، بعد كل هذا، اعتبار علي طالب رساما (بَصَريا)؟ أي أن يكون مجردا من كل معنى غير بصري (نثري (أدبي) أو رمزي)؟

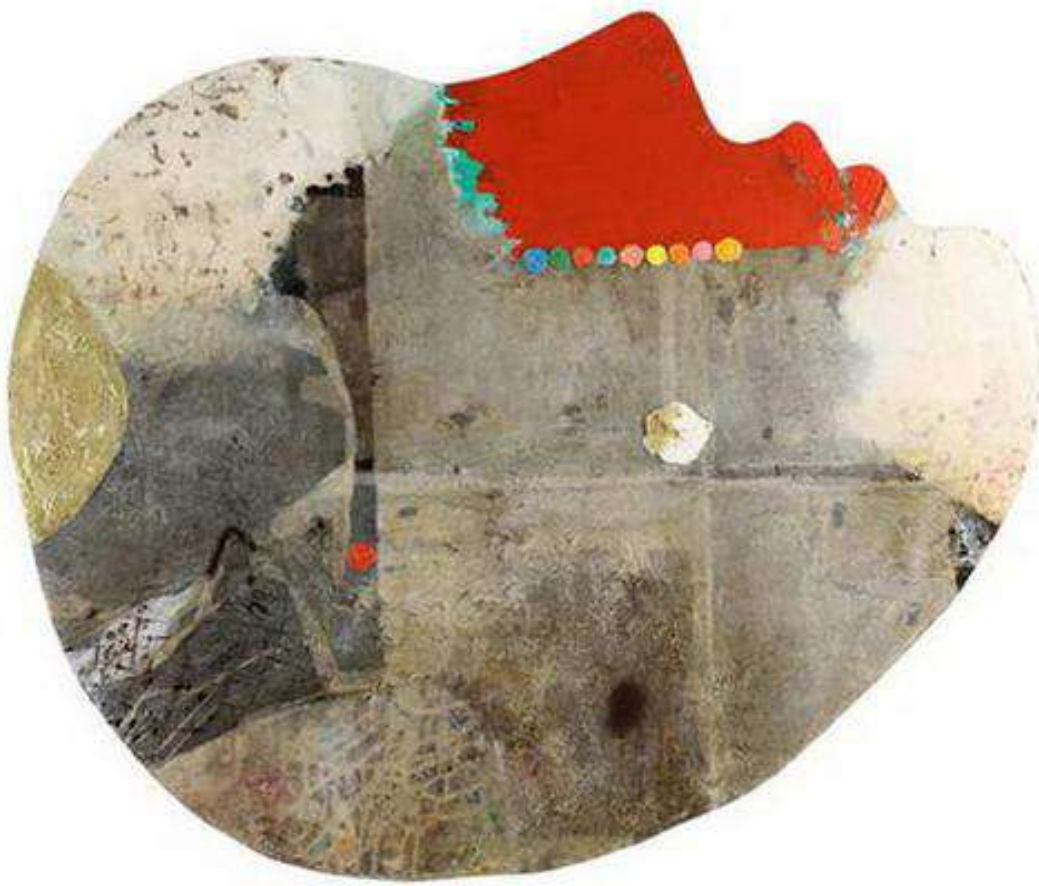
قد يعجَب الكثيرون منا إن نحن، بعد كل الذي قلناه، نعتبره كذلك، بل سنعتبره كذلك!؛ فنحن نعتقد انه رغم حرصه على أن تُمثل اللوحة (شيئا) أو تحمل ملمحا من أشكال الواقع، إلا أنه مثل ماكس

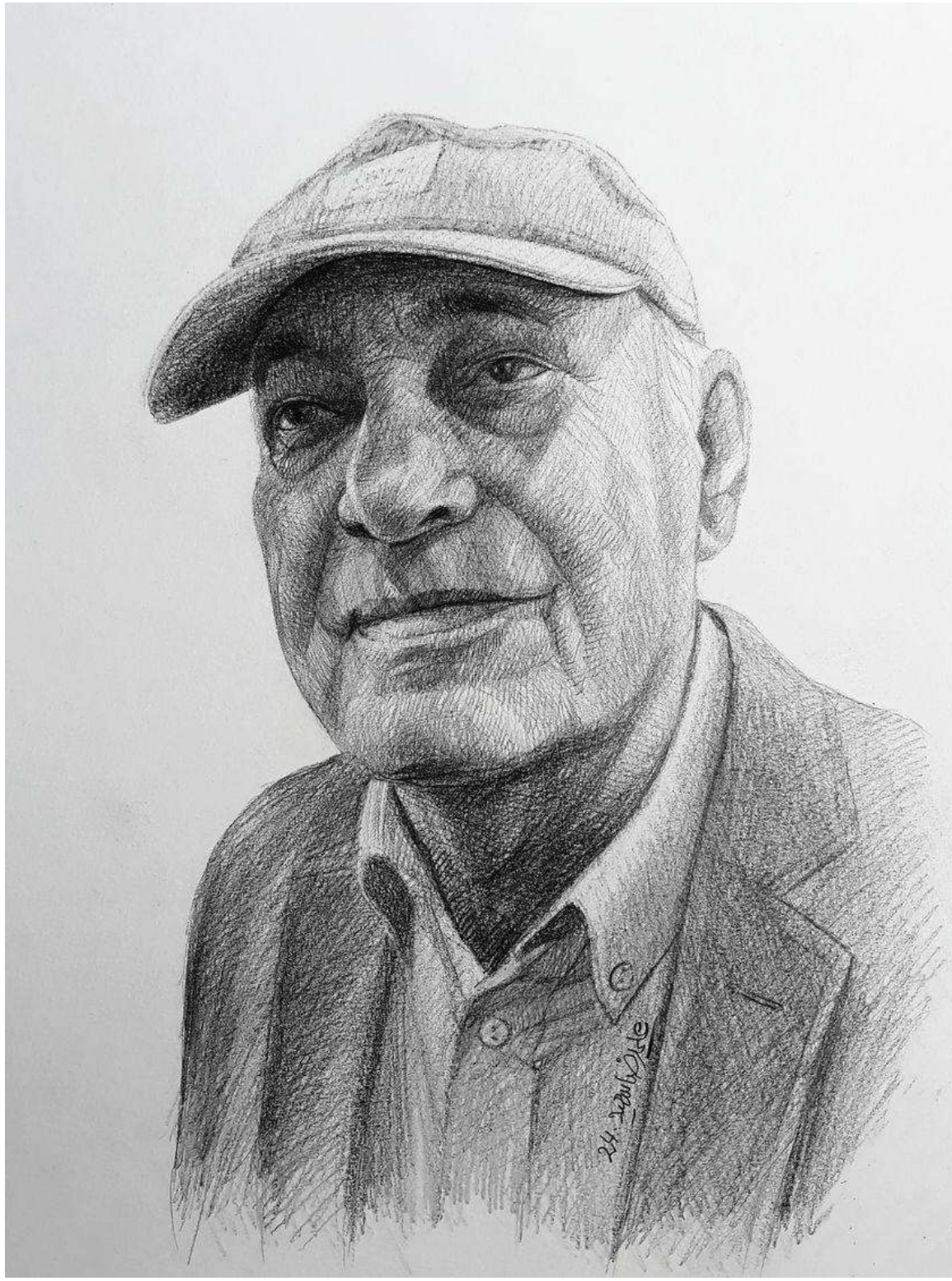
آرنست، يبقى وفيا، ومخلصا لشيئية سطح اللوحة؛ فهو يضع للوحة حدودا بشكل وجه إنساني جانبي!، وما خلا ذلك فليس الا نسيجا من قماشة، أو أية مادة أخرى، وضع الفنان الصبغ عليه، وسيخوض فيه غمار تجربة تقنية مع المواد المستخدمة، ليصير ذلك الوجه نسيجا ثرا، سواء بسحنته اللونية أو ملمسه، وهو لا يشابه إلا نفسه، مهما أوحى لنا بشبه لأشكال أخرى في الو اقع، ومهما بحث المتلقي عن معان خارجية فلن يجدها، وعليه أن يبحث عن المعاني داخل اللوحة، لا خارجها!، تماما مثلما انشغل الفنان بسطح اللوحة حين أنجزها بانقطاع يشي بافتتان بالنسيج والمواد الغريبة التي يشتغلها بيديه (أي يصنّعها يدويا) فقد كان يضع على لوحته كل ما يعن له، ويعتقده صالحا أن يوحي بفضاضة ما يحيط بنا.











4

الرسام محمد مهر الدين ...

من الملمسية إلى الإشارية

بدأ محمد مهر الدين إنسانيا وتعبيريا في أعماله الستينية والسبعينية، فبعد إن كان مهتما برسم الإنسان في ثورته من خلال المادة الاستثنائية (الخشب والأسمنت ونحو ذلك) تحول إلى التكنيك اللوني المستمد من مدرسة روشمبرغ الأمريكي وفن البوب، حيث تمتلئ اللوحة بصور الإنسان النيكاتف، الا أن الرسام تحول عن ذلك لاحقا ليتجه إلى رسم آثار الإنسان في المحيط من خلال: الكتابات، والإشارات كالأسهم والدوائر ورسوم الأطفال، وما إلى ذلك من مفردات أو (لقى)، ولكنه في كل مراحله، عدى الأخيرة ربما، كان مسكونا بالبعد الأيديولوجي.

تراكم الأثر والمخططات الغائرة

إذا سلمنا برأي الناقد الراحل شاكر حسن آل سعيد: "إن الذي يميز (الفنان) عن مدعي العمل الفني هو الموقف وليس الأسلوب أو التقنية"، فإننا في حالة الرسام الراحل محمد مهر الدين ملزمون بنسفها وإعادة تعديلها لتصلح للتطبيق عليه فنقول: (إن ما يميز الرسام محمد مهر الدين عن مدّعي الرسم الحداثي ثلاث خصائص هي: الموقف والأسلوب والتقنية).

المشخّص واللا مشخّص بلّوْرة أولى

يعتقد الكثير من النقاد العراقيين إن محمد مهر الدين قد انتقل من تقديس المشخّص إلى ما يناقض ذلك، فقد قضى سنوات السبعينات وهو يرسم الإنسان؛ وإذا به ينقلب على عقبيه ويتجه إلى التجريد، لكننا نعتقد أن المظاهر خدّاعة غالبا، حيث لم تنقطع صلة تجربة مهر الدين بالمشخّص؛ فكان ذلك المشخص يخضع لدرجات مضاعفة من التجارب المخبرية، ومن الأسلبة التي أجهزت على (الوجود

الشكلي) للمشخص ولكنها لم تقض على آثاره، وروحه التي ظلت عالقة كشبح ضمن نسيج اللوحة، فما زالت موجودات ذلك الإنسان تتمظهر: أرقاما، وحروفا، وشخبطات تملأ الجدران: صخبا، وهندسة، وكتابات، و(ثقوبا) مقصودة، فلم يكن مهر الدين رساما منقطعا عن تجاربه الماضية، فما زالت (موضوعاته) هي ذاتها وان تلبست نمطا يبدو، من وجهة النظر السطحية، مناقضا لطبيعته السابقة، وهو ما توحي به حتى التغييرات التي طالت عناوين لوحاته لتنسجم وعناوين اللوحات التي انغمست في التجريدية: موضوع، تجريد... إلا أن الوجود الإنساني مازال فاعلا فيها كما في سنواته الماضية وان اتخذ تمظهرات أخرى ذات طابع أكثر شيئية (مادية).

أنماط المخططات الأولية: (منطقية)، (تراثية – حداثية)، (علمية)، (شكلية)

في احد الملتقيات الثقافية قدمنا ورقة كانت تخصّ (واقعية الكم)، تلك الرؤية التي طرحها الرسام محمود صبري في أوائل السبعينات، وقد صنفنا فيها هذه (النظرية)، وأيضا ما طرحه شاكر حسن آل سعيد، وهناء مال الله، في رسالتها للدكتوراه، بأنها جهد نظري يسبق وجودَ اللوحة، ويبشّر بها أو يهدي لها، واعتبرنا كل ما يسبق اللوحة (مخططات أولية): تسبقها، وتقنن أنظمتها الخفية، ومتجهاتها، وصنفنا تلك المخططات بأنها كانت (منطقية) عند هناء مال الله، و(تراثية- حداثية) في محاولة (للتعبير عن الروح المحلية بتقنية حديثة) عند آل سعيد، و(علمية) في واقعية الكم عند محمود صبري، إلا أننا صنفنا نمطاً مهماً آخر عند اثنين من ابرز ممثلي ما أسميناه نمط (المخططات الشكلية) وهما: محمد مهر الدين وهاشم حنون، حيث تسنى لنا الاطلاع على عدد من مخططاتهما التي أنجزاها كمخططات أولية لأعمالهما، وهي مخططات شكلية تمّ رسمها بالحبر على الورق، وهي تقوم بتحديد مواقع الإشارات، والعلاقات، والتقسيمات الهندسية التي تشكل نموذجاً أولياً (سكيتشا) للّوحة قبل انجازها، ولم نشترط وقتها أن يضع الرسام المخطط الأولي على الورق لنعتبر ذلك مخططاً أولياً للعمل الفني اللاحق، فقد يكون مسبّقات قبلية، أو يبقى في ذهن الرسام، ولكنه يشكل فعلاً يقوم مقام المخطَّط الأوليّ للوحة، وقد يكون صارماً

دونما حاجة لوضعه على الورق. فحينما أطلعني الرسام مهر الدين على آخر أعماله كانت من ضمنها مخططات أولية لبعض تلك اللوحات كان قد أنجزها بالحبر وهي مليئة بالملاحظات المكتوبة، والمخططات والبقع التي ستمتلئ باللون لاحقا، وكانت تلك المخططات تبدو على درجة من الصرامة بشكل يذكّر بالدوائر الالكترونية التي لا تقبل الخطأ، وكان اشد ما أثار استغرابي إن كمّا كبيرا من الشخبطات التي اعتقد الكثيرون انه كان يضعها ليكسر بها رتابة البناء المحكم، هي موجودة ضمن هذه المخططات، وبذلك يكون مهر الدين صارما حتى في عفويته.

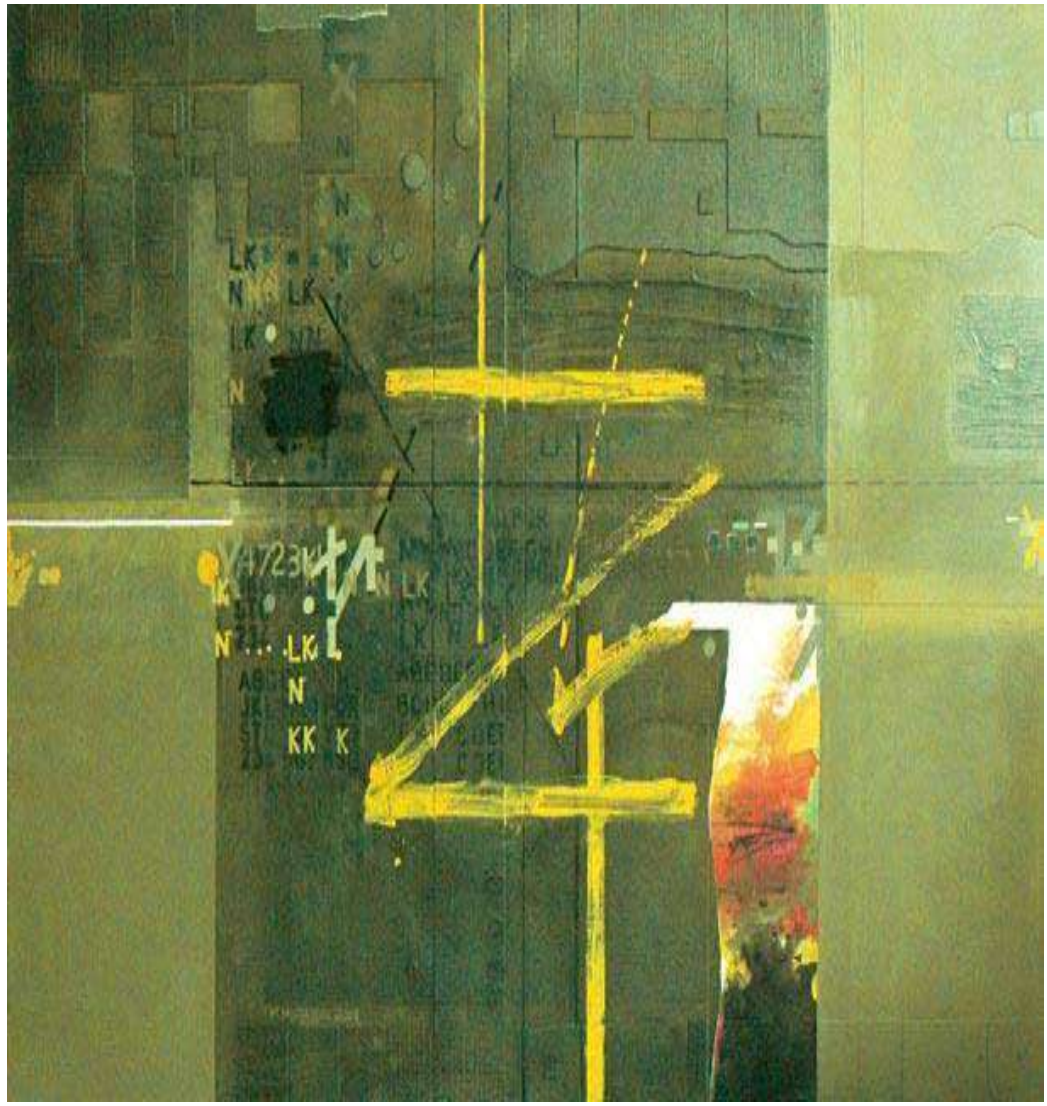
يبني الرسام محمد مهر الدين لوحته على نمطين من المخططات: مخطط غائر مليء بالانقطاعات، تلك الانقطاعات التي كان ينجزها آل سعيد على جسد اللوحة المليء بالخروم والثقوب والمثلثات، بينما ينجز مهر الدين تلك الانقطاعات بمستويين، غائر من خلال المواد الأولية التي يضعها على سطح اللوحة قبل وضع اللون عليها، لتشكلّ ملمساً ناتئاً، ومن ثمّ انقطاعات لونية تصنعها المساحات اللونية التي تخلف خروقاً تستوجب الملء من قبل المتلقي، يسمي عبد الرحمن طمهازي هندسة لوحة مهر الدين (كثافة البناء الدفين).

"مازال مهر الدين يبني العمل على مراحل لكي يصل إلى السطح" وبذلك يقسّم لوحاته بشكل يذكرنا بالتقسيم التربيعي الذي يتطابق بطريقة شكلية ربما لا واعية، مع فخاريات سامراء حيث العنزات الدائرية حول نبع، وهو ما يسميه شاكر حسن آل سعيد (النظام التربيعي) الذي ظهر في حدود الألف الخامس قبل الميلاد، وشكلّ "الأساس الذهني لنظام الزمن" حسبما يقرر آل سعيد والذي بقي على حاله ليسع رؤية اجتماعية فنية، إلا أن التحول (الكارثي) لقيم الشكل المشخّص وانقلاب تجربتي: محمود صبري نحو التجريد الهندسي الصارم، و آل سعيد نحو التجريد التعبيري استوجب تكييف هذا الجهاز المفاهيمي (الطاعن) ليسع التحولات الأسلوبية التي طرأت على منجزيهما المتحقق على سطح اللوحة من خلال مختلف التكييفات التي حاولا إدخالها على جهازهما المفاهيمي، بينما لم يطرح مهر الدين، جهازا مفاهيمياً

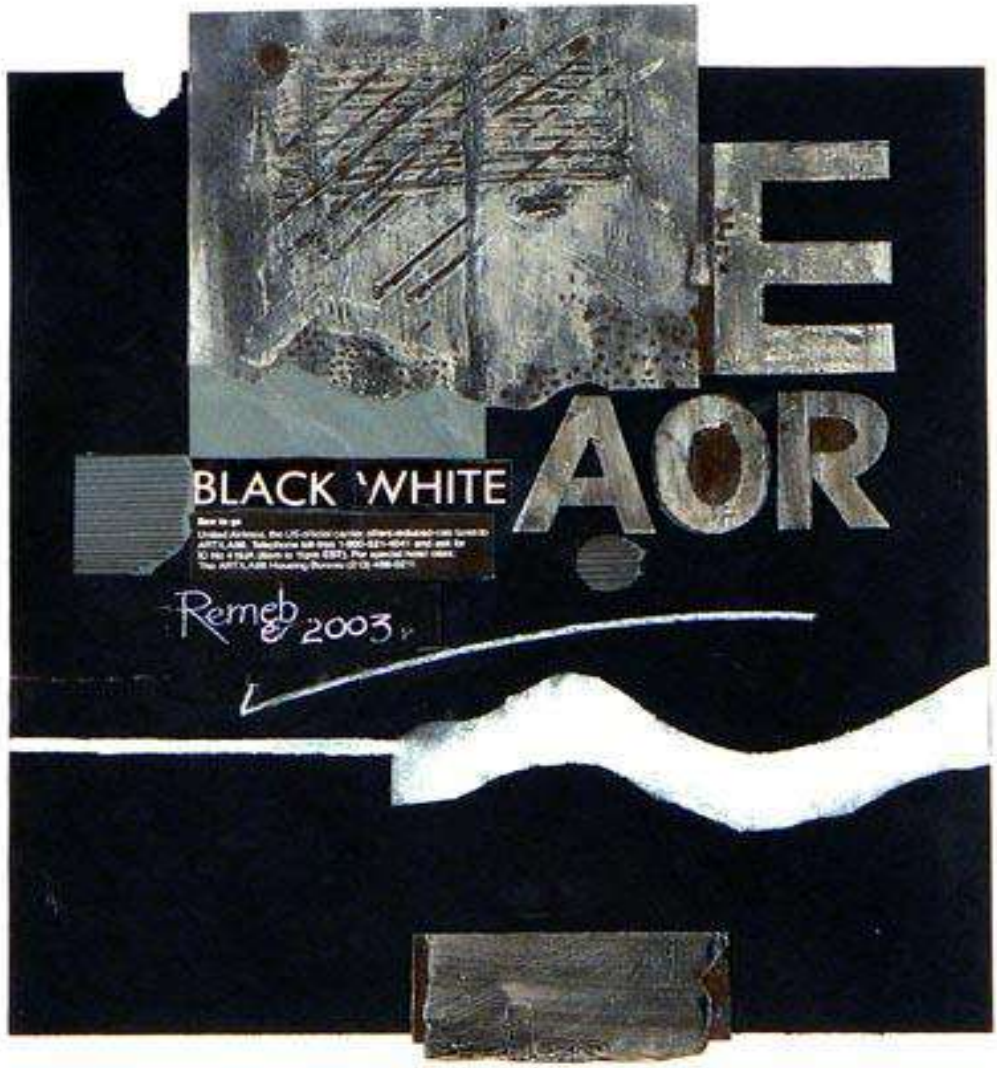
نظرياً يوازي أهمية منجزه المتحقق، إلا أن مهر الدين حافظ على (رؤيته) الأولى التي احتل فيها الإنسان، والشكل الإنساني، مركز الصدارة حينما كان مهر الدين ما يزال يرسم بأسلوب مشخص، غير انه، وبتحوله إلى التجريد، حافظ على (الروح) الإنسانية لرؤيته الأولى مما جعل الأثر الإنساني يحلّ محلّ الوجود الإنساني في تجربته السابقة، فكانت آثار الإنسان وعلاماته وحروفه وأرقامه... تطلّ، هنا أو هناك، معلنة عن وجود بشريّ خفيّ ومازال موجوداً في اللوحة؛ ما يجعلنا نعتقد أن مهر الدين قد أنجز عملية إعادة هيكلية (لجهازه) المفاهيمي الذي يؤسس عليه تجربته المتحققة، ويوسع مرونته الشكلية، ورغم تحولاته التي أوغلت بعد ذلك بالتجريد فقد ظل الإنسان (علامة الو اقع التي لا تمحى).

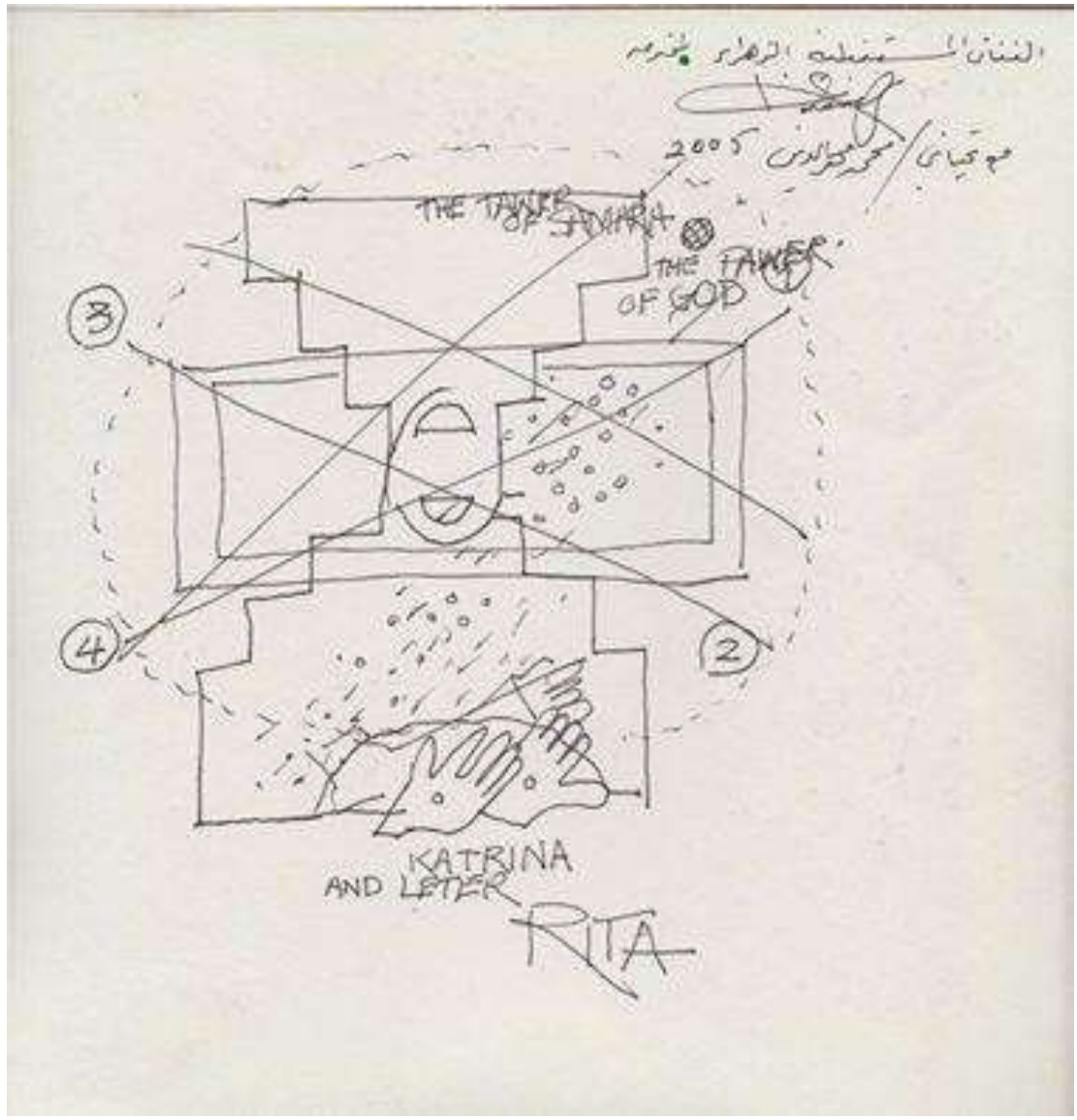
إكساء خروق اللوحة وعلاماتها

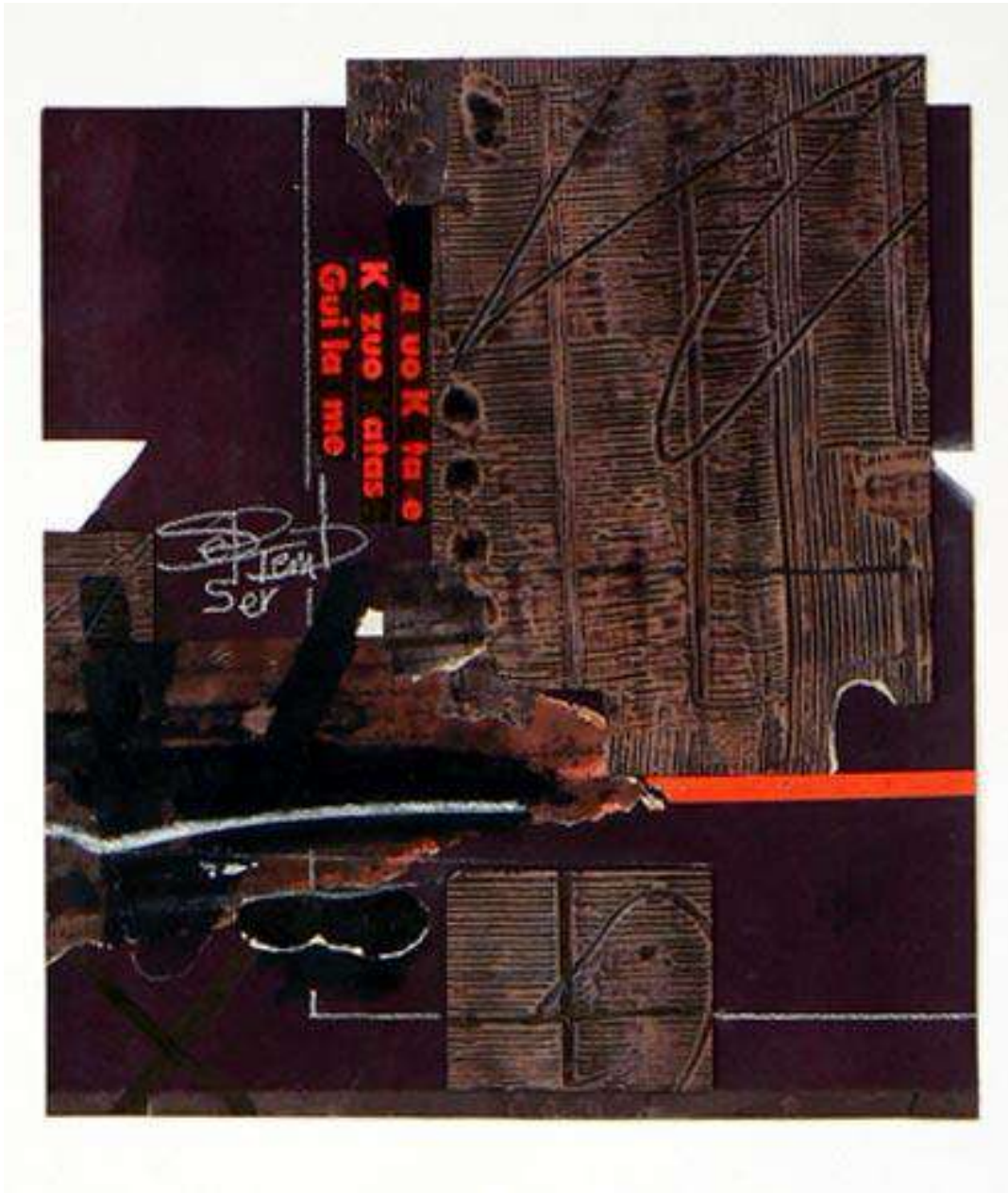
يبني مهر الدين لوحته من سطح تظهر فيه آثار انقطاعات كان ينجزها آل سعيد بخرق جسد اللوحة بالخروم والثقوب والثلمات، بينما كان مهر الدين ينجزها من خلال انقطاع في جسد اللون أي بمساحاته اللونية؛ فتنخلق خروق تستوجب الملء عبر مفاتيح يبثها في فراغ اللوحة وعلى المتلقي أن يلتقط دليله منها، وهذه المفاتيح تكون أحيانا من مستوى إشاري سطحي يشكله حشد من العلامات المقروءة، وغير المقروءة (مضمرة) الدلالة كإشارة الإلغاء آو الرفض (x) ثم اكتسحت الإشارات المقروءة سطح اللوحة بشكل عبارات لغوية ذات معان محددة، آو حروف مقروءة عربية ولاتينية لا تشكل نصا ذا دلالة لغوية، وقد تكون إشارات كاليغر افية صورية مستلة من نمط من الكتابة البكتوغرافي، ورغم أن اختيار مهر الدين لتلك العلامات كان اختيارا واعيا في أحيان كثيرة إلا انه يدخلها مختبره الشكلي لتتحول إلى إشارة شكلية تنتمي إلى شيئية اللوحة، وعناصرها الشكلية وليس إلى نص لغوي مدون قابل للقراءة كما هي حال أعمال الخط العربي المقروء، رغم انه يهدف من نمطي العلامات نقل إحساس بالرفض وفوضى الو اقع للمتلقي بشتى هذه الوسائل (البصرية).



60 cm


BLACK 'WHITE
AOR
Remeb 2003

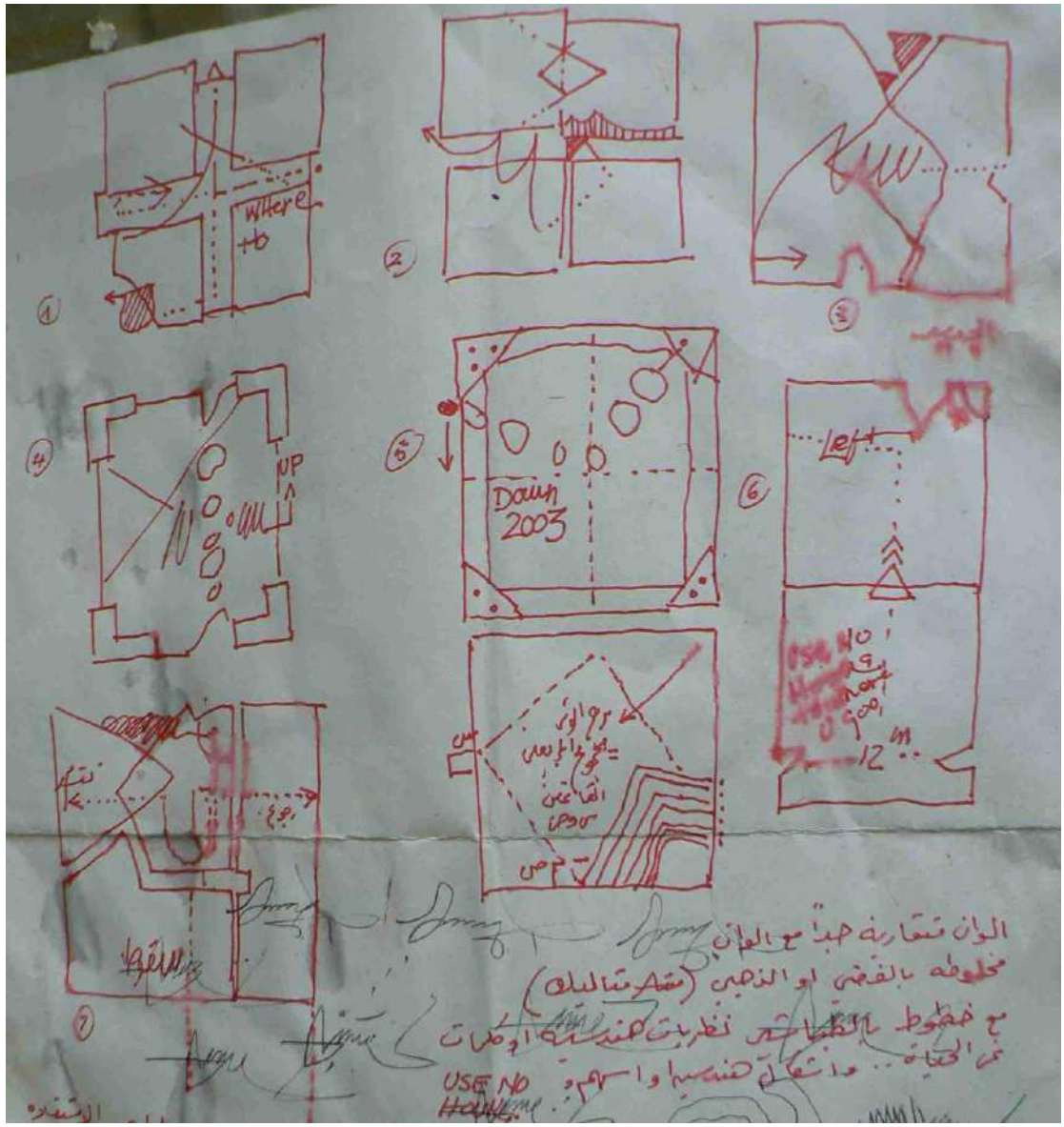

THE TOWER OF SHAMIA
THE TOWER OF GOD
3
1
4
2
KATRINA
AND LETER
RITA

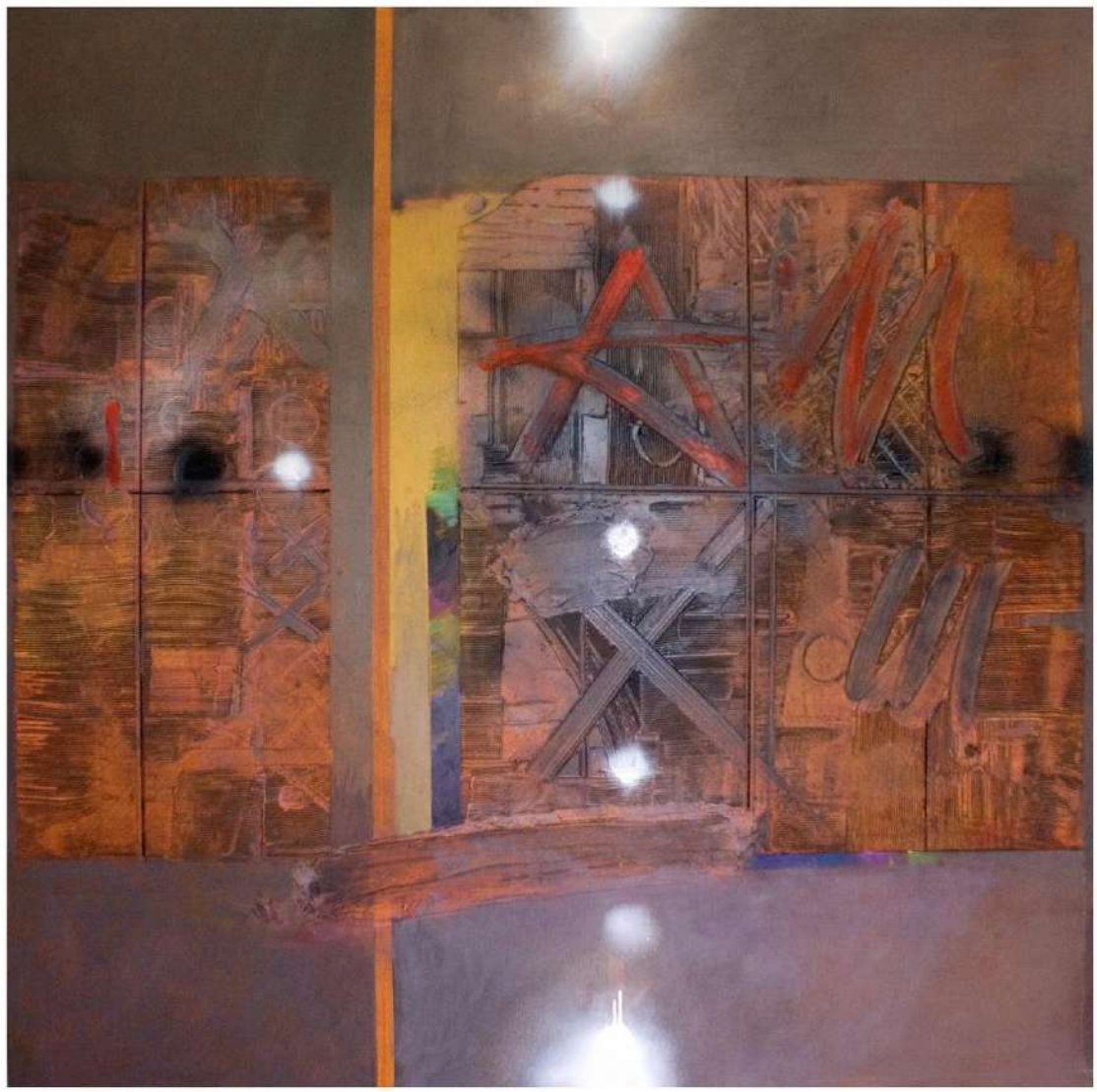

Ser

TRIK
HAR
world

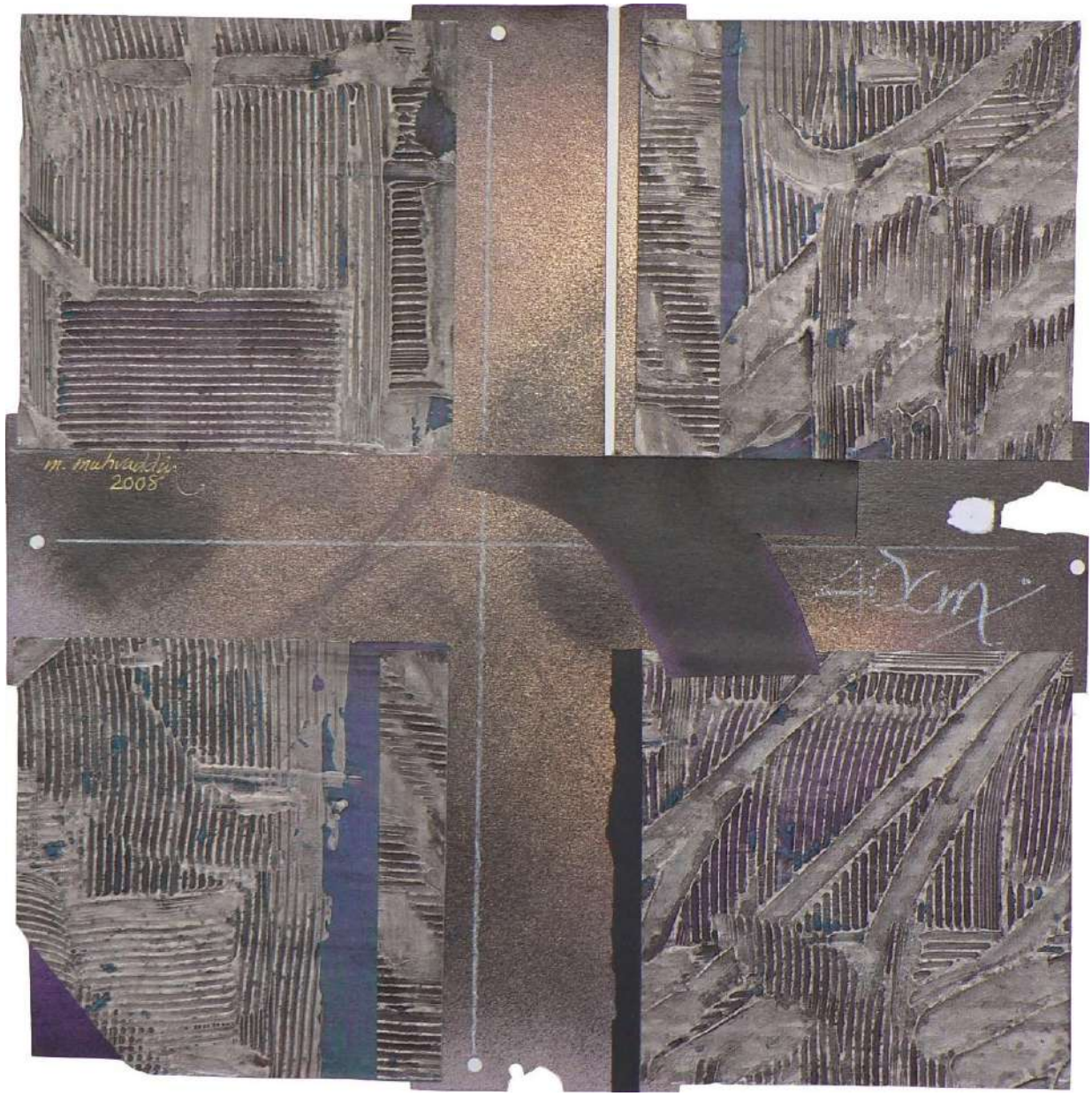
R
Galeri
November
2006
péciale: Collection Ileana So

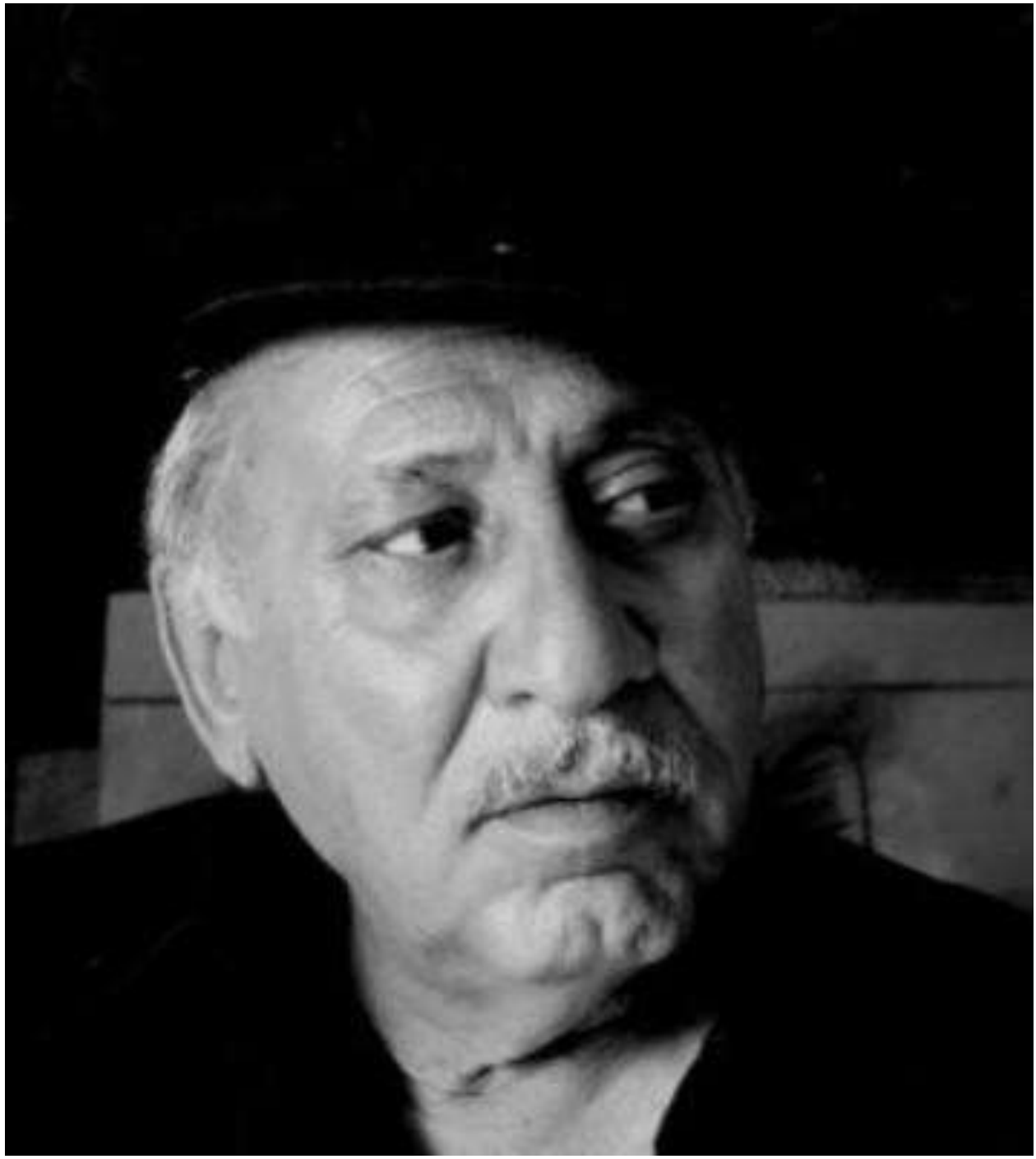
DDD
NDRÉ SIMOE


Where to
UP
Dawn 2003
Left
USE NO
الوان متقاربة جداً مع الوان
مخلوطه بالفضي او الذهبي (مثل مثالية)
مع خطوط بالطباشير نظريات هندسية او حكمات
من الحياة .. واشكال هندسية واسهم
USE NO



الجنرال
2013

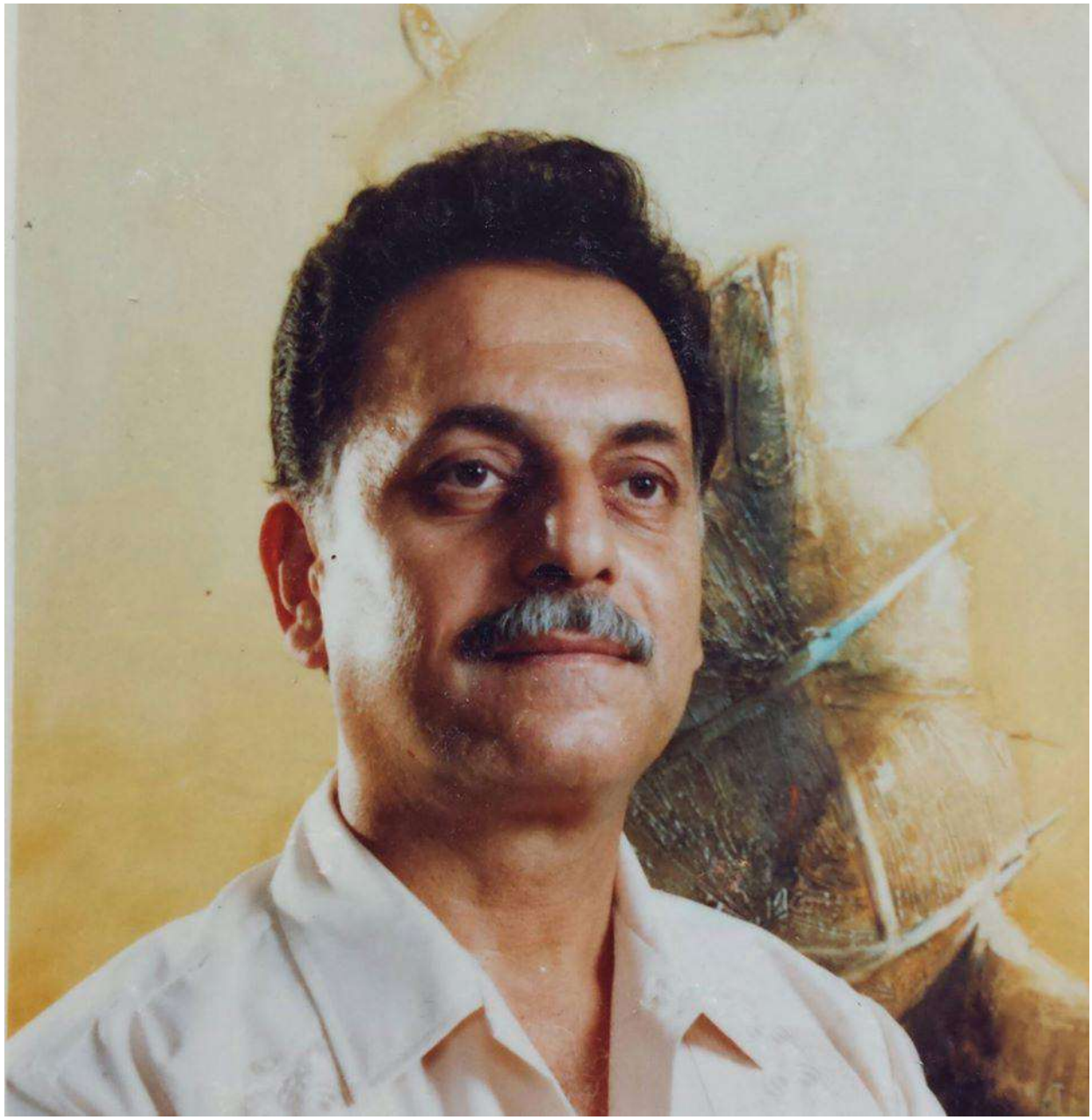

m. muhvaldt
2008



5

الرسام سلمان البصري

الاتصال الحميم بجوهر المادة



حينما كان الناقد شاكر حسن ال سعيد يذكر الرسام سلمان البصري كان يذكره ضمن سعي ال سعيد للتدوين التاريخي الذي كان تدوينا يستقرئ جهود البصْري، مع اخرين، في تكوين رؤى جماعية تهدف الى تأسيس جماعات فنية: "حينما يحاول الفنان، أي فنان، ان يحقق (تجاوزه) فإنما يبدأ ذلك أولا من نفسه قبل الاخر. انه يعلن عن (مغزى) حريته في ممارسته لحريته؛ وهذا ما حدث بالضبط لسلمان البصري في (تحوله) عن التأكيد.. تأكيد الذات عبر رسومه (التشخيصية/التعبيرية) الى تأكيد الوجود (الموضوعي) للذات، عبر التقائها بالعالم، وبصورة لا يصادر فيها (اللا-مرئي) لحساب (المرئي).

انه سيعلق العالم ك(موضوع) تعبيري لكي يصفه وصفا (ما بعد-تعبيري) (post-expressionism) أي وصفا موضوعيا يمثل مدى تغلغل الانسان في المحيط، وبالمقابل مدى (انبثاق)الانسان من المحيط. وهكذا يتضح لنا معنى (زحزحة) الذات عن مركزها: معنى (زحزحة) مبدأ (المحاكاة للعالم المرئي) عن موقعه لكي يحل محله مبدا (وصف العالم الموجود)، اذن فان تحولات سلمان البصري نحو جوهر العالم، في سياق بحثه المضني عن (التعبيري)، لم يكن سوى حصيلة الالتقاء الوجودي بالعالم من خلال الكيان المادي للذات، كمفصل مشترك ما بين الانسان وكل المخلوقات الأخرى، ومن خلال هذا الموقف ينقل لنا البصري فحوى التنوع بالملامح، حينما ينقل الموضوعية والبيئة الظاهرية الى البيئة الداخلية كفحوى، او نقل الاثر من التصوري والمرئي الى التأملي، فمن هذه النقلة نحو الكيان الجوهري ليتحقق للوجود فعل تجاوزه الديناميكي كطموحات مشروعة. ان فن سلمان البصري الان هو ظاهرة من اجل اكتشاف موضوعية الذات في المحيط، اي ضمن تداعيات بحتة في اللاشكل بتأملاته اللانهائية".

لقد شكلت حشود الشواخص ذات الرؤوس الجايكوميتية المستدقة المهيمنة الشكلية في تجربة الرسام العراقي المغترب حاليا في هولندا سلمان البصري ومنذ عقود خلت، ولسنوات طوال؛ فكانت لوحته تكتظ بها، وبثرائها اللوني، الا ان تقدم التجربة، وربما تقدم العمر، قد جعل الرسام سلمان البصري ينحو، شيئا فشيئا، نحو اختزال المشخصات في لوحته، او تقليلها في الأقل، فكان في تجاربه الاخيرة التي انجزها في

هولندا حيث يقطن، يحاول ان يبرز حسا غامضا (ربما صوفيا؟)، ولكنه في الواقع المتحقق مختزل، ومعتمد أكثر على جوهر المادة (اللون) وما ينشأ في المادة من مستحثات، وليس على (ما يدعم) العمل من قيم خارج بصرية سادت الرسم العراقي خلال الخمسينات، فكانت اهم مهيمنات تجربة سلمان البصري كفاحه من اجل ان يؤسس (مركزا جوهرانيا) substantialism للوحة تتمركز عليه كل الصفات السطحية والعميقة، تلك التي اسماها باشلار (جوهرانية الصميم)، من خلال تمركز مواده (السّرّيّة) التي يضعها تحت طبقة اللون فتخلق بتجمعها، في مركز اللوحة، بؤرة حميمة، فيبدو لنا ان سلمان البصري يعتقد ما كان يعتقده زيمرمان في موسوعته (العلمية): بـ"ان الحصى تكون اصلب وأنقى دائما في الوسط او في المركز"، وكذلك يكون (المركز الحميم) للوحة سلمان البصري اكثر نقاط اللوحة شحنا بقوة التعبير؛ حيث الشواخص التي ما زالت تنتصب بعناد في مركز اللوحة؛ فكنا نجد فيه انفسنا، وطوال عقود، كما وجدناها في المنحوتات المماثلة لجايكوميتي واسماعيل فتاح الترك وصالح القرغولي، وسيشكل ذلك الشاخص، (داخل) التجربة، توكيدا لما ذهب اليه باشلار، بأن فكرة الجوهرانية في النهاية فكرة تشخيصية، ولهذا فهي، برأينا، تتمثل هنا بإمكانية الاتصال الحميم بين (جوهر) المتلقي مع جوهر الشاخص عبر حوار (تراسل) جوهرين يتصفان بكثافة الجوهر الحميم للمادة، حيث تتركز تلك الحميمية في المركز، وفي رؤوس اصابع المتلقين فيجدون انفسهم مرغمين لتحسس سطح اللوحة وملامسة اشباحها، وبروزاتها وجواهرها الاشد وضوحا وظهورا، وتلك ممارسة تحدث اكبر قدر من الاتصال الحميم مع جوهر مادة التعبير (المستحثات الناتئة في اللوحة)، وبذلك تتحقق اشد درجات الاغواء الذي تمارسه جوهرية المادة، وهو ما كان يؤكده النحات هنري مور باعتبار ذلك الاغواء بالمادة جوهر فن النحت وفي تجارب موجة كبيرة من رسامي العراق جاءت خلال ستينات القرن الماضي وما بعدها، ومنهم الرسام سلمان البصري، حيث بدأت تفهم فن الرسم لا بصفته تعبيرا عن قيم خارج بصرية يغلب على اكثرها طابع ايديولوجي، بل باعتبار الرسم وسيلة لمعالجة مادة الرسم ذاتها بتقنية مختلفة واستثنائية تماثل اجراء التجارب المخبرية.

ان التساؤل المهم: (ما الذي يحويه المركز (الجوهر) عند سلمان البصري من عناصر؟)، يجعلنا نعتقد ان العناصر التي تؤلف جوهر فعل الرسم عند سلمان البصري قد بدأت تنشغل بجزئيات لم يكن الرسام البصري يتعامل معها، او يصنفها باعتبارها يمكن ان تؤلف عناصر تجربة حداثية في الرسم، الا انها شكلت الان جوهر تجربته الحاضرة عبر اشارات وحروف هيمنت قبل سنوات على سوق الرسم العربي المعاصروما زالت بقاياها فاعلة لدى عدد من الرسامين، وقد تظهرلدى البعض منهم احيانا لتشكل تجربة مقبولة على الصعيد العام باعتبارها ربما (النسخة العربية) من الفن التجريدي المعاصر. ويبدو ان الرسام سلمان البصري لم يقو على مقاومة اغراء ادخال بعض من هذه العناصر ضمن عمله فكان يزاوج بين اشكاله المشخصة وعناصر حروفية في لوحة واحدة في مزيج تعبيري يعتقده منسجما، او ربما غير متناقض في الاقل.

كان سلمان البصري رساما شديد الاهتمام بالملمس (texture) فكان شديد الولع بتصوير الفلاحين وتأسيس اتجاه إنساني خاص في الرسم بمحاولة اتخاذه الشكل الإنساني مرتكزا شكليا و بنائيا للوحته، يواجه المتلقي عاريا إلا من كينونته الإنسانية، يرسم بأسلوب اختزالي لا يهتم بالتفاصيل حيث تنتهي ملامح شخوصه ليقترب شكلها من أشكال منحوتات جايكوميتي، وإسماعيل فتاح الترك النحتية، كان يبني لوحته بأسلوب مخطط له وبهندسة معمارية واضحة، رغم ما كان يوحي به من عفوية الإنجاز. يقول الفنان سلمان البصري :"هنالك عنصر أساس هو الإنسان، انه يشغل انه يشغل اغلب المساحة في أعمالي. وهذا ما أتصوره أحاول أنا في الأقل... الإنسان بكل دواخله... التكوين الخارجي ليس الأساس، انه منفذ تعبيري فقط، لكن مكنوناته السرية هي عالم دافق لا يحد".

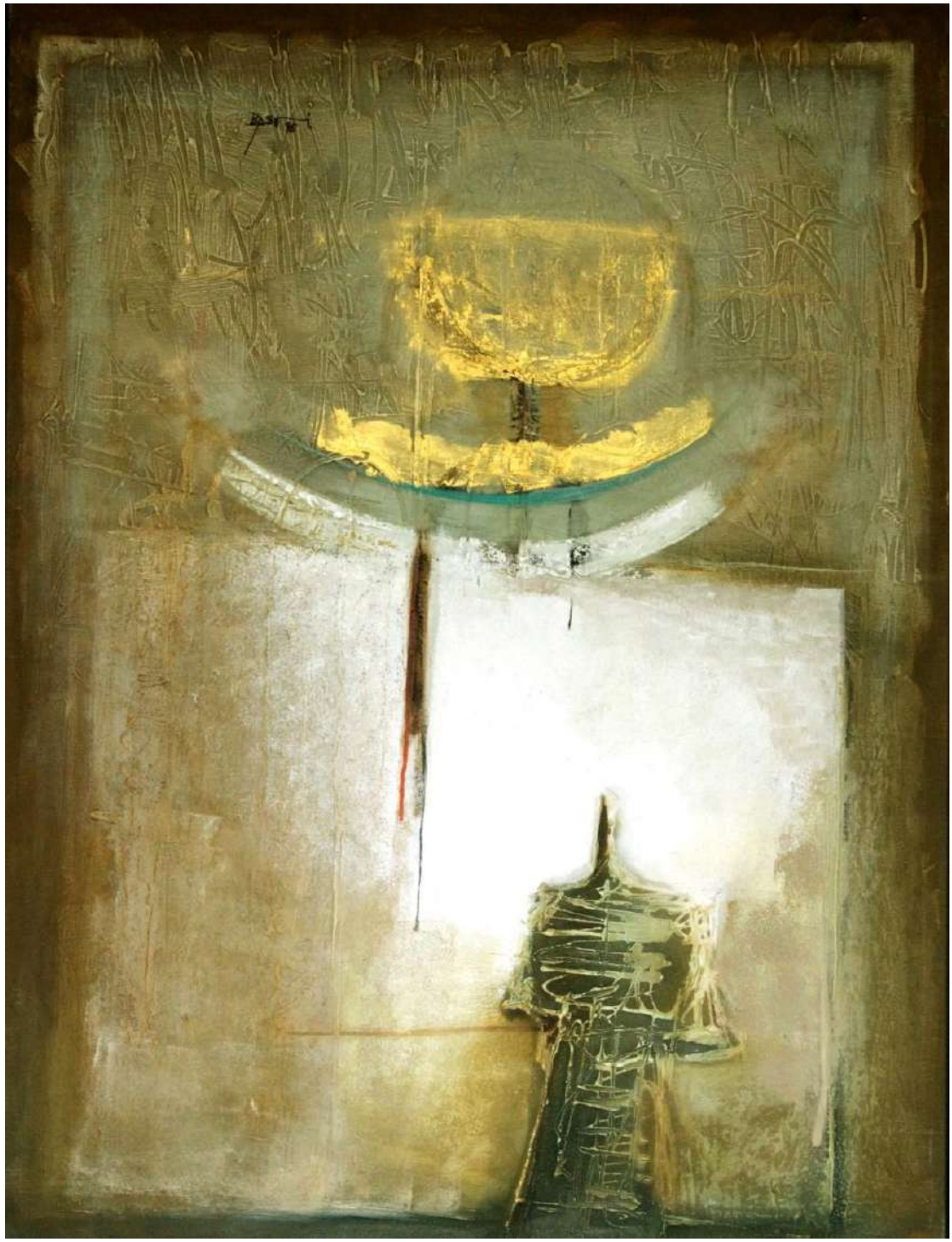
كتب أمجد ياسين النصير عن (دلالة المربع والهلال في لوحة الفنان سلمان البصري) بأن تعامل سلمان البصري مع الأشكال الهندسية هو عبارة عن إخضاع البعد الرياضي للفن ولطاقة الألوان التي تميزت بحرارتها الشرقية ورؤيتها المباشرة.

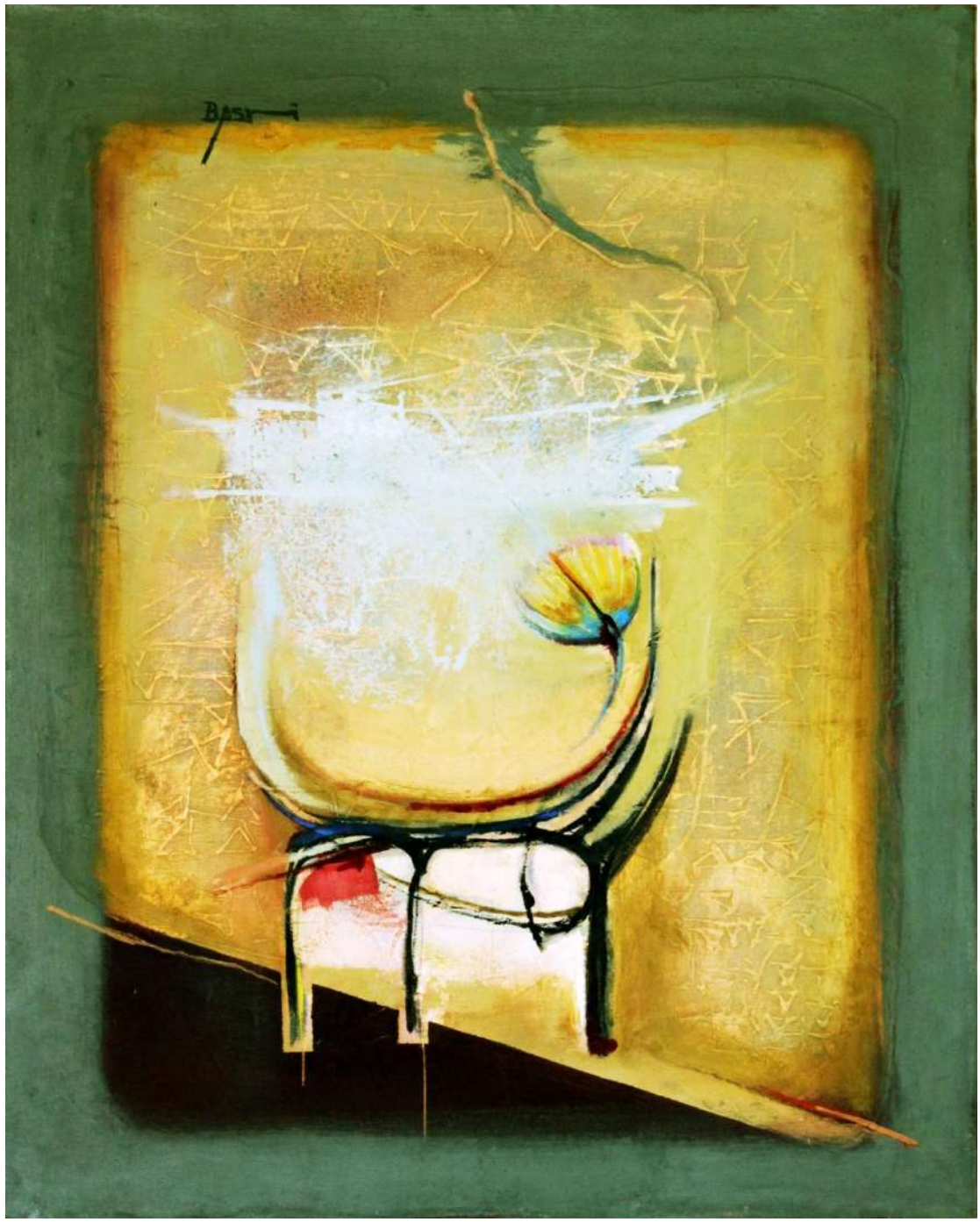
يخضع الفنان سلمان البصري اللوحة في أعماله إلى تنويعات رياضية عده تقف جميعها عند عتبات الشكل الهندسي، المربع والمستطيل غير المكتمل الأضلاع والقوس والهلال، وكذلك الحروف العربية أو الكتابة مستفيداً في كل ذلك من بنية العمارة بشكل عام والعمارة الإسلامية بشكل خاص... فيشغل المربع حيزاً كبيراً في لوحته لأنه البنية التي يمكنها أن تملأ مساحات لونية تسهم في تجاور الكتل، لا بل أن المربع مع الهلال يشكلان الثيمة الأساسية في مجمل العمل الفني، وهي ثيمة فيما لو دققنا بها نجدها بجذور إسلامية. فهو ينتزع من المشاهد القسم الأكبر من الاهتمام لمحاولة تفسيره أو الإلمام بأبعاده ونهايات زو اياه التي يعمل الفنان على إظهار أهميتها من خلال تقنية الرسم المستخدمة والخطوط.

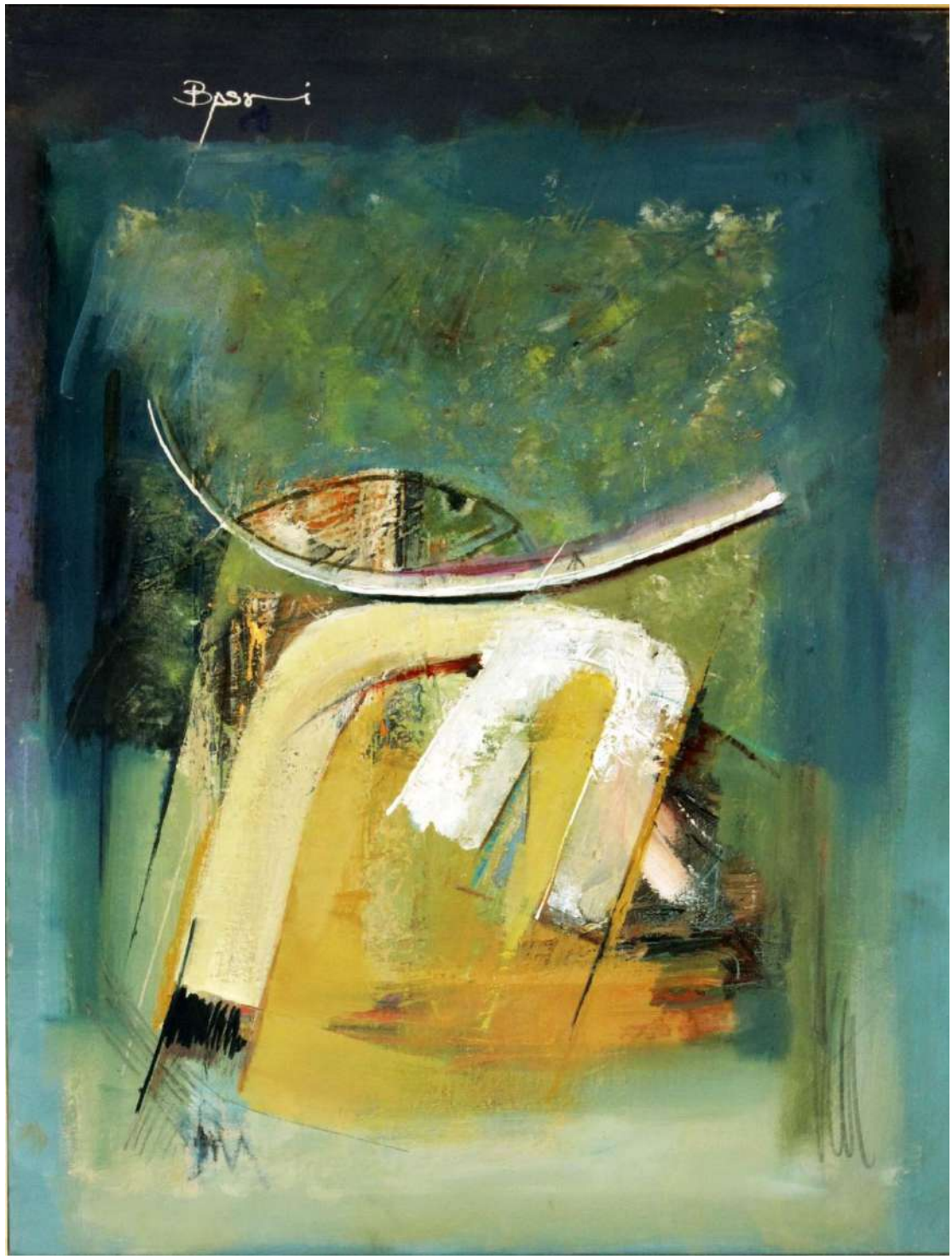
ورغم إن المربع يضفي نوعا من القسوة على العمل الفني إلا إن عدم اكتماله أو رسمه بأضلاع ثلاثة أحياناً هو إيماءه ذكية من الفنان بأن المسألة ليست محسومة أو مقيدة بل إنها مفتوحة لتفسيرات وعوالم أخرى يضفي عليها اللون والظل بعداً آخرا وهو قدسية ما تحتويه من كتابة. كما يضفي القوس أو الهلال المفتوح أبداً إلى سماء اللوحة بعداً هندسياً إسلامياً حيث يشعر المشاهد مع الألوان المجاورة له بنوع من الراحة والشعور بالطمأنينة، فهو الأمل وهو القرب إلى الله وهو الرجاء بفرحة قادمة، وهو قبل هذا وذاك الشكل الهندسي الأعلى في اللوحة الغائر في الوجدان الجمعي للناس، وكأنه وعاء الاستلام أو صلة الوصل بين ما تجود به السماء على هذا المخلوق الهندسي الشبيه بالإنسان وبين الخالق، فهو يمثل الرأس أو القمة في موضوع اللوحة بينما يشكل المربع والمستطيل باقي الجسم البشري أو الشكل الهندسي.

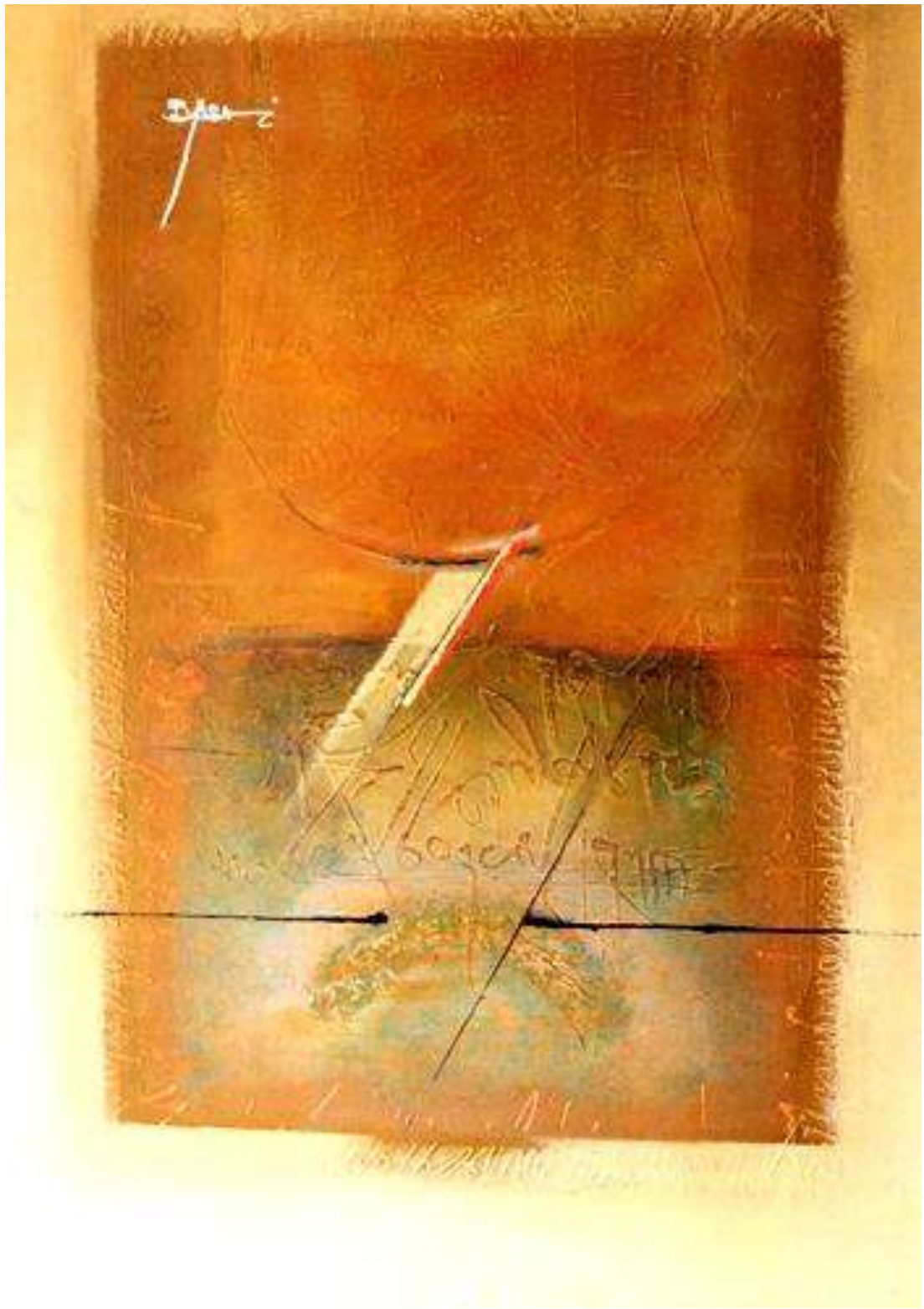
أن اختلاف الأزمنة التي عبر عنها الفنان باللون وبالموضوع وبالحجم أيضاً، رافقها تدرج أيضا في أحجام الكتل) الخلفية، الإنسان، الحاضر أو المستقبل (التي تمثل بدورها سلسلة لونية متناسقة، أريد منها أن تكون ذات أبعاد ومضامين مختلفة فلعب فيها اللون دوراً مهما، فهو شبيه بلون الأرض عند الخلفية او الماضي وازرق مخضر عند الجسم او الشكل الهندسي، والفنان يعطي هنا الجسم أهمية خاصة لأنه يربطه

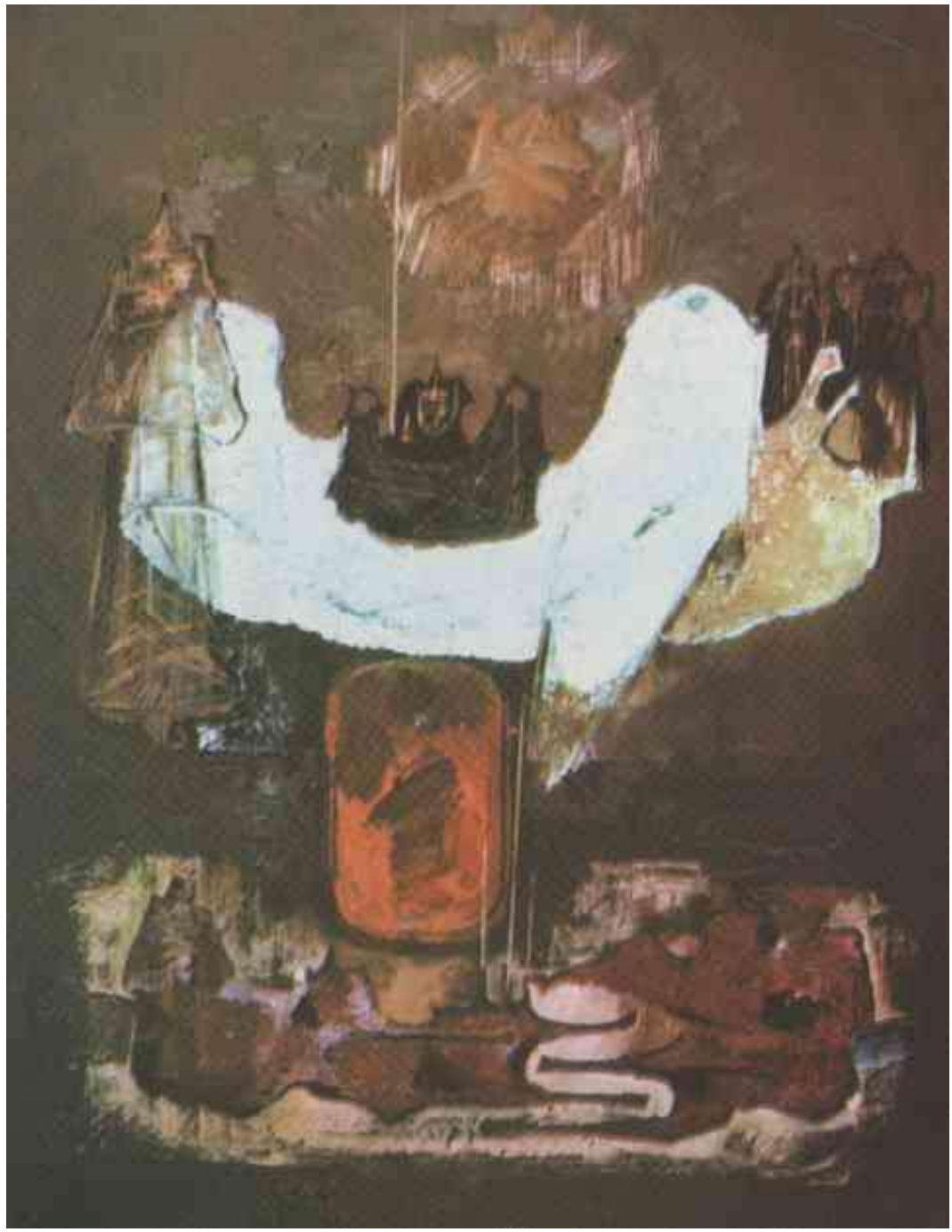
بالمقدس على الأقل لونياً ومن ثم سترة بالحاضر او المستقبل للمحافظة على خصوصيته، أما الحاضر او المستقبل فهو يحوي جميع الألوان التي استخدمت لرسم اللوحة.







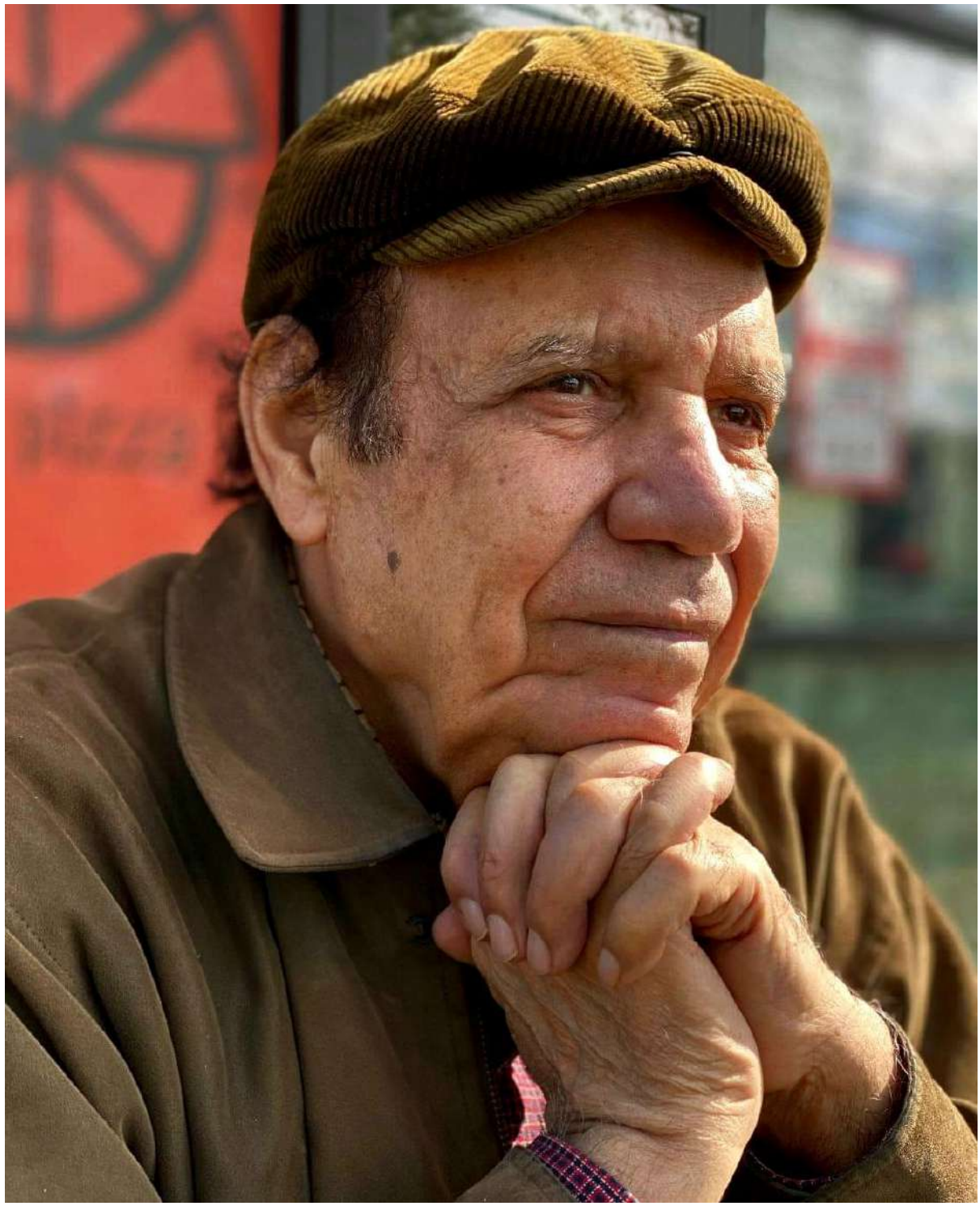




6

الرسام فاروق حسن

ملمس السطح ورمزية الإشارات



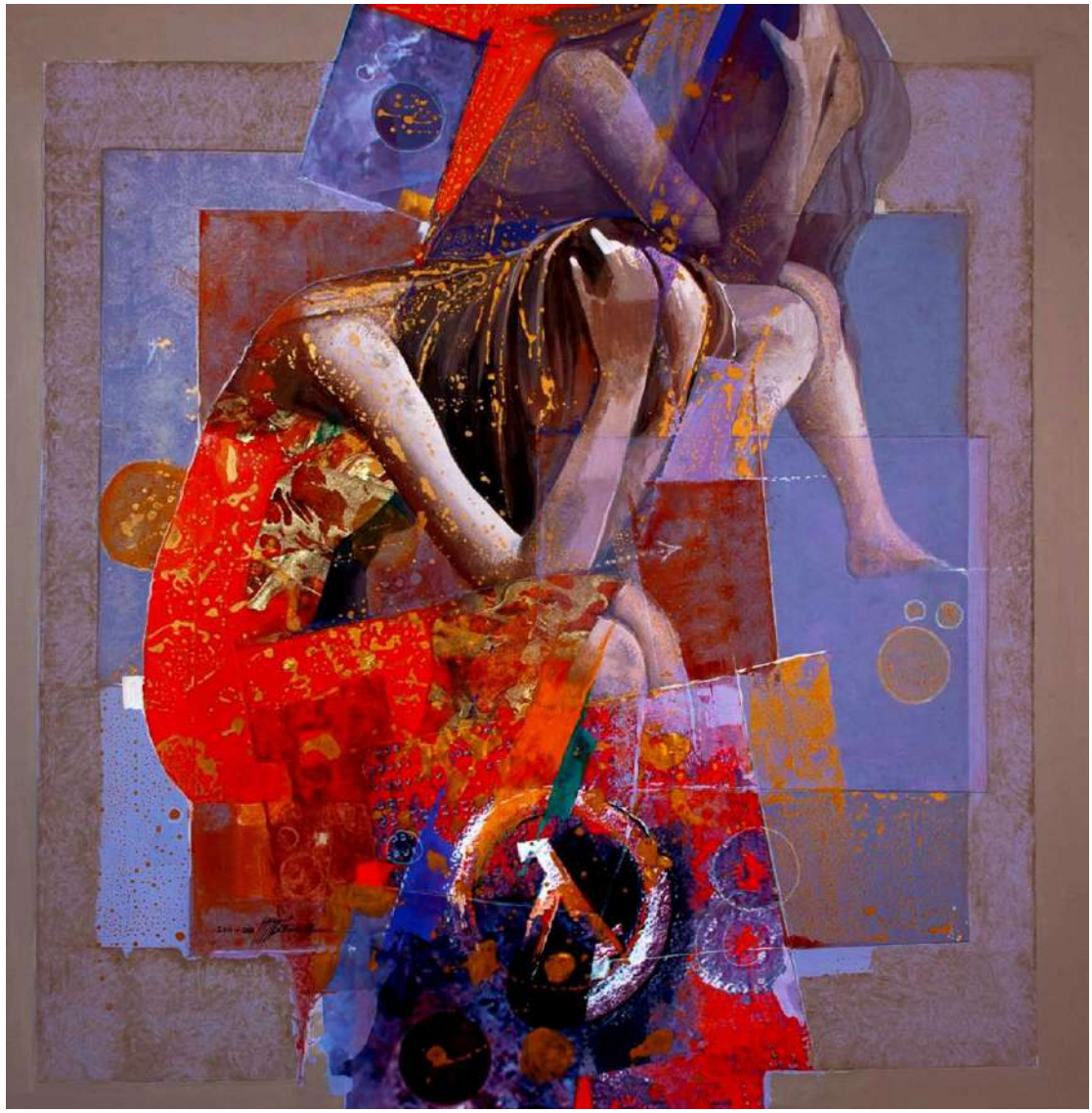
يمتثل الفنان التشكيلي العراقي فاروق حسن (البصرة 1939) لما اسميته بـ(قانون) مالرو في ان الفنان يقلد الطبيعة في المراحل الأولى من تجربته الفنية ويقلد تجارب الفنانين في مراحله التالية، ولكن فاروق حسن كان يقلد الاثنين منذ بواكيره الأولى، فيقلد الطبيعة ويقلد الفنانين بطريقة استنساخ لوحات المشاهير العالميين منهم، ولتعميق أدواته الفنية التحق بمعهد الفنون الجميلة في بغداد عام 1958 ليصبح تحت رعاية كبار أساتذة الفن العراقي وقتئذ الفنانون: فائق حسن، اسماعيل الشيخلي، عطا صبري، خالد الرحال، عبدالرحمن الكيلاني، نزيهة سليم، وفرج عبو، وبعدها توجه لرسم القصص العربية الشعبية كألف ليلة وليلة، سيف بن ذي يزن، الزير سالم، كليلة ودمنة، وغيرها؛ متخذا الفن الإسلامي ملهما له من خلال جمالية هذا الفن وبساطته وتلقائيته، وحساسيته اللونية.

وفي مرحلة السبعينيات بدأ الفنان فاروق حسن باستخدام مواد وخامات مثل الخشب والمعدن والأسلاك وغيرها، للتعبير عن مواضيع واقعية وتراثية، بأسلوب الحفر والنحت والحرق، وتلوينها بألوان الزيت أو الآكريليك، فكانت موضوعاته تعالج المجتمع والتراث والفكر الإنساني والوجودي، عبر منهجه الكولاجي لمواد غرائبية على المواد التقليدية في الرسم، بخاصة الأحجام الكبيرة للأعمال، ان مادية اللوحة وتقنياتها ومعالجاتها هي التي تأخذ صدارة المشهد ليتراجع الموضوع الى الخطوط الخلفية، ليغادر البصرة عام 1976 للالتحاق بأكاديمية الفنون الجميلة في روما بإيطاليا لإكمال دراسته هناك.

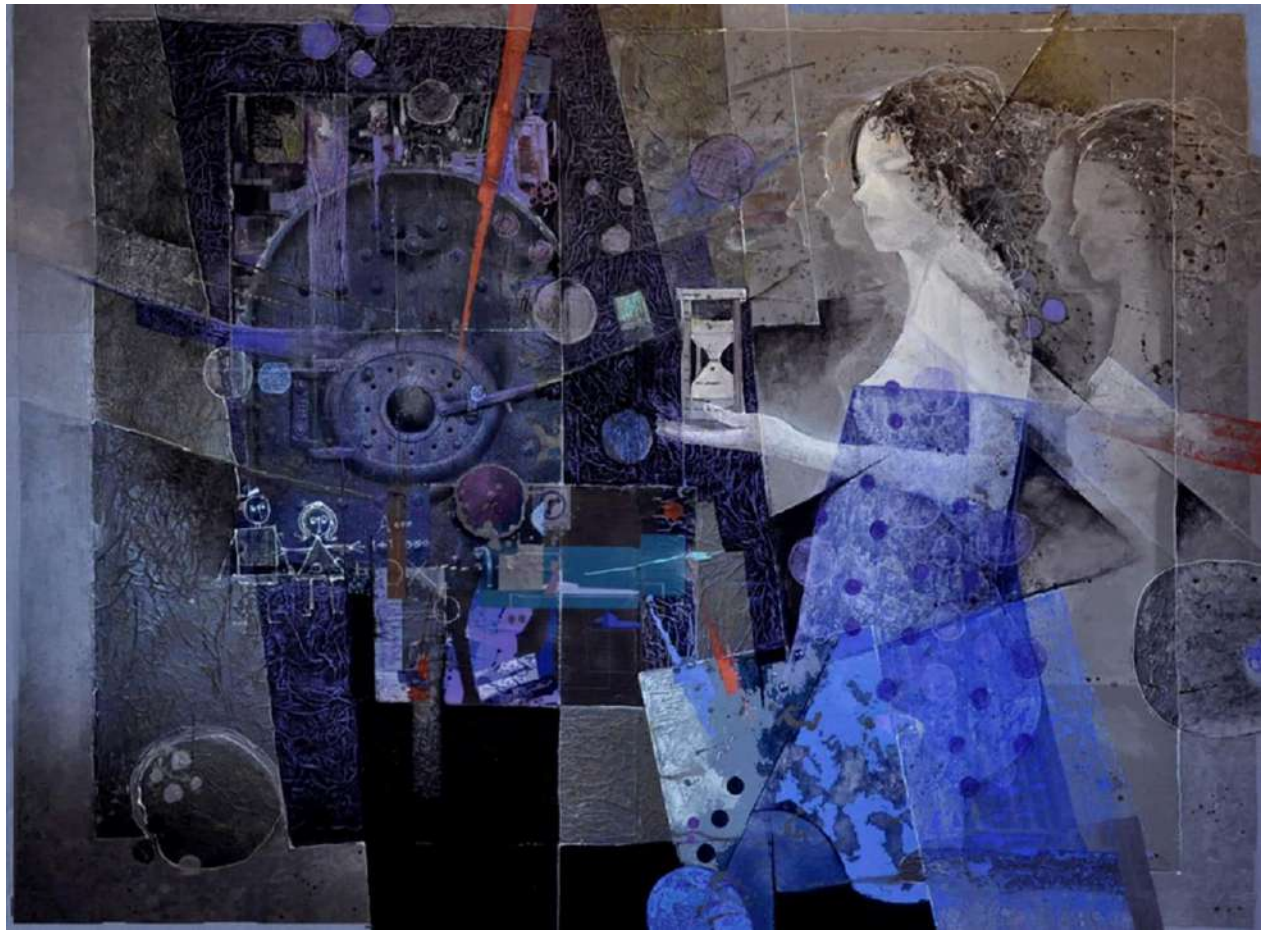
وكانت موضوعات التراثيات الشرقية، خلال سنوات الثمانينيات والتسعينيات، الأقرب اليه، مما جعل تجربته قريبة من التراث العربي والإسلامي، وجماليات الأشكال النسائية والألوان، مع الأخذ بالأسلوب التعبيري التجريدي، والموضوعات التي تصور المرأة رمزا للخصب والنماء والحب والجمال؛ ليتجه بعد التغيير (2003) نحو التراث العراقي القديم، والأساطير الرافدينية واجواء الدمار التي جرت في العراق بعد عام 2003.

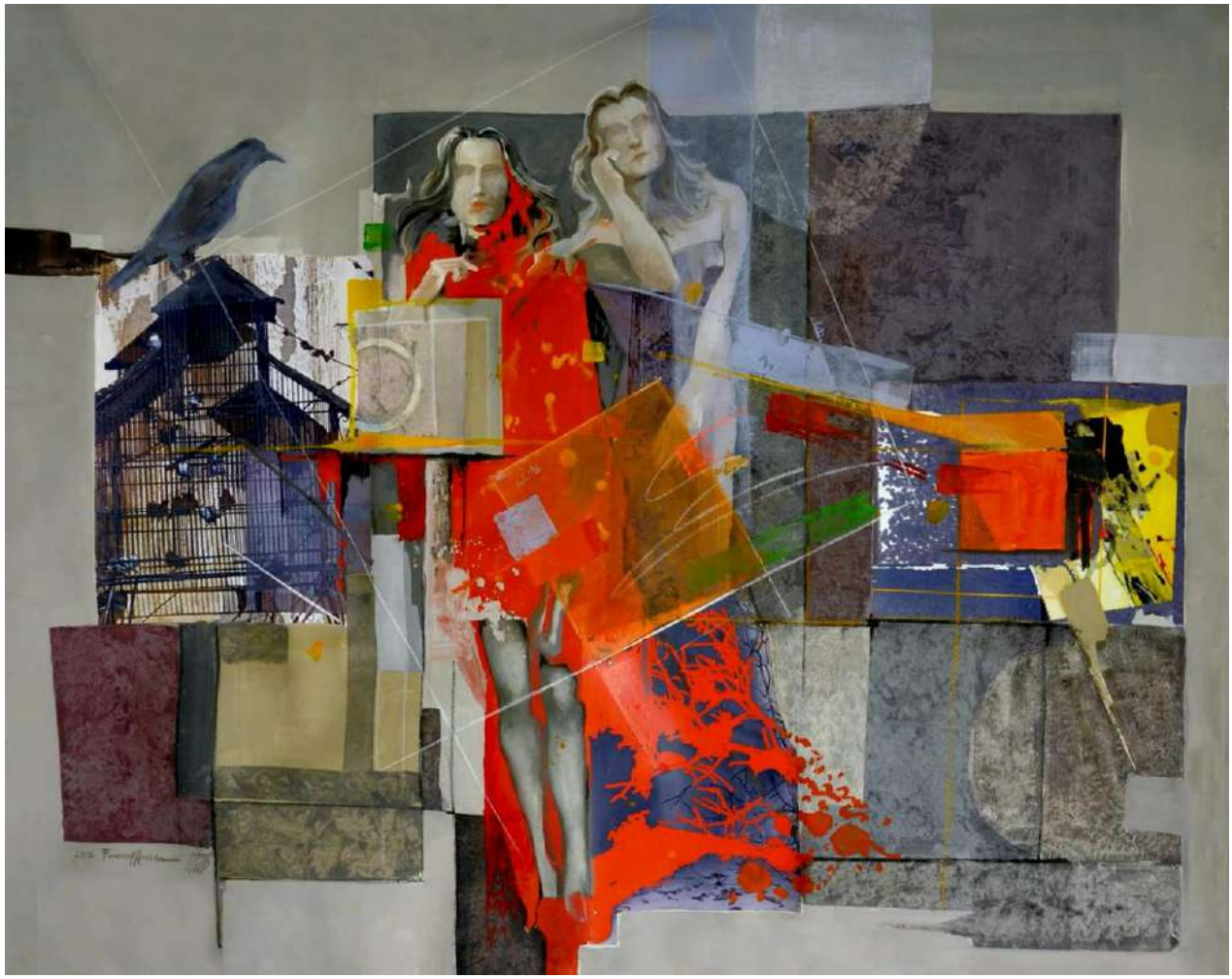
كان فاروق حسن مهتما بإبراز ملمس اللوحة، وهو أسلوب كان يرسم به محمد مهر الدين وشوكت الربيعي وحميد العطار، حيث يتم (بناء) سطح اللوحة من مواد نافرة كالأسمنت والخشب وما إلى ذلك، والتي تجعل اللوحة بناء نحتيا ناتئا يعطيها قسوة تمنح الموضوع قوة تعبيرية وبعدا إنسانيا، ولكنه تحول الآن إلى اتجاه مضاد تماما، فقد شاهدت له في عمان مؤخرا، أعمالا شاعرية برهافة لونية واختزال شكلي شديد لأشكاله البشرية النسائية غالبا، والتي يعنيه منها الجانب الرمزي حينما يرسمها دون ملامح محددة او تفاصيل و اقعية، حيث انها تنتهي عنده الى ابعاد جمالية لها ارتباط بالوجود والحياة، لذلك تخضع نساؤه لمزيد من ضغوطات الكتل والفراغات والمساحات اللونية مما يجعلها جزءا من تركيب جمالي تشكله ملصقات من مواد مختلفة، لا يتورع عن استخدامها: كالأقمشة وأوراق الجدران، والألوان المتنوعة، والإشارات، و ابقع، والأرقام والحروف، التي تستحث في المتلقي كل ما تعنيه تلك العناصر منفردة او مجتمعة، بعد ان تنصهر فلا يتبقى منها الا مرجعياتها الغائرة في الوعي المترسب عبر جينات الثقافة العر اقية الغائرة في القدم.

لقد كانت تجربة المواد والتقنيات الكولاجية التي كان يوظفها فاروق أيام السبعينيات تجربة رائدة ومشاكسة باعتمادها الملمسية المبالغ بها وقتذاك، فكان يوظف خليطا من مواد مختلفة تنصهر في بنية العمل الفني، وهو ما حدا بالدكتور عاصم فرمان الى القول بان اعمال فاروق حسن لم تكن مقطوعة الجذور سواء عن و اقعها الاجتماعي من خلال موضوعات الام والمكان وجذور الحضارة الطينية لبلاد الر افدين.



Gilgamish Drive away Tyamit , Oil on Canvas - 130 x 130 cm - 2005 طرد تیامت - زیت علی قماش

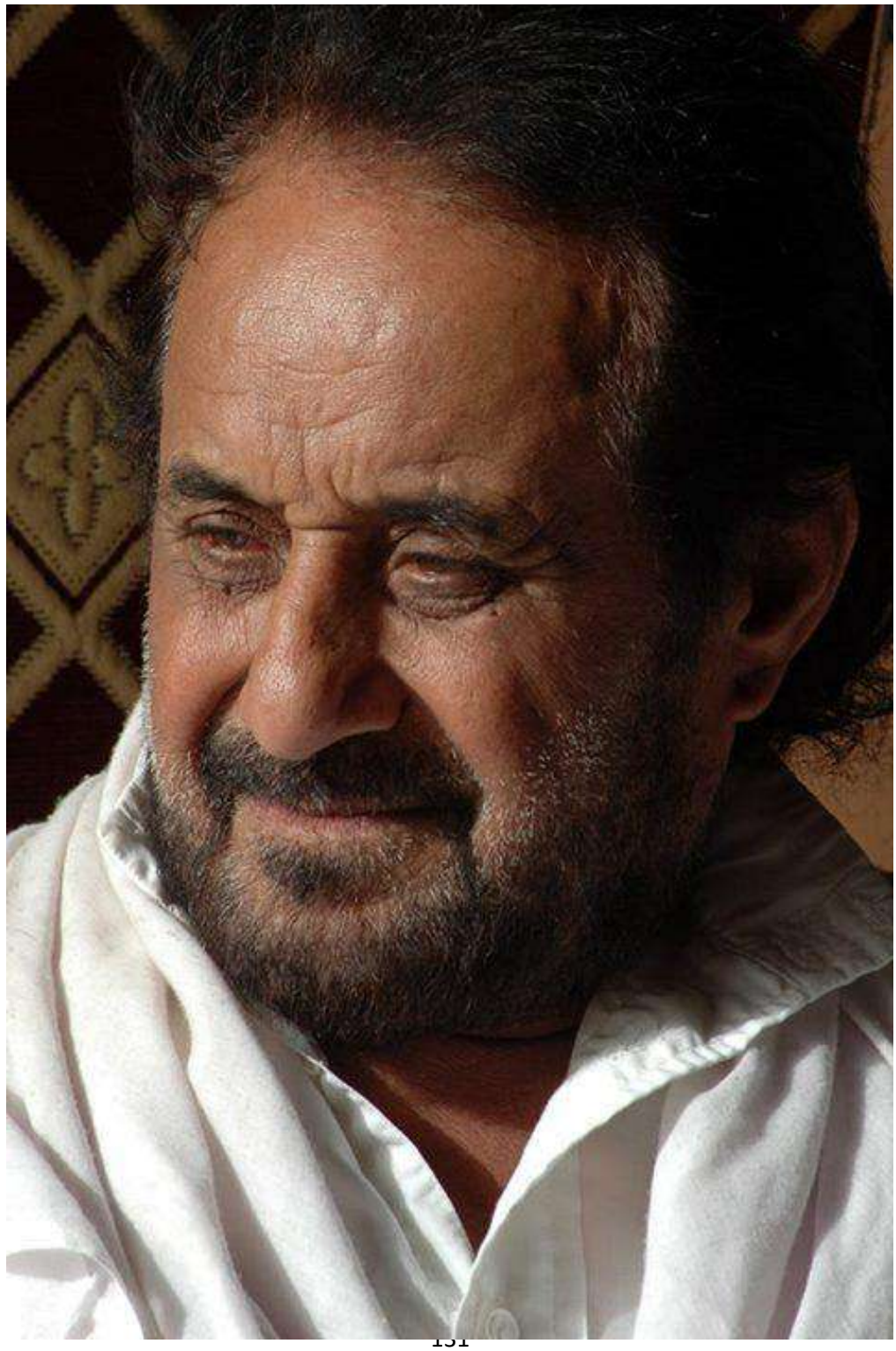




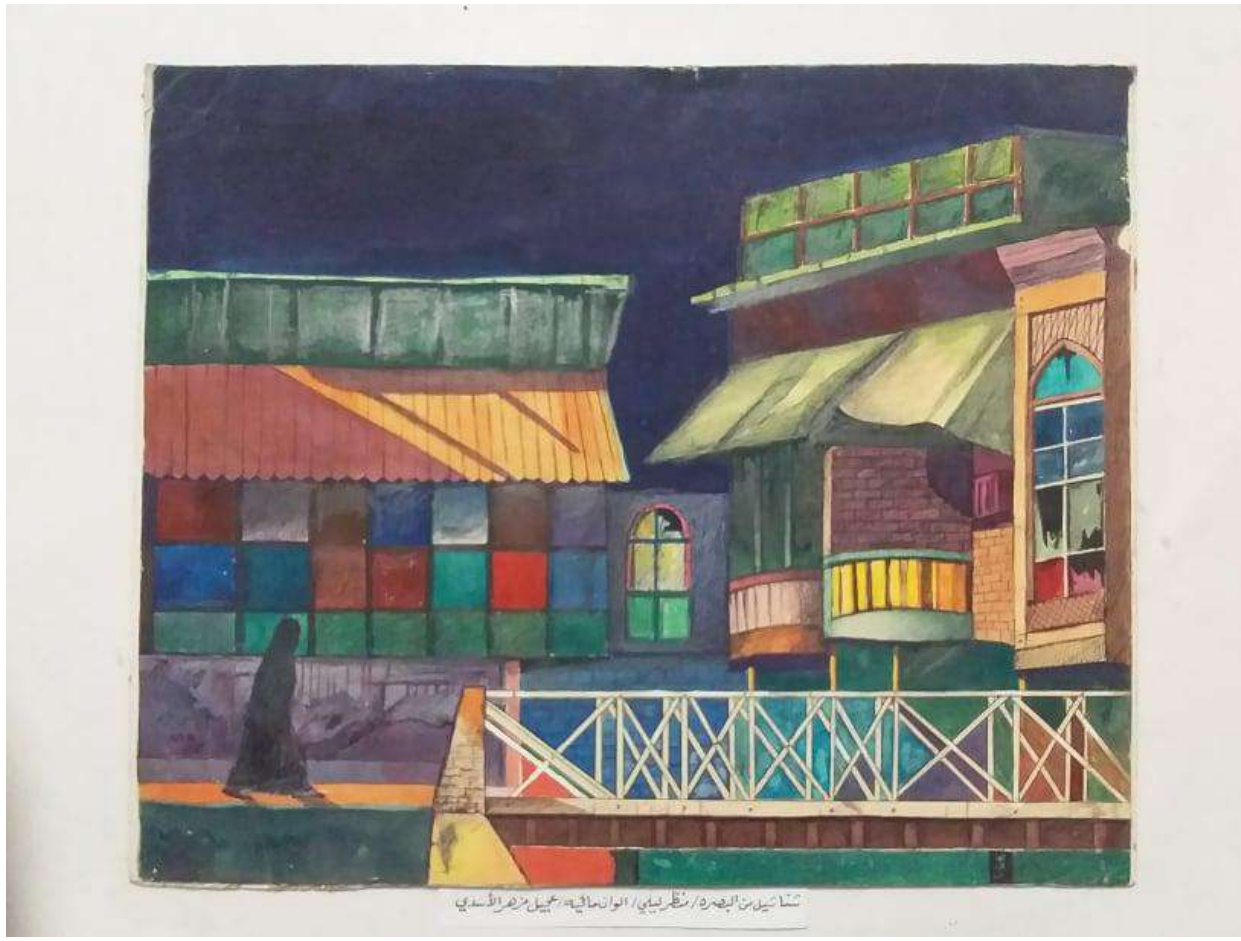
7

الرسام عجيل مزهر

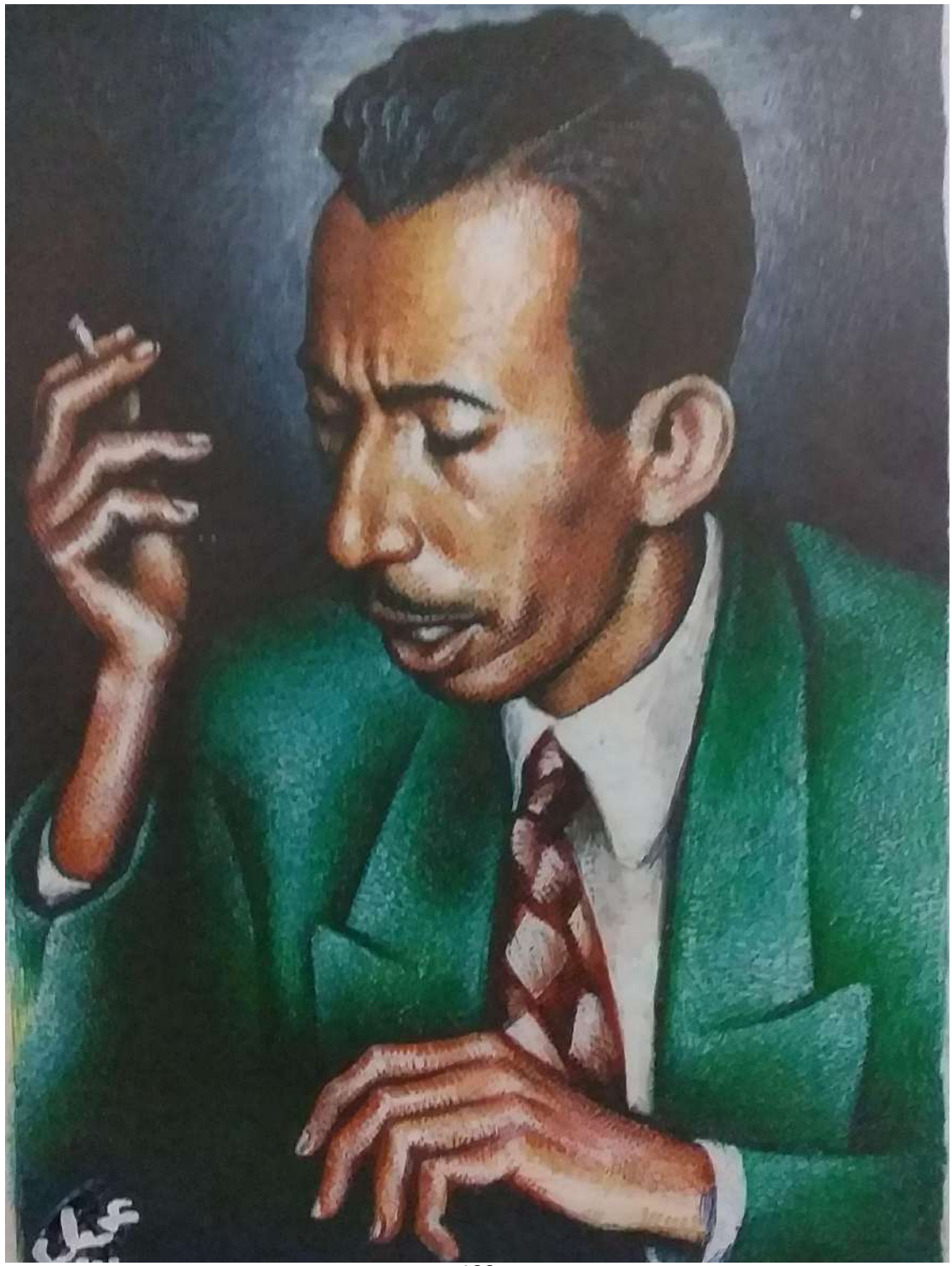
البـــُوب والمحـيـط



يذكر الناقد شاكر حسن آل سعيد انه منذ نهاية الستينات كان عجيل مزهر احد الممهدين للفن المحيطي دون أن يعلم، رغم انه كان فنانا بصريا optical أو شيئا من هذا القبيل، وساهم في تقديم الفن الشعبي (أو فن البوب) في الفن العراقي.



تشاكيل من البصرة / منظر ليلي / الوان مائية - عجيل مزهر الأسدي



8

الرسام فيصل لعيبي

الجسد المقعّر.. ومعمارية علبة السردين

تنعم جيل الخمسينات برؤية مطمئنة للفن حينما استعار رسامو ذلك الجيل تعريفهم للرسم من مصادر خارجية نبعت من خطاب عصر النهضة العربية الذي لا يمتّ للفن بصِلات بصَرية، ويعتمد اسانيد خارجية ابرزها اللغة والسرديات الكبرى التي تنتجها الامة لبناء خطابها الثقافي، وجاء انبثاق (جماعة بغداد للفن الحديث) نتيجة حتمية لما كان عليه فهم الفن، ودوره في ذلك الزمن، وهو ما لخصه الناقد سعد القصاب بأنه: "خلق الشخصية الوطنية، وإدخال عناصر جديدة في الأساليب، والوعي بالأساليب الحديثة، وتطوير رؤية يكون رائد الفنانين العراقيين فيها تراث العصر الحاضر والوعي بالطابع المحلي"، وهو خطاب سرعان ما انقلب جيل الستينيات على تطبيقاته العملية، بينما سينقلب جيل الثمانينيات على ما تبقى من الخطاب الذي كان وجوده دالة كبرى على (شيزوفرينيا ثقافية) بسبب الجمع القسري بين خطابين (متناقضين): خطاب خمسيني عتيق، مع اعمال ترقى الى الانتماء الى عصر لاحق لجيل الستينيات، ولكن الآن، وبعد أكثر من نصف قرن، وفي خضم التطورات الكبيرة في الفن العالمي، والفن العراقي، هل مازال بعض الرسامين أوفياء للمنطلقات الأولى؟، وهل يبدو الرسام فيصل لعيبي وكأنه رجل قادم من خمسينات القرن الماضي انتفض من قبره الآن، وكانه عاد ليرسم بروح ذلك الزمن، رجل تشرب بالإيمان بان الفن التشكيلي يحمل أهدافا محددة قامت عليها جماعة بغداد للفن الحديث؟.

واقعية (محلّيّة)

إذا اقترحنا إجراء معايرة بين تجربتين قريبتين من بعضهما ليس فقط شكليا، وهما تجربتا فيصل وعفيفة لعيبي فإننا نجد أن عفيفة لعيبي ترسم شخوصها منفردة ومتوحدة وساهمة تناجي نفسها؛ لذلك فهي لم تضع الروح المحلية لا هدفا لموضوعاتها، ولا هدفا لرؤية شكلية كالتي انجزها فيصل لعيبي وهو ما سياتي ذكره تفصيليا باعتباه جوهرا لرؤية فيصل لعيبي ولتطبيقاته العملية وحلوله للمشاكل التي واجهته، لذلك لم تصل عفيفة لعيبي أو ربما لم تضع في أولويات اهتماماتها؛ تقديم مقترح تطبيقي للتعبير عن الروح المحلية بأسلوب (حداثي)، أو أكاديمي، بشكل أدق، بموجب اشتراطات (التقييس) التي اعتمدها خطاب

جماعة بغداد للفن الحديث؛ بينما ترجم فيصل لعيبي الروح المحلية (في موضوعاته) عبر رسم (النماذج النمطية) التي يعتقد أنها تجسد ذلك الطابع المحلي في موضوعات مثل: مقاهي بغداد، فتى عربي بزيه التقليدي المحلي العراقي، بائع الفواكه، مقهى إبراهيم، فرقة الموسيقى (الجالغي البغدادي)، صباغ الأحذية، الحلاق، جاسم المكوجي، المصور الفوتوغرافي (الشمسي)، مرزوق الجايجي.

لقد كان الهمّ الأكبر الذي هيمن على تجربة فيصل لعيبي هو إعادة تأسيس فن الرسم الرافديني، والإسلامي القديم، وفن تصوير الكتب ولكن بشروط اللوحة المسندية؛ وبذلك يكون منجز فيصل لعيبي مقترحا متأخرا جدا؛ متأخرا قرابة نصف قرن تماما لمقترح جواد سليم وزملائه، مقترح يوضع على قدم المساواة مع ما قدم فنانو جماعة بغداد من مقترحات سابقة (جواد سليم، شاكر حسن، خالد الرحال، كاظم حيدر...)، فبعد عقود طويلة من وفاة جواد سليم ظهرت مقترحات جديدة لما كرس له جواد حياته وهو التعبير بأسلوب محلي من خلال تقنية أوروبية، ظهرت مجموعة من الرسامين الواقعيين، درس قسم منهم في الاتحاد السوفيتي السابق، او تأثر القسم الآخر بما كان يعرف بالفن الواقعي الاشتراكي، وأهمهم :محمد عارف، ماهود احمد، وسماء الاغا، عفيفة لعيبي، وفيصل لعيبي، وقد قدم كل منهم تصوره لما يجب أن تكون عليه الروح المحلية حينما تمتزج بما يسميه شاكر حسن آل سعيد (قواعد اللوحة المسندية)، وقد كرس فيصل لعيبي تجربته على (الروح الفلكلورية) الشفيفة التي اتصف بها حينما كان يقوم بتصوير (نماذج)، قد يكون بعضها الآن في حكم المنقرض كالمصور الشمسي مثلا بينما اتجهت عفيفة لعيبي لتصوير دواخل شخوصها المنفردة المتوحدة، واتجه محمد عارف للتصوير بأسلوب ملحمي، وماهود احمد لتصوير أجواء فلكلور الريف، كما كان فيصل لعيبي امتدادا لجواد سليم باعتباره رساما مدينيا، رسم وعكس أجواء المدينة فلا نجد أية إشارة للطبيعة، وكل الموجودات تنتمي إلى أجواء المدينة.

عندما هيمن الخطاب النثري المحايث للتجربة البصرية الذي انتجه الناقد شاكر حسن آل سعيد على منجزه بالرسم كان ذلك بمثابة موجهات قرائية قبلية؛ قد تكون خدمت آل سعيد معظم الوقت، الا ان

الخطاب المحايث الذي تناقله النقاد عن تجربة فيصل لعيبي باعتبارها تجربة مكرسة لتناول الفولكلوري من الواقع العراقي، او اية تسميات اخرى، كان قد اخضع تجربة الرسام فيصل لعيبي لهيمنة مماثلة فرضتها سطوة (الموضوع) كموجه قرائي سيطر، هو الآخر، على ما كُتب عن هذا الرسام من مقالات بدت جلها أسيرة هيمنة ذلك (الموضوع) ونعني به هنا (الروح الفلكلورية العراقية) أو هو (التعبير عن الروح المحلية) وفق منطلقات جماعة بغداد للفن الحديث والخطاب المحايث لها. فكان هذا الموجه القرائي لا يخدم المنجز البصري لفيصل لعيبي بالضرورة، بل يساهم في تعمية المحاولات الجادة لاضاءة منجزه، واسهم، ربما دون وعي أولئك الكتاب، في تغييب الجوانب البصَرية فيه، وهي الجوانب التي تشكّل برأينا جوهر هذه التجربة "فالحكم على العمل الفني في ضوء مضمونه، سبيل يؤدي الى تدخل كل انواع الاهواء والتحيزات التي لاصلة لها بالامر" (هربرت ريد / معنى الفن / دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 19، ط1، ص 79).

أن جوهر تجربة فيصل لعيبي كانت ناتجة من وضع معتقده بضرورة اثبات مركزية (الطابع المحلي العراقي) ولكن بعد اعادة تعريفه وتأسيسه وتثبيت مصادره من، تراث الرسم الرافديني، والعربي، والاسلامي، ثم اعادة اخضاعها للصياغة وفق أسس مدرسية (أكاديمية) بما فيها من (مكتشفات تشريحية ومنظورية مختلفة)، وهو ما نعتقده المساهمة الأكثر أهمية لهذا الرسام في تاريخ الرسم العراقي الحديث، وليست مساهمته في رسم الموضوعات (الفولكلورية) للحفاظ عليها كما فعل بعض الرسامين المشتغلين في المتحف البغدادي، وهو أمر قد يبدو مستغرباً للوهلة الاولى من الكثيرين، الا اننا نعتقد ان ذلك هو جوهر تجربته الذي اندثر تحت ركام هيمنة موضوعة (الطابع المحلي العراقي) التي وقع تحت طائلتها معظم المتلقين، والنقاد الذين تناولوا تجربة فيصل لعيبي، فتوهموا انها الثيمة التي تضم في طياتها (كل) منجز فيصل لعيبي، وهو الامر الذي اوقع معظم هؤلاء في حبائله، صحيح ان فيصل لعيبي يسير في ذات الهدف الذي سار عليه جواد سليم ورفاقه الذين اسسوا جماعة بغداد للفن الحديث عام 1951، الا انه يفارق مقترحاتهم التطبيقية، تماما مثلما يفارقهم كل الرسامين (الواقعيين) الذين ظهروا في العراق من الذين

صوروا (الروح المحلية) بانها نقل اجواء البيئة العراقية، سواء اتباع فائق حسن من الواقعيين الانطباعيين، او اولئك الذين درس قسم منهم في الاتحاد السوفيتي السابق او تاثروا بالفن السوفياتي والجداري المكسيكي ومنهم: محمد عارف وعفيفه لعيبي وماهود احمد الذين لم يتضمن مقترحهم للتعبير بالروح المحلية أي تجديد جوهري او زحزحة اسلوبية عن اساليب جاهزة تم نقلها الى الرسم العراقي دون تغيير جوهري على عكس تجربة فيصل لعيبي كما سنرى.

سوف يكون مدخلنا إلى دراسة التجديد الأسلوبي الذي قدمه الرسام العراقي المغترب فيصل لعيبي من خلال موضوعة (التشويه)، وهو تعبير قد يبدو قاسياً ومتطرفاً لمن هم خارج الوسط التشكيلي الذين قد يقترحون استبداله (بالتحوير)، أو ربما (الاسلبة)، وفي كل الأحوال فنحن نعني به اجراء تغييرات (إزاحات) شكلية في " التناغم الهندسي المنتظم او بالنسب التي يقدمها العالم الطبيعي" (هربرت ريد/ معنى الفن/ دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 19، ط1، ص 46)، وهو أمر لم يكن جديداً، في الفن الحديث، فقد شوه النحت الاغريقي نماذجه لاجل الاقتراب من المثال الجمالي، فكان الخط الموصل بين خط الانف والحاجب مستقيماً، وهو ليس كذلك في الواقع، كما أن الوجه لم يكن بيضوياً ولا النهد مستديراً بالطريقة التي كان الفن الإغريقي يقدمهما به.

لم تقنع الحلولُ التي تم تقديمها سابقا لموضوعة (الروح المحلية) فيصل لعيبي فعاد لطرفي المعادلة في محاولة لتطويع طرف لآخر، و إيجاد أرضية مشتركة بين فن الرسم الإسلامي والفن الرافديني القديم من جهة، وبين قوانين الرسم الواقعي التي تنطوي على قانونين مهمين هما: المنظور(perspective) والتشريح (Anatomy)، فاستعار تأثيرات من كل هذه المؤثرات معدلا اياها لتتمكن من قبول خصائص كل الفنون التي تبدو لنا متناقضة تناقضا بنيويا احيانا ولا يمكن ان تجتمع وهي:

المنظور والحلول المقترحة

لقد اعاد فيصل لعيبي النظر بقواعد المنظور من خلال حلول تقنية منها استخدام ما يسميه آل سعيد (المنظور التكراري)، وهو واضح في نموذجه الأهم لوحة (مقهى بغدادي) التي وضعها في الغلاف الأول لكتيب معرضه الذي أقامه في (كاليري رونا) في لندن، فلم يتقيد فيصل لعيبي بقواعد (المنظور) المعروفة، إلا انه كسلفه الواسطي _ وكما أوضح آل سعيد في ملاحظاته التي اقتبستها الباحثة د. وسماء حسن الاغا في كتابها (التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000 _ وكأسلافه العر اقيين القدماء، استطاع ابتكار حلول تقنية تعبر عن فعل هذا النمط من المنظور بما يسميه آل سعيد (المنظور التكراري) الذي يصفه بأنه يتمثل في "طريقة رؤية الأشخاص متفاوتي المسافة على أرضية منبسطة"، أو عن طريق ما يسميه (المنظور البعدي)، وهي "طريقة رؤية الأشخاص على مسافات متفاوتة" كأن "يكرر أوضاعهم، أو يقرب من اسفل اللوحة المرسومة، والبعض الآخر من أعلاها"، فأن أشكال اللوحة ترتكز بمستويات متعددة في أرضية اللوحة فتعطي المتلقي إحساسا بالعمق (البعد عن المتلقي)، كما كانت ترتكز الرسوم الإسلامية، والمنحوتات الناتئة (الريليف) في الفن الر افديني القديم، وبذلك قد تكون فكرة آل سعيد "الاستعاضة عن المنظور الجوي وهو مغزى الوهم الو اقعي، و اتخاذ المنظورين: التكراري والبعدي"، مطبقة في منجز فيصل لعيبي، ولكنها ليست مطبقة بمفردها، فنحن نعتقد إنها لا تحيط تماما بالمشاكل التقنية الكبيرة التي واجهت الرسام فيصل لعيبي لو طبقت منفردة، وان الحلول التقنية التي اقترحها لحل مشكلة الفضاء حينما كان يتجه نحو توظيف المنجز الر افديني القديم والإسلامي في عمله، مع الإبقاء على وهم البعد الثالث الذي يمنح الأشكال امتلاءها، كانت معقدة ومتنوعة، بينما كانت رسوم سلفه الواسطي مسطحة، فكان ما تلمسه شاكر حسن آل سعيد كافيا لحل مشكلة تمثيل الأشكال، والإيحاء بأوضاعها، و أبعادها، وأحجامها، وان الخلط بين تلك التقنيات الشكلية المتعارضة جعلت الأمر معقدا، فقد قام بخلق فضاء

غامض ومضغوط بقصدية، فكان يحاول (تركيب) أسلوب منظوري وهمي متعدد الزوايا (اتجاهات النظر)، يحدّه في ابعد نقاطه عن المشاهد جدار يجعل الفضاء مقعرا، ومشابها لفضاء علبة السردين، والبيوت الزجاجية للأسماك، فتبدو أشكاله فيه طافية في الفضاء كالأسماك، على أبعاد مختلفة في العمق من عين المتلقي، وان ما يزيد الأمر تعقيدا إن أرضية اللوحة التي كان يرسمها الواسطي، والعراقيون و المصريون القدماء قد انجزت في الاسفل لتستقر الأشكال عليها، قد غدت جزءا من اسفل الخلفية المحايدة (الجدار) المواجهة للمتلقي، وبدت الشخوص طافية في الهواء أمامها، وعلى ارتفاعات مختلفة في المساحة التي بين المتلقي والخلفية، دون أن تستند إلى الأرض. وقد ناقشت مؤلفات عديدة قضية المنظور، وآليات تمثيل الأبعاد في تجربة يحيى بن محمود الواسطي فندرجها للفائدة والتوثيق منها: (شاكر حسن آل سعيد، الخصائص الفنية والاجتماعية لرسوم الواسطي، مطبعة التايمس، بغداد 1972)، (نوري الراوي، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة التايمس، بغداد 1972)، (د. وسماء حسن الاغا، التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2000).

الجسد المقعر والتشريح والوضع الأمثل

لقد اتجه فيصل لعيبي الى نمط من التشويه (الايجابي) في تحويره اشكال المشخصات، وهو ما يعرف (بالوضع الأمثل)، الذي تتخذ فيه المشخصات اوضاعها الاكثر مثالية، من الناحية الشكلية، حيث تظهر اهم خصائصها الشكلية، وهو إجراء اتخذته فنون حضارات عديدة منها الفن الفرعوني والفن الرافديني القديم والفن الإسلامي، فالعين والأكتاف كانتا تتخذان الوضع الأمامي، بينما يتخذ الوجه والأقدام الوضع الجانبي دائما.

الجمع بين المتناقضات

لقد اتخذ فيصل لعيبي اجراءات شكلية في تحقيق قدر من التشويه هي:

اولا، التلاعب بقواعد المنظور، وتعدد زوايا النظر من اجل ان تتخذ المشخصات غير البشرية اوضاعها المثلى كذلك.

ثانيا، التلاعب بتشريح الجسد البشري، ليتخذ كل جزء فيه وضعه الأمثل. فقد انطلق فيصل لعيبي في تشويهه لقواعد المنظور من تتبع خطى محاولات عدد من الرسامين الذين كانوا يخلطون عن عمد بين عدد من زوايا النظر، فإذا استثنينا التجربة التكعيبية التي اختلطت فيها كل وجهات النظر في لوحة واحدة، فقد كان اول هؤلاء الرسامين الذين لا يحسبون من التكعيبية، وأشدهم تطرفاً في ذلك، الرسام الفرنسي هنري ماتيس الذي تحضرني هنا لوحته (راحة الموديل) حيث تختلط فيها زوايا نظر متعددة في لقطة واحدة أهمها: وضع المنضدة، ومنظور وفضاء الغرفة، وهو الامر الذي ركز عليه فيصل لعيبي بشكل جوهري في احداث زحزحة في (زاوية النظر)، فبينما تتخذ (صينية) وصحن الشاي وضع عين الطائر، اتخذ قدح الشاي (الستكان) الوضع الجانبي، بينما احتفظت علبة الثقاب بمنظور ثلاثي الابعاد لان لا وضع امثل يتيح تمثيل اهم خصائصها من منظور مسطح.

الخوف من الفراغ

ثالثا، اتخذ فيصل لعيبي اجراءات شكلية مهمة تجسد خوفه من الفراغ ومحاولته الحثيثة لردم فراغات اللوحة بشكل تام التوازن سواء من خلال عدد الشخوص، أو من خلال توازن نسبي يحفظ ثقلها اللوني

وغير ذلك من الأساليب التقنية التي تحقق ردم الفراغ، بعد إن ملأ فيصل لعيبي النصف الأعلى من اللوحة بشخوصه المرصوفة، وكجزء من كفاحه لردم الفراغ المحايد المخيف، يجد فيصل لعيبي حلا تقنيا مهما لملئ أرضية اللوحة بمربعات متعاقبة التلوين، تمثل بلاط الأرضيات، مرصوفة كنظام تلوين رقعة الشطرنج بألوان غامقة ثم فاتحة على التعاقب وبشكل يحقق درجة من الهارموني مع الخلفية التي توضع فوقها، كما قام بملء مساحات الأثواب الملونة بطيات ذات طبيعة زخرفية تكسر احاديتها اللونية، لتختلف عن الخلفيات المحايدة.

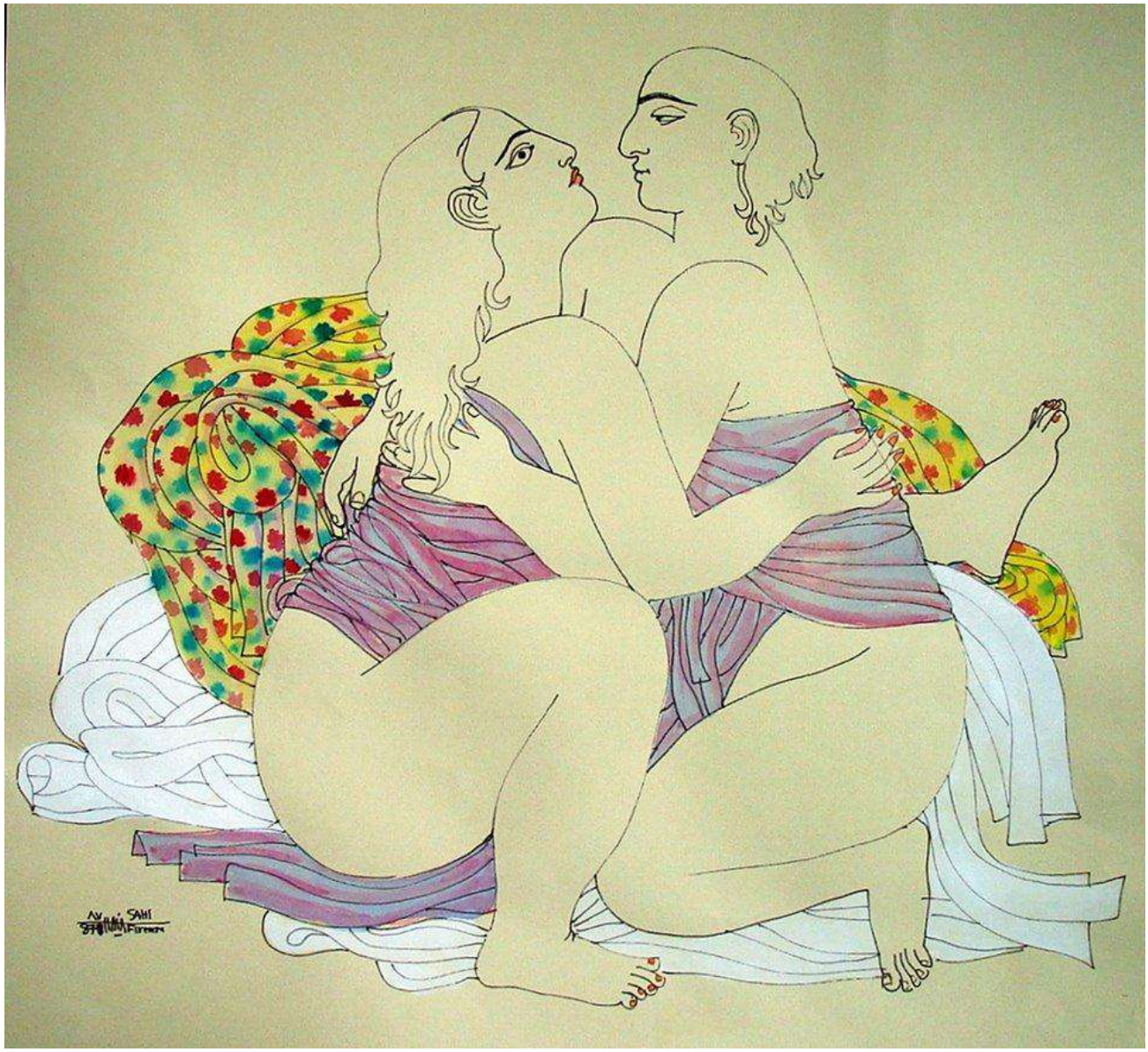
فضاء علبة السردين!!

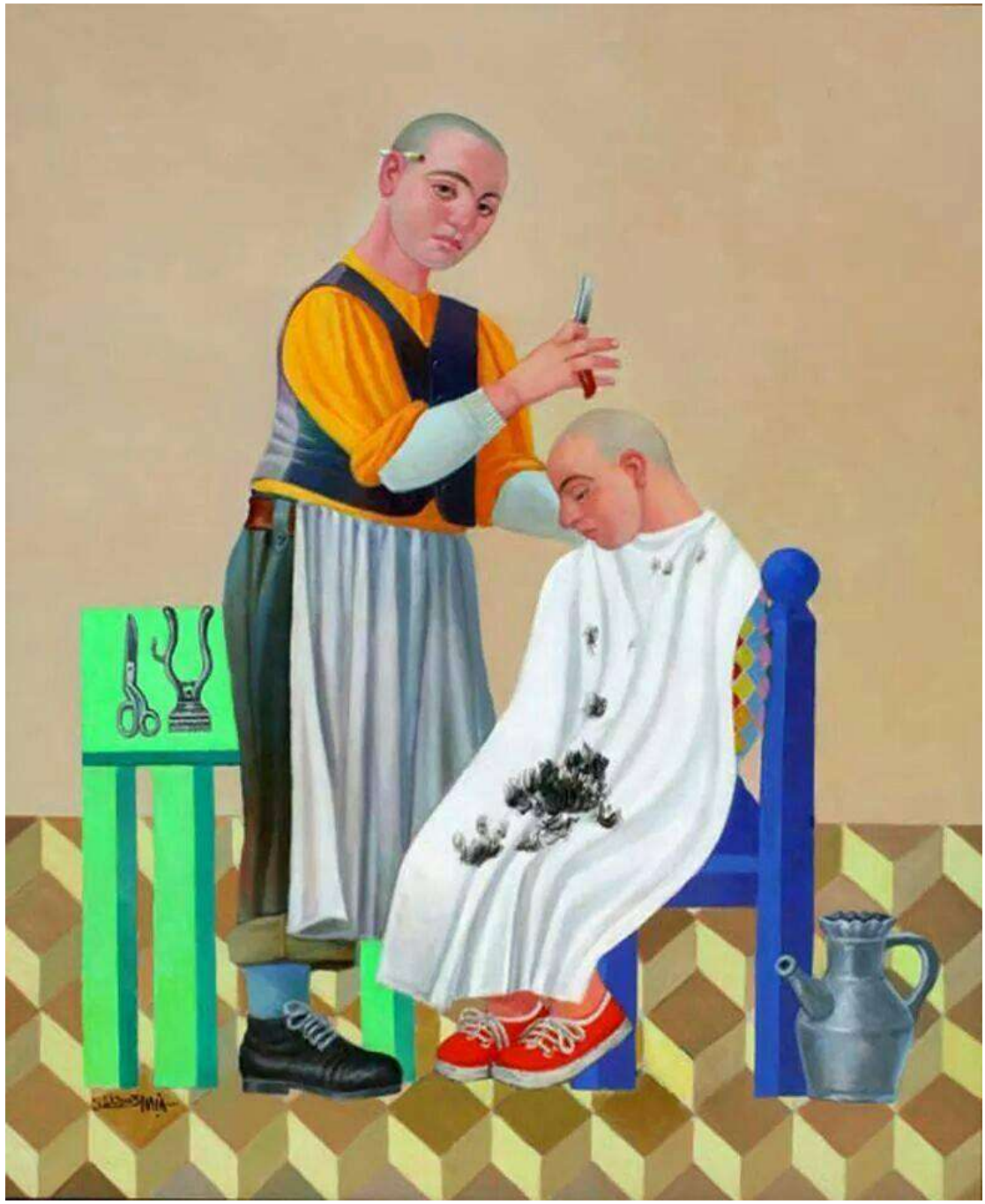
كان فيصل لعيبي، ورغم كل صفات الرسم الاكاديمي التي حافظ عليها، قد ابتكر حلولا لمشاكل المنظور المختلفة، وكانت كلها حلولا يحاول من خلالها توليف الفن الاسلامي والرافديني القديم مع قواعد الفن الاكاديمي مما خلق فضاءً غامضاً، ومضغوطاً بطريقة قصدية، فكان يحاول (تركيب) أسلوب منظوري وهمي متعدد الزوايا (اتجاهات النظر) من خلال استخدام الجدران التي تحيط المشهد وتحيله في الوقت ذاته، إلى ما يشبه علبة السردين او البيوت الزجاجية للاسماك الذي تغدو فيه قاعدة الإناء مستقرا للإشكال وفي الوقت ذاته جزءاً من الخلفية؛ فبدت أشكاله طافية كالأسماك لا تستقر على الأرض نعيد توكيدنا السابق بأن الهمّ الأكبر الذي هيمن على تجربة فيصل لعيبي هو إعادة تأسيس فن الرسم الرافديني، والإسلامي القديم، فن تصوير الكتب بشروط اللوحة المسندية، وبذلك يمكن القول ان الخصائص التي تمثلت في منجز الواسطي ولخصتها د. وسماء الأغا من خلال جهد (بعض المؤرخين) هي ذاتها الاسس التي طوع الرسام فيصل لعيبي، استنادا اليها الفن الاكاديمي الحديث وتلك الخصائص هي: قوة الحركة وتشعبها وانتقالها بوساطة الخط واللون، وتحوير الجسم الانساني وبحسب اهميته في اللوجة، والايقاع المتمثل بانتقالات ومكان اللون وتوزيع الاشخاص والاشكال فوق مساحة الورقة

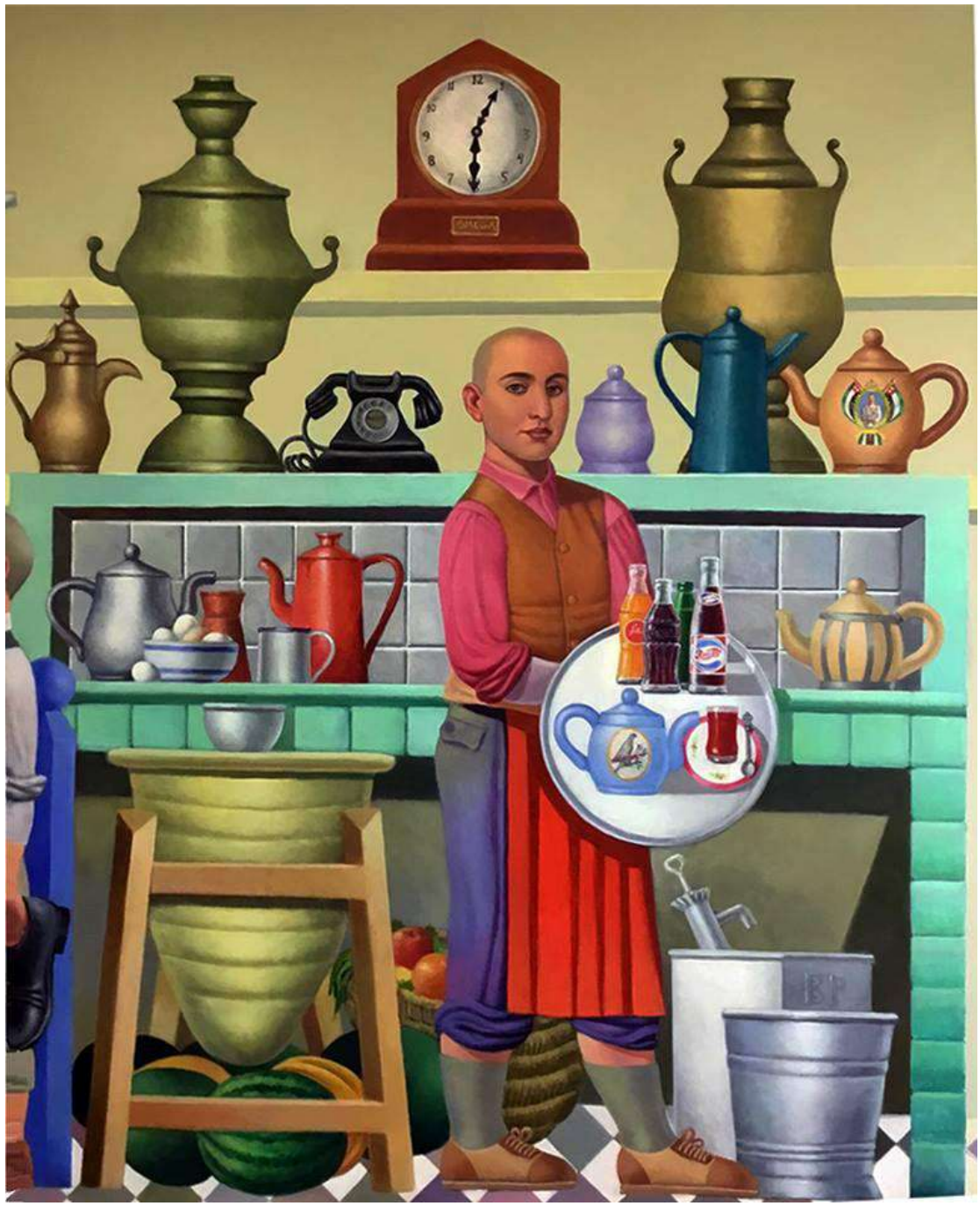
المرسومة، والنزعة الزخرفية وتنظيمها الهندسي في الملابس وغيرها.. والنزعة التسطيحية، من حيث معالجة الفراغ، ثم التكرار والتماثل بوصفه قيما جمالية (د. وسماء الأغا، السابق، ص 23 – 24) وقد بدت لنا كل المعالجات في خرق قوانين التشريح ونسب الجسم الإنساني والمنظور عند فيصل لعيبي جزءا من تحقيق (الوضع الأمثل) لكل مشخّصات اللوحة.

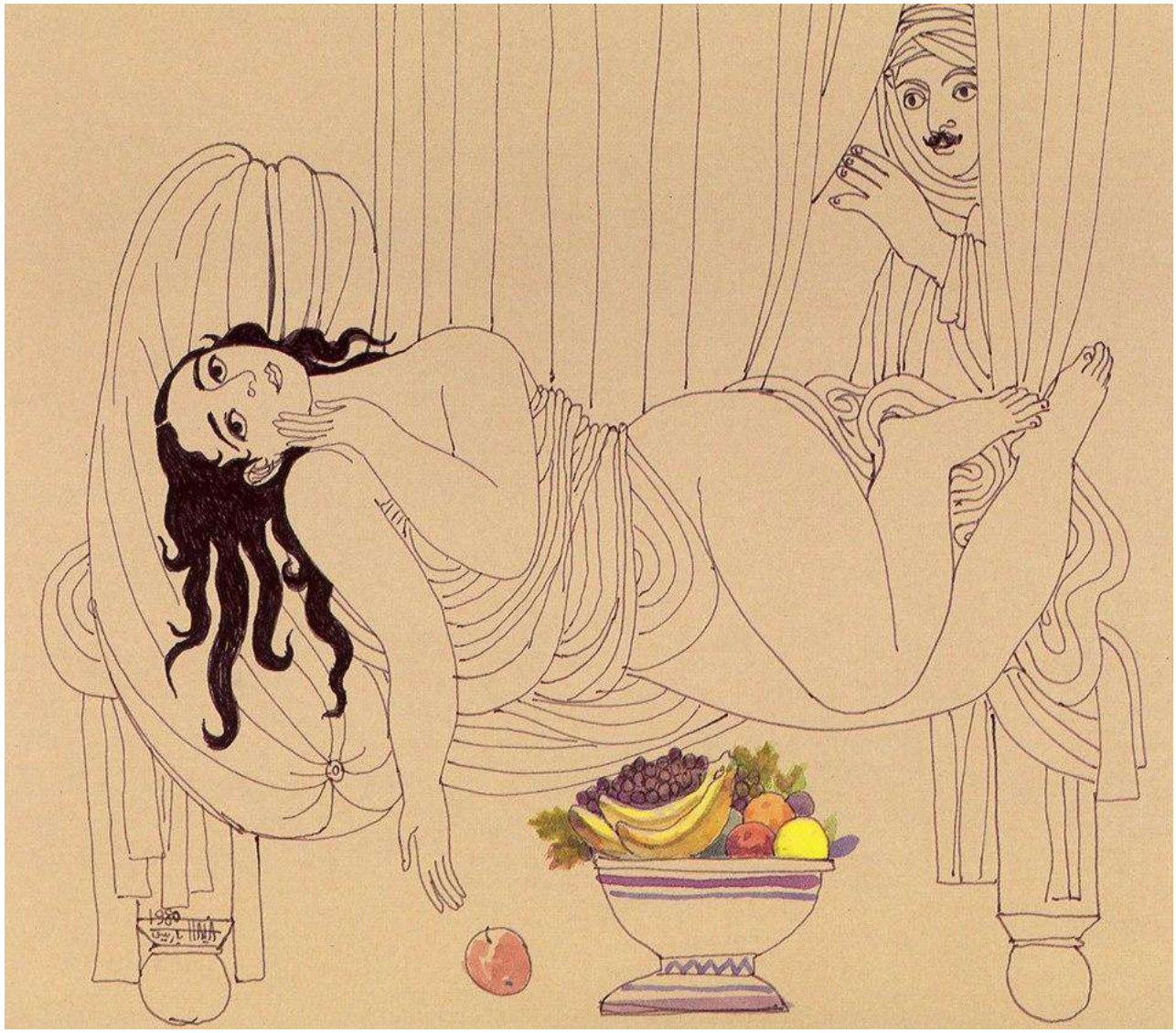
الروح المحلية قانونا ساريا

يثبت فيصل لعيبي إذن، إن (التعبير عن الروح المحلية)، ذلك (القانون) الذي هيمن على الفن، والنقد التشكيلي خلال الفترة التي سبقت ستينات القرن الماضي، مازال مقترحاً يمكن اغناؤه بالمزيد من التجارب، ومنها مقترحه باعادة تطويع الرسم الاكاديمي لقوانين الرسم الإسلامي والرفديني القديم، وجعله قادراً على التعبير عن تلك الروح العراقية التي بدى فيصل لعيبي مأخوذاً بها بشدة، أو قل هي متاعه في غربته التي استغرقت عقوداً، وإن منجز فيصل لعيبي الذي يبدو رسوما (بسيطة) لا تحتاج مؤهلات قرائية قبلية، ولا تفعل في المتلقي سوى إثارة المزيد من الذكريات مع إكسسوارات اللوحة التي يبثها بشكل باذخ ومتوازن، عند المتلقي العادي، بدت لنا تجربة مليئة بالحلول البصرية الجريئة والمتفردة، ومقترحا يشكل إضافة جادة في معالجة الفضاء التي تبقي سمات الفن المسطح العراقي القديم والإسلامي، مضافا له المعالجة بالأشكال الأكاديمية التي تبقي على البعد الثالث حيثما كان ذلك ضروريا.

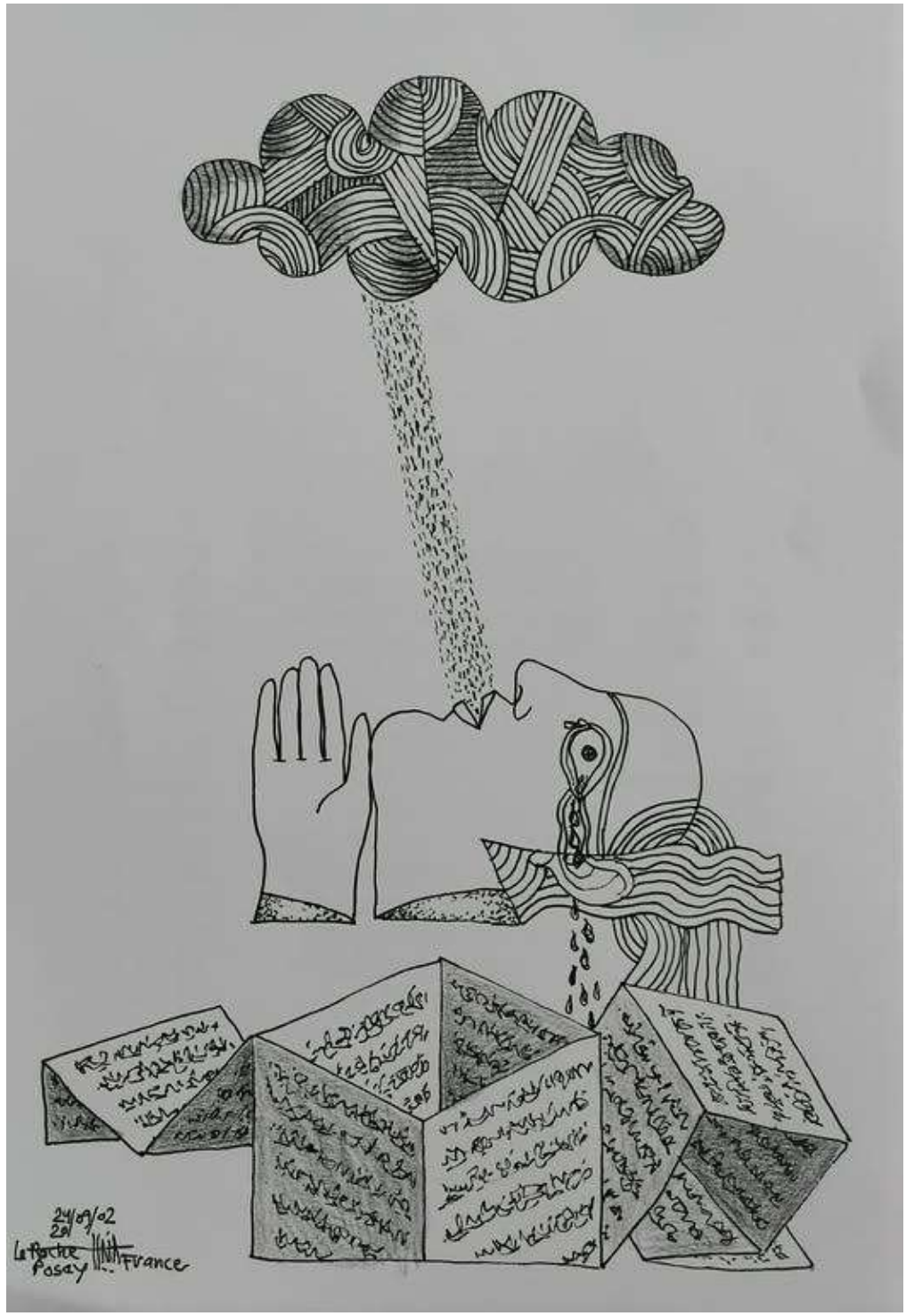


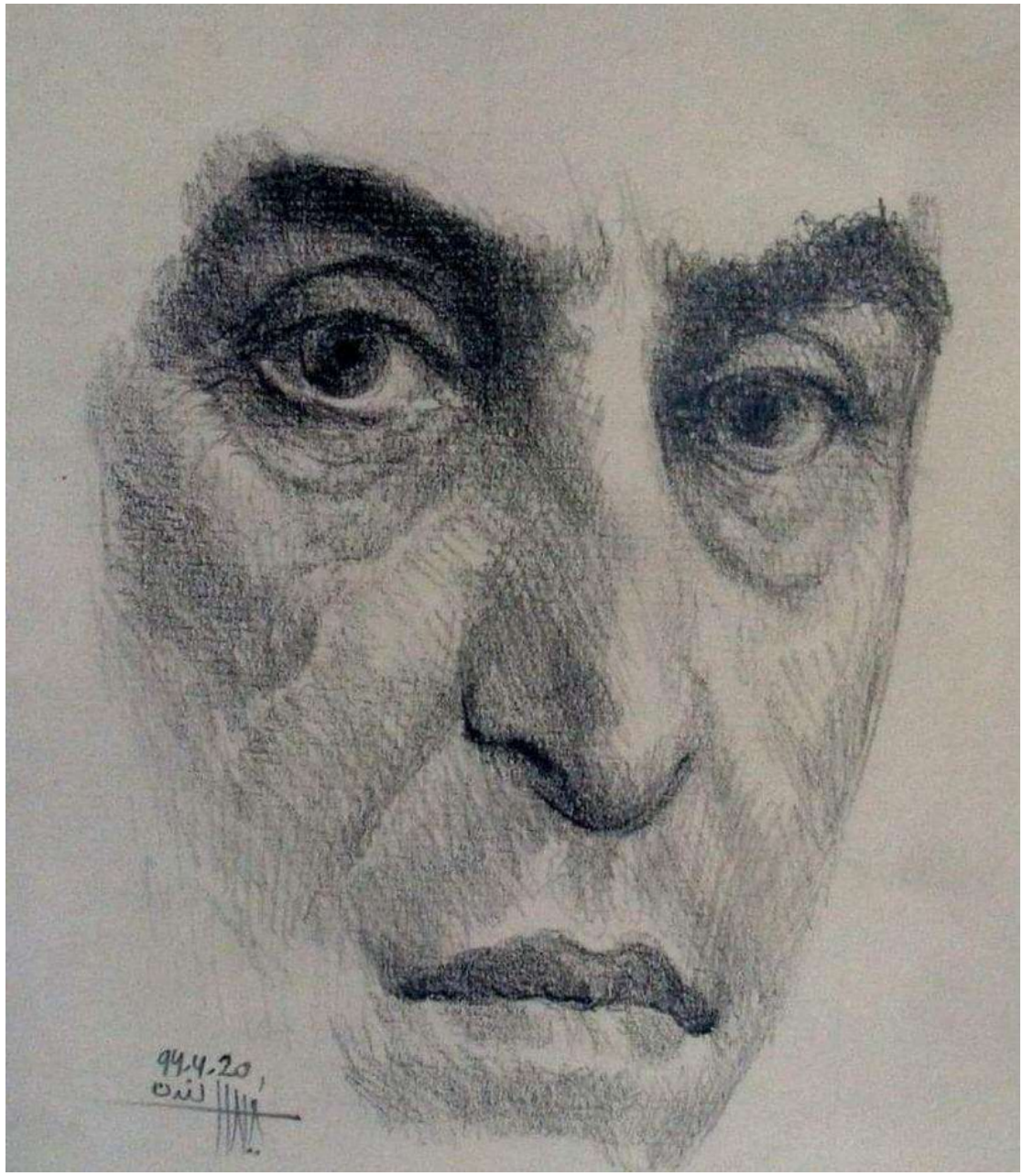


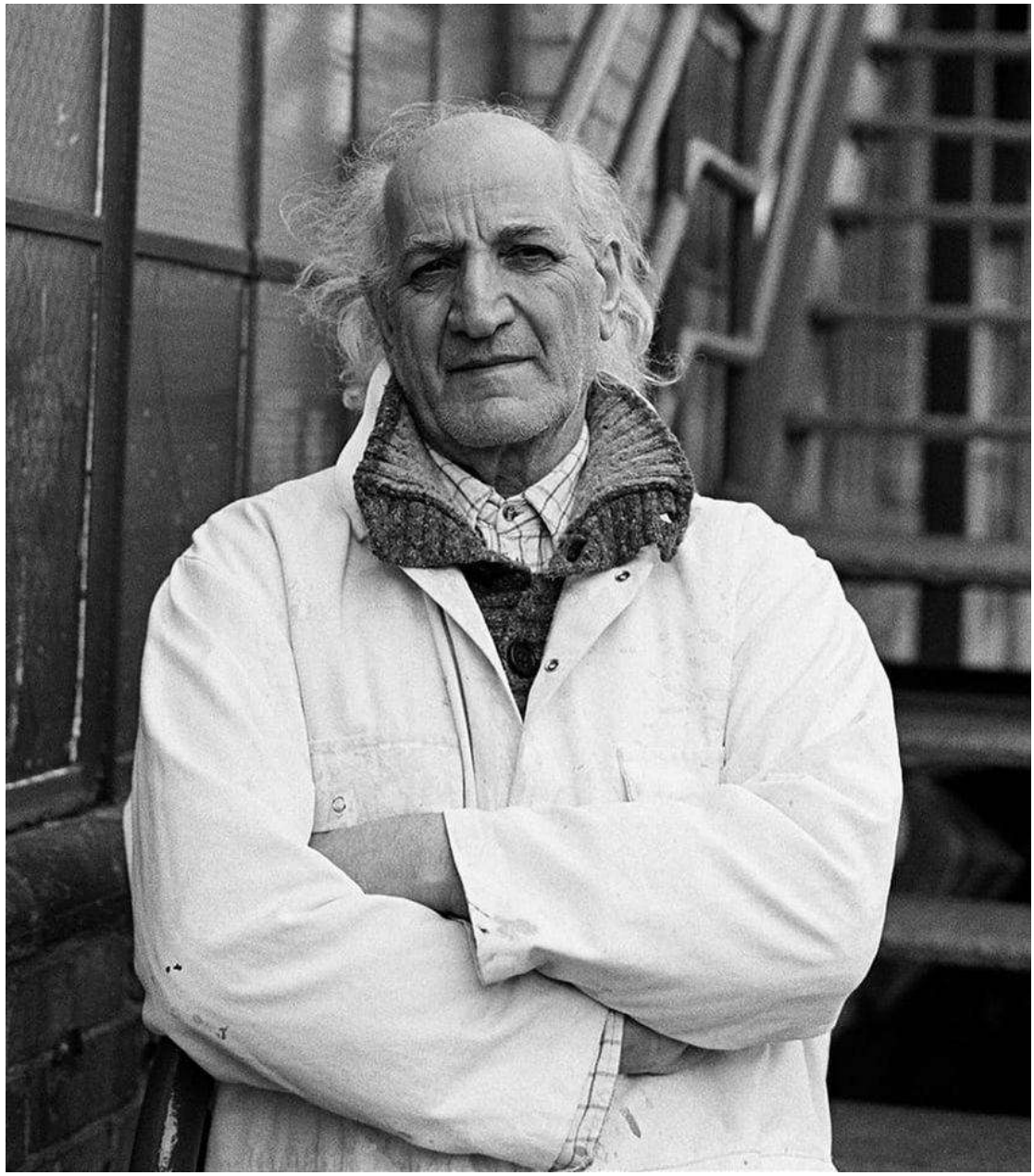




SINGER


24/09/02
La Roche
Posay
France

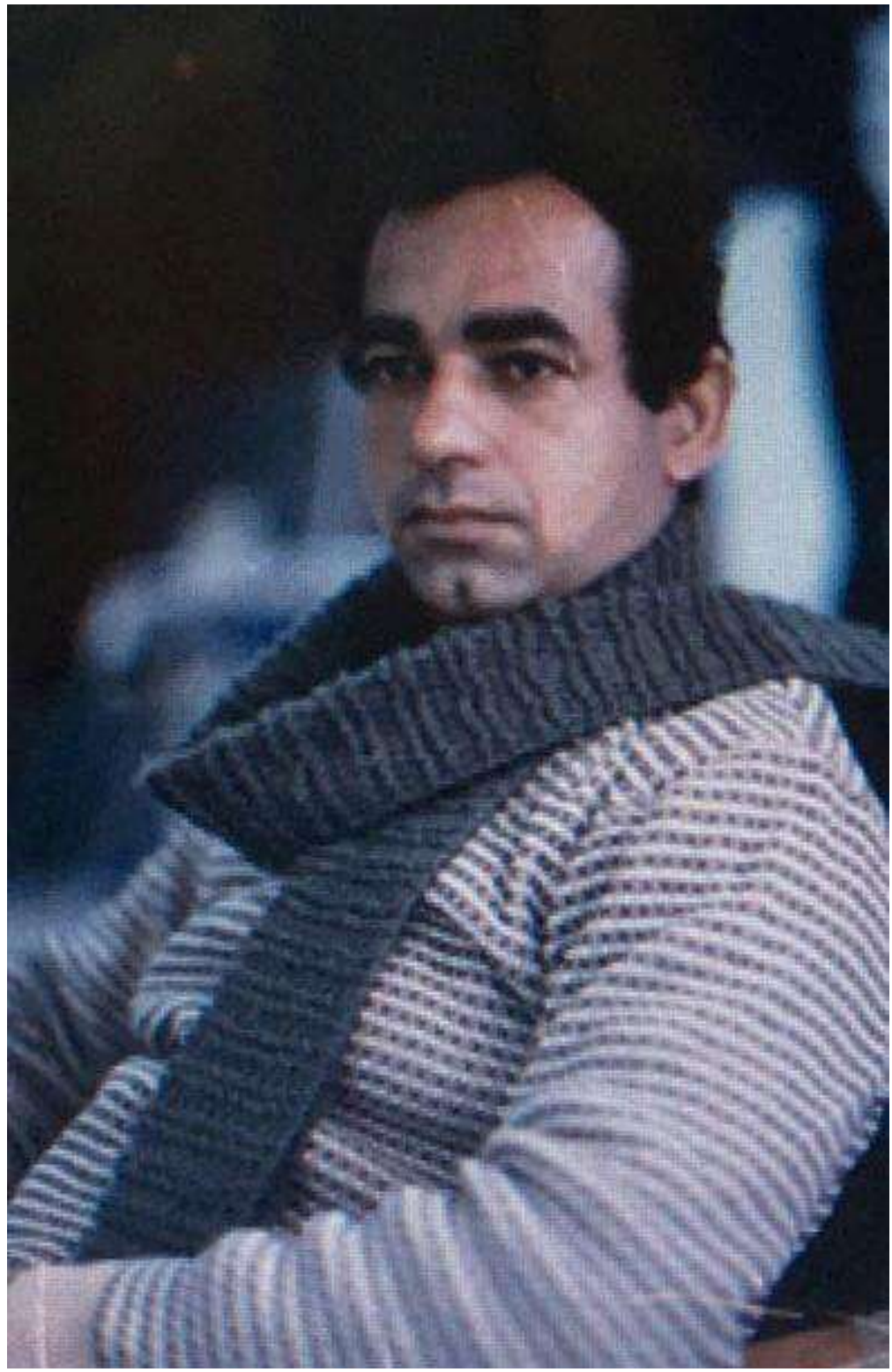

94.4.20



9

الرسام عيسى عبد الله

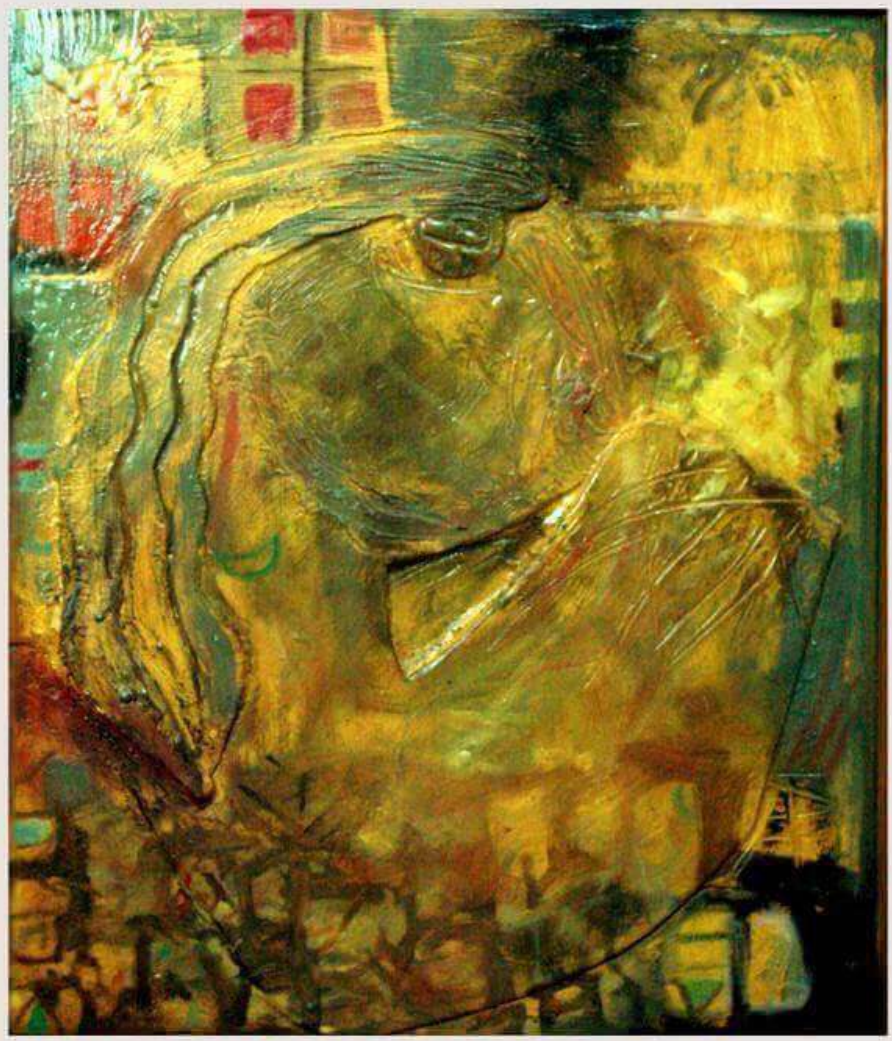
اللـــون الفـــائض

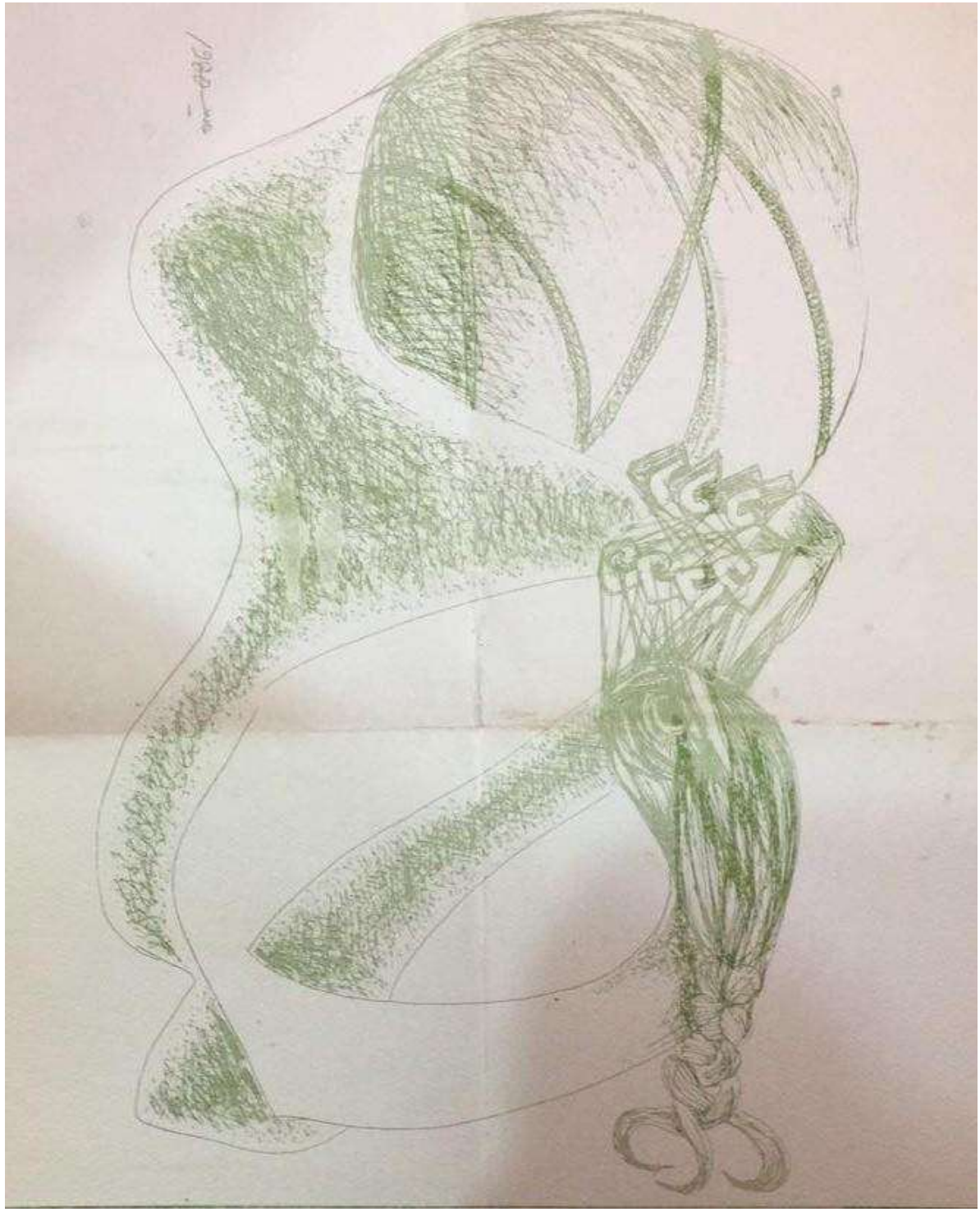


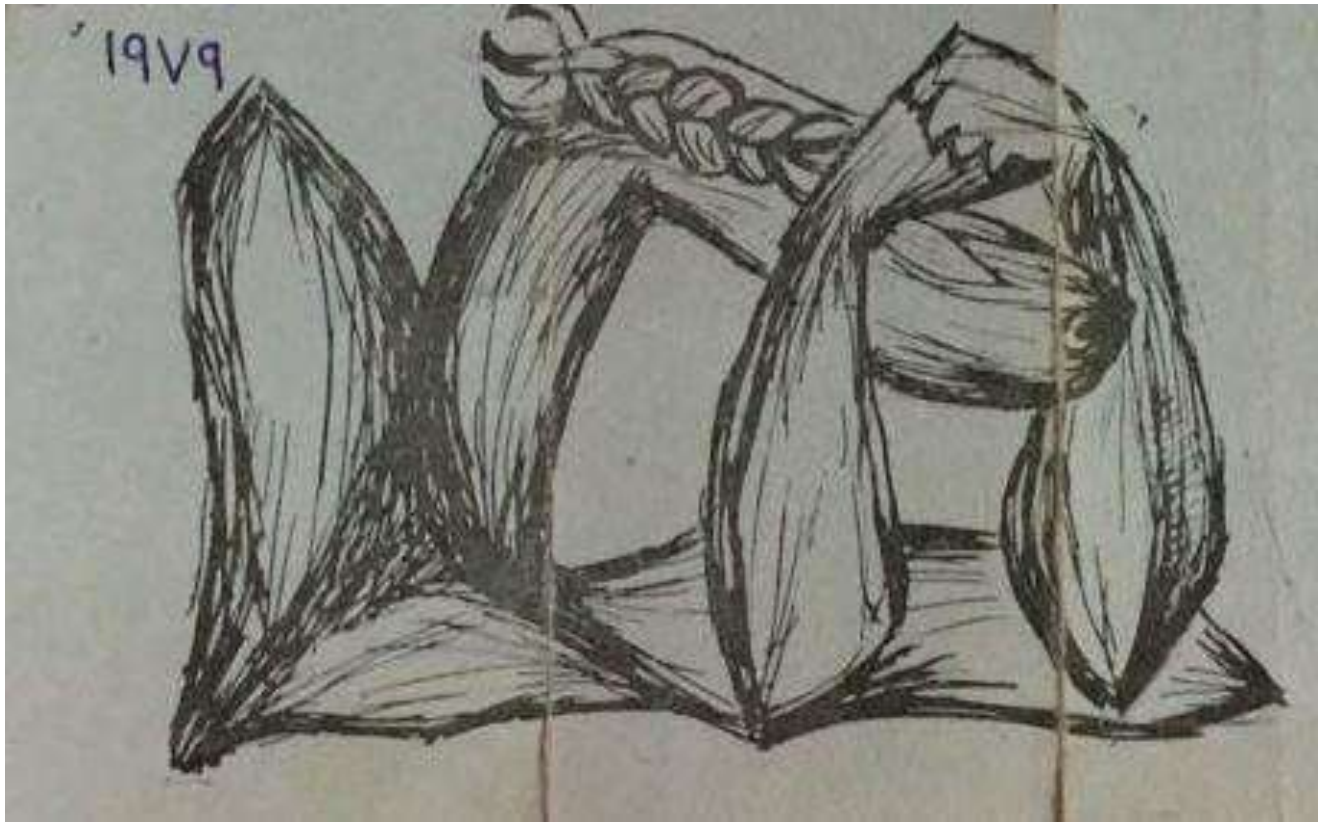
إن المهيمنة الأعظم في منجز عيسى عبد الله هي الاختزال اللوني الشديد، الذي يؤطر اختزال الأشكال، فكان الإنسان (المرأة على وجه الخصوص) هي الشكل المهيمن في لوحته، بجديلتها التي تجيد، هي أو الرسام ذاته، ترتيبها بشكل خاص!!، وبذلك فهو وهاشم تايه يقتربان من الناحية الأسلوبية في كون لوحتهما تبدو ذات بنية شكلية وخطية مكتملة فتمت إضافة اللون إليها في مرحلة تالية، وبشكل لم يؤثر على بنيتها المعمارية الشكلية.

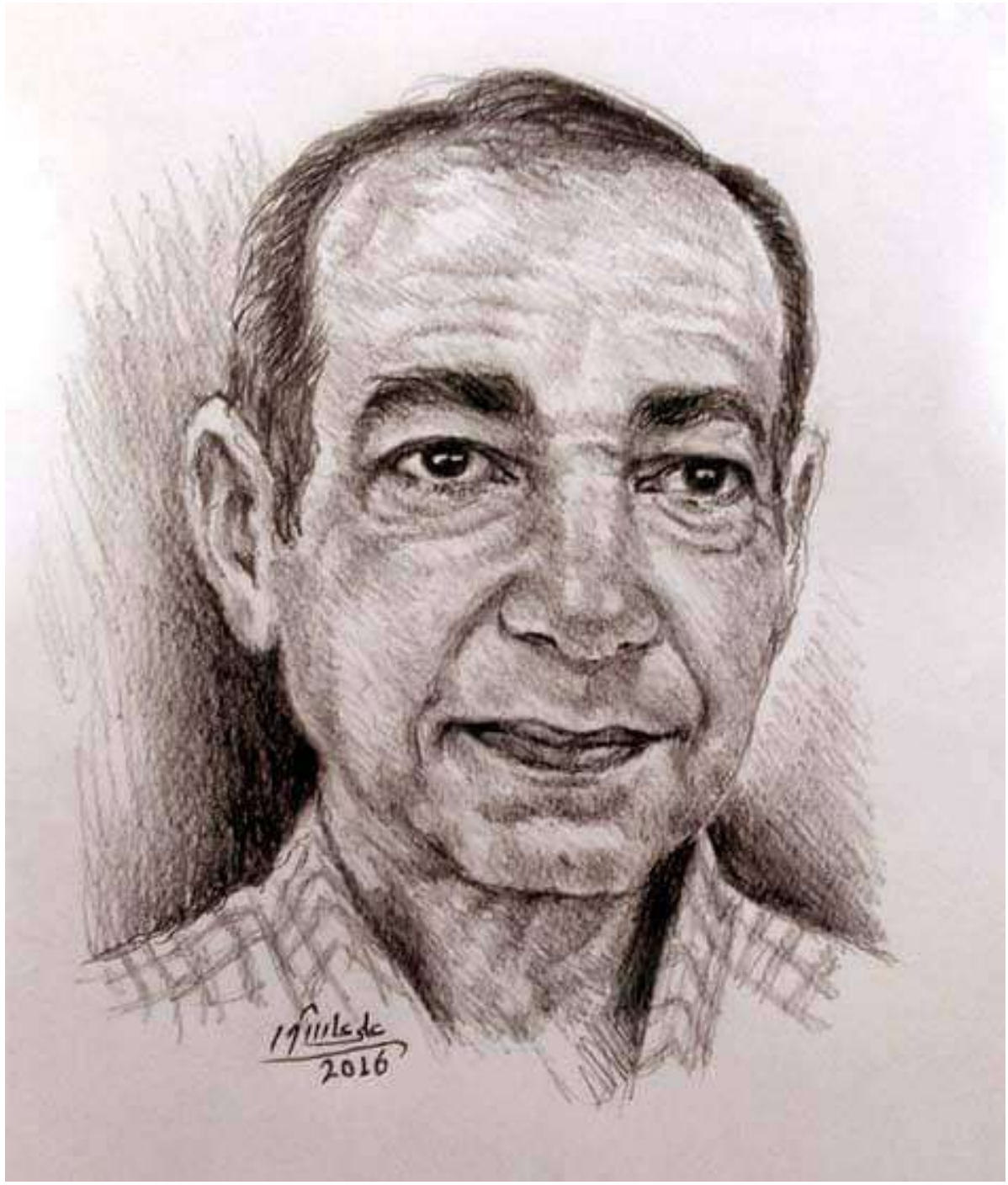
ويقارب القاص محمد خضير الاليات التعبيرية لعيسى عبد الله مع المنحوتات الر افدينية القديمة فكتب في فولدر احد معارض عيسى عبد اللع في التسعينيات: "من يتأمل احد تماثيل الالهة الام المستخرجة من (تل الصوان) يكتشف سرا عمره اكثر ستة الاف سنة ، أودعه الفنان الفطري العراقي الاقدم في كتلة الطين المفخورة، حين بالغت يداه الخشنتان في تضخيم الجزء الاسفل من جسد التمثال ليع تصوراته عن الخصوبة والنعمة وجمال التكوين البشري ، ومن حيث لا يحتسب ، فقد انجب الوعي البدائي، عبر ممارسة طقسية الاخصاب، قيمة جمالية خالدة، ظلت مطمورة في الطبقة السفلى من الارض العر اقية قرونا طويلة، وكأنها حقيقة ازلية متجددة، أو رسالة الالهة الى البشر، والامهات الخالدات لأبناء اليوم. هذه القيمة الجمالية، هي قيمة (التحوير) في شكل الجسد الانساني التي يلتقي فيها الجمال التشكيلي بالتعبير الوظيفي عن الحقائق الانسانية: الحياة والموت والخلود. و أننا لنعجب كيف لا تتجدد هذه القيمة في ممارسات الفن العراقي، بمراحله المختلفة كأسلوب بارز".

Eesa Abdulah 2006
Oil On Canvas 60x80






1979


2016

10

الرسامة عفيفة لعيبي

احتفاء بالإنسان عبر لقطة مقرّبة

عكس الكثير من الرسامين التجريديين العراقيين المحدثين، من الذين كرسوا المجردات باعتبارها وسيلة للإفلات من هيمنة المشخّص، فأن عفيفة لعيبي لا تخفي احتفاءها بالمرئي والمشخص الذي تكرسه باعتباره (علامة دالة على تحقّق صفة الرسم)، وربما بسبب ذلك الاحتفاء بالمشخص، لم تخطر عفيفة لعيبي، في ذهني، منفردة، إلا وهي مقرونة بأخيها الرسام فيصل لعيبي، فإذا كان الأخير يبني عوالمه من حشود من البشر الذين يمكن أن نلتقيهم، في حياتنا اليومية، كل لحظة، في المقهى، أو السوق، أو اية زاوية مهملة من زوايا مدننا، فأن عفيفة لعيبي تكتفي من هذه الحشود بعيّنة واحدة، أو عيّنتين في كل لوحة، بل قل هي تنتقي، عيّنة، غالباً ما تكون امرأة، منطوية على أسرارها، وأحزانها بحنو، وتكتم شديدين، وسرّية لا نظير لها، لقطات منفردة، مفتوحة، يلفها صمت ثقيل تثني به معالجة لونية متأنية للون تنجز بها أعمالها، وألوان دافئة تسهم في تكريس أجوائها، وهذا برأينا أهم الفروق التي تميز هذين الرسامين، فاللقطة عند فيصل مغلقة، بينما هي عند عفيفة مفتوحة، وبذلك يتأكد بُعدها الإنساني عند عفيفة، فأن اللقطة النصفيّة المقرّبة (zoom-in) تخلق، كما يعرف المشتغلون بالسينما، جواً من المشاركة الإنسانية والعاطفية بين المتلقي والبطل figure، بينما يقوم فيصل لعيبي ببناء لوحته من لقطة مغلقة يظهر فيها أبطاله بلقطات كاملة، وهم يؤدون أفعالاً اجتماعية، ويتواجدون في أماكن تم تشييدها بعناية، بينما لا تعير عفيفة لعيبي اهتماماً لتشييد أبعاد المكان، فلا حوادث تجري لكي يضمها المكان، إن لوحاتها فضاء كئيب، وارض موات، إنها (تاريخ بلا حوادث، وأبطال بلا بطولات)، فقد هجرها الجميع إلا هذا الكائن المعزول في هذا المكان (الضيق) الذي هو أبعاد اللوحة ذاتها، يعاني الوحدة، والوحشة، والهم المستديم، أنه كائن منغلق على نفسه وأسرارها، وبشكل يؤكد العناية التي بذلتها الرسامة عفيفة لعيبي في دراسة اللقطة لدرجة لا تترك أية مفاجأة قد تخلقها العفوية والمصادفة.

إن بعد المسافات بيننا وبين مبدعينا في أقطار الأرض تحول دون تواصلنا المستمر، لذا يتحتم أن نجد في مواقع الإنترنت بعض العزاء، وقد أتاحت موقع الفن كموقع (www.iraqiartist.com) لمتصفحيه، فرصة معاينة كم ضخم من صور آخر أعمال الرسامة عفيفة لعيبي، حين قام بنشر آخر تلك الأعمال، وقد

وجدت الرسامة، في أعمالها الأخيرة تلك، وقد ازدادت وفاء لمنطلقها، ومرتكزاتها الأولى: الاحتفاء بالمرئي، والاحتفاء بالإنسان، ذلك الإنسان الوحيد، المعزول، المقهور، الصبور، الحزين، المناضل، القتيل، العاشق والمعشوق.

لقد كانت عفيفة لعيبي، حتى في أبسط تخطيطاتها، حينما كانت تشتغل في الصحافة العراقية، ومن خلال تلك الأداة (الرخيصة) التي هي الريشة المعدنية، ومن خلال مادة (رخيصة) هي المداد الأسود، أو قلم الجرافيت، كانت متمكنة، مثل ولع رامبرانت في سبر أغوار أبطالها (نسائها)، بل قل هي المرأة الوحيدة (المنعزلة) التي تصورها دائماً بالهيئة ذاتها تقريباً، إنها الأنثى الكامنة في داخل الرسامة، أنثى شفيفة ووديعة ومكتنزة دائماً، تماماً كما هي نساء بيكاسو في مرحلته الكلاسيكية الجديدة، إنها تطل برأسها في كل مرة ولكنها تشيح ببصرها عنا، ربما مكابرة أو ربما لسبب آخر غامض، فهي مغمضة العينين دائماً. عفيفة لعيبي، من مواليد البصرة، دخلت معهد الفنون الجميلة 1968 وتخرجت فيه عام 1974، واشتغلت وقتذاك رسامة في جريدة طريق الشعب منذ العدد صفر وحتى سفرها إلى موسكو لدراسة الرسم ألجداري 1975 وتخرجت عام 1981، وتصف الدراسة هناك بأنها تعلم الرسام القواعد الأكاديمية للرسم، وكانت موضوعاتها وقتذاك تتمحور حول المرأة، والأمومة، والشهادة، وكانت ذات مسحة لا يخفى طابعها السياسي، لكنها الآن تعيش، ما تسميه، مرحلة انفتاح موضوعاتي، بعد أن مرن بمرحلة معاناة تخللت تلكما المرحلتين، وهي تشدد الآن على القول (إن الفن شيء، والسياسة شيء آخر) ولكنها تستدرك (على أن لا يتخلى الفن عن إنسانيته). لقد عملت سنوات في صحافة الأطفال في مجلة (مجلتي) وصحيفة (المزمار). عاشت في إيطاليا 1981-1984، ثم عملت في اليمن مدرّسة فنون جميلة في معهد الفنون الجميلة في عدن عدة سنوات، عادت بعدها إلى إيطاليا مدة لتهاجر أخيراً إلى هولندا التي مازالت تعيش فيها حتى الآن، وبذلك فقد زادت غربتها على عقدين من السنوات، عادت لترى الآن وطنها، وأهلها في منطقة الجمهورية، وهي إحدى أقدم مناطق البصرة (الحديثة) وأكثرها اكتظاظا سكانياً ومعاناة إنسانية.

إنها تنحدر من عائلة رسامين، فقد شجعها أخوها فيصل لعيبي على دخول معهد الفنون الجميلة وكان معلمها الأول كما تقول. وقد استضافها اتحاد الأدباء في البصرة في أمسية لمناسبة زيارتها المدينة، فقدمها كاتب السطور، فتحدثت عن تجربتها الحياتية والفنية، والمصاعب التي عانتها في غربتها، فكانت سفراً محزناً لم تجد له عزاء، فقد وجدت مدينتها وقد تحولت إلى خراب مؤلم.

حوار لي مع عفيفة لعيبي..

القطيعة عن الحياة لا تمنح سوى مخلوقات مشوهة

لقد احسست و انا اكتب واعاود الكتابة عن الرسامة عفيفة لعيبي بذلك التواشج الكبير لعنصر المماثلة، وهو، بر أينا، العنصر المشترك الاعظم بين التصوير الفوتوغرافي والرسم الاكاديمي، وهو يعتمد محاولة (النقل) المماثل لمشخصات الطبيعة، فكانت تجربة عفيفة لعيبي واحدة من اهم تلك التجارب العر اقية في هذا المجال (محمد عارف، ماهود احمد، فيصل لعيبي)،

اكثر من اية تجربة (انطباعية) تتميز بالاشتغال على قوة التكنيك اللوني والتي تتبع خطى تجربة فائق حسن (محمد صبري، سيروان بابان، وسعيد شنين) فتلك التجارب تكون اقرب الى المعالجات الشيئية لمادية التعبير، وبذلك فهي تبتعد كثيرا عن التصوير الفوتوغرافي الذي تتراجع فيه شيئية اللوحة الى الخطوط الخلفية، وتبرز الى الواجهة المماثلة عنصرا مهيمنا، وهو مايتوفر في تجربة عفيفة لعيبي اكثر من غيرها.

وعلى الرغم من ان مكونات الصورة ذات طبيعة بصرية و أيقونة فان "التفكير بالصورة هو ، في غالب الاحيان، انتاج لا للصور بل للغة الكلمات" كما يقرر ميتز، فالصور موجودة لأننا نقرؤها، فتكون السيميولوجيا البصرية ليست اساسا نشاطا بصريا، بل تكون تأويلا لغويا في النهاية، وهو يبدو الهدف الاهم لكل تأويل لاحق. فهل يمكن ان نتحاور مع الرسامة المبدعة عفيفة لعيبي من اجل المساهمة في

استنطاق بعض مغاليق تجربتها رغم تحفظنا الشديد على الاعتماد على تصريحات الفنان، واعتمادها مقترحا تأويليا، او مقترحا قرائيا. سألتها اولا:

. يقول الناقد الأمريكي جورج كوبلر "إن تعريف (كاسيرر) الفن بأنه لغة رمزية" وهيمنة هذا التعريف على الدراسات الفنية في القرن العشرين.. قد كلفنا ثمنا باهضا حيث استأثرت دراسات المعنى كل اهتمامنا، وأهمل تعريف آخر يقول أن الفن نظام من العلاقات الشكلية .. وهذا التعريف الثاني للفن أهم من المعنى"، هذا ما يقوله جورج كوبلر، ويبدو هو الأمر الأهم الذي كان يفتقره الفن والنقد التشكيلي العراقي. ألا تعتقدين إن بناء اللوحة بشكل (حكائي)، أو اعتماد الرسام على المعنى، وهو ما يبدو جزء منه في أعمالك أحيانا، قد يساهم في إشاعة نمط من الفن ، ونمط من فهم الفن، تستأثر قضية المعنى فيه بجزء كبير على حساب الجوانب الشكلية والبنائية والتقنية، وهو ما رزح تحته الرسم العراقي طويلا برأينا، حينما كرس قضية التعبير عن الروح المحلية باعتبارها لازمة وشرطا لتحقق صفة الرسم؟ ماذا ترين في ذلك؟

- كل مرحلة لها خصوصياتها، وهذه الخصوصيات مرتبطة بأسباب عديدة، وشروط مرتبطة بالنظام الاقتصادي- اجتماعي- سياسي، هذه الشروط توحد العلاقات وتنفرها في آن واحد، والفكر الناتج من كل هذه العلاقات يحدد توجه وشكل الثقافة السائدة، والفن والفنان و إبداعه هو جزء من هذا الكل، يتأثر ويؤثر.

في ألأزمان البعيدة القدم كان ألإنسان الفنان الذي لا يملك الوسائل لفهم أسباب كل ما يجري حوله كان يعتمد الخط واللون للتعبير عن مخاوفه و إبعاد الخطر عنه أو عن عائلته، ثم تأتي التغيرات والمرتبطة بشكل النظام والذي يحكم طرق الحصول على القوت اليومي من أجل البقاء بدأت معه تتغير كذلك طرق التعبير وأشكاله. فأصبحت الحرب موضوعة للتصوير عند العراقيين القدماء والموت وأسراره عند الفراعنة ، وعند ألأغريق كان الجمال والكمال هو الهدف بعد أن ساد نوع من الترف اقتصادي واجتماعي والذي بالضرورة لحق به ترف فكري ، أما أهل روما بعد أن أصبحوا شكلوا قوة تهدد، توجهت ألأفكار مرة

أخرى إلى تمجيد البطولة ارتباطا بالرغبة في التوسع وإخضاع البشر، وعندما أصبحت ألأفكار المسيحية ذات حضور وسطوة بدأ ت ألأفكار الروحانية والقدرة الربانية وفكرة القيامة وما بعد الموت والنار والجنة هي الموضوعة السائدة في كل أو معظم ما كان يبدعه المثقف في تلك ألأزمان. وإذا استمر سردنا سنأتي إلى عصر النهضة حيث بدأت الكنيسة تفقد سطوتها ومع سيادة فكرة الرأسمال الذي أصبح هو السطوة الجديدة والوسيلة ألأقوى لامتلاك العروش و ألاستمتاع بالحياة الدنيا في هذه الفترة بدأت الثقافة إلى حد ما تتحرر من السطوة ويبدأ فيها الفنان أو المبدع يستعيد أو يؤطر الأشكال من الإبداع فيها نوع من الحرية ويستطيع أن يؤسس لبعض الخصوصية فمع تراخي قبضة الكنيسة والدين في الإمساك بمفاتيح الجنة والنار، أخذ الإنسان يستعيد البعض من إنسانيته وبدأ بالتأكيد عليها كحقيقة قائمة بذاتها.

أشارتي المختصرة أعلاه أردت فيها أن أؤكد إلى إن الثقافة عموما والفن كجزء منها هو ليس فقط نظام من العلاقات الشكلية بل هو أيضا انعكاس لأشكال واستمرارية لنظم وعلاقات وبالنتيجة لا يمكن الفصل بين كل هذه الأمور عندما نريد تفسير ظاهرة معينة أو التوصل إلى فهمها واستيعابها. والآن نأتي على الفن العراقي وسؤالك هو حالة الفن العراقي المعاصر أو ما يمكن أن نسميه هكذا، لأن الفنون عموما والفن التشكيلي بالذات يكاد أن يكون معدوما تماما وعلى مدى خمسة قرون تقريبا في معظم المناطق التي كانت تحت الاحتلال العثماني ومنها العراق.

ان تاريخ الفن العراقي المعاصر لا يملك امتداداته أو هو ليس استمرارية أو نتيجة لتطورات جاءت صعودا أو هبوطا في المجال التشكيلي في حدود العراق آو ما يحيط به من بلدان. اعتقد أننا في هذا المجال من فنانين ونقاد ما نزال نتدرب على العثور على الأسس والتي نستطيع عليها اقامة صرح ما ، رغم كل ما بذله الكثير من الفنانين العر اقيين وعلى مدى السنين الخمسين الأخيرة من جهود للتأسيس لكن كان للسياسة والمرتبطة بالعنف دائما في هذه المنطقة بالذات دور لا يمكن التغاضي عنه في الدفع إلى الأمام أو العودة إلى نقاط الصفر وعليه سادت ثم بادت أنماط من السلوك والعمل، المشكلة هنا لا يمكن أن نحددها فقط في

التوجهات التي اختارها الفنان العراقي أو النتائج التي استطاع أن يحققها أو يتوصل إليها ودور النقاد أو ألمختصين واللذين هم في الو اقع غير موجودين أصلا.

المشكلة هي اكبر من ذلك ، أنها مشكلة حضارية مرتبطة بتراكمات التخلف و ألانقطاع عن كل ما هو حضاري وعلى مدى قرون حيث لا يمكن التجاوزوالقفزعلى مثل هذه التراكمات وإذا فعلنا ذلك فسيكون المولود مشوها بالتأكيد، فعندما نناقش الفن التشكيلي في العراق أعتقد إننا نظلم أنفسنا إذا وضعنا أنفسنا على خط واحد مع ما جرى أو يجري في أوربا و الشئ الوحيد الذي يمكن أن ننصف به أنفسنا هو، إن كل ما قد جمعناه في فترة الخمسين سنة ألأخيرة كان نتيجة جهود فردية كانت ذات طموح لتحقيق شيْ أو محاولة للتحريك و تعتمد مقولة على قدرأهل العزم تأتي العز ائم.

. ولكن ألا تعترفين أن الفن ، رغم كل ما ذكرت، يبقى جهدا فرديا أهم اشتراطاته القطيعة مع الآخرين لكي يشكل إضافة ضرورية، والا ما قيمة الرسم الذي يمتثل لاشتراطات: شكلية أو فكرية مسبقة تجعل منه نسخة مقبولة من (الآخرين) الذين يمتلكون سلطة المعرفة كما كان يحدث في العراق منذ بدايات تأسيس الجماعات الفنية ثم خلال الفترة الماضية اللاحقة؟

- كل التاريخ البشري هو اجتهادات فردية لكنها ناتجة من تراكمات معرفية وخاضعة لشروط ذاتية و موضوعية، مكانية وزمنية وبالنتيجة لا يمكنها أن تعيش القطيعة حتى لو سعينا إلى ذلك .أردنا أم أبينا ، فأن أي نشاط إنساني يملك في داخله الدو افع في أن يكون أو يتشكل ، وهذه الدو افع دائما كامنة في الظرف القائم والمحيط.

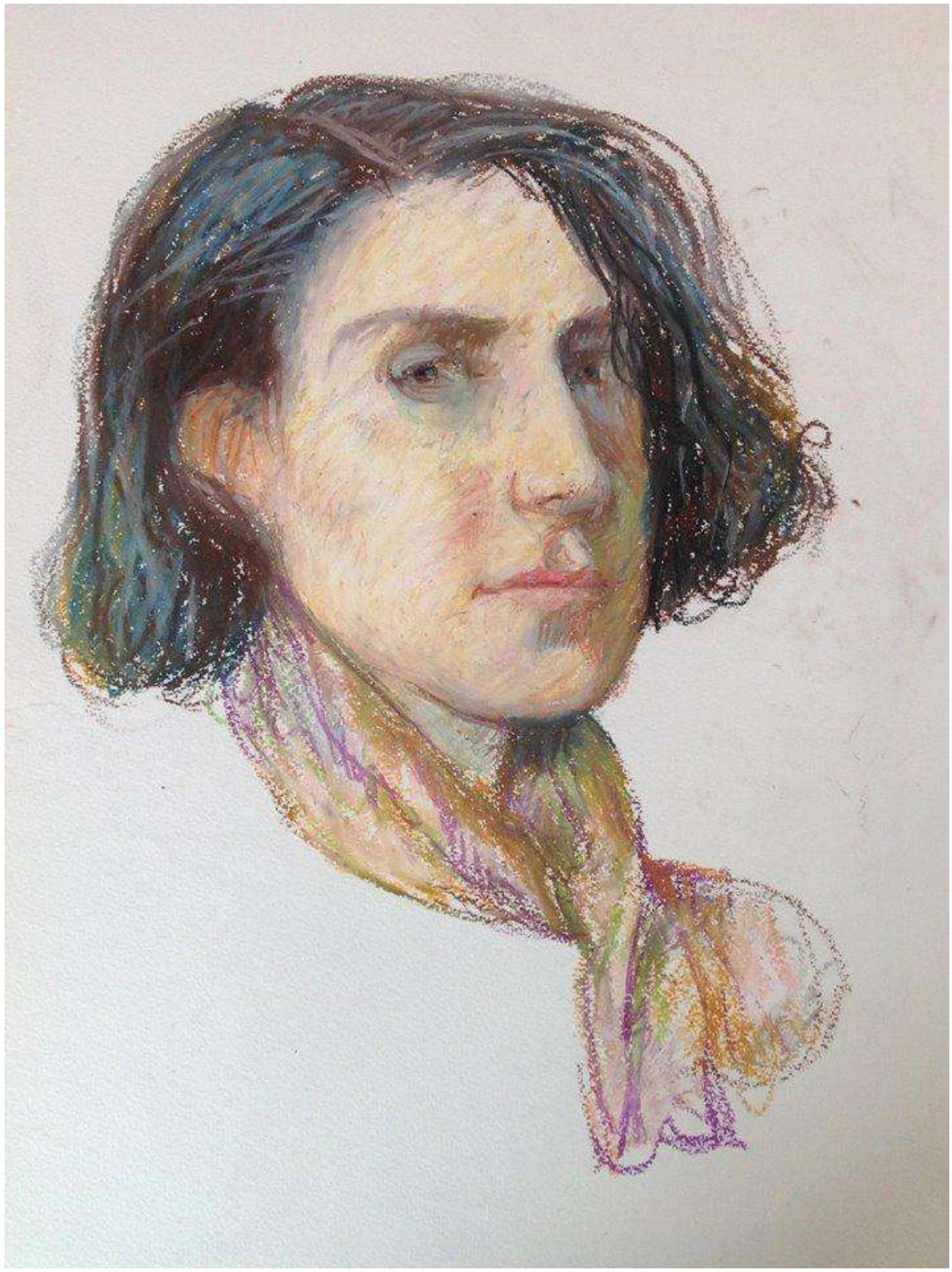
كما قلت في جو ابي على السؤال ألأول إن القطيعة عن الحياة لا تمنح سوى مخلوقات مشوهة وغير قادرة على العيش و ألاستمرار لأنها غير قادرة على التواصل ولا تملك شروط بقائها ، كما لا يمكنها أن تشكل إضافة. بل قد تعطي تصورحيوي عن معنى العميق للقطيعة.

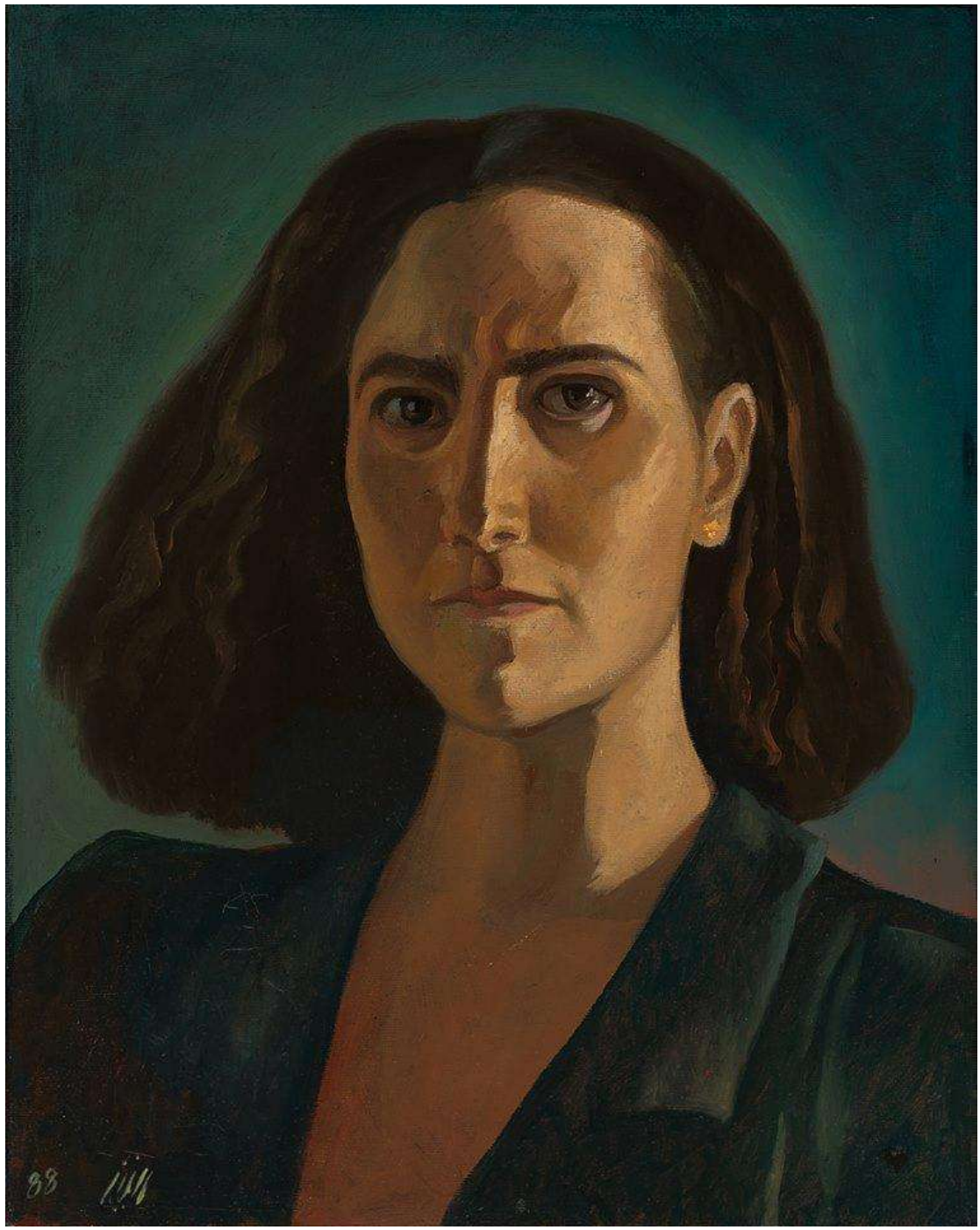
أنا أؤمن بأن أي جهد بشري مهما حاول أن يكون عبثيا أو لا مباليا، تكمن في أعمق دواخله رغبة دفينة ومخنوقة للتواصل ، لكني أؤمن كذلك إن التواصل لا يعني القبول بكل الشروط ولا يعني الخنوع والخضوع وهذا برأي ما يميز الفعل الجاد عن غيره من الأفعال البشرية التي كانت تتحرك لإرضاء و اقع موجود أو مفروض أو سلطة معينة.

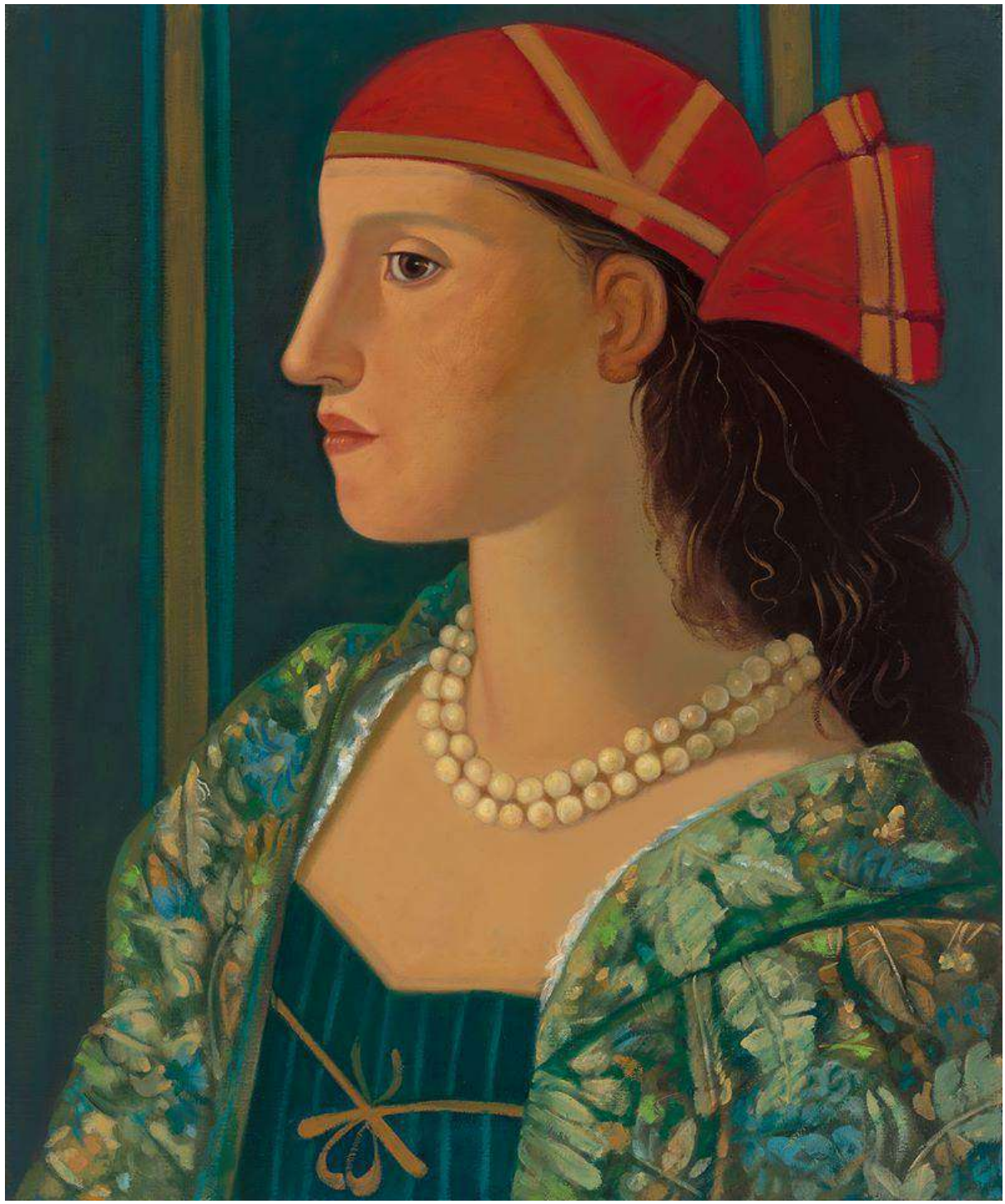
فهم الو اقع بالنسبة لي لا يعني استنساخه بل حسب تصوري إعادة بناؤه بروح أكثروعيا و إبداعيا.

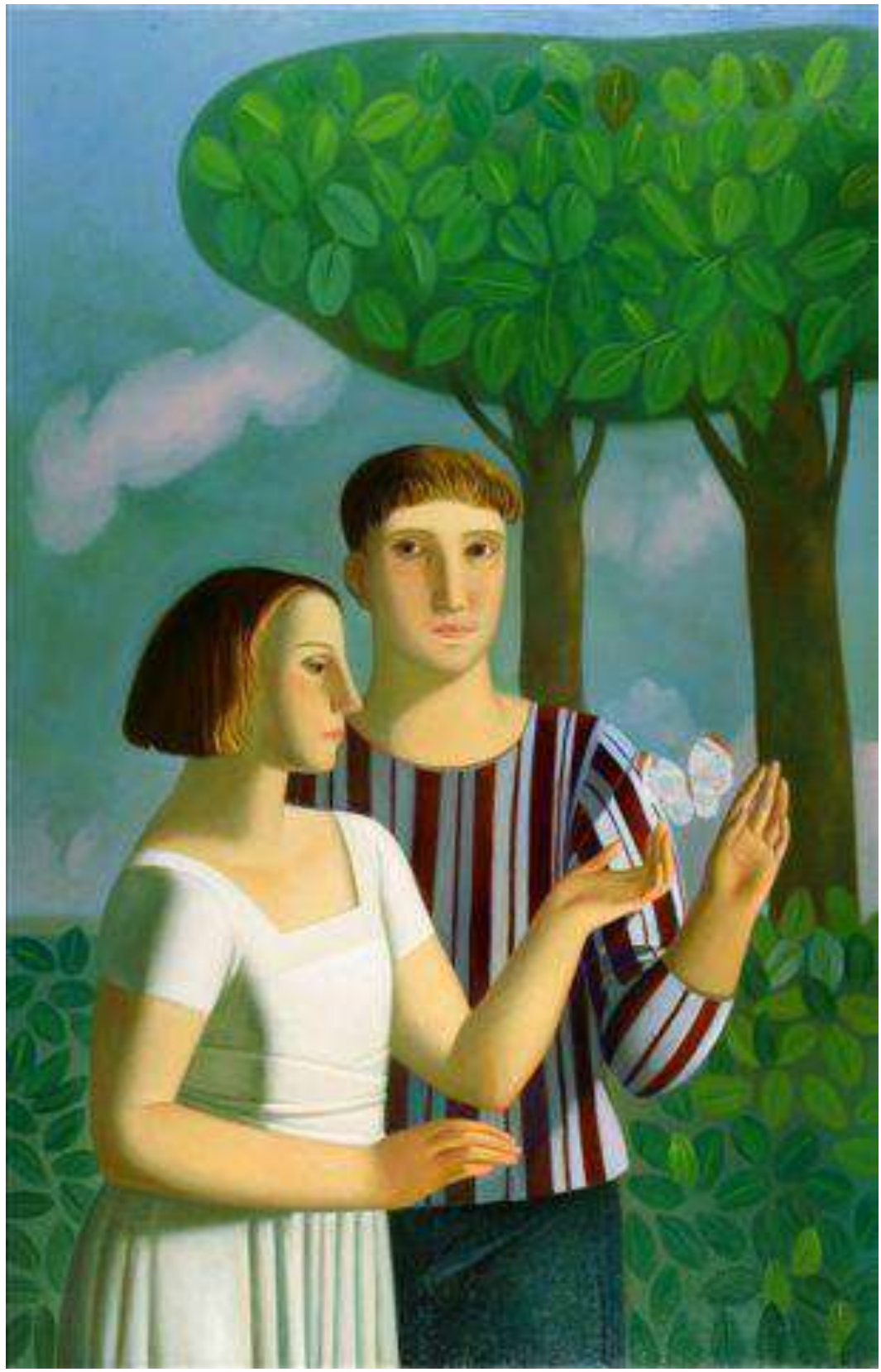
.لم يقل احد بانعزال الفن عن الحياة، فالقطيعة تعني الانقطاع الاسلوبي عن الاخرين، ومحاولة البداية في كل مرة مما اسميته مرة (درجة الصفر الاسلوبي) ، فدعوة جماعة بغداد مثلا قد انتجت تجارب متناسخة كان همها ليس مادية اللوحة ، اي الاخلاص لمعالجة مادة الرسم بفهم حداثي بل الاخلاص لموجهات خارجية (غير بصرية) والتضحية بمادية الفن او مادية التعبير (التي تعني ان اللوحة في النهاية ليست سوى تجربة بلاستيكية مادية). ما رأيك بذلك؟

- اعتقد إن طرح السؤال بهذه الطريقة غير المفهومة وعدم استخدام الكلام البسيط والواضح لا يفيدنا ولا يخدم الجهود المبذولة لتوصيل فكرة معينة وقد حاولت جهدي إن افهم بالضبط ما الذي تعنيه بهذه العبارات مثل مادية اللوحة أو الموجهات الخارجية والغير بصرية أو تجربة بلاستيكية مادية. برأي الشخصي نحن ليس بحاجة لكل هذا التعقيد حتى نستطيع أن نفهم ماهية الفن التشكيلي خصوصا. العملية ببساطة هي محاولة الفنان أن يجسد فكرة أو موضوعة معينة ومجردة في الوقت نفسه وتنفيذها ماديا بالشكل الذي هو يعتقد انه هو الشكل أو ألأسلوب الصحيح والمناسب للفكرة وتقديمها إلى شاهد هو ألآخر له حضور مجرد لكن بعد العرض ألأول تصبح اللوحة حقيقة ملموسة والمشاهد كذلك يصبح له حضور وتأثير على تفسير اللوحة وإعطائها الصورة التي يرتئيها أو القيمة المناسبة حسب التقدير الشخصي وهذا طبيعي له علاقة حميمة بمستوى وعي المتلقي وسعة خياله.









11

الرسام جبار عبد الرضا

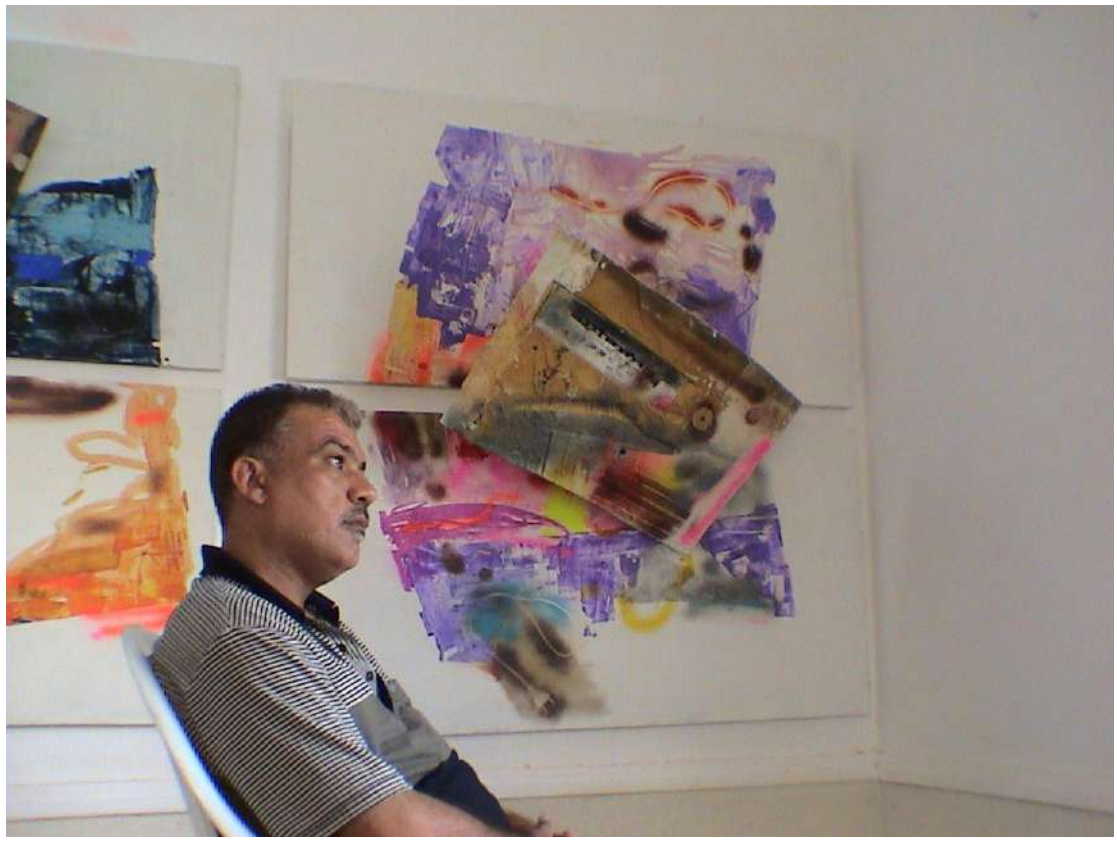
من الانقطاع الشكلي الى التواشج

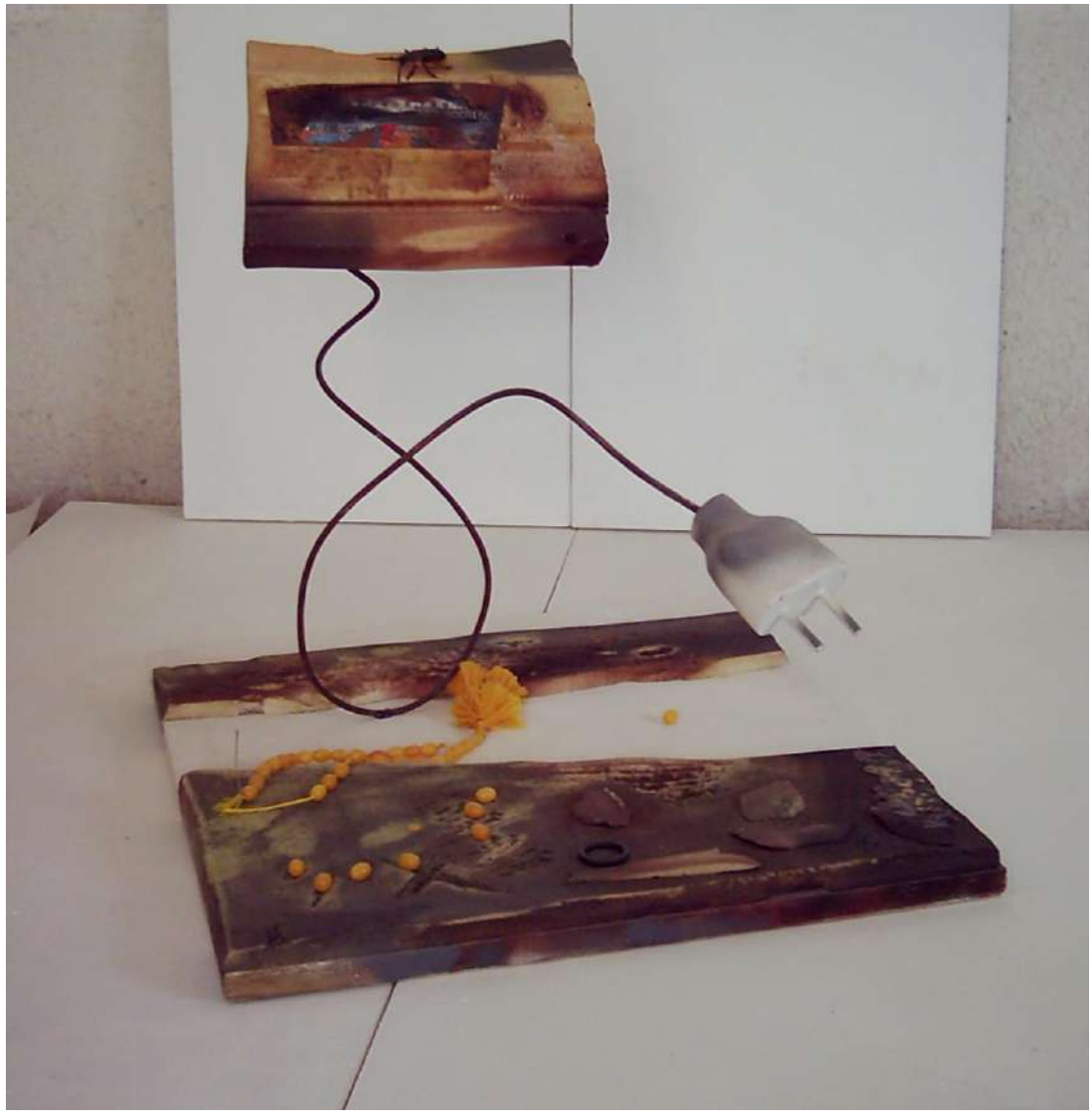
جبار عبد الرضا رسام متفوق من الناحية التقنية اللونية، و نشيط، ويتميز بشدة تحولاته بين الأساليب، بوعي مجرب، ينتمي لتيارات الحداثة بقوة، وتقترب أجواؤه من فن البوب، كانت آخر توجهاته في رسم غرف الاستقبال، التي يؤثثها بعناية ويطعمها بمساحات فارغة، بينما اتجه قبل ان ينقطع عن المعارض ببضع سنوات، الى التوجه نحو استخدام مواد بلاستيكية تعطي اللوحة بعدا ثالثا ناتئا، وتدعو المتلقي أن يتفاعل مع هذا البناء النصبي أكثر مما يشعر به لوحة مسطحة أو ببعد ثالث وهمي، وبذلك فهو يلغي المساحة الفاصلة بين الرسم والنحت، من خلال محاولة استثمار طاقته الضخمة على التلوين وعبر اعمال غنية باللون سواء في ذلك اللوحات التي أنجزها بالزيت، او بالاكريليك، او بالأحبار الملونة، والمواد المختلفة، فقد استمر يؤثث مكان لوحته بإكسسوارات المكان المعيش، كراس وأرائك، وستائر ملونة بثراء وتقنية عالية، فجبار عبد الرضا، لا يتمكن من كبح جماح رغبته بالتلوين مهما كانت المادة التي يستخدمها ليطوعها لمقتضيات قدرته التقنية.

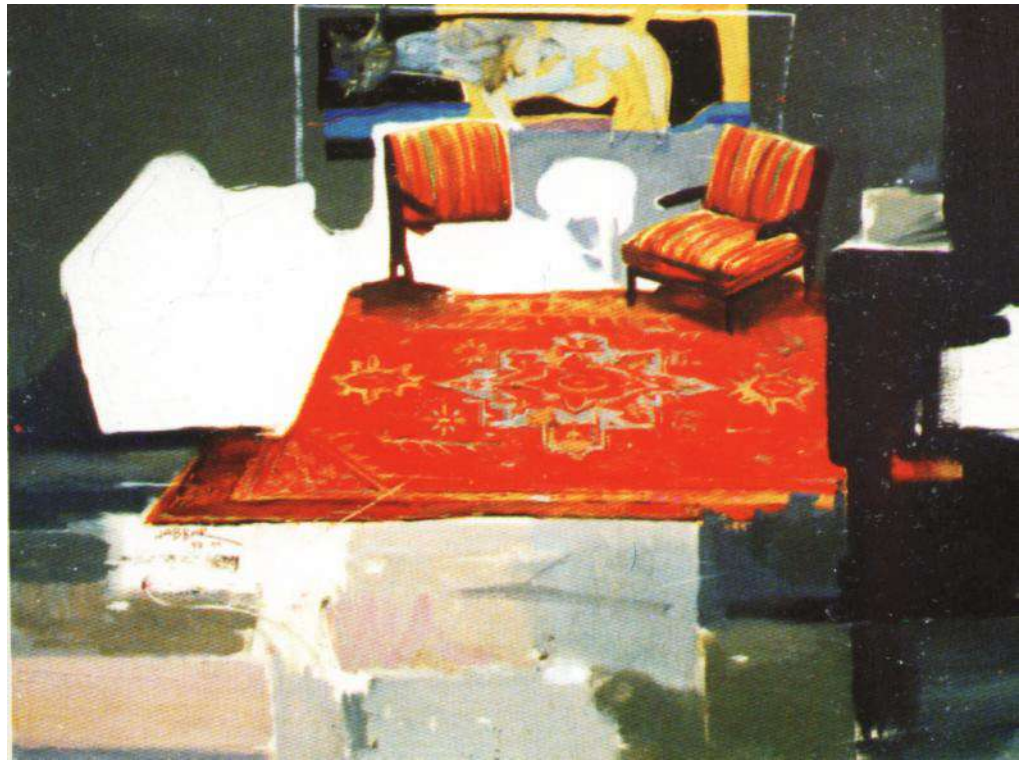
ويتفرد الرسام جبار عبد الرضا عن غيره من الرسامين بسرعة تحولاته الشكلية والرؤيوية، وبشكل يجعل من الصعب على النقد ان يلحق به ويتابع تحولاته المتلاحقة، خصوصا إذا أخذنا باعتبارنا طموحه في تقديم الجديد، و(الكسل) النقدي السائد والتقصير في متابعة التجارب الفنية من قبل النقاد. فبعد تجربته السابقة التي كرسها معرضه السابق، حيث قضى جبار عبد الرضا ردحا من الزمن، يؤسس تجربته السابقة وهو يؤثث فراغات مشهده التصويري من خلال رسم غرف الضيوف الفارغة من الوجود البشري والمملوءة بقطع الأثاث التي تتخللها بثور أماكن فارغة بيضاء دون صبغة، تماما مثلما كان يفعل النحات الدكتور مرتضى حداد حينما كان يرسم، إلا أن جبار عبد الرضا، يخلف تلك المرحلة وراءه، ويتجه الآن اتجاها قد يبدو مناقضا تماما لاتجاهاته الأولى، فهو يستعير مادة قد لا تنتمي الى مواد الرسم، بل هي في حقيقتها مادة نحتية ذات أبعاد ثلاثة تقلب جوهر اللوحة الذي تم الاتفاق عليه منذ قرون خلت.

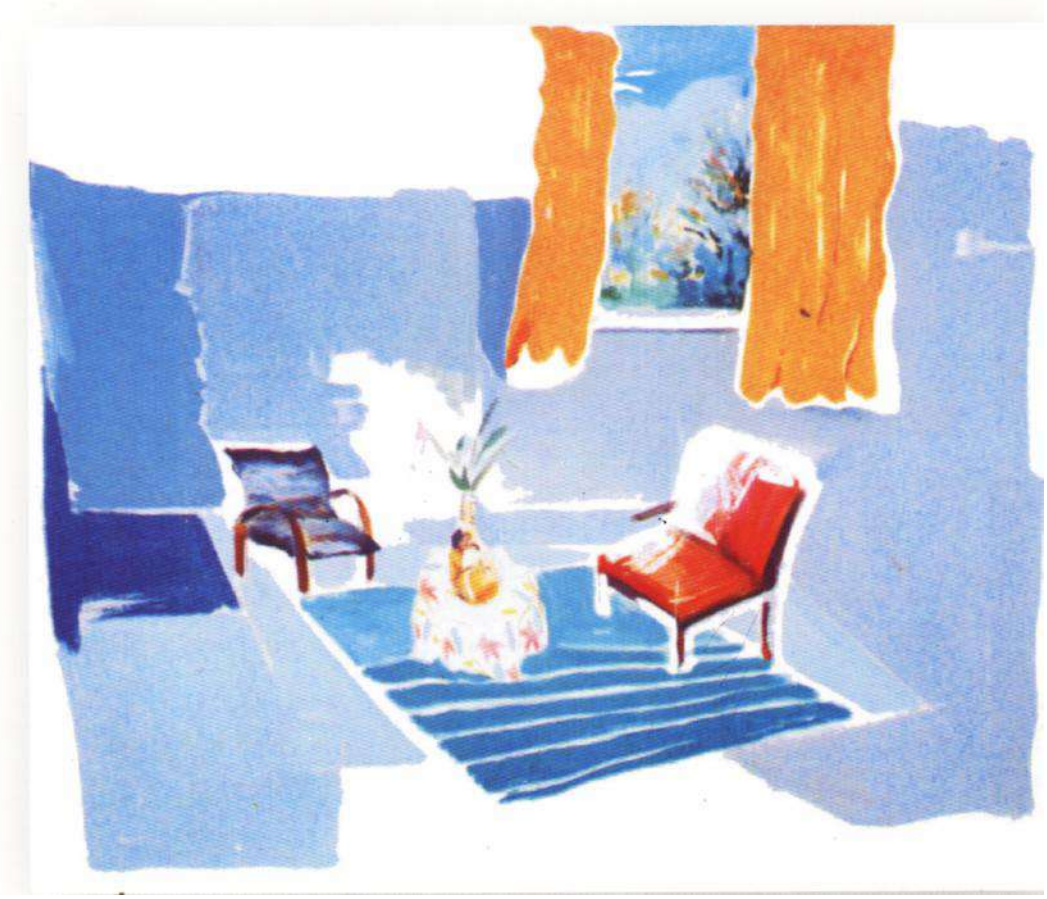
لقد وظف جبار عبد الرضا الانقطاع (الفراغ) المتمثل بالفراغ البشري الذي يفتقده المشهد (غرفة ضيوف فارغة المؤثثة) إلا من أثاث (يأكله الفراغ) فيما مضى؛ بينما يوظف في تجربته الناتئة ثيمة شكلية مناقضة (بل قد تكون متممة باعتبارها الجانب الآخر من العملة) لثيمة الفراغ (الانقطاع) إنها الاستمرارية التي تعني التواصل الخطي، والشكلي، وردم الانقطاعات أو اختفاءها بفعل التوظيف غير الواعي للخبرة الحياتية والثقافية، باعتبارها جوهر التكوين الخطي الذي يجد صداه في التعاقب بين النقاط (الخط باعتباره حركة نقطة) منذ (بداية) الخط وحتى (نهايته)، انه تعاقب تكويني من النقطة التي هي أزل الخط، وحتى الخط (عالم البعد الواحد) مرورا بالسطح (عالم البعدين) وانتهاء بالحجم (عالم الأبعاد الثلاثة)، وهي حركة متعاقبة لنقاط الخط من اجل تكوين السطح ليكون الخط أزلا للسطح باتجاه نهاية تحولاتها الشكلية المتعاقبة، لنقاط الخط من اجل تكوين السطح ليكون الخط أزلا للسطح باتجاه نهاية تحولاتها الشكلية المتعاقبة، إنها حركة متعاقبة لا تتوقف، بل هي تمتد الى حركة نقاط السطح بأجمعها باتجاه تكوين الحجم (ثلاثة أبعاد)، وبذلك تلعب محاور التكوين أثرها الحاسم في تحولات الأبعاد الخطية من النقطة، حيث انتفاء المحاور الى السطح حيث المحورين الأفقي والعمودي اللذين يحددان أماكن النقطة ومحاور حركتها بينما يدخلنا الحجم علاقات اشد تعقيدا حيث يدخل البعد الثالث ضمن محاور اللوحة (العمودي و الأفقي) بظاهرة قد تصح تسميتها (التواشج الإحداثي) وبهذا ينتهك جبار عبد الرضا (قداسة) محاور اللوحة التي تناقلتها أجيال من الرسامين باعتبارها سطحا ذا بعدين مطليا بطبقة من الألوان، مثلما انتهك الرسام محمد مهر الدين تلك القداسة في سبعينات القرن الماضي، حيث تتداخل تحولات النقطة (النقطة - الخط - السطح - الحجم) على سطح اللوحة بشكل يجعل منها نمطا اجناسيا عصيا على التجنيس، قد تصح فيه كلمات هربرت ريد بأننا ((قد اعتدنا ان نسمي كل الأعمال ذات الأبعاد الثلاثة في الفن التشكيلي (نحتا) . لكن الفترة الحديثة شهدت ابتكار أعمال ذات ثلاثة أبعاد في الفن التشكيلي، لا يمكن ان نعدها (منحوتة)، أو حتى مسبوكة، إنها مشيدة، كالعمارة، اوربما مصنعة كالماكنة)).

ان هتك محاور اللوحة بشكل يدخل البعد الثالث ضمن محاورها يفرض تعاملا حسيا آخر معها، فأن التعامل مع اللوحة _ السطح (البعدين) يجعل من هيمنة العين هيمنة مطلقة باعتبارها بوابة التلقي لهذا النمط من الرسم، بينما يفرض دخول البعد الثالث الى اللوحة هيمنة نمط آخر من آليات التلقي يهدف الى إيقاظ "إحساس اكبر بالقيم الملموسة للنحت"، باعتبار تلك الوسيلة الحسية ذات الأهمية المطلقة في تلقي النحت والمجسمات، فالحقيقة الداخلية والمزايا الملائمة لفن النحت : كالإحساس بالحجم والكتلة، والتفاعل مع الفجوات والنتوءات، والتمفصل الإيقاعي للمستويات والمحيطات ووحدة المفهوم، ينبغي ان تدعونا للمس، الأثر النحتي، فهل يعني ذلك إن جبار عبد الرضا يفرض على المتلقي آليات تلقيه للأثر الفني، وهل يدخل ذلك من باب الموجهات القرائية التي قد يبثها بعض الرسامين - الكتاب، مثل الراحل شاكر حسن آل سعيد والرسامة هناء مال الله في تنظيراتهما التي ترافق أعمالهما، فهل ستكون الأداة التعبيرية، ونقصد منها هنا المادة وتشكلاتها، هل يمكن أن تكون موجها للقراءة؟ وكيفما يكون شكل جوابنا على هذه الأسئلة فأن هذه القضية مختلفة تمام الاختلاف، فحين يقع النقد في مجال خارج بصري، تهيمن الاعتبارات الخارجية، بينما على النقيض من ذلك حين تحتل المادة صلب و جوهر الرؤية البصرية للرسام، فستكون الموجه القرائي الأول والأخير.









تأخر صدور الطبعة الثاني الالكترونية من كتابنا هذا طويلا، فقد امتدت فترة اعداده مدة طويلة ايقنا خلالها انها لن تنتهي فقررنا ان ننشره ونتركه مشروعا مفتوحا طوال حياتنا نغير فيه ونضيف اليه ونصدر طبعات الكترونية متلاحقة كلما توفرت لدينا مادة جديدة وفنانون جدد، وبالتأكيد فنحن لن نصل الى نقطة نقتنع باكتماله في أي وقت كان، لذا قررنا نشر الطبعة الثانية التي استغرق إعدادها وقتا طويلا لأسباب متعددة، شخصية وغير شخصية، فكلما جمعنا مادة اقتنعنا أنها تفتقر إلى تجارب تستحق تأخير هذه الطبعة حتى نستكمل اضافتها، فاستغرق تأجيل إصدارها سنوات كان فيها الفنان عبد الملك عاشور يحفزني على إصدارها والبدء بإعدادها كطبعة قادمة ثالثة والكترونية ايضا، فالحياة ليست مضمونة بأية درجة، ولا نعرف ما يحيق بنا في الدقيقة القادمة، وهكذا وصل الكتاب الى هذا القدر وهذا الشكل، فاكتفينا حاليا بما متوفر لدينا من مادة على أمل استكمال النواقص لاحقا، وترك الكتاب مشروعا للنمو بالتأكيد ما دمت حيا ومستمرا بالنشر لإصدار طبعة لاحقة الكترونية هي الأخرى.

نظرا الى تضخم الكتاب الى حجم يفوق حتى إمكانية إصداره بطبعة الكترونية اقترح المصمم الصديق صالح جادري تقسيمه الى أجزاء، وهو مقترح اتبعناه وها هو الجزء الأول يرى النور على ان تتبعه الاجزاء الأخرى.

ننوه الى بعض الحقائق المهمة التي تخص الكتاب: أولها، ان سبب افتقاد بعض الفنانين التشكيليين المهمين من الكتاب، اما انني لم اكتب عنهم ما يستحق النشر، سواء بسبب الافتقار الى المادة الأولية للكتابة وهي الاطلاع الحي او عبر صور فوتوغرافية في ابسط الحالات، على منجزهم الفني، وربما كان السبب ان الكثيرين من المعنيين لم يتعاونوا معنا، والامر لا يعني بالتأكيد انهم خارج الفن في البصرة مطلقا، كما ان تسلسل الفنانين الذي ورد في الكتاب كان حسب اسبقية الكتابة فقط.

تصميم الغلاف: صالح جادري