

2nd Issue. June 2026





AKOU

العدد الثاني، السنة الاولى، 2026

June 2026 2nd Issue

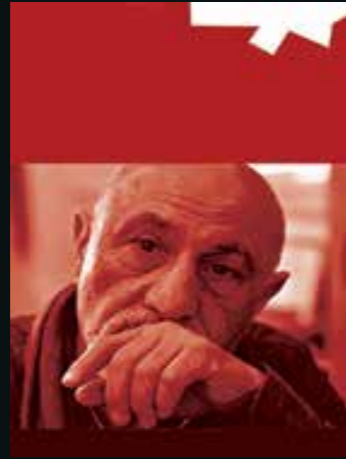
إصدار معني بالراهن المعاصر في الابداع العراقي

المساهمون فيها تحت مظلة العمل
الجماعي والتضامني

هيئة استشارية
سهيل سامي نادر ، عمار داود



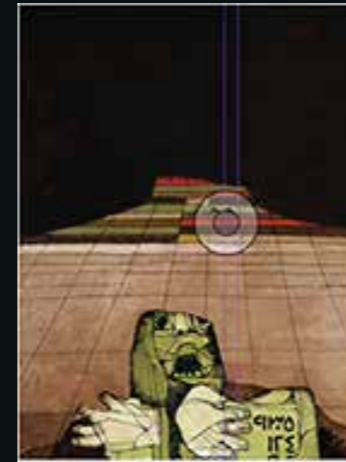
المحتويات



يحيى الشيخ، جماليات



سهيل سامي نادر، محمد
مهر الدين



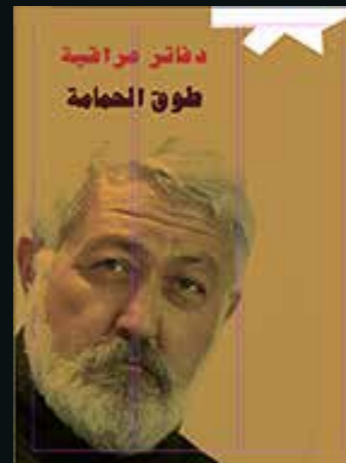
حوار ابراهيم رشيد مع ضياء
العزاوي



كائنات الخيال



بصمة العدد، علي جبار



دفاتر عراقية، عمار داود



افكار، علي النجار



استذكار الفنان اتحاد كريم



سهيل سامي نادر، ضياء العزاوي
عن صادق الصائغ



مي مظفر، ندى شبوط،
الفنانة عفيفة لعبي



ضياء العزاوي وإبراهيم رشيد

في حوار ونص مفتوح

بالقرب من قلب

الضياء السومري (1)

لإخفاؤها خلف قناع التحضر والعقلانية. يتشكل النص من مونولوجات وحوارات متقاطعة، ومشاهد شعرية وتصويرية، وتأملات فلسفية، تتخللها تهليلات صوفية وأناشيد ومراثي.

"حوار" ونص كتبه سوية مع الفنان الراحل ضياء العزاوي، الحائز على جائزة نوابغ العرب 2025، واستمر لأكثر من شهرين، عبر معي ثلاث مدن: تورنتو/كندا، مالمو/السويد، وباريس/فرنسا، مع نشره لاحقاً في فينيسا/إيطاليا أثناء حضوره بينالي فينيسا للعمارة 2025. كان الحوار رحلة داخلية وخارجية، مونولوجية وسردية متحولة، بين الإنسان والطبيعة، والتكنولوجيا والحرب، شعرت خلالها كأنني "عابر متجذر" *3، يغوص في الجذور ليستخرج معناها، مستدرجاً نحو "المقاومة".

ضياء العزاوي فنان قدير، اختبر الحياة والفن والهجرة والسياسة والشعر والمقاومة والحب والإصرار وسوق العمل الفني برؤى جديدة ومتجددة. أعماله الفنية طاقة برية أصيلة، مستلهمة من إبداع أسلافه الراقدين، تستقي وجوده الشخصي والثقافي من جذورها. متمسك بجذوره منذ ستينيات القرن الماضي، صامد في وجه العواصف، حاملاً قوة عاطفية نقية وراثية، ينشرها في أعماله أينما يحل، متبعاً أثر جلامش في رحلة البحث عن نبتة الخلود، رغم بلوغه أكثر من 86 عاماً. لا يزال يرسم بعفوية الطفل لوحات أصبحت أرشيفاً حياً لفننه وحياته ولأنسانه العراقي والعربي، مقاوماً ومبدعاً في آن.

اللوح الاول:

في أعماله الفنية تقبع أشباح تحمل معها معلقات شعرية، تغني أناشيد غير مفهومة،

. خلق رؤية بصرية وثقافية تستحضر رؤية اجتماعية وفنية عميقة بشأن البقاء والهوية. دمج هذه الرؤية في خارطة جيوسياسية، تفضح ثقل السلطة السياسية والسلطة الحيوية

. تحويل صور الماضي والحاضر إلى كبسولات للمستقبل والتاريخ والذاكرة، وإعادة تعريف العمل الفني ليصبح صوتاً للمقاومة وفعلاً للاحتجاج .

. تسليط الضوء على الرحلة الإنسانية الأبدية، في محطاتها من القوة والأمل والهشاشة، وطرح أسئلة وجودية: من أين أتينا؟ ما نحن؟ وإلى أين نحن ذاهبون؟

فن ضياء العزاوي ليس ما نراه أو نسمع عنه فقط، بل ما يختبئ تحت جلد الفنان وعقله من صرخات صاخبة وصامتة، تُرسم بصور شعرية وتصويرية، ليصنع منها بنية عضوية ثقافية تحمل الحمض النووي في أوعية عصبية، نابضة مشحونة بالهياج والتوتر، تنتقل في نبضها الأحداث من حالة إلى أخرى، وكأن المشاهد لأعماله والقارئ لهذا النص يشاهد صوراً تتداخل في حوارات متشابكة، وتقاطعات مربكة تجرف معها أصواتاً وأنقاضاً

من ماضٍ بعيد وحاضر قريب، لتترك للقارئ حرية إعادة القراءة برؤيته الشخصية. فهو اذن محاولة للغوص في جذور القوى غير المرئية وراء كل هذا واستكشاف علاقتها بالواقع الحاضر وهويتنا وكينونة وجودنا .

عفوية النص وانفلات أحداثه تمنحه مظهرًا "لامعقولاً"، لكنه في العمق يكشف عن الوحشية الكامنة في موضوعه المتعلق بالواقع المعقول وبالتجربة الإنسانية، تماماً كما تفعل الشعرية والأدب والموسيقى والفن. وكما يشير "كولن ولسن" * (2) في كتابه "اللامعقول"، فإن ما يبده النص يكمله الآخرون بالبحث عن الدوافع المظلمة للوحشية التي يسعى الإنسان

هذا نص مفتوح، ينتقل عبر ثلاثة محاور أساسية: الأول يربط الماضي بالحاضر، الثاني يتحول بين الداخل والخارج، والثالث يجمع الواقع بالخيال. من هذا المنطلق، كتب هذا النص بأسلوب تجريبي وسردي مفتوح يجمع بين أشكال متعددة: السرد، النقد، الشعر، الرسم، اليوميات، الوثائق، البيانات، والحقائق الصحفية. هذا ليس حواراً تقليدياً أو مقابلة صحفية استطلاعية عن التراث أو المعاصرة، ولا هو مدخل لدراسة أكاديمية، بل هو حوار عضوي حدائقي، يتمحور في جوهره حول مضامين "مقاومة المحو" ووسائله. هذه

العناصر تجتمع وتتقاطع لتكشف عن جماليات وأفكار متشابكة، تمتد جذورها من التاريخ الشخصي إلى التاريخ العام، ومن الحدث السياسي إلى العمل الفني، ومن العنف إلى الحب، ومن الحرب إلى السلام، ومن الشرق إلى الغرب. شبكة من الوقائع والأحداث تتفاعل ضمن سرد اجتماعي تضامني يكشف دور الفن في التأثير والتغيير، وبوساطته أحاول استكشاف قضايا فكرية وجمالية وسياسية راهنة، تطلق العنان للخيال والحرية، لتتحول إلى رسالة شعرية وسياسية في آن.

النص يتبع أسلوب التجريب والمراوغة، قائماً على تحولات بإيقاعات متغيرة وغير متوقعة تتيح العبور بين الواقع والخيال، الماضي والحاضر، في محاولة لكشف هشاشة الواقع الذي نعيشه. وهو في الوقت نفسه يتناول مفهوم "الخطاب" داخل العمل الفني، بوصفه أداة للكشف والتأثير، حيث يظهر دور الفنان العضوي في المجتمع، لا لإعادة إنتاج السائد بل لإثارة المقاومة عبر الفن، ومن خلاله تتجلى إمكانية إعادة تخيل العالم وصياغة بدائله الوجودية عن طريق:

. نسج الفنان لرواياته الشخصية والجمعية وانعكاساتها الجسدية والروحية.



الغلاف الثاني: عفيفة لعبيبي

النائي 1991

زيت على القماش 90 * 70 سم

الغلاف الاول : علي جبار

قابل للشحن 2019 . 25 * 15 * 20 سم

مواد مختلفة



مقدمة العدد

هذا العدد من "أكو" متنوع، تابع نتاجات فنانين متعارضين في طبيعة عملهما والأفكار التي عبرا عنها، وهما علي جبار وعفيفة لعبيبي، إلى جانب محاولة توثيق بعض الفعاليات الفنية المهمة واستذكار فنانين لم تسمح الظروف بتأكيد مساهمتهم.

قدم علي جبار أعمالاً نحتية مغايرة للشائع في النحت العراقي، مبتعداً عن تأثيرات إسماعيل فتاح ومحمد غني حكمت في الموضوعات المطروحة، والمادة المستخدمة والأسلوب. امتلك تنوعاً جمالياً مثيراً، وقدم إسهامات متنوعة باتت معروفة دولياً حصد عبرها العديد من الجوائز الدولية.

إزاء ذلك تبنت الفنانة عفيفة لعبيبي أسلوباً في الرسم حافظ على تقاليد شائعة عالمياً، وشكلت الغربية والحياة النسوية مادتين مهمتين في عملها، وثقت بواسطتهما ما تعرض له العراق من حروب وتبدلات اجتماعية.

تابعنا في هذا العدد ضمن دفاتر عراقية تجربة الفنان عماد داود في تحويل نص (طوق الحمامة) لابن حزم الأندلسي إلى خيال بصري مثير في تفاصيله وقدرته على إبقاء التواصل بصرياً بالرغم من اختلاف الأشكال بين هندسية ونباتية، مع شكل إنساني نفذ بأسلوب مميز.

يستذكر العدد الفنان اتحاد كريم، اسم غاب عن التداول، وهو أحد الفنانين ممن التفوا حول الفنان إسماعيل فتاح عندما بدأ في إنتاج أعماله البرونزية محلياً، وبوجه خاص أعماله النصبية لبعض الشخصيات الثقافية المعروفة. كان اتحاد كريم إلى جانب مكي حسين وسليم عبد الله قد وفروا لإسماعيل دعماً لإنجاح تجربته، وإغناء تجاربهم، إذ حاول كل منهم اكتشاف توجهه الخاص لإنتاج أعمال متميزة، وقد فرقتهم الظروف، حيث ذهب مكي إلى ألمانيا، وسليم إلى شمال إيطاليا، وظل اتحاد يعمل بأسلوبه الخاص حتى وفاته.

يوثق هذا العدد تجربة سيراميكية عربية مهمة تعكس أهمية توفير الدعم المؤسسي خارج الهيمنة الرسمية لتحقيق تجارب واختبارات غنية عن طريق منح الفنانين حرية التعبير عن خيالاتهم.

كما يأخذنا علي النجار إلى الحرب ومآسيها الإنسانية، مستذكراً السبعينات وأيام القنابل الحارقة، ركام القتلى المتدلية من الشاحنات، مجموعة من الرسوم المتنوعة تكثف وجع الحرب الذي يريد نسيانها.

وأخيراً يودع العدد صادق الصائغ، كفتان متنوع في ابداعاته ويوثق ما امكن الحصول عليه من نماذج خطوطه المتنوعة.

تشكر مجلة أكو مجموعة الإبراهيمي، عمان، عائلة الشاعر صادق الصائغ، مجموعة كتدة للفنون العربية، أرييف الفنان علي جبار، إرييف الفنانة عفيفة لعبيبي، إرييف الفنان علي النجار،

إرييف الفنان اتحاد كريم

تغور عميقاً في حزن شرقي، وتمضي على سطح اللوحة بين طبقات الزمن الأثري والمكان الجيو-سياسي، محفورة على سطحها تواريخ الحروب والحصار والاحتلال والهجرة والصراعات البشرية المتوحشة. يجوب الجبهات والاتجاهات الجغرافية: الشرق، الغرب، الشمال، الجنوب. بوصلته لا ترتجف أو تتوقف إلا عند مسار "شرق المتوسط" (4)، عندما يمر بالقرب من بغداد وفلسطين والخليج العربي، حيث الرمال الهائجة منذ ستينيات القرن الماضي. يتنقل بين الماضي والحاضر، يتأمل حال البلاد الممزقة بين أحزان نكسة حزيران 1967، كبوة التحرر القومي، هيمنة السلطات الدكتاتورية، اكتشاف النفط، الاستعمار الحديث، واحتلال العراق، والاحتلال الإسرائيلي. تدوي صرخته وسط عشرات الأصوات المخنوقة، بينما تحتفل السلطات السياسية، في ولائم لتأكل أولادها بلا رحمة، واحداً تلو الآخر، دون توقف أو كلل. ينفذ غبار العاصفة عن ملابسه في نمرود، ويركض صوب المتحف التاريخي في بغداد حيث كان يعمل. لكن ما إن يدخل حتى يدرك نفسه وحيداً، شبحاً يتنقل في صلاته الطويلة الفارغة، تلك التي وصفها لي يوماً بأنها "أشبه بصالات موتى في مستشفى بلا زوار". فضاءات بلا بشر، تتسلط فيها عيون آلهة أسطورية ساحرة، تراقب مدنها الحزينة وأهلها المهاجرين. يأتي كل يوم ويتجول بين طاولات معدنية رمادية مغطاة بالغبار، فوق أرض مهجورة ابتلعت كل شيء: آلهة، كهنة، بشر، معابد، نخيل، جواهر...

يتحسس جسده ولوحته المعلقة على جدران قاعة "كولبنيان" ربما كان لصيقاً لجسد ذلك الجندي الذي جاب وديان وجبال كردستان عام 1972، مراقباً أصدقائه الذين يرحلون واحداً تلو الآخر، ويفقد ما تبقى منهم: مظفر النواب، يوسف الصائغ، سعدي يوسف، وإبراهيم زاير. يخرج هؤلاء من السجون والمعقلات والحدود ليحتفلوا بالموت في شوارع مفسولة بالدم، ممتلئة بجثث الأخوة والأعداء الذين التهمهم وطنهم مثل "ساتورن" (5)، فيغرق في فوضى زمن محتقن، روايات أبطال مهزومين وقادة خائبين.

يتبع بعد ذلك عاصفة مروعة ومدمرة على "طريق الموت" (6) تركت هياكل بشرية

متفحمة، ما زالت كما هي آخر لحظة قبل احتراقها، في مصفحات ومركبات عسكرية صدئة، أصبحت هي الأخرى إرثاً للمستقبل. ينظر حيث صورة "الأخ الكبير" (7)، ما زالت معلقة على جدران المتحف التاريخي، الحاكم والبطريق الغامض، الدكتاتور الشبح ذو الشوارب السوداء والعيون الجاحظة. تفوح من جدران المتحف رائحة الرطوبة وحرارة النخيل، بينما هو يتعثر بخطواته البطيئة في مختبر المتحف العراقي. يراقب نافذته المطلة على الباحة الخلفية، يتأمل نخلة وحيدة، انزوت بعيداً عن لهب الحرائق، تحتضن في ظلها تالة صغيرة، ظل ينتظر تمرها كل صيف. يحضن رأسه بين كفيه ويصرخ:

"يا إلهي، هل أستطيع أن أكون محجوراً في جوزة واحدة وأعتبر نفسي ملكاً للفضاء اللانهائي؟"
 هاملت / شكسبير
 يرنو قريباً من الواجهات الزجاجية التي احتوت التماثيل، التي بدت كسجون للتاريخ، يتفحص الألواح السومرية واللقى الأثرية، يجلس قبالتها بهدوء، يفتح باب سجنها، ويحفظ صورها في مقلتيه، ويسألها، هل يمكن أن تجيبيني:
 "من نحن؟ ومن أين أتينا؟ وإلى أين نحن ذاهبون؟"

ضياء العزاوي فنانٌ شاهدٌ وصامد، لكنه ليس صامتا، عنيد في موقفه، صلب في رؤيته، رأسه مثل حجر بركاني يحمل أسراره التي لا يعلمها أحد، يجوب خارطة عقله متتبعاً خطوطاً ديناميكية ترسم ملامح رجل متأمل مثل "دودو" (8) الكاتب السومري، لكن ذو شعر طويل ينسدل على كتفيه مثل سعف النخيل. كل ليلة، وعندما يتبع الظلام آخر خيوط ضيائه، ينهض العزاوي من أحلامه ليعود مسرعاً ويودع نفسه في عممة خزائن المتحف. هناك، يرسم آلهة الرافدين على ألواح ولوحات تستعيد ملامح ألواح دودو، وتتحوّل إلى طبقات روحية مضيئة. ترافقه أينما ارتحل، منذ 2400 ق.م: من لكش السومرية إلى بابل، ومن البصرة إلى الموصل، ومن بغداد إلى لندن، يستحضرها بين حين وآخر، يفرس أصابعه في طينها الغريني ويحفر ألواحها، فتذوب بصماته،

لتغدو رسوماً، للطغاة والبشر، للوحوش والأشجار، للحيوانات والطيور. كل هذه العناصر امتزجت في أعماله الفنية، لتصبح ألواحاً من الهذيان المسعور، العويل، الغضب، والصرخات الاحتجاجية غير المنتهية. أعماله تحكي عن عبث همجي، ودمار مستمر، وبناء يهدم نفسه، وعصور تجرف سنينها، وتاريخ اندثر بلا أثر. يقف العزاوي وحيداً، متسائلاً ومذهولاً من شدة الصدمة، يناشد دودو:

وماذا بعد... أهدأ كلما حدث؟
 يمضي في امتداد الظلام، ويشرع في هجرة نحو الشمال (9)، من بغداد إلى لندن، كانت بمثابة رحلة للحرية من الداخل إلى الخارج، من الفناء إلى البقاء، تحمل الماضي وتفضح الحاضر، وتوثق الذات المستلبة، بينما ظلت العاصفة تدور وتقتلع ما في طريقها، اجتاحت نوافذ المتحف، وحطمت زجاجه، وأسقطت الآلهة الرافدينية على الأرض، واجتاحت المكان كائنات هجينة، ديناصورات، ثيران، وحيوانات ميثولوجية، ظلت تتراقص فوق أشلاء الآلهة والآثار والمرجان والذهب والزمرد، ليرسمها لوحات من العبث والدمار والفتنازيا الأسطورية.

مع غياب الشمس وسكون ما بعد العاصفة، انهمرت أمطار غزيرة وغمرت ممرات المتحف وملأت حجوره، فيما تكاثفت في داخله رائحة الحرائق الثقيلة. عبر محطات التلفاز العالمية ظل العزاوي يرقب "طريق الموت" حيث رجال محمولين على غيوم سوداء ودخان قادم من آبار النفط المشتعلة. كل شيء بدا متفحماً : الجنود، الشاحنات، الأشجار، الحيوانات، الطيور، وحتى أسفلت الطريق.
 يتابع العزاوي الخراب مشدوهاً بما يرى، صدمة مروعة: احتلال بغداد عام 2003، مخطط غزو واستعمار جديد، فوضى ودمار مستمر بعد أكثر من عشرين عاماً. يضغط على جهاز التحكم التلفزيوني، ليشاهد "دونالد رامسفيلد" (11) مسترخياً، مبتسماً في مؤتمر صحفي، وهو يجيب سؤالاً عن سرقة كنوز المتحف العراقي:
 "!!... أشياء كهذه عادة ما تحدث".

يتفحص العزاوي التاريخ الاستعماري عندما يعيد نفسه، ويتبدل أيضاً ليصبح تاريخاً (استكشافياً) لا (تحريراً)، و(منقذاً) لا (محتلاً). الرجل الأوروبي الأبيض



رمز ديني 1965

زيت على القماش 81 * 106 سم
 مجموعة حسين حرهب، تورينو

يدرك أن على بعض الألواح البابلية نبوءة سومرية تقول: "إذا ظهر النفط في أرض ما، فإن العدو سيقترب منها".
 أكثر من نصف مليون لوح مسماري شقّ طريقه إلى الغرب، تُرجمت لغتنا السومرية الأصلية عبر أدوات ومعارف استعمارية أوروبية وأميركية مروعة. كانت مفارقة دامية: الغرب يستعيد تراثنا، بينما نشك نحن في أهليتنا لوراثة أسلافنا. لذلك رأى إدوارد سعيد أن مشروع الاستشراق كان انتصاراً للغرب، وهزيمة للشرق. كان هذا كان واحداً من أكبر الانتهاكات التي طالت تاريخنا وهويتنا، انتهاك لا يمكن نسيانه!
 هكذا صار عنوان "مقاومة المحو" عنواناً عراقياً وعربياً بامتياز: كفاح مستمر من أجل البقاء، ضد الاستعمار والاحتلال والهيمنة والطائفية والعنصرية والشتات. صار الفن

استعمراًأمريكيتين (1492 1800) ميلادي، وأطلق على ذلك "عصر الاستكشاف". لقد خدع السكان الأصليين واستأجرهم ليقتلوا حيواناتهم البرية، أساس بقائهم، مقابل كحول رخيص وسجائر فاسدة. واليوم، يستبدلون الفراء بالنفط، ويمنحون العراق "الحرية" ليستولوا على ما حلموا به.
 عبر تاريخ طويل من الاستشراق والاستعمار، كانت تلك وسيلتهم في الاستيلاء والمحو الثقلي للشعوب. هكذا فعل إدغار جيمس بانكس (12) أيضاً حين اشترى وسرق وباع مئات الألواح المسمارية لمتاحف ومعاهد لاهوتية في الولايات المتحدة، أيام أفول الامبراطورية العثمانية، بأثمان بخسة. استأجر العشرات من السكان المحليين لينتزعوا بأيديهم هذه الجذور من أرضها ويقدموها للمكتشف الأبيض. ولم

فعالاً احتجاجياً، سياسياً، إنسانياً، وثقافياً، وسيلة للتذكير ومواجهة المحو. وهو ما يوازي محاولات محو ثقافات السكان الأصليين في أميركا الشمالية، وما يشبه محاولة محو الهوية الوطنية العراقية أو الفلسطينية. في هذا السياق، يتخذ الفن موقعه كوسيلة مقاومة واحتجاج، وساحة لمساءلة القوى الاستعمارية والتوتاليتارية. عبر هذه الطبقات المعرفية، يتشكل حوار مشترك مع ضياء العزاوي، يكشف عن الرسم والشعر والسياسة والحب والجغرافيا والتاريخ والحاضر، وعن

ضياء العزاوي: الذاكرة الثقافية وسيلة لاختبار العلاقة بين الفنان أو المثقف والسلطة. وبمجرد حصول الاختلاف تبدأ المواجهة، مواجهة ثابتة لا ترمش لها عين. كيف للفنان أن يغيظ سلطة مشبعة بالعنف ولا يدعن لإرادتها؟ كيف نتجاهل المحو الثقافي والاجتماعي الذي لحق بالسكان الأصليين في أميركا وكندا، ونحن نراه يُطبَّق بوقاحة في غزة اليوم؟ صورة الغرب الرسمية لن تتغير حين تتعارض مصالحه مع حقوق أبناء الأرض.



قدرة الثقافة البصرية والسمعية والشعرية أن تتحول إلى أعمال احتجاجية تهدد السلطة التي تدّعي اللامبالاة، لكنها، في الحقيقة، تخشاها. فالثقافة قادرة، بشكل عضوي، أن تؤثر وتوجه الملايين، وأن تبني جسوراً بين إدراك الغرب وإدراك الشرق. إنها رؤية مقاومة تجسد حالتنا الإنسانية اليوم.

إبراهيم رشيد:
أعمالك الفنية وتجربتك الشخصية مهمة ورائدة في الفن العراقي والعربي. فهل يمكن فهم مشروعك الفني العربي والعراقي ضمن البعد التاريخي والجيوسياسي للمقاومة؟

استعادة الذاكرة الثقافية نزوع طبيعي وأخلاقي في مواجهة ما نعيشه نحن العرب، وبشكل خاص العراقي والفلسطيني. غزة كشفت الوجه الفبيح للإمبريالية، والعراق يعيش تاريخاً يُعاد كتابته بشكل طائفي مسكون بالروايات غير المفحوصة، فيما الإسلام السياسي يفرض قدسية تبرر الفساد وتسرق المال العام.

إبراهيم رشيد:
لكن إذا نظرنا إلى الغرب نظرة تحليلية لمفهوم الحرية، نجد عند "هربرت ماركوزه" (13) في كتابه الإنسان ذو البعد الواحد أن الحرية قد تتحول إلى وهم، تُختزل في خيارات مرسومة

مسبقاً تجعلنا نظن أننا أحرار بينما نحن في الحقيقة أسرى محكومون بمعايير السلطة. "الرفض الكبير" عنده دعوة إلى مقاومة هذا النظام، ليس فقط عبر الاحتجاج السياسي، بل أيضاً عبر الخيال، والفكر، والفن. فهل ترى أن الفن قادر، بجمالياته، أن يزعزع الثوابت، ويكشف التناقضات، ويعيد تعريف الحرية خارج حدود الواقع المفروض؟

ضياء العزاوي:
ما يطرحه ماركوزه هو فحص لمجتمعه الذي صاغه رأس المال. نحن في مجتمعاتنا نواجه بنى مختلفة، معقدة، يهيمن عليها التدين

المتزمت والمؤسسة الدينية التي تشبع الجهل وتبني جداراً من الخرافات يحجب الإنسان عن أساسيات حياته. في مجتمع كهذا، الحرية ليست أولوية. ومع ذلك، لا يستطيع الفنان أن يتخلى عن موقفه الأخلاقي في مواجهة الظلم، أو مسؤوليته في تطوير مجتمعه، سواء عبر سعي فردي أو ضمن حاضنة سياسية. خذ مثال محمود صبري الذي كرس فنه لمواجهة الظلم ودافع عن الطبقة العاملة. بعد عقود، بقي أثره ذكرى عظيمة في تاريخ الفن العراقي، لكن دون تأثير مباشر واسع. هذا يبين أن الفن الجاد يقع في خانة لا يستدل عليها إلا من يبحث عنها بجد. قيمته عندنا

تكمّن في كونه مسعى لطرح أسئلة الهوية، وفي كونه شكلاً من أشكال الغضب على إقصاء مجتمعاتنا عن المعرفة، فالفن هو الشيء الوحيد الذي يقاوم الموت"
أندريه مالرو

إبراهيم رشيد:
ماركوزه يرى أن المجتمع يخلق إنساناً "مستعبداً"، يفكر بعداً واحداً، ويعيش بلا نقد ولا مقاومة. وهكذا تولد السلطة أجيالاً بلا أمل، مهاجرة أبداً، تائهة بلا أرض، تحمل جذورها المقتلعة لتزرعها في منافي زجاجية: في المراسم، في الكتب، في الذاكرة. أجيال تتوارث



الطريق الى المدينة الحمراء. 2000 - 2002
أكريليك على القماش 380 * 260 سم
مجموعة مؤسسة كندة للفنون. الرياض

وطبيعية في آن. لكن... أين تتجذر جذورك أنت، وقد اتبعتها وابتعدت عن أرض الرافدين منذ أكثر من نصف قرن تقريباً؟

ضياء العزاوي:

الجذور هي ذاكرة الإنسان. تتشبّث بالأرض، وتقاوم ما يعترضها، تلتف وتناور حتى تجد متفلسها الروحي. لكنها ليست ثابتة أو مطلقة؛ فهي محكومة بالتعدد والتعقيد، تماماً كما نحن لا نمثل إلا وجهة نظر واحدة، ونسخة واحدة من حقيقة المرور بما يُسمّى الحياة. ما زلتُ أتشبّث بما يمكن إنقاذه من الذاكرة، رغم ظلام بعض امتداداتها. غير أنني أشعر بحزن يثقلني، ويزداد خوفاً من مواصلة امتحان هذه الذاكرة، أمام ما أراه من دمار ممنهج لأرض الرافدين وما يحيط بها من حواضر تاريخية.

إبراهيم رشيد:

العزاوي لا يترك مكاناً إلا ويختتم اسمه عليه. ما زال يغور عميقاً نحو الجذور، وينثر البذور حيثما يرسو. يتبع الأجنّة وهي تعود إلى أرحام أمهاتها، يرتدي زيّ المقاتلين ويرسمهم بكوفيات تحجب وجوههم وأعناقهم، فلا يظهر منها سوى عيون جاحظة، كنجوم لامعة في قعر بئر سحيق. يحملون على أكتافهم أشجار زيتون... وينادق.

تلك العيون كانت تسلط بريقها في اعماله مثلما تنعكس في الأنقاض والأرض والأجساد المسجّاة تحت سماء يرسمها أحياناً حمراء أو بنية اللون، محترقة أو سوداء فوق الرمال. ومن بعيد، ترتفع أصوات شخوصه بأغنيات "مهيار دمشقي" (14)، بينما يتردد صداها تحت سماء لوحته المزينة باشعار ادونيس:

"لسماء الآن هي نفسها الموت

نحن الأشباح الأدمية التي تدبّ على هذه

الأرض بقدمين اثنتين

لم نعد نعرف من أين جئنا، أو إلى أين نمضي

تعبت كلماتنا من الجسور الممدودة بين هاوية

وأخرى

تعب الضوء من التقلّب بين جسر وأخيه

وها هو الزمن فينا وحولنا،

يخرج من نفسه ويختار أن يكون رملاً..."

النكبات والخراب، مطاردة بأشباح قديمة وأخرى رقمية حديثة. فلماذا، إذن، ما زال الإنسان يخلق المزيد منها؟ بلا شك، إن بقاء الإنسان تحوّل إلى حالة تحدّ، أو لنقل: إلى حالة هجينة بين الواقع والميثولوجيا، تجسّد صراعه من أجل الاستمرار. صراعٌ لا ينفصل عن مواجهته للسلطة، وللطبيعة، وللتكنولوجيا.

الجذور واحدة من أهم وسائل البقاء والمقاومة. منها ما يغور عميقاً في الأرض، ومنها ما يجف فوق سطحها، لكنها جميعاً تحمل ذاكرة الحياة، وذاكرة المقاومة، وأيضاً ذاكرة الاندثار. بعض هذه الجذور يموت بفعل النسيان، وبعضها الآخر تحرقه نيران الحروب التي لا تنتهي. كثير منها يبقى معلقاً في الفضاء، أو محمولاً في حقائبنا، أو في تفاصيل ترحالنا اليومي. حين نريد الرحيل، كما يقول محمود درويش:

"... ارحلو

لكن لا تعودوا أبداً،

كونوا للرحيل أوفياء،

لعلنا نكون أيضاً لنسيانكم مخلصين.

قلنا ذات يوم سننسى: كذبنا وصدّقنا كذبتنا

الحمقاء

وكم سرقت هذه الكذبة من عمرنا، كم سرقت

ولا تزال"

من خلال شعرية الموت والحياة هذه، تتبع جذورنا وتبعها مثل باحثين اركيولوجيين شجرة نمت معها وانتفخ. في هذا التفرع تكمن وسيلة الطبيعة في البقاء والاستدامة؛ دورة مستمرة من النمو والتعايش من عنف الأفعال البشرية. الجذور والفروع ليست مجرد عناصر نباتية، بل هي آليات الطبيعة لمدادها جراحها، ومضاعفة طاقتها على النمو وتطويع أنواعها عبر الزمن.

السؤال إذن: كيف نسمح لقوة الاتصال والتفرّع بالظهور في أعمالنا كوسيلة لمقاومة المحو، ومواجهة سلطات القوى المهيمنة التي تتحكم بالعالم، سياسياً واقتصادياً وتكنولوجياً؟ هذه التقاطعات الجذرية والفروع المتشعبة تسكن في النبات كما تسكن في الإنسان. الجذور في النهاية يمكن أن تشكل قوة جماعية، ثقافية



لم تكن هناك رسوم أولية. حتى اليوم لا أعرف لماذا نفذتها على أربع قطع منفصلة، ولم تتح لي فرصة رؤيتها مجدداً إلا عند عرضها في معرضي الشخصي في الكويت عام 1983. التكوين العام للعمل يحمل حساً ميثولوجياً يتلاءم مع طبيعة الحدث الذي جاء بعد تصعيد سياسي وانكسار للقوى الوطنية التي أجبرت على قبول مغادرة الفلسطينيين لبنان، حيث كنت ترأب كيف..

"تتكس الجثث فوق الجثث، يحيا الحي مع الميت، على جفاف الماء اليابس، على برد الشتاء القاحل، على حبات العدس الأخيرة، على أمهات تلد وتجهض" (محمود درويش)

إبراهيم رشيد

أجيال عديدة هاجرت من بغداد، هذا "المكان" النازف منذ عقود. جيل بعد جيل والاعتراب مستمر. حدود المهجر تتلاشى في هويتنا، وجدورنا تصبح عائمة، كما وصفها أدونيس في آخر مكالمة لي معه في باريس هذا العام: "جدورك... تربتها عائمة في الفضاء السحيق. ما مرجعيتك الثقافية المتعلقة بموضوع الهوية؟ هل خلقت لها من الشعر والرسم أرضاً افتراضية؟ حين تعمل في رسمك، كيف تحوّل هذه القضايا والأفكار من حالة غير مادية إلى شعر وموسيقى وألوان وأشكال وتكوينات مادية مليئة بالخطوط؟ هل تكتب قصائدك الخاصة لتتقاطع مع القصائد المكتوبة والمهيئة للرسم؟ هل ما زلت العابر المتجدر خارج المكان؟

دون التخلي عن مرجعيتي الفنية.

إبراهيم رشيد

كتب الشاعر والروائي الفرنسي جان جينيه نصه الشهير * "أربع ساعات في صبرا وشاتيلا"، نصاً راديكالياً وتراجيدياً تتشابه فيه جذور البشر بجذور الأرض. هل أصبح الموت العربي، في رأيك، موتاً ميثولوجياً وأزلياً مرتبطاً بالأرض؟

ضياء العزاوي:

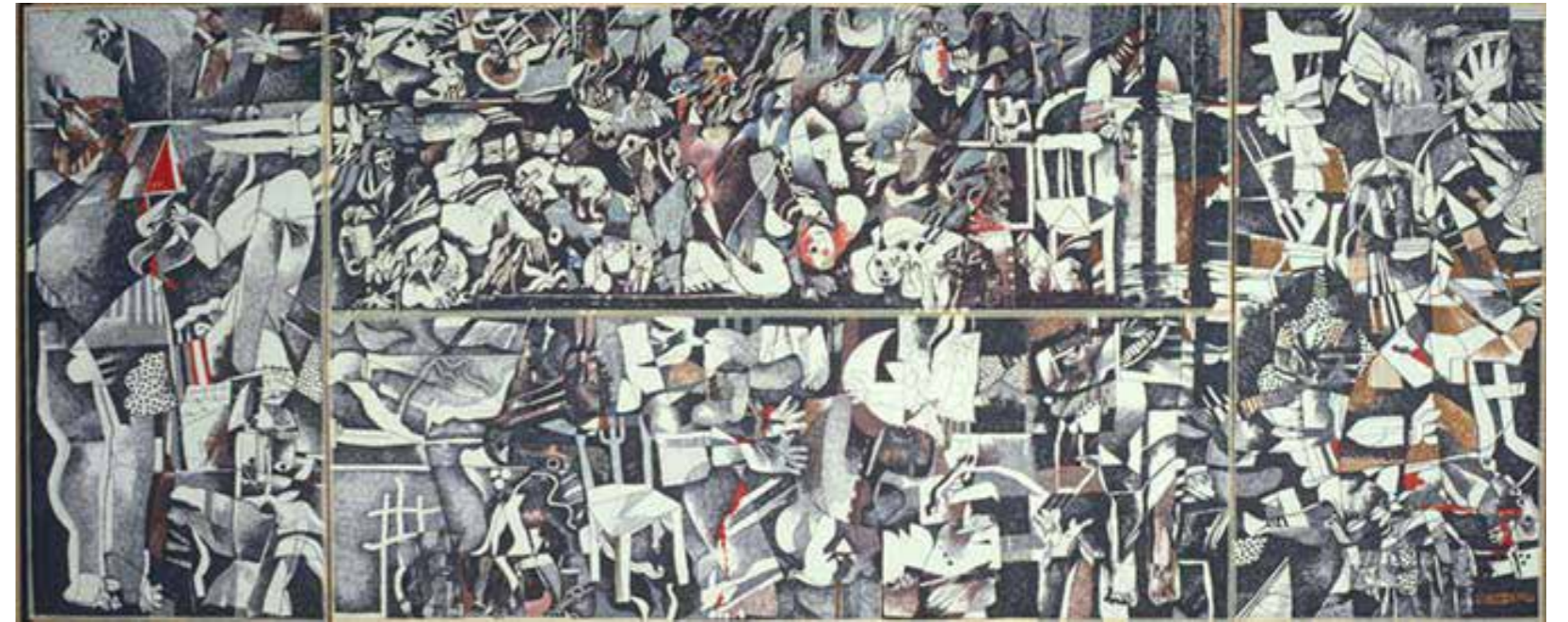
لم أطلع على هذا المقال الذي كتبه جان جينيه إلا بعد أشهر من إنجاز لوحتي، لكنه كان محفزاً لإنتاج مجموعة طباعية عن هذه المجزرة، استعرت عنوانها من إحدى قصائد محمود درويش: "نحن لا نرى إلا جثثاً عنوان يعكس بذكاء تجاهل العالم الغربي، المهووس بحقوق الإنسان والحيوان، لما يحدث للفلسطينيين من تدمير لتاريخهم، وتجاهل متعمد لحقوقهم الإنسانية. اللوحة جاءت كرد فعل غاضب وأنا على ما شاهدته من تغطية تلفزيونية للمخيم، حيث لي أصدقاء فيه وأعرف طرقاته وتركيبته الحياتية. كلا العمليين - اللوحة والمجموعة الطباعية - يوثقان حدثاً إنسانياً طغت عليه وحشية بروح انتقامية. اللوحة نفسها عكست روحاً مملوءة بالحزن، غير معنية بشيء سوى محاولة التعبير عن الرفض المطلق لهذه الوحشية وضد العزل. رسمت اللوحة على ورق مدعم بطبقة خفيفة من القماش، مستخدماً أقلماً ومواد غير دائمة، ما أدى إلى عدم عرضها إلا لفترة قصيرة وبإضاءة محددة للحفاظ على الألوان.

التحتانية في أعمالك الفنية، ميثولوجيا واقعية تفضح الواقع نفسه: صور هجينة، واقعية وخيالية وسحرية. إنها محاولة لاستكشاف الطبقات المتعددة لروابط الإنسان الفريدة بالأرض والتاريخ، أردتها أن تقاوم المحو والعنف عبر صورها، تماماً كما فعلت في لوحتك "صبرا وشاتيلا"، التي كانت رسالة عربية إلى الغرب، تذكّرهم بلوحة بيكاسو "غرنيكا" التي جسدت بشكل درامي وراديكالي العنف النازي وتدمير إسبانيا عام 1939. هذه التجربة ألقت بظلالها السياسية أيضاً على مأساة العراق: حصار، تدمير، احتلال، تلوين باليورانيوم المنضب، هجرة، وتمزيق للهوية وأسئلة لن تنتهي. كما قال إدوارد سعيد: هويتنا أسئلة هي: "من نحن؟ من أين جئنا؟ ما نحن؟" لذلك نرى أن الهوية العراقية والعربية تحولت إلى مختبر للتجارب من خلال الحروب والنزوح، أصبحت صوراً ظلّية "استشراقية" تُرى وتترجم من قبل الآخر: إمّا بالتمجيد، أو بالرفض، أو بالعنصرية، أو بالترهيب. أين تتجذر هويتك أنت؟ وما دور عملك الفني في تجاوز هذه الأزمات والصراعات؟ هل ترى أن استعادة الهوية فعل مقاومة، أم فعل إعادة تشكيل من جديد؟

ضياء العزاوي:

أنا أنتمي إلى جيل اعتبر الهوية فعل تحدّ. بدأت مع "جماعة بغداد" التي طرحت فكرة فن عراقي يستند إلى تاريخ متنوع من الحضارات. ثم جاءت بيروت، مدينة الحاضنة للعديد من الثقافات الأوربية، فصار مفهوم الهوية يتسع ليأخذ بعداً عريباً. ولعلّ مهرجان الواسطي الذي أقيم في بغداد عام 1972، كان عاملاً مهماً في طرح مسمى "الفن العربي"، وهو مصطلح لم يُشع فنياً وثقافياً إلا بعد عام 2001، حين أقامت دار مزادات "سوثبي" معرضاً للفن العربي. من يومها أخذت المجموعات الفنية العربية تتشكل، وبدأت صالات العرض تتبنى المفهوم بعيداً عن المحلية الضيقة التي سادت في بلداننا. لكن مع مرور السنوات، واحتكاكي العميق بالحراك الثقافي والفني العالمي، وجدت أن المرجعيات التقليدية تواجه سؤال الجدوى أمام مختبر المعاصرة، وما طرحه من أسئلة متشعبة ترتبط بالحياة، وبقدرتنا على تفكيك الجانب الجمالي بكل ما ينطوي عليه من فخاخ الزخرفة.

واليوم، بعد عقود من التجربة والاعتراب والانغماس في بيئة ثقافية غنية بالتعدد، أصبحت أميل إلى الاختلاف والتجريب، من



تراقبهم لم تستطع أن تتعرف إليهم؛ فهم ليسوا من رعاياها المخلصين. تسألهم بدهشة: من أنتم؟ ولماذا تعبثون بكنوزنا؟ تحولت الصالات الثلاث من فضاءات باردة مليئة بحاويات زجاجية إلى أرض جنائزية، مسرح للأحداث. في الخارج يدوي صخب الحرب والغوغاء. في الداخل تتناثر شظايا الألواح السومرية في الهواء، وتغمر الأرض مياه أسنة محملة ببقايا البترول واليورانيوم المنضب. لكن العزاوي ظل بعيداً، يراقب المشهد، ينصت إلى أصوات قادمة من جوف التماثيل، ومن جذوره الممتدة فيها، قبل أن يختفي تاركاً وراءه صرخاته المتكررة.

إبراهيم رشيد:

لا أعرف لماذا أحب أن أصف أجوائك التصويرية بهذه الصيغة الشعرية، كل أعمالك تبض بالشعر والشعارات الاحتجاجية، فكرة الصور غير المادية، تلك التي يمكن أن تتخذ أشكالاً شعرية وتصويرية مختلفة وتختفي في لحظة واحدة. كل ما على المرء فعله هو تشغيل الضوء... ثم يختفي كل شيء. كنت محظوظاً، إذ حملت معك أرشيفك وخزائنك قبل أن يندلع الحريق في العراق أو لنقل في المتحف التاريخي."

ضياء العزاوي:

نعم. هذا من حسن حظي. ومن بين ما حملت كتاب "ألواح سومر"، ترجمة طه باقر، تأليف صموئيل كريمر، وما زلت أحتفظ به منذ أكثر من نصف قرن، في كل رحلة وفي كل مقام.

إبراهيم رشيد:

إذن، ما يحدث اليوم في الواقع هو الطبقات

بين بغداد ولندن يرسم العزاوي خرائط تتقاذفها الأعاصير، يرحل معها حول أسوار بابل وبغداد. يمضي محتجاً من بعيد مثل شاب يافع، يرسم كل يوم صرخة جديدة: صرخة للأرض، صرخة للإنسان، صرخة للأمل، صرخة للإحتجاج، صرخات شعرية تملأ رأسه كل يوم بقصائد لا تنتهي، السياب، الجواهري، المتبني، سعدي يوسف، يوسف الصائغ، محمود درويش وآخرين غيرهم. شخصوه أجساد راديكالية غاضبة، تسيير هائمة وسط رماد كربوني أسود، لا ينقطع تدفقه. لوحاته تكشف عن بنية التكرار والاستمرارية، عن البعدين التصويري والزخرفي معاً. تستحضر فن الزخارف العربية، فن الواسطي، الموسيقى، الرموز الميثولوجية والشعبية. كلها تنبض بطاقة شعرية وسردية، تحمل أبعاداً نفسية ومعمارية.

اعماله الفنية احتجاجية، تمتلئ بجثث ممزقة، أبنية محطمة، ومشاهد تتكرر في كل مكان من الأرض العربية: صبرا وشاتيلا، بغداد، ملجأ العامرية، طريق الموت، سجن أبو غريب، الموصل، ساحة التحرير، غزة، تل الزعتر، جنوب لبنان... إلخ. قصص رجال دُفعوا إلى أعماق الأرض، فاحترقت أقدامهم أولاً، ثم أيديهم، وظلت أرواحهم تائهة في الفضاء. وجوه سوداء محترقة ومنفخة، عيونها شاخصة إلى السماء، أفواهها مفتوحة بالصراخ. حناجرها مشدودة، وأسنانها البيضاء يغمرها دخان الحرائق.

اللوح الثاني

امتلاً المتحف مرة أخرى بالدخان والماء والغبار وأفواج من هجين من البشر، مشوهين مهمّشين. حتى الآلهة السومرية حين كانت

مجزرة صبرا وشاتيلا 1982
مواد مختلفة على الورق 300*750 سم
مجموعة متحف التيت الدولي، لندن

الفنان ضياء العزاوي مع ابنته تالا في مرسومه
في سكراب لين، لندن 2014



طائر الغرب 1995 - 96
اكريلك على القماش 300 * 580 سم
مجموعة متحف الفن العربي، الدوحة

المساومة على قناعاتهم. بهذا يكون الموت وسيلة للبقاء، إذ أن حياة المنكسر، ضمن محيطه، حياة ذل لا يفضلها أي إنسان يملك قدرًا من الكرامة. قصيدة مظفر النواب "البراءة" (16) تحرّض على الصمود، وأثرت في المعتقلين السياسيين، وأوقفت المئات عن توقيع "ورقة البراءة". ما حدث في معتقل أبو غريب، من تعذيب وإرهاب، خلق جيلاً انتقامياً، غير قادر على التسامح أو رسم مستقبله بدون هذه العقلية. لو سادت قيم التسامح في مجتمعنا بعد عام 2003، لكان الوطن أكثر قدرة على التطور، ويمتلك قدراً من الاطمئنان إلى الآخر، رغم التجارب العسكرية القاسية التي مرت به. إبراهيم رشيد:

الموت أرّق عقل الإنسان منذ الأزل، شغل تفكيره وأثار أعماقه في تساؤلات عن جدلية وجوده وغاية بقائه، كما عبرت عنها ثقافات الشعوب وأساطيرها. الشعر كان من بين الفنون التي ترجمت هذه التأمّلات، ومن بين الأعمال التي خلّدتها الذكريات لوحة جرافيكية لرأس يصرخ فوق كفين مكبلتين، ربما في معرض الرؤية الجديدة في المتحف الوطني للفن الحديث (كولنكيان).

في هذه الأعمال، يمثل الموت الفرد وموت المعنى؛ الصرخة سياسية راديكالية، وخطوط الكرافيك تجمع بين هشاشة الإنسان وقوته واحتجاجه، مستندة إلى خبرة متينة ومرجعيات فنية عميقة مثل غويا وبيكاسو وريمبرانت. هل تعتبر تجربتك الفنية ميثولوجية أم رومانسية واقعية؟

ضياء العزاوي:

المعرض كان بعد خدمتي العسكرية الثالثة، ثم غادرت العراق. كانت تجربة صعبة ضمن المناخ السياسي، مع مراقبة مشددة، ومنعت من القراءة أو الاختلاط مع الضباط الآخرين. هذه الظروف غيرتني كلياً، وجعلتني أمام ذاكرة تتداخل فيها القسوة والظلم، بين الأصدقاء والخصوم. أتذكر رجلاً ستينياً سألتني عن أسماء في الأعمال، وعندما أخبرته أنها نتيجة خدمتي في الشمال، دمعت عيناه وخرج وهو يردد: "يحفظك الله". بعد المعرض التحقت بدورة لفن الكرافيك في أكاديمية صيفية في سالزبورك، وأنتجت أعمالاً انعكاساً لتلك التجربة، ومنحت الجائزة الأولى، ثم قضيت شهراً آخر في روما للاطلاع على المتاحف وصلالات العرض.

ضياء العزاوي:

العزلة خلقت لي ما اعتبره مكاني الروحي: الرسم! كل مكان له أسرار، فكيف إذا كان يجمع الخيال وملايسات الزمن والأفكار الهائمة؟ فيه مكتبتي العامرة بكتب الأصدقاء من شعراء وكتاب إلى جانب مصادر مختلفة. في هذا الرسم أجد وطناً يتداخل فيه الشعر مع الميثولوجيا السومرية بشكل حصري. كتاب "ألواح سومر" (15) الذي ترجمه طه باقر، أحمله معي منذ حصلت عليه عند دخولي الجامعة في نهاية الخمسينيات. أعود إليه بين الحين والآخر، كما يعود الغريب إلى بيته بعد طول فراق. أفضل سماع الشعر والتعامل معه كالموسيقى: إصغاء يبعدني عن التفاصيل ويأخذني إلى حالة انتشاء روحي، خاصة إذا كان الشعر بصوت الشاعر نفسه (وأحتفظ بالعشرات منها). تحويل الأشياء غير المادية إلى مرئيات يحدث في نسيان المسافة الزمنية أثناء العمل، وعدم التأمل في صيرورة المتحقق؛ حتى لا تخضع المخيلة للامتحان، وتبقى طليقة في إنتاج الصورة.

إبراهيم رشيد:

أريد أن أسألك عن موضوع "الشهادة" أو شعرية الموت المقدّس والموت الميثولوجي، اعرف ان ذلك سيجعلنا نواجه التاريخ والهوية الثقافية الرافدينية، والبحث عن الخلود كما في ملحمة جلجامش. فالإنسان الغربي، في ظل تكنولوجيا المعلومات والذكاء الاصطناعي، لا يستطيع أن يفهم أو يدرك ما يعنيه موضوع الاستشهاد في ثقافتنا العربية والإسلامية، أو لماذا يمكن أن يستشهد الإنسان العربي، أو كيف يصل إلى حالة الإيمان بالفناء كوسيلة للبقاء. موضوع الاستشهاد وتقاليده أصبح اليوم موضوعاً سياسياً شائكاً ومتناقضاً، يمكن تفسيره ورؤيته بعدة صور. الغرب يُظهره بأشكال أكثر تطرفاً، فيحوّله من تضحية إلى فعل فناء تدميري بلا معنى أو هدف. هل الموت، في رؤيتك الفنية، وسيلة للبقاء أم أنه احتجاج؟ وهل واجهت الموت يوماً؟

ضياء العزاوي:

هناك فرق جوهري بيننا كشرقيين وبين الغرب. الدين لا يزال حاضرًا عندنا بقوة، وتقاليده البطولة مرتبطة بمعايير أخلاقية يقدها المجتمع. الانكسار السياسي يُوصف بالخيانة أو الجبن، وتاريخنا السياسي مليء بأمثلة عن سياسيين فضلوا الموت على





الفنان ضياء العزاوي في رسمه
في سكراب لين. لندن 2015

بلاد السودان 1994 - 95
أكريلك على القماش 330 * 456 سم
مجموعة الفنان

داخل وخارج الرسم، كما هو داخل وخارج عقلك. حيث تتحول الأفكار بين الواقع والخيال في بوتقة واحدة، تعيد تفسيرها، لتصبح أداة نقد سياسي ومقاومة، كما فعل بيكاسو في غرنيكا، وغويا في رسومه الجرافيكية السوداء عن فضائح الحرب الإسبانية. جعلت من فنك محركاً ديناميكياً يتفاعل مع التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية يومياً، مع إعادة تشكيل رموزه وأساطيره بوعي خاص وعام.

الأرض بتكلم عربي... الأرض... الأرض منذ نسخة حزيران 1967، وما رافقها من غليان قومي وشعبي رافض، مدفوعاً بخطابات جمال عبد الناصر الثورية والوحدوية من أجل الصمود والمقاومة، قمت في خلق مؤثرات ثقافية وواقعية لترسيخ الخيال على الورق، كما تجسد ذلك في تجاربك الجرافيكية المميزة في سبعينات القرن العشرين، هذا ما جعل فنك يكون وسيطاً متجدداً، ووسيلة لإعادة تشكيل الواقع، والتعبير، ليظل شاهداً على روح عصره،

إن السلطة الحيوية والسياسية في مفهوم

جميعها شكلت جذور المقاومة في الفن العراقي المعاصر.

لاحقاً، جاءت تجارب فنانين جيل الثمانينات المتأثرة بحروب الخليج الكارثية (-1980 1991) واحتلال العراق عام 2003، لتضيف تأثيراتها على هذه التجارب. من كل هذا يمكن أن ندرك وجود اتجاه فكري وفني جديد في الفن العراقي المعاصر، يمكن تسميته "مقاومة المحو"، تطور وتغير مع الأجيال بطرق وأساليب مفاهيمية وتشكيلية مختلفة.

ظلت هذه الأفكار، مثل "أبر في الذاكرة" معتمة داخل صندوق أسود، توخز العقل وتترك للميثولوجيا حريتها لتطفو على سطح اللوحة، لتكشف وتفضح الواقع المحيط. من هذه الذاكرة، يتحول الألم والرفض في أعمال العزاوي إلى فعل بشري وإنساني وفني تفاعلي مع المجتمع، عكس دور الفن كما أراد له أن يكون. الفن هنا ليس مجرد تعبير جمالي في الرسم، بل نشاط إنساني واجتماعي يندفع بقوة ديناميكية تفاعلية مع القضايا السياسية والوطنية والقومية والإنسانية.

كنت حريصاً على أن يعكس فنك معاشتك

العديد من الفعاليات الثقافية من شعر ومسرح وعروض أزياء مرسومة من قبلي، بمشاركة رافع الناصري وصالح الجميبي، كما أقمنا معرض الفن العراقي في الكويت. هذه الفعاليات حرّضت وزير الإعلام حينذاك على مقترح مهرجان الواسطي وتنفيذه، ولأول مرة تعرفنا على العديد من الفنانين العرب، وأصبح بإمكاننا تحقيق معارض شخصية خارج العراق في بيروت والكويت والمغرب.

قاد مهرجان الواسطي إلى إقامة معرض السنيتين الأول في بغداد بمشاركة مذهلة عراقياً، وإسهام ملفت من فنانين شمال أفريقيا، خاصة المغرب. منذ ذلك التاريخ، تعرضت التجربة العراقية لتحديات كبيرة وصعبة. كنت ابن تلك البيئة بكل تقاطعاتها وما ولدته من نجاحات وانكسارات عامة. طالما كررت في لقاءات مختلفة أنني تأخرت في مغادرتي العراق، وعندما قررت، واجهت الرفض من العديد من الأصدقاء ومن والدي بالطبع. الآن أجد نفسي محظوظاً بهذا القرار، ورغم الفرص التي ضاعت. لقد تغير العراق بشكل لا رجعة فيه، ولا زلت أحلم بلوحة جديدة تتجاوز هذه التغيرات التي تفرض علينا حذرًا دائمًا، لتكون هذه المتغيرات عامل إغناء لتجربتنا.

اللوح الثالث:



ابراهيم رشيد:

التقينا في المرة الأولى عام 1981 في أكاديمية الفنون الجميلة أثناء زيارتك لبغداد مع فنانين بريطانيين مشاركين في معرض البوستر السياسي الذي نظمته في قاعات المتحف الوطني للفن الحديث تحدياً لاعتداء إسرائيل على العراق المتمثل بقصف مفاعل تموز. التقيتك على عجل إذ كنت منهمكاً بطباعة عملي الجرافيك "ملحمة مجهولة" المحفور على الخشب تحت إشراف البروفيسور رومان أرتيموفسكي (17)، كانت الجدارية تزخر بأشكال تاريخية رافدينية وأخرى معاصرة، متداخلة في نسيج واحد. ولعل هذا ما دفع أحد الفنانين المرافقين إلى التعليق قائلاً: "الحرب ما زالت مستمرة في الأكاديمية أيضاً!" لم تقطع ديناميكيتك يوماً عن التحدي والمغامرة والتجديد، كما كانت تجارب بيكاسو في فرنسا، وجواد سليم، ومحمود صبري، وشاكر حسن ال سعيدي في العراق، تجارب تنضوي ضمن مفهوم الهوية الثقافية والمقاومة. أعمال مثل نصب الحرية والسجين السياسي لجواد سليم، وثورة الجزائر وأعمال الشهيد لمحمود صبري، وملحمة الشهيد لكازم حيدر،

روما، رافع الناصري من الصين، شمس الدين فارس من موسكو. كل واحد منهم جلب معه تجربة فنية مختلفة، بل بعضها كان مغايراً لما كان موجوداً في العراق.

وفّرت المراكز الثقافية الأجنبية فرص عرض في قاعاتها، ولأول مرة في تاريخ الفن العراقي، فتحت صالنا عرض وأقيمت العشرات من المعارض الشخصية، بينما كانت فترة الخمسينات تضم عدداً قليلاً جداً من المعارض. خلقت هذه المعارض مناخاً إبداعياً عالياً وحوارات متنوعة في الصحافة، وغامر بعض طلاب المعهد مع آخرين في تشكيل جماعة المجددين مع بيان فني كتبه مؤيد الراوي. تزامن هذا الحراك مع ظهور بيان شعري نشره مجموعة من الشعراء الشباب في مجلة شعر العراقية.

كل ذلك خلق ثقة بالنفس وقدرة على التغيير، عبر جمعية الفنانين العراقيين بعد فوزنا بالانتخابات، بعد أن كانت الجمعية تقليدياً تحت إدارة الرعييل الأول. في الجمعية أقمنا

ابراهيم رشيد:

عشت في العراق فترة طويلة، كان هناك صراع ثقافي وفني مع تجربة الرواد، بينما أنتم - جيل الرؤية الجديدة - كنتم تبجثون عن ثورة في العمل الفني. وقلت يوماً: "ما هي الثورة في أعمالنا؟ إنها تتحقق الآن عبر الإصرار على رؤيتي للعالم والتراث.. فالخاض الفني الصعب هو ذلك التمرد القلق، والانتظار الدائم لما لا نهاية له. فكيف تبدلت مواجعتك للتجارب الفنية الغربية بعد انتقالك إلى لندن قبل نصف قرن؟ وهل ما زلت تؤمن بأن اللوحة التي تطمح إليها لم تولد بعد؟ ولماذا؟

ضياء العزاوي:

كانت البيئة الثقافية حينذاك فترة من الهدوء السياسي، مع خروج العديد من المثقفين من السجن، أمثال مظفر النواب ويوسف الصائغ، وعودة عدد من الطلاب المبتعثين من بلدان مختلفة: كاظم حيدر ونهى الراضي من لندن، إسماعيل فتاح الترك وغازي السعودي من



الروح الجريئة، الشاهد الصامت 2009 - 10
أكريلك ، بلاستر على القماش 330 * 456 سم

مجموعة متحف الفن العربي، الدوحة

الوجه القبيح للاحتلال 2009

صور ديجتال على نموذج بوليستر رزن 61 * 40 * 30 سم

مجموعة متحف الفن العربي، الدوحة

مزيجاً من الأمل والتمسك بالهوية الثقافية. إعادة تشكيل هويتي والتكيف دون فقدان الجذور كان ضرورة للتوافق مع حياة المنفى، حياة متحررة تبت الطمأنينة في الروح النواقة، وتكشف حدود رؤاها المخفية، وتغذي الولوج الدائم بما هو مجهول، بما هو شكل غير محسوس لا يصبح مرئياً إلا كنتيجة للتجريب. في امتدادات هذا كله، يتناقد الماضي والحاضر أو يتصادمان، وهو أمر طبيعي نظراً لاتساع التجربة وتحولاتها الثقافية والفنية. كنت أمام مشروع مستمر، وأمام فكرة ينمو معها خيال يفرض التأمل والانفتاح أحياناً، والانطواء على الذات أحياناً أخرى. حاولت طوال هذه السنوات ألا أقطع السلك الذي يربطني بالمنطقة العربية من الماء إلى الماء، والذي وفر لي معرفة الواقع وما حصل فيه من تبدلات، ومنحني دعماً أخلاقياً وفعالاً في الظروف الصعبة للشتات. مهما حققت من نجاحات وإنجازات، سأظل في موقع المختلف. وهنا نستحضر ما قاله إدوارد سعيد: ولذلك يشعر المنفيون بالحاجة الملحة إلى إعادة بناء حياتهم المكسورة، وعادة ما يكون ذلك من خلال اختيار رؤية أنفسهم كجزء من أيديولوجية منتصرة أو شعب مستعاد.

"فوكو" هي أيضا قوة تسعى لإعادة تشكيل الواقع والإنسان لأهدافها، منتجة القلق والخضوع، وهذا ما يدفعنا لضرورة تأمل الوجود المنزاح تحت هيمنتها. من خلال هذا المفهوم، ونحن نتأمل حياتنا اليومية في بيئة ملوثة وصراعات عسكرية وعقول مقيدة بالتكنولوجيا والذكاء الصناعي، كيف تفهم السلطة وكيف تواجه هذا الشتات الثقافي والمكاني المرتبط بالأحداث المحلية والعالمية؟

ضياء العزاوي:

النزوح إلى الغرب هو نتيجة مباشرة لفساد الأنظمة الوطنية وفشلها في تطبيق ما آمنت به خلال فترة التصدي للاستعمار. تورط رجالها بمشكلة حب السلطة وامتيازاتها، والإسراف، وغياب العقلانية، ولم يمتلكوا الاهتمام والحنز الكافيين إزاء المؤامرات والضغوط المتنوعة التي لجأ لها الغرب لإفشال أحلام تطوير الاقتصاد والتعليم وتوفير الخدمات الصحية للجميع، فضلاً عن التوزيع غير العادل للسلطة والثروة والتهميش. منذ قدومي إلى لندن، آمنت بأن النجاح هو الابن الفعلي للإخفاق، وأن أكون مستعداً لخيبة الأمل، دون أن أعتمد على الآخرين. القوة التي مكنتني من تجاوز بؤس المنفى كانت



ابراهيم رشيد:

لقد رسمت لوحات راديكالية وثورية متمردة، تمثل أجساداً بشرية تغوص عميقاً بجذورها في الأرض، وأحياناً في ظلام مقدس. كما رسمت لوحات تجريدية وصفها الفنان الهولندي كورناي بأنها واحدة زاخرة بالأشكال والألوان، جذورها مرتبطة بالأرض والتراث والميثولوجيا الشرقية، ومشحونة بالرموز والدلالات الشعرية والجمالية. كيف تلتقي جذور هاتين التجريبتين، هل جذورهما متحولة؟ وكيف يمكن فهمهما معاً في سياق تجربتك الفنية العامة؟

ضياء العزاوي:

أنا ابن هاتين التوجهين. أعشق الحياة وأقدس الحب الذي يوفر للإنسان سعادة يومية، وأكره العتمة التي يخلقها ظلم الإنسان ووحشيته تجاه أخيه الإنسان. هناك ارتباط روحي يعكس طاقة السعادة عندما نواجه ما تعكسه الطبيعة من مشاهد جمالية وانعكاساتها اليومية، وكذلك الانكسار الناتج عن الغضب

مما نواجهه من إشكاليات لا نستطيع قبولها.

ابراهيم رشيد:

استنتجت من خلال تجذر ونمو الحوار وتقاطعات الأفكار بيننا، أن تجربة الفن العراقي في الداخل والخارج، وبمستوياتها المختلفة والمتنوعة، أصبحت بعد حرب الخليج عام 1991 واحتلال العراق من قبل الولايات المتحدة الأمريكية، تتشكل برؤية "مقاومة المحو". تجربة جذرية وعضوية، تكونت بشكل غير منظم أو مخطط له من الواقع والتجارب الإنسانية، وتجسد الهوية العراقية والعربية. هذا التجذير الفكري لمفهوم المقاومة أصبح اليوم ضرورة حتمية للحفاظ على استمرارية الفعل الإبداعي من جهة، وتوثيق التاريخ الفني العراقي من جهة أخرى، وهذا ما يؤكد بأن النقطة التي يتم فيها التغلب على المقاومة هي النقطة التي يتوقف عندها الفعل الإنساني والإبداعي. هذه المبادئ العضوية والفكرية والمفاهيمية تتجسد في مفهوم فني غير معلن يصب نحو إنتاج رؤية أخرى في التضامن، رؤية

عراقية وعربية تمتد جذورها إلى الأجيال الجديدة. توجه لم يظهر نظرياً كخطاب فني واضح في تاريخ الفن العراقي أو العربي المعاصر، إلا من خلال التجارب الفردية التي تنوعت بخصوصياتها، كما أشرت. يمكن الرجوع إلى جذور الفن المفاهيمي الجاد وأهميته من خلال أعمال مثل جدارية "ثورة الجزائر" للفنان محمود صبري عام 1956، ولوحات الشهيد عام 1950، و"ملحمة الشهيد" لكازم حيدر عام 1956، التي استخدمت تقنيات حديثة وعناصر جمالية مستمدة من فنون بلاد الرافدين وتراثه الإسلامي، مثل أرغوانية ملحمة الطف. تتقاطع هذه التجارب مع أعمالك مثل نشيد الجسد، صبرا وشاتيلا، ومجموعة أعمال أنا الصرخة، إضافة إلى تجارب الفنانين الوطنيين اليساريين في المهجر، وشعر المقاومة الفلسطينية لمحمود درويش وسميح القاسم. بعد فحوص هذه التجارب، نجد أنها تتسج جميعها هوية مقاومة عراقية وعربية معاصرة، بأشكال وأساليب مختلفة، تتقاطع وتتواصل

مع الفن العالمي المعاصر والفنانين العراقيين والعرب في المهجر. وجودك اليوم مهم في توثيق هذه المرحلة كواحد من رواد الفن العراقي والعربي المعاصر ومن مؤسسي رؤيته الجديدة. هل تعتقد أن هذه التجارب أصبحت اليوم بمثابة إعلان ثقافي أو خطاب فني وجمالي وتاريخي لهذه المرحلة المهمة من مقاومة المحو؟

ضياء العزاوي:
ما واجهه محمود صبري وكازم حيدر وآخرون، وبنسب متفاوتة، كان مختلفاً تماماً عما نمر به اليوم. كانت مواجهتهم محلية جداً، أمام قوى لم تمتلك العنف المفرط، بينما نحن اليوم أمام مواجهة إقليمية على أقل تقدير، تمتلك قوة مفرطة وبدعم عالمي، قادرة على الإسكات عبر أدوات الإعلام المتنوعة. ما تعرض له العراق من مصير هو نموذج لذلك، والآن تُستخدم هذه الأدوات لإعادة رسم المنطقة بما يخدم مصالح القوى الاستعمارية، وقد وفرت لهم أداة صدام الاستراتيجية ما لم يحملوا به.

منذ السبعينات، غادر العراق مجموعة كبيرة من الفنانين والمثقفين إلى بلدان مختلفة، ذات لغات وظروف متباينة، ولم تكن هناك آلية لتحقيق التواصل بينهم. هذا الوضع أوجد نشاطات ذات بعد محلي جديد في البلدان التي استقروا فيها. على سبيل المثال، أصبحت عمان مركزاً وطنياً للفنانين العراقيين، حيث وفرت لهم فرص إقامة المعارض والتعرف على المستجدات الفنية، بينما أثبتت تجربة بغداد كعاصمة للثقافة العربية، ومهرجان الواسطي لاحقاً، محدودية الحراك في كسر عزل المؤسسة الرسمية. الظروف في الخارج سمحت للفنان بالتركيز على ما هو قريب منه، لأسباب فنية واقتصادية على حد سواء. من الصعب تقدير مدى استجابة الفنانين لتداعيات حرب الخليج الثانية عام 1991، وما قبلها، بالشكل الذي يمكن تسميته بـ"الرؤية الجديدة"، ومدى اهتمامهم بالمواجهة الفعلية بعد احتلال العراق عام 2003، سواء عبر أعمال جادة تعكس رفض الطائفية وسيطرة الميليشيات على السلطة، أو عبر مقاومة التخلي

عن شعور التضامن الإنساني والعربي مع من يواجهون محو هويتهم ضمن برامج استيطانية. لا أختلف معك عما تسميه (بمقاومة المحو) عبر إثبات الذات وتحسينها، لكن السؤال الذي سوف نواجهه، بل هو السؤال المركزي: هل هناك مادة كافية لتحويلها إلى إعلان أو خطاب فني وجمالي وتاريخي لهذه المرحلة؟ وهل عكست هذه الأعمال جدية ومصداقية مهيتين يمكن تسجيلهما في تاريخ الفنان؟ هناك حاجة للتأمل، لفحص هذا المنجز، ومعرفة مدى إضافته للجهد الشخصي والجمعي، وبالتالي توثيق التاريخ بعمل مادي موجود، قادر على المحاور المثمرة واكتشاف ما هو مشترك بين الفنانين، ومدى غنى المختلف بينهم في تعميق الخطاب الجمالي، لتكون مرحلة ذات خصوصيتها.

ابراهيم رشيد:

بلا شك، ستكون مرحلة تحمل "رؤية جديدة" نحو "مقاومة المحو". لقد حاولت الخوض والتجذر في هذا الموضوع خلال وجودي في المهجر لأكثر من خمسة وثلاثين عاماً، كجسد بشري وجسد ثقافي لعابر متجذر في الفضاء الثقافي والفني العالمي، يتفاعلان في بوتقة الذاكرة الخاصة والعامية، الماضي والحاضر، والواقع والخيال. هذه استعارات أولية للتعمق في موضوعات أوسع نطاقاً تتعلق بالذات

البشرية والهوية عندما تكون في حالة تحول. أحببت فيها فكرة أن الجسد يفنى كوسيلة للمقاومة؛ كل ما عليك فعله هو تشغيل الضوء والخيال في ظلمة المحيط، ولن يتبقى شيء. كما هي الصورة السلبية الفوتوغرافية، التي لا يمكن تطويرها إلا لاحقاً، تحمل ملامح جذور ما هو مخفي أو ما سيأتي لاحقاً، وفي الوقت نفسه تجسدت لتترك خلفها علامات واضحة للمشاهد. تعكس أعمالك الفنية المعنى العميق للغياب؛ غالباً ما نرى فيها الأشياء والأشكال تعكس أصواتاً داخلية لكائنات غائبة أو مستترة، تحفز المشاهد على التأمل والتفكير والتساؤل.

على الصعيد الشخصي، كانت زوجتك ورفيقة حياتك الغائبة الحاضرة، "شاشتين" (19) قد تركت صوتاً أسيراً، مختفياً فيك، ربما يركن تحت طبقات اللاوعي، يتسامى ويتحول إلى ألوان ذات مرجعيات سيكولوجية غير معلنة، بدرجات لونية داكنة تعكس المشاعر والإحساس الإسكندنافي الكامن وراء الوحدة الحزينة ووحشة الأجواء، كما عرفته أنا على مدى أكثر من ثلاثين عاماً في هجرتي في السويد. شعور سري ومخيف يذوب فيه الصمت والعزلة والطبيعة المظلمة المجردة، وكأنه طقس من طقوس المسرحيات الحجرية للكاتب السويدي "أوغست ستريندبيرج" (20) عندما ينفصل فيها الفضاء الداخلي عن

الخارجي، وتتكون بيئة حميمة خاصة. يتحول العقل في لوحاتك إلى مسرح صغير، والنصوص الشعرية إلى صور متغيرة التعبيرات، ترافق حواراً سيكولوجياً لا ينقطع بين الذات والمكان، الماضي والحاضر، جميعها تتفاعل في النفس البشرية ضمن سرد تصويري يشكك في المفاهيم السياسية التقليدية. لقد مثلت "شريسطن" بلا شك نسقاً آخر يسري بين طبقات الحلم والواقع، الحب والألم، والرغبة والموت في وجودها وغيابها، وصراعها مع الموت.

ضياء العزاوي:

لا يزال فقدانها جرحاً لم يندمل رغم مرور السنوات. في البداية كان الأمل متسعاً، وعندما بدأ يضيق، كان عليّ التعود وانتظار القادم عبر تجريب ممل لأنواع الدواء. كنت أحاول إبقاء ابنتي بعيدة عن التطورات، وقد ساعدتني الظروف بالتحاقها بالجامعة وانشغالها بحياتها الجديدة، ما قلل من الألم الذي كانت ستعانيه وهي قريبة من أمها عند وفاتها عام 2008. بعد ذلك، التحقت ابنتي "تالة" (21) بإحدى كليات جامعة أوكسفورد للدراسة، ولم يعد منزلي الذي كنت أشاركه معهم، ويبعد عن الرسم قرابة الأربعين دقيقة، سوى مكان للنوم.

ابراهيم رشيد:
كلما يقرع جرس الباب في هذا البيت، يقفز سريعاً إلى مكتبته ليفتح كتاباً بدل أن يفتح الباب، يقرأ قصيدة أو يقف منفرداً يتأمل عبر نافذة غرفته...

-إيه أيتها الزائرة
لحظة واحدة...
يدخل في غرفة النوم...
يتوقف قرب السرير...رويدا
ثم يرجع أدراجه
يجد الباب منفرجا
والحديقة فارغة...

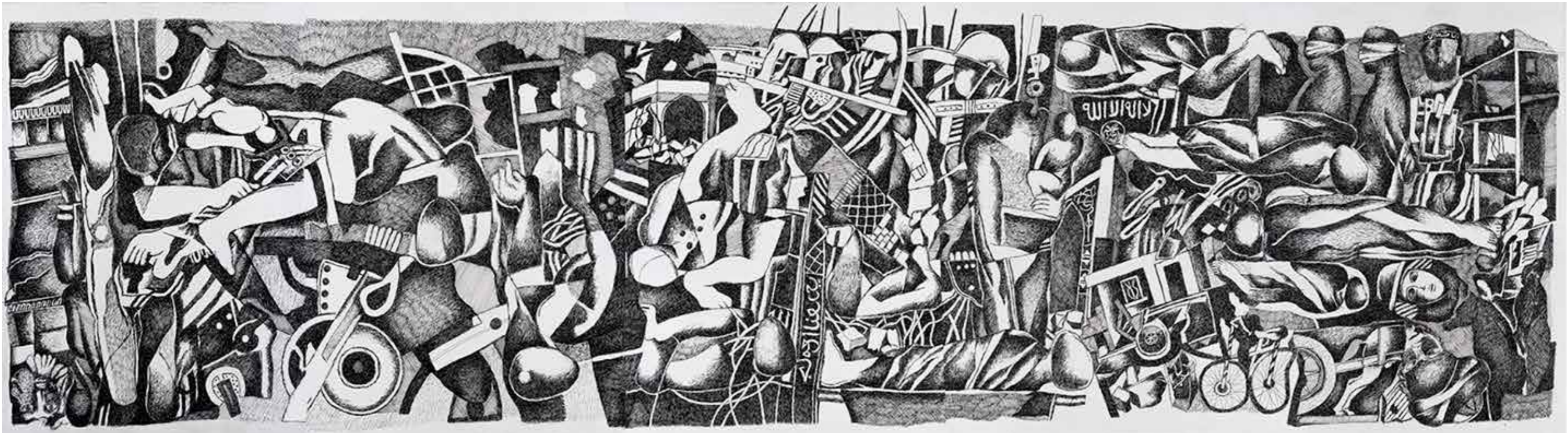
من قصيدة زيارة
يوسف الصائغ

بين الفينة والأخرى، تجذبه عيون تتوارى وتختفي بين صفحات كتاب آخر، ربما كان "ألزا وعيون ألزا" للشاعر الفرنسي أراغون، يقرأه بصوت خافت، شجي، لا يخلو من غصة وحسرة، وعيون متألقة بنتقات من ثلج إسكندنافي، تتلألأ فيها نجيمات صغيرة في الأحداق، ما تلبث أن تذوب وتسيل سريعاً مثل بلورات، وتهدي كما المطر... مطر... مطر... مطر. أي حزن يبعثه المطر!
في نقرات قيثارة عتيقة تعوم بقاعاتها بين جدران صماء، مازال يحمل على سطحها

رائحة القداح وتمرة محشوة بالجوز، ربما نستها "شاشتين" على طاولة صغيرة في غرفة النوم.
عينك من شدة عمقهما رأيت فيهما وأنا أنحني لأشرب
كل الشمس تنعكس
كل اليأسين يلقون فيها بأنفسهم حتى الموت
عينك من شدة عمقهما..أضعت فيهما ذاكرتي...

"ألزا وعيون ألزا"

عن كتاب أراغون شاعر المقاومة
يعود ضياء، كما اعتاد أن يعود "دودو" هو الآخر كل مساء من معبده عند الغروب، يغلق النوافذ، يجمع ما تبقى من أوراقه وأقلامه ولوحاته، ثم يغلق المعبد والمختبر ويخرج سريعاً كعادته. تتسابق خطواته نحو فضاءه البري، حيث يجذبه "ضياء" من بعيد، على أطراف غابة مجهولة، نحو زاوية ما.
يتذكر دوماً: أن كل ما عليه فعله هو تشغيل الضوء في الظلمة، وبعدها لن يخفي كل شيء يشعل الضوء في فضاءه الرحب، حاملاً معه وجعه اليومي وصوته المتردد مع طقطقة أوراق كل كتاب، مفزوعاً أحياناً من أي حفيف أوراق تتناثر بين ستائر الغرفة، ربما كان هناك شخص ما قادم، لكن المرايا المعلقة في الغرفة لا تتصح عن شيء.
مع ذلك، مازال ينتظر اليوم القادم ليصحو





- اجل تقوية وتعزيز صمود السياسيين اليساريين والشوعيين من اجل عدم التخلي عن مواقفهم الوطنية وانتماءاتهم الحزبية.
17. رومان ارتموفسكي: فنان بولوني عمل استاذاً لفن الكرافيك في اكااديمية الفنون الجميلة في بغداد في نهاية السبعينات. وساهم في نقل تجربة الفن البولوني المعاصر الى العراق والتأثير على تجربة فن الكرافيك المعاصر.
18. ميشال فوكو (1926 - 1984) فيلسوف فرنسي، يعتبر من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين، تأثر بالنبويين ودرس وحلل تاريخ الجنون في كتابه «تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي»، وعالج مواضيع مثل الإجرام والعقوبات والممارسات الاجتماعية في السجون
19. شاستين، هي زوجة الفنان ضياء العزاوي.
20. أوغست ستريندبرغ هو روائي وكاتب مسرحي سويدي، عاش حياة حافلة بالإنتاج الغزير وبالأحداث المثيرة والعجيبة. قاد حركة المسرح الحديث منذ أواخر القرن الماضي إلى مطالع القرن العشرين، وأعطاه ملامح التجديد فيه.
21. تالا إبننت الفنان ضياء العزاوي.

- حرب الخليج الثانية عام 1991.
12. إدغار جيمس بانكس : تاجر آثار و قنصل دبلوماسي امريكي في بغداد عام 1898 .
- 13 . هريبرت ماركوزه: فيلسوف ومفكر ألماني أمريكي، معروف بتطهيره لليساير الراديكالي وحركات اليسار الجديد ونقده الحاد للأنظمة القائمة.
- 14 . مهيار الدمشقي 1961 واحد من أشد أقمعة الشعر العربي المعاصر لفتا لانتباه ، تتمثل أهميته في أنه من خلق شاعر متميز هو أدونيس.
- 15 . ألواح سومر تُعدّ من أهم الشواهد التاريخية على نشأة الكتابة والحضارة الإنسانية. معظم الألواح صُنعت من الطين النيء الذي كان يُجفّف تحت الشمس أو يُحرق في الأفران لزيادة صلابته. كتبت عليها بالخط المسماري، وهو أقدم نظام كتابي معروف (ابتكره السومريون نحو 3200 ق.م في جنوب بلاد الرافدين).
16. البراءة من أشهر قصائد الشاعر مظفر النواب والتي كانت تقرأ في داخل السجون من



7. لاخ الكبير، هي شخصية خيالية في رواية جورج أورويل 1984 وهو الحاكم الغامض لأوشنيا الدولة الدكتاتورية، ويعد نشر رواية 1984 أصبحت كلمة الأخ الأكبر تستعمل كمرادف للتعسف في استعمال السلطة الحكومية وخصوصا في احترام للحريات المدنية.
8. "دودو" هو الكاتب السومري وأول كاتب في التاريخ، كان وزيرا في بلاط الملك السومري - اور نانشي - حاكم سلالة لكش السومرية 2494 - 2465 قبل الميلاد
9. من الهجرة الى الشمال". رواية الكاتب السوداني/ البريطاني الطيب الصالح نشرت عام 1966 .
10. طريق الموت اسم يرمز إلى الطريق السريع رقم 80 الذي يربط مدينة الكويت بـمنفذ العبدلي الحدودي على الحدود الكويتية العراقية . أطلق على الطريق هذا الاسم بعد أن قصفت فيه قوات التحالف أكثر من 1400 آلية تابعة للجيش العراقي وعدة مئات من الجنود العراقيين، رغم اعلان انسحاب الجيش العراقي من الكويت و الذي كان في طريقه إلى البصرة منسحب من الكويت، حيث تحول الطريق من طريق سريع يؤدي إلى البصرة إلى طريق للموت.
11. دونالد رامسفيلد. وزير الدفاع الامريكي الحادي والعشرين في الفترة من 2001 إلى 2006 في عهد الرئيس جورج دبليو بوش اثناء طريق للموت.
- "وجودية حديثة" أو "وجودية ظاهراتية". ويعتبر كتابه "المعقول واللامعقول" في الأدب الحديث للمؤلف كولن ويلسون من الكتب الهامة التي تناقش موضوع الأدب الحديث وتحليله بشكل دقيق. يتناول الكتاب موضوعات مختلفة تتعلق بالأدب الحديث، مثل الرواية، والشعر، والمسرح، والنقد الأدبي. يستخدم المؤلف في كتابه أساليب تحليلية دقيقة لفهم الأدب الحديث وإظهار أهميته.
3. عابر متجنز، اشارة لأدونيس في حوار خاص معه عن الهوية.
4. " شرق المتوسط" رواية لعبد الرحمن منيف، صدرت في عام 1975. تعد من الروايات السياسية الرائدة فقد تطرقت بكل جرأة لحال المعارضة السياسية في بلدان الشرق الأوسط.
5. ساتورن* ساتورن يلتهم ابنه هو اسم للوحة من عمل الرسام الإسباني.
6. طريق الموت اسم يرمز إلى الطريق السريع رقم 80 الذي يربط مدينة الكويت بـمنفذ العبدلي الحدودي على الحدود الكويتية العراقية . أطلق على الطريق هذا الاسم بعد أن قصفت فيه قوات التحالف أكثر من 1400 آلية تابعة للجيش العراقي وعدة مئات من الجنود العراقيين، رغم اعلان انسحاب الجيش العراقي من الكويت و الذي كان في طريقه إلى البصرة منسحب من الكويت، حيث تحول الطريق من طريق سريع يؤدي إلى البصرة إلى طريق للموت.

مبكراً، يخطو خطواته في المساء، وينساب مع ضوء القمر نحو بيت ربما أصبح مثل فندق مؤثث للسكن السريع. يتأمل من نافذته نخلة باسقة في الخارج، و"تالة" 21 قد أثمرت. يترك عيونته تتنقل فوق طاولته الفولاذية الباردة، في متحف آثاره الخيالي الذي أصبح حلماً يزوره كلما شرع بالرسم. بيته صار فضاءً مشرع النوافذ للريح، ومرسمه سفينة يبحر فيها كلما أراد الرحيل والاحتجاج، يجوب بها البحار نحو طوفان من الأشكال والألوان، ليون فيها رواياته البصرية. يرسو بها على ضفاف نهري دجلة والفرات، حيث يبحث من جديد عن آثار وأسس بابل ولكش، وحيث تنتهي فيهما كل مياه المحيطات، يرسم جنة عدن وبشرها المسحوقين والمهمشين، وهم يجوبون مناظر مجهولة، أرض ربما تغيرت أو اختفت دون خرائط، وبشر ربما عادوا ولم يعودوا أبداً، وترك ألوأخاً سومرية جديدة في سفينته العائمة في المحيطات إلى أجل غير مسمى.

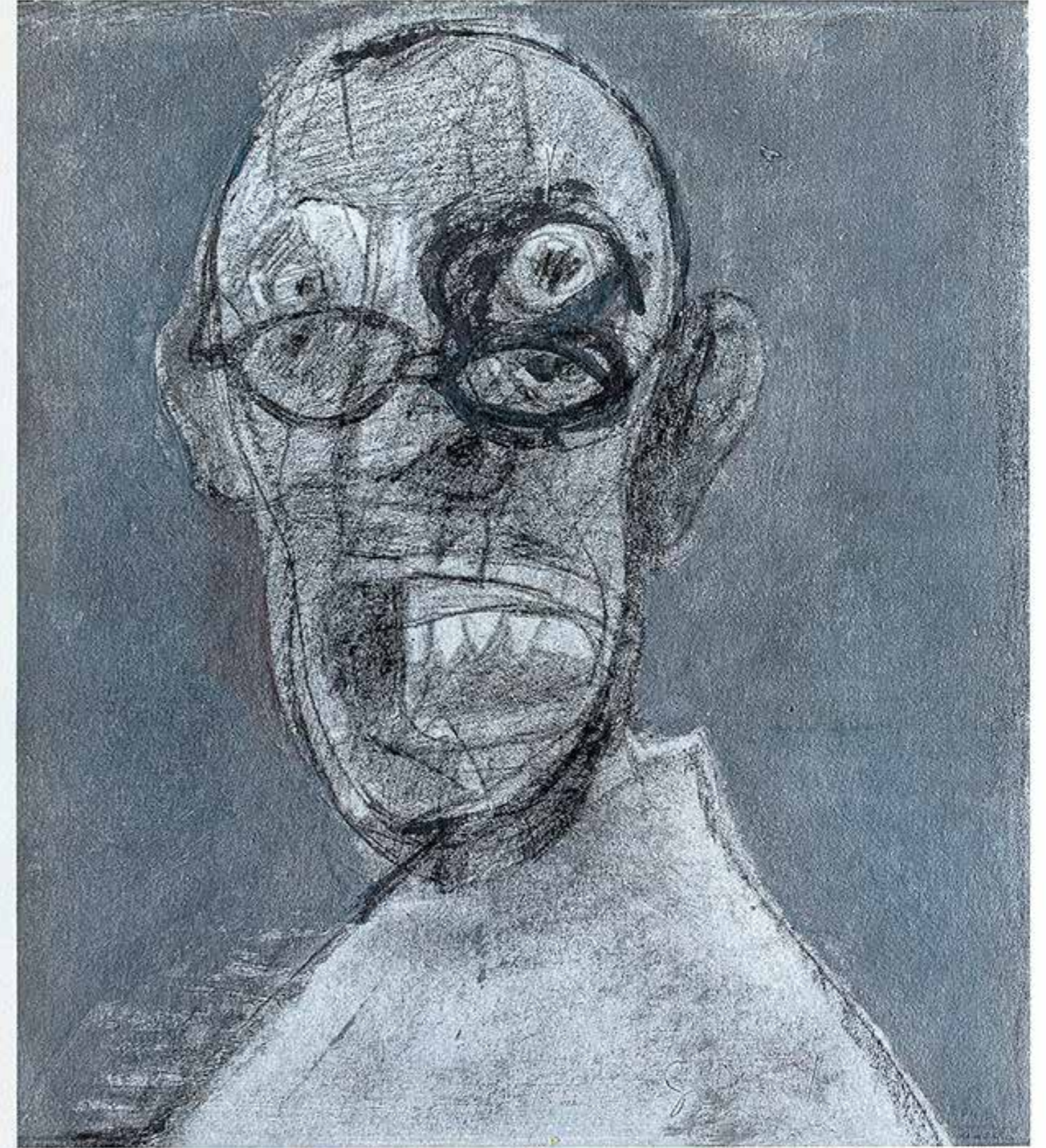
ما زالت نقرات السنطور الذي طالما أحبه تصدح في مقامات بغدادية غير معروفة، تتهدى في "نهر بلا ضفاف" من الألوان والخطوط والصور التي لا تنتهي، يغوص معها نحو جذور الضياء السومرية، بحثاً عن رؤية جديدة أخرى...

مصادر وإشارات:

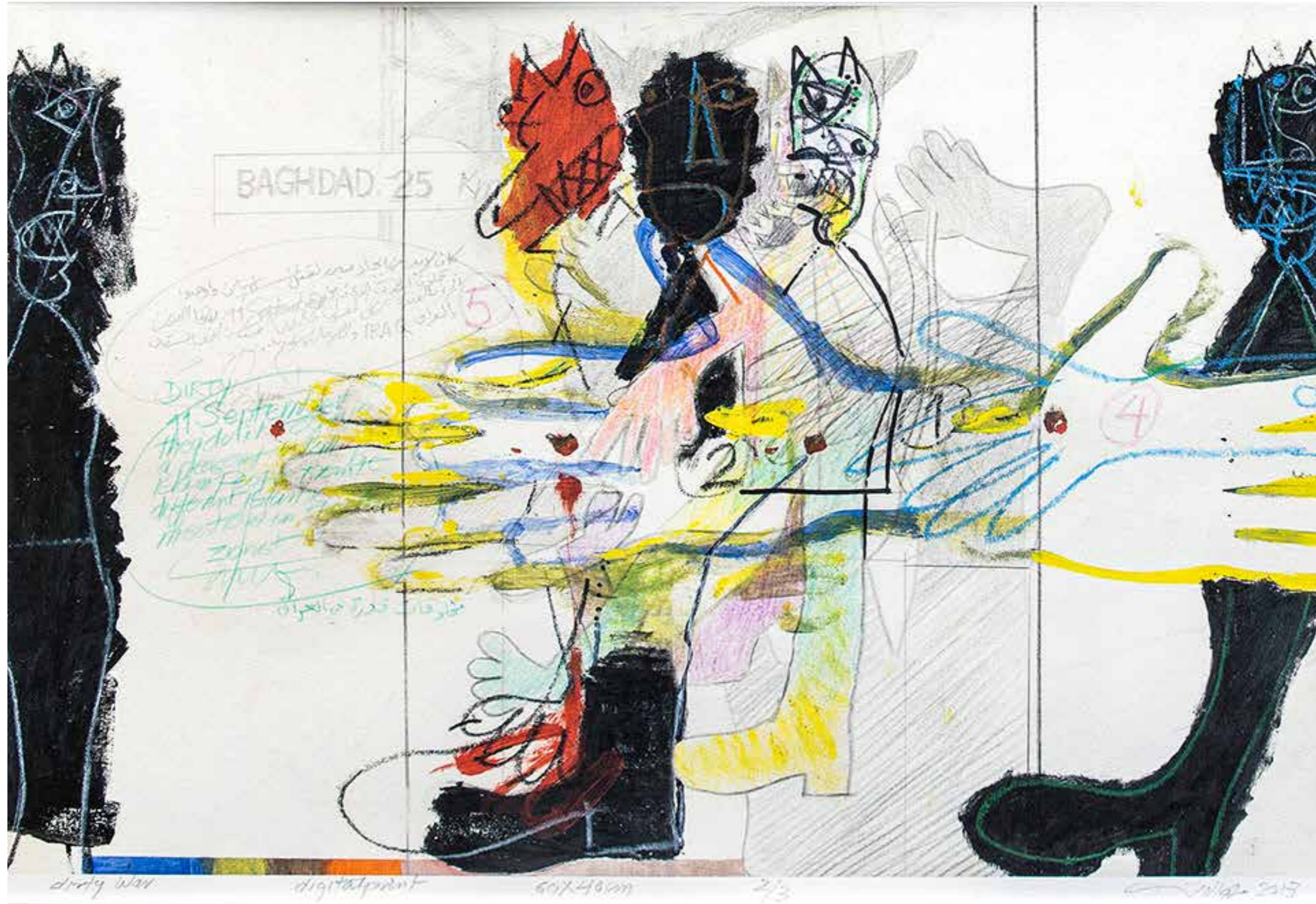
1. "بالقرب من قلب الضياء السومري" مستلهم من عنوان "بالقرب من القلب البري" ، في رواية "صورة الفنان في شبابه" للكاتب والشاعر الايرلندي جيمس جويس (1916) التي تلخص الطاقة البرية الاصلية غير المروضة التي تحرك الوجود.
2. من أين أتينا؟ ما نحن؟ إلى أين نحن ذاهبون، لوحة كبيرة ذات الاسم الطويل للفنان الفرنسي بول غوغان طرح فيها ثلاثة أسئلة تختزل حيرة الإنسان وقلقه الوجودي وعجزه عن فهم الحياة.
2. كولن هنري ولسون (26 يونيو 1931 - 5 ديسمبر 2013) كاتب وفيلسوف وروائي إنكليزي. ولد في لستر في انكلترا لعائلة فقيرة من الطبقة العاملة. كتب بغزارة عن الجريمة الحقيقية، الغموض وما وراء الطبيعة. كتب أكثر من 100 كتاب. وقد سمي فلسفته

تخطيطات محمد مهر الدين ومكائده البصرية!

يعد محمد مهر الدين أحد أوائل الفنانين العراقيين الذين استخدموا مواد مختلفة في اللوحة : خشب، جص، ورق، كارتون، رمل، زجاج، اكرلك خشن، اسمنت . لعله تأثر بتأثير الإسباني في تأسيس لوحة تدمج عناصر مادية في تكوين لوحة معاصرة، تتكاثر عليها تأشيرات رمزية شخصية. لقد كان ملصقا ومناورا في مواد يعيد تنظيمها دائما للحصول على تركيب وملامس نسيجية متعددة لإظهار أفكاره وحالاته العاطفية، ومواقفه السياسية، فضلا عن عنايته بفن البوستر السياسي الذي أرتفعت أسهمه في الستينات والسبعينات.



الحرب القذرة digital print 1/2 2013



الحرب القذرة 2013
طباعة ديجتال
2/3
60 * 40 سم
مجموعة الابراهيمى. عمان

انطلق الفنان في حسّه الكرافيكى الدرامى والإنسانى عن طريق تكاثر اصطداماته مع عالم لا يرضخ لأعمال الإرادة ، عالم لا يظهر فيه الإنسان الا في صورة المتحدي أو المهزوم.

إن نموه باتجاه بث الحركة بعمله الفنى المرصوص والمتماسك بالمواد والأنسجة واللون عن طريق الخطوط وعنفها جرى تماما عند تحولات مواقفه من العالم. كان الاضطراب السياسى دليله إلى ذلك بالاستناد إلى تدريب كرافيكى جاء به من بولونيا حيث درس هناك.

لنضع هذا التقديم المختزل في سياق إنتاجه الفنى ابتداءً من معرضه غريب هذا العالم عام 1978 ثم معرضه المشترك مع الدكتور علاء بشير. في هاتين التجريبتين ظهرت نزعتة الإنسانية في تمثيل الإنسانى بالشخص الإنسانى وهو في حالة نزاع مع العالم واتهام . ثم تغير موقع الإنسان في معرض الإنسان غريب في عالم غريب ، إذ استبدل ذلك التعبير بإنشائية جديدة غير معبأة دائماً بعاطفة ومواقف، بل بات أكثر مرحاً وأكثر مأساوية

كان يصنع لوحة من اختلافات مادية ومعالجات متنوعة مشدودة باللون ومتماسكة جمالياً ودالياً. هذا يشبه ما يجري في الكتابة التي هي مجموع اختلافات في الكلمات والحروف يوحدتها السياق والأهداف بما يهب لها المعنى. لعل محمد مهر الدين انتبه إلى هذا الاقتراب بسبب حسّه الثورى والاستماع إلى ما يجري في العالم من أصداء وتغيرات وحيل وأكاذيب. ولأنه كان مهموماً بالقضايا الوطنىة والقومية، فقد جعل من فنه نسيجاً يتلقى الأفكار والخواطر والتطورات الخارجية من دون أن يكون مباشراً بل إن فنه الإنسانى النزعة ظل رمزياً ويث إعجازات قابلة للتأويل، كما أنه ظل فناً تجريبياً يتحول وينمو.

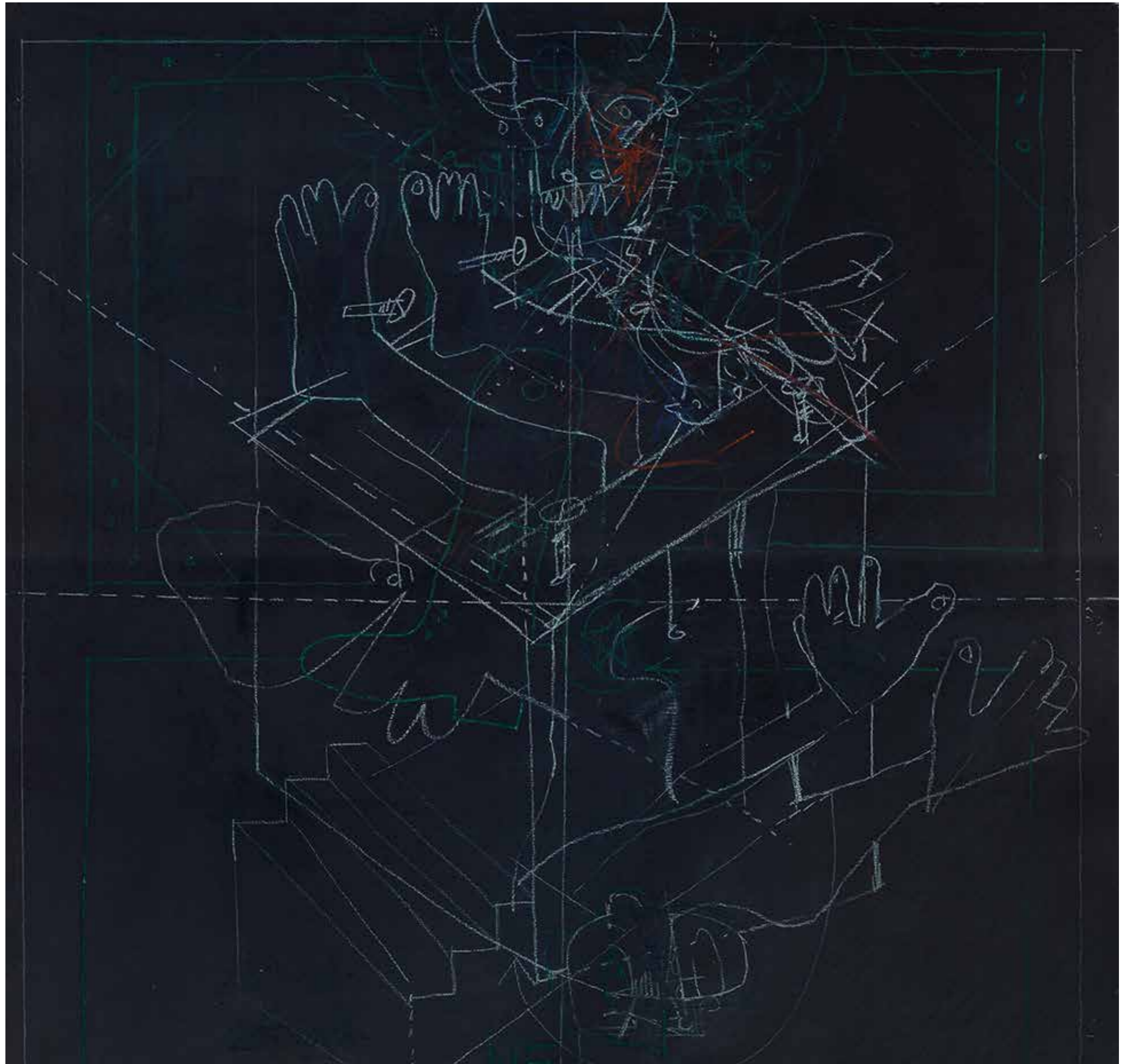
والحال كان محمد مهر الدين يتحول فنياً تبعاً لإيقاعات ومجريات الحياة السياسية والفكرية، وهو في النهاية رغب في أن يكون الصوت المختلف في كتابة بصرية تحوّل أصداء العالم السياسى والاجتماعى إلى صور غير متماسكة بل مركبة أحياناً، وتحليلية أحياناً، مغطاة بأنسجة متراكبة.

في اللون أو أعمال الكشط والتحسيسات النسيجية أو حتى التأشيريات اللاهية. والحال إن معرض تخطيطاته مصمم على أن يكون معرض تخطيطات مستقل نسبياً عن أعماله الفنية الأخرى، فلا نجد فيه تصاميم كاملة، بل يكاد، من حيث التعبير اللغوي بمثابة أشباه الجمل، وبتعبير فني أشكال ناقصة، تكتمل بالخيال والتداعيات مع رموز خطية تحفزنا على التأمل. العديد من أعماله يطغى فيها البياض بصرف النظر عن تناسبه مع الشكل المعبر والملغز، فالأصل عنده التأكيد على فن التخطيط على صفحة بيضاء بصرف النظر عن أي موازنة، والميزان هنا وضوح الشكل والعلاقات الشكلية كفكرة مستقلة. مزجت تخطيطاته في هذا المعرض بين تداعيات حرة عابثة وأشكال مفتوحة على التلاعب والتكهنات بدلالاتها، توحى ولا تؤكد. كان يرسم طبقاً لحالاته النفسية في وضع مرتجل. ما يريده يتوزع في عدد من الأعمال، وثمة فراغات تملأ بالخطوط والمؤشرات وأخرى تترك للمصادفات. تُكسر مستقيمات للحاجة ومتطلبات التكوين وأخرى لتحديد إطارات لمساحات منفصلة. لطخات سوداء من قبيل تعزيز الشكل أو التكوين وأخرى تبدو

ومن ثم بات أقرب إلى تناقضات الوضع البشري. من الناحية الفنية ترك الكثافة غير العادية في اللون والمواد الصلبة وخشنة الملمس المليئة بالحزوز إلى تكوينات مفتوحة وتحديدات خطية. والحال إن نزعت الكرافيكية سهلت هذا الاستبدال حتى في تجربة عام 1978 عندما كتبت عنها قائلاً:

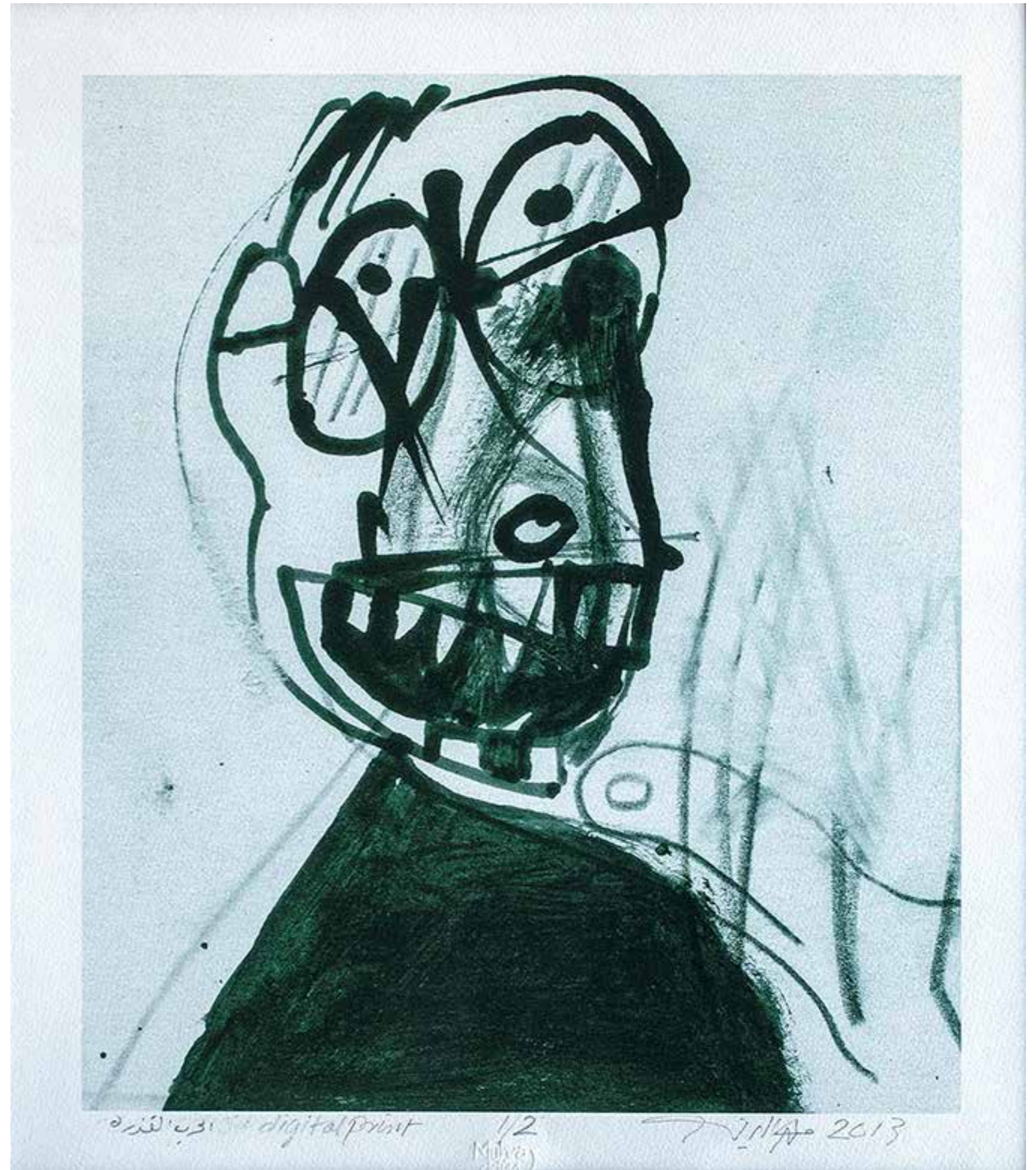
" إن اللوحات التي نفذها بروح الكرافيك كانت أكثر خصوبة، وحقق بها أشكالاً جديدة أكثر تعبيراً عن الموقف الإنساني، فالإنساني هنا يرتبط بعلاقة أشكال لا بعلاقة نسيج وتحسسات ملمسية ولونية. إنها أعمال تتحدد بعلاقات داخلية تشكيلية الطابع وغير معبأة بالانفعالات العاطفية التي يجسدها اللون والنسيج".

هذا ما ظهر بوضوح في معرض التخطيطات الصرفة في الثمانينات، بيد أنه ذكر في حوار أجراه الكاتب والصحفي معد فياض أنه في أغلب لوحاته كان يهوى قبل أن يباشر العمل تخطيطاً أولياً للوحة (الاسكيتش) بالقلم الرصاص. من هنا نستنتج أن التخطيط عنده قائم في عمله الفني من البداية. إنه من البداية يمارس فن الرسم القائم على علاقة مباشرة ببياض يجري السيطرة على فيضانه بأفكار تشكيلية تأخذ طابع التخطيط، بيد أن النتيجة الفنية تبدو كاملة حتى لا يمكن التكهن في بداياتها، لأن الفنان يهضم الأشكال في مساراتها وتحديداتها الخطية ويخفيها بالمواد الفنية والفكرة الدلالية المضمرة، هذا من غير ما تتركه المصادفات الموضوعية من انفتاحات وانغلاقات





بدون عنوان 2012
مواد مختلفة على الكرتون
45 * 40 سم



الحرب القذرة. 2013
طباعة دييجل 1/2
45 * 40 سم
مجموعة الابراهيمى، عمان



بدون عنوان 1996

حبر على الورق 45 * 40 سم

مجموعة الابراهيمى، عمان

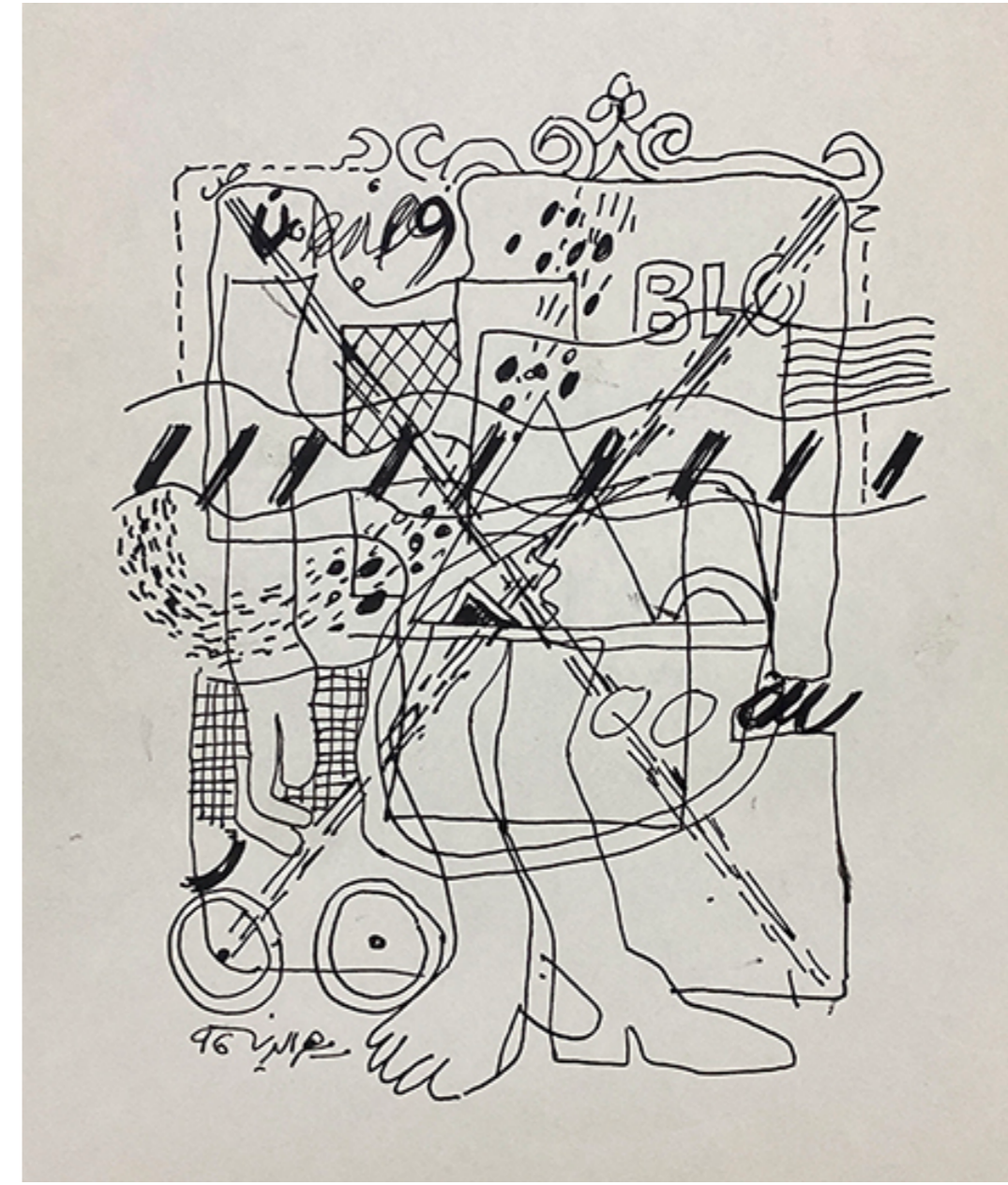
(سيربيروس، كلب بثلاثة رؤوس، ختلال،

مرتزقة، ومثقفين... 2011)

مواد مختلفة على الكارتون

45 * 40 سم

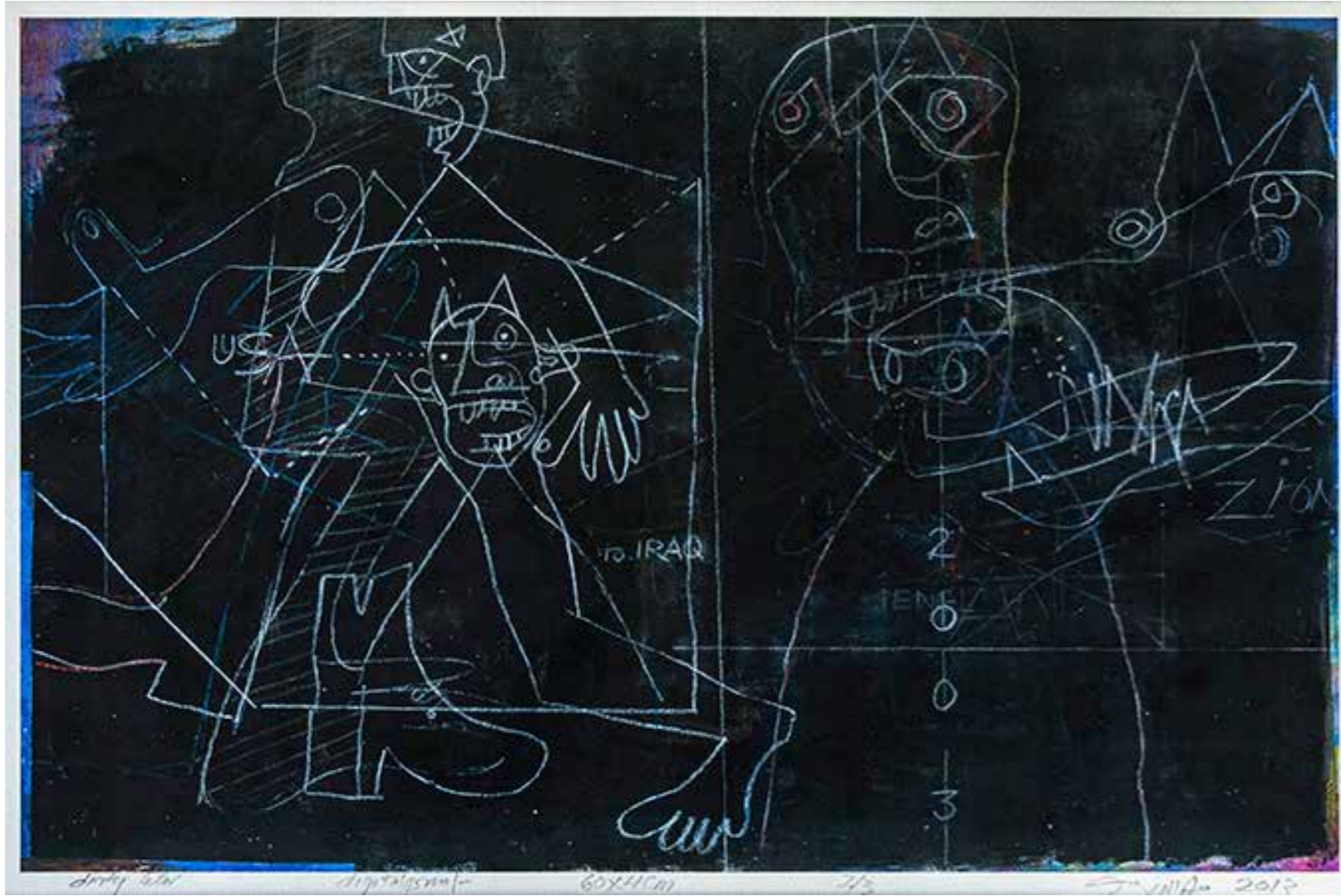
مجموعة الابراهيمى، عمان



الذي بقدر ما يبيث الحركة يقود
البصر عن طريق خطوط تقودنا إلى
الفكرة التشكيلية. إنه مولع بتلصيق
شكل طبيعي (صورة فوتوغرافية
مثلا) بمعالجة فنية تخطيطية، كما
في تمثال فينوس مقطوع الذراع
والذي سيحصل على ذراع تخطيطي
ملصق مثل تفصيل الخياطين.
وسنشاهد ذراعا غريبة باردة كأنها

السياق والتلاعب بالمداليل. ومن
الناحية الفنية التصويرية يوظف
تجزئة الانطباعات أو تجسيم بعض
الأشكال للحصول على قيم بصرية
جمالية وإثارة معاني رمزية غامضة.
في معرضه للتخطيطات نلتقي من
جديد بأعمال التلصيق التي نجدها
في أعماله القديمة لكن بالوضوح
الكافي الذي يتيح فن التخطيط

لقصد لا شعوري. شطوب رقابة
وأخرى تفتح الرقابة: على هذا
النحو يتسع الإنشاء، فيما يتضح
بعيدا عن هذه المعالجة أو قريبا
منها شكل دال يمتاز بالقوة ومشتق
من عالم المشاهد وأفكاره.
فضلا عن ذلك ظهرت في هذا
المعرض إنشائية ذات طابع تحليلي
وتركيبي، وهنا يواصل الفنان
تجارب سابقة ينطبق عليها هذا
الوصف. إنه يفصل أجزاء من
الجسد الإنساني أو يباعداها في
مربعات ومستطيلات، كما يكرر،
تصغيراً وتكبيراً، شكلاً واحداً
على نحو يظهر عدة مستويات
ومنظورات له. على هذا النحو
يحلل فنياً نسبة الشكل إلى نفسه
ونسبته إلى التكوين، والأخير المليء
بالمؤثرات التعبيرية الخطية يقوم
بوظيفة تركيبية جامعة. في بعض
هذه الأعمال يبدو في الظاهر
أن الفنان يقدم عرضاً بصرياً،
أو يمارس اللهو، وفن التخطيط
يستجيب لهذه النزعة التي أراها
تقدم متعة للفنان نفسه ويقدم
بواسطتها اكتشافات جديدة غير
واعية أو لم تكن يتوقعها. والحال
إن مثل هذه المتع التخطيطية تشبه
وظائف التأكيد والجناس والتورية
في اللغة، وهي تظهر بطريقة
تلقائية، وأحياناً متمعدة لإغناء



الاحتلال المغولي الجديد للعراق ومعهم المرتزقة وكل الشرائح التي تؤيد الاحتلال وتتبني ثقافة الاحتلال والتطبيع. 2011 مواد مختلفة على الكارتون 45 * 40 سم مجموعة الابراهيمى. عمان

الحرب القذرة. 2013 طباعة ديجتال 3/2 40 * 60 سم مجموعة الابراهيمى. عمان

والحال إن هذا النصر يسجل للفنان نفسه فهي تجربة أثبتت قوته ومهارته في التعامل مع المساحات اللونية والتسيق اللوني الأسر. لعل تلك التجربة خاصة جدا ولم يكررها، بيد أن نزعتها الجمالية المجردة لم تبد لي غريبة في تلك البرهة الزمنية، وأشدّ هنا على هذه البرهة، حيث ضعفت السلطة وتقوّت روح الاستقلال الفردية واللامبالاة بعيدا عن المطالب والحاحات السلطة في تنظيم معارضها، كما انقطع كرمها، مقابل تكاثر صالات العرض الأهلية، ووجود طلب متكاثر على الأعمال الفنية العراقية في الخارج، وكان من السهل إقامة معارض هناك. إنني أسجل هذا التفسير لكثرة المعارض الفنية التي أقيمت في تلك السنوات واتصفت كلها باهتمامات تقنية وجمالية، كما في معارض إسماعيل فتاح الترك وعدد من فناني الثمانينات لا تحضرني أسماءهم الآن. وأضيف إلى هذا التفسير أن الحصار الإقتصادي الذي كان مفروضا على العراق وانقطاع استيراد المواد الفنية شكل تحديا للفنانين تجسد اهتماما بالتقنية واستخدام مواد بديلة كالكارتون والخشب فضلا عن ارتفاع نسبة الأعمال التجريبية. في ما بعد ستشكل حرب عام 2003 والاحتلال الأميركي للعراق جرحا شديدا لالتهاب لمحمد مهر

فيها. لكنه هو المتمرّد المدرك لتاريخه والمخلص له، أضاف في الثلث المتبقي من كل لوحة شريطاً مليئاً بخطوط لاهية، شخبطات ، خطوط ، حركة تواقع واحدة فوق الأخرى. بدا هذا الشريط من الناحية التصميمية كمعادل خطي لتصميم انشائي مثير من حيث اللون والاستقرار، بيد أن التصميم بدا أقوى بكثير من ذلك الشريط بل واحتواه وأضعف وظيفته في بث الاضطراب الشكلي. لقد انتصرت النزعة التعبيرية القوية لدى الفنان.



الفنانين العراقيين. تلك الموازنة ستنتصف بالكمال والاستقرار المثالي في معرضه الذي أقامه في صالة "أثر" أواخر التسعينات. في هذا المعرض توصل الفنان إلى لغة كرافيكية مثيرة من الناحية الجمالية، وللمرة الأولى تظهر عند الفنان نزعة جمالية مجردة تعتمد على قيم تصميمية على نحو تكرر نفسها في أغلب الأعمال المعروضة. ألوان قوية تشغل مساحات مرتبة تبدو مثل بناء لا يقبل التغيير. لقد توصل إلى نزعة جمالية مثالية لا اضطراب

ذراع ميت تلامس رأساً أو تمسك بساعد. تمثيل سريالي سيكرر في عمل آخر مثل عجوزاً ملتجياً وتحت وجه شابة أغمضت عينيها من الألم. علاقات لا تنمو بل تثبت صورتين للحياة، وصورتين للرضى والرفض. بين هذه الصور السريالية، يضع الفنان أشكالاً غير متجانسة جوار بعضها البعض، أشكالاً نمتلك مراجع عنها أو هي جزء من التجربة البصرية العامة قبالة أخرى خيالية. ثمة أشكال مشطوبة مع صور منعكسة لمرايا مكسورة تلتصق في أجزائها المتناثرة حدقة عين، جبهة، خطوط متآكلة لمكان، ومقابل هذا التشظي المرئي يشوه الفنان أجزاء جسدية قبالة ما يظهر سليماً أو متأكلاً. إنها ما سميتها (مكائد) تكمل بعضها البعض الآخر للحصول على تخمينات معنى. والمثير أن الفنان يضع لبعضها كتابات طلسمية عابثة في موقع شروح غامضة لا تشرح إنما تضيف الحركة، فالكتابة من حيث الشكل حركة خط: إن المكائد تفتح بطلاسم من طبيعة ثقافية!

إن تلك الكتابات التي تمثل لعبة خطية تظهر دائماً في أعمال الفنان، لكنها تظهر كلما أراد الموازنة بين التكوينات التي تعتمد المساحات المستقرة بالحركة بما يجعل العمل الفني ممسوكاً بمعادلة جمالية، كما يحيل إلى ثقافة بصرية محلية مرتبطة بالكتابة العربية بصرف النظر عن المعنى اللغوي، وهو تقليد نراه يتكرر في أعمال الكثير من

الدين. إنه يواصل اعماله بغضب
ليصنع مكائد بصرية، ويستخدم
روح التخطيطات لتوسيع التأثيرات
البصرية ما بين قوى الاستقرار في
تصاميمه وبين الحركة ومولدات
التأثيرات وتجمعاتها الخطية،
وسيعود إليها لكن بتكشف في المادة
اللونية. إنه في عدد من المعارض
سوف يجعل من التخطيط مادة
إيحائية تضج بالحركة والفوضى
والأشكال الحيوانية والإنسانية
المشوهة تغطيها لطخات من لون
أحادي، كالأحمر الدموي المعبر عن
الفواجع!



الحرب القذرية 2013
طباعة ديجتال 1/2
45 * 40 سم
مجموعة الايراهيمي، عمان

الحرب القذرية 2013
طباعة ديجتال 1/2
45 * 40 سم
مجموعة الايراهيمي، عمان



الحرب القذرية digital print 1/2 Naji Al-Ali 2013

الموقف الجمالي والموقف الأخلاقي

يحيى الشيخ

لا يمثل مفترق الطرق مجرد فرصة أو حيزاً لاختيار المسار، بل إن الوقوف فيه يحد ذاته يعد خياراً؛ فالبقاء متأرجحاً بين "إما/أو" هو موقف وجودي قد اتخذ بإرادة ويقين، وإن كان صاحبه لا يُحسد عليه. هو موقف ينطوي، على أقل تقدير، على صيغة مفهومة لصاحبه في ذاته.

و"الاتساع الدلالي" (المجاز)، ويمكن تفسير هذا المزيج من خلال عدة مستويات:

1. التجريد كـ "منطق" التجريد ليس مجرد هروب من الواقع، مع أنه ينطوي على هذه النية، بل هو "صياغة منفصلة جديدة له". المنطق هنا يكمن في عملية "الاختزال": أي تجريد الأشياء من تفاصيلها المادية الحسية للوصول إلى جوهرها أو "خصائنها" الداخلية، كما عمد إليه منظرو التجريد المؤسسين: كاندنسكي، و "بول كلي" وغيرهما. أشرنا إلى أن التجريديين الأوائل كان لهم منطقتهم، وهو محاولة التعبير عن الوجود من خلال عناصر أولية (خط، لون، مساحة، وموسيقى بصرية) بعيداً عن محاكاة الطبيعة. هذا المنطق يفترض أن العقل قادر على إدراك الجمال والحقيقة دون الحاجة لـ "قصة" أو "تمثيل" واقعي.

2. المجاز كـ "فضاء" المجاز في الفن هو "استعارة" بصرية. عندما تتحول اللوحة إلى مجاز، فإنها لا تعود تمثل "شجرة" أو "وجهاً"، بل تصبح رمزاً لحالة شعورية أو فكرة فلسفية. وثمة مجاز مفتوح متاح لجميع صيغ التعبير. وإذا أصبح المجاز "مفتوحاً إلى ما لا نهاية"، فهذا يعني أن العمل الفني يصبح وعاءً فارغاً يملأه المشاهد بتأويلاته الخاصة. هنا تكمن الخطورة التي أشرت إليها: أن "اللا معنى" قد يُسوّق تحت ستار المجاز.

التواضع بين "التجريد والمجاز" هو الآلية التي

اختياره لهذه الصيغة، فهو بلا شك يغتبط بإثارة الأسئلة حول أعماله "المثيرة للجدل". وغالباً ما يجيبك برد حاسم لا يقبل الاستثناء: "هكذا أرى الأشياء" أو "أريدها أن تكون كذلك". وقد يتوسل بالفلسفة أو التصوف —الذين غدياً موضة نقدية— لفتح باب التأويلات والخلط المفاهيمي، كأن يجيبك: "هكذا تجلت لي في الرؤيا"، خاصة إذا وجد ناقداً يضيف على أعماله هالة من الدهشة. هذه الأيام، كل معنى غائب عُلق على صليب الصوفية الذي ترهل ولم يعد له شكل قائم في الواقع.

يضعف الجدل حول ذاتية الآخر أو تصوراته للمنطق حين تواجهك حقيقة مقنعة إلى حد بعيد: إنه يفكر ويحب بهذه الطريقة! حسن . ولكن أية طريقة؟ إن التجريديين الأوائل امتلكوا منطقاً برر نزعتهم الفنية دون أن يحملوها فوق طاقتها من التأويل.

غير أن الذين استهوتهم تلك المجازات الفنية والشطحات الفكرية أغرقوا العالم بملايين اللوحات، بتبرير أو غيره. فالمجاز المفتوح على اللانهائي، والذي استوعب الأفكار البسيطة والمعقدة، والأهواء الأصيلة والمفتعلة، وحتى "اللا معنى" جرى تسويقه بوصفه فناً قابلاً للاجتهد، وصار له معيار اجتماعي ومصطلح فني تروج له الصحافة ووسائل الاتصال. تعبير "التجريد والمجاز" في السياق النقدي والفني الذي طرحناه، يشير إلى العلاقة الجدلية بين "التبسيط الشكلي" (التجريد)

إن الجوهر هنا هو أن تقدم نفسك بموقف جلي، حتى وإن كنت تترنح فوق هاوية سحيقة؛ فحتى أولئك الذين يتقنون بصلافة أقدامهم يميلون بأبصارهم نحو الأسفل حذراً من العثرة. لا ثبات مطلقاً ولا طمأنينة تامة؛ هذه أيضاً تمثيلات لمواقف تفرضها سياقات الحياة.

إن الصيغ التي يبتكرها الرسامون لتمثيل الحياة كما يدركونها، هي في الواقع قوالب تم ترجيحها والاتفاق عليها سلفاً. ومع التكرار، استقرت في وعي المشاهد بوصفها أنماطاً مألوفاً، وخلق لها دساتير عمل خاصة. لقد تم تزكية هذه المفاهيم باعتبارها "صيغاً فنية" مستقلة بذاتها، لا يصفيتها بديلاً للوجود، بل وجوداً آخر مستقلاً، مؤطراً، له عنوان وسعر وسوق ونقاد ومنصات تتفق على تراتبية المبدعين... هذا ما يجري في كل محافل العالم التي تعنى بالفن.

ليس بالضرورة أن تدرك كنه ما تراه، وهذا ليس من باب التهكم. فغالباً لا ينوي الرسام سرد حكاية، وإنما يقدم ما تمرست يده على إنتاجه، وما استقاه من معلمه أو من قيم الحركة الفنية السائدة، أو ما يطلبه السوق. بمرور الوقت، تتحول هذه التقاليد إلى عادات وأعراف، ثم تصبح نوعاً من طرق عيش أو إدمان، لتستحيل في النهاية إلى موقف يسنده التبرير الخارجي والداخلي، ويتحول إلى حقيقة راسخة تتجاوز اليقين. من حقل أن تسائل الرسام عن منهجه وعله

جماليات



سمحت للفن الحديث بالتحرر من "دساتير العمل" التقليدية، ويعطي العمل صبغة "عقلانية" أو "منهجية" (لماذا رسمت هكذا؟). فيما المجاز يعطي العمل صبغة "روحية" أو "تأويلية" (ماذا يعني هذا؟). وفقا لهذا، تحول هذا المنطق من "نزعة أصيلة" لدى الرواد إلى "تبرير جاهز" لدى المقلدين وقد وجدوا أهم الوسائل الاجتماعية متوفرة: "التسويق"، طالما أن هناك "مصطلحا فنيا" أو "تبريرا فلسفياً" يغطيه. إن "سلطة النقد" والتجريد السهل المتوفر، والمجاز خلقا لغة نخبوية تسمح للرسام أن يرد بـ "هكذا أرى" أو "هكذا تجلت في الرؤيا"، وهي ردود تقطع الطريق على الجدل المنطقي لأنها تستند إلى "ذاتية" لا يمكن قياسها.

وباختصار، إن منطق التجريد والمجاز هو الجسر الذي يعبر فوقه الفنان من "تمثيل العالم" إلى "خلق عالم مواز". هو منطق يمنح الشرعية للغموض، ويحول اللوحة من مادة بصرية إلى "موقف وجودي" يحتاج إلى نص مواز (نقد أو فلسفة) ليضع الأساس النظري له ويُفسر معناه جماليا واجتماعيا. واعتقد ان العودة إلى فيلسوف علم الجمال "ارنولد هاوزر" في كتابه (الفن والمجتمع عبر التاريخ) يغنيني عن تقديم الأدلة عن علاقة التيارات والنزعات الفنية بالمجتمع.

إنما "المجاز المفتوح" أفرغ الفن من قيمته الحقيقية وتحول إلى مجرد "موضة" نقدية. فكل ما عجز عنه الوصف علق على مشجب المجاز! في النصوص الأدبية استشرت نزعة المجاز اللغوي حتى اصبح لغوا لغويا... (رب سائل يسأل عما يثبت كلامي، أقول أن مئات النماذج المتوفر اليوم يمكنها أن تكون دليلاً على ما أقوله وليس بي رغبة لفتح جبهة حرب من "مجازيين" يجيزون لأنفسهم ما لا يُطاق).

ولكن، هل ثمة تواشج بينهما؟ سؤال يلمس وتراً حساسا في أزمة الفن المعاصر. إذا نظرنا إلى المسألة بعين "الناقد المتشكك" تارة، وبعين "المتأمل الوجودي" تارة أخرى، يمكننا رؤية هذا "المجاز" كعملة ذات وجهين:

1. الوجه الأول: الفن كـ "وعاء فارغ" (الاستلاب الفكري)
نعم، هناك جانب كبير من الصحة في أن المجاز تحوّل إلى "ثغرة" نفذ منها العيث. عندما يصبح كل شيء مجازًا، يواجه الفن خطر "سيولة المعنى"؛ أي أن العمل لا يعود يمتلك ثقلًا في ذاته، بل يستمد قيمته من "النص الشارح" الذي يكتبه الناقد أو التبرير الفلسفي الذي يسوقه الفنان، ويستند على "الموضة النقدية" إذ تحول النقد من "كاشف للجمال" إلى "صانع للوهم". فبدلًا من تحليل التقنية أو الرؤية، غرق البعض في "التهويمات" لإضفاء هالة من العمق على أعمال قد تكون خاوية تقنيًا وروحياً. ثم "التسليع" وهذا الانفتاح الدلالي خدم السوق؛ فالمجاز الذي يحتمل كل شيء هو الأسهل تسويقًا، لأنه لا يصدم الذائقة بمعايير صارمة، بل يداعب "الأنا" لدى المقتني الذي يريد أن يرى في اللوحة ما يشاء: (رأس حصان يذكره بأسلافه الفرسان، مع خلفية من الحروف، ومساحات لونية مسطحة تلائم البيت، مع عنوان غريب)

2. الوجه الثاني: الفن كـ "مساحة حرية" (التشارك الوجودي)
من زاوية أخرى، يمكن رؤية المجاز كأقصى درجات الديمقراطية الفنية. في السابق، كان الفنان "ديكتاتورًا" يفرض عليك حكاية محددة أو شعورًا بعينه. أما المجاز، فهو يدعو المشاهد ليكون شريكًا في عملية الخلق؛ فالقيمة الحقيقية لا تكمن في "الشيء المرسوم"، بل في "الحوار" الذي يحدث بين عين المشاهد والسطح الملون. التجريد الصادق ليس فراغًا، بل هو تكثيف للوجود في هيئة لا يمكن صياغتها بالكلمات.

الفن الحقيقي هو الذي "يقاوم التفسير" ولا يستسلم له بسهولة إنما يفتح له طرقًا ويحدد أخرى. إذا كان العمل الفني يحتاج إلى "كتيب تعليمات" أو "خطبة فلسفية" من الناقد لكي يُفهم، فهو غالبًا وقع في فخ "الموضة". أما إذا كان العمل يمتلك "حضورًا ماديًا" (سطوة

لونية، توازن بصري، طاقة خفية) تهز المشاهد قبل أن يبدأ في التفكير، فهنا يكون المجاز أصيلًا وليس مفتعلًا.
لقد أفرغ "المجاز المفتوح" الفن من قيمته لدى أولئك الذين استسهلوا "الشطحات" هربًا من أدوات الفن الحقيقية. لكنه في المقابل، فتح آفاقًا لمن يريد التعبير عن مناطق في النفس البشرية لا تصل إليها اللغة الواضحة. الإشكالية ليست في المجاز نفسه، بل في "صدق الموقف" الذي ينطلق منه الرسام؛ هل هو موقف وجودي نابع من رؤية حقيقية، أم هو مجرد "إدمان" على تقليد سائد وتلبية لمتطلبات السوق؟ وكما أن المرء يكذب في الحياة يمكن للرسام أن يكذب في رسمه!
ولكن كيف نتيقن من صدق "الرؤية"؟ هذه هي المعضلة الكبرى في تاريخ الجماليات؛ فبمجرد أن نحاول "ضبط" الفن بمعايير، نحوله إلى صناعة أو حرفة، وبمجرد أن نتركه "منطقة غامضة" بالكامل، نفتح الباب للمدعين والعابثين. أرى أن الإجابة تكمن في التفرقة بين "المعايير المادية" و"الأثر الوجودي"، بين "الموقف الجمالي" و "الموقف الأخلاقي". لنحاول الاجتهاد بكيفية قراءة "صدق الرؤية":

1. صدق الأداة (المعيار التقني)
حتى في أكثر المدارس تجريديًا وغموضًا، هناك "لغة" للفنان. الصدق يظهر في مدى تمكن الفنان من أدواته؛ ليس بالضرورة بمعنى "المحاكاة" للواقع، بل بمعنى "الاتساق الداخلي" للعمل. عندما تشاهد عملاً فنيًا صادقًا، تشعر أن كل ضربة فرشاة أو بقعة لون وضعت بضرورة حتمية، لا يمكن تحريكها مليمتراً واحداً دون أن ينهار العمل. كما نقول بشأن العمل الادبي أننا لا يمكن حذف كلمة منه أو إضافة كلمة له. هذا النوع من الصدق يمكن للعين الخبيرة والمشاهد الحساس إدراكه، وهو يختلف تماماً عن "العشوائية" التي تدعي العمق.

2. التراكم لا اللحظة العابرة:

الصدق ليس "ومضة" تظهر في لوحة واحدة، بل هو "مسار". عندما تتبع تاريخ فنان ما،

ستكتشف صدق رؤيته من خلال تطور أسئلته الفنية. الفنان الصادق هو من يطور "أسلوبه" كاستجابة لتغير رؤيته للكون، فأسلوب الفنان هو تاريخه كما قال رولان بارت، بينما الفنان "الموضة" هو من يجد أسلوبه في متطلبات السوق أو النقاد. الصدق هنا يُضبط بـ "تاريخية التجربة".

3. المعيار الوجودي: "الضرورة"

المعيار الحقيقي الذي أراه لصدق الرؤية هو "الضرورة القصوى". (إذا أمكنك العيش من غير الشعر فلا تكتبه) هل كان الفنان "مضطرباً" لرسم هذه اللوحة بهذا الشكل؟ الصدق هو أن يكون العمل الفني هو الوسيلة الوحيدة الممكنة للفنان للتعبير عما بداخله وهو الجواب الوحيد حتى وإن كان صمتاً.
إذا كان بإمكان الفنان قول الفكرة "بالكلمات" أو "بالشرح"، فإن اللوحة هنا تفقد ضرورتها وتصبح مجرد "توضيح" لفكرة، لا رؤية فنية مستقلة. الأجدر به أن يتحول إلى الكتابة ولا يرسم... الفن هو طريقة عيش، وممارسة وجود!

4. منطقة الغموض (الحصن الأخير)

برغم كل المعايير، يظل هناك "فائض" من المعنى لا يمكن تفسيره؛ وهذا هو سر ديمومة الفن. الصدق ليس معادلة رياضية، بل هو "عدوى شعورية". الفنان الصادق هو من ينجح في نقل "العرشة" التي شعر بها إلى المشاهد، حتى لو لم يفهم المشاهد "ماذا" هناك. وأرى أن "صدق الرؤية" يقع في المسافة الفاصلة بين الإبتقان والحيرة؛ فثمة فنان يتقن الأدوات فقط هو "حرفيٌ ماهر"، وفنان يعيش الحيرة فقط دون أدوات هو "هاو حالم"، أما الفنان الصادق هو من يطوِّع الأدوات لتجسيد تلك الحيرة الوجودية بصيغة بصرية تجبرك على الوقوف أمامها، ليس لأنك "فهمتها"، بل لأنها "لمستك".
إن القول بأن الفنان وحده من يقيّم نفسه هو قول فيه "دلّال" فني زائد؛ فالفن في النهاية فعل تواصل. إذا فشل الفنان في جعل "صدقه" ملموساً (حتى كغموض جميل)، فإن رؤيته تظل حبيسة ذاته ولا تتحول إلى "أثر فني".

ولا أعتقد أن الجمهور (غير المتخصص) يمتلك "رادارا" فطريا لكشف هذا الصدق، فسطوة "البروباجندا" النقدية والسوقية أعمت الأبصار.
إن استدعاء التاريخ والفلسفة يكشف لنا أن الصراع بين "الصدق الفني" و"الزيف المفتعل" ليس وليد اليوم، بل هو صراع قديم خاضه كبار المبدعين ضد "الموضة" ضد "الجمهور" وضد "أنفسهم" أحيانًا. وأمثلة تاريخية تجسد كيف امكن لـ "صدق الرؤية" الصمود كحقيقة لا تبلى من التكرار، وكيف فرّق التاريخ بين المجاز الأصيل والتهويم النفعي:

1. رامبرانت: الصدق في مواجهة "الموضة":

في أوج شهرته، كان رامبرانت الرسام الأول في أمستردام، حيث كان الجمهور يعشق اللوحات التي تظهر النبل والجمال المثالي والتفاصيل الدقيقة التي تعكس الثراء، وبدلاً من الاستمرار في إرضاء السوق، انحاز رامبرانت لصدقهِ الداخلي. بدأ يرسم الوجوه بتجاعيدها، والقلق البادي في العيون، واستخدم ضربات فرشاة خشنة وجريئة (كانت تُعتبر حينها "عدم إتقان"). والنتيجة هو الإفلاس ونبذ المجتمع الفني له لأنه رفض "الصيغ المتفق عليها". لكن اليوم، نرى في لوحاته المتأخرة قمة الصدق الوجودي، لأنها لم تكن "مجازاً مفتوحاً" للبيع، بل كانت "تسريحاً للروح".

2. فينسنت فان جوخ: "الضرورة" التي تسبق

المنطق: فان جوخ هو التجسيد الحي لمعيار "الضرورة القصوى" الذي تحدثنا عنه، فلم يكن يهدف إلى ابتكار "موضة" أو "مجاز مفتوح" ليحار فيه النقاد. كان يرسم لأنه "لا يستطيع إلا أن يرسم". في رسائله لأخيه تيو، يظهر بوضوح أن ضربات فرشاته الملتوية وألوانه الصارخة لم تكن "شطحات"، بل كانت الطريقة الوحيدة لترجمة ضجيج العالم في رأسه إلى صيغة بصرية. ولم يكن المعيار بين يديه غير صدق رؤيته ورعشتها وهو يلمس قلب الوجود... هنا يُضبط بـ "الأثر الشعوري"؛ فأَي شخص، مهما كانت ثقافته، يشعر بطاقة "النجوم" أو "حقول القمح" لديه، ويسمع نقيق

الغريان في العاصفة، هذا هو المجاز الأصيل الذي يلمس الوجدان قبل أن يمر بفلتر النقد.
3. فريدريك نيتشه: الفن كـ "إرادة قوة": رأى نيتشه أن الفن الصادق هو الذي ينبع من "فيض الحياة"، وهو ليس "محاكاة" للواقع، وليس "تسلية" للجمهور. الصدق عند نيتشه هو أن يكون الفنان "مشرعاً" لقيمه الخاصة، لدستور الإنسان الرائع المتفوق، وكان سيحتقر "المجاز" إذا كان ناتجاً عن "ضعف" أو رغبة في الاختباء وراء الغموض. الصدق بالنسبة له هو أن يقدم الفنان رؤية "صلبة" (حتى لو كانت مهترزة فوق هاوية)، موقفاً واضحاً يفرض نفسه على الوجود، لا أن يكون مجرد "رد فعل" لما يطلبه الواقع.

4. كاندينسكي: منطق "الضرورة الداخلية":

وهو رائد التجريد، الذي وضع كتاباً بعنوان "عن الروحانية في الفن" ليبرهن على تحوله عن الواقعية ويكشف طريقه نحو التجريد، فيه وضع معياراً سماه "الضرورة الداخلية". كان يرى أن اللون والخط لهما صدى روحي. إذا رسم الفنان دائرة زرقاء لمجرد أنها "تبدو جميلة" أو "تثير الجدل"، فهذا زيف. أما إذا رسمها لأن روحه كانت تحتاج لهذا التردد اللوني المعين، لهذه الموسيقى؛ فهذا هو الصدق. هنا يظهر الفرق بين "التجريد كمنطق" و"التجريد كموضة". الأول يبحث عن لغة روحية جديدة، والثاني يقلد الأشكال الخارجية فقط.

اعيد جملتي السابقة: «الحقيقي هو أن تقدم نفسك بموقف واضح حتى وإن كنت تهتز وغير متوازن فوق هاوية»، حيث الموقف النقبي للوجودية. الصدق ليس في "الثبات" (الذي قد يكون زيفاً وادعاءً)، بل في "الاعتراف بالاهتزاز".

التاريخ يغربل الفن. الأعمال التي بقيت هي التي كانت تمتلك "ثقلًا نوعياً" في صدقها، بينما تلاشت آلاف "المجازات المفتوحة" التي كانت تملأ صالونات باريس ولندن لأنها كانت مجرد صدى لموضات نقدية عابرة. وهو ما يجري حالياً أمام أعيننا في عصرنا الحالي، بسرعة انتشاره "الرقمي"، الذي جعل من

الصعب على هذا "الصدق" أن يتنفس، ويمنح الفنان الصادق فرصة للوصول دون وسيط نقدي.

إن العصر الرقمي هو "مفترق طرق" عملاق؛ فهو مساحة تمنح الفنان حرية مطلقة في الوصول، والإشراف على عشرات الطرق؛ لكنها في الوقت نفسه تفرض عليه "دساتير عمل" جديدة وأكثر قسوة من دساتير الصالونات الفنية القديمة. في غمار هذه الجدلية يمكنني تحديد بعض الملامح:

1. وهم الوصول دون وسيط (السلطة الخفية للخوارزمية): قد يبدو أن الفنان تخلص من "سلطة الناقد" أو "صاحب الغالييري"، لكنه سقط في قبضة "الخوارزمية"، التي لا تفهم "صدق الرؤية" أو "الضرورة الداخلية"؛ بل تفهم "التفاعل". هذا يدفع الفنان —حتى دون وعي— إلى إنتاج أعمال تتناسب مع "شاشة الهاتف"؛ ألوان أكثر صراخًا، أفكار بصرية سريعة الصدمة، ومجازات "سهلة" يمكن استهلاكها في ثوانٍ، وبمعنى شعبي أي كلام". والنتيجة أن الصدقِ الفني يحتاج إلى "تأمل" و"زمن"، بينما العصر الرقمي عصر "خطف الأبصار". لذا، من الصعب جداً على العمل الذي ينطوي على "اهتزاز وجودي" رقيق أن يتنفس وسط ضجيج "التريند".

2. "المجاز المفتوح" في زمن "اللايك" في عصرنا، تحول "المجاز" من أداة فلسفية إلى أداة "تسويقية". أصبح من السهل جداً ادعاء العمق عبر صور مشوشة أو تجريد سطحي مرفق بنص "إنشائي" غامض. لا يختفي الوسيط النقدي هنا، بل يتحول إلى "جمهور رقمي" قد يرفع عملاً تافهاً إلى مصاف العبقرية لمجرد أنه يلمس "موضة" فكرية أو سياسية معينة، ما يخنق الفنان الصادق الذي يرفض ركوب الموجة.

3. الجانب المضيء: "الصدق" كفعل مقاومة:

رغم ذلك، أرى أن العصر الرقمي منح الفنان الصادق "خيار العزلة العلنية"، وبإمكان الفنان الآن أن يبني "مجتمعه الخاص" من المتلقين الذين يشبهونه، دون الحاجة

لتقديم تنازلات لمؤسسات الفن الرسمية، ولا لجمهور المصنفين عبر الشاشات الافتراضية. عشرات الفنانين والأدباء لهم منصاتهم الرقمية الخاصة وبفعل ثباتهم تحوّلت إلى منابر تاريخية لإنتاج ما يستحق التاريخ. يقول الشاعر صلاح فائق، إن "الفيسبوك" هو مكتبته الخاصة. الصدق هنا يظهر كفعل مقاومة؛ الفنان الذي يصرّ على تقديم رؤيته "القلقة فوق الهاوية" في عالم يطالب بالكمال والسرعة، هو فنان يمتلك شجاعة استثنائية. الرقمية هنا تعمل كـ "غريبال" قارس؛ فالعمل الذي ينجح في استيقاف عابر سبيل رقمي ليتأمله، لا بد أن يمتلك "مغناطيسية" صدق حقيقية.

الصدق الفني في العصر الرقمي أصبح "بطولة". لقد أصبح من الصعب على الصدق أن يتنفس لأن "الأوكسجين" (الانتباه) مصادر لصالح الأعمال "المثيرة للجدل" نفعياً، لا وجوديا. في الوقت نفسه، أرى أن الوسيط النقدي التقليدي (الذي كان يمارس الوصاية) قد انكسرت هيئته، وهذا يمنح "الرؤيا" الصادقة فرصة لتصل كصدمة مباشرة من قلب الفنان إلى قلب المتلقي. الفنان الصادق اليوم هو من يستخدم الرقمية كـ "نافذة" فقط، لا كـ "مرآة" يرى فيها انعكاس رغبات الجمهور ليقلدها. القيمة الحقيقية ستظل للأعمال التي تحمل "رائحة الإنسان" وتلعثمه، في مواجهة أعمال تفتقر للروح واليقين والشك. وباختصار: العصر الرقمي جعل الصدق "نادرًا"، وبما أنه نادر، فقد أصبحت قيمته الوجودية والفلسفية أعلى من أي وقت مضى.

إن الصمود المادي للفنان الصادق في ظل "دساتير السوق" التي ذكرتها هو التحدي الأكبر؛ فالسوق بطبعه يميل إلى "الصيغ المألوفة" لأنه يضمن الربح، بينما الصدق غالباً ما يكون صادمًا أو غير مريح، ومع ذلك، فأن الفنان الصادق يمكنه الصمود ليس عبر "مجاراة السوق"، بل عبر "خلق قيمته الخاصة" التي تفرض نفسها في النهاية. أذكر بعض

نماذج ونصوص تاريخية وفلسفية تثبت أن الصدق، رغم كلفته الباهظة، هو "الاستثمار" الوحيد الذي لا يبلى:

- نموذج "بول سيزان": الصدق كقيمة مؤجلة: عاش سيزان معظم حياته في عزلة مادية ونقدية، وكان يُنظر إلى أعماله على أنها "خرقاء" وغير مكتملة وفق معايير زمانه. كان يقول: "أريد أن أدهش باريس بتفاحة". لم يهتم بسوق الهواة ولا بطلبات النقاد، بل ركّز على "منطق التجريد" الأولي قبل أن يُسمى كذلك. وبعد وفاته، أصبحت أعماله هي الحجر الأساس للفن الحديث بأكمله، وتجاوزت قيمتها المادية كل أقرانه الذين كانوا يبيعون "الصيغ الجاهزة". يقول في إحدى رسائله: "على الفنان أن ينمي إدراكه الخاص، وألا يثق إلا بالطبيعة وبإحساسه الشخصي.. السوق يطلب صوراً، أما أنا فأبحث عن الحقيقة".
- نموذج "مارك روثكو": الفن كـ "تجربة" لا كـ "سلعة": روثكو أحد أعمدة التجريد، وصل إلى مرحلة من الشهرة جعلت "سوق الهواة" يتهافت على لوحاته بأسعار خرافية. عندما طلب منه رسم لوحات لمطعم فاخر (Four Seasons) مقابل مبلغ ضخم، رسم لوحات قائمة ومقبضة للنفس، عمداً، ثم أعاد المال ورفض التسليم لأنه شعر أن زبائن المطعم سيتناولون الطعام دون "الاهتزاز" أمام فنه، وأثبت أن الفنان الصادق هو من يملك "سلطة الرفض"، وأكد أن لوحته "موقف وجودي" وليست "ديكوراً" للمطاعم.

عشرات الأسئلة تثبتق من قاع الضرورة ونحن نحفر بحثًا عن إجابات صادقة واضحة: هل أن "سوق الفن" اليوم قادر على استيعاب فنان يرفض تمامًا تقديم أي "تنازلات" جمالية، أم أن الحل الوسط أصبح شراً لا بد منه للنجاة؟ والإجابة تكمن في مفارقة تاريخية: السوق لا يحترم التنازلات، لكنه يقصد التمرد بعد فوات الأوان. إن "الحل الوسط" في الفن ليس شراً لا بد منه

للنجاة، بل هو "موت بطيء للقيمة". السوق قد يمنح الفنان الذي يقدم تنازلات جمالية "عيشاً رغيداً"، لكنه لا يمنحه "خلوداً فنياً" ولا حتى "سلطة سعرية" مستدامة. الفنان الذي يرفض التنازلات تماماً هو الذي يحدد شروط اللعبة في النهاية، لأنه يقدم "عملة فريدة" غير قابلة للتزوير.

اليوم، وبفضل الوسائل الرقمية، نشأ ما يسمى بـ "جامع المقتنيات المتخصصة". الفنان الصادق لم يعد بحاجة لإقناع "المليونير التقليدي"؛ بل يمكنه العيش من خلال فئة قليلة من الهواة الذين يبحثون عن "الأصالة" في عالم يفرق في النسخ المكررة، فالصمود المادي للفنان الصادق هو "صراع إرادات". السوق يحاول "تدجين" الفنان وتحويل موقفه الوجودي إلى "صيغة"، والفنان يحاول "اختراق" السوق بصدقه. أعتقد أن الفنان الذي يملك "نفساً طويلاً" ويبقى "قلقا فوق الهاوية" بصدق، سيجد في النهاية من يشتري هذا الاهتزاز، لأن الإنسان —بطبعه— يملّ من "الثبات الزائف" ويبحث دائماً عن "الحقيقة" التي تلمس جرحه الوجودي.

في القرن التاسع عشر، كانت "الأكاديمية" في فرنسا هي المتحكم الوحيد في سوق الفن، وكان الفنانون يقدمون تنازلات هائلة في اختيار المواضيع (ميثولوجية، تاريخية) والتقنية (النعومة والوضوح) ليُقبلوا في "الصالون الرسمي". والحال أن إدوار مانيه رفض تقديم أي تنازل في لوحته "غداء على العشب" وكانت صادمة في موضوعها وتقنياتها المسطحة التي ترفض قوانين المنظور التقليدي. والنتيجة:

رُفضت اللوحة، وتعرّض لسخرية مريرة. لكن هذا الرفض الصارم للتنازلات هو الذي أسس "صالون المرفوضين" الذي كان الشرارة الأولى للانطباعية والحداثة. اليوم، لوحات الذين قدموا "حلولاً وسطى" في ذلك الزمان تملأ أقبية المتاحف ولا يذكر أسماءهم أحد، بينما تُباع أعمال مانيه بالمئات من الملايين. الموقف الجمالي كان هو الاستثمار الراجح على المدى الطويل.

الفيلسوف الألماني ثيودور أدورنو، في كتابه "النظرية الجمالية" (Aesthetic Theory)، يجادل بأن الفن يفقد صفته كـ "فن" بمجرد أن يحاول التكيف مع متطلبات السوق. ويرى أن "الفن هو البديل الحقيقي للوجود المعاصر فقط عندما يكون غير متوافق معه". فالحل الوسط يجعل الفن "سلعة استهلاكية" تشبه لأي منتج آخر. السوق اليوم قد يستوعب الفنان الراض للتنازلات، ليس لأنه يحب فنه بالضرورة، بل لأن السوق يوفر دائماً فرصة ظهور "الأصالة" كِبضاعة نادرة. الفنان الذي لا يتنازل يبيع "موقفاً"، والمقتني الحقيقي الذي يشتري الموقف قبل اللون... وإلا كيف امتلأت متاحف الفن بكنوز الفن؟

كان جياكوميتي مهووساً برسم ونحت الوجوه كما "يراهها" هو، لا كما يتوقعها الآخرون. كان يظل يعمل على منحوتة واحدة لسنوات، حتى تتآكل وتصبح خيطاً رفيعاً (أرقامه المشهورة)، وكان يُعرض عليه مبالغ طائلة لإنهاء الأعمال أو تضخيمها، لكنه كان يرفض ويستمر في نحتها حتى تكاد تختفي، مدفوعاً بـ "ضرورة داخلية" (بمصطلح كاندينسكي). وقد تم استيعاب فنه لأن "عناده الجمالي" خلق لغة بصرية لم يجرؤ أحد على محاكاتها.

الحل الوسط هو "نجاة بيولوجية" (تآكل وتشرب)، لكن الرفض التام للتنازلات هو "نجاة تاريخية" (تبقى وتؤثر). وكما قلنا: "الحقيقي هو أن تقدم نفسك بموقف واضح... حتى الذين يتقنون بثبات أقدامهم ينحون إلى أسفل توخياً الحذر".

ولكن هل "العناد الجمالي" يحتاج إلى "اكتفاء" لكي يمارس الفنان فنه من غير إكراه؟

هذا السؤال يضعنا أمام مواجهة مباشرة مع "رومانسية الفقر" في الفن مقابل "واقعية السوق". أعتقد أن "العناد الجمالي" لا يحتاج إلى ثروة مسبقة لكي يُمارس، لكنه يحتاج إلى "استغناء"؛ والفرق بين الفقر والاستغناء جوهري. الفقر قد يكون قيداً، أما الاستغناء فهو موقفٌ وجودي يحرر الرؤية. تاريخياً واجتماعياً، أرى أن "الفقر" كان "مختبراً"

للصدق، لكن التحولات الاجتماعية المعاصرة جعلت من "الاستقرار المادي" وسيلة لحماية الاستقلال الجمالي. ولدينا في "بوهيمية" القرن التاسع عشر مثلاً جميلاً، حيث نشأت في باريس القرن التاسع عشر، طبقة من الفنانين الذين اختاروا الفقر طواعية (أو فرض عليهم) كجزء من هويتهم الثورية ضد "البورجوازية":

أميديو موديليانِي. عاش في فقر مدقع، وكان يبيع لوحاته مقابل وجبة طعام، ورفض تماماً تغيير أسلوبه في إطالة الوجوه والأعناق ليرضي ذائقة المشتري. فقر موديليانِي لم يكن "حاجة" فقط، بل كان "دفاعاً" عن كونه غريباً عن النظام الاجتماعي السائد؛ فهو إيطالي بوهيمي مهاجر إلى باريس، التي كانت تعج بالفنانين الأكثر ثورية في تاريخ الفن الحديث. قالها فولتير : "الفنون الجميلة تزدهر في الرخاء، لكن الفن العظيم يولد في المعاناة". على المقلب الآخر، نجد أن الثروة قد تكون "حامية" للصدق، وليست مفسدة له بالضرورة، إذا استخدمها الفنان لشراء حريته، فلولا الثروة التي ورثها عن والده المصريفِ لما استطاع "بول سيزان" قضاء عقودٍ في ريف فرنسا يرسم "النفاح" والجبال بعيداً عن ضجيج النقاد في باريس. ثروته سمحت له بأن يكون "عنيداً" لدرجة لا يجرؤ عليها الفقير الذي يطارده الجوع. هنا نرى أن الثروة قد تتحول إلى "خندقٍ" يحتمي فيه الفنان ليحافظ على صدقه بعيداً عن إغراءات "التنازلات" التي يفرضها السوق السريع. وكذلك حدث الأمر بصيغة أخرى في حياة فان جوخ، وكارل ماركس الذي تبناه فردريك أنجلز مثل يتيّم. في العالم المعاصر، تغيرت بنية الطبقات الاجتماعية، وتغيرت معها علاقة الفنان بالمال، فالיום، مع غلاء المعيشة الفاحش في المدن الكبرى (لندن، نيويورك، برلين)، أصبح "الفقر" عائقاً حقيقياً يمنع الفنان من امتلاك "مرسم" أو "وقت" للتأمل. هذا أدى إلى بروز ظاهرة "فنان الطبقة الوسطى" الذي يمتلك وظيفَة نهارية ليصرف على "عناده الجمالي" ليلاً.

في سوسولوجيا الفن يطرح "بيير بورديو" مفهوم "رأس المال الرمزي". الفنان اليوم قد يضحى بـ "رأس المال المادي" (المال) في سبيل اكتساب "رأس مال رمزي" (الاعتراف بالصدق والتفرد). الصدق هنا يصبح "عملة" اجتماعية. في ظل التحول نحو الرأسمالية المتوحشة، أصبح الفن "أصلاً مالياً"، فما حدث لـ فرانسيس بيكون، الذي لم يكن ثرياً في البداية، لكنه كان يقامر بكل ما يملك. صدقه كان يكمن في تصوير "بشاعة الإنسان" وصرخته الوجودية، في وقت كان العالم يريد فن المصالحات. أن التحولات الاجتماعية في العالم (مثل اتساع الفجوة بين الأغنياء والفقراء) جعلت الفن الصادق يميل إلى إحدى كفتين: إما فنان "محمي" بثروة تمنحه حق الجنون، أو فنان "متمرد" بالكامل لا يملك ما يخسره، فصار فقره هو "حصان طروادة" الذي يخترق به حصون السوق.

أعتقد أن الفقر لم يعد "وقوداً" كافياً في عالمنا الرقمي والمادي المعقد؛ بل قد يصبح "قيداً" يجبر الفنان على السقوط في فخ "التنازلات" ليؤمن ثمن الخبز. الصدق الحقيقي اليوم يتطلب "شجاعة طبقية": أي قدرة الفنان على تعريف نفسه خارج منظومة "الاستهلاك". سواء كان غنياً أو فقيراً، الصدق يكمن في قدرة الفنان على القول: "لوحتي ليست سلعة، بل هي موقف"، كما قلنا: "موقف في المعنى الوجودي ينطوي على صيغة مفهومة...". في العالم العربي تحديداً، أرى أن التحولات الاجتماعية جعلت الفنان "رهينة" للمؤسسات الرسمية أو الجوائز، ما جعل "العناد الجمالي" نادراً جداً، لأنه يتطلب انفصلاً عن "القبيلة الفنية" السائدة. إن "المؤسسات الثقافية" (المتاحف، الوزارات) هي التي تخنق هذا العناد الجمالي عبر محاولة "تتميط" الصدق الفني داخل جوائز ومهرجانات محددة. وغالباً ما تلعب دور "المروض" وليس "الراعي". فهي

تحول "العناد الجمالي" من صرخة وجودية إلى "منتج مدجن" يتناسب مع الخطاب الرسمي أو التوجهات السياسية والاجتماعية السائدة. المشكلة تكمن في أن هذه المؤسسات تمنح الاعتراف (الجوائز، المهرجانات) بناءً على "الولاء للصيغة" لا "صدق الرؤية". في العديد من مجتمعاتنا، تُستخدم الجوائز والمهرجانات لخلق ما يمكن تسميته بـ "الفن الإيجابي" أو "الفن الذي لا يثير المتاعب". في فترات معينة من تاريخ الفن العربي المعاصر، كانت المؤسسات تدعم "الفن القومي" التي تخدم فكرة الدولة. الفنان الذي كان يرفض هذا التتميط ويتجه نحو "التجريد الوجودي" أو "السريرية الصادمة" كان يُتهم بالانعزالية أو "تغريب الفن". في السبعينات من القرن الماضي نُشر أكثر من مقال عن "علم الجمال البعثي" نُظر فيها لفن قومي يضع الفن في "قلب المعركة".

يقول إدوارد سعيد في كتابه "الثقاف والسلطة": "إن المؤسسات تسعى دائماً لتحويل المبدع إلى 'خبير' أو 'موظف' ضمن منظومتها، والثقاف الحقيقي هو الذي يقاوم هذا التحول ليظل 'هاوياً' مخلصاً لقلقه الخاص". هذا "القلق الخاص" هو ما نسميه "العناد الجمالي"، وهو أول ما يتم التضحية به في أروقة الوزارات. يرى الناقد التشكيلي شربل داغر أن المؤسسات الثقافية العربية ساهمت في خلق "فن الصالونات الرسمية" الذي يفتقر للحرارة الإبداعية، لأنه فن يُصنع "ليُرَضَى" لجان التحكيم، لا "ليزلهل" القناعات، والجوائز الكبرى غالباً ما تضع معايير مسبقة. عندما يضبط الفنان ريشته على مقياس "المعيار" ليفوز بالجائزة، فإنه يمارس "الرقابة الذاتية". كان ناجي العلي نموذجاً صارخاً للفنان الذي رفض "التتميط" المؤسساتي. لم يكن ينتمي لأي وزارة أو مؤسسة رسمية، وظل "عناده الجمالي والسياسي" هو وقوده الوحيد. دفع حياته ثمناً

لهذا الصدق، لأنه رفض أن يتحول كاريكاتيره إلى "أداة" في يد أي نظام أو منظمة. أرى أن المؤسسات الثقافية في منطقتنا تمارس "خنقاً ناعماً"؛ فهي لا تمنعك من الرسم، لكنها "تهمشك" إذا لم تكن ضمن "قطيع الصيغ المألوفة". الفنان الصادق هو الذي يدرك أن "الجائزة" قد تكون فخاً، وأن "المتحف الرسمي" قد يكون مقبرة للعمل الحي. والحل يكمن في خلق "فضاءات بديلة". التحول الاجتماعي الذي نعيشه الآن عبر الإنترنت بدأ بكسر احتكار الوزارات للمعنى، مما سمح لـ "العناد الجمالي" بأن يجد صدق خارج القنوات الرسمية. إن المؤسسة تبحث عن "الحقيقة الراسخة" التي تخدم استقرارها، بينما الفنان الصادق يبحث عن "الحقيقة القلقة" التي تزلزل هذا الاستقرار. وكما ورد: "ليس من المنطق أن تجادل الآخر في لماذا يجب.. أليس مقنعاً أنه يرى ويفكر ويجب بهذه الطريقة؟". المؤسسة، للأسف، لا ترى ذلك مقنعاً، فهي تريد من الجميع أن يرى ويفكر ويحب "بطريقة موحدة".

أن التمويل الأجنبي للفنون في العالم الثالث هو "تتميط" من نوع آخر يخدم أجندات مختلفة؛ فما يُطرح كـ "طوق نجاة" غالباً ما يتحول إلى "قفص ذهبي". التمويل الأجنبي في العالم الثالث ليس مجرد دعم مادي، بل هو عملية "هندسة ثقافية" خفية. هو لا يخبر الفنان "ماذا" يرسم، بل يضع "المسطرة" التي يُقاس بها ما هو "مهم" وما هو "هامشي". التمويل الأجنبي (خاصة من المنظمات والمانحين الدوليين) يميل إلى دعم الفنون التي تخدم "الأجندات التنموية". هنا، يُدفع الفنان —بدافع الحاجة المادية— نحو "تتميط أزمته". وتحول الكثير من الفنانين في مناطق النزاع في الشرق الأوسط إلى إنتاج أعمال تتمحور حصراً حول "اللجوء"، "الحرب"، أو "المرأة المقهورة". ليس لأن هذه القضايا ليست

صادقة، بل لأن الممول "يتوقع" هذه الصورة. يضع الفيلسوف الفلسطيني إدوارد سعيد في كتابه "الاستشراق" أساساً لفهم كيف يرى الغرب الشرق. في العصر الحالي، تحول هذا إلى "استشراق ذاتي" يغذيه التمويل. ويرى سعيد أن الغرب خلق صورة "تمطية" للشرق، واليوم، التمويل الأجنبي يشجع فنان العالم الثالث على أن يعيد إنتاج هذه الصورة النمطية ليرضي "المخيلة الغربية" مقابل الحصول على الدعم. نجد أن المهرجانات الكبرى (كان، برلين، بينالي فينيسيا) تمنح جوائزها لأعمال من العالم الثالث غالباً ما تؤكد "البؤس" أو "الغرائبية"، مما يخنق الفن الذي يحاول البحث في "الجماليات الصرفة"، التي لا ترتبط بجغرافيا البؤس.

يرى الفيلسوف جاي ديبور في كتابه "مجتمع الاستعراض" أن الرأسمالية تحول كل موقف أصيل إلى "استعراض". التمويل الأجنبي يحول "العناد الجمالي" إلى "بضاعة ثقافية". فبدلاً من أن يكون الفن موقفاً ثورياً أو وجودياً، يصبح "مشروعاً" له تاريخ بداية ونهاية، وأهداف قابلة للقياس، وتقرير نهائي. هذا المنطق "البيروقراطي" يقتل روح المغامرة في الفن. ما أضيفه هنا هو أن التمويل الأجنبي خلق "طبقة فنية معزولة" في العالم الثالث؛ ففنانون يتحدثون لغة "المانحين"، يسكنون في "صالونات" النخبة، لكنهم منفصلون تماماً عن نبض الشارع أو "الحقيقة الراسخة" لجمهورهم المحلي. هذا التمويل جعل "العناد" يتجه نحو "ما يرضي الممول" بدلاً من أن يكون عناداً نابعاً من "الداخل"، طوق النجاة الحقيقي: ليس في المال الخارجي، بل في خلق "سوق محلي واعي" أو "اقتصاد بديل" يعتمد على الجمهور المباشر، وهو ما بدأ يحدث فعلاً عبر المنصات الرقمية التي تتيح للفنان بيع أعماله مباشرة لجمهوره دون وسيط "مانح" أو "مؤسساتي".

أرى أن الصمود أمام "إغراء الدولار" في بيئة اقتصادية منهاره ليس مجرد خيار فني، بل هو "جهاد وجودي". الفنان في بلادنا اليوم يواجه معضلة أخلاقية ومادية: هل يقبل أن يكون "مُخبراً ثقافياً" يصور بؤس بلاده مقابل نجاته، أم يختار "الرهينة" التي قد تعني اندثاره جسدياً وفنياً؟ إن النجاة ممكنة دون السقوط في الفخ، لكنها تتطلب نوعاً من "الدكاء الراديكالي"؛ أي القدرة على استخدام الموارد المتاحة دون التنازل عن "جوهر الرؤية". الفنان الصادق اليوم يحتاج إلى ما أسميه "الاستقلال المعيشي". لكيلا يبيع ريشته للممول، عليه أن يقلل من "ارتھانه" للمال. يقول المخرج الروسي تاركوفسكي: "الفنان لا يملك حق العيش كعامة الناس.. عليه أن يضحي بجزء من رفاهيته ليحافظ على نقاء رؤيته". هذه "الرهينة" في بلادنا هي "فلترة" طبيعية. الفنان الذي يصمد هو الذي يمتلك "قضية" تفوق رغبته في امتلاك "سيارة فاخرة" أو "السفر للمهرجانات". الصمود أمام إغراء الدولار ممكن، ولكنه "مكلف". وهو يحتاج إلى فنان يمتلك "حرفة" يعيش منها (مهندس، مصمم، مدرس) ليبقى فنه "منطقة محرمة" لا تدخلها الخصخصة الثقافية. يحتاج إلى فنان يدرك أن "الاعتراف المحلي" من قلوب الناس أطول عمراً من "التصفيق" في قاعات عرض باريس أو نيويورك، أو دول الخليج. الصدق في بلادنا أصبح نوعاً من "التصوف المدني"؛ حيث يرسم الفنان "لأنه يرى"، لا "لأنه يُطلب منه أن يرى ما نصب رؤيته". وكما قلنا: "الحقيقي هو أن تقدم نفسك بموقف واضح وحتى وإن كنت تهتز وغير متوازن فوق هاوية". الرهينة هي تلك الهاوية، والصدق هو تلك الرعشة التي تسبق السقوط أو الطيران.

دفاتر عراقية

طوق الحمامة

عنوان المخطوطة يحمل معنى الحمامة كرمز للروح، وطوقها يرمز إلى ما يلزم ويُقيّد الروح، وهو بذلك يحمل طابعاً شعرياً ورمزياً بامتياز.

غير أن شعرية العنوان ورمزيته في الحب لم تقف عند هدف أدبي فحسب، بل تعدته نحو التحليل والتفلسف والمحتوى الوجداني. وهو ما تقاطع مع تجربتي البصرية، وفتح لي أفقاً لتمثلات الصور المرسومة في هذا الدفتر، ليصبح كل رسم منها امتداداً لتأمل متجذر في روح نص المخطوطة.

ابن حزم لم يقف عند الطابع الشعري أو الأدبي على كامل أفق الكتاب. بل اتجه نحو التحليل النفسي، مفككا علامات الحب وأنواعه، ثم عرج إلى طابعه الميتافيزيقي، حين رأى الحب اتصالاً عميقاً بين أحوال النفوس المتماثلة في جوهرها. ويظهر هذا جلياً حين ندرك أن الحب عنده شعور يخرج من أعماق النفس قبل أن يكون رد فعل على صفات خارجية عند المحبوب، فينجذب المحب إلى من يحب بلا مبرر عقلاي واضح.

ولا يقوم الحب عند ابن حزم على غرائز أو دوافع عابرة، بل هو ظاهرة وجدانية مركبة، يتفاعل فيها العقل والنفس والروح، وحالة داخلية تتسامى فوق الأسباب الخارجية، خصوصاً العابرة منها.

ابن حزم وأنا، كمن يسيران في طريقين متوازيين لا يتشابهان. لا يتشابهان، لأن الوعورة والحواجز، وما يتعرّض له السائران في كل منهما، ليس من جنس واحد.



يرى ابن حزم في طريقه جمال الحب كما يتجلّى في الحوادث والأمثلة المروية المتناثرة، الخارجة من خلجات النفس، ومن رجائها الدائم في السعي إلى القرب من المحبوب.

أما أنا، فاخترت أن أنظر إلى الطريق ذاتها، لكن إلى صورها المتباينة، انعطافات، انبساطها وتعرجها. فالطريق، بالنسبة لي، سلسلة من صور متتابعة. وعند ابن حزم، هي سلسلة من أحداث وتأمّلات متتابعة.

هذا العمل هو دفتر تأملات وتجارب بصرية، يتخذ من كتاب «طوق الحمامة» لابن حزم الأندلسي مرجعاً ثقافياً وروحياً. والرسوم فيه لا تنتظم في سرد بصري متتابع كما هو الحال في الحوادث، ولا تسعى إلى توضيح أفكار الكتاب أو تمثيل معانيه. إنها صور حرة، محمّلة بإسقاطات وجدانية ونفسية، تتقاطع مع النص من جهة الإيماء والإشارة، لا من جهة العبارة البصرية الواضحة أو التفسير المباشر.

نص «طوق الحمامة» يأتي موازياً للرسم، محايثاً له، لا مندمجاً فيه. لأن كل منهما يتحرك في فضاءه الداخلي المتباين عن الآخر، فلا تصاهر مفاهيمي أو تداخل دلالي. بل حالة تجاور واع، تتيح لكل وسيط أن يحتفظ باستقلاله وحساسيته الخاصّة.

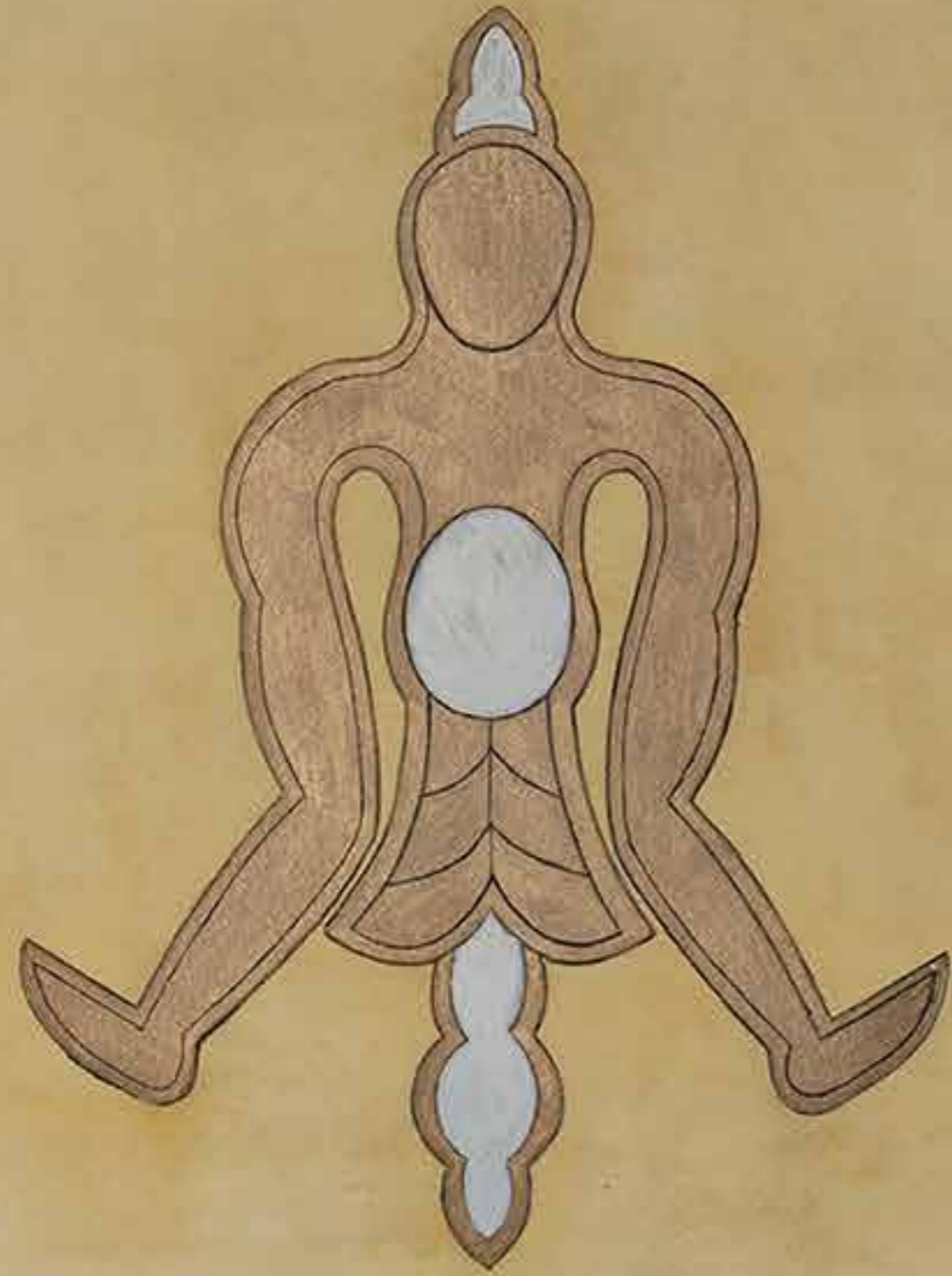
اختيار صيغة الدفتر ليس اختياراً شكلياً، بل نابع من طبيعة الملهم نفسه: المخطوطة. فالعمل رُسم على ورق جرى تعتيقه بقصد، ليقترّب من روح المخطوطات القديمة، لا من حيث المحاكاة التاريخية، بل من حيث الإحساس بالزمن، وبالأثر، وبالهشاشة المادية للورقة.

كون العمل كتاباً، لا لوحة، يمنحه بعداً زمنياً في التلقي. فالمشاهدة هنا لا تتم دفعة واحدة، بل عبر تقليب الصفحات، في زمن متدرج، يتقدم ويتراجع. بهذا المعنى، لا يُدرك العمل في لحظة، بل يُعاش عبر تواتر اللحظات أثناء الرؤية.

هذا الدفتر واحد من سلسلة أعمال أنجزتها تتناول مخطوطات كان لها أثر عميق في الثقافة والحضارة. أما الدافع الأولي والحقيقي لهذا العمل، فكان الاندهاش بجمال لغة «طوق الحمامة»، وبدقته النادرة في مقارنة الحب، لا بوصفه عاطفة مجردة، بل تجربة إنسانية مركبة، متعددة الوجوه، تستحق الإصغاء والتأمل.

كتب ابن حزم الحب ليفهم،
وأنا ارسمه لأراه.
وبين الفهم والرؤية
تتداعى الصور
كما تتداعى الحوادث في اللغة.

طوبى لهما





من
كتاب
طوق الحمامة
في الألفة والألف
للامام أبي محمد
علي بن حزم
الأندلسي

صور
عمار سلمان داود
السويد
2015



AMAR DAWOOD
2015

الحب

الحب - أعزك الله - أوله هزل وآخره جد.



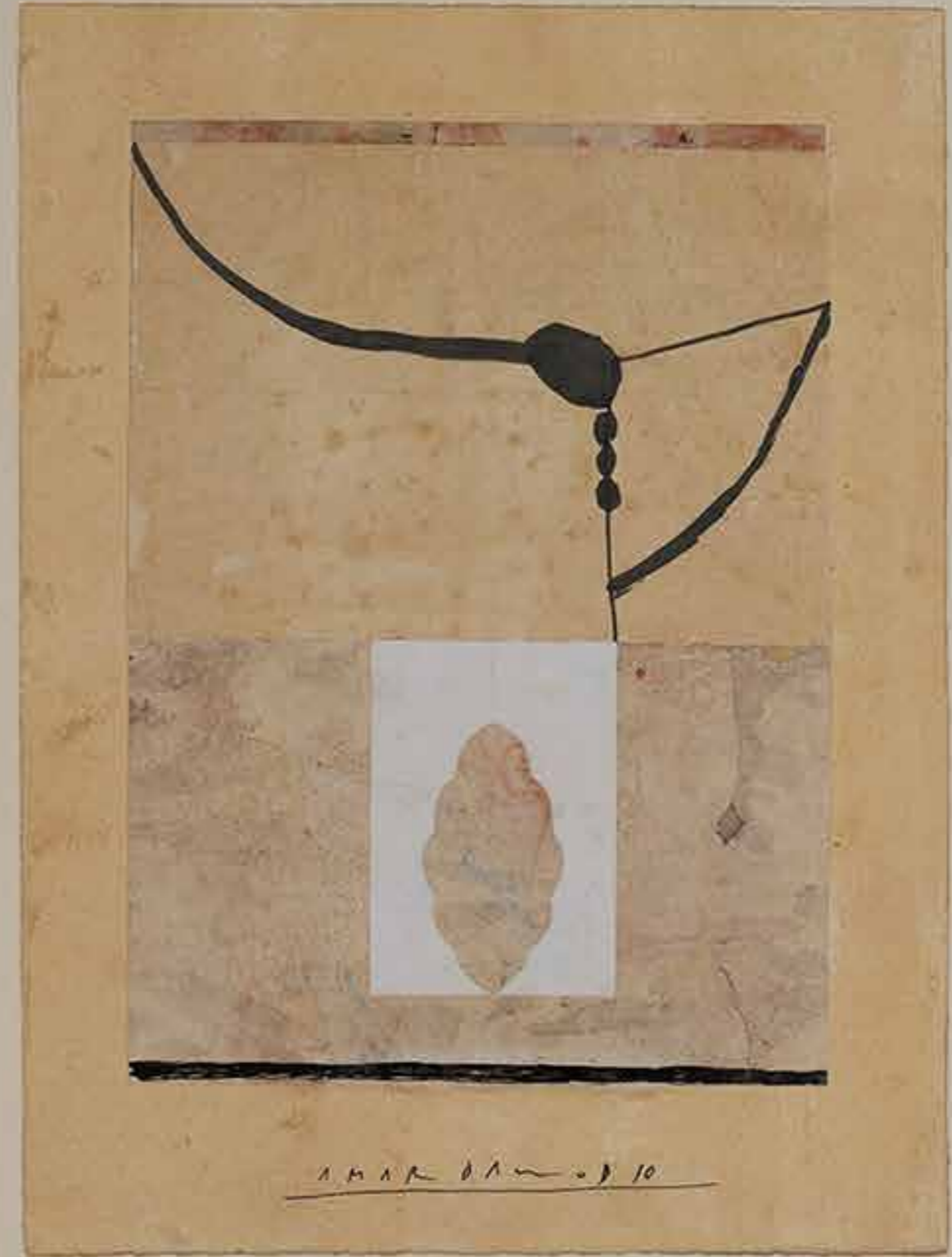
الحب



لا
تلمها
على التفار
ومنع الوصل
ما هذا لها بنكير
هل يكون الهلال غير
بعيد أو يكون
الغزال غير
نفور



ومن
وجوه العشق
الوصل وهو حظ رفيع
ومرتبة سرية ودرجة عالية
وسعد طالع بل هو الحياة المجددة
والعيش السني والسرور الدائم ورحمة
من الله عظيمة ولولا أن الدنيا دار ممر
ومحنة وكدر والجنة دار جزاء وأمان
من المكاره لقلنا إن وصل المحبوب
هو الصفاء الذي لا كدر فيه
والفرح الذي لا شائبة
ولا حزن معه وكمال
الأمانى ومنتهى
الأراجي



أحمد بن محمد - ١٠



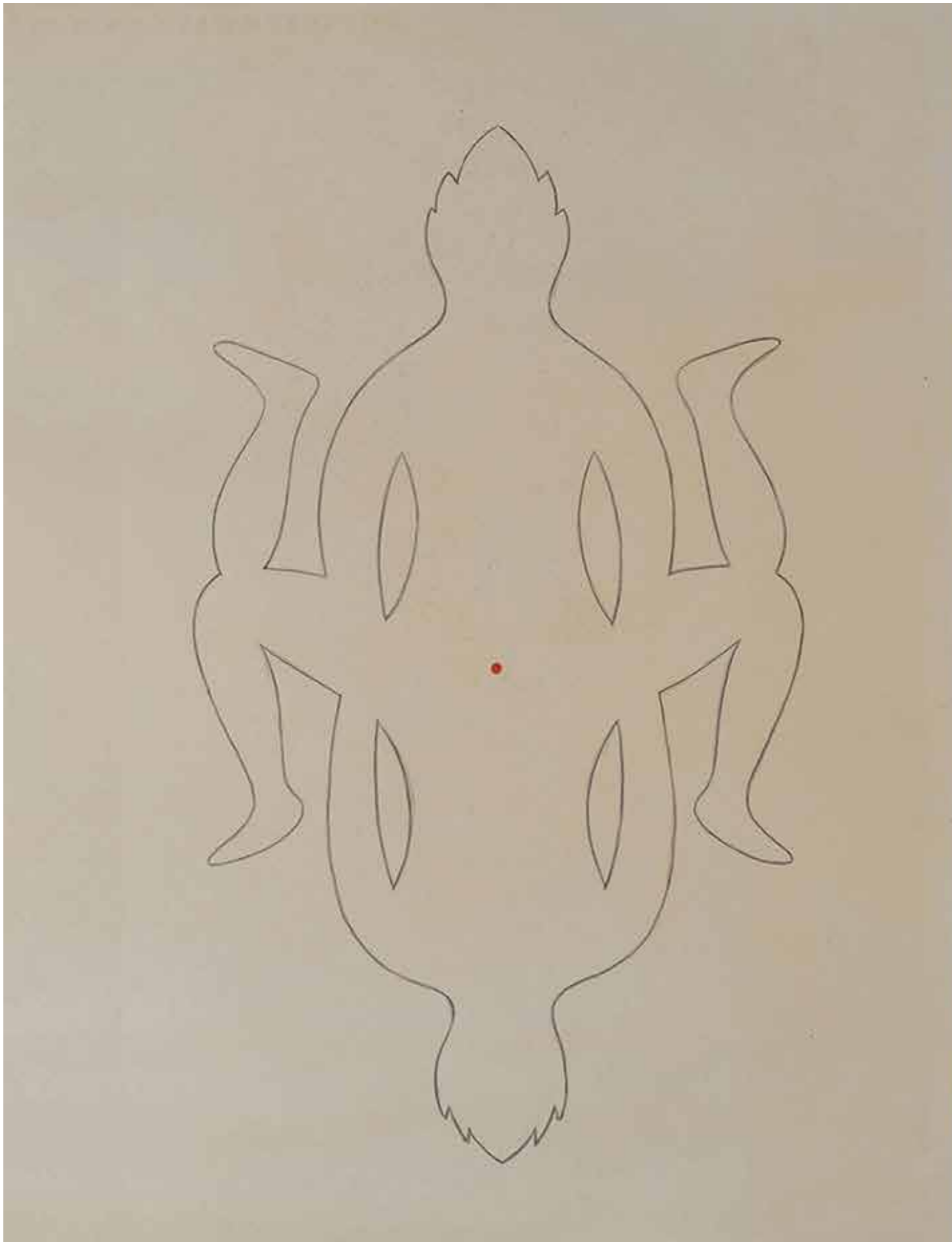


من
أحب من
نظرة واحدة وأسرع
العلاقة من لمحة خاطرة
فهو دليل على قلة البصر ومخير بسرعة
السلو وشاهد الظرافة والملل وهكذا
في جميع الأشياء أسرعها نمواً
أسرعها فناءً وأبطؤها
حدوثاً وأبطؤها
نفاذاً

وللحب
علامات يقفوها
الفطن ويهتدي إليها
الذكي فأولها إدمان النظر
والعين باب النفس الشارع وهي
المنقبة عن سرائرها والمعبرة لضمائرها والمعربة
عن بواطنها فترى الناظر لا يطرف يتنقل
بتنقل المحبوب وينزوي بانزوائه
وميل حيث مال
كالحرباء مع
الشمس



المنقبة

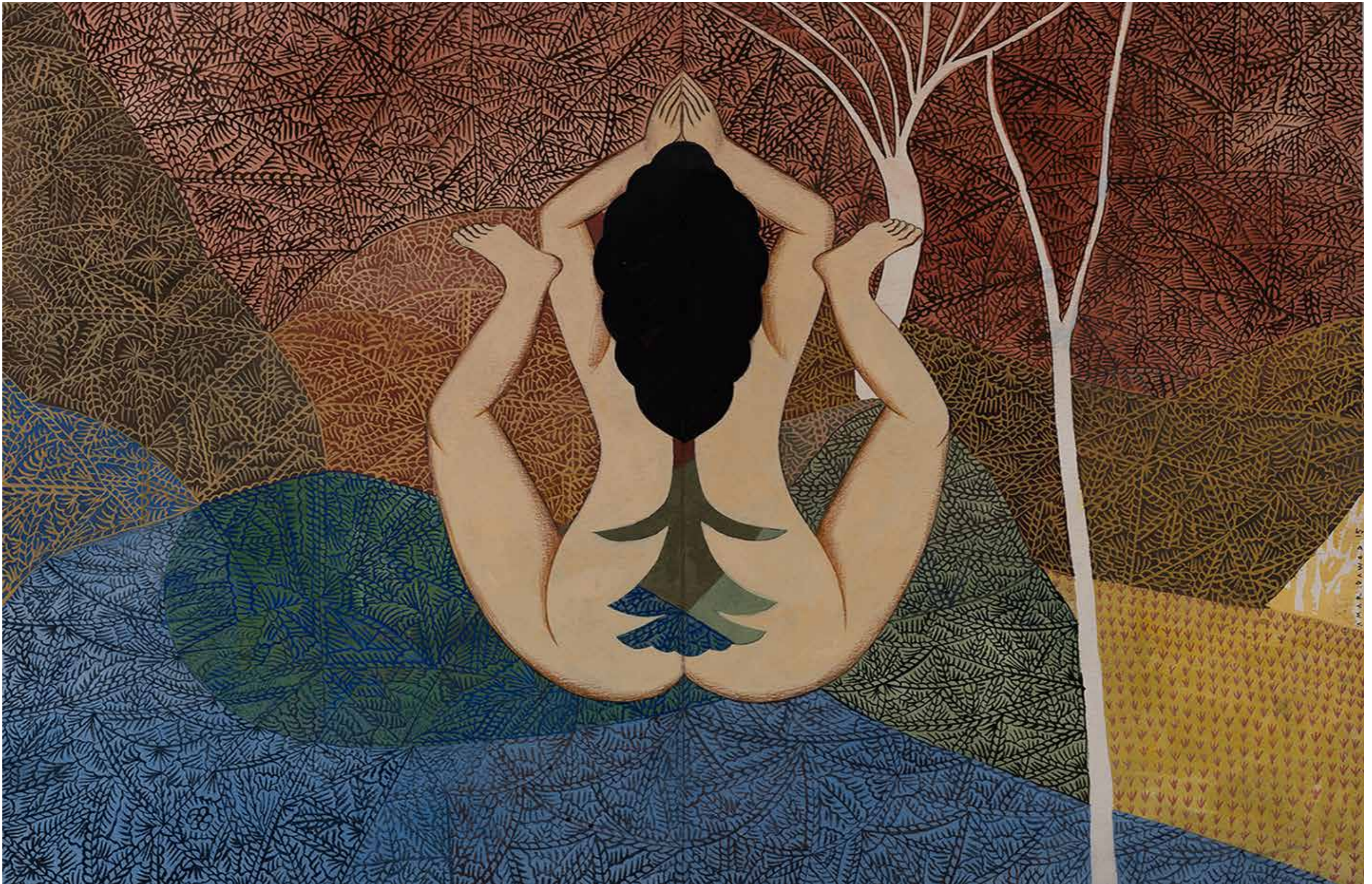


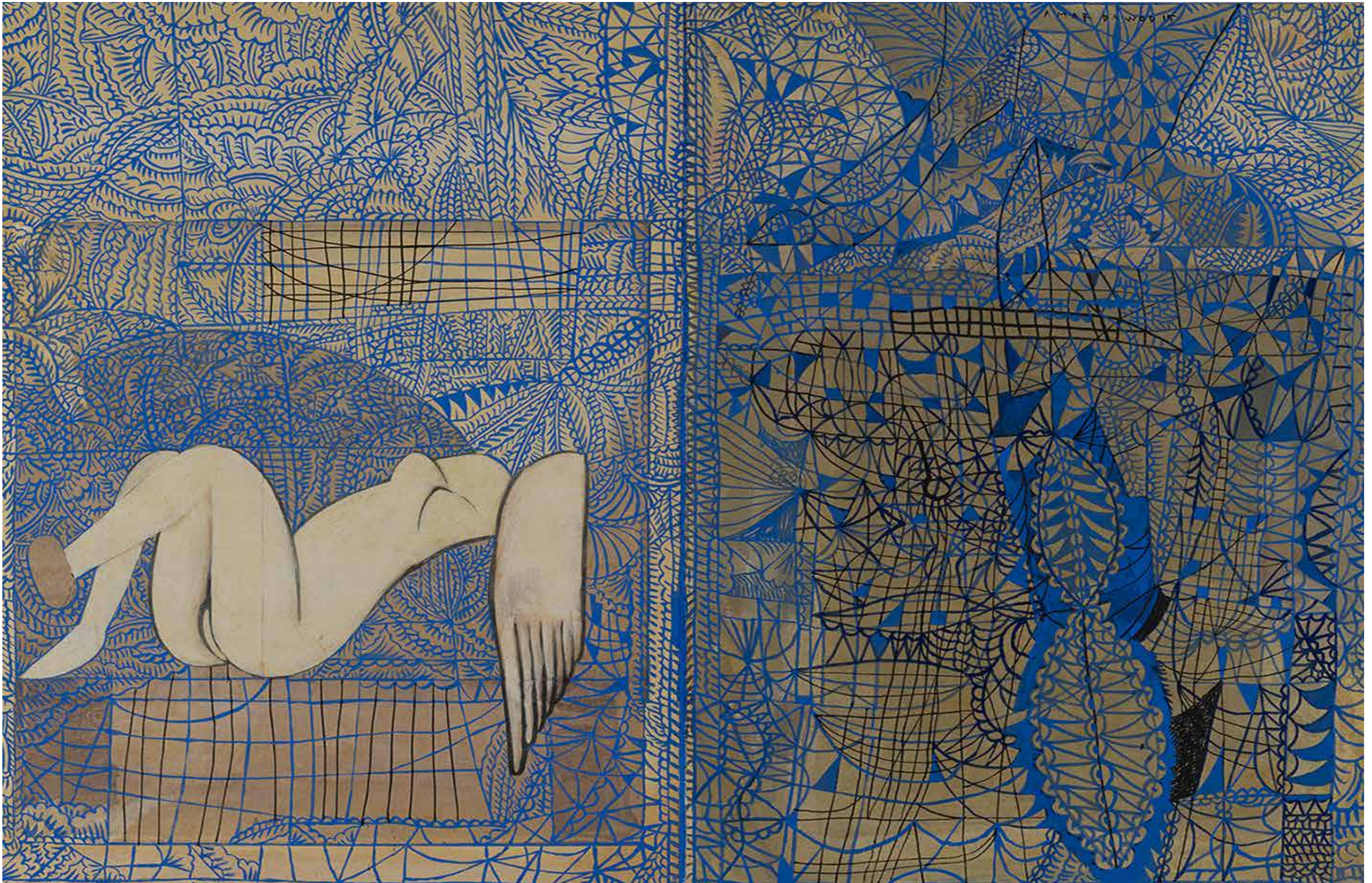
ومن
عجيب ما يقع
في الحب طاعة المحب لمحبوبه
وصرفه طباعه قسراً إلى طباع من يحبه
وربما يكون المرء شرس الخلق صعب الشكيمة
جموح القيادة ماضي العزيمة حمى الأنف أبي الخسف
فما هو إلا أن يتنسم نسيم الحب ويتورط عمره
ويعوم في بحره فتعود الشراسة
لياناً والصعوبة سهلة والمضاء
كلالة والحمية
استسلاماً

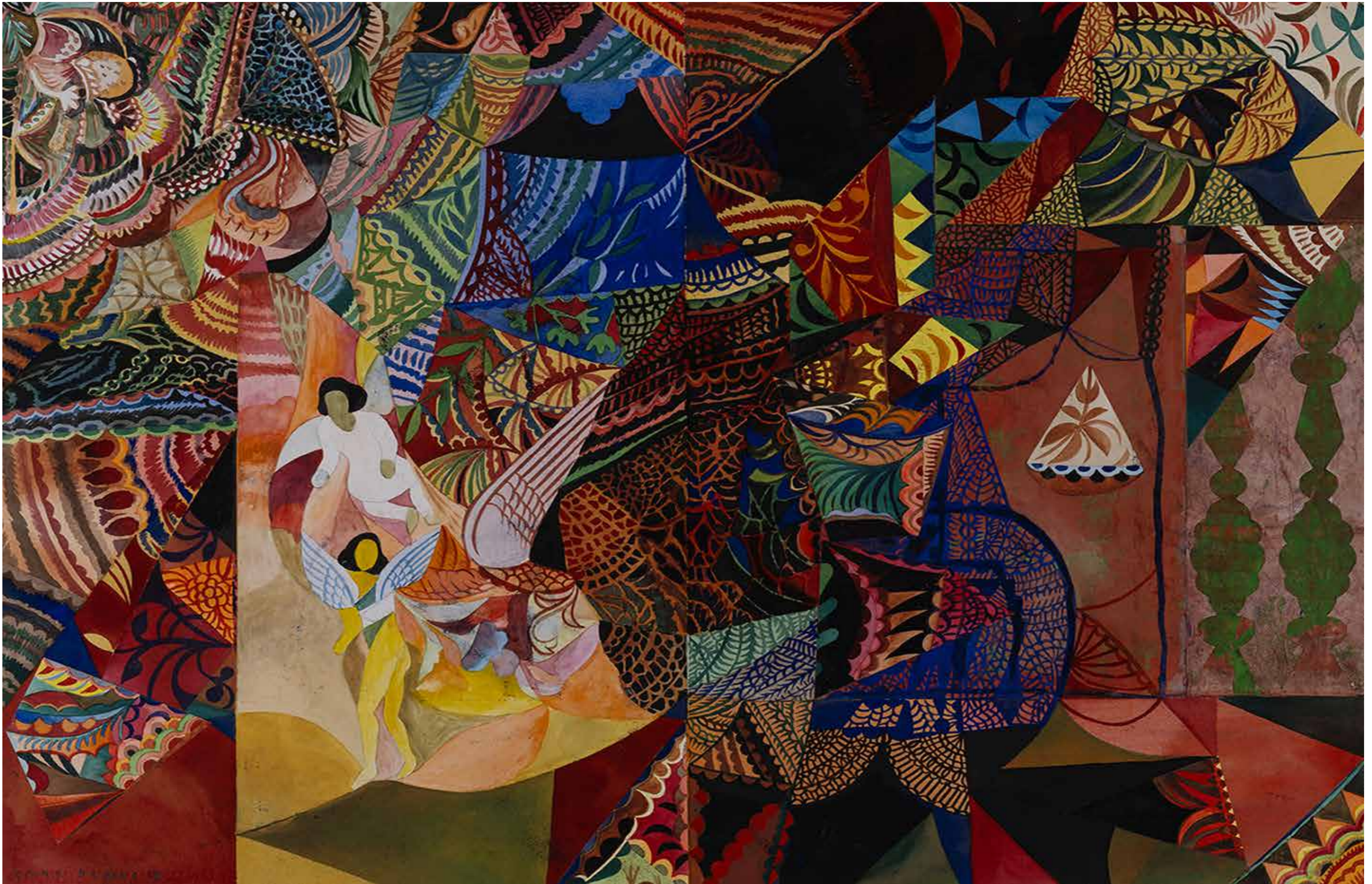


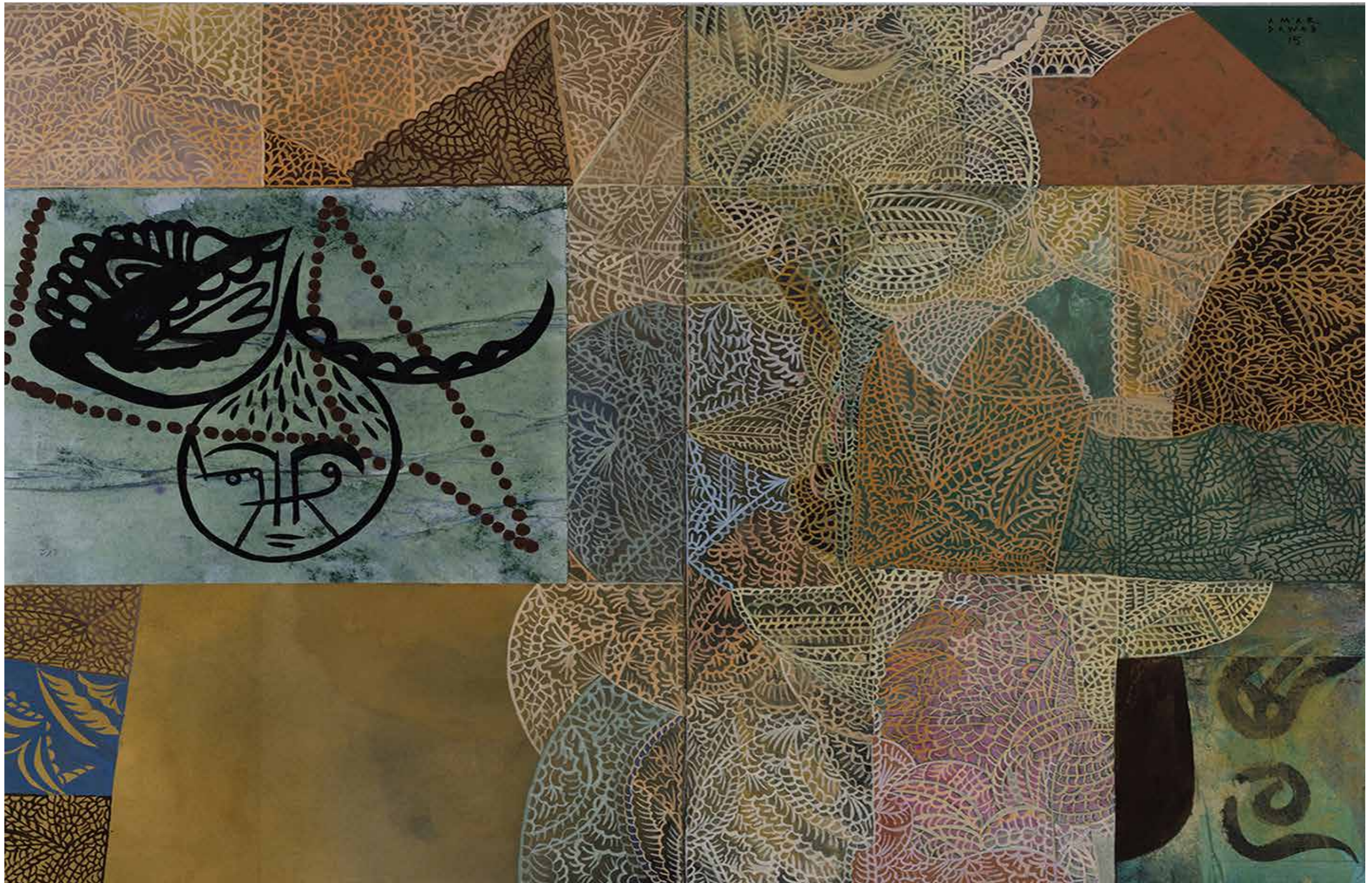








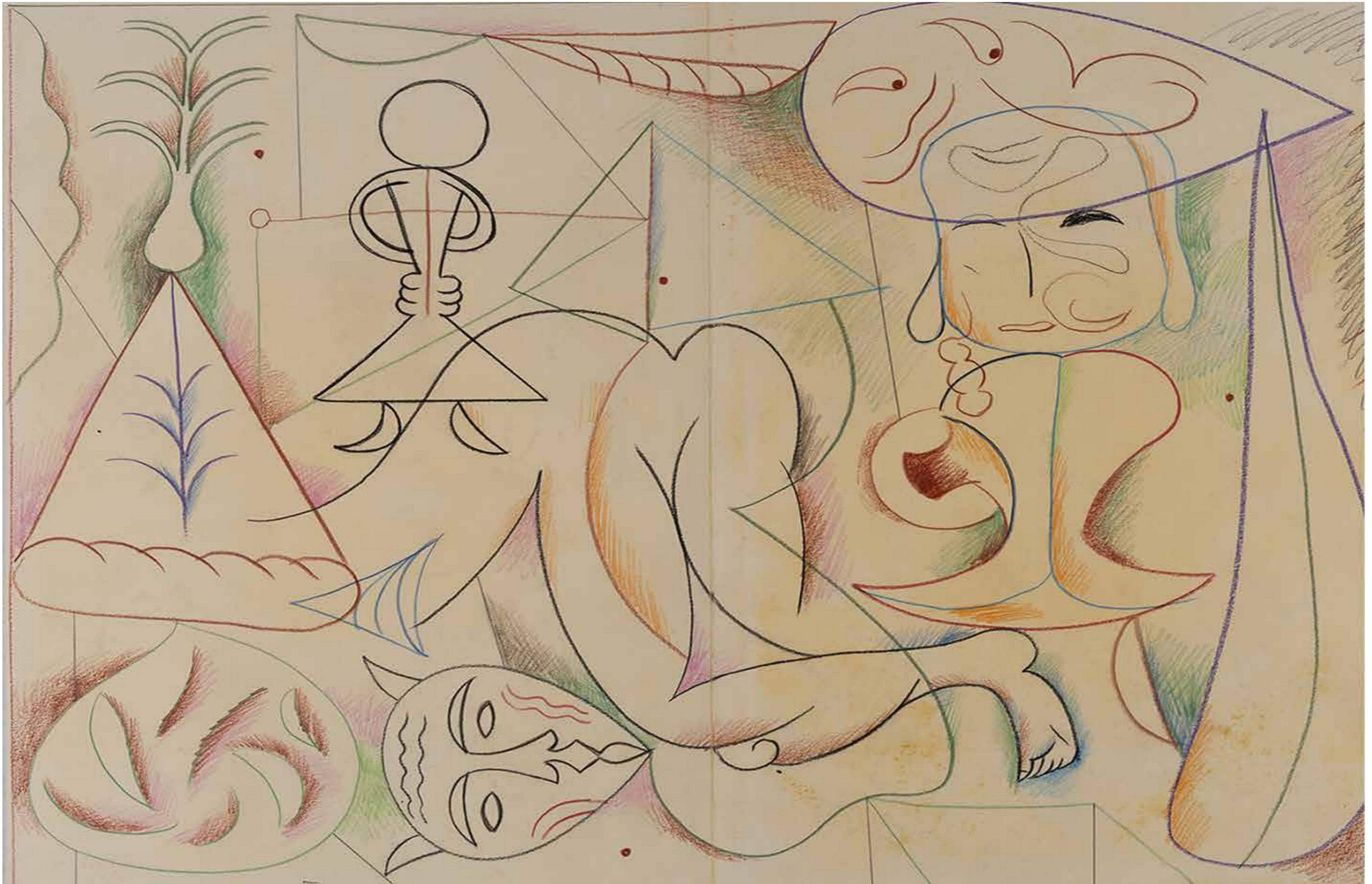








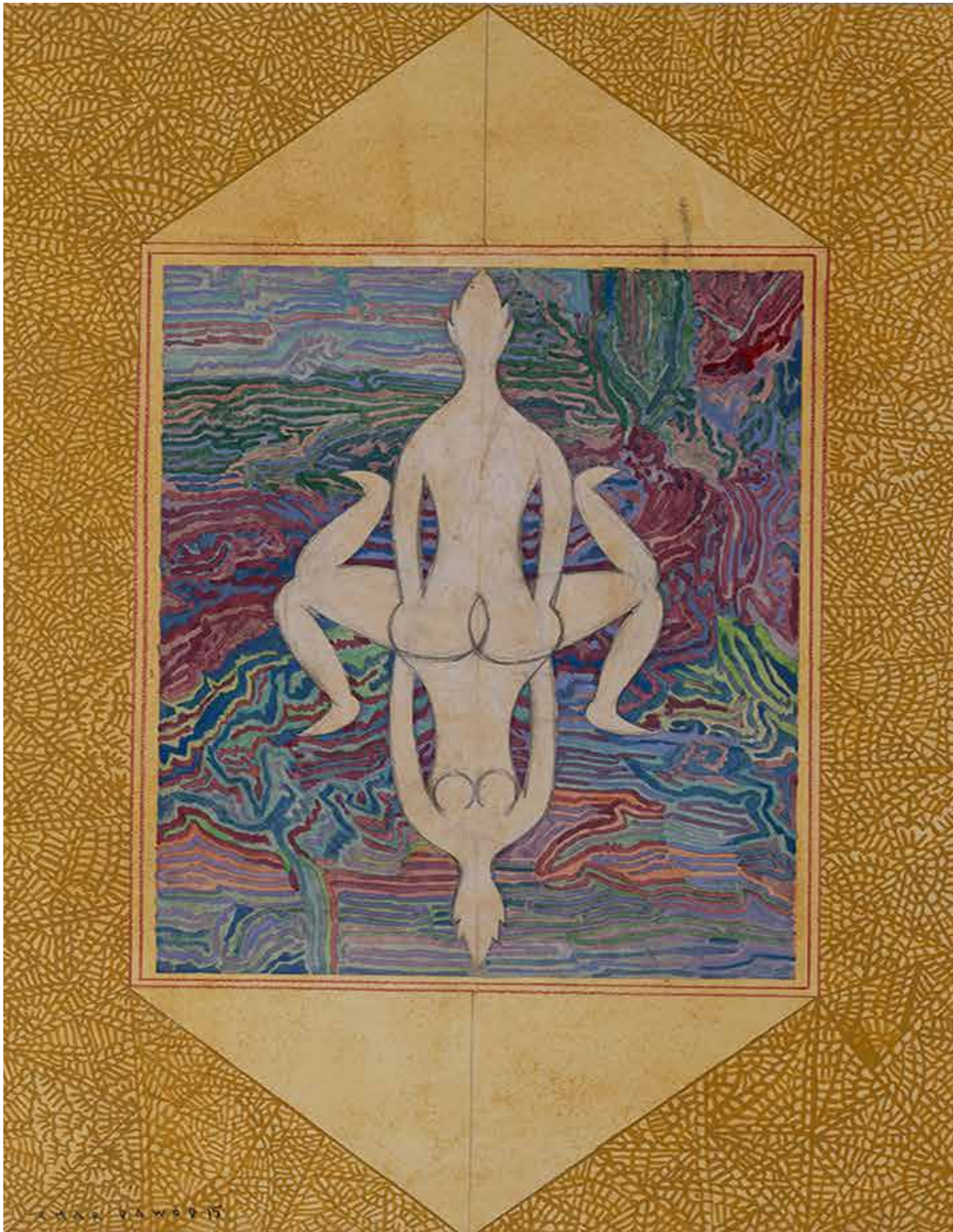






وللحب
علامات
يقفوها
الفتن
ويهتدي
إليها
الذي
فأولها
إدمان
النظر
والعين
باب
النفس
الشارع
وهي

المنقبة
عن
سرايرها
والمعبرة
لضمايرها
والمعربة
عن
بواطنها
فترى
الناظر
لا يطرف
يتنقل
بتنقل
المحبوب
وينزوي
بانزواته
ويميل





بصمة العدد

علي جبار





نوم مؤجل 2003
300 * 250 * 50 سم
رخام، أنقرة

وداع قلق 2000
500 * 300 * 200 سم

حجر رملي وجرانيت، ملنقى مدينة عالية، لبنان

تاريخية، مثل شكل المثلث الذي طالما استخدمه الفنان عبر التاريخ الإنساني. ابتداءً من فكرة الثالوث السومري ومروراً بالهرم الفرعوني حتى التشكيلات الحديثة والمعاصرة، التي مازالت تثير الكثير من الأسئلة حول الانجذاب نحو الشكل المجرد للمثلث. إن المثلث عند علي جبار هو التشبث بالشكل الخالص القريب لشخصيته الأسلوبية، المتحررة من قيد التصور المسبق في عملية اختيار الموضوع، فهو أمين بالتعبير عن هواجسه النفسية، الهادفة إلى الاستفادة مما هو موجود حوله، من تصور فني ومن جمال طبيعي يخدم الفكرة الفنية في عمله النحتي. فهرم علي جبار المعدني هو هرم جديد، يوحي بشكل له علاقة بوجود مادي طبيعي رغم أصله المثالي المجرد، فهو مثل كائن جديد يتنفس الضوء والهواء في آن، من خلال ثقوبه المنتشرة بانتظام على مساحات سطوحه التي تذكر بطبيعة الشجرة وأوراقها، وتشير كذلك إلى إشراك الآلة الحديثة في عمل الثقوب في الصفيح المعدني. أما عمله النحتي الثاني الهندسي، الذي تضمن عالماً متجدداً يتضاعف به المثلث في حالة تآثر تذكر التواصل اللانهائي للحياة والإبداع. ففي هذين العملين يؤكد الفنان علي جبار على

في لندن) نلتقي بأكثر من نموذج لمشروع عمل نحتي يذهب بهذا الاتجاه؛ تصميم معاصر لدار أوروبية تقليدية متداخلة، حيث تضمنت هذه القطعة على قيمة (الشفافية) وعلى فكرة (صورة داخل صورة) حققها بعمل نحتي جريء. لا تتوقف إرادة التعبير عن الأصول المعمارية عند علي جبار في النموذج المشار إليه حسب، ففي عمله الذي حير لجنة التحكيم في إيران والذي حاز على جائزة المسابقة، نتأكد من حضور الملامح المعمارية في أسلوبه الفني.

الشكل الهندسي

إن الكلام عن المعمار وأساليبه الشكلية لا يمكن له الاستغناء عن ذكر عالم الهندسة وتشكيلاتها المجردة، المرتبطة بعالم العقل المثالي، كما في تأكيدات الافلاطونية الجديدة. كذلك هو، وبالضرورة، نجده قد أخذ حيزاً في تفكير وفي إنتاج الفنان علي جبار، المتسائل دوماً عن أصول طبيعة عمله النحتي، والباحث دوماً عن أشكال ومواضيع تخدم ذاته المنفتحة والتواقة إلى كل ما هو معبر. فهو يذهب مباشرة إلى الشكل المجرد المرتبط بالتصور العقلي، لكنه شكل محمل بمعانٍ اجتماعية.



التكاملية في أعمال علي جبار النحتية

عباس باني حسن . فرنسا

دون حس مسبق، إن المتلقي أمام مسألة معمارية. فمهما كان تغاير الأشكال المترامية، وطريقة تصفيفها، فهي تبقى متضمنة على فكرة المعمار. هذه الأشكال تتكشف للفهم متميزة في هيئة هندستها العامة، الذي ستوحي بالموضوع المقصود التعبير عنه وعن شخصيتها الأسلوبية الثقافية، مثل الاختلاف بين الأسلوبية المعمارية الكورنثية والمعمار الإسلامي. فليس من الغريب، أو المصادفة أن نجد في أعمال علي جبار النحتية هذا الإحساس بالمعمارية. بل إن البعض من أعماله قصدت، بصورة مباشرة، ما تابناه في الموضوع الهندسي المعماري. فهو يحاول الكشف للمتلقى عن أصول تأملاته، وعن مصادر إلهامه في البحث عن الشكل والموضوع الذي يتحكم في أسلوبه الفني. ففي معرضه الذي أقامه على قاعة (المركز الثقافي العراقي

الساقين، والاختلاف بين الذراع اليسرى عن مكملتها الذراع اليمنى، وعلى هذا النحو نجد التغاير بتركيب مكونات الذراع الواحدة نفسها. إن هذه التكاملية نفسها موجودة كأسلوب ولغة في واجهات الأبنية القديمة، كأسلوب البناء الكورنثي عند الاغريق ثم الرومان، بيد أن أياً من مكونات تلك الأبنية مثل معنى دينياً بتمثيله إله أو أكثر. هذه الوحدات تتمايز وتتحد حسب تمثيلها للظاهرة الطبيعية. إن التركيب الطبيعي الذي يعتمد على التكامل في تكوين هندسة الجسم الحي في الوجود، كان مصدراً دائماً للإلهام في التعبير الفني وابتداع لغة فنية جديدة.

المسألة المعمارية

في حالة وضع حجر على حجر، يتبادر للذهن،

المفردة الطبيعية

الفنان علي جبار يصمم (يهندس)، يقطع وينحت الحجر، ثم يركب نصبه الفني على طريقة بنائي الحضارات القديمة. فالوحدات الشكلية التي يتضمنها العمل النحتي، برغم استقلاليتها، لا يمكن للوحدة منها الاستغناء عن الأخرى، فهي مثل مفردات لغوية في جملة أدبية، وهذا هو بالذات ما يمثل ويميز الأسلوب الفني لعمله النحتي.

تقترب التكاملية في أسلوبه الفني من هندسة الجسم البشري، وأكثر من ذلك، هي تتمثل بكل ما هو حي، بمعنى الوجود المادي الحي، مثل الحيوان والشجر. إن أي من هذه الأشكال الحية تتضمن الطبيعة التكاملية التي أبدعتها الطبيعة الأم، مثل اختلاف أعضاء الجسم الإنساني؛ تغاير شكل ووظيفة الذراعين عن



بوابة سومر 2004
150 * 350 * 450 سم

نوم مؤجل 2003
50 * 250 * 300 سم

رخام ابيض، جامعة تشبه، انقرة

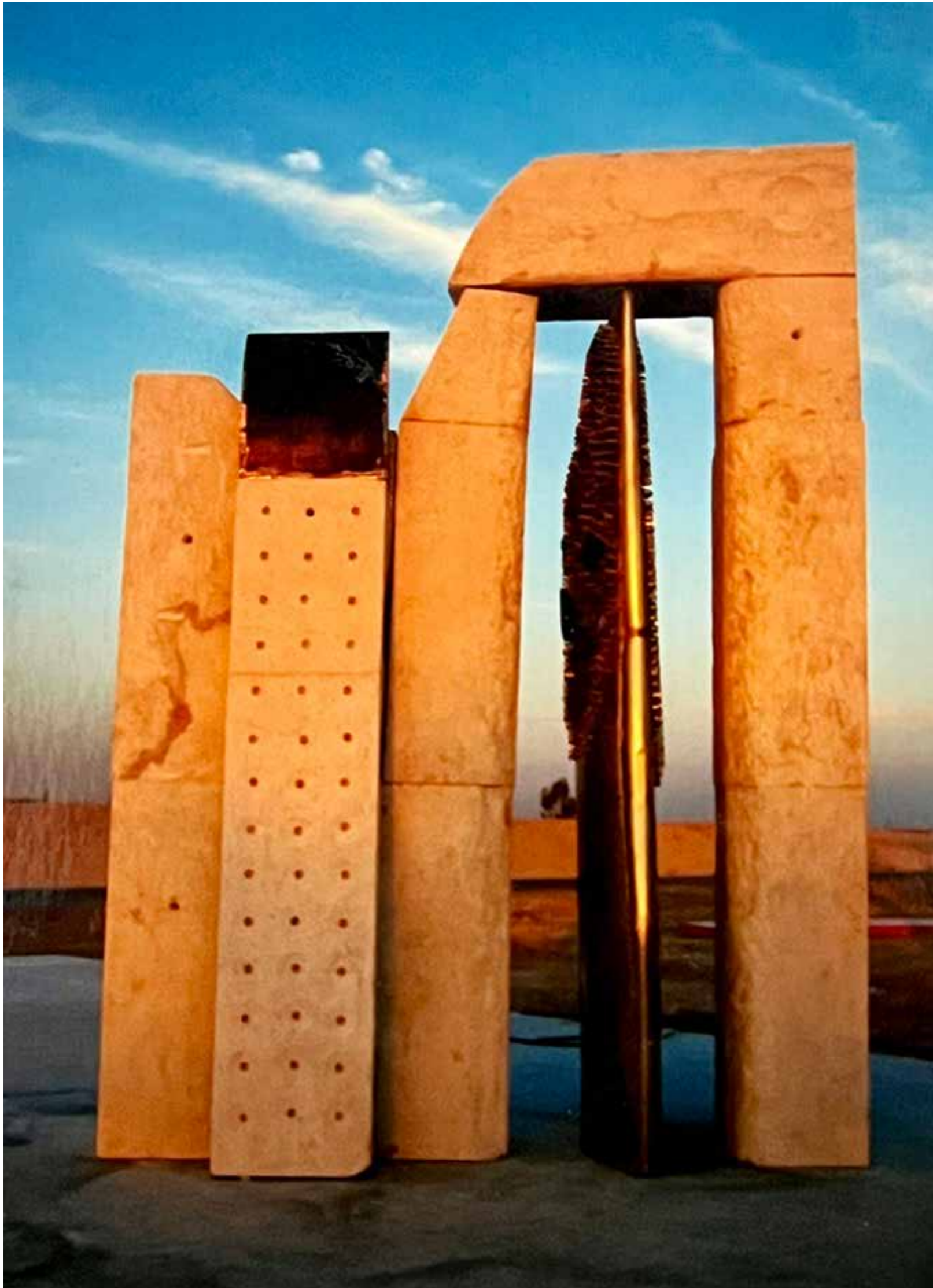
متفرقة منتشرة على مساحة عريضة، منتصبة مثل الأشجار، أو مثل انتصاب الجسد البشري والتي قد توحى بمسلمات قديمة. ومرة نرى عمله النحتي يأخذ بالعلو متساميا كما في الشكل الطبيعي للشجرة، أو في موضوع أطلال حضارة قديمة تجاوزت التاريخ حتى الزمن الحاضر، وهما في كلا الحالتين تشكلان إضافة جمالية لموضوع تداخل الموروث الثقافى الإنسانى بالوجود المادى الطبيعى المحيط بنا. إن هذا الدور المتبادل بين التصور الفنى والموضوع الطبيعى، حث الفنان على خلق هذه الإضافة، بوعى منه على تحقيق نوع من التوازن بين التفكير البشرى وقراراته بالعمل مع الوجود الطبيعى الحساس.

الأصول التاريخية لشخصيته الفنية وعلى عصرية عمله الفنى.

التجانس المصطنع

لا يستغنى على جبار عن الاستعارة والاستيحاء من الأشكال فى الطبيعة، فهي تأخذ عنده لغة رمزية غير محددة الأهداف، مثل استعارته لموضوع الشجرة فى البعض من نصبه الحجرية. إن التسامى الذى له صفة مشتركة بين الموضوع الطبيعى للشجرة وبين فكرة المعمار، يتجدان فى موضوع لعمل واحد يتحقق فيه التوافق المصطنع الذى هو من صميم العمل الفنى. وإذ يفضل الفن الفوضى المتجانسة على التوافق الطبيعى. يشير على جبار إلى معنيين موجودين فى الطبيعة، هما التسامى والانتشار، مثل موضوع تسامى الشجرة واتساع رقعة أرضها بالتجاور فى تكاثرها. فمرة يحقق عملا نحتيا من أحجار





بوابة سومر 2004
حجر رملي ومعادن، ملتقى دبي العالمي للنحت
150 * 350 * 450 سم

آخر قطرة 2005
الجائزة الاولى، ملتقى النحت العالمي. دبي
150 * 350 * 600 سم



افق جديد 2007
مرمر، الدنيا
50 * 250 * 400 سم

نوم 2008
بلاستر
8 * 8 * 25 سم



سيد الذات 2007
500 * 300 * 200 سم
رخام ابيض واسود، حائز على الجائزة الاولى،
ملتقى طهران العالمي للنحت
قابل للجدل 2017
30 * 20 * 15 سم
خشب



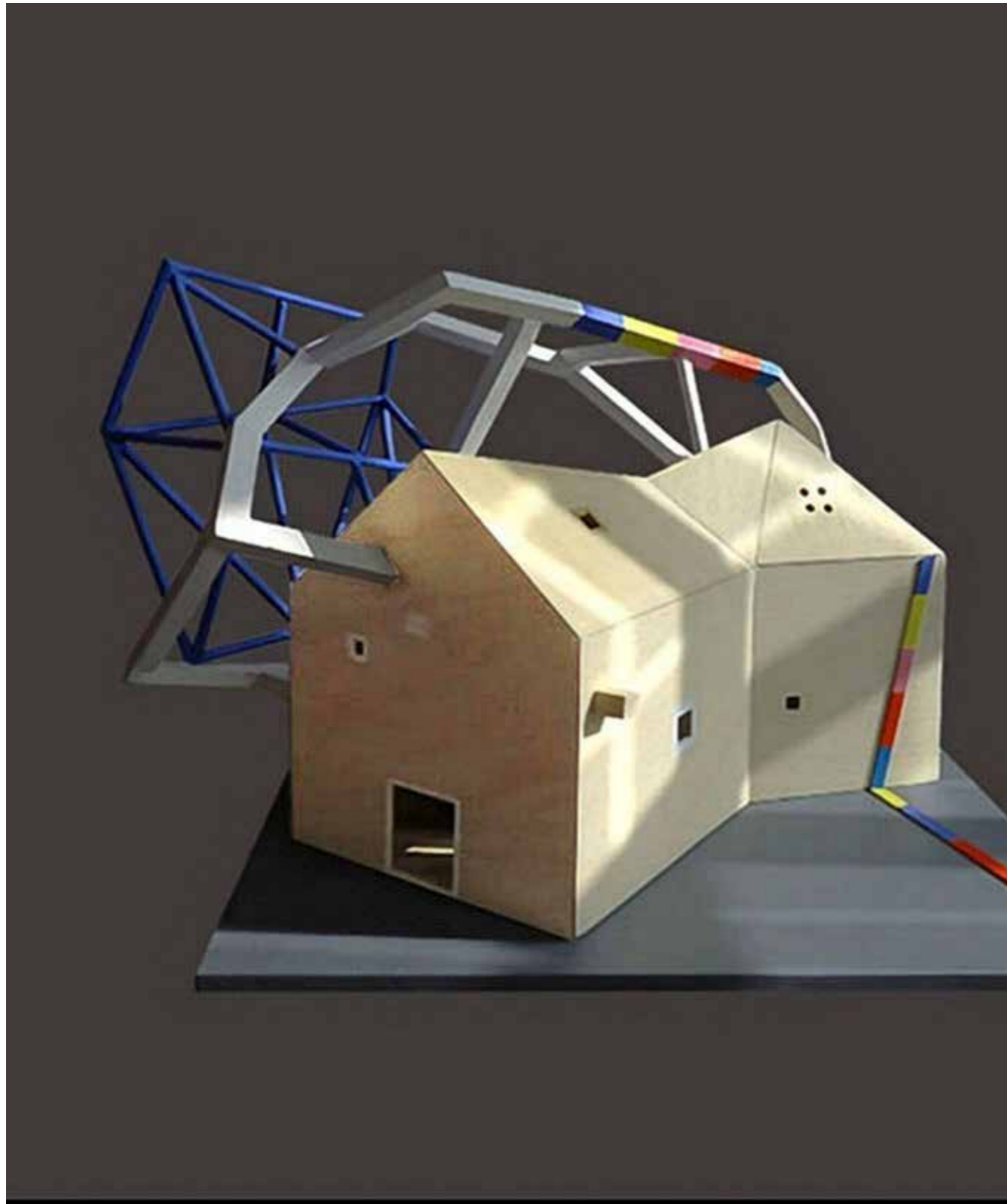


اعتذار 2009
 12 * 15 * 30 سم
 طين مفخور

الغريب 2009
 15 * 15 * 25 سم
 طين مفخور



الغريب 2008
 13 * 13 * 40 سم
 طين مفخور



تمدد 2019
400 * 150 * 50 سم
ملقى مدينة بلويشت، رومانيا



بعيدا عن الوطن 2020
30 * 20 * 18 سم
خشب



غرائز 2023

40 * 100 * 250 سم

رخام، حديقة الشباب في مدينة كورجه، ملتقى النحت الدولي، اليابان

منزل النحات 2014

15 * 18 * 10 سم

برونز

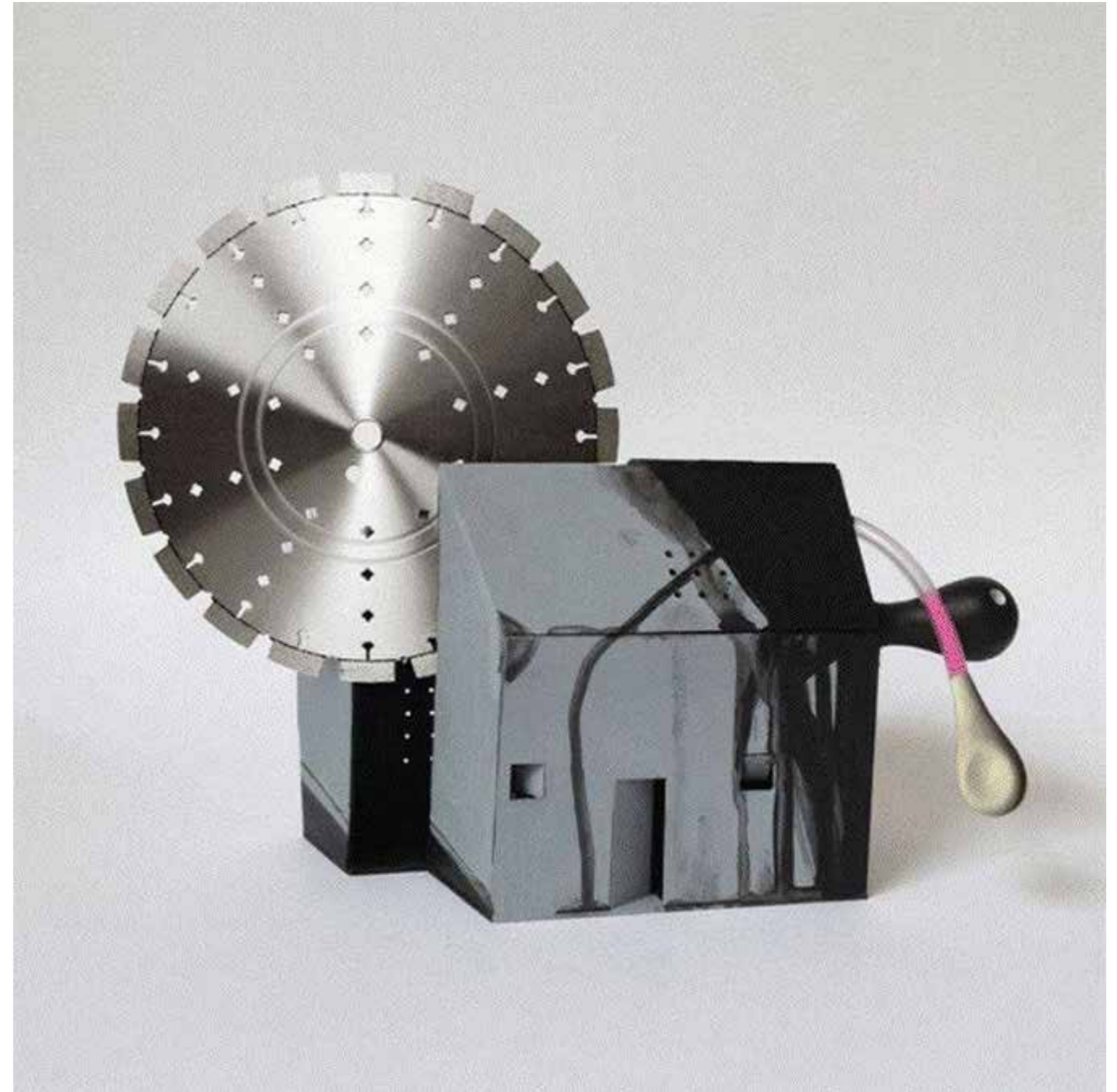




الحاج الذاكرة 2014

15 * 15 * 35 سم

برونيز



منزل في بغداد 2014
 15 * 25 * 40 سم
 مواد مختلفة

العين اللعين 2015
 12 * 15 * 30 سم
 طين مفخور

حوضن الام 2016
 30 * 13 * 16 سم
 طين مفخور



صوت الريح 2015
 20 * 18 * 12 سم
 مواد مختلفة

لاجنوى 2017
 35 * 25 * 25 سم
 مواد مختلفة



هوى الاندلس 2015
 20 * 15 * 12 سم
 مواد مختلفة



نوافذ الشوق 2016

20 * 10 * 20 سم

بلاستر وسيراميك

قابل للجدل 2017

30 * 20 * 15 سم

خشب





موسيقى في افريقيا 2018

خصوصية كونية 2018

حجر ترافنتين، حائز على الجائزة الاولى، ملتقى الاهواز للنحت. ايران

موسيقى في افريقيا 2018

350 * 250 * 60 سم

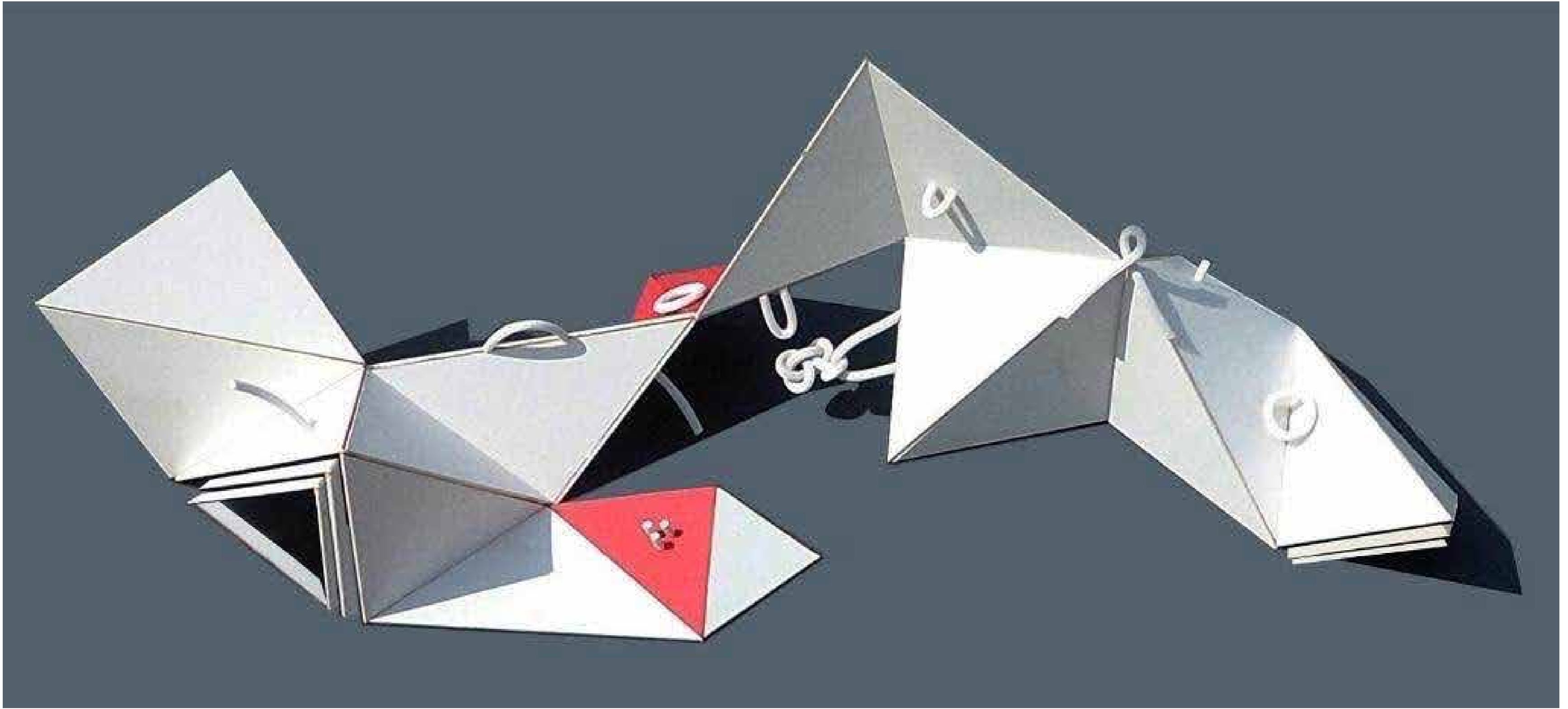
ملتقى النحت العالمي في مدينة الغرداقية. مصر



ذاكرة من طين 2019
30 * 25 * 10 سم



منزل النحات 2018
28 * 15 * 12 سم
طين مفضور



نهار كامل في المدينة 2016
30 * 30 * 15 سم
ملونت كارد



صلب لکن لن ینکسر 2018
35 * 30 * 40 سم



تنفس بحرية 2019

3.30 * 2.5 * 1 سم

رخام ابيض، حي السفارات، ملتقى الرياض العالمي للنحت



قابل للشحن 2019

25 * 15 * 20 سم

مواد مختلفة

احساس ما قبل الحدث 2011

45 * 29 * 25 سم

خشب





خصوصية كونية 2019

25 * 30 * 10 سم

طين مفخور و بلاستيك

تمدد 2019

400 * 150 * 50 سم

رخام ، ملتي بلويشت، رومانيا





مستقبيلات الالم 2020

25 * 25 * 15 سم

طين مفخور



نمو الى ما لا نهاية 2019

350 * 100 * 100 سم

رخام أبيض ، شارع الملك عبد الله ، ملتقى جدة
العالمي للتحت



امواج من قطن 2019

10 * 20 * 30 سم

طين مفخور



حامل الصولجان 2020
رخام ابيض واسود، ملقى الرياض للنحت
300 * 300 * 300 سم



بعيد عن الوطن 2020
30 * 20 * 18 سم
خشب



خشيب.. لا شين ولا احد 2018

30 * 25 * 20 سم

خشيب

اشباك 2021

20 * 12 * 7 سم

پلاستر



ربما هناك أمل
2021
30 * 30 * 40 سم
مواد مختلفة

حرية عالية
2022
15 * 15 * 15 سم
مواد مختلفة

طعم الماء
2022
20 * 15 * 7 سم
المنيوم



حارس المدينة 2008
200 * 120 * 70 سم
رخام، ملتقى أزمير للنحت

متعدد 2022
88 * 13 سم
طين مفخور





ربيع في لندن 2022
20 * 19 * 7 سم
طين مخمور

الخطوات الاولى للسفر 2023
25 * 20 * 10 سم
بلاستر



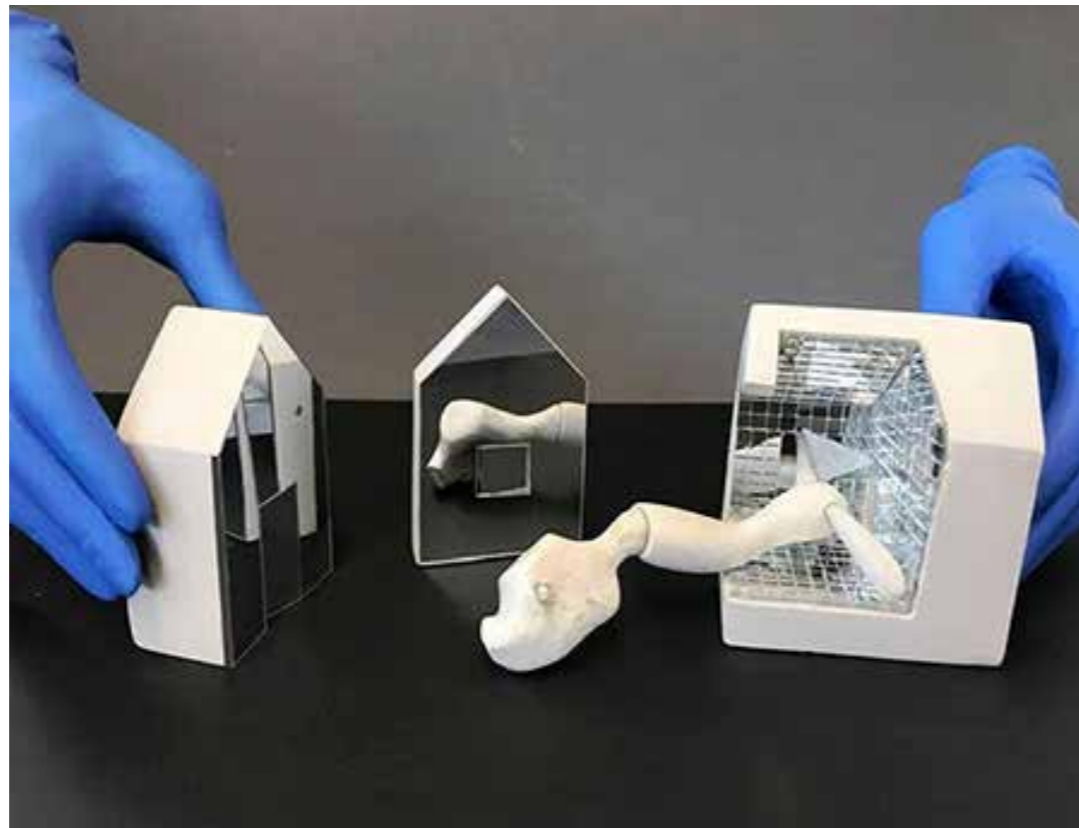
رنة الحجر 2023
300 * 200 * 70 سم
رخام ابيض، ملتقى طشقند العالمي للنحت، اوزبكستان

عكس التيار 2023
15 * 7 * 7 سم
طين مفخور



طريق له قلب 2023
 5 * 6 * 12 سم
 سنليس ستيل، مدينة هولان، الصين

تشریح منزل الفنان 2021
 50 * 40 * 30 سم
 مواد مختلفة



عناق، دار الاوبرا، تونس 2023
 3.5 * 1 * 1 سم
 رخام ابيض، ملتقى تونس الدولي

منزل 2023

10 * 13 * 30 سم

خشب

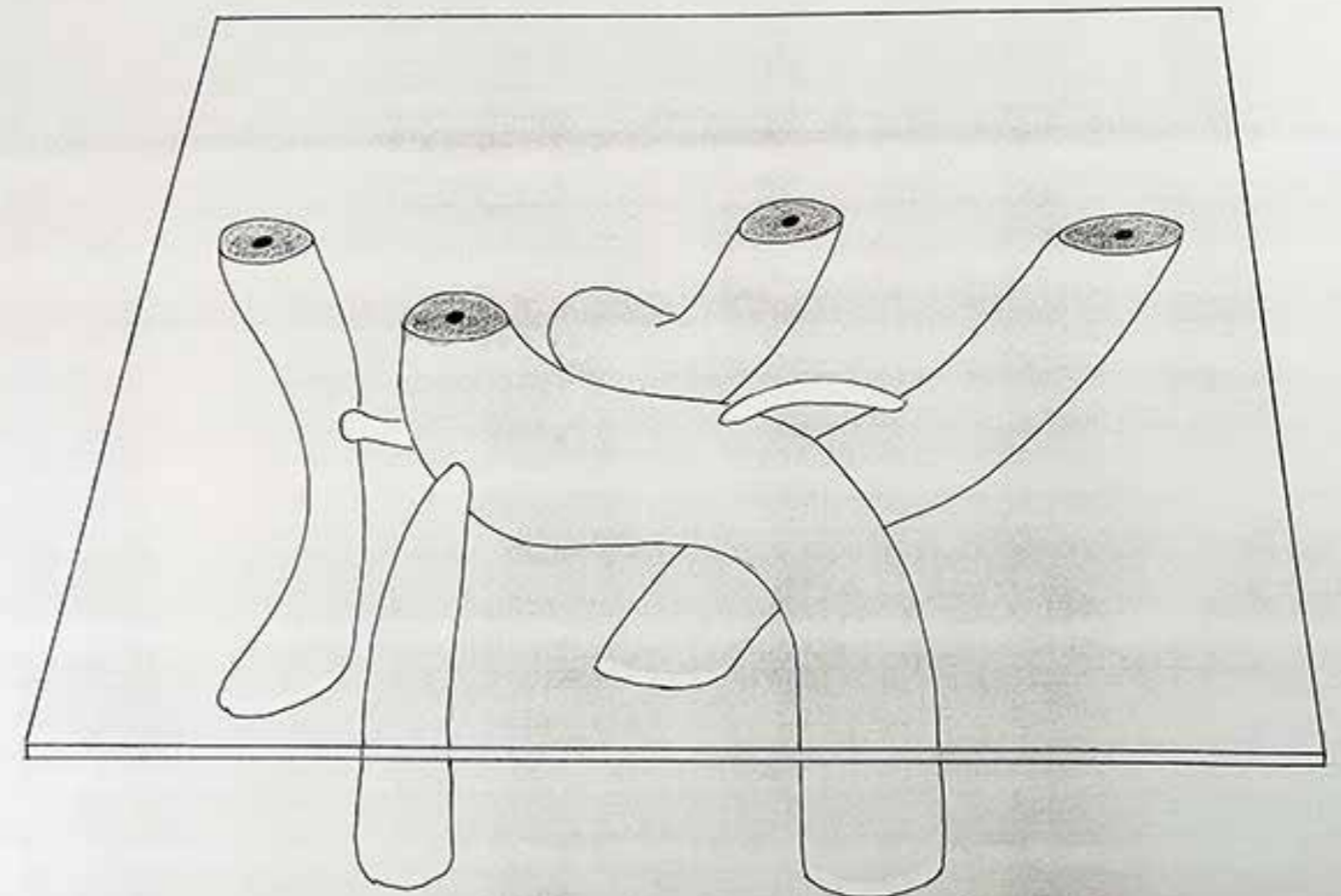
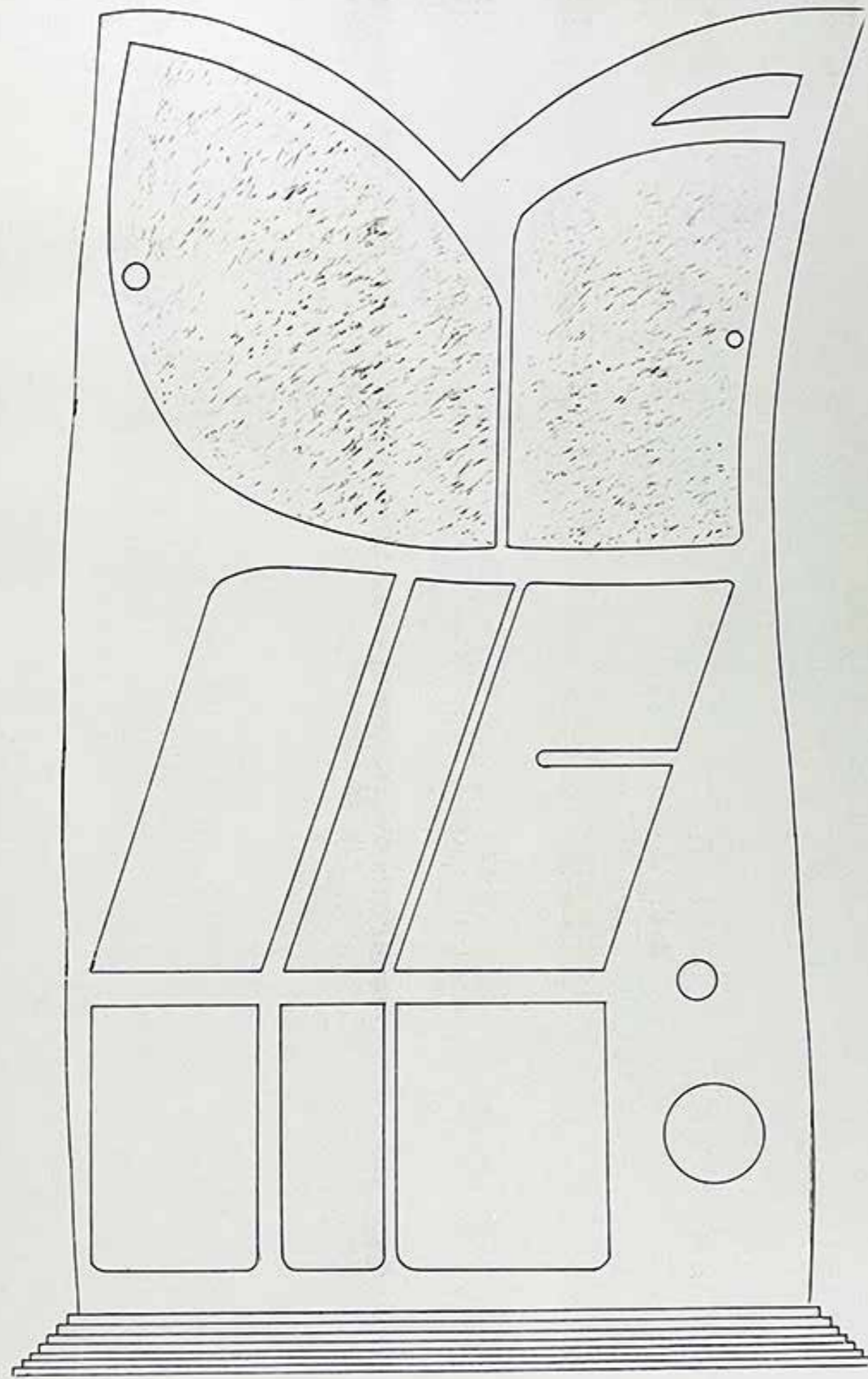
مسلة الزمان والمكان 2025

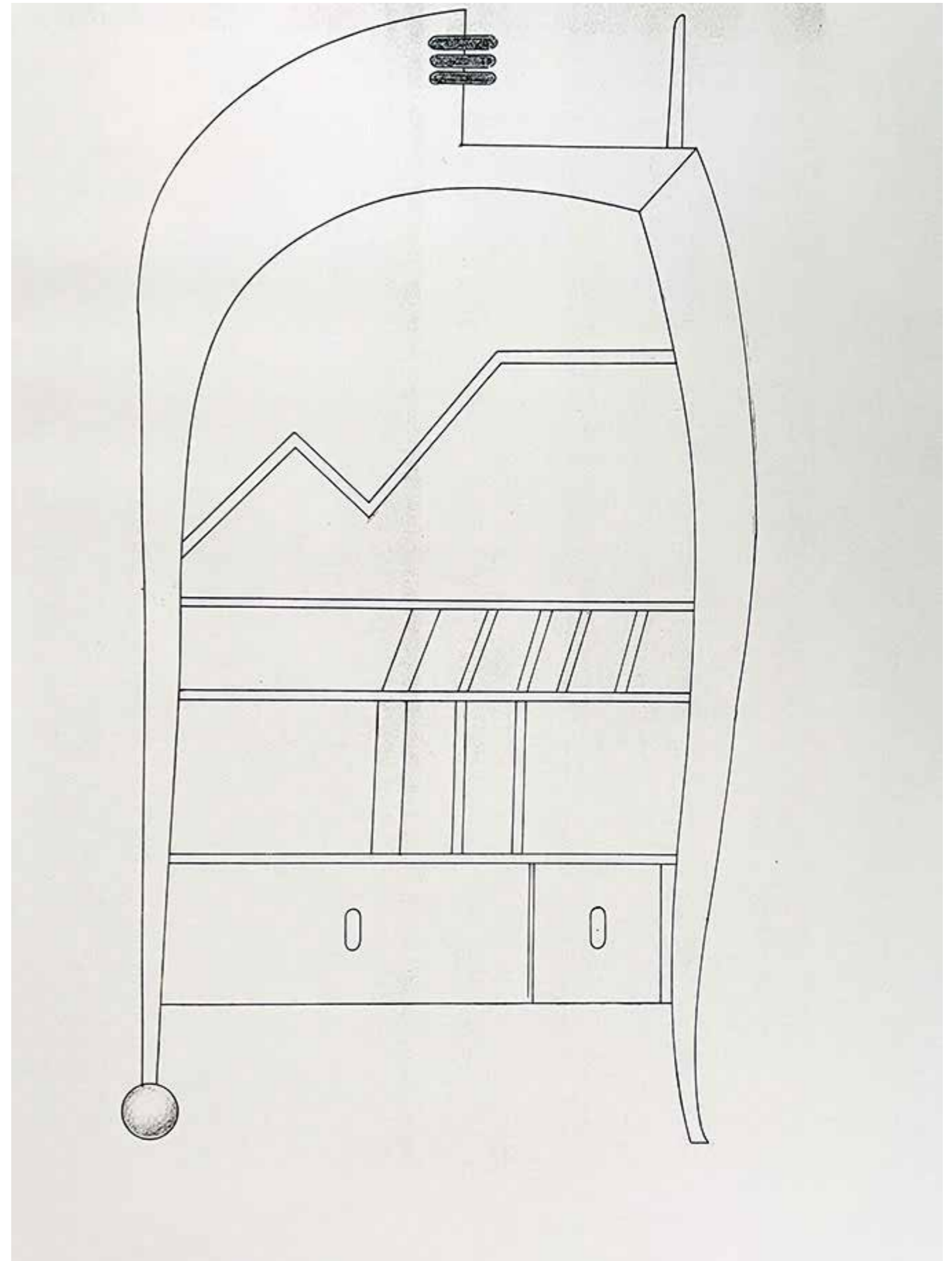
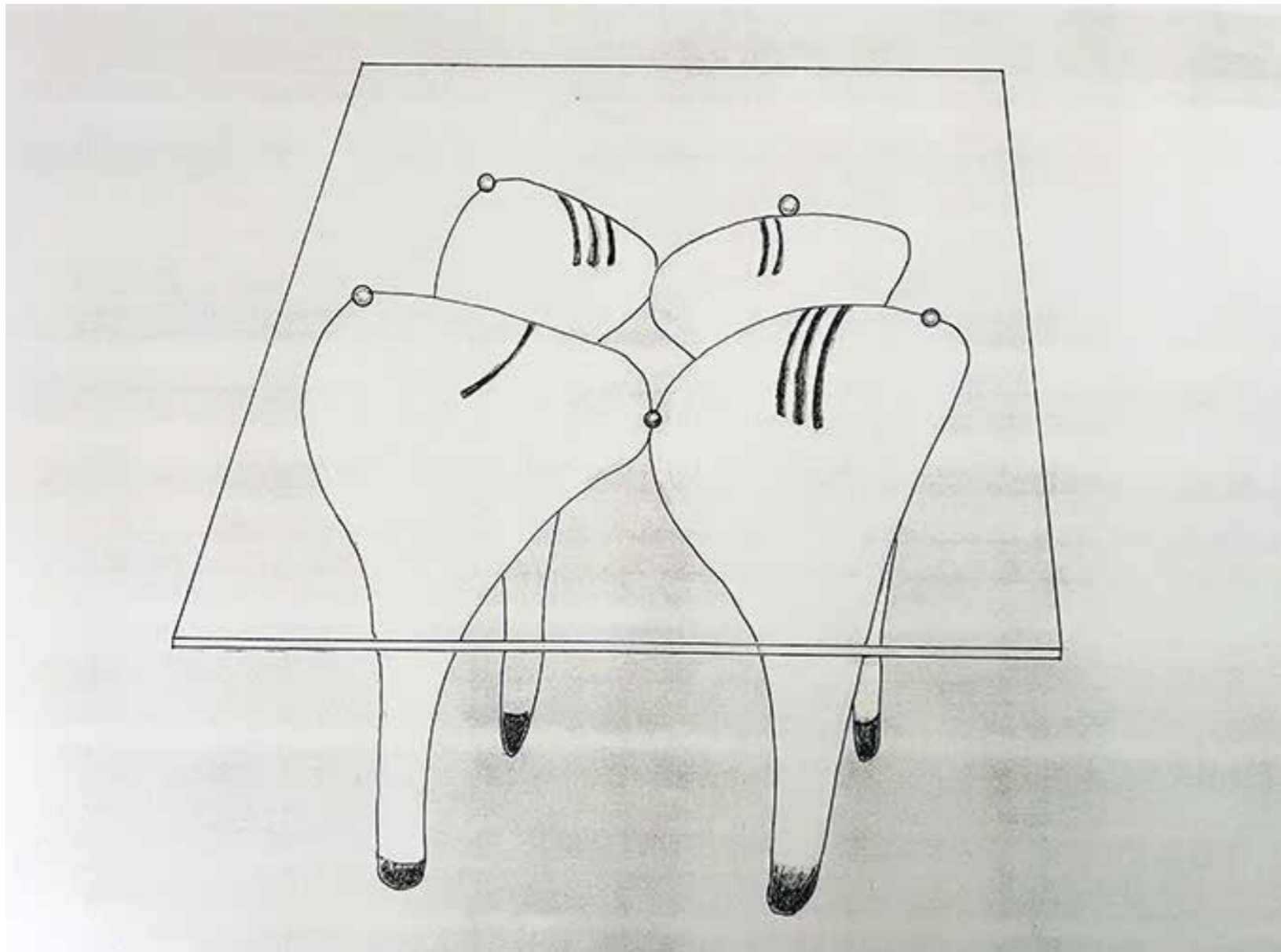
40 * 80 * 3.5 سم

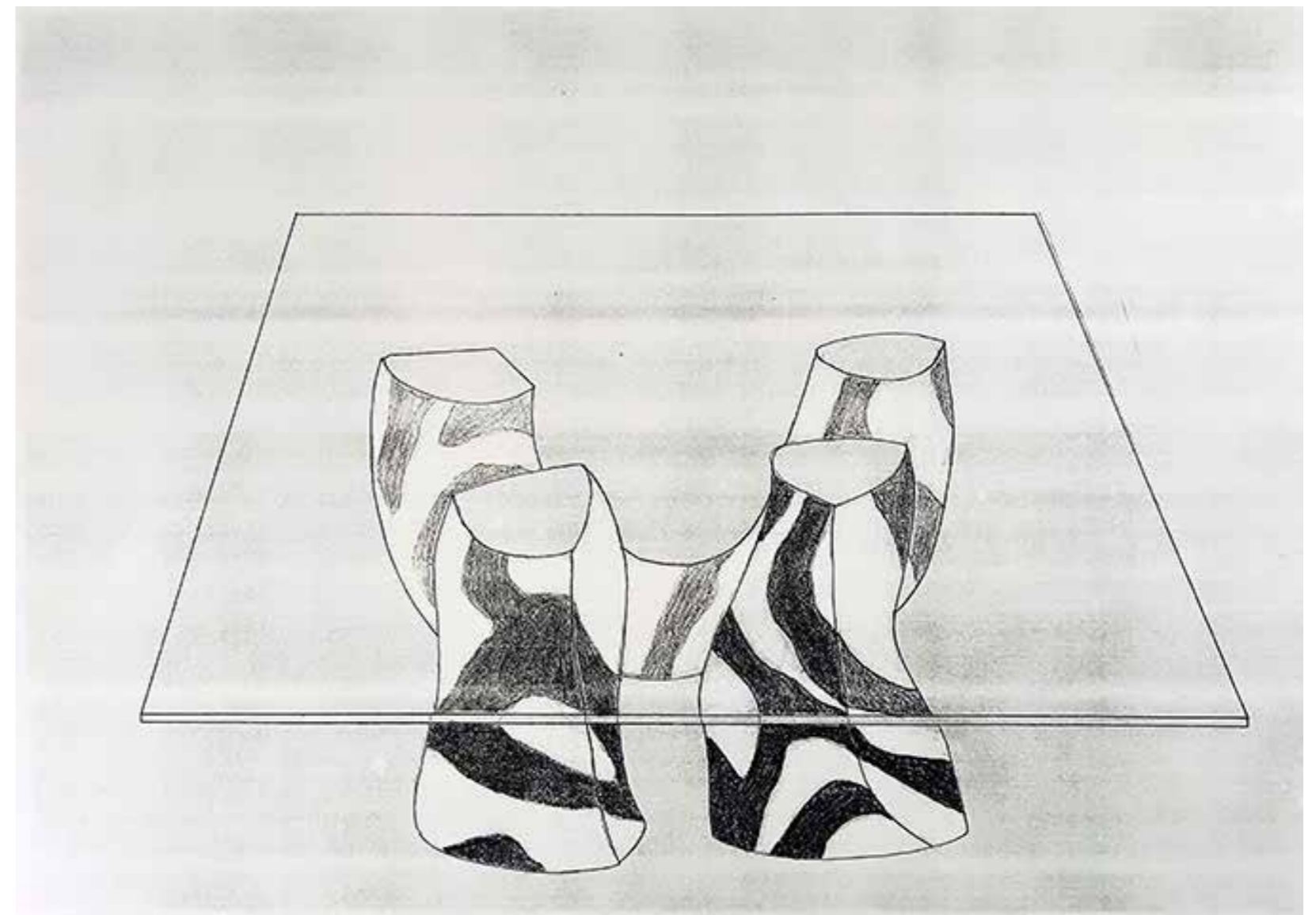
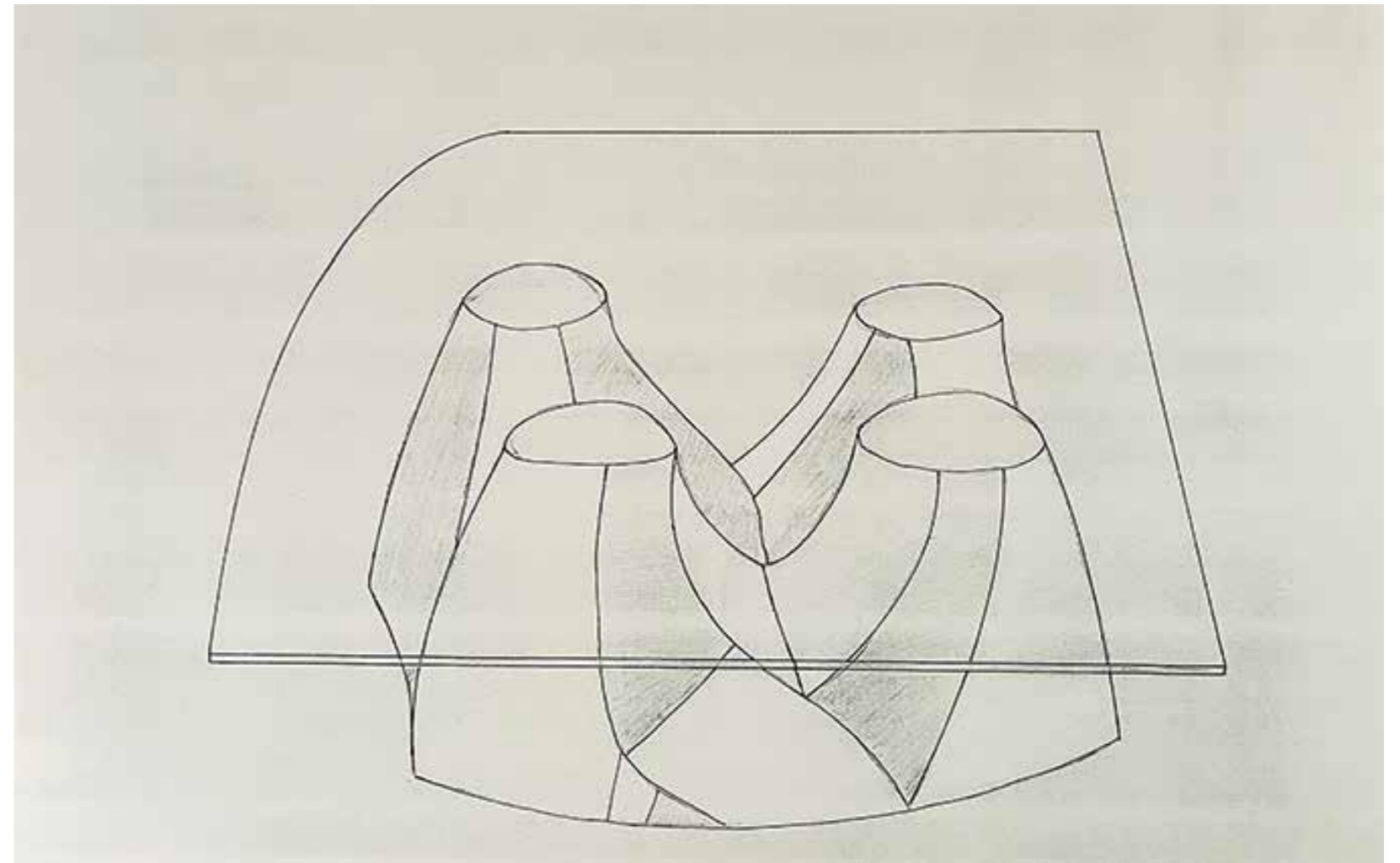
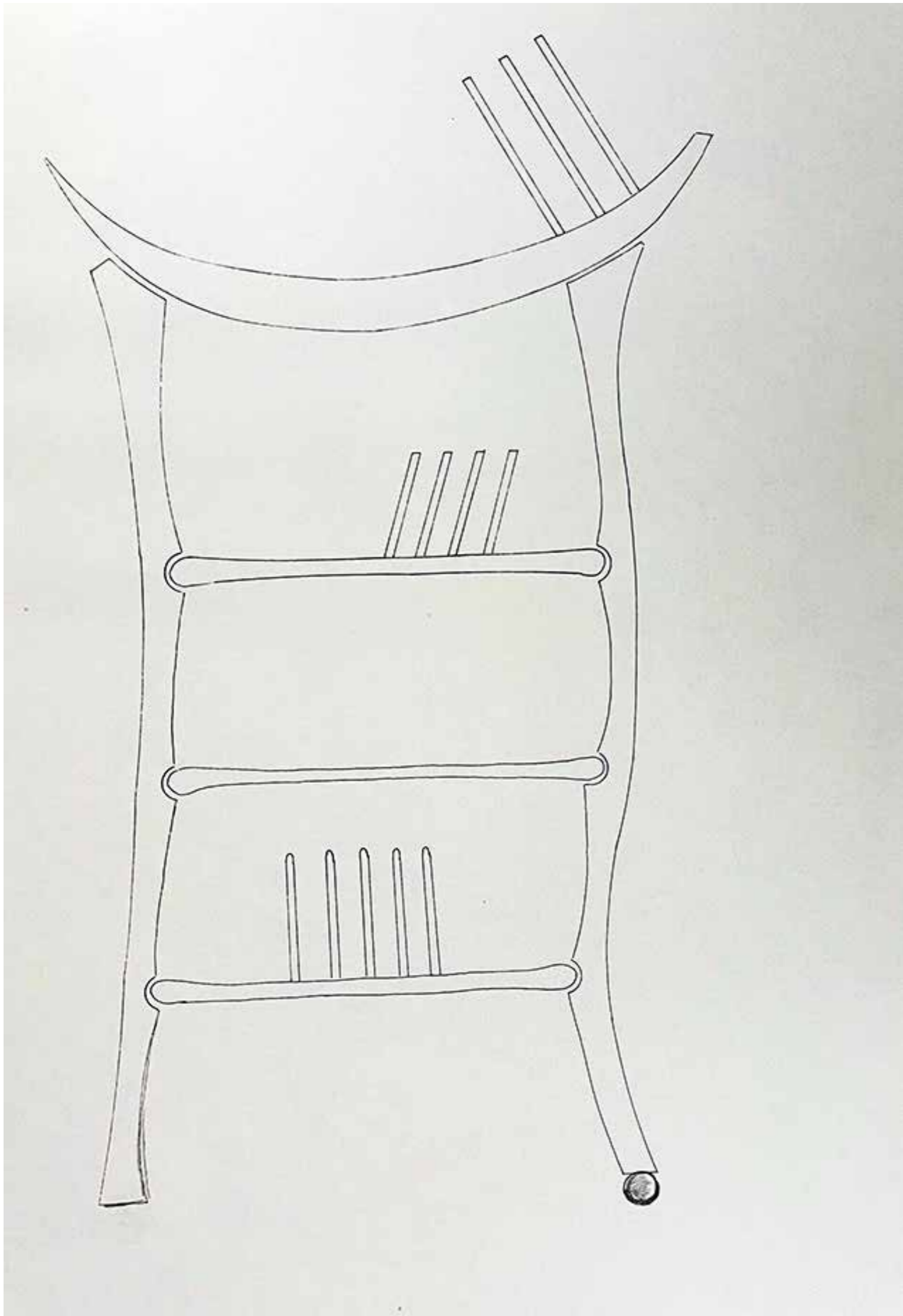
رخام، سمرقند، ملتقى سمرقند الدولي

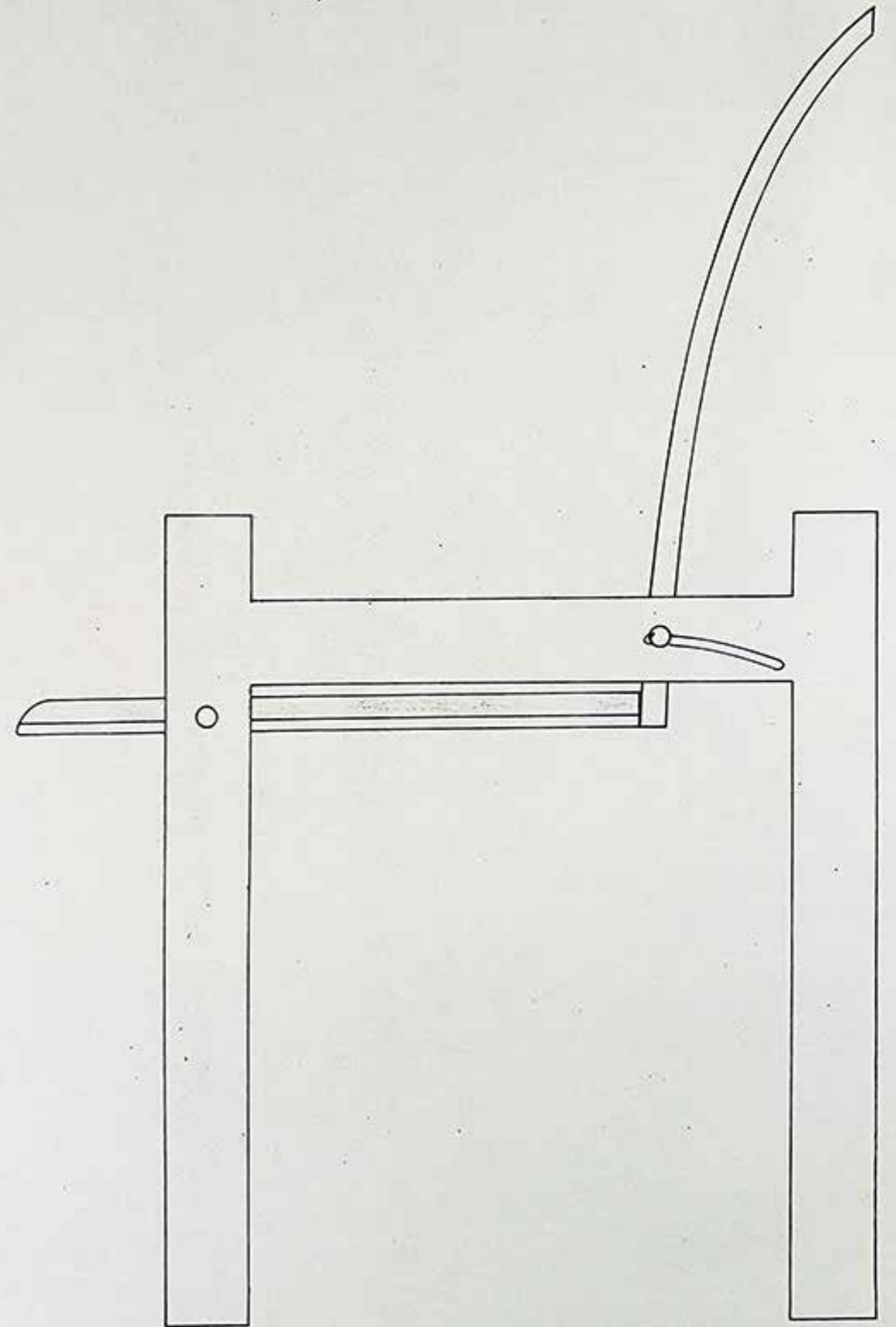
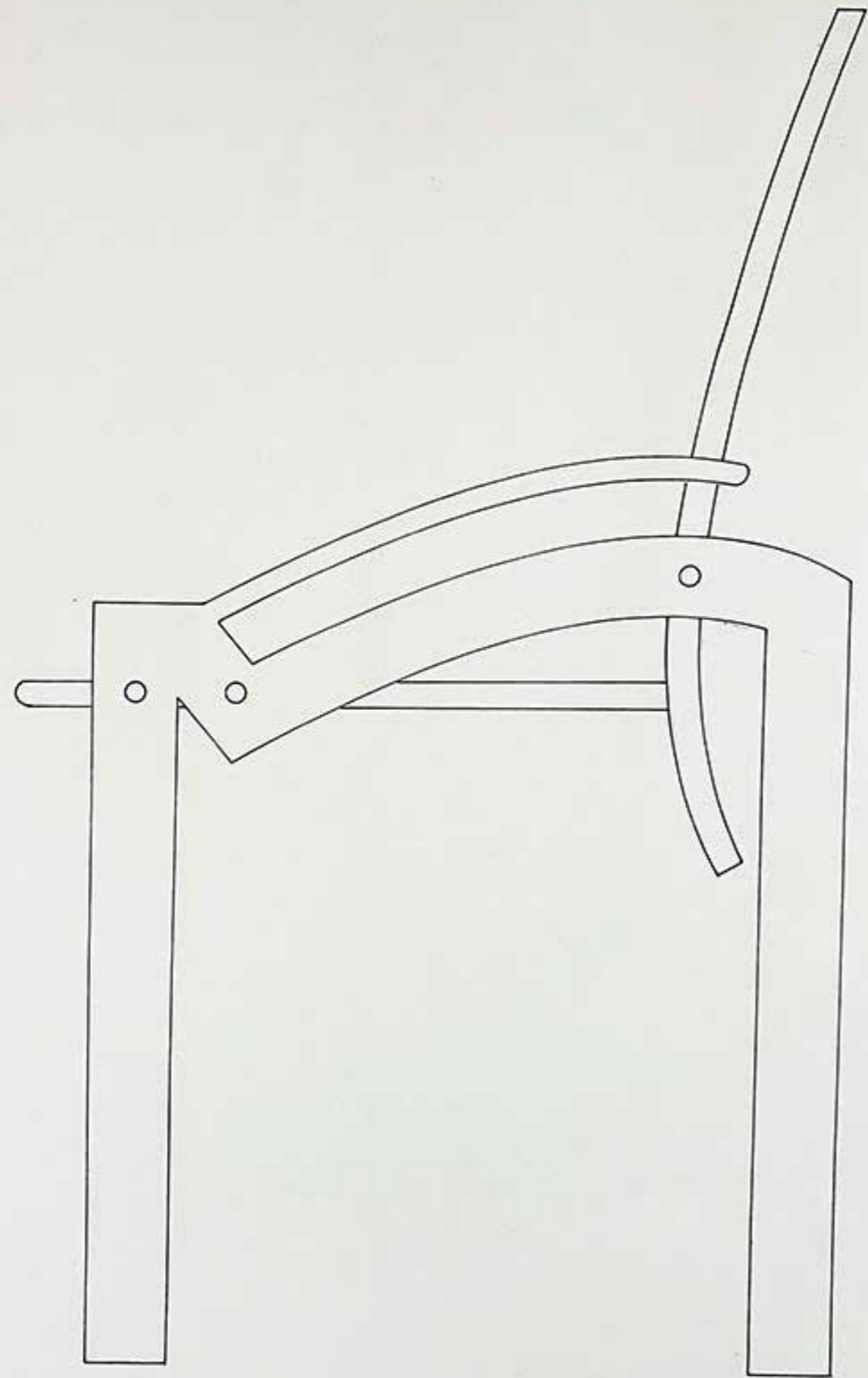


تصاميم اثاث متنوع









كائنات الخيال

خزف عربي معاصر

صحون "كائنات الخيال"

أسهم عدد من الفنانين العراقيين في مشروع خزف عربي معاصر تحت عنوان (كائنات الخيال). هذا المشروع دعمته مؤسسة كندة للفنون التشكيلية المعاصرة، برغبة إحياء تراث الخزف الإسلامي. تمثلت ثيمة المعرض بإعادة إنتاج فكرة الصحن (الطبق) وتحويلها من الشكل الوظيفي الاعتيادي بوصفه صحنًا للطعام، إلى صيغة فنية ببعده جمالي. القائمون على المعرض منحوا الرسامين المشاركين حرية كاملة بإطلاق العنان لخيالهم في اشتغالاتهم على الصحون.

عمل كل فنان أربعة صحون بقياس 52.5 سم نفذت في محترف انكي، تحت إشراف الفنان دلير سعد شاكر والفنان وليد رشيد القيسي. تقاسم الصحون الأربعة الفنانون والمؤسسة، وتراوحت التقنيات ما بين التخطيط بالأكاسيد والرسم قبل مرحلة التزجيج وتشذيب الطين والنحت البارز والمدور، وقد جرى عرض مجموعة من نتاجات الفنانين في متحف الفن المعاصر في عمان.

الفنانون المساهمون:

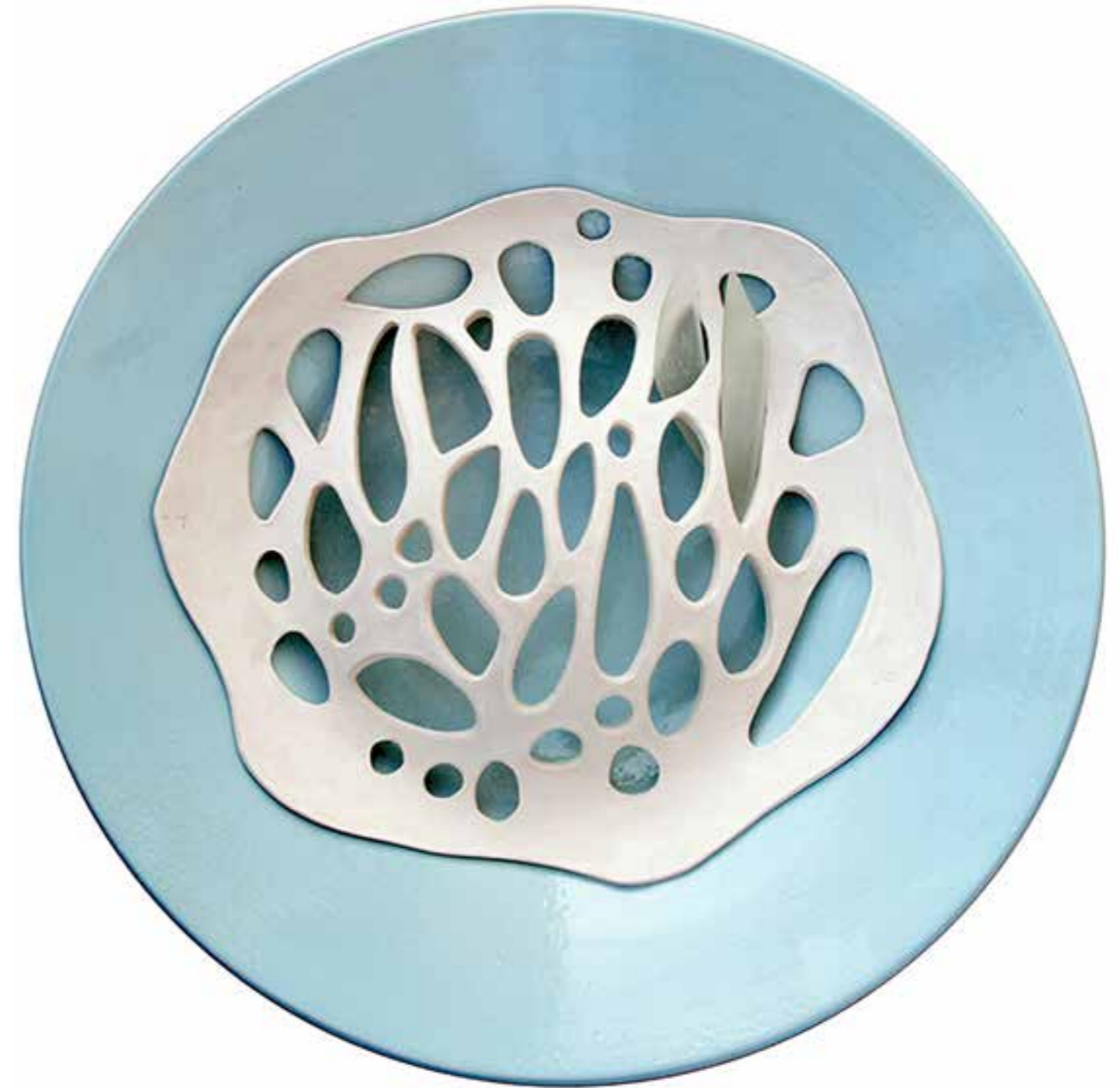
- علي جبار
- علي طالب
- عمار داود
- دلير سعد شاكر
- ضياء العزاوي
- غسان غائب
- كريم رسن
- محمد الشمري
- نزار يحيى
- رياض نعمة
- صدام الجميلي
- سالم الدباغ
- سيروان باران
- شنيار عبد الله
- وليد رشيد القيسي



علي جبار



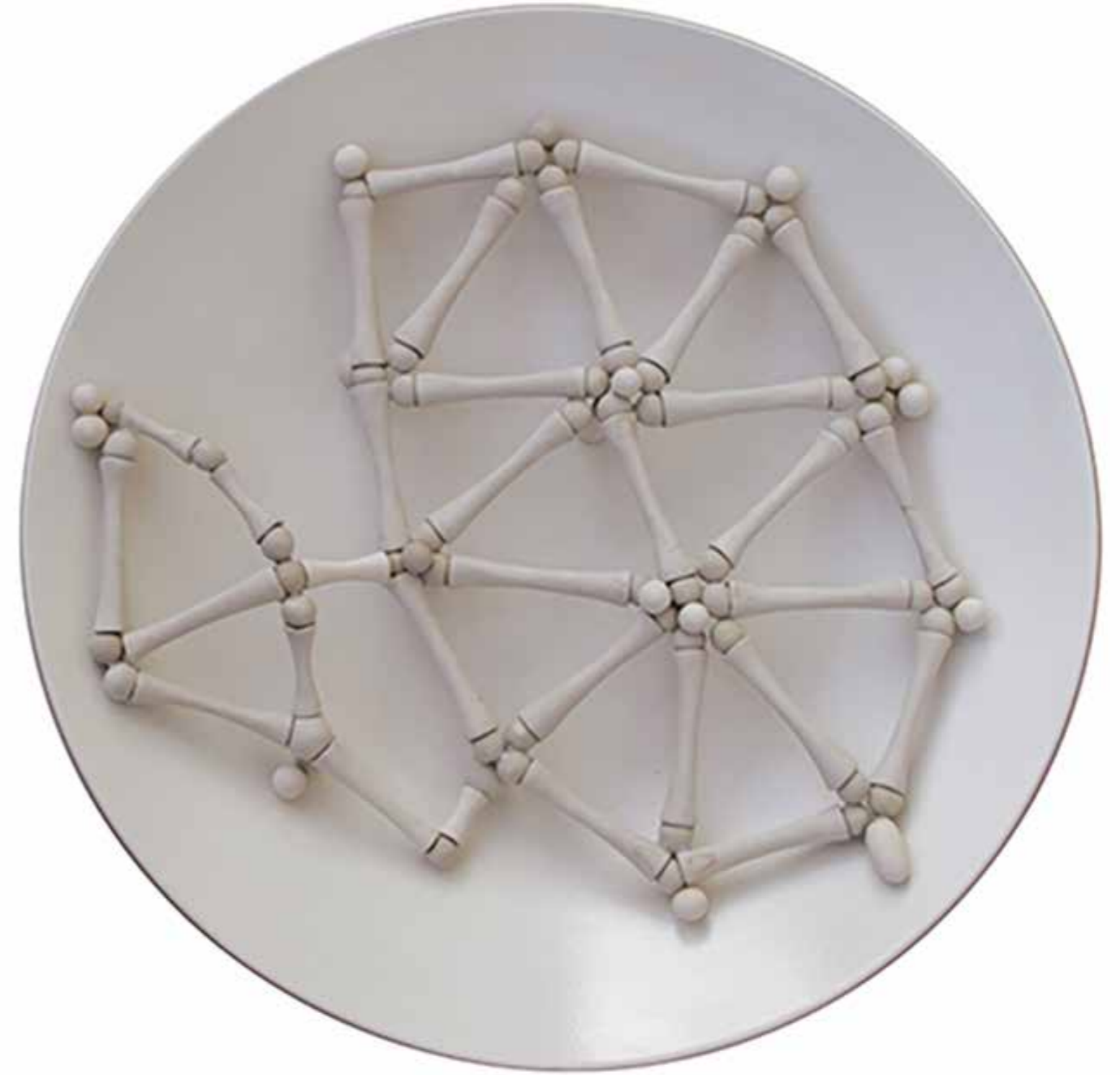
مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة ضياء العزاوي



علي طالب





مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي

عمار داود



مجموعة ضياء العزاوي



دلير سعد شاكر



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة ضياء العزاوي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي





غسان غائب





مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي





محمود العبيدي



مجموعة ضياء العزاوي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي





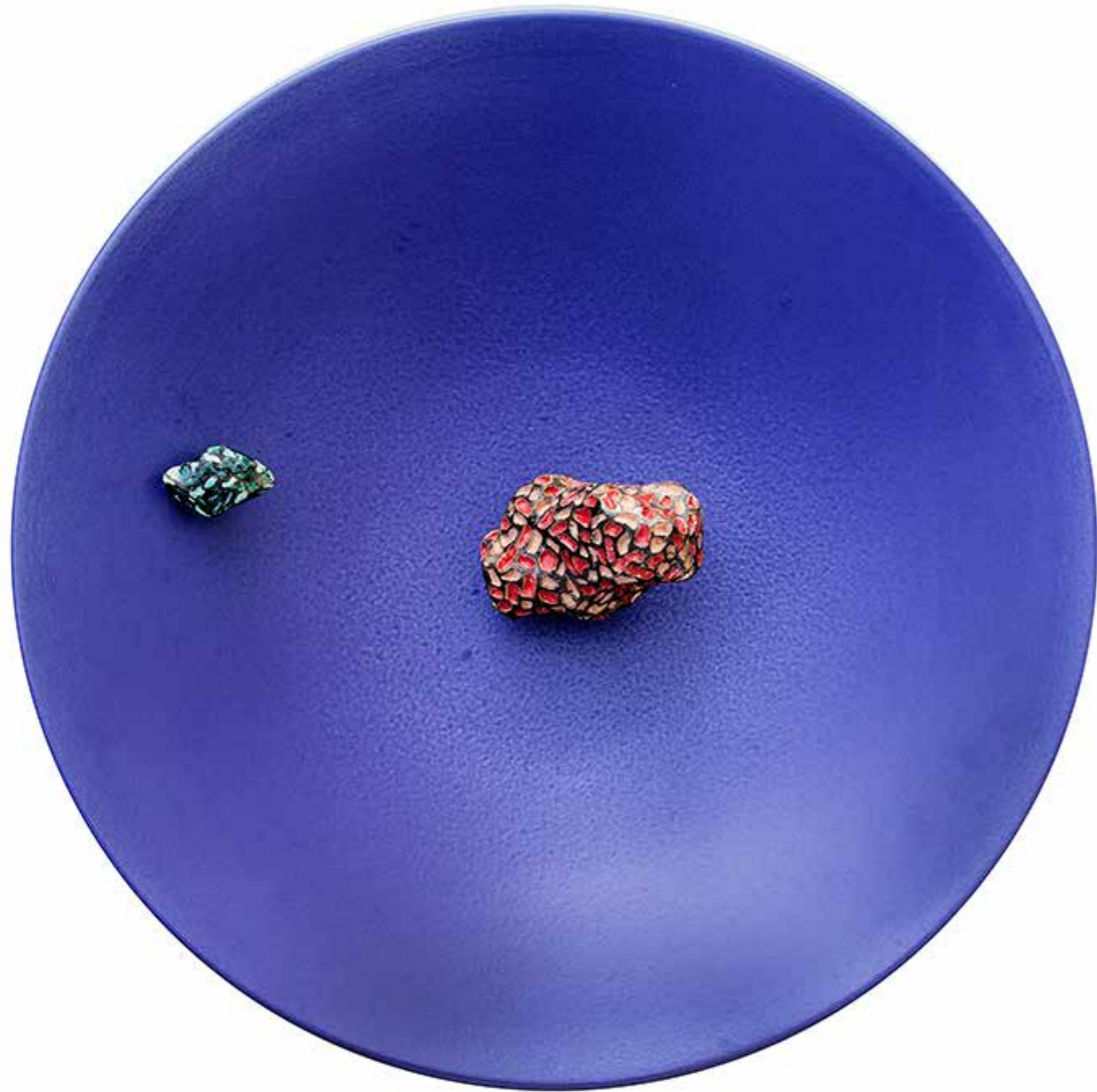
نزار يحيى



مجموعة ضياء العزاوي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



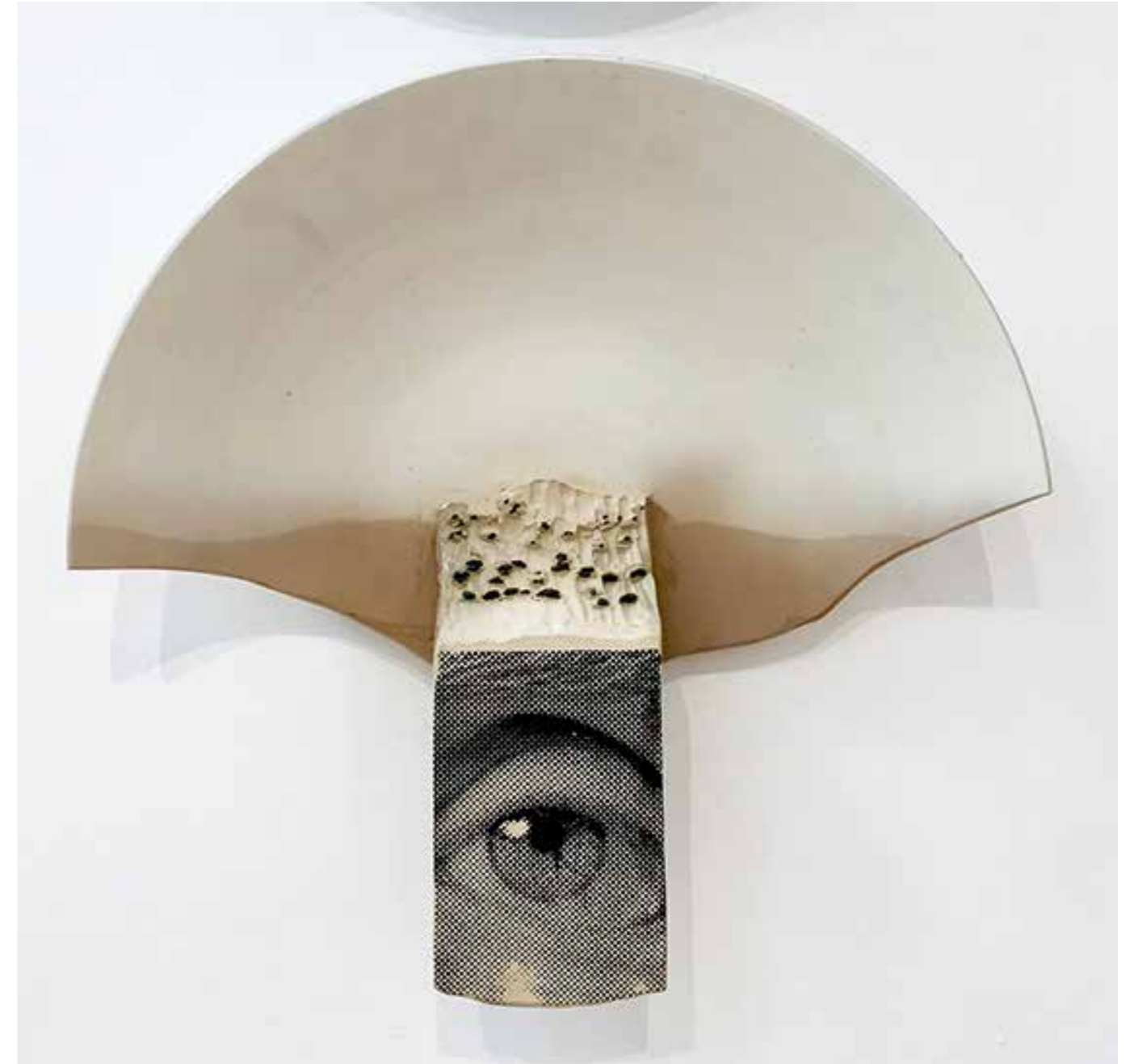
مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



رياض نعمة



مجموعة ضياء العزاوي



سالم الدباغ



مجموعة ضياء العزاوي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي

صدام الجميلي



مجموعة ضياء العزاوي

شنيار عبدالله





مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



سيروان باران



مجموعة ضياء العزاوي



وليد القيسي





مجموعة كندة للفن العربي



مجموعة كندة للفن العربي



يوم ربيعي 1982

زيت على القماش 80 * 100 سم

بعض من أبرز الأسماء في فن الجداريات في العالم، بما في ذلك الفنان الخالد إيليا ريبين، والفنان المكسيكي ديفغو ريفيرا، الذي أحببته لسنوات، ويعد الآن واحداً من أعظم فناني الجداريات في التاريخ".

تميل الفنانة عفيفة لعبيبي في تصويرها للموضوعات إلى اتباع الأسلوب الرمزي التشخيصي. وتكمن أبرز أعمالها الفنية في مجال البورتريه والمناظر الطبيعية، حيث تتكرر صورة المرأة كعنصر أساسي يعكس أمزجتها الجمالية وآرائها السياسية والاجتماعية. تتميز رسوماتها الشخصية (البورتريه) بوجه خاص، بتصوير حالة ذهنية محددة، سواء كانت حالة تحد أو تمرد أو خضوع، داعية الجمهور إلى مشاركتها المشهد بكل ما فيه من بهجة وروعة، أو ألم ومعاناة.

في موسكو، عمّقت عفيفة تجاربها الفنية وتقنياتها من خلال زيارتها للمتاحف والاطلاع على إبداع الأساتذة القدامى. درست تاريخ الفن، شرقاً وغرباً، القديم منه والحديث، وتأثرت بشكل خاص بفن القرنين الخامس عبيبية والبيئات الاجتماعية.

في موسكو، صادف أن التقت عفيفة بالفنان

" حياتي أشبه بفيلم، مثل أي شخص آخر عاش في المنفى، يعاني من الوحدة الحرمان"
عفيفة لعبيبي.

تعد الفنانة العراقية عفيفة لعبيبي في المقام الأول رسامة بارعة، عرفت بتصوير بورتريهات ومشاهد طبيعية متقنة للتاريخ والمكان والثقافة والسياسة، وهي أعمال حميمة بقدر ما هي عابرة وأبدية.

في عام 1975، وعقب تخرجها في معهد الفنون الجميلة بسنتين، غادرت عفيفة بغداد إلى موسكو لمتابعة دراستها في معهد سوركوف للفنون الجميلة، حيث حصلت على درجة الماجستير في عام 1981 متخصصة بفن الجداريات. تقول: "كانت هناك العديد من الأسباب لهروبي إلى موسكو، لكن الأهم منها هو أنه منذ طفولتي، كنت متأثرة بشدة بأعمال الفنانين الروس. في موسكو، تعرفت على أعمال أهم الأسماء في الفن الروسي وعلى حركة (المتجولين)، كما تعرفت إلى أعمال

عفيفة لعبيبي

فنانة تتماهى مع رسوماتها

مي مظفر

مسارات

العراقي جبر علوان وتزوجته، ثم انتقلت معه للإقامة في روما. وبعد بضع سنوات أنجبت منه ولدا، ثم وجدت نفسها ملتزمة بضرورة توفير حياة أفضل له. غير أنه لم يكن من اليسير كسب العيش في روما، واحدة من عواصم الفن الكبرى في العالم. غير أن الحظ حالفها بإيجاد وظيفة للتدريس في معهد الفنون الجميلة في جنوب اليمن. فأقامت هناك لمدة عامين، أدركت بعدها أن حياة أم شابة مع طفلها أمر صعب هناك. فعادت إلى روما، وأنهت حياتها مع زوجها ثم توجهت مع ابنها إلى فلورنسا، وشرعت بالرسم في الساحات العامة لحين ما وجدت وظيفة مساعد لثلاثة فنانين إيطاليين. فحققت لها الوظيفة استقراراً مالياً كما منحتها أيضاً الفرصة للتعرف إلى الثقافة والمجتمع الإيطالي بشكل أعمق. وفي وقت لاحق، تم تكليفها من قبل معرض للتحف الفنية باستساح الأعمال الفنية من القرنين الخامس عشر والسادس عشر. فغدت مفتونة جداً بهذه العملية لدرجة أنها بدأت في إبداع نسخها الخاصة المستوحاة من هذه الأعمال، وانتقلت في النهاية إلى الفنلاند في جنوب هولندا، حيث كانت هذه الأعمال الفنية لا تزال تحظى بشعبية عالية، لاسيما رسوم الطبيعة الصامتة الفلمنكية. فكانت كما تقول: "ممارسة عمقت مهاراتي".

بعد ما يقرب من عقد من الزمن دون إنتاج تقريباً (1973-1983)، استأنفت عفيفة الرسم في أوائل الثمانينيات، وأبدعت أعمالاً تعكس التأثير القوي للمدارس والأماكن المختلفة التي زارتها منذ مغادرتها العراق. كما أن انغماسها في فن عصر النهضة وعالم الأساتذة القدامى صقل مهاراتها التقنية، بينما أدى عدم استقرار حياتها الشخصية المتواصل، بوصفها أما وفنانة، إلى إضفاء مسحات حزن رقيق على أعمالها، ينم عن إرادة متجدية قوية. فالعوامل المتخيلة التي تبدها مدروسة بعناية من أجل نقل فكرة ما بأسلوب مرّن تماماً، كما أن الأجواء السائدة في لوحاتها تعكس إدراكها العميق للضوء واللون. كل عنصر من عناصر التكوين يكمل الآخر، مما يوفر إحساساً متزامناً من التناغم والصراع.

ثم أصبحت الحياة يسيرة عندما حصلت

عفيفة على حق اللجوء في هولندا، حيث استقرت أخيراً. آنذاك، تمكنت من ممارسة فنها بحرية وعرض أعمالها أيضاً. ففي غضون بضع سنوات، حصلت على منحة لمدة عامين للعمل الفني بدوام كامل، ما مكّنها من استئجار استوديو خاص.

"في هولندا، أقمت عدة معارض تعرّف من خلالها الجمهور الهولندي على فني". هذا ما أدى إلى مشاركات متعددة في معارض متميزة اهتمت بشكل خاص بالفن التشخيصي: "لكن المعرض الأهم في حياتي كان في متحف كاترينا غاست، كما تقول. "ففي أول معرض فردي مهم لي في لاهاي، التقيت بزوجي المستقبلي، بيتر سوردر فان كوينغسفيلد، أستاذ العلوم الإسلامية والتاريخ الإسلامي في الأندلس وشمال إفريقيا في جامعة ليدين المرموقة. كان هولندياً لكنه كان يتحدث العربية بطلاقة. تزوجنا بعد ستة أشهر من التعارف. قضيت عشرين عاماً من السعادة معه فقدتها عندما توفي في يونيو 2021".

يُظهر استعراض هذه التجارب لدى عفيفة أنها مجموعة رسائل قدمت بتصوير رمزي. بدءاً، تُعد المرأة عنصراً أساسياً في أعمالها، إذ تبدو متمسكة بكل صفات الجمال والرقي والتحدي، وغالباً ما تبدو قادرة على إيصال فكرة أو خطاب ضمني للتعبير عنه. فتكوينات عفيفة بعيدة عن السردية المباشرة، بل هي موضوعات ترتبط بمتطلبات اللوحة التي تسعى إلى إيصال فكرة ضمن وسيط مرّن وقابل للتشكيل. أما الأجواء التي تعكسها هذه الأعمال فهي ناجمة عن استخدامها المتميز للألوان والضوء والملاحم الصارمة المحددة بعناية.

ويُعد تصوير المشاهد الطبيعية الموضوع الرئيس الآخر في أعمال عفيفة لعبيبي، وواحد من رسائلها للتعبير عن الجمال والحب والسلام والطمأنينة. وبالمعالجة ذاتها، القائمة على الاقتصاد في اللون والتفاصيل الخطية. إذ تبدو الطبيعة ملاذ الفنانة وخلصها. فهو المكان الذي تجد فيه الحب والسكينة والانسجام. مع ذلك، تبدو عوالم بعيدة المنال. كما تعكس عناصر هذه المشاهد في الوقت

ذاته انشغال الفنانة بالحضارات القديمة، حيث تحضر الرموز السومرية والآشورية المنحوتة على الجدران: مثل عناقيد العنب، وسعف النخيل، والثمار، والنباتات البرية، والزيتون، محيطية بالبشر في المنحوتات الأثرية الصغيرة والكبيرة. كما تظهر التأثيرات الفرعونية في الرسوم التي تتضمن زهرة اللوتس، رمز الحياة واستمراريتها، والنباتات النهرية البرية، وغيرها من التفاصيل الأسرة التي وهبتها الطبيعة.

مثل معظم الفنانين العراقيين في الشتات، تتعاطف عفيفة بشدة مع وطنها الذي مزقته الحرب وهو يكافح ضد قوى التدمير التي تفرضها جهات معادية. في تصويرها لمحنة وطنها، تغوص لوحات عفيفة في ماضي العراق، متتبعة مجده السابق إلى فوضاه الحالية. ومن الجدير بالذكر في ختام هذا العرض، أن واحدة من أعمال الفنانة عفيفة لعبيبي، حول حرب الخليج، اختيرت لتكون ملصقاً لمعرض متحف الفن الحديث (MoMa) الذي أقيم تحت عنوان "مسرح العمليات - حروب الخليج 2011-1991"، الذي أقيم في تشرين الثاني (نوفمبر) 2019 لغاية نيسان (أبريل) 2020. إذ تجسد لوحاتها شخصية المرأة المميّزة لعفيفة واقفة بشجاعة فاتحة ذراعها للدفاع عن وطنها العراق، بوصفها درعاً أو قرباناً، تحمي الرمز البابلي، في إشارة إلى أقدم حضارة معروفة في أرض ما بين النهرين، تلك التي دُمّرت.

عمّان - 20 مايس 2026



غجر 1973

زيت على البورد. 80 * 80 سم



1987 هناع

زيت على القماش 120 * 100 سم

أن تكوني امرأة

ندى شبوط



عشب أخضر 1985
زيت على القماش 100 * 100 سم

الناي 1991
زيت على القماش 90 * 70 سم

ومضطربة.

للهولة الأولى، تُثير أعمال عفيفة مشاعر المشاهد بجميبتها. لا مفر من الشعور بعدم الارتياح عند دخول مساحة شخصية. ألوان عفيفة النابضة بالحياة وخطوط شخصياتها الأنيقة تعكس ذاتها. فاستجابة لتقلباتها الجسدية، تصبح مساحة اللوحة ملاذها الأخير. الشخصية حاضرة باستمرار في لوحاتها، وهي في الغالب امرأة تتفاعل معها عفيفة وتستكشف مرونتها. هذه المرأة، التي تُشكل محور لوحاتها، تجسّد سيرتها الذاتية بوضوح، وتعبّر عن حياة عفيفة ومشاعرها. لذا، يمكننا قراءة أعمالها كصور شخصية

"الاغتراب شعور يرافقنا من منفي إلى منفي، ويسكن في الوطن نفسه"

هذا ما صرّحت به عفيفة لعبيبي مؤخرًا في مقابلة أجريت معها في القاهرة عقب افتتاح معرضها في غاليري بيكاسو للفنون. ارتبطت أعمال عفيفة لعبيبي، كضانة، بالشتات والنزوح. تنتمي عفيفة إلى عائلة عراقية فنية تقدمية، وُلدت في البصرة جنوب العراق، وتلقت تدريبها الفني في بغداد بمعهد الفنون الجميلة، قبل أن تغادر عام ١٩٧٤ إلى الاتحاد السوفيتي لمواصلة دراستها في معهد سوريكوف بموسكو. تأثرت حياتها وعملها بعدم استقرار التنقل وتقلباته، حيث تنقلت بين أماكن متباينة



حرب الخليج 1991
زيت على القماش 90 * 70 سم

معهد الفنون الجميلة، بغداد 1971

العراقيين "سافرة" (من السفور، أي المرأة التي لا يغطي وجهها). وقد مثل هوس رجال الدين بملايس النساء، والذي انعكس في الثقافة السائدة، إشارة لعنيفة إلى رفض دور المرأة كعنصر مفكر ومساهم في المجتمع. وقد عزز هذا بالضرورة اعتقادها بأن كونها امرأة هو واقع قاس، كما أن تجربتها اللاحقة كأُم عزباء في المنفى لم تزدها إلا شعوراً بالظلم والقسوة.

تعدّ جماليات أعمال عفيفة نتاجاً لتجاربها ودراساتها المتنوعة. نشأت في عائلة فنية، فبدأت الرسم في سن مبكرة. وكان لشقيقها الأكبر، فيصل لعبيبي، تأثير مبكر على أعمالها. تتشارك عفيفة معه مفاهيم البناء الضخم والمتين للشخصيات، والتركيز على الشكل، والنظام، ووضوح الصورة. ويتجلى تأثير فيصل الأساسي على شقيقته الصغرى في بناء تركيبات تصويرية سهلة الفهم. وبصفتها عضواً مؤسساً في جماعة "الأكاديميين" التي لم تدم طويلاً عام 1971، فإن التزام فيصل بالواقعية انعكس أيضاً على عفيفة. لكل من الشقيقين ميول يسارية تمثلها لما ساد في العراق خلال ستينيات القرن الماضي، ولا سيما بعد هزيمة 5 حزيران.

تمثّل جوانب وفصولاً مختلفة من رحلتها وعلاقتها. مجمل أعمالها تروي قصتها، كما تعكس في الوقت نفسه حالة الإنسانية، وحالة المرأة بوجه خاص. تُعبّر عن بعدها عن العراق، وأمومتها، وعزلتها، ونزوحها، وحبها، وألمها، بألوان زاهية وخطوط حادة وواضحة.

كما هو الحال مع العديد من العراقيين، حالت الأوضاع السياسية في العراق بعد إتمام دراستها دون عودة عفيفة إلى وطنها. ومع ذلك، وبرغم الصعوبات التي واجهتها، وفي خضم كفاحها من أجل البقاء، استطاعت أن تندمج في ثقافات البلدان المختلفة التي عاشت فيها. وأصبحت هذه التجارب المتعددة مصدر إثراء بصري وقوة لها. وبينما تزعم عفيفة أن وطنها العراق قد نبذها بأفعال مختلفة، إلا أنها لا تزال متجذرة في الثقافة والتاريخ العراقيين بقدر ما هي بارعة في لغة الفن العالمية.

تؤكد عفيفة أن فقدانها لوطنها كان أشد وطأةً عليها لكونها امرأة. فعندما تمكنت من العودة إلى مسقط رأسها، البصرة، شعرت بمضايقات من الخطاب الرسمي الذي لم يتقبلها كما هي؛ امرأة لا ترتدي الحجاب، فهي حسب تسمية





الراقصة 2012
زيت على القماش 120 * 100 سم

اوبرا 2020
زيت على القماش 100 * 100 سم





افتتان 2021

ريت على القماش 65 * 60 سم

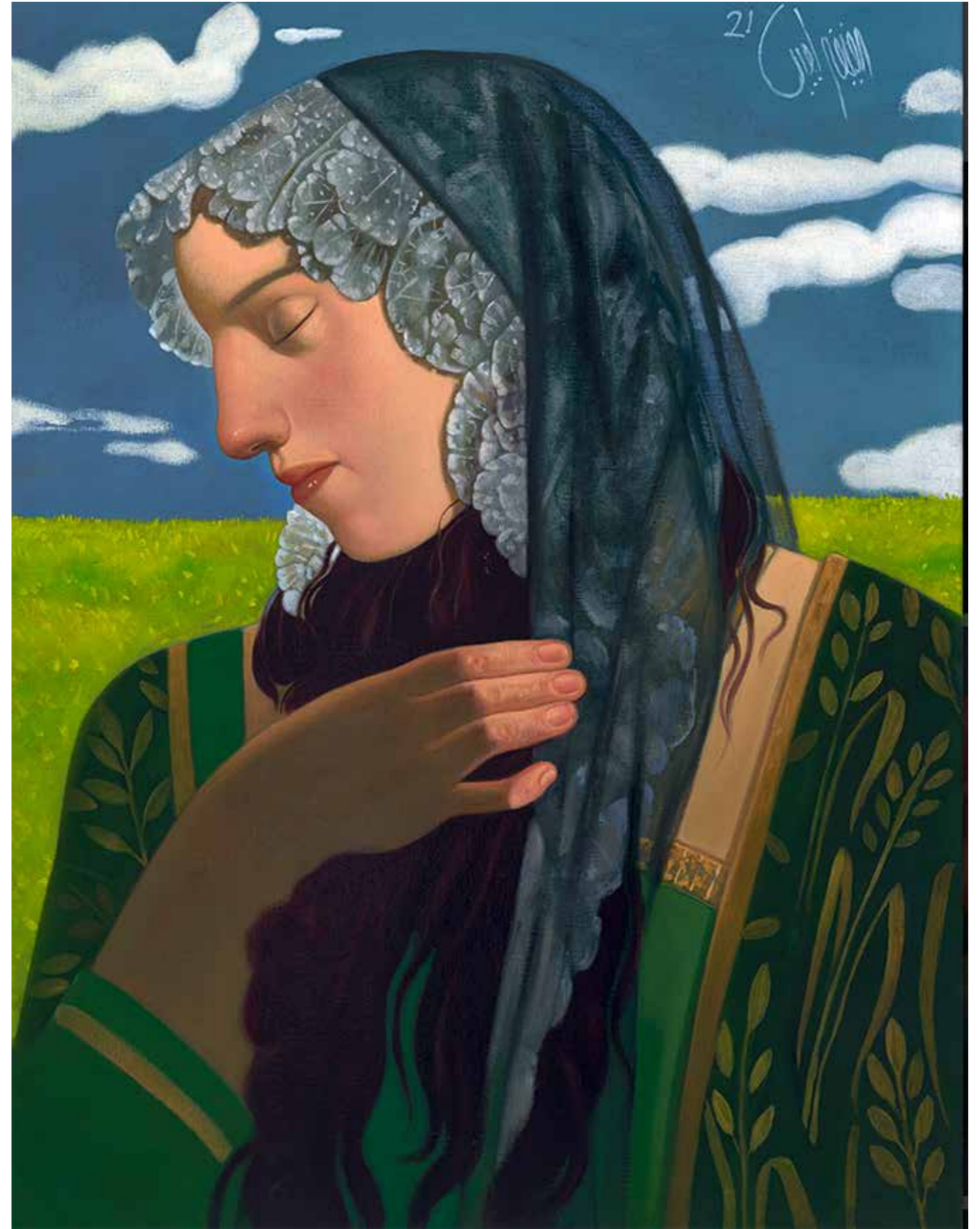
حقل العنب 2021

ريت على القماش 60 * 70 سم

شخصية. تكمن فرادة أعمالها في التداخل بين الخاص والعام. وكما هو الحال في أعمال فيصل، غالبًا ما نرى في أعمال عفيفة أيضًا تراكبًا بين فضاءات ولغات بصرية مختلفة. تتنحت شخصيات عفيفة بالطلاء، وتعكس المراجع الأسلوبية المختلفة واقعها المتنوع والمضطرب في كثير من الأحيان. تستمد خلفيات لوحاتها من البيئات المختلفة التي عاشت فيها، مع وجودها في الوقت نفسه ضمن تقاليد الفن. في بعض اللوحات، نجد لمسة من تقنيات عصر النهضة تعكس حبها لإيطاليا، وفي لوحات أخرى نجد لمسة من الرمزيين والمشاعر السريالية أو الرموز الروسية. غالبًا ما توضع الملامح السومرية على خلفية أوروبية. يتداخل الواقعي والشعري في أعمالها كتداخل التجسيد والتجريد والرمزية وصور الأحلام، وأحيانًا الأساطير والمأساة.

اتخذت الروح الثورية بين الفنانين العراقيين مسارات مختلفة. فقد آمن "الأكاديميون" تحديدًا بأن الفن يجب أن يكون في خدمة الشعب، مع التركيز على محتواه الاجتماعي والسياسي وسهولة فهم الجمهور لرسائلته. ولذلك، فضلوا الأساليب المألوفة المرتبطة بالأوساط الأكاديمية لتحقيق أهدافهم. وكان موقفهم معارضًا للنهج التجريبي الذي اتبعه فنانون عراقيون حداثيون آخرون، ما أدى، وإلى جانب اضطهاد حزب البعث، إلى مغادرة معظم المجموعة للعراق، وقد غادر فيصل العراق عام ١٩٧٤. واستمر عمله وذوقه الفني في الاتجاه الذي بدأه مع الأكاديميين، وكان تأثيره على عفيفة واضحًا، ولم يزد إلا رسوخًا من خلال دراساتها للفن التذكاري في موسكو الاشتراكية.

على عكس السرديات التاريخية الأوسع التي يرويها فيصل في أعماله، تروي عفيفة قصصًا





بورتريت 2023
زيت على القماش 82 * 66 سم

امنيات الزهرة 2023
زيت على القماش 80 * 60 سم



معهد الفنون الجميلة، بغداد، السبعينات

الشهيد 1984

زيت على القماش 100 * 100 سم



والشفاء، والمحمي بين ذراعي أمه، يُطمئن الإنسانية بشأن مستقبلها.

تستمر الحياة والوعي السياسي والنشاط في إثراء أعمال عفيفة، إذ تخلق المعنى، وتجسد اللحظات، وتستشرف المستقبل. تتأرجح مواضعها بين اللحظة الراهنة والعامية، لكنها تبرز دائماً الأدوار المتعددة للمرأة كمنصر أساسي في صناعة التاريخ. المرأة التي ترسمها لا تعرف الضعف أبداً. ورغم أنها لا تبسم، إلا أنها تملأ اللوحة دفئاً وإمكانات: قوية، جميلة، ومتأمل، تستمتع بهدوء وهي تروي قصص الحب والصمود والانتصار.

اسم السورة الثامنة في القرآن الكريم، ويُقال إنها نزلت بعد معركة بدر عام 624 ميلادي. كان استحضار الاسم وسيلة النظام لإضفاء الشرعية على الحملة من خلال مرجعية دينية. تجسد لوحة عفيفة بوضوح آثار الحملة، حيث تشتعل النيران في الخلفية بينما تحاط النساء بالخراب والدمار. تمثل النساء أجيالاً مختلفة من الصمود والمثابرة والنضام في مواجهة الفقد، ويتجلى ذلك في المرأة المسنة الواقعة في أقصى اليسار متكئة على عصا. تقف شاهدة على الماضي والمستقبل، تراقب إحدى النساء وهي جاثية على جثة ابنها الممدد في وسط اللوحة، والأخرى وهي تحتضن طفلها الصغير. الطفل الرضيع، المتفائل بشدة والمؤمن بالحب

يُجسد التوتر بين قوة الشخصية وملامح وجهها الرقيقة والقاسية في آن تفاصيل القصة بدقة متناهية. وبصفتها امرأة وأماً، بات التناقض بين ما يفرضه المجتمع على المرأة وما هي قادرة عليه محور أعمالها. تتجذر أعمال عفيفة دائماً في الحاضر وفي حساسية التجارب الثقافية المتنوعة. فمضمون لوحاتها دائماً ما يحمل بالرسائل. من خلال خيالها، تُقدّم لحظات من التناظر العاطفي. كل لوحة هي استجابة عاطفية للقاءات وعلاقات.

في عملها "راحة" (2010)، تنخرط عفيفة في حوار يتجاوز اللحظة الشخصية. فهي تشارك في تفاعل تاريخي فني غير محسوم مع الجسد الأنثوي العاري الذي يعد بدوره استعارة شائعة في فن الاستشراق. وهكذا، يُجيب عمل "راحة" (2010) على سلسلة من التمثيلات، من بينها لوحة "أولمبيا" المثيرة للجدل لإدوارد مانيه (1865)، والتي كانت بدورها رداً معاصراً على لوحة "فينوس أوربينو" لتيتيان (1538)، ولوحة "ماجنا العارية" لغويا (1800-1797)، ولوحة "الجارية مع جارية" لجان أوغست دومينيك إنجرس (1839). إلا أن لوحة عفيفة العارية المستقلة تفتقر إلى أي من مظاهر الترف المرتبطة بالأعمال السابقة. فالخلفية خالية من أي عناصر زخرفية أو أثاث. والعارية ممددة على فراش رقيق على الأرض، عارية تماماً، عيناها مغمضتان، لا تواجه ولا تؤكد شيئاً، بل هي تستريح، في إشارة إلى مشقة يومها. عيناها المغمضتان تهربان من النظر، وهو ما تؤكد أيضاً القطة المنحنية التي تكاد تقفز في مواجهة المشاهد. لطالما استُخدمت القطة في الفن عبر العصور كرمز للحياة المنزلية، والخصوبة، والشهوة، والفضول، والاستقلالية، ومن خلال وفقتها المميزة هنا، تجسد دور الحامي أيضاً.

في أعمال مثل "الأنفال 2019"، تتناول عفيفة بشكل مباشر الحروب والدمار في العراق. فبينما يكافح العراق تبعات الغزو الأمريكي عام 2003، تستكشف عفيفة أثر الجرائم التي ارتكبتها نظام البعث فيما عُرف بحملة الأنفال. في عام 1988، شنت الحكومة العراقية، بقيادة صدام حسين، حملة عسكرية ضد السكان الأكراد المقيمين في شمال العراق، بدءاً من فبراير وحتى سبتمبر، نفذت ثمانين عمليات، استخدمت فيها الأسلحة التقليدية والكيميائية ضد القرى الكردية، ما أسفر عن سقوط قتلى وإعدامات ودمار هائل. الأنفال، وهي كلمة عربية تعني غنائم الحرب، هي



الفنان اتحاد كريم .



الفنان اتحاد كريم مع الفنان خالد الرحال



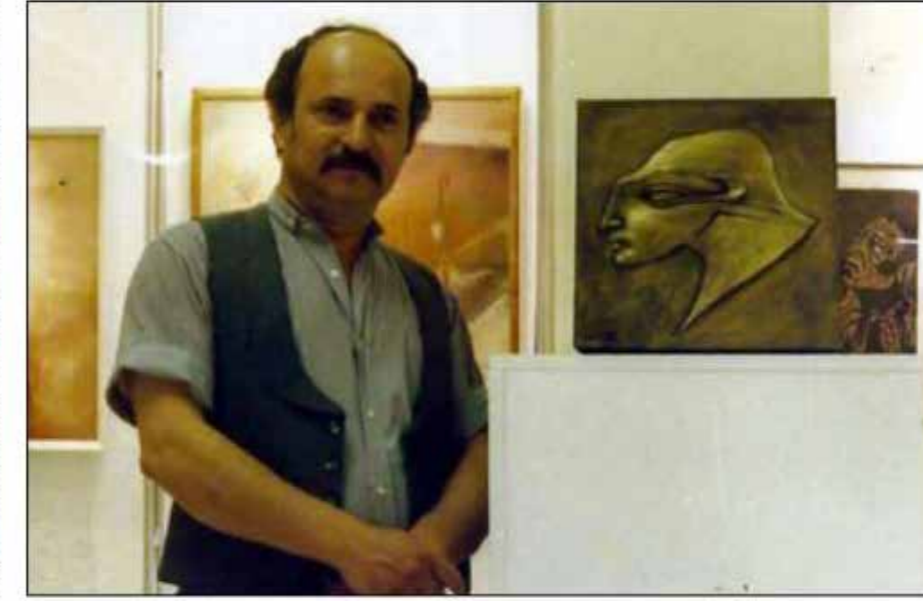
معرض استذكاري للنحات الراحل إتحاد كريم

□ علي إبراهيم الدليمي

ويعد النحات إتحاد كريم (مواليد بغداد ١٩٤٠ - ٢٠١٠) من الفنانين الذين قدموا تجربة نحتية خاصة، في المشهد التشكيلي المعاصر العراقي، الذي فيها زواج ما بين روحية الواقعية المحلية والحداثة الفنية، التي تتسم بشخصيتها بالاستطالة الرشيقية في مفردات تركيبية الأجسام البشرية، كي يمنحها دفقا حيويا جديدا، لأنه يستلهم أفكاره من واقع، ومن أشهر أعماله (المرأة والرجل) الموجود في حديقة الزوراء. في أواسط السبعينيات أسس الفنان الراحل غاليري ومشغل (إتحاد كريم) الذي احتضن الكثير من أعماله وأعمال زملائه الفنانين الآخرين.

يذكر النحات الراحل (عبد الجبار البناء) أن الفنان إتحاد كانت له هواية تصميم السيارات وعرض الكثير من تلك التصاميم في السبعينيات وشارك بها في معرض بغداد الدولي، مما حدا بإحدى الشركات اليابانية بأن يعمل لحسابها لتنفيذ بعض الرسوم للسيارات.

كما شارك الراحل، مع النحات إسماعيل فتاح الترك في إنجاز تماثيل



عاطفي أو وجداني باستخدام مفردات مستلثة من ثقافته المحلية، فهو يعمل وفق ما يحدث في العالم من تسابق في التيارات العالمية الحديثة التي وصلت ذروتها في فترة السبعينيات من القرن الماضي، خصوصا ما شهد العراق من تحولات وتغيرات انفجارية هائلة على الصعيد الفكري والاجتماعي والرفاه الاقتصادي.

الفنان إتحاد كريم كان يمثل مرحلة الرفاهية أو البرجوازية، ويعكس واقعه المنفتح على العالم من داخل العراق، أي أنه مزاج بين تأثيرات (جاكومتسي ومارينو ماريني) في صياغة الشكل النحتي وميل شخصه إلى الهدوء والاستقرار مع استغلالها. إنَّ يمكن عد النحات إتحاد كريم فنانا ذي فكر جمالي أرسقراطي لأنه يستل الأشكال ذات الحالة الفنية الصرفة المتباعدة عن التعاطف الجماهيري والشعبي خلال تقديم أشكال غريبة مهجنة بمثلتها الغربية قد حقق رؤى وقيم جمالية أسهمت في زيادة تحريير الوعي الجمالي وإثراء الساحة المحلية بمنجز فيه الكثير من التميز أعطت المثلقي شيئا من التأثير والاستنارة الفكرية وربطه بالمتحول الشكلي للعلل النحتي ضمن الإطار العالمي.

الفنان نداء كاظم في تنفيذ نصب كهرمانه. كتب الناقد أحمد خليل منخسي: النحات إتحاد كريم أكثر تحسرا من تقاليده المحلية والتاريخية، حاوّر الأشكال العالمية على وفق تياراتها الحديثة فكان همه ليس الانعتاق الشكلي للمفردة المحلية، وإنما هو تشكيل عمل يداعب الحالة الجمالية للشكل دون أن يكون هناك تدخل

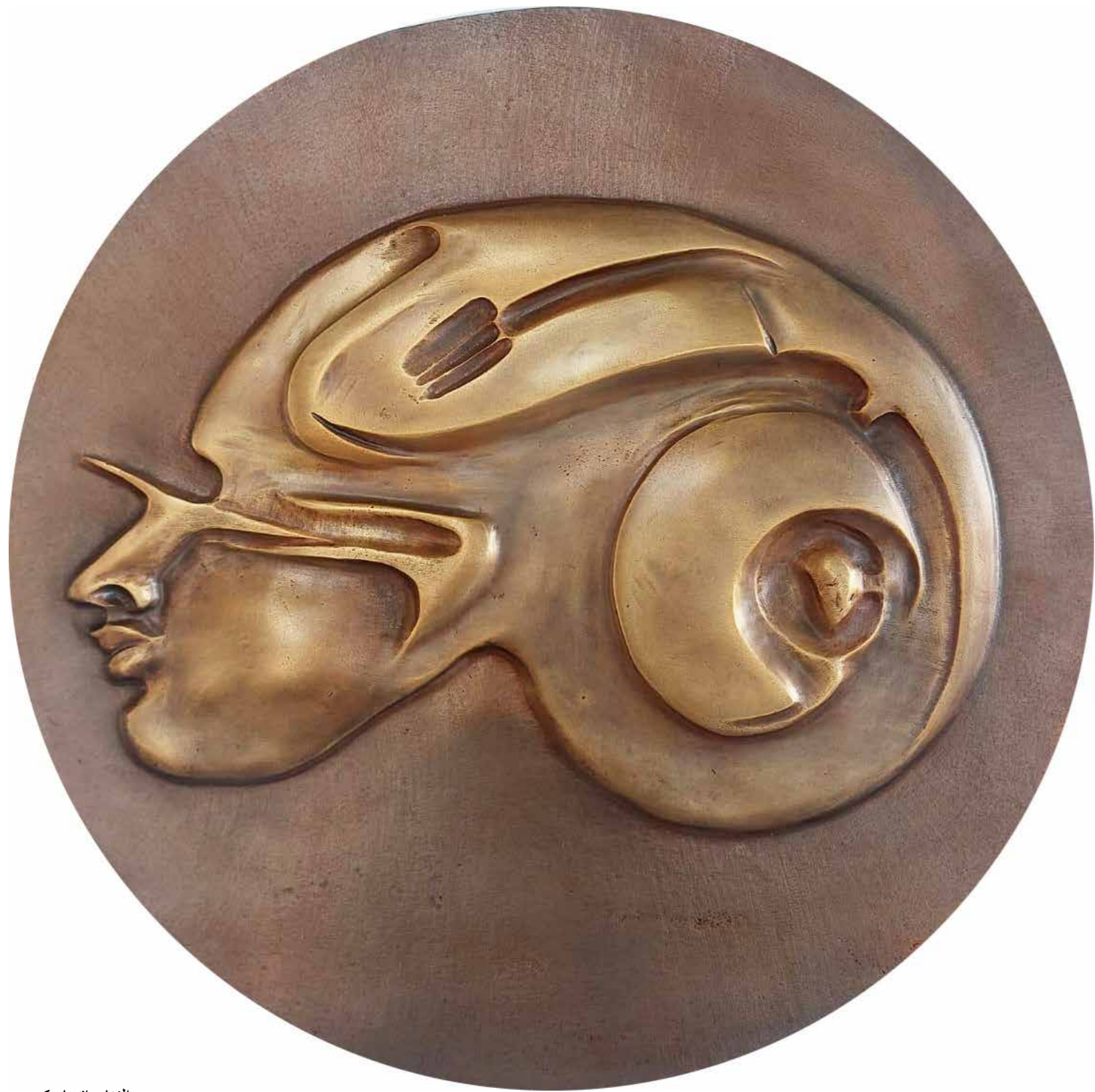
عدد من الشخصيات العراقية مثل: معروف الرصافي وعبد المحسن السعدون والواسطي وأبو نواس، فضلا عن جداريات التاميم والمصرف الصناعي ومدينة الطب، كما شارك



الفنان إتحاد كريم .



الفنان إتحاد كريم .



الفنان اتحاد كريم



الفنان اتحاد كريم .



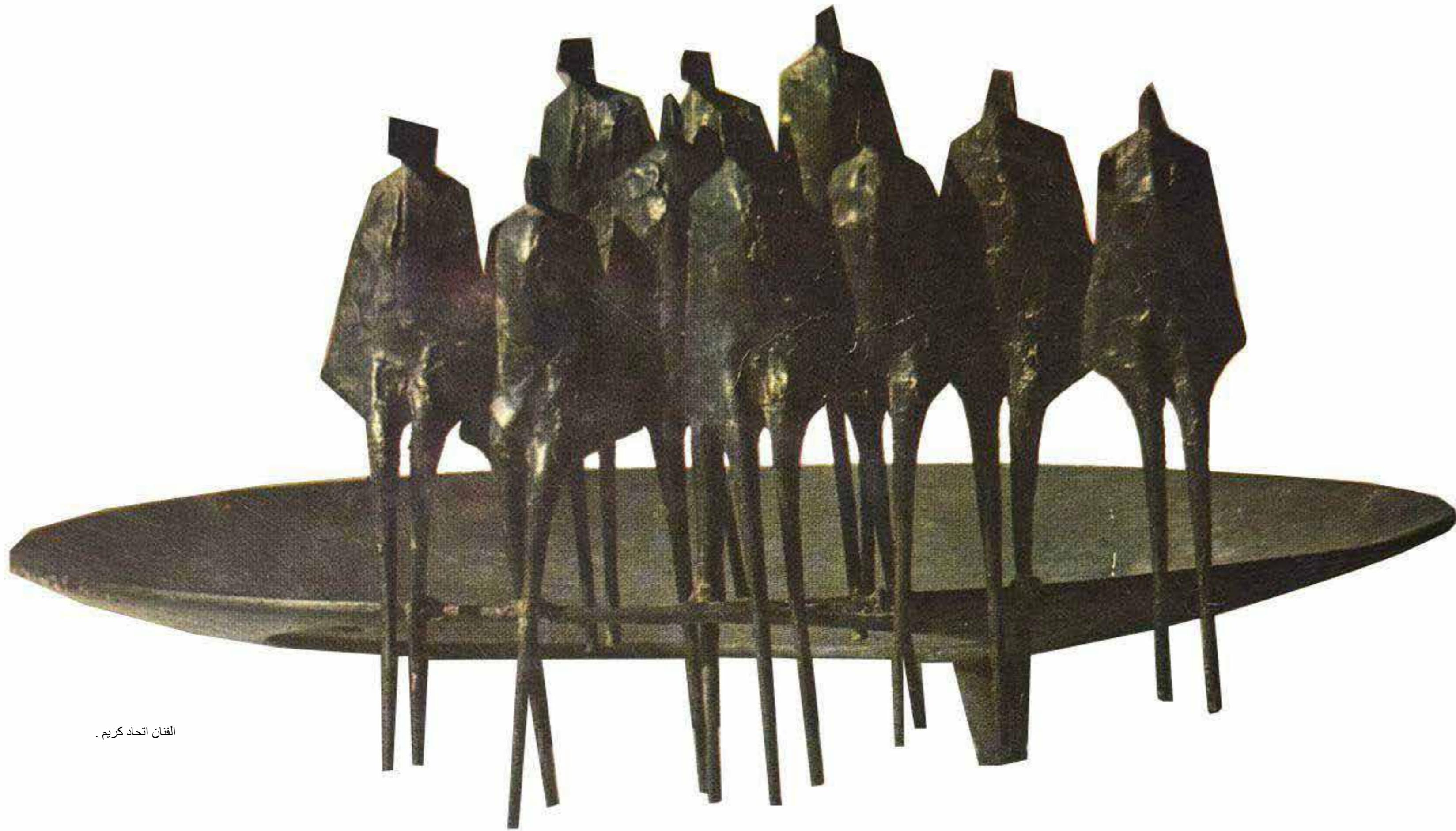
الفنان اتحاد كريم



الفنان اتحاد کریم



الفنان اتحاد کریم .



الفنان اتحاد كريم .



الفنان اتحاد كريم



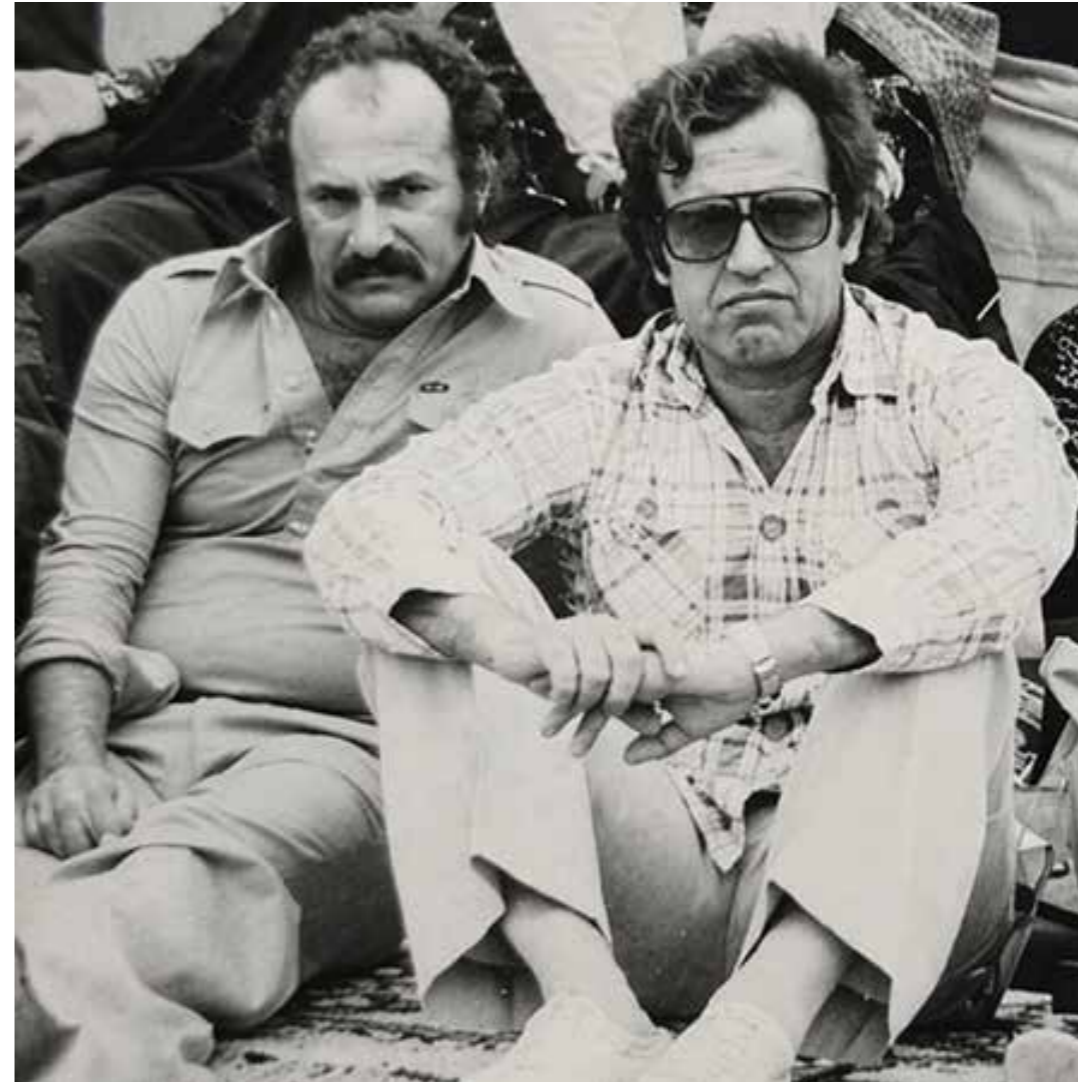
الفنان اتحاد كريم .



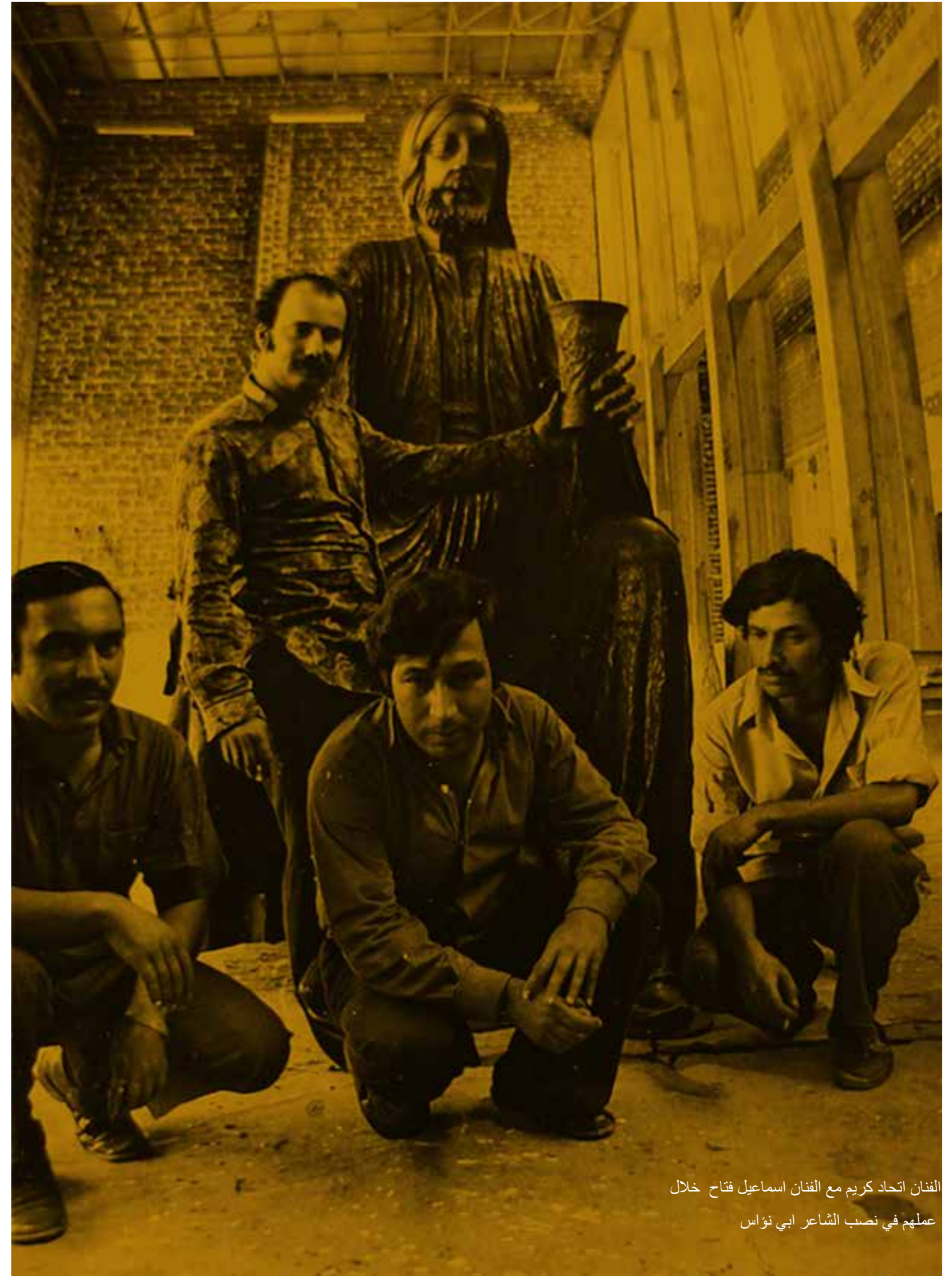
الفنان اتحاد كريم



الفنان اتحاد كريم .



الفنان اتحاد كريم مع الفنان رافع الناصري



الفنان اتحاد كريم مع الفنان اسماعيل فتاح خلال
عملهم في نصب الشاعر ابي نؤاس



النجحات اتحاد كريمة: الجمال



هو المضمون .. والنحتُ تعبير عن التعقيد

● هذا المعنى تغير مفهوم النحت. كل النحات فواعده ومعالجتها. لكل نحات مفهومه واسلوبه ملثما. لكل مدرسة فواعدها ومعالجتها. ولكن النحت بالدرجة الأولى، يتغير كما تغير فن الرسم مثلا. الكتابة هي الكتفة. والشقاء هو الغشاء. والابعد هي الابداع. في العراق، كيف تظفر الى واقع النحت؟

● اني اؤمن بالمستقبل لطلالنا من النحت العراقي القديم منذ سومر وبابل واور. كما ان الفواعل التي ارساها جواد سليم وخالد الرحال وجيل الرواد عامة لا تجعل المستقبل مسدودا.

● وماذا عن جيكم. اي جيل الستينات؟

● كلا الواقعية مدرسة يتعلم فيها الجميع قواعد النحت. كما ان عامة الناس بحاجة الى الوضوح. وعلى كل فالواقعية ليست محاكاة الانشاء. انها مدرسة تنتهي الى الواقع متجسدة على نحو دقيق.

● كل مدرسة تحاول ان تعمل ذلك.

● الا ان مميزات الاتجاه الواقعي واضحة ومحددة بالاسلوب الواقعي. ومع ذلك فان النحت الحديث، منذ هنري مور، بل ربما منذ رومان، اخذ يعبر عن المشكلات الداخلية للانسان. فليس النحت مجرد لشكال يقدد فيها النحات الواقع او الانسان. انه غدا لقيمة جمالية وتعبيرية.

● وجه

● زرقاء اليمامة

نحن امتداد للزواد. ولكننا تأثرنا بالذات المعاصر وحاولنا وضع المفاهيم باطر مختلفة بعض الشيء. هكذا كنا نجرب. واليوم ترى ثمة نهضة كبيرة في النحت من خلال اقامة مسات الانصاب والتماثيل وبيات عراقيه. بل وبصناعة عراقية ايضا.

● هل يغير النحات اسلوبه؟

لا. الا عندما يتطور تطوراً طبيعياً. فالاسلوب، كما يقال، هو الانسان. واسلوب النحات رؤيته وموقفه وموهبته. فلم لا ينمو الاسلوب ويتطور. اني شخصياً اؤمن بحركة التطور. ولكن شرطان يأتي التطور عفويا او صادقا. فالفنان لا يكرر نفسه. انه يسعى للبحث عنها وعن خفاياها العميقة. ان بيكاسو اهل النقد والمشاهدين يتنوع اسلوبه. لكن بيكاسو هو بيكاسو. انه ابن عصرنا. عصر الطلق والحروب. وهذا يعني ان الفن ولويد الضرورة ملثما هو تحرر منها. انه امرأة حديثة بالدرجة الأولى. والنحت الذي كان يؤدي الوظائف الدينية في المعابد، في مصر او في وادي الرافدين. ادى وتلاشف لا تحصى. ففسي عصر النهضة كان النحات الايطالي يعيد الذات ويبعد الواقعي للحياة اليومية. فلي عصرنا ترى النحت، ايضا، يرسم ملاسح النفس البشرية. هذا يعني ان للنحت دوره في التعبير عن خصائص الحياة وبالتالي عن جمالياتها. وهذا ما اسمي للتعبير عنه.

□ بغداد □ اربستان

● كل عصر اسلوبه. ولكن مشكلة برنا اننا ازاء اساليب كثيرة. بل ومتناقضة. فاني جانب لقيمة هناك اتجاهات الحديثة بل تتفرقة في حداثتها. مع ذلك فان الفنان يبحث ويبحث ليؤسس رؤيته وانطباعه عن العالم. فالنحت خبرة. وخبرة طويلة. ان. من خلال خبرتك. هل انتهى عصر النحت الواقعي؟

● اتمن كريمة

● وابن انت من هذه التيارات؟

● اني ابحث. لقد قال بيكاسو ذات مرة: اننا اكتشف. واعتقد ان بيكاسو قصد الرمز بهذا القول. فان الفنان يبحث ويبحث ليؤسس رؤيته وانطباعه عن العالم. فالنحت خبرة. وخبرة طويلة. ان. من خلال خبرتك. هل انتهى عصر النحت الواقعي؟

● الكيد. الا ان مميزات الاتجاه الواقعي واضحة ومحددة بالاسلوب الواقعي. ومع ذلك فان النحت الحديث، منذ هنري مور، بل ربما منذ رومان، اخذ يعبر عن المشكلات الداخلية للانسان. فليس النحت مجرد لشكال يقدد فيها النحات الواقع او الانسان. انه غدا لقيمة جمالية وتعبيرية.

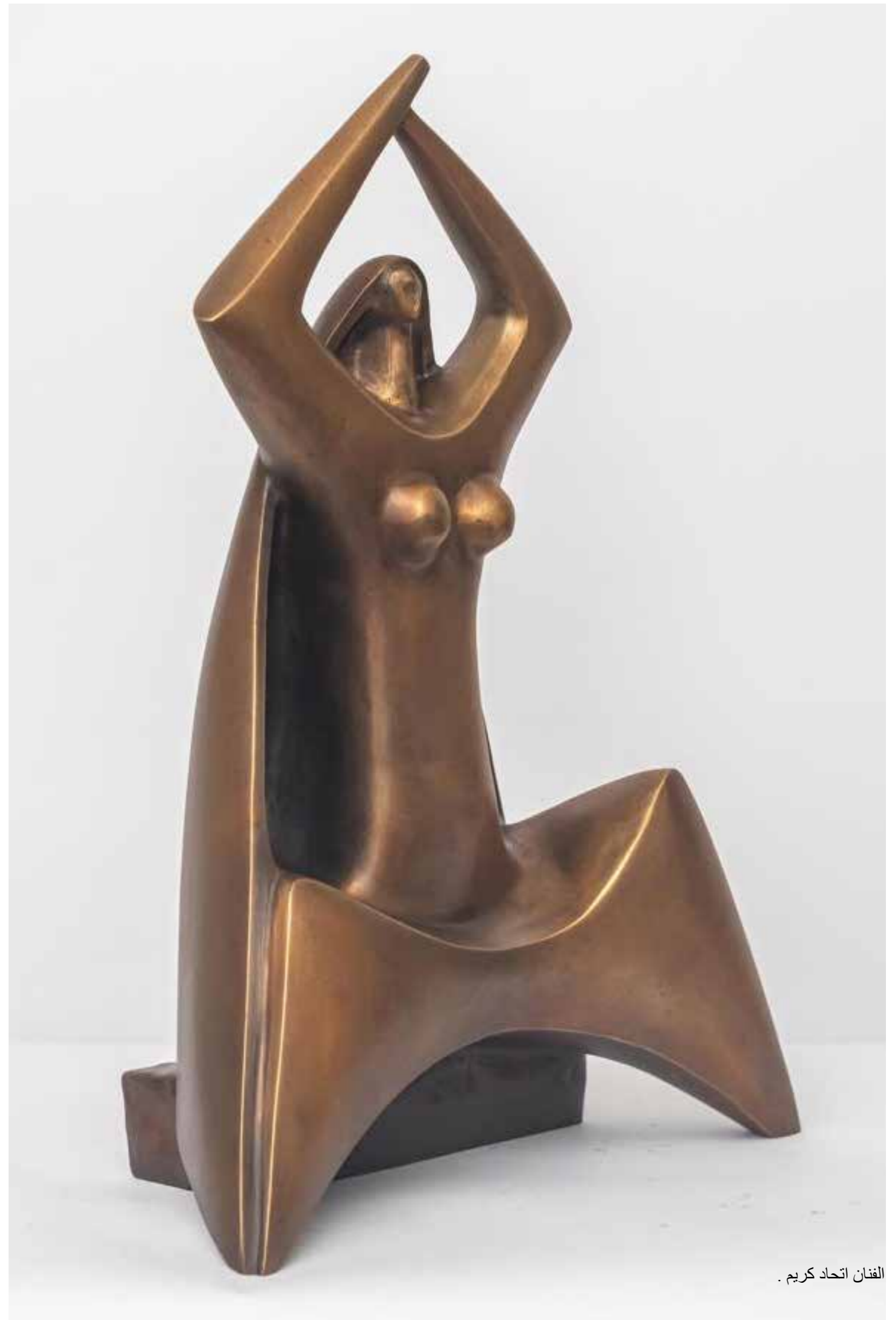
● وجه




الفنان اتحاد كريمة



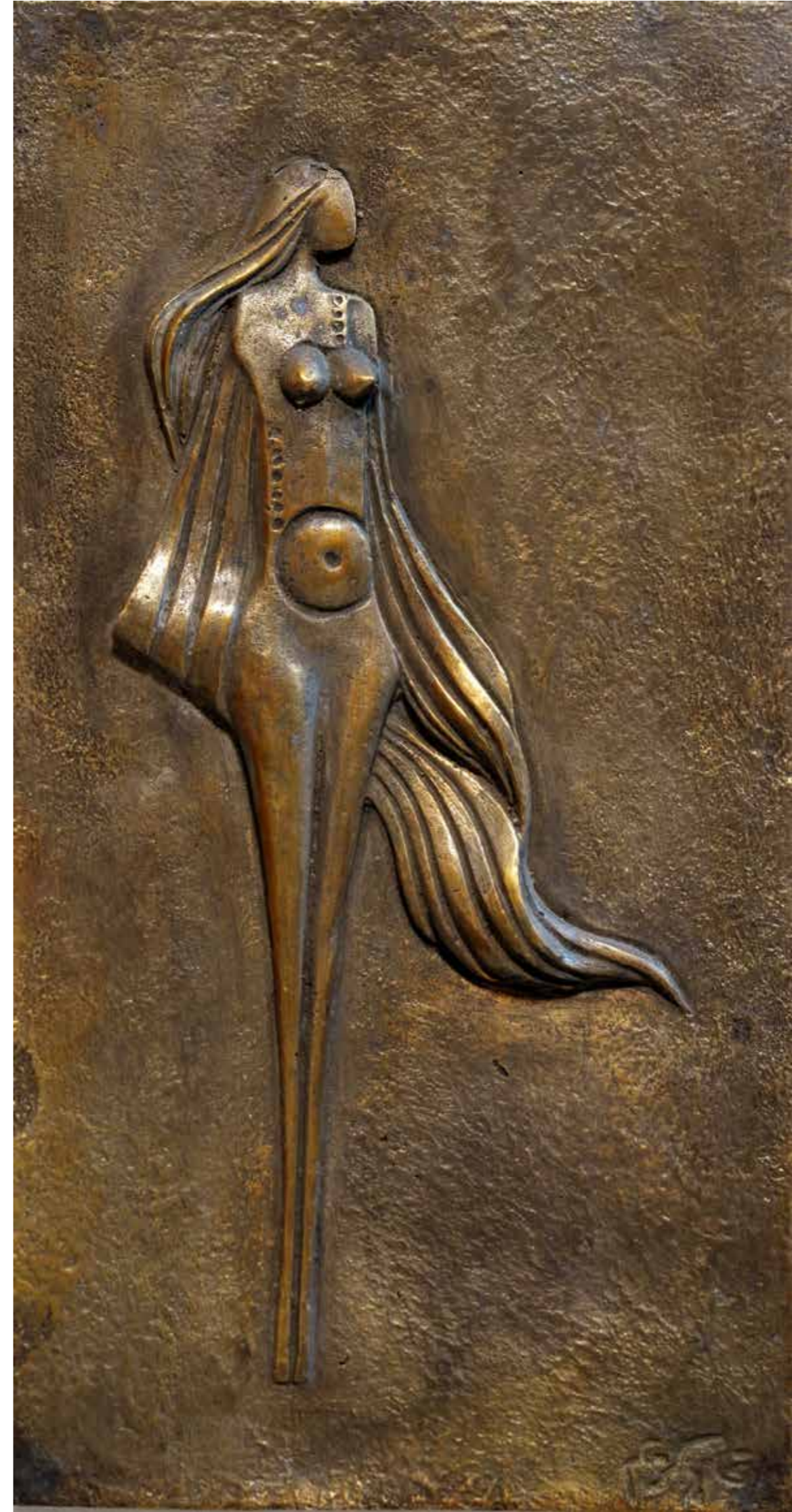
الفنان اتحاد كريم



الفنان اتحاد كريم .



الفنان اتحاد كريم .



الفنان اتحاد كريم



في وداع مكي حسين بين البطولة البروميثيوسية واستراحة محارب!

سهيل سامي نادر



كتبت قبل 50 عاماً عن النحات مكي حسين
ضاع المقال واختفى مكي بالجبال، وأنا قصير
القامة أخفيت نفسي بالعمل اليومي البائس .
لا أتذكر ما كتبت عنه. أنا أنسى ما أكتب كما
أنسى ما أقرأ. من هنا أشعر دائماً بأن عليّ أن
أبدأ من جديد، وأن حياتي النفسية تفسد ما
تعلمته وعرفته.

استولى عليّ حزن شديد من رحيل مكي
حسين . إنه أصغر مني عمراً ، ولأنني افتقدت
حضوره مبكراً بعد اختفائه، ظل في ذاكرتي
ذلك الشاب المصاب بعرج ولادي، بابتسامته
العذبة وتهذيبه الناعم وإصراره على إيداع
رمزية تحيلنا إلى التفكير والتأويل في عمله
الفني. لم أفكر بأن أقرن الخاصية الأخيرة
بانتمائه السياسي، بل إنني لم أكن أعرف
شيئاً عن هذا الانتماء إلا بعد أن غاب. وفي
كل الأحوال لا يعني هذا الأمر في الكتابة
النقدية. كنت أعرف أنه تقدمي، ومن أصحاب
الأفكار المقترنة بالتقنيات، والأشكال المتكررة.
عندما هممت في الكتابة عنه فوجئت بأن
أفكاري عن عمله الفني وليدة ذاكرة متعبة
وناقصة. ومفهوم أن سيرته الفنية انقطعت،
ولم أستطع في ظل ظروف العراق أن أعرف
شيئاً عنه، هل يواصل عمله الفني في مكان ما،
هل ضاع في جبل "قنديل" أو قتل في بشتاشان!
بعد سنين طويلة علمت أنه في ألمانيا، أي أنه
نفذ بينما كنت ماكثاً عصي الدمع.

كل شيء في العراق ما إن يتبرعم يُقتلع.
الذاكرة في الكتابة عن الأعمال الفنية قاصرة
فهي بلا مرافقة حسية لما ينمو ويلاحق، ومن
دون حضور موضوع يدعو إلى معرفة أسراره





ويلج. ما ظل في ذاكرتي هو شكل المربع البرونزي الذي ميّز أعماله التي عرفتها .. مربع صغير لا يشغل حجماً في فضاء صالة واسعة، مفتوح وفارغ ونافذ يمثل إطاراً يستولي أحياناً أو يحدد شاخصاً إنسانياً بارزاً. والحال في ذاكرتي مربعات لم أعد متأكداً من عددها ، ولست متأكداً من هو مخرجها الأول. في الفن العراقي توجد دائماً أشكال تتكرر، بسبب رمزيتها أو بسبب وظيفتها الفنية ونجاحها في التجربة، يقدم أصحابها تفسيراً شخصياً لها، إلا أن التغييرات التي تجرى ضمن علاقاتها بأشكال أخرى تقدم تأويلات متباعدة. في العدد الأخير من المجلة الألكترونية "ماكو" التي يصدرها الفنان ضياء العزاوي تقاسم العدد فن التخطيط في الحركة التشكيلية العراقية وأعمال الفنان مكي حسين. هذا العدد صدر قبل موته بأسبوعين ، فكأن ضياء العزاوي امتلك خاطرة ربانية عن رحيله، فسارع إليه ، مذكراً بوجوده الفاعل وأعماله البرونزية التي نفذها في محترفه الألماني التي لا أعرف عنها شيئاً. كان الحديث عنه بمثابة تذكير لي لكي أبحث عنه، وكنت أفكر بأن غيابه قرين غيابي لكن بعدرين مختلفين تساويا بالهجرة!

بسرعة بحثت في كوكل فتبين لي أنه يمتلك صفحة في الفيسبوك .. إذن كنا قريبين من بعضنا البعض ويكفي حركة بسيطة لكي نلتقي في هذا الفضاء الافتراضي. ما الذي منعتنا؟ لا ألومه، ما دمت أنا نفسي لم أقدم على تلك الحركة البسيطة. اعتدت البحث عن أصدقائي القدامى، لكن غيابهم الطويل كان حالة خاصة نفذت إلى الفقدان والنسيان .. حالة لا تصح لمجرد أن نكون أحياءً متباعدين، فحتى لو التقينا ما كان الماضي سيلتحم بحاضر. إنها الغربة والاعتراب واختلاف التجارب والاستجابات. لقد ضاعت البداية، وتغيير المواطنة أنبت جذراً في مكان آخر وشروط عيش لا مناص من التسليم بهما واستخدامهما إلى النهاية. مغفورة لنا خطايانا إذن!

لا يمكن معالجة تلك النهاية.. لنتكلم إذن عن الأثر الفني. عن ذلك المربع الذي يمارس وظائف فنية وبصرية تتضح بالتكرار وبناء علاقات بينه والجسد الإنساني، فالمربع النافذ يُوَطر فضاءً محددًا مغموراً بفضاء

صالة عرض فني حسنة الإضاءة. وفي هذه الحدود يغدو إطاراً لقياس حجمية الجسد كما هو إطار استناد له، والاثنتان معا يقدمان صورة علاقة رمزية بين شكل هندسي وجسد طبيعي، ومن الناحية البصرية يمكن رؤية الجسد في وضعياته التعبيرية بوضوح ورمزية موحية. هذه العلاقة بمجرد أن تستقر وتتكرر تتحول إلى واحدة من العلامات الفنية التي تجرح دلالات فكرية، فهي تنتقل من إطار استناد وتنظيم بصري للجسد إلى محاولة الأخير في القيام باختراقه والهرب منه. تشتغل هنا مشكلة الوجود والحرية. من الناحية الفنية يتشكل فضائين، الأول لحركة الجسد وامتيازاته كعرض للحرية والتعبير عما هو إنساني موجود لنفسه، والثاني للتنظيم البصري بين متحرك وشكل ثابت.

على عكس استاذة اسماعيل فتاح الترك الذي لا يقيم وزناً للوضعيات والحركة تؤكد منحوتات مكي حسين على وضعية الجسد وحركته. الجسد بلا تفاصيل، المتوتر في الغالب، المعبر عنه بما يزن وما يحمل ويعاني. أود هنا تقديم مقارنة مفيدة بين فن الاستاذ وفن التلميذ، مقارنة يمكن الذهاب بها إلى المنحوتات الصغيرة في صالات العرض بوجه عام :

يقدم فتاح الترك لمنحوتاته الصغيرة البرونزية التي قد لا تتجاوز طول ساعده القصير، حلاً يتوافق مع حججه الجمالية ضد الوضعيات المتحركة والدرامية، مسترشداً بمنحوتات الآلهة السومرية التي تعمل بمبدأ المواجهة والفن الاتروكسي التعبيري. إن شخوصه الإنسانية مختزلة جداً، ذائبة، يبقى على سطوحها مسحات أصابعه، فكأنها تحافظ على أصلها الطيني. إنها لا تقوم بعمل، لا

إنسجام 2011

برونز 33 * 23 * 23 سم



تجلس، لا تتحني، لا تعاني من ضغط داخلي أو خارجي، ووقوفها الذائب يقيها من الخواطر الفكرية. بيد أن جماليات الترك الاختزالية التي أثرت على جميع طلابه، تستبدل الحركة والوضعيات بالعلاقات الإيمائية بين الكتل. إن شخوصه الإنسانية الصامتة المحافظة على وقارها بلا حراك تتصل بعلاقات إيمائية مع كتلة تختلف عنها، على سبيل المثال: شاخص إنساني يقف إزاء جدار يحمل ثديين. شاخص يقف أمام جدار حضرت عليه خطوط وسهام وأشكال عاطفية. شاخص يقف ساهما ورأسه الكبير بعيداً قليلاً تحت قدميه!

يقيم اسماعيل الترك مسرحاً إيمائياً مجتراحاً علاقته بالفراغ: داخلية بين كتلتين، وخارجية بين مجموع العمل وفراغ صالة العرض. إنه أسلوب مناسب لمنحوتات صغيرة تعبر عن اقتراحات الفنان في الرؤية والايحاء والأفكار الغامضة، وسنجد عنده المربع البرونزي نفسه يقوم بوظيفة التبشير، وأحياناً يتحول إلى لوح يودع عليه حزوا وإشارات رمزية وعاطفية.

بيد أنه لن يحتاج إلى مثل هذا التبشير عندما يصنع كتلة كبيرة متراسة من الشخوص. إنهم يشكلون وحدهم جداراً أو لعلمهم كائنات في حالة انتظار أبدي.

ما يميز منحوتات مكي حسين ما عدا تلك العلاقة التي أشرت إليها بين المربع والكائن هو أنه صريح، يطلق العنان لجسد الكائن المرصوص محملاً إياه توتراً داخلياً وعلاقة خارجية منفصلة تريد الإفلات حتى من وضعيتها. إننا نراه في وضعيات مختلفة، منحني القامة، مستقيماً، ينام بالعرض، وعلى الجملة يؤدي أدواراً عديدة في سياق تصميم تعبيري.

بعد اطلاعي على الأعمال التي نفذها في

محترفه الألماني وجدت أنه بقدر ما واصل طريقته في تصميم أعماله أجرى تحولات مشيرة في تلك العلاقة لا تخلو من عنف وصخب وتعليل بالحالات النفسية الانفعالية. يتحول المربع إلى مستطيل يتخذ وضعية طولية تارة وأخرى أفقية حسب العلاقة بين هاتين الوضعيتين وحالة الكائن ووقفته. الكائن الواحد يتكاثر لكنه لا يتجمع في كتلة بل يتفرد في وضعية خاصة به بينما تتكرر تعابيره الجسدية فهو مرصوص متماسك ومختزل. في الماضي كانت فكرة الاختراق والإفلات من المربع تبدو قريبة من اللعبة الفنية التي تظهر فيها علاقات القوى في توتر واضح، أما في محترفه الألماني فقد كسر المربع وفكك أضلاعه بل وأضلاع مربعات ومستطيلات أخرى ملقياً بها على أكتاف الكائن المبتلى. يتخذ مكي حسين في تنفيذ أعماله وضعية إرادية، تتكسر فيها الأطر، تحمل، ترمى، تعامل كحطام، يخترع كثرة من المربعات والمستطيلات تتصاعد في فضاء العرض فوق رأس الكائن. كائن غاضب، يكرر أفعاله، يحمل صلبانه، وقد يصبح بهلواناً، متحركاً على مساحة عرض أوسع.

في السيرة الفنية لمكي حسين ثمة ازدواج بين البطولة البرومثوسية واستراحة محارب يصنع من ضلع مستطيل متكاً أو مقعداً. ثمة صخب قبالة صمت لكائن مهاجر ما زال يتذكر الحرب التي لم ينتصر فيها! من أعماله التذكارية المهمة عمل مكرس لشهداء بشتاشان! وداعاً صديقي!

31 كانون الثاني 2025

صداقتي

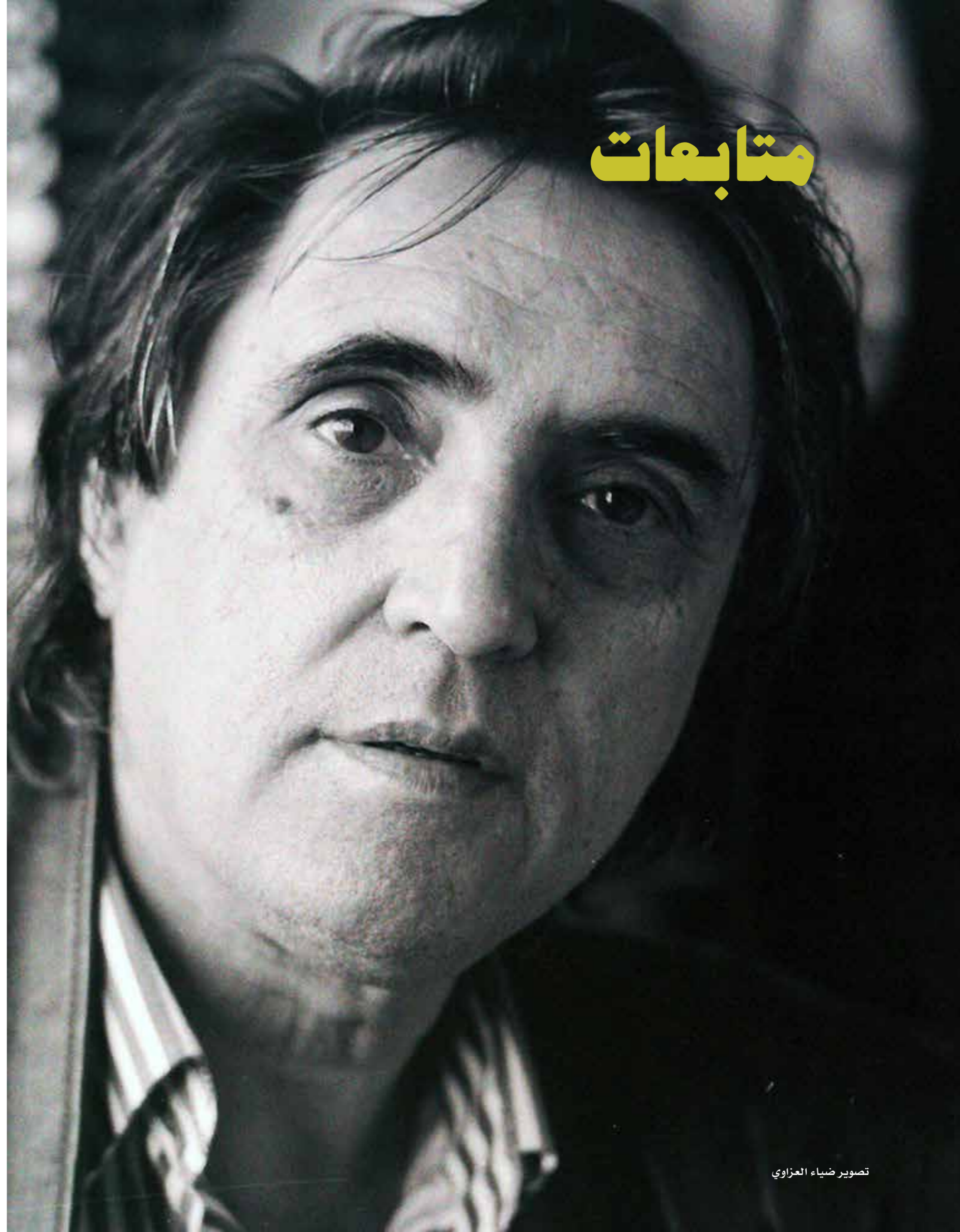
تذكريات وصور
في وداع صادق الصائغ

سهيل سامي نادر



تربطني بصداق الصائغ علاقة قديمة ، لكنني لا أدعي أنني عرفته جيداً ، ليس لأنه غامض أو معقد ، وليس لأنني لم أكن معنياً بالتعرف عليه جيداً ، بل لأنه كان يتدحرج مع الظروف العراقية ، مثلي تقريباً ، منتقلاً بين عمل وآخر ، وبين مكان ومكان ، فكنا نلتقي مرة ونتباعد مرات ، كما أنه امتلك مواهب عديدة لكن بلا آثار واضحة موثقة تقاوم النسيان . والحال لم أتعرف عليه في البداية إلا بوصفه خطاطاً ومصمماً ، وليس شاعراً ولا مترجماً ولا كاتباً ولا مقدم برنامج تلفزيوني وكاتب سيناريو ، أي كل ما كانه ويجيده .

التقيته في مقهى ستيني ، ثم تعرفت عليه بعد تأميم الصحافة ، عندما أصبح الصحفيون موظفين في الدولة ، وتلك هي عتبة لتصدع مهنة الصحافة واستسلامها للسياسة على نحو فاضح ، على الرغم من تطورها التقني . عملنا معاً في جريدة الثورة القومية وليس البعثية ، هو كخطاط ومصمم وأنا ككاتب ارشيف ومتابع طباعي . ما زلت أتذكر سترته القديفة السوداء التي كان قليلاً ما يستبدلها ، ومحابره وفرشه وقصبات الخطاط التي كان يديها . عندما يعمل وينحني على رقعته يبدو ولداً وسيماً مشاغباً يحاول أن يهدأ ويكون



الثورية في أوروبا .
كان هذا كثير جدا . شروط حبلى بتوائم . كان العالم يتغير والمكثون في مقهى (المعقدين) يحاصرون صادق الصائغ بشأن ما يجري في تشيكوسلوفاكيا . وكان بوجهه الاوربي الطفولي ، الأكبر منهم سنا لكن يبدو بعمرهم وأصغر ، يحاول أن يفهم ليحبيب على أسئلتهم التي تريد أن تسمع ما يرضيهم . كان من الغريب ، ولا غريب إلا الشيطان ، أن إعلام البعث الجديد كان يشكك بريبع براغ ويصطف مع الدبابات الروسية . سيجيب صادق حسب نوعية المجادلين ونزعاتهم . ويوجه عام كان عقلاانيا يحاول أن يوفق بين تجربته وأحلام الآخرين ، فكان يرى وجود أخطاء في تطبيق النموذج السوفيتي في تشيكوسلوفاكيا . حسن إنه مع الحرية ، لكنه يخشى على الاشتراكية!

علمت أنه خط (راسية) جريدة العالم ، وههنا أجرى تحليلا سيميائيا لفكرة العالم في اتساعه ، مقترنا بوظيفة راسية جريدة يومية : من هنا فقد مدّ خطا منحنيا ضم عين العالم ليقفله من الجهتين .. بين ألف لام العالم وميم العالم!
عملنا سوية في مجلتي والمزمارة وكان لا يقدم خطوطه النظيفة فقط بل ومعرفته بالطباعة وطبيعة مطبوع يقدم للأطفال ايضا . أظنه خط راسية مجلتي من غير كتابة عدد من السيناريوهات .
يحاوطني سؤال عنه : أي مصادفة جعلته يغادر براغ التي درس فيها وتزوج راجعا الى مدينته بغداد في لحظات غريبة ومشوشة : تملل الشعب التشيكي ، وتصاعد اليسار

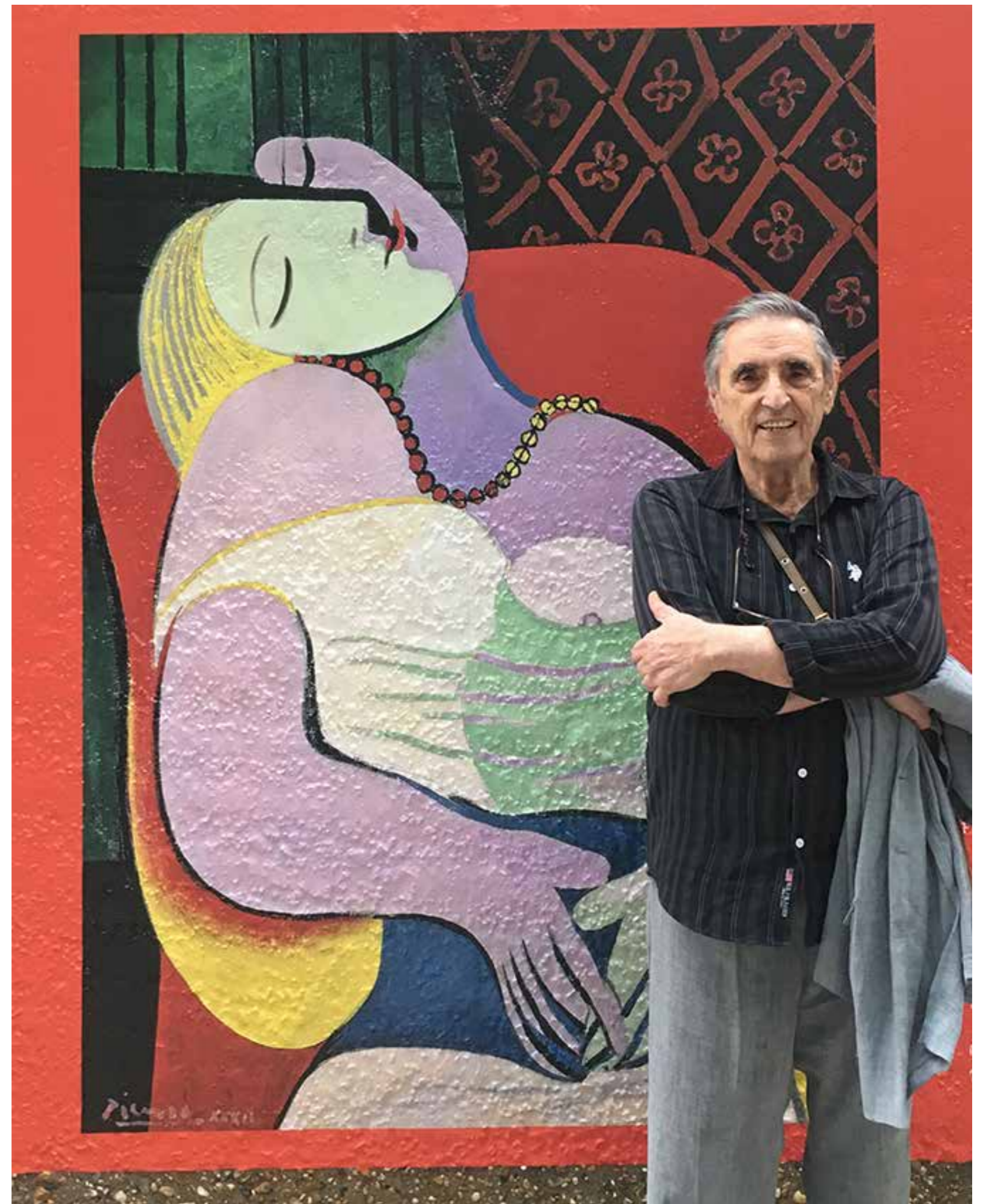
جدياً . عندما يخط بعض المانشيتات ، لا يبدو مثل الخطاطين المحترفين ، كصالح الخطاط مثلا الذي عمل في الجريدة نفسها هو الآخر ، وكان يبدو في جلسته وانهماكه كخطاط حقا ، أما صادق فكان يبدو فنانا جاء الى الحرفة كهاو وقح يريد ان يختلف عن الخطاطين كلهم . يفكر منحنيا على رقعته ، خصلات من شعره فاحم السواد الطويل تنزل على جبينه ، يرفع رأسه ، يبتسم للحضور أو عندما تقع عينيه بعيني شخص قريب ، ثم ينحني على رقعته من جديد ، ويكرر هذه الحركات عدة مرات ، فكأنه يتسلم صورة الخط من الفراغ ، وعندما يباشر الخط يبدو جسمه كله يشترك في حركة من اليمين الى اليسار . كان ينحني مع منحنيات الخط ويتقدم رأسه بارتفاع قليل عندما يصعد

الحرف

لم يكن من السهولة إرضاء النزعة القتالية لستينيين يتجاوز برنامجهم للحرية برنامج فاستلاف هافيل الليبرالي بالرغم من ثورتهم اليسارية المضادة !
كان على صادق الصائغ أن يتحمل اغتيايات كثيرين منهم متلافيا إياه بسحر وسامته وتعثر لسانه الذي ينتهي بضحكة وانسحاب صدافي . وكانت أول محنة له مع النظام ، إغلاق برنامج التلفزيوني (البرنامج الثاني) الذي قدم منه حلقتين ، بسبب وسامته وشعره الطويل ، وكنت قد أعددت للبرنامج سيناريو تلفزيوني عن أعمال فائق حسين ، فظل الفلم مركونا حتى أطلق سراحه الفنان نوري الراوي بعد عام أو عامين في برنامج عن الفن التشكيلي . كانت القبضة الحريية للنظام تعرف كيف توجه لكمة علنية ، فيما كانت في

العراقي الذي أقفل عليه وبدده انقلاب 1968 ؟
معرفة صادق بتشكوسلوفاكيا جعلت منه مرجعا لنا في معرفة ما يجري في هذا البلد الاشتراكي . في تلك السنوات تعرف صادق على ستيني المقاهي الشرسين المتمرسين بنقاش لا يصل الى نتائج بقدر التعرف على أصواتهم وافكارهم وخلافاتهم واستعراض ذكائهم . كانوا جمعا من اليساريين والشيوعيين والوجوديين ، بعثيين يساريين ، قوميين متمركسين ، فدائيين ، وجماعة القيادة المركزية الطالعة من محنة الحزب الشيوعي العراقي . خلف كل هؤلاء تقبع تجربتان غير عاديتين من حيث الخسارة وما آثارتهما من تناقضات : انقلاب 8 شباط وهزيمة 5 حزيران ، ثم ظهور المقاومة الفلسطينية ، ولزيادة الإثارة اجتماع حدثين اوربيين مختلفين : ربيع براغ ، والحركة الطلابية

الى حرف صاعد . اظنه كان يجب خط الثلث ، أو أي خط يمنحه الحرية ، يهدهه ما بين خط منحن وخط يصعد ويميل جانبا .
أصف هذا المشهد تعويضا عن فقدانني لمثال احتفظ به عن خطوطه ، لكنني أعلم أنه خط (لوكو) مؤسسة المدى الذي جرنني الى توصيف الفرق بين حسه الواقعي في تمثيل معنى ما يخط ، وحسّه الفني والجمالي والوظيفي . ففي حسه الأول كان يمكن أن يتداعى بدلالة المدى اللغوية كمسافة مفتوحة ، لكنه بالعكس للمم الألف واللام والميم والألف المقصورة في شكل دائري ملتف ومغلق . لقد أزاح الدلالة اللغوية لمصلحة الصورة الفنية وربتها الوظيفية . لقد كان بصدد شعار مؤسسة ، وتصميمه لا بد أن يكون بمثابة توقيع ، بل علامة تجارية مختزلة تميز إنتاج محدد بشكل دائم .



صداة الصانع

الى ابي محمد حواد *

انته لم تعطيني
سوى كسرة من امانك
والعذابات غيباتنا كلها داخله
ورحة جناحه

اللي لا اري محنتك ؟
اللي لا اري من تكون ؟
اللي لا اري

•••

انما يا ابي
نحن كنا صاا
وانت تحيرتني صاهبا
تحيرة ، رغم بجادك ،
ان تكون الحقيقة
وانا عند ليبيك

ومعا
ان نكوه الصانع المحلته
ويدي العون في فتحنا المشرك

•••

انته لم تعطيني
سوى قطعة من عذابك
ولكنني ، يا ابي ، عند ليبيك
ربما فرقا بالكاكين قلبي

صداة الصانع



نموذج خطي للشاعر صادق الصانع، إرشيف عائلة الشاعر

القاعدة والاستثناء

بعضهم فضلت طحان
بعضهم خربت في هذا قديم
بعضهم ولدوا بقرون
آفرون :
ورنه للحرائق

ملاحظة : القواعد كلها لا تطرح وليست للنشر ، او
هي في طريق النشر اذا لم يحصل لها موافقة .

كلمة اراة

او لكي لا اراة
او لكي لا انا ريدك خلف الزجاجة
الى ائني هم ، يا ابي ، يا اخذونك
ومن انت ، يا ائني ، من تكون ؟
انني هائو لضجيد
واضلك مثلك
وملك انا : كيف ، وكيف ؟
من سينج انودة العندليب ؟
من سيقط خليقتنا المتروك ؟
من سيفد عري السحاف ؟

~~من سيقط خليقتنا المتروك ؟~~
* توفي ابي في عمر الثمانية ~~ط~~ ولم ~~أرث~~ ~~أرث~~ إلا مرتين في حياتي

تأولات

الى س. ي.

ايها الموج يسلم اوجاعه للرياح
ألى مركز البحر تحفي ؟
داين ترى البحر مركزه ؟
و نحن هنا بانتظارك ؟ !!

ooo

أحقاً ارحمت بوجهك
عن اسلنا المتعبه
وأوجهنا الساهبه
ولما أزع الغطاء الجماعي عنا
سقطت من مغافلك
عنوة ، ومعنان ،
فاطرتة حيناً
وأسبلت جفنتك

ooo

داين تركت ، صدقتي ، حيناً
أعند ابن آوى
أم ترى
عند فاخته

تلقا الحب في ساعة الطيران *

* اشارة الى قصيدة تحت heading فانه من

الى ابني جعفر

دائماً اصعبك
الى نفس ذاك المكان
الى نفس تلك الصخرة
لكما تحده في ارجيلك
وتبعان روحك
وتصغي لتصخاب تلك الصخرة

ooo

دائماً اصعبك
الى نفس ذاك المكان
ان كل الرخالي فراغ
سوى كبرياك

دموى رعة
تحتي في خبايا الجذور

ooo

دائماً اصعبك
الى نفس ذاك المكان
الى نفس تلك الصخرة
لكما تحده في بعضنا جيداً
بدونه لنا
وبلا اقنعه



السر تحضر قبضتها الحديدية لإشهارها في الوقت المناسب.

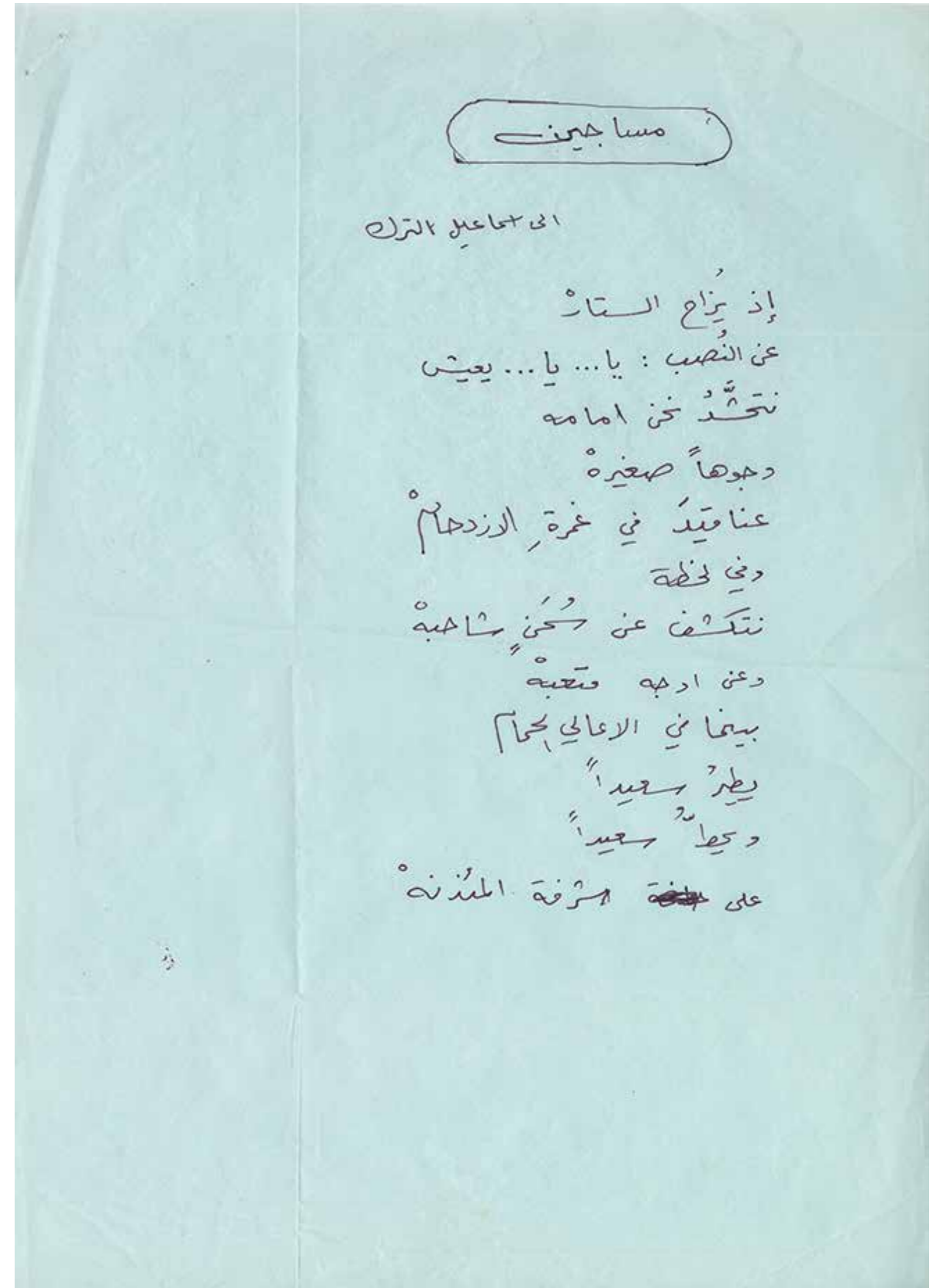
وازن صادق انسحابه من التلفزيون بنجاح كبير عن طريق تعريق مسرحية برتولد برخت (السيد بونتلا وتابعه ماتى) تحت عنوان (البيك والسائق). أنعشت اللهجة البغدادية للمسرحية الأجواء، الاخراج كان رائعا ، وجماعة المسرح الحديث، قرين جماعة بغداد للفن الحديث، كانوا رائعين. كان العمل كله ناجحا، بصرف النظر عن واقع تاريخي واجتماعي وهو أن البيك البغدادي وسائقه ما كانا يشبهان بونتلا وماتى. بيد أن المطلوب تحقق وهو المتعة وإدارة أفكار منتجة وتحريك الثقافة المحلية.. وكان هذا كافيا في تلك الأيام.

تتقل صادق بعدها للعمل في الف باء، وكتب أعمدة ، ومارس النقد الأدبي والفني والسينمائي ، وأصدر ديوان شعر بعنوان (نشيد الكركدن) وانتقل إلى طريق الشعب .. ثم غادر مهاجرا مثل آلاف العراقيين.

عندما عاد إلى الوطن بعد الاحتلال اتصل مستعينا بي كشخص قديم طامس في الحالة العراقية الجديدة، إذ أدرك أن مراكز الثقافة غيرت اماكنها وأمزجتها وأشخاصها، وأن كلا من الدكتاتورية والاحتلال كانا قد أطاحا بذكرياته عن بلده، كما أطاحا بالجسور التي تربطه بالمكان الوطني. كل شيء تغير، وما كان يعرفه بات غريبا عنه. ولست واثقا إن كان قد انتبه، مع هذا الاكتشاف المروع، إلى أن الكثير مما أنتجه ضاع في أمكنة غيرت نسيجها. كان العراق نفسه قد ضاع ، والصورة التي امتلكها عن نفسه لم تعد تصلح لمعركة جديدة في مكان معادي. وكانت هناك نزعته المتواضعة، ولامبالاته البغدادية المبددة لآثاره الثقافية، المهمل، الماخوذ بزمن يومي يتكرر، المخلص في حاجته للحب والمستسلم لمصادفات الحظ، ولقاء الأصدقاء والفرح بهم. تلك هي كفاياته مع المرح واللعب. إنه نظام كامل من عادات العيش الطبيعي المسالم.

في بغداد، المدينة التي صيرته وأحبها، عانى من وحدة مضاعفة، وما بحث عنه لم يجده ، بل وجد الفراغ وليالي الإرهاب... فرجع خائبا!

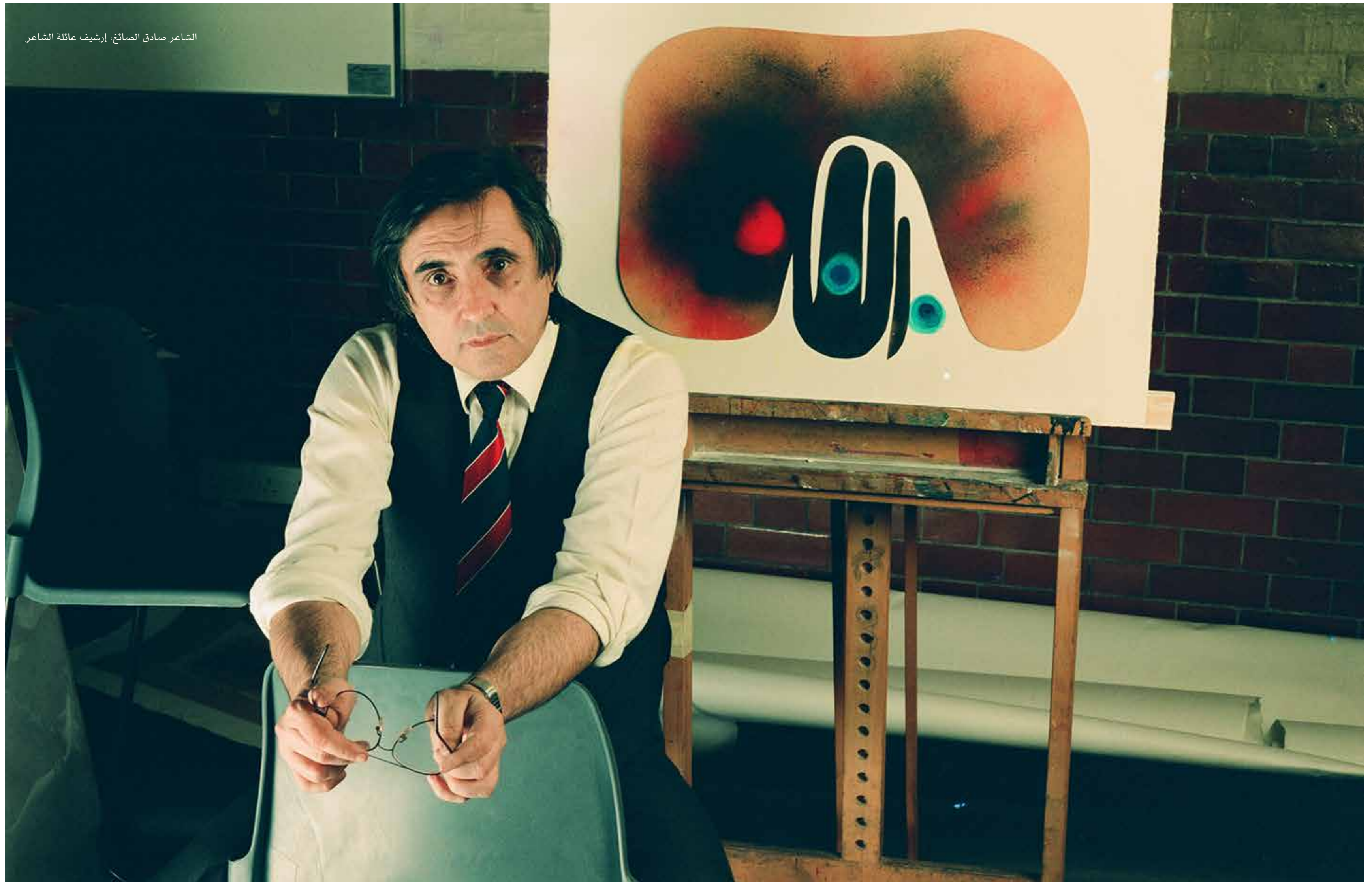
لروحته السلام!





نماذج خطية متنوعة للشاعر صادق الصائغ، إرشيف عائلة الشاعر







نماذج متنوعة من تصاميم خطية
وتكوينات تشكيلية للشاعر صادق الصائغ،
إرشيف عائلة الشاعر





الشاعر صادق الصائغ مع زوجته السابقة

سعاد الجزائري مع ابنتهما زينب وابنهم جعفر. لندن 1991

فحدثنا بالتفاصيل عما حدث، وكيف أن مظهره استنقر رئيس الجمهورية، وقلقه لهذا الاستدعاء، لكنه شعر بشيء من الاطمئنان عندما شاهد وزير الاعلام شفيق الكمالي حاضراً، وكيف تحدث البكر معه عن التاريخ الإسلامي وأبطاله التاريخيين أمثال طارق بن زياد وغيرهم. عكست هذه الحادثة المسافة الهائلة ذوقياً وفنياً وأخلاقياً بين صادق والجو العام للدولة. لقد انتهى الأمر بإيقاف برنامجه رغم نجاحه شعبياً.

كنا نلتقي بين الحين والآخر حتى مغادرتي العراق، فانقطعت أخباره، ثم شاءت الظروف أن يحط في لندن كلاجئٍ سياسي. في هذه السنوات تعرفت عليه خطأً بارعاً لكنه لم يعط هذه الموهبة حقها، بل ولم يعط لمواهبه العديدة حقها، فكان يتحدث كثيراً ويطرح أفكاراً متنوعة لكنه غالباً ما يتردد بتحقيقها. في إحدى المرات أثارته تجربة محمد الصكار الذي أراد التماهي مع مجموعة هاشم الخطاط التي أصدرها المركز الثقافي العراقي في لندن بمناسبة معرضه الشخصي. احتوت مجموعة الصكار الطباعية على نماذج من تجاربه الخطية باستخدامه تقنية الشبكة الحريرية، إلا أن نتيجتها الفنية لم تعكس معرفة جيدة بتقنية هذه الطباعة. اتفقت مع

صادق الصائغ: خيالات خفية وأعمال مؤجلة!

ضياء العزاوي

الاثنين، وكان لا يخفي شكوكه بصدقية صادق في نقده للمعارض الفنية. كتب يوسف في عموده مقالاً تحت عنوان (ليلي والذئب!) تماماً بعد ما كتب صادق عن أعمال ليلي العطار. ومن يومها اختفت صورة المرأة الجميلة وعاد صادق للكتابة باسمه الحقيقي دون قناع يختفي خلفه.

عرفت صادق الصائغ شاعراً متميزاً ومثقفاً منفتحاً على تجارب ثقافية متنوعة جديدة بحكم معيشته في براغ لسنوات، وكان مشاكساً حيناً وصديقاً ودوداً حيناً، وبدا ظاهرة جديدة عبر برنامجه التلفزيوني الناجح (البرنامج الثاني) وما أثار مظهره بشعره الطويل السلطة، وعلى نحو خاص رئيس الجمهورية أحمد حسن البكر المولع بسماع برنامج غناء البادية.

لقد استدعي صادق للقصر الجمهوري، استدعاءً غير عادي أربك صادق وجعله يتخيل مصيراً مجهولاً. التقيناه بعد عودته من القصر

في نهاية الستينات تابعت جريدة طريق الشعب المعارض الفنية في سلسلة من المقالات النقدية ظهرت من دون اسم، لكن برفقة صورة وجه امرأة جميلة أوهمتنا بأنها هي كاتبة هذه المقالات. ولقد انشغلنا بصورة المرأة أكثر من كلمات النقد بالرغم من وضوح اللغة وتلميحاتها الذكية. كنا في كل معرض نتفحص الوجوه لاكتشاف وجود هذه المرأة الكاتبة بين الحضور، لكنها لم تحضر حتى يسنا. بات الأمر سرا من الأسرار، لكنه ظل في ذاكرتنا.

في واحدة من جلساتنا المشتركة، أثار أحد الفنانين موضوع الناقدة المجهولة، فتتوحت الاجتهادات، لكنني لاحظت على وجه صادق الصائغ ابتسامة خفيفة تظهر بين الحين والآخر مع التماهي في عينيه، فعادت ذاكرتي إلى المناكفات بين صادق والكاتب محمود البياتي الذي لا يقل وسامة عن صادق، وكلاهما كانا من المترددين على متحف الفن الحديث واختلاطا بالفنانين. وأخيراً فضح الأمر الشاعر يوسف الصائغ الذي شاكس

صادق الصائغ مع مجموعة من اعماله. إرشيف عائلة الشاعر

من اليمين الفنان رافع الناصري، الفنان ضياء العزاوي، الشاعر صادق الصائغ، الشاعر يوسف الصائغ والفنان ابراهيم زاير، قاعة جمعية الفنانين العراقيين، بغداد 1966. إرشيف العزاوي، لندن



نموذج خطي للشاعر صادق الصائغ، إرشيف عائلة الشاعر.

حدثت في المجتمع العراقي بسبب الحروب والحصار الاقتصادي ثم الطريقة التخريبية التي جرى فيها الاحتلال.

كان يحلم كثيراً، ولربما كان مقتنعاً بقدرته على تحقيق الكثير من أحلامه الفنية، لكن لم يتمكن من تحقيقها لتشتت إرادته، وعدم حرصه على مواهبه، واختياره طريقاً جعله خارج السرب.. فعالم السياسة فايروس مميت لعالم الإبداع!

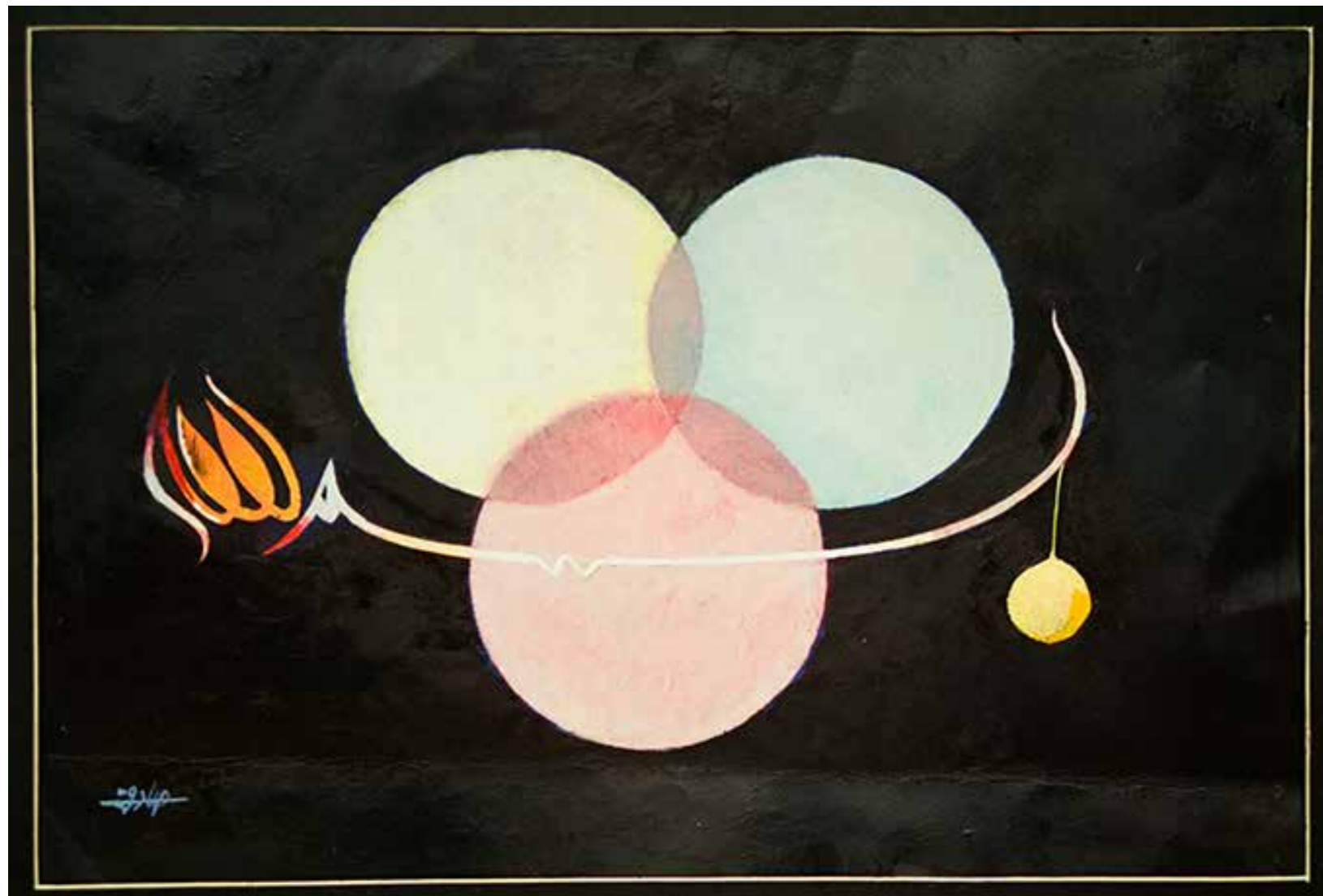
كان حماسياً في أفكاره لكن انشغالاته اليومية تأخذ للنسيان. والحال كانت اهتماماته بعيدة عن قدراته ومواهبه منشغلاً بأمور بعيدا عنها.

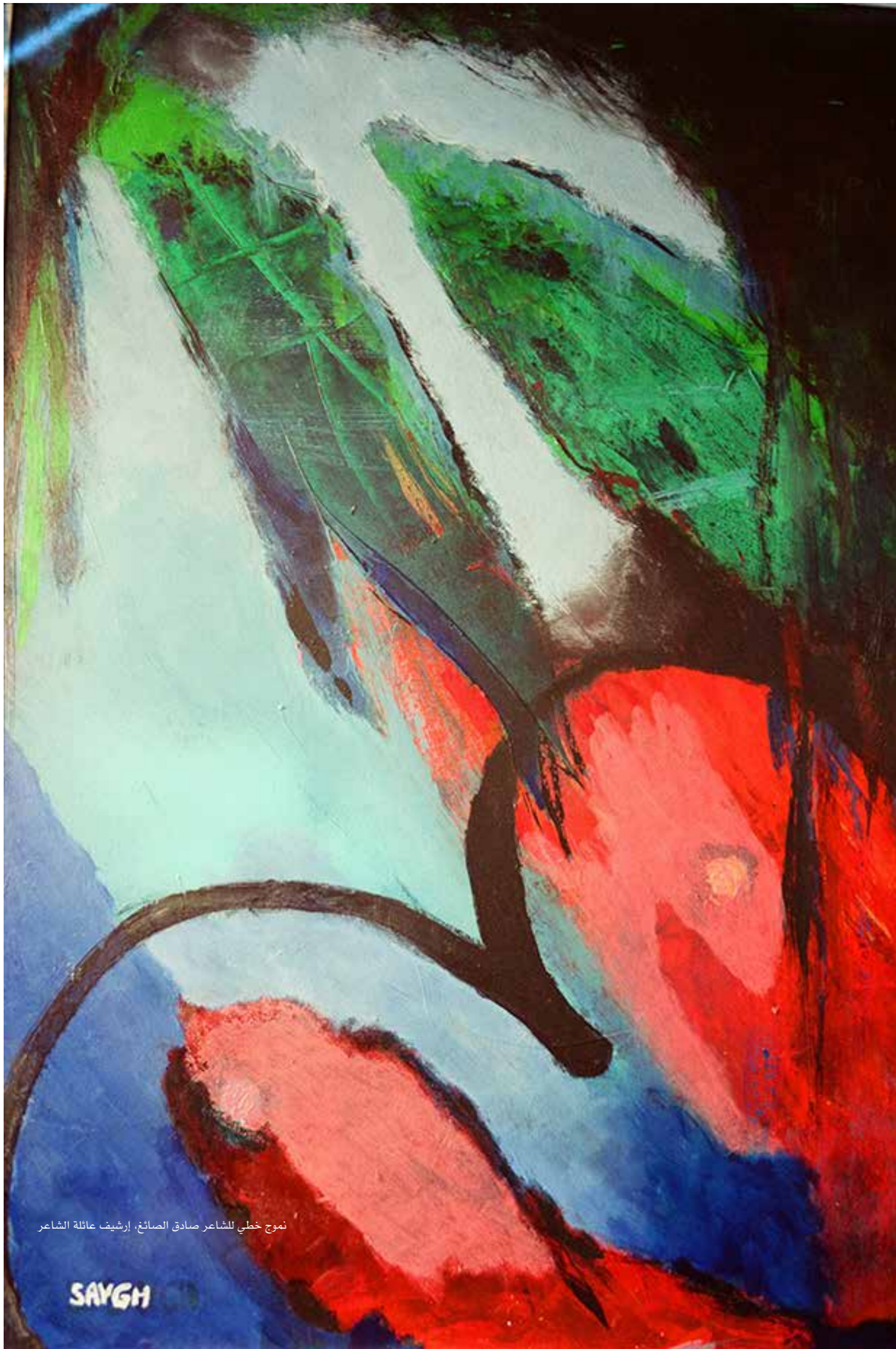
عندما أتطلع لمنجزات الخطاط السوري منير الشعراني الماهرة وإنجازاته في رسم خطوط جديدة متنوعة أشعر كم هي خسارات صادق مؤلمة في هذا الجانب، وكم أوضاع وقته في أمور كان الأحرى به أن يهملها مثل تورطه مع مجموعة من المثقفين بالإشراف على الإعلام والثقافة في زمن الاحتلال. وبحكم خبرته وحساسيته حصلت له الكثير من الاختلافات مع الوسط الفني عكست جهله بالتحويلات التي

صادق على التعاون معه في تحقيق مجموعة متميزة وذلك بما كان لدي في مرسومي من مستلزمات طباعة الشبكة الحريرية، واقترحت عليه أيضا أن يعمل على إصدار ديوان يقوم هو بخطه كمحاولة إبداعية في تطويع الخط الكلاسيكي ليحقق به تجربة فريدة، وكنت مقتنعا بأنه يمتلك هذه المقدرة. فرح هو بذلك لكنه طلب مني تزويده بالألوان لكي يبدأ ببعض التجارب، أعطيته الألوان وترك معي نماذج من قصائده، ثم اختفى لشهور. عندما عاد بدا خالياً من أي إنجاز ولا تبرير، كأن لم تكن هناك أفكار ومشاريع ووعود لإنجازها.



نماذج متنوعة من تصاميم خطية
وتكوينات تشكيلة للشاعر صادق الصائغ،
إرشيف عائلة الشاعر



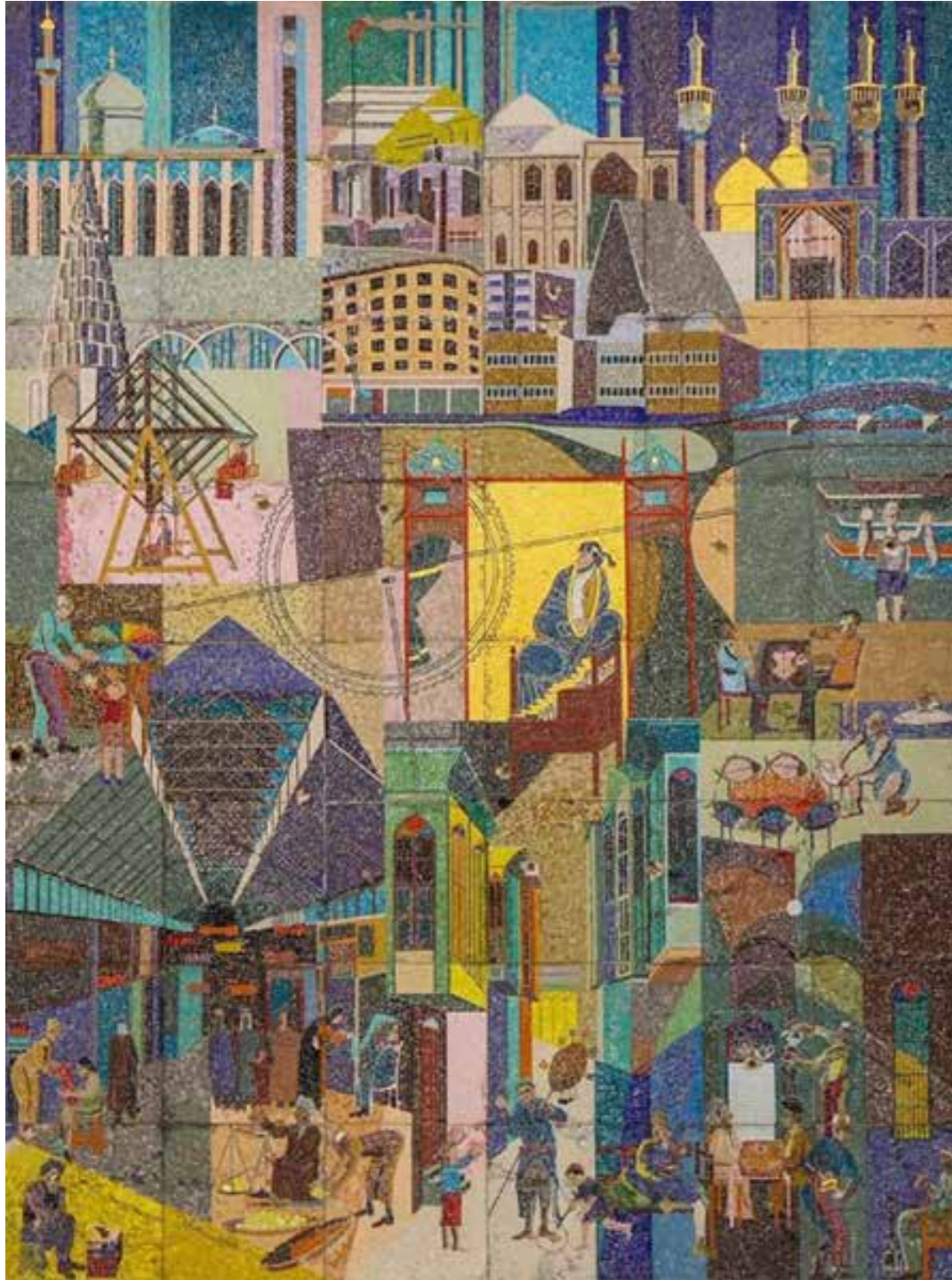


نموذج خطي للشاعر صادق الصائغ، إرشيف عائلة الشاعر

SAYGH



نموذج خطي للشاعر صادق الصائغ، إرشيف عائلة الشاعر



كتاب غازي السعودي

من الحجم المتوسط 28 * 23.5 سم

عدد الصفحات 330 باللغة العربية والإنكليزية مطبوع بالألوان
تأليف صلاح عباس، عايدة غازي السعودي و مصطفى سالم العجيل.

يوثق الكتاب تجربة الفنان غازي السعودي متابعاً تجربته منذ دراسته في روما وعودته الى بغداد والمنجزات التي حققها في جداريات السيراميك ضمن مايعرف بالفن العام حيث لجأ في جدارياته الى موضوعات قصصية في مضامينها وتكويناتها الظاهرية، تتمثل بتفكيك الواقعة المحلية، بوصفها خطاباً اجتماعياً، واستنطاق أعماق الحكاية ومدلولاتها بكل ما تحمله من غرائبية منشورات مجموعة مصطفى سالم العجيل الفنية. بغداد



الفنان غازي السعودي، التحات ميران السعدي والتحات اسماعيل فتاح، الستينات



معرض الفنان غازي السعودي، جمعية أصدقاء الشرق الاوسط الامريكية. بغداد. 1964

إصدارات فنية جديدة

Ghazi al-Saudi

غازي السعودي



صلاح عباس
عايدة غازي السعودي
مصطفى سالم العجيل

2026



شاکر لعیبي

حسین بن علی المطری العزاوی

رسم عربي مجهول

146 صفحة، 21 * 14 سم

الناشر: خطوط وضلال للنشر، عمان

يكشف لنا ابن فضل الله العمري في كتابه مسالك الابصار عن رسام وموسيقي عربي لا نعرف عنه شيئاً هو حسين بن علي المطري العزاوي. يقول عنه متقن لفضيلة، ومتيقن لخير فضيلة، ومجيد في صناعة يد وخاطر



د. علي الجيزاني

فنون ما بعد الحداثة

335 صفحة 24.5 * 17 سم

الناشر: خطوط وضلال للنشر، عمان

اعتبرت ما بعد الحداثة احد اهم الإشكاليات البحثية سواء في العلوم الإنسانية او الفنون، اصبح العمل الفني فعلاً ناقداً ومنشطاً ثقافياً، بعد ان كان انطباعياً بصرياً يستجيب الى حاجات وجدانية للإنسان



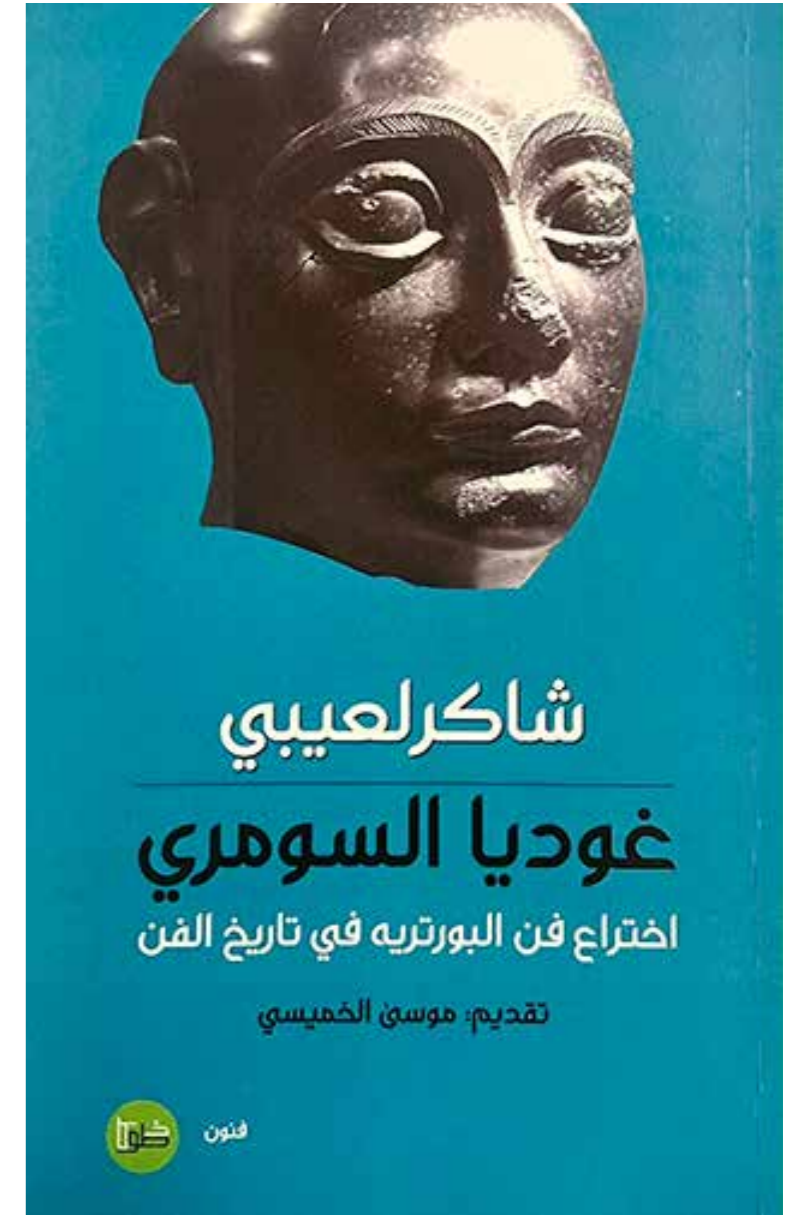
سعد القصاب

السريع، العابر، المتشظي

135 صفحة 24.5 * 17 سم

الناشر: خطوط وضلال للنشر، عمان

متابعة لمفهوم المعاصرة عبر صفحات التواصل الاجتماعي ، امام مفاهيم إشكالية بامتياز ويكاد ان يبتعد عن كونه موضوعاً إنسانياً حتى غدا يقتررب في كونه نتاجاً لتقنيات



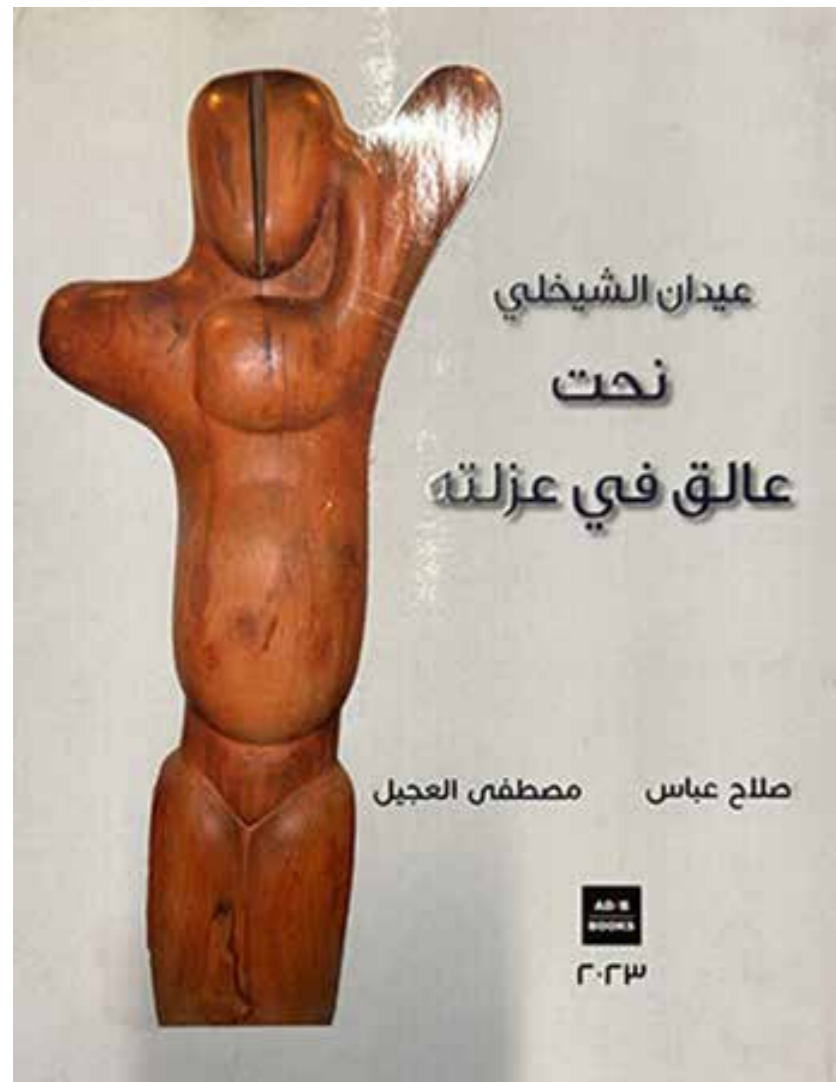
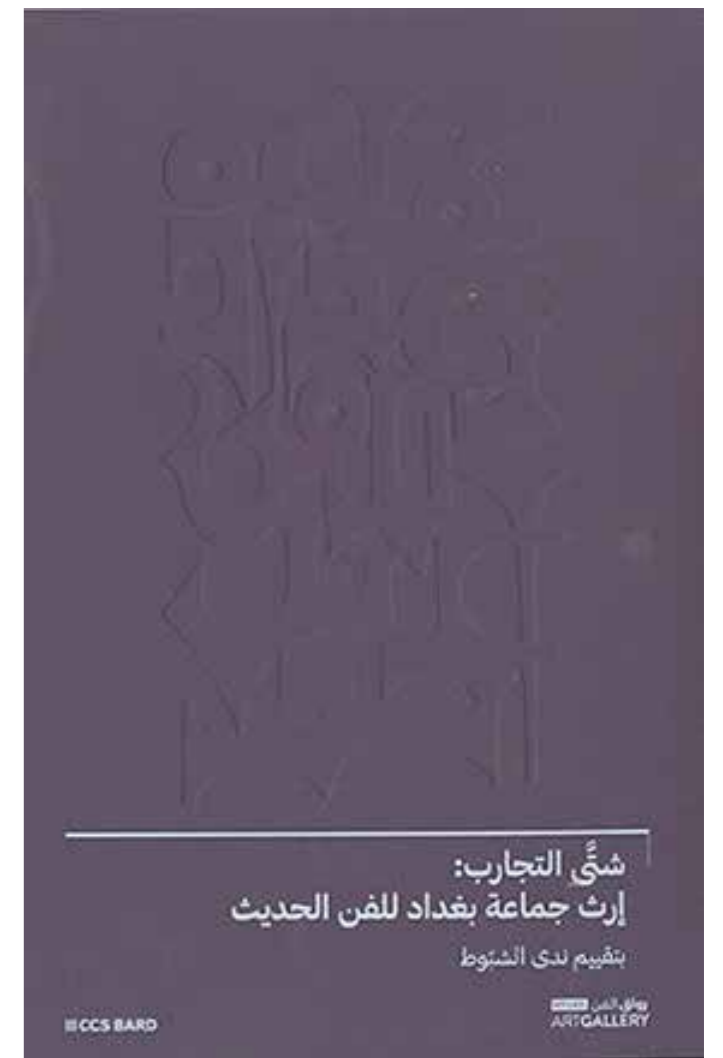
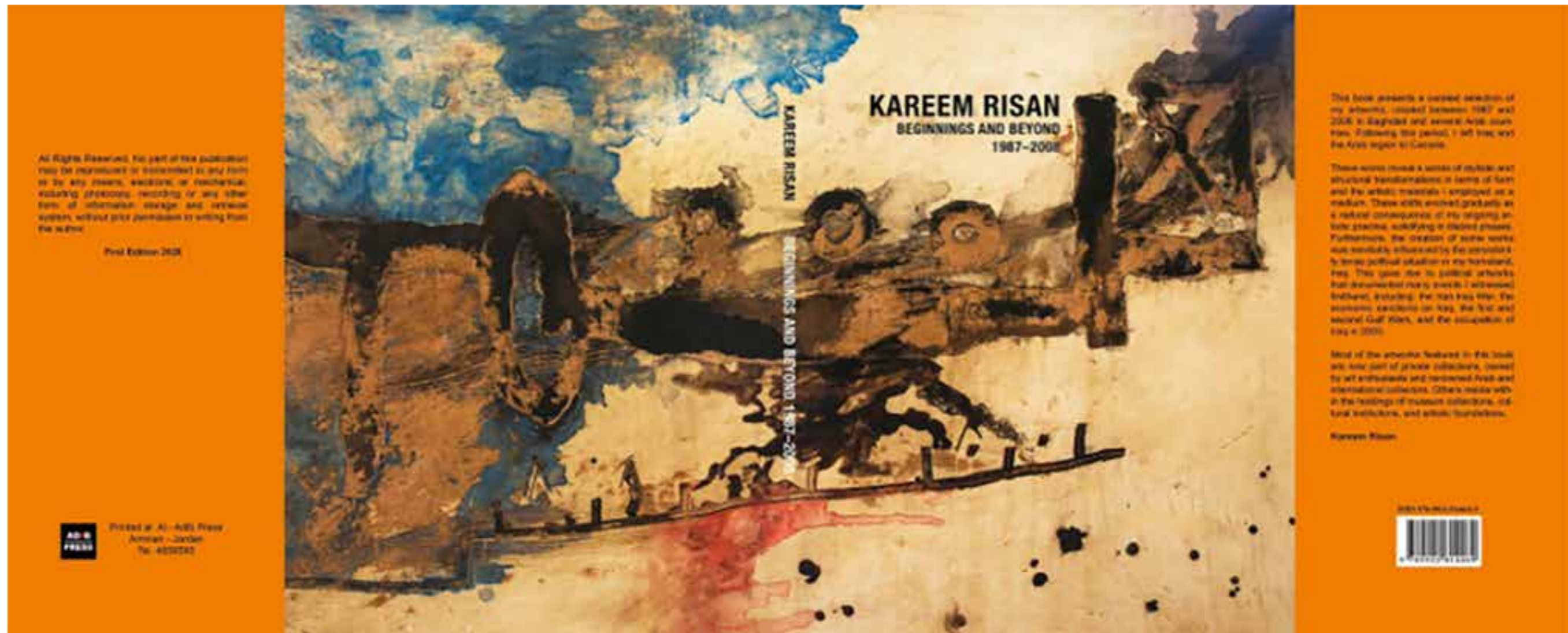
شاکر لعیبي

غوديا السومري

262 صفحة 21.5 * 12.5 سم

الناشر: خطوط وضلال للنشر، عمان

إن تماثيل غوديا هي أوائل البورتريهات المعروفة في تاريخ الفن، يخرج باحث امريكي بهذه النتيجة ويصفه أول انسان معروف في كل التاريخ، يعد التمثال اهم تماثيل في العالم اليوم.



كتاب عيدان الشيكلي

من الحجم المتوسط 28 * 22.5 سم

عدد الصفحات 77 باللغة العربية والإنكليزية مطبوع بالألوان

تأليف صلاح عباس و مصطفى سالم العجيل.

يوثق الكتاب تجربة الفنان عيدان الشيكلي متابعاً تجربته منذ

دراسته في لندن وعودته الى بغداد للاعمال النحتية

المتنوعة مادة واسلوبا

منشورات كتب . عمان

كريم رسن.

حجم الكتاب 20 * 23 ص.

عدد الصفحات 244 .

يقدم هذا الكتاب مجموعة مختارة من أعمال الفنانة التي أنجزتها منذ عام 1987- 2008 في بغداد وبعض الدول العربية. بعد هذا التاريخ غادرت العراق والمنطقة العربية إلى كندا.

تكشف هذه الأعمال عن سلسلة من التحولات الأسلوبية والبنوية من حيث الشكل والمواد الفنية التي استخدمتها كوسيط. وقد تطورت هذه التحولات تدريجياً كنتيجة طبيعية لممارستها الفنية المستمرة، حتى تبلورت في مراحل مميزة. بالإضافة إلى ذلك، تأثر إنجاز بعض أعمالها الفنية بشكل واضح وملحوس بالوضع السياسي المتوتر باستمرار في وطني العراق. وقد أدى ذلك إلى ظهور أعمال فنية ذات طابع سياسي وثقت العديد من الأحداث التي عايشتها عن قرب، بما في ذلك: الحرب العراقية الإيرانية، والعقوبات الاقتصادية على العراق، وحرب الخليج الأولى والثانية، واحتلال العراق عام 2003 .

منشورات كتب . عمان

شئى التجارب، إرث جماعة بغداد للفن الحديث

حجم الكتاب 23 * 15 ص.

عدد الصفحات 240 . باللغة العربية والإنكليزية

يقدم هذا الكتاب الذي هو دليل لمعرض يحمل نفس الاسم والذي اشرفت على تنظيمه الدكتورة ندى شيوط ، مع مقال وبالتعاون مع تيفاني فلويد . ظم المعرض مجموعة من الاعمال المتنوعة لاجيال مختلفة ممن شكلت اعمالهم احدى مسارات جماعة بغداد للفن الحديث.

منشورات رواق الفن في جامعة نيويورك أبو ظبي

السوق الدولية للفنون

اسماعيل فتاح. 1978.
برونز 103 * 60 سم
66.440 جنيه استرليني



كاظم حيدر. الستينات
طباعة 51 * 40 سم
5,500 جنيه استرليني



أرداش كاكفيان. 1990
زيت على القماش 186 * 129 سم
7000 جنيه استرليني



اسماعيل فتاح. 1988
طباعة 158 * 118 سم
25,000 جنيه استرليني



حافظ الدروبي 1982
طباعة 129 * 98 سم
30,480 جنيه استرليني



أرداش كاكفيان . 1990
زيت على القماش 129.7 * 97 سم
5.500 جنيه استرليني



نجيب يونس . 1988
طباعة 79.4 * 93.7 سم
11000 جنيه استرليني

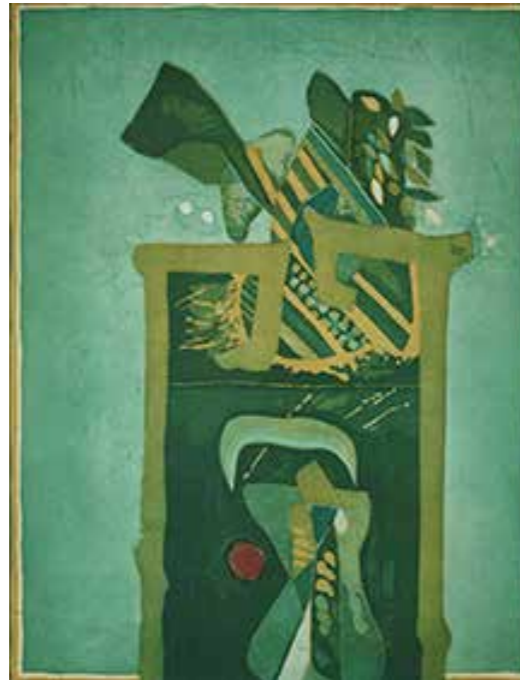


محمد سامي .
زيت على القماش 79.4 * 93.7 سم
165000 جنيه استرليني

ضياء العزاوي . 1977
طباعة 94.5 * 77 سم
3800 جنيه استرليني



ضياء العزاوي . 1977
طباعة 91.5 * 75 سم
4500 جنيه استرليني



عامر العبيدي . 1977
طباعة 87.5 * 77 سم
16000 جنيه استرليني



عامر العبيدي . 1977
طباعة 44.6 * 119.3 سم
8500 جنيه استرليني



وداد الورفلي . 1988
مواد مختلفة على الورق 99 * 79.6 سم
14000 جنيه استرليني



اسماعيل فتاح. 1998
أكريلك على القماش 102 * 85 سم
30,000 جنيه استرليني



جواد سليم. 1955
قلم رصاص على الورق 27 * 21.3 سم
12,700 جنيه استرليني



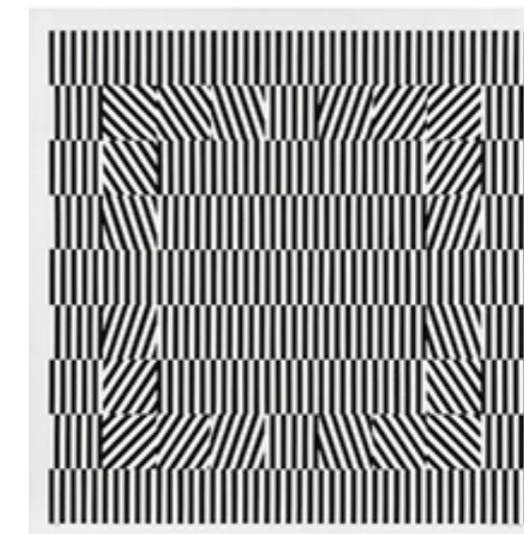
فائق حسن. 1968
زيت على القماش 60 * 45 سم
5,500 جنيه استرليني



جواد سليم. 1955
قلم رصاص على الورق 14.6 * 22 سم
15,240 جنيه استرليني



هناء مال الله. 1989
زيت على القماش 122 * 76 سم
8000 جنيه استرليني



مهدي مطشر. 1972
زيت على القماش 89 * 89 سم
32000 جنيه استرليني



ضياء العزاوي. 1983
زيت على القماش 100 * 80 سم
76,200 جنيه استرليني



ضياء العزاوي 2004
بلاستر 29 * 27 سم
3000 جنيه استرليني



سيروان باران. 2016
زيت على القماش 60 * 90 سم
10,500 دولار امريكي



هيفي كهرمان. 2016
اصباغ على الخشي 127.1 * 198.1 سم
40,640 جنيه استرليني



فائق حسن.
زيت على القماش 54.4 * 70.4 سم
35,500 جنيه استرليني



ضياء العزاوي. 1980
كواش على الورق 120 * 62 سم
32000 يورو



ضياء العزاوي. 2018
اصباغ على الخشي 180 * 236 سم
23000 جنيه استرليني

افكار

نص ورسوم الفنان علي النجار

انفعالات زمن الحرب

أعتقد بأنني كائن سياسي بالرغم من كوني غير ميسس. بمعنى أن أفعال السياسة الكارثية هي التي تخترقني، ودفعتني لأعبر عنها. والتعبير هنا بالتأكيد نابع عن رغبة ملحاحه مبعثها كم المآسي التي تعاني منها الشعوب، ومنها شعوب منطقتنا الأوسطية. لربما تاريخي الشخصي من جرفني أيضا، لكوني الناجي من موتات أربعة. إحداها غرقا، والثانية من داء، والباقيات من لعنة السياسة.

لنقل هي تواريخ أكل عليها الدهر وشبع، لكن شخصيتنا العربية مركبة تخلط الحاضر بالماضي، فمن يسلم من لوثاتها؟ المهم ما إن شاهدت القاصفات والصواريخ وهي تنهال على كلا الجانبين أو أكثر، حتى استفاق ذلك الألم الذي خبرته في حروبنا العراقية، قبل أن أعادها مرغما، رغم كونها لم تفارقني. اعتدت تصريف طاقة ألمي، حزني السابق واللاحق على المصائر البشرية التي تحولت إلى رماد. إذن لأدون انفعالي على الورق بمعدل كل يوم عشرة رسوم حبرية، ولا أتجاوزها لكي لا أقع في مطب استهلاك قدرتي الانفعالية. لكنني استنفدتها بعد نحو أربعة وعشرين يوما متتالية من أيام الحرب، وكانت خلالها صور الميديا لا تنفك تدفعني للاستمرار في الانحناء على أوراقتي.

فيا لعالمنا المعاصر، ويا لخلطته العجيبة!

تم اختيار هذه الاعمال من 220 رسمة
حبرية على ورق فبريانو قياس A4

و 20 رسمة حبرية مع تدخلات
لونية طفيفة





Ali Nairan 26



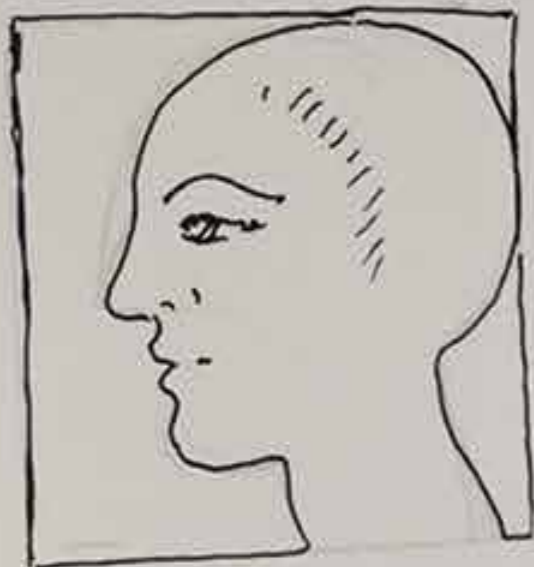
Ali Najjar 26















Ali Nairan 26









