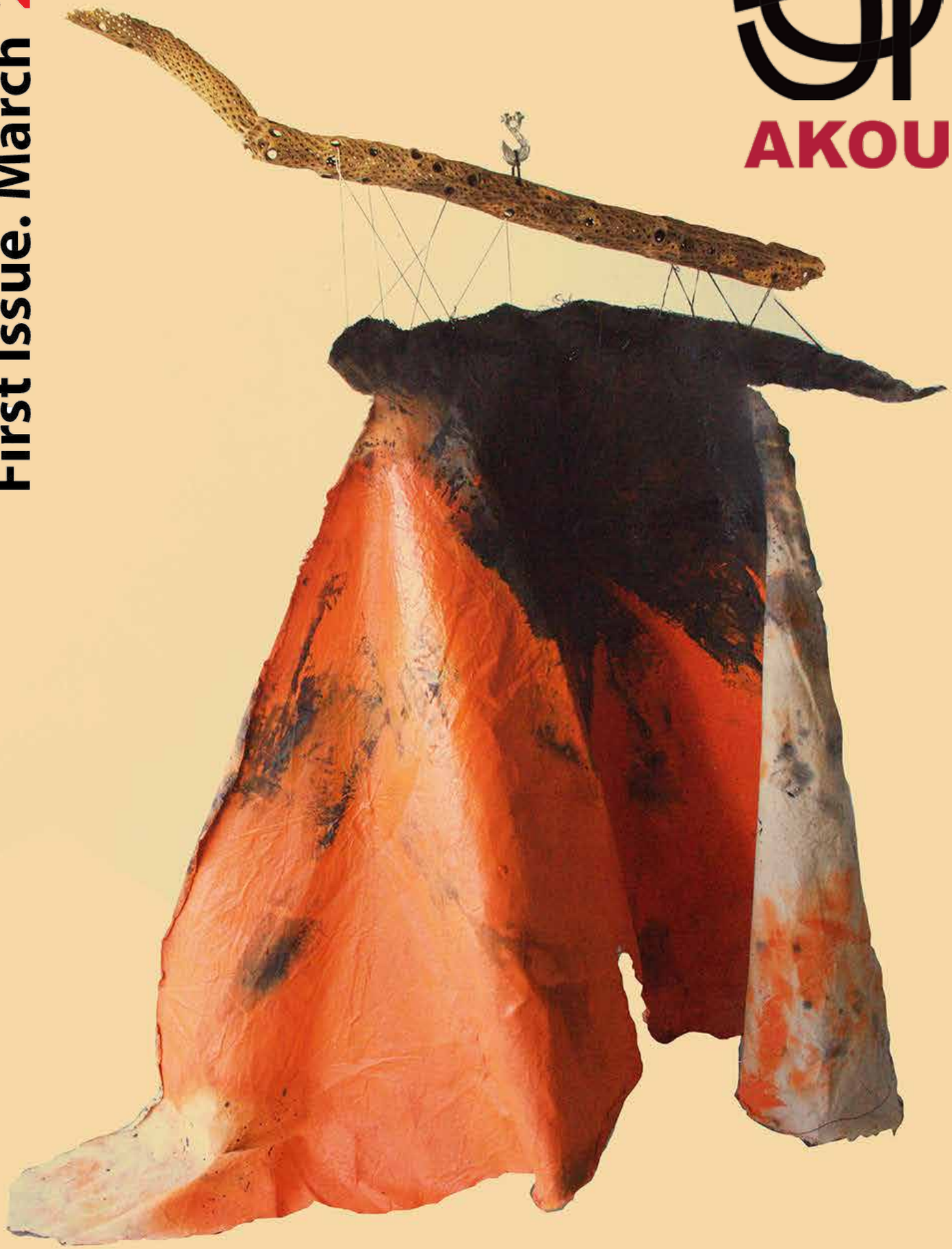
First Issue. March 2026

AKOU



AKOU

العدد الاول، السنة الاولى، 2026

March 2026 First Issue

إصدار معني بالراهن المعاصر في الابداع العراقي

المساهمون فيها تحت مظلة العمل
الجماعي والتضامني

هيئة إستشارية
سهيل سامي نادر ، عمار داود

استطاع الفنان سعد شاكر أن يجعل من أشكاله الخزفية وسيطا بين فني الرسم والنحت، وبرع بتقديم نماذج مثيرة للدهشة بكمال صنعتها وقدرتها على بث مضامين تعبيرية نابعة من رؤية ذاتية.

مي مظفر 2020

الفنان سعد شاكر
حمالة الحطب. 2001
26 * 11 * 26 سم
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث

ملصق من تصميم
الفنان مظهر أحمد 2020

صمم الغلاف خصيصا لهذا العدد
الفنان غسان غائب

محمود العبيدي، كتاب الضجر في أيام الزجر

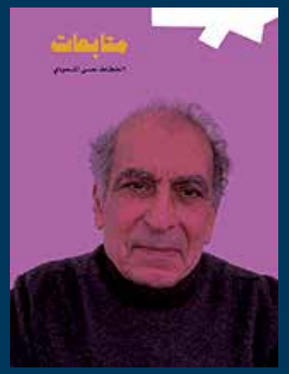
بصمة العدد: نزار يحيى

سهيل سامي نادر : قيافة المحاربين.
: تأملات في اللون والتكوين والمعنى.
عمار داود : نزار يحيى: غواية الحنين إلى الاندلس.
: تجربة الحق في ميزان الأمل.
ضياء العزاوي : بين مرويات عبد الله الصغير والملك فيصل الثاني
: مجموعة الجسر

لويزه ماكميلان
إين أختفت كل الالوان. ؟
أرض السواد في اعمال الفنان ضياء العزاوي

مسارات

السوق الدولية للفنون



متابعات

مشروع (فرشي) السيراميكي

إصدارات

ياسين وامي : ألا صغاء إلى الأثير

أكو ما كو .. هكذا تبدأ الحكايات الشعبية

العدد الأول من أكو **Akou**

(أكو) و(ماكو) كلمتان سومريتان عبرتا الزمن وازدهرتا في اللغة الشعبية العراقية المحكية بمعنى يوجد ولا يوجد .

استعرنا (ماكو) اسماً لمجلة الكترونية عن الفن العراقي، ولقد استكملت الكثير والمهم من قضاياه الرئيسية ورموزه وفنانيه وأعمالهم وأساليبهم الفنية، وهي بأعداداها الـ 24 المعززة بوثائق بصرية ونقدية شكلت أنموذجاً للبحث الجاد وتلافي الانقطاعات الناتجة عن الحياة العراقية السياسية المأزومة. إنها لم تنه مشروعها في التوثيق والكشف وإبقاء الذاكرة الفنية يقظة، بل ستسلم ما أنجزته إلى مجلة أخرى معنية بالتجارب الفنية الجديدة.. والقديمة التي لم تجد من يسلط عليها الأضواء بعد.

ابتداءً من هذا العدد ستظهر إلى الوجود مجلة: أكو!

وبهذا نتمم الاستعارة من الميراث السومري تلك التي ما زالت حاضرة تعمل في الحياة الشعبية. بل إن الفولكلور العراقي استخدم العبارتين بادئة أو مفتاحا للقصص والحكايات الشعبية: أكو ماكو فد ..!

وأكو ما كو فد حكاية وراء ضياع ونسيان إبداعات عراقية، وحكاية مضادة قائمة على البحث عنها في ماكو وأكو!

ثمة زمن نعرفه لأننا عشنا فصوله: فقد ولد من مهرجان الواسطي عام 1972 معرض السنتين العربي الذي أقيم في بغداد في دورته الأولى، والاثنان كانا من أهم إنجازات التجربة العراقية وإسهاماتها في تاريخ الفن العربي الحديث. في أوائل ومنتصف السبعينات كان العراق ورشة إبداع مذهلة، إلا أن تعقد الوضع السياسي ومن ثم الحرب العراقية - الإيرانية أدتا إلى بداية هجرة المبدعين والمتخصصين في مجالات الحياة المختلفة، وزاد الأمر سوءاً بعد حرب الكويت والحصار الاقتصادي الطويل بنهايته التراجيدية المتمثلة باحتلال العراق، إذ ازداد زخم الهجرة وتحولت إلى ظاهرة. في سياق تلك الهجرة العامة شكّلت هجرة الفنانين وقيامهم بنقل محترفاتهم الفنية خارج الوطن تياراً فنياً وثقافياً متنوعاً توزعت ثماره على أرض الله الواسعة.

من النتائج السيئة التي رافقت الاحتلال الأميركي أن سقوط الدولة أدى إلى فوضى عارمة دفعت تكاليفها الباهضة الحركة الفنية العراقية بفقدانها لوثائقها البصرية ومتاحفها، فضلاً عن التخريب والسرقات التي طالت المتحف العراقي القديم الذي استوحت منه هذه الحركة مادة هائلة من الاستعارات والمفاهيم الفنية. نشير كذلك إلى التخريب الذي أصاب المكتبات العامة والوثائق العراقية ومرافق ومؤسسات حكومية متنوعة ذات علاقة بالثقافة والتعليم. إلى جانب ذلك كله فإن الحكومات المتعاقبة التي ظهرت بعد عام 2003 أهملت الحياة الفنية والثقافية. كانت كل هذه الظروف التي وصفناها تضع مصدّات وعراقيل إزاء أي مشروع قادر على جمع مواد فنية لم تعد متوفرة في مكان واحد، مع فقدان لسيّر فنية بصرية ووثائق وشهادات تستدعي جهداً لجمعها وإعادة ترتيبها وفهمها.

من هنا ، لمقاومة هذا المأزق، انطلقت مجلة (ماكو) لتوثيق التجارب المهمة في الفن العراقي، مسلطة الضوء على إنجازاته الباهرة، مقاومة صروف النسيان والمصدّات وسوء الإرادة بتنشيط الرؤية وجمع ذلك الإنتاج الهائل الموزع في جميع أنحاء العالم .

إزاء نجاح (ماكو) الباهر تقرر إصدار مجلة (أكو) عن طريق محترف الفنان ضياء العزاوي في لندن.

ستتابع (أكو) الإبداع العراقي الراهن مع مواصلة النظر في تقييم التجارب السابقة ، بما يشكل في النهاية سجلاً موثقاً للفن التشكيلي العراقي يتصف باحترافية عالية.

ضياء العزاوي

الشكر لمتحف الفن العربي.الدوحة، مؤسسة كنده للفن العربي الحديث، مجموعة الابراهيمي. عمان، مجموعة متحف جوجنهايم. ابوظبي، مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول. بيروت ، مجموعة حسين حربا، تورينو. مجموعة بارجيل، الشارقة. مجموعة الشيخة مي الخليفة. المنامة، مجموعة الشيخ راشد، المنامة . مجموعة خالد كعوان، المنامة. مجموعة الشيخة مروة ال خليفة. المنامة . مجموعة لؤي ابو غزاله، عمان . مجموعة الشيخ حسن ال ثاني. الدوحة، مجموعة محمود العبيدي، الرياض. مجموعة الدجاني، عمان . مجموعة شريف السعيد، عمان. مجموعة كريم خليل، عمان. مجموعة مجيد بريش، لندن، أرشيف الفنان نزار يحيى تكساس، إرشيف الفنان ياسين وامي، البصرة. أرشيف العزاوي، لندن

أين اختفت كل الألوان؟ أرض السواد في أعمال الفنان ضياء العزاوي

لويزه ماكميلان

المقال مترجم عن الانكليزية

لي عتاب على بلادي شديد، وعلى الأقربين جد شديد
أو صقر طريدة لغراب؟ ونبيغ ضحية لبليد؟
...يا بغداد حين ينتصف التاريخ من كل ناكر وجحود
مقتطف من قصيدة أنتم فكرتي لمحمد مهدي الجواهري، 19

تمثل هذه المقالة لمحة عامة عن تطور سلسلة أعمال أرض السواد للفنان ضياء العزاوي (مواليد بغداد عام 1939). وتتميز هذه السلسلة بمحدودية اللون المستخدم والتي تعد أسلوباً غير اعتيادي في أعمال العزاوي. فبالإضافة لزيادة حجم هذه الأعمال الفنية على مر السنين، يعكس هذا التوجه الأكروماتي حالة اليأس المتزايدة لدى الفنان وتفاعله مع أحوال العالم العربي، وهو ما يبدو جلياً من تسمية سلسلة أعماله الفنية «أرض السواد» والتي كانت بمثابة إعادة ترجمة ساخرة للاسم التاريخي لموطنه العراق. 1

استخدم الفنان العزاوي مصطلح «السواد» لأول مرة في عمله الفني لعام 1991 بعنوان (مذكرات الحرب: كتاب السواد) ومن ثم واصل استخدام هذا العنوان في أعماله الفنية الخالية من الألوان والخاصة بموطنه العراق حتى الوقت الحاضر.

تبحث هذه المقالة في أسلوب الفنان العزاوي واختياره مصطلح «السواد» بمعانيه المتعددة كعنوان لعمل فني واحد يعكس مأساة معينة، إلا أنه قد وجد نفسه مضطراً لإعادة استخدامه مراراً وتكراراً لما يقرب من ثلاثة عقود في ظل ما كان يشاهده عن بعد من تدهور مستمر في موطنه الأم بما في ذلك ارتفاع معدلات الوفيات، واتساع رقعة المواقع التراثية والمرافق المدمرة، والطمس التدريجي لهوية المجتمع العراقي – وبعبارة أخرى، ما يمثل جرحاً متفاقماً للبلاد التي كانت موطنه في مرحلة من مراحل حياته.

تتميز جمالية سلسلة أعمال «أرض السواد» بالأسلوب غير الاعتيادي للفنان في تغييب الألوان وكأنما تم تجفيف تلك الأعمال من الألوان، وقد لوحظ ذلك بشكل خاص في اللوحة الثلاثية التي تحمل عنوان «وردة الضحية» المرسومة عام 2010 حيث يمثّل تدرج اللون الرمادي خسارة الحياة نتيجة إصابات قاتلة (الشكل 1) حيث نرى زيادة عدد ثقوب الرصاص في كل جزء من اللوحة بدءاً من اليمين باتجاه اليسار بالتوازي مع تلاشي الألوان نحو اللون الرمادي: وهو ما يمكن ترجمته بعبارة أخرى إلى تلاشي الألوان التي تمثل حيوية الحياة وصولاً إلى حالة الموت القاتمة، حيث تعتبر حالة تلاشي الألوان الميزة الأساسية ضمن سلسلة أرض السواد وهي ما تبرز كذلك هذه السلسلة ضمن مجمل أعمال الفنان العزاوي والتي تتميز بطيف واسع من تدرجات الألوان. 2

شكّلت الأحداث المروعة لحرب الخليج في العامين 1990 – 1991 وعملية «عاصفة الصحراء» نقطة تحول رئيسية في تاريخ العراق الحديث، حيث أن التغطية الإعلامية الواسعة التي شهدتها تلك الفترة قد كانت كفيلة بنقل الأحداث وفظائع الحرب للعالم الأجمع أولاً بأول، فيما واجه العراقيون في المهجر، كحالة الفنان العزاوي، تجربة قاسية تتسم بمشاعر مختلطة ما بين إبعادهم عن ساحة الحرب من جهة وارتباطهم بالمكان والناس من جهة أخرى. كما تعاظمت تلك التجربة وقساوتها جراء الضخ الهائل للمعلومات والصور التي تناقلتها وسائل الإعلام الغربية بما في ذلك اللقطات التلفزيونية التي تم بثها عبر الشبكات الإخبارية إضافة للصور المنشورة في الصحف الأوروبية. 3

إن تأثر أعمال الفنان العزاوي جراء الأحداث في عام 1991 لم يكن واضحاً إلا للباحث في أعماله السابقة والذي يمكنه ملاحظة التحول الكبير الظاهر في أعماله الأحدث. وقد كان ذلك جلياً خلال المعرض الفني للعامين 2016– 2017 بعنوان: «أنا الصرخة، أية حنجرة تعزفني؟» معرض استعادي

Figure 2 . كتاب السواد. 1991
26 x 26 سم. فحم على الورق

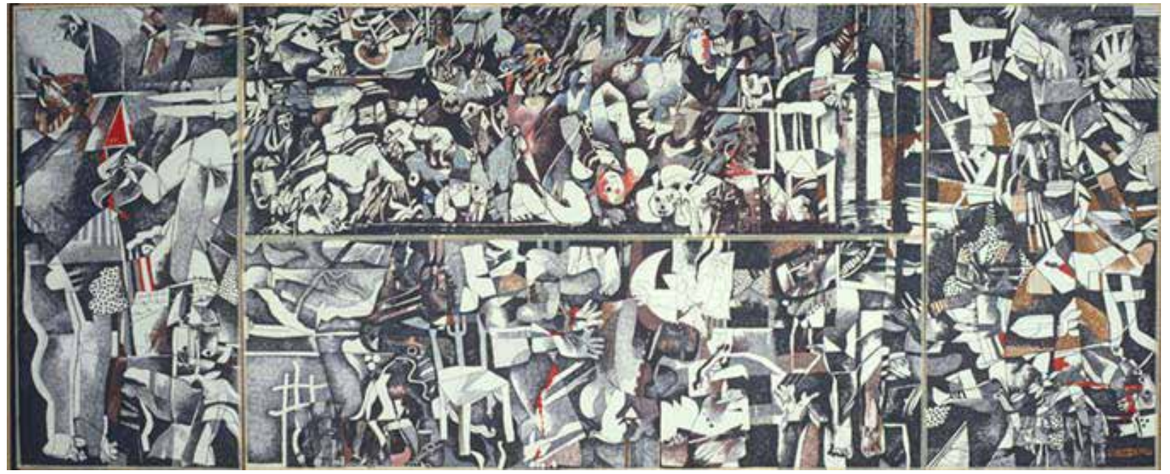
Figure 1 زهرة الضحايا. 2010
أكريلك على القماش. 180 x 360 سم
مجموعة متحف الفن العروبي. الدوحة

نحن لا نرى الاجتثا. 1983
طباعة على الورق.5, 88 x 69 سم.

(من عام 1963 حتى الغد) والذي تم تقسيمه ضمن مجموعتين تعكسان فترات محددة من حياته وعمله وتحديداً نقطة التحول الأولى والمتمثلة في قرار الفنان العزاوي مغادرة موطنه العراق في عام 1976 والنقطة الثانية والمتمثلة في أحداث العام 1991. 4 مثلما هو موضح في فهرس المعرض:

قدمت سلسلة أرض السواد إطاراً تمكن العزاوي من خلاله التعبير عن مناهضته للحرب والدمار في موطنه، وقد كان أسلوبه مستلهماً من أسلوب إحياء ذكرى استشهاد الإمام الحسين حيث يتم إبراز شخصية الضحية التي تعرضت للظلم إضافة لإبراز إمكانية إحلال العدل مكان الظلم بغض النظر عن بعد او استحالة تحقيق ذلك.
(البهلولي وآخرون، 2017: 336)

أنتج الفنان العزاوي معظم أعماله بالأبيض والأسود قبل عام 1991 على الورق؛ من رسومات ومطبوعات وبعض الدفاتر «وهو النمط المعروف باسم دفاتر الفنان». 5 كما لوحظ توجهه نحو



مخيم صبرا وشاتيلا. 1982–83
الوان مختلفة على الورق ملصق على القماش.
200 x 750 سم.
مجموعة متحف التيت الدولي. لندن.

نحن لا نرى الاجثثا. 1983
طباعة على الورق.5. 88 x 69 سم.

كتاب السواد. 1991
26 x 26 سم. فحم على الورق.

صورة الضحية 1991
آكريلك على القماش 159 x 121 سم.
مجموعة الفنان.

محدودية اللون لدى تمثيل ضحايا الظلم في أعماله منذ أواخر الستينيات، وهو ما كان واضحاً للغاية ضمن رسوماته في أعقاب مجزرة اللاجئين الفلسطينيين (البهلولي 2013: 72).6

يشير البهلولي إلى توجه الفنان العزاوي لاستخدام الزخارف المستمدة من الأدب الفولكلوري لتمثيل الإمام الحسين – الضحية الأصلية – لإجراء المقارنة مع ضحايا العصر الحديث من خلال أنسنة الصورة ورواية قصصهم عبر تحويل صورة الضحية ومشاعر الشفقة إلى تمثيل للحقيقة والواقع (2013: 87). وبالرغم من ان هذه الرسومات لم تكن حول أحداث محددة لم تتم تغطيتها من قبل وسائل الإعلام، إلا ان الفنان لم يكن يتعمّد إعادة توثيق تلك الأحداث. (البهلولي 2013: 75)، بل أنه كان يهدف لإيصال احتجاجه ومناهضته لأحداث الظلم والعنف: « فهي ليست تمثيلاً للحن حزين ولا وثيقة تعكس مذبحة بشعة – بل أنها تأتي بمثابة محاولة تعبير يسعى الفنان من خلالها إلى خلق ذاكرة حرة لا تموت ضد مظاهر الاضطهاد» (نقلاً عن العزاوي ضمن كتاب البهلولي وآخرين 2017:242، البهلولي 2013:71). 7

تعتبر محدودية اللون في رسومات العزاوي حول مآسي الشعب الفلسطيني أمراً نموذجياً مشابهاً لمجمل أعماله المرسومة بالحبرعلى الورق، وذلك على الرغم من إمكانية تفسير ذلك نتيجة طباعة نسخ متعددة من تلك الرسومات (سواء ككتب أو لوحات مطبوعة بطريقة طباعة الشاشة الحريرية). كانت لوحة مذبحة صبرا وشاتيلا أبرز أعمال العزاوي على الورق قبل عام 1991 (والمرسومة عام 1982 – 1983) إلا أنه لم يكن من المنوي طباعتها على الورق. تميز هذا العمل بألوان قاتمة بحيث تتناسب مع موضوعها ومناسبتها كما لو أن الفنان لم يكن قادراً على تحمل استخدام الألوان الزاهية في مواجهته لتلك المأساة (شبوط 2015: 46 – 47). من جانب آخر، نلاحظ أعمال الفنان في مجال النحت خلال منتصف السبعينيات والتي لطالما كانت تحتوي على عناصر ملونة فيما نلاحظ أحادية اللون لدى اختياره هذا الأسلوب لتصوير المذبحة ذاتها بعنون (لا نرى إلا جثثاً، 1983) وذلك باستثناء بصمة الإبهام الحمراء (أنظر تحليل بصمات الأيدي كشاهد على الأحداث، أدناه). 8

وعليه، فلعل نشوء مجموعة جديدة من الأعمال الفنية أحادية اللون لتصوير الأحداث المؤلمة الناشئة في عام 1991 والتي أطلق عليها الفنان العزاوي اسم «أرض السواد» لم يكن أمراً غير متوقع، 9 كما قرر الفنان استخدام هذا المصطلح الشعبي وهو اسم تاريخي لتربة العراق السوداء الخصبة والذي كان يطلق على بلاد ما بين النهرين (تحديداً السهل الغريني السفلي من نهري دجلة والفرات) منذ عصر الفتوحات الإسلامية. ويعتبر هذا المصطلح مفهوماً على نطاق واسع حيث أطلق ألبرت حوراني مصطلح «السواد» على تلك المنطقة دون تفسير أو ترجمة لدى وصف خصوبة المنطقة السفلية من بلاد ما بين النهرين منذ العصور القديمة والمدن التاريخية التي ازدهرت بسبب وفرة المناطق الريفية الزراعية المحيطة (حوراني 1991: 92).10 أما في العصر الحديث، ثمة اعتقاد واسع بأن هذا المصطلح مشتق من الطمي الأسود الخصب الناجم عن ترسبات مياه الفيضانات سنوياً والتي منحت المنطقة ثروتها الخصبة لآلاف السنين (شبوط

2015: 55)، لذلك، يمكن ملاحظة الدلالات التاريخية الإيجابية لمصطلح «أرض السواد»، 11 ويضاف إلى ذلك تحول المصدر الرئيسي لثروة العراق في النصف الاول من القرن العشرين من الزراعة إلى كنز أسود آخر وهو النفط (تريب 2008: 69، 133).

ولذلك، فقد اختار الفنان العزاوي استخدام مصطلح «السواد» في مفارقة تعكس جوانب عدة في العراق قبل الحرب الخليج، وأثناء اندلاعها، وما بعدها بما في ذلك الميزة التاريخية لخصوبة تربتها السوداء، وتلاشي الأراضي الزراعية وانتشار آبار النفط والتي قضت بدورها على الاقتصاد الزراعي (والتي أدت كذلك إلى نشوء نزاعات مدمرة). كذلك، تعمّد الفنان استخدام المصطلح لوصف مخلفات الخراب والحريق والدمار، بما في ذلك الحرائق الناجمة عن عمليات القصف الجوي وعملية «الأرض المحروقة» في الكويت وسواد الفحم (وهي الوسيلة التي استخدمها لأول مرة في إنتاج هذه السلسلة) بالإضافة إلى حبر ورق الصحف، وطلاء الأكريليك والحبر الصيني. إضافة لذلك، فقد طوّر الفنان العزاوي مفهوم «السواد» في سياق مأساة المدنيين وأشكال الظلم التي يتعرضون لها بما في ذلك زيادة أعداد القتلى العراقيين – والفلسطينيين كذلك – وزيادة مظاهر ارتداء النساء لملابس الحداد تعبيراً عن حزنهن (شبوط 2015: 55) والتي تعتبر مظاهر سائدة بالفعل بين أفراد الطائفة الشيعية في منطقة كربلاء. 12

وفي شهر يناير (كانون الثاني) 1991، بدأ الفنان العزاوي بحفظ «يوميات الحرب» بشكل دفاتر وذلك في مسعى لتوثيق ردود أفعاله الفورية على ما يشهده العراق من أحداث (وهو ما يتضح من التواريخ الدقيقة التي تتضمنها تلك الدفاتر لتسلسل الأحداث). كما بدأ الفنان بتوثيق الدفتر الرابع بالتزامن مع حادثة تفجير ملجأ العامرية بتاريخ 13 فبراير (شباط) 1991 والذي أسفر عن مقتل أكثر من 400 مدني عراقي في ضربة جوية واحدة، والذي اكتمل بسرعة في غضون أيام مملوءاً برسومات الفحم لوجوه الضحايا المنكوبين وأشكال التعبير عن مشاعر الغضب والألم. وعلى عكس الدفاتر الثلاثة الأولى، فقد اقتصرت الآثار الوحيدة للألوان في هذا العمل على بقع من الطلاء الأحمر على الغلاف والقطعة الأمامية. ومثلما كان الحال مع لوحة مذبحة صبرا وشاتيلا، فيبدو بأن الفنان لم يتمكن من دفع نفسه لاستخدام الألوان في أعماله بعد تلك المأساة التي أزهقت أرواح

جريدة الاوبزرفر. لندن 3 آذار 1991

Figure 3 لي عتاب على بلادي شديد. 1992
أكريلك على الورق ملصق على القماش.
265 x 152.5 سم.
مجموعة متحف جوجنهايم. ابوظبي.

العديد من المدنيين في ليلة واحدة – حيث أطلق العزاوي على ذلك العمل اسم «دفتر السواد» (الشكل 2). وعلى عكس المآسي والمذابح «المظلمة» التي تعرض لها اللاجئون الفلسطينيون خلال سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي، فقد تم توثيق أحداث حرب الخليج ونشرها كما حدثت أي انه لم تكن هناك حاجة لخلق «ذاكرة حرة» للضحايا مثلما هو في السابق. 13 وبدلاً من ذلك، يمكن اعتبار هذا الدفتر بمثابة استجابة الفنان العاطفية والشخصية لإزهاق الأرواح والخراب الواسع في العراق. 14

ولدى استخدام الفنان العزاوي مصطلح السواد لأول مرة في عنوان يوميات الحرب، فقد كان مدركاً للمفارقات المفهومة لأي فنان عربي، والتي ستكون أكثر وضوحاً كذلك بالنسبة لأي فنان عراقي. 15 وقد لوحظ استخدام الأستاذة سونيا ميشر- الأتاسي ترجمة مزدوجة لدى ترجمة هذا العنوان لنقل معنيين اثنين، ألا وهما:

يمكن ترجمة العنوان «دفتر السواد» إلى مصطلح «كتاب الوفرة والثراء» والذي يحتفي بحالة الازدهار التي يتميز العراق بها باعتباره الهلال الخصب ما بين نهري دجلة والفرات، ولكنه يعني كذلك «دفتر السواد» في إشارة إلى الماضي المظلم للعراق والذي تشكل نتيجة لسنوات من الحكم الدكتاتوري والعقوبات الاقتصادية، والحرب، والاحتلال.

وحتى ذلك الوقت، لم تكن أعمال الفنان العزاوي متأثرة بالأحداث التي يشهدها بلده العراق، إلا أن أحداث الغزو العسكري الأجنبي لبلاده قد أيقظت مشاعر الظلم لديه مما دفعه لاتخاذ موقف مناهض لذلك الواقع مما فجر منطقة إبداعية جديدة لديه. 17 بعد قرابة شهرين من الزمن، رسم الفنان العزاوي لوحته التي تحمل عنوان «الضحية»)عام 2003 (متأثراً صورة كينيث جانيكي الشهيرة في إحدى الصحف البريطانية لرجل يحترق حياً على «طريق الموت السريع» (وهو الطريق الرابط بين مدينتي الكويت والبصرة). 18 وعلى النقيض من الصورة الأصلية والتي أظهرت ضوء الشمس وراء الضحية، فقد عمل الفنان العزاوي على تغطية خلفية لوحته باللون الأسود الفاحم والذي يتماشى مع لون عيون الضحية المحترقة، بينما نلاحظ بعض آثار الندوب على بقية الجسد بما في ذلك الرأس والكتفين والتي تم إبرازها ببعض الألوان الأولية والثانوية، والتي تعيد إحياء الشكل والذي يبدو جالساً في وضع مستقيم كما لو كان واقفاً لالتقاط صورة. ويمثل الضحية رمزاً أكبر من الحياة بذاتها، مما يؤجج من مأساة وفاته، فيما يعكس استخدام العزاوي لمصطلح «الضحية» كعنوان للوحته أسلوبه السابق في إبراز الشهادات التاريخية (أنظر

اول شرح للرسومات التي تعكس احتجاجاً على مظاهر الظلم والعنف أعلاه). وبالرغم من تعدد الألوان في هذا العمل والذي قد يجعلنا نستبعده من ضمن سلسلة أعمال «أرض السواد»، إلا أن عمق الخلفية وتجويف عيون الضحية تعتبر مقدمة لمجموعة أعمال لاحقة حول العراق. علاوة على ذلك، يعتبر هذا العمل بمثابة شاهد على حدث محدد والذي راح ضحيته المئات من العراقيين: حتى ان الفنان قد أرجع تاريخ هذا العمل الفني إلى تاريخ التقاط الصورة الأصلية (في 28 فبراير – شباط 1991).

رسم الفنان العزاوي في العام التالي أول لوحة زيتية أحادية اللون (باللون الأسود على خلفية داكنة) بعنوان «لي عتاب على بلادي شديد» (عام 1992) (الشكل 3) 19 والمقتطف من قصيدة «أنتم فكرتي» للشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري (1899– 1997) والتي لخص الفنان مشاعره بدقة من خلالها تجاه القيادة السياسية الحاكمة والتي لم تقتصر فقط على العراق، بل في العالم العربي أجمع (استخدم الفنان مقتطفات اطول من هذه القصيدة ضمن مجموعة من الأعمال الملونة المطبوعة بطريقة طباعة الشاشة الحريرية، تحية للجواهري: مقتطفات مختارة. 20 وضمن مساعيه للإعراب عن سخطه الشديد، اختار الفنان العزاوي نقش ثلاثة أسطر من هذه القصيدة على اللوحة بعد ثلاث سنوات (مثلما هو مقتبس في افتتاحية هذه المقالة)، حيث عبّر عن ذلك باختيار لوحة أحادية اللون مطبوعة على قماش للمرة الأولى (على الرغم من أنها في الأساس لوحة مرسومة بخط عريض بالطلاء الأسود على خلفية بسيطة تشبه الصحف القديمة). ويشكّل هذا المزيج من الزخارف والأشكال المجردة إرباكاً في العناصر غير المجسدة والمتكدسة فوق وجه يخلو من أي تعبير وهو محدق في المشاهد بعين واحدة داكنة اللون. وعلى عكس التأثير المباشر للرسومات في «دفتر السواد» والتأثيرات التعبيرية في لوحة الضحية، فقد تطلب هذا العمل المزيد من التفكير والتخطيط التركيبي والذي عكس حالة اليأس الدائم لدى

الفنان.
في عام 1993، أنتج الفنان العزاوي مجموعة من تسعة رسوماتٍ بالفحم والتي صوّر من خلالها وجوهاً مماثلة للرسومات التي يتضمنها دفتر السواد والتي أطلق عليها الفنان لاحقاً اسم «أرض السواد». وبذلك، أصبحت هذه المجموعة الأولى من بين العديد من الأعمال الفنية التي تحمل هذا الاسم (شبوط 2015: 54)، وبعد عام من ذلك، اعتمد الفنان اللون الرمادي وبخلفية سوداء للوحة عن العراق تحمل اسم «يوم ماطر» (1994) (الشكل 4)، حيث تسقط القنابل على كومة من الأشكال المشوهة والأشلاء البشرية – بما في ذلك الوجوه والعيون القاتمة والفارغة. 21 وعلى عكس الخطوط أحادية اللون التي استخدمها الفنان في لوحته «لي عتاب على بلادي شديد»، فقد اعتمد مزيجاً متعدداً من درجات اللون الرمادي (بعضها بتدرجات اللونين الأزرق او الأخضر، وبعضها الآخر أكثر دفئاً) وذلك بهدف إضفاء بعض العمق على تلك العناصر بدلاً من استخدام الألوان الزاهية المعتادة. وقد لوحظ تبنيه أسلوباً مماثلاً في العام ذاته باستخدام ظلال اللون البني لتقديم العناصر المتباينة في لوحته الأولى التي تحمل عنوان «أرض السواد» (ثلاثية كبيرة). ويعتبر كلا الأسلوبين بمثابة سمات مميزة لأعمال سلسلة (أرض السواد) سواء كان ذلك باعتماد الألوان المتوسطة (سواء بدرجات اللون الرمادي كما رأينا في لوحة يوم ماطر أو الألوان الثلاثية كما رأينا في لوحة أرض السواد الثلاثية (عام 1994) أو أسلوب الرسم أحادي اللون والتي تم تكبيرها على القماش (كما رأينا في لوحة لي عتاب على بلادي شديد)

ابتكر الفنان العزاوي على مدى السنوات الثمانية التالية أربعة أعمال فنية ضخمة ضمن سلسلة «أرض السواد» يزيد عرضها أو ارتفاعها عن 3 أمتار، حيث اقتصر استخدامه على اللون الأسود، أو الأبيض، أو الرمادي، أو البني في بعض الأحيان. وفي عام 2002، انتهى الفنان العزاوي من عملين كبيرين

بالأبيض والأسود ألا وهما: لوحة التليسمان العراقي ، عمل ضخم على الورق بطول 25 متر تقريباً، وجنين؛ لوحة قماشية ثلاثية أحادية اللون والتي تتضمن أجزاء من الجسم البشري المربوطة بالأسلاك الشائكة باللونين الأبيض والأسود على نمط شبيه بالكوفية (البهلولي وآخرون. 2017: 412) (الشكل 5). ونلاحظ في كلا العملين وجود بصمة يد الفنان بجانب توقيعه (حيث استخدم ذلك الأسلوب إلى جانب بصمة إبهامه بشكل متقطع بدءاً من مطلع الستينيات وهو ما كان يعتبر كشكل من أشكال التوقيع في بعض الأحيان، أو باعتباره كشاهد على حدث هام مثل لوحة صبرا وشاتيلا المذكورة أعلاه. 22 أما في لوحة «جنين»، فتذكرنا بصمات اليدين باللون الأحمر بالبقع التي يحملها «دفتر السواد» كما يعتبر اللون الأحمر الأكثر شيوعاً في أعمال الفنان أحادية اللون. 23 وقد تم إنتاج هذا

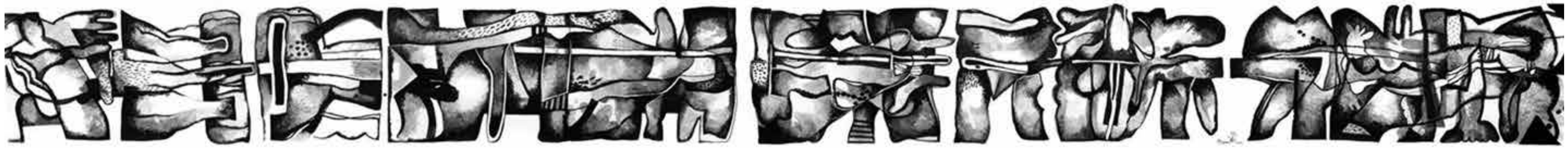
العمل كاستجابة للمذبحة التي تعرض الشعب الفلسطيني لها خلال معركة جنين (1–11 نيسان – أبريل 2002) حيث كان يحظر على الصحفيين دخول المخيم خلال اندلاعها، والتي ربطها كذلك برسوماته خلال سبعينيات ومطلع ثمانينات القرن الماضي حيث طبق الفنان عليها أسلوب أحادية اللون المعتمد في سلسلة «أرض السواد». 24

كان الأسلوب الذي اعتمده الفنان العزاوي ضمن استجابته لذلك الحدث إبان الانتفاضة الثانية مشابهاً للأسلوب المعتمد في أعماله خلال حرب الخليج. علاوة على ذلك، فقد قام لاحقاً بتأريخ اللوحات لثلاثة أيام متتالية خلال اندلاع المعركة مثلما فعل سابقاً ضمن أحداث محددة في عام 1991.

كذلك، لوحظ إعادة تركيز الفنان على الأحداث التي يشهدها العراق في عام 2003 وذلك تزامناً مع الغزو الأجنبي بقيادة الولايات المتحدة لبلاده في ظل غياب قرارات مجلس الأمن التابع للأمم المتحدة (تريب 2008: 273) مما أجّج مشاعر الاستياء والسخط عربياً وعالمياً. إلا أن الفوضى التي أعقبت تلك الأحداث قد أكدت أسوأ مخاوف العراقيين – في ظل تدمير تلك البلاد التي كانت تتميز بثرائها في سبعينيات القرن الماضي إضافة إلى التدمير الممنهج لبنيتها التحتية الوطنية ولتراثها الثقافي والمجتمعي (شبوط 2010: 9، تريب 2008: 275). كما تلاشت آمال الفنان العزاوي في عام 2003 بالعودة إلى وطنه حاله كحال الكثير من العراقيين لكي يتمكن من الحفاظ على رؤيته وذكرياته الطفولية (شبوط 2015: 51) 25، وذلك على الرغم من ردة فعله التي تلت ذلك بتوسعة سلسلة «أرض السواد» في معظم أعماله، حيث واصل الفنان رسم لوحاته أحادية اللون، أو الرمادية، أو محدودة الألوان عن وطنه العراق بأحجام مختلفة حيث جمع بين العناصر التجريدية والتصويرية، بما في ذلك عشرة أعمال على الأقل والتي كانت تحمل اسم «أرض السواد». كما بدأ بإدخال الألوان والعناصر النحتية بشكل بسيط في أعماله إضافة لزيادة الأعمال الفنية الثلاثية

,Land of Darkness, 1993
Charcoal on paper, 189 x 150 cm
بلاد السواد

:Figure 4 يوم ماطر
Dia al-Azzawi, Rainy Day, 1994. Acrylic on canvas.
.152.5 × 30 cm



طلسم 2002
أكريلك على الورق. 200 x 2500 سم.
مجموعة خاصة. الدوحة

مخيم جنين. 2002 Figure 5
أكريلك على الورق ملصق على القماش
200 x 450 سم.
مجموعة متحف الفن العربي. الدوحة.

Figure 7 أرض السواد. 2006 – 2007
أكريلك على القماش مع نحت بوليستر رزن
210 x 190 سم.
مجموعة مجيد إبريش. لندن

الأبعاد والتي تتعلق بموطنه العراق مما ألغى بدوره الحدود ما بين المنحوتات، والفن التشكيلي ودفاتر الفنان (شبوط 2010: 16 – 17). أما استجابته الفورية والمباشرة للغزو الأجنبي على العراق في عام 2003 فقد كانت تجسد حالة الإنكار لما يدور من أحداث مثلما يمكن ملاحظته من خلال عمله الفني للمجسم البرونزي الصغير الذي يحمل اسم «الحلم بعيون مفتوحة» والذي يتضمن وجهاً عميق العينين يخلو من المشاعر والمستوحى بشكل ما من أعماله السابقة ضمن هذه السلسلة. وقد كانت تقنية الصب البرونزي جديدة بالنسبة للفنان العزاوي إلا أنها قد أفسحت المجال لتنفيذ الأعمال الفنية ضمن سلسلة «أرض السواد» كوسيلة أساسية أحادية اللون.

من جانب آخر، فيمكننا ملاحظة تأثر الفنان العزاوي بممارسات التعذيب التي تعرض لها السجناء العراقيون في سجن أبو غريب في ثلاث وسائط مختلفة وهي: لوحات أكريليك ضخمة مثبتة على القماش (2004)، ورسم على الورق (2005) وكلاهما بالأبيض والأسود مع بعض التأثيرات باللون الأحمر، ومنحوتة برونزية (2005، مصبوبة عام 2011) (الشكل 6). إضافة لذلك، فإن التغيير في الزخارف والأشكال المتشابهة وطمس الملامح بين الأشكال الفنية ومعالمها قد كان أسلوباً واضحاً لدى العزاوي ضمن أعماله الفنية خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، بما في ذلك الأعمال التي تضمنتها هذه السلسلة. 26 كذلك، شرع الفنان العزاوي باستخدام

الأيقونات التصويرية من ساحة الحرب ضمن أعمال أرض السواد في فترة التسعينيات (مثل الأسلحة) بما في ذلك تصوير آليات القصف الجوي (بعنوان الهدف الخاطئ عام 2004)/ والهدف: طريق الموت عام 2010)، والتفجيرات (حراسة هديته الغامضة 2005، 2007) والأشلاء المتناثرة (2012–2023) والمعاملة اللإنسانية لسجناء أبو غريب (أنظر الفقرة السابقة). 27 كما بدأ بتقديم عناصر مختلطة ضمن أعماله بحلول عام 2006 مثل الأسلاك الشائكة والمجسمات الصغيرة الثلاثية الأبعاد (الشكل 7). وقد كانت تلك المجسمات التي تمثل أشخاصاً متوفين أو مفقودين ملفوفين بالكوفية ذات اللونين الأبيض والأسود مع تغطية الوجه، وفي اعمال أخرى كانت تلك المجسمات غائبة بشكل واضح مثلما نلاحظ في كل من أعمال «صديقين مفقودين عام 2007» و «وردة حمراء لصديق مفقود عام 2009 – 2010». 28

إلا أنه وبصرف النظر عن الخسائر البشرية التي أسفر عنها الغزو الأجنبي للعراق في عام 2003، فقد كانت عمليات النهب الواسعة النطاق للمؤسسات الثقافية والأماكن الأثرية العراقية من أبرز تداعيات ذات الغزو، 29 وهو ما كان يشكل تهديداً للتراث الثقافي والذي أثر في الفنان العزاوي بشكل كبير باعتباره مختصاً في علم الآثار، حيث كان كتاب العار: تدمير متحف العراق (الشكل 8) أول عمل فني له يعبر من خلاله عن حزنه الشديد على ما آلت إليه عمليات التدمير الممنهجة ، حيث يمثل هذا العمل بقايا الأعمال الفنية الإسلامية المدمرة والتي تم إبرازها ككنز منهوب. وقد تلا ذلك العديد من الأعمال والمنحوتات الصغيرة التي تصور مواقع بلاد ما بين النهرين القديمة والتحف التاريخية (بما في ذلك العراق الجريح 2009، وأسلاف أبي 2009، والوجه القبيح للاحتلال وتكريم الكنز المفقود 2012). 30 وعلى نطاق أوسع، فقد وثّق الفنان العزاوي عمليات نهب الأعمال الثمينة والكتب القيّمة من متحف ومكتبة الموصل من خلال عمله «عربة الحواسم: اللصوص (2015)، حيث يشير «تريب» إلى الأسلوب المتبع في عمليات النهب التي حدثت والتي تمت محاولة طمسها عبر ربطها بما تمت تسميته «أعمال التدمير غير المبررة لما يمكن تسميته «الولاءات التنافسية» بين قوى جماعة داعش الإرهابية 31 كما يعتقد ايضاً بأن تلك القطع المنهوبة قد تم بيعها لتوفير «دخل ثابت لقيادات داعش وللشبكات التي تدعمها» (تريب 2015: 12).

في عام 2010، تم تكليف الفنان العزاوي

Figure 6 ابو غريب. 2011
برونز. 48 x 46 x 33 سم

زهرة الضحية.. 2011
برونز. 69 x 64,5 x 24,5 سم
مجموعة خاصة.

صور العار، ابوغريب. 2004
أكريلك على القماش. 198 x 198 سم
مجموعة الفنان.

بصنع منحوتتين برونزيتين كبيرتين تحملان اسم «الروح المعذبة» (وهو العنوان ذاته لإحدى لوحاته التي تم عرضها في العام ذاته ضمن معرض مداخلات وهو أحد معرضين افتتاحيين في متحف الفن الحديث في مدينة الدوحة (شبوط 2010: 6–17). وقد عبّر الفنان في تلك الأعمال عن احتجاجه على عمليات الاغتيال الممنهجة لكبار المفكرين العراقيين بهدف إضعاف النسيج الاجتماعي للدولة (كافل حسين 2020: 67، شبوط 2010: 9، 2015:55). وقد تم تصميم كلا العملين على شكل حصان مصاب بالسهام (أحدهما في وضعية الوقوف والآخر في وضعية الرقود، الشكل ٩، في الوسط)، حيث مثل كلا منهما حالة دولة كاملة مصابة بالشلل جراء معاناتها لسنوات طويلة من العقوبات المفروضة عليها، إضافة للصراعات والاضطرابات المدنية الناشئة. 32 كما عقد شبوط 2010:9 ، 15؛ 2015: 55 مقارنة ما بين الخيول في عمل «الروح المعذبة» واللبؤة المحتضرة في منحوتة صيد الأسود الآشورية المعروضة في المتحف البريطاني، وهي فكرة عمل الفنان العزاوي على توظيفها لتمثيل العراق الضعيف في منحوتاته (العراق الجريح عام 2009، الشكل 9

وردة حمراء لصديق غائب. 2009 - 2010
أكريلك على القماش. مع نحت بوليستر رزن 220 x 190 سم
مجموعة حسين حربا، تورينو.

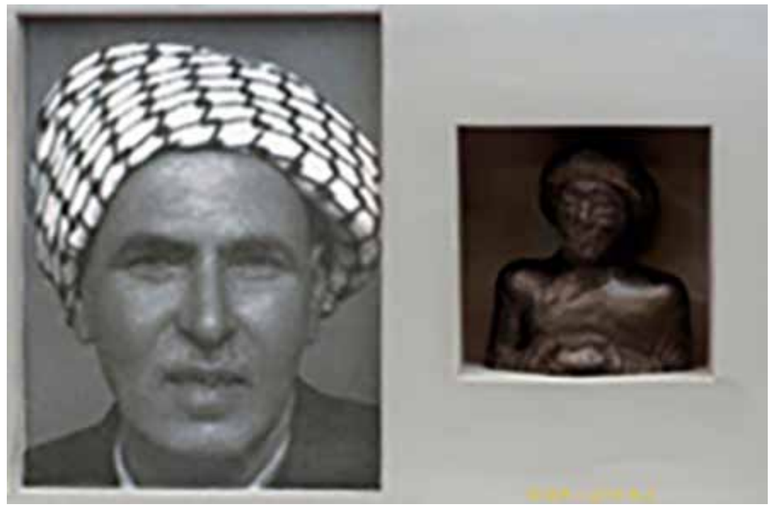
والهدف الخاطئ Iraqi Cylindder Seal 2018) حيث يحمل العمل الأول خريطة العراق بثقوب سطحية ظاهرة بما يشابه آثار السهام التي اخترقت جسد اللبؤة القديمة، مما يعكس حالة الدولة الحديثة التي تم اختراقها بالرصاص 33 والتي تشبه كذلك الثقوب التي تخترق سطح عمل «وردة الضحية» الثلاثي لعام 2010 (الموصوف في بداية هذه المقالة) وعمل ثلاثي الأبعاد يحمل الاسم ذاته لعام 2011 (الشكل 9، يمين). وقد عمل الفنان من خلال هذه الأعمال على تحويل الشكل التجريدي للضحية البشرية على هيأة موطنه العراق في العمل النحتي، حيث أن شكل المنحوتة لا يشبه حدود الدولة فحسب؛ بل أنه يتضمن خطوطاً تعكس ملامح ومسارات نهري دجلة والفرات. 34 إلا أن المنحوتات الضخمة لم تكن الأعمال الأكثر شهرة ضمن سلسلة «أرض السواد» بل الأعمال المرسومة على الورق والمثبتة على قماش والتي عمل الفنان عليها ما بين الأعوام 2004 و 2016 والتي تم عرضها جميعاً لأول مرة ضمن المعرض الاستعادي للفنان العزاوي. 35 كما أن عودة الفنان للعمل على الورق على نطاق أكبر وأوسع تعتبر بمثابة استكمال لأسلوب الرسم الخطي والذي تم تطويره بإدخال القماش مع ازدياد حجم الأعمال في مطلع التسعينيات، إلا أن تلك الأعمال قد كانت مشابهة للوحاته منتصفة الألوان التي رسمها في تلك الفترة. وتتميز تلك الأعمال بطبقات كثيفة ومليئة بالنقوش المعقدة، والتجريدية فضلاً عن روعتها بتفاصيلها المعقدة وضخامتها المميزة. ويصف «باسكال أميل» لوحات «أرض السواد» للأعوام 2010 – 2011 والمصنوعة من خمس لوحات بارتفاع يفوق 3 أمتار وبعرض 8 أمتار تقريباً من منظور العمارة الملكية القديمة بالقول: « تعيدنا هذه الأعمال في الذاكرة إلى اللوحات الجدارية المنحوتة في قصر الملك سرجون في خورسباد...» (2013:11). 36 كما ينطبق ذلك على لوحة «قصيدة رثاء لمدينتي المحاصرة» ذات الحجم المماثل والتي تم استكمالها في عام 2011 استناداً إلى قصيدة الشاعر عبد الوهاب البياتي (1926 – 1999) والتي تحمل الاسم

ذاته. 37 إضافة لذلك، فقد تضمنت سلسلة «أرض السواد» عملين على الورق بعنوان «أربعة أطفال يلعبون كرة القدم: غزة (والتي استخدم بها درجات اللون البني المألوفة) و «حلمي المكسور» باللون الرمادي 2015 – 2016 واللذان يعكسان تعاطف الفنان العزاوي مع الضحايا الفلسطينيين (في حادثة مقتل أربعة أبناء عمومة صغار عندما كانوا يلهون على الشاطئ في قطاع غزة المحاصر في عام 2014) بنفس درجة تعاطفه مع وطنه المفقود، مثلما فعل في عام 2002. وقد تم تثبيت كلا العملين على القماش بحجم واسع حيث يبلغ عرض كل لوحة أكثر من 10 أمتار.

تعتبر لوحة مهمة الدمار (2004 – 2007) (الشكل 10) أكبر حجماً بعرض 15 متراً (حيث تعتبر ثاني أضخم اللوحات حجماً في هذه

الهدف الخطئ. 2004.
أكريلك على القماش. 198 x 138 سم
مجموعة خاصة.

السلسلة تسبقها لوحة التليسمان العراقي).
وقد استغرق صنعها ثلاث سنوات تقريباً، وتعكس مفارقة ساخرة لخطاب جورج دبليو بوش « أنجزنا المهمة» ، وتحتوي على العديد من الزخارف البصرية التي تتضمنها جميع لوحات سلسلة «أرض السواد» بما في ذلك الشخصية المركزية المغمورة، وصور القوات العسكرية والميليشيات المسلحة بالإضافة لمحدودية اللون مع لطخات باللون الأحمر.
ولدى عرض عمل «مهمة التدمير» مؤخراً في متحف موما الفني في نيويورك، فقد أصبحت كذلك عنواناً لأول عمل فني أدائي للعزاوي بتاريخ 6 فبراير – شباط 2020 بعنوان «الظلام على مهمة الدمار»، وقد تزامن ذلك مع الذكرى السابعة عشر لخطاب «كولن باول» خلال اجتماع الجمعية العامة للأمم المتحدة في



الوجه القبيح للاحتلال. 2009
61 x 40 x 30,5 سم.
مجموعة متحف الفن العربي. الدوحة

Figure 8 كتاب العار. تدمير المتحف العراقي. 2003
26,5 x 19 x 5 سم.
مجموعة الفنان

عربة الحواسم. 2015
برونز. 200 x 110 x 180 سم.
مجموعة متحف الفن العربي. الدوحة

صديقان مفقودان 2008
برونز. 44,5 x 23 x 9 سم
مجموعة خاصة.

اجداد والدي. 2009
59,5 x 59,5 x 12,5 سم طباعة ديجتل
ملصوقة على الخشب مع نحت من البلاستر.
مجموعة متحف الفن العربي.

عربة الحواسم. 2015
برونز. 200 x 110 x 180 سم.
مجموعة متحف الفن العربي. الدوحة

عام 2003 حيث أراد الفنان تغطية عمل «مهمة الدمار» بطريقة مماثلة لتغطية نسخة جدارية غيرنيكا للفنان بيكاسو (1937) في مبنى الأمم المتحدة قبل موعد الخطاب (Dowd 2003) بيد أن إدارة المتحف قد كانت لديها بعض التحفظات على ذلك وتم لاستعاضة عن ذلك بإطفاء أضواء المعرض ليوم واحد. 38
تضمنت أحدث الأعمال ضمن سلسلة «أرض السواد» لوحتان إكريلك مثبتتان على قماش بما في ذلك لوحة رمادية بعنوان مشاهدة على المرتفعات (2009) ولوحة أحادية اللون بعنوان أمنيات خفية (2019) (الشكل 11) حيث نلاحظ علامات إصابات خطيرة في كل منهما. وقد كان الفنان العزاوي في لبنان لدى إعداده هذين العملين إبان ثورة اكتوبر في العراق (والتي تزامنت احداثها والمظاهرات المناهضة للحكومة في مدينة بيروت) حيث عمل على ثقب سطحيهما بثقوب مشابهة لثقوب الرصاص على النحو الذي اعتمده في عمل «وردة الضحية». كما يبلغ طول لوحة «أمنيات خفية» 9 أمتار والتي اعتمد الفنان

الهدف. طريق الموت. 2010
برونز 48 x 68 x 13 سم.

Figure 9 العراق الجريح. 2009
50,5 x 59,5 x 5 سم طباعة ديجتل
ملصوقة على الخشب مع رليف نحت من البلاستر
مجموعة متحف الفن العربي. الدوحة

Figure 9 الروح الجريحة، نافورة الالم.. 2010
برونز 180 x 120 x 100 سم.
مجموعة متحف الفن العربي. الدوحة

الروح الجريحة، رحلة الدمار. 2010
برونز 200 x 300 x 120 سم.
مجموعة متحف الفن العربي. الدوحة

بها أسلوب الرسم الخطي، حيث تتضمن اللوحة الوسطى زخارف مجردة تمت تغطيتها بنقاط صغيرة باللونين الأحمر والأسود لمحاكاة أضواء الليزر التي كان يستخدمها الجنود القناصة والإصابات التي أسفرت عنها. كما تمت إحاطة اللوحة بزوج من شخصيات بوضعية الوقوف رافعين أيديهم في محاولة يائسة للمقاومة أثناء إطلاق النار عليهم في البطن: أما مسارات الطلقات عالية السرعة فتعد شبيهة بوضعية السهام في لوحة «الروح الجريحة». وقد قام الفنان العزاوي بتأريخ العمل بأثر رجعي لتاريخ ٤ أكتوبر 2019 ، اليوم الرابع للثورة، والذي تميز بتصاعد وتيرة أعمال العنف وزيادة أعداد ضحايا القناصة مجهولي الهوية ممن بدأوا باستهداف المدنيين خلال الاحتجاجات في مدينة بغداد.

ختاماً، يمكن القول بأن بداية سلسلة اعمال «أرض السواد» قد كانت تمثل رد فعل غريزي لما كان يشهده العراق من أحداث في تسعينيات القرن الماضي، إلا أنه وفي ظل تدهور الأوضاع في أعقاب عام 2003 فقد أصبح كل عمل فني من أعمال الفنان العزاوي عن وطنه وعن هويته العراقية مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بهذه السلسلة. إضافة لذلك، فإننا نلاحظ عودة الفنان لرغبة سابقة في اتخاذ موقف سياسي عبر أعماله الفنية التي يعرب من خلالها عن اعتراضه ومناهضته لممارسات الظلم بعد متابعة التغطية الإعلامية لحرب الخليج، ففي فترة السبيعينات، بدأ برسم لوحات تعبر عن حالة الظلم التي يعاني الضحايا الفلسطينيون منها، ومن ثم بدأ برسم لوحات في التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين لضحايا العمليات العسكرية في العراق، فضلاً عن معاناة العراقيين والعرب من حالة عدم الاستقرار السياسي التي أعقبت تلك العمليات (شبوط 2010: 9). ولم تقتصر أعمال الفنان على تصوير معاناة أبناء بلده العراقيين فحسب، بل أنه أراد تصوير معاناة البلد بحد ذاته عبر إظهاره كمخلوق يحتضر ضمن العديد من الأعمال الفنية التي كانت تظهر بحد ذاتها كلوحات جريحة أو مثقوبة بالسهام أو الرصاص.

حلمي المكسور. 2015–2016
اكريك على الورق ملصوق على القماش. 324 x 1048 سم.
مجموعة الفنان

أربعة أولاد يلعبون كرة القدم. غزة. 2015–2016
أكريك على الورق ملصوق على القماش. 300 x 10000 سم.
مجموعة متحف الفن العربي الدوحة

لذلك، فإن خيار عدم استخدام اللون يعتبر العامل الأساسي الذي يضفي شعوراً من الكآبة على سلسلة أعمال أرض السواد وهو ما يعكس كذلك حالة الحزن التي يعيشها الفنان العزاوي وهو يراقب من بعيد التدهور السريع لبلاده والتي كانت رمزاً للازدهار في ذاكرته. وبالنسبة لشخص ينتمي لجيل انتقالي والذي شهد نقلة بلاده من عصر اتسم بالتفاؤل والإمكانات الهائلة إلى عصر مظلم وقاتم أثقلته الظروف السياسية في المنطقة (شبوط 2019:9)، فإنه من المحزن جداً أن يعمل فنان بارع باستخدام الألوان كالفنان العزاوي على تصوير وطنه بظلال أكرومية، سواء كانت باللون الأبيض، أو الأسود، أو الرمادي، أو البني الداكن. ومثلما يصور كافل حسين هذا الحال، فإنه «بالرغم من القيود التي تفرضها أحادية اللون، إلا أن إحساس الألم، والصدمة، والفراغ الرهيب يعد واضحاً للغاية من خلال الألوان الأسود، والأبيض، والرمادي في زمن يبدو فيه العراق وكأنما تم تجريده بالفعل من جميع ألوانه». (2020:59). كذلك، فيبدو العراق الذي تحتضنه ذاكرة العزاوي وكأنما تم تجريده من لونه، إلى جانب تجريده من الآمال فيما يتعلق بحلم العودة إلى الوطن وبحلم تحقيق مستقبل أفضل.

عاد العزاوي إلى العراق لفترة وجيزة منذ انتقاله إلى المملكة المتحدة في عام 1976، لذا، فمن اللافت للغاية أن يبقى محتفظاً بالذكريات المتعلقة بموطنه الأم، حيث يقول: «لا يمكن اختزال العراق بمجرد اسم أو مساحة جغرافية... بل أنه يسكن في روحي مما جعلني أعمل طيلة هذه الأعوام». 39 ومن وجهة نظره، وصف الفنان العزاوي أعماله عن وطنه العراق باعتبارها تفيض بالمشاعر نظراً لإنتاجها من مكان بعيد عن الوطن، حيث يقول: « نحن الذين غادرنا وطننا نرسمه من

Figure 10 حملة الدمار. 2004 – 2007
أكريلك على القماش. 250 x 15000 سم
مجموعة الفنان.

رثاء لمدينتي المحاصرة. 2011
أكريلك على القماش. 240 x 800 سم.
مجموعة الفنان

مكاننا في المهجر وكأننا نعيش هناك. إنها العودة دون عتاب». (العزاوي 2010). 40
وبمرور الزمن، قد يفترض المرء صعوبة إبقاء الفنان العزاوي شعور العتاب الكبير مثلما عبر عنه الشاعر الجواهري لبلاد لم يعد يألفها، أو لم تعد كسابق عهدها، إلا أن الفنان لا يزال يصب تركيزه نحو العراق، معرباً عن مناهضته لأعداء بلاده ومدافعاً عن مستقبله، فضلاً عن استمرار إنتاجه للأعمال التي تعكس معاناة أرض السواد.

Figure 11 رغبات مضمرة. 2019
200 x 900 سم. اكريلك على القماش.
مجموعة الفنان

بلاد السواد. 2001 –2002
إكريلك على القماش. 260 x 340 سم
مجموعة مؤسسة كندة للفن العربي الحديث. الرياض

وثائق عراقية

الثقافه الجديده آيار-حزيران 1999 عدد 288

أرشيف العزاوي

من أوراق الفن العراقي الحديث

فنانون بولنديون في بغداد

أحمد حسين

في عام 1964 قام الأديب والرسام جبرا ابراهيم جبرا، بإعداد يوميات الفنان جواد سليم، ونشرها في مجلة "حوار" اللبنانية، العدد الثامن، السنة الثانية، كانون الثاني - شباط 1964. وفي هذه اليوميات وردت لأول مرة معلومات عن فنانين بولنديين تواجدوا في العراق أثناء فترة الحرب العالمية الثانية، وعن دورهم في تطوير مفاهيم وتجارب عدد من الرسامين العراقيين الشبان في تلك الفترة.

وفي أعوام السبعينات وفي ظل الاهتمام المتزايد بالظواهر الثقافية والفنية الحديثة التي شهدها العراق في فترات الأربعينات والخمسينات، كان للموضوع البولندي مكانه في مذكرات وأحاديث عدد من الفنانين والشعراء الذين عاشوا أحداث تلك الأيام، وقد نشرت هذه المذكرات والأحاديث في الصحف والمجلات العراقية، وكذلك أشار الى هذا الموضوع بعض الكتاب والنقاد في مؤلفاتهم عن الفن الحديث في العراق. وبالرغم من أن عددا من هؤلاء حاول إلغاء أو التقليل من أهمية الدور البولندي في حركة الفن العراقي، إلا أن الرأي الذي كان سائدا في أوساط المثقفين والفنانين، هو ذلك الرأي الذي يعتبر وجود البولنديين في بغداد أثناء الحرب العالمية الثانية، كان أهم المؤشرات على بداية المرحلة الجديدة في تاريخ الفن العراقي الحديث.

– ما حكاية هؤلاء البولنديين...؟ وما أبعاد دورهم في مسيرة الفن الحديث في العراق...؟

للإجابة على هذا السؤال لابد من إلقاء الضوء على تفاصيل هذا الموضوع ومتابعة جوانبه المختلفة، من خلال الاعتماد على الوثائق البولندية، وعلى مذكرات وأحاديث أولئك الفنانين والشعراء الذين شهدوا أحداث تلك الفترة من الأربعينات، أو الذين كانوا على اتصال دائم بالبولنديين. ولابد من الإشارة هنا بأن هذه الوثائق البولندية كانت بعيدة عن متناول الكتاب الذين درسوا الفن الحديث في العراق.

البولنديون في العراق: 1942 – 1943

تذكر بعض مصادر الفن الحديث في العراق، بأن البولنديين وصلوا الى العراق كلاجئين بعد احتلال بلادهم من قبل الروس والألمان، أو أنهم وصلوا الى العراق كأسرى حرب جاء بهم الانكليز الى معسكرات الاعتقال في بعض المدن العراقية.

إن مثل هذه المعلومات غير صحيحة وبعيدة عن الواقع التاريخي، والحقيقة هي أن وصول البولنديين – ومن ضمنهم الفنانين – الى العراق ارتبط بالاحتلال البريطاني المباشر للعراق والذي تم في بدايات حزيران عام 1941، وحاجة بريطانيا في تلك الفترة الى قوات عسكرية جديدة تقوم بحماية المراكز النفطية والسيطرة على طرق المواصلات التي تربط العراق بتركيا وإيران، ولاسيما أن الفترة الواقعة ما بين عامي 1941 و1942 كانت بالنسبة لبريطانيا العظمى – باعتبارها من دول الحلفاء – فترة صعبة جدا، إذ أن قواتها العسكرية كانت مشتركة في معارك وعمليات حربية كثيرة، وفي مناطق عديدة من الشرق الأوسط. وتجدر الإشارة هنا الى أن هذا الأمر قد تم وفقا للمعاهدات السياسية والاتفاقات العسكرية لدول "معسكر الحلفاء" والتي أدت آنذاك الى نشر القوات البولندية، ليس في العراق وحده، وإنما في عدد من الأقطار العربية، وكذلك في إيران.

لقد وصلت القوات العسكرية البولندية ومعها عدد كبير من المدنيين الى العراق من مدينة بهلوي الإيرانية – الواقعة على بحر قزوين – ومن فلسطين خلال الفترة الواقعة ما بين بداية آب ونهاية أيلول من عام 1942، وقد انضمت هذه القوات الى الوحدات العسكرية البريطانية التي كانت تحت قيادة الجنرال متلاند ولسن "M. Wilson" وكان مقرها العام في بغداد.

في مطلع تشرين الأول عام 1942، أصدر الجنرال البولندي فوادسواف شيكورسكي

"W. Sikorski" – رئيس حكومة بولندا في المنفى والقائد العام للقوات المسلحة آنذاك – قرارا عسكريا تم بموجبه تشكيل الجيش البولندي في الشرق (A.P.W) الذي ضم كافة الوحدات العسكرية البولندية والتي كانت منتشرة في بعض بلدان الشرق الأوسط، وخاصة في إيران وفلسطين ومصر. وقد اتخذ هذا الجيش من العراق مقرا عاما له، وفي الثلاثين من تشرين الأول وصل الجنرال فوادسوف أندرس "W. Anders" الى بغداد من طهران كقائد عسكري عام للجيش البولندي في الشرق. وبدأ التفاوض مع الانكليز حول كيفية توزيع ومرابطة القوات البولندية في الأراضي العراقية.

لقد انتشرت وحدات الجيش البولندي في مناطق عديدة من العراق ففي شمال شرق بغداد – في منطقة قزل رباط – تمركزت بعض وحدات المدرعات والمشاة ومدرسة الإعداد الحربي، إضافة الى مقر قيادة وأركان حرب الجيش البولندي. وفي أطراف مدينة خانقين وبالقرب من الحدود العراقية – الإيرانية تمركزت وحدات عسكرية أخرى، مثل: فرق المدفعية، وكتائب المجندات، والمستشفى العسكري، إضافة الى عدد من وحدات المشاة، وفي الحبانية حيث توجد القاعدة العسكرية والجوية البريطانية رابطت قوات بولندية جنبا الى جنب مع القوات البريطانية، وما عدا هذا فقد انتشرت وحدات بولندية أخرى في مدن شمال العراق، كالموصل وكركوك، حيث توجد المناطق النفطية والمراكز الاستراتيجية المهمة، وفي جنوب العراق كانت هناك وحدات للتموين العسكري، رابطت الى جانب القوات البريطانية في مدينة البصرة، وكانت مهمة القوات العسكرية البولندية في العراق هي حماية أنابيب وآبار النفط وخط سكك الحديد، وطرق المواصلات البرية التي تربط العراق بإيران وتركيا، والدفاع عن هذه المراكز في حال تعرضها لهجوم من قبل القوات الألمانية.

وحسب المصادر البولندية فإن عدد نفوس البولنديين الذين تواجدوا في العراق كان حوالى 70 ألف نسمة، كان من بينهم 50 ألف جندي وعسكري أما البقية فقد كانوا من المدنيين، ومن فرق الشبيبة والفتوة العسكرية التي لا تزيد أعمارهم عن السابعة عشرة، وقد سكن هؤلاء في معسكرات تابعة للجيش البولندي في ضواحي شمال شرق بغداد، وفي منطقة خانقين، وكان الجيش البولندي يحصل أثناء وجوده في العراق على مساعدات مالية من قبل الحكومة العراقية، وقد أقام البولنديون في العراق حتى بداية آب من عام 1943، حيث صدرت لهم الأوامر البريطانية بمغادرة العراق والتوجه نحو فلسطين ومصر.

لقد قام البولنديون أثناء وجودهم في العراق بتأسيس عدد من الجمعيات والهيئات التربوية والثقافية والدينية والسياسية. وكان بعضها موجودا في مقرات الوحدات العسكرية وفي معسكرات الأهالي، وكان البعض الآخر موجودا في بغداد مثل: الهيئة الدبلوماسية لحكومة بولندا في المنفى – المفوضية البولندية –، والصليب الأحمر البولندي، ومكتب الإعلام والثقافة للجيش البولندي في الشرق، الذي كان مقره يقع في شارع الرشيد بالقرب من المقهى البرازيلية، هذه المقهى التي شهدت بدايات تعارف ولقاءات الفنانين العراقيين بزملائهم البولنديين. وفي شارع الرشيد أيضا كان هناك المطعم البولندي Polska الذي كان بمثابة "كاليري فني" حيث زينت جدرانه بعدد من اللوحات والملصقات الفنية، ومن بين هذه الملصقات كان هناك ملصق دعائي، احتل واجهة المطعم، وكان من تنفيذ الفنان جواد سليم، وربما يكون هذا الملصق الذي طبع بالألوان أقدم ملصق ملون من تصميم فنان عراقي. والى جانب هذا فإن البولنديين كانوا يصدرون في بغداد ثلاث جرائد باللغة البولندية وهي: (الأخبار البولندية)، جريدة يومية ولسان حال البولنديين في الشرق؛ و(النسر الأبيض)، جريدة ثقافية عامة كانت تصدر مرة واحدة في الأسبوع؛ والصحيفة الدينية (الاسم المقدس)، وهي جريدة نصف شهرية؛ وكانت هذه الصحف تطبع في بغداد وتوزع في أنحاء الشرق الأوسط، كما كان للبولنديين في بغداد فرقة للغناء والموسيقى الشعبية وفرقة مسرحية باسم (المسرح البولندي الجوال).

وفي صفوف الجيش البولندي كان هناك عدد كبير من الفنانين المسرحيين والتشكيليين والكتاب والأدباء، وكان البعض منهم من الأسماء البارزة والمعروفة في بولندا خلال الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الثانية. وقد بلغ عدد الفنانين التشكيليين فقط حوالي ثلاثين فنانا وفنانة، ولكن أكثر هؤلاء شهرة في بغداد آنذاك كان كل من: يوسف جابسكي "J. Czapski"، يوسف ياريما "J. Jarema"، ادوارد ماتوشجاك "E. Matuszczak"، زيكمونت هار "Z. Har"، لوبولد هار "L. Haar"، فليكس توبولسكي "F. Topolski"، فلاستميل هوفمان "V. Hofman"، زيكمونت توركفيتش "Z. Turkiewicz"، يانينا بوغوتسكا "J. Bogucka"، كورديان زامورسكي "K. Zamorski" وهنريك شيدلانوفسكي "H. Siedlanowski". وقد جاءت شهرة هؤلاء الفنانين بسبب نشاطاتهم الفنية، وعملهم في الصحافة البولندية والانكليزية الصادرة في بغداد آنذاك، وتواجدهم اليومي في المقهى البرازيلية، كما كان لعدد منهم (مراسم فنية) في محلة النصارى في الجهة المطلة على شارع الرشيد. ولهذا احتفظت ذاكرة بعض المثقفين والفنانين العراقيين

بعدد من أسماء هؤلاء البولنديين، في حين احتفظت ذاكرة البعض الآخر بأسماء أخرى، ولكن هذه الذاكرة لم تنشر زادها في الصحافة العراقية، إلا بعد ثلاثة عقود على انتهاء الحرب العالمية الثانية، فكان هذا الزاد أو تلك الأحداث المنشورة هي ما تبقى عالقا في أطراف الذاكرة وليس من أعماقها، ولهذا ظل العراقيون يرددون في كتاباتهم أسماء ثلاثة أو أربعة من أولئك الفنانين البولنديين – كما سنرى لاحقا –. طبعا لابد هنا أن يتم استثناء الفنان جواد سليم، فهذا الفنان دون يومياته خلال فترة الأربعينات. وفي هذه اليوميات، هناك الكثير من تفاصيل لقاءاته اليومية بالفنانين البولنديين، ولكن الاسم الوحيد الذي يتردد في هذه اليوميات هو اسم الفنان يوسف جابسكي، ويبدو أن السبب في ذلك يعود الى عظمة هذا الفنان بالنسبة لجواد سليم – كما سنرى فيما بعد – وفي حقيقة الأمر أن يوسف جابسكي الذي شغل منصب المدير العام لمكتب الإعلام والثقافة للجيش البولندي حينذاك، لم يكن مجرد رسام، وإنما كان ناقدا فنيا وكاتبا معروفا قبل وصوله الى بغداد، وهو أحد رواد التيار اللوني في فن التصوير البولندي الحديث وهذا التيار كان من أبرز الاتجاهات الفنية في بولندا خلال فترة ما بين الحربين.

إن الصحف البولندية الصادرة في بغداد خلال عام واحد – وهي الفترة التي تواجد فيها البولنديون في العراق – تحتوي على الكثير من التقارير الصحافية والمقالات التي تبين مدى مساهمة البولنديين في إنعاش وتنشيط الحياة الثقافية والفنية في بغداد آنذاك، حيث كانت هناك العروض المسرحية، والحفلات الفنية، ومعارض الرسم والملصقات السياسية، ومعارض الفن الشعبي البولندي، وكانت تلك النشاطات تقام في قاعة الملك فيصل، وفي قاعة المعهد البريطاني، وفي المقهى البرازيلية. والى جانب هذا فإن عددا من الفنانين البولنديين اعتادوا على المساهمة الدائمة في معارض جمعية أصدقاء الفن العراقية، ومن هذه المعارض المشتركة – على سبيل المثال – المعرض السنوي الثالث لجمعية أصدقاء الفن الذي أقيم على قاعة المعهد البريطاني في يوم 28 كانون الثاني عام 1943، ورافق افتتاح هذا المعرض عقد لقاءات وأمسيات ثقافية في مقر جمعية أصدقاء الفن شارك فيها الفنانون العراقيون وعدد من الفنانين البولنديين، وكان للصحف البولندية نصيبها في تغطية هذه النشاطات. ففي يوم 17 شباط كتب الفنان يوسف جابسكي مقالا في جريدة "الأخبار البولندية" تحت عنوان "منابع الفن الحديث"، تحدث فيه عن إبداعات الفنانين العراقيين المعروضة في معرض الجمعية، واستعرض فيه التراث الحضاري والفني في العراق القديم، وكيف يستطيع الفنان العراقي المعاصر أن يستفيد من تلك

الانجازات الفنية في حضارات سومر وبابل، لغرض بنـــاء شـخصيته وأســاليبه الفنيـة الحديثة.

أما بالنسبة لمعارض الفن البولندي التي أقيمت في بغداد في تلك الفترة، فإن أهمـها – كما يبدو لي – هو ذلك المعرض الشامل الذي أشرف على إقامته (مكتب الإعلام والثقافـة للجيش البولندي في الشرق)، وكان تحت عنوان (معرض التشكيليين البولنديين – الجنود)، وقد افتتح هذا المعرض يوم 15 شباط عام 1943 على قاعة المعهد البريطاني في بغـداد، وقد حضر حفل الافتتاح بعض رجالات الدولة العراقية آنذاك، مثل: الوصي على عـرش العراق الأمير عبد الإله، ورئيس الوزراء نـوري السـعيد، ووزيـر الداخليـة تحسـين العسكري، وحضر عدد من أعضاء السلك الدبلوماسي والعســكري والثقـافي البولنـدي والبريطاني، كان من بينهم الجنرال فوادسواف أندرس القـائد العسـكري العـام للجيـش البولندي، وهنري مالهوم "H. Malhomme" ممثل حكومة بولندا في العراق، كما حضر أيضا العديد من المثقفين والفنانين العراقيين والبولنديين، وفي هذا الحفل ألقى الفنان جـواد سليم كلمة الفنانين العراقيين، أشار فيها الى تراث بولندا الثقافي والفنـــي، والـى أهميـة البولنديين في الحياة الفنية في بغداد، ودعا زملاءه من الفنانين العراقيين الى السير علـــى طريق الفنانين البولنديين والاستفادة من تجاربهم الثقافية والفنية. وعن الفنانين البولنديـــن ألقى يوسف جابكسي كلمة تحدث فيها عن حياتهم اليومية ولقاءاتهم بالفنـــانين العراقيـين الشباب، وعن معالم بغداد الحضارية التي تشكل عالما غنيا بعناصره الجمالية والتشـكيلية، ودعا الفنانين البولنديين والعراقيين الى استلهام تلك المعالم في أعمالهم الفنية. وقد احتـوى هذا المعرض على (125) عملا فنيا موزعة ما بيـــن رســوم مائيـة ولوحـات زيتيـة وتخطيطات، وكانت أغلب موضوعات هذه الأعمال مستمدة من مشاهد الطبيعة ومشـــاهد الحياة اليومية في العراق وفي بعض بلدان الشرق الأوسط. وعلى الرغم من كثرة الأعمال الفنية في هذا المعرض إلا أن ما أثار اهتمام الزوار الأجانب والعراقيين هو لوحة واحـدة كانت بعنوان "أم الفنان فائق حسن" للرسام ادوار ماتوشجاك، ولهذه اللوحة حكاية طريفـة: في شتاء عام 1942، أقنع الفنان فائق حسن والدته أن تجلس كموديل بملابسها العراقيـــة، أمامه وأمام زميله الرسام البولندي ماتوشجاك، وبعـد سـاعات مـن السـكون والعمـل المتواصل، أنجز كل منهما لوحته، وقبل أن تشاهد الوالدة نفسها على قمـــاش اللوحتيـن، طلبت من ابنها أن يحتفظ بهاتين اللوحتين بعيدا عن عيون الناس، ولكن الرسام ماتوشـجاك أقنعها بأن تلقي نظرة على لوحته، وعندما شاهدت نفسها، صرخت بوجه هذا الرسام بـأن

لوحته ما هي إلا "خرابيط" وبقع شبيهة بالذباب، وبهذا استطاع هذا الرسام إخراج لوحتـه من بيت فائق حسن، وكان ماتوشجاك قد رسم لوحته بأسلوبه الانطباعي التنقيطي، وبعـد أن عرضت هذه اللوحة في بغداد، تنقلت مع الفنان بعد الحرب العالمية الثانيـة مـا بيـن فلسطين ومصر، وضاعت آثارها بعد أن أقام بشكل دائم في باريس عـام 1952، ومـن حسن الحظ أن صورة هذه اللوحة موجودة في دليل (معـرض التشـكيليين البولنديـن – الجنود) وهذا الدليل محفوظ الآن في معهد تاريخ الفن – أكاديمية العلوم البولندية، ضمـن وثائق الفن البولندي العائدة الى فترة الحرب العالمية الثانية.

وفي حالة الحديث عن أهمية هذا المعرض البولندي، لابد من القول بأنه كان من أبرز الأحداث الثقافية الفنية التي شهدتها بغداد خلال فترة الأربعينات، فكان هـو أول معـرض بهذا المستوى للفن الأوروبي يقام في العراق، كما أن الانطباعية ومابعد الانطباعية هـي الأساليب الفنية التي كانت سائدة في أغلب نتاجات هذا المعرض، هذه الأساليب التي كـانت مثار اهتمام الفنانين العراقيين طوال فترة الأربعينات، وكان البعض منهم يرى بأن إتقـان هذه الأساليب الفنية هو بمثابة هوية مرور نحو عالم الفن الأوروبي وتياراته المختلفة.

• • •

الفنانون البولنديون:

نقطة تحول في تاريخ الفن العراقي الحديث

بعد تعرفه على الفنانين البولنديين في عام 1942، كتب الفنان جواد سليم، قائلا: "إنـي أشكر الأقدار لتوصلي الى معرفتي الجديدة، وسأبدأ منها مفتوح العينين ومفتوح الفـؤاد لأن طريقي منير...".

جاءت هذه الكلمات بعد عامين من حالات اليأس والركود الفني التي عانى منها هـذا الفنان وعدد من زملائه الفنانين الذين عادوا الى بغداد، دون إكمال دراستهم الفنيـة فـي أوروبا، بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية، وفي بغداد اشتغل بعضهم بالتدريس، وعمـل آخرون في مديرية الآثار، وفي أعمال أخرى ريثما تنتهي هذه الحرب "اللعينة".

وبعد احتلال الانكليز للعراق عام 1941، شهدت بغداد أشياء كثيرة جديدة وغريبة، لم يسبق لها مثيل من قبل، تحدث عنها الشاعر عبد الوهاب البياتي قائلا: "لقد سيطر الانكلـيز على كل شيء في البلاد حتى صار منظرهم ومنظر الجنود البولنديين والهنود مألوفا فـي الشوارع والمقاهي والمحلات العامة، وأذكر جيدا أننا لم نكن نجد صعوبـة كبـيرة فـي

لوحته ما هي إلا "خرابيط" وبقع شبيهة بالذباب، وبهذا استطاع هذا الرسام إخراج لوحته من بيت فائق حسن، وكان ماتوشجاك قد رسم لوحته بأسلوبه الانطباعي التنقيطي، وبعد أن عرضت هذه اللوحة في بغداد، تنقلت مع الفنان بعد الحرب العالمية الثانية ما بين فلسطين ومصر، وضاعت آثارها بعد أن أقام بشكل دائم في باريس عام 1952، ومن حسن الحظ أن صورة هذه اللوحة موجودة في دليل (معرض التشكيليين البولنديين - الجنود) وهذا الدليل محفوظ الآن في معهد تاريخ الفن - أكاديمية العلوم البولندية، ضمن وثائق الفن البولندي العائدة الى فترة الحرب العالمية الثانية.

وفي حالة الحديث عن أهمية هذا المعرض البولندي، لابد من القول بأنه كان من أبرز الأحداث الثقافية الفنية التي شهدتها بغداد خلال فترة الأربعينات، فكان هو أول معرض بهذا المستوى للفن الأوروبي يقام في العراق، كما أن الانطباعية ومابعد الانطباعية هي الأساليب الفنية التي كانت سائدة في أغلب نتاجات هذا المعرض، هذه الأساليب التي كانت مثار اهتمام الفنانين العراقيين طوال فترة الأربعينات، وكان البعض منهم يرى بأن إتقان هذه الأساليب الفنية هو بمثابة هوية مرور نحو عالم الفن الأوروبي وتياراته المختلفة.

• • •

الفنانون البولنديون:

نقطة تحول في تاريخ الفن العراقي الحديث

بعد تعرفه على الفنانين البولنديين في عام 1942، كتب الفنان جواد سليم، قائلا: "إني أشكر الأقدار لتوصلي الى معرفتي الجديدة، وسأبدأ منها مفتوح العينين ومفتوح الفؤاد لأن طريقي منير...".

جاءت هذه الكلمات بعد عامين من حالات اليأس والركود الفني التي عانى منها هذا الفنان وعدد من زملائه الفنانين الذين عادوا الى بغداد، دون إكمال دراستهم الفنية في أوروبا، بسبب اندلاع الحرب العالمية الثانية، وفي بغداد اشتغل بعضهم بالتدريس، وعمل آخرون في مديرية الآثار، وفي أعمال أخرى ريثما تنتهي هذه الحرب "اللعينة".

وبعد احتلال الانكليز للعراق عام 1941، شهدت بغداد أشياء كثيرة جديدة وغريبة، لم يسبق لها مثيل من قبل، تحدث عنها الشاعر عبد الوهاب البياتي قائلا: "لقد سيطر الانكليز على كل شيء في البلاد حتى صار منظرهم ومنظر الجنود البولنديين والهنود مألوفا في الشوارع والمقاهي والمحلات العامة، وأذكر جيدا أننا لم نكن نجد صعوبة كبيرة في

التمييز بين الجندي الانكليزي والجندي البولندي مع أن أشكالهما لم تكن تختلف بالمرة، فالجندي الانكليزي متجهم الوجه، ثابت الخطى لا يحاول أن يختلط مع الناس أو يتقرب منهم وكان كل واحد منهم يتقن تمثيل دور المحتل القوي، أما الجنود البولنديين فقد كانوا مرحين طيبين على غاية كبيرة من الأدب والدماثة وكانوا يجلسون في المقاهي ويقفون أمام البيوت القديمة وكأنهم فنانون كبار، وفعلا كان فيهم فنانون كبار استفاد منهم فنانونا الشباب...". في ظل هذه الأجواء الجديدة تعرف جواد سليم وزملاؤه على عدد من الفنانين البولنديين، "وارتبط هؤلاء مع بعضهم بميل فطري واحد هو إنساني محض، حب الحياة، والكفاح في سبيل النظام الطبيعي، حب الحياة والأشياء البسيطة التي تنسينا الموت..." - هذا ما قاله جواد سليم في يومياته -. وقد حاول هؤلاء أن يخلقوا في بغداد، أجواء شبيهة بأجواء باريس الفنية، حيث كانوا يجتمعون في كل مساء في المقهى البرازيلية، لاحتساء القهوة الفرنسية، مع جدالهم الطويل، حول كل شيء، وكانوا آخر من يترك المقهى. ويرى الفنان والأديب جبرا ابراهيم جبرا، بأن هذه اللقاءات كانت بداية المرحلة المهمة الأولى في حركة الفن العراقي المعاصر، حيث مهدت الطريق أمام الفنانين العراقيين للتعرف على أسرار الفن الأوروبي الحديث.

كيف حدث هذا؟ وما طبيعة الدور الذي لعبه البولنديون في ثقافة الفنانين العراقيين، وفي تجاربهم الفنية..؟

في مذكرات وأحاديث الفنانين العراقيين الذين عاشوا أحداث تلك الفترة أو الذين كانوا على اتصال دائم بالفنانين البولنديين، هناك الكثير من التفاصيل والحكايات التي تجيب عن هذه التساؤلات.

في يومياته يصف الفنان جواد سليم التحول الذي حدث في حياته الفنية بعد تعرفه على الفنانين البولنديين قائلا: "إن هؤلاء الأجانب كانوا ذوي أثر على فنانينا.. كانوا ذوي أفكار جديدة، ومن الذين يمزجون في نتاجهم الفني عصارة تأملاتهم ودراساتهم بدنيا إحساسهم وخيالهم.. لقد تعرفت من البولنديين أشياء كثيرة، أشياء سيكون لها تأثير عظيم جدا في مجرى حياتي.. إن بعض كلمات الرسام الكبير جابسكي ستبقى في رأسي طوال حياتي، سألنا ذات مرة:

- هل تحبون بلادكم...؟

فأجابه أحد الفنانين على الفور: لا.

فقال جابسكي: إنك غلطان، إن الإنسان لا يبدع في رسم شيء لا يحبه، وإنكم لن

تكونوا شيئا إذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي أعاشتكم تربته، خذوا مثلا الرسامين الفرنسيين، فقد استفادوا كثيرا من الشرق من ألوانه ومن مواضيعه... ومن أقوال جابسكي: يجب أن تستغلوا عدم مجيء الرسامين الأوروبيين العظماء الى بلادكم، لأنها غنية بالألوان والصور وغنية بالمواضيع التي تساعدكم على تطوير أنفسكم...".

وفي مكان آخر من يومياته يكشف جواد سليم عن تلك التأثيرات الثقافية والفنية البولندية على النحو التالي: "عندما كنت في باريس لم أعط اهتماما كبيرا للمدرسة الفرنسية الحديثة (الانطباعية ومابعد الانطباعية)، مع حبي الكبير لها، ورجعت الى بغداد، وأنا لا أعرف شيئا عن هذه المدرسة، وبعد تعرفي على الفنانين البولنديين، بدأت أعرف الآن من هم الانطباعيون، ومابعد الانطباعيين، عرفت قيمة المدرسة الفرنسية الحديثة، عرفت الآن ما هو اللون، وكيف تستعمل الألوان، الآن أخذت أفهم لوحات بول سيزان، ورينوار، وفان كوخ، ولوحات عظماء الفن الإيطالي، ولوحات غويا، والتصوير الشرقي... ثم عرفت أكثر من هذا، عرفت قداسة العمل وقيمة الوقت...". ويضيف واصفا الفنانين البولنديين "بأنهم لم يكونوا من طلاب (البوزار) في باريس أو (السليد سكول) في لندن، بل كانوا من (عشاق المدرسة الفرنسية)، وقد عاشوا في باريس فترة من الزمن وتعرفوا على عظمة هذه المدرسة وأسرارها بالدرس على يد أستاذهم صديق الرسام الفرنسي بونار، ومن خلال زياراتهم للمتاحف في باريس...".

أما الرسام فائق حسن فقد تحدث عن البولنديين قائلا: "إن هؤلاء الرسامين نبهونا الى عادية الأساليب الواقعية والأكاديمية فتجاوزناها وتركناها.. لقد نبهونا الى اللون وإشعاعاته، فالأكاديمية والواقعية لا تعتمدان على دراسة لونية خاصة... كنا قبل هذه الفترة نهتم بدراسة الأشكال فقط... أما بعد تعرفنا على الرسامين البولنديين، فقد تحررنا من تلك القيود وانطلقنا الى عالم الألوان اللامحدود...". ويذكر أحد الفنانين العراقيين "أن الرسام فائق حسن، عندما كان طالبا في باريس في أعوام 1935 - 1938، كان يتردد على أحد المتاحف هناك، وقد تعرف على أعمال رسام فرنسي وأعجب بها، ولكنه لم يهتم بمعرفة اسم هذا الرسام ولم يعرف أن هذا الرسام هو بول سيزان، إلا في عام 1942 وعن طريق الفنان البولندي ماتوشاك (ادوارد ماتوشجاك) الذي أراه نماذج من أعمال سيزان وحدثه عن الانطباعية والمدارس الفنية الحديثة في فرنسا".

ويروي الرسام حافظ الدروبي كيف تغيرت مناهج الدراسة في معهد الفنون الجميلة ببغداد، بعد أن تعلم كل من فائق حسن وجواد سليم الشيء الكثير من الفنانين البولنديين

"وعلى ضوء الخبرة الجديدة التي قدمها هؤلاء تغير كل شيء، وامتلكنا البصيرة في مجال الرسم، والحق يجب أن يقال، فقد عرفنا هؤلاء على الانطباعية الفرنسية...". وهناك حكاية طريفة يرويها الرسام اسماعيل الشيخلي الذي كان طالبا في معهد الفنون الجميلة أثناء تواجد البولنديين في بغداد "كان فائق حسن أستاذنا في المعهد، وذات يوم دخل علينا، وعلى أثر لقاءاته المتكررة بالفنانين البولنديين، وطلب منا بصورة مفاجئة أن نمزق كل ما رسمناه خلال السنوات الماضية، وأغلبه كان معلقا على جدران المرسم، وقال: إن هذه اللوحات سطحية والفن الحقيقي ليس هكذا، وبدأ يبث فينا الأفكار الفنية الجديدة التي كان قد تعلمها من البولنديين وقال: اتبعوا الطريقة الانطباعية ومابعد الانطباعية وخاصة أسلوب "التنقيطية" (Pointillism). وبدأ يشرح لنا الطريقة التي يجب أن نرسم بها لوحاتنا، ومن أجل أن يطور معارفنا فقد طلب منا أن نشاهد الرسام ماتوشاك "ادوارد ماتوشجاك" وهو يرسم لوحاته... وذات يوم جاء هذا الرسام الى المعهد، وبدأ يرسم المقهى المجاور للمعهد وما يحيط به من مناظر، وكان لهذا المشهد تأثير كبير علينا، إذ كنا مشدودين الى ما يصنعه هذا الرسام، وانتظرنا أربع ساعات حتى أنجز اللوحة، وقد تعلمنا منه الشيء الكثير...".

وحول أبرز الفنانين البولنديين الذين أثروا في حركة الفن العراقي خلال فترة الأربعينات والذين كانوا على اتصال دائم بزملائهم العراقيين في تلك الفترة، يقول اسماعيل الشيخلي: "هناك ثلاثة رسامين فتحوا صفحة جديدة للفن العراقي الحديث.. هم جابسكي (Jozef Czapski) وياريما (Jozef Jarema)، وماتوشاك (Edward Matuszczak)، وذلك من خلال تأثيرهم على أهم الفنانين آنذاك مثل: أكرم شكري، وحافظ الدروبي، وعطا صبري، وفائق حسن وجواد سليم وعيسى حنا. وباعتقادي أن كل واحد من هؤلاء قد استفاد من البولنديين بشكل معين.. فإذا كان فائق حسن الذي ارتبط بعلاقات قوية مع الرسام ماتوشاك قد استفاد من هذه العلاقات في مجال تقنية اللوحة وفي مجال القيم اللونية والشكلية للعمل الفني، فإن جواد سليم الذي كان أكثر ارتباطا بالفنان جابسكي استطاع أن يفهم ويستوعب القضايا الثقافية والفكرية التي كان يطرحها البولنديون.. وبشكل عام أستطيع أن أقول: إن الانطباعية ومابعد الانطباعية التي بشر بها البولنديون آنذاك قد سادت كأساليب فنية جديدة في أوساط غالبية الرسامين العراقيين الشباب، هذا بالإضافة الى أن العراقيين بعد أن تعرفوا على البولنديين، واستمعوا الى آرائهم، اتجهوا جادين لدراسة الفن العالمي الحديث، والتعرف على أعمال عباقرة من

أمثال: بيكاسو، وسلفادور دالي، وكاندينسكي وغيرهم، ورسم بعض فنانينا لوحات سريالية، وقبل هذه الفترة لم نكن نعرف شيئا عن السريالية...".

هذه بعض أحاديث وذكريات الفنانين العراقيين الذين عاشوا أحداث فترة الأربعينات وتحولاتها الثقافية والفنية، ولا يوجد متسع هنا للتطرق الى ما ذكره فنانون آخرون وما دونه كتاب وشعراء حول تلك الفترة. ويبدو أن الرأي السائد في أوساط المثقفين والفنانين العراقيين هو الذي يقول بأهمية الدور البولندي في حركة الفن العراقي الحديث. والسؤال الآن هو: كيف حاول الرسامون العراقيون الاستفادة من التأثيرات الثقافية والفنية البولندية..؟

في البداية لابد من الاعتراف بأن الفنانين البولنديين عندما ظهروا في بغداد كان هناك عدد من الرسامين الشباب – بقيادة فائق حسن – قد اعتادوا على الخروج الى ضواحي بغداد لغرض الرسم مباشرة على الطبيعة، وقد أطلق هؤلاء على أنفسهم (البدائيون)، وكان هدفهم هو النقل الفوتوغرافي أو الحرفي للطبيعة، وليس البحث عن أثر الزمن على الطبيعة كما فعل الانطباعيون الفرنسيون. ولكن بعد تعرف فائق حسن على البولنديين، وقيامهم برحلات مشتركة لغرض الرسم، ليس في ضواحي بغداد فحسب وإنما في شوارعها وفي أحيائها القديمة، بدأت هناك تحولات في صفوف الرسامين الشباب، حيث بدأوا في تقليد البولنديين وأساليبهم الفنية، وزاد الاهتمام بظاهرة الخروج الى الطبيعة ضمن مفاهيم جديدة هي أهمية اكتشاف القيم اللونية والجمالية في البيئة العراقية، والتعامل مع اللوحة الفنية بتقنية وروحية جديدة، اتسمت بنوع من المغامرة والتجريب. ويصف أحد طلبة معهد الفنون الجميلة في بغداد كيف تغيرت إرشادات فائق حسن لهم بعدما زامل الرسامين البولنديين، فقد راح يدعو طلبته الى أهمية الرسم على الطبيعة مباشرة، بعد أن كان واجبهم اليومي هو الجلوس ساعات طويلة أمام الموديل داخل مرسم المعهد، أو الاشتغال برسم الأشجار والزهور داخل حديقة هذا المعهد. والملاحظ أن كافة الرسامين العراقيين تقريبا حاولوا تقليد البولنديين والاستفادة من تأثيراتهم الفنية، ففي الأعمال الفنية العائدة للفترة ما بين عام 1942 ونهاية الأربعينات هناك الكثير من المؤشرات التي تدلك على ذلك، حيث يمكن ملاحظة شيوع موضوعات محددة مثل: المناظر الطبيعية، والطبيعة الصامتة، وصور الأشخاص، وكل هذه كانت مرسومة تحت التأثيرات الانطباعية ومابعد الانطباعية، وتعدى الأمر الى أن بعض الرسامين العراقيين قد اهتم بتصوير مشاهد الحياة اليومية للبولنديين في بغداد وأطرافها، وهذا ما كان واضحا في معرض جمعية أصدقاء

الفن عام 1943، حيث عرض كل من جواد سليم وفائق حسن عددا من اللوحات مثل: (فتاة بولندية) و(معسكر بولندي) و(كافيه سويس) وغيرها. وكذلك يمكن ملاحظة عمق التأثيرات البولندية من خلال تعامل الرسامين العراقيين مع اللوحة الزيتية وتقنيتها، حيث حاول هؤلاء التخلص من قوانين المنظور الجوي ومن اللون والخط الأسود ومن الظلال، وركزوا اهتمامهم على الألوان الصافية والنقية الدافئة والمشعة المضيئة، ولكن هذه المحاولات الفنية لم تتمكن من استيعاب المفاهيم الانطباعية ومابعد الانطباعية بشكل واضح ودقيق، ولهذا فإن نتاجات هؤلاء الرسامين ظلت بعيدة عن عالم المدرسة الفنية الحديثة أو تقاليد الانطباعيين الفرنسيين، وربما يعود ذلك الى أن هؤلاء عندما تأثروا بالبولنديين – الذين هم بدورهم تأثروا بالانطباعية ومابعد الانطباعية الفرنسية – لم يدركوا الى حد كبير أبعاد هذه المدرسة وتقاليدها الفنية، وإنما فهموها على أساس أنها رؤية متطورة للشكل تتجاوز حدود الواقع المرئي، وحدود القانون المنظوري والتلوين وطريقته التي فرضتها التقاليد الأكاديمية. وبدون شك، فإن الانطباعية ومابعد الانطباعية عندما انتشرت في صفوف الرسامين العراقيين خلال فترة الأربعينيات قد رافقها وعي ثقافي جديد أساسه هو الاهتمام بتصوير الطبيعة بشكل مباشر، وتحوير وتجاوز الواقع المرئي، والاهتمام بالألوان المشعة المضيئة، ولكن هذا كله لم يؤد الى ظهور نتاجات فنية يمكن القول عنها بأنها تشكل اتجاها أو تيارا واضح المعالم في فن الرسم العراقي الحديث، ولكن وبدون شك فإن تلك النتاجات كانت عبارة عن محاولات تجريبية جادة، هدفها هو حرص الرسامين العراقيين على ضرورة تطوير الفن العراقي من خلال الارتباط بالتيارات الفنية الحديثة في أوروبا.

ومن جانب آخر فإن التأثيرات البولندية – كما يبدو لنا – كانت بالنسبة لعدد من الفنانين العراقيين بمثابة البوابة الواسعة التي دخلوا من خلالها الى عالم التيارات الفنية المختلفة، كالتعبيرية، والوحشية، والسريالية، والتجريدية، ولهذا كان هناك بعض الرسامين خلال فترة الأربعينات يرسم متأثرا بالانطباعية ومابعد الانطباعية تارة، ويرسم متأثرا بتيارات فنية أخرى تارة ثانية، في حين كان هناك عدد آخر من الرسامين يحاول أن يطور تجاربه الفنية تحت تأثيرات الانطباعية ومابعد الانطباعية فقط، ومن خلال استخدام تقنيات فنية مختلفة، وخاصة الطريقة التنقيطية، وهذا ما كان واضحا لدى الرسام أكرم شكري – على سبيل المثال. وفي الواقع فإن أكثر من استفاد من الرسامين البولنديين هو فائق حسن، ولاسيما في مجال أهمية الألوان ودورها في بناء العمل الفني، بحيث أن هذا

الرسام كان طوال حياته يركز على أهمية تطوير تجاربه اللونية، رغم تحولاتـــه الكثـيرة بين أساليب فنية متعددة. وبشكل عام يمكن القول بأن الانطباعية ومابعد الانطباعية التـــي نشرها البولنديون في فترة الأربعينات، لم تؤد الى ظهور رسامين انطباعيين بارزين فـــي العراق، ولم تشهد المراحل التي أعقبت تلك الفترة وجود أتباع لهذه المدرسة الفنية، وربمـا الرسام الوحيد الذي ظل محافظا على تلك التقاليد الانطباعية هو الرسام خالد القصـــاب – أحد طلبة فائق حسن في الأربعينات – حيث كان طوال حياته مـــهتما بتصويـــر مشـاهد الطبيعة العراقية وبنوع من الألوان والأحاسيس الانطباعية. وتجدر الإشارة هنـــا الـــى أن الرسام حافظ الدروبي قد أسس في عام 1953 جماعة فنية هي (الانطباعيون العراقيـــون) ولكن لم يكن لهذه الجماعة أي علاقة بالتقاليد والمفاهيم الانطباعية، وإنما حملت التســـمية فقط، فقد كان لأعضائها أساليب فنية مختلفة توزعت ما بين الواقعية، والتعبيرية والتكعيبية والتجريدية.

• • •

كتاب الضجر في أيام الزجر هو محاولة للإمساك بالزمن وهو يتفكك ببطء. وُلد هذا المشروع خلال أشهر الحجر الصحي في عمّان، حين انكمش العالم إلى مساحة شقة واحدة، وتحولت المدينة إلى صمت طويل لا يقطعه سوى الأخبار والانتظار. لم يكن الحجر مجرد تقييد جسدي، بل حالة ذهنية كاملة، اتسمت بالضجر، وبإحساس غامض بنهاية محتملة للعالم، وبقلق تجاه مستقبل مجهول لا شكل له ولا ملامح.

في تلك الفترة، بدا الزمن معلقًا. الأيام متشابهة، بلا إيقاع أو أفق واضح. كانت المواد شحيحة، والمصادر شبه غائبة، وتحول العمل الفني من ممارسة مخططة إلى ضرورة وجودية. لم يكن الرسم نتيجة وفرة أدوات أو استعداد مسبق، بل استجابة مباشرة للقيود، لما هو متاح، ولما هو مفقود. كل صفحة في هذا الدفتر تحمل أثر لحظة، ومحاولة لتسجيل فراغ لا يمكن ملؤه، بل فقط الاعتراف به.

الضجر هنا ليس مللاً عابرًا، بل حالة وجودية: وعي حاد بالوقت، بالجسد، وبالعزلة. ومع تراجع العالم الخارجي، فرض الاختلاء بالنفس نفسه، لا كخيار رومانسي، بل كواقع لا مهرب منه. في هذا القرب القسري من الذات، برزت أسئلة بلا وساطة: من نكون حين يتوقف كل شيء؟ ماذا يتبقى منا حين تُسحب الحركة، العادات، والضجيج؟

هذا الكتاب لا يسعى إلى توثيق الحجر بقدر ما يوثق ما حدث داخله. هو سجل لحالة نفسية متقلبة، تتأرجح بين الخوف والسخرية، بين الانتظار والبلادة، وبين الرغبة في الفعل والعجز عنه. الصفحات أحيانًا غير مكتملة، متكررة أو مشوشة، تمامًا كالأيام التي أُنتجت فيها. وربما في هذا النقص، في هذه الهشاشة، يكمن معنى العمل: أن الفن يمكن أن يولد من الضجر، وأن العزلة، مهما كانت قاسية، قد تفتح مساحة لمواجهة الذات بلا وسائط.

محمود العبيدي

دفاتر عراقية

دفتر الضجر

كتاب الضجر في يوم الحجر

THE BOOK OF
BOREDOM
IN THE DAY OF
QUARANTINE

PART 03

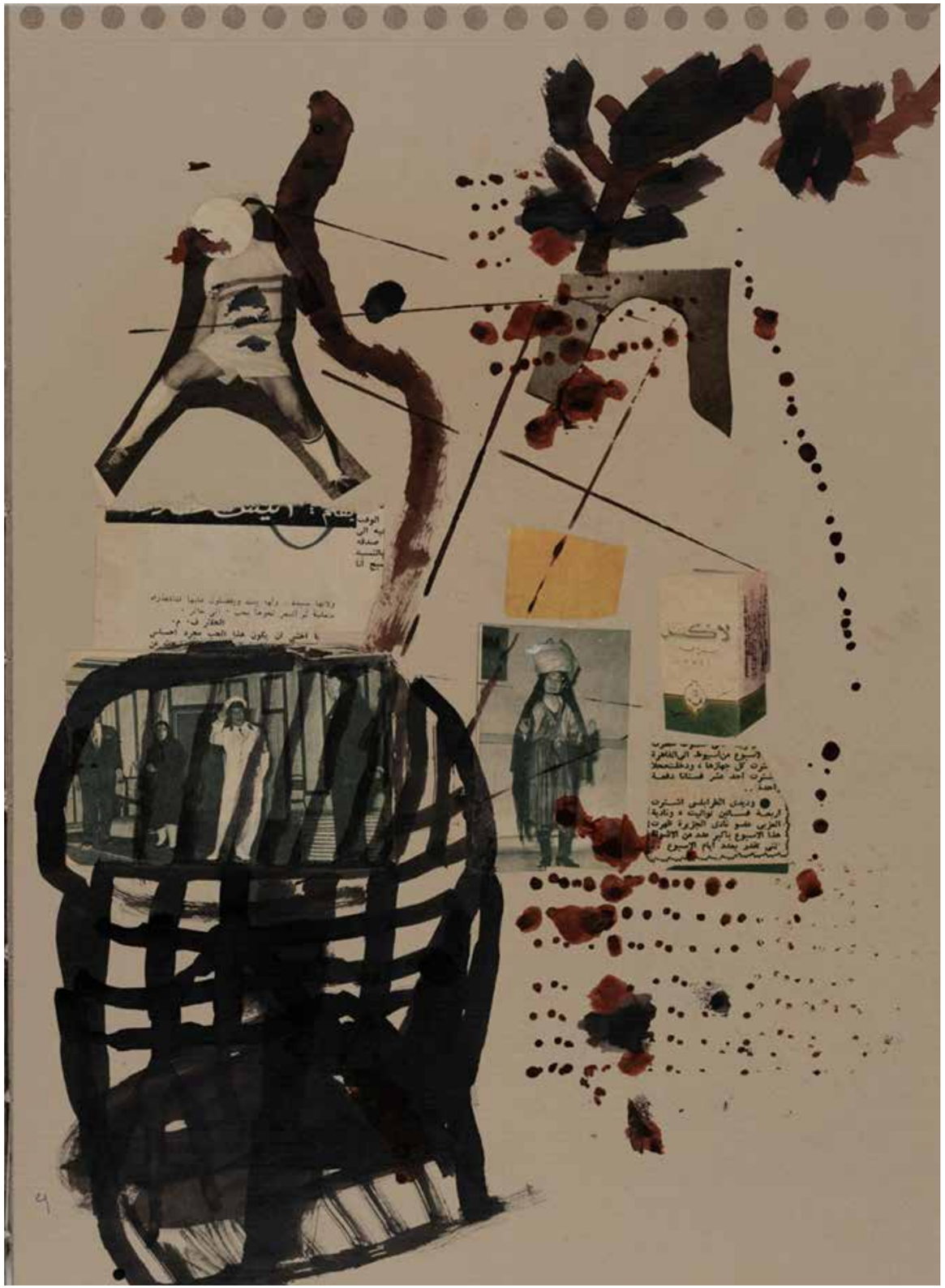
MAHMOUD OBAIDI · 2020

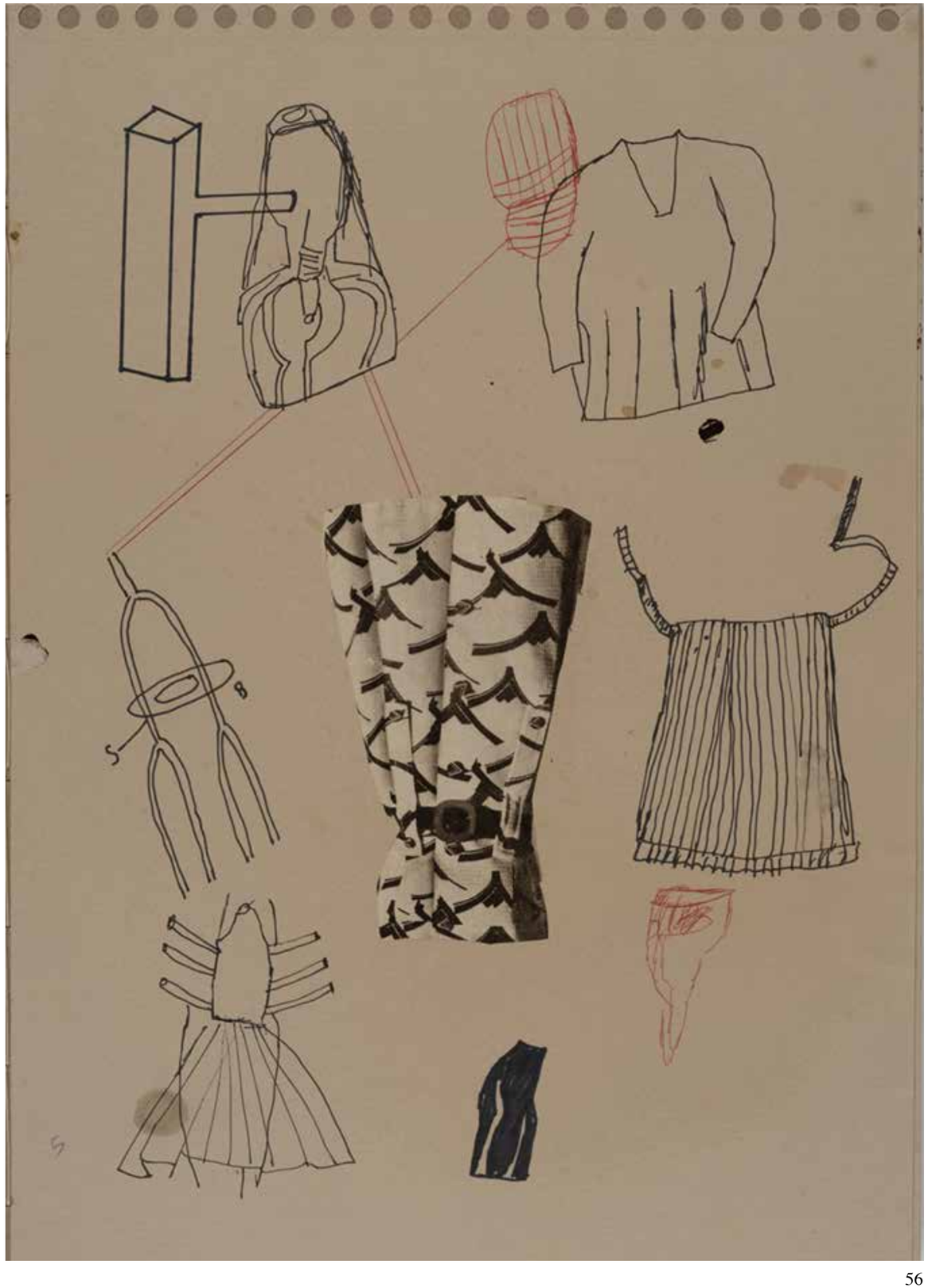
- استدارت المعلمة نحو اللوح ، واستغلت المناسبة في تطبيقات شفهية للتركيز على حرف الباء ، فكتبت الكلمات : بابا ، بلبل ، ذئب .....
- كتبت التلميذات في رأس الصفحة الحرف الذي يمثل الصوت "ب" وذلك بعد تطبيق ومراجعة ما ورد في البند العاشر أعلاه .
- (١٢) أما على الوجه الآخر من الورقة فقد قامت التلميذات برسم أي مظهر رقيق في رسمه مستوحى من موضوع الدرس . وقد عرضت المعلمة ، فيما بعد ، مجموعة من رسوم التلميذات على جدار الصف .
- وفي الختام ، حملقت التلميذات حول الأرنبة وصغيرها في الزريبة لمراقبتهما ، ولتدارك الحديث عنهما فيما بينهن .

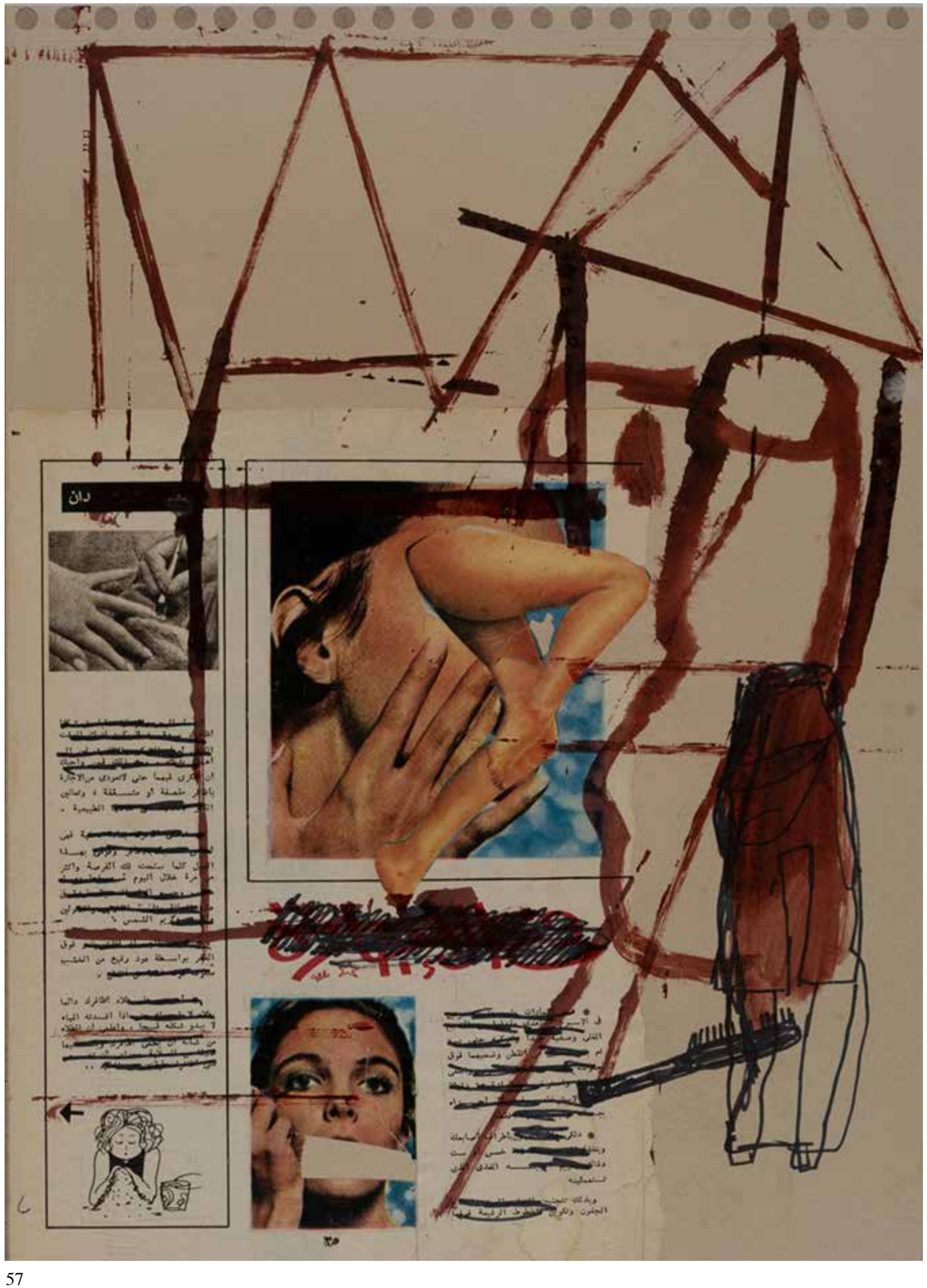
الخاتمة :

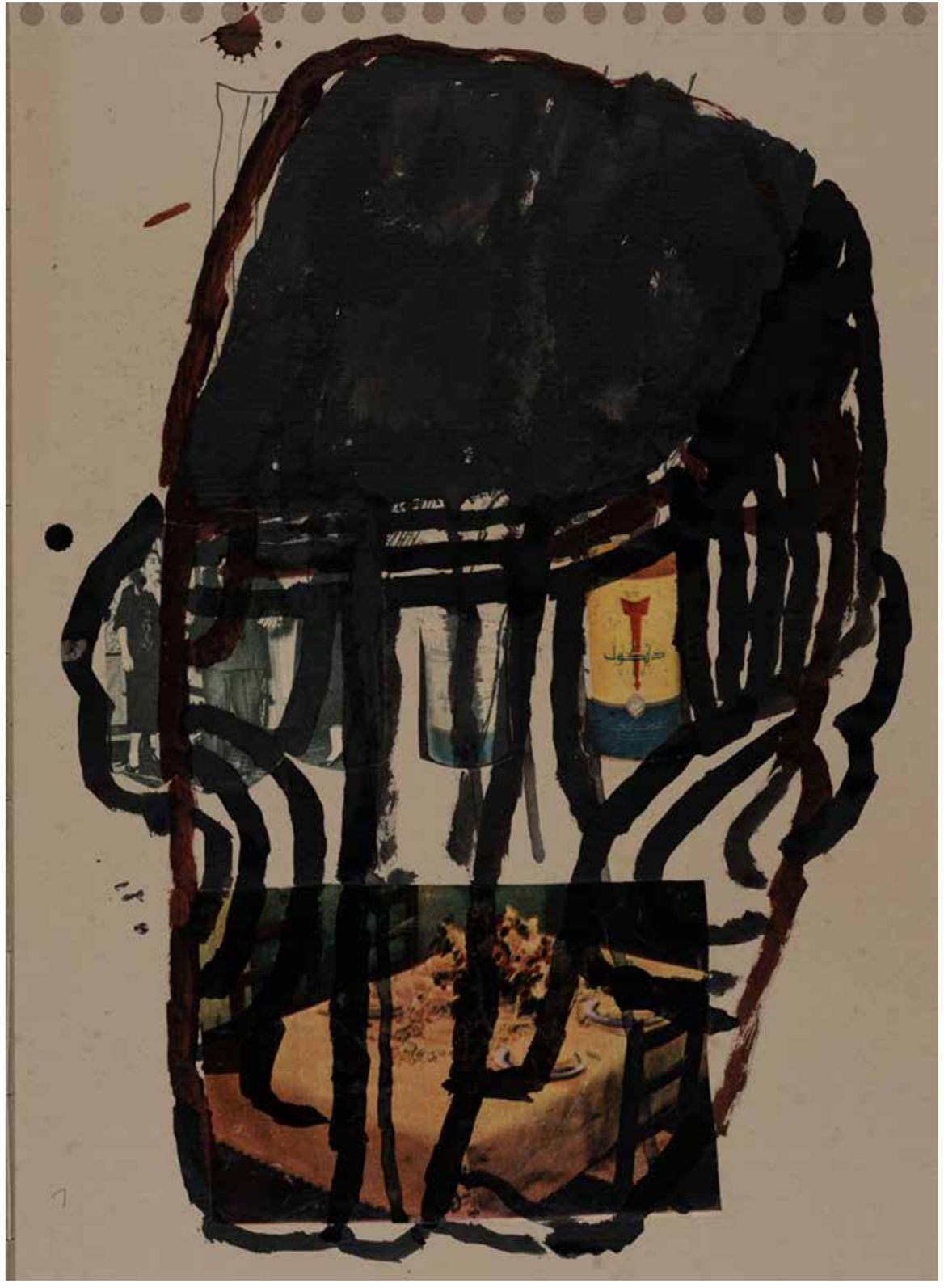
لقد استهدفنا من وراء هذا الدرس أن يكون خطوتنا للمناقشة والبحث في إحدى الحلقات الدراسية حول الأساليب [redacted] المستخدمة فيه ومدى انسجام هذه الأساليب ومسايرتها للإرشادات الواردة في E/13 و K/S/1 .

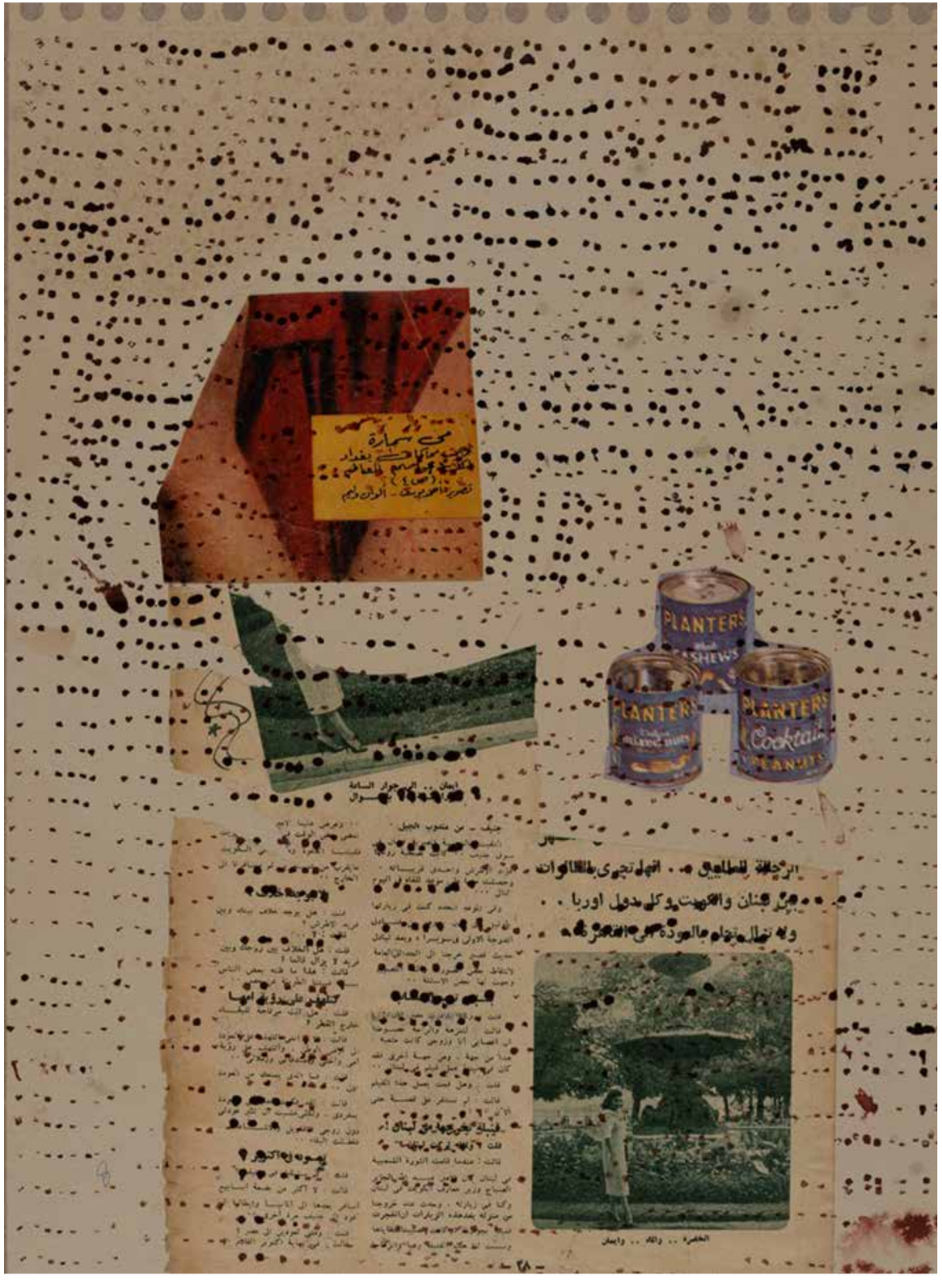
ويعتبر [redacted] ما يلائم مستوى الصف السليما من المرحلة الابتدائية . (هذا وسيجري تزويدكم قريبا بفلم ثابت مصحوب بشريط مسجل يمثل الدرس وقائع هذا الدرس)

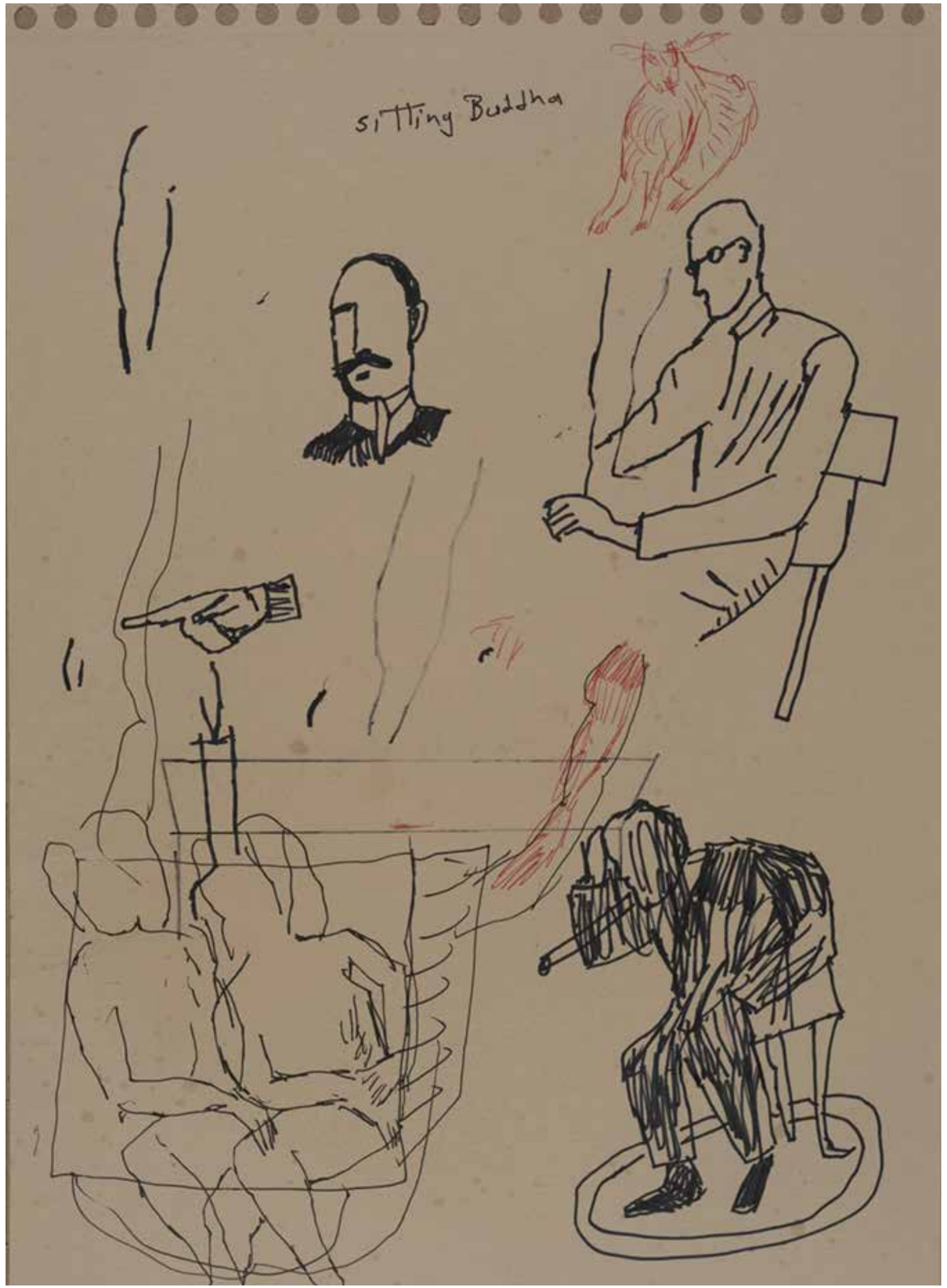


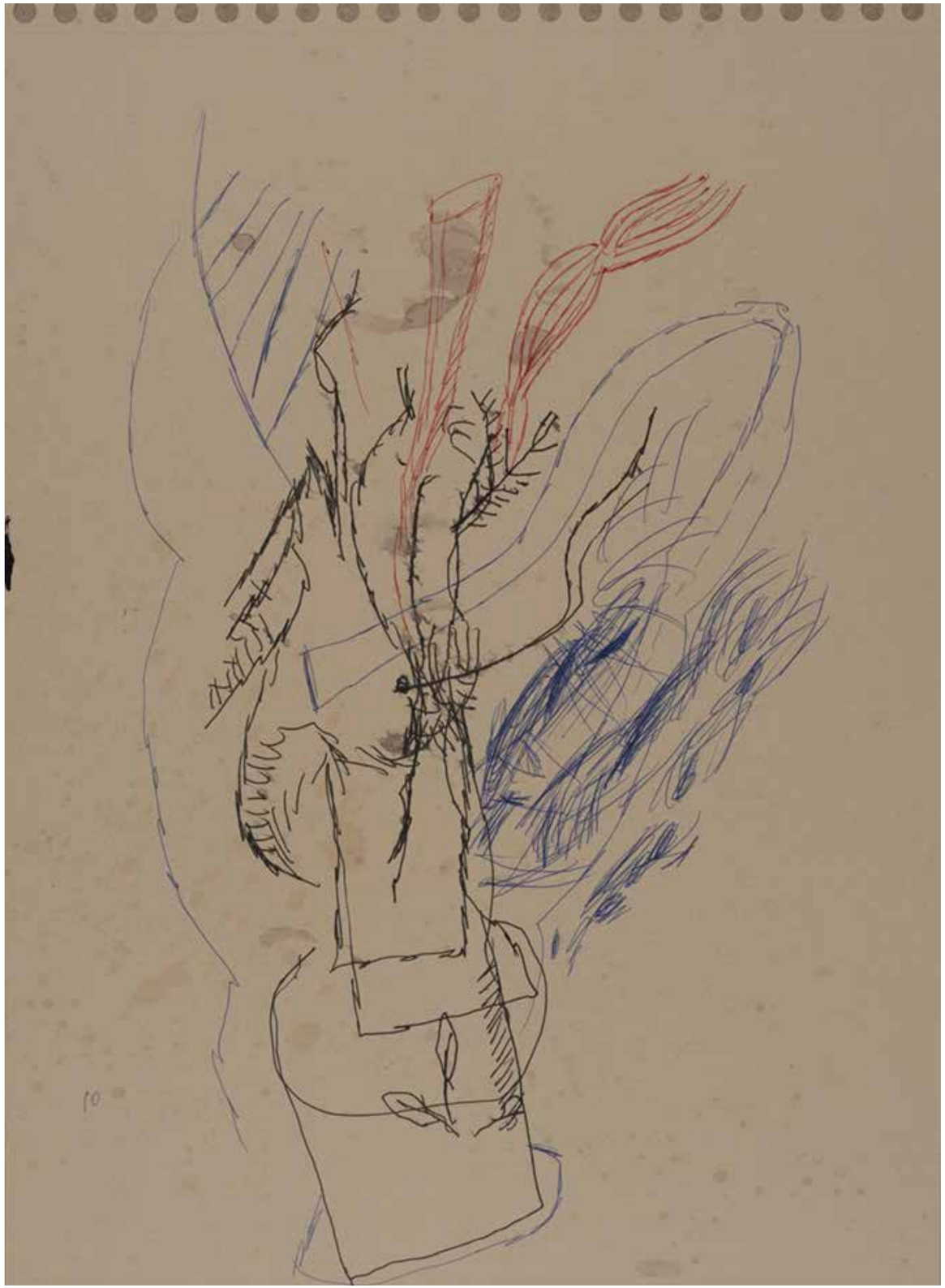


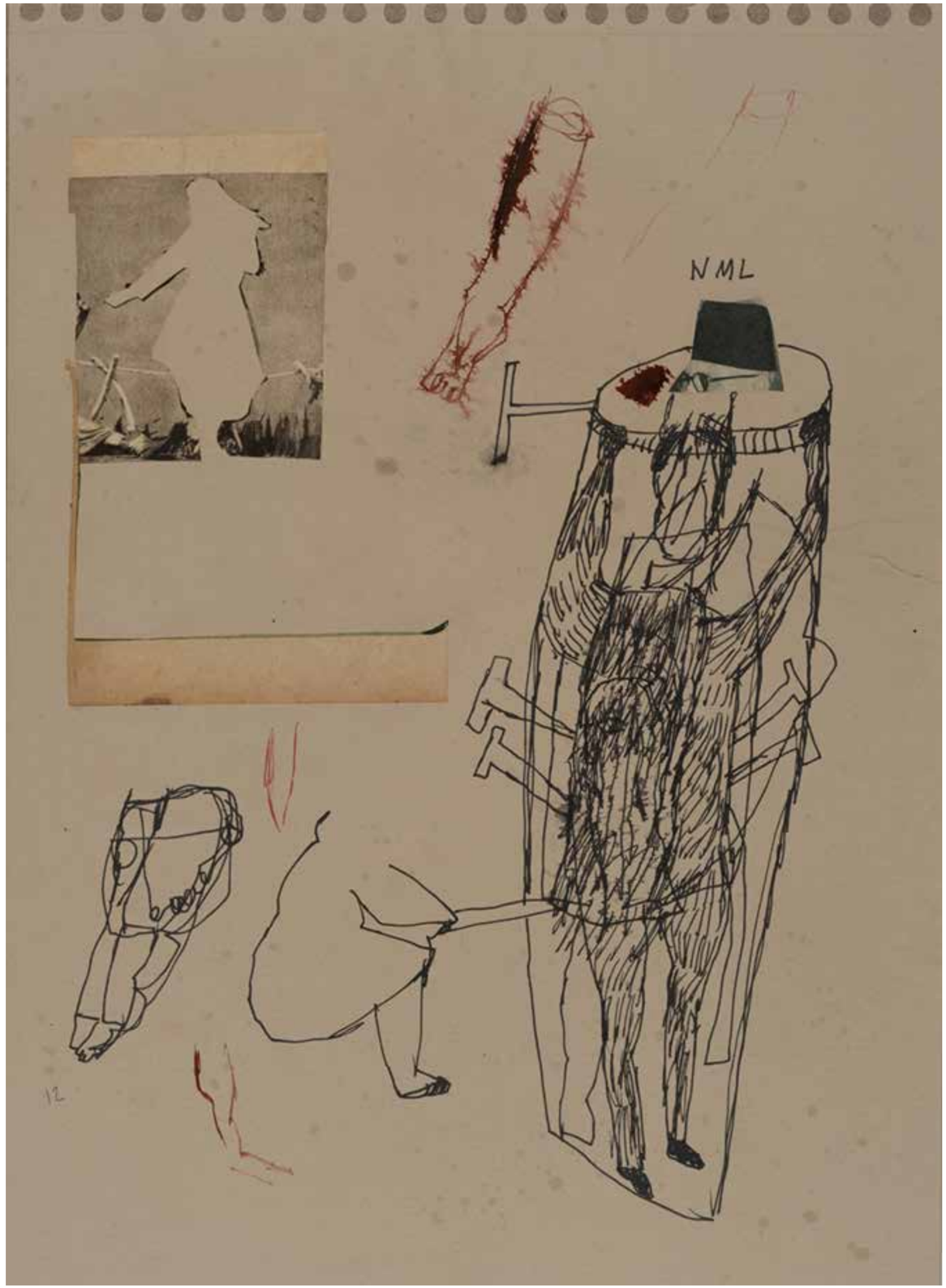

دان

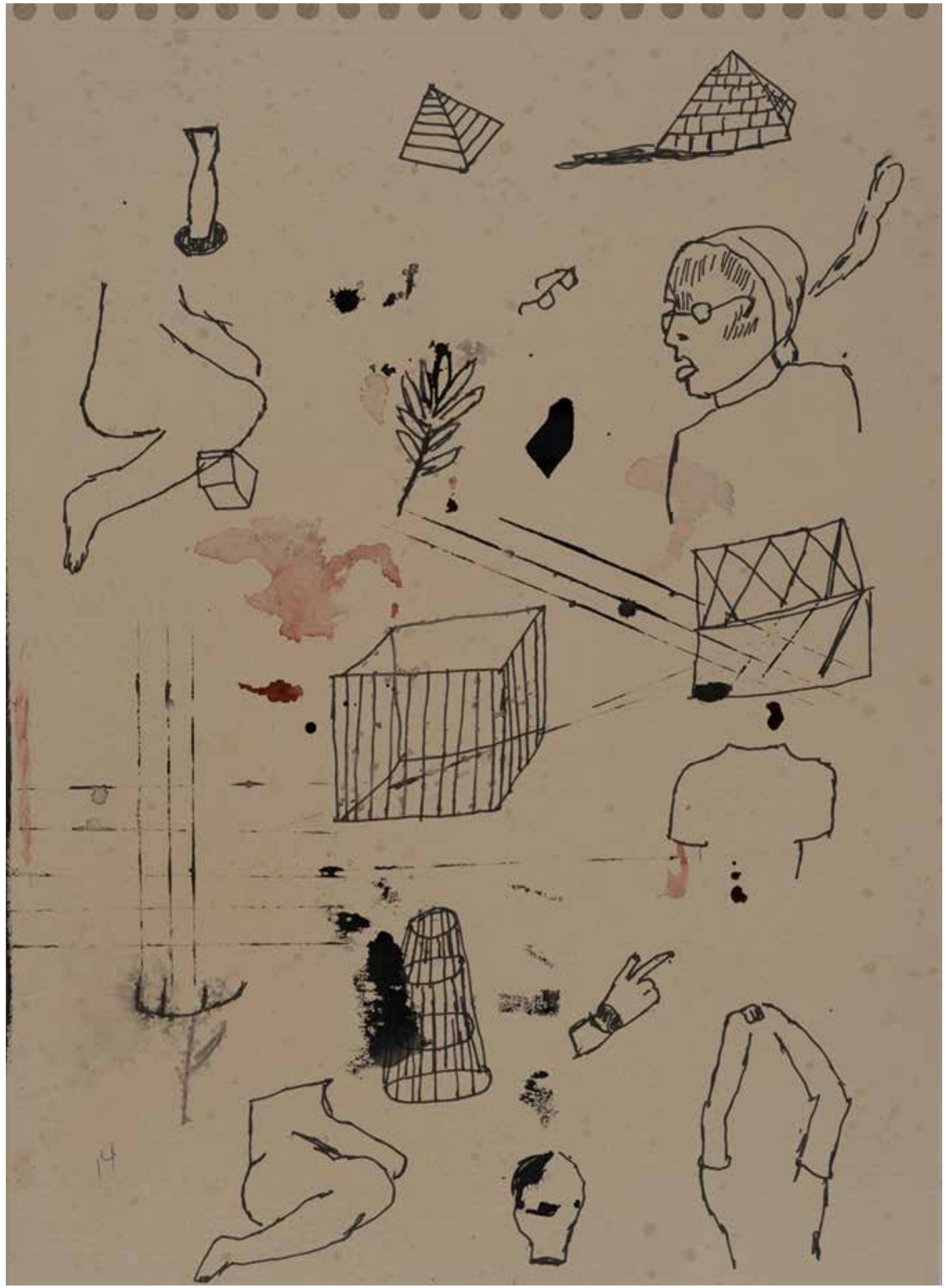



PLANTERS
Cocktail
PLANTERS
الرحلة للطليق .. انها تجري بالقاوات
وبه تطل عام العودة

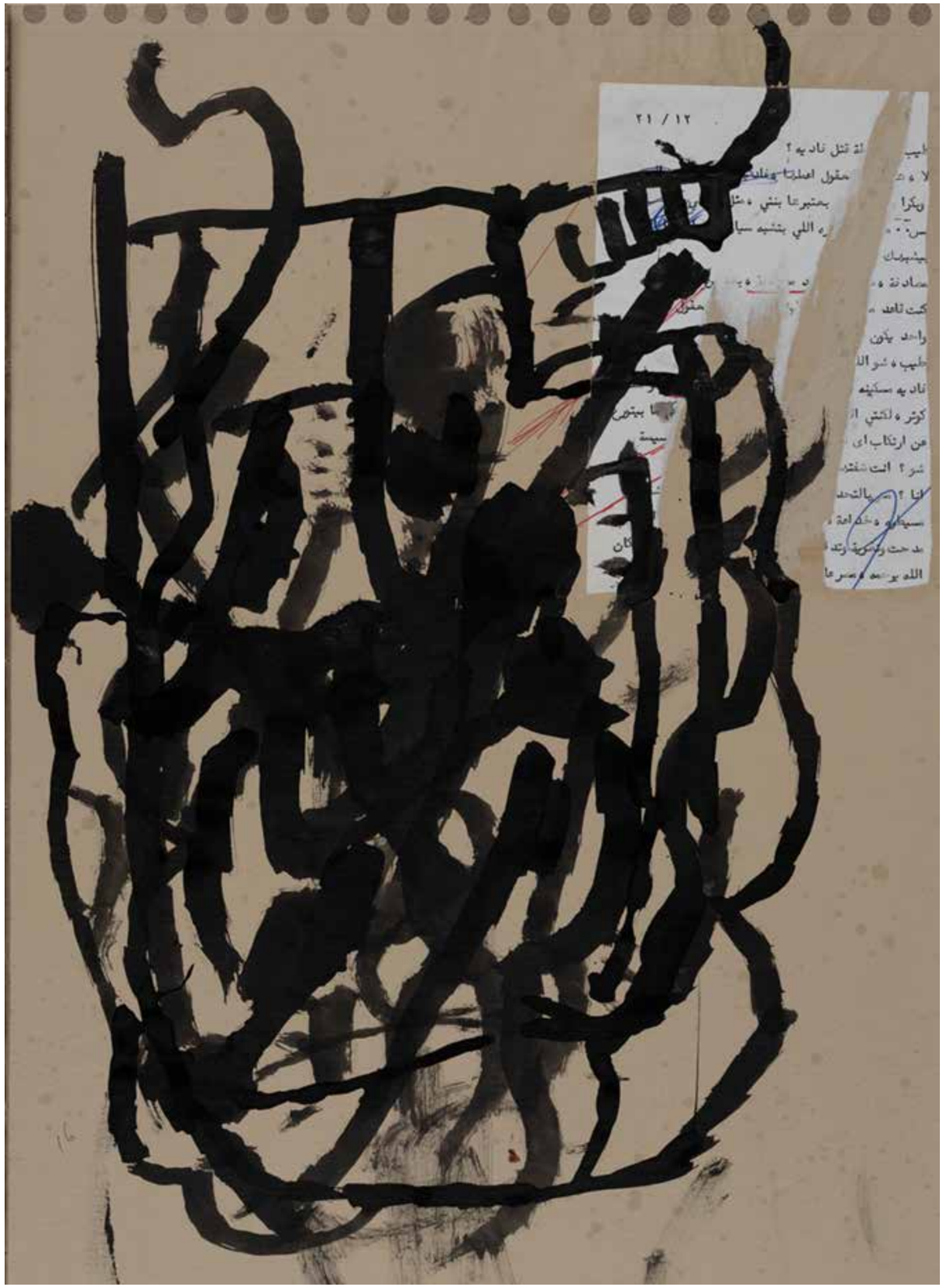

sitting Buddha




NML



Manhattan, birth
of venus.
this looks like
Manhattan according to
her.


٢١ / ١٢

Women are sexy when they
Nabil has shit on the paper
Father has
they has cut it off
We were driven by a maniac
what are you driving at
sandwhich bags,
rbage bags,
e bags,
ats it.

ملخص الفقرة ٤:٣:١

ان طريقة ا[illegible] بين جدار الكوب مفيدة لملاحظة طريقة [illegible]، الا ان هذه البذور تختلف في حجمها . لذلك يحسن بالطالب أن يستنبت انواعا مختلفة من البذور ويلاحظ ظهور الجذور والسيقان والاوراق لكل منها ، ويرسمها في مراحلها المختلفة ويقارن بينها . ومن المهم في هذه التجارب ابقاء ورقة [illegible] البيت [illegible] ليه أن [illegible] القلم رقم ٤١) .

٤:٣ تجارب [illegible]

[illegible] الانتشار [illegible] قدرة النبات [illegible] الملاحظة [illegible] اجراء تجارب أخرى تبين كيف وبماذا تنمو البذور .

البذرة هي الجزء من النبات الذي يحتوي على البذور . فالخيار والبندورة والباذنجان والفاصولياء هي ناكية من الوجهة النباتية ، مع انها تتكلم عنها في العامية كخضروات.

انقع [illegible] عدة ساعات [illegible] من السهل [illegible] لاظهر الجنين الخارجي، لتظهر الجنة كما في شكل ١١ . الآن يمكنك فلق الجنة [illegible] في بناية برج ايفل في باريس [illegible] في هاتين الورقتين قدر كاف من الغذاء اللازم للنبات [illegible] متصلة بالورقتين . افحص النبتة الصغيرة بدقة واسع [illegible] مكبرة . ان الجذر والساق والاوراق تنمو من هذه النبتة [illegible] النبتة الجنينية داخل البذرة دون الغذاء المخزون في ورقتي [illegible] البرهنة على ذلك عمليا بالطريقة التالية : انقع ثلاث حبات [illegible] ساعات في الماء . استعمل طريقة الكوب وورقة [illegible] للاستبقاء [illegible] الكوب . أزل بعناية احدى ورقتي البذرة الثانية [illegible] ملتصقة بالورقة الثانية ثم ضع هذه الورقة بين [illegible] أما حبة الفاصوليا الثالثة فاقطع منها نصف [illegible] الورقة وجدار الكوب كما في الشكل ١٢ . أضف [illegible] حتى تبقى الورقة مبللة ، ويمكنك لتحقيق ذلك وضع ماء [illegible] الاسفل من الورقة ملموسا فيه . راقب نمو النبات [illegible] تنمو من البذرة الكاملة تكون أكبر النباتات لأن البذرة

٧/٠٠

البذور في الظلام الى أن [illegible] طول النبتة [illegible] ٣ سنتيمترات ، ثم انقل القشّار الى الشباك فتكون نبتة السيقان [illegible] الضوء [illegible] وصورة ملحوظة (انظر شكل [illegible]).

٤:٣ تجارب على استنبات البذور والسيقان :

ان النبات الجديد لا يتغذى فقط من البذور بل يمكن أن يتغذى أيضا من الجذر ومن الساق . فالبطاطا الحلو والجزر والشمندر واللفت والشمندر كلها جذور ، وفيها غذاء مخزون ولذلك تأكلها . وهذا الغذاء المخزون يغذي أيضا على نمو نبتة جديدة .

(أ) ويمكنك أن تستنبت بطاطا حلوة في مرطبان صغير يحتمل على سيقان وأوراق جميلة خضراء الى سائة كبيرة، تثبتها بوخزها بعيدان الثقاب وتركها تتسلق النافذة (شكل ١٤) .

في اليد يوضع المرطبان وفيه البطاطا الحلوة في مكان دافئ (لأن البذور تفضل النمو في المكان الدافئ) .

وبعد أن تبدأ السيقان بالظهور يجب نقل المرطبان الى الضوء ، حيث أن السيقان والاوراق تحتاج الى الضوء .

ومن السهل استنبات جزرة . اقطع الورق الذابل منها، ثم اقطع منها طول ٥ سنتيمترات من الطرف السفلي، كما في الشكل "١٥"، وازرعه في صحن فيه عيدان ثقاب، يوضع حرف الجزرة لتثبتها في مكانها (شكل ١٥) . بعد عدة ثلاثة تنمو أوراق جديدة رفيعة وشكلها كالريش، وتظنها جعل في البيت. ويمكن بطريقة مماثلة استنبات الجذور الاخرى كاللفت والشمندر .

وكمثل على استنبات الساق بعد البصلة . فالبصلة ساق رغم أنها لا تبدو كذلك ، لأنها تصيرة وسطحة تتكون من أوراق متراصة بعضها على بعض، كما في الشكل "١٦". والبصل ينمو بسهولة حتى أننا نلاحظ بعض البصل ينمو وهو في الكيس بدون اية مساعدة . ضع بصلة في كوب من الماء بحيث يكون طرفها الاسفل فقط مغمورا بالماء . تلاحظ بعد عدة أيام أن الجذور البيضاء تأخذ بالنمو وتزداد طولها الى الأسفل، وبعد ذلك تأخذ الاوراق الخضراء بالظهور الى أعلى . وعندما يصبح طول الاوراق نحو ١٠ سنتيمترات اقطع البصلة في الوسط تلاحظ أن البرعم في الداخل قد أورقت . ان النبتة الصغيرة في الداخل تتغذى بالغذاء المخزون في الاوراق البيضاء السميكة .

عندما يحدث الشتاء
- ١٢ -
ملاحظات حول وحدة " النشاط "
ان دراسة " خلية " الوحدة التي تتناول موضوع " الهواء " والتي
couchbutt

- ٢ -
تأمل الصورة في الشكل "٣". ما الذي يثبت الشجرة الى الارض ؟
تجربة : خذ زجاجتين متشابهتين كما في الشكل (٣). ضع ماء في الزجاجة
الى مستوى الماء . الآن سدّ فوهة الزجاجة بمسحون
البلاستيسين . ألصق قطعة ورق على خارج الزجاجة وضع عليها علامة عند مستوى
الماء .
املأ الزجاجة الثانية بالماء الى ذات مستوى الماء في الزجاجة .
ألصق قطعة ورق وضع عليها علامة عند مستوى الماء ، ثم سدّ فوهة الزجاجة
بالبلاستيسين . لاحظ مستوى الماء في الزجاجتين لمدة أيام . واذا انخفض
مستوى الماء في الزجاجتين عن العلامة فسجل مقدار الانخفاض بالسنتيمترات
في الجدول الذي في الشكل "٤" .
ماذا يحدث ؟ ان مستوى الماء في الزجاجة (أ) فقط ولا ينخفض في
(ب) . لماذا ؟ ان الجذور تمتص الماء وتوصله الى الجزء العلوي من النبتة .
ان الرئيستان للجذور هما : ١) تثبيت النبتة الى الارض .
من التربة الى الاجزاء الأخرى من النبتة .

بصمة العدد

نزار يحيى

درع الحياة

استُلهمت هذه المجموعة الفنية من زيارة نزار يحيى إلى متحف المتروبوليتان في نيويورك، حيث قصد رؤية خوذة بو عبديل (ابو عبد الله الصغير)، آخر ملوك الأندلس. وأثناء تجواله في قاعات الفنون والدروع، شدته فكرة المحاربين الشجعان الذين ارتدوا هذه الدروع وحملوا هذه الأسلحة في الحروب. في الوقت نفسه، أثارته المفارقة بين هؤلاء المحاربين الأحياء والتماثيل الجامدة التي تحمل اليوم نفس الأشياء، معروضة ومحجوبة خلف الزجاج.

في لوحاته، يظهر الأشخاص وهم يرتدون بدلات دروع ثقيلة ويحملون أسلحة مستوحاة من أمثلة تاريخية إسلامية. ومع ذلك، فهم عاجزون عن الحركة بسبب الأعمدة الثابتة التي تحلّ مكان أقدامهم، والخيول الخاملة بدل الخيول الحقيقية، والثقل الهائل لما يرتدونه ويحملونه. وقد رتّب يحيى هذه الشخصيات كما لو أنها معروضة داخل نوافذ متحفية، أو ضمن تراكيب مستوحاة من الثقافة الشعبية. من بين أكثر هذه التراكيب شهرة، الوضعية الطريفة المستمدة من ملصق "وارهول ضد باسكيات" للملاكمة عام 1985، ووضعية أخرى مستوحاة من صورة لمايك تايسون جالسًا، منهكًا وهزيمًا، في زاوية الحلبة.

تشكل هذه الأعمال تعليقًا ساخرًا على المحاربين العبثيين في العصر الحاضر، وعلى الانحدار المهين للحكام في العالم العربي، على غرار بوعبديل الذي اشتهر بالبكاء وهو يودع مملكته للمرة الأخيرة. تمامًا كما أن الدروع التي ارتداها محارب شجاع أصبحت اليوم زينةً لدُمية عديمة الفائدة، يصبح القادة السابقون عاجزين في عالم اليوم، عاجزين عن مواجهة الواقع.

Tyson: the last round 2019
تايسون: الجولة الأخيرة
oil on canvas
165 x 120.6 cm
مجموعة المتحف العربي، الدوحة

عن مجموعة «قيافة المحاربين» لنزار يحيى إعادة تفسير فاترينات متحف بألعاب الفكر والجمال!

سهيل سامي نادر

عن ماذا يبحث نزار يحيى في المتاحف وهو التجريدي الذي ينازع الواقع والأشياء والأفكار السائدة ليحولها إلى أشكال تُردّ إلى التجربة الفنية والجمالية؟ لا أظنه يبحث عن مواد تاريخية، ولا عن جماليات الآثار، ولا يبحث عن نفسه بواسطة تداعيات وتأملات سلالية، ولا أراه يقدم فروض الطاعة والاحترام للماضي. إنه يواصل العمل مع زمنه باسم العمل الفني والجمالي، كما يرفض زمنه بهذا الدافع الذي يتجدد بتحولات عابرة للزمن. قد يستلهم الآثار المتحفية من دون أن يقدم فروض الطاعة لها خوفا من أن تستعبده. إنه يندفع نحو الأشكال منتزعها من عرينها المتحفي نحو فضاء المفارقات والعلاقات الفنية. إزاء ذلك فإن المتاحف التي يزورها ، وتلك التي نزورها لأسبابنا الخاصة ولدوافع مختلفة، تقدم عرضاً لأثاث جرى رفعه من مواقعه الحقيقية إلى مكان مضيء مدعوم بأنظمة الحراسة والإرشاد في حاضر مستمر. لغة المتاحف تختلف عن لغة الأفراد المهمومين بالحياة والجمال. المتاحف فاترينات لأثاث تاريخي، وفن الفاترينة عصري دائما يقدم فن المتعة والتعليم الثقافي المسيطر عليه.

أخمن أن نزار يحيى أدرك بحسّه التجريدي، مع مشاعر تكن للماضي الحذر والشك، أن فاترينات العرض المتحفي قائمة على فن تتحول فيها اللقى وتمسك في حاضر مستمر. إن حسّه التجريدي يلتقي بالتحولات والمفاهيم المختزلة، وأعماله الفنية التي كنت ألاحقها منذ بدايات إنتاجه الفني تختزل مشاهداته دائماً وتحوّلها إلى أشكال لا يمكن ردّها إلى أي أصل غير فن ممارسة التحولات الفنية، وبعضها تتحول إلى أشكال تحيل إلى مفاهيم مضمرة نستنتجها بالتأمل.

إذن سيتجول نزار يحيى في متحف المتروبوليتان في نيويورك لرؤية خوذة ابو عبد الله آخر ملوك الأندلس – حسب التقديم لمجموعته الفنية الواسعة التي جاءت بعنوان انكليزي Life's Armor – درع الحياة أو الملابس المدرعة، مفضلاً أن أسميها بـ (قيافة المحاربين).

أتساءل: هل حقا ذهب إلى المتحف من أجل خوذة رجل لم يحارب دفاعاً عن مُلكه حسب الرواية؟ ماذا تتحدث خوذة حربية لملك لم يقاتل؟ إنها هناك داخل فاترينة عرض تكشف عن صناعة خاصة بحماية الرؤوس من ضربات السيوف، وبالنسبة لعربي يعرف الرواية التاريخية الأندلسية قد يحال إلى مفارقة تتكرر في أزمنة عديدة ولاسيما في زمان الفنان نفسه: طريق محروث بسيارات عسكرية ودبابات محترقة وأكوام من الحديد المتشظي وأسلحة وجثث. كان نزار جندياً ويتذكر ما حدث، لكنه الآن ابتعد آلاف الكيلومترات من تلك الأراضي المحروقة. إنه في متحف يضم أردية محاربين مع أسلحتهم الفردية ، وسيراها بعين فنان يقدّر الحجوم والأشكال لذاتها، كما أنه لن يراها كعرض اثنوغرافي خاص بالأردية الحربية بل كعلامة من علامات زمن مهزوم أطار خوذة من على رأس واحد من ملوك الطوائف.

بسبب بعض التماثلات بين أحداث الماضي والحاضر، قد نرى أثاثاً من الماضي يحمل صدى روايات تتكرر في الحاضر ولاسيما في تلك المخلفات من تاريخ جرى الكشف عن ملابساته ونهاياته الدرامية. بيد إن السكاكين والخناجر والسيوف لن تستيقظ على حين غرة على روح وظائفها الأصلية وعلى روح الأيادي التي استعملتها على طريقة بورخيس، فالمتاحف تقبض على أرواح الأدوات القاتلة وغير القاتلة وتصنع لها سردية مكانية لا تريم. الفنان وحده من يهب روحاً لهذا الأثاث التاريخي، وهي روح الألعاب والتوريات، قابضاً عليه في زمن آخر يحب اللعب والفاترينات والأسلحة الفتاكة وما زال يصنع المآسي دون اتعاظ.

يخلي نزار يحيى من عقله حوادث التاريخ المليء بالصخب، ويفتح الفاترينات على حسابه الشخصي، ويعامل خوذة الملك كشكل مثير يحتل ثقلاً حجمياً في الفراغ، وسينقلها فوق رأس شاخص بلا ملامح ، هيئة محارب بلا حرب. ليس مهماً عدم وجود تفاصيل تعبيرية لرأس مهزوم وصلت خوذته من إسبانيا أو المغرب، حيث منفاه، إلى متحف أميركي! يتحرر متحف قيافة المحاربين من التاريخ

الفعلي، فهو يقبض عليها ويمثلها بطريقته للعرض. بيد أن نظام المتحف نفسه له تاريخ، وإذا ما عدنا إليه، نجد أنه نتاج حرب مضمرة بين الأزمنة، وكل زمان يستولي عليه زمان آخر، ويمثله في سياق أهداف وترتيبات خاصة به. ليست المتاحف بريئة من علاقات القوى القائمة بين الأزمنة والأمكنة متمثلة في قواها التقنية والاديولوجية والعسكرية. ما الذي يفعله نزار يحيى هنا إذن؟ إنه يلعب مع هذا الأثاث ويستولي عليه في مكائد فنان مدركاً اللعبة الكبرى التي تستولي فيه مكائد الزمن على أصحاب هذا الأثاث المتبقي. إنه حر إذن إزاء ماض خسر المعركة، حر في نزع علاقات القوى الزمنية والمتحفية في منزع الملابس والأسلحة والدروع والرماح واللامات والخوذ هذا!

منزع؟ لا فرق كبيرا في الدلالة بين منزع الملابس ومنزع الأسلحة، ومتحف الماضي يجمع ما جرى نزعه من القصور المنهوبة وحُفر الموت والخرائب.الفنان يصور هذه الدلالة بخزانة لتعليق ملابس المحاربين تقف أمامها، كضرب من التعريف، قيافة ذات تدريع ركبت على هيكل عرض فبدا مثل حارس آخرق.

في عمل آخر تتجمع شواخص القيافات وقوفاً على قدم واحدة في مخزن يمتلىء بها مع الدروع والأسلحة. هنا تجميع لأشكال متقاربة، تشع بتلوينات مثيرة. يثير الفنان الخلل بنظام الفاترينة ويردّه إلى مخزن يشبه المخازن البيتية. وسنراه يتوسع في دلالة المنزع والخزانة ليضم إليها خزانات الكتب (هل هي مكتبة؟) حيث الخزين التاريخي المقروء في كتب. لماذا الكتب؟ لأنها تحيلنا إلى مختلف الدروس التي يفترض أنها تعلمنا التجارب البشرية. لكن التاريخ البشري كما نعلم مليء بالأخطاء، والمحاربون هم أقل الناس مراجعة للكتب والتعلم من الهزائم التي خلفتها أعظم الامبراطوريات. في كل الأحوال فإن نزار يضع للعمل عنواناً يثير مفارقة: كتب بلا عناوين! إنها الكتب التي لا تُقرأ، أو لم تُقرأ!

في عمل آخر نرى هيكل قيافة محارب أمام مجموعة كتب مرتبة على رفوف، ترفع بيدين صناعيتين كتاباً تقرأه على نحو لا نعود نرى وجهها، إن كان للقيافة وجه، بل نرى غلافاً بلا عنوان. والحال ما من وجوه في متحف الأسلحة هذا، بل هي الرؤوس التي يضعها الفنان لكي يؤنسن بعض الشيء الخوذ واللامات ومشابك الحديد ويهبها جسداً. علما أن فن العرض المتحفي يضع هياكل لهذه القيافات نراها تقف على ساق واحدة!

في عمل ثالث يجمع بين الكتب والأردية، مثّل الفنان خزانتين برفوف للكتب موضوعتين الواحدة قبالة الأخرى في وضعية تدخلان فيها إلى عمق وهمي، وفي منطقة التلاشي نرى قيافة حربية معلقة. اختار الفنان لهذا العمل

وراثة، 2018
Heritability
acrylic on canvas
162.5 x 90 cm
مجموعة الشييخ حسن ال ثاني، الدوحة

. طيور، 2018
Birds
acrylic on canvas
162.5 x 90 cm
مجموعة لؤي ابو غزاله، عمان

اصطناعي و واقعي ، 2019
Artificial and Realistic
oil on canvas
152.4 x 198 cm
مجموعة المتحف العربي، الدوحة

عنواناً هزلياً: طبيعة جامدة!

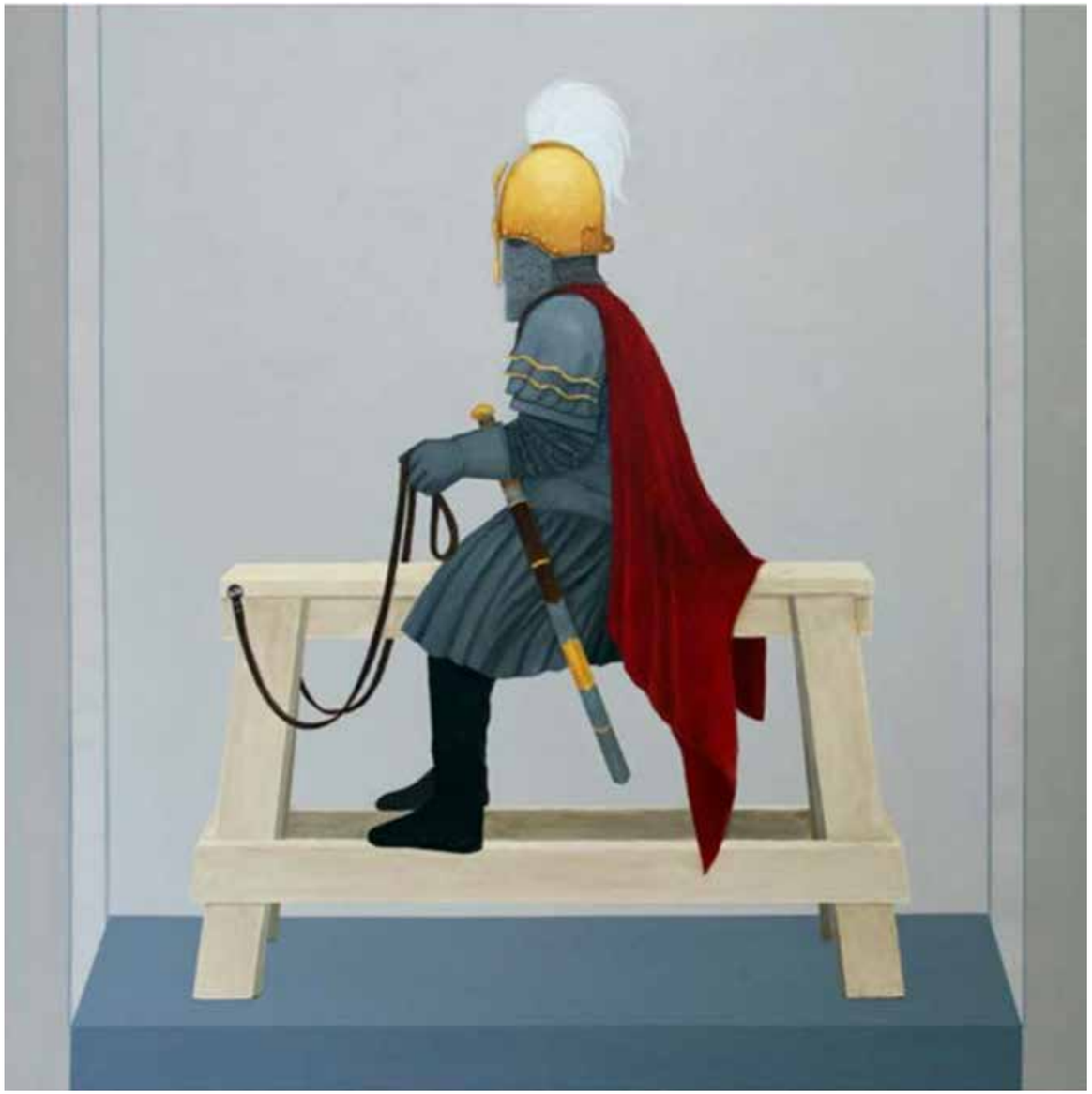
في متحفه الخاص يقوم الفنان استبدال أجساد ضاعت بهياكل تقف على ساق واحدة ترتدي قيافة المحاربين، مجسداً رؤية خاصة لأشكال واقعية بطريقة العرض الفني، فلا حياة في المتحف غير أسلاب الماضي، والمحاربون أصلا بلا أقدام، وقد جرى تهريبهم إلى اللوحات من دون أن يخسروا نظافتهم المتحفية. على الرغم من أن الفنان يثير الخلل بالفاترينات المتحفية، لكنه يستعيرها فنياً عن طريق إعادة العرض في سياق القصد الفني والجمالي، وهو دافعه الحقيقي، ومن الناحية الدلالية يمرر الفنان خواطر قابلة للتأويل والمزاح واللعب الذكي، بيد أنه في كل شغله الأنيق والمهندم والمشاغب يقيم وليمة جمالية لونية وحجمية لا تخطئها العين، وهي الأقرب إلى مقاصده.

هناك مزاح كثير في هذه المجموعة المثيرة، والفنان يكاد يبني بألبسة المحاربين ودروعهم مسرحاً للدمى لكي يزيد من معيار المفارقات والتهكم (الدمى التي سنراها بوضوح سافر في معرضه بعمان ٢٠٢٥ الذي سأكتب عنه فيما بعد). إن فارساً أنيقاً بكامل قيافته سنراه يركب منضدة نجار كحصان يمسك برسنه. العمل منفذ لكي يبدو الفارس أشبه بالدمية الملونة بينما المقعد مرسوم بدقة واقعية تثير الإعجاب.

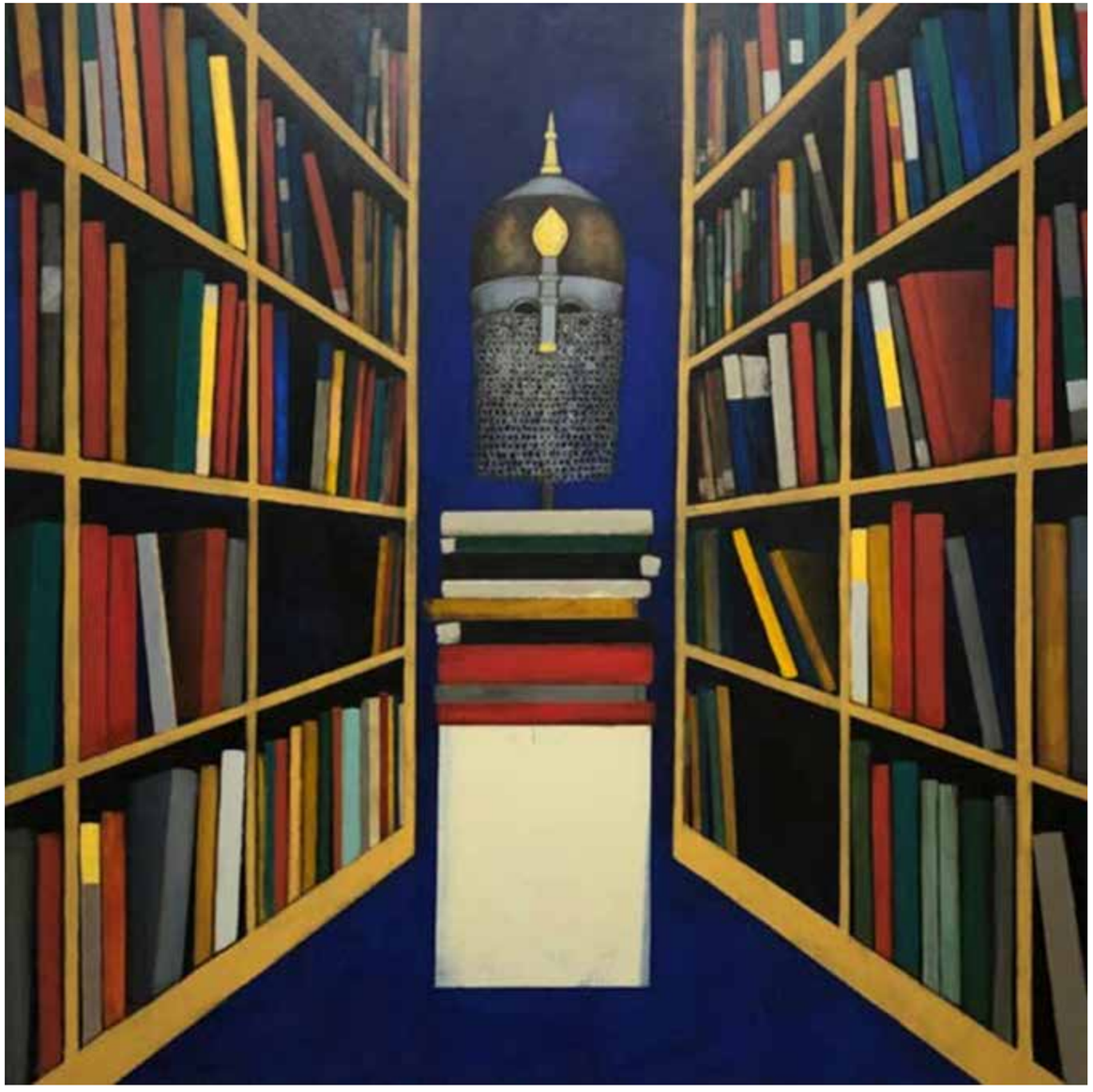
في عمل آخر سيضع الفنان المحارب – الدمية في صندوق شحن مع حبيبات بلاستيكية تغطيها للحفاظ عليها. هاهو الآن مُعد للشحن مثل البضائع القابلة للكسر!

ثم هاهو المحارب القديم يعبر الأزمنة لخوض صراع بائس كملاكم من هذا الزمن. كان في خاطر الفنان لتنفيذ هذا العمل صورة آخر نزال للملاكم تايسن الذي لا يُهزم وهو في حلبة نزاله الأخير مهزوماً. تايسون بأردية لا تعود إليه مماثل لمحارب ساقط من سماء غابرة، هاهو بكفين جلديين حمراوين منتفخين في قبضتيه، خائر القوى لا يرفع يديه مهللا بنصره بل ينزلهما إلى الأسفل لتسقطان في حضنه.

تزداد الإثارات البصرية في أعمال الفنان عندما يجمع بين قيافة المحاربين بدروعهم



الفارس على جحش النجار، 2018
Knight on Sawhorse
acrylic on canvas
198 x 198 cm
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث



طبيعة صامتة ، 2025
Still Life
Acrylic on canvas
142 x 142 cm
مجموعة الدجاني، عمان

وخوذهم وأسلحتهم المستريحة في أغمادها وأناقتهم المتحفية اللامعة، مع العضويات التي تعيش دورة حياة واحدة ثم تلتحق بعالم الأشياء الخرساء. هاهو محارب لا يظهر الا بخوذته ونطاقه الذهبيين في فراغ أسود يقف مع دمية خشبية، وبينهما، إلى الأمام قليلاً، يقف هيكل عظمي كامل لإنسان محتفظاً بخوذته الحربية فوق جمجمته الملساء. ماذا نستنتج من العلاقة ما بين العضوية الحزينة العارية التي سنصيرها، ومحارب بقيافته اللامعة وبات أثاثاً في متحف، وتلك الدمية الخشبية؟ إنه العري والنهاية العارية. تتوفر استعارة هنا عن وجودنا كدمى تحركها الأقدار. يجترح نزار حكمة قديمة. لكن العمل الفني يشوش على الحكمة ويتجاوزها (ونحن في كل الأحوال قد نخطئ في تقدير مقاصد ذهنية أو أدبية في سياق حقل فني يستدعي البصر) إن القيم الجمالية التي يوفرها تصميم هذا العمل الفني والعلاقات اللونية تدفعنا إلى استخدام عيوننا بكفاءة. لنتأمل إنشائية العمل: ثلاث وحدات شكلية تقف متجاورة، فلا يوجد أي علاقة تفاعل دينميكي بينهما على مستوى الفعل والحركة. ما يجري هو الصمت وفقدان الفاعلية. ما هو بصري وجمالي هو الفاعل: هناك اللون الذهبي الساطع للمعدن الذي يشع إلى الخارج، واللون الكامد للخشب الذي يمتص الضوء قليلا، وبينهما بياض العظام الذي يندفع إلى الخارج، بينما الخلفية السوداء للعمل تشدّ هذه المفردات إليها وتقيم الموازنة. لنتذكر أن فن الفاترينة، والفنان يعيد تفسيره في اللعب، يترك للمشاهدين حرية الفرجة والحركة بمسافة مناسبة بينما هو ممسوك بنظام العرض المتحفي بإضاءاته البؤرية وإرشاداته.

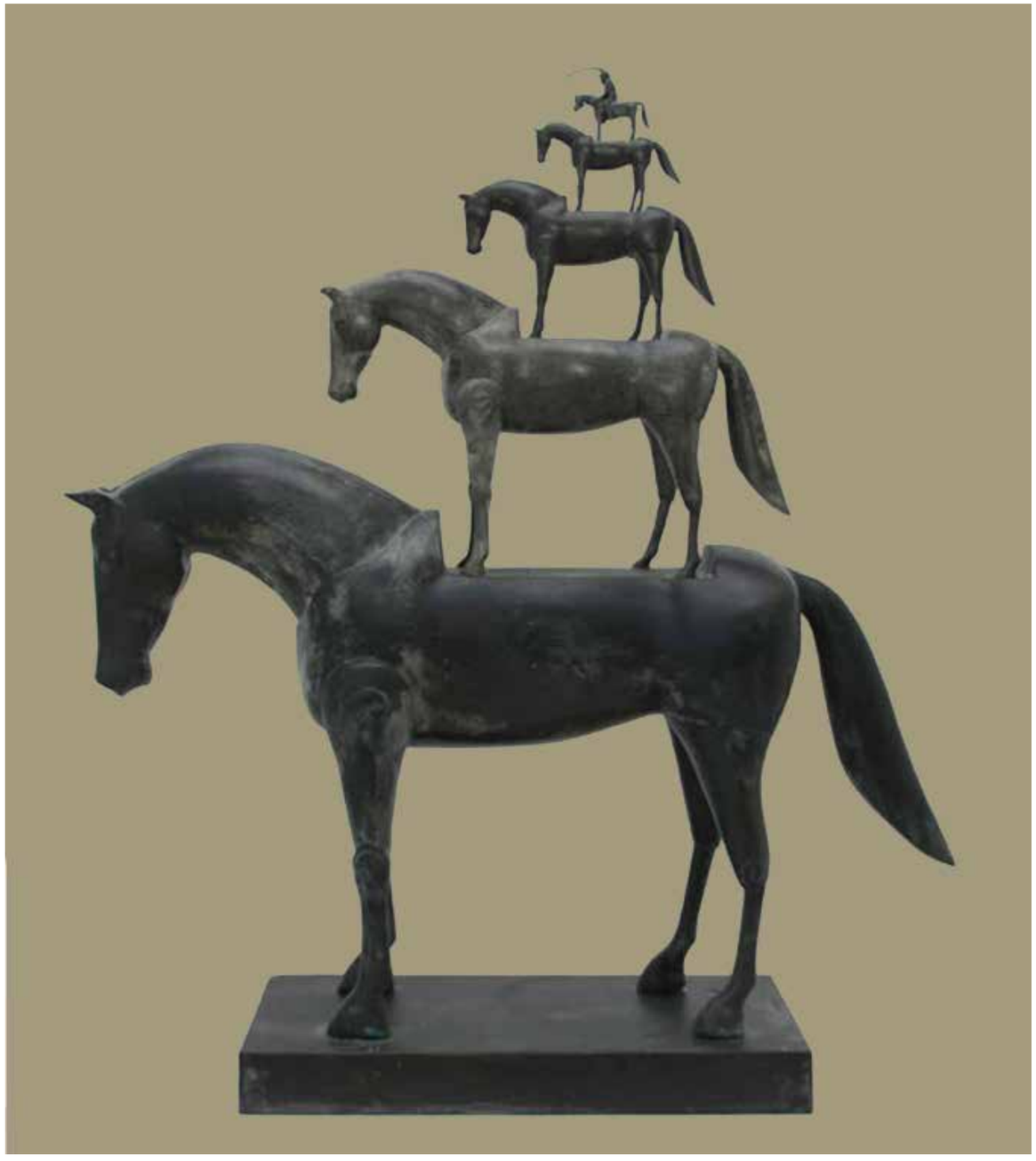
مزيف، 2019
Fake
oil on canvas
165 x 120.6 cm
مجموعة شخصية

Entities. 2019
oil on canvas
122 x 154.4 cm
مجموعة دلير سعد شكر. عمان

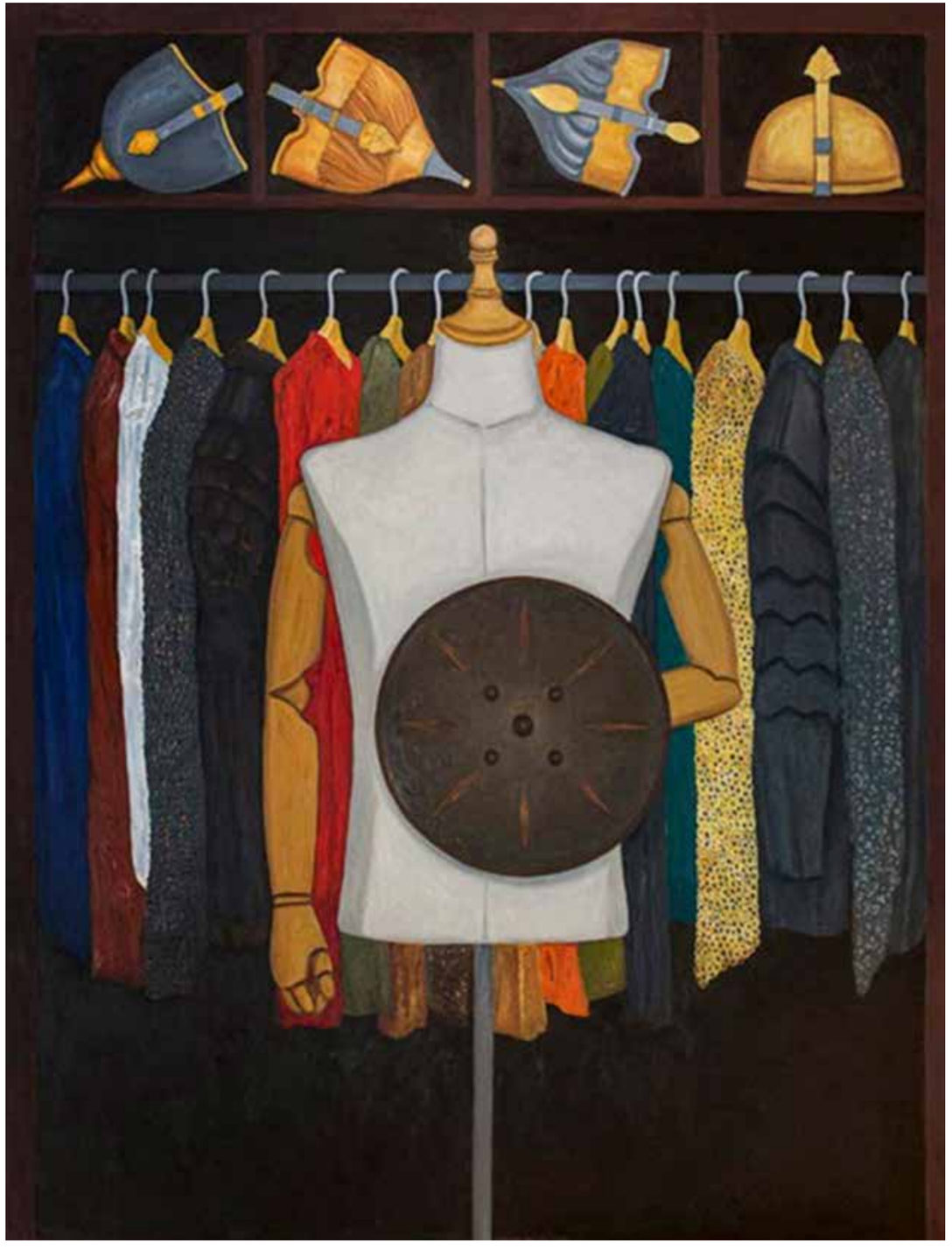
غير مسلح، 2021
Unarmed
oil on canvas
170 x 170.cm
مجموعة الابراهيمي، عمان

2018 وراثة.2
2 Heritability
Bronze
H:49.5 x L:54.6 x W:16 cm

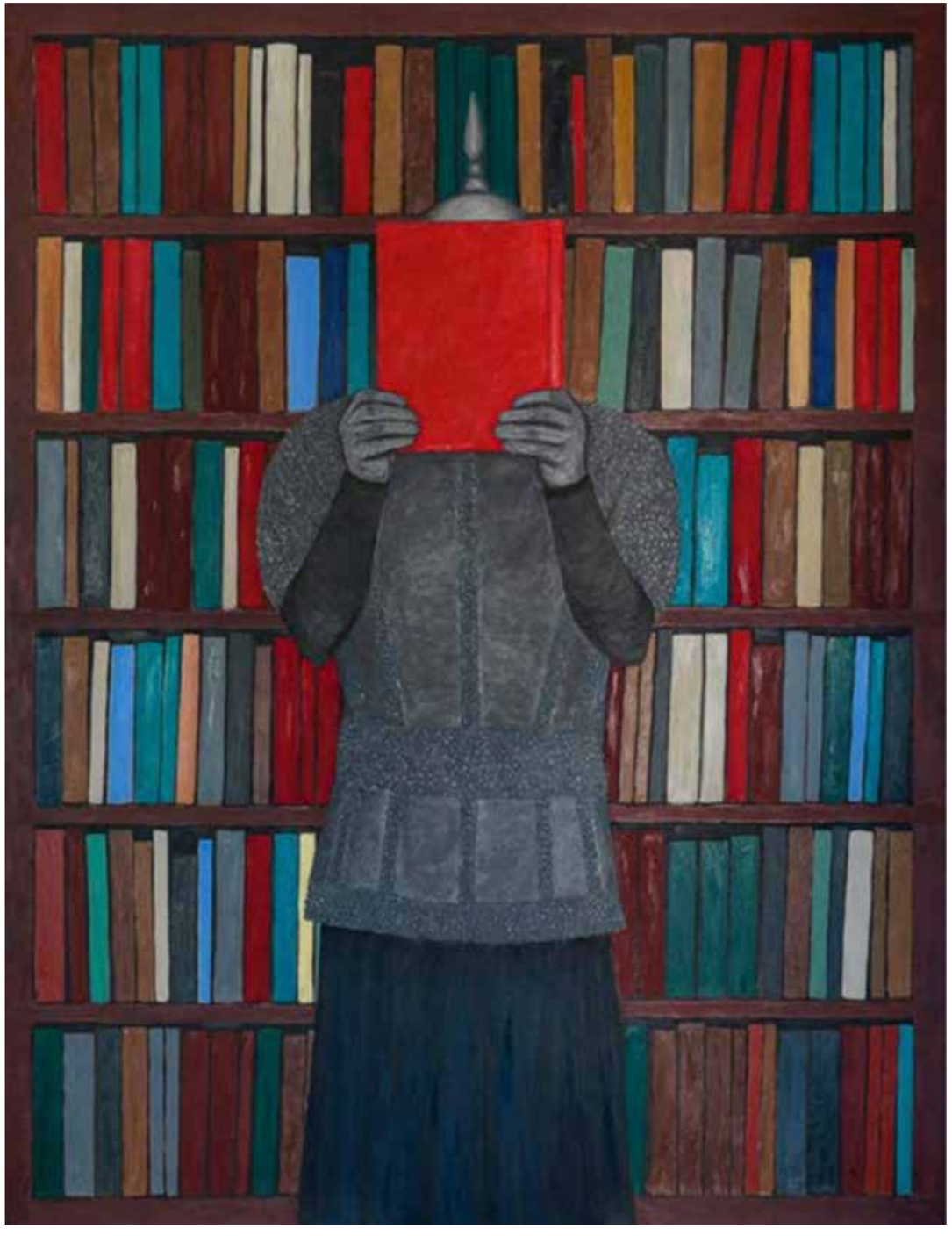
هناك عمل يلتحق بمثل هذه العلاقة السابقة، يمثّل فارساً بكامل قيافته ونظافته المتحفية يقف قبالة المشاهد كما لو أنه أمام كاميرا تصوير، معزول بمساحة أخرى مفصولة برتاج بما يثير الإحساس بأنه يقيم في حيز مكاني خاص به (فاترينة!) . خارج هذا الرتاج يقف هيكل عظمي لفرس بتفاصيل واقعية تظهر قامتاه الأماميتان ورأسه يتجاوز الرتاج.
تندفع حجمية الهيكل بعظامه البيضاء إلى أمام اللوحة بسبب حجميتها ولوتها الأبيض المضيء فتمسكها خلفية سوداء. في الحيز المستقل للفارس تُطفأ الآضواء الداخلية لألوان هارمونية كابية لكن الشكل ينفتح ويضيء من معاضد حربية نحاسية ذهبية اللون تطوق ساعدي المحارب. يضع نزار لهذا العمل عنوانا يُستحصل منه التمايز والفروق: صناعي وواقعي!
إن تنفيذ العلاقات بين الكتلة والخلفية الصماء تظهر في أغلب الأعمال، وهو حل تشكيلي نموذجي تمارس فيه الخلفيات وظيفة تجسيد الأشكال وتحديدها في بنائها الذاتي بلا اضطراب. هذا الحل التشكيلي يحتفظ أيضاً بالإضاءة الداخلية للون بما يعزّز القيم الجمالية للعرض الفني من حيث الوضوح والتجسيد والتبئير.
ثمة ألعاب أخرى في أعمال هذه المجموعة الواسعة تظهر فيها قيم بصرية ودلالية تحليلية منفذة بالنحت ومادة البرونز. ها هنا القيافة العسكرية القديمة تورث قيافة معاصرة، وفرسان الماضي ينجبون فرساناً لحاضر لم تعد فيه الفروسية مجدية. إن الدونكشوتية تعبر الأزمنة.
ثمة شكل هرمي تناسلي: حصان يركب حصاناً آخر، ثم آخر، ثالث ورابع، الحصان الأول كبير، فهو القاعدة والنموذج، والخيول الباقية تتصاغر حجمياً في سلم هرمي الشكل، وفي نهايته ثمة حصان صغير يركبه فارس مختزل يرفع سيفاً معوجاً. عنوان العمل: سردية!
العمل النحتي الآخر مثّل مقاتلاً واحداً يقف بقوة على قاعدة صلدة يتكون جسده المرتفع من عدة مقاتلين. ها هي تناسلية وراثية مجربة في



السرد. 2016
2 Nartative
Bronz
7 Edition
84 x 73 x 22 cm
مجموعة شخصية



Backstage 2021 خلف الكواليس
oil on canvas
199.4 x 153.7 cm
مجموعة الابراهيمي، عمان



Untitled Books 2021 كتب بدون عنوان
oil on canva
199.4 x 151 cm
مجموعة الابراهيمي، عمان

Shipping Box 2022 صندوق الشحن
oil on canvas
180 x 150 cm
مجموعة الابراهيمي، عمان

2019 Conditional Meditatio تامل مشروط
oil on canvas
165 x 120.6 cm

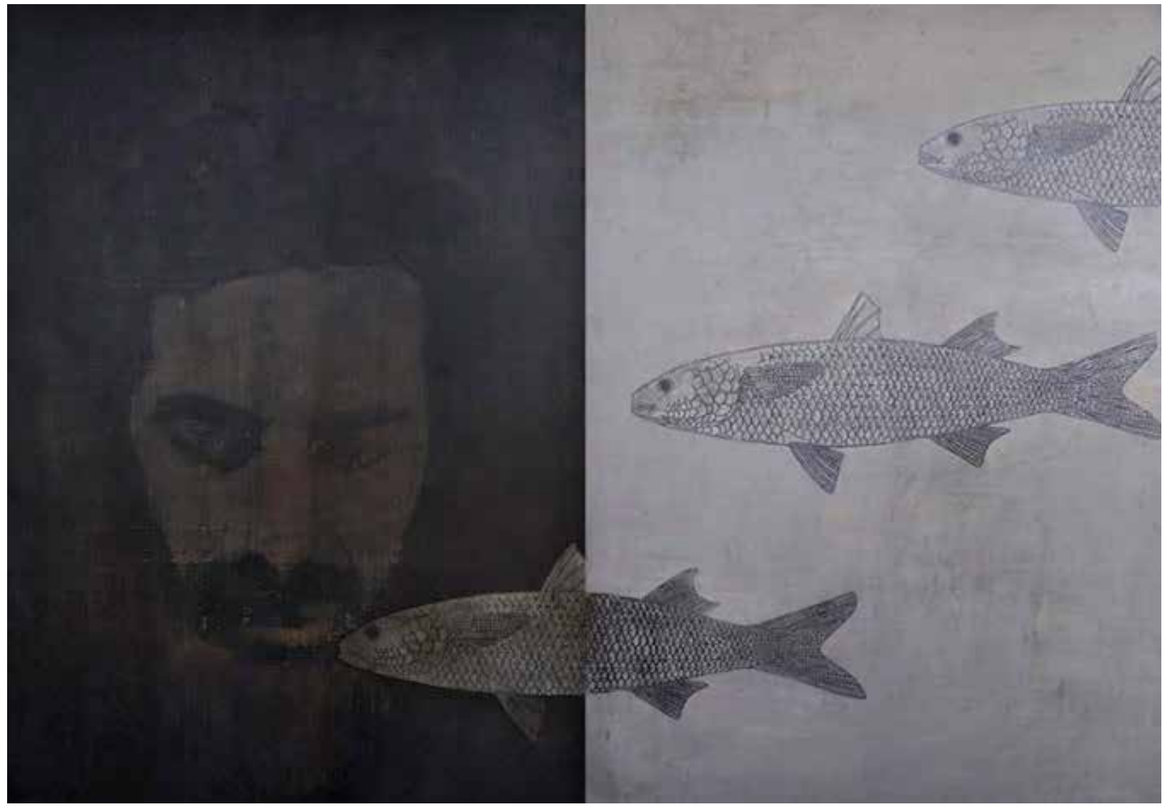
منطقتنا. إن الخوذة العسكرية للرأس الأخير تذكرنا بخوذة على رأس الرئيس العراقي السابق ظهرت في عمل نحتي رئاسي! عنوان العمل: قابلية التوريث!

مجموعة «قيافة المحاربين» لم تولد في سنة واحدة بل استغرق تنفيذها سنوات (٢٠١٦-٢٠٢٥) وطيلة هذه السنوات حافظ الفنان على بؤرتها الدلالية وصياغاتها الجمالية والبصرية التي كانت الدليل الهادي لها. نفذت المجموعة، ما عدا أعمال النحت البرونزية، بأصباغ الاكرلك والزيت، ويلاحظ أن الفنان لم يستخدم المواد اللونية بكثافة، فهو لا يريد توليد تأثيرات نسيجية وتعبيرية ذاتية، ومشروعه الفني أقل ذاتية ولا يعبر عن العاطفة والأحاسيس الداخلية، بل يواصل إيحاءات المادة المتحفية المقبوض عليها بفن الفاترينة ليعيد تفسيرها. إن فن العرض القرين لفن الفاترينة لدى الفنان يحافظ على واقعية الأشكال والتنفيذ الحاذق لها حتى في تداعياته الذهنية والخيالية والمكائد التي يديرها ضد فن المتحف وإحالاته إلى تاريخ ما، وهو هنا يكاد يقترب من السريالية.

المثير أن نزار يحيى كان يباشر تنفيذ هذه الأعمال باستخدام تخطياطات أولية مرسومة بالقلم توضح ملامح الفكرة التشكيلية، وقد تسنى لي أن أرى هذه التخطيطات فظهر أن الفنان يستخدمها كحافظة ذاكرة، أو تسجيل اقتراح سريع لا يريد له أن يضيع. والحال إن عمله المتكامل ينفصل عن تلك المخططات، فهو يتغير ويتحول على يديه باستخدام اللون والخواطر المفاجئة والتاملات المتتالية لعمل لا ينتهي مثلما نراه من نظرة واحدة، بل يتشكل ببطء ليأخذ شكله النهائي المهيمن. مع ملاحظة أن الفنان اعتاد بناء مشاريع لها ثيمات محددة تنسجم مع مفاهيمه الجمالية ليفتح دلالاتها في سيرة إنتاجية متكاملة.

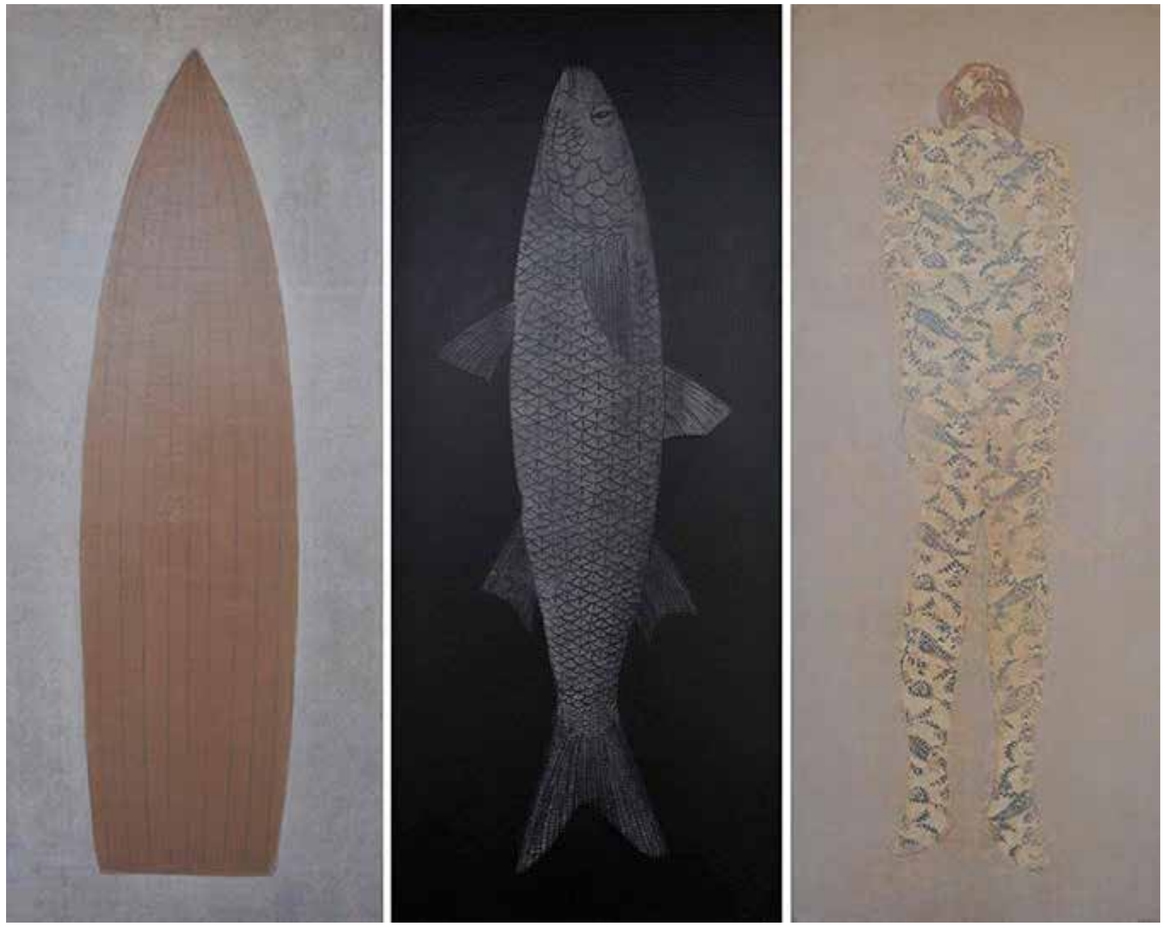
عشق دجلة

2010 Al-jawahiri
cm 228.5x205.74
nine piece, each one 76.2x68.5 cm
Acrylic on chines paper on canvas
مجموعة كنده للفن العربي الحديث. الرياض



Love Dijla 3 2010
167.6x167.6 cm
Acrylic on chines paper on canvas
عشق دجلة ٣
مجموعة بارجيل. الشارقة

Love Dijla 2 2010
160x234 cm
cm 160x117 tow pieces, each one
Acrylic on chines paper on canvas
عشق دجلة 2



1 Love Dijla 1 عشق دجلة 2010
198x244 cm
cm 198x81.2 three pieces, each one
Acrylic on chines paper on canvas
مجموعة خاصة.

Spring 2010 نبع .
167.5x353 cm
2 pieces, each one 167.5x167.5 cm
Acrylic on chines paper on canvas
مجموعة كريم خليل.عمان

Al-sinara 2010
218.4x437 cm
tow pieces, each one 1218.4x218.4 cm
Acrylic on chines paper on canvas
مجموعة بارجيل. الشارقة

2011 Luminosity
Mixed media on Chinese paper on canvase
137x92 cm

اللمعان ، 2011
مواد مختلفة على ورق صيني على قماش ، 137x92 سم ،

يوسف

نزار يحيى

فتح أعين الأمريكيين على ثقافة شعب أساء له الاحتلال الأميركي

جيمس هاريثاس

مدير متحف ستيشن للفن المعاصر في هيوستن

عاش بعيداً عن بلاده في الأردن منذ عام ١٩٩٧، ليعود إلى مدينته بغداد عام ٢٠٠٣ متأملا مواصلة العيش فيها من جديد، فإذا به يضطر للرحيل مرة أخرى مع عائلته ليعيش بعيداً عن صور التدمير المأساوي لبلاده بسبب الغزو الأميركي. لكنه عقد العزم على مواصلة أعماله الفنية والتوسّع فيها في بيئة غريبة عن إحساسه كمبدع لأعمال فنية عميقة الروحانية.

على الرغم من اغترابه، بدأ نزار بشجاعة بداية جديدة كفنان في مدينة هيوستن بولاية تكساس، وبدأ يبدع فناً يجسّد روحانيته وحسّه الثقافي العميق، بالإضافة إلى معاناة شعبه وآلام مآسيه المروّعة.

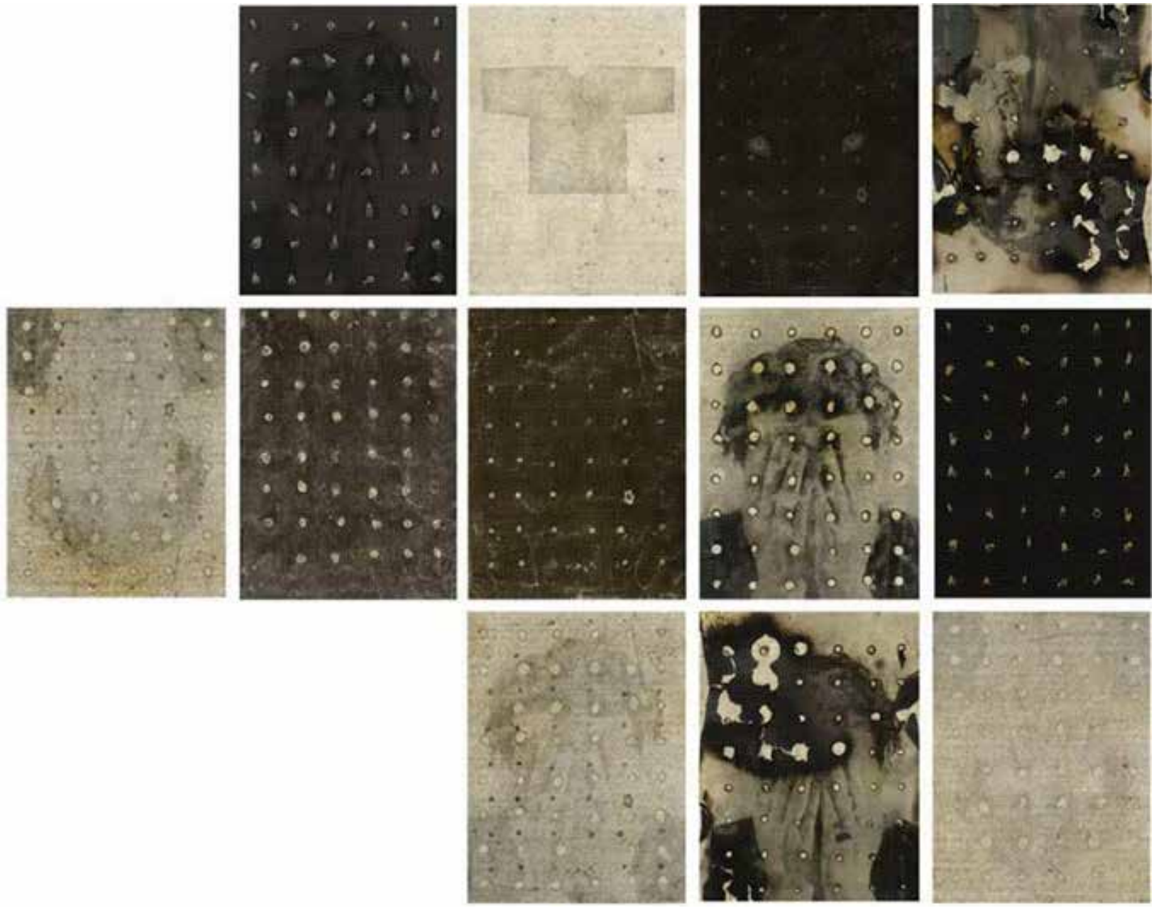
يقال إن فكرة الحرب على العراق بدأت في هيوستن عاصمة النفط والطاقة في الولايات المتحدة، وقد يكون هذا صحيحاً، ولعلّ الصدفة الغريبة هي التي جلبت نزارا إلى هيوستن، مهد المأساة التي دمّرت بلاده. لكن في هيوستن، وبعد أن واجه أزمات شخصية وعائلية، أبدع نزار أعمالاً فنية ذات قيمة عالمية.

تتجلى قناعات نزار وشغفه في سلسلة من الأعمال الحديثة التي ترمز إلى قصة النبي يوسف ومنفاه في الصحراء كما وردت في الكتاب المقدس، كما تروي في نفس الوقت قصة موازية للهجرة العراقية المؤلمة التي بدأت مع الدعم الأمريكي لديكتاتورية صدام، ثم هزيمة جيشه في حرب الخليج وصولاً إلى الاحتلال البشع والمدمر والأخرق للعراق. هذا الأمر تطلب فناناً يتمتع بالكثير من المقدرة والإيمان مثل نزار الذي تحمل الكثير من الألم والذي يستطيع أن يستخلص جوهر ومشاعر مصير مأساوي ويواصل مسيرته ليعبّر عن يقين إيماني شخصي عميق.

نتجلى بصيرة نزار في شكل الأيادي التي تغطي الوجه، فكل صورة تعد صلاة أكثر من كونها تغطية لا يقصد منها مداراة الخجل وإنما حجب الضوء. تمثل صورة الذئب الرعب الخفي والقاتل الوحيد والدافع النفسي، إنها خسارة مفاجئة للهوية موجهة صوب القلب. الشكل المبهم هو تكوين نقي مشبع بالصوفية الإسلامية، أمّا الشكل المثقل بالمعاناة فيمثل الصورة المعزولة للإنسان المعاصر ذي الجذور القديمة. تحتاج قصة يوسف إلى أن تروى مراراً وتكراراً لأنها ملحمة الإنسان المنبوذ الذي يبحث عن نور الله، الإنسان الذي يضل طريقه في البرية لكنه لا يُحبط ولا ينهزم في سعيه. يندلع اللهب من رأسه في إحدى أعماله الأخرى الأكثر استلهاماً لأنه يركّز على التجربة الروحانية الأسمى، ألا وهي حضور الله.

أصبح نزار عضواً مهماً في مجتمع الفن المزدهر في تكساس، ففنه يتميّز بالأصالة والرؤية، وهو يفتح أعين الأمريكيين على العبقرية المتفردة لثقافته وشعبه الذي أساءت الولايات المتحدة إليه بشدة، كما أن فنه يؤكد في نفس الوقت على الإيمان بالله كما تعبّر عنه الصوفية.

خلال معرض فوتوفيست الشهير دولياً والذي يقام في هيوستن، سيعرض متحف ستايشن للفن المعاصر أعمال نزار على رعاة ونقاد من مختلف أنحاء العالم.



I am Yusuf 2011
Mixed media on Chinese

Paper on canvas 61x 46cm
2011 ،انا يوسف
46*61 ، مواد مختلفة على ورق صيني على قماش
سم، للقطعة الواحدة ،
مجموعة مؤسسة رمزي وسائدة دلول. بيروت

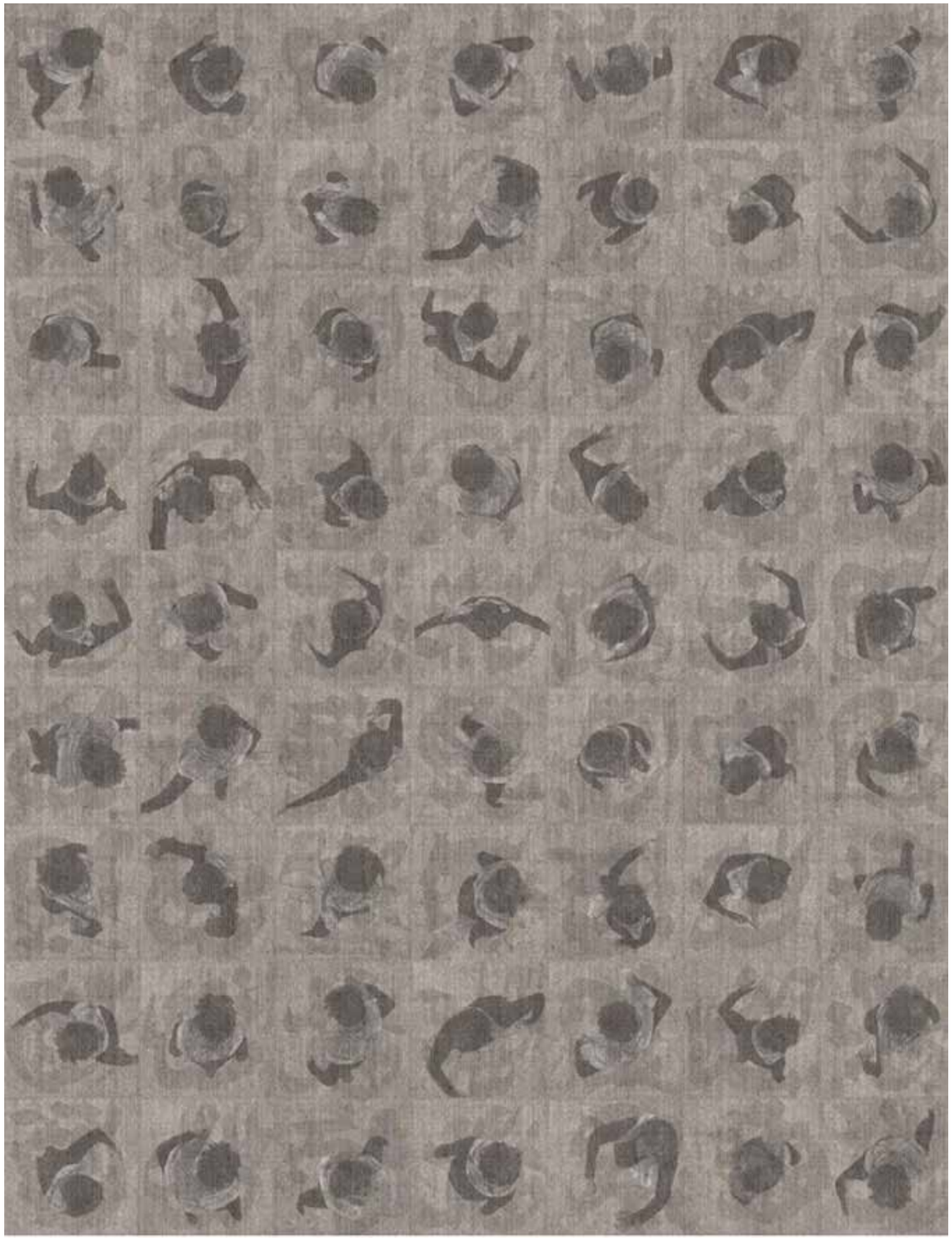
Pulse of wild 2011 .
Mixed media on Chines paper on canvas
132x132 cm

نبض البرية ، 2011
مواد مختلفة على ورق صيني على قماش ،
132x132 سم ،
مجموعة متحف الفن العربي، الدوحة

The knowledge 2011
triptych, Mixed media on
152x183cm Chinese paper on canvas
معرفة،
مواد مختلفة على ورق صيني على قماش ، 152x183سم
مجموعة هيفاء الجشي. المنامة.

2011 features of the hand
Inkjet Digital oigment on fine art paper
138 x 203 cm
مجموعة خالد كعوان.

2011 Four directions
Mixed media on Chinese
paper on canvase
117 x 91 cm



(2012) Face from Ur
, Mixed media on rice paper on canvas, 38*38 inch
مجموعة الشيخة مي الخليفة. المنامة

ماء الورد

(تحيّة إلى تومبلي)

كنتُ أتجوّل في أروقة معرض تومبلي، القادم من مجموعة منيل في هيوستن. في تلك اللحظة كنتُ مشبعًا بالروحانية المتأتية من أفكار معرضي الفني عن النبي يوسف، وكان هذا الإحساس الداخلي عصيًا على التجاهل، فتحوّل إلى ما يشبه بكتيريا فكرية لم تسمح لعقلي بالتوقّف عن التفكير طوال زيارتي لمعرض تومبلي. تذكّرتُ صديقي وهو يمزح حين وقفتُ وحدي أمام إحدى لوحات تومبلي الكبيرة، قائلاً: «ألم يأتِ الفنان بعد ليُكمل اللوحة؟».

تقاسمنا الابتسامة والضحك على تعليقه، ثم بعد لحظات تساءلتُ بيني وبين نفسي: ولماذا عليه أن يُنهيها؟ وما معنى الاكتمال أصلاً؟

هل استشعر الفنان معنى الاكتمال في معنى الأبدية، وأن الأشياء لا تكتمل إلا في صيغة المطلق؟ وهل أدرك ما يعنيه لي أن أتأمّل وأتفكّر في الأجزاء المتروكة؟ أم أنه انطلق ممّا يبدو كدمار ليصل إلى هذه المرحلة من الصورة (اللوحة)؟

أدركتُ أن المعرفة والعقل وحدهما لا يكفيان، وأن مزج الأزهار الملوّنة بدموعها لا يكفي بذاته لاستدعاء التبجيل والتأمّل. فالألوان هنا تمثّل استعجالاً لما تفرضه الجاذبية من إيقاع أفقي، لكنها سرعان ما تتلاشى خلف الإيقاع العمودي الأبيض، حيث تتشابك الكلمات الإلهية للشاعر جلال الدين الرومي مع نسيج العمل.

وهناك، في تلك اللحظة يلتقي كل شيء، حيث يختلف العدم عن الإحساس.

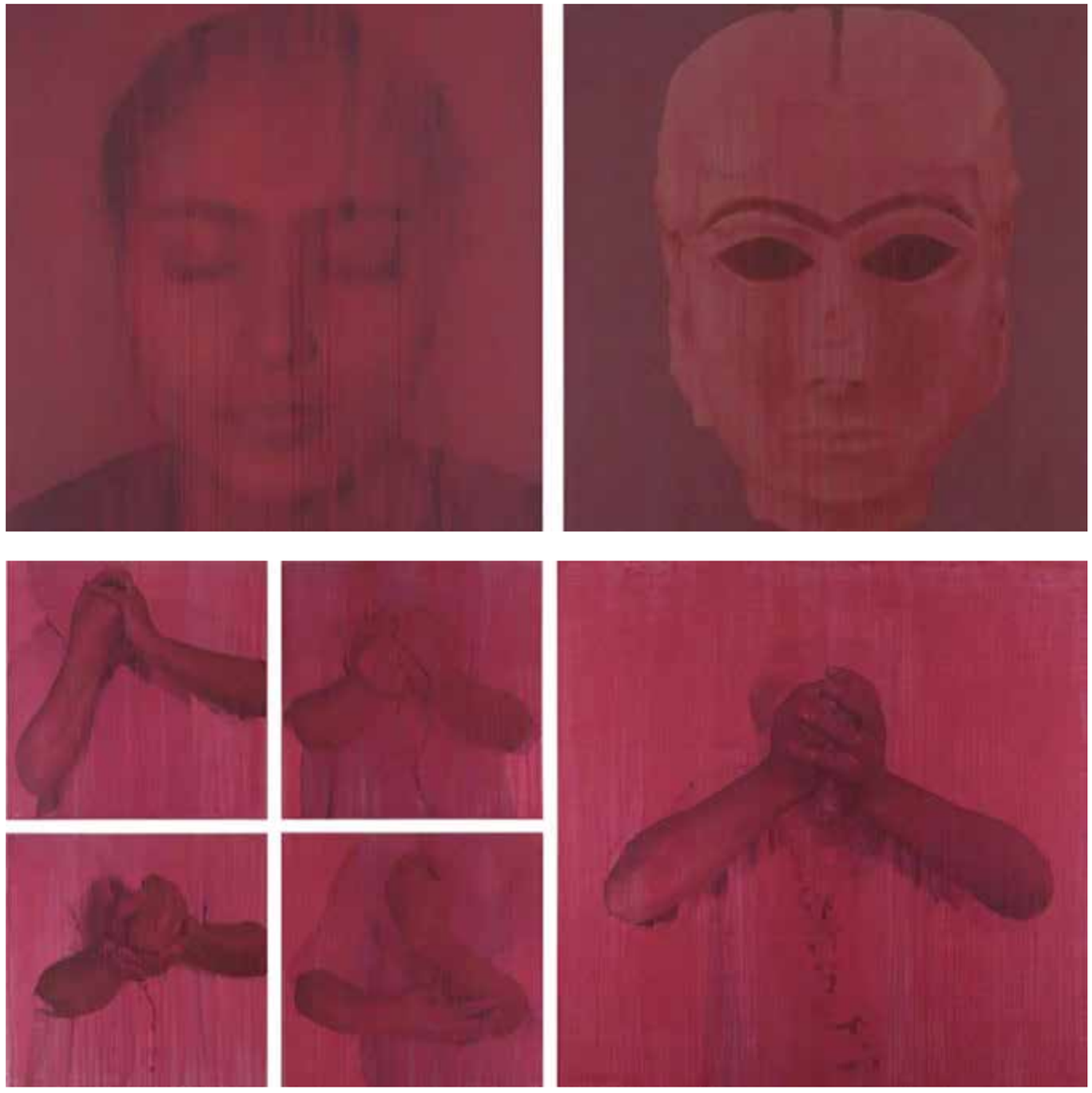
إن معرض «ماء الورد» لا يتناول الأزهار كما نراها في الحدائق، بل يقترح رحلةً إلى روح الورود وماء الورد، حيث تفوح التجربة على الحواس بعبق الطهارة والصفاء.

أغمض عينيك وتأمّل. في تلك اللحظة المماثلة، بين الحياة والموت، تأمّل السكينة المتولّدة من العتمة التي تصنعها أهدابك المغلقة. تأمّل الحب، والألم، والحزن، والانفعال، والشغف، وانظر إلى قلبك بحثًا عن الأشكال التي ستتجلّى أمامك.

سترى شيئًا ليس حاضرًا تمامًا، شيئًا لا ينتمي إلى العالم القائم، وستبدأ بالإحساس بتدفّق ماء الورد بجوهره، تمامًا كما يتفلّت التأمّل من بين يديك في تلك اللحظة الدقيقة.

نزار يحيى
هيوستن، 2012

Homage to Twombly,pink (2012)
, Mixed media on rice paper on canvas, 48*36 inch
مجموعة إزهار الطائي. تاكساس



6000 Years Old (2012)
Mixed media on rice
paper on canvas, 38*76 inch

Ablutions (2012)
, Mixed media on rice
paper on canvas, 54*108 inch

تجربة (الحق) في ميزان التأويل

عمار داود

جاء معرض الفنان العراقي نزار يحيى كثمرة عمل ابداعي مضن امتد لعدة سنوات ، وعلى وجه التقريب منذ عام 2012 ، الا ان مفرداته كانت ولا تزال وستبقى لزمن طويل ، كما لو أنها العصب الأشد حساسية في تفعيل خيال الفنان من جهة اهتمامه بالوجدان الأعم ، وهو الوجدان الحضاري للذات الإنسانية الشرق أوسطية.

لا يقف مبحثه في الرسم عند الجانب الروحي لهذه الذات فقط ، بل يتعداه بمسعى التماهي مع الهوية الحضارية ايضا وطرح الأسئلة الصعبة ، أسئلة عن معنى الوجود الإنساني ومعنى أن يعيش الإنسان ليحقق ذاته إلى الحد الذي يجعله ضحية لهذا التحقق .

إن أحد الأسباب الأكثر أهمية لوضع هذا النص عن معرض نزار هو أننا – أنا ونزار - كفنانين عراقيين تعاملنا مع المناخ الفكري وموضوعته الحالية نفسها، لكن كلا من زاويته الخاصة ومن وجهة نظر اهتماماته التقنية والفكرية .

لم يؤدِ هذا الأمر إلى أي مماحكة ثقافية بيننا ، فليست في ذواتنا ما يتعين الدفاع عنه بوصفه ملكاً خاصاً لأحدنا.

لقد كانت دعوة نزار لي بالكتابة عن معرضه هذا خير مثال لعملنا المشترك ، وإنضاج الفكرة نفسها والمحور الإنساني نفسه الذي لم يتوقف النشاط الثقافي في منطقتنا عن الرجوع إليه في العديد من المراحل.

يحيطنا نزار علما بشيء يتعلق بفحوى عنوان معرضه والمعاني التي يتضمنها هذا العنوان وهو (الحق) :

" أنا أجد أن النصوص التي درجت على استخدام كلمة "حق" تظهر في وجهين هما: الباطن والظاهر، فلهذه الكلمة وقع كبير في النفس، ويجد الصوفيون فيها الكثير من المعاني والدلالات والإحالات، لكنني لست معنياً لا من قريب ولا من بعيد بالإشكاليات الفكرية التي أحاطت بها وبكيفية التعامل معها . هنالك مفردة الحلاج وما أحاط بها من ملابسات أضحت معروفة لدى الكثيرين. أقول إن هذه الإشكاليات لا قيمة لها لديّ من الناحية الإبداعية بقدر اهتمامي بالحالة الثقافية من جهة أنها تحمل في داخلها العديد من الاجتهادات ووجهات النظر، فأنا لست مهتما هنا بإصدار حكم تقييمي ".

كلمة الحق تنطوي على معانٍ معروفة : فهي اسم من أسماء الله عز وجل، وهي أيضا تعني العدالة المطلقة والثبات.

إن معرضه هذا ليس عملاً توضيحياً لهذه الملابسات، بقدر كونه محاولة لصنع شكل مادي بصري يبث المعنى بصورته الأشمل ، دون الخوض بتفاصيل الحدث التاريخي. فعلى سبيل المثال هو غير معني بملابسات الشطح الصوفي وإشكالياته ولا بفكرة (وحدة الوجود) أو (الحلول)، فهو كفنان لا يجد في نفسه حاجة إلى تناول هذه المواضيع لأن الفنان يتوجه نحو المعالجة الشكلية والصياغة البصرية والخيالية ، أكثر من الحكم الفكري التقييمي أو التاريخي والاجتماعي أو السياسي أو الوصفي .

لدى نزار عدة منابع استلهم منها ما يؤسس للسمات البصرية لهذا المعرض الذي يضعنا إزاء أشكال وطرائق مختلفة لمعالجة هذا الموضوع. في الدرجة الأولى نجد المعالجة التي تستخدم تقنية الفوتو وإلى جانبها المجسمات المدعمة بدراسات تحضيرية لهذا المنجز والذي هو من وجهة نظري الخاصة من أكثر أعماله نضجاً وعمقاً.

أود أن أشير إلى أنه كان قد عالج سابقاً موضوعات تقترب كثيرا من مناخ هذا المعرض، وأولها مشروع معرضه الذي حمل عنوان (أرض الطيور)، وهو متعلق بكتاب فريد الدين العطار (منطق الطير). والعطار من رجالات الصوفية كما هو معروف. وبعدها تناول الفنان موضوع (يوسف وإخوته) لينتهي عند معرض (ماء الورد) وما فيه من إيحاءات مستمدة من أشعار جلال الدين الرومي مضفيا عليها شيئاً من ملامح أعمال الفنان الأميركي (تسي تونبلي)، وانتهى الآن بمعرضه (الحق) والذي يشتمل على محمولات واضحة المعالم للبنية البصرية التي يعالجها .

إن المحاور التي لعبت دوراً مهماً فيما يتعلق بهذا المعرض هي كالتالي :

- تداعيات زمن الطفولة
- المادة الصوفية
- التأثيرات المتعلقة بالنحت الإغريقي

لنبدأ أولاً بزمن الطفولة وما أضفاه على طبيعة معالجته لموضوع هذا المعرض ، فكما نعلم أن مصادر مخيلة الفنان متعددة وذات وشائج قد تبدو غريبة أحياناً عن تدريب المتلقين الثقافي. لدينا هنا مفردة العباءة مثلا التي وضعتنا امام طريقين في التأويل والترميز. يقول نزار بصدد ذلك :

" اعتدت أن أعقد الصلات ما بين مفردات أقوم باختيارها، فقد وضعت مقاربة بصرية ما بين عباءة الحلاج وعباءة أمي ، وقد ركزت على التفاصيل التي تتعلق بهما مثل لون السواد وشكليهما ، وقبل كل شيء طيّات القماش ونهاية العباءة التي تتشكل في حالة تعليقها على مسمار دق في الحائط . لقد شكلت عباءة أمي جزءاً مهماً من مخيلتي وأنا طفل ، ومخيلتي الحالية وأنا فنان . قد يكون من المناسب التصريح بشيء ما احتفظت به ذاكري ومن ثم ترك أثرا في مخيلتي، فقد كان تنتابني حالة من الرعب من فكرة مفارقة أمي داخل السوق. إنه هاجس ومخاوف سيطرا على العقل الباطن للغالبية العظمى من الأطفال في العراق كما أعتقد. إن مفارقة الأم داخل سوق يعج بنساء يرتدين نفس العباءة بحيث يصبح من الصعب إيجاد الأم الحقيقية يشكل كابوساً حقيقيا للطفل. لا أدري بالضبط ما الدافع الذي جعلني أقرن

وضع 1 ، 2013،
111.5*164 سم، طباعة رقمية على ورق تصوير ، نسخة رقم 3

عباءة الحلاج بعباءة الأم في مخيلتي . لنترك الأمر لتأويل المتلقي أو لمن يريد الخوض في حقل التحليل النفسي ، لكنني أستحضر هنا المصادر الحقيقية التي جعلتني أنكب على معالجة هذا الموضوع " .

ومن الناحية الخاصة بالرؤيا الصوفية، فإن شكل العباءة وهي معلقة على مسمار يجعلنا نشعر بوجود طاقة سحرية تتعزز كثيرا عندما نتخيل العباءة بشكلها وهي واقفة دون أن تعلق بمسمار كمفردة نحتية ثلاثية الأبعاد .

والمقصود هنا بالطاقة السحرية معنى حالة العروج أو تسامي المرء إلى مفارقة الأرضي والتوجه نحو العلوي .

وبمناسبة ما ذكره نزار حول الطاقة السحرية للعمل الفني ، أجد أن من المهم تسجيل الأحوال الثلاث التي يمكن لنا الانتقال بينها لدى مواجهتنا لأي عمل فني، وهي التي تناولتها المرجعية الفكرية للفيلسوف الفرنسي سارتر في مبحثه عن معنى التخييل. فالحالة الأولى وهي المظهر المادي الواقعي للعمل الإبداعي باعتباره قبل كل شيء (عيان) يدرك بالحس، وهي مرحلة بدائية جدا ، بموجبها يجري النظر الى العمل بوصفه مجموعة ألوان واشكال قد تتم إحالتها الي أصل موضوعي .

والحالة الثانية هي عملية الوعي بالمحتوى المفاهيمي للعمل ، وهنا تطفو علي السطح فكرة العروج التي توحي بها بعض أعمال نزار وفكرة التضحية بالذات والجسد.

لكن هناك مرحلة أكثر تقدما من مرحلة تفعيل الوعي وهي (التخييل) فسرعان ما يتخلى العمل الفني عن هويته المادية والمفاهيمية والترميزية ليسلم نفسه إلى وعي المتلقي لممارسة حريته التي وصفها سارتر : " الوعي من حيث هو يمارس حريته الكاملة " ففي هذه اللحظة نذهب إلى أقصي ما يمكن الذهاب اليه ونحن نتفاعل مع العمل الفني .

لم يكن لنزار ان يكتفي فقط بمعنى العروج كمادة مفاهيمية لعمله مع العباءة ، فقد جذبته وخاطبت إحساسه الطيّات التي تشكل بنية العباءة ، فكل من اهتم بتاريخ الفن الكلاسيكي وبالذات النحت الإغريقي سيجد أن شكل الرداء اللين أسس لعنصر جمالي ذي أهمية كبيرة، فقد أسهم الرداء في زيادة اللذة الجمالية لشكل المنحوتة الإنسانية . فعدا عن كونه يقوم بتغطية العورات ، فهو يسهم في إغناء الجانب الجمالي من جهة كونه يشكل تضادا ما بين الأشكال اللينة المرنة للجسم البشري بمواجهة ما يتوافر عليه شكل الرداء من انسيابية وعلى خطوط مستقيمة عامودية أو مائلة، مقابل الأشكال الصلبة، وهو ما يؤسس نظاماً تكوينياً في غاية الروعة .

لم يستعر نزار هذه القيمة التكوينية في أعماله بشكل كامل ، فقد استبدل القماش اللين والناعم بقماش خشن محبوك من وبر الإبل قاصدا بذلك تصعيد التضاد ما بين ليونة الجلد الإنساني وما بين خشونة القماش الذي استخدمه في صوره الفوتوغرافية.

فهناك علاقة قد تنشأ مع نزوع الصوفي إلي ارتداء الخشن من الأردية إمعانا في عدم الرضوخ لرغبات الجسد، وما بين خيار نزار في تصعيد حالة الخشونة في الرداء .

أضف إلى ذلك الإحساس الذي يمنحنا إياه السطح الظاهر للقماش الخشن ، فنحن كما لو كنّا إزاء حركة خطوط معمولة باليد على سطح فوتوغرافي من شأنها إخفاء بعض أجزاء الصورة .

ويستخدم نزار في أحد أعماله عباءات ترسم بأشكالها القريبة من شكل الحروف كلمة اللّه في إحدى أعماله في الفوتو آرت .

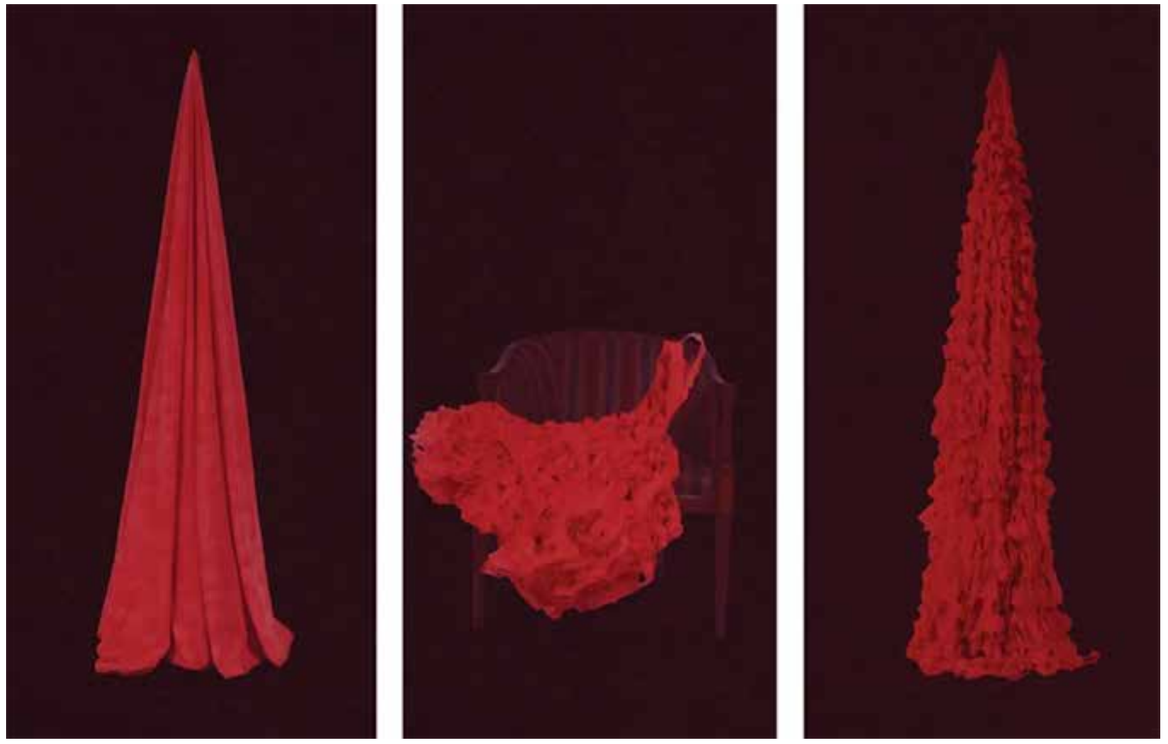
يقوم شكل الجسد المعروض بصيغة ظل مرة وبصيغة فوتوغرافية ثلاثية الأبعاد مرة اخرى ، بالإيماء لحالات دراماتيكية تؤثر بعمق في نفس المتلقي، فيظهر الجسد وقد تقطعت أو اختفت بعض أجزائه لكن بصيغة هي أقرب إلى الشاعرية منها إلى الرعب الذي تمارسه فينا الصور التي تنتشر في وسائل الإعلام .

نزار ليس بمؤرخ ولا باحث في الأديان ، وليس في دائرة اهتماماته البحث في الشخصيات الصوفية ،وعلينا أن نفهم اولاً أنه صانع صور بالدرجة الأولي، وإنسان يتفاعل مع المادة بصيغة إبداعية ووجدانية ، ومصادره الإلهامية لا تنصرف إلى موضوعات العقائد والمذاهب بكل ما تنطوي عليه من اشكاليات، فهو يؤكد على الجانب الحضاري والثقافي وما ينطويان عليه من إشارات تؤثر في النفس التوّاقة إلى الكشف عن معني حقيقة الوجود الإنساني عند كل منعطف تاريخي بمعزل عن الانحياز العقائدي الجامد.

هل يا ترى ينسحب هذا الموقف على مشروعاته السابقة؟ أقصد هنا (معرض الأندلس) ومعرضه الذي أقامه في غاليري البارح في البحرين واهتم فيه بالتاريخ العراقي الحديث ؟ أعتقد أن الامر كذلك ، وأستطيع أن أذهب بعيدا لأجد علاقة كبيرة بين نزعة نزار في التعبير وبين نزعة التعبير في المنهج الرومانتيكي العالمي في الفن ، فقد تكون طبيعة إنجازات هذا الاتجاه أثرت على فن نزار ورسمت ملامح طريقته في التعبير، وهنالك بالتأكيد حضور لهذا التوجه في أعماله الفنية ولا سيم النزعة الذاتية في رؤية الحدث التاريخي أو الأسطورة ، واعتبارهما مناسبة لممارسة حالة الإسقاط التي يقوم بها الفنان والشاعر والموسيقي. هنا نجد مقاربة ما بين عمله في موضوع الحلاج وملابسات قضيته وانتهاء حياته بالإعدام واعتماده على منمنمة فارسية تتضمن ثيمة الإعدام بحق الحلاج وبين ما قام به غويا الإسباني في لوحته (الثالث من مايو) أو ديلاكروا في لوحته (مذبحة ساردنبال) أو النتاجات الأاخرى للفن الرومانتيكي ، حيث تتشكل المادة الخيالية والنفسية والعاطفية لذات الفنان في صورة عمل فني لتتوسع وتنداح حتى تصل إلى رسم الملامح الوجدانية العامة للبشر بصفة أعم واشمل .

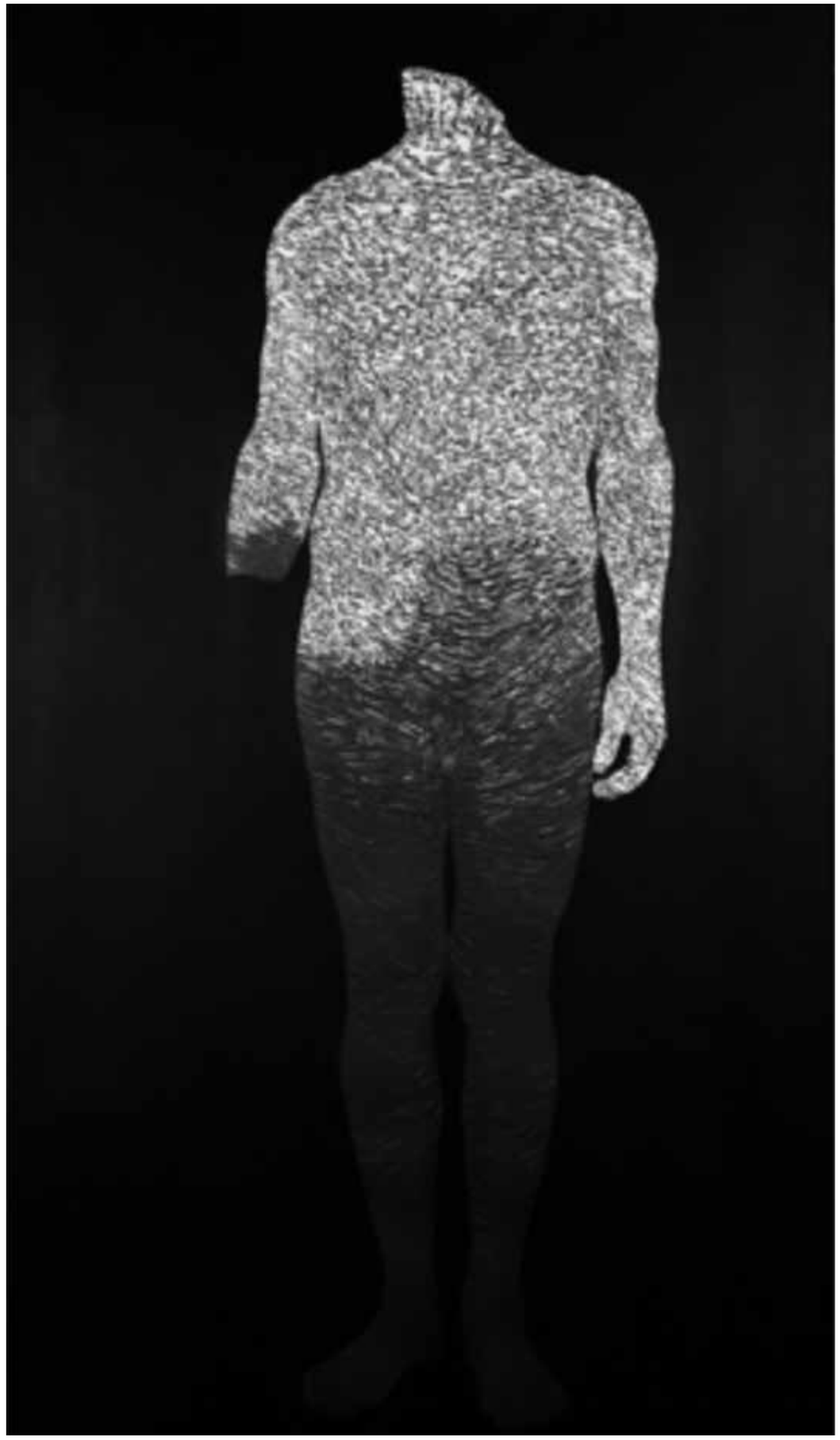
عَمَّار دَاوُدَ
عمان ، 2016

وضع 2 ، 2013،
111.5*164 سم، طباعة رقمية على ورق تصوير ، نسخة رقم 3



معراج، 2013
183*115,5 سم، طباعة رقمية على ورق تصوير ، نسخة رقم 3

الله، 2013
161,5*61,5 سم، طباعة رقمية على
ورق تصوير ، نسخة رقم 3
مجموعة لويزة ماكميلان



حجب ، 2013، 5، 111*164 سم،
طباعة رقمية على ورق تصوير ، نسخة
رقم 3

كشف ، 2013،
5، 111*188 سم، طباعة رقمية على
ورق تصوير ، نسخة رقم 3

نزار يحيى : غواية الحنين الى الاندلس

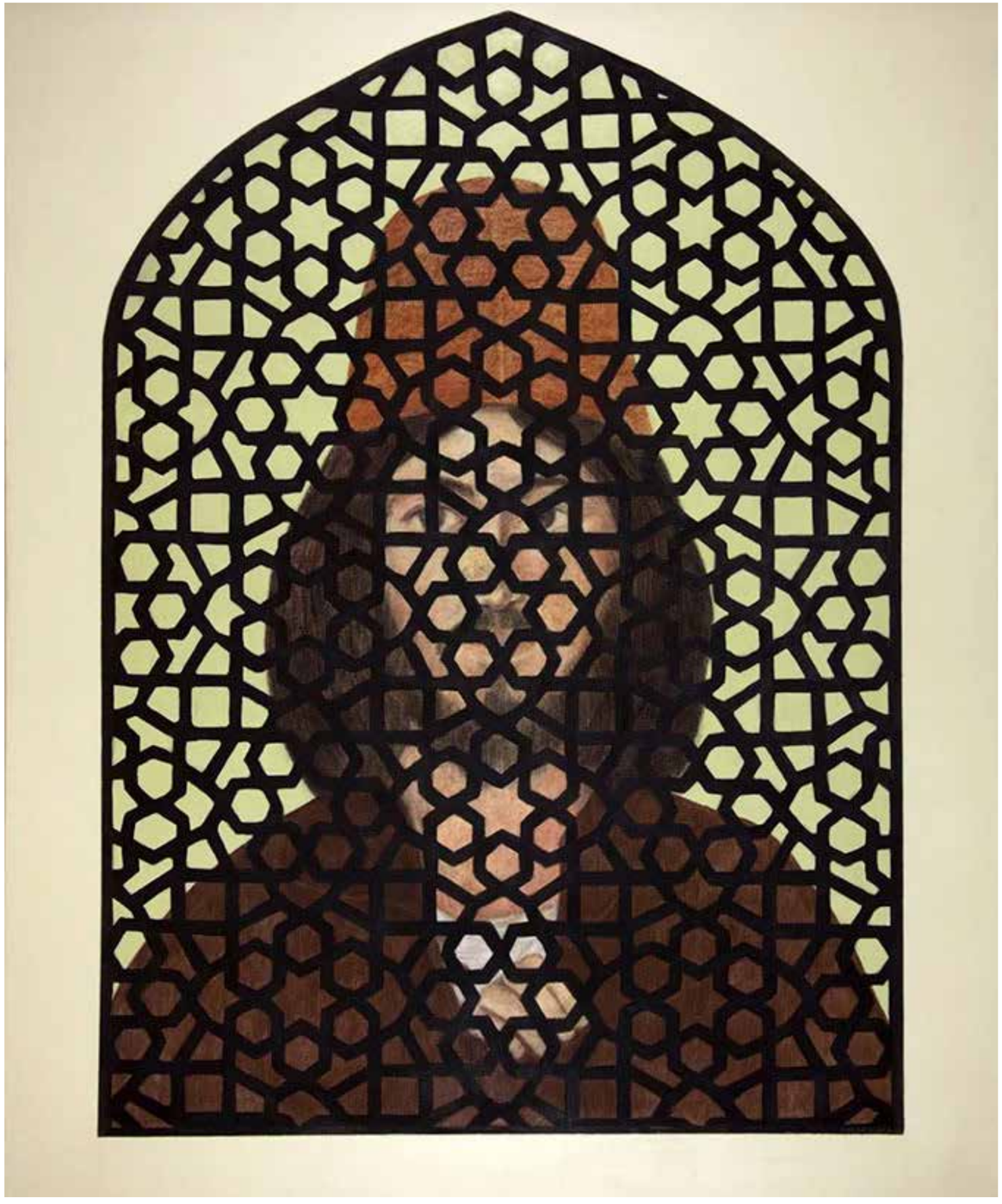
عمار داود

بعد ان سلم مفتاحها
جاء الملك العربي أبو عبد لله بن أبي الحسن،
إلى المرتفع الصخري الأخير،
الذي يطل على مملكته: غرناطة.
وفيما كان بصره يجول للمرة الأخيرة في مشهد
افول ملكه ،
أجهش بالبكاء ،
فقالت له والدته: "حسناً تفعل،
ابك مثل النساء ملكاً لم تحافظ عليه
كالرجال..
والمكان هذا الذي شهد نظرة الوداع الأخيرة
على غرناطة،
عرف باسم "زفرة العربي الأخيرة""

سبق لنزار يحيى أن قرأ رواية (المخطوط القرمزي) لانتونيو غالا، حيث يؤكد الكاتب فيها على الجوانب المشرقة من تاريخ المسلمين في الأندلس، وهي على شكل يوميات لآخر ملوكها، ووصف للعصر الذهبي الذي تعايش فيه الناس بمختلف أديانهم على نحو لم يتكرر في أي مكان آخر.
هذا الكتاب كان أحد الروافد التي دعمت تجربة نزار يحيى في هذا المعرض ومدته بالدلالة.

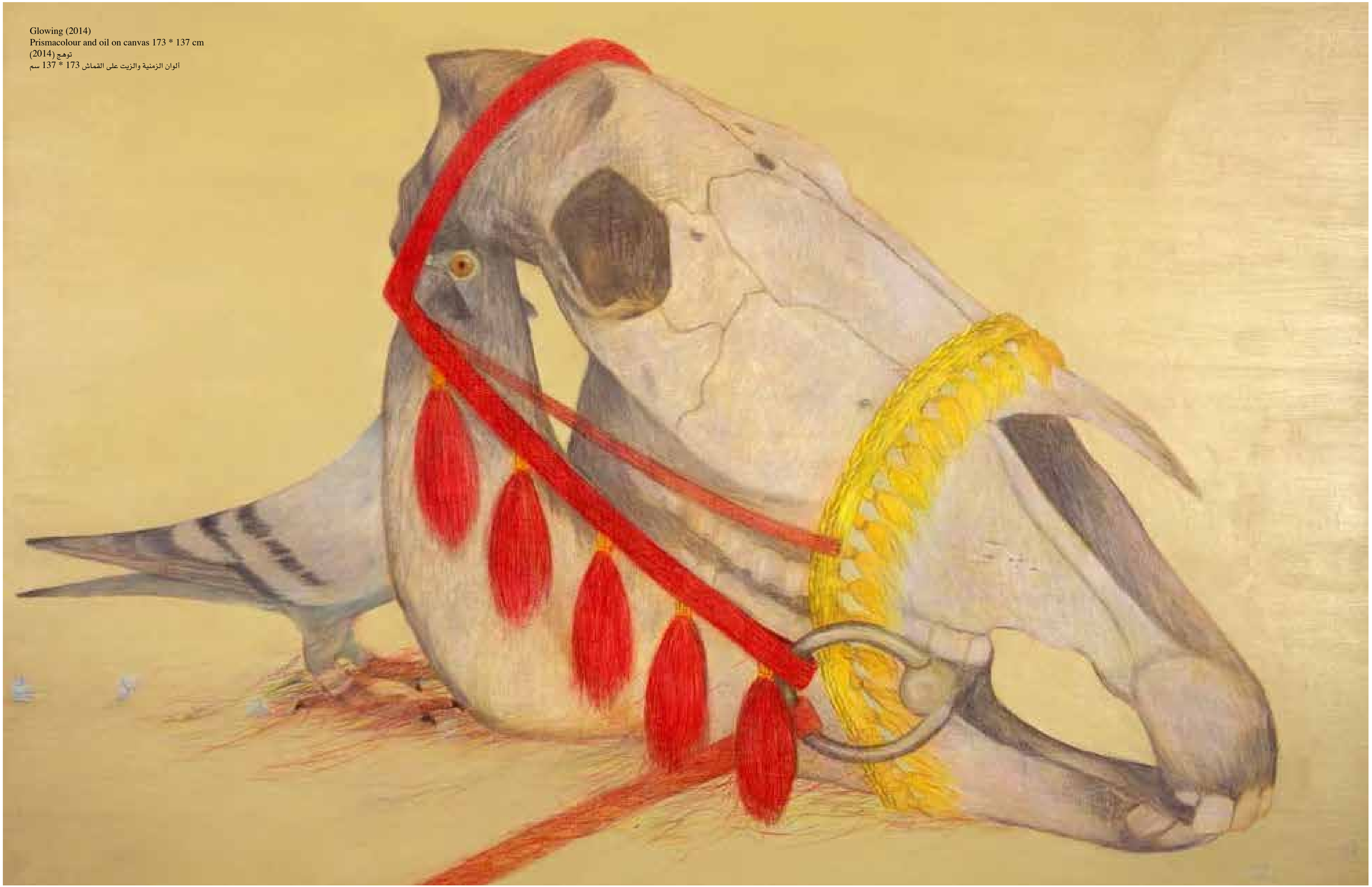
لا يريد نزار يحيى أن يقدم لنا الأندلس كذريعة لصناعة صوره بطريقة تقريرية توضيحية، ولا هو بالمشغول بفكرة الحكم على مرحلة تاريخية تحكم فيها وجدان يستشعر الخسارة وعظم الأخطاء وفداحتها. فتلك الرسالة وصلت، وتفاقم الشعور بها في الزمن الحاضر. لكن محاولته ترقى إلى جمع ما يتعلق بمفردات الهاجس الصعب الذي يتملكنا حين نطالع مفردات المشهد الأندلسي ، بكل ما يؤثثه من رموز سايكولوجية متمثلة بمجموعة من الأيقونات اختارها والتقطها من مشهد عظيم الحجم، مبتعداً عن الرثاء الذاتي أو النقد وجلد الذات. لقد ارتحل في عمله الفني إلى دهاليز النفس الإنسانية وهي تقف على منعطف النجاح والخيبة .
هي إذن ايقونات متنوعة متناثرة تمثل الصورة الشخصية لعبد الله بن ابي الحسن ، الحصان وقناع الحصان ، المرأة وجسدها وشعرها ومرآتها، الحمامة ، الشباك ، العباءة ، الزخرفة والمجوهرة والنافورة وجذوة النار ومفتاح تسليم غرناطة وغيرها. بهذه العناصر قام الفنان بتشييد المشهد البصري الذي يستدعي تفعيل مخيلة تتفاعل فيها هذه العناصر ضمن كيميائية يتداح فيها

Glowing (2014)
Prismacolour and oil on canvas 173 * 137 cm
توهج (2014)
ألوان الزمنية والزيت على القماش 173 * 137 سم



سجن (2014)
ألوان الزمنية والزيت على القماش
سم 137 * 173
(Jail)2014
Prismacolour and
oil on canvas 173 * 137 cm
مجموعة المتحف العربي. الدوحة

Glowing (2014)
Prismacolour and oil on canvas 173 * 137 cm
توهج (2014)
ألوان الزمنية والزيت على القماش 173 * 137 سم



ويتسع مشهد داخلي وجداني زاخر بالمعطيات الحلمية التي لا تبوح بأمر جلي بل تكتفي بالإيماءة والإشارة. إنها أعمال تهمس بدلاً من أن تثرثر أو تصرخ ، ساكنة ثابتة أكثر من متحركة وصاخبة ، مشغولة ومتمحورة حول ذاتها إلى الحد الذي مكنها من أن ترسّخ طابع التكوين المركزي المنغلق على نفسه، لا ذلك المفتوح المتمدد خارج حواشي اللوحة. على هذا النحو تقربت من الشكل المتمحور حول ذاته ، حيث الطابع المركزي المدعوم بمبدأ التقابل الذي يقوي الإحساس بالوحدة والتجانس والوئام ضد التعدد والاختلاف والتضاد .

يتناول نزار مفردة الحصان في أكثر من معالجة درامية مكرراً صورته منفردا في بناء تكويني هرمي يبدأ من الكبير وينتهي بالصغير وعلى ظهره فارس ، فكأن هذا الترتيب يشكل صنوا لتقنية حكايات ألف ليلة وليلة المعروفة بتعدد القصص في القصة الواحدة (حكاية داخل حكاية داخل حكاية اخرى وهكذا دواليك). والمعروف أن الأندلس هي التي انتشرت منها حكايات ألف ليلة وليلة إلى العالم الغربي، وترجمت إلى لغاته. وفي سياق هذه المحاولة سوف يتخذ جسد الحصان شكل دمية خشبية مرسومة. وكما هو الحال مع أغلب صور هذا المعرض، يلتزم نزار بنمط أسلوبي يقترن إلى درجة قوية من الأسلوب الفارسي والتركي الذي يتحرز من المبالغة في التعبير الثلاثي الأبعاد (التعبير عن وهم البعد الثالث).
وفي حالة اخرى سيتحول الحصان إلى كائن مركب (رأس حصان بجسم إنسان) وهي الحالة المعكوسة لهيئة البراق حيث الرأس البشري يرتبط بالجسم الحيواني. وسيعمد في حال آخر، وبتصعيد درامي كبير، بتقديم الحصان مقطّع الأوصال.

يقول نزار في مفردة الحصان: يبدو الحصان في عملي كدمية مصنوعة من مادة الخشب أو المعدن أو مواد مختلفة كما نراها في محلات لعب الأطفال. تظهر الدمية في لوحاتي بحالة قتال، لأن ما أوكد عليه هو السخرية من الحرب التي تزج الأبرياء فيها من أجل شهوة الملوك في النصر والسلطة. الحصان الدمية كدال على الآلة – الجندي.

وفي موضوع استخدام الزخرفة كعنصر من عناصر عمله يقرر نزار: على الرغم من جمال الزخارف الاندلسية إلا أنني لم أركز عليها لكي لا أبتعد عن الانسجام مع طريقة تفكيري بحل المشكلات، فأنا أبحث اجوبة وجودية تختص بمعنى أن يعيش الإنسان إنسانيته دون أن يلجأ إلى الصراع القائم على نفي الآخر أو قتله، محاولاً التركيز قدر الإمكان على وصف الأشياء برمزية واضحة.

إذن لم يشأ نزار أن تكون مدركاته الشكلانية في عمله الفني مزينة بالطابع الديكوري للزخرفة، بل فضل عليها معمعة التركيز على الأسئلة الوجودية المتعلقة بحالة الحرب، حيث القلق ما بين خيار الموت أو الحياة، قلق يأبى تجهيزه بأي صيغة ديكورية أو تزيينية. بالرغم من ذلك، سوف يرسم ـ ربما من دون أن ينتبه ـ صوراً لنساء اندلسيات تتخذ مفردات أجسادهن شكلاً زخرفياً قائماً على مبدأ التقابل، وسيعتني كثيرا بمفردات تنبعث منها نفحات من الشهوانية والحسيّة المفعمة بالطابع السحري الحلمي.
إزاء ذلك لم يعرض المشهد الدرامي لأحداث الأندلس بصيغة بانورامية، وبدلاً من ذلك عرض علينا (دوالاً أو رموزاً محكومة بالطابع التقليلي) وقد اكتفى بجعل المشهد مختزلاً ومقتصراً على عدد قليل من المفردات إنما الواضحة دون مواربة في الكشف عن تفاصيلها، فالطائر هو هو بكامل حلته وشكله التشريحي، وهكذا الحال مع الحصان ووجوه الشخوص والأكسسوارات، كل هذا في مناخ حلمي يتضمن الكابوس والمتعة في آن .

حتى لحظة كتابة هذا النص لم التق بنزار على نحو مباشر بل بواسطة اتصال تلفوني تلمست من صوته وكلماته روحه الرقيقة التي تتميز بالحساسية الإنسانية التواقة إلى البوح بآلامها ومعاناتها الإبداعية.. روح تستخدم المفردات الأكثر تعبيرا عن هواجس عراقي طوقته الآلام والذكريات الأليمة لحياة لم تكن سهلة ابدا . إنه كأغلب العراقيين تتنازعه قطبية الشعور بالخراب مقابل التوق الى البناء والتأسيس بالصيغ الإبداعية المتاحة. فنان ذكي عرفته من أعماله التي ظلت مسكونة باختزالية المفردات ومفاهيمية التقليل وآلياته التي اختبرها مرارا في أعماله الفنية.
ثمة استطراد لمثال يبدو بعيدا أريد به الاقتراب من عمل نزار.

لقد وضع الرسام الإسباني فيلاسكيز شيئا عظيما من روح عصره (الباروك) في لوحته الملغزة (الأميرة ووصيفاتها) بيد أن اللغز الذي أعطى لهذه اللوحة الأهمية الاستثنائية يعود إلى طريقة عرضها لموضوعها الذي ما يزال يشكل سرا ومادة صعبة للقراءة والتفسير.
هناك بعض الأسئلة المهمة التي تداولها مؤرخو الفن بشأن هذه اللوحة: ما الذي دفع فيلاسكيز إلى أن يرسم الأميرة بتلك الطريقة غير التقليدية (جالسة في مرسمه)، وما الذي دفعه الى المناورة ما بين الحقيقي والوهمي والمفترض في محمول اللوحة ومفرداتها؟
وأيا من شخوص اللوحة كان محط اهتمامه على وجه التحديد؟ هل كان يرسم الأميرة أم نفسه أم الملك والملكة المنعكسة صورتيهما في المرآة المعلّقة على الحائط؟
هل أراد فيلاسكيز أن يشير إلى حضور متخيل أو وهمي للأفراد مقابل حضورهم المادي؟ ربما أسست لوحة (الأميرة ووصيفاتها) إلى مرجعية مفاهيمية سيتبناها نزار في بعض أعماله، إذ سنجد نفحة من ذات اللعبة القائمة على الكشف عن معنى تعدد الحقائق واختلافها وعبثية الاحتكام إلى حقيقة واحدة، وذلك عن طريق استخدامه مفردة المرآة التي تشي في احدى لوحاته بوجود الملك واقفا بيننا وبين جسد المرأة المغطى بشعرها الكثيف (صورة وجه الملك منعكسة في المرآة). تكشف لنا المرآة أننا لسنا وحدنا كمشاهدين في مواجهة تلك المرأة المغرية والمثيرة للشهوة بل يقف بيننا وبينها الملك المفترض ذو الحضور الذهني وهو ينظر إلى تلك المرأة السافرة والكاشفة عن شعرها الكثيف الذي يتخذ شكل حركة ماء الشلال أو ينابيع الماء، لعل ذلك من أكثر مغريات جسد المرأة إثارة بالنسبة للرجل العربي. يتعمد نزار المبالغة في طول الشعر وكثافته وكأنه بهذا الفعل يستعيد تقاليد نحت جسد الإلهة الأم من حيث سمة المبالغة في إبراز أجزاء الجسم الأكثر تعلقاً بفكرة الخصوبة والتناسل.
عالجت لوحة نزار ثلاث أحوال للحضور : المرأة المرسومة الحاضرة فعليا داخل اللوحة . الملك ذو الحضور الصوري داخل المرآة . الملك ذو الحضور الذهني المفترض ، أي أنه بيننا وبين المرأة المرسومة بالرغم من أننا لا نراه!

Layla (2015) Prismacolour
and oil on canvas 122 * 91.5 cm
ليلى (2015) بلون بريزماكولر وزيت على قماش
122 * 91.5 سم
مجموعة تالة العزاوي. بورنموث

Falcon of Andalus (2014)
Prismacolour and oil on canvas 91 * 122 cm
صقر الأندلس (2014) بلون بريزماكولور
وزيت على قماش 91 * 122 سم.
مجموعة شارلس بوكوس. دبي

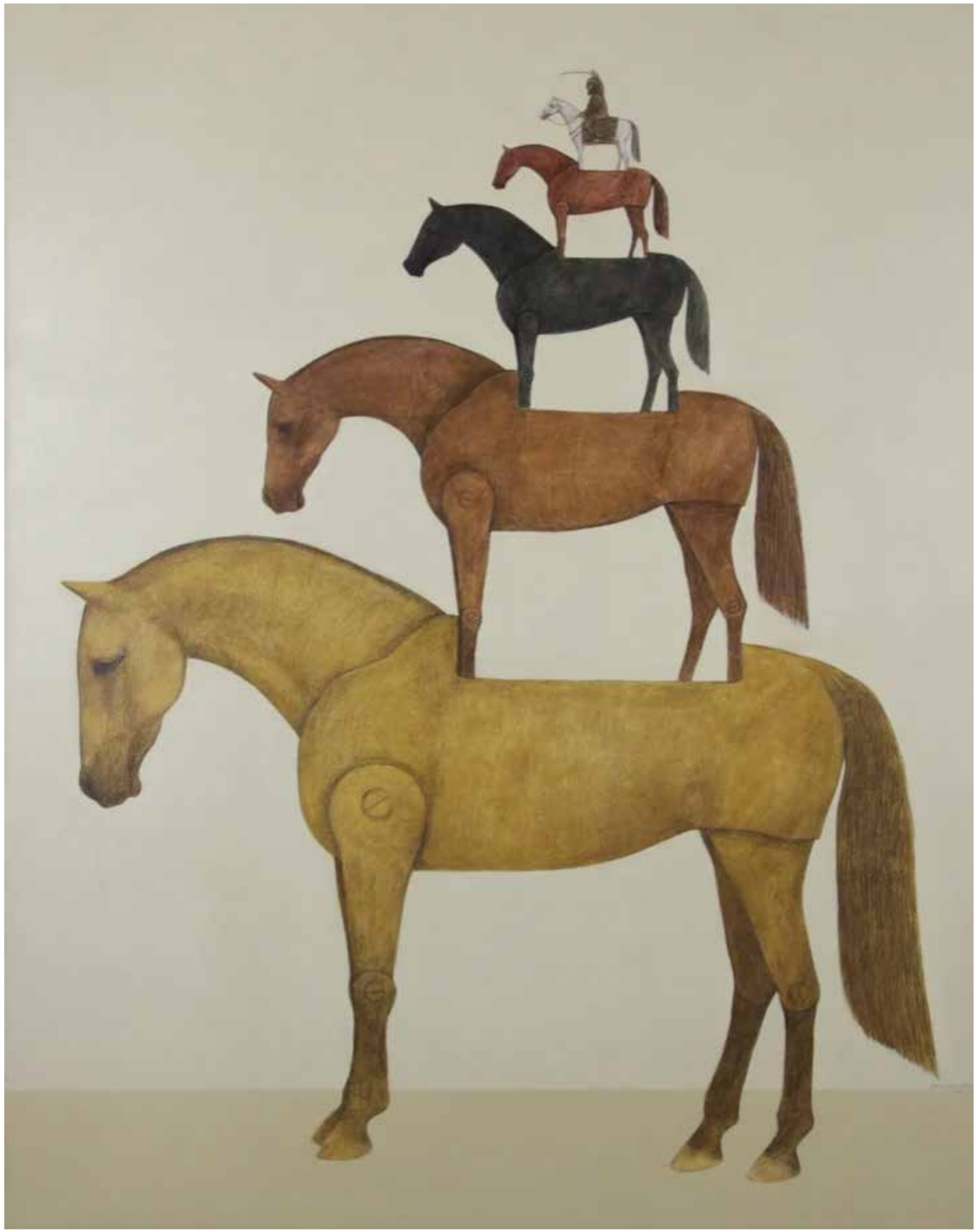
Fudah and Dahab (2015) Prismacolour
and oil on canvas 122 * 173 cm
فضا و ذهب (2015) ألوان بريزماكولور وزيت
على قماش 122 * 173 سم
مجموعة المتحف العربي، الدوحة

Transition (2014)
Prismacolour and oil on
canvas 137 * 173 cm
تحول (2014)
ألوان الزيتية والزيت على القماش 137 * 173 سم

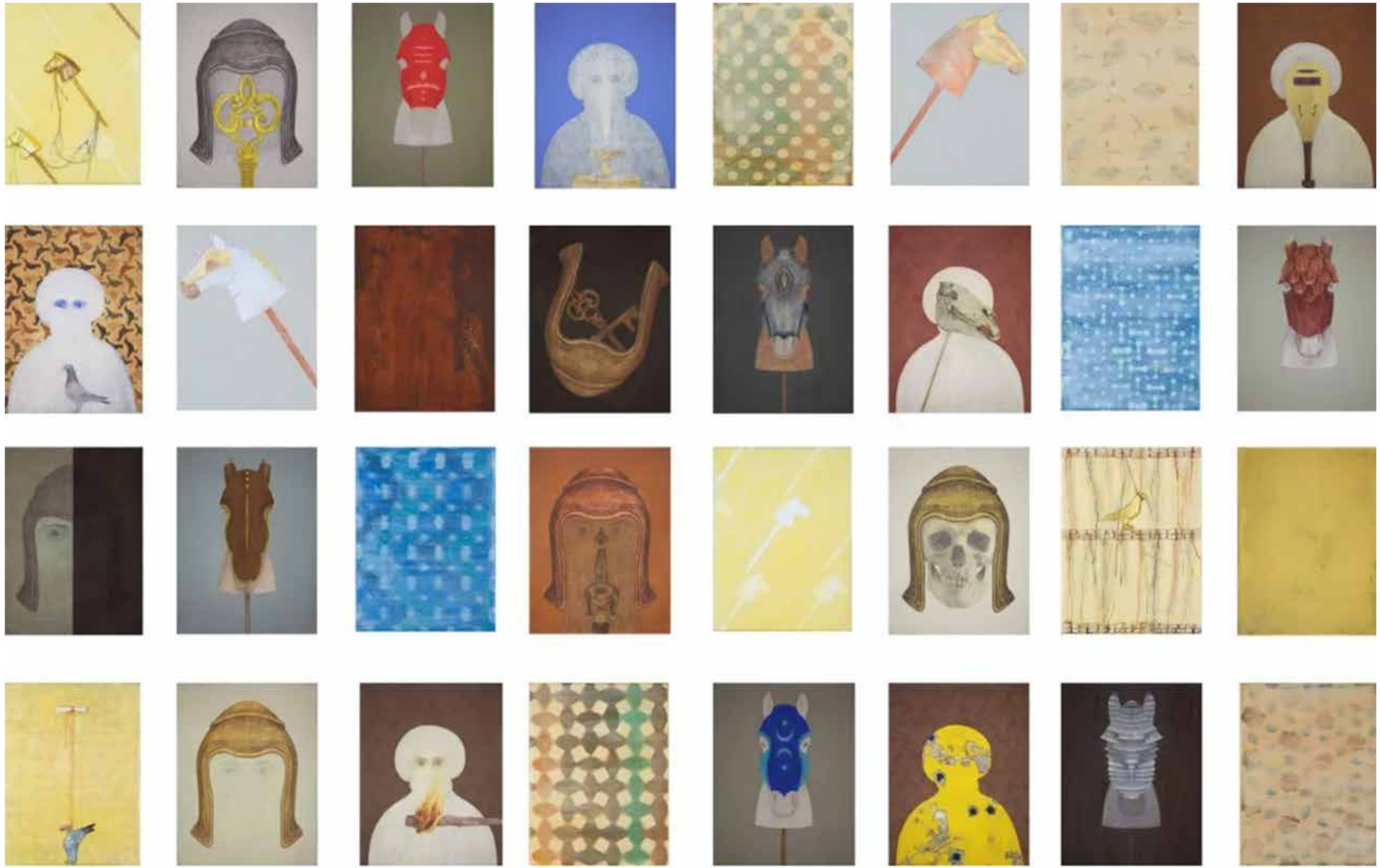
Hamra (2015) Prismacolour and
oil on canvas 122 * 91.5 cm
حمرا (2015) لون بريزماكولور وزيت على قماش
122 * 91.5 سم
مجموعة ياسمين نزار يحيى

لعبة للكبار

Adult’s Toy 2014
Mixed media on canvas
cm 173 * 137



Arabic Narrative (2014) Prismacolour
and oil on canvas 160 * 117 cm
السردية العربية (2014) بالوان الزيتية والزيت على قماش 160 * 117 سم
مجموعة تالة العزاوي، بورنموث



Homage to Ibn Rushd (Averroes) (2014)
Mixed media on canvas
32 pieces
30.48 * 22.89 cm eac
تحية لابن رشد (ابن رشد) (2014) وسائط مختلطة على قماش 32
قطعة 30,48 * 22,89 سم بطول المساحة
مجموعة الابراهيمي. عمان

Grand Father King الملك الجد ،
122x101.5cm
2016 Oil on linen canvas
مجموعة الشيخ راشد ، المنامة

تأملات في اللون والتكوين والمعنى

رؤية كابوسية

حكم ثلاثةُ ملوكٍ العراقَ الحديث، وكان آخرهم الملك فيصل الثاني، الذي شكّل اغتياله لحظةً مفصلية أعلنت بداية الحكم العسكري في العراق، وميلاد سلسلة متواصلة من الحروب داخل البلاد وخارج حدودها.

عدتُ من بيروت محمّلاً بألوان زيتية منحني إياها صديقٌ استسلم لفتنة اللون. عرض عليّ صناديق وأدراجًا مكتظّة بأنابيب لون صغيرة مصطفّة على نحوٍ ذكّرني بأجساد الجنود الملقاة في مقابر جماعية. إزاء هذا الفيض، اخترتُ أن آخذها جميعًا. رتّبتها في صناديق كرتونية فبدت كأنها أضرحة مصغّرة، وحملتها معي في رحلتي عائدًا إلى هيوستن.

في تلك الليلة التي اهداني فيها الصديق الالوان الزيتية، راودني حلم: كنتُ أضغط الطلاء مباشرة على قماش غير مُمهَّد، مُشكّلاً وحدات أفقية قصيرة ذات هيئة مستطيلة.

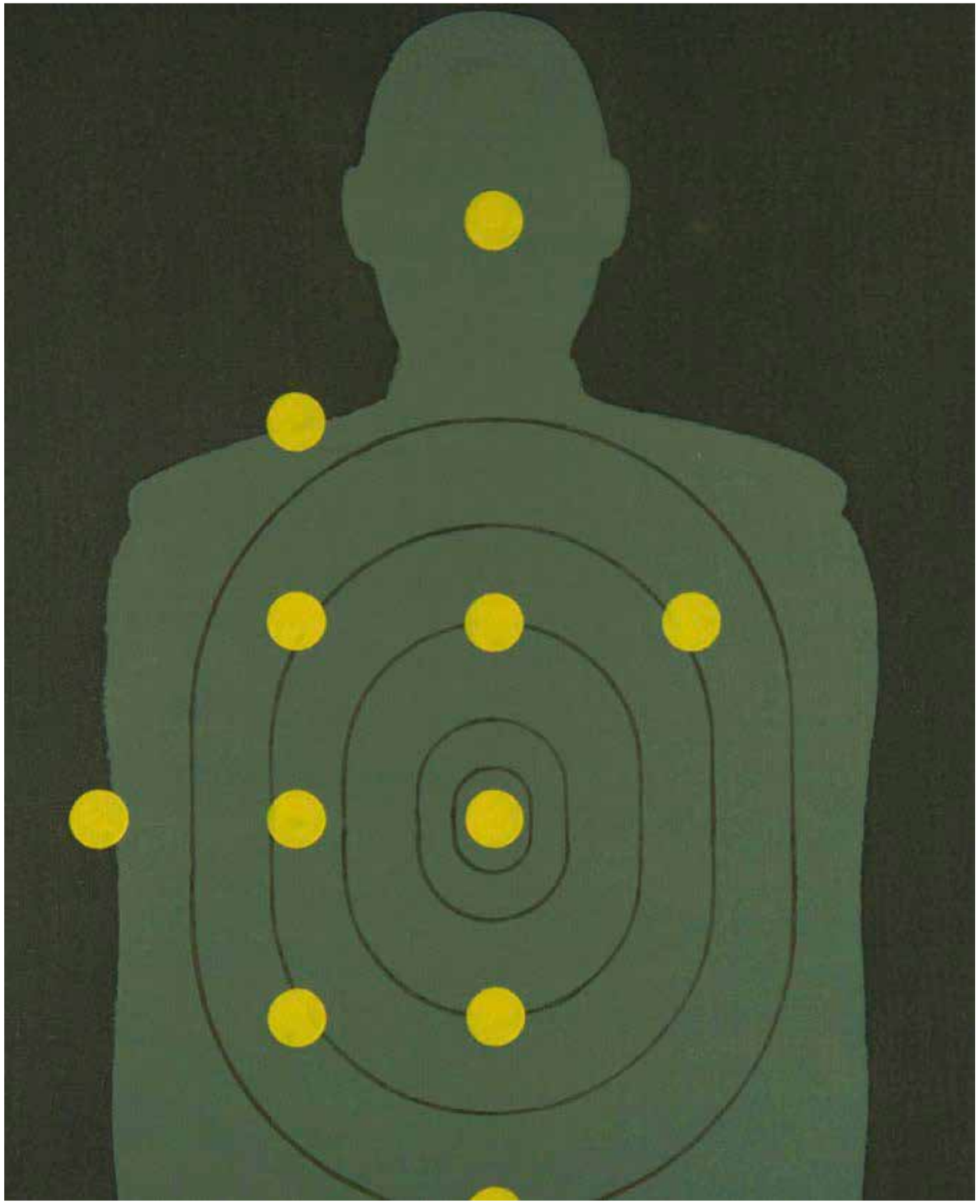
فيما بعد سأضع هذه الألوان على القماش غير المُحضَّر لأروي سيرة الملوك الثلاثة والرجال الذين أعقبوهم، على نحوٍ يشبه الطريقة التي تُختزل بها حكايات الجنرالات في الأشرطة والأوسمةً المثبّتة على صدورهم. وأفترض أن خيوط تلك الأوسمة تمتدّ لتبحث عن أصلها في فوهات البنادق التي ستُوجَّه إليهم في حينه، كي لا يواجهوا داخلها ذلك الطفل الذي قُتل مرارًا وتكرارًا.

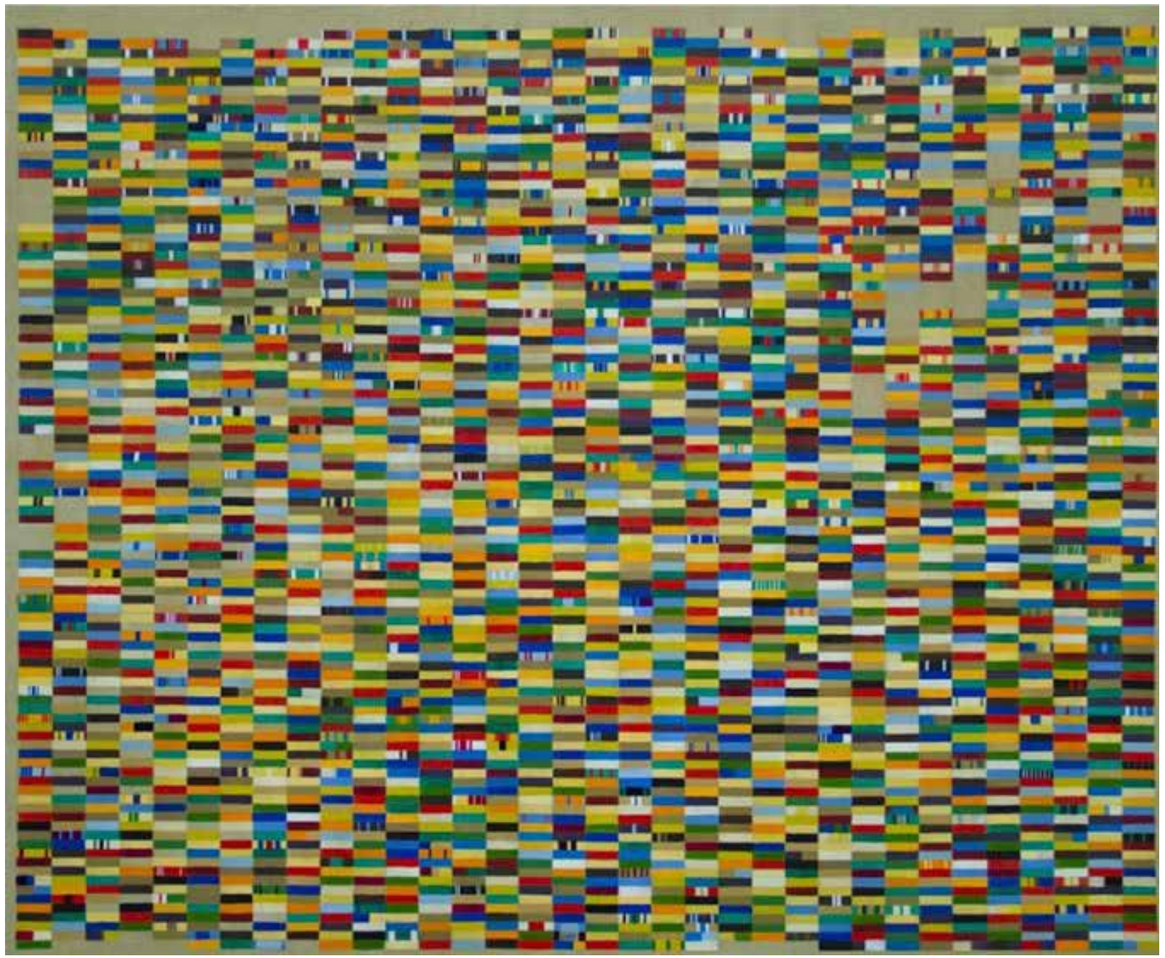
وحتى يحين ذلك الزمن، سأعمل على إخفاء تلك الخيوط تحت طبقاتٍ من الطلاء، على أمل أن يكون ذلك كافيًا.

مرويات بين عبد الله الصغير والملك فيصل الثاني

لمرتين اثنين سعى نزار يحيى إلى نبش التاريخ وتفكيك ذاكرتنا السرية عنه، مستخدماً المرويات الشعبية عن شخصيات بعينها غدر بها الزمن وواجهوا حتميتهم التي لا مفر منها. المعرض الأول عن ملك غرناطة عبد الله الصغير، والثاني عن الملك فيصل الثاني.
في معرضه الأول دخل الفنان إلى غرف عبد الله الصغير آخر ملوك الأندلس المزينة بعبارة لا غالب إلا الله، ناصعة البياض أو ملونة بالأزرق أو بالأحمر ، تفحص مكتبته المملوءة بكنوز أجداده، وبينها مصاحف الزهراء النادرة وتلك التي كانت مشغولة بسقي حدائق العريف. يتناهى في تلك الرحلة صوت ابن زيدون من أشبيلية محاوراً ابن حزم صاحب كتاب الألفة والإيلاف، وللاثنين كان للحب طقس لفحص الحياة.
في المعرض الثاني لم يذهب بعيداً عن روح التقصي التي أخذته في تقليب أوراق ابن غرناطة، ذلك الصبي الذي لم يحالفه الحظ بالبقاء في مملكته، فرحل عن جنة غرناطته مكسور الروح. وهنا يبدو اختياره لفيصل الثاني بمثابة اختيار لنفس التراجيديا السابقة، فها نحن إزاء الملك الذي ذهب ضحية لجمهورية العسكر بروحها الوطنية، تلك الروح التي أخذتهم بعد بضع سنوات إلى العنف في مشهد تلفزيوني يدمي القلب.
التزم نزار الحيادية وهو يتفحص حياة الملك فيصل، وفاءً لمرويات والدته التي ظلت تديرها وتتحدث عنها كذاكرة للأيام الجميلة. الأزمان تتبدل ومعها يدخل التاريخ بوابة لا تسمح حتى باحتمال الوهم. تلك الذكريات نسجت مادتها عبر سنوات نمو هذا الملك الشاب المحروس بعافية سلالته العائلية وفي بيت مترع بالأمل وروح التحدي للطقوس الاجتماعية للبلد الجديد. بسبب احتفاظه بذاكرة مشبعة بالرحمة والتأسي وظف نزار تعارضاته بين العسكر ورموزهم المتنوعة وما تمثلهم مؤسستهم العسكرية من تراتبية وكيانات تحفظ لهم قناعاتهم التاريخية والاجتماعية. تستعرض هذه المجموعة من الأعمال حياة الملك الشاب ضمن طقوسها العراقية، إذ يأخذ الفنان صورة الملك العريس بوشاح أبيض نوّار، وتاجه ضفيرة زهور بيض، مرورا بسلطة الاب مع مكونات رمزية غير واضحة، ليعرج على جد الملك بوابته سعفة نخلة طاهرة هي النبض الخفيّ للسلالة. بعد الجد تتبدل الأسماء.
وبغتة يظهر العسكريون بصدور مليئة بالشارات والأوسمة تتخاطف بألوانها ومساحاتها ورموزها. بصمت، وعلى مهل، وفي الظلام، صعدوا فوق تاريخنا اليومي، وسرعان ما مضوا في حين ظل خرابهم معنا لا يريم ممثلاً بساحة الرمي، بل ساحات القتل الموزعة في البلاد.
عمل نزار لا يقبل الخديعة ولا الشعارات الكاذبة.

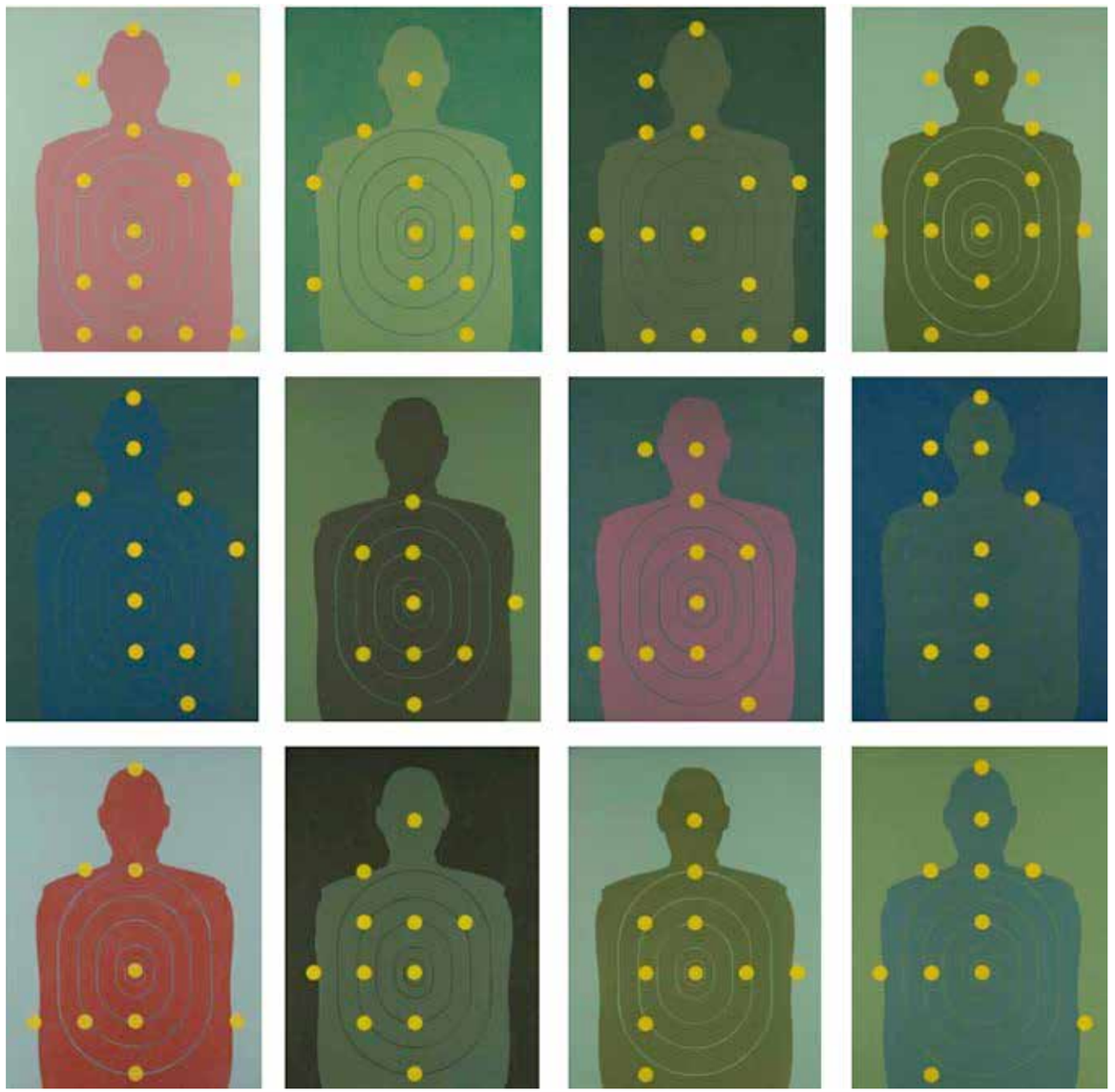
ضياء العزاوي
2016





Shooting Field ، ميدان الرماية
60x45.5cm each Oil on linen canvas 2016
مجموعة محمود العبيدي، الرياض

Military Ribbons colors، لوان شرائط الجيش
101.5x122cm
2016 Oil on linen canvas
مجموعة المتحف العربي، الدوحة



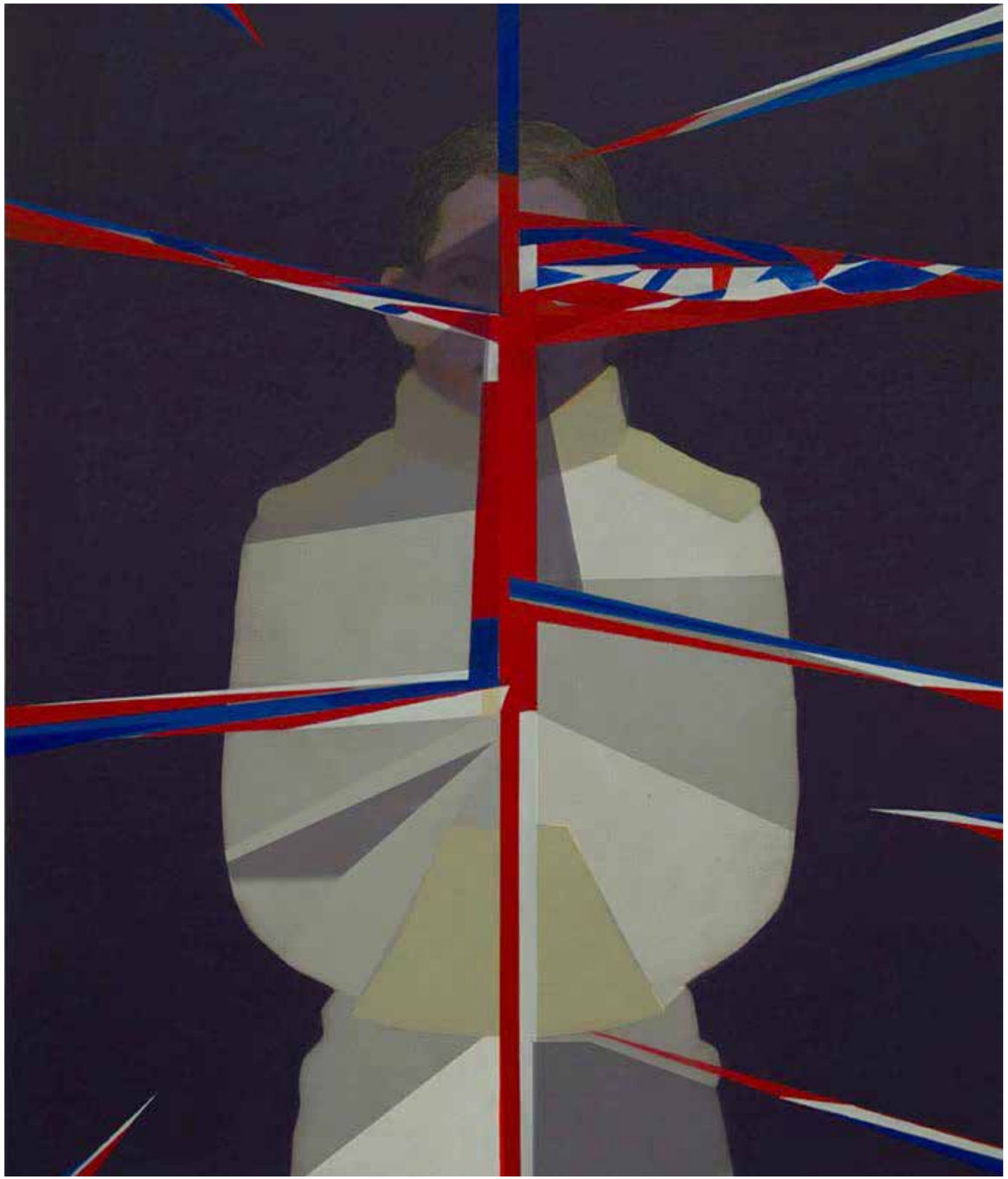
تولیفة .1-2-3-4-5-6

Combination, 1- 2- 3- 4- 5- 6 Each 28x28cm
Oil on linen canvas
2016
مجموعة عادل عابدين. عمان

حشود Crowd 2016
142x142cm
Mixed Media on linen canvas
مجموعة الشيخ راشد . المنامة

عسكرية (زمن العسكري) ،

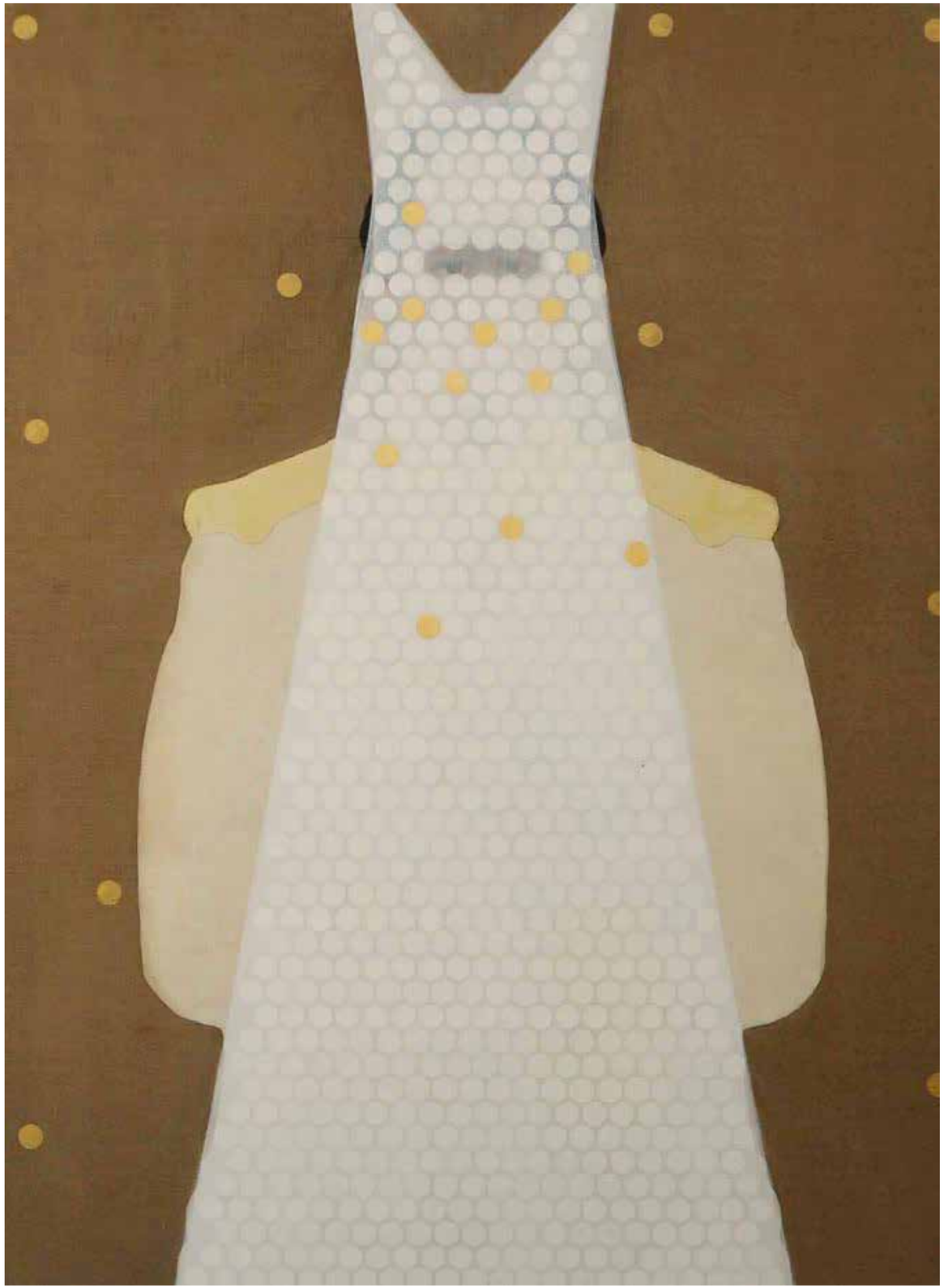
(Militarism (military era
122x101.5cm
Oil on linen canvas
2016
مجموعة المتحف العربي. الدوحة

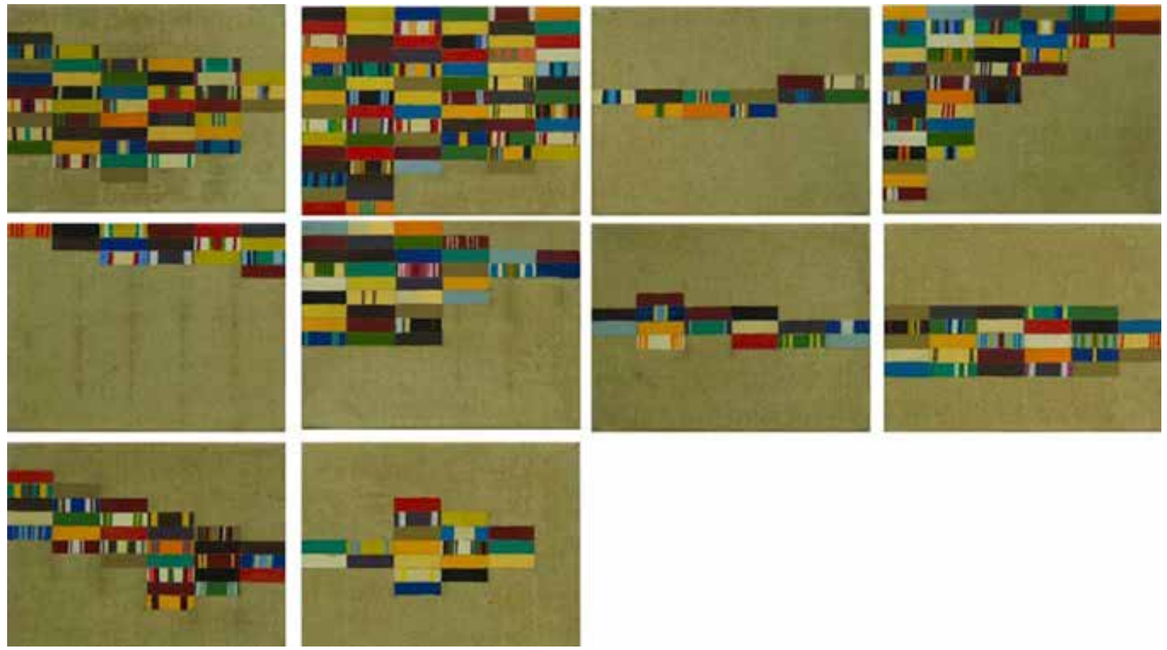


الملك الابن ،

Boy King
137x101.5cm
Oil on linen canvas
2016
مجموعة المتحف العربي. الدوحة

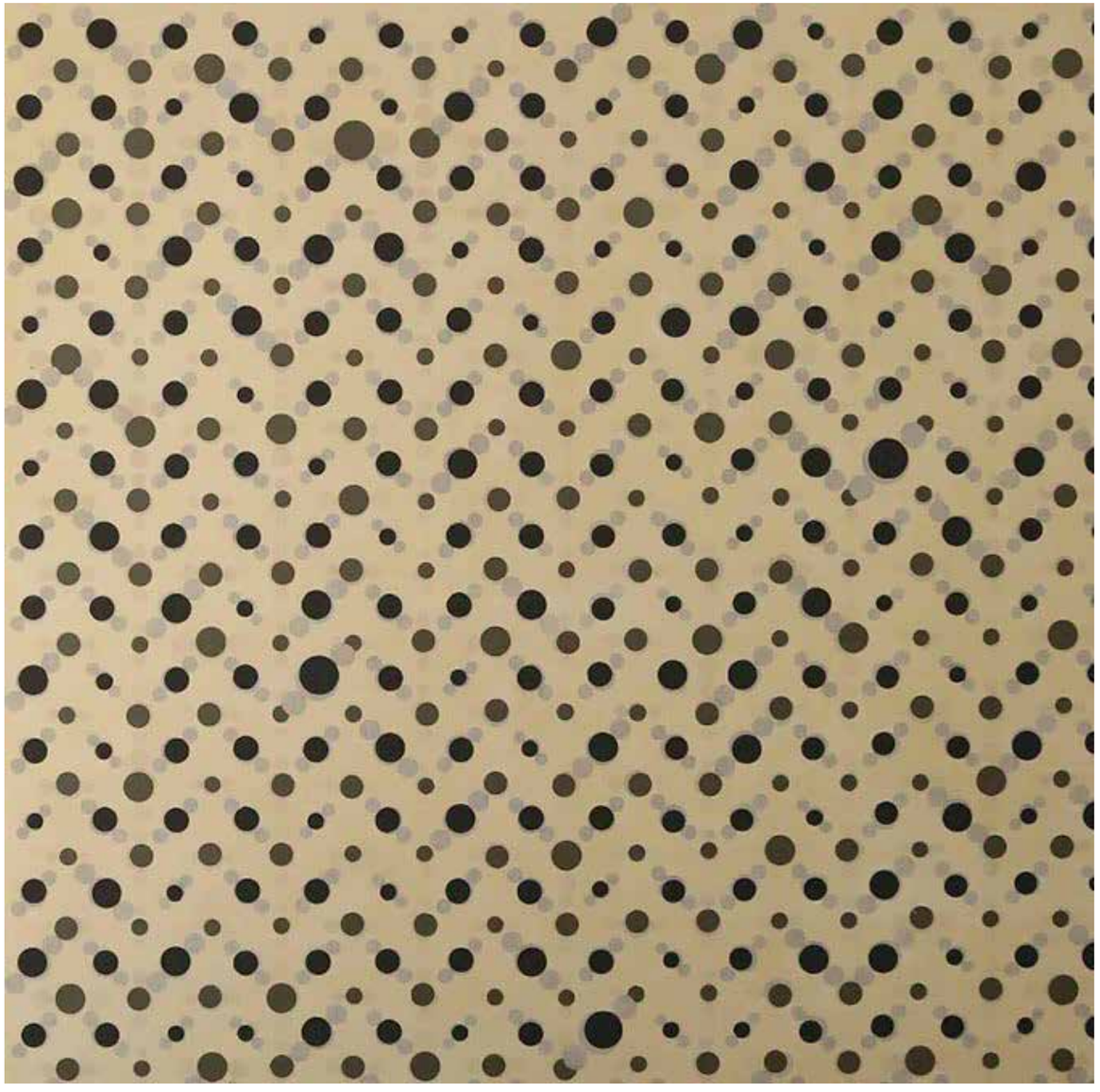
142x142cm Crowd with Earthy 2016 السلاح اللعبة
Toy Gun
68.5x152.5cm
Oil on linen canvas
مجموعة خالد كعوان



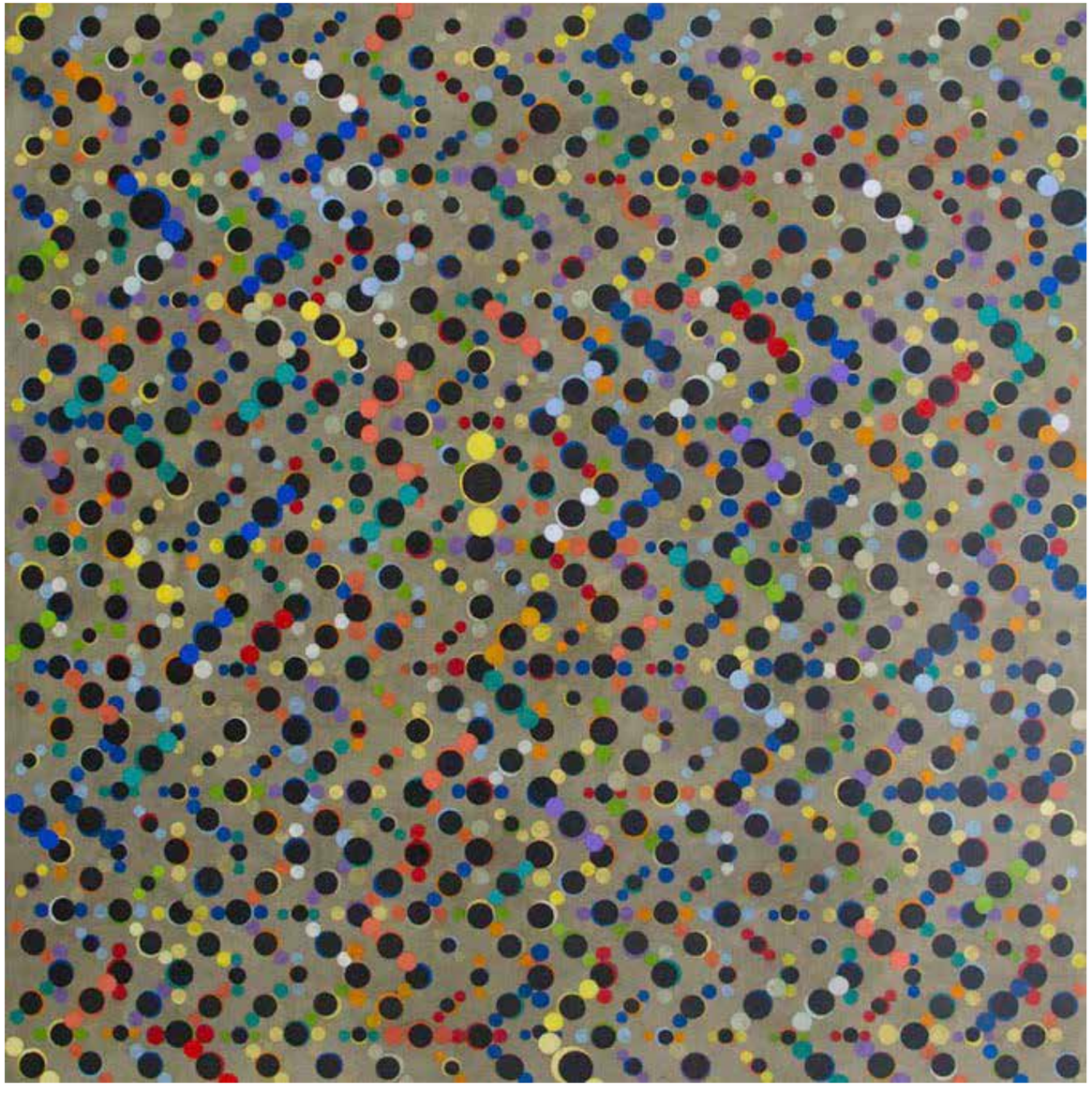


ملك الصبي
2016 Boy King
122x101.5cm
Oil on linen canvas
مجموعة المتحف العربي.الدوحة

Figure 2016 رقم
15x21cm each
Oil on linen canvas
مجموعة الشيخة مروة ال خليفة. المنامة

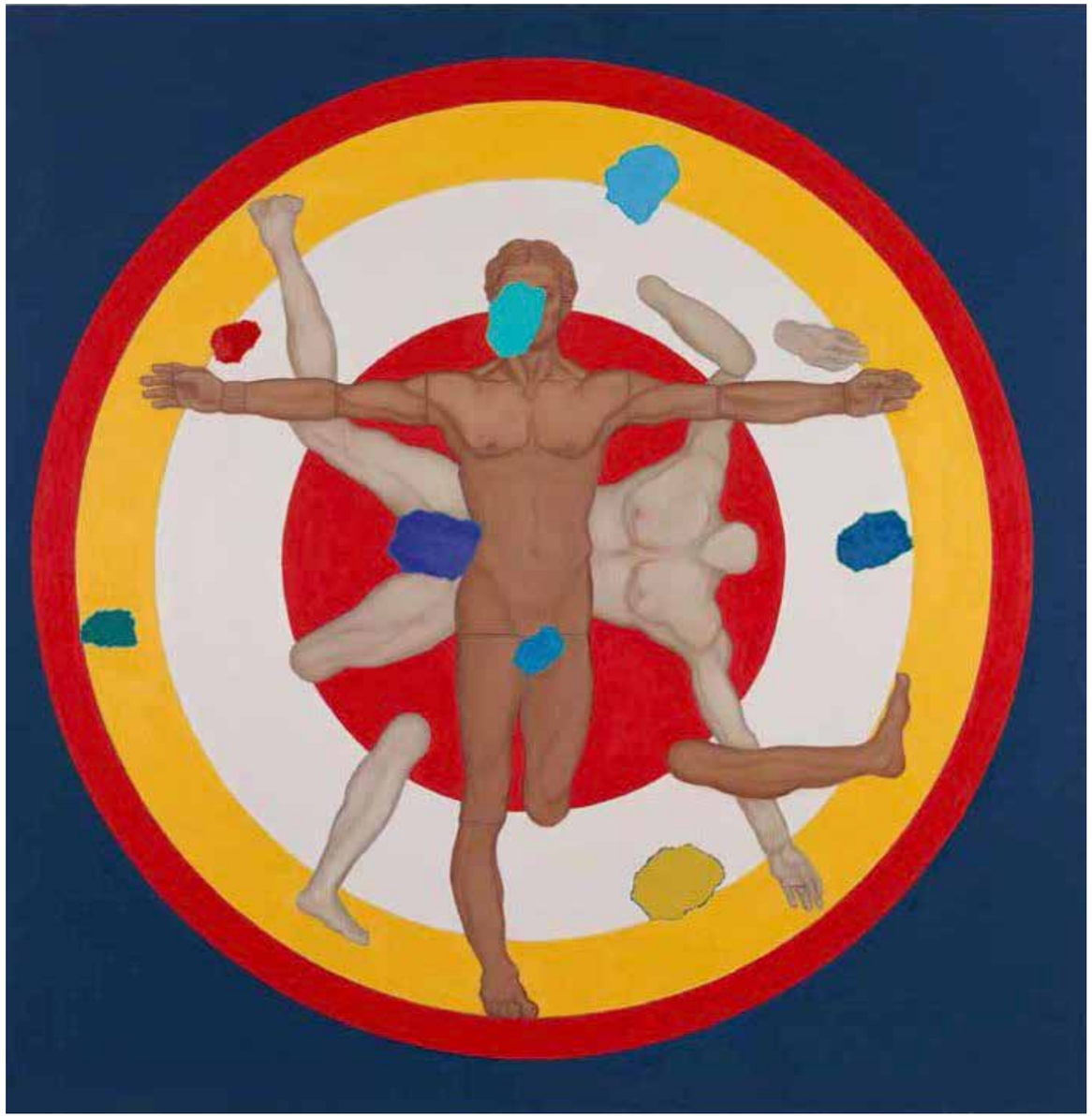


Crowd with Earthy 2016 حشود مع الترابي
142x142cm
Oil on linen canvas



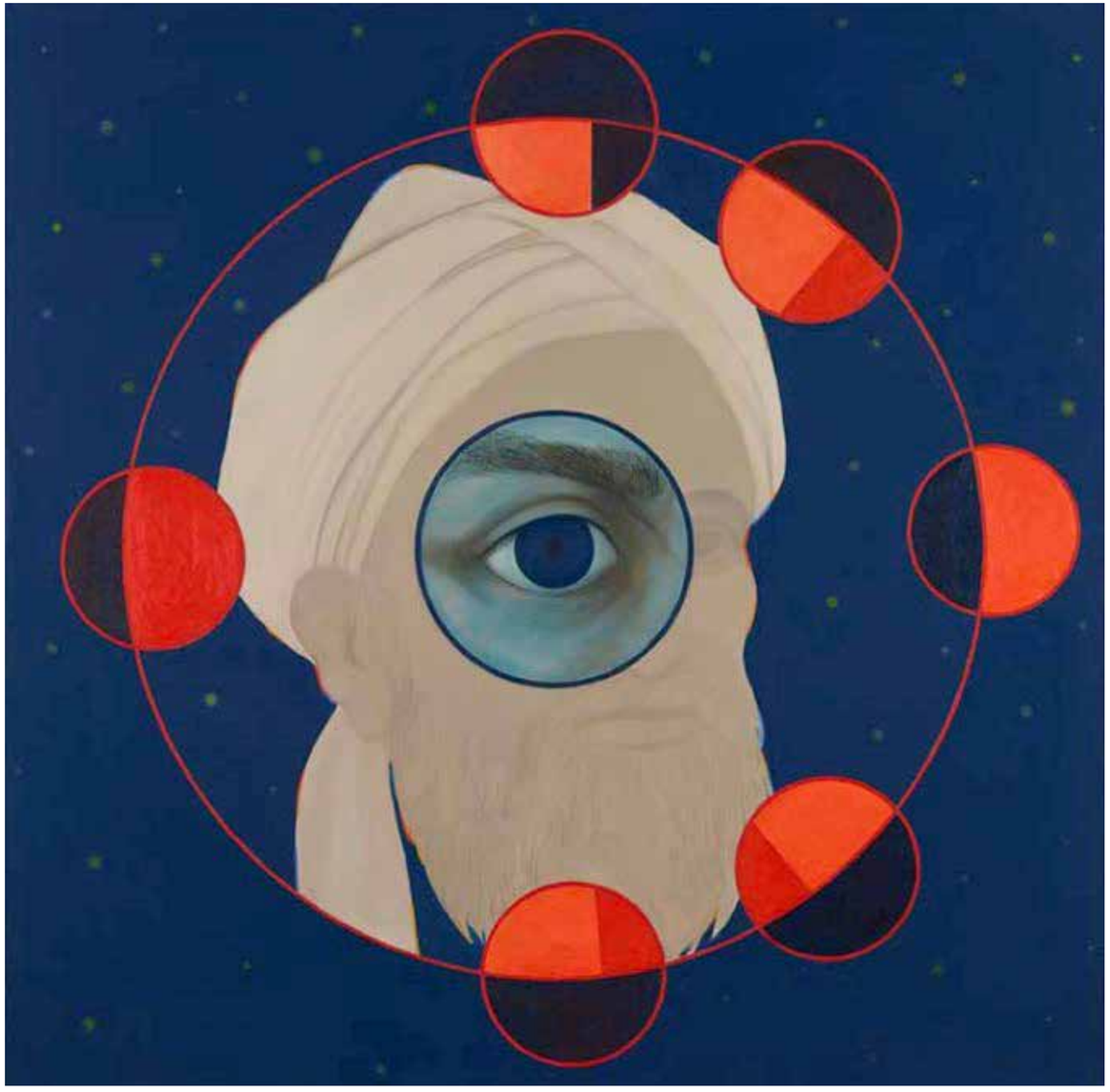
Crowd with Colors 2016 حشود مع الالوان
142x142cm
Oil on linen canvas

الأشياء قادمة

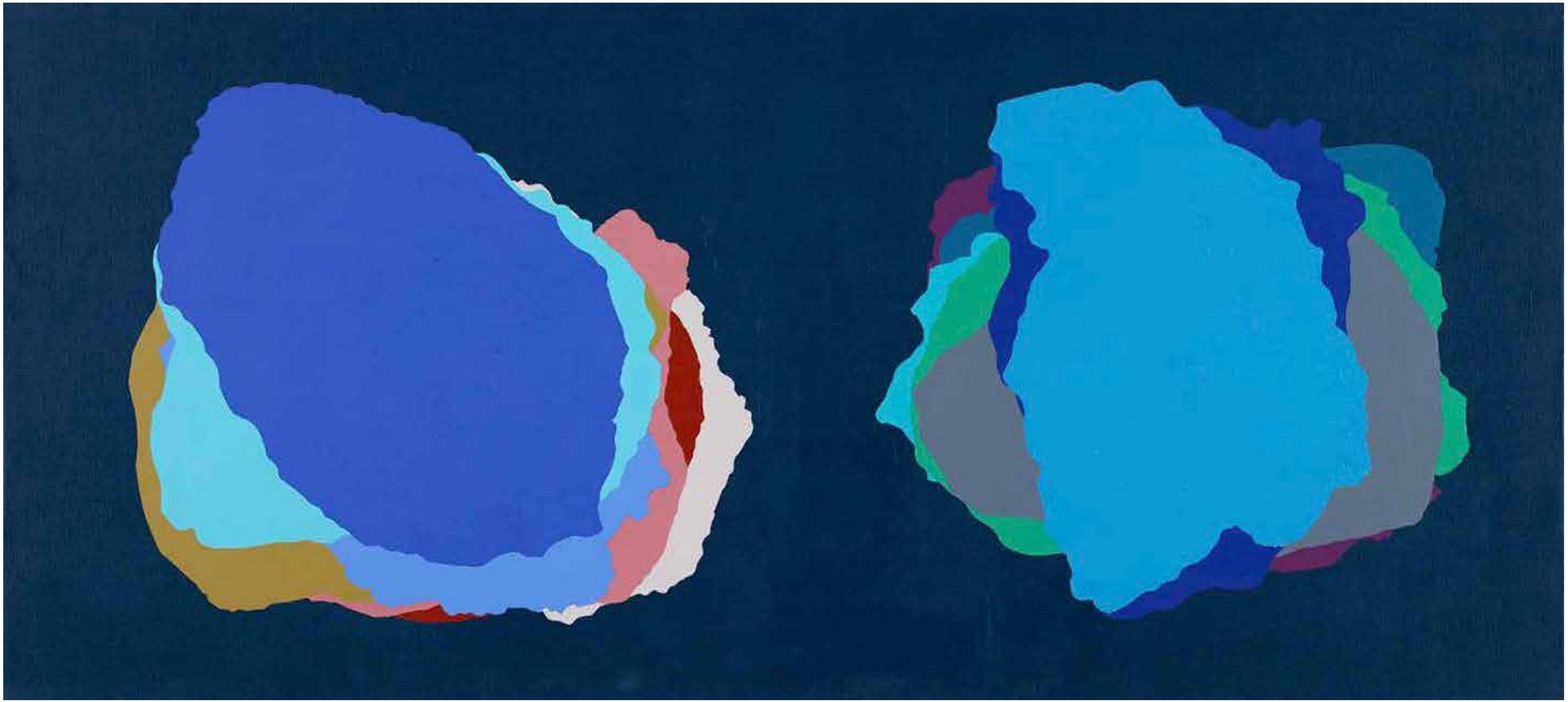


Fragile, 2017
Oil on linen, 142 x 142 cm,
قابل للكسر، 2017
زيت على كتان، 142* 142 سم،

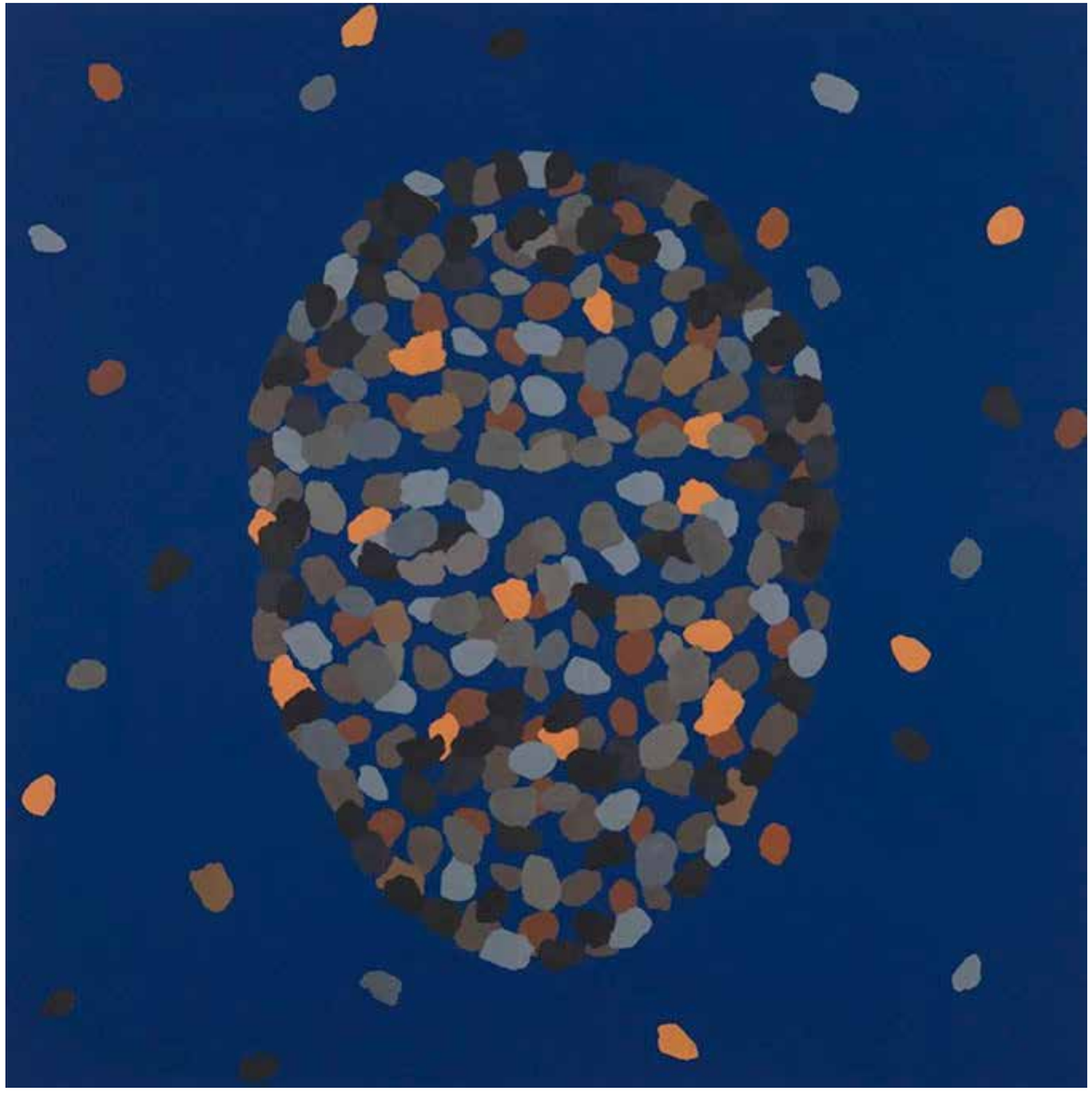
Happy Birthday Mr. Einstein 2017,
Oil on linen, 142 x 142 cm,
2017 عيد ميلاد سعيد يا اينشتاين
زيت على كتان، 142 X 142 سم،



Brilliance (Al-Biruni), 2017
,Oil on linen, 142 x 142 cm
2017، العبقري(البيروني)
زيت على كتان، 142 x 142 سم،
مجموعة مارك هاشم، بيروت



2017 A different Vision
Acrylic on linen, 69 x 152 cm,
2017 ،رؤية مختلفة
اكريلك على كتان، 69 x 152 سم

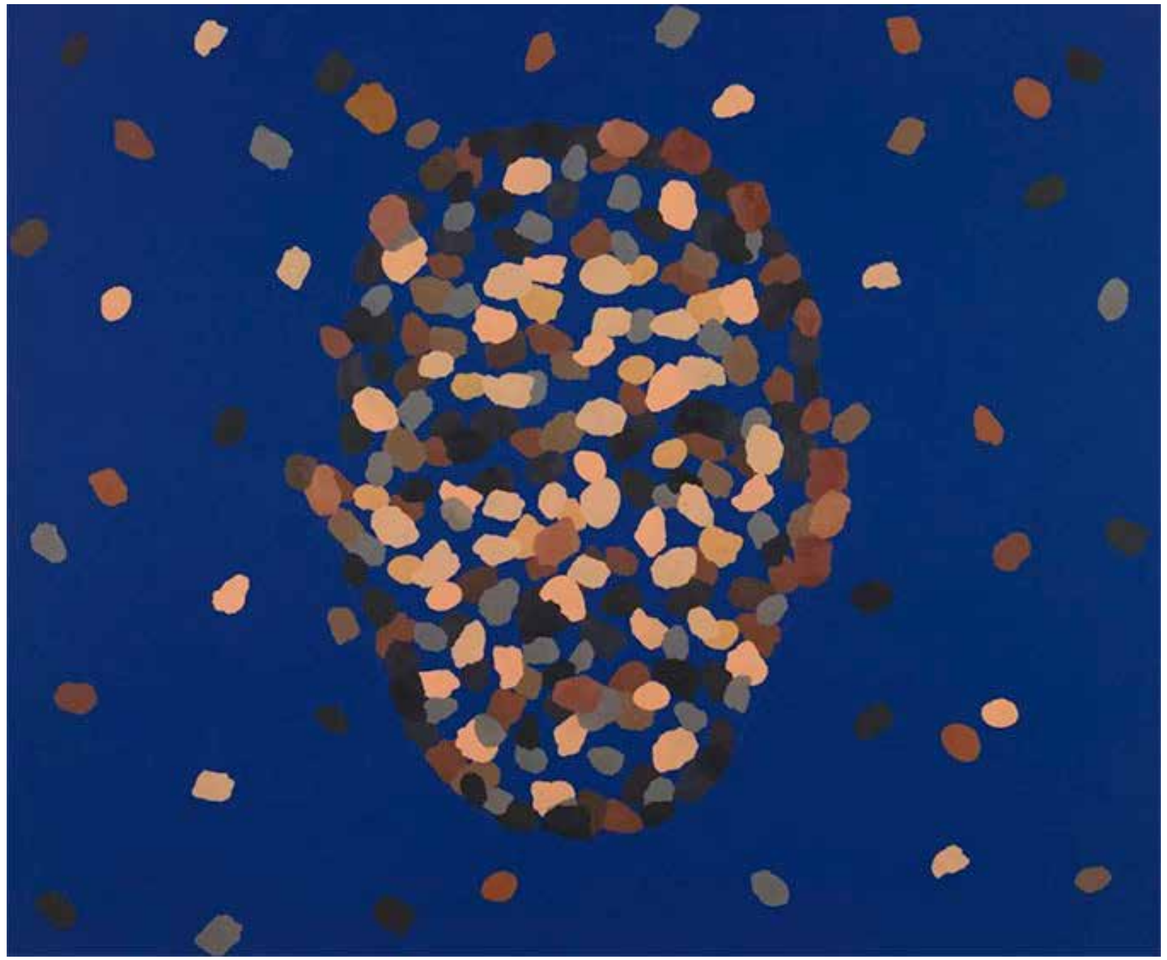


محمد علي
2017 ,Muhammad Ali
Oil on linen, 142 x 142 cm,
زيت على كتان، 142 x 142 سم،
مجموعة شريف السعيد . عمان

The Artist 2017 الفنان
,Oil on linen, 101 x 101 cm
2017
زيت على كتان، 101x 101 سم،

The Curator 2017
Oil on linen, 101 x 122 cm,
القيم ،
زيت على كتان، ، 101 x 122 سم

A Growing Universe 2017
,Oil on linen, 152 x 152 cm
2017 الكون المتنامي
زيت على كتان، ، 101 x 122 سم
مجموعة كريم خليل. عمان

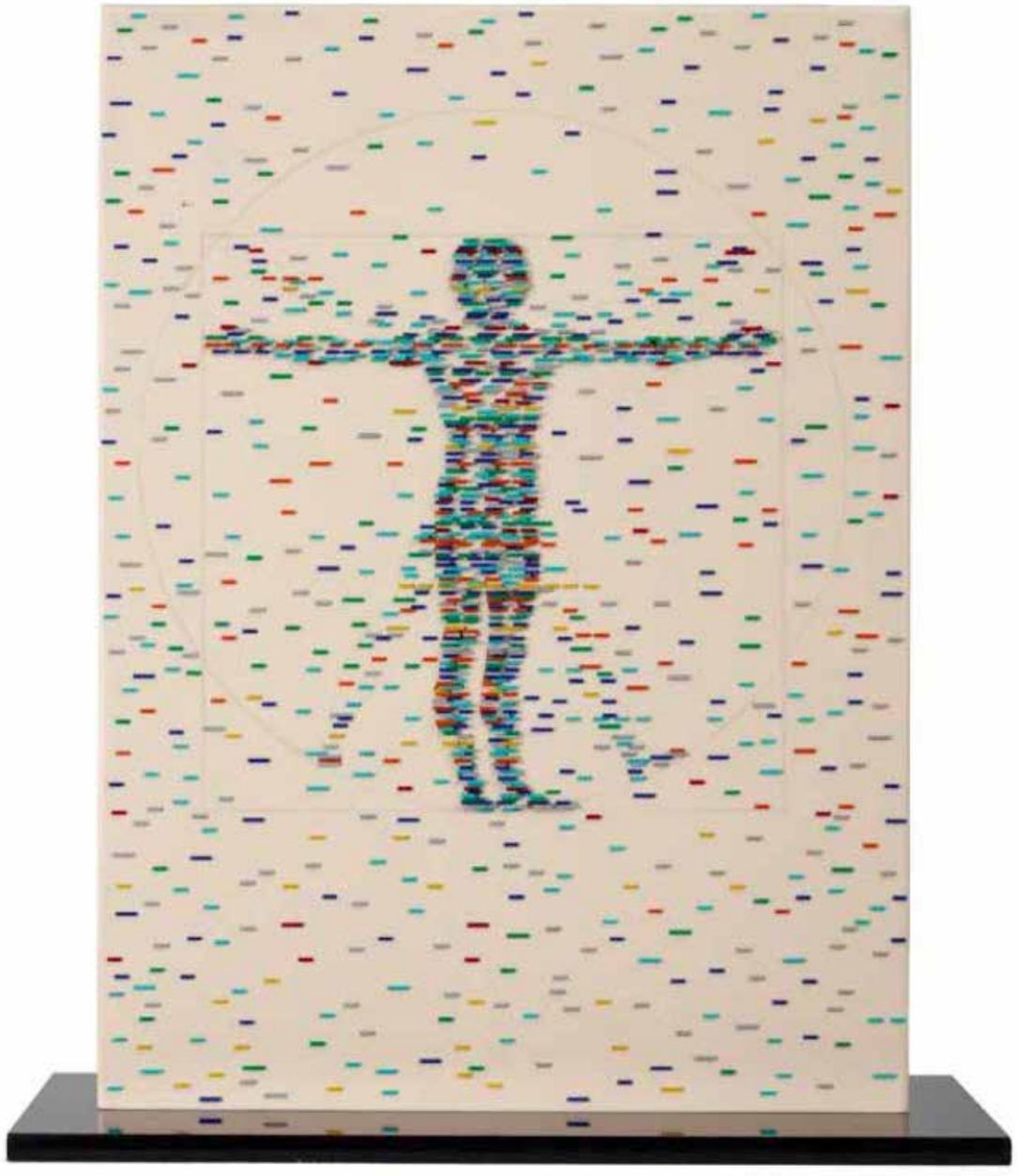


Recipes 2017
Oil on linen, 60 pieces, 15 x 21
cm each,

الوصفات، 2017
زيت على كتان، 60 قطعة قياس الواحدة ، 15x21سم

Clay 2017 Fired
,Oil on linen
142 x 142 cm,

طين محروق، 2017 زيت على كتان،
، 142* 142 سم،



Disassembling Idealism 2017
Mixed media and
plexi sculpture, 80 x 58 x 9 cm

تفكيك المثالية 2017
نحت ثلاثي الابعاد، وسائط مختلفة و بلكسي غلاس ،
سم x 80 x 58 x 9

مجموعة الجسر

من واقعة الجسر 1948 إلى مجزرة جسر الجمهورية 2019

شكّل عنوان مجموعة الفنان نزار يحيى (جسر) وحدة دلالية وبصرية فعّالة للتعبير عن المعنى بواسطة التكوين الفني، إذ يتبدى حضور الجسر في مساحة اللوحة في حين يبقى هو العصب الفعّال لها.

ثمة رمزية تاريخية في مجموعة (جسر) التي جرى إنجازها في ثلاث سنوات بين عمان وهيوستن، فهي توثق، بنبرة عالية، لانتفاضة تشرين في العراق 2019، وما قدمته من تضحيات تجاوزت ٧٠٠ شهيد جرى ذبحهم على يد الأجهزة الأمنية المختلفة والمتحالفة مع المليشيات ذات الارتباط بالخارج. هذه الرمزية تجمع ذكرى حدثين، الأول قريب زمنياً وتأثيراته ما زالت تنبض في الشارع العراقي، والثاني بعيد زمنيا وبات على ذمة نظام سياسي آخر. إنها مجموعة فنية رمزية توصل تاريخ بآخر، بين حدثين تفصل بينهما 56 عاما يوحدهما الدم والاستبداد. أعمال نزار يحيى تأخذنا على نحو خفي إلى واقعة الجسر لعام 1948 عندما انتفض العراقيون ضد الاتفاقية المذلة التي حاول النظام إبرامها مع الحكومة البريطانية، واستشهد فيها متظاهر واحد هو جعفر أخو الشاعر العراقي محمد مهدي الجواهري الذي نظم إحدى أهم قصائده ومطلعها:

أتعلم أم أنت لا تعلم بأنّ جراح الضحايا فمُ –
فمُ ليس كالمدعي قولة وليس كآخرَ يسترحمُ
يصيحُ على المدقعين الجياع أريقوا دماءكم تُطعموا

إذن تقوم مجموعة (جسر) بربط تاريخي ذكي بين انتفاضتين أصبح فيهما الجسر رمزاً لنضالات الشعب العراقي وإصراره على العبور إلى ضفة الحرية، وتذكيراً بتاريخ السلطة القمعي الطويل ونكرانها لحقوق الإنسان.

ضياء العزاوي

2021 Bridge XIII
Mixed media on Canvas
134 x 165 cm
مجموعة علي الزيني. عمان

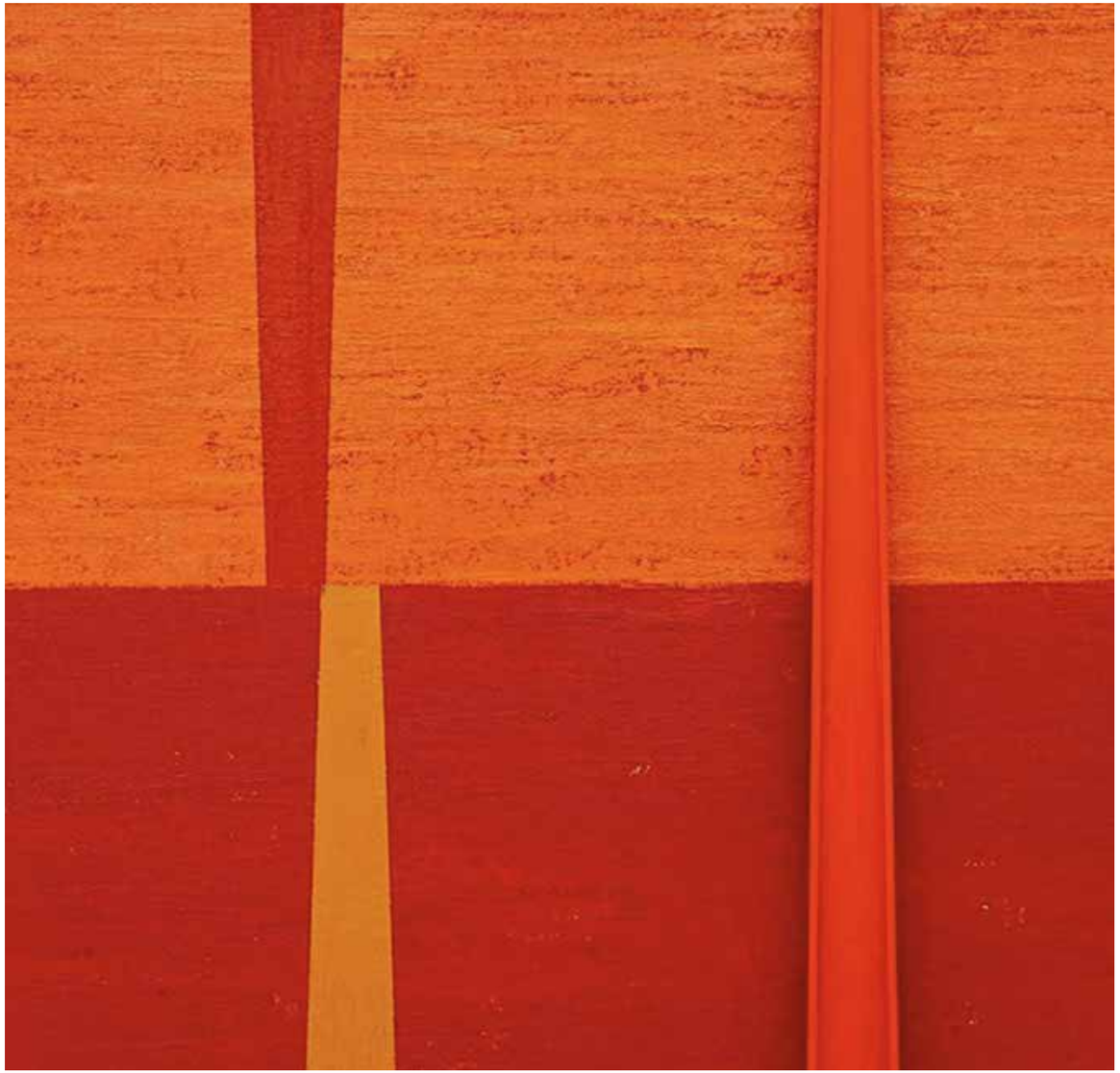
2020 Bridge VIII
Mixed media on Canvas
126 x 168 cm
مجموعة شريف السعيد . عمان

2020 .Bridge X
Mixed media on Canvas
169 x 223 cm
مجموعة تالة العزاوي. بونموث

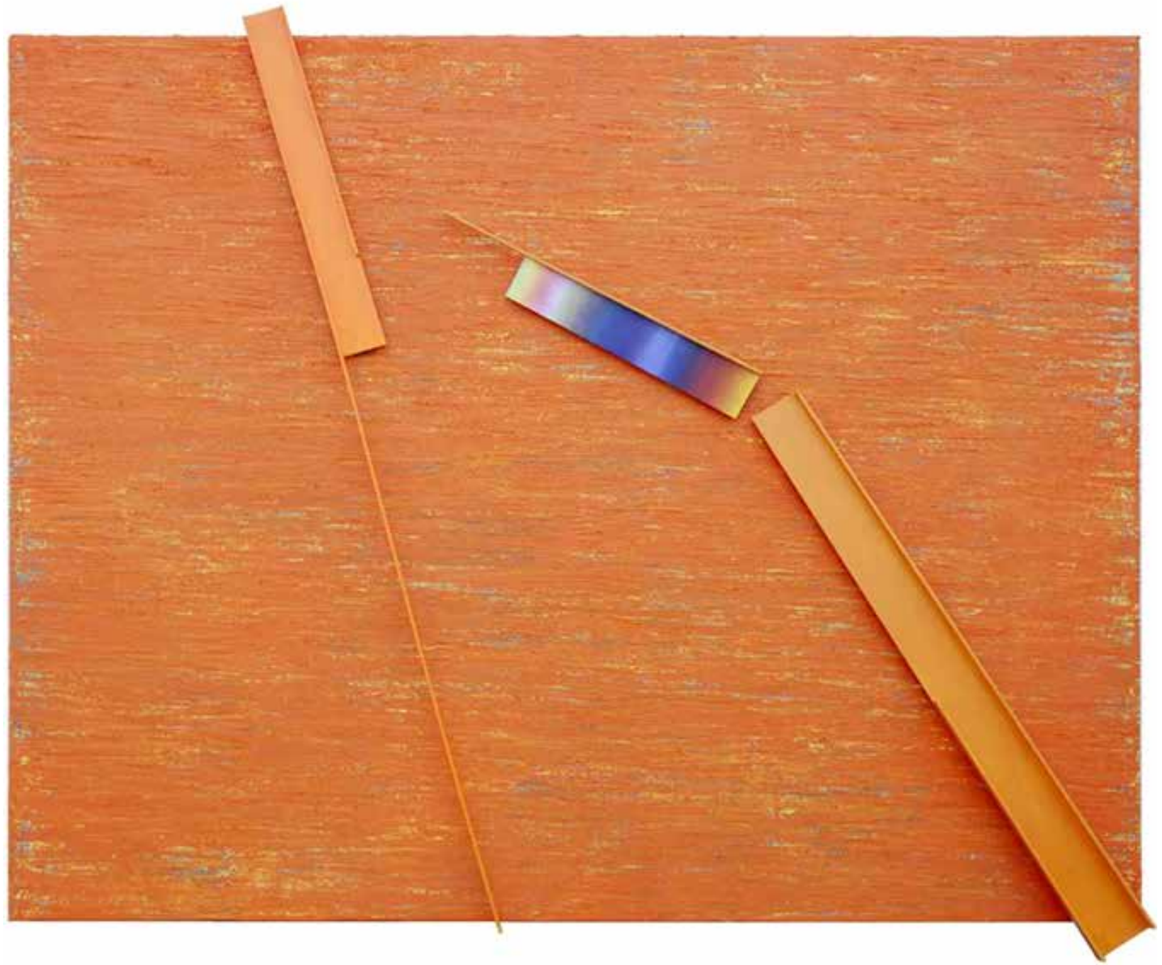
Bridge XVI. 2022
Mixed media on Canvas
x 205 cm 154

مجموعة بنك الاتحاد . عمان

Bridge XI 2021
Mixed media on Canvas
111 x 114.5 cm
مجموعة سارة صايغ. عمان



Bridge XII. 2020
Mixed media on Canvas
106 x 83 cm
مجموعة أسامة غنوم. عمان



Bridge XVII 2022
Mixed media on Canvas
178 x 216 cm.
مجموعة بنك الاتحاد. عمان

2020 .Bridge III
Mixed media on Canvas
110 x 139 cm
مجموعة دلير سعد شاكر.عمان

أطفال في محنة يدقون باب محترفي المتواضع!

نزار يحيى

-1-

اشمعنا احنا؟
سمعت هذا السؤال باللهجة الفلسطينية يتردد بلسان طفلة من غزة؟
نفس السؤال الذي منحته عنوانا في دفتر فني بلهجة عراقية: ليش؟
لماذا؟ سؤال احتجاج . سؤال ينفتح على عدد هائل من المصائب!
لقد ولدت في بلد يعيش الحرب منذ عقود.. ما جعلني أتساءل ، كما الطفلة في غزة، لماذا يولد الإنسان في ساحة معركة؟
ظهر في فيديو أحد الأطفال يقول: نحن أطفال غزة لا نكبر؟
جملة تشبه الشعر، ولقد استخرجت الدال الكبير منها بما يماثل جرحا نازفا في قلبي: لأن أطفال غزة يموتون قبل أن يكبروا!
كل كلمة تخرج من أفواه هؤلاء الأطفال تقودني إلى البكاء. أحزن عليهم وعلى نفسي.

-2-

أنا الأن في العقد السادس من عمري، أسترجع صور لي في فترات حياتي. صورتي وأنا الطفل الذي كان يلوّح للجيش المتجه إلى سورية في حرب اكتوبر عام ١٩٧٣، وصورة أخرى أنا الذي نكبت باستشهاد أخي في الحرب العراقية – الإيرانية بالثمانينات، وصورتي أنا الفنان حاملا السلاح مودعا سنوات شبأبي حين كنت أحلم مع الأصدقاء في كلية الفنون ، بأن نصبح مثل باقي الفنانين في العالم، نتبادل الرسائل والأعمال الفنية وكأننا نترك إرثاً على شكل وثائق مكتوبة و مرسومة.
والآن هي ذي صورتي أنا الأب الذي يحاول حماية عائلته من هجوم من السماء كأن القيامة قامت! كنت أبحث بسذاجة عن أقوى الأماكن التي قد تحمي اطفالي!

-3-

يعجب الغرب جدا بخطة الصياد الذي يحرق الغابة لكي يبرر اصطياد الأرنب!

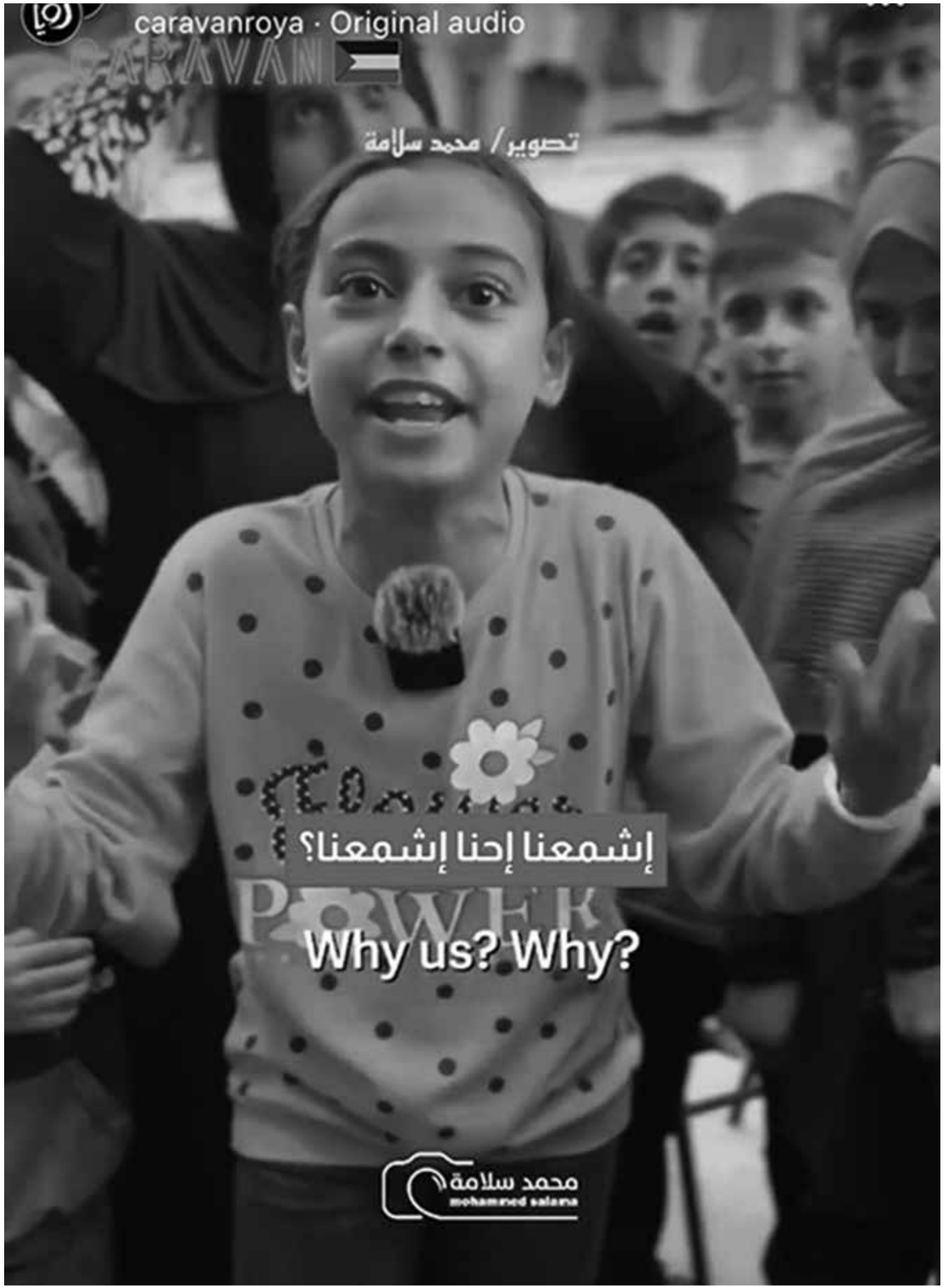
-4-

هل أنا متشائم؟ لا أختار مواضيعي في الرسم من حالة اليأس والتشاؤم ولا حتى من العواطف الجميلة. أحاول دائما أن أجد في لغة الفن مخرجاً رمزياً، غير مباشر وغير فج. لكن أنا المخلوق في أرض المعركة أحمل معي في وعيي وفي عقلي الباطن ذاكرة وصورا تستكثر على حاملها العيش بسلام!

-5-

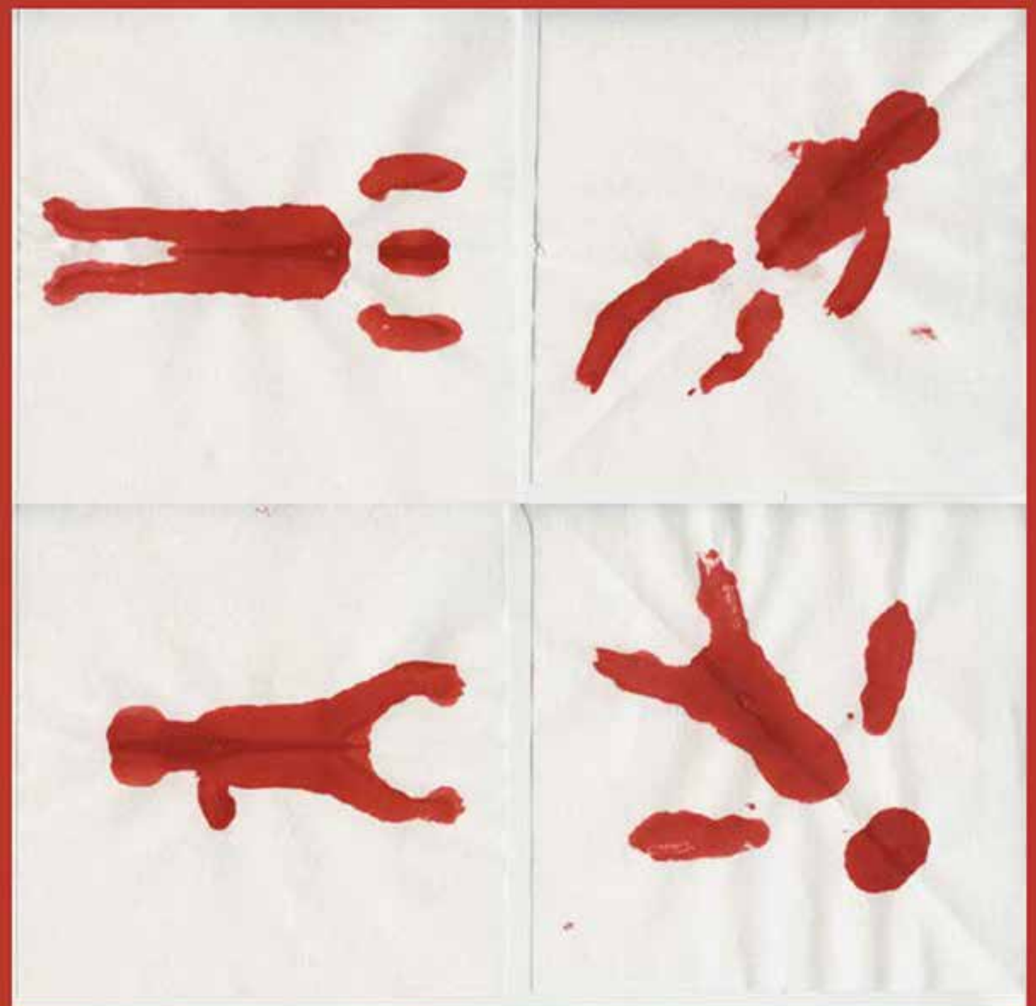
لا تنس شعب الخيامِ وأَنتَ تعودُ إلى البيت، بيتكَ ، فكِّرْ بغيركَ – محمود درويش.
هذا ما افعله .. اشتغل ضد النسيان . اليوم وصل عدد الضحايا الى ١١ الف ، منهم ٥ آلاف طفل.
كيف سنواجه قبح هذا العالم الذي صدع رؤوسنا بالكلام عن المبادئ والقيم الأخلاقية،
وعن الحريات والسلام المجتمعي؟
كل من له شعور بالإنسانية يتأسف لسوء الحظ الذي جعله يعيش لكي يرى هذا الانحطاط. في كل يوم نشاهد صوراً وأفلاماً كانت في زمن مضى تشعل غضبا بل وقادرة على إيقاف حرب. هذه الصور أبلغ من قدرة الإنسان على وصف هذه الكارثة.
ماذا حدث في هذا الزمن لكي يصبح العهر الاخلاقي سافرا وبلا قيود؟

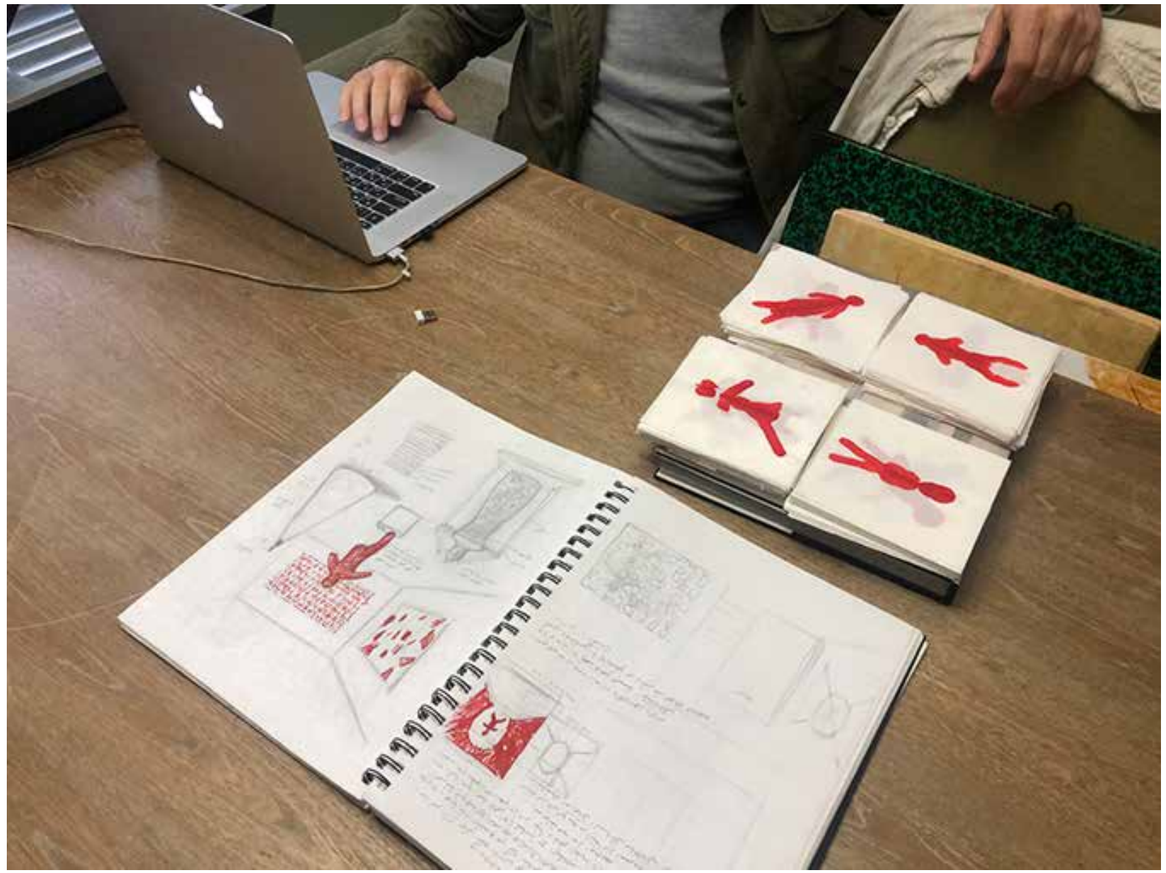
أعيد الفديو الذي تظهر فيه البنت الفلسطينية وهي تكرر السؤال: (اشمعنا احنا.. اشمعنا احنا اطفال فلسطين؟!)..
استوحيت السؤال إذن في مشروع فني:
في هذا المشروع الفني اخترت قطعا صغيرة من الورق المصنوع من الرز الصيني بحجم الضمادات (قطع الشاش الطبي) المتواضعة التي يشف منها لون الدم كما يشف اللون من نسيج ورق الرز الرقيق. على هذه القطع رسمت أشكالاً تشبه أحزان الأطفال. حاولت أن أرسم حركاتهم في اللعب والمرح والأحلام. لكنهم يموتون، يفقدون أعضاء من أجسادهم الطرية تحت شراسة ووحشية القنابل، تضيع أشلاءهم تحت الركام وتختفي.
أرسم الأشكال بطريقة مبسطة، ليس بسبب رغبة بالبساطة وحدها بل ايحاء بأطفال باتوا اشباحاً وظلالا وفقدانا يستدعي البحث. أرسم أشكالا غير مكررة من ٥١٢ رسمة صغيرة باللون الأحمر،والعدد نفسه باللون الأسود. أرسم وأعيد سماع صوت الطفلة: اشمعنا احنا؟ وأردد معها : ليش .. ليش؟



WHY US

NAZAR YAHYA





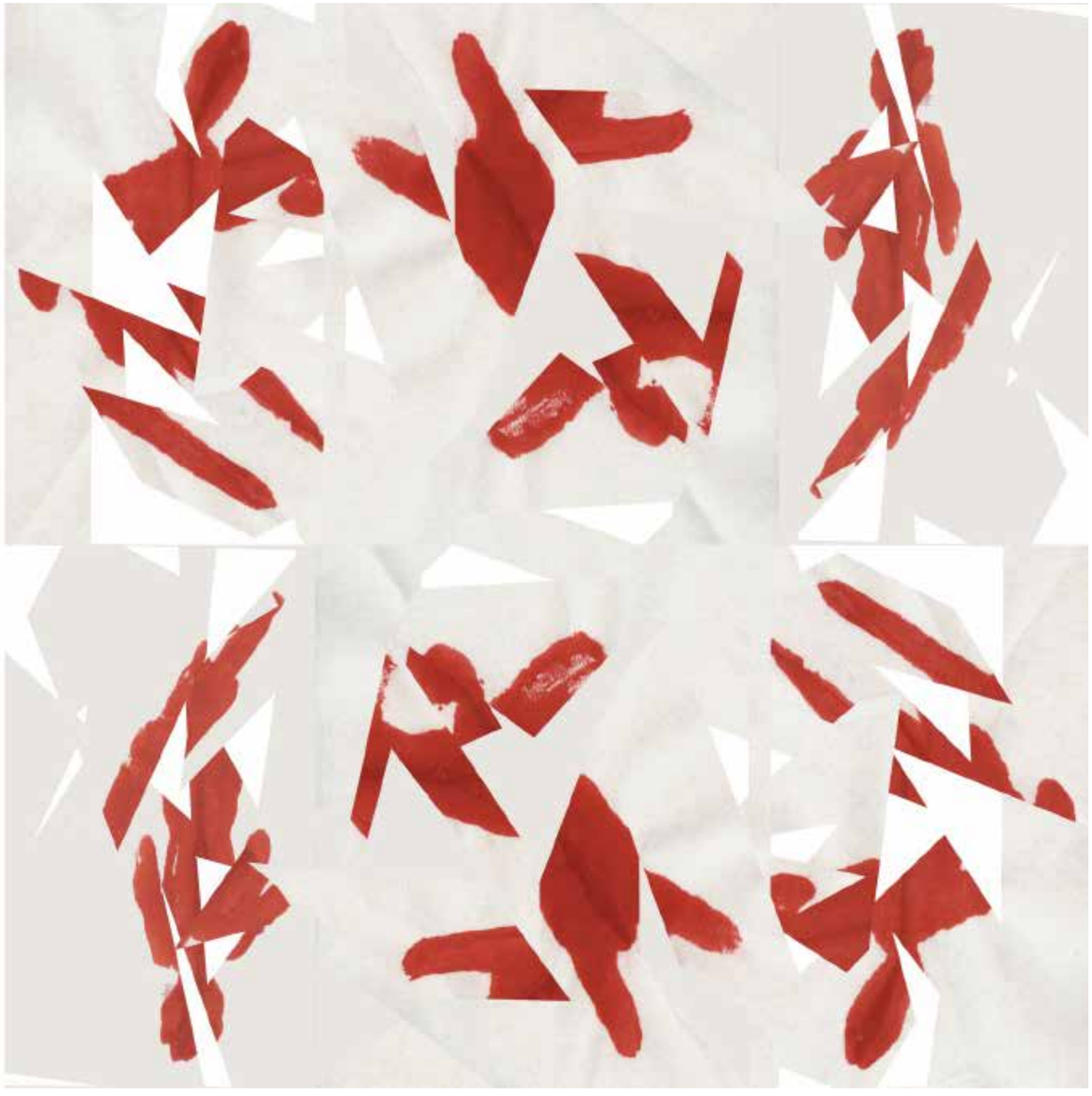
Rice paper 2nd ink — 400 X 200 سنتيمتر

256 Drawing

Mother

Project = 100

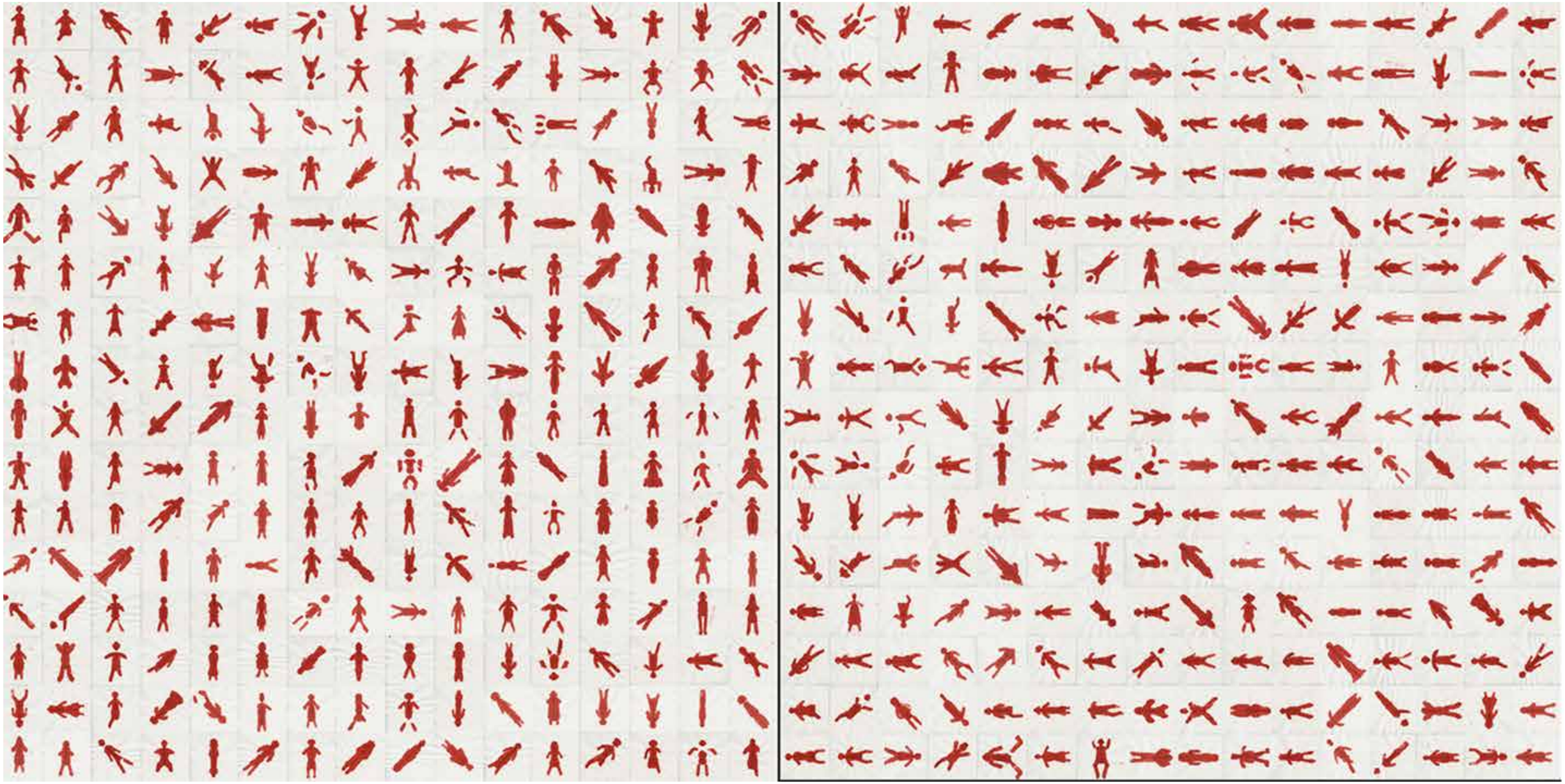
text



,mother face No 1 وجه أم رقم ١
,150x100 Cm
liquid acrylic on rice pape on canvas
2023

لماذا نحن 512 تخطيط
Why us, 512 red drawing
,100x150 Cm
liquid acrylic on rice pape on canvas
2023

,Pieces أجزاء
,200x200 Cm
liquid acrylic on rice paper on canvas
2023



لماذا نحن 512 تخطيط

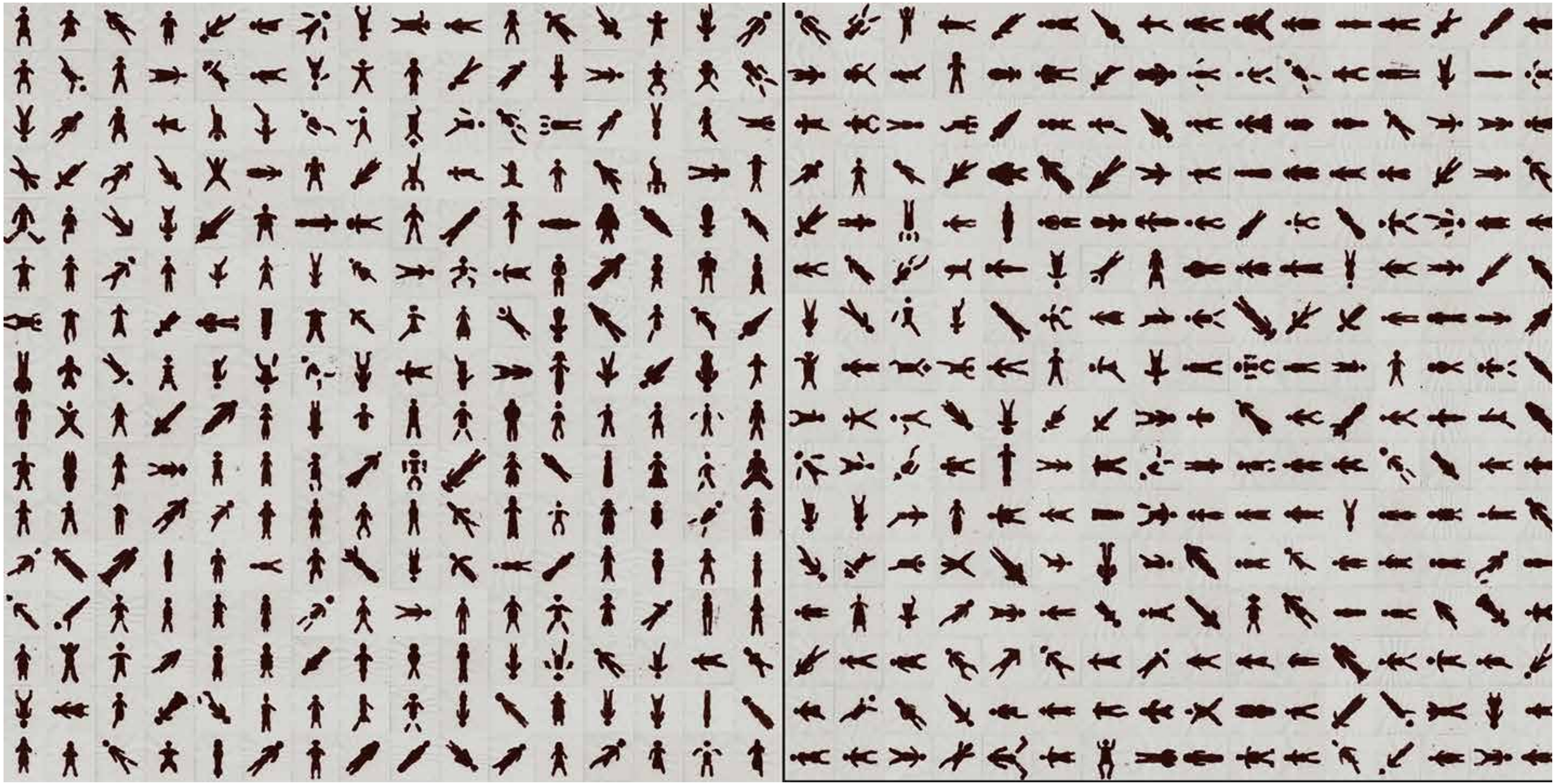
Why us, 512 red drawing
,200x400 Cm
liquid acrylic on rice paper on canvas
2023

بورتريت رقم 1

portrait No 1,
75x50 Cm,
liquid acrylic on rice pape on canvas
2023

بورتريت رقم 2

portrait No 2,
75x50 Cm,
liquid acrylic on rice pape on canvas
2023



تخطيط 512 لماذا نحن
Why us, 512 Black drawing
200x400 Cm,
liquid acrylic on rice paper on canvas
2023

مخلوقات مركبة

كان لأعمال هذا المعرض ان تسير على مدى اكثر من ثلاثة سنوات بخطى الخيال السومري الماورائي، حيث عالم الالهة الممثل بالأجسام المركبة ذات التأثير السحري الغامض والبدائية الصادقة، وقد تم لي تطوير ذلك دون ان ابالغ في الوقوع تحت ضغط اغراءات الفرضيات المعروفة حول اصول تمثيلاتها المقرونة بالمخلوقات الفضائية "الانوناكي" التي ظهرت فيما يعرف بالدمًى الطينية وتماثيل الالهة الام ذات الاشكال المركبة والمستمدة من مصادر محيطية عدة في الفترة المبكرة من الحضارة السومرية.

لقد اخذتني اشكال هذه المنحوتات الاثرية بالمجمل الى مقارنتها بأشكال الدمى المعاصرة المصنوعة من الخشب او البلاستيك او المعدن، والملونة عادة بالألوان الفاقعة، ووضعتها معا في سياق جامع.

لقد مرت اعمال هذا المعرض بعدة مراحل لتطوير الاشكال المبتكرة سواء بأعمال النحت الفخاري، او الرسومات على القماش، بعد ان خضعت اشكال مفرداتها تحت ما هو اقرب الى الوحدات الهندسية المحضة، ثم وضعتها جميعا في سياقات عرض اشبه بما تعتمده المتاحف.

عن تجربة «مخلوقات مركبة»

تحويل فني من المتحف القديم الى المتحف الشخصي التأملي!

سهيل سامي نادر

في معرض «قيافة المحاربين» الذي كتبت عنه قدم نزار معروضات متحف اثوغرافي لقيافات محاربين من ازمان قديمة من دروع وخوذات وأسلحة. كانت خطته أن يجعل من فاترينات المعرض موضوعات رسم، وأن يرسم موجوداتها بطريقة حاذقة وواقعية، لكن قبل ذلك سينتزعها من العرض المتحفي القائم على فن العرض – الفاترينة، والتنظيم القائم على توجيه المشاهدين وإرشادهم ، ليحولها إلى عرض فني جديد فيه الكثير من الجمال والسخرية وتوليد علاقات جديدة بين الأشكال وموحياتها وتداعياتها في سياق أفكار واقتراحات معاصرة.
لقد نجح الفنان في تحويل الأثاث العسكري إلى صور جمالية منزوعة من أفكار العنف والتبجح.

في معرض «مخلوقات مركبة» الذي عرض في كاليري (كريم) في عمان عام 2025 وتسنى لي مشاهدته استلهم الفنان التماثيل السومرية لكي يبني عليها عرضا فنيا. إنه إذن في تجربتين تعامل مع آثار الماضي، بيد أنه في التجربة الثانية كان استلهاميا، فهو لم يزر المتحف العراقي أو أي متحف آخر، بل اشتغل على نسخ معروفة وشهيرة من مجمع الآلهة السومرية وبعض التماثيل الأخرى مستخدما ذاكرته، دون حضور تفاعلي بينه وبين القطع الأصلية.
إن الفرق بين تجربة حضور تفاعلي في المعرض الأول وهذا المعرض الاستلهامي ، مع اختلاف كامل في طبيعة مواد المتحفين، جعله يتبنى في المعرض الثاني أهدافاً جمالية صرفة تعتمد على الإثارة البصرية.

والحال لا خيارات في استلهام جسديات أثرية قديمة في فن ما بعد الحداثة غير تقديمها بقراءة جديدة أو بلغة أخرى، لغة مبنية على علاقات تعبيرية لا تحفل بزمنها ولا بتعبيريتها الأصلية، كما تغير العلاقات القائمة على الصياغة النمطية لحضارة بائدة، مستبدلة إياها برؤية جديدة. هذا ما فعله نزار يحيى ، وكانت رؤيته استخدام نفس الجسديات الأثرية في بناء تركيبي يعتمد على الإثارة البصرية والتوسع فيها عن طريق اللون، وتقديم لعبة فنية.. وهي لعبة حقا!
كان أول انطباع لي عن المعرض أن نزار يحيى يرفع الكلفة مع تراث فني. هذا الانطباع لا يخلو من حكم متولد من حالة دفاعية وطنية، فالفنان يصنع عرضاً جديداً لأعمال نعرفها حق المعرفة وتشكل ميراثنا الوطني.
بعد تأمل ومعرفة باهتمامات الفنان، أراه يخوض تجربة فنية جديدة قائمة على دمج ما يشكل بعض أساطير السوق الإستهلاكي المتمثلة بلعب الأطفال الخشبية والعاجية التركيبية الملونة، بالهيئة الشكلية العامة للمتعبدين السومريين. بهذا حوّل المادة الأثرية ذات الشكل التعبيري بألوانها الطينية الأصلية الكالحة، إلى عرض فني، بل وصنع فاترينات منفصلة مستخدما اللون الساطع.
من المفهوم أن التماثيل السومرية الأصلية تمتاز بهيئة تعبيرية قبل أن تولد التعبيرية كأسلوب فني حداثوي بآلاف السنين، ويصح أن نفترض أن الأساليب الحديثة نفسها استعارت التعبيرية من آثار الماضي. إن الأسلوب التعبيري قائم على معرفتنا بالشيء وبأنفسنا وتحويل الواقع إلى أشكال مختزلة وليس باستنساخ

الواقع . إن نزار يحيى يضيف الى تعبيرية التماثيل السومرية باختزاليتها وخفرها استعارة من النوع الغريب، فهو يحولها جسديا بحيث تبدو مثل الألعاب التركيبية المعروفة بتعدد ألوانها سواء كانت خشبية أو بلاستيكية أو معدنية. إن تركيب تلك الألعاب لا يحتاج إلى مشغل خاص بل إلى تمرين لمعرفة المفاصل مع توفير فراغ بسيط يحتل فيه الجسد المركب، أما في الرسم ، رسم نزار يحيى على وجه التحديد، فإن هذا التركيب ينبسط على سطح ذي بعدين، وقد يوهمنا بالتجسيد، فتظهر فيها الأشكال كمجوعات بصرية ملونة ينفصل فيها الواحد عن الآخر، أو تظهر مع أشكال أخرى متولدة من متحف الفنان الخيالي.

أرى أن الفنان يرفع جسديات الآلهة والمتعبدين السومريين من العرض المتحفي الرسمي إلى متحفه الخاص .. متحف لا يغير كثيرا من الهيئة العامة للشخصيات بل يركّبها من قطع ملونة تظهر في بيئة فنية جديدة تشع بالإثارة البصرية القائمة على اللون والخلفيات الملونة.
لا يكتفي المتحف الشخصي للفنان في هذه التجربة بالرسم واللون، بل إنه يخلق توازنا بين الرسم الذي يثير الزوابع اللونية في الشخصيات الأثرية الأصلية، والنحت الجديد الذي يستوحي من دون تمثيل متطابق تجسدها الثلاثي الأبعاد.
يبعد الفنان منحوتاته عن التمثيل وعلاقات التشابه، ويستعيد من التماثيل السومرية الوقار التعبيري الأصيل، مع ميل واضح إلى التجريد . إنه بهذا يقيم التوازن بين الشكل المركب الذي يستلقي على سطح ذي بعدين المشع باللعب واللون ، والتجسيد النحتي الوقور بلون المادة الأصيل. بهذا التوازن يؤكد الفنان طريقته في بناء متحفه الشخصي التأملي!

متعبدين (1) 2025
إكريلك على القماش 44 x 35 سم.
مجموعة دلير سعد شاكر. عمان

متعبدين (2) 2025
إكريلك على القماش 44 x 35 سم
مجموعة دلير سعد شاكر. عمان

إزياء 2025
إكريلك على القماش 107 x 81.5 سم.
مجموعة يقظان الجادرجي. كندا

متعبدين (3) 2025
إكريلك على القماش 44 x 35 سم
مجموعة دلير سعد شاكر. عمان

مخلوقات مركبة. 2025
أكريلك على القماش 350 x 191 سم

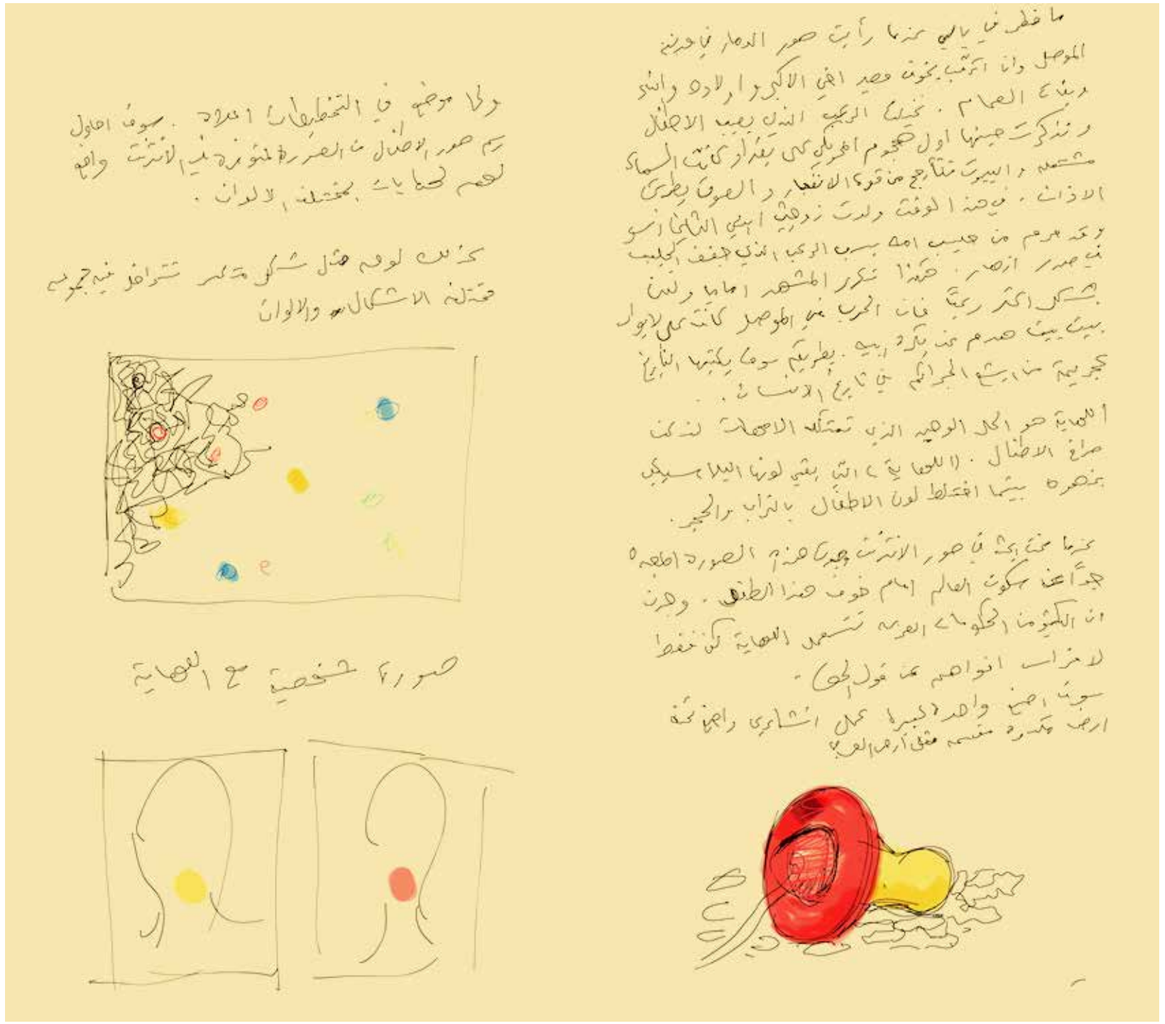
عيون سومرية 2025
أكريلك على القماش 100 سم
مجموعة كنده للفن العربي الحديث. الرياض

العصر البلاستيكي 4 2024
أكريلك على القماش 61 x 47 سم

المصاصة

تصورات أولية تحت عنوان مصاصة

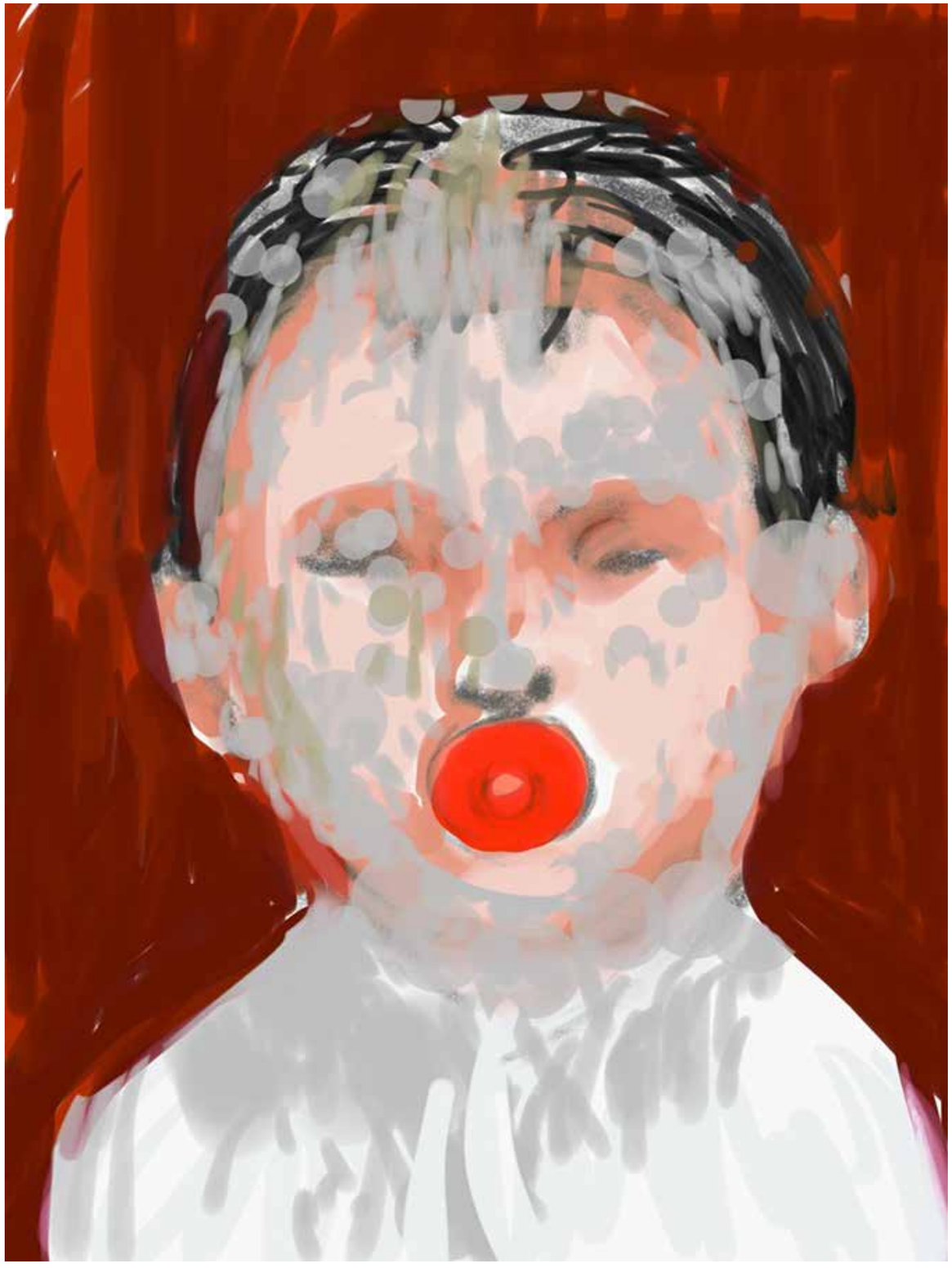
من (ملف افكار لم تنفذ)

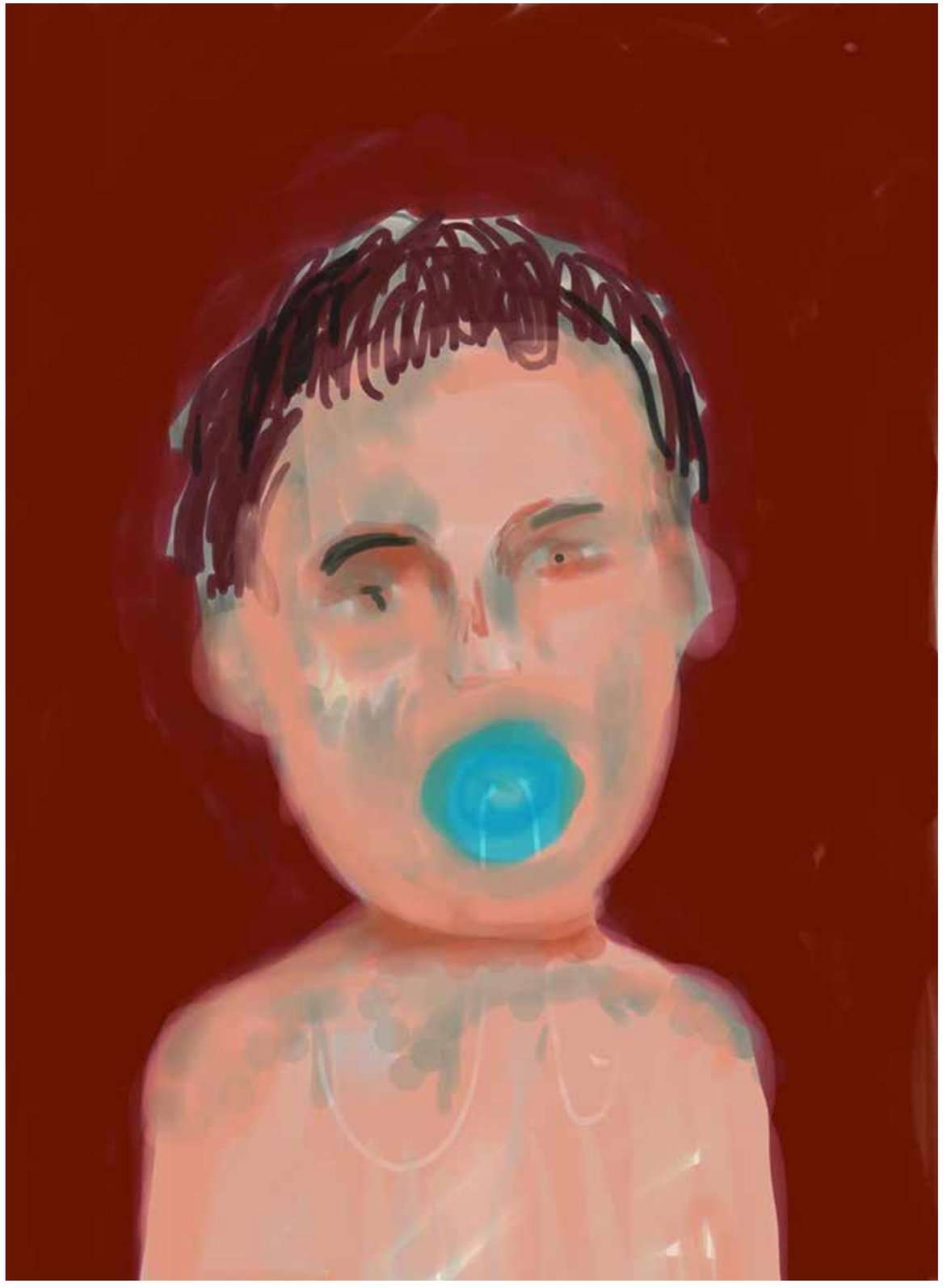

ما خطر في بالي عندما رأيت صور الدمار في حلبجة
الموصل وان اكتب بخوف فقد اخي الاكبر والده واخو
وبناء العمام . خيمك الوجع الذي يعيب الاطفال
و تذكرت عينها اول حجوم الحرب كي يقدر كتب السماء
مشعله و البيوت تتأرجح من قوة الانفجار و الصوت يطرق
الاذان . فوجئت الوقت ولدت زوجة ابني الثاني انسو
وكنت هروم من حبيب امه بسبب الوجع الذي خفق كالبيب
في صدر ازهار . هكذا تكرر المشهد امامي ولكن
بشكل اكثر ريبة فان الحرب في الموصل كانت على الابواب
بيت بيت صدم من يكرد ربيع . بطريقة سوف يكتبها التاريخ
كجريمة من بشع الجرائم في تاريخ الانسان .
الحماية هو الكل الوحيد الذي تمتلكه الاطفال لذلك
صراخ الاطفال . (اللوحة) التي بقي لونها البلاستيكي
بنصره بينما اختلط لون الاطفال بالتراب والحجر .
عندما حدقت في صور الانترنت وجدت هذه الصورة اطفئه
جداً عن سكوت العالم امام خوف هذا الطفل . وقد
ان الكثير من الحكومات العربية تستعمل الحماية كي تغطي
لامتزاز انواعهم مما قول لهم .
سوف اضع واحد كبيرا على الشاشة راجيا منه
ارض مكبره متسعه على ارض العربي

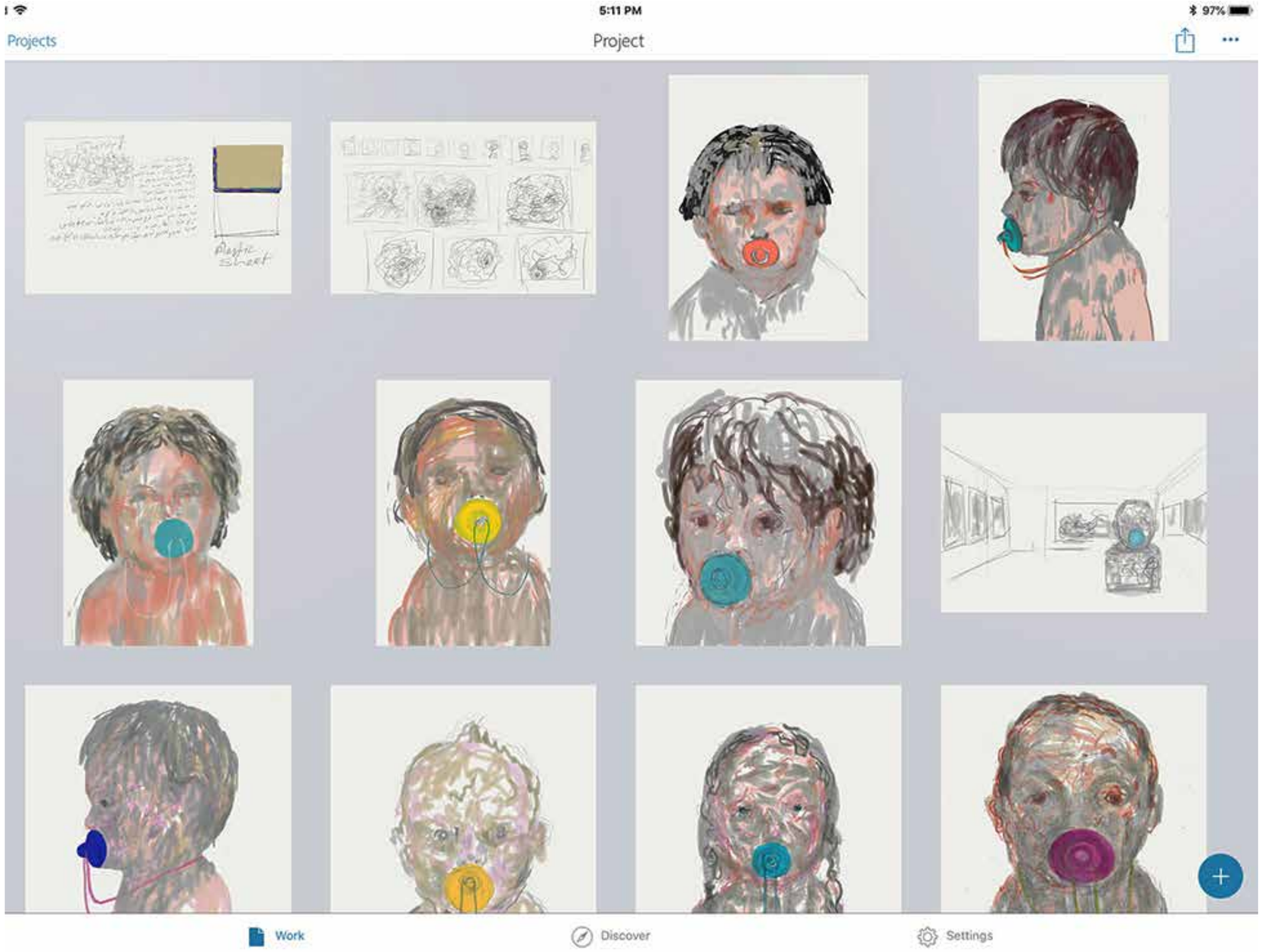
وكما موضح في التخطيطات الاولية . سوف احاول
رسم صور الاطفال المنشورة في الانترنت واضع
لهم لحايات بمختلف الالوان .

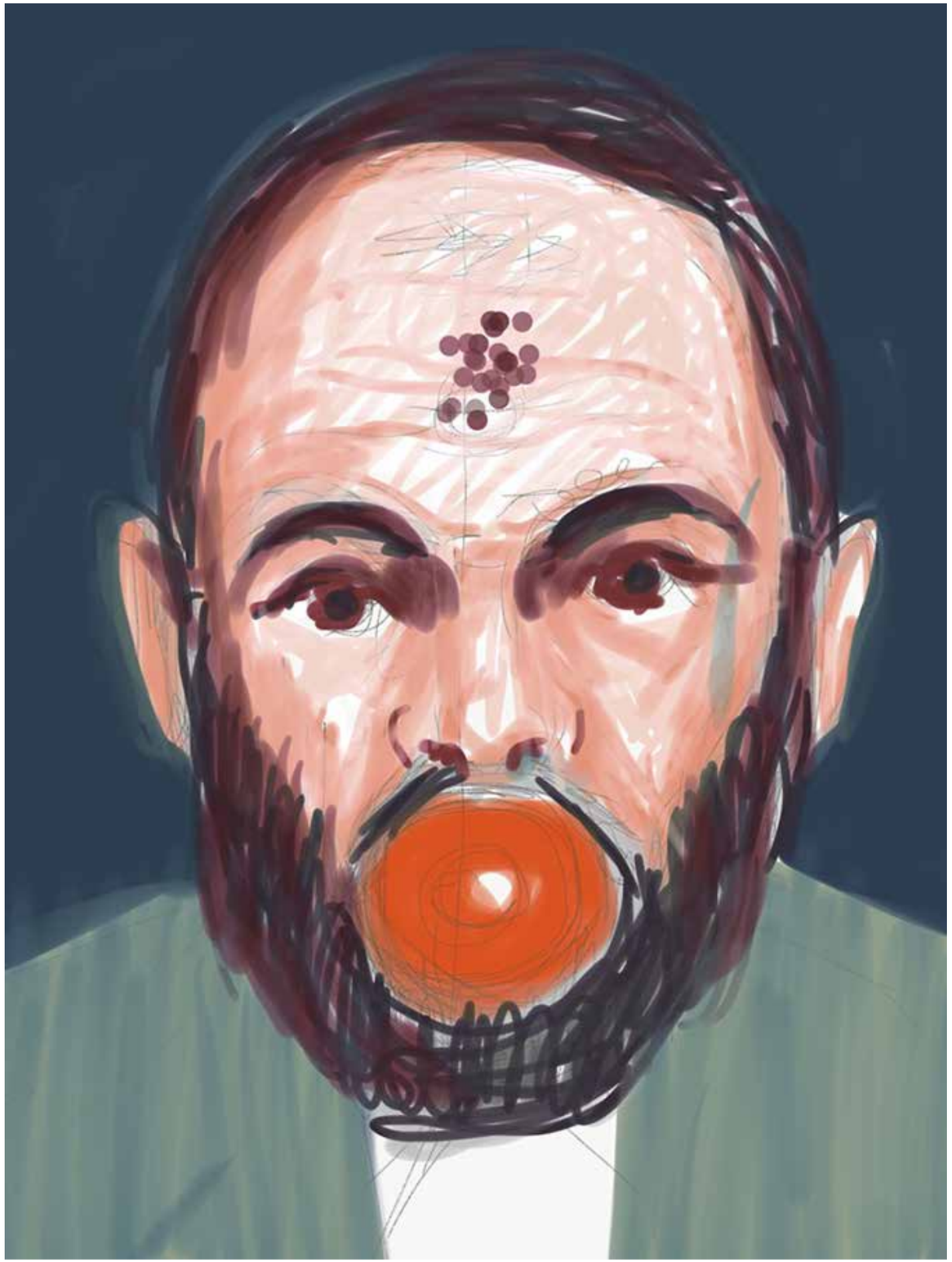
كذلك لوحة مثل شكل متكرر شتوافق فيه جميع
مختلف الاشكال والالوان

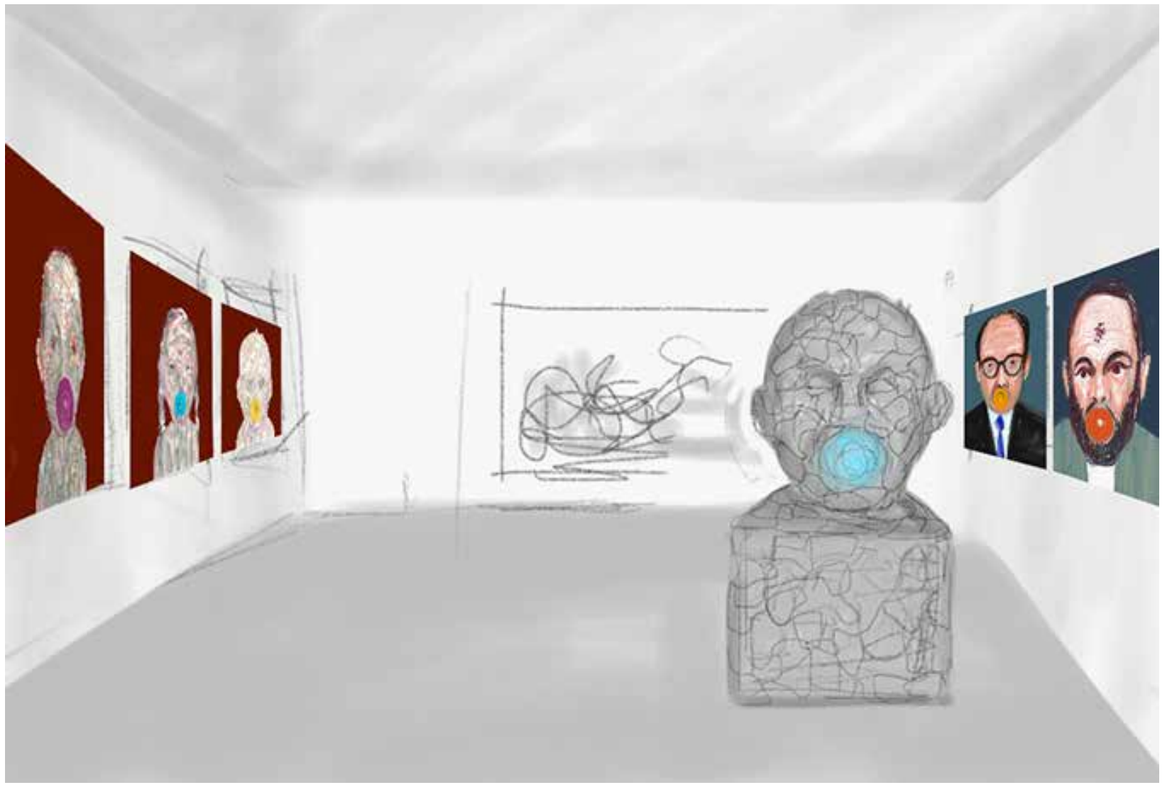
صورة شخصية مع الحماية



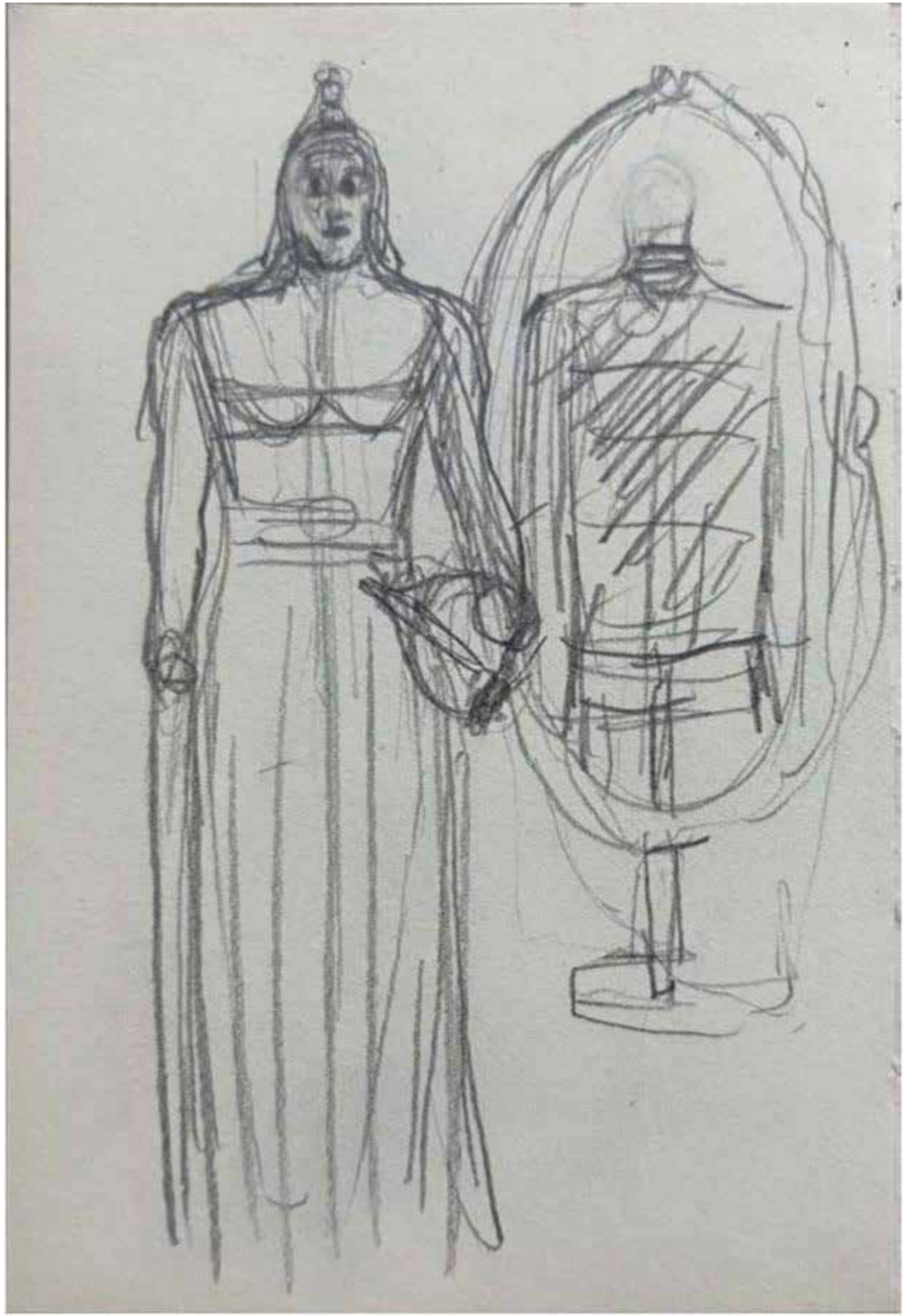


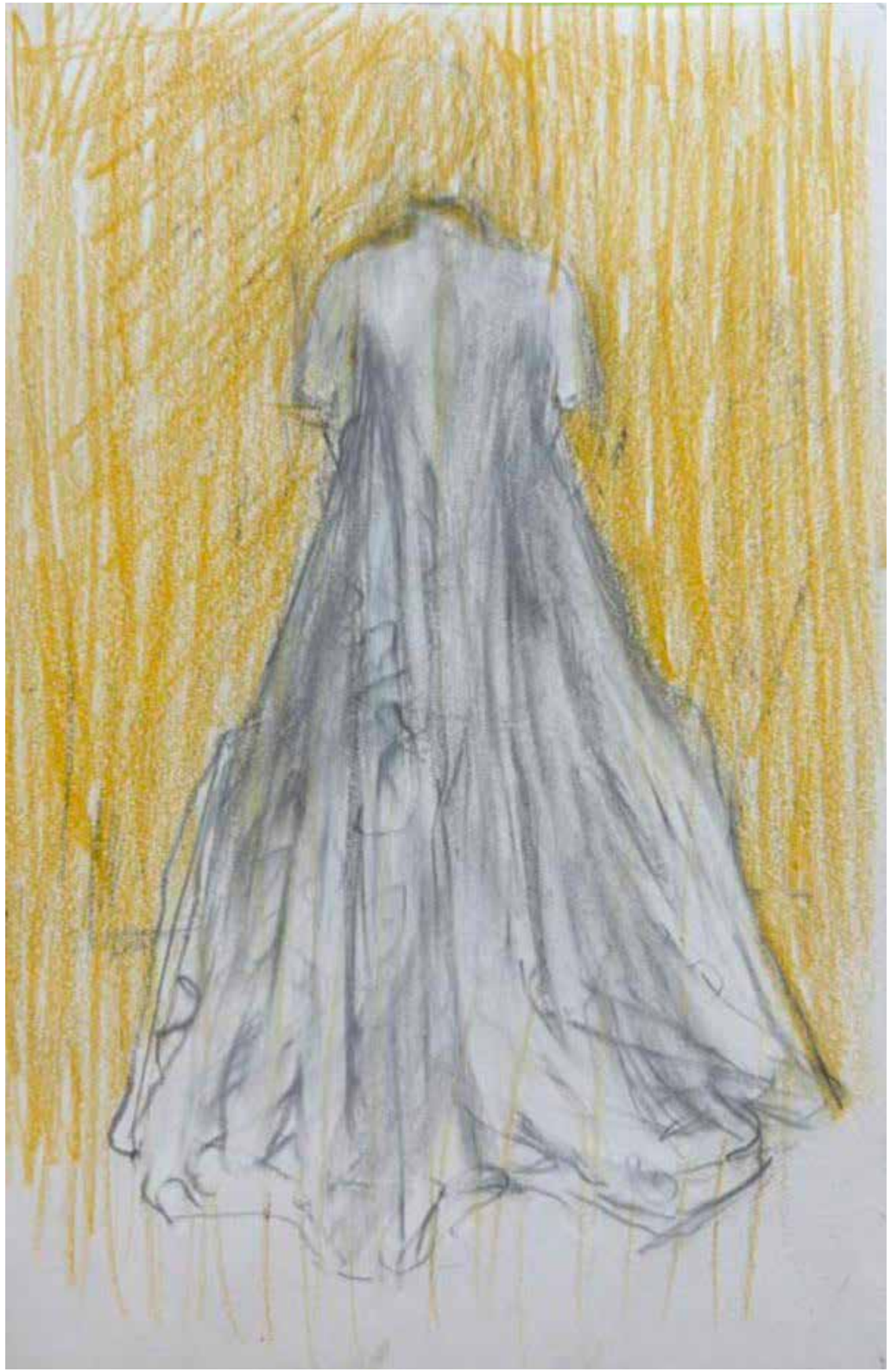

5:11 PM
97%
Projects
Project
Work
Discover
Settings

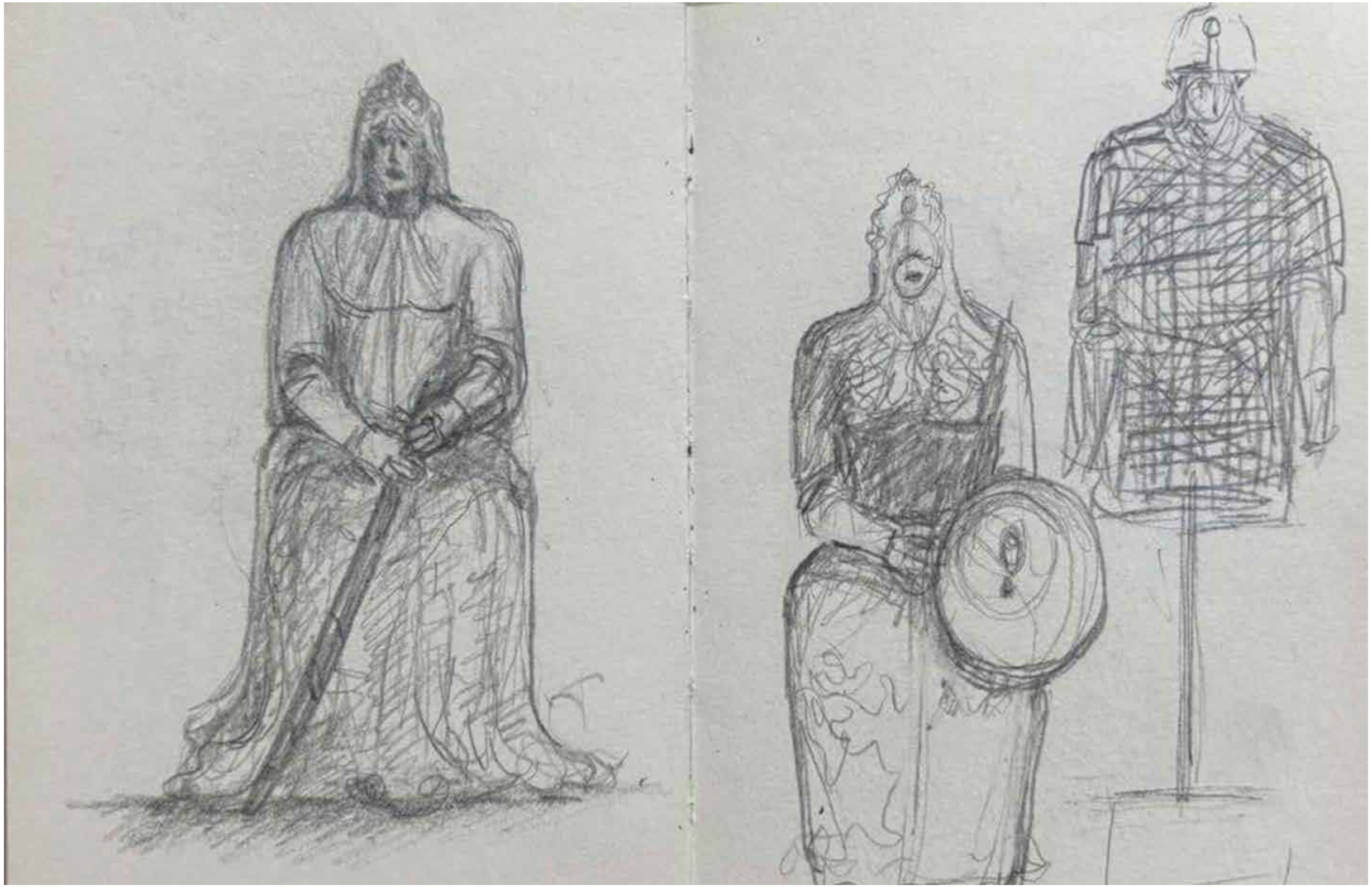


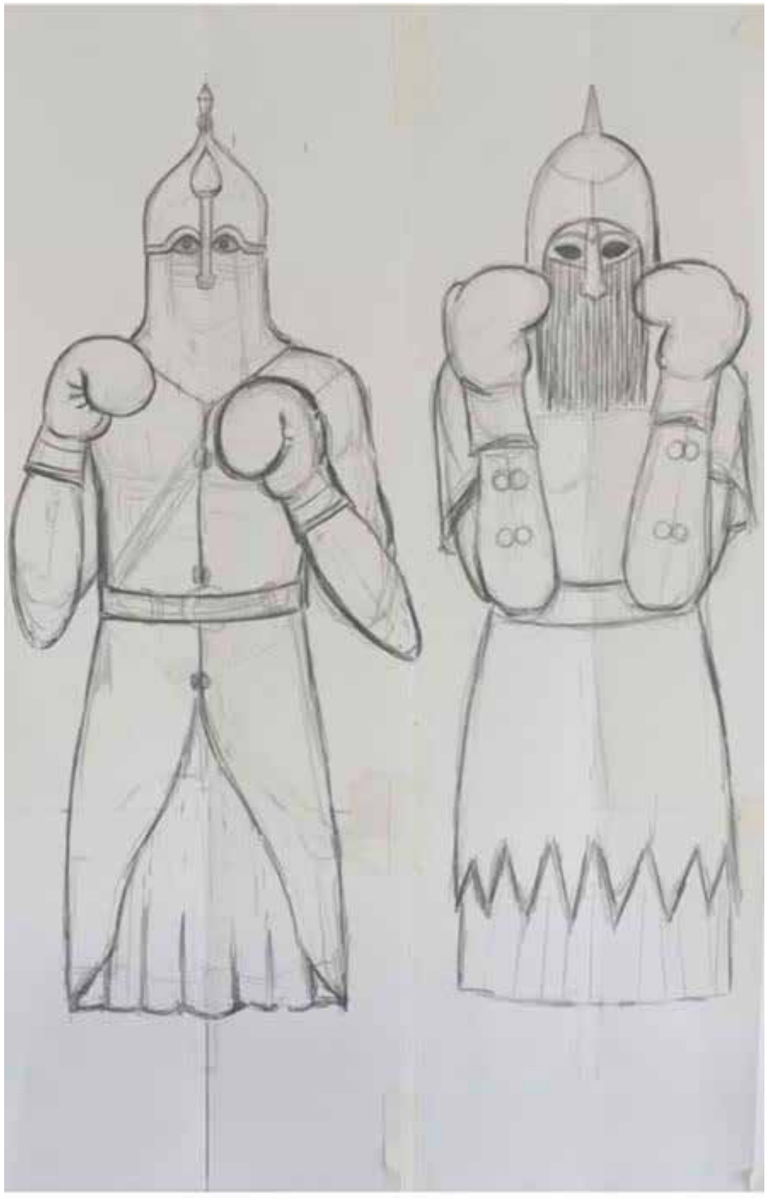


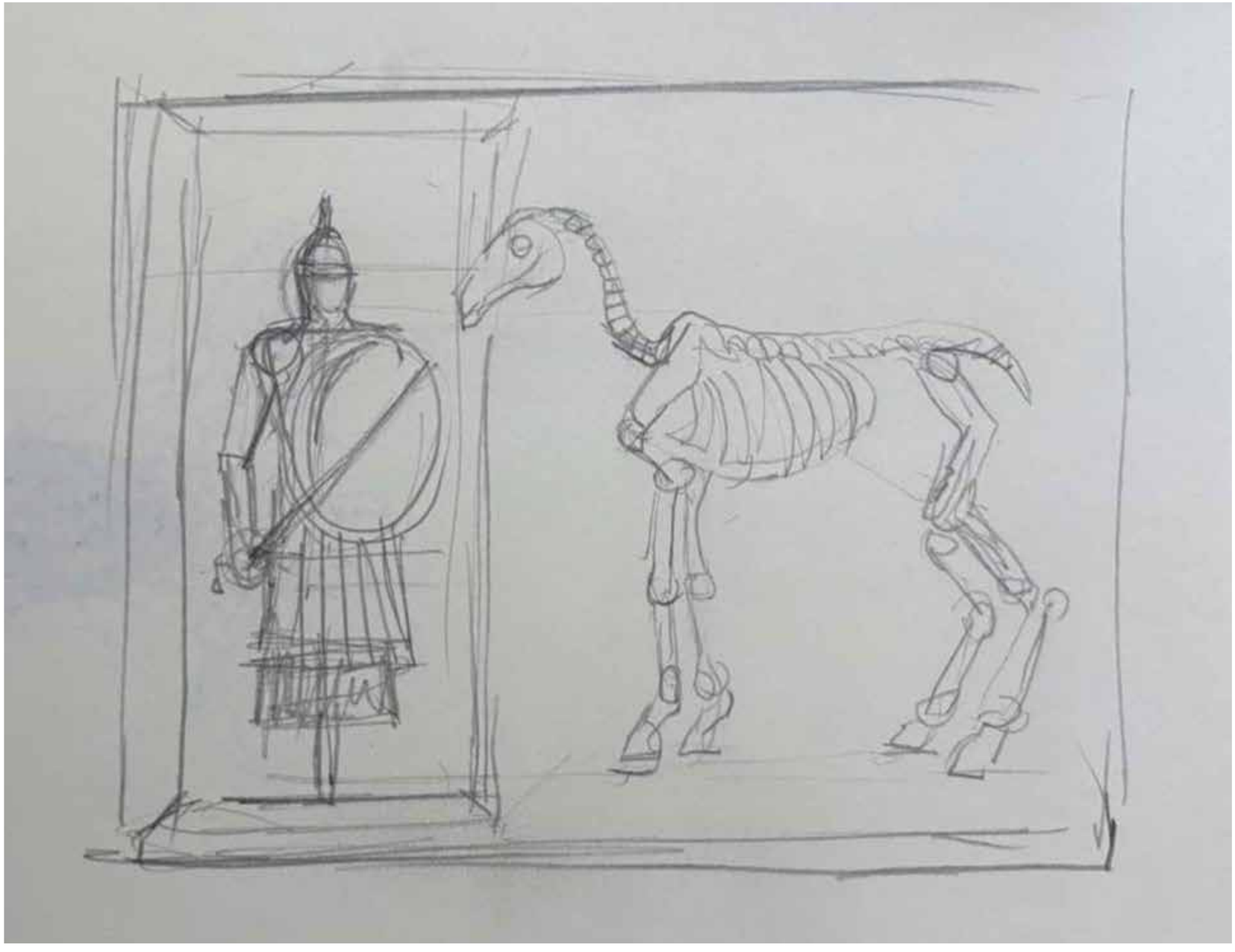
تخطيطات متنوعة

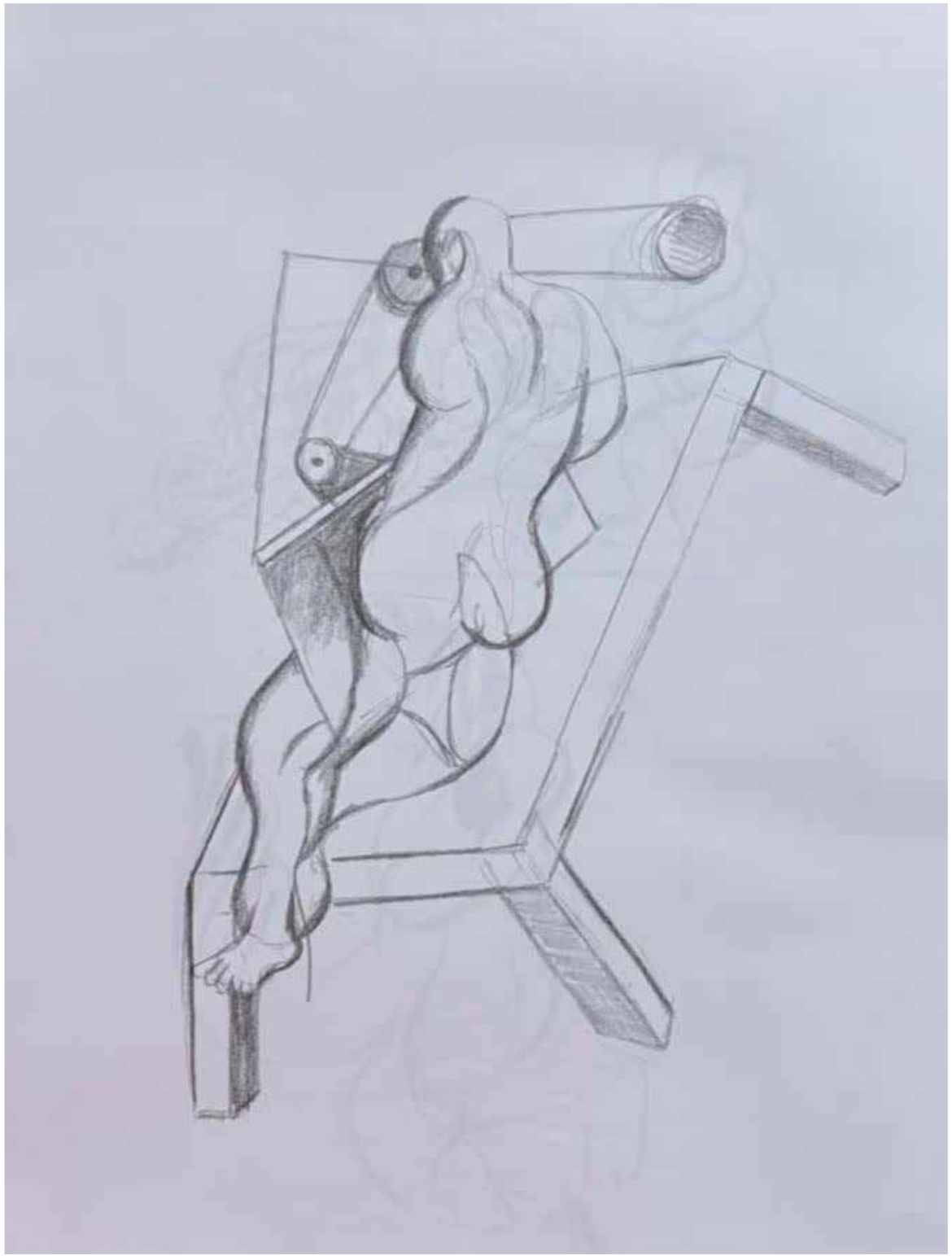


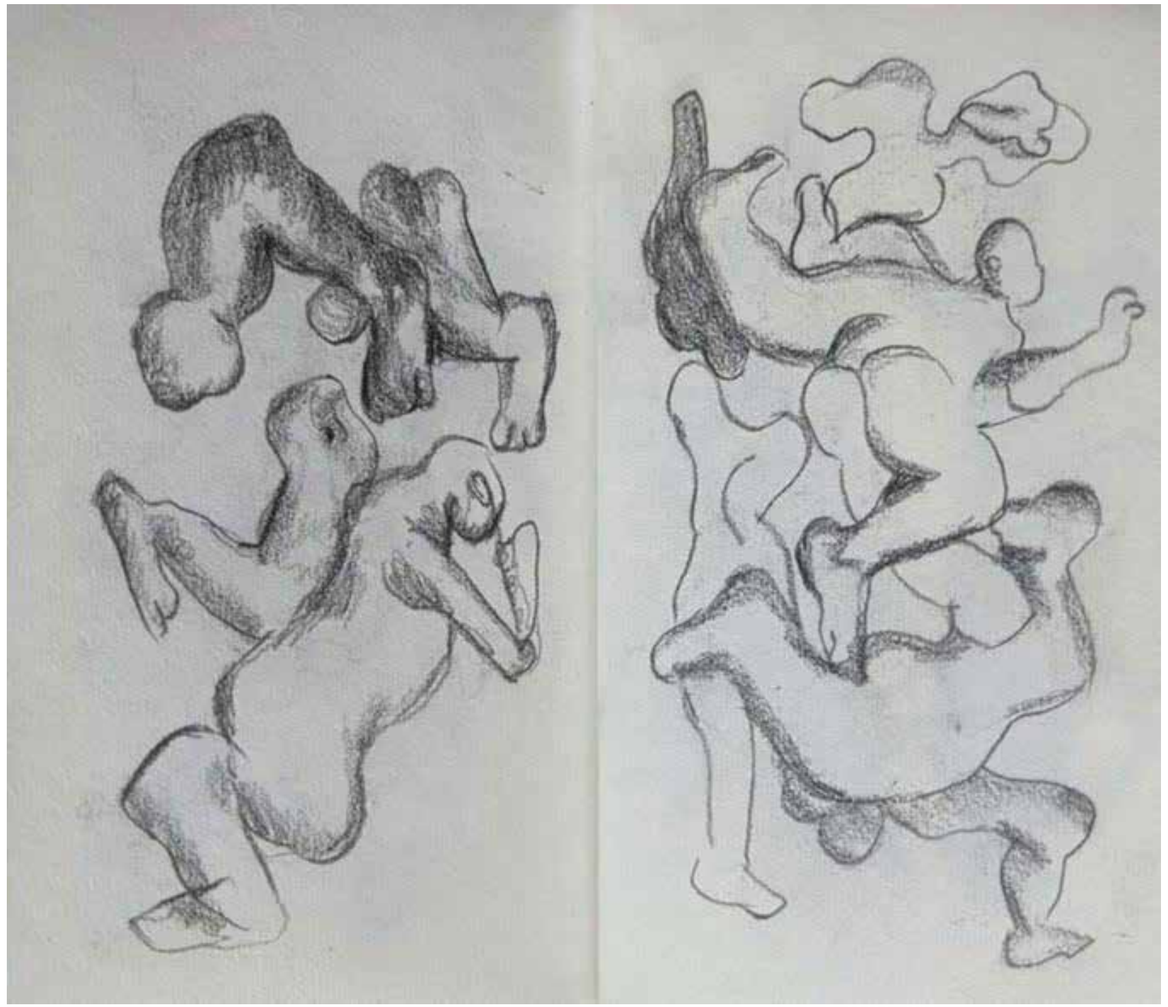


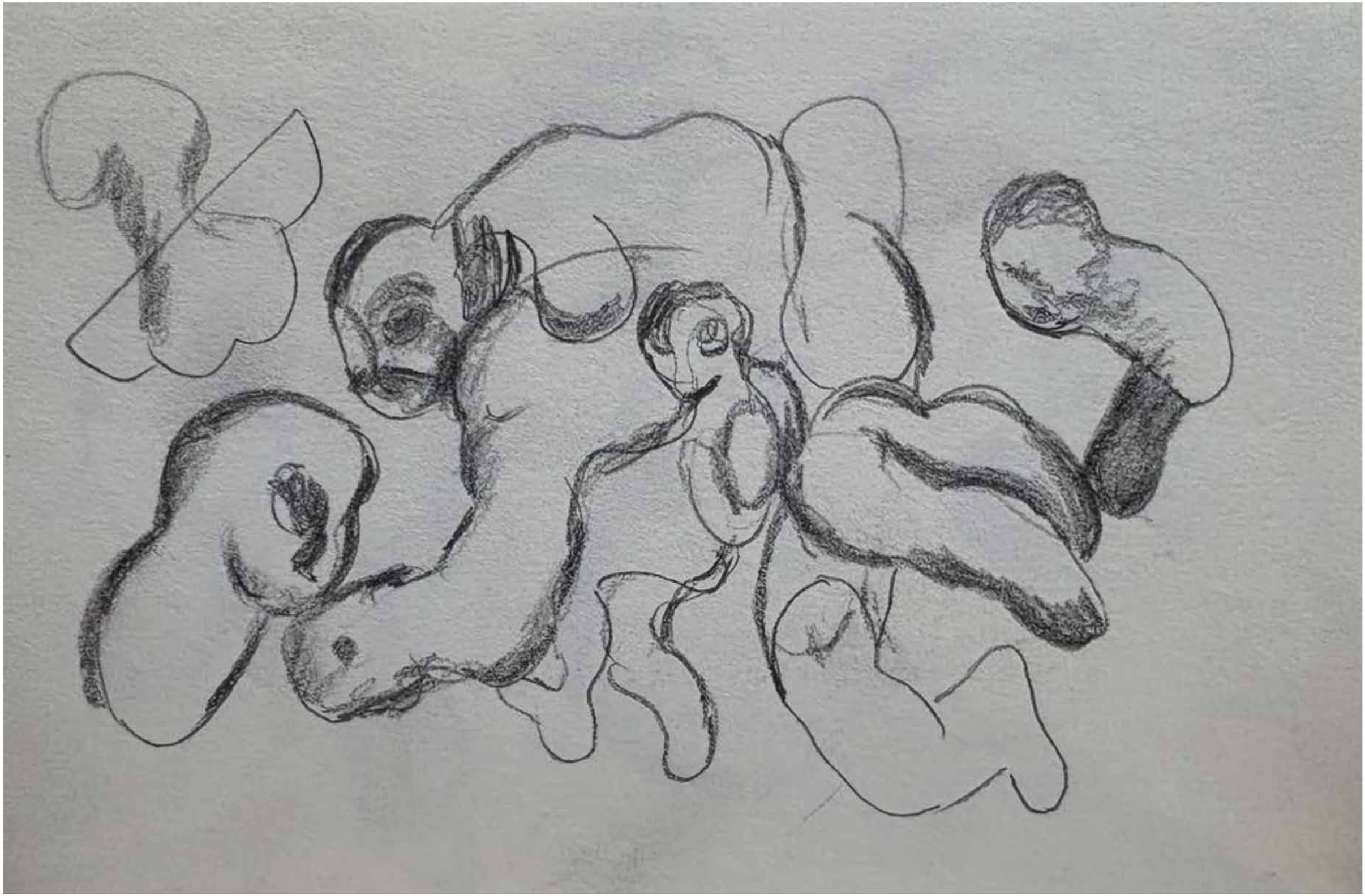




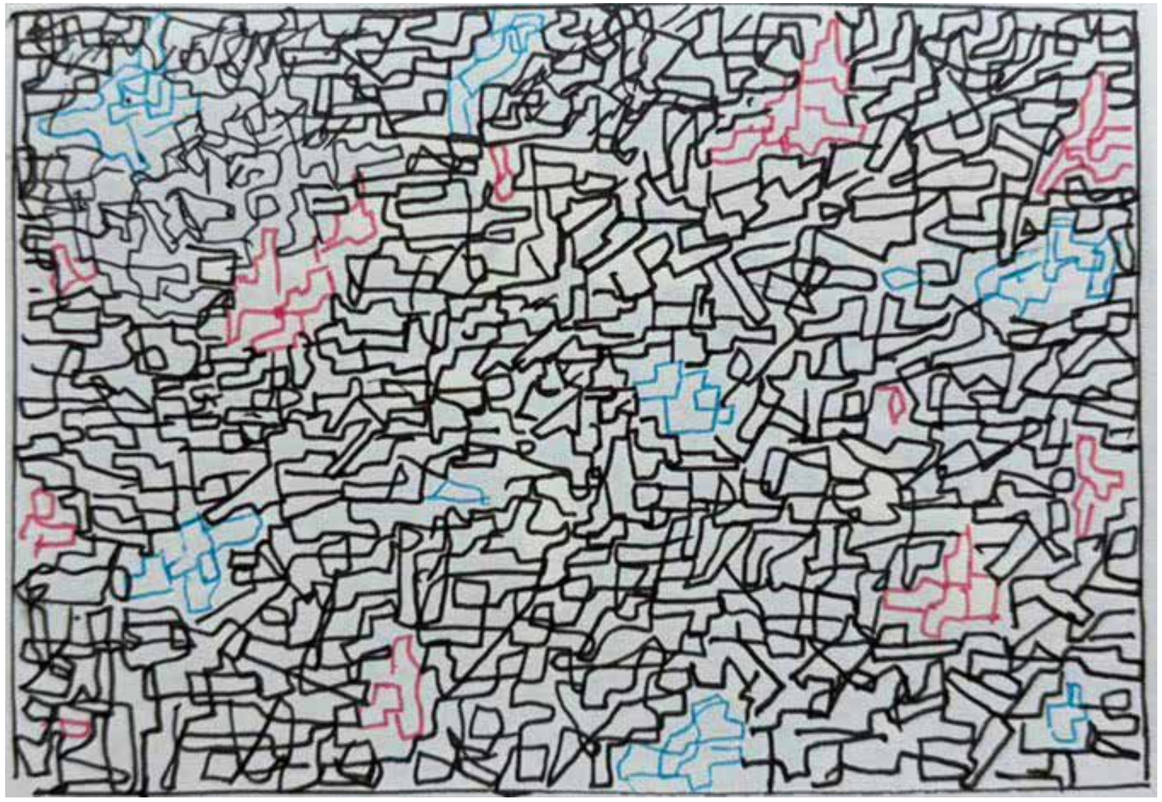


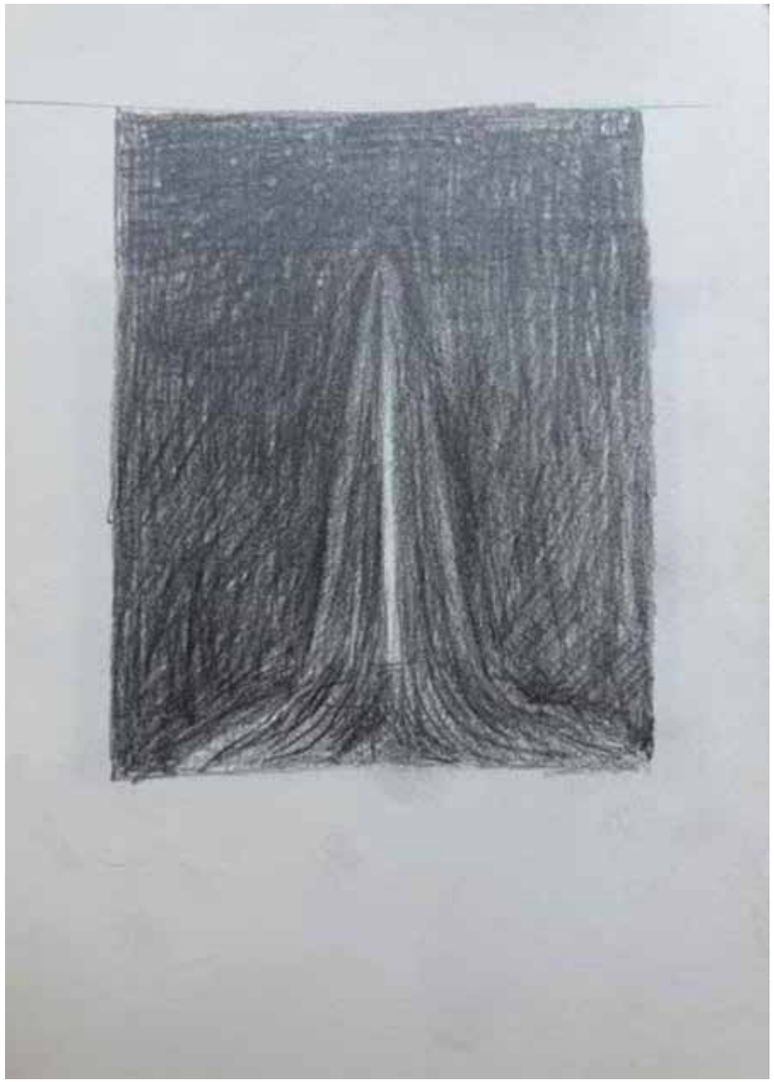


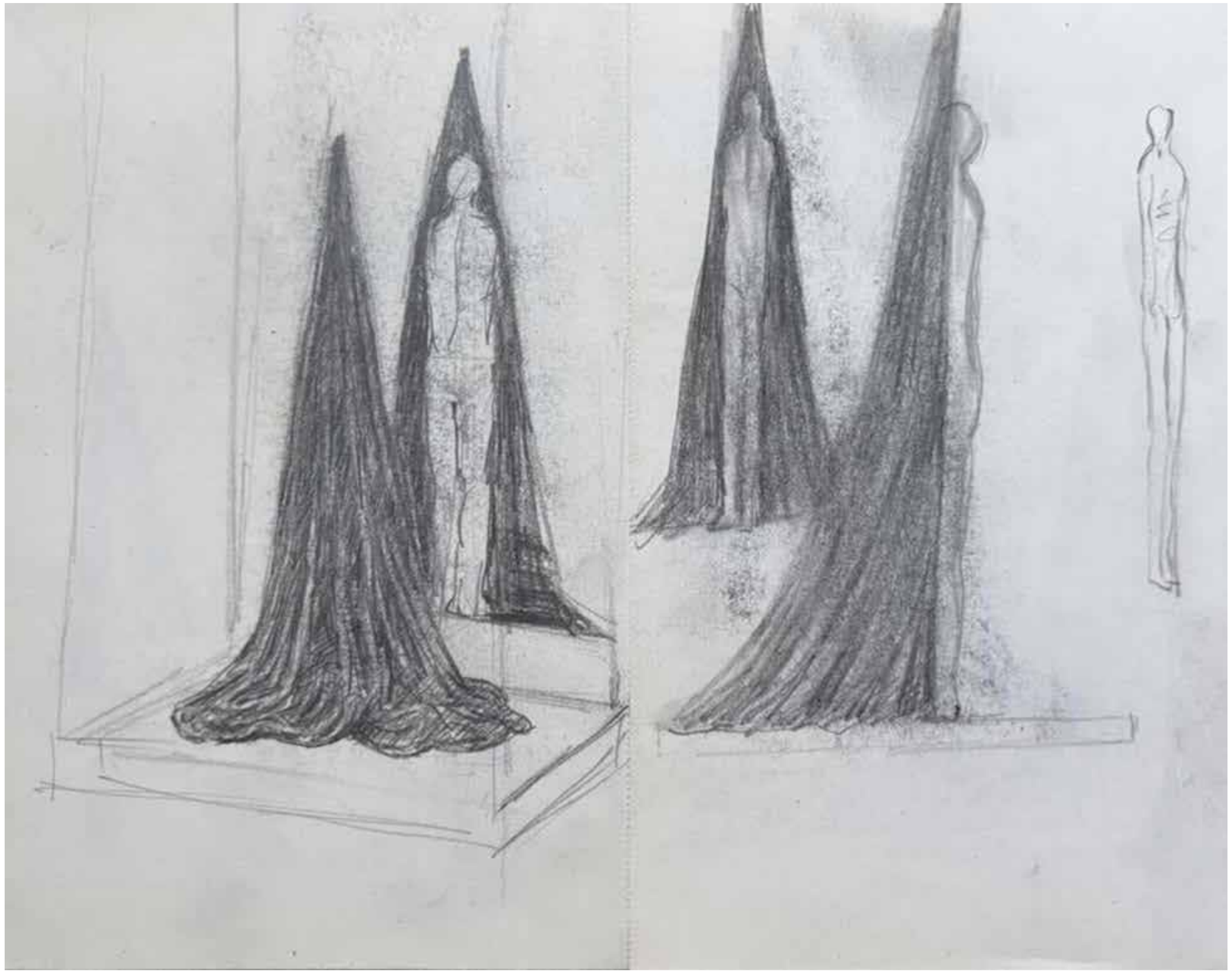




BLU canvas
BLU canvas
BLU canvas
objects
Drawing
objects







مشروع (فرشي)
تحية لبغداد
ولمؤسسها ابى جعفر
المنصور)

صالة المتحف الاسلامي، الدوحة

الفنانون المشاركون

سالم الدباغ
علي جبار
علي طالب
عمار داود
دلير سعد شاكر
ضياء العزاوي
غسان غائب،
هيمت علي،
جلال علوان
كريم رسن،
محمد الشمري
محمود العبيدي
نزار يحيى
صدام الجميلي
سامر أسامة
سيروان باران
،شنيار عبدالله
و وليد رشيد القيسي.

تحية لبغداد .. ولمؤسسها ابى جعفر المنصور

في مشروعٍ قائم على عمل مشترك، دعوت بوصفي منسقاً للمشروع 18 فنانا من مختلفي الديانة والطائفة والقومية لتصميم تسع بلاطات بقياس 30 * 30 سم (تماهيا بما يعرف بطابوق الفرشي الذي استخدمه البغداديون في تبليط أرضية بيوتهم) ثم ليكتمل العمل بمربع قياس 90 *90 سم لكل فنان وبختم صممته لهذه المناسبة. هذا المنجز في شكله النهائي يعدّ وحدة عمل مشترك يمارس فيه الضوء دوراً مهماً في ربط المشاركات المتنوعة في تفاصيلها متمما في النهاية وحدة جمالية مترابطة ومشتركة.

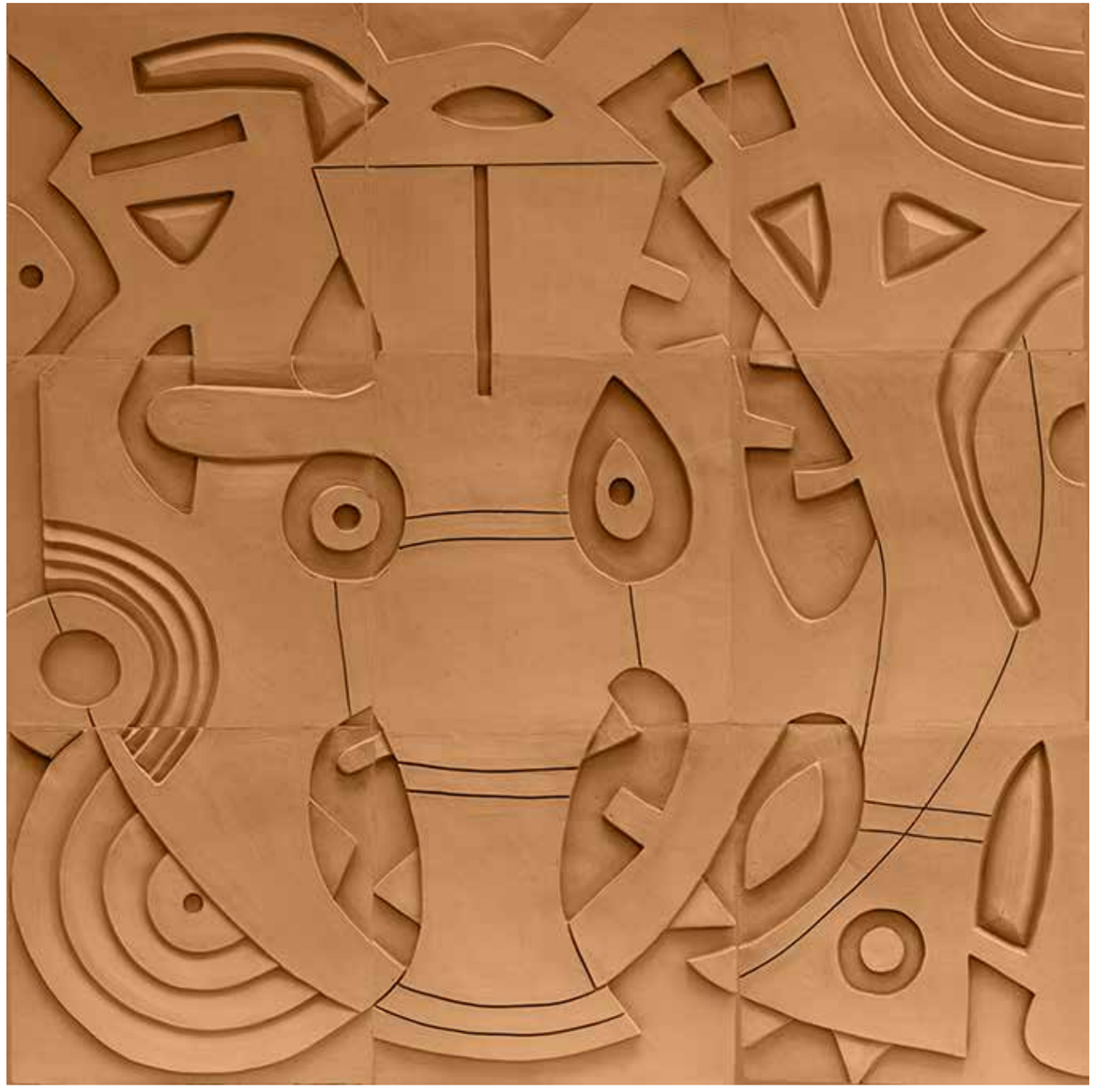
جاءت الفكرة كرد على تفجير نصب ابى جعفر المنصور للفنان خالد الرحال وما صاحبه من تفسير طائفي للتاريخ. أنجز المشروع بالتعاون مع محترف انكي (عمان) بإشراف الفنان دلير سعد شاكر بتقنية الفخار (الحرقة الأولى للطين فقط)، وقد عرض في المتحف الإسلامي في الدوحة تحت عنوان (بغداد قرة العين) – تشرين الأول 2022 - آذار 2023

إلى جانب العمل الأرضي، وبمساحة 4 في 6 أمتار، صمم كل فنان بشكل مستقل عملين كل واحد منهما يشكل وحدات جماليا أغنت المشروع بحكم استقلالية المشاركين وطريقة رؤيتهم الجمالية.

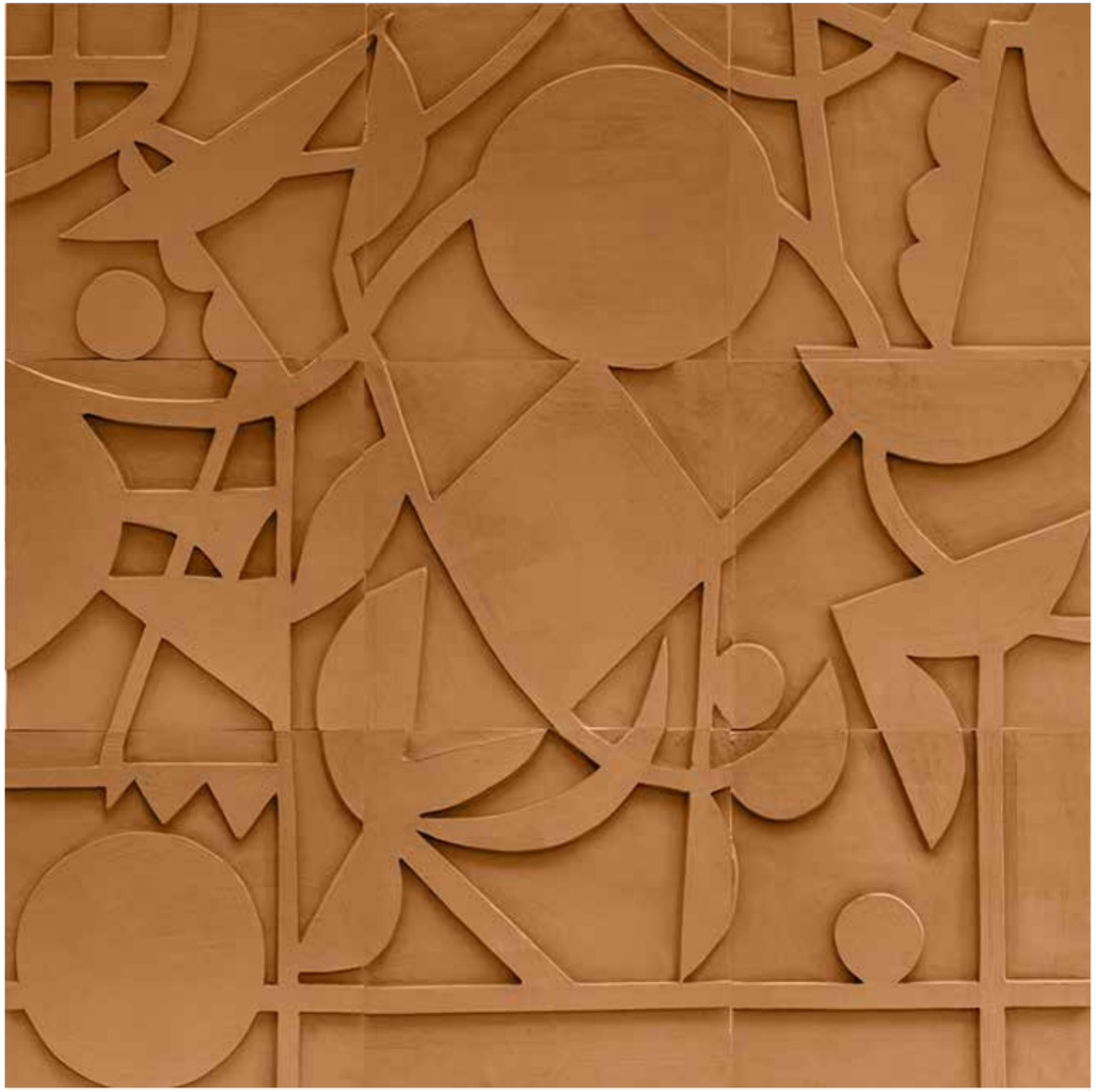
ضياء العزاوي

سالم الدباغ

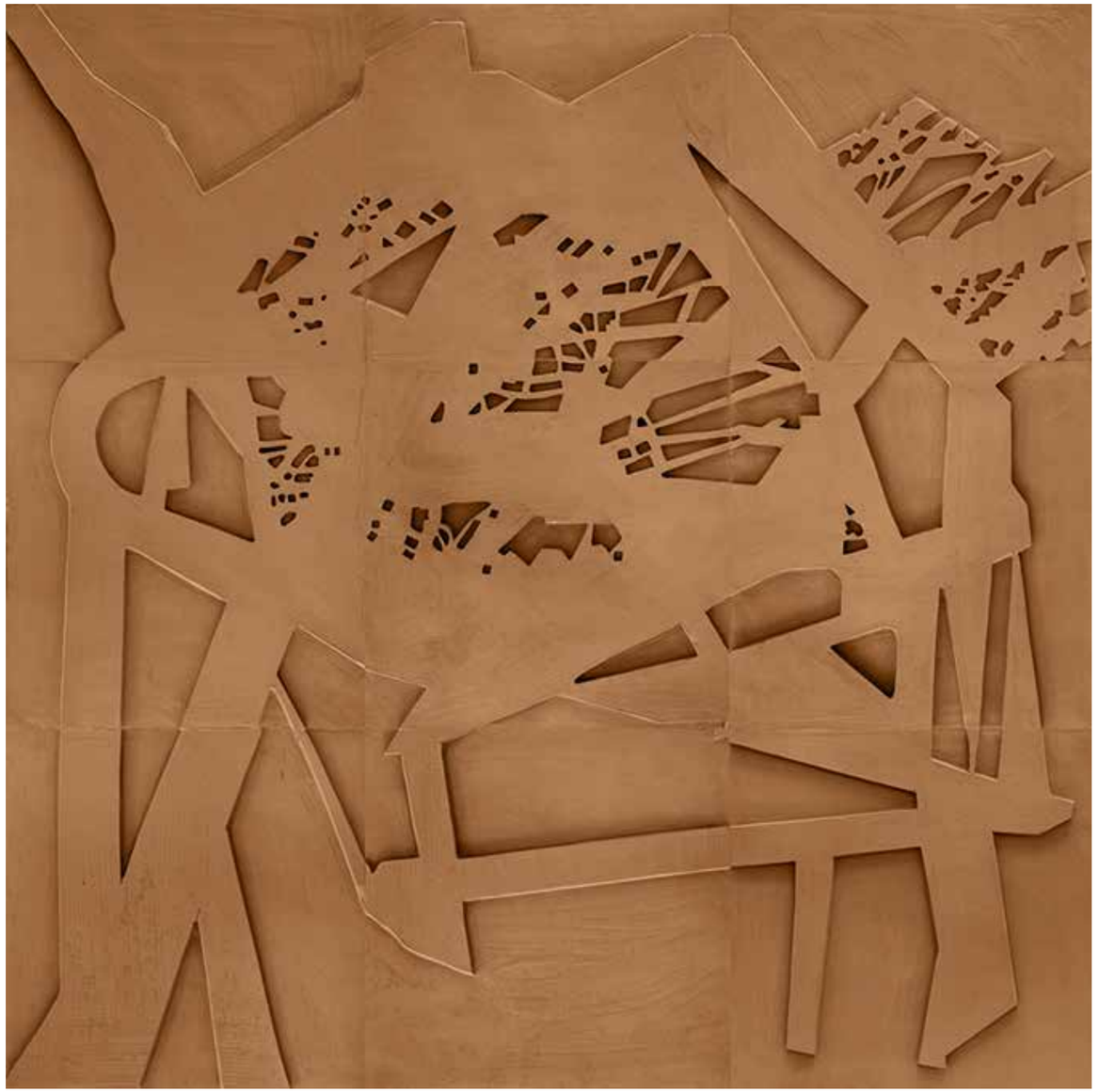
علي طالب



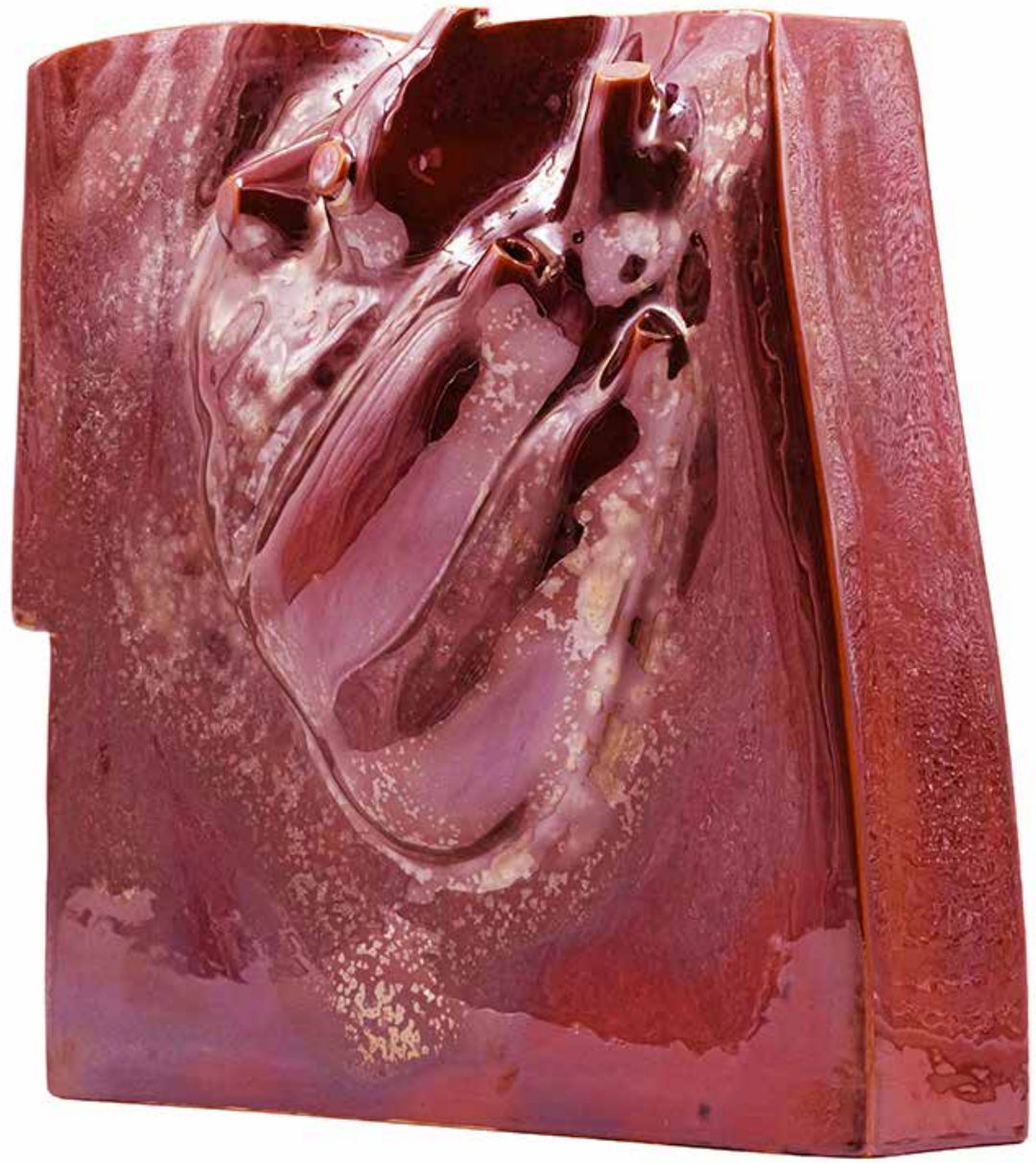
علي جبار



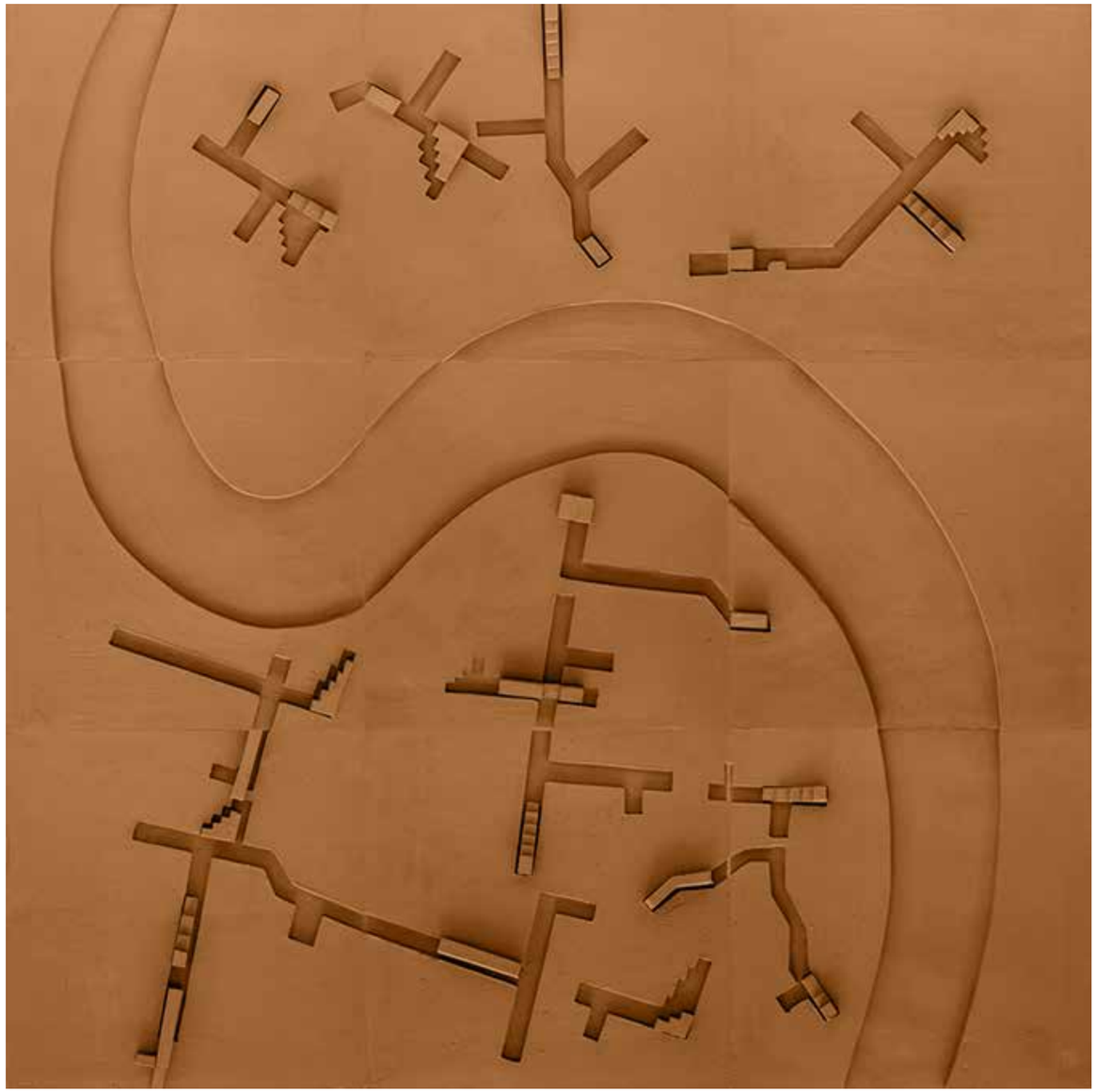
عمار داود



دلير سعد شاكر

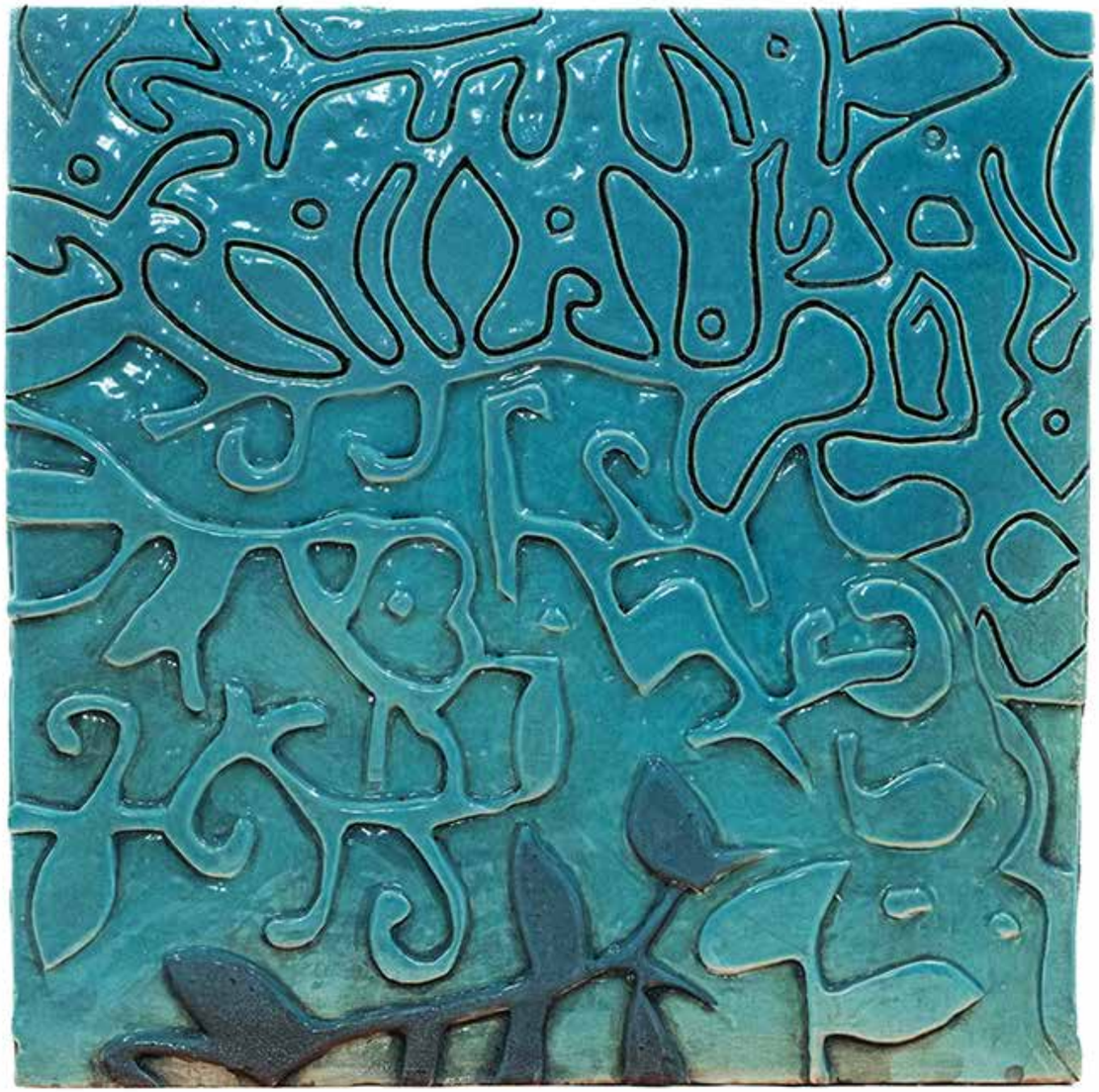


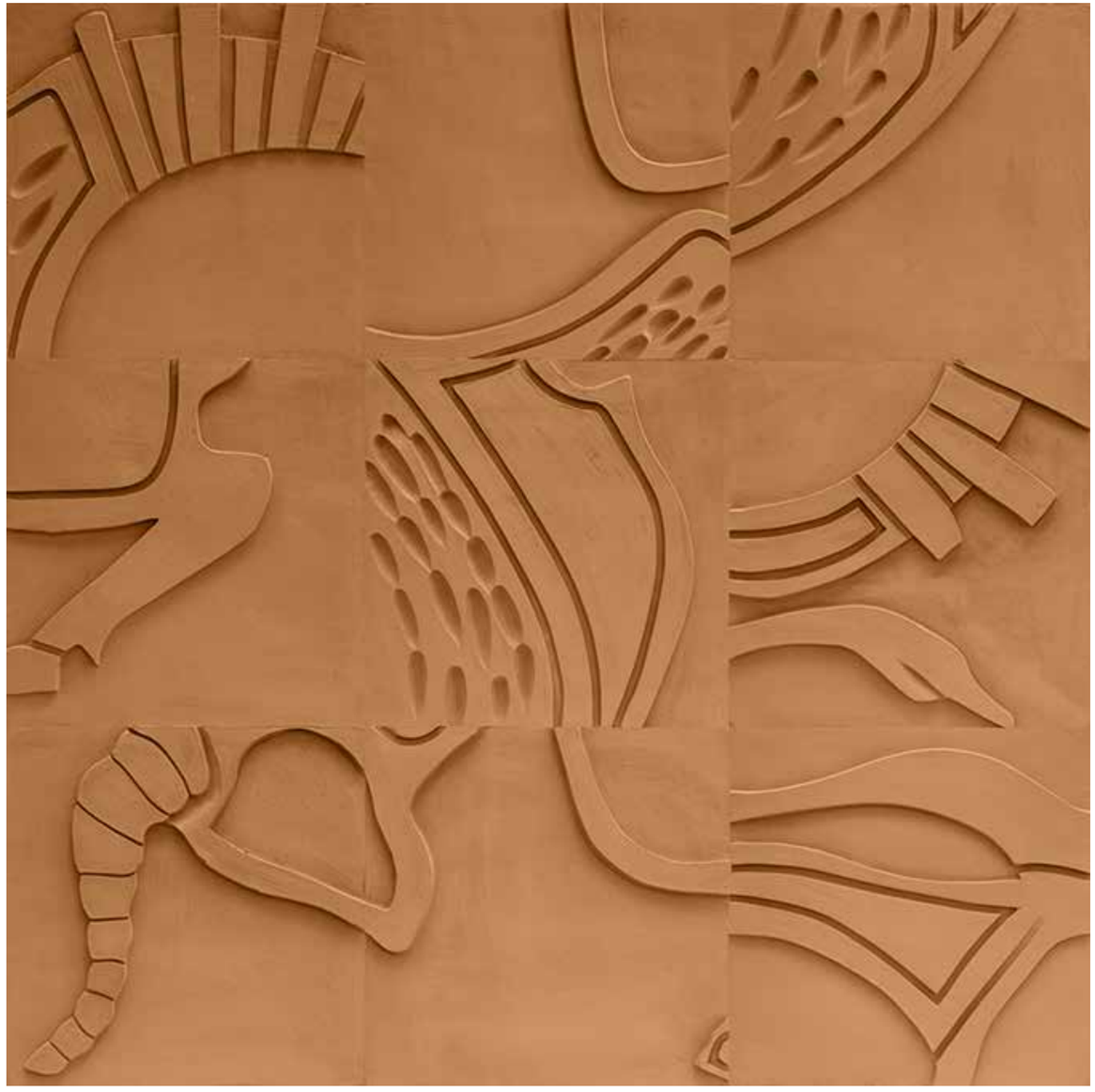
ضياء العزاوي



غسان غائب

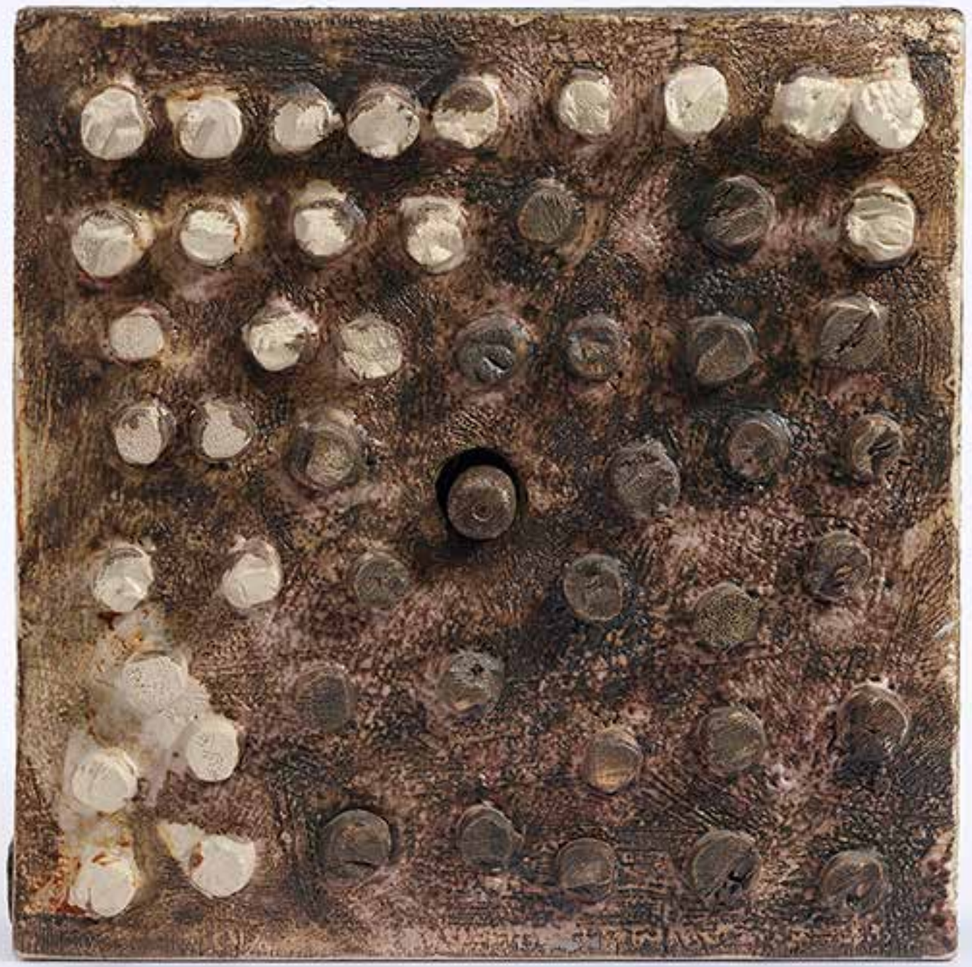
هيمت علي



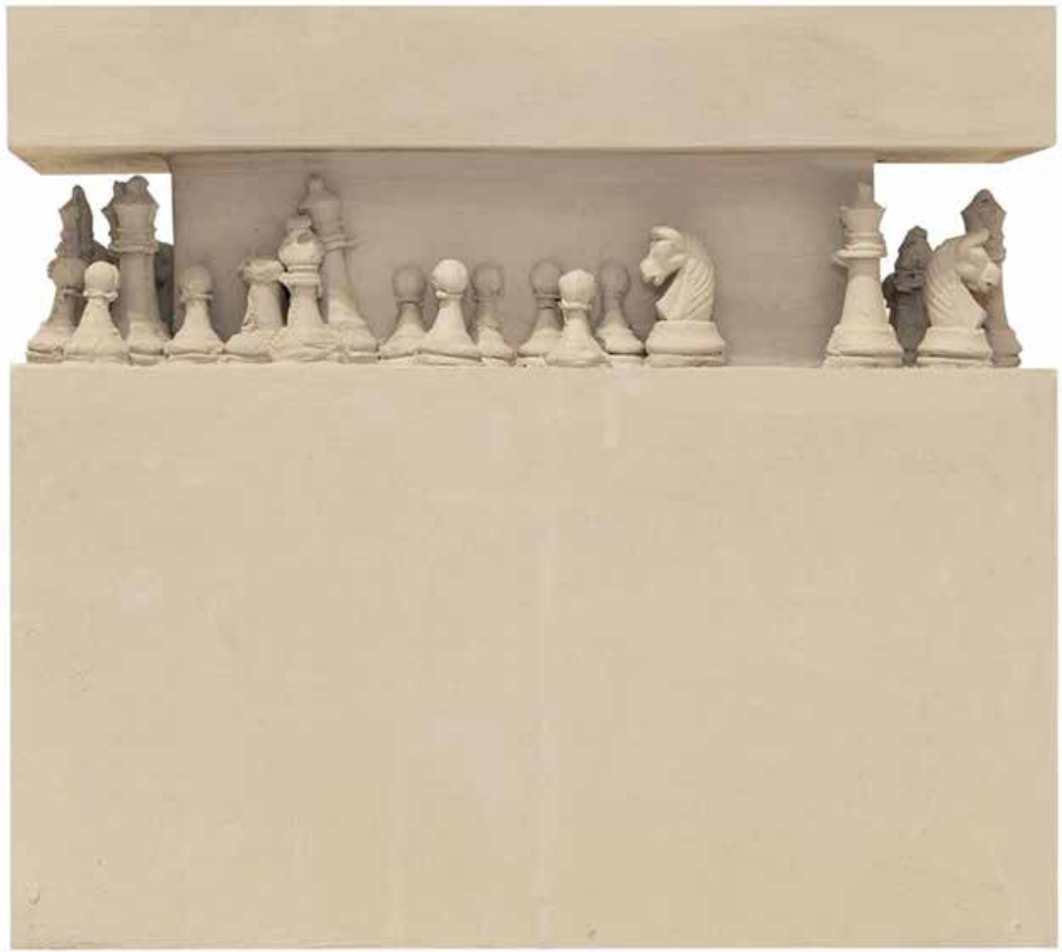


جلال علوان

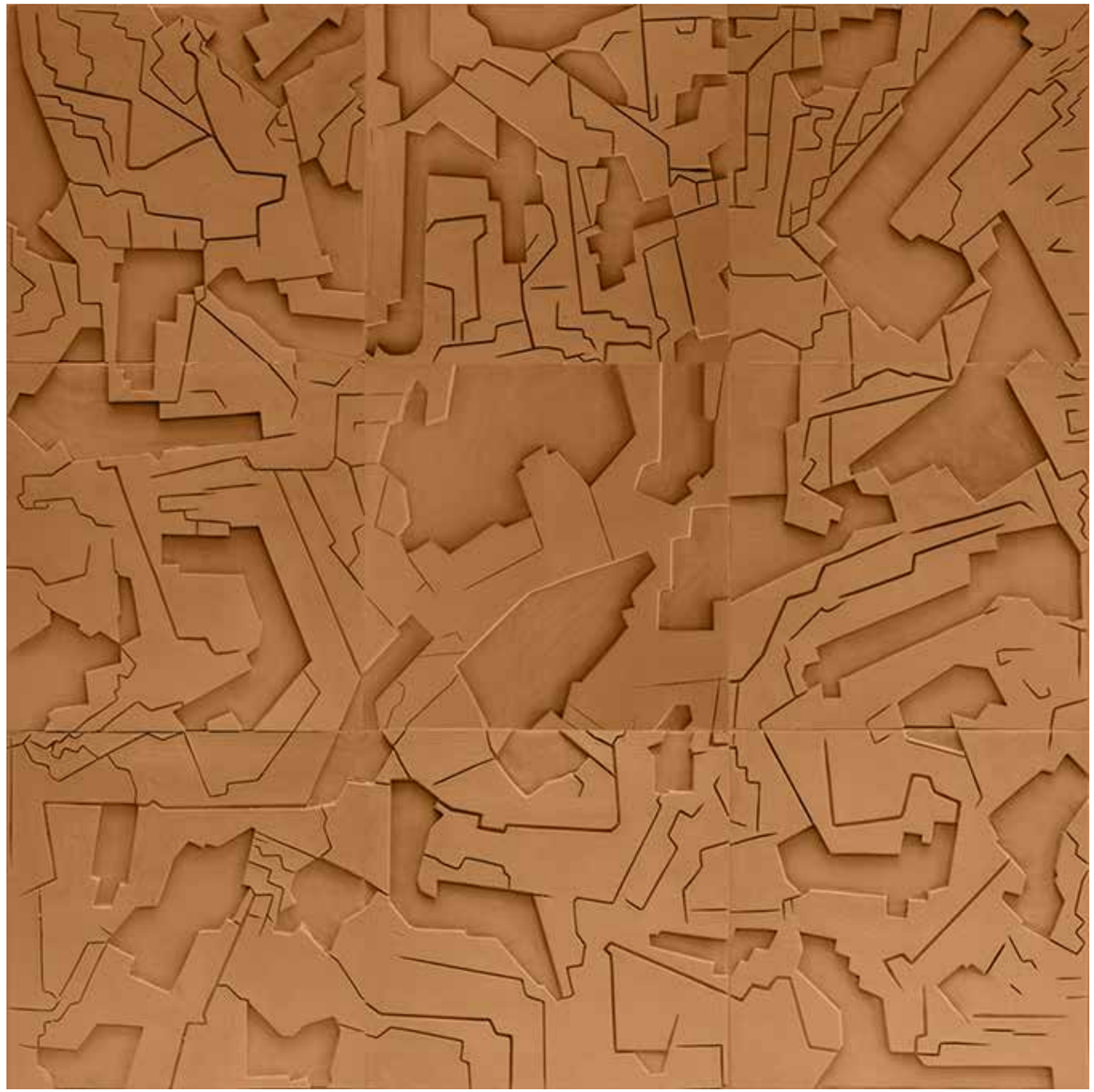
کریم رسن



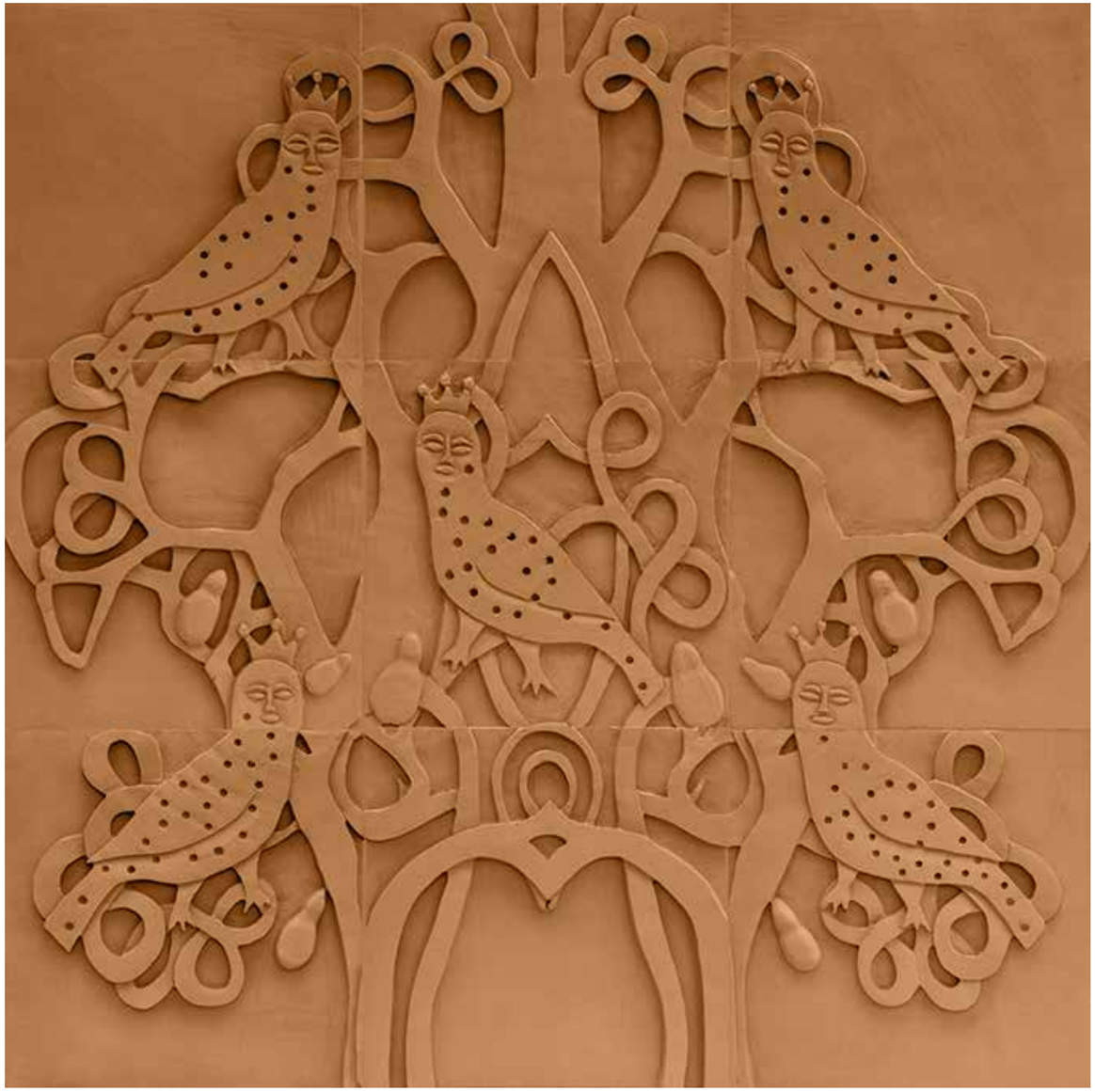
محمد الشمري



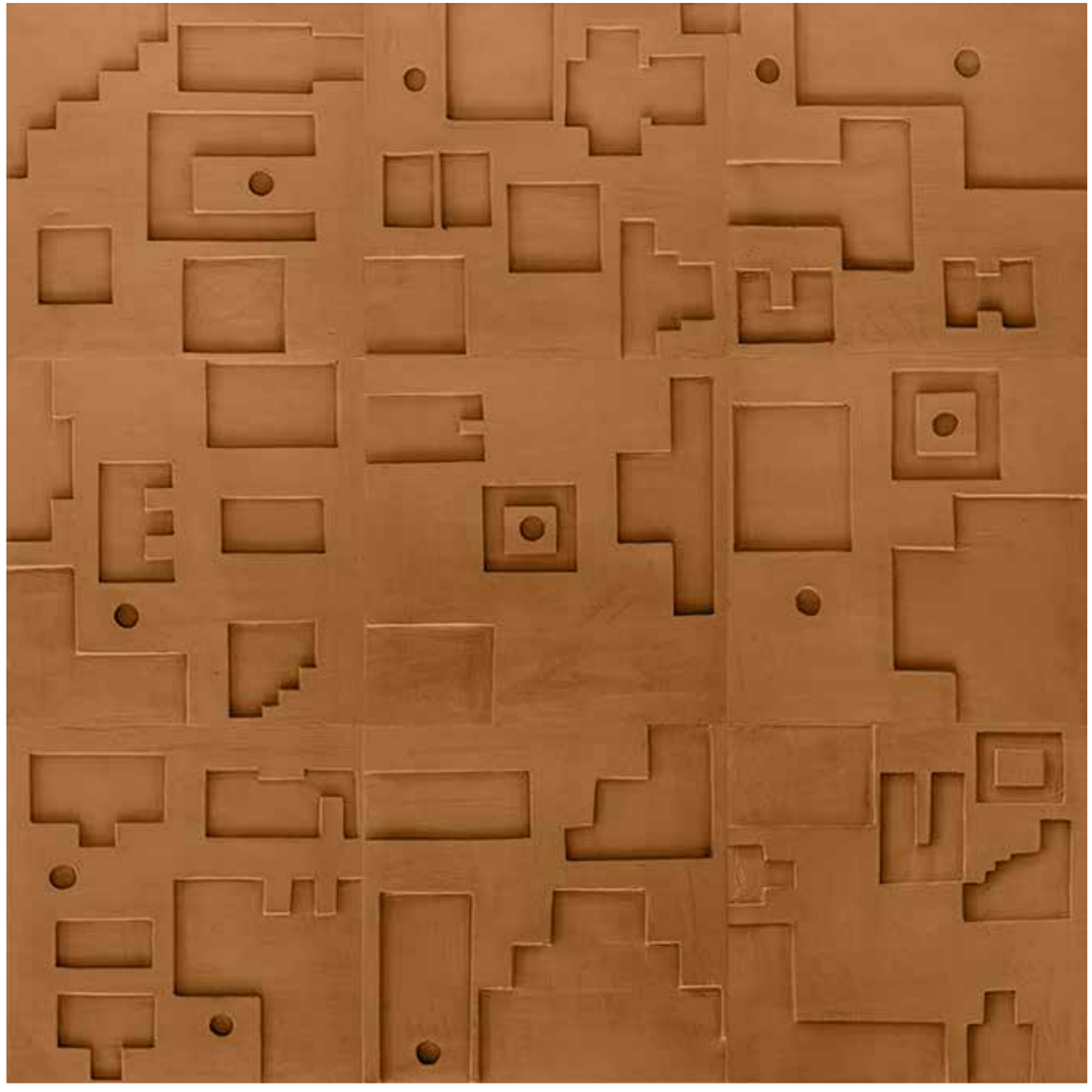
محمود العبيدي



نزار یحیی



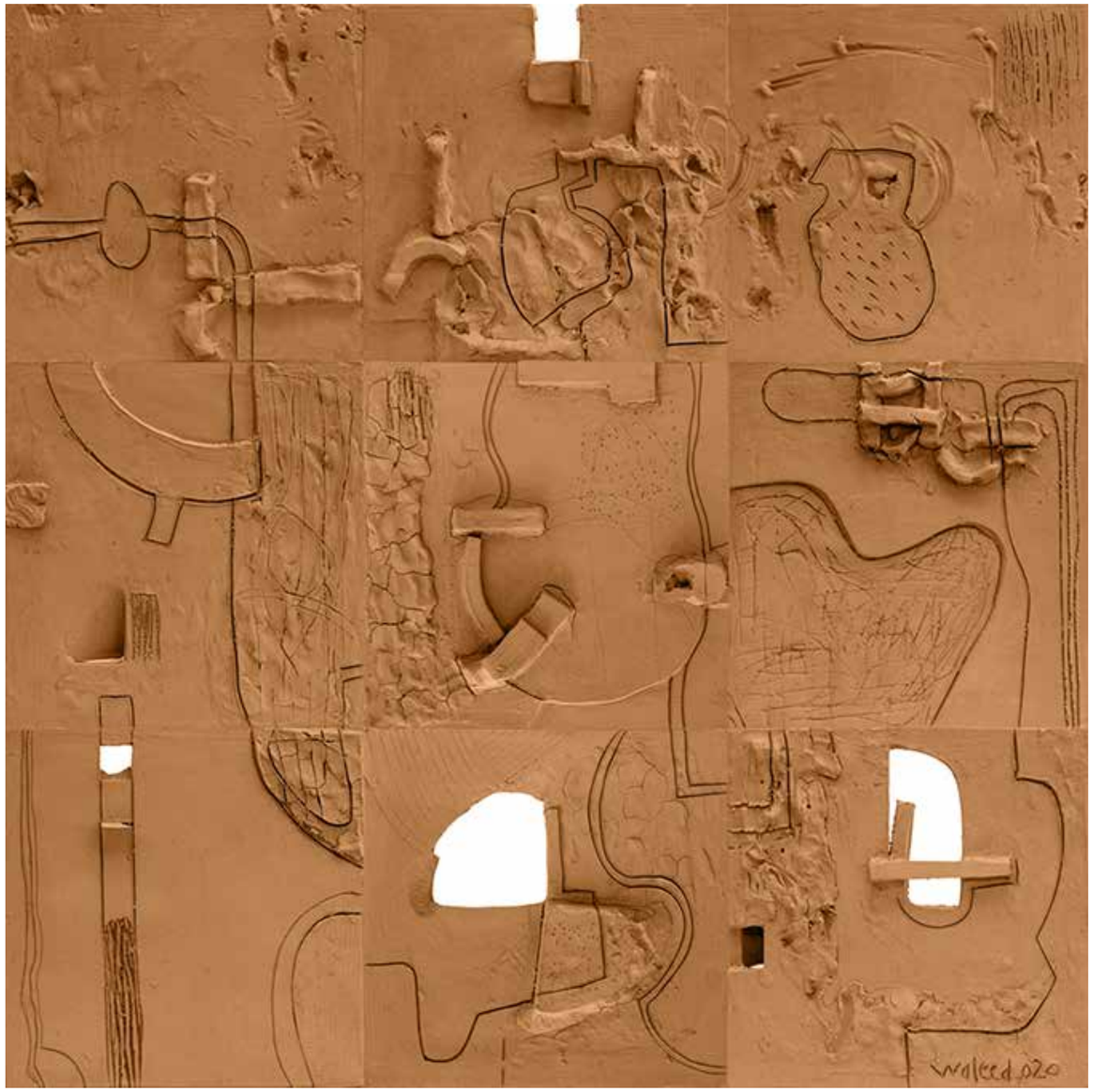
صدام الجميلي



سامر أسامة

سیروان باران

شنيار عبد الله



وليد رشيد القيسي

رياض نعمة

هنادي الديري

لِمَ لا نصفه بالحكواتي الذي يفهم جيّداً أبعاد كلّ ما يجري من حوله، والذي وجد في الرسم الطريقة الفضلى ليُترجم إدراكه بأسلوب لامع، مُتوهّج، ومُزخرف بألوان ساطعة؟!

ولِمَ لا نستمتع بهذه الصباحيّة في الفُسحة الأماميّة لغاليري Art سScene القائمة في شارع الجميزة، من دون أن نغور كثيراً في كلّ التفاصيل والأحاسيس التي تتربّص خلف لوحات ضخمة تجذب المارة إلى تمرّدها المُتقن في داخل الفسحة المُسيّجة بواجهات زجاجيّة كبيرة؟!

لا بأس بفنجان قهوة ودردشة في فُسحة تحوّلت حديقة سريّة، تُشرف على الطريق العام، فتسمح لنا بأن "نرصد" تحرّكات الشارع وجنونه، من دون أن "نُعرّض أنفسنا للكثير من "التشريح".

يُمكن لطاولة صغيرة في الزاوية، التي تصلنا بالفسحة والشارع في الوقت عينه، أن تؤمّن لنا الحميميّة التي نحتاج إليها لنتحدّث عن مختلف الموضوعات فنفهم تالياً كلّ ما يجري خلف فرشاة الرسم.

وكَم من حرب يخوضها الفنّان بشكل مُستمرّ وهو يُحاول أن يُترجم كلّ ما يحدث من حوله! الناس يرحلون، والفنّان العراقي رياض نعمة (بغداد – العراق العام 1968) يروي عشرات من القصص، قد يكون الرحيل ركيزتها

الحاضنة، إلا أن الأكيد أنه يُعيد إلى الإنسانيّة رونقها ويُعطيها حقّها، ويردّ لها اعتبارها.

اختار عنوان: "وأنا الذهاب المُستمرّ إلى البلاد"، انطلاقاً من قصيدة الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش، "أحمد الزعتر"، وممّا جاء فيها:

"وأنا البلاد وقد أتت وتقمّصتني
وأنا الذهاب المستمرّ إلى البلاد
وجدتُ نفسي ملء نفسي".

الناس يرحلون، وأحياناً يُطلب منّا بدورنا أن نرحل، وإن كان الرحيل يتجسّد بسفر داخليّ. ومن الواضح أن المُدن تُزوّد هذا الفنان الذي يُخيّل لمن يُجالسه بأنه لا يستطيع الانتماء إلى مكان مُحدّد، بتجارب غنيّة؛ هو الذي ينتمي إلى جيل من فنّانين عبّروا عن مكنونات الروح وسط الخوف والعذاب والخضّات السياسيّة. ووُلدت على الكانفا تناقضات ساحقة في الألوان وألحان مرئيّة قد يكون شغلها الشّاغل تصوير خفايا أشعة الشمس "الباردة" (هو عنوان إحدى اللوحات)، أو المرأة التي لا تخشى المواجهة، فتستحق تالياً لقب المُناضلة. ويختار أن يصف إحدى اللوحات بجملة مأخوذة من قصيدة للراحل محمود درويش، "لم يعرفوني في الظلال التي تمتصّ لوني في جواز السفر". وكأنه من خلال لوحاته، التي تجذب المارة بشكل تلقائيّ، نظراً إلى حضورها القويّ خلف الواجهات الزجاجيّة، يتخطّى القمع والكراهية وتفاصيل مؤلمة أخرى تعرّض لها كلّ من تجرّأ على مواجهة نظام الرئيس الراحل صدام حسين، في وقت انتمى رياض نعمة إلى جيل من الفنّانين المُتفوّقين، اختاروا التمرّد بوساطة مواهبهم.

يُقيم نعمة في بيروت، العاصمة التي يروقه جنونها وتقلّبات مزاجها والخضّات المُتتالية التي تتعرّض لها.

هنا الحياة التي يحتاج إليها أيّ فنّان ليكون لعمليّة الخلق معنى أكبر حجماً من مجرّد الهذيان على الكانفا.

والتجارب والمشاهد والصّور التي تعبر أمام الفنان، يومياً، تسمح له بأن يُخزّن الكثير ثمّ الكثير من الاحتمالات الإبداعيّة، فإذا بلوحاته تأخذ أبعاداً أقلّ ما يُقال فيها إنّها غريبة... ليست واضحة في رسائلها.

وكأن الفنّان يستفزّنا لنقبل فكرة "الفنّ من أجل الفنّ"، أي الفنّ الذي نُقدّره، من دون أن نفهمه بالضرورة.

ولكن الأكيد أن اللوحات ترتكز على ظلم

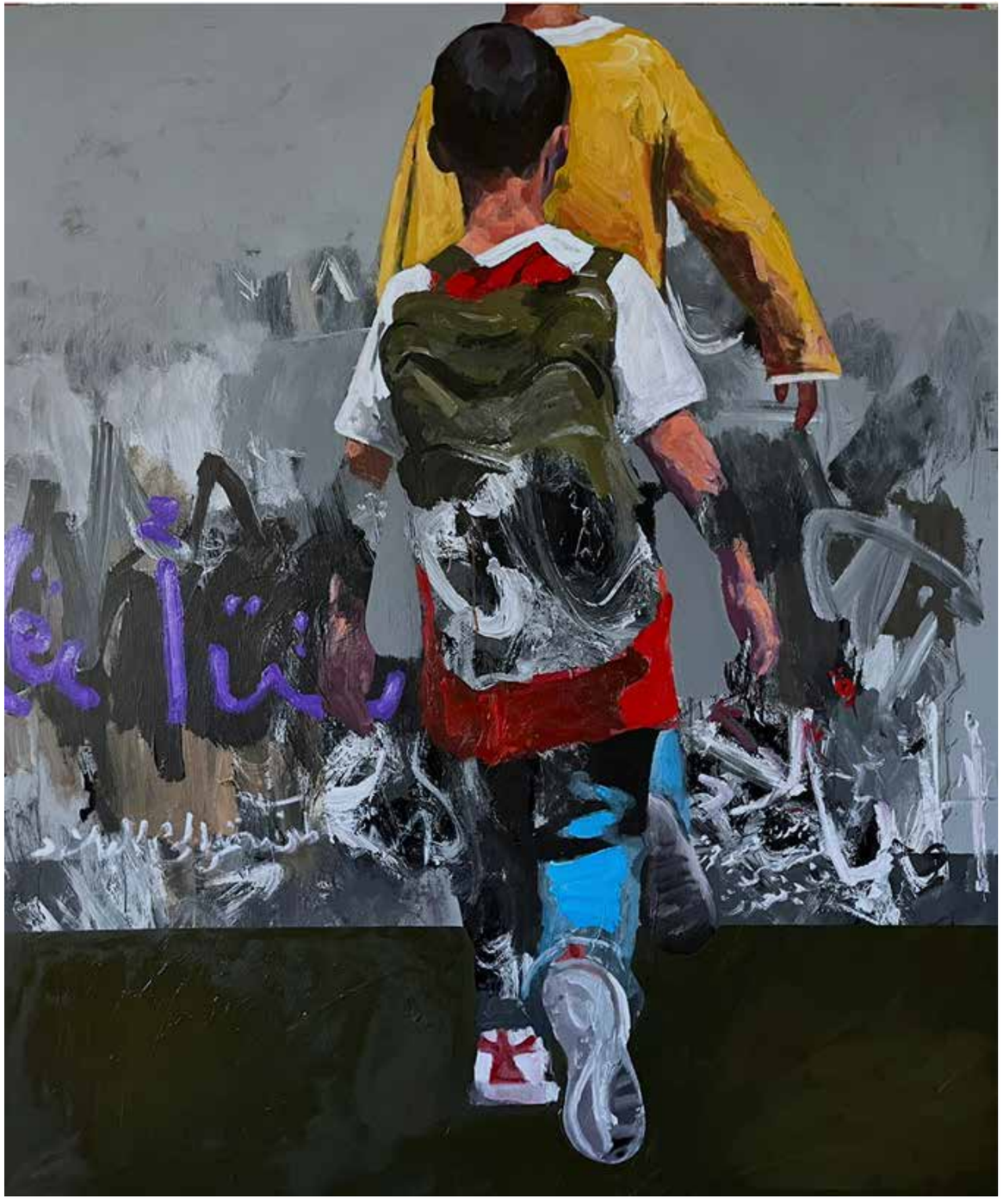
الفنان رياض نعمة

التهجير الذي بتنا نراه ونلمس إجرامه في أكثر من مكان، وليس حكراً على شعب واحد. ومن هنا التعلّق بالذكريات، وتضخيم الدور الذي يضطلع به الحنين، الذي يحثّنا على البحث عن شتّى السُبل لنعود إلى المكان الذي هجرناه كُرهاً.

واختار الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش على اعتبار أنّه تمكّن من أن يُجسّد عشرات الصور من خلال قصائد مُكثّفة لا تحتاج إلى المطوّلات لتوصل فكرتها، فيشعر نعمة بأنه أكثر من قادر على خلق عشرات المعارض المُتنوّعة انطلاقاً ببعض كلمات من قصيدة أو أخرى زخرفها الشاعر الفلسطيني بروحه الحسّاسة والحرّة في آن.

جريدة النهار البليروتية.

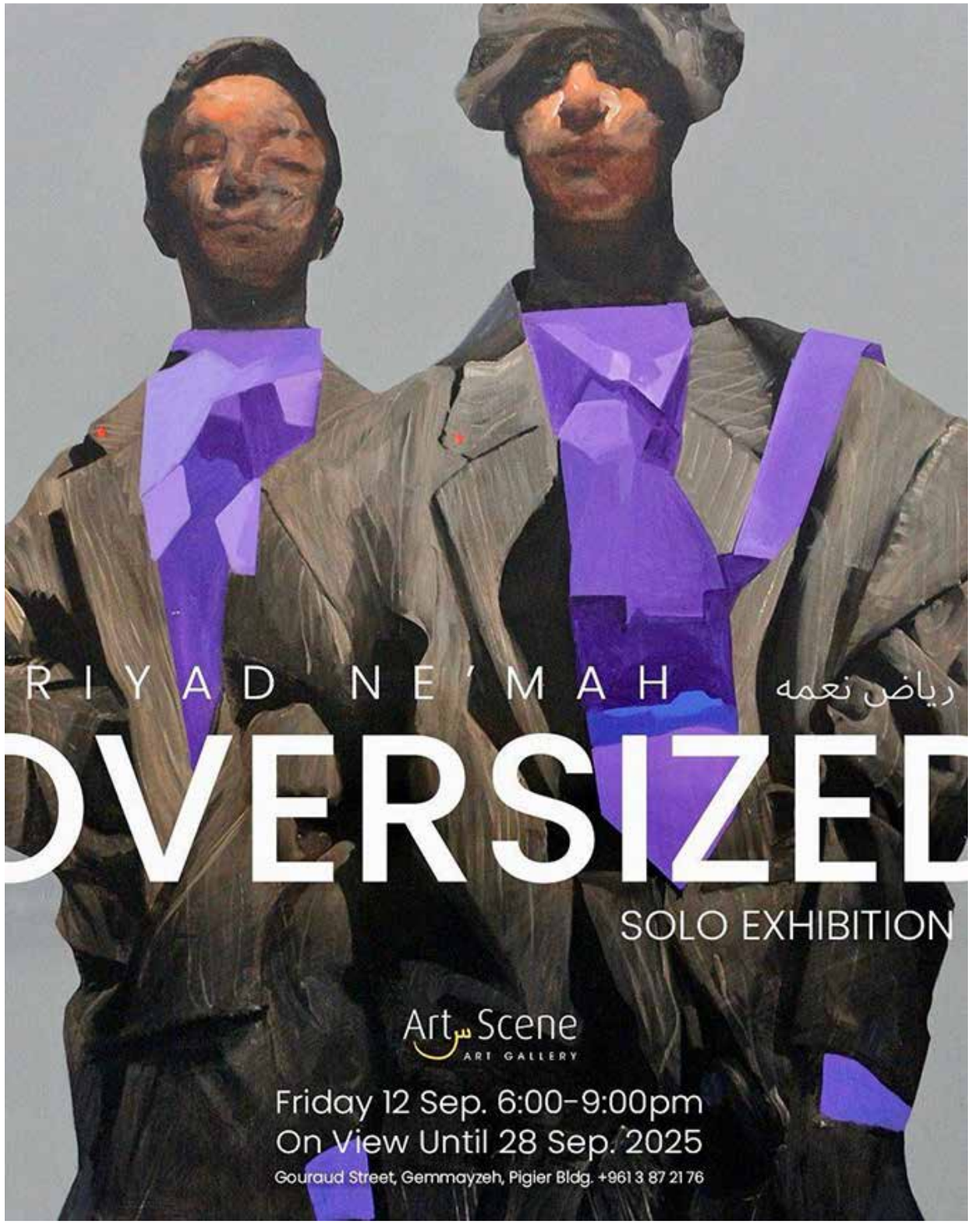
الفنان رياض نعمة



الفنان رياض نعمة

الفنان رياض نعمة

الفنان رياض نعمة



الفنان رياض نعمة

وجهات نظر

ملاحظات حول معرض إرث جماعة بغداد للفن الحديث

في نيويورك بمتحف هِسل للفنون التابع لكلية بارد أولاً، ثم في أبو ظبي، استضاف رواق الفن في جامعة نيويورك أبوظبي، بتاريخ 11 فبراير، معرضاً بعنوان: «شتى التجارب: إرث جماعة بغداد للفن الحديث»، وهو معرض يستمر حتى السابع من يونيو المقبل، ويُعنى بإعادة قراءة تجربة جماعة بغداد بوصفها لحظة تأسيسية في تاريخ الفن العراقي الحديث، ومختبراً مبكراً لأسئلة الحداثة والهوية.

يشرف على تقييم المعرض الدكتورة ندى شّبوط، المؤرخة الفنية والباحثة في مركز المورد العربي لدراسة الفن، وعضو هيئة التدريس في جامعة نيويورك أبوظبي، التي تُعَدّ من أبرز الأصوات البحثية في تأريخ الفن العربي الحديث والمعاصر.

ولكوني أحد المشاركين في هذا المعرض، فقد وجدتُ المناسبة سانحة للعودة إلى جماعة بغداد للفن الحديث وبيانها الأول، ليس بوصفهما وثيقة تاريخية مغلقة، بل باعتبارهما نصاً تأسيسياً مفتوحاً على التأويل، وعلى مساءلة اليوم، وعلى قراءة نقدية لا تفترض قدسيته ولا تلغي أثره، بل تحاول تفكيك منطقه، لغته، واشتراطاته الفكرية والجمالية.

يمكننا اليوم أن نقرأ بيان جماعة بغداد للفن الحديث، الصادر عام 1951، بوصفه أكثر من وثيقة تأسيس لجماعة فنية محلية؛ إنه اقتراح نظري مبكر لكيفية بناء حداثة لا تقوم على القطيعة التامة مع الماضي، ولا على تقليده، بل على استنطاقه بوصفه طاقة كامنة قابلة لإعادة التفعيل.

ينطلق البيان من فكرة جوهرية: أن الفن ليس ترفاً بصرياً، بل مؤشر على يقظة المجتمع وقدرته على مواجهة مسألة الحرية. غير أن هذه الحرية المعنية في البيان، لا تُفهم سياسياً أو خطابياً، بل تتجسد في الفعل التشكيلي نفسه. لذلك يرفض البيان الفصل بين الوسيلة والغاية، ويقلب العلاقة المألوفة بينهما حين يرى أن الغاية في الفن تتحول إلى وسيلة، أي أن الأسلوب ليس غلافاً للفكرة بل مكان توليدها.

من هنا تأتي دعوته المزدوجة نحو وعي بالأساليب المعاصرة العالمية، ووعي بالطابع المحلي. الأولى تتيح الدخول في أفق الفن الحديث، والثانية تمنح العمل شخصيته وقدرته على المنافسة لا المحاكاة. ولتوضيح هذا المنهج يستدعي البيان مثال الفنان بيكاسو الذي لم يصل إلى التكعيبية إلا عبر عودته إلى منابع "بدائية" مهمّشة مثل: الفن الإيبيري، والإفريقي، وما قبل الكلاسيكي. إن المعنى الضمني في هذا الاستشهاد واضح ويتلخص في أن التقدم يمر عبر التفاف خلاق على الماضي، لا عبر إنكاره.

وفي هذا السياق يطرح البيان ايضا فكرة جريئة عن استمرارية تاريخية منقطعة هي إعادة وصل الفن العراقي الحديث بمدرسة يحيى الواسطي في القرن الثالث عشر، أي قبل الانهيار المغولي. لكن الفكرة هنا ليست استعادة شكل قديم، بل استعادة حق في تاريخ مقطوع، كي لا تكون الحداثة استيراداً معلقاً في فراغ، بل امتداداً متجدداً لسلسلة أقدم.

كما يحمّل البيان الجمهور مسؤولية موازية لمسؤولية الفنان. فجِدّة العمل ليست سبباً لرفضه بل دافعاً للبحث عن "مفاتيح أسراره" -كما يعبر البيان - وبذلك تتحول العلاقة بين الفنان والمتلقي من صَدمة وانفصال إلى عملية تعلّم متبادل، وتصبح النهضة الفنية مشروعاً اجتماعياً لا مغامرة فردية معزولة.

إذا قرأنا هذه الأفكار اليوم، بعد عقود من التحولات في الفن العالمي، سنلاحظ أنها تقترح معادلة مفادها أن الحداثة تُبنى من الداخل عبر إعادة تأويل الموروث المحلي، لا من الخارج عبر استعارة قوالب جاهزة.

وهنا يبرز تقاطع لافت مع ما سيظهر في الغرب بعد نحو ثلاثة عقود، ففي مطلع الثمانينات، وتحت اسم " Transavantgarde ". تبرز حركة جاءت كردّ فعل على هيمنة الفن المفاهيمي ونزعة "الجديد الخالص" فأعادت الاعتبار للرسم اليدوي، ولمادية اللوحة، وللقصة والرمز والأسطورة. لكنها لم تبحث عن أسلوب موحّد، بل عن حرية انتقائية تستعير من الكلاسيكي والتعبيري والسريالي والشعبي معاً. كما أعادت المركز إلى فردية الفنان وخياله الشخصي، بعد أن أرهقته البرامج النظرية الجماعية.

ان الفنانين المرتبطين بهذا الاتجاه، وبالأخص من إيطاليا وألمانيا وأمريكا عادوا إلى التاريخ المحلي والأساطير والرموز القومية لا بوصفها حنيناً محافظاً، بل مادة لإنتاج صور معاصرة مشحونة بالتوتر والخيال. أنسليم كيفر مثلا، استحضر الأساطير الجرمانية لمساءلة التاريخ الألماني، وجوزيف بويز حوّل مواد بسيطة ذات حمولة طقسية إلى لغة لإعادة بناء معنى الهوية، وميشيل باسكيات مزج أساطير شخصية وثقافة شارع وهوية سوداء داخل لوحات ذات كثافة تعبيرية عنيفة.

ما يجمع هذه التجارب هو الإيمان بأن تجاوز أزمة الحداثة لا يتم بالقفز إلى "ما بعد الرسم" بل بالعودة إلى فعل الرسم نفسه، وإلى المخزون الرمزي والثقافي المنسي، ثم إعادة صياغته بلغة الحاضر.

هنا يظهر التقاطع البنيوي مع بيان جماعة بغداد. لأن كلا المشروعين: يعيدان الاعتبار للمادية الحسية للعمل الفني. ويستثمران الماضي والأسطورة والرمز المحلي بوصفها منابع ابتكار. ويرفضان الأسلوب الواحد المغلق لصالح تعددية وانتقائية حرة. ويسعيان إلى أفق كوني عبر بوابة محلية لا عبر ذوبان في نموذج عالمي جاهز.

لكن مع فارق حاسم في السياق التاريخي. إذ أن جماعة بغداد كانت تقترح بداية حداثة لم تكتمل بعد في بيئتها، أما -Transavant garde فكانت تعلن تجاوز حداثة بلغت أقصى نضجها ونفادها. هناك كان الهدف اللحاق بالعصر من خلال الجذور، لا القطيعة معها.

ومع ذلك، فإن تشابه المنطق العميق بين التجربتين يكشف أن الفكرة التي طرحت في بغداد باكراً لم تكن محلية ضيقة، بل صيغة عامة يمكن أن تتكرر كلما دخل الفن في أزمة معنى من خلال استعادة الماضي كفعل تقدمي، لا كارتداد.

المحصلة التي يمكن الوصول إليها اليوم هي أن بيان جماعة بغداد لا يُقرأ فقط كحدث في تاريخ الفن العراقي، بل كنموذج مبكر لحداثة تنظر إلى التراث كمادة عمل حيّة، وفي الأساليب العالمية أدوات حوار، لا بدائل عن الذات.

بهذا المعنى، فإن التقاطع Transavantgarde لا يعني سبقاً زمنياً نفخر به، ولا تأثيراً مباشراً ندّعيه، بل يدل على أن سؤالاً واحداً ظل يتكرر في أمكنة مختلفة: كيف يمكن للفن أن يكون معاصراً تماماً، من دون أن يفقد جذوره؟

الجواب الذي يلوح من بغداد الخمسينات ومن أوروبا وأمريكا الثمانينات معاً هو أن الطريق إلى روح العالم لا يمر بتقليد المركز، بل باختراع مركزك الخاص، عبر إعادة قراءة تاريخك، وتحويله من عبء ماضٍ إلى طاقة مستقبل.

عمار داود

السويد 31 شباط 2026

افكار

إنجز الفنان ياسين وامي هذه الاعمال خصيصاً لهذا العدد.

الإصغاء إلى الأثير..

في مثل هذه المشاريع الجماعية التي تخاطب الوجدان الإبداعي لمعرفة أسراره وولوج عوالمه الخالصة، يبدو الأمر مثل اختبار، ونتيجته أشبه بالوثيقة التي تؤرخ لتجربة الفنان ووعيه بعمله، ولأن الأمر يتضح على هذا النحو، ينطلق الفنان ساعياً ليقول عبر عيّنته المطلوبة كل شي، مبتدئاً من التعقيد نحو التبسيط ومن الفوضى باتجاه النظام، ومن التشخيص إلى التجريد، وأحياناً العكس، بغية قوة التأثير وجمالية الحضور.

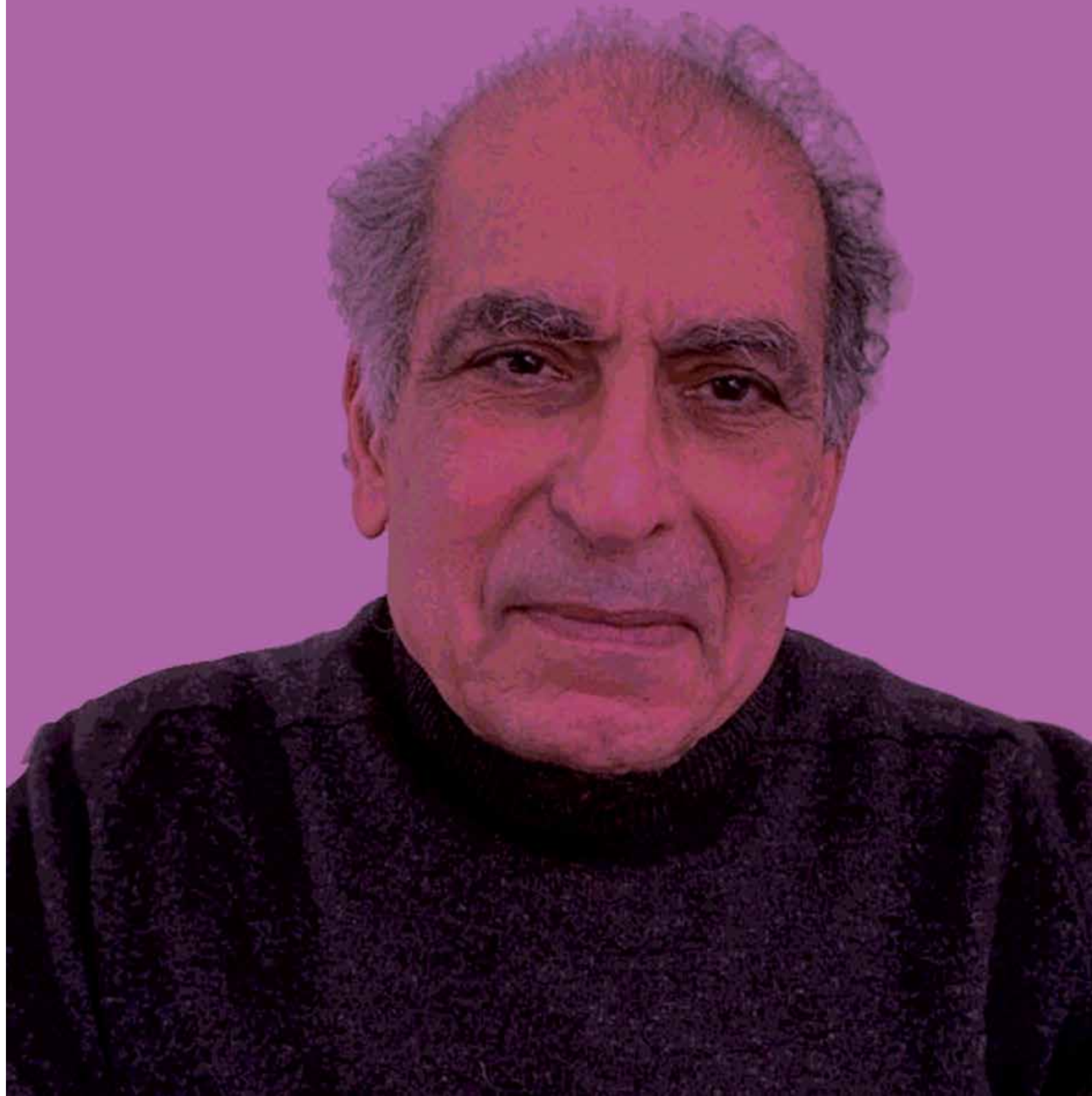
بالنسبة لي، في اللوحة المصاحبة للنص أو في غيرها، أخطو عالم الفن، بقناعة أساسية شرطها التجرّد من أثر الآخرين، ولأن الأمر شبه مستحيل، أعيد تكرار الوصية لنفسي: ياسين.. كن ما رأيت، لأن تلك هي المسألة، وليكن كل إرتجال صدقاً لا ريب فيه وكل لون تعبيراً صافياً عنك، ولا تجعل هذا البوح الانساني في أعلى تجلياته شبيهاً بسواك. إنها مسألة صعبة بالتأكيد وتزداد صعوبةً مع فيض ما يقدمه الإنسان يوماً بعد آخر من أعمال فنية تتنافس في الإختلاف والتجديد ونوع الخطاب.

يبدو لي الرسم في النهاية، أمراً وثيق الصلة بالموسيقى، ليس بوصفها فناً ذا قيم مستقلة أو قواعد مهارية محددة، بل لكونها، كما أرى، مغزىً سامياً لهذا العالم، وجوهراً نهائياً للوجود نفسه، وكيف لك أيها الرسام أن تكون حاذقاً فتمسك بقبضة منها، فتعجنها بألوانك، وترصّن بها بنية أشكالك، ماضياً في تقفي النغم، والإصغاء الى ما يكتنزه الأثير من موسيقى كامنة في المرئي واللامرئي.

ياسين وامي/ فنان وأكاديمي

متابعات

الخطاط حسن المسعودي



الخط وتجربة الفن والحياة

أنا مثل نخلة نُقلت من العراق إلى فرنسا

كل كلمة أخطها أحمّلها أفكاري وإحساساتي الخاصة

حسن المسعودي

بمناسبة تكريمه بوسام الاستحقاق الوطني في قصر الاوسمة نيابة عن رئيس الجمهورية الفرنسية

أريد لحروفي أن ترقص على الورق.. أقلص حرفاً وأطيل آخر.. أعطي استقامة لما هو منحني، وأدوّر ما هو مستقيم!

بالرغم من أن الكتابة العربية ولدت قبل الإسلام، إلا أن تطورهذه الكتابة جاء نتيجة الطلب إلى الخطاطين بعمل نسخ متعددة من القرآن بسبب التوسع الكبيرللدولة الإسلامية. من هنا ارتبط الخط العربي وجمالياته بالنص المقدس، وعلى مرور الزمن تطور استعمال الخط ليشتمل على مجالات الحياة كلها، ويصبح فناً معاشاً بدل التصوير والنحت في الحضارات الأخرى.

ارتقى الخط العربي جمالياً في بغداد عاصمة الدولة الإسلامية من القرن التاسع وحتى القرن الثالث عشر، ثم في مدينة القاهرة حتى القرن السادس عشر، وأخيراً في اسطنبول حتى القرن التاسع عشر. ويواصل بعض الخطاطين جهودا واسعة لحد اليوم كي لاتنطفئ شعلة هذا الفن الراقي.

خلال ما يقارب الألف عام تعددت أساليب الخط، وابتُكرت طرق كثيرة لتحضيرآلة لخط ـ القلم ـ وهو نوع من القصب يُبرى حسب تعاليم الخطاطين الكبار. كما اهتم الخطاطون كذلك بوصفات تحضير الحبر والورق.

وهكذا أصبح الخط العربي أحد أهم الفنون في الحضارة الإسلامية. وبالرغم من أن رسم الأشكال الحيّة ونحتها لم يكن ممنوعاً إلا أنه كان مكروهاً في المعالم المعمارية بالمدينة،لأنه يذكر بعبادة الأصنام. فبقيت رسوم الأشكال البشرية والحيوانية في الكتب صغيرة جداً

في حفل مراسم تكريم الخطاط حسن المسعودي من قبل ممثل رئيس الجمهورية الفرنسية.

وبالألوان أوعلى الحاجيات المصنوعة من

قبل المهنيين، في حين تحول الخط إلى ديكور عملاق يحتل جدران واسعة من المعالم المعمارية، كالمسجد والمدرسة والمقبرة والمكتبة، فاحتل الخط مكان التماثيل والصور الجدارية، وتغير وجود الفن داخل المدينة عما كان معروفاً في الحضارات القديمة.

*****

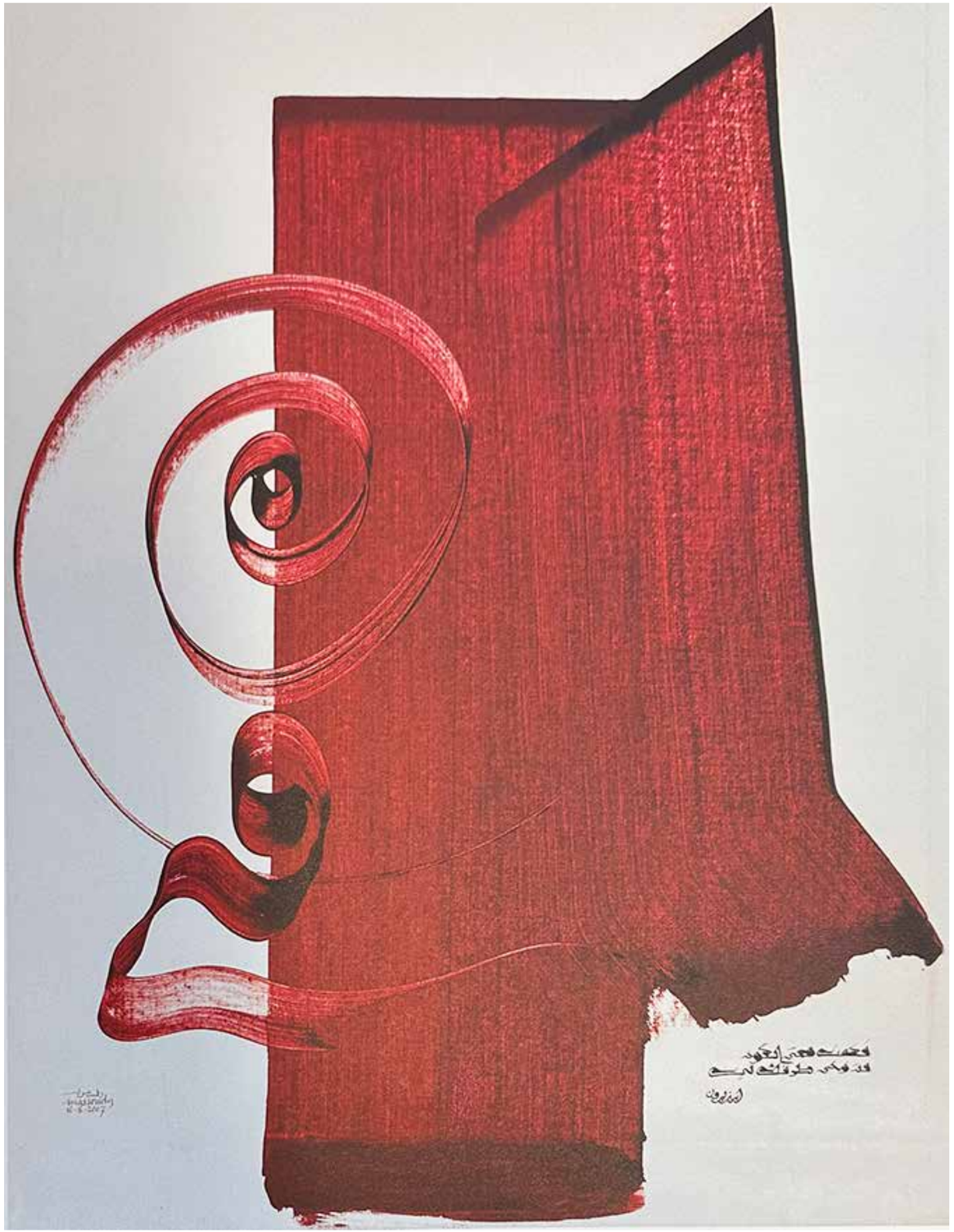
با لنسبة لي شخصياً رأيت وعشت هذا الديكور الخطي منذ الطفولة. كنت أسبح في عالم الخط، في الدار والمحلة والمدينة بأ كملها. مدينة النجف التي ولدت فيها هي مدينة مقدسة لم يكن فيها أي مظهرمرئي لصورالأشكال البشرية. اكتشافي للخط يعود أيضاً إلى خالي الهاوي للخط في دارنا بالمحلة القديمة بجانب مسجد الإمام علي. في الخامسة من عمري كنت منبهرًا برؤيته وهو يخط بقلم القصب والحبر الأسود السائل على الورق الأسمر. كان مؤلفا لكتب تاريخية.

وعندما كنت في المدرسة الابتدائية أثارت كتابتي الواضحة اهتمام المعلم فأثنى عليّ أمام بقية الطلاب، وطلب مني الكتابة أمامهم، وكان ذلك في عام 1954. ولازلت أذكر دائماً بالامتنان هذا المعلم الذي جعلني أعي للمرة الأولى في حياتي بحسن كتابتي. ومنذ ذلك الحين سعيت كل يوم إلى التطور بهذا المجال. هذه الإلتفاتة من المعلم ازدادت قيمتها عندي لأني سجلتها في ذاكرتي كأول مرة أخط فيها أمام الجمهور، إذ أن الخط أمام الجمهورأصبح جزءاً مهماً من عملي المهني منذ عام 1972.

إلى جانب الخط كنت أحب الرسم أيضاً، في زمن كان معلم الرسم يضع إناءً من الفخار ويطلب أن نرسمه بشكل فوتوغرافي.
بيد أن الطلب على الخط كان مستمراً في ذلك الزمان وكنت أنفذ الطلبات دائماً، وخصوصا الخط على الباصات الخشبية المصنوعة في النجف. ودائما ما أخط أمثالاً وحكماً، وهذه الطريقة في الخط على الحافلات مستعملة بكثرة في دول المشرق. كان هذا العمل يوفر لي

الخطاط حسن المسعودي
ما تعطيه تحتفظ به، ما تحتفظ به تضيعه، مثل إيراني 2012
حبر وكريون على الورق. 75 * 55 سم.
مجموعة الابراهيمي، عمان

الخطاط حسن المسعودي
التربية هي أقوى سلاح لتغيير العالم ، نلسون منديلا 2020
حبر وكريون على الورق. 65 * 50 سم.
مجموعة الابراهيمي، عمان



الخطاط حسن المسعودي. بدون عنوان 2007
أكريلك على القماش 65 * 50 سم.
مجموعة حسين حريا. تورينو

الخطاط حسن المسعودي
أقدم على طريقك لأنها لا توجد إلا بمسيرتك ،
أوريليوس أوغسطين 2011
حبر وكريون على الورق. 75 * 55 سم.
مجموعة الابراهيمي، عمان

بعض النقود لشراء الورق والألوان.

في المدرسة المتوسطة حصلت على عدة جوائز في الرسم. وأثناء إحدى معارض نهاية العام في السنة الأولى للجمهورية أي في عام 1959، كنت أقف بجدية أمام لوحاتي، وإذا باثنين من موظفي التربية يتكلمون فيما بينهم، ويمتدحون أعمالي الفنية. قال أحدهم للآخر: يجب أن نرسله فيما بعد إلى ايطاليا للدراسة العليا في الفن. فأجابه الآخر: نرسل إلى ايطاليا من يدرس النحت، ونفضّل أن نرسل إلى فرنسا من يدرس الرسم والتصوير الزيتي. وهكذا بدأت أحلم بفرنسا وباريس.

عام 1961 أنهيت الدراسة المتوسطة مع أحداث لم أكن أتخيلها أبدا، في بداية العمليا ت العسكرية ضد الاكراد في الشمال، إذ خرجت مظاهرة في النجف تدعو للسلام. أمضيت 40 يوماً في التوقيف بتهمة خط اليافطات، بالرغم من أنني لم أخطها. وتعرضت لمحاكمة أمام المجلس العرفي العسكري في معسكر الرشيد، استمرت لعدة جلسات ولم تنته إلا في عام 1969.

لابد من العمل إذ انني أنحدر من عائلة كبيرة، أخوة وأخوات خمسة أكبر مني وخمسة أصغر. ذهبت إلى بغداد وكان عمري آنذاك سبعة عشرةعاماً. فوجدت عملا كمساعد لخطاط، ثم تنقلت خلال 8 سنوا ت بين عدة خطاطين، فتعلمت عندهم الكثير من تقنيات المهنة وآدابها، وأثناء العمل اتقنت الأساليب المستعملة آنذاك كالخط الكوفي والنسخ والديواني والرقعة والفارسي.

لم تكن في ذلك الوقت تقنيات المطابع متطورة، بينما كانت في بغداد حركة اقتصادية نشطة جدا لعمل الماركات التجارية والإعلانات في الصحف واللوحات التجارية. كان للخطاط مجالاً واسعاً في العمل الحر، في الصحافة والمطابع من جهة، ومن جهة اخرى الإعلانات الكبيرة بالألوان. وكنت أمزج الخط بالرسم، وأنجزُ الطلبات المتنوعة بأناقة وأمانة، فانهالت عليّ الطلبات. لكن ازدياد عملي لم يجعلني أنسى حلم السفر إلى باريس لدراسة الفن.

من الصدف المفيدة أنني كنت أعمل كخطاط عام 1961 في عقد الكنائس، وفي نهاية العقد كان هنالك مقر جمعية الفنانين العراقيين، قبل أن تنتقل إلى مقرها الحديث. وهكذا شاهدت وتعرفت على الكثير من الفنانين العراقيين، وكنت أحيانا أساعد لجنة التحكيم للمعرض السنوي بنقل المئات من اللوحات وتمريرها أمام اللجنة، وفهمت فيما بعد لماذا كانوا يدعونني، لأني لم أكن عضوا في الجمعية ولا أعرف أكثر الفنانين، لذا فأن لجنة التحكيم كانت حرة في توجيه نقدها اللاذع للّوحات الرديئة.

مقابل هذا العمل كانوا يسمحون لي بالاطلاع على محتويا ت المكتبة الخاصة بالجمعية، فاطلعت على كتب كثيرة عن الفن الأوربي التي ساعدت في احياء الرغبة عندي بالتغرب. أثناء هذه السنوات كانت أجواء بغداد ملبدة بما تتركه الانقلابات العسكرية من سحق للحريات وتجميد للابداع، فقررت أن أسافر إلى باريس. وبعد ألف مشكلة ومشكلة استطعت الرحيل، ولم أكن أتصور أبداً أن هذه السفرة المؤقتة سوف تستمرعمراً كاملاً.

حملت معي عند السفربعض أقلام القصب، فأعانتني على العمل في خط عناوين مجلة جزائرية موجهة للعمال المغتربين، ما مكنني من التسجيل في المدرسة العليا للفنون الجميلة.
درست الفن الغربي من حيث التقنيات وتعرفت على الأساليب الفنية المتعددة وتاريخ وجماليات كل فترة. كما درست علم المنظور والمعمار والفريسك والموزائيك والسجاد واللوحات الزجاجية كما في الكنائس. كما تعلمت تحضير الألوان وقماش اللوحات.
وهكذا أمضيت 5 سنوات إلى جانب الدراسة النظرية للفن، أرسم الموديل الحي وأعمل اللوحات بالألوان الزيتية مثل كل الطلبة آنذاك ، حتى عام 1975 بحصولي على الدبلوم العالي.

لكن طريق التصوير الزيتي والرسم للأشكال البشرية الذي رَسَمتهُ لي هذه المدرسة، تبين لي أنه طريق مسدود بالنسبة لرغباتي الداخلية. وتدريجياً بدأت أبحث عن طريق شخصي، واتجهت بعفوية مرة وبرغبة مرة أخرى نحو كل ما يقترب من الخط، نحو كل ما يشابه مظهر الخط العربي في عالم الفن التشكيلي العالمي، مثل رسوم الفنان ماتيس حيث بساطة الخطوط وقوتها التعبيرية، أو طريقة الفنان فرناند ليجيه في تحديد أشكاله بخطوط سوداء عريضة، وكأنه يحبس الألوان داخل شبكة سوداء.
وتدريجياً اتجهت نظرتي نحو الفن التجريدي ومدارسه المتعددة وفنانيه. نعم هو الطريق الأقصر ما بين الخط العربي والفن التشكيلي الحديث. الفن التجريدي هو كذلك الأقرب لصور الطفولة المغروسة في قلبي يوم كنت أتحسس وأتمعن النظر في الخط العربي على الجدران دون فهم المعنى، ولكن دائماً كان هنالك شيء ما يجذبني إليه.

وتدريجياً دخلت الحروف العربية في لوحاتي الخطيّة، ثم اختفت الأشكال البشرية لصالح ظهور تكوينات آتية من الخط العربي ومتمردة عليه في الوقت نفسه. كخصام المراهق مع الأب، ورغبة التحرر منه. لقد عشت داخلياً هذا التمزق العاطفي، فكنت مع الخط وضد الخط في آن، أريد أن أدخل الخط في لوحاتي لكن بشكل يوحي بالمعاصرة. خط لا يشبه خطوط القرن التاسع عشر.
ثم هجرت المعنى لعدة شهور، أي عملت لوحات فيها حروف عربية فقط بلا كلمات ولا معاني، فاقتنعت بسرعة عدم جدوى هذا الطريق.
هجرت هذا الطريق نهائيا. لأني أحسست بضرورة حضورالمعنى إلى جانب التكوين الفني. فالمعنى ينشط مخيلتي وصورها، ويتفاعل مع العملية التشكيلية، بل إني أدركت أن سبب خمول الفن التجريدي العالمي، ودخوله طريق مسدود إنما يعود لابتعاده عن المعنى، بما يجعل الفنان يدور في حلقة داخلية تبرد شعلتها مع الزمن.

لذلك قررت أن أخط كلمات وعبارات، حتى لو أن كسرَها وإعادة بناءها بشكل جديد يجعلها صعبة القراءة. فالمهم هو الحوار الداخلي مع الكلمات لحظة الخط، الحوار مع الشاعر وأفكاره وأحاسيسه!

ولكوني أعيش في الغرب، وأقرأ الكثير من نصوص الأدب الغربي فترجمت الكثير من العبارات الآتية من الأدب الغربي إلى اللغة العربية وأدخلتها في خطوطي كإضافات جديدة في التعبير.
وهكذا اختفت تدريجيا الأشكال البشرية من أعمالي، تاركة المكان لعلامات مجردة، لكلمات عربية أعيد خطها بهدف تشكيلي قبل أن تكون كلمة للقراءة.

بدأت أشعر تدريجيا بتعادل داخلي، إذ كنت مقتنعاً بأني لست بصدد إعادة القديم كما هو ، ولن أستخدم الخط بشكل تزويقي، بل إنني على عتبة عملية خلق فني.
كنت ولازلت أدرك صعوبة هذا الخلق الفني،

إذ لا يعني ولوج هذا البحث أن كل شيء أصبح أكيداً، إنما هي مرحلة شك دائم، وكل بداية لمجموعة من الخط الحديث تبدو كأنها انطلاقة من نقطة الصفر، بل إن كل صباح هو يوم جديد في الفن.

في كل يوم أكون إزاء حالات جديدة من التعبير. البحث عن اللامرئي، عن الجوهري في عالم ضبابي. لكن هنالك سعادة داخلية في أثناء كل ممارسة خطيّة، فهي مغامرة في قلب الخطوط وتحطيمها وإعادة بنائها من جديد. لكنما الشك الداخلي يستمر. فهل أن ما أعمله هو شيء جدي أم سيكون مضحكاً ومثيراً للسخرية؟ ففي لحظة الانتهاء من الخط الحديث لا أدري إن كان ما عملته هو الخط المنتظر.. الخط الحديث بالمعنى الأكيد للكلمة أم سيجد طريقه إلى سلة المهملات كالعديد من الخطوط في كل مرة .

إن تأثيرات العيش في اوربا ودراستي الفنية ستغير حتما شكل الخط الذي تعلمته في بغداد، فأنا أيضا تغيرت. مثل نخلة نقلت من العراق إلى فرنسا. هنا شمس شحيحة وماء وافر. في العراق شحة الماء ووفرة الشمس، العطاء سيختلف تماما، وإن كان الخط ـ كأي فن ـ هوانعكاس للوجود البشري، فحتما أراني في بداية طريق جديد. خط عربي يولد في باريس لجمهور لا يقرأ العربية، ولكن هذا الابتكار ليس أكيدا، ولا يوجد أي شخص يمكنه أن يحكم على ما أعمله. كم هو مؤلم هذا التأرجح في عالم صعب لا يسمح بالتردد، عالم الوقت فيه كالذهب أو كالسيف إن لم تقطعه قطعك – كما يقول المثل الشعبي.

لابد من الإيمان والاعتقاد بالفن. إنه عالم بطيئ، كعالم الفلاح الذي عندما يضع البذور في الأرض لا يعرف أن سنوات طويلة سوف تتوالى، وأنه يتصور ويتخيل بالحدس شجرة المستقبل، ودائماً ما يدرك أن العطاء سيكون لأجيال أخرى.

كنت دائما في حوار مع نفسي، أحاول إقناع ضميري بضرورة الاستمرار وعدم التراجع، وأن الاستمرار لن يطور الخط العربي فحسب، بل وسيجعل الآخرين ينظرون للفن العربي كفن يعادل الفنون الأخرى، وكنت على أية حال أرى بوضوح أن نشاطي الثقافي يجلب الانتباه إلى الخط العربي بوجه عام.

أكون مقتنعاً في فترة من الزمن لكن نوبات شك عميقة تنتابني إزاء ما أنتجه من خطوط لا تلبث ان تعود، فكأني عدت من جديد للنفق المظلم، مع خيبة أمل كبيرة. بعدما كنت متيقنا بأني على الطريق الصحيح، إذا بي أعيد التساؤلات بما سأعمل بهذا الخط في خضم هذا العالم المادي: كيف سأعيش؟ والعائلة؟ كيف أمارس فناً يقترب من التجريد، وكيف أطور هذا الفن الزاهد البسيط في خضم موجات هذا العالم الصناعي الباهر وابتكاراته الزاهية في كل يوم؟

هل سأعرف كيف أخط الخط الجميل الذي تركه لنا الخطاط القديم؟ هل سأنساه؟ هل أن كل شيء سوف يمحى من ذاكرتي، أم أن كل شيء امتلكته سيبقى ملكا لي أبد الدهر؟ هل أن رؤى الخط منذ الطفولة تبقى محفورة في الذهن ماكثة به؟
هل أنا في خط مستقيم من تعليمات خطاطي بغدا د وأسير به نحوالمستقبل؟
ماذا سيقول خطاطو بغداد؟ هل سيلعنونني أم سيكونون فخورين بما أعمل ؟ هل سيجدون في عملي تياراً جديداً يمكن أن ينعش الحوار ويثري التجارب؟
هذه السطورالقليلة تمثل اختصارا ما عشته في سنوات طويلة من التقدم والتردد. حواري الداخلي بدا طويلاً يخترق السنين:

كيف أخذ الخط انعطافاً في كل قرن مضى؟ فهناك إضافات جديدة عندما ترك الخط صفحات الكتاب نحو الجدران. وعلى الجدران نفسها كان الخط المرسوم للسيراميك لا يشبه الخط المعمول من الطابوق، حيث هيمنت الخطوط المستقيمة على ما يسمى الكوفي الهندسي .
لماذا لا أعمل خطوطا مستقيمة كالهياكل العالية؟ لماذا لا أعمل خطوطا عريضة جداً على الورق بشكل مباشر، إذ كان الخطاط القديم يخط كلماته بشكل رفيع، ويرسل الخط للتكبيرعلى الجدران من قبل المهنيين وليس من قبله شخصياً . لا أعرف خطاطاًعربياً قديماً يخط بشكل عريض جدا؟

******

في الوقت الذي كنت أطرح فيه هذه التساؤلات، كنت أبحث عن دعم داخلي يعطيني العزيمة للاستمرار، أبحث عن أمل للوصول إلى خط جديد. ولقد انبثق النور من جهة لم أكن أعرفها سابقا ولم أنتظر منها

بقيت سنوات عديدة أخط باللون الأسود، بيد أن الألوان دخلت تدريجياً في خطوطي. ولعمل الألوان رجعت لوصفات الحبر القديمة أيام كان الخطاط يحضّر بنفسه الحبر. وبالرغم من أن الكثير من المواد الملونة القديمة التي أسهمت بصناعة الحبر قد اختفت، وجرى ابتكار بديلا عنها في عصرنا الحالي، إلا أن قسماً منها غير صالح للاستعمال وقسما آخر ردئ.

قد يتصور البعض بأن الوصفات القديمة لتحضير الألوان لم تعد نافعة اليوم. لكن تجربتي أثبتت لي العكس، فالأصباغ المباعة بمحلات الفن التشكيلي اليوم تخضع للطلب التجاري، والمصانع تنتج الألوان بكميات كبيرة. بيد أن كل ما هو نادر لا يهمهم في حين أن الفنان على العكس يبحث بأستمرارعما هو نادر.
إذا ما أراد الفنان إيجاد ألوان جميلة وشخصية، فما عليه إلا الاعتماد على نفسه. إنه بهذا يصنع فرقاً تماما كالفرق بين من يطبخ طعامه بنفسه، وبين من يشتريه محضراً عوناً، فقد زار باريس أكثر من مائة خطاط يابابني ، ليعملوا طيلة أسبوع كامل بالخط أمام الجمهور، في جامعة السوربون بباريس. كنت طيلة هذا الأسبوع حاضراً . أرى عشرات الخطاطين يتعاقبون الواحد تلو الآ خر يمسكون فرشاً عريضة جداً، كبيرة ككبر أجسادهم يركضون بها على الورق، ويضربون بها الأرض بعنف.

يفرشون الأوراق الكبيرة على الأرض، وبعد لحظات من التركيز الداخلي، ينطلقون كالبرق ويخطون بالحبر الأسود العريض شكلاً ما بين الرسم والكتابة.
عيوننا تبقى أسيرة هذه الأشكال، وكأنما الحبر سلب طاقة الخطاط لتبقى خالدة داخل الخط الأسود. المحتوى هنا ليس النص بل ما احتوى الحبر من طاقة الخطاط، فتبدو هذه الحركات الخطية كأنها جوهر الفن نفسه. لم يعد الفن هنا محاكاة ونقلا للطبيعة كالفوتوغراف، بل خلق شيء آخر يبتكره الفنان، لم يوجد من قبل.
عزّز هذا الأسبوع عندي الايمان بالاتجاه نحو خط حديث: تكبير الكلمات وإعطائها شكلاً متجدداً باستمرار... ملئها وشحنها بالأحاسيس لحظة الخط نفسها .

**** *

بشكل صناعي في العلب.

الحبرالقديم كان يعطي الحروف أناقة وشفافية حسيّة، وبالنسبة لي كنت وباستمرار أريد أن تعطي الألوان إساساً بالنور، أن تكون كالزجاج الملون، كي توحي الحركات الخطية ببعد ثالث، لما هو خلف الألوان. وعلى الرغم من أن ما أستعمله في خطوطي دائما هو حبر بلون واحد، يمثل بعداً واحداً على الورقة البيضاء التي تمثل البعد الثاني، لكن المادة اللونية الشفافة يمكنها أن تعطي إيحاءً بالعمق أي البعد الثالث.

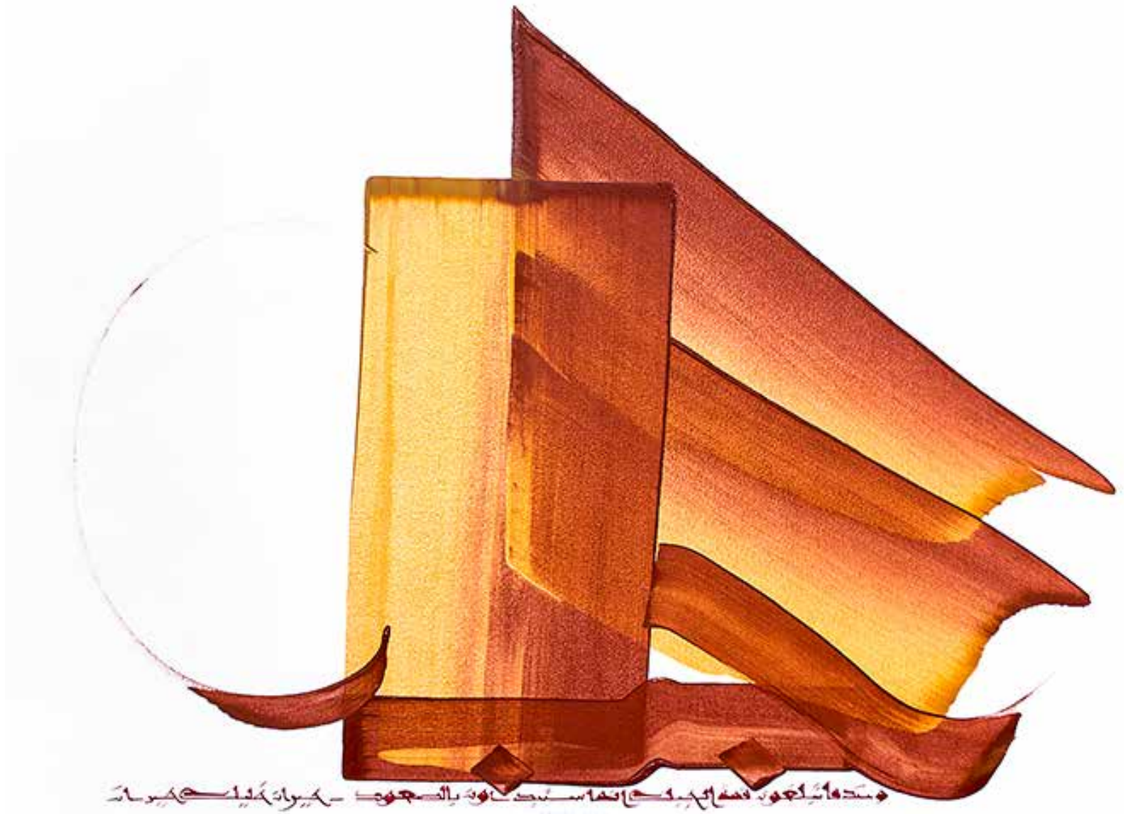
للحصول على هذه الألوان، يتطلب معرفة أصل المواد المكونة للون، وخصوصا المادة اللاصقة التي تستعمل داخل اللون لتثبيته على الورق، وقديما استعمل الخطاط الصمغ العربي ، وعندما نقول الصمغ العربي، فمعنى ذلك العشرات من الأنواع وتأثيرها على المظهر اللوني، وذلك يعود لموقع الشجرة التي أعطت الصمغ، ودرجة الحرارة هناك. وباختصار لابد من معرفة أنواع الصمغ لاختيار الأفضل.

كما لابد من تجربة كل مسحوق ملون، فمصدر قسم منها طبيعي كالألوان الترابية المستخرجة من الأرض، أو من جذور بعض النباتات، بينما نستعمل اليوم الأزرق والأحمر مثلا وهي ألوان مصنوعة من قبل الإنسان، كان الأزرق في الماضي يؤخذ من الأحجار الكريمة كاللازورد.

بدأت أولاً بتحضير ألوان دافئة، ألوان ترابية، كما لو كنت أبحث عن أول ألوان سكنت قلبي منذ الطفولة، الوان الصحراء والرمل الذهبي، ومناطق الفرات الأوسط. وبعد بضع سنوات من استعمال الألوان الترابية دخلت في خطوطي ألوان الفصول: ألوان الربيع الزاهية، وألوان الصيف المنيرة، وألوان الخريف الدافئة، وألوان الشتاء القاتمة.

تطلب استخدام الخط العريض بالألوان الكثيفة ابتكار آلات جديدة يمكنها القيام بهذه المهمة. فمنذ الزمن القديم كرّر الخطاطون هذه النصيحة: نصف الخط هو في تحضير الآلة! وتحضرني قصة طريفة قديمة إذ زار ملك أحد الخطاطين فسأله: من هو أحسن تلاميذك؟ فأجابه الخطاط: إنه أحسن من يبري قلمه [والمقصود القصبة] فسأل الملك ومن هو أحسن من يبري القلم؟ فأجاب الخطاط إنه جلال ابنك لأنه يملك أحسن سكين لذلك. وهكذا ارتبطت جودة الخط بجودة الآلة. وهناك تعبير صيني يقول: عندما تكون الفكرة بطرف الفرشة فلا داعي للذهاب إلى نهاية الفكرة!
أستعمل قلم القصب باستمرار للخطوط الرفيعة، أما بالنسبة للخطوط العريضة، فكان عليّ أن أبتكر آلات تصلح للخط الجديد. لابد من آلة جديدة تشابه قلم القصب لكن أعرض منه وأكثر مرونة و طراوة.

لقلم القصب منافع مهمة للخطاط، بشرط أن يكون قد تعلم كيفية استعماله، فهو يأخذ



الخطاط حسن المسعودي
أقدم على طريقك لأنها لا توجد إلا بمسيرتك ، جبران خليل جبران 2011
حبر وكريون على الورق 75 * 55 سم .
مجموعة الابراهيمي، عمان

الخطاط حسن المسعودي
كرّ وأنت حُر 1981
ليثوغراف. 30*25 سم

حبراً قليلاً يعادل قدرا ت الخطاط على حبس تنفسه. فعملية الخط مرتبطة بعملية التنفس، ومن لا يعرف هذا سيجهد نفسه، ولا يستطيع الخط، وسوف يتعب الدماغ بسرعة. كيف يمكنني أن أكون مفهوماً في شرح موضوع شائك كهذا؟

هنالك أمر طبيعي في الإنسان منذ الطفولة، فعندما يرسم خطاً يكون صعباً عليه قطع تنفسه الطبيعي. بعض الأطفال يعض لسانه كي يوقف التنفس، ومعنى هذا أنه خلال رسم الخط ولا سيما عند خط المدات الطويلة، يقطع الخطاط تنفسه و يحرم فيها الجسم والدماغ من الأوكسجين، تماما كمن يغطس رأسه في الماء. من هنا فإن القصبة تأخذ اعتيادياً كمية من الحبر تعادل قدرة الإنسان على حبس النفس.
تحتوي الأقلام على مخزن للحبر ولا يمكن الخط بها جيدا، لأن سيولة الحبر والاندفاع الداخلي تجهد الخطاط في الاستمرار، أما القصبة فهي تتناغم مع تنفس الإنسان بمقدار طول الحركات الخطية، والتي تكون قد درس طولها من قبل كبار الخطاطين ومنذ عصور قديمة.

الكثير ممن يتعلم الخط للمرة الأولى بقلم القصب يشعر بالهدوء العميق الذي تجلبه له هذه الآلة، لأنها تربي الإحساس وتغذيه حسب الهندسية الخطيّة للحروف ، أي ترسل معلومات سليمة للفطرة الإنسانية.

البطء هنا يساعد في دفع الخطاط نحو التأمل والتركيز. لذلك لابد من أن أجد آلة حديثة تقترب من عطاء قلم القصب في الخط الحديث. ويجب أن لا أضحي بالجوانب الإيجابية لهذه الآلة، وإن وجدت آلة قريبة من القلم، فإن ما أعمله سوف يوحي بالعلاقة العائلية للخط الحديث مع الخط العربي القديم. خلال سنوات عملت محاولات كثيرة، وجربت كل ما يمكّن الخط فيه: قطع من الخشب العريض أوالكارتون، الإسفنج والخشب.

أستعمل قلم القصب باستمرار وفي سعادة، لكن هذا القلم له حدود، وهو السُمك، إذ لا يمكن الخط فيه أكثر عرضاً من الإصبع، لذلك لجأت إلى آلات تخط مباشرة بشكل عريض ومن مواد مختلفة.

إن للآلة أهميتها ، فالخط بالقصبة يوحي دائما بمظهر الخط العربي القديم، بينما الخط بآلة عريضة جدا سيوحي للمشاهد بشيء جديد. وعند التعّود على ابتكار آلات للخط، سيكون بالإمكان اختيار الآلة المناسبة للخط المناسب. فمثلا لخط عبارة عن النار من الأفضل استعمال آلة خفيفة، بينما عند التكلم عن الحجر فلابد من آلة توحي بالثقل.

في فن الخط حيث يعيد الخطاط رسم الكلمات باستمرار، تتحول الكتابة إلى علامات يفسرها كل مشاهد حسب إحساساته، بعض الحروف استخدمت في الماضي كرمز فلسفي مثل حرف الواو عند الخطاط المتصوف. فهو الحرف الوحيد في الأبجدية العربية الذي يمكنه آن يكون وحيدا لقول شئ ما، بينما كل الحروف الأخرى تتطلب أن تكون مرافقة لحرف آخر. ثم أن حرف الواو هو الحرف الذي يستعمل للوصل بين الكلمات، من هنا هو حرف وحيد ومتعدد، وقد حمّله الصوفيون الكثير من المعاني الغامضة في ديكور المعالم المعمارية، خصوصا ما يسمى ب [المرآة] أي الخطوط المتقابلة.

كل كلمة أخطها أحمّلها أفكاري وإحساساتي الخاصة بذلك اليوم نفسه، بل في اللحظة التي أخط فيها، فتتحول الكلمة إلى ما يشبه تمثال تجريدي كبير. إن كان الموضوع يدعو للأمل فسيكون كشجرة متفتحة مليئة بالأزهار والثمار. وإن كنت أعيش ظروفاً محزنة فستتحول الكلمة إلى ما يشبه جذع أسود في قلب الشتاء. هكذا أضفت ما تعلمته من تجارب في الفن التشكيلي على أشكال الحروف والكلمات.

أمام الخط الحديث يواجه المشاهد عملاً تعبيريا يفسره هو نفسه، حسب حاجته الآنية وثقافته، وقد يلتقي معي بمشاعري لحظة عملي للخط نفسه. فالخط الذي أعمله انما هو انعكاس لتجربة معاشة، وجزء من الحياة التي عشتها في تلك اللحظة. أو قد يتصور أشياء لم أفكر بها أنا، فيسهم المشاهد آنذاك بعملية الخلق الفني.

التكوين الخطي الناجح هو ما يمثّل توافقاً تاماً مابين أحداث الحياة وتأثيرها على الروح والمشاعر، ومن ثم ما سيولد على الورقة. فمنها خطوط تعكس الهدوء أوالرغبة بالوصول للهدوء. وأحيانا أخري تكون الأزمة عميقة جدا فيبدو القلق واضحاً في الحركات الخطية، وفي الانغلاق داخل التكوين. في بعض الأحيان تأتي الخطوط الناجحة بسهولة، وفي أحيان أخرى تكون الولادة عسيرة، ولابد من إعادة الخط عدة مرات، كما لو أن الرؤى تكون في أعماق بعيدة. ولابد من التكرار للوصول للأحاسيس الخفيّة الغامضة.

أريد أن أكون كمُخرج للحروف على مسرح الورق، أريد لحروفي أن ترقص على الورق. فأقلص حرفاً وأطيل آخر. أعطي استقامة لما هو منحني، وأدوّر ما هو مستقيم.
ليست هذه التغيرات على الحروف مجانية، بل أقوم بها بهدف أن تستجيب كلها الدخول في العملية الجماعية للتكوين الخطي الذي أحلم به. وعندما تقبل الحروف كلها بذلك، وتطير فرحة فأطير معها، وأهبط معها عندما تهبط. اشاركها بكل حركاتها، وتشاركني بكل أحاسيسي.

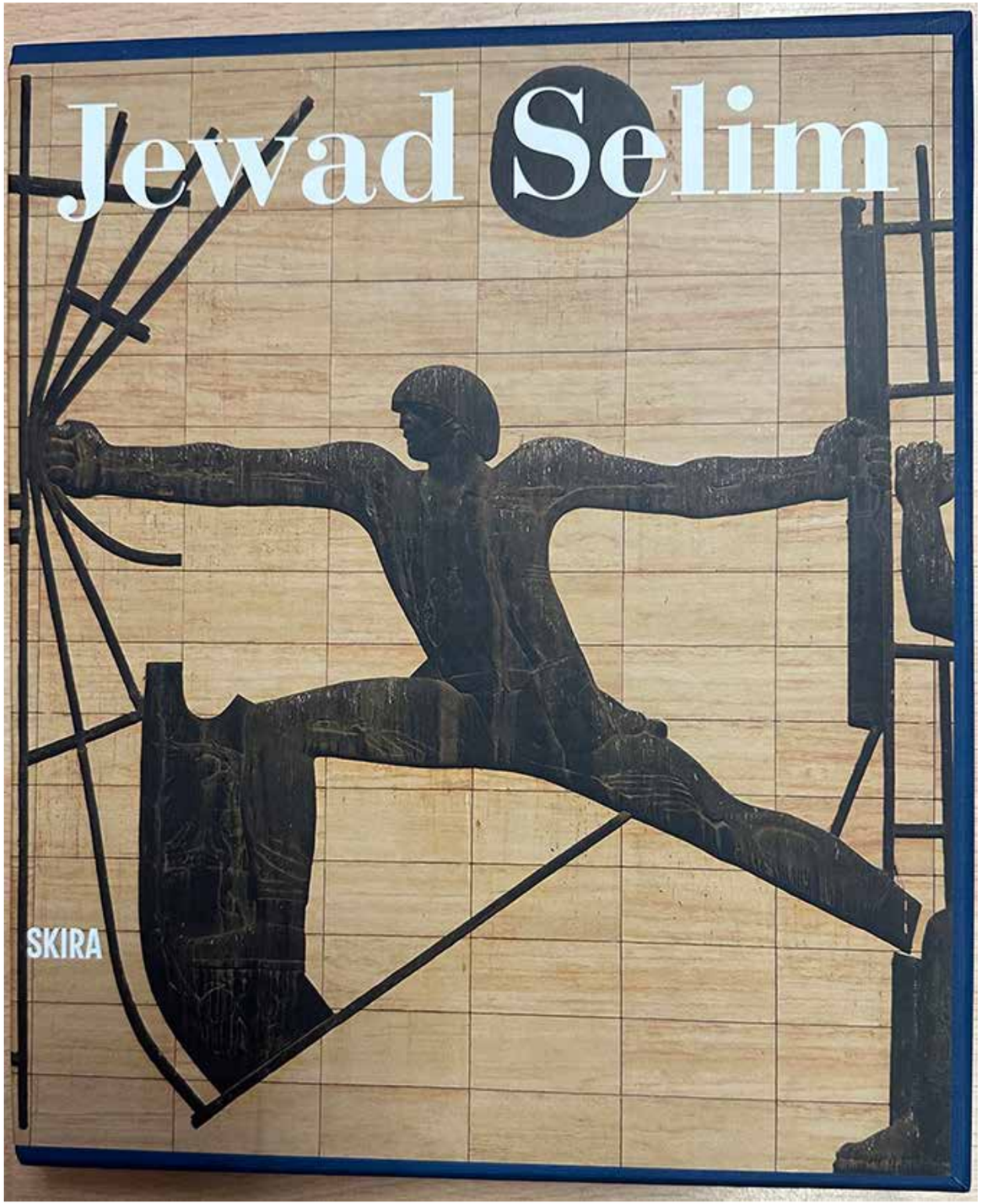
طريق التوافق ما بين الأحاسيس والخط، إنما هو طريق صعب وطويل، ويفرض تمريناً متواصلا كي تولد الحركة المضبوطة، ولكن الصبر والمثابرة تقود دائما إلى مكافأة لا تثمن، تعطي الخطوط التي أحلم بها أو أكثر من ذلك، بل تعطي خطوطاً لم اكن أحلم بها، فتزيد من التعرف على الذات، وعلى كل ما هو مغمور في الأعماق من صور منسية، من الذكريات الأولى للطفولة التي سجلها القلب وانغلق عليها، والتي لن تعود إلا عن طريق التعبير الفني.

غسان غائب 2026
بورتفوليو بعنوان الأوراق هي أغصان الريح
لجلال الدين الرومي
محدود بعشرة نسخ، يحتوي على ستة اعمال
مطبوعة دجتل بحجم 35 × 55 سم.

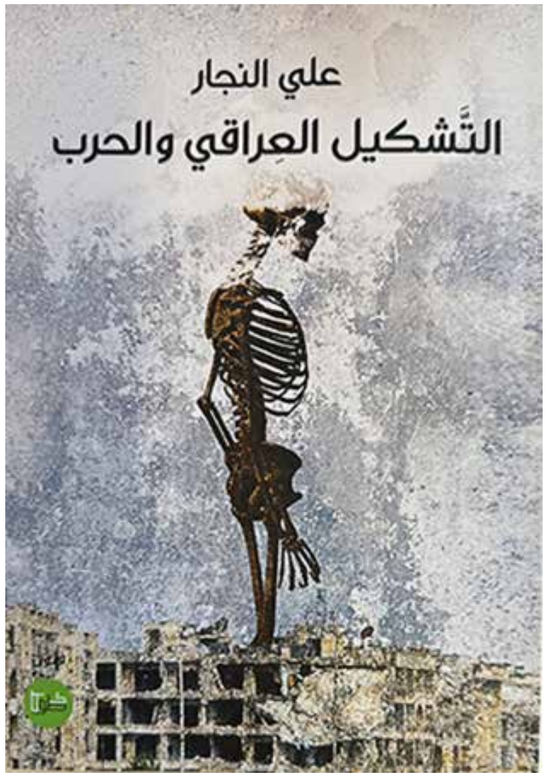
Leaves Winds Branches
Rumi
By Ghassan Ghaib 2026

Limited edition Portfolio of 10 numbered copies. Six images digitally printed .Giclée) 55 x 35 cm)
signed and numbered by the Artist

إصدارات



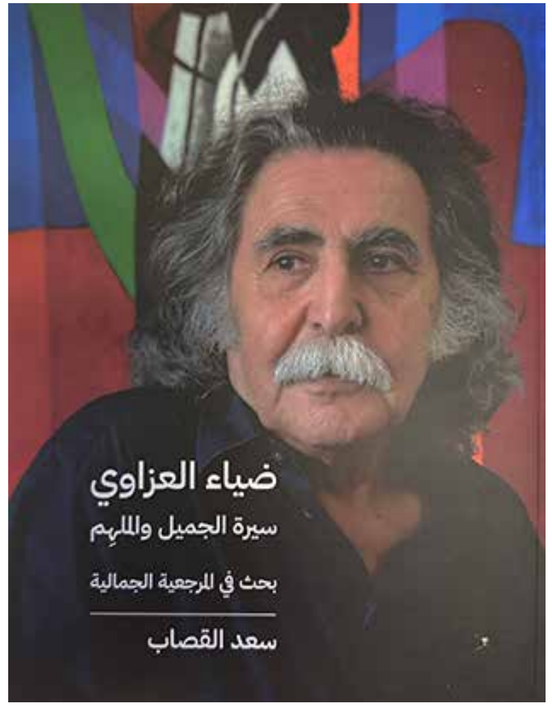
كتاب جواد سليم
من الحجم المتوسط.. 28.5 * 24.5 سم
عدد الصفحات 376 مطبوع باهر بالالوان
تاليف نيما سكرجي وزينب جواد سليم
يوثق الكتاب جميع ما امكن الحصول عليه من لوحات ونحت
أنجزها الفنان بعمره القصير مع أرشيف صور ونتاجاته
في تصميم الملصق واغلفة الكتب.
إصدار دار سكيرا، ايطاليا



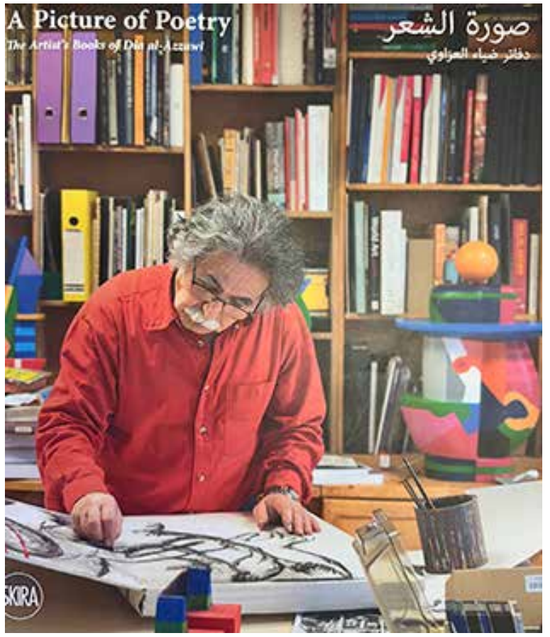
كتاب التشكيل العراقي والحرب.
من الحجم المتوسط 24 * 17 سم
عدد الصفحات 384 مطبوع بالأسود والابيض
دراسة تتابع موضوع الحرب بشكل عام وعلاقة الفنان العراقي بها مع بيانات
شخصية لمجموعة كبيرة من الفنانين الموزعين على انحاء العالم. مع صور
توثق بعض اعمال الفنانين.
إصدار شركة خطوط وظلال للنشر. عمان

كتاب لون يجمع البصر. نصوص وحوارات في الفن التشكيلي
تاليف ضياء العزاوي
من الحجم الصغير 24 * 17 سم
عدد الصفحات 646 مطبوع بالأسود والابيض
الطبعة الثانية لمجموعة النصوص التي كتبها الفنان
عن اعمال الفنانين العراقيين وكذلك حواراته المختلفة
منذ عام 1968 ولحد عام 2025
إصدار شركة سيرف كرافكس. لندن

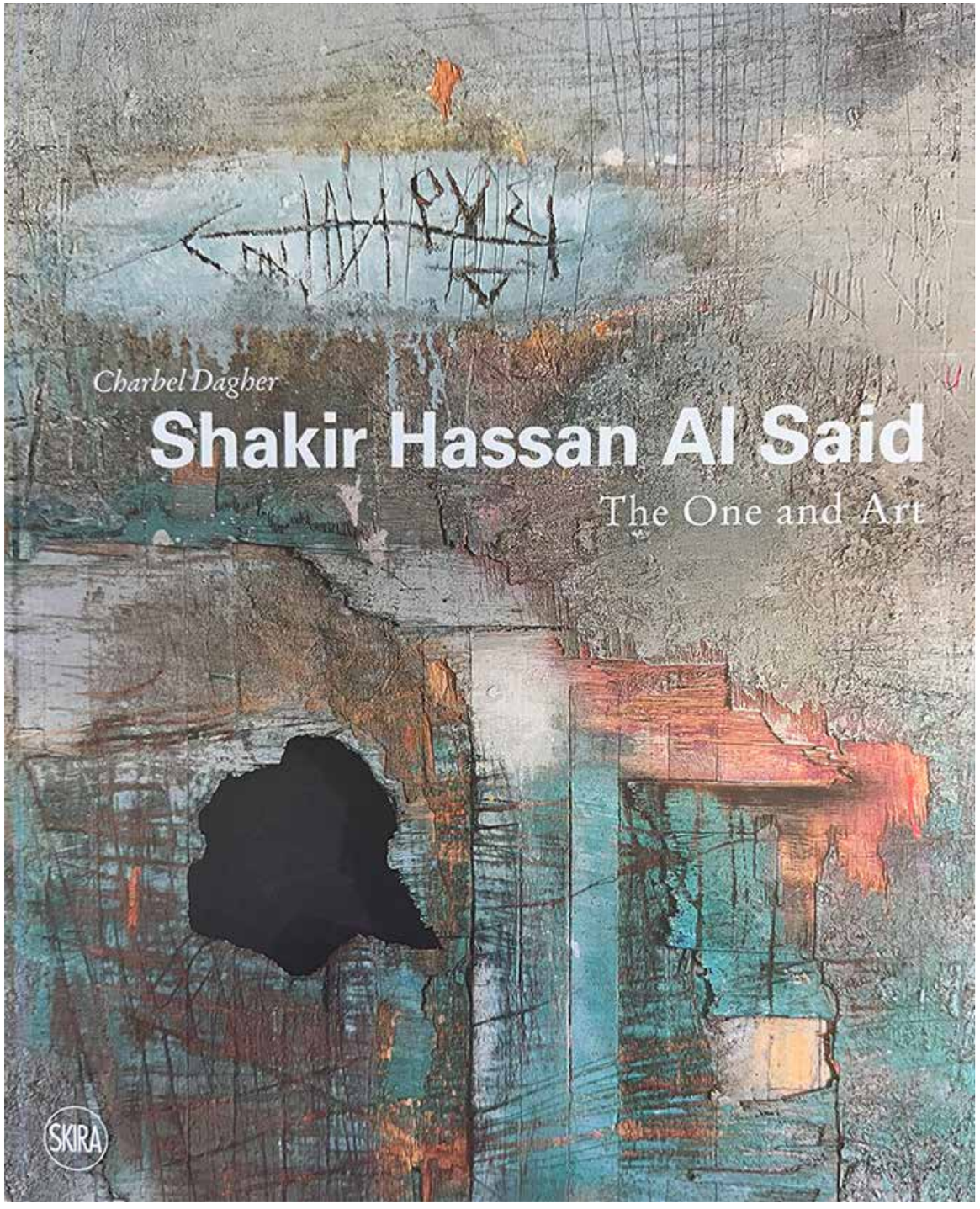
كتاب لوحات من ذاكرة المنفى
تاليف صادق طعمة كريم
من الحجم المتوسط 28 * 24 سم
عدد الصفحات 176 مطبوع بالألوان
متابعة لتجربة الفنان الشخصية وحياته في لندن عبر
العديد من المعارض الذي شارك فيها
إصدار دار ومنشورات كلكامش، بغداد



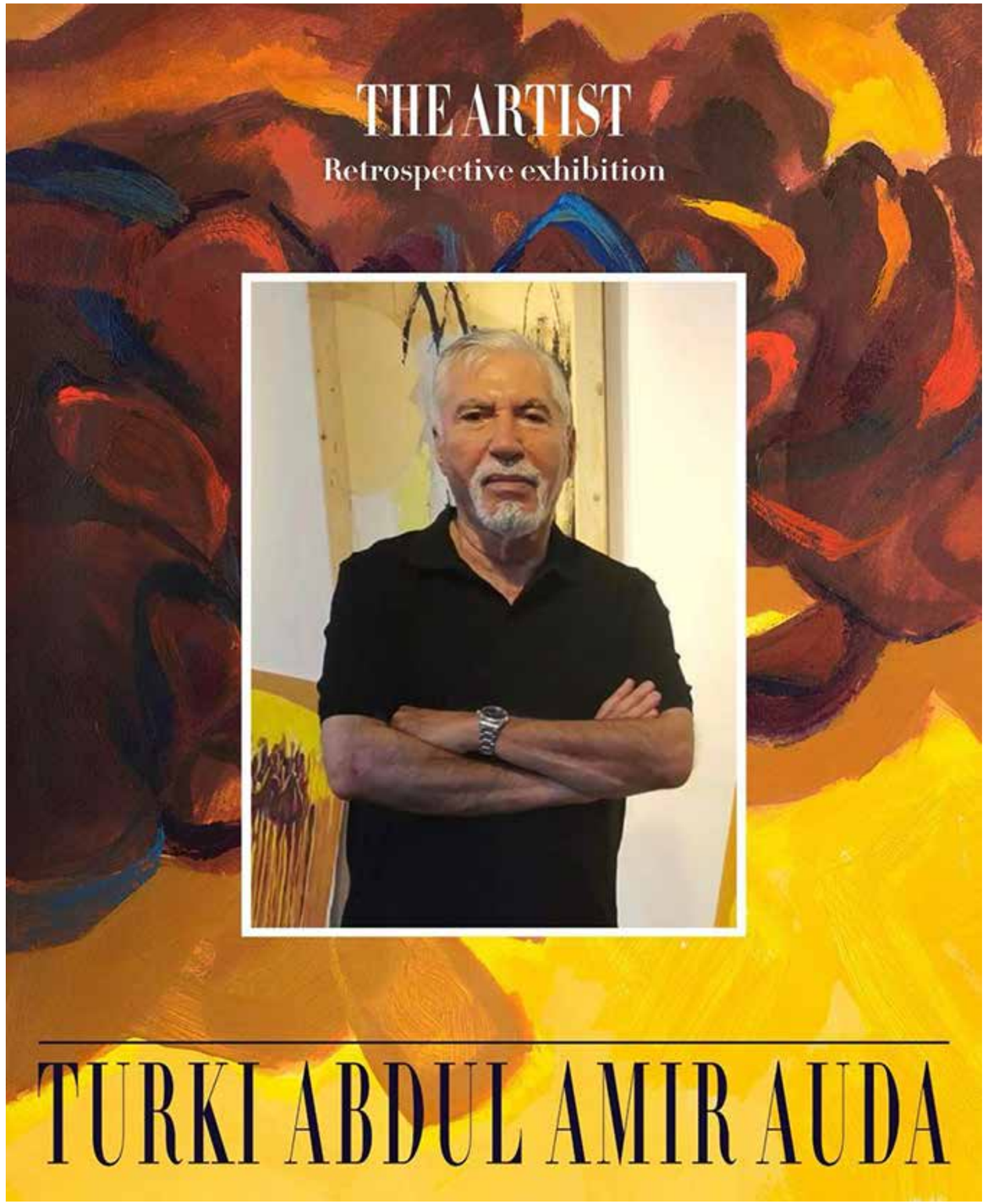
كتاب ضياء العزاوي، سيرة الجميل والملهم
من الحجم المتوسط 24 * 21.5 سم
عدد الصفحات 254 مطبوع باللغة العربية وبالألوان
تأليف سعد القصاب
بحث في المرجعية الجمالية للفنان ضياء العزاوي
والذي حصل بموجبه على الدكتوراه
منشورات كالري ميم. دبي.

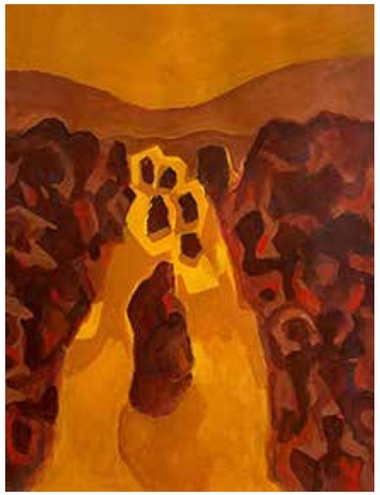


كتاب صورة الشعر، دفاتر ضياء العزاوي
من الحجم المتوسط 28 * 24 سم
عدد الصفحات 330 باللغة الإنكليزية مطبوع بالألوان
تأليف لويزة مكميلان.
يوثق الكتاب دفاتر الشعر المختلفة للفنان ضياء العزاوي
والمنجزة منذ سنوات 1972 ولحد عام 2025
منشورات دار سكيرا الإيطالية



كتاب شاكر حسن
من الحجم المتوسط 30.5 * 24.5 سم
عدد الصفحات 376 باللغة الإنكليزية مطبوع بالألوان
تأليف شربل داغر
يوثق الكتاب تجربة الفنان شاكر حسن ال سعيد عبر سنوات
مختلفة مصاحبا اعمال من مجموعة عائلة الفنان ومجاميع
رسمية وشخصية متنوعة وموزعة في العالم العربي والاوربي.
منشورات دار سكيرا الإيطالية





كتاب تركي عبد الأمير عودة: بين الذاكرة والمنفى
من الحجم المتوسط 27 * 21 سم
عدد الصفحات 195 باللغة الانكليزية
تحرير وإعداد: علي العبودي
مع مساهمة لمجموعة من الباحثين والنقاد

يُعد كتاب «بين الذاكرة والمنفى» عملاً توثيقياً مصوّراً وغنياً، يقدّم لأول مرة قراءة شاملة لحياة ومسيرة الفنان العراقي تركي عبد الأمير عودة. يضم الكتاب أكثر من مئة عمل فني، مع مجموعة من الصور والوثائق الشخصية وهو أول نشر لمؤسسة Art Price Point.

الفنان تركي عبد الامير 2015
بدون عنوان، زيت على القماش 39.37 *
49.37سم .مجموعة الابراهيمي.عمان

الفنان تركي عبد الامير 1999
ممر، زكريلك على المقوى 63 * 49 سم.
مجموعة خاصة

تجربة تركي عبد الأمير الفنية

تعبيرية تجريدية تجمع بين اللون وديناميكية الخط وتنوع المعالجات التقنية

تُعدّ التجربة التشكيلية للفنان تركي عبد الأمير واحدة من التجارب الفنية التي تمزج بين الحسّ التعبيري العميق واللغة التجريدية الحديثة. ففي أعماله تتجلّى محاولة واعية لتجاوز الشكل الواقعي المباشر، والانتقال إلى فضاء بصري يقوم على الإيحاء والانفعال الداخلي، حيث تتحول اللوحة إلى مساحة للتعبير عن التجربة الإنسانية والوجدانية من خلال اللون والحركة والبنية التشكيلية.

التعبيرية التجريدية هي اتجاه فني ظهر بقوة في منتصف القرن العشرين، خصوصًا في الولايات المتحدة بعد الحرب العالمية الثانية، حيث سعى الفنانون إلى تحرير اللوحة من القيود الأكاديمية والتقاليد الشكلية. يقوم هذا الاتجاه على إظهار المشاعر والانفعالات الداخلية للفنان عبر ضربات الفرشاة الحرة، والتكوينات العفوية، واستخدام اللون بوصفه وسيلة تعبيرية لا مجرد عنصر جمالي.

في أعمال تركي عبد الأمير تظهر التعبيرية التجريدية بوصفها لغة تشكيلية أساسية، لكنها لا تأتي بوصفها تقليدًا للنموذج الغربي، بل تتشكل ضمن سياق ثقافي خاص يربط بين التجربة الذاتية للفنان والبيئة الاجتماعية والثقافية التي ينتمي إليها. تعتمد لوحاته على تفكيك الشكل وإعادة بنائه ضمن تكوينات حرة، حيث تختفي الحدود الصارمة بين العناصر، وتتحول الخطوط والألوان إلى طاقات بصرية تتحرك داخل فضاء اللوحة. ومن خلال هذه العملية تتحول الأشكال إلى إشارات وإيحاءات تفتح المجال لتأويلات متعددة لدى المتلقي.

يلعب اللون دورًا محوريًا في أعمال الفنان، إذ لا يُستخدم بوصفه عنصرًا تزيينيًا فقط، بل يتحول إلى لغة بصرية تعكس حالات شعورية مختلفة. ففي بعض اللوحات نلاحظ سيطرة الألوان الحارة التي توحي بالحركة والانفعال، بينما تميل لوحات أخرى إلى الألوان الباردة التي تمنح العمل بعدًا تأمليًا وهدوءًا بصريًا.

هذا التوظيف الواعي للون يعزز الطابع التعبيري للعمل، ويجعل اللوحة أقرب إلى فضاء نفسي يعكس حالة الفنان الداخلية، حيث تتقاطع المشاعر مع الإيقاع البصري في تكوين متوازن رغم ما يبدو عليه من عفوية. تتميز أعمال تركي عبد الأمير أيضًا بحضور الخط بوصفه عنصرًا ديناميكيًا يحدد إيقاع اللوحة. فالخطوط في كثير من أعماله ليست حدودًا للأشكال، بل هي مسارات للحركة داخل اللوحة، تُوجّه عين المتلقي وتخلق نوعًا من التناغم البصري الذي يضفي على العمل حيوية خاصة. كما أن ضربات الفرشاة الحرة تضفي على السطح التصويري طابعًا حركيًا واضحًا، وهو ما ينسجم مع روح التعبيرية التجريدية التي ترى في الفعل الفني ذاته – أي عملية الرسم – جزءًا من المعنى الجمالي للعمل.

وبذلك تتحول اللوحة إلى فضاء للتعبير عن الوجود الإنساني في أبعاده المختلفة، حيث تتداخل الذات الفردية مع الذاكرة الجمعية، ويتحول الفن إلى وسيلة للتأمل في الواقع وتجاوزه في الوقت نفسه.

يعتمد الفنان في كثير من أعماله على تنوع تقني واضح، إذ يستخدم الطبقات اللونية المتراكمة والتباينات الحادة بين المساحات، ما يمنح اللوحة عمقًا بصريًا وثراءً في الملمس. كما أن التلاعب بدرجات اللون وكثافة المادة اللونية يسهم في خلق بنية تشكيلية معقدة تشد انتباه المتلقي وتدعوه إلى قراءة العمل أكثر من مرة. تكتسب تجربة تركي عبد الأمير أهميتها من قدرتها على الجمع بين التأثيرات الفنية العالمية والخصوصية الثقافية المحلية. فعلى الرغم من انتماء أعماله إلى سياق التعبيرية التجريدية، إلا أنها تحتفظ بحسّ بصري يرتبط بالبيئة الثقافية التي نشأ فيها الفنان، سواء في الإيقاع اللوني أو في البنية الرمزية للأشكال. إن التعبيرية التجريدية في أعمال تركي عبد الأمير تمثل محاولة فنية للبحث عن لغة بصرية قادرة على التعبير عن المشاعر الإنسانية العميقة بعيدًا عن القيود الشكلية التقليدية. فمن خلال اللون والحركة والتكوينات الحرة يخلق الفنان عالماً بصريًا غنيًا بالدلالات، يتيح للمتلقي مساحة واسعة للتأمل والتفسير.وبذلك يمكن القول إن تجربة تركي عبد الأمير تسهم في إثراء الفن التشكيلي العراقي ، إذ تقدم نموذجًا لتفاعل الفنان مع التيارات الفنية الحديثة، وفي الوقت نفسه تحافظ على خصوصية التجربة الذاتية والثقافية التي تمنح العمل الفني قيمته الجمالية والإنسانية

أمير الخطيب

السوق الدولية للفنون

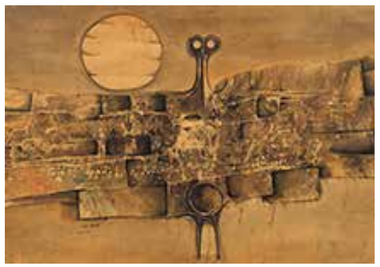
سالم الدباغ. 1985 مواد مختلفة على القماش، 129.5*108.5 سم. تم بيعها مع نسبة دار المزاد 7000، جنيه انكليزي

ضياء العزاوي. 1973
كواش على الورق، 34.5 * 46.5 سم.
تم بيعها مع نسبة دار المزاد 160، 12 جنيه انكليزي

فائق حسين. 1970
طباعة على الورق، 34.* 46 سم.
تم بيعها مع نسبة دار المزاد 512 جنيه انكليزي

أسماعيل الشيخلي. 1985
زيت على القماش، 91.5 * 81.5 سم.
تم بيعها مع نسبة دار المزاد 160 ،8 جنيه انكليزي

سعدي الكعبي. 1973
مواد مختلفة على الخسب، 34.5 * 46.5 سم.
تم بيعها مع نسبة دار المزاد، 13000 جنيه انكليزي



شفيق النواب. 1976
مواد مختلفة على الورق، 66.5 * 96.5 سم.
تم بيعها مع نسبة دار المزاد 816، 2000 جنيه انكليزي

ضياء العزاوي. 1985
طباعة على الورق، 32.5 * 35.5 سم.
تم بيعها مع نسبة دار المزاد 810، 3000 جنيه انكليزي