

اليوم مبادرة الحكومة العراقية إلى هذا الأمر مفاجئة، لكن ذلك كان منسجماً في النصف الأول من القرن العشرين مع توجه عام في المنطقة. فالواقع أن تعلم وممارسة الفنون الجميلة في مفهومها الغربي كانا يشكّلان جزءاً من «برنامج التحديث» الذي أراد المسؤولون فرضه على بلادهم.<sup>(٢)</sup> وقد أعرب مصطفى كمال أتاتورك، رائد هذه الحركة في الشرق الأدنى، عن ذلك بشكل لا يشوبه أي غموض: «إن أمة تتجاهل الرسم، أمة تتجاهل النُصب، أمة تتجاهل قوانين العلوم الوضعية، لا تستحق أن تجد لها مكاناً على طريق التقدم.»<sup>(٣)</sup>

#### انطلاق حركة فنية محلية

فور عودة أصحاب المنح - وقد أطلق عليهم لقب نو مغزى، هو «الرواد»<sup>(٤)</sup> - أنشئت معاهد تعليم: ففي العام ١٩٣٩، تم افتتاح قسم لفن الرسم في معهد الموسيقى؛ وفي العام ١٩٤١، أصبح هذا القسم فرعاً مستقلاً هو «معهد الفنون الجميلة» في أوروبا، درس أصحاب المنح في كليات الفنون الجميلة، حيث كان التعليم ما يزال يجهل إلى حد بعيد التطورات التي ميّزت الإنتاج الفني الغربي منذ بداية القرن العشرين. وقد أسهم وصول بعض الرسّامين البولنديين، برفقة جنود الحلفاء، بدءاً من العام ١٩٤١، أمثال جوزيف جابسكي (١٨٩٦ - ١٩٩٣) وفيليكس تويولسكي (١٩٠٧ - ١٩٨٩) وجوزيف ياروما (١٩٠٠ - ١٩٧٤) - وكانوا يمارسون فناً متأثراً بتجارب الطليعيين الأوروبيين<sup>(٥)</sup> - في إظهار تطور الفن الحديث في العراق.

إن كيفية إدارة حدائث فنية ذات جذور مستوردة مسألة لا تقتصر على العراق، ولا على العالم العربي أجمع، بل تُطرح في كلّ البلدان التي لم تكن المنشئة الأولى لهذه الحدائث. وفي ما يخص العالم العربي بالتحديد، طرحت هذه المسألة في كلّ مكان، وغالباً ما كانت الأجوبة متشابهة. وفي العراق بشكل خاص، شهد مفهوم الحدائث، الحدائث المتجذرة في الثقافة المحلية، مناقشةً وتنظيراً يفوقان ما شهده في البلدان العربية الأخرى.

#### ظهور الفنون التشكيلية «على الطريقة الغربية» في بلاد ما بين النهرين

كان أول من تعلم رسم «لوحات مسند» في العراق هم الضباط، الذي تلقوا تشكيلهم الفني الأول في اسطنبول، في الأكاديمية العسكرية: محمد سليم، وعبد القادر الرسّام (١٨٨٢ - ١٩٥٢)، ومحمد صالح زكي (١٨٨٨ - ١٩٧٤)، وعاصم حافظ (١٨٨٩ - ١٩٧٦). غير أن فنهم كان فن هواة: إذ كان مدرسياً جداً ومتأثراً بقوة بأحد أساليب الرسم العثماني من تلك الحقبة: قليل من الشخصيات، وثبات في المنظر، وغياب للمشاهد الفولكلورية.<sup>(١)</sup> (الصورة ص ٣٩).

في الثلاثينيات، أرسلت مجموعة صغيرة من الشباب إلى عواصم أوروبية مختلفة لمتابعة دروس في الفن: أكرم شكري (١٩١٠ - )، وفائق حسن (١٩١٤ - ١٩٢٢)، وعطا صبري (١٩١٣ - )، وحافظ الدروبي (١٩١٤ - ١٩٩١)، وجواد سليم (١٩١٩ - ١٩٦١). وقد تبدو

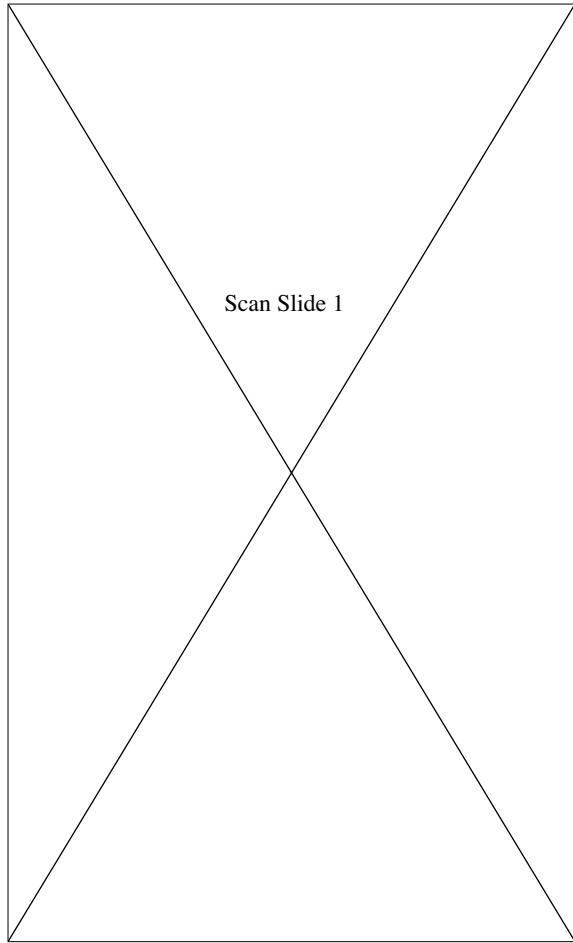
١ - Istanbul Museum, The Collection of Istanbul Museum of Painting & Sculpture (Istanbul, 1996); Ankara Resim ve Heykel Müzesi/Museum of Fine Arts, n.d., Ankara.

٢ - S. Naef, "Peindre pour être moderne? Remarques sur l'adoption de l'art occidental dans l'Orient arabe," in: B. Heyberger and S. Naef (eds), La multiplication des images en pays d'Islam: de l'estampe à la télévision (17<sup>e</sup> - 21<sup>e</sup> siècle), (Würzburg, 2003), p. 189 - 207.

٣ - K. Kreiser, "Public Monuments in Turkey and Egypt, 1840 - 1916," Muqarnas, 14, 1997, p. 113 - 114.

٤ - لا يقتصر هذا المصطلح على العراق بل هو مشترك بين دول العالم العربي كلّها، للإشارة إلى أوائل الفنانين الذين مارسوا فناً على الطريقة الغربية.

٥ - جوزيف جابسكي، الذي عاش في فرنسا منذ العام ١٩٤٥، هو الأشهر بلا شك.



حافظ الدروبي. ملصق لمعرض جماعة الانطباعيين، بغداد، آذار ١٩٥٣

التنظير الفنّي، وذلك عبر نشر بيانٍ خلال معرضها الأوّل في العام ١٩٥١. أما البيان الثاني، الذي صاغه جبرا إبراهيم جبرا (١٩٢٠ - ١٩٩٤)، فقد نُشر في العام ١٩٥٥.<sup>(٤)</sup> كان البيان عبارةً عن تأمّلٍ في ما يُنبغي أن يكون عليه الفنّ في بلد كالعراق. إضافةً إلى ذلك، أثار مسألة الرأي العام المحلي، الذي غالباً ما يقع في الحيرة أمام هذا الشكل الجديد من التعبير. فقد ورد في البيان أنّ «الجمهور لدينا يجهل أهمية فنّ التصوير كمقياس ليقظة البلاد...»<sup>(٥)</sup> لذا، بغية تحسيس الجمهور بهذه المسألة، وجبّ على الفنان المعاصر بحسب هذا البيان الاستلهام من خبرة أسلافه الفنانين (ومن بينهم المُنمّم «يحيى الواسطي»، من بلاد ما بين النهرين في القرن الثالث

وهكذا كتَبَ جواد سليم، أحد رواد الحركة الفنية العراقية في الخمسينيات، عن هؤلاء الرسّامين في يومياته في ١٦/١١/١٩٤٤، قائلاً: «لم يكن هؤلاء طلابَ البوزار في باريس، أو السليد سكول في لندن، بل كانوا ذوي أفكار جديدة ومن الذين يُمَرِّجون في إنتاجهم الفنّي عسارة تأملاتهم ودراساتهم بدنياً إحساسهم وخيالهم.»<sup>(١)</sup>

ووفقاً لسليم كذلك، كان الرسّامون البولنديون هم الذين جعلوه يُدرك ضرورة أن يرتدي الفنّ الحديث الطابع المحليّ.<sup>(٢)</sup> وهذا ليس أمراً تافهاً، لأنّ الفنّ العراقيّ سيتطوّر في إطار هذه الشروط اللازم... من دون أن نُفَرِّط في تقدير الدور الذي لعبه الرسّامون البولنديون.

### جماعات الفنانين الأولى

ساهمت ثلاثُ جماعاتٍ مختلفةٍ جداً من الفنانين في أن تكون قاعدةً انطلاق الفنّ العراقيّ في الخمسينيات<sup>(٣)</sup> وفي الاتجاهات التي سيستلّكها بعدئذٍ. وهي تضمّ «جماعة بغداد للفنّ الحديث» و«جماعة الرواد» و«جماعة الانطباعيين». وقد تشكلت كلُّ من الجماعات الثلاث حول شخصية فنية قوية تلقّت دروسها في أوروبا: فكانت «جماعة بغداد» بقيادة جواد سليم الذي سبق أن حَضَرَ في باريس صفوفَ مارسيل غومون (١٨٨٠ - ١٩٦٢) وفي روما صفوفَ أنجيلو زانيلّي (١٨٧٩ - ١٩٤٢)؛ وقاد فائق حسن «جماعة الرواد» بعد عودته من باريس، حيث تتلمذ على يد لوي روجيه (١٨٧٤ - ١٩٥٣)؛ وأخيراً كانت جماعة الانطباعيين تتحلّق للرسم حول حافظ الدروبي، وهو من تلامذة الفنّان الإيطاليّ كارلو سيفيرو (١٨٨٢ - ١٩٥٤).

لم يكن ما ربطَ الطلابَ بأساتذتهم هو الرغبة في ممارسة أسلوبٍ محدّد أو نوع معين من الرسم، بقدر ما كان الرغبة - بكلّ بساطةٍ - في تعلّم تقنيات فنّ الرسم. ومن هنا فإنّ جماعة الانطباعيين لم تَمَتَّ إلى الفنّ الانطباعيّ إلا بالاسم: فقد كانوا يعمدون على وجه الخصوص إلى الرسم مستلهمين الطبيعة، ويجسّدون هذه الطبيعة العراقية ذات الألوان والأضواء الشديدة الاختلاف عن المناظر التي أحبّها الفنانون الانطباعيون الأوروبيون. وكان تعدّد الأساليب يَطْبَعُ كذلك الجماعتين الأخرين (أنظر الصورة أعلاه، وصورة سليم ص ٣٩).

لكنّ «جماعة بغداد للفنّ الحديث» لعبت دوراً رائداً على صعيد

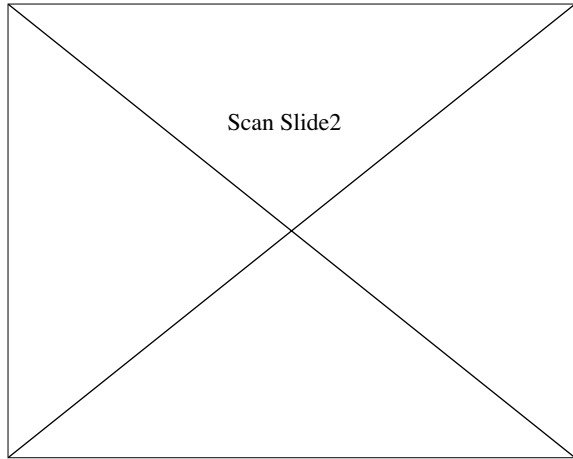
١ - جبرا إبراهيم جبرا، جواد سليم ونُصْبُ الحرية، دراسة في آثاره وآرائه (بغداد، ١٩٧٤)، ص ٣٧.

٢ - المصدر السابق، ص ٢٤.

٣ - Jabra I. Jabra, "Art in Iraq Today," *Iraq Petroleum*, 7/4, 1957, p. 14: "Iraqi art is enjoying a boom."

٤ - للاطلاع على البيان الأول، راجع شاكر حسن آل سعيد، *البيانات الفنية في العراق* (بغداد، ١٩٧٣)، ص ٢٥ - ٢٧؛ البيان الثاني، ص ٢٩. وكان جبرا ناشطاً أيضاً كناقد فنّي؛ راجع جبرا، *الفنّ والفنان، كتابات في النقد التشكيلي* (عمّان، ٢٠٠٠) الذي ضمّ عدداً من مقالاته عن الفنّ.

٥ - آل سعيد، المصدر السابق، ص ٢٥.



ضياء العزاوي. جمالية الشهيد

### متمردو الستينيات

حَمَلَت الستينيات معها نصيبها من الأمور الجديدة: فالى جانب «المعهد»، أُنشئت «أكاديمية الفنون الجميلة» في العام ١٩٦٢. وقد رفض فنّانو «جيل الستينيات» الشباب فنّ «الآباء المؤسسين» الذين بدا لهم قديماً وجامداً على مبادئه. وكان ذلك يُطبق بالتحديد على «جماعة المجددين» التي قَدِّمَتْ أربعة معارض بين العامين ١٩٦٥ و١٩٦٨. (٤) كانت أعمال هؤلاء الفنانين، بميلها إلى التجريد، تريد التعبير عن حالات نفسية، عن اللاوعي. أما تقنياً فقد تخلى أعضاؤها عن الرسم بالألوان الزيتية التي كانت مستعملة بكثرة آنذاك، ولجأوا إلى وسائل أكثر معاصرة - أو بعبارة أحد أفراد الجماعة، سالم الدباغ: «كنا نريد... الخروج على التقليدية، التقليدية التي كانت موجودة بالفعل، والتي كانت تقدّم من خلال عناصر الشكل form والشمس والخيمة.» (٥)

كانت سنة ١٩٦٧ نقطة تحولٍ صادمةً في الثقافة العربية، وما كان يُمكن إلا أن تؤثر في الفنون التشكيلية. في العراق أُطلقت جماعة من الفنانين، في بيانٍ نُشر في تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٦٩، مفهوم الفنّ الملتزم في معركة العالم العربيّ ضدّ التهديد الإسرائيليّ: إنَّها جماعة «نحو الرؤية الجديدة»، التي انتسب إليها ضياء العزاوي (١٩٣٩ - )، ورافع الناصري (١٩٤٠ - ) وإسماعيل فتّاح (١٩٣٤ - ) وصالح الجماعي (١٩٣٩ - ) .

أرادت هذه الجماعة العثور على سبيل يُخرج المبدعين العرب من حال الخمول والقلق اللذين سيطرا عليهم جرّاء الهزيمة العسكرية.

عشر)، والبحث في الوقت نفسه عن حلول فعلية. لم تكن المسألة مسألة عودة إلى الوراء: «من ناحيةٍ ما يصبح الأسلوبُ الفنّيُّ الحديث هو صميمَ الفكرة التي سنحقّقها.» (١) لقد كان الهدف هو خلق شخصية «فدّة» للحضارة العربية، إذ إنَّ الحداثة لا يُتوصّل إليها بتبني أساليب وتقنيات مميّزة، وإنما بالتجديد عبْر ما يُقتضيه الإبداعُ الخاصُّ بكلِّ فنّان. وقد أُعطي بيكاسو ولجوؤه إلى الفنون البدائية (فنّ الزوج، الفنّ الأندلسي، إلخ...) مثلاً على ذلك: فيغيّر العودة إلى الماضي ما كان بمقدور هذا الفنّان الإسباني أن يكون أحد مؤسّسي الفنّ الحديث على الإطلاق. (٢) إذن، كانت هناك حقاً طريقةٌ تُحتذى، مفادها أنّه إذا كان على الفنّان أن يكون عارفاً بالأساليب المعاصرة فإنّ عليه بالدرجة نفسها أن يُعرف بماذا يريد أن يغدّي عمله؛ أي يُبغى أن تترافق المعرفة الضرورية بالأساليب الغربية مع معرفة «الشخصية المحلية.» (٣) ويفضل إعادة اكتشاف الشخصية هذه، سيتوصل الفنّ العراقيُّ إلى تحديد مكان له في إطار الفنّ العالميّ.

يُمكننا أن نذهب إلى حدّ التأكيد أنّ مفهوم «الطابع المحليّ» كما تُشكّل في بيانات «جماعة بغداد»، استطاع في نهاية المطاف إحداث تأثيرٍ في مجمل الإنتاج الفنّي. ولئن كانت الطرق المستعملة لإضفاء هذا الطابع الخاص على الحداثة الفنية مختلفة ومتنوعة، فإنّه يُمكننا مع ذلك تحديد بعض «اللوازم». ولا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الأعمال الفنية في الأربعينيات والخمسينيات كانت تشبهيةً فقط، الأمر الذي أثر إلى حدّ ما في الاستعارات من التقاليد المحلية التي عُرفت لاحقاً بـ «التراث».

في لوحات جواد سليم لجوءاً إلى الألوان الصرفة والأساسية، وإلى الألوان الخاصة بالحرف المحلية، وإلى القلم الأسود لإظهار الأشكال - وهذه إحدى خصائص النممة. وفضّل سليم كذلك استعمال شكل الهلال، وهو شكل رمزيّ بامتياز. ولجأ شاكر حسن آل سعيد (١٩٢٦ - ) إلى طرقٍ مُشابهة، ولاسيّما عبر رسم نساء يرتدين الأثواب التقليدية (أنظر اللوحة ص ٣٨). أما إسماعيل الشبخلي (١٩٢٤ - )، وهو من «جماعة الرواد»، فقد تمكّن من تحديد طريقةٍ خاصّة عبّر أسلوبه النساء المرتديات العباءة. وهناك مرجعيةٌ أخرى في عدد كبير من الأعمال، هي مرجعية تراث حضارات بلاد ما بين النهرين القديمة التي دمجتّها التيارات العلمانية في تلك الحقبة بالخطاب القوميّ.

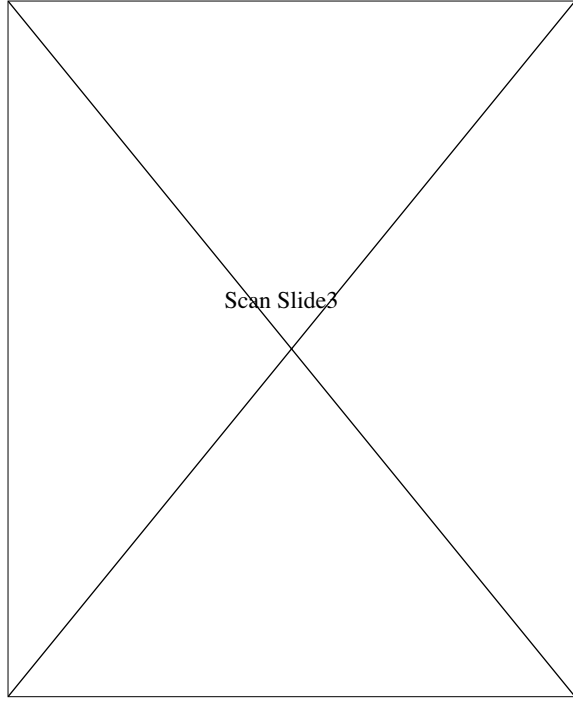
١ - آل سعيد، مصدر مذكور، ص ٢٥.

٢ - المصدر السابق، ص ٢٥ و ٢٧.

٣ - المصدر السابق، ص ٢٧.

٤ - جماعة المجددين هي جماعة غير رسمية نسبياً، وكانت تضمّ إبّان المعرض الأول كلاً من: سالم الدباغ، وصالح الجماعي، وصبحي الجرججي، وعلي طالب، وفائق حسن (وجميعهم رسّامون)، وطالب مكي، ونداء كاظم (وهما نحّاتان)، وهاجر جميل (وهو مصوّر فوتوغرافي).

٥ - شاكر حسن آل سعيد، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، المجلد الثاني (بغداد، ١٩٨٢ - ١٩٨٨)، ص ٥٦.



جميل حمّودي. تأميم النفط يحرق الشعوب، ١٩٧٤

الحديث،» مع فنانيين آخرين، على غرار رافع الناصري وضيء العزّاوي، على نشر بيان «البُعد الواحد» عام ١٩٧١. وكان القصد من ذلك رجوعاً إلى بُعد «للخط»، وهي كلمة متعددة المعاني. ولقد رأى موقّعو البيان أنّ على استعمال الحرف العربيّ أن يساعد في تخطّي مفهوم للعمل التجريديّ بقي حتى ذلك الوقت تقنياً ومؤسّلاً فحسب. وسمح الربط بين استعمال الحرف وفنّ الكتابة، الذي هو الشكل الفنيّ الأكثر رقيّاً في الحضارة العربية، باستئناف الصلة مع قيم هذه الحضارة، مع التراث (أنظر الصورة أعلاه). وأدى النجاح الذي حقّقه هذه الطريقة الجديدة في فهم التجريد، وعُرفت باسم «الحروفية»،<sup>(٢)</sup> إلى أن تتخطّى بأشواط حدود العراق ومعارض «جماعة البُعد الواحد» الثلاثة في بغداد،<sup>(٤)</sup> لتُصبح هي الحركة الفنية الوحيدة التي انتشرت عبر العالم العربيّ.<sup>(٥)</sup>

لكنّ المقدمات الفكرية في السبعينيات غدت مختلفة: فإذا كانت المسألة بالنسبة إلى جواد سليم تكمن في إعطاء الفنّ العراقيّ بعداً عالمياً، فإنّ الحروفيين أرادوا العثور من جديد على هوية ثقافية محاها في رأيهم تبني الفنّ الغربيّ دونما تكييف مع الواقع العربيّ

وقد رأّت أنّ على الفنان أن يصبح، بما لديه من إمكانيات، فاعلاً في الصراع الذي تواجهه الأمة العربية. والواقع أنّ «الرؤية الجديدة» كانت، بشكل خاص، رؤيةً للدور الذي يتوجّب على الفنّان أن يلعبه في المجتمع. فبحسب هذه الجماعة، على الفنان أن يكون في العالم، لا أن يقف على الحياد، وأن يظلّ في ثورة دائمة على هذا العالم ليتمكّن من نقده ومن نقد كل أشكال الظلم والقمع، إلى حدّ النضحية بحياته دفاعاً عن أفكاره، تيمناً بالشهيد الصوفيّ الحلاج الذي حُكِمَ عليه بالموت في القرن العاشر الميلاديّ. إنّ الفنّ ليس عبارة عن نشاط فرديّ، بل اجتماعيّ؛ ومن هنا أهمية الالتزام. كما حدّدت «الرؤية الجديدة» العلاقة بالتراث الفنيّ كالتالي: «لن نُقتلَع من جذورنا بل سنمدها في الأرض عميقة الغور، عميقة الصدق، مليئةً بالحياة النشطة. ليس التراث فناً ديكتاتورياً يشدنا إليه ويسجننا داخله ما لم نمتلك الموقف الحرّ إزاءه. إنّه العجينة السهلة التي تعمل بيد الفنان الخلاق.»<sup>(١)</sup> إذن يجب، بحسب «الرؤية»، رفض كل ما هو متحجّر، كل طريقة مقننة للرجوع إلى الماضي.

لم يكن «البيان» عام ١٩٦٩ مجرد ردة فعل على حرب ١٩٦٧، بل كان يعكس أيضاً الروح المتمردة التي ميّزت تلك الحقبة في العالم برمته. من المهمّ الإشارة إلى هذا الأمر، لأنّ العالم العربيّ غالباً ما يُعتبر «خارج الزمن والتاريخ»، في حين أنّ تطوّر الحركات الفنية يُشير إلى أنّ الفنانين لا يتجاوبون فقط مع الظروف المحلية بل يأخذون بعين الاعتبار أيضاً الحركات الفكرية والسياسية على المدى الأوسع.

والحال أنّ رسوم العزّاوي في الفترة بين ١٩٧٨ و١٩٧٩، والمهداة إلى الفلسطينيين الذين ماتوا في العام ١٩٧٦ في مخيم تل الزعتر،<sup>(٦)</sup> أو الرسوم التي أنجزها في إطار موضوع «جمالية الاستشهاد»، تُعكس بشكل واضح مفهوم هذه الجماعة «الفنّ الملتمزم.» (راجع الصورة ص ٧٠)

### نقطة التحول الهوياتية

طرح ظهور التجريد في بداية الستينيات مشكلتين ملموستين: أولاً مشكلّة لغة الفنّ التجريديّ، التي كان الجمهور لا يفهمها؛ وثانياً مشكلّة معنى هذا الفنّ في بلاد لا تملك تراثاً تشبيهيّاً متجدّراً ليتكوّن الفنّ التجريديّ رداً عليه.

سعيّاً إلى إيجاد حلّ لهذه المعضلة، من بين أمور أخرى، عمّل شاكر حسن آل سعيد، وهو عضو سابق في «جماعة بغداد للفنّ

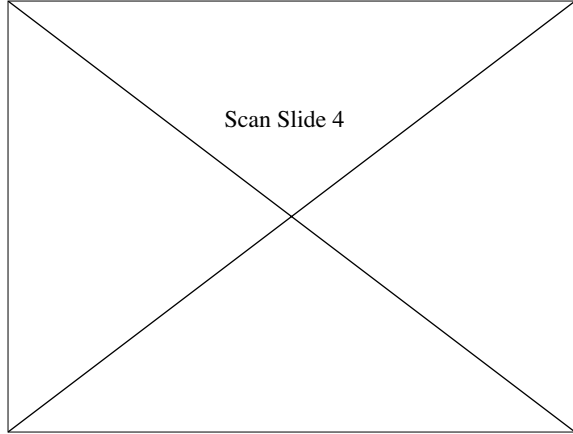
١ - آل سعيد، البيانات الفنية، مصدر مذكور، ص ٣٣.

٢ - ضياء العزّاوي، النشيد الجسديّ، قصائد مرسومة لتلّ الزعتر (بيروت، ١٩٨٠).

٣ - أُطلق على هذه المجموعة هذا الاسم تيمناً بجماعة صوفية، بالاسم نفسه، كانت تستخدم الحروف في ممارساتها في القرون الوسطى. والواقع أنّه منذ بداية الستينيات، اكتشف شاكر حسن كُتّب الصوفيين وتأثر بها.

٤ - في الأعوام ١٩٧١ و١٩٧٣ و١٩٧٥.

٥ - Silvia Naef, L'art de l'écriture arabe. Passé et présent (Geneva, 1992), p. 33.



محمود أحمد. الشهر، ١٩٧٠

صالات عرض، وكانت تُصدر نشراتٍ أدبيةً وفنيةً<sup>(٤)</sup>. كما جرى ترويجُ الفنِّ العراقيِّ كذلك عبر نشر كُتُبٍ وكتيباتٍ مثل كتاب الفنِّ العراقيِّ المعاصر، الذي طُبِعَ في العام ١٩٧٧ في لوزان بلغاتٍ عدة<sup>(٥)</sup>. وفي العام ١٩٧٩ أُسِّسَتْ أرشيفاتُ الفنِّ التشكيليِّ في بغداد، وكانت مهمَّتها الحفاظ على كل الوثائق الخاصة بالفنِّ والفنانين في البلاد (رسائل، سجلاتٍ رسميةٍ وخاصة، إلخ). لكنَّ من جهةٍ ثانية، عندما ازدادت قسوةُ النظام وشُنَّت الحربُ على إيران في الثمانينيات، فُرض على الفنانين تعظيمُ النظامِ بنُصْبِ ضخمةٍ ولوحاتٍ عن صدام حسين<sup>(٦)</sup>.

صَعَبَتْ حربُ الخليج في العام ١٩٩١، ونظامُ العقوبات الدولية المفروضة على العراق، الممارسةُ الفنيةُ كثيرًا، لكنَّها لم تَطْمَسها. ووفقًا لمحمد حسين عبد الله (١٩٦٥ - ) فإنَّ صعوبة العثور على المواد الأولية اللازمة للعمل كانت مشكلةً مشتركةً بين كلِّ الفنانين البلاد<sup>(٧)</sup>. إضافةً إلى ذلك، اضطرَّ الكثيرُ من الفنانين إلى بيع أعمالهم بأقلَّ من سعرها الطبيعيِّ ليتمكَّنوا من العيش<sup>(٨)</sup>. وهذا أحدُ الأسباب، لا كُلهَا، التي أدَّت إلى بقاء سوق الفنِّ على قيد الحياة خلال سنوات الحصار. بل تمَّ افتتاحُ صالاتٍ عرضٍ جديدةٍ أيضًا.

حال عزلُ البلاد على الصعيد الدوليِّ دون اطلاعِ الفنَّانين على الأمور الجديدة وعلى التطورات الحاصلة في البلدان الأخرى -

- كما حَصَلَ في بداية القرن العشرين. إضافةً إلى أنَّ هذه الحركة، الناجمة عن المقتضيات المحلية والخاضعة لها، كانت على توافقٍ مع سياقٍ دوليٍّ نادى بعد تمرُّد الستينيات بالعودة إلى الجذور والأرض والأصالة والهويات المحلية. إنَّ القراءة التي نقترحها لـ «الحروفية»، إذن، هي أنَّها محاولةٌ لخلقِ حدائثٍ تُعَرِّف من المحليِّ ولكنَّها تُدمج في نهاية المطاف بالتيارات الثقافية العالمية في تلك الحقبة، رغم الطابع «الغرائبيِّ» الذي قد يبدو على هذه الحروفية.

## البعث، والحروب، والحصار

تولَّى حزبُ البعث الحُكْمَ في العام ١٩٦٨، وسرعان ما أقرَّ بالفائدة التي يُمكن أن تكون للفنون التشكيلية في تحقيق أهدافه الخاصة. وتجسَّد ذلك مع تأسيس «معرض الحزب» منذ العام ١٩٧٤، الذي كان عليه - وفقًا لصحيفة الثورة اليومية - أن يُقبَل فقط الأعمال التي تُعكس نضالَ الحزب وإنجازاته<sup>(١)</sup>. واضحٌ أنَّ هذا التوجُّه كان يشجِّع الفنَّ التشبيهيَّ (أنظر الصورة هنا). وقد أسَّسهم تحالفُ البعث مع الحزب الشيوعيِّ والأكراد بين ١٩٧٣ و١٩٧٨، بشكلٍ غيرٍ مباشر، في تعزيز هذا الميل. ذلك لأنَّ عددًا كبيرًا من الفنانين المقرَّبين من الحزب الشيوعيِّ كانوا ينادون بفنٍّ واقعيٍّ وفي متناول الجماهير، على نحو ما نظَّر محمود صبري منذ نهاية الخمسينيات<sup>(٢)</sup>. وتبلورت العودةُ إلى الفنِّ التشبيهيِّ في بداية السبعينيات مع بروز جماعتين نادتا به: «الأكاديميون» (١٩٧١) و«جماعة الواقعية الحديثة» (١٩٧٣). فقد أراد «الأكاديميون» إعادة تقييم الفنِّ الأكاديميِّ الذي رفضه معظمُ الفنانين المعاصرين. وأما «جماعة الواقعية الحديثة» فنظَّرت إلى الفنِّ نظرةً أكثرَ إيديولوجيةً، إذ رأت أنَّ عليه أن يكون في خدمة الجماهير: على رسالته أن تكون مفهومةً وأولويةً في العمل، وأما البحث في الشكل فثانويٌّ فقط. هذا، وقد نُشِرَتْ كلُّ من هاتين الجماعتين بيانًا عرَّضَ أفكارها<sup>(٣)</sup>.

وَصَّع النظامُ البعثيُّ سياسةً فعليةً لترويج الفنِّ، ذاتَ حدَّين: فمن جهة، تمَّ افتتاحُ عدد من المعارض والمتاحف في بغداد وفي الأقاليم؛ وقُدِّمَتْ منحٌ ومساعداتٌ حكوميةٌ أخرى إلى الفنانين؛ واحتوت المراكزُ الثقافيةُ العراقيةُ، ولاسيما في لندن وباريس،

١ - ذُكِرَ في آل سعيد، فصول من تاريخ... مصدر مذكور، المجلد الثاني، ص ١٣.

٢ - محمود صبري، «الفنُّ العراقيُّ بين عهدين»، الثقافة الجديدة، العدد ٧، ١٩٥٩.

٣ - آل سعيد، البيانات الفنية، مصدر مذكور، ص ٣٧ - ٤١ - ٤٢.

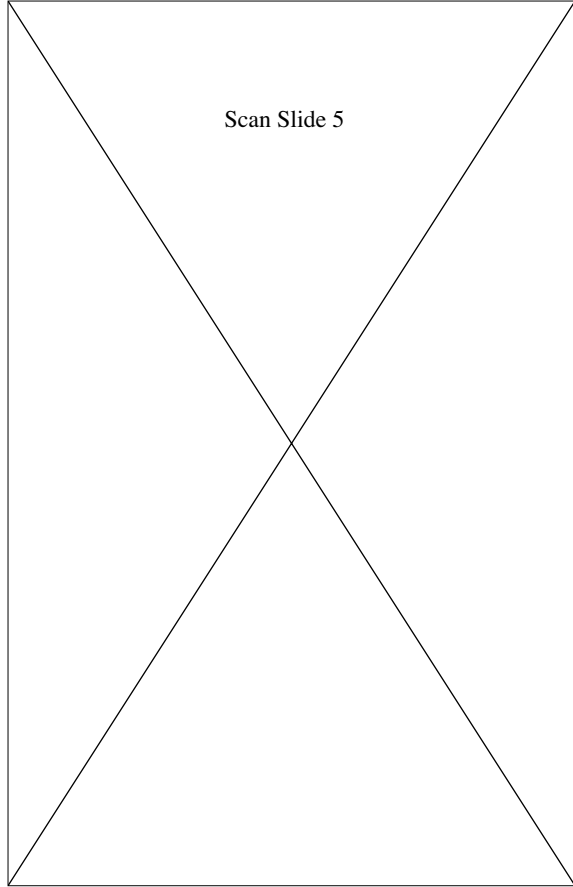
٤ - مثل أور في لندن، ورسالة بغداد في باريس. وقد كانت أور، بخلاف نظيرتها الفرنسية الأصرح في دعائها، صحيفةً ثقافيةً جيدةً نسبيًا، وكان ضياء العزاوي هو المسؤول عن إدارتها فترةً طويلة.

٥ - نزار سليم، الفنُّ العراقيُّ المعاصر - الكتاب الأول: فنُّ التصوير (لوزان، ١٩٧٧).

٦ - A. Chang, "A New Freedom,..." 28/4/2003, www.abcnews.com

٧ - من مقابلة مع محمد حسين عبد الله أُجريت في تونس في ١٧/٧/١٩٩٣.

٨ - Vogel, "Verzweifelt gesucht: ein Nachfolger," Die Zeit, 36, 1/3/1995, p.5.



اسماعيل فتّاح. بدون عنوان، ١٩٩٩

وهو ما بيّنته الفنّانة العراقية هنى مال الله<sup>(١)</sup>. وقد تمّ ذلك في حقبة جعلت فيها العولمة، وكذلك الاهتمام المتزايد بثقافات «الآخرين»، دخول الفنانين غير الأوروبيين إلى الأسواق الغربية أقلّ صعوبة، على ما تُظهر المعارض الكثيرة المنظمة حول فنون بلدان الجنوب. واتّضحت حالة «الاكتفاء الذاتي القسري» التي فرضت على الفنّ العراقي في عدد من الأعمال التي عُرضت في باريس عام ٢٠٠٠<sup>(٢)</sup>. فعند التجوّل في المعرض، الذي ضمّ أعمال بعض ألمع الرسّامين العراقيين في السنوات الأخيرة، على غرار إسماعيل فتّاح أو عادل كامل أو علاء بشير، كان من الصعب تفادي الشعور بأنّ الإنتاج العراقي بقي مسمّراً في الحالة التي كان عليها منذ عقدٍ سابقٍ ولم يتبع التطوّرات التي شهدتها المنطقة وبقية العالم (راجع الصورة هنا).

قد لا تكون ثمة ضرورة للتذكير بأنّ الوضع الراهن صعبٌ. وفي مقالة نشرتها المجلة الفرنسية ماريان في تموز (يوليو) من العام ٢٠٠٣، تكلمت مارتين غوزلان عن تدمير متحف الفنّ الحديث أو الـ «بؤبؤ العراقي»، الذي تعرّض للنهب التام بعد الحرب الأخيرة واختفت الأعمال الثمانية آلاف التي كان يحويها<sup>(٣)</sup>. إحدى العواقب المترتبة على النهب فقدان جزء كبير من التراث الفنّي في المئة سنة الأخيرة. والجدير ذكره أنّ الأخبار التي انتشرت عبر الإنترنت ذكرت الدور الذي لعبه أحياناً رجال الدين في تفكيك تماثيل فنّانين مشهورين، مثل «سيّدة النهر»، وهي تحفة للنحات الشهير خالد الرخّال (١٩٢٦ - ١٩٨٦). ويُقال إنّ نُصباً أخرى اختفت على أيدي النهابين. إلا أنّ مبادرات جامعي التحف الفنية الأفراد، مثل محمد زناد الذي ذُكر في مقالة مارتين غوزلان، يُمكن أن تعوّض نسبياً عن الأضرار التي تسبّب بها النهابون<sup>(٤)</sup> أو تُسمح على الأقلّ بالاحتفاظ بذاكرة جزئية عن هذا العنصر الأساسي في الثقافة العراقية الحديثة. كما أنّ معرض «بغداد النهضة، الفنّ المعاصر في العراق»، الذي نُظّم في تشرين الأول (أكتوبر) - تشرين الثاني (نوفمبر) ٢٠٠٣ في صالة عرض M في باريس<sup>(٥)</sup>، أعطى لمحة عن حيوية الإنتاج العراقي الحديث. ويُمكن أن نأمل كذلك بأنّ سقوط النظام الدكتاتوري سيُسمح للفنانين، بعد استتباب الأمن والاستقرار، بالسفر بحرية والاتصال ببقية العالم من جديد. وهذا ما قد يؤدي مجدداً إلى إنعاش روح الإبداع والحدّات التي دمّغت الفنّون التشكيلية العراقية فترةً طويلة.

#### سيلفيا نايف

أستاذة في جامعة جنيف. نالت شهادة الدكتوراه عام ١٩٩٣ ونشرتها في كتاب بالفرنسية عام ١٩٩٦ بعنوان: بحثاً عن حدّات عربية: تطوّر الفنّون التشكيلية في مصر ولبنان والعراق (سيصدر قريباً بالعربية). ولها كتاب آخر بالفرنسية أيضاً بعنوان: فن الكتابة العربية - الماضي والحاضر (١٩٩٢). وثمة نسخة أطول من مقالاتها هنا نُشرت بالفرنسية في العدد رقم ٢٦ (ربيع - صيف ٢٠٠٣) من مجلة Passarelles.

#### جنيف

١ - H. Mal Allah, "Consciousness of Isolation," in M. Faraj (ed.), **Strokes of Genius: Contemporary Iraqi Artists** (London, 2002).

٢ - معرض الرسّامين العراقيين، دار بلدية باريس، الدائرة التاسعة، من ٢٢ يونيو (حزيران) حتى ١ يوليو (تموز) ٢٠٠٠.

٣ - M. Gozlan, "Ces artistes qui veulent ressusciter un siècle d'art moderne à Baghdad," **Marianne**, 325, 14-20/7/2003, p. 62 - 65.

٤ - المصدر السابق، ص ٦٥.

٥ - Cf. catalogue: **Baghdad Renaissance, Art Contemporain en Irak** (Paris: Editions Jean-Michel Place, 2003).