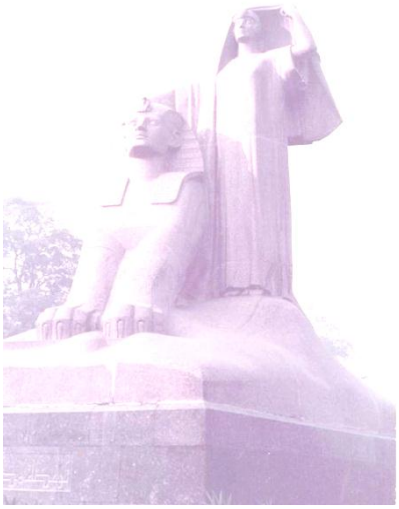
الجمهورية التونسية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي والتكنولوجي — المعهد العالي للفنون الجميلة بتونس

فن النحت المعاصر في مصر والعراق

محمود مختار ، جواد سليم مثالاً



أطروحة دكتوراه إعداد سامر الحويجة

تحت إشراف الأستاذ : الحبيب بيدة

الإهداء

إلى من زرع فيّ حب العلم وشجعني على نهله

والدي الغالي

إلى التي كان دعائها يمدني بطاقة إضافية

أمي الحبيبة

الى الذين أعتز بهم وأفتخر

أخوتي وأخواتي الأعزاء

الى رفيقة الدرب الرائعة

زوجتي الحبيبة

الى التي أنارت ظلمة الغربة

ابنتي الحبيبة نور

سامر

شكر

أتوجه بالشكر الجزيل الى أستاذي الحبيب بيده الذي كانت لتوجيهاته القيمة ونصائحه السديدة كل الأثر بإخراج هذا العمل الى النور .

كما أتوجه بالشكر الى وزارة التعليم العالي في سوريا التي أوفدتني للدراسة في تونس والمعهد العالي للفنون الجميلة بتونس الذي أنجز هذا العمل في ربوعه.

كما أسجل شكري لأساتذتي وكل من ساهم في إنجاز هذا العمل.

سامر

المخطط العام

" فن النحت المعاصر في مصر والعراق: محمود مختار، جواد سليم مثالاً"

مقدمة:

تمهيد: واقع النحت في الحركة التشكيلية المعاصرة

أولا : النحت في الحركة *الفنية* المعاصرة .

ثانيا: إشكالية النحت العربي المعاصر .

ثالثا : واقع النحت في الحركة التشكيلية لعربية المعاصرة .

الباب الأول: النحت المعاصر في مصر،محمود مختار، نموذجاً

الفصل الأول : النحت المعاصر في مصر، نظرة عامة .

الفصل الثاني: محمود مختار رائد النهضة الفنية المصرية المعاصرة.

الفصل الثالث : العوامل المؤثرة في فن مختار.

الفصل الرابع : تمثال نهضة مصر.

الفصل الخامس : القيم الفنية والتشكيلية في فن محمود مختار.

الباب الثاني: النحت المعاصر في العراق ، جواد سليم نموذجاً

الفصل الأول : النحت المعاصر في العراق نظرة عامة.

الفصل الثاني: جواد سليم رائد الحركة الفنية في العراق.

الفصل الثالث : المؤثرات الفنية والحضارية في فن جواد سليم.

الفصل الرابع : نصب الحرية.

الفصل الخامس : القيم الجمالية في فن جواد سليم.

الباب الختامي

مقاربات

أولا مسيرة واحدة.

ثانيا الفنان وعمله الفني بين (الهو) و(الأنا).

ثالثا العناصر التشكيلية.

رابعاً دور الفنان في قيادة التجمعات الفنية .

الخاتمة العامة

المقدمة

المقدمة

دائماً ما كان يواجهني تساؤل كبير عن علاقة الفنان العربي بفن يعد ركناً أساسياً من أركان الفنون التشكيلية، (فن النحت) هذا الفن الذي يثير الكثير من التساؤلات والمواقف المتطرفة من قبل الشريحة الكبرى من المجتمع العربي، وخصوصاً عندما يتعلق الأمر بصنع التمثال التشبيهي، فـ(النحت حرام، وسوف يكتوي النحات بنار جهنم لما اقترفت يداه)، إذ لا يزال هناك الكثير من القائلين بحرمة النحت، لا بل بحرمة الفن التشكيلي جملة وتفصيلاً.

ولأنني اخترت السير في هذا الطريق، ليس من قبيل الوقوف في وجه التيار، بل لقناعتي بعدم صوابية الرأي القائل بتحريم هذا النشاط الإنساني، والذي تعزز بعد نقاشات مطولة مع تلك الفئة المتفتحة والمستنيرة، وقراءتي للعديد من الكتب والأبحاث التي تعالج هذا الموضوع، إنها مجرد إشارة لا بد منها لأمر محفوف بالتشعبات، وإشكالية يثيرها النحت في ذهنية المجتمع، وقد أثرت بشكل أو بآخر في (تطور أو انحسار) هذا الفن.

مما لاشك فيه أن المنطقة العربية تمتلك من النحت ـ باعتباره تراثاً ـ ما يجعل من هذه المنطقة متحفاً ضخماً للتراث النحتي الإنساني، والذي يؤهل الفنان ابن هذه المنطقة للتميز في هذا الاتجاه، ولكن الواقع التشكيلي العربي يقول عكس ذلك، الأمر الذي يطرح إشكالية معينة وتتمثل هذه الإشكالية بذلك الكم الهائل من النحت الذي تفاخر به متاحفنا ومواقعنا الأثرية، في حين تفتقر له صالاتنا ومعارضنا، سؤال يفرض نفسه بعد أن طالت فكرة التحريم والإقصاء (ولو بشكل مقنع) تلك الفئة المشتغلة بالمجال الفني، أو حجمت طموحهم ووضعت القيود والحواجز بينهم وبين هذا الفن العريق، فالمتتبع للحركة الفنية في أغلب البلاد العربية، سوف يقف على هذه الحقيقة، غياب أو تغييب شبه كلي للتمثال من معارضنا.

عندما زرت القاهرة وارتدت صالاتها وجدت أن الأمر لا يقتصر على الحركة التشكيلية السورية التي تابعتها على مدى سنين طويلة، وكذلك الأمر بالنسبة للحركة التشكيلية التونسية، ويوما بعد يوم بدأ يتعزز ذلك الإحساس بوجود مشكلة معينة تطال الحركة التشكيلية العربية المعاصرة بمجملها، والمشكلة لم تكن لتتوقف على الإنتاج النحتي بل تتعداه لتشمل البحث والنقد الفني الخاص بالنحت، ليصبح النحت ذلك المغيب والمسكوت عنه، وقد قادني البحث في تاريخ الحركة التشكيلية العربية المعاصرة الى أبرز أعلامها من النحاتين الذين شذوا عن هذه القاعدة وأعادوا النحت الى موقعه الحقيقي، ومن خلاله توصلوا الى مكانة عالية أكسبتهم هالة من التقدير والثناء (المبالغ فيه أحياناً) والذي هم أهل له ولكنه قد يغلف الحقيقة بلبوسات تبعد الناقد والباحث عن الوصول الى فهم كنه تجربتهم والإفادة منها.

هذه الهالة التي تمتع بها كل من (**محمود مختار وجواد سليم**) والتي جعلتني ـ **ولدوافع ذاتية** ـ أتتبع أعمالهما مذ بدأت الاهتمام بالنحت وأعلامه، الأمر الذي ولّد لدي ذلك التساؤل عن علاقة الفنان العربي ودوره في هذا الفن، والمكانة التي يستحق، مستحضراً التراث النحتي الهائل الذي تتمتع بها المنطقة العربية، وباعتبارهما أبرز الفنانين العرب ليس في مجال النحت فقط بل في مجال التأسيس لمدرسة عربية تشكيلية تحفظ لهذه الأمة شيئاً من تراثها، والأمر الآخر الذي شدني ودفعني للبحث في نتاج هذين الفنانين هو طبيعة فنهما، وبالخصوص تعاملهما المختلف مع الفراغ، والذي حدا بي للبحث والتقصي في المكتبات عن الكتب التي تطرقت لهذين الفنانين، ولكن الذي وجدته لم يتعد بضعاً من الكتابات والمقالات الصحفية المتفرقة في بعض المجلات هنا وهناك مما لا يروى ظمأ ولا يشبع نهماً، مما دفعني للتفكير في بحث جدي يجمع هذين الفنانين ويضعهما في نفس الإطار، والنظر الى تجربتهما باعتبارهما حلقتين في سلسلة متصلة لعب محمود مختار دور الحلقة الأولى ولعب جواد سليم دور الحلقة الثانية في نظم هذه السلسة والتي تعد بانضمام حلقات أخرى ـ وهذا أمر حتمي ـ حتى يتحقق الهدف الذي رامه كل من هذين الفنانين.

قد يكون هذا دافعاً **ذاتياً ـ موضوعياً** في آنٍ معاً فتجربة الفنانين تجربة ناجحة بكل المقاييس، إذ حقق كل منهما نجاحاً قطرياً ودولياً، لاتباعهما وصفة بسيطة، وسلوكهما منهجاً قويماً في تحقيق ذاتهما، تبدى هذا الطريق من خلال الانطلاق من الذات نحو الأخر، وهو الطريق المنطقي القويم، على عكس الاتجاه السهل السائد والذي يؤدي دائماً الى اللا شيء.

وحتى نعطي كلا من هذين الفنانين بعضاً مما يستحقاه، وجب علينا تتبع مراحل حياتهما وقراءة فنهما وفهم تجربتهما فهماً دقيقاً ومحاولة الإشارة الى كوامن إبداعهما.

زرت القاهرة باحثاً مستقصياً تلك الأبحاث التي عالجت وتعمقت في (محمود مختار) وفنه، ظننت أني سأجد الكثير من الكتابات التي تتعامل مع فن هذا الفنان والذي يعد علامة فارقة في تاريخ الفن التشكيلي العربي المعاصر، ونقطة البداية (أو العودة) الى فن النحت، وبالفعل وجدت ما يقارب العشرين من الرسائل الجامعية ورسائل الماجستير والدكتوراه ولكن (وهذا أمر مؤسف) وجدت أن كل هذه الرسائل والكتب قد نسخت و(مسخت) الكثير وبشكل حرفي من كتاب (المثال مختار) لبدر الدين أبو غازي، فيما غابت الكتابات المتعمقة والتي تبحث في القيمة الفنية لهذا الفنان ومحاولة فهم الرسالة التي أراد إيصالها، بل لم يتطرق أي من الأبحاث التي وجدتها الى أن مختار ليس سوى حلقة أولى من سلسلة الحلقات المتصلة، فمجرد الحديث عنه باعتباره حالة فريدة (شاذة) والشاذ يحفظ ولا يقاس عليه، نكون قد مارسنا نوعاً من توجيه المسار في غير الاتجاه الصحيح، وتجاهلنا الطريق الواضح الذي سار عليه هذا الفنان للوصول الى مبتغاه، ولنا في

تجربة (جواد سليم) دليل على سلامة المنهج وصوابيه الطريق الذي سلكه (محمود مختار) وتأكيد على وجود هذه السلسلة.

وقد كان لدي شعور بالأمان لعلمي بوجود متحف خاص بالفنان محمود مختار، وممالا شك فيه أني واجد فيه كل شيء، تماثيله وأعماله ومخلفاته، بالإضافة لكل ما كتب وما قيل عن هذا الفنان، بل وأكثر من ذلك.

فقد كنت أمني النفس بلقاء أشخاص مفترضين ـ أو الاطلاع على نتاجهم ـ كانوا قد سخروا جزأً مهما من حياتهم لتتبع هذا الفنان ونتاجه الفني، ولكن الصدمة كانت اكبر، إذ وجدتني في ورشة إعمار مزمنة، تعمها الفوضى بشكل كبير، استطعت التحدث لبضع أشخاص كنت أظنهم من القائمين على أعمال التعمير، وإذا بهم من إداريي المتحف حيث أن الكادر الإداري يعمل في هذه الورشة وعلى رأسهم مدير المتحف، الذي أفادني بأن المتحف متوقف عن العمل للصيانة منذ سنين طويلة وأن الأمر قد يستغرق سنيناً أطول، وأن أعمال (محمود مختار) قد وضعت في صناديق مقفلة (بالشمع الأحمر) وكذلك وثائقه وكل ما يتعلق به، فيما نقل جزء من هذه الأعمال الى متحف الفن الحديث في القاهرة، وهو ما أمكنني الاطلاع عليه، ولكن بالنسبة للوثائق والمؤلفات فهي عصية على الباحثين وعلمت فيما بعد أنها عبارة عن مرثيات قيلت في مختار أثناء مرضه وبعد موته، والتي يقدمها باستفاضة كتاب (المثال مختار) لبدر الدين أبو غازي.

باختصار وبعد زيارتي للقاهرة وجدتني أعود خالي الوفاض إلا من بضع عناوين لرسائل جامعية (ماجستير ودكتوراه) تلاعب مؤلفوها بالعناوين، وهي في حقيقة الأمر ليست سوى إعادة كتابة (المثال مختار) لبدر الدين أبو غازي. الأمر الذي شكل لي حافزاً للوقوف أطول أمام أعمال هذا الفنان ومحاولة الغوص في قيمه التشكيلية والجمالية، بعد أن أحجم الباحثون ونقاد الفن المصريون عن القيام بهذه المهمة. فتجربة مختار من التجارب التي تستحق من الباحث سنين طويلة وجهداً كبيراً، لما تمتاز به هذه التجربة من عمق وأصالة.

وأما بالنسبة لجواد سليم فلئن لم يقيض له من يبعث متحفاً لأعماله، فإن منظري الفن العراقيين لم يغفلوا عن الغوص في نتاجه الفني بشيء من العمق، فابتعدوا أشواطاً في هذه الذاتية /الموضوعية إن صح التعبير، فالكتّاب والباحثون العراقيون الذين كتبوا عن جواد لم يستطيعوا الانفصال عن ذاتيتهم في الكتابة عن أبرز علامات الحركة التشكيلية العراقية والذين هم جزء منها.

يعد من أبرز من كتب عن جواد سليم هم: جبرا إبراهيم جبرا في كتابه (جواد سليم ونصب الحرية)، وشاكر حسن آل سعيد في كتابه (جواد سليم الفنان والآخرون) وعباس الصراف في كتابه (جواد سليم)، وفي هذه الكتب المهمة الثلاث يمكن أن نقرأ عن هؤلاء الكتاب ـ الفنانين وعن مواقفهم وأفكارهم التي توافقت ومواقف جواد سليم، وكأني أقرأ تلك الكلمة الخفية التي أسقطها كل منهم من عنوان بحثه وهي (أنا

و....) ففي كل من هذه الأبحاث نجد الكثير عن جواد سليم ولكن من وجهة النظر الخاصة بالمؤلف، وإني لأتذكر كتاب رفعت الجادرجي (الأخيضر والقصر البلوري) الذي نسب فيه الكثير لنفسه في إبداع نصب الحرية.

إن الكتابة عن فن الفنان أو بالأحرى إعادة قراءته هي مسألة محفوفة بالمخاطر فالناتج هو محصلة مشتركة بين قراءة الناقد أو الباحث من جهة وبين العمل الفني ذاته، هذا العمل الذي يظل في كثير من الأحيان مغلفاً ومموهاً بالكثير من التفسيرات المسبقة والتي تفرزها غالباً الهالة الكبرى التي يتمتع بها الفنان مضافاً إليها التفسير الخاص الذي يعتمده الباحث ممزوجاً بذاتية قد يصعب عليه التخلي عنها.

فمسألة الكتابة الموضوعية عن فن الفنان دائماً ما تكون أعقد من تقصي الناتج الفني الخاص بالفنان واستجلاء الكتابات التي تناولته بالبحث والتدقيق، فالمسألة تتطلب الكثير من الحدس في إعادة القراءة ليس قراءة كل ما يكتب بل قراءة الفنان نفسه، الفنان كمزيج متجانس بين الإنسان والفن.

" إن مناقشة المصادر المتعلقة بأي فنان لا يستبعد أن تشوبها شائبة من ذاتية الطرح، إلا إذا كانت هذه النزعة الذاتية موجهة لأن تحقق موضوعية ما في البحث، وهنا لا يتوقع منها إلا أن تستبطن بادئ ذي بدء شجبها لنفسها، وذلك ليستطاع قراءتها في كل مرة قراءة جديدة "[1].

فالذاتية مسألة حتمية وهذه طبيعة الإنسان، فما بالك بهؤلاء الكتاب والباحثين الذين عاصروا وعايشوا جواد سليم بل وكانوا من دوائره الخاصة، وخصوصاً في جماعة بغداد للفن الحديث والتي كانت من نتاجات جواد سليم الفكرية الفنية. فحاول كل من هؤلاء تقديم (جواد) الخاص به، لقد قدم كل من هؤلاء جهداً كبيراً في تقديم الفنان وفنه، ولكن يشاء كل باحث في هذا الاتجاه أن يدعي الكمال في عمله ونسف الجهود الموازية، فنقرأ في كتاب شاكر حسن آل سعيد نقداً كبيراً ولاذعاً لكتابي (جبرا والصراف) فيما يعدنا هو بالموضوعية التي قال إنها هدف يصعب نيله، وكذلك الأمر بالنسبة لكتاب جبرا نفسه فنجده يقدم له: " رغم كثرة الإشارات، الى جواد سليم وأثره في الفن العراقي، وبالتالي في الفن العربي المعاصر، فإن الدراسات الجادة التي تتناول أعماله بالبحث والتمحيص ضئيلة جداً، حتى لتكاد تكون معدومة "[1]. لذلك يعدنا جبرا في مقدمته هذه بتقديم الحقيقة كل الحقيقة، وهو ما حاول آل سعيد دحضه ونقده والذي لم ينس أيضاً أن يثنينا جملة وتفصيلاً عن الكتاب الآخر الذي تحدثنا عنه وهو كتاب عباس الصراف (جواد سليم) والذي قال عنه " أنه شاهد على مدى انحراف النقد عن جادة الموضوعية "[2].

---

[1] . شاكر حسن آل سعيد، جواد سليم الفنان والآخرون ، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1991، ص 25 .

[1] . جبرا ابراهيم جبرا، جواد سليم ونصب الحرية، دراسة في آثاره وآرائه، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، بغداد، 1974، ص7 .

[2] . شاكر حسن آل سعيد ، جواد سليم الفنان و الآخرون ، مرجع سابق ، ص 32 .

هذا الكتاب الذي قال عنه صاحبه في مقدمته "...وربما حان الوقت بعد مرور عشر سنوات على صمت جواد الأبدي أن نلقي ضوء على شخصيته الفنية وإنتاجه الفني وذلك بدراسة نقدية عميقة وبحث دقيق، ورسم صورة صادقة له بكل ظلالها وتفاصيلها لكي نأتي بغير الرأي الذي نملكه عن جواد "[3].

نحن هنا لا نريد الدفاع عن هذا المرجع أو ذاك ولكن الطريقة التي تحدث بها (آل سعيد) عن كتابات غيره تنم عن ثقافة إقصائية لا تتناسب مع باحث يروم الحقيقة، فهناك كتابات تتعامل مع الموضوع بقشرية وأخرى تغوص في أعمق أعماق الفنان، والشطط في كلا الأمرين غير محمود.

لم يكن القصد من هذه الملاحظة نقد هذا الباحث أو ذاك أو الانتقاص من قيمة هذا الكتاب أو الاعتراض على سطحية هذا التحليل أو الإغراق في مسائل اللاشعورية والإحالات النفسية التي تأخذ الباحث أبعد مما يجب، بل أردت الإشارة الى **الصعوبات** التي تعترض طريق الباحث في هذا المجال، فندرة الأبحاث التي يمكن أن تصادفها في المكتبات العربية والتي تتعامل مع المسائل الفنية التشكيلية بشكل عام ومسألة النحت بشكل خاص، ناهيك عن طعن هذا الباحث في نتاج الباحثين الآخرين أو التشكيك في مصداقية هذه الأبحاث، تربك البحث وتزيد من صعوباته، فالكتابات الموجودة هي جزء مهم من وسائل الباحث اضافة للأثر الفني الخاص بالفنان وشهادات الشهود ـ على قلتها ـ ولا يمكن الاستغناء عن أي من هذه الوسائل. وعلى الباحث أخذ المعلومة باعتبارها قيمة مجردة ومقارنتها بمعلومات أخرى ومحاولة استشفاف الحقيقة والتعامل معها من منطلق الموضوعية وعدم الانزلاق في متاهات الهالة التي يتمتع بها الفنان.

وإذا قيد لنا الوقوف على أعمال مختار وجها لوجه بعد الزيارة الإطلاعية التي قمت بها لمصر، والتي أتاحت لنا قدراً كبيراً من الدهشة التي لا يتمتع بها إلا العمل الأصلي، بقيت أعمال جواد سليم حبيسة الصور المرافقة للكثير من التحليلات والتنظيرات، وهذا راجع لأمرين: الأول عدم تمكننا من زيارة بغداد لاعتبارات عدة، الثاني أن أعمال هذا الفنان موزعة، بل مشتتة في أنحاء كثيرة من العالم ولم تحفظ أو لم تجمع، كما حصل مع أعمال مختار.

من أجل أن نعالج هذا الموضوع رأينا أن نتبع **المنهجية** التالية للوصول الى إحاطة شاملة بالظروف المرافقة والتي كان لها دور في إثراء تجربتهما :

محاولة للوقوف على إشكالية النحت في الموروث الفكري والفني العربي المعاصر من خلال تمهيد نتطرق فيه لإشكالية النحت في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة،.

[3] . عباس الصراف ، جواد سليم ، وزارة الإعلام ، مديرية الثقافة العامة ، بغداد ،1972،ص 17.

وباعتباره أحد المحورين الرئيسيين وجدنا أن نفرد باباً لتجربة محمود مختار و نتطرق من خلال هذا الباب الى واقع الحركة التشكيلية المصرية وموقعها الفني ومن ثم نفرد فصلاً للحديث عن محمود مختار باعتباره رائدا للنهضة الفنية المعاصرة، مبينين فيه أثر البيئة في أعماله، من فنون قديمة وبيئة اجتماعية محيطة وتأثره بالفن الفرنسي.

ثم نفرد فصلاً لأبرز أعماله (نهضة مصر وتمثالي سعد زغلول في القاهرة والإسكندرية) لما تميزت به هذه الأعمال من قيم تشكيلية فنية وما صاحبها من أحداث تؤرخ لجانب مهم من تاريخ الحركة التشكيلية المصرية.

ونختم هذا الباب بفصل نتحدث فيه عن القيم الفنية والتشكيلية التي ميزت تجربة مختار.

أما في الباب الثاني والذي أفردناه للمحور الرئيسي الثاني جواد سليم، نتطرق من خلاله لواقع النحت في العراق من خلال نظرة عامة، ومن ثم نتحدث عن تجربة جواد سليم باعتباره رائداً للحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، مضمنين هذا الفصل دور الفنان في إنشاء التجمعات الفنية وبالخصوص جماعة بغداد للفن الحديث.

ثمّ نتحدث عن المؤثرات الفنية والحضارية التي أثرت في فن جواد سليم.

ولأنه أبرز أعماله مادياً ومعنوياً رأينا أن نفرد لـ(نصب الحرية) فصلاً كاملاً، نتحدث فيه عن هذا العمل الضخم، وعن الظروف المرافقة له، ونتطرق له بدراسة تشكيلية وأخرى تحليلية، في محاولة للغوص في عناصر هذا العمل.

وفي ختام هذا الباب نورد فصلاً نتحدث فيه القيم الجمالية في فن هذا الفنان.

ونختم بحثنا بباب ختامي دعوناه بـ(مقاربات) نحاول فيه رصد نقاط التلاقي والاختلاف بين هذين الفنانين الذين وجدنا أن لهما مسيرة واحدة، ونقوم بمقاربة بينهما من خلال العمل الفني وعلاقته بالفنان، ومحاولة المقارنة التشكيلية بين عملي الفنانين من خلال العناصر التشكيلية والخامة والشكل العام.

وهي محاولة في ربط الصلة بين فنانين نعتقد أنهما يشكلان بداية الطريق والذي نرجو أن يهتدي إليه كل من يروم الوصول الى تحقيق ذاته من خلال هذا الفن، الذي غاب طويلاً عن معارضنا والذي نعتقد بأحقيتنا به.

تمهيد:

إشكالية النحت في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة

إشكالية النحت العربي المعاصر :

النحت ضرب من ضروب الفن، بل هو أعرقها فقد عرف الإنسان الفن عن طريقه بعد أن حفر جدران الكهوف وصنع من خلاله الأدوات التي أعانته على مواجهة الصعاب وحققت له انتصاراً على الحيوانات التي تعامل معها، بل واكثر من ذلك عندما تخيل أشكالاً كان يظن أنها تمتلك القوى السرية التي تنقصه فتقرّب إليها بطقوس العبادة في محاولة للانتصار على تلك القوى التي فاقت.

ولقد كان النحت وعلى مر العصور وسيلة هامة من الوسائل التي سخرها الحاكم على نطاق واسع لتجسيد رغبته في الخلود والبقاء والتحدي لقوى الطبيعة التي واجهته، ولعل الموت كان أكثر تلك القوى التي وقف تجاهها عاجزاً رغم كل السمات والخصائص التي نسبها لنفسه، فلم يجد بداً من استعمال النحت ليحقق لنفسه الخلود وذلك من خلال التماثيل التي اختير لها أكثر المواد مقارعة للزمن.

وقد بذل النحاتون عبر العصور المختلفة كل جهودهم لعمل تماثيل للشخصيات التاريخية الهامة والتي سيطرت على مقدرات الأمم وتحكمت في حياة الشعوب. فظهرت النصب التذكارية والتي تطورت لاحقاً لتمزج بين العمارة والنحت، ليظهر (الصرح) وأصبحت هذه الصروح والنصب التذكارية وسيلة رئيسية من وسائل تأكيد السلطة، وقد لعبت دوراً إعلامياً في تجسد البطولات والأحداث المهمة وتخلدها، لتوضع أمام الناس في الساحات والشوارع وأماكن العمل، ليلعب الفن بذلك دوره المميز(الإعلامي والجمالي) في تذكير الناس بهؤلاء الأبطال الذين مروا في ذاكرتهم وأثّروا في حياتهم.

ولذ فقد كان للنحت مكانة هامة في تاريخ الفن وركن أساس من أركانه، فلا يمكن إقصاءه من تاريخ حضارة من الحضارات.

حتى وإن كان هناك لغط كبير حوله، فيجب علينا البحث والتقصي لإعادة الاعتبار لهذا الفن في منطقتنا العربية التي تزخر بشواهد حية على ارتقاء وتطور هذا الفن وأصالته في فكرنا الفني. فالأرض العربية على امتداد مساحتها قد شهدت عبر العصور أعرق الحضارات والتي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بهذا الفن، ولا غرابة أن تسمى هذه الحضارات بحضارات الطين والحجر والفخار، فالناتج الفني النحتي لهذه الحضارات غطى كل مناحي الحياة في هذه المنطقة ودخل حياة الناس عبر مختلف الفنون الرسمية والشعبية، والشواهد باقية إلى الآن في متاحفنا وعلى الأرض العربية أكثر من أن تحصى.

" وليس جديداً أن نذكر أن أقدم المنحوتات التي اكتشفها علماء الآثار هي المنحوتات التي صنعها الإنسان في هذه المنطقة منذ العصور الحجرية إلى آخر إبداعات حضارة مصر القديمة وبلاد ما بين الرافدين واليمن وصحراء الجزيرة العربية وبوادي الشام والمغرب العربي وحين أشرقت آخر هذه الحضارات وهي

الحضارة العربية الإسلامية لم يغلق الباب على هذه التقنيات كما يدعي بعض نقاد الغرب وأتباع النظرة الأوربية من نقاد الفن العربي."[1]

" فعندما نفتح ملف الدراسات التي أنجزت في محور الفن العربي الإسلامي وأسسه الجمالية نجد سيطرة واضحة للدراسات الغربية و الاستشرافية، مما أدى بالكثير من الباحثين اليوم إلى الاعتماد على العطاء الأجنبي و إيلائه اهتماما متزايدا سواء بترويج ما جاء في هذه الدراسات أو بترجمتها. ولا أحد ينكر مدى الفائدة المنجرَة عن ذلك، إذ مهما كانت نوعية الآراء وآفاقها فإنها تساهم في تقدم البحث العلمي في هذا المجال الواسع الذي لا يزال لحد الآن حقلاً في حاجة الى العمل والعطاء."[2]

وعليه فليس من الصائب التسليم بمقولة أن الفن العربي الإسلامي فن خال من النحت لمجرد أن جل الدراسات الغربية التي تناولته سلمت بهذه المسلمة، وليس صحيحاً أن الإسلام حرّم أو حارب الفنون التشكيلية بعامة والنحت بصفة خاصة كما يحلو القول للبعض. فإذا نظرنا الى المسألة من حيث مضمون الكتب السماوية الثلاث، لرأينا أن النص الوحيد الصريح الخاص بالتحريم هو نص الوصية الثانية من الوصايا العشر والذي يقول: " لا تصنع لك تمثالاً منحوتاً ولا صورة ما مما في الأرض من تحت، وما في الماء من تحت الأرض "[3]. وهذا ينطبق على الديانة المسيحية التي يعد العهد القديم مرجعاً معمول به ما لم يأت نص ينسخه، ومن المعروف أن الوصايا العشر من الأمور التي لم تنسخ.

أما فيما يتعلق بقضية التحريم في الديانة الإسلامية، وهو أمر ثارت حوله العديد من النقاشات والمزايدات والاتجاهات المتضاربة والأفكار المغلوطة، حيث تغلغلت في الخلفية الثقافية لوجدان جمهور المسلمين حتى بات هذا الأمر من المسلمات.

صحيح أن الرسول الكريم قد أمر ـ عند دخوله مكة ـ بتحطيم الأصنام والأوثان المقامة داخل وحول الكعبة، ولكن هذه الحادثة لا تعني تحريماً أو موقف عدائي من النحت، لما كان يمثله التمثال (الوثن) في ذلك المكان من معان تتنافى والفكر الجديد الذي يحمله الإسلام.

فلو لوعدنا الى النصوص الدينية ـ القرآن الكريم والأحاديث ـ والأصل في القاعدة الفقهية هي الإباحة ما لم يأت نص يخالف ذلك، فإننا لن نجد أي إشارة واضحة على تحريم الفن بعامة والنحت بخاصة. ولعل أول ما يجب البحث فيه هو القرآن الكريم حيث لن نجد فيه سوى ثلاثة آيات تتطرق الى النحت والتماثيل، تفيد

---

[1] . خليل صفية ، رواد النحت في الوطن العربي ، الحياة التشكيلية ، دراسات عربية، العدد السابع ،وزارة الثقافة ، دمشق، 1982، ص11.

[2] . الحبيب بيدة، مسألة تحريم التصوير وتأثيرها على تصورنا للفن اليوم ، الحياة الثقافية، العدد116، السنة 25، وزارة الثقافة، تونس 2000، ص28.

[3] . العهد القديم ، سفر الخروج ، الإصحاح العشرون ، الوصايا العشر .

إحدى هذه الآيات بالموقف الإيجابي من هذه التماثيل المصنوعة وذلك باعتبارها نعمة من نعم الله على الإنسان الصالح، مثل (سورة النساء) :

(ولسليمان الريح غدوها ورواحها شهر وأرسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن من ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داود شكراً وقليل من عبادي الشكور) الآية (12 - 13) حيث تتحدث هذه الآية عن التماثيل التي أنعم بها الله على عبده سليمان باعتبارها زينة ومتاع. أما في الموضعين الباقيين فإن المقصود هو ما كان يعبد من الأصنام، كما جاء في (سورة الأنبياء) عندما هاجم ابراهيم عليه السلام تلك التماثيل التي كان قومه يتخذونها أصناماً (إذ قال لأبيه وقومه ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون) الآية (52). وكذلك الموضع الأخير (يا أيها الذين آمنوا إنما الخمر والميسر والأنصاب و الأزلام رجس من عمل الشيطان فاجتنبوه لعلكم تفلحون) الآية(90) من (سورة المائدة).

أما الأحاديث النبوية فلم تأت أيضاً بأوامر منع مباشرة، بل أوّلت بعض الأحاديث لتتناسب والفكر التحريمي لبعض المفسرين. يوضح زكي محمد حسن " إن كراهية التصوير قد نشأت بين الفقهاء في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري، وأن الأحاديث المنسوبة الى الرسول عليه الصلاة والسلام موضوعة ولا تعبر إلا عن الرأي السائد بين الفقهاء في العصر الذي جمع فيه الحديث ودوَن " [1]

هذا عدا عن أن بعض الأحاديث تفيد بقبول الرسول الكريم لبعض الصور على أن لا تكون موضع تقديس. وهذا أمر بديهي لما كان سائد في الجاهلية وما تعنيه الصورة والوثن.

والمجال يضيق هنا لمناقشة كل النصوص الدينية والوقائع التي يستند إليها دعاة فكرة تحريم الإسلام للفنون التشكيلية بعامة والنحت بخاصة.

ولكننا وإن كنا من دعاة الفكرة المعاكسة فكرة أن للفن الإسلامي منهج مختلف وفكر آخر نتج عن فلسفة مختلفة نوعاً ما عن ما كان سائداً أدى إلى ظهور فن مختلف فإنه يجب علينا الاعتراف من جهة أخرى بأن الجو الذي فرضته هذه الفكرة، وهروب الفنان من جهة أخرى، أثر بشكل أو بآخر على (تطور) هذه الفنون وتوجيهها باتجاه معين. نتج عنه ظاهرة غياب فن النحت، أن لم يكن بشكل كامل فهو بشكل واضح، حتى أن دارسي ومنظري الفن الإسلامي، يعملون بمسلمة أن الفن الإسلامي فن خال من النحت. وهذا خطأ شائع، سلَم به دارسوا ونقاد الفن على اختلاف مشاربهم. فإن غياب التجسيم الإنساني والحيواني ـ مع وجود حالات

[1] . د. زكي محمد حسن ، الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي ، دار الرائد العربي ، بيروت ، لبنان ، 198، ص 29.

خرقت هذه القاعدة ـ لا يعني غياب هذا الفن الأصيل. فقد ظهر مقنعاً في فنون أخرى. فلوا سلمنا بإحجام الفنان المسلم عن فن التجسيم، فليس هذا الإحجام ناتج عن فكرة التحريم كما ساد الاعتقاد.

إن من أبرز الظواهر المميزة لجميع أنواع الفنون في أية حضارة، هي الاتجاه إلى المحاكاة أو البعد عنها.

فلو أخذنا مثلاً فنون الحضارة الإغريقية والتي هي انعكاس لفكر ومعتقد هذه الحضارة، فإننا نجد أن فن هذه الحضارة قائم على المحاكاة وبخاصة محاكاة الجسد الإنساني.

وقد اتخذ الإغريقي من الجسد الإنساني مقياساً لكل شيء، عاكساً الفكر الإغريقي الذي تصور جموع الآلهة على شاكلة الإنسان. فحري بهذا الفنان الإغريقي أن يقيس على الجسد الإنساني.

ولقد كان عصر النهضة الأوربي استمرار لهذه الفكرة في صياغة جديدة تتناسب مع العقيدة المسيحية من جهة والنظام الاجتماعي من جهة أخرى.

وتقوم فكرة المحاكاة على اعتبار الطبيعة كائنا ثابتاً جامداً، كل عنصر فيها كامل بحد ذاته والفن انعكاس وتجسيد لهذه الأفكار، وعليه كان الفن الأوربي في عصور النهضة قائم على المحاكاة وأصبح الفنان الحقيقي يجهد في نقل الطبيعة وتجسيدها وصولاً إلى أكمل صورها المادية.

إن محاكاة الأشكال الطبيعية من نباتية وحيوانية في الفن والعمارة بشكل عام لم يكن لمجرد الإعجاب بالشكل من الناحية الجمالية، بل كان الإنسان يقوم بذلك لأسباب عقائدية باعتبار أن ما يحاكيه من الموجودات الطبيعية يمثل رموزاً لبعض مبادئ الخلق وأسرار الحياة.

إلا أن الفنون العربية الإسلامية ـ في جملتها ـ لا تقوم على المحاكاة إذ أنها ترتبط بتصور العربي للمكان بيئياً وروحياً.

فالعربي ينظر إلى الأشياء وكأنه يمسها مساً مباشراً يهز الوجدان، ولا يبتعد عن هذه الأشياء بالتحليل الذي هو من وظائف العقل المنطقي الصرف.

إن الفنون الإسلامية تبتعد عن التجسيم ابتعاداً واضحاً، لأنها لا تهدف للبحث عن البعد الثالث (العمق في الفنون الغربية) لكنها تبحث عن عمق آخر تختص به دون الفنون الأخرى، وهو العمق الوجداني حيث تقودنا بعض الزخارف إلى زخارف أخرى في داخلها، ثم تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة، بما يوحي للرأي أنه ينتقل من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر.

قد يعترض معترض ويقول بأن الفن العربي الإسلامي، حتى وأن ابتعد عن محاكاة الشخوص الإنسانية والحيوانية إلا أنه نهل من عناصر الطبيعة عناصر وظَفها توظيفاً دقيقاً في زخرفته.

إلا أننا نقول أن " محاكاة الطبيعة هي مشكلة الفن العربي الإسلامي و إذ احتضن هذا المفهوم مختلف الأشكال الفنية ومن بينها الخط والزخرفة والرسم والموسيقى والشعر وغيرهما من الفنون. والمحاكاة هنا ليست كما جاء في تفسير(لالند)• بل هي بمفهوم الفعل مثل الفعل كما جاء في معجم لسان العرب، محاكاة الطبيعة من حيث هي فاعل لا مفعول به، محاكاة القوة في إرادتها وقدرتها على إعطاء الهيولى صوراً حتى تصبح بالفعل هي ما هي، وذلك وفق نظام ناتج عن إدراك عميق لبنيات الأجسام الطبيعية كالمعادن النبات والحيوان والإنسان نفسه، وإدراك بنيات الانتظام والتناسق والتناسب في ارتباطها بقابلية المواد التي تحتوي بدورها على طاقات بنائية تجعلها مستجيبة للصورة التي ستعطى لها " [1].

وعليه فإن الفنون الإسلامية بمختلف ضروبها من قول وشكل ونغم، تشترك جميعاً في خصائص وسمات فنية تميزها وتشكل جوهر وجودها وتحدد روحها، التي هي في النهاية جوهر الروح الإسلامية بوجه عام.

وكي نكون موضوعيين في طرحنا يجب علينا الإقرار بأن الفكر الإسلامي وإن لم يكن يحرم الفنون الجميلة بعامة والنحت بخاصة، إلا أنه لم يلعب دور الدين المسيحي في الغرب في رعاية الفنون وتشجيعها، والذي سخَر الفن في خدمة الدين وراح الفنانون يرسمون وينحتون أعمالهم الفنية بطلب من الكنيسة، وراح رجال الدين يعتمدون الأيقونات والتماثيل الدينية لإيصال أفكارهم للمؤمنين فاتخذت الأعمال الفنية صفة القداسة.

" يقول كروسميل في هذا الصدد : ليس في الإسلام أقداس دينية تتطلب مراسمها كاهناً مقدساً فأي مسلم يستطيع أن يقوم بأي شعيرة دينية.

وهكذا لم يجد الدين الإسلامي له أدنى احتياج للاستعانة بالفنون الجميلة في إقامة شعائره أو شرح عقيدته أو تقريب أفكاره إلى أذهان المسلمين، ولم يولد الفن الإسلامي لخدمة الدين فالإسلام لم يستخدم الفن في طقوسه الشعائرية، أو في نشر العقيدة، كما حدث بالنسبة للأديان الأخرى حيث كانت تماثيل الآلهة وصورها وأماكن العبادة وأدواتها ،أهم المظاهر الفنية.

وعلى الرغم من أن المساجد كانت من أهم مظاهر العمارة الإسلامية، إلا أنه لم يكن لها في الإسلام الشأن العظيم والقيمة المطلقة التي كانت للمعابد عند قدماء المصريين وغيرهم، أو التي كانت للكنائس عند

• (مذهب يرى أن قوام الفن محاكاة الطبيعة ، أي إظهار الأشياء كما هي دون تفرقة بين قبح وجميل)

[1] . الحبيب بيدة، مسألة تحريم التصوير وتأثيرها على تصورنا للفن اليوم ، الحياة الثقافية ، السنة 25 ، العدد116، جوان 2000،تونس ، وزارة الثقافة ، ص28.

المسيحيين، ففي مساجد الإسلام لا نرى ما تزخر به الكنيسة من تماثيل الآلهة وصور القديسين واللوحات الفنية (الأيقونة) التي تروي القصص الدينية "[1].

وإذا كان المسلم لم يسخر الفن في نشر فكره الديني، إلا أنه لم يتجاهل هذه الناحية ولم يغيب الفن من حياته، بل نجده قد طور مفهومه الفني الخاص المعتمد على التجريد والذي انبثق في الرقش والزخرفة والتعشيق، ونما أيضا فن اختص به المسلم وهو فن الخط، هذا الفن الذي أضحى ركيزة أساسية في بناء الصرح الفني الإسلامي. فامتزج الخط بالزخرفة، ليعلن عن ولادة وحدة فنية جديدة راحت تغطي كل شيء حوله، من جدران وسطوح وأرضيات، بل تجاوزت ذلك لتصل الى الملابس والطنافس والأواني والأسلحة...وباختصار الى كل شيء.

وبذلك يكون الفن الإسلامي قد قام في خدمة الوعي الديني بدور عظيم لا يمكن إنكاره، ولكنه في مجال بعيد كل البعد عن المألوف وبطرق أعمق وأبعد أثراً من الطرق المباشرة التي لعبتها الفنون الأخرى، ذلك أنه يقوم على أسس العقيدة الإسلامية ويتخذ خصائصه وشخصيته من روح الإسلام وفلسفته وتعاليمه ومبادئه.

" المبدع لا بد من أن يكون منتمياً لتراث ما، سواء أكان معجباً بهذا التراث أم ثائراً عليه، فإنه في جميع الأحوال يخضع لما يقدمه هذا التراث من نماذج صالحة اصطفاها الزمن ومكثت لعظمتها في خزائن الأرض، ويعي ما يحمله هذا التراث من قواعد كانت صالحة ومتبعة في ذلك الزمان.

ثم نشأت اعتبارات جديدة قام عليها أسلوب التأليف والإنجاز، ولعل هذه الاعتبارات ناشئة أصلاً عن تلاقح وتصادم حضارات وتراثات عدة. ويكون موقف المبدع من هذه التصادمات نتاج فني أصيل مرتكز على الما قبل و الما بعد "[1].

لعل هذه المقولة تختصر واقع الحال بالنسبة للفن العربي وفن النحت بشكل خاص، فمما لاشك فيه أن الفنون في البلاد العربية قد تأثرت بشكل كبير بالدين الإسلامي. وواقع الحال أن يتأثر النحت بصفته أكبر من باقي الفنون لارتباط العمل النحتي بالوثن الذي كانت تسود عبادته في منطقة شبه الجزيرة العربية.

قرون طويلة منذ أن أمر الرسول بتحطيم الأوثان المنصوبة في الكعبة حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ـ وهو نقطة انطلاقة الفنون العربية المعاصرة ـ حيث بدأ الفنان العربي بطرح نتاجه الفني بكل ثقة بعد أن ظل الاتجاه الشعبي العام ينبذ هذا النوع من الإنتاج.

---

[1] . جميل عطية ابراهيم ، مفهوم الفن والجمال عند مفكري وفلاسفة الإسلام ، آفاق عربية ، العدد64، السنة الثانية ، كانون الأول 1976، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ص34.

[1] . د. عبد الكريم اليافي ، الإبداع في الفنون والعلوم ، الثقافة والإبداع ،المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون ، تونس ،1992،ص14.

وذلك بتأثير الفكرة التي سيطرت على ذهنية المشرع بتحريم التعامل مع (الأوثان) وبالتالي في ذهنية المواطن العادي لقرون طويلة.

دخل الفن المعاصر الى البلاد العربية متأخراً، أعوام قليلة تفصل بين نهضة هذا القطر ـ الفنية ـ أو ذاك، ولكن بالمحصلة فإن الفن التشكيلي ـ بمفهومه الغربي ـ قد تأخر حتى تغلغل في ثقافة المنطقة، ولعل آخر ما تقبله المجتمع العربي من الفنون الوافدة هو فن النحت.

وإن أي متتبع للحركة التشكيلية العربية لا بد وأن يعي بأن الفن التشكيلي العربي المعاصر هو نتيجة تأثير أوروبي، ربما تختلف في فترات النشوء، فتلك مبكرة وأخرى متأخرة إلا أن لهذه التجارب وازع ومحرك، وإن صح التعبير شرارة البداية، وهو الاحتكاك بالغرب، فمنذ بدايات الاحتكاك المباشر بالغرب، أنتجت الحركة التشكيلية العربية تراكماً هائلاً يصعب على الفكر العربي تجاهله.

"...ولعل بداية الحركة الفنية العربية في كل قطر بدأت بداية متشابهة، فإن هذا الفن ابتدأ هواية ومارسه هواة اطلعوا على مستحدثات هذا الفن في الغرب ومن خلال الوافدين من الفنانين الأوروبيين أومن خلال الأعمال الفنية التي تواردت نسخها المطبوعة، وما كان بالإمكان لهؤلاء الهواة أن يقدموا فناً تشكيلياً مطابقاً للفن الذي كان شائعاً في الغرب، بل لم يكن بإمكانهم التعرف على المدارس الجديدة والتمييز بينها، وذلك لأن هؤلاء الهواة الأوائل، كانوا يخوضون غمار فن وافد لم يكن مألوفاً أو متذوقاً. ولم يدخل في نطاق التراث العربي وتقاليده، ولكن الثقافة الجديدة التي اكتست بطابع التقدم واجتاحت عالمنا المتخلف، فكان لا بد لجيل الراغبين في الثقافة من أن يقطفوا من ثمار الحضارة الغربية الحديثة والتي ارتادوها. فكان الفن ثمرة من الثمار"[1].

فالفن العربي المعاصر ما هو إلا نتيجة تلاقح الحضارات العربية الإسلامية مع الحضارات الغربية، والفنان زيادة على النمط الوراثي الذي تلقاه، محفوف ببيئة متشابكة مؤلفة من ثلاث بيئات فرعية على الأقل لكل منها آثره: البيئة الطبيعية وهي المناخ والطبيعة الخارجية المحيطة، والبيئة الاجتماعية وهي الأسرة والمدارس والأندية ونظام الحكم، والبيئة الحضارية والثقافية وهي التراث والعلوم والفنون.

ومن الواضح أن هذه الأخيرة هي أهم البيئات الثلاث لأن الإبداع إنما يتحقق في أحضانها.

فالفنان ينشأ ويطلع على ما تضم هذه البيئة من تراث وقواعد وأعراق ويتمثل ما فيها من قيم، كما يطَلع على ما هو متحصل لزمنه في ميدانها. وهنا يبرز طاقته الخلاقة ويروضها على مجاراة القيم المتمثلة أو معارضتها أو استكمال ما فيها أو الإتيان بأمور جديدة.

---

[1] . عفيف بهنسي ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الرائد العربي ، بيروت، 1985، ط1، ص55.

وكلما ازداد اطلاعه على ذلك واشتد احتكاكه واتصاله بأمثاله من البارزين في الفن حاول أن يهيئ لنفسه منزلة بينهم.

وحتى نكون أكثر موضوعية يجب التذكير بأن التأثير هنا هو أمر متبادل، فكما أثر الغرب في فنون الشرق، كان للشرق حضوراً كبيراً في فنون الغرب. ولا شك في تأثير الحضارات الشرقية القديمة في منبع الحضارة الغربية ـ الحضارة الإغريقية والرومانية ـ " إن نمو الفن التشكيلي في العالم العربي هو نتيجة تأثير أوروبي، فمنذ أن نشأ التشكيل العربي فإننا نعثر على دراسات وأبحاث وتعليقات تتناول مسالة أثر الفن الغربي على الفن الإسلامي، وبالمقابل نجد دراسات من نوع آخر تريد البحث في أثر الفن الإسلامي في الفن الغربي.

إن دراسة أثر الغرب في الفن الإسلامي وأثر الإسلام في الفن الغربي تنطلق من محاولة وضع مقابلات ومتوازيات في عالم التبادل الثقافي والحضاري.

الأمر لا يتعلق بثقافات وتقنيات مختلفة ومتقابلة، ولكن بإعادة اكتشاف، فالعربي أو المسلم حين يعيد اكتشاف تراثه بعد انقطاع، فإنه يحاول في الوقت نفسه أن يعيد اكتشاف تقنيات مهملة أو منسية، بعملية استلهام التراث والانتقاء منه وتفسيره." [1]

ومن خلال ذلك نستطيع أن نتفهم سعي الفنان العربي للانتقال من مرحلة إلى أخرى ليس ذلك في سبيل العودة إلى الماضي، ولكن في سبيل تسخير الإمكانيات التي يتيحها الماضي الذي يعج بالتراث وذلك من أجل الوصول إلى عمل معاصر أصيل.

فلا عجب أن نرى التجارب الفنية العربية الأصيلة، وخصوصاً بدايات هذه التجارب، قد نشأت وترعرعت في الغرب، ولكن بنفس شرقي وتقنية حديثة معاصرة.

على أن الاحتكاك بالغرب ليس الدواء الناجع في كل الحالات، فكثير من التجارب الفنية العربية الحديثة وقعت في فخ التمغرب والانجراف الكلي للتجارب الغربية، خصوصاً عندما يقف الفنان موقف المتلقي المنبهر، متناسياً حضارة وتراثاً أضاء للإنسانية دروب مظلمة، " فواقع الفن في البلاد العربية اليوم يعاني انفصالاً حاداً عن أصوله، فلقد سرى تقليد الفنون الأوروبية بعد النهضة الواسعة في الغرب وتأثيرها على

[1] . فضل زيادة، في خصائص الإرث الفني العربي الإسلامي ، الفكر العربي ، العدد السابع والستون ، السنة الثالثة عشرة ، كانون الثاني يناير 1992 ، بيروت ص38.

الواقع الثقافي في الدول الإسلامية التي أنهكتها السيطرة الحضارية الغربية، وحولت مقاديرها الحضارية باتجاه مؤثرات الثقافة الغربية "[2].

يجب الاعتراف بأن النهضة الفنية العربية قامت على أسس وتقاليد الفن الأوروبي والتي تتعارض مع فكر وتقاليد الفن الإسلامي، وخصوصاً وأن فن النحت والرسم التي تقوم على مبادئ الجمال الإنساني وقيمه شكلت معضلة فكرية.

فبعد أن أضحت هذه المادة الفنية أساس الفن الحديث وركيزته، راح جمهور الفن الحديث ومتذوقي الفن يدهشون وينبهرون بالأعمال الفنية التي تقوم على المحاكاة، وتكرار الواقع ونقله الى العمل الفني.

وراحت السلطات المتحررة تدعم هذا الاتجاه، " كما فعل السلطان محمود الثاني العثماني ومحمد علي باشا والخديوي إسماعيل، ودعم هذا الاتجاه مفكرون من أمثال رفاعة الطهطاوي وخير الدين التونسي ومحمد إقبال "[3].

ولقد أثار هذا التحول، المنادون باليقظة القومية والداعون إلى التحرر من الاستعمار الثقافي ونادوا بتأصيل الفنون، أي بربطها بالهوية الفنية التراثية، مع الدعوة إلى تحديثها حسب مقتضيات العصر ومفهوم الإبداع.

غير أن هذه الدعوة فهمت من خلال البعض على أنها دعوة إلى اتباع التقاليد القديمة وتطبيقها بحذافيرها، وهم آنذاك يربطون هذه التقاليد بتعاليم الإسلام التي فهموها على أنها تحرم فن النحت.

إن مشكلة فن النحت في الفن العربي المعاصر تفوق تعقيداً مشكلة التصوير، ونقول مشكلة لأن النحت كان أقرب إلى صناعة الأصنام. والتي لم يتجاوز هذه الفكرة بسهولة كما تمّ مع باقي ضروب الفنون.

وأولئك الفنانين الرواد الذين قدموا إلى أوروبا للنهل من تراثها الفني، انبهروا بالنهضة الفنية في هذه البلاد واعجبوا إعجاباً شديداً بما وصل إليه فن النحت من تطور وتقدم ولكنهم وللأسف وقفوا عند هذا الانبهار، وراح أغلبهم يفجر طاقاته الفنية من خلال التصوير حتى إذا ما عاد إلى وطنه مؤسساً لنهضة فنية عربية يترك جانباً هذا الفن العظيم، الذي يرتبط بتراث وتاريخ المنطقة بوشائج كبيرة.

هذا الإحجام أو الإقصاء العفوي أدى إلى تأخر فن النحت في جل البلاد العربية والذي انعكس على طبيعة المشهد التشكيلي العربي المعاصر.

---

[2] . د. عفيف بهنسي ، تراث الفن الإسلامي والمستقبل ، الإسلام اليوم ، مجلة دورية تصدرها المنظمة الإسلامية للتراث والثقافة . ايسيكو ، العدد 12 ، 1994. ص99.

[3]. المرجع السابق ، ص99.

مع الملاحظة بأنه في الوقت الذي كان فن النحت ينمو ويتطور ويزدهر آخذاً مكانته، نجد أن الفن العربي المعاصر يدير له ظهره ويتنكر له متناسياً التراث النحتي الهائل الذي يتمتع به الوطن العربي والذي أفاد منه النحات الغربي ليس في الوقت الحاضر فحسب، ولا في بداية النهضة الفنية المعاصرة، بل أن الفنان الإغريقي القديم والروماني كانوا قد سبقوا أسلافهم بالإفادة من التراث الحضاري وعلى الأخص التراث النحتي العراقي الرافدي والفرعوني المصري. وبقية فنون الشرق القديم. لا بل تجاوز ذلك إلى الفن الإسلامي الذي يتهجم عليه البعض، والذي أفاد منه دعاة التجريد والتحديث في الفن الغربي.

فحري بروادنا أن يعودوا إلى منبع النهر وينهلوا من معينه صافياً. وهذا ما نهجه نحاتينا الأوائل ورواد نهضتنا الفنية والنحتية بشكل خاص (محمود مختار و جواد سليم) .

" لهذا فإن النحت لم يظهر بقوة في البلاد العربية إلا منذ الخمسينيات، ويبقى محمود مختار الرائد الأول للنحت في البلاد العربية. وهو وإن ظهر مبكراً فإن ذلك يعتبر استثناء "[1].

قد يكون محمود مختار حالة شاذة في تاريخ الفن العربي المعاصر، بل قد تكون مصر بتاريخها (الفرعوني ومن بعده الروماني فالعربي الإسلامي) حالة شاذة في تاريخ الفن العربي المعاصر، نريد القول بأنها حالة شاذة مع التحفّظ على هذه الكلمة لأن الحالة العراقية تؤكد وجود استثناء لهذا التعميم بفنانيها الذين تعاملوا مع النحت بدون وجل أو عقد إقصائية لذا سنجد تطوراً ملحوظاً لهذا الفن بالتوازي مع باقي الفنون الأخرى .

فعندما كان الشارع العربي يهيج ويموج ضد أولئك الذين يشتغلون بالتصوير، هذه المهنة التي توعد الله أصحابها بعذاب شديد ـ حسب معتقدهم ـ كان خطباء المساجد المصريين يطلبون من التقاة والمؤمنين التبرع لتشييد تمثال (نهضة مصر).

" فبدأت حركة الاكتتاب لإقامة التمثال بين طوائف الشعب المختلفة، وتحمست الجماهير للفكرة، كما تبرعت السيدات بحليهن، وظهر بين الرجال الأزهريين وخطباء المساجد من يدعون لإقامة التمثال ويجمعون التبرعات عقب صلاة الجمعة، فكانت تلك هي معجزة البداية عند محمود مختار الذي ارتبط بجماهير الشعب من خلال عمله الأول فانهارت السدود أمام تيار الوطنية الجارف "[2].

قد يكون مرد هذا الأمر للوطنية، هذا الإحساس الجارف الذي اجتاح المجتمع المصري آنذاك والذي سخَر، ربما بطريقة غير مباشرة لنهضة فنية حقيقية.

---

[1] . عفيف بهنسي ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، دار الجنوب للنشر ، اليونسكو ،1980 ، ص113.

[2] . صبحي إسحاق قليني (الشارونى) النحت الصرحي والتماثيل الصغيرة في الفن المصري الحديث ، بحث دكتوراه ، غير منشور ، جامعة حلوان ، كلية الفنون الجميلة و القاهرة ، 1994، ص157.

وبرغم هذه الطفرة في تاريخ الفن العربي المعاصر، إلا أن بدايتها لا تشذ كثيراً عن بداية النهضة الفنية العربية. فأول احتكاك للشارع المصري مع الفنون الجميلة المعاصرة كان من خلال الفنانين الوافدين مع الحملة الفرنسية إلى مصر (1798 -1801).

فقد صحبت الحملة الفرنسية مهندسون وأطباء وعلماء في الجيولوجيا والزراعة وأعضاء من المجتمع العلمي الفرنسي ورسامون ونحاتون وأدباء، حيث عاد بعضهم إلى مصر بعد فشل الحملة العسكرية، وأمكنهم أن يستميلوا الحكم في مصر ويكسبون ثقتهم.

" فاستعان بهم محمد علي في إنشاء مدارس (المهندس خانة) والطب والصيدلة، ثم أوفد البعثات العلمية إلى فرنسا.

أدى مجيء الحملة الفرنسية إلى مصر إلى تعرف المصريين على أسلوب جديد عليهم في التعبير الفني بهر كل من احتك بهم فقد صاحب الحملة الفرنسية عدد من أصحاب الأسماء اللامعة أمثال (دينوي) الذي كان يدير متحف اللوفر في عهد الإمبراطورية، و(ديترتر وميشيل راجو) الذي صور شيوخ الأزهر في لوحات يحفظها متحف فرساي حتى الآن للشيخ عبد الله الشرقاوي والشيخ السادات والبكري والفيومي ومحمد المهدي.

ولما جاء عصر محمد علي وأراد أن يجعل من مصر دولة كبرى اتجه الى إرسال بعثات إلى أوروبا ومن بين أفرادها من درس فنون النحت والحفر والرسم.

كان على رأس بعثة محمد علي الأول إلى باريس شاب أزهري هو الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي، حيث أصبح الشيخ الطهطاوي رائداً للدعوة إلى نهضة حديثة والتحرر من ظلام العصور الوسطى، وقد وصف مدرسة الفنون الجميلة في باريس داعياً إلى إقامة مثيل لها في مصر، وقد تم اقتباس هذا الشكل بعد ثمانين عاماً عندما أنشئت مدرسة الفنون الجميلة في مصر على منوال (البوزار) في باريس"[1] .

ومن ثم جاء عصر الخديوي إسماعيل، الذي بدأت ترتفع معه التماثيل في القاهرة والإسكندرية حيث أقام الفنان (الفريد جاكمار) تمثالاً لمحمد علي، وبعده تمثالي سليمان باشا ولاظوغلي باشا، فضلاً عن أنه زين كوبري قصر النيل بتماثيل لأسود أربعة، كما قام كوردية بعمل تمثال ابراهيم باشا المقام في ميدان الأوبرا بالقاهرة (شكل رقم 1).

[1] . رشدي اسكندر . كمال الملاح . صبحي الشار ونى، الفن التشكيلى الحديث والمعاصر فى مصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط1 . 1998، ص20.

شكل رقم (1) تمثال ابراهيم باشا المقام في ساحة الأوبرا ، القاهرة، *كورديية*

" وفي هذا المناخ الجديد حظيت الفنون الجميلة باهتمام المفكرين والمصلحين فكتب قاسم أمين يقول: " لعل أكبر الأسباب في انحطاط الأمة المصرية، تأخرها في الفنون الجميلة والتمثيل والتصوير والموسيقى. هذه الفنون هي تربية النفس على حب الجمال والكمال، فإهمالها هو نقص في تهذيب الحواس والشعور "[1].

ومن ثم يصدر الشيخ محمد عبده فتواه في مواجهة رافعي لواء التحريم فيقول: "...إن الراسم قد رسم، والفائدة محققة لا نزاع فيها، ومعنى العبادة وتحطيم التماثيل أو الصور قد محي من الأذهان، وبالجملة يغلب ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد أن تحقق أنه لا خطر منها على الدين، لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل "[2] .

ومما لا شك فيه أن إنشاء مدرسه للفنون الجميلة في مصر، كان الحدث الأهم في دفع النهضة الفنية المعاصرة في مصر.

ربما كانت أجور الفنانين الأوروبيين المرتفعة هي السبب في دفع تفكير الأثرياء في اتجاه الاستعاضة عن هؤلاء بفنانين مصريين أجورهم أقل. هذا هو الدافع الاقتصادي للتفكير في إنشاء مدرسة للفنون الجميلة، ومن جانب آخر كانت الطبقة البرجوازية المصرية قد بدأت في الظهور وبدأت تشكل قوة سياسية لها وزنها، فكان أمراء الأسرة المالكة الطامعون في العرش يتصلون بأبناء البرجوازية المصرية ويجعلون صورتهم براقة أمام الطبقة التي كانت تتأهب في ذلك الوقت لقيادة الشعب المصري. كانت وسيلة الأمير

[1] نفس المرجع السابق ص27.

[2] . المرجع السابق ، ص27.

يوسف كمال الى ذلك هي إنشاء مدرسه الفنون الجميلة. وقد توثقت الصلة بينه وبين المثال الفرنسي (جيوم لا بلان) الذي اقترح على الأمير أن ينفق على مدرسة يتم فيها تدريس فنون الرسم والتصوير والنحت والعمارة.

"..افتتحت المدرسة في 12ماي سنة 1908 بشارع درب الجماميز بالدار رقم 100 وكان محمود مختار الطالب رقم 1 إذ التحق بها في 13ماي 1908 وكان عمره 18 سنة. والتحق بها في الشهر الأول ما يقارب من 170 طالباً وكانت المدرسة من الثامنة صباحاً الى الواحدة بعد الظهر لطلبة النظاميين، ومن الواحدة الى الخامسة مساءاً للموظفين والهواة "[1] .

كان لافتتاح المدرسة الأثر الكبير في إنبات البذور الفنية الصالحة، والتي لم تكن تحتاج أصلاً إلا لمثل هذه التربة لتشق طريقها وتبلغ شأواً كبيراً. وقد تظافرت عدة عوامل لرعاية واستمرارية نمو هذا الغرس الطيب، ومن أهم هذه العوامل: هي الحملة التي قادها رجال التنوير والمفكرين المصريين منذ نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين لإقناع الرأي العام بأهمية الفن وضرورة الارتقاء بالذوق الجمالي ومحو أي التباس حول تعارض النحت والتصوير مع الدين بدءاً من الشيخ محمد عبده وقاسم أمين وعبد الله النديم ولطفي السيد، وإقبال بعض أبناء الطبقة الثرية الجديدة في بدايات القرن العشرين على مراسم الفنانين الأجانب لدراسة الرسم والنحت (من أمثال جورج صباغ ومحمود ناجي ومحمود سعيد) وأصبح الفن يمثل طموحاً راقياً ينافس الطموح الى سلك القضاء لدى أبناء الطبقات الراقية "[2].

ولن ننسى عبقرية الفنانين الرواد حيث تجلت هذه العبقرية في مزج الفنون الغربية التي تلقوها على يد أساتذتهم في مدرسة الفنون وبين ما يحملون من تراث عريق، استطاعوا من خلال هذا المزج أن يقدموا فناً معاصراً أصيلاً.

وعند الحديث عن هؤلاء العباقرة فإننا نعني بالتحديد فنانين من حجم (محمود مختار، محمد ناجي، محمود سعيد وراغب عياد...) ولم يكن هؤلاء الرواد ذووا صنعة حرفية فحسب بل تميزوا بفكر وقّاد شحذته الوطنية، فراحوا يترجمون هذه الشعور، فأنتجوا أعملاً فنية شكلت علامة فارقة في تاريخ الفن المصري بل والعربي المعاصر.

فلم تكن مصادفة أن ينفذ الفنان محمد ناجي لوحة (النهضة المصرية) شكل رقم (2) وأن يبدع النحات محمود مختار (نهضة مصر) في فترة واحدة تقريباً حيث كان دافعهما واحداً وهو خدمة القضية الوطنية والمشاركة في ثورة 19 مارس ولم يكن مصادفة أيضاً استخدام التراث الفرعوني من كلا الفنانين، حيث قدم

---

[1] . المرجع السابق ، ص29.

[2] . عز الدين نجيب ، التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1997، ص9.

ناجي (إيزيس) فيما استعان مختار بأبي الهول. وكذا نهلا من منهل الفن الفرعوني حيث لجأ ناجي الى الوضع الجانبي المتكرر للأشخاص والتصفيف المتوازن. فيما نحى مختار نحو الهرمية الشامخة، وهي من أبرز سمات الفن الفرعوني.

شكل رقم (2) النهضة المصرية، زيت على القماش ،1928 ، *محمد ناجي.*

لقد استطاع مختار أن يحدد ملامح فن النحت، في فترة قصيرة، ليس لنفسه بل استطاع أن يؤثر في الأساليب الفنية اللاحقة، ممتطياً صهوة القومية العربية بعامة وليس المصرية الضيقة.

" فلم تنحصر أفكار مختار في نطاق مصر وحدها، بل كانت ممتدة متغلغلة في تصورات وتطلعات الفنانين العرب في فترات لاحقة...إن الفن في نظره قوة قومية، وكل القوميات تتطلب من فنها أن يعبر بوضوح عن مميزاتها وخصائصها وترى فيه النواة الضرورية لتوسعها الاقتصادى."[1]

لقد كان محمود مختار رائد النحت المصري المعاصر، وأول من طرح على مستوى الإنجاز النحتي، والفكري، قضية الخصوصية القومية في الفن.

ولن نستفيض هنا في أعمال وفن مختار لأنه جوهر هذا البحث وسنفرد له حيزاً كبيراً في الفصول اللاحقة، فرغم الإشعاع الكبير الذي تمتع به والهالة العظمى التي أحاطت به وسيطرت على مسيرة الحركة الفنية المصرية المعاصرة ليس في النحت فقط بل في مجمل الاختصاصات الأخرى نستطيع إدراك تجارب أخرى حققت وجودها وأثبتت جدارتها على الساحة الفنية التشكيلية المصرية المعاصرة.

[1] . بدر الدين أبو غازي ، الرموز القومية في فن مختار ، مجلة المجلة ، العدد 125، القاهرة ، 1967، ص84.

ولئن كان الفنان المصري الرائد، قد شد الرحال الى الغرب ينهل من معينه متعرفاً على حضارة جديدة وفن جديد أفاد في خلق فنه الخاص، فإن طليعة ورواد الحركة التشكيلية في البلاد العربية قد شدوا الرحال ـ بالإضافة الى الغرب كإخوانهم المصريين ـ الى القاهرة أيضاً التي كانت قد سبقتهم بأشواط كبيرة في مجال الفن، فراح هواة ومريدي الفن يجوبون المدن المصرية والمدارس الفنية التي كانت قد خرجت طلائع فنانيها، والذين بدورهم راحوا يتوجهون الى البلاد العربية حاملين معهم فكراً وفناً جديداً.

لم يقيد للحركة الفنية في البلاد العربية ما قيد للحركة الفنية المصرية، لهذا لن نجد حضوراً وفعالية للفن في المجتمعات العربية ولا تأثيراً مباشر لها كما في مصر باستثناء العراق.

فكما هو الحال في مصر نجد نقاطاً مشتركة كثيرة في النحت العراقي المعاصر. بل وكما هو الحال بالنسبة للحضارة الفرعونية العريقة نجد حضارة وادي الرافدين حضارة ضاربة في القدم وكما قدم النحات المصري القديم فكراً نحتياً عكسه في أوابد ظلت شاهداً قوياً على أصالة هذا النحات. كذا الأمر بالنسبة للنحات العراقي القديم.

كما حدث في مصر في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين لعب الفن التشكيلي المعاصر في العراق دوراً وتفاعل مع المتغيرات الحاصلة في بنية الواقع الاجتماعي.

ولا نريد أن نبالغ بالدور الفني المنجز عبر نضال الفنانين في تأسيس هويتهم الوطنية والقومية. ولسنا هنا بصدد الاحتفال بالمنجزات الفنية الكبيرة التي حققها الفنان العراقي، وإنما نحن إزاء حقيقة تمنحنا ثقة في رسم المعالم والمراحل والشخصيات والاتجاهات التي أسست لتاريخ الفن التشكيلي المعاصر في العراق.

فالحركة التشكيلية التي تبلورت معالمها الواقعية في فترة الخمسينيات، تفجرت في العقد التالي والذي يعد من أعقد وأخصب المراحل التجريبية في التشكيل المعاصر العراقي.

لعل ابرز الفنانين الرواد الذين أخذوا على عاتقهم النهوض بالفن العراقي المعاصر كان بلا شك الفنان جواد سليم والذي اعتبره صورة أخرى لمختار في مصر.

فكما كان مختار رائداً ومبشراً بنهضة فنية خلاقة، كان جواد سليم باعثاً حقيقياً لهذه النهضة وكما أبدع محمود مختار (نهضة مصر) قادت نهضة فنية، إبداع جواد سليم (نصب الحرية) حرر الفنان العراقي من قيوده فكان هذا العمل الصرحي الكبير نقطة فارقة في مسيرة النحت العراقي بل عد هذا العمل الخطوة الثانية التي يخطوها النحت العربي المعاصر بعد خطوة مختار الكبيرة.

" ولنا أن ننظر إلى النحت في العراق على أنه امتداد للتوصيلات الأسلوبية في النحت المعاصر عموماً : بين كلاسيكية عصر النهضة وبين تجريدية القرن العشرين تطل عشرات التجارب الرائعة (رودان، بورديل، ابشتين، جياكوميتي، هنري مور و ميبول ...) ومع هذا فهناك محاولات جادة سعت إلى التحاور ما

بين الموروث التاريخي الحضاري للأمة التي ينتمي إليها النحاتون وبين طبيعة العصر الراهنة...وكانت تجربة جواد سليم(1919 -1961) أول مؤشر على طريق البحث والتقصي وربط العالمين الشرقي والغربي فكرياً وإبداعياً من خلال الأثر الفني"[1].

وقد حقق جواد حضوراً عالمياً واسعاً رغم الفسحة الضيقة التي جادت بها عليه الحياة كما فعلت مع مختار من قبله.

فقد كتب الناقد الفني (آلن نيم) عن تجربة جواد سليم يقول: "...هناك مجموعة من الفنانين الذين تساهم أعمالهم بشكل مباشر في تطوير أسلوب وطني مستقل، وأكثر من يشتهر من هؤلاء جواد سليم...إن قيمة أعمال جواد سليم أصبحت القاعدة والمنطلق لأعمال من آتو بعده من الفنانين "[2].

وبالرغم من الهالة الكبيرة التي أحاطت بجواد سليم (سواء في حياته أو بعد وفاته) والتي كادت أن تطفئ الضوء على من عاصره من النحاتين ومن أتى بعده ـ وهذه حالة شهدناها مع مختار أيضاً ـ إلا أن سماء المنطقة التشكيلية تعج بأسماء لامعة استطاعت أن تفرض وجودها برغم كل شيء، على أنهم في غالبيتهم من تلامذة جواد، فقد اكتسبوا من الجدارة والكفاءة ما يخولهم لحمل المشعل من بعده وخصوصاً بعد فهمهم للتحول التقني في النحت، والبحث عن السمات التي تميزه عن سواه من التجارب الإبداعية.

ولعل أول الدروس المستقاة في مدرسة جواد هي استنهاض المعالم الحضارية التي تؤكد وضوح الشخصية وتفردها من جوهر التاريخ وتجارب العصر الوسيط الذي استطاع فنانوه أن يخلقوا مكونات إبداعية لفنونهم.

وهناك أسماء كثيرة نحت هذا المنحى في التفرد وبناء الشخصية ولن نستطرد في ذكر هذه الأسماء لأننا سنفرد لهم حيزاً أكبر في فصل لاحق. ولكن يمكننا القول بأن النحت في العراق يشكل محطة مهمة في تاريخ وتطور المسيرة النحتية العربية.

ومما لا شك فيه أن النحاتون في مجمل الأقطار العربية يقفون أمام تحديين حقيقيين أولهما حقيقة التعبير عن الذات والتي هي بدورها مكون من خليط كبير من المؤثرات. وحقيقة التعبير عن الواقع والذي هو بدوره نتيجة لظروف قد تكون مختلفة من قطر إلى آخر. وهذا ما يتقاسمه الفنانون العرب عموماً. هذا التفاعل بين المعطيين يسيطر على الحياة الثقافية، وهو عنصر إيجابي، إذ يبدو كعنصر محرك وفاعل في إنتاج العمل الفني.

---

[1] . شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي في الوطن العربي 1885. 1985. مرجع سابق ، ص75.

[2] . خليل صفية ، رواد النحت في الوطن العربي ، الحياة التشكيلية ، مرجع سابق، ص17.

إن بنية العلاقة بين الفنان ومجتمعه ـ فنه والتزاماته ووسائل تطبيق صياغاته الجمالية والتقنية ـ هي التي توضح علّة وجود الفن برموزه ودلالاته ووظيفته الاجتماعية والثقافية.

إن استعراض واقع النحت والنحاتين في البلاد العربية يبين لنا أن هذا الواقع لا ينفصل كثيراً عن واقع النحت العالمي في تطوره ونزعته نحو التجريد والتحوير، وإذا كنا قد استعرضنا تجارب بعض النحاتين الذين كانوا يحرصون على تقديم إنتاج محلي أكثر أصالة، فيجب الملاحظة على أن تجارب هؤلاء كانت هي التجارب الرائدة ضمن إطارها الزماني والمكاني.

فمختار كان أول نحات مصري لا بل عربي قد قدم نموذجاً ناجحاً عن النحت حيث ربط نتاجه بتقاليد النحت المصري، " حتى أنه يمكن اعتباره آخر مرحلة من مراحل النحت المصري على طول فترة الانقطاع "[1].

ولعل جواد سليم قد قدم تجربة أكثر تطوراً مع الاحتفاظ بالأصالة، فاستطاع أن يقدم نماذج جيدة للنحت العراقي المعاصر تحمل كل خصوصيات ومفاهيم النحت العراقي القديم برؤية نحتية معاصرة.

****

1 . عفيف بهنسي ، رواد الفن الحديث في البلاد العربية ، مرجع سابق ، ص121.

الباب الأول

النحت المعاصر في مصر، محمود مختار نموذجاً

- الفصل الأول : النحت المعاصر في مصر
- الفصل الثاني : محمود مختار رائد النهضة الفنية المصرية المعاصرة
- الفصل الثالث : العوامل المؤثرة في فن مختار
- الفصل الرابع : تمثال نهضة مصر وتمثالي سعد زغلول
- الفصل الخامس : القيم الفنية والتشكيلية في فن محمود مختار

الفصل الأول

النحت المعاصر في مصر

1- واقع الفن التشكيلي العربي المعاصر.

لمحة تاريخية :

من الخطأ أن نتصور الفن التشكيلي بشكله العام وبشموليته، ما هو إلا تعبير فردي، لا يعكس سوى موهبة خاصة. فالفن هو إفراز اجتماعي لرغبات الإنسان ومتطلباته، وهو حصيلة مكونات اجتماعية ونفسية وبيئية وثقافية. وعليه فإن البحث عن هوية الفن التشكيلي العربي المعاصر تكتسي صبغة هامة جديرة بالدراسة الجادة والواعية وعلى الأخص في هذه الظروف التي يمر بها الوطن العربي فهو يعيش حالة من التمزق والتشتت باتت معها فكرة الوطن العربي بحد ذاتها مهددة من أساسها.

يملك الوطن العربي إرثاً حضارياً هائلاً يصعب تجاوزه، لا يضارعه إرث حضاري آخر في أي منطقة أخرى من حيث الكم والزخم. يجعلنا هذا التراكم الهائل للمخزون الحضاري نقف أمام سؤال الهوية الفنية العربية المعاصرة ولا يمكننا فهم الصورة العامة للفن التشكيلي في أقطارنا العربية بطريقة مستقلة عن إدراك طبيعة الظروف الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي تكّون واقعنا العربي والذي ينعكس من خلالها واقع فننا المعاصر.

عند الحديث عن واقع الفن التشكيلي العربي المعاصر، يتوجب علينا التعرض للأوضاع الاجتماعية المختلفة التي سادت المجتمع العربي خلال القرن الماضي. والتي افرزها لنا تسلط القوى الاستعمارية وتتالي الغزوات والاحتلالات الطويلة والتي أدت الى تقسيم الوطن العربي وتقطيع أوصاله الى دويلات صغيرة، تنشغل بمشاكلها الحدودية ـ المصطنعة ـ مع جيرانها. ودائماً كان التراث الحضاري يمثل عاملاً من العوامل التي شكلت قسمات ملامح طابعنا الفني الخاص، على أنه الى جانب السمة العامة كانت تترافق مع سمات مميزة لكل قطر من هذه الأقطار تعبر عن كينونتها الخاصة. ونحن لو استعرضنا تاريخنا الحضاري بما حمل من إرث فني ضخم وقارَنا هذا الإرث مع واقعنا الفني المعاصر، لوجدنا تقصيراً كبيراً يطرح إشكالية في مجال الرؤية للفن وشمولية التفكير في تحقيق الذات.

إذ استبعد الفنان العربي نفسه عن حلبة الصراع الحضاري نتيجة لظروف عدة كنا قد تطرقنا لها في بحثنا في إشكالية النحت والفن العربي. و فنان يستبعد النحت من قاموسه أو يستبعد رغماً عنه من قاموسه،

فنان ناقص الأدوات، ومثل هذا الفنان لا يمكنه التعبير بملء إرادته، فالنهضة الفنية نهضة شمولية، تكتسح كل مجالات الفنون، ولا تقتصر على نوع دون آخر.

فقد ظل الفنان العربي ضحية فهم قاصر لهذه الناحية، مما أدى به الى الوقوع في حلقة مفرغة ظل يدور فيها قروناً طويلة، إذا ما أخذنا بالاعتبار تاريخه العريق وعلاقته بهذا الفن العظيم، فإننا نرى هوَة عميقة تفصل بينه وبين ماضيه الحافل والذي يعتبر الفن جزءاً من حياته وسلوكياته.

فيما تعامل مع (الفن التشكيلي في بداياته) كترف فكري واجتماعي لا يستجيب لتطلعات المواطن العادي ولا يتطرق لهمومه الحياتية. في تلك الحقبة من تاريخ الوطن العربي التي حكمتها الطبقة الإقطاعية والبرجوازية، والتي حملت المفاهيم الأوربية الثقافية والفنية لارتباط هذه الطبقة بأوروبا مباشرة. هذه المفاهيم التي سقطت في أوروبا في بداية القرن الثامن عشر ـ على أيدي الفنانين الأوروبيين المجددين للحركة الفنية المعاصرة ـ ظلت هذه المعارف والمفاهيم الأوروبية في مصر ملتصقة بالحياة الاجتماعية والفنية إبان النصف الأول من القرن العشرين، وقد مارست هذه الطبقة سلطتها السياسية والاجتماعية والفنية على إعاقة تطور الفن، من منطلق هذه المفاهيم التي وفدت مع شكل النظام الاستعماري الذي حكم المنطقة. هذا باستثناء القلة القليلة من الفنانين الواعين لدورهم التاريخي والمؤمنين بالمفهوم الحضاري لحركة التاريخ، وحتمية التطور والتقدم نحو ايجاد واقع جديد للأمة العربية من خلال بعث فنها وحضارتها وتراثها من جديد.

فقد استطاع بعض هؤلاء أن يؤسسوا لمدرسة عربية فنية ذات سمات وملامح عربية خالصة رغم نشأتها في تلك الظروف الصعبة التي رافقت نشأتها. فقد عملت الرجعية الفنية بكل ثقلها على إنشاء المدارس الفنية على النمط الأوروبي في العالم العربي الإسلامي لتعزلها عن حياة العصر وتعطل رسالتها في حمل الفكر الجديد، وتمركز الاستعمار الفكري والفني على مدارسنا الفنية مما أدى الى انتشار الأفكار الرجعية المتخلفة بالقياس الى النهضة الفنية التي كانت تشهدها أوروبا.

وراحت تنتشر في أصقاع عالمنا العربي الأفكار الرجعية المقتلعة من مواطنها لتجد مروجيها في مدارسنا وكلياتنا الفنية.

فخرجت فنونه القديمة في زي جديد لا يمت بصلة لواقعنا العربي وما يعتريه من أحلام وآمال، وغدت بعيدة عن إدراك القيم الحقيقية لمفهوم التراث ومفهوم المعاصرة.

وساد الخلط بين هذا وذاك فلم يعد مفهوماً لدى الفنان ماهية الأصالة وكنه المعاصرة، بل وساد الخلط بين الفن واللا فن، وأصبحا يتساويان على مستوى القدرة الابتكارية، وسادت موجات اللا فكر في العمل الفني،

فظهر البديل، وهو فن الصالونات، حيث ابتعد الفن عن الجمهور، وعن الشريحة التي من الواجب عليه أن يخاطبها ويعنى بها. وزادت الهوة اتساعا بين الفن والفنان من جهة وبين المتلقي من جهة أخرى.

وظل الفن ضحية لمفهوم (فن الزينة) أو فن التزيين، حيث يبتعد عن وظيفته الحقيقية، المتمثلة في التفاعل مع المجتمع الذي يعيش في كنفه والتأثير في الحياة الاجتماعية، وهو الذي يدفع الإنسان الى مفاهيم وإدراكات عالية تجعل منه واعياً بعقله ووجدانه في مسايرة حركة التطور التاريخي.

وبذلك أصبحت الهوة سحيقة بين الفنان التشكيلي العربي والإنسان العربي. فالفنان في واد والإنسان العربي في واد آخر، وظل الفنان يشكو الغربة والاغتراب في مجتمعه.

وتظل الخطوة الأولى، هي أصعب لحظات المسير، وخصوصاً على درب مليء بالصعاب والمتاهات.

وليس من طريق أصعب من ذلك الذي سلكه رواد الفن العربي، لما فيه من وعورة وتعقيد ومسالك وهمية، كانت مهمتهم دقيقة وحساسة، بحيث أنه توجب عليهم أن يقوموا بالخطوة الأولى ولكن على الطريق الصحيح.

وهنا تبدأ مسألة الوعي بالذات التي سعى الى تأكيدها كل من هؤلاء الذين أخذوا على عاتقهم النهوض بالأمة من خلال الفن، فكانت محاولاتهم الجادة وبحوثهم في القيمة الإبداعية المرتبطة بالعوامل الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية وفي أعقد حالات التكوين الذاتي. ساهم كل من أولئك الرواد في خلق الوعي بالذات العربية في الفن وأسسوا لحركة تشكيلية عربية حقَة.

2- مصر ، وموقعها الفني في العالم العربي

لموقعها الجغرافي وتراثها التاريخي والحضاري و ثقلها الديموغرافي والاقتصادي والسياسي في المنطقة، كان لمصر دور بارز في النهضة العربية الشاملة والنهضة الفنية بالخصوص.

وعند الحديث عن النهضة الفنية العربية المعاصرة، لا بد لنا من الوقوف عند الحركة التشكيلية المصرية، ولن نعود إلى الظروف التاريخية المصاحبة لفترة النشوء. بالرغم من أن بوادر الظهور كانت على يد فنان مصر الأول (محمود مختار)، حيث شكل مختار نقطة البداية ليس للحركة التشكيلية المصرية المعاصرة فحسب بل هو نقطة البداية للحركة التشكيلية العربية بعامة. وخصوصاً أنه شكَل نبراساً استضاء

به الرواد لشق طريقهم. وعند تجاوز المساحة الشاسعة التي يحتلها مختار، لا بد لنا من التوقف عند العلامة الرئيسية الفارقة الثانية في النحت وهو النحات (جمال السجيني)[1].

فقد قدم هذا الفنان اجتهاداً واضحاً وحاول تقديم إجابات مختلفة على سؤال الهوية التي طرحها مختار. " فقد وسع من مصادر الإلهام، فلم يكتف باستلهام المدرسة الفرعونية بل امتد الى الإسلامية والعمارة الفطرية، والفن الشعبي، بالإضافة الى استلهام نتاج الفن الغربي الحديث، وبالذات (هنري مور وزادكين) ونوع في الخامات، ومجالات الإبداع، فمارس الرسم والتصوير، والطرق على النحاس، والخزف. "[2]

ومن أهم ميزاته أنه فنان ملتزم، التزم قضايا أمته ربما بشكل أكثر مباشرة من فنانين آخرين وهو بذلك يعطي الدليل على أن الطريق الى الأصالة يمكن أن تبدأ من الالتزام.

في منتصف الثلاثينات أتم السجيني دراسته وتخصص في فن الميدالية، وبدأت أعماله تظهر في المعارض الفنية والتظاهرات التي كانت تقام، معلنة عن ولادة فنان حقيقي. استطاع من خلالها أن يستنطق النحاس وأن يستغله مستفيداً من الإمكانات الهائلة التي تتمتع بها هذه الخامة.

" ولقد برز السجيني كنحات ميدالية والضغط على النحاس مستحدثاً الزخارف العربية والخطوط والرموز الشعبية. كما وأخذ من النحت المصري القديم شيئاً من جمالياته، وهكذا اجتمعت في تجربته تأثيرات متنوعة لم تجتمع في تجربة أخرى من تجارب جيله."[1]

وسوف لن ننصف هذا الفنان بإلصاقه بفن الميدالية فقط ـ كما صنفه بعض منظري الفن العربي ـ فقد قدم لمصر الكثير من الأعمال النحتية الصرحية والتي تؤكد على موهبة فذة لا تقل عن تميزه بفن الميدالية. بالرغم من حرمان الشارع المصري من الكثير الكثير من النصب أو بالأحرى مشاريع لنصب التذكارية التي ما تزال حبيسة أقبية المتاحف يعلوها الغبار.

كثيرة هي الأعمال النحتية التي قدمها السجيني ويمكن أن تعبر تعبيراً دقيقاً عن فنه ولكن نستطيع تلمس ذلك في تمثال (الأرض) (شكل رقم3) " وهو تمثال برونزي يمكن أن يكون تمثالا صرحيا، هو البداية الثانية لفن النحت المعاصر بعد تمثال (الخماسين) لمختار، فكلاهما علامتان بارزتان على طريق الفن القومي. " [1]

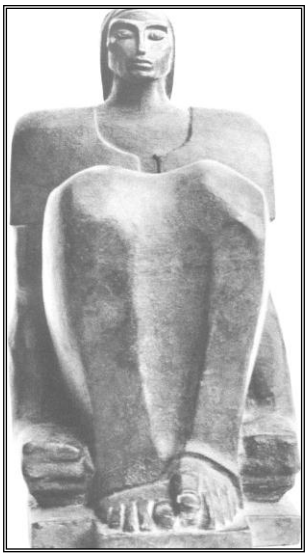
---

[1] . ولد جمال السجيني عام 1917، وتوفي عام 1978في أسبانيا

[2] . محمود بقشيش ، النحت المصري الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دراسات في نقد الفنون الجميلة (3) ، القاهرة، 1992، ص19.

[1]. Kmal EL MALLAKH, Gamal ES-SEGUINI,AL-AHRAM COMMERCIAL PRESSES, CAIRO,P14.

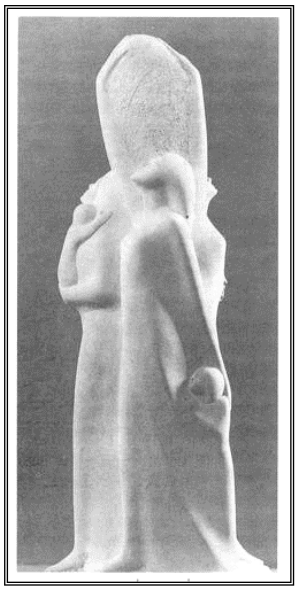
[1] . د. صالح رضا، ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990،ص45.



شكل رقم (3) الأرض ، ،برونز،1955. *جمال السجيني*

ولعلنا قدمنا السجيني على فنانين آخرين سابقين له، وذلك لإيماننا بأن تجربته أبلغ أثراً في تاريخ الحركة التشكيلية. وكذلك لا يمكن لتجربة السجيني أن تمحو عديد التجارب التي عاصرت تجربته وواكبتها والتي نذكر منها: أنور عبد المولى (شكل رقم 4)، محمد موسى،" فمحمود موسى نحات اسكندراني لم يكتب له من الرعاية ما كتب لغيره. كان موسى من أشد المتحدين لجمود الصخر الغرانيتي والبازلتي، يصنع منها التماثيل التي تشكل حلقة الوصل مع التماثيل الإغريقية، ويضفي على الصخور رقة ورشاقة "[2]. ولقد كان عرَاب الثقافة الغربية الأوربية في مصر وخصوصاً عندما كان أستاذاً في كلية الفنون الجميلة في الإسكندرية.

[2] . عفيف بهنسي ، الفن الحديث في البلاد العربية ، مرجع سابق ، ص115.



شكل رقم (4) أمومة ، حجر ، *أنور عبد المولى*

وكان الفنان أحمد عثمان على رأس الرعيل الثاني من الفنانين النحاتين الذين أخذوا على عاتقهم النهوض بالنحت المصري والارتقاء به الى مراتب هو أهل لها. "...ولعل أصل نشأته ومولده وانتمائه الى أقصى صعيد مصر بمحافظة أسوان، كان له الأثر الفعال في تكوين شخصيته وطابعه الفني "[1]. وقد تعلم أولاً على التماثيل والأوابد الفرعونية التي تملئ أرجاء البيئة التي عاش وترعرع فيها.

وقد قدم أحمد عثمان ومنصور فرج الدليل على إمكان تحقيق العمل الفني بطريق التعاون دون المساس بالذاتية الخاصة لكل فنان.

وتشهد على ذلك الأعمال المنفذة في مدخل حديقة الحيوان بالقاهرة ومحطة السراي بالقبة.

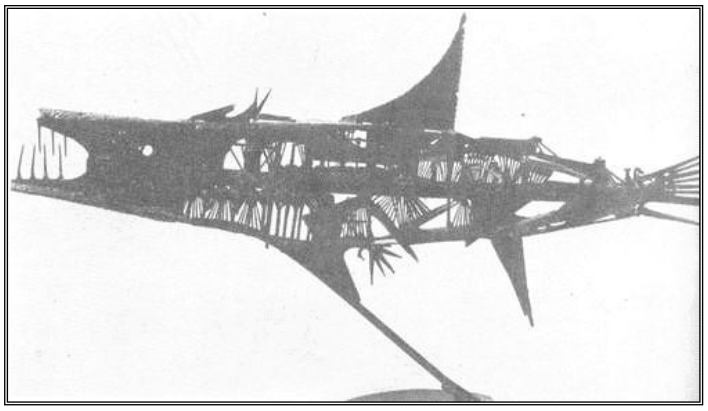
فيما لجأ عبد القادر رزق الى التحليل النفسي باحثاً وراء الانفعال الى حدَ التوتر سبيلاً الى التعبير عن مناحي الحياة المختلفة.

ويدرس صلاح عبد الكريم[2] أشكال الكائنات بأسلوب تقريري ناشداً من وراء ذلك الى معرفة علمية بحتة ثم يعود الى هذه الدراسات سابغاً عليها نفساً فنياً فتستحيل الى حيوانات أسطورية. مستخدماً بذلك أساليب النحت الحديثة وخاماته(شكل رقم 5).

---

[1] . سعيد حامد الصدر ،المثال أحمد عثمان حياته وأعماله ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985، ص5.

[2] . صلاح عبد الكريم من مواليد 1925ومازال يبدع وينتج أعمالاً نحتية يشارك بها ضمن معارض الدولة في الداخل والخارج ، ومشاركته في أي تظاهرة فنية تعني فوزه في إحدى الجوائز التقديرية الأولى لما يتمتع فنه من جدة وأصالة .



شكل رقم (5) حيوان أسطورى،معدن، *صلاح عبد الكريم*

وحتى لا نستطرد كثيراً في تعداد النحاتين لأن ذلك سوف يأخذ حيزاً من هذا البحث سوف نقتصر على ذكر أسماء أهم هؤلاء النحاتين المعاصرين والذين يعاب على الباحث في هذا المجال تجاوزهم مهما بلغ الاختصار ونذكر منهم (محمد حسن، إبراهيم جابر، صالح رضا، محمد هجرس، حليم يعقوب، عبد الحميد حمدي، صادق محمد، حسن العجاتي، حسين البيكار، فتحي محمد العلاوي، عبد الهادي الوشاحي،...)[1] والقائمة تطول بل ولا تزال الحركة الفنية في مصر ترفدها روافد كبيرة في مجال النحت لتعلن تدفقها مماهيةً تدفق نهر النيل العظيم.

على أن الفترة التاريخية التي شهدت ظهور مختار الى الساحة الفنية، قد ترافق مع ظهور أسماء لامعة حققت شيء مما حققه مختار وإن طغت على مسيرتهم الهالة الكبيرة التي أحاطت بمختار وبفنه.

لقد جمع مختار روح العصر والبيئة والتراث وصاغها بمفهوم واع لطاقات فن النحت مما مكنه من لعب دور الجسر الذي يربط الماضي بالحاضر سائراً نحو المستقبل. ففي الوقت الذي كان مختار يبحث في ايجاد صياغة اسلوبية تجمع بين معطى التراث المصري القديم وبين معطيات العصر الحديث، كان الفنان (يوسف كامل) مهتماً برسم واقع المواطن المصري البسيط من كافة شرائح المجتمع، فراح يصور الفلاحين والقرويين في الصعيد. وكان يصور الطبيعة بروح حساسة منفعلة بالواقع تحمل قيمة جمالية في البناء والتكوين وثراء في اللون، وارتباطه بالبيئة جعله يركز اهتمامه على مصر القديمة وضواحي القاهرة المنفتحة معتمداً في المعالجة على الوعي البدائي الفطري الذي تتغلغل في حناياه نظرة الحداثة ومن خلال ملمس السطوح اللونية ومساحاتها التي أتاحت لروحه الانفلات من أسر النظرة التقليدية المباشرة، ثم الوقوع

[1] . يمكن الاستزادة بالرجوع الى شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي في الوطن العربي 1885-1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1988.

في نوازع الوحشية، لأن اللون لديهم يعد مجالاً لنقل الانعكاس أو الانطباع الحسي عن الطبيعة، حتى وصف بأنه شاعرها. " نشأ يوسف كامل في بيئة قاهرية بين أسرة من المهندسين لم يخل أفرادها من قدرات فنية...وكان في صباه تستهويه مشاهدة أعمامه وأقاربه يرسمون البطاقات الملونة في الأعياد فيشاركهم عملهم ويتفوق عليهم. والتحق بعد المرحلة الأولى من تعليمه بمدرسة الفنون والصنائع، ولكنه ما إن علم بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة سنة 1908 حتى تقدم للالتحاق بها وزامل من الرواد الجيل الأول من فناني مصر المثال (محمود مختار، محمد حسن، راغب عياد، أحمد صبري...) ولعل أثر البيئة على يوسف كامل يتمثل أكثر ما يكون في حماسه ورغبته في تنمية فنه واستكمال تكوينه...كان يوسف كامل يتطلع دائماً الى أوروبا التي عرفها من أحاديث أساتذته وكان يشعر بالحاجة الى استكمال إعداده الفني. فلم يجد في بعوث الدولة مجالاً فاتفق مع زميله المصور راغب عياد وكان يعمل بوظائف التدريس على أن يقوم كل منهما بعمل زميله بالإضافة لعمله ويتقاضى مرتبه، وأن يتناوب على السفر الى إيطاليا كل منهما على نفقة الآخر لزيارة متاحفها واستكمال دراسة الفن بها."[1]

لقد قدم يوسف كامل مع زملائه في هذه الحركة عن توق الفنان المصري للاستزادة والنهل من مصادر الفن في أوروبا وبرهن على أن الفن لم يعد ترفاً، فما كان من البرلمان المصري بعد أن علم بهذه المبادرة إلا أن أدرج الاعتمادات الكافية لبعثات فنية تجوب أصقاع أوروبا وتكوين نوى لحركة تشكيلية معاصرة.

وظل يوسف كامل حتى آخر حياته يواصل إبداعه، فاستحق أن يكون رائداً من رواد الجيل الأول من فناني مصر المعاصرين "...فنان شاعري صادق، وهو وإن درس في إيطاليا عام 1928 إلا أنه لم يتأثر بالنزعات المتطرفة، بل بقي لصيقاً بالواقعية..."[2]

" كان يوسف كامل من أكثر الفنانين إنتاجا، وقد اتخذ من النظرة التأثيرية اسلوباً لتعبيره، وقد جذبه الى هذا الاتجاه عوامل عدة أولها طبيعته الخاصة وتجاوبها مع هذه النزعة، فهو بطبيعته تستهويه المناظر الخلوية ومشاهد الريف المصري بصفة خاصة، وكان من أكثر المصورين اهتماماً بتصوير الطيور والحيوانات ومشاهد الأسواق الريفية والبيوت الصغيرة والسلالم الشاعرية المتواضعة هذا بالإضافة الى ظروف دراسته على يدي أستاذه (باولو فورشيلا)"[1] .

في البعثة التبادلية بين يوسف كامل وراغب عياد والتي كان يوسف كامل أول مبعوث لدراسة الفن على نفقة زميله، أثبت هذا الأخير تفانيه في خدمة الفن، فقد تجشم عناء العمل مضاعفاً حتى يحقق دخلاً يمكن من

---

[1] . بدر الدين أبو غازي ، يوسف كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1982، ص11.

[2] . عفيف بهنسي ، الفن الحديث في البلاد العربية ، مرجع سابق ، ص50.

[1] . رشدي اسكندر –كمال الملاخ– صبحي الشاروني، الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر ، مرجع سابق، 53.

خلاله تسديد نفقات سفر زميله يوسف كامل. وبالرغم من أن القدر قد ساق الزعيم سعد زغلول للتدخل في وضع نهاية سعيدة لهذه المأثرة حيث تم إلحاق راغب عياد بزميله إلا أن هذه المأثرة تقف شمعة منيرة تضيء الدرب الطويل لجيل كامل من الفنانين.

لقد ظهرت بدايات راغب عياد تتجه نحو الموضوعات الشعبية بعد أن طاف طويلاً في موضوعات المناظر الطبيعية والصور العارية، الى أن استقر على موضوعه الأثير (الموضوعات الشعبية). " ففي السنوات من 1920 الى 1922 تمثلت محاولاته الأولى في الموضوع الشعبي وتتمثل في لوحة (مدخَن الجوزة) ولوحة (ريا وسكينة) موضوعات استعارها من صميم الحياة والأحداث الشعبية."[2]

استقى راغب عياد من منابع تاريخية ومن حياة شعبه وطريقة رؤيته للأشياء، وقدرته على تخطي النظرة الاتباعية في معالجة اللوحة لوناً وخطاً وكتلة وحركة وبناء وتكوين ومساحات، وظلاً وضياء...وقد أخذ من التراث المصري القديم جانباً يسيراً إزاء معالجاته لحياة المصريين في مجمل نشاطهم الاجتماعي، في الأسواق والمقاهي الشعبية وفي المساجد حتى بات من المؤكد أن تكون دعوته للفن الشعبي الحديث قد أثرت في العديد من تلامذته. ووجدت لها متسعاً لها في الحركة التشكيلية الحديثة في مصر. " ويعتبر راغب عياد أول ثورة على الأكاديمية على الرغم من أن هذا الاتجاه لم يكن قد بلغ رشده في عصره...وقد تناسى كل ما كان قد تلقفه من روما عاصمة الاتجاه الرومانسي الكلاسيكي متحدياً ذلك التيار التمغربي الجارف وتلك التبعية الساحقة لرغبات أرباب القصور. وقام يصور أسواق الجاموس والباعة الجوالين ورواد المقاهي الشعبية والراقصات الشعبيات وملاعب الخيل والتقاليد والأفراح الشعبية، كل ذلك بأسلوب بعيد عن الأكاديمية والرومانسية، قريب من البداهة، ولكن بألوان خصبة لعلها كل ما بقي لديه من معلومات مدرسية."[1]

في عام 1937 انجز (عياد) لوحة (الدلوكة) وهي رقصة سودانية شعبية فبلغ بهذه اللوحة ذروة فنه في التكوين والتعبير والتوفيق الرائع بين مجموعة من القيم اللونية أضفت على اللوحة بلاغة تشكيلية مميزة ومنذ ذلك التاريخ استقر عياد في أسلوبه الفني هذا، وأصبح اسمه في الثلاثينيات يمثل اتجاهاً لتحرير فن التصوير من مألوف الصياغة التشكيلية، فخطوطه العارمة القوية ونظرته التحليلية للتجمعات في تحركها وحشودها في ملاعب الخيل والمولد والأفراح تأبى التزام العمود الأكاديمي في تكوين اللوحة وتوزيع الأشخاص.

---

[2] . بدر الدين أبو غازي، راغب عياد، الهيئة العامة للاستعلامات، سلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية، القاهرة، مطابع الأهرام القاهرية.

[1] . رشدي اسكندر –كمال الملاخ– صبحي الشاروني . الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر ، مرجع سابق ، ص50.

لقد مهد راغب عياد طريقاً طويلاً للفن المصري المعاصر بإنتاجه الذي يعتبر من أغزر الفنانين المصريين المعاصرين وبمعارضه التي جاوزت الحصر، وظل حتى آخر مراحل حياته دائم الإنتاج والنشاط." وقد استطاع راغب عياد أن يحقق أثراً شبيهاً بما حققه بعض الأدباء المحدثين من تحرير أسلوب الأدب من بلاغة المقامات التقليدية والاتجاه الى الواقع اليومي "[2].

فيما ركَز(أحمد صبري) على اللون الذي راح يلعب دوراً مركزياً في بناء الأثر الفني وخصوصاً في رسومه وتصويره للوجوه الشخصية التي ركز فيها على المصريات. ومجمل أعماله تمتلئ بالوجوه لما فيها من تأكيد على لحظات التداعي النفسية وتثبيتاً لملامح و تعابير خضعت لوجدان اللحظة.

وقد عرف أحمد صبري من البداية بقدرته الرائعة على التلوين وكأنه يحول اللون الى نغم، وهو الذي بدأ حياته منساقاً وراء الموسيقى والطرب والغناء. " وهكذا عثر على الألوان الطباشيرية (الباستيل) التي تعطيه رسماً ملوناً مباشراً فأصبح فنان الباستيل الأول في مصر"[3]

هذا التفوق في مجاله أمّن له بعثة دراسية الى فرنسا على حساب الأمير يوسف كمال ولكن ونتيجة لظروف الحرب، ضاعت عليه هذه المنحة التي لم يفوتها فراح يتعلم اللغة عزماً على القيام بهذه البعثة ولو على نفقته الخاصة وهذا ما حصل.

تمتاز لوحات أحمد صبري باللمسات الحساسة القوية والألوان الشفافة الصريحة كما لوأنه كان ينهل من معين لا ينضب من ألوان سحرية انفتحت أمامه فجاد علينا بأروع اللوحات.

ويعتبر الفنان (محمود سعيد) في معالجاته التقنية متميزاً في بناء مفردات العمل الفني واستخدامه الرموز الخاصة بإظهار وجوه أشخاصه وعيونهم التي تتصل نظرتها بزمن محدد سوى التطلع الى البعيد المطلق.

وهكذا نما شكله متقدماً ليحقق تلازمه وتماسكه مع الشكل الفني وليوحي بطابع خاص تشكل من تحقيق الوحدات الصغيرة ذات الدلالة والحوار الداخلي في الموضوع...تلك الوحدات التي نتعرف على خصائصها في جلال الصمت وروعة التجديد والإحساس الكامل بالمرثيات وتأكيد الكتلة والبناء المعماري...حقق محمود سعيد خصوصية مفردات ثقافته الفنية في لوحاته دون الاتكاء على فن حضارة وادي النيل وصياغاته. فهو مصري بالمنطق المعماري المكين الذي يسود تكوين لوحاته، ومصري بحساسيته البصرية في اللون وبالنور الذي يشع من لوحاته وبالتفسير الذي أقام من خلاله صورة كاملة للبيئة والعصر و إقامة الدليل على قومية الفن التي لا تقف عند قوالب معينة وأن أسلوب الشرق والغرب يمكن أن يلتقيا ويحققا وحدة فنية. " ولئن كانت حياة محمود سعيد تبدو في إطارها الخارجي هادئة السمات إلا أن حياته الداخلية

---

[2] بدر الدين أبو غازي ، راغب عياد ، مرجع سابق .

[3] . رشدي اسكندر –كمال الملاخ– صبحي الشاروني، الفن التشكيلي المعاصر والحديث في مصر ، مرجع سابق،ص53.

يشدها صراع عنيف بين تقاليد مجتمعه ورغبات ذاته...بين ما فرضته عليه الظروف من قيود وبين تطلعه الى التحرير والانطلاق، فهو من الفنانين الذين شاء قدرهم أن يجمعوا بين طريقين ومهنتين كان الوفاق بينهما عسيرا[1] "...خلال العشرينيات ظهرت ملامح شخصيته المميزة في لوحة (هاجر) سنة 1923 والزنجية ذات الخلاخيل سنة 1926...على أن سنوات الثلاثينات تقبل وقد ازداد فنه رسوخاً وأصبح أكثر امتلاكاً لقدراته، ملك سحر التحوير وسحر الإيقاع ويتأكد التوازن بين وعيه المادي وإدراكه الروحي للأشكال فاكتسبت لوحاته حجماً وامتلاء وتدفق منها نور سحري كأنه قادم من أعماق بعيدة، وأصبح للون عنده سمك ووزن وبريق يحيل الماء والسماء وكل العناصر الشفافة الى مسطحات من الثراء اللوني كأنها عطر عتيق من الشرق "[2].

ويمثل موضوع العاريات خطوة من خطواته الجريئة في فن التصوير المصري، فبعد أن توارت المرأة في الأيقونة القبطية ولم يعد يبدو منها في الفن الإسلامى غير لمحات شبه تجريدية على الأواني ومن خلال النقوش، ونكاد نحصي صورها الصريحة في تصاوير العصر الطولوني وحمامات العصر الفاطمي...بعد هذا الاحتجاب الطويل جاء محمود سعيد ليعيد هذا الموضوع الى التداول بعيداً عن السقطات الحسية المبتذلة. وهو في عارياته يمثل الأنثى العارمة في بناء معماري مكين، والجسم في لوحاته ذريعة لمعالجة التقاء النور والظل على الأجسام كما أنه يحقق في خاصية من خواصه، هي التوازن الأخاذ بين الحجم والفراغ في اللوحة، كأني به نحات ضّل طريقه الى الرسم.

وحتى لا يأخذنا الحديث الى تجارب كل الفنانين المصريين المعاصرين والذين حققوا ذواتهم أولاً وتجارب فنية جادة، ولأن الحديث يضيق من خلال صفحات قليلة لا نريد أن يأخذنا في غير اتجاهنا، سوف نتحدث عن جماعات واتجاهات وسمت الحركة التشكيلية المصرية بميسم خاص منذ بدايتها.

فقد شكل الفنانين الرواد نوى التجمعات والمدارس. " إبان الحرب العالمية الثانية ظهرت جماعات جانح الرمال، والفن والحرية والفنانون الشرقيون الجدد وجماعة الفن المصري وفي الأربعينيات وفي الخمسينات أقيمت معارض كثيرة شارك فيها فنانون من مختلف الجماعات والأجيال الى جانب أسماء جديدة، كانت الجمعية قد قدمتها أمثال: (حامد ندا و انجى أفلاطون وحسن سليمان) إضافة إلى أسماء كانت قد سبقتهم في العطاء: (حسين بدوي، ابراهيم صابر ومصطفى نجيب وعبد الحميد حمدي وحامد عبد الله وفتحي محمود

[1] . ولد الفنان محمود سعيد بمدينة الإسكندرية يوم 8 أبريل عام وقد درس الرسم من عام 1912 الى العام 1914 على يدي السيدة أملياي كازوناتو والتحق بمرسم الفنان ارتورو زانييري من عام 1916وحتى 1918 ، وقد سافر الى باريس بعد حصوله على ليسانس الحقوق ليكمل دراسة القانون ، وهناك التحق بالقسم الحر في أكاديمية الجراند شوميير لمدة عام.

[2] . بدر الدين أبو غازي ، محمود سعيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972، ص4.

وحسن حشمت وعباس الشيخ وصبري راغب ثم سيف وانلي وجمال السجيني وكامل مصطفى وسامي فرج ومصطفى متولي "[1].

وقد أدت هذه التجمعات إلى خلق أجواء الحوار والتفاعل مما أثرى الساحة الفنية ووسمها بطابع الحركية والتفاعلية.

وظهرت ردود فعل متميزة لأبرز مذاهب الفن واتجاهاته وكانت تهدف الى البحث والتقصي في الأشكال التي شغلت الفنانين في الغرب وصار تأثيرها متجاوزاً حدودها الإقليمية.

كان (رمسيس يونان) ضمن أولئك الذين ظهروا وشاركوا في عملية الصراع ومرحلة النمو الذاتي لحركة الفن لتشكيلي، وقد تبنى (السريالية) كاتجاه سائد ومؤثر في بعض الأشكال التعبيرية حتى عام 1946، و كما كانت السريالية حركة فكرية أدبية فنية اجتاحت الوسط الثقافي فترة من الزمن كانت كذلك في مصر، فقد جمعت بين حناياها الكثير من الكتاب والأدباء والمفكرين والفنانين وكانت تترافق المعارض الفنية بندوات ومحاضرات ومجلات وقصص...وراحوا يروجون أفكارهم، بل أكثر من ذلك، راحوا يدعون بأن السريالية حركة موجودة أصلاً في تراث الأمة المصرية، وقد كتب بعض منظري وفناني السريالية يدافعون عن فكرتهم: " كامل التلمساني حاول تأصيل السريالية بجذور مصرية: (هل رأيت يا سيدي عروسة المولد الحلاوة ذات الأيدي الأربع ؟ هل رأيت عرائس القراقوز الصغيرة ؟ وهل سمعت قصص أم الشعور والشاطر حسن وغيرها من الأدب الشعبي المحلي؟ كل ذلك يا سيدي سيرياليزم...هل رأيت المتحف المصري...كثير من الفن الفرعوني سيرياليزم. هل رأيت المتحف القبطي...كثير من الفن القبطي سيرياليزم...إننا لانقلد المدارس أجنبية بل نخلق فننا نشأ من تربة هذه البلاد السمراء وتمشي في الدماء من يوم كنا نعيش بتفكيرنا المطلق حتى هذه الساعة يا صديقي " [1].

وقد وجدت السريالية لها مؤيدين ومريدين كثر منهم: (سمير رافع وعبد الهادي الجزار وحامد ندا وماهر رائف وكمال يوسف).

كانت لمحاولات الفنان (رمسيس يونان) التصويرية والتنظيرية أهمية خاصة في تحريك الواقع الفني وفي طبيعة بحثه عن رموز وتفاسير في سيمياء السريالية كجزء من موقفه المتمرد على التقاليد والعادات والنمطية التقليدية في الفن وهي في نفس الوقت نزوع الى صياغات اجتاحت أوروبا منذ بواكير العقد الثاني

---

[1]. شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885. 1985 ، مرجع سابق ، ص23.

[1] . سمير غريب ، السريالية في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة،1986 ص143 .

من القرن العشرين ...وخاصة بعد عودته من باريس عام 1957، حيث استمر في معالجاته للوحة بألوان مختزلة لا تتعدى اللونين الأسود والأبيض و تدرجاتهما.

والى جانب جماعة (الفن والحرية) التي كان يرأسها (رمسيس يونان) ظهر تيار الفنانين الشرقيين الذي يختلف عنها في طرح المواقف والدلالات والرموز وفي طريقة استلهام المواضيع التاريخية والشعبية وصياغتها...إذ اتجه فنانو هذا التيار الى تصوير القصص والأساطير الشعبية والميثولوجية الإفريقية والإسلامية. فتأثر (فتحي البكري) بالطابع الإسلامي وتأثر (علي الديب) بالفنون الأفريقية و(كمال الملاخ) بالأسلوب الفرعوني من حيث تبسيط الخطوط وإعطائها سمات مصرية محلية.

وظهرت جماعة (المحاولون) التي كوّنها (جورج حنين) الى جانب جماعة الفن الحديث وتبلورت جميع الاتجاهات عن مواقف تدعو الى وضوح الشخصية العربية في الفن.

لقد كان هاجس الشخصية العربية عموماً، والمصرية خاصة في الفن التشكيلي المصري المعاصر قوياً ووازعاً لكل الفنانين، وهو مظهر من مظاهر التطلع نحو الذات.

3- شخصية مصر والطابع القومي لفنونها المعاصرة:

قد تكون مصر من أكثر البلدان العربية تمسكاً بتراثها، لدرجة مبالغ فيها أحياناً. فعند زيارتك الى القاهرة فإن أول شيء يلفت الانتباه هو إقحام التراث في كل شيء، من رمز شركة الطيران الى رموز شركات النقل العام والخاص الى زجاجة المياه. ببساطة الى كل شيء وعندما نتحدث مع أي شريحة اجتماعية أو فكرية في أي موضوع فلا بد من أن يأخذك في نزهة تاريخية تمتد الى آلاف السنين تطال المرحلة الفرعونية. فلا عجب أن تجد الفنانين ينطلقون من تراث ضارب في القدم.

وللحقيقة فإن تراث مصر متصل الحلقات، متسم بوحدة رائعة، مع تنوع كبير أضفاه موقعها الجغرافي و السيرورة التاريخية التي مرت بها. كان العطاء وفيراً، وكانت مسيرة التاريخ تمضي بها دون توقف، الى أن غابت في عصور من الظلام التي تسببت بها شتى أنواع الغزاة والمستعمرين والطامعين.

ومن ثم جاء التقائها بحضارة الغرب بعد قرون من الصمت والركود، حيث وجد الفنان نفسه أمام مفترق طرق واتجاهات متعددة، واصطدمت تجربته بعوائق من مركب التراث الهائل الكامن في أعماقه، والواقع المتخلف، وبداية التوجه الفني المشتت في اتجاهات منفصلة عن قيم التراث والانسياق وراء المفاهيم الأكاديمية الغربية التي نمت في ظروف مغايرة لظروف واقعه.

ولكن ظهوره في أعقاب ثورة1919 في حقبة تمثل في حياة مصر نوعاً من النهضة التي كانت قد عاشتها أوروبا من قبل أثر بشكل جلي على مسار وتطور الفن التشكيلي.

في هذه الحقبة كان النظر متجها الى مجد البلاد القديم وعراقة تاريخها الفني، كان البعض يؤمن باستلهام الفن المصري القديم في كمال حلوله التشكيلية الخالدة النابعة من البيئة، ويرى وجوب تدوين مظاهر هذه الروح على الحجر وعلى اللوحة وعلى الورق.

وحول هذه الفكرة قامت دعوة جماعة (الخيال) برئاسة (مختار) في العشرينات من القرن العشرين، ومنها خرجت أعمال استوعبت ملامح الطبيعة وجوهر التراث، وروح العصر. فكانت بشارة الطريق الى فن قومي، تماثيله صدى لروح الفن الفرعوني القديم وعراقة التراث من منظور العصر الذي يعيش. ولكن قومية الفن، واستيحاء التراث، يكتنفها أحياناً خطر النظرة المحدودة والانغلاق على أفق ضيق، وافتعال أشكال واستعارة سمات تقف عند الملامح الخارجية للتراث، وتقحم على سطح العمل الفني بعض العناصر دون توغل في أعماق التراث وتفهمه، ومن ثم يقف الأمر أحياناً عند القوالب والأشكال الخارجية. ومثل هذا الإنتاج الفني لا يمكن أن يكون أصيلاً، فأصالة الفن تنبع من صدق الفنان، ومن تفتح وجدانه لما حوله. ولا تتأتى أصالة الفن مداولة أو قراراً أو استفتاء، وليس الفن القومي تركيبة معملية، أو مجموعة معادلات، وإنما هو فيض من الصدق، ومحصلة الفهم العميق لروح المكان وفلسفته.

" يقول الأستاذ حامد سعيد عن الفن وإعادة بناء الشخصية المتميزة للبلاد : إذا كان للعصر قمته المتاحة من الوعي ومجموع المشكلات المعقدة، فإن للمكان الذي يحيا فيه الإنسان أحكامه الخاصة، والمكان في الثقافة ليس وضعاً مادياً فحسب، إنما تترجم ثقافة الكتلة البشرية صاحبة المكان عن معناه النامي أو المتهاوي...وبهذا يكون للمكان معامله الخاص به، بالإضافة الى معامل العصر الذي يؤثر بدوره في منطقة الوعي وذاتية المشاكل ونوعية الخلق " [1].

لقد كان للمكان في نظر الكثيرين الدور البارز في إعطاء هذه المنطقة عبقريتها. والتي ساهمت في بناء الشخصية المصرية. فللنيل دوره البارز في خلق بيئة محلية خاصة ذات طبيعة ومناخ معينين أتاحت هذه البيئة أن تخلق مجتمع مصري موحد السمات على مر العصور. برغم ما أصابها من غزوات وحملات وحروب، لم تنمح معالم الحضارة المصرية ولم يتغير اتجاه التاريخ فيها. ربما صمتت ردحاً من الزمن ولكنها لم تمت، بل استفادت من بعض الغزوات وأضافت إلى ثراء التراث ثراءاً.

[1]. بدر الدين أبو غازي ، الطابع القومي لفنوننا المعاصرة ، دراسات وبحوث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1978 ' ص13.

ويذهب بعض المؤرخين والجغرافيين الى أن الله وهب هذه المنطقة جغرافياً وتاريخا أثير ومن أهم هؤلاء نجد الكاتب والباحث جمال حمدان وهو إذ يقدم دراسة مستفيضة عن مصر نستطيع استخلاص الملامح الملهمة للحس التشكيلي.

فهو يراها " جغرافياً تنتمي الى إفريقيا، ولكنها ليست ببعيدة عن آسيا تاريخياً، ومتوسطية دون مدارية بعروضها، ولكنها موسمية بمياهها وأصولها...هي صحراوية وليست بذلك، بل أنها واحة وليست بواحة. وهي عنده فرعونية بالجّد،عربية الأب، بنيلها العظيم قوة بر، وبسواحلها قوة بحر وبذلك تضع قدماً في البر وقدماً في البحر "[2].

وهي بذلك لا تجمع الأضداد والمتناقضات بل أنها تجمع عناصر الثراء والخصب ومتطلبات التنوع.

لقد قال عنها (نيوبري) : " مصر وثيقة من جلد الرق، الإنجيل فيها مكتوب فوق هيرودوت، وفوق ذلك القرآن و وخلف الجميع لا تزال الكتابة المصرية مقروءة جلية " [1].

إن الدعوة إلى تأكيد الطابع القومي في فنوننا المعاصرة، إنما يمليها منطق التاريخ وعبقرية المكان وهي ليست دعوة إلى الانغلاق فقد كان الانفتاح هو قدر مصر وقدرتها معاً، وهو سر عبقريتها على احتضان التيارات المحيطة بها دون أن تفقدها أصالتها.

وهذا يقودنا إلى الغوص قليلاً في كنه الفن المصري والذي تحدثنا عنه ونسبنا كل المحاولات الجادة للانطلاق والنهوض بالحركة الفنية إليه كتراث. ولكن ما هو التراث ؟

هل يتوقف التراث بالنسبة لمصر عند الفترة الفرعونية ؟

تراث مصر مزيج هائل من المعطيات :

صحيح أن الفترة الفرعونية طاغية ولها من السطوة بحيث أنها تلقي بضلالها على مساحة شاسعة من التاريخ. ولكن هناك أيضاً فترات لها حضورها وقوتها وفعاليتها تتراوح بين الرومانية والقبطية والإسلامية، قالت كلمتها في بناء صرح كبير من الحضارة، أسمه الحضارة المصرية.

ارتبط الفن في مصر بالإنسان والأرض والمثل العليا التي يؤمن بها إنسان هذه الأرض. وأنه ليمكننا تقييم الفن المصري على ضوء طبيعة الإنسان والتي صاغتها ظروف البيئة المحيطة يجب علينا الإلمام بكل أطراف المعادلة.

---

[2]. Gamal HAMDANE, La personnalité de l'Egypte , réflexion sur le Génie de lieu ,Ministère Egyptien de la culture, le Caire, 1997,p13.

[1]. بدر الدين أبو غازي ، الطابع القومي لفنوننا المعاصرة ، مرجع سابق ، ص19.

فطبيعة البلاد ذات مناخ يفتقر إلى التغيرات الهائلة في الفصول، وشمس شديدة السطوع في سماء صافية تخلو من الضباب، في وجود خضرة ضاربة جنباً إلى جنب مع الصحراء المترامية الأطراف تخترقها مياه النيل الدافقة تفيض حيناً وتترنح حيناً.

كل هذه الظواهر كانت موضع مراقبة الإنسان الدائمة والتي راحت تتكرر يوماً بعد يوم وعاماً بعد آخر بصفة دائمة، مما رسخ فكرة الديمومة والخلود في الفكر المصري القديم.

فآمن بقوى مقدسة عليا خيرة يطمئن إليها مأخوذاً بها وبملاقاتها حين ينتقل عن طريق الموت إلى العالم الآخر، مما أسبغ على فنه صفة الديمومة التي تعتريها السكينة والهدوء، مستبعداً كل مظاهر الحركات العصيبة المبالغة والحادة.

ولاغرابة أن ينتهي بمثل هذه الظروف إلى فن هادئ في صفته العامة، على النقيض من الفن اليوناني المتسم بالحركية.

وتجلى كل ذلك في الفن المصري القديم وكان من أبرز تجلياته في النقوش والتماثيل والأوابد التي آلت على نفسها أن تكون الكتاب الذي يحكي قصة ذلك الإنسان بفكره ومعتقداته، وأساطيره التي تروي انتصاراته ومآثره. وقد ظهر الملك في صورة أسد أو صقر أو ثور، فيما ظهر العدو على شكل إنسان مقطوع الرأس أو مكبل اليدين. وهي رمزية بادية. فيما حملت الكتابة الهيروغليفية صفات الفن المصري القديم، وقد أضحت هذه الكتابة التطبيق الفعلي لفن الرسم برمزيته وواقعيته.

وخضع النحت أيضاً للقواعد المثالية والواقعية والرمزية أيضاً، وما دام الملك ربّ معبود على الأرض فقد عبر النحات المصري عن هذه الفكرة بجعل حجمه مبالغاً فيه بعيداً عن المألوف، تتناسب وحجم المنزلة التي يحتل.

ولم تتخلف العمارة أيضاً عن هذه الفكرة (فكرة الخلود)، فنجد الاهتمام الأكبر بالمباني الجنائزية والمباني الدينية على حساب تلك الدنيوية. التي كانت تشيد بمواد اقل صلابة وأقل فخامة وبهاء.

ولعل الأهرامات تعبر بشكل اكثر دقة عن هذا الموضوع. فهي من الجلال والضخامة والسرمدية ما يختصر كل هذه الأفكار والمعتقدات التي آمن بها المصري القديم " ففي الوقت الذي يعد فيه الهرم مقبرة للميت، هو أيضا رمز حياة داخلية متفاعلة ممثلة في الملك الراقد فيه، ونصوص الأهرام ـ إذا قرأت قراءة فاحصة ـ تشير بوضوح الى المراحل الثلاث التي يمر بها الميت لكي يبعث، أو بتعبير أدق لكي يصحو من

رقدته "[1]. ولا يتوقف الأمر عند الأهرام، بل يتجاوزه الى المسلات الشاهقة والمعابد المنحوتة في الجبل ذات الأعمدة والتماثيل الهائلة.

لم تتوقف هذه الصفات المميزة للفن المصري القديم عند الفترة الفرعونية القديمة إذ وكما أسلفنا أن الإنسان ابن البيئة هو الذي أعطى هذه الصفات، فحري بهذه أن تستمر في الأحقاب الموالية وخصوصاً تلك الحقب التي كانت وافده نتيجة الغزوات. وبدل أن تفرض تلك الغزوات فنها وفكرها راحت تنتج فناً ينسجم وتلك الأفكار، وبطريقة أخرى هضمت الحضارات الأخرى وصاغتها صياغة تتأقلم وواقعها وتنسجم مع أفكارها، رغم التزام تلك الفنون والحضارات بالاحتفاظ بشيء من خصائصها المميزة.

فمن أهم مظاهر الالتزام في الفن القبطي، البساطة وهو بهذا يثبت لنا أصالته حيث كان فناً شعبياً نبت من وحي الشعب.

وليس أدل على قوة الشخصية الجغرافية والبيئة في مصر، وعظم تأثيرها على الفن، من انتشار العناصر النباتية المصرية ومناظر الطيور في زخارف وفنون العصر القبطي ولا غرابة في أن جغرافية مصر الهادئة، أدت أيضاً الى تكوين سمات الفن القبطي الذي اتسم بالبساطة التي تجلت بدورها في خلو الأعمال الفنية من التفاصيل وهي سمة من سمات الجمال الفني.

" نجد ملابس الأشخاص قليلة الثنيات في النحت والتصوير على السواء إذا ما قورنت بالفنون الرومانية أو البيزنطية المعاصرة. كما أننا نجد التظليل في التصوير وقد عبّر عنه ببعض شرطات بسيطة قليلة العدد أو بلونين متفارقين، ولقد خلا التصوير الخطي من درجات الألوان العديدة واكتفى في تمثيل الظل والنور بدرجات قليلة العدد تشير إليها مجرد إشارة ولقد كان من نتيجة ذلك خلو الوجه سواء في النحت أو التصوير من التفاصيل أو التعابير أو الملامح القوية، مما دعى البعض إلى تسمية الفن القبطي بفن الوجوه المتشابهة ـ على سبيل المثال الوجوه المعروفة بوجوه الفيوم ـ واكتفى بتمييز الشخصيات بكتابة أسمائها "[1].

وقد نجد ـ المحلية ـ سمة أخرى من سمات الفن القبطي، فرغم تأثره بأساليب الفن الهلنستي والروماني اللذان عاشا في مصر، إلا أن الفن القبطي استمد جذوره الأصلية من الفن الفرعوني وإنّا لنستشعر في الفنون الإسلامية، على اختلافها تشابهاً وأصداء تذكرنا بروح الروائع في الفن المصري القديم.

فالتحف المعدنية الإسلامية من شمعدانات ومقابض أبواب وأواني وأدوات مختلفة، تختزن طاقةً وحساً معمارياً يفيض مهابةً واتزاناً وهو نفس ما نشعره في العمائر المصرية القديمة، وتلك الزخارف والكتابات

[1] . د. عبد المحسن بكير ، البيئة والعقيدة أثرهما في الفن التشكيلي في مصر القديمة ، المكتبة العربية ، القاهرة ، ص131.

[1] . فيكتور جر جس . باهور لبيب ، الطابع القومي في الفن القبطي ، المكتبة العربية القاهرة 1978، ص39.

العربية بتنويعاتها وتجريدها وحيويتها وما تقدمه من تراكيب وشغل للمساحات والفراغات إن هي إلا صدى للنحت النافر والذي جاد بها الفن الفرعوني القديم وكأن الزمان يعيد نفسه.

وإذا اتبعنا قصص ألف ليلة وليلة، وهي تمثل المثالية الشعبية فسنجد الكثير من النماذج المتعددة للأشكال التي تقع في دائرة المجال مثل الطيور ذات الوجوه الآدمية، والخيل المجنحة، وانتقال الصور الآدمية إلى صور حيوانية تتكلم ونجد انعكاس كل ذلك في الفنون التشكيلية التي أنتجها الفنان في العصر الإسلامي وذلك على الأدوات التي كان يبدعها، فنجده يزين أوانيه وأسلحته بزخارف حيوانية ذات أرجل نباتية، وعناصر حيوانية بوجوه آدمية.

ومن المظاهر التي نجد لها صدى في الفن الإسلامي في مصر، اعتماد مواد بسيطة وتحويلها على نفائس، كما فعل المصري القديم حين عالج الحجر معتمداً إياه في تنفيذ نفائسه الخالدة في الدهر.

لقد كان الفنان المسلم في مصر محكوماً بالفكر الإسلامي الذي لا يحبذ البهرج والبذخ، والذي حرم على الرجال ارتداء الحرير والذهب. ولتوق هذا الفنان إلى التزيين وإضفاء مسحة من الجمال والجلال على الأعمال، فقد راح يبتكر من الخسيس نفيساً.

ومن أكثر تجاربه نجاحاً في هذا الخصوص " ابتكاره الخزف ذي البريق المعدني، وهو نوع من الخزف لم يعرف إلا في الفن الإسلامي في ذلك الوقت، ويتيح الحصول على أوان خزفية تصلح بديلاً للأواني الذهبية والفضية، ويزخر المتحف الإسلامي بالكثير من نماذج الخزف ذي البريق المعدني الذي يعتبر من أرقى أنواع الخزف في العالم "[1].

ولا يتوقف الفنان المسلم عن النهل من تراثه الفرعوني والاستفادة من الحلول التشكيلية التي كان قد توصل إليها جدّه الأول. بل نراه ينهل من المعين المتنوع لنبع التراث العظيم، فهو عندما يزخرف أياً من القطع الفنية وحتى تلك الدينية (كما نرى في المحراب في مقام السيدة رقية) فلأنه أحياناً ينسى نفسه كفنان مسلم ملتزم بالزخرفة لينتقل الى كونه فنان ذا طاقة كبيرة وينقاد نحو الرسم. " يدل على أن الأشكال القديمة التي وجدنا أثرها في الفن القبطي لا تزال موجودة خصوصاً النجوم ذات الزوايا، لكنها الآن تمتزج بالشعور باللانهاية، وأنها لم تعد نجوماً حقيقية ذات أشكال واضحة المعالم كاملة، وعناصرها وبقاياها تنتقل من الواحد الى الآخر وتتسلسل كالمنحنيات، وهكذا ينجز دور امتزاج جديد يتم هذه المرة في أحضان الفن

[1]. أبو صالح الألفي، أثر الفكر الإسلامي على الفن المصري في العصر الإسلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1978،ص65.

لإسلامي. والأضداد التي اشتهر أنها لا تجتمع، هاهي ذي قد تلاقت وامتزجت وائتلفت، أليست هذه الرسالة الكبرى للحضارة المصرية "[2] .

وعلى الرغم من كون الفن الإسلامي فن يقوم على الأسس الهندسية والتجريدية، إلا أنه ملتصق بالحياة التصاقاً وثيقاً متعامل معها متأثر بالبيئة التي تحيط به فلا شك بأن فنون مصر القديمة والرومانية والقبطية كان لها تأثيرها وحضورها في الفن الإسلامي لهذا نجد الطيور والحيوانات والنباتات والماء والنجوم، كلها عناصر أجاد المصري المسلم في تزيين وزركشة أعماله الفنية. طبعاً بصياغة تنسجم والفكر الإسلامي الفني.

إن الأداء الفني في العصر الفرعوني والعصر الإسلامي قد وصل في كلا العصرين الى قمة المهارة في الحساسية الفنية والرقة الموسيقية. ولعل أسباب ذلك أن الفن في مصر القديمة كان فناً طقسياً الى حدّ كبير ومن ثم أصبح مفروضاً على الفنان أن يمارس إنتاجه في ظل تقاليد فنية محددة، وأصبح مجاله هو الإجادة والدقة والرقة والموسيقية.

نفس الاتجاه نجده في الفن المصري في العصر الإسلامي أيضاً، حيث لم يستهدف الفنان محاكاة الطبيعة، وإنما كان يستهدف تلخيصها أحياناً وكشف محاسنها أو الاستطراد إثراء للخيال الزخرفي، وأصبح التدقيق والحساسية الموسيقية أهدافاً كبيرة يسعى الفنان الى تحقيقها ولقد فعل.

لقد كان هناك دائماً شعب وشخصية لا ينفصلان، وقد كان هناك إيمان دائم بالخلود والسرمدية أفرز أشكالاً فنية. وما من شك في أن عقائد المصري في حياة أخرى خالدة أعطى الفن المصري طابعه المميز...وشخصية واضحة.

وعلى مدى العصور تحولت العقائد الى أساطير شعبية عايشته في تأملاته وأحلامه، وتطورت من عصر الى عصر، من مسيحية الى إسلامية ولكنها ظلت ساكنة منه في مكانها تتكرر أمامه صورها الأبدية.

[2] . المرجع السابق ، ص66.

الفصل الثاني

محمود مختار رائد النهضة الفنية المصرية المعاصرة

تتجسد أهمية النحات محمود مختار في إعادة فن النحت إلى بلاد النحت، ونحن إذ نطلق عبارة بلاد النحت على مصر فإننا لا نجافي الحقيقة، فمصر ذات حضارة عريقة، قامت على دعامة أساسية و تتجسد هذه الدعامة في فن النحت الذي أخذ على عاتقه حفظ الأوابد القديمة وترجمة روح الفكر المصري القديم. وإذا كانت الحضارة المصرية قد جادت علينا بالكثير الكثير من النماذج الفنية الخلاقة من تصوير وعمارة، إلا أنه كان للنحت مكانة خاصة في هذه الحضارة.

وتشهد الأعداد الهائلة من الأعمال النحتية على تقدم هذا الفن الى أبعد مستوياته. ومتاحف العالم تباهي نظيراتها باقتناء اثر من هذه الآثار التي لا تعدّ ولا تحصى مما خلّفه لنا النحات المصري القديم. وأرض مصر أضحت المتحف الأكثر أتساعا والذي يضمّ العدد الأكبر من نفائس هذه الآثار، تنتشر هنا وهناك حتى أنها تشعرك بأنها تتزاحم أمام ناظريك، شادّة انتباهك بل مشتتاً إياه.

يتبادر الى ذهن الزائر لمتحف الفن الفرعوني بالقاهرة بأنه لو قيّض لهذه الأعمال النحتية المتراكم أن تأخذ مكانها الأصلي، لغدت مصر على امتداد مساحتها الشاسعة متحف مترامي الأطراف. مع الإشارة الى أن كل ما وجد حتى الآن من هذه النفائس لا يشكل إلا جزءاً يسيراً من مجموع الناتج الفني لحضارة امتدت آلاف السنين. فكل يوم يطالعنا نبأ اكتشاف موقع أثري جديد يحمل إلينا درر ونفائس جديدة، اقل ما يقال فيها أنها تعد بأنه ما زال هناك الكثير لنكتشفه.

حضارة تعاملت بكل بساطة مع النحت على أنه طقس سحري يقرب ما بين الإنساني والإلهى فيكون واسطة الحوار الأبدي، فيتجسد الرب في أبا الهول الذي يرمق الأفق، حارساً المعابد ـ المدافن المقدسة ـ ويتقرب الكهنة من آلهتهم بمسلات تشق عنان السماء حاملة كل المعاني السامية التي ترمز الى الآلهة.

وفجأة يصمت النحات عن ترنيم ألحانه الحجرية السحرية، ويتوقف الكهنة عن القيام بطقوسهم الخالدة وتمتنع الآلهة عن التجسد في تماثيل عملاقة، ولولا صلابة حجر الغرانيت، لكان على تلك الأوابد والنفائس أن تذوي وتضمحل.

آلاف من السنين كان على النحات المصري أن يتوقف، قرون طويلة كان على الحجر أن يبقى صامتاً. ومن هنا تكمن أهمية مختار في إعادة الحياة لهذه الأحجار الصلدة. والأهم من هذا وذاك أنه تجرأ أولاً على محاولة نحت وصياغة الأحجار الأكثر صلابة القابعة في عقول المجتمع الذي تحجر قرون عدة.

كان الطفل محمود مختار يلهو مع أصدقائه على حافة الترعة في قرية(طمبارة، مركز المحلة الكبرى غربية) عندما وجد نفسه وجها لوجه مع موهبته.

كان لهو الأطفال هذا يؤدي الى لا شيء. عبث خالص، ولكن الأمر كان مختلفاً مع مختار. فقد ذاع صيته بين أقرانه بقدرته على تجسيد الأشكال الحيوانية والإنسانية بشكل دقيق.

ولكن الأمر أخذ أبعاداً أخرى عندما تجاوز هذا الصيت الى الكبار من رجال القرية وخصوصاً أنه أخذ يجسد شخصيات معروفة في القرية شديدة الشبه لدرجة أنهم عدوا الأمر على أنه (مسّ من الشيطان) ***!!***

" وتذهب القرية مذاهب شتى فيما يحدث. البعض تحدث بلهجة الواثق أن هذا بلا جدل فعل السحر، من عبث الجن والشياطين والعالم السفلي...مع ميل بعض الناس الى التصديق، إلا أن الشك يساورهم في حقيقة العلاج...والبعض الأخر يسفّه فعل الطفل وينفي التشابه بين التماثيل وأصحابها ويعزوه الى خداع النظر والوهم. أما الفريق الثالث الأقل صوتاً والأكثر تفتحاً، فقد أدرك أنها قدرة الله الذي يضع سره في أضعف خلقه...طفل صغير يعيش كاليتيم، وأنها موهبة من السماء. ودعوا الله أن يوفقه ويفتح له أبواب السعد ويسدد خطاه "[1].

عانى الطفل محمود مختار كثيراً حتى يأخذ الطريق الصحيح وينأى بموهبته عن الأفكار الرجعية التي كانت تسيطر على عقول المجموع. كان في الثانية عشرة عندما أثار هذه الزوبعة في قريته، ومصادفات كثيرة حدثت قيضت له الانتقال مع أمه الى القاهرة حيث أفتتح بعد سنوات مدرسة الفنون الجميلة، حيث كان مختار أول طالب مرسّم فيها.

كانت الطبقة البرجوازية المصرية قد بدأت بالظهور وبدأت تشكل قوة سياسية لها وزنها، وأخذ الأمراء الراغبون في الظهور الى الساحة السياسية يحاولون التقرب الى هذه الطبقة وذلك من خلال مشاريع براقة، وكانت مدرسة الفنون الجميلة وسيلة الأمير يوسف كمال "...وقد توثقت الصلة بينه وبين المثال الفرنسي (جيوم لابلان) الذي لم يجد صعوبة في إقناع يوسف كمال الذي احب أن يكون أول البادئين في بناء صرح

[1] . علاء الدين وحيد ، محمود مختار وضمير الأمة، دار سنابل للنشر والتوزيع ، المنصورة ، 1997، ص16.

نهضة فنية حديثة في مصر...وفتحت المدرسة أبوابها عام 1908 بشارع درب الجماميز الدار رقم 100 "[1].

كانت المدرسة بالنسبة لمختار شمعة أضاءت له طريقه الطويل والذي كان يسير فيه على غير هدى، فأخذ يوظف موهبته الفذة في ترسيخ وتشذيب حسّه الفني من خلال توجيهات معلمه الأول (لابلان) ومن خلال الاحتكاك بزملائه من الطلبة الموهوبين وبطريقة أخرى أخذ يشعر بأنه يعيش في وسط فني يقف على الطرف الآخر من الوسط الاجتماعى الرافض لكل أنواع الفنون والتي كان ينظر إليها على أنها بدع لا يهتم بها سوى سفهاء الناس.

وكما كانت مدرسة الفنون الجميلة شعلة منيرة في درب مختار الطويل والمحفوف بالصعاب والذي شقه متسلحاً بفنه وموهبته، كذا كان مختار نفسه شعلة منيرة يستنير بها كل من سلك طريق الفن في العالم العربي، فكان نعم الإقتداء. والى اليوم نجد أن إشعاع مختار يهدي السائر على طريق الفن، ليس في مصر وحدها بل في الوطن العربي.

لقد ظهر مختار بعد صمت طويل، وهوة سحيقة، مظلمة من الزمن فصلت بين مصر وتعبيرها الفني الأصيل، إذ سرعان ما امتد بالنظر والدراسة الى جوهر التراث المصري وعكف على أن ينهل منه دون أن يفقد صلته ببيئته وعصره، فوفق في التعبير عن شخصية مصر وآمالها وأحلامها.

من خلال عمر قصير عاشه مختار بكل دقائقه كان الفن هاجسه الأول والأخير، فترة تمتد من نهاية القرن التاسع عشر وحتى ثلاثينيات القرن العشرين، عاش مختار حياةً فنيةً خالصة، أبدع فيها الكثير من الأعمال، والتي شكلت علامات بارزة في تاريخ الحركة الفنية التشكيلية المصرية، بل أنها تعدّ نقطة البداية لهذه الحركة.

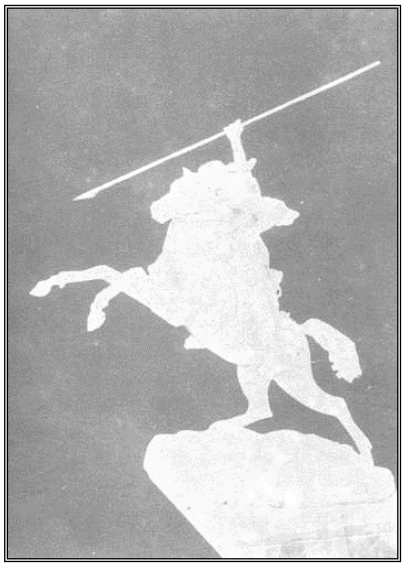
وعمر الفنان لا يقاس بعدد السنين التي يحياها بل بعدد الأعمال ونوعيتها، ومدى تأثير هذه الأعمال في جيله أو الأجيال اللاحقة. وعليه فإن الثلاث والأربعين عاماً تعد حياة حافلة بالعطاء تجعله من أكثر الفنانين العرب تعميراً.

في بداية حياته بمدرسة الفنون الجميلة كانت أعماله توحي بمعاني البطولة وتتغنى بمجد العروبة، ومنها تماثيله لأبطال العرب مثل (طارق بن زياد، عمر بن العاص، خولة بنت الأزور).(شكل رقم6)

لقد كانت مشاعر المصريين كلها متجهة نحو الوطن بعد ما ألهبها (مصطفى كمال) بخطبه، وقد كان لإلقاء الأضواء على أمجاد مصر القديمة التي كشفتها الآثار وحل رموزها من قبل عالم الآثار الفرنسي

[1] . المرجع السابق ، ص27.

(شامبليون) من خلال كشفه لرموز اللغة الهيروغليفية والتي ألقت الأضواء على حضارة ضاربة في القدم. والتي كانت الوقود الذي تقتات به شعلة القومية العربية المتقدة.



شكل رقم(6)، خولة بنت الأزور، جبس ،1910، مجهول المصير

لم يقف مختار متفرجاً على الشارع الذي يغلي متفاعلاً مع الأحداث السياسية المرافقة. فإلى جانب أعماله التي كان يبدعها مجسداً الحس القومي، خرج مع زملائه الى الشارع مشاركا في المظاهرات. وبقي حسه القومي وازعاً ومحركاً له في كل أعماله حتى تلك الأعمال التي أنتجها في باريس. بل أن تمثاله الأثير (نهضة مصر) يعبر تعبيراً دقيقاً عما آمن به وعاش من أجله.

كان مختار في باريس، عندما أراد أن يقدم لمصر عملاً يمجد به كفاح الشعب المصري، فقام بعمل يمثل مصر كفتاة ثائرة وهي تتأهب للمعركة وتتهيأ لنضال المستعمرين تعبيراً عن بداية الثورة. إلا أن هذا التمثال كان يشبه الأعمال الفنية التي تصور (جان دارك) الفرنسية وهي تقود جموع الشعب الفرنسي في ثورته.

وبعد أن أنتهى من عمله رمقه بنظره الناقد، فوجد فيه شبهاً كبيراً بالأعمال الغربية وخصوصاً الفرنسية، مما حدا به الى تحطيمه رافضاً التأثير المباشر للفن الغربي والثقافة الغربية في موضوع قومي، فما كان إلا أن حطمه وعكف على إبداع (نهضة مصر) الحالي. ولا أدري أهو سوء حظنا أم حسنه في أن التمثال القديم أغضب مختار بحيث أنه قد حطمه ولم يوثّقه، ولم نعرف عنه سوى هذه القصّة. ولكن حسبنا أننا حصلنا على تحفة فنية فريدة.

قدم مختار خلاصة فنه وفكره في هذا العمل فمزج بين التراث والواقع، بين الماضي والحاضر فصوّر أبا الهول يهم بالنهوض من رقدته الطويلة تحثه على ذلك الفتاة المصرية الفلاحة وهي تزيح عن وجهها قناع الماضي الثقيل.

لقد حاز هذا العمل على إعجاب النقاد الفرنسيين حين عرضه في إحدى قاعات الفنون وراحت أقلام النقاد تكيل له المديح وتشيد بهذا النحات وهذا العمل.

كتب (هنري بسنوا) في جريدة (لا بتي ماتان) في 18 افريل 1930 " في سنة 1920 عرض المثال المصري الأول (مختار) تمثال (نهضة مصر) في صالون الفنانين الفرنسيين فكشف للرأي العام الباريسي نهضة فن النحت الفرعوني من جديد، وتحمس الناقد اندرى سالمون رغم أنه ضنين بالمدح متحفظ في أحكامه تحمس لعمل مختار ودفعه ما لمسه فيه من يسر وتنوع في الأداء وتناسق على أن يكتب، أنه لا يعرف نحاتاً معاصراً عني أكثر من مختار بالعنصر البنائي، وباحترام الكتلة لذاتها كمقوم في فن النحت وفقاً لما تمليه تقاليد هذا الفن العريقة وليس هناك فن أجدر من فنه أن يكون فن انبعاث...وفوق هذا فإن مختار دفعنا لأن نلمس أعماق ضمير بلاده حين عبر عن عاطفة كبرى...تمجيد الجنس.وكانت نهضة مصر مفتتح طريق لمختار، ومناراً أعلن منه دعوته إلى تجديد هذا الفن العريق لقد التقى بتناسق رائع في هذا التمثال كمال الفن الفرعوني والحضارة الإسلامية ممثلين في أبي الهول القابع في جلسته المقيدة ممثلاً تقاليد مصر، والمرأة الواقفة في امتداد مستندة بيدها على رأس أبي الهول وباليد الأخرى ترفع الحجاب الذي يعزلها عن العالم...وهي تتطلع الى المستقبل باعتداد، وعلى ملامح وجهها جلال تضفيه ذكريات الماضي، وفي نظرتها إرادة منبعثة من الشباب الخالد. أما أبو الهول فهو ينهض من مهاده الرملي ويتطلع إلى العالم بغير دهشة ودون أن يفقد هدوءه وجلاله "[1] .

أما وقد حاز تمثال نهضة مصر على إعجاب النقاد ورجال الفكر الفرنسيين فإنه حري بأن يكون موضع تقدير وثناء رجال الفكر المصريين وخصوصاً بعد أن أصبح مشروعاً قومياً تنادى للاكتتاب على بنائه جموع الشعب المصري كبيره وصغيره غنيّه وفقيره.

فقد تسابق على الكتابة نقاد وشعراء وكتاب مصر والعالم العربي. وراحت القصائد تملئ الصحف متغنية بالتمثال والمثّال.

فقد نظم كل من (خليل مطران) و(أحمد شوقي) و(أحمد زكي أبو شادي) الذي نظم ثلاث قصائد وهي (المثال مختار والنهضة الفنية وثالوث النهضة وتمثال النهضة)، وكذلك فعل الشاعر(محمد عبد الغني حسن)

[1] . بدر الدين أبو غازي ، المثال مختار ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة و 1964، ص172.

الذي نظم قصيدة (تمثال نهضة مصر) وكتب رجال الفكر والأدب والسياسة مقالات كثيرة تمجد بالعمل القومي الهام منها مقالة للدكتور (حافظ عفيفي) حيث كتب مقالاً في (جريدة الأخبار) بعنوان (نهضة مصر) والأستاذ (أمين الرافعي) حيث كتب (نهضة مصر، دعوة إلى الأمة الكريمة) والأستاذ (ويصا واصف رئيس الوزراء) حيث كتب(محمود مختار والنهضة الفنية في مصر) و (واصف بطرس غالي ومصطفى عبد الرازق وعبد القادر المازني).[1]

وتأتي أهمية التمثال ـ التاريخية ـ في أنه أول تمثال أقيم في العصر الحديث بيد مصرية، وهو بدء عودة الحياة إلى الإزميل الذي هوى من يد آخر فنان فرعوني، وقد جاء تعبيراً عن فكرة قومية ومعنى هزّ مشاعر الجموع وبه بدأ الإحساس بالفن كضرورة قومية. وكان لظهور التمثال وإقامته من أحجار الغرانيت دلالات رمزية ردت إلى الناس الثقة وجعلته نشيداً من أناشيد الأمل في عصر النهضة.

وقد سيطر التمثال على حقبة من الحياة المصرية، كان الشعب يعتبر هذا التمثال تمثاله، وكان المفكرون يدركون دلالة إقامته وما يحمله من معنى الانتصار لإرادة الشعب.

الشعب الذي عبر بأبهى طريقة عن نهضة حقيقية من خلال المسارعة إلى التبرع بالقليل الذي يملك في سبيل إنشاء هذا الصرح العظيم وقد رويت مآثر كثيرة عن عمال عاديين وفقراء مساكين أبوا إلا أن يساهموا في بناء هذا الصرح، وحتى الأطفال كان لهو دورهم في التبرع بجزء من مدخراتهم القليلة. إن ملحمة الاكتتاب على التمثال لا تقل عظمة عن التمثال ذاته لقد عبر الشعب المصري عن حس قومي انصهر مع الحس الفني وهذه معجزة حقيقية تنضاف إلى المعجزات الكثيرة التي كان لها دور في إبراز وتعاظم دور مختار في مسيرة الحركة الفنية المعاصرة في مصر.

لقد حقق مختار أصالته من عناصر ثلاثة : وهي التراث والبيئة وثقافة العصر.

فقد اكتسبت أعماله من التراث التوازن والهدوء الذي أضفى على أعماله جلالاً ووقاراً ومثالية التعبير، مجردة من العقائد الداخلية وميثولوجية التمثال المصري القديم كما وأخذ عن هذا التمثال القديم بلاغة التعبير النحتي وصفاء الخط وسلامة الكتلة. ومثله مثل النحات القديم أبدع في الأعمال النصبية كما في الأعمال النحتي الصغيرة التي حافظت على الخصائص والمميزات التي تميزت بها الأعمال الكبيرة.

ووجد في البيئة المصرية ما يؤكد استمرار تقاليد التراث مع تطورها فالطبيعة المصرية التي وسمت مختار بالهدوء والثبات ورحابة النفس هي نفسها الطبيعة التي فرضت على الفن المصري في مختلف

[1] . المقالات والقصائد منشورة كلها في كتاب بدر الدين أبو غازي المثال مختار ولم نشئ أن نقحم العديد العديد من الصفحات في بحثنا كي لا نحيد عن الغاية الأصلية .

العصور اتجاهات معينة نلمحها في كل لغات التعبير التشكيلي والتي لا نزال نراها في فنون مصر المعاصرة و التي تدين لمختار بفضل إلقائه الضوء عليها.

تنعكس صوره هذه الطبيعة وتتردد إيقاعات نهر النيل في تماثيل مختار من خلال الفلاحة التي تنحني لتملأ جرتها في حب وانتماء. وريف يفرض روحه على كل مصري وعلى ثقافته وأفكاره ومشاعره، روح الريف التي تتميز بالدعة والهدوء الذي لاتخرج عنه مصر...إلا عندما يشتد صراعها من أجل الحياة مثلما نرى في تمثال (الخماسين).

وقد استخدم مختار في نحت تماثيله نفس الخامة التي نحت منها المثال المصري القديم أوابد، والتي خلّد من خلالها حضارته واحتفظ لنا بتراثه الفني أحقاباً طويلة. وقد أراد مختار أن يماهي جدّه في هذا فلم يرضى بأقل من تلك الخامات بديلاً، حتى يخلد نهضة طالما حلم بها وعمل على تحقيقها.

كما نجد أن العصر قد فرض نفسه على مختار من داخل البيئة ويتضح هذا لا في الرموز القومية وحدها التي صورها في تماثيله بل في أعماله الأخرى التي تصور الريف المصري والفلاح بحركاته والفلاحة بملامحها المميزة، واستوحى المثّال مختار في كثير من أعماله روعة التمثال المصري القديم ورقة المئذنة ورشاقتها والأواني الإسلامية لذلك يعتبر مجالاً لتذوق القيم الحضارية لتراثنا الفني في عصوره المختلفة وصلاته الأليفة بطبيعة مصر.

وكان مختار من أشد الفنانين تشبعاً بثقافة العصر، فصلاته الفكرية والحسية كانت وطيدة بالفكر الغربي والفكر الشرقي على السواء مما أثر على فنه وترك وراء أعماله أعماقاً وأبعاداً لم يكن يصل إليها بدون تشبعه بها، وينتمي مختار الى الاتجاهات الثقافية الفرنسية المحافظة لذلك تحمل بعض أعماله الاتجاه التأثيري الفرنسي ويحمل بعضها الآخر الاتجاه الرومانسى. (ولنا حديث مطول حول تأثره بالنحت الفرنسي خصوصاً والنحت الأوربي عموماً).

فكان مختار يمثل بالنسبة لمصر فنانا مجددا وصاحب ثورة فنية ثقافية كاملة، ثورة على الركود الثقافي والفني والذي كان يخيم على الساحة ويلقي بظلال ثقيلة على الساحة المصرية خصوصاً والعربية عموماً.

فإذا بمختار يخرج بتمثال (نهضة مصر) رمزاً وشعاراً لتلك الحقبة من تاريخ مصر ونضالها السياسي والثقافي معاً.

فعدّ مختار في باريس فنانا محافظاً وفي مصر فناناً ثائراً. ولعل مرد ذلك الى الفارق الزمني بين الثورة الفرنسية والثورة المصرية ولكليهما أثر فعّال على الناحيتين الاجتماعية والثقافية.

ومع إدراك مختار للتيارات الفكرية والفنية المعاصرة في فرنسا وغيرها من البلاد الغربية، وتفاعله معها، فإننا نجده قد أحاط نفسه بمصر قديمها وحديثها، فلم يتخلّ عن أصالته المصرية وعراقته الفرعونية،

فحفظ له تاريخ الفن في مصر والعالم العربي، مقاماً مرموقاً له أبعاده العميقة على الرغم من قصر السنوات التي عاشها، وبذلك مهد لفن النحت العربي عموماً والمصري خصوصاً طريقاً سار فيه أجيال من النحاتين التي أتت من بعده على اختلاف شخصياتهم وأساليبهم ومشاربهم.

محمود مختار

ـ ملامح شخصية :

لعل من أبرز من تتبعوا محمود مختار بحب وشغف هو (بدر الدين أبو غازي)، (وزير الثقافة المصري الأسبق). ولم تكن رابطة القرابة[1]التي تجمعه به هي الدافع وراء هذا التتبع، بل كان إعجاب رجل الثقافة والأدب بعلم من أعلام الثقافة الممزوجة بالقومية، والمجبولة بإبداع أصيل.

وقد أطّر أبو غازي في كتابات متفرقة ومحاضرات كثيرة لحياة وتجربة مختار. فكان مرجعاً أساسياً لكل راغب في إلقاء الضوء على هذا الفنان المصري الأصيل. وقد قدم (المثال مختار) كعمل تأريخي لحياة وفن

[1] . بدر الدين أبو غازي هو ابن أخت محمود مختار .

مختار، وقد أبدى شمولية في تقديم مختار من وجهة النظر السردية التوثيقية، واستطرد في تقديم الوثائق والكتابات المتعلقة بمختار وملحمته الرائعة (نهضة مصر)، فكان المرجع الأكثر وفرة في تقديم المعلومات عن حياة الفنان الكبير، وتسليط الضوء على جوانب شخصيته المختلفة. ولكن ما يعاب على هذا الكتاب الهام، هو أنه لم يتناول فن مختار بالتحليل الفني التشكيلي، واقتصر على التمجيد وكيل المديح لتجربة هي أهل لهذا، وقد أربك ذلك أغلب الباحثين الأكاديميين الذين تطرقوا لفن مختار، والذين اخذوا كل شيء عن مختار من خلال هذا الكتاب. حيث راحوا يدورون في نفس الحلقة من كيل المديح والثناء لتجربة هذا الفنان والتغني بمآثر هذا الفنان. ولا عجب في ذلك فللفنان هالة كبرى يمكن لها أن تطغى على الموضوعية المطلوبة في الأعمال الأكاديمية.

ولكن يبقى كتاب (المثال مختار) لبدر الدين أبو غازي مرجعاً هاماً يمكن أن نأخذ منه ما يمكن أن يفيد بحثنا، ونترك ما يحيدنا عن اتجاهنا.

كتب أبو غازي في ملامح شخصية عن مختار : " وجهه مميز فيه شيء لا يغيب عن كل من رآه، سره كامن في قوة خفية تفرض تأثيرها على كل من اتصل به، كان في شبابه وجهاً خجولاً حالماً يتردد فيه لمح حزين، فلما سافر وطاف وخبر الحياة تغير فيه كل شيء وعاد من هذا المطاف وقد تشكلت ملامحه بمعالم الفن وتحولت سماته، واكتسب صوته عمقاً وبعداً وأغواراً، كان في عينيه بريق نافذ، بريق لا يوصف، مزيج من الحلم والكبرياء والاعتداد والطيبة والذكاء استعصى تسجيله على الراسمين، كان في نظرته عمق تحس فيها معالم النظرة المفكرة وكان فيها حماسة وصفاء في جبهته العريضة ولحيته...شيء آخر كان له أثر في صورة مختار وهو صوته، كان في صوته عمق ونبرة، نفاذ يستولي على الحواس، كانت كلماته التي ينطق بها تخرج محملة بشحنة من شعوره، محددة صارمة كمقاطع النحت، كانت الكلمة لاتخاطب السمع وإنما تنفذ الى المشاعر...وكان في قامته على قصرها اعتداد، وفي سيرته ثقة وفي سمته صراحة ووضوح "[1].

قد يكون في كلمات أبو غازي هذه كثير من الذاتية، دافعها حبه الشديد وتعلقه بفنانه الأثير وقد أطلق العنان لقريحته فاستطرد في رسمه لملامح الفنان الفيزيولوجية، مع الاحتفاظ بحبنا وتعلقنا أيضاً بفناننا إلا أنا ننشد الموضوعية طريقاً يضمن لفناننا مكانته في وجداننا وتاريخنا الفني المعاصر الذي كان لمختار الفضل في كتابه سطره الأول.

[1] . بدر الين أبو غازي ، المثال مختار ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، 1964، ص29.

وإننا إذ اقتبسنا حيزاً من كلمات أبو غازي في رسمه لملامح شخصية مختار، ليس انقياداً وانبهاراً بالهالة الكبيرة التي تحيط بمختار، بل لأننا وجدنا أن ما كتبه بدر الدين أبو غازي يمكن أن نسحبه على أعماله والتي هي موضع اهتمامنا الأول.

وكأني به قد اختصر في (استطراده) في وصف مجمل الأعمال التي تنتمي لمختار والتي كان حرياً به أن يفرز حيزاً أكبر من كتابه للحديث عن الأعمال.

فكل الصفات التي أطلقها على شخص مختار، إن هي إلا وصفاً لناحية من نواحي أعماله وسمة من سماتها.

فالفنان إذ ينحت المادة الخام، فإنه يجردها أو يأخذ من خصائصها الطبيعية ويعوضها بشيء من عنده، ليست سوى شيء من خصائصه هو. وهنا تبدأ العلاقة التبادلية بين العمل وصاحبه بين الفن والفنان.

لقد قدم مختار تمثال أسطورة الحقول والتي كان (رودان) قد سبقه في تقديمها، على أن الشبه باد في كلا العملين، إلا أن مختار أعاد صياغة هذه الأسطورة وهذا التمثال لأنه كان يرى نفسه فيها، بل لقد ذهب ابعد من ذلك عندما قدم وجهه هو على أنه إله الحقول.

لقد كانت أسطورة الحقول لمختار تختلف عن أسطورة رودان، فهي ليست مغرقة حسياً، وشخصية آلهة الحقول التي قدمها مختار إنما هي رقيقة مرحة باسمة هائمة في الجمال مترنمة بالحياة من أجل الفن لا من أجل اللذة.

تمتع مختار بشخصية الفنان الحقيقي، فقد آمن بالثورة، وأول ثوراته كانت في فنه الذي كان يلق معارضة استثنائية.

وعاش حياته ثائراً على الأوضاع يعلن ثورة في مجاله ويتلمسها في قصائد الشعر والأدب. وقد أطرها في أعماله وكان ينتصر دائما للشعب وقيمه. وقد كانت مآثر البطولة تأخذه فلا يتوان عن تقديم رموز البطولة قديمها وحديثها في أعماله.

فقدم في بداية مشواره الفني تمثال (خولة بنت الأزور)(شكل رقم6) المرأة التي حررت نساء تبّع و حميّر من أسر الروم، وتمثال (طارق بن زياد) بطل العرب وفاتح الأندلس. كما استلهم روح الوطنية في تمثالي (مصطفى كمال) و(محمد فريد).

وهو الى جانب البطولة يعيش مع أبطال الأساطير التي أعجب بأبطالها الفراعنة والإغريق، وآمن بها فراح يقدس آلهتها وكأنه يعيش في عوالم سابقة عوالم وأحداث شحنت موهبته وأرهفت خياله.

لقد قدم مختار التماثيل الكبيرة النصبية والتي أقيمت في الساحات العامة، تمثل موضوعات من وحي الأماني الوطنية، غير أن أكثر من نصف إنتاجه تتمثل في المنحوتات ذات الأحجام الصغيرة، وفي هذه

المنحوتات بساطة الشعور وصفائه وإيجازه، ولعله وفّق فيها أكثر مما وفق في تماثيله البطولية في إدراكه حاسة البناء واحترام الكتلة.

على أنه في تماثيله الكبيرة أيضاً قد وفّق بالسيطرة على الكتلة وذلك نتيجة لفهم عميق واحترام كبير للكتلة وخصوصاً في عمله (نهضة مصر) ولكننا نسجل له تفوقاً ملحوظاً في تنفيذه للتماثيل الصغيرة والتي تَعد عند تكبيرها بخصوصية أخّاذة.

الفصل الثالث

العوامل المؤثرة في فن مختار

مما لا شك في أن للبيئة أثرا واضحاً في صياغة الحس الفني وتوجيهه في اتجاه معين، ويشاء الفنان أو يأبى فإنه ابن بيئته يتأثر بها ويتفاعل معها ويكون انعكاساً لهذه البيئة تصوغه ظروفها وتدفعه عواملها إلى التعبير عن سماتها.

وليست أعمال مختار إلا انعكاس لظروف هذه البيئة وصدى لأفكارها. ولعل البيئة المحلية لمصر وتراثها الفني القديم كان العامل الأول والأكثر تأثيراً في بناء شخصية مختار الفنية ولكنها لم تكن العامل البيئي الوحيد.

فقد عاش مختار حيزاً كبيراً من حياته في باريس دارساً ومشتغلاً في متاحفها حتى غدت البيئة الفرنسية وتراثها الفني العريق من العوامل ذات الأثر الكبير في بناء وتكامل شخصيته الفنية.

وكما أثر الفن المصري القديم وترك بصماته الواضحة في أعماله، كذا نجد أن الفن الفرنسي وبالخصوص فن النحت لعمالقته (رودان، مايول، بورديل) قد ترك أثراً واضحاً أيضاً في أعماله وخصوصاً تلك التي نفذها في تلك المرحلة التي عاشها في باريس.

لذلك وعند الحديث عن أثر البيئة في أعمال مختار فيجب علينا التطرق لأثر الفن المصري القديم بما يشكله من زاد شكل له دافعاً قوياً ومنطلقاً، وكذلك الأمر بالنسبة للبيئة الفنية التي انخرط بها في باريس والتي أعطته تنوعاً وتفتحاً على معطيات الفن الحديث مما أعطاه بعداً عالمياً ينضاف لبعده العربي.

1- الفن المصري القديم وتأثيره في أعمال مختار :

كان لعقائد المصريين الدينية والتي استمدوها من طبيعة بلادهم ومظاهر الكون المحيطة بهم أثر كبير على فنهم، وكانت أوضح تلك الآثار عقيدة البعث والخلود، فقد اندفع المصري تحت تأثير هذه العقيدة الى الاهتمام البالغ بنحت التماثيل (حتى تتقمصها وتهتدي بها الروح كلما هبطت إليها من عالمها السماوي البعيد).

واكتشف الكهنة الفنانون أشكالاً ذات نظام معدد وصيغ ثابتة تعبر عن هذه الأحاسيس الدينية، جمعت بين الواقعية والمثالية، إذ اتجهوا نحو تمثيل القوة واكتمال الجسم في سن الشباب بعيداً عن عوارض الضعف والكهولة رمز الفناء التي لا يرتضيها صاحبها لنفسه في الآخرة.

على أنها مع ذلك لم تكن كلها صوراً مثالية مجردة لا صلة لها بمن تمثلهم، وإنما اعتمد الفنان في كثير من الأحيان على السمات الشخصية صاحبة التمثال وملامحها. وجمعوا في تماثيلهم بين التصور الذهبي والتشكيل الواقعي في آن معاً.

وقد تعمد المثالون تأكيد مظاهر الهدوء والوقار والرزانة في تماثيلهم، حيث لا تنبئ الملامح عن شيء من المشاعر والحالات النفسية العاطفية العارضة وخاصة فيما يمثلون من كبار الشخصيات تباعد بين هيئاتها وبين مظاهر العنف، لذا فقد اتسمت باستقامة الهيئة، ولم يهتموا بتمثيل الحركة العارضة واكتفوا بتقديم الساق اليسرى حيث الوقوف رمزاً للنشاط في السعي، الأمر الذي لم يلتزموا به في تماثيل الأتباع حيث ظهر فيها من علامات الحركة. ولقد ارتبط النحت المصري بالعمارة، وتجسدا في المعابد في وحدة متكاملة، فاتصف بالصلابة والصرامة وقوة البناء المعماري مع البساطة المعبرة عن فهم عميق لتكوين وتشريح الأشكال.

كما كان إنتاجهم الفني معبراً عن احترامهم للأشكال الطبيعية مظهراً وجوهراً بتوحيد في القيمة بين الإنسان والحيوان والنبات...كمظهر لتلك القوة المقدسة المسيطرة على هذا الكون، يعدل فيها الفنان بما يحقق أغراضه الفنية وأهدافه الفلسفية.

هذه البيئة عاشت منذ الأبد، ولا تزال تؤثر في كل مصري كما أثرت على المثال مختار وظهرت آثارها في أعماله الفنية من حيث احترامه للطبيعة والواقع المصري المتميز، ومن حيث شكل البناء الفني، وإن اختلفت في الموضوع نظراً لاختلاف الحياة الاجتماعية التي عاشها مختار عن تلك التي عاشها الفنان المصري القديم.

لقد كان تأثير الفن الفرعوني على أعمال مختار واضحاً لأنه كان شديد الإحساس بمصريته مستوعباً تراثه، ومقدراً للقيمة الفنية لهذا الفن.

ولقد بلغ الفن المصري في قيمته الإنسانية الرفيعة مستوى العالمية والشمول حتى اصبح ملهماً للعديد من الفنانين العالميين الذين قدموا أعمالاً خالدة استوحيت من روح الفن المصري القديم.

" هناك تمثال قديم يعود الى عصر ما قبل الأسرات، وهو تمثال من العاج مديد القامة بصورة تبعده عن النسب المألوفة الى حدّ المبالغة ويدين طويلتين مسترخيتين ورجلين ممدتين برشاقة ورأس مبسّط والكتلة

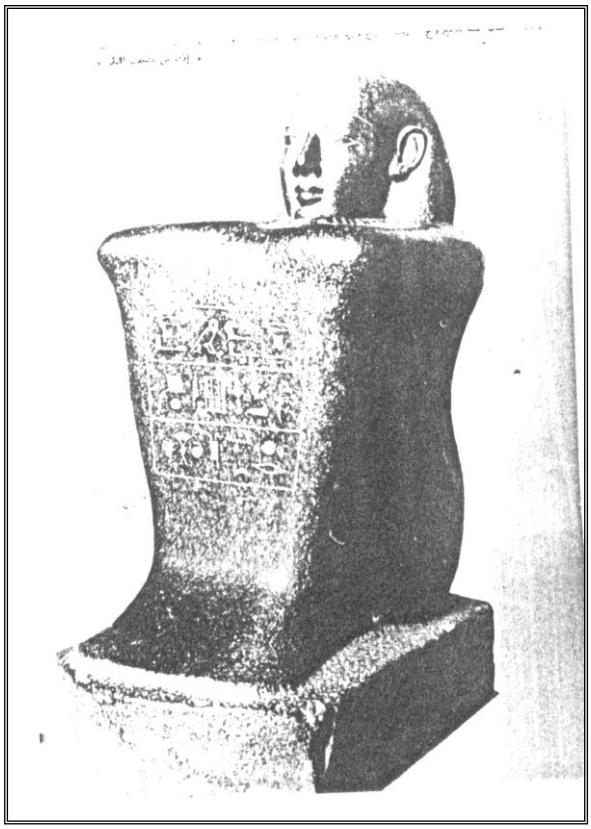
بصفة عامة بسيطة ينساب عليها الضوء في بساطة تذكرنا بالمدارس التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وخاصة أعمال الفنان جياكوميتي"[1]

فإذ كانت هذه الأعمال تؤثر في اتجاهات وفنانين عالمين فحري بهذا الفن وهذه الحضارة العظيمة أن تكون ملهماً ومحركاً لفنان مصري أصيل كمختار.

هناك العديد من الأعمال التي قدمها مختار والتي تأثر فيها بالتمثال الفرعوني، ليس بالروح فقط بل أنه ذهب ابعد من ذلك الى الشكل والأمثلة على ذلك كثيرة في تمثاله (الحزن)(شكل7).

شكل رقم (7)، تمثال الحزن، حجر بازلتي،1927، متحف الفن الحديث، القاهرة

[1] . محمود أبو القاسم ، أثر الفن المصري القديم على فن المثال محمود مختار ، بحث دبلوم دراسات عليا مقدم في جامعة حلوان ، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، بحث غير منشور ، 1975، ص30.



شكل رقم(8) ، تمثال الكاهن بتامنوفيس ، تمثال من العصر القديم، المتحف الفرعوني بالقاهرة

هناك تقارب واضح في الشكل العام بينه وبين تمثال الكاهن (بتامنوفيس) شكل رقم(8) وقد نحت مختار هذا التمثال (الحزن أو الأسى) سنة 1927 وهو موجود في متحف الفن الحديث بالقاهرة، ويقوم هذا التمثال على نسق منتظم يتشابه في شكله العام مع أعمال النحت المصري القديم، الحركة في قاعدة التمثال تتكور لتوجه البصر تدريجياً، ومن خلال المساحات وعناصر التمثال الى الجسم ومن ثم الى الوجه حيث تتركز فكرة العمل كله، وهنا ينحو مختار نحو الفنان المصري القديم بالاهتمام المبالغ به بالسطوح واللمعة النهائية التي تظهر على السطح الخارجي حيث تتيح للون أن يتسربل بهدوء حول التمثال و كذلك فإن المسطحات قد نحتت بحيث تجعل من الوجه نقطة التركيز ومنطلق التعبير ونهايته، فيما اختفت التفاصيل لتؤكد على هذه الناحية.

وتمثال الكاهن المصري (بتامنوفيس) هو قطعة من الأسرة السادسة وهو موجود بالمتحف الفرعوني بالقاهرة. ومن يشاهد تمثال مختار يشعر بأن الحزن يلفه، وكأن بمختار قد نحت هذا العمل تقرباً من (آلهة الحزن).

كلا العملين يجلس القرفصاء على هيئة مكعبة يتجه نحو الهندسية في الخطوط، وتتمايز فيه كتلتين، كتلة الرأس وكتلة الجسم، سطوحهما بسيطة ومحددة تستبعد ثنيات القماش إلا من خلال اقتراحات بسيطة تمثلها خطوط دقيقة وقليلة، وتسيطر كتلة الرأس الكبيرة الحجم نسبياً والمستقيمة الوضعية في تمثال الكاهن وتميل قليلاً نحو اليمين في تمثال مختار الذي ينحدر قليلاً سطحه العلوي نحو القاعدة ويستريح الساعد على الركبتين، أما في تمثال الكاهن فإن الساعدين قد اختفيا وظهر الكتفان في تشكيل متماثل على السطح العلوي لشكله المكعب.

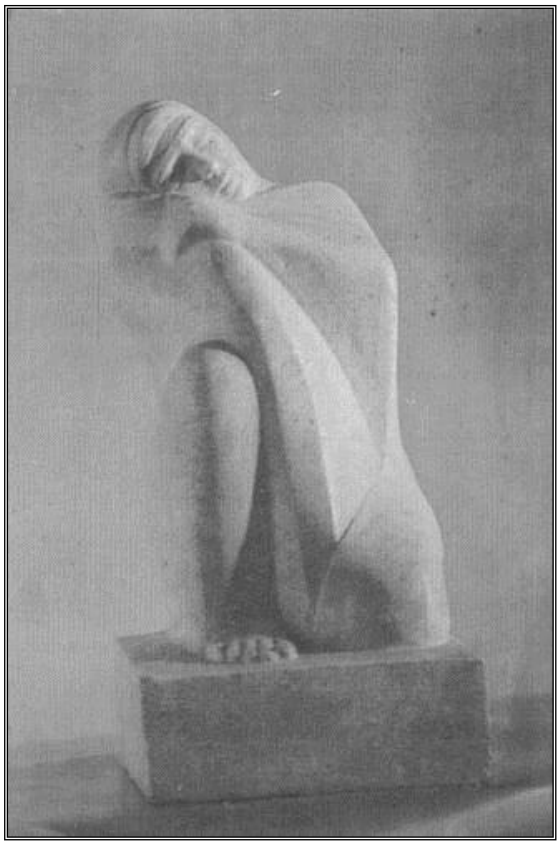
من خلال هذا التمثال قدم مختار خلاصة عبقريته، فلم يأخذ من النحت القديم حرفياً بل أنه فهم روح العمل الفرعوني وراح يقدمه بروح العصر الذي يعيش فيه. وبذا يكون قد أعاد الحياة للأعمال التي يقدمها فهي تماثيل مصرية قديمة تعيش عصرنا الحاضر. وإن تلك إلا تكرار لسيرة مختار، فهو (مثال فرعوني قديم غفل عنه الزمان فعاش عصرنا وتفاعل معه، أخذ منه وقدم له).

" تكمن عبقرية مختار في أنه لم يقع في خطأ التقليد الحرفي لأساتذته الفراعنة أو التزام طريقتهم في التعبير ولكنه استطاع أن يضفي على أعماله شيئاً من المرونة وأن يدخل عليها النزعة الحديثة. فاستلهم من الجلباب والملاءة الموجودة في بيئة مصر الريفية والشعبية خطوطاً منمقة رائعة أبرزها في تماثيله المعبرة عن مصر الخالدة وكانت أعماله تجمع بين الحياة والبساطة المتناهية وإعادة الحياة الى فن النحت المصري القديم "[1].

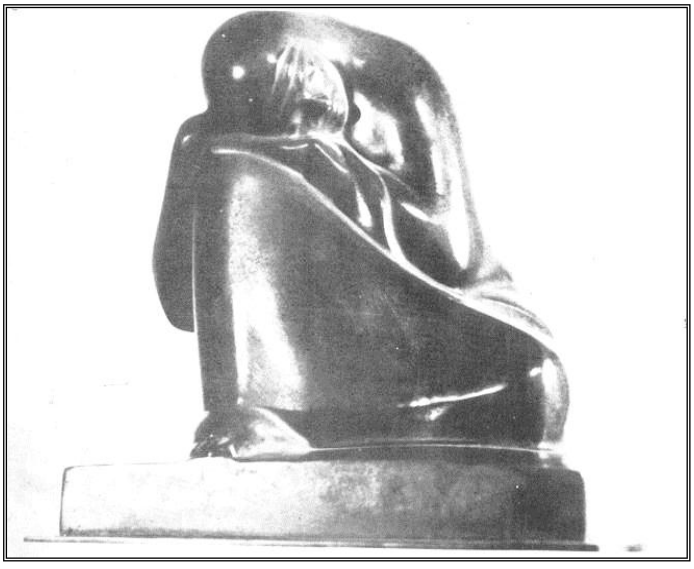
لم يكن تمثال الكاهن (بتامنوفيس) هو التمثال الوحيد في الفن المصري القديم الذي يتصف بهذه الصفات ولكن وكما نعلم أن هذه الحركة إن هي إلا تعبير عميق نهجه الفنان الفرعوني القديم وقد لمس ذلك مختار فاخذ عن الفكرة ولم يأخذ عن عمل بحد ذاته. ونستطيع سوق مثال آخر مثل تمثال الأمير (واح أيب ـ رع) وهو تمثال من الغرانيت الأشهب يعود الى عصر الأسرة السادسة، وهو تمثال لافت يشد انتباه المشاهد الى الأعماق من خلال نظرته العميقة وهدوءه ورسوخه وتأخذ مسطحاته عين الرائي الى داخل التمثال صارفاً إياها عن السطح الخارجي، والى هذا يعزى ما في النحت المصري القديم من تأثير على المشاعر لأن المشاهد لا يكون مشتت الطرف بين عناصر النحت التشكيلية الخارجية. ولعل تمثال الحزن لمختار حاول جمع كل هذه الخصائص في عمل واحد، وخصوصاً أنه اختار خامة البازلت الأسود في محاولة لتوظيف الخامة في خدمة الموضوع. وكما عدد المثّال المصري القديم مواضيعه في حركة متشابهة نجد ذلك أيضاً

[1] . ايهاب عبد الله يوسف ، *مدى تأثير النحت الجداري في مصر القديمة على فن النحت الجداري المعاصر في مصر* ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، جامعة حلوان ، رسالة غير منشورة، القاهرة ،1993،ص212.

لدى مختار، فنفس هذه التأثيرات وهذه الحركة وظفها في كل من تمثال (الحزن، القيلولة ،الراحة).(شكل رقم 9)وكذلك (شكل رقم10) .



شكل رقم (9) القيلولة، حجر، 1926، متحف الفن الحديث، القاهرة .



شكل قم (10) تمثال الراحة، نحاس ، 1927، متحف الفن الحديث، القاهرة

وتتكرر هذه الحركة في عديد من الأعمال التي قدمها مختار وكأنها حركة راسخة في لا وعي الفنان حينما يشاهد الفلاحات بمن فيهم أمه تجلس هذه الجلسة المنتشرة في ريف مصر وخصوصاً في أوقات الراحة والقيلولة. بل لعل هذه الحركة نفسها هي من أوحت للفنان المصري القديم في استلهامها وتقديمها كما وجدنا في تمثالي الكاهن وتمثال الأمير. فالإنسان نفسه ابن هذه الأرض وكذلك الفنان، فلا غرابة أن نجد قواسم مشتركة بين الفنان القديم والفنان المعاصر، والعمل القديم والعمل المعاصر...مع الاحتفاظ بخصائص كل فن على حدة فصحيح أن الإنسان هو نفسه ولكن يجب مراعاة الفارق الزمني الكبير بما يحمله من تطور واختلاف وكذلك الفنان الذي أفاد من التقدم الهائل والذي أفسح له العمل على قائمة كبيرة من الخامات.

وبالرغم من التقارب في القيم التشكيلية بين الأعمال التي ذكرنا فإن هناك اختلافا في القيم التعبيرية وذلك لاختلاف الموضوع واختلاف النموذج. فـ(الحزن والراحة والقيلولة) هي تماثيل لنساء في حين أن الكاهن والأمير (في الفن القديم) رجال، ولذلك فإن المشاهد يشعر برقة المرأة تتجه للاتجاه التشكيلي الذي يستخدم الخطوط المنحنية وقلة من الخطوط المستقيمة، كما يحس باستسلامها لمشيئة القدر، نتيجة للميل الرقيق الهادئ للرأس وما تمليه من استكانة، ولكنه أيضاً يشعر بصرامة القاعدة لزواياها الحادة وحوافها المؤكدة، التي تعطي إحساسا بقسوة الألم التي تشعر به هذه المرأة والحالة النفسية الصعبة التي تعيشها. قد ينسحب هذا الكلام والوصف على جل الأعمال التي قدمها مختار بهذه الطريقة وكذلك الأمر بالنسبة لتمثال (الراحة) وهو وإن اختلف في الخامة (البرونز) وفي طريقة إنجازه فسطحه أملس على اختلاف تمثال القيلولة الذي ترك المثال تأثير الإزميل عليه ليعطي ملمساً خشناً، وتختلف حركة تمثال القيلولة لأن حركة اليدين تتزاوج مع حركة الرجلين فاليد اليسرى مع حركة الساق اليسرى تؤكدان سوياً الحركة الرأسية للتمثال وترتبط هذه الحركة بالمجموعة الأفقية التي تتأكد حركتها بواسطة الساق اليمنى وهي تلامس يد الفلاحة الذي تنحدر من ركبه الساق اليسرى وعند التقاء اليدين والرأس حتى يصل في انحناءة هادئة إلى الساق اليمنى ويربط مجموعة الرأس واليدين التي تتعاون جميعها في هدوء وكتلة الظهر المستوي تدور حول التمثال في انحناءة ترد على انحناءة القماش الأمامية.

وقد تعامل مع القماش وثنياته بكل رقة حتى استطاع أن يظهر العري وملامح الجسد العامة رغم اكساءه لكامل الجسد بل جعل منه حلاً ذكياً لمعضلات قد تصادفه ولم يشاء الخوض فيها أو لاعتبارات فنية خاصة نتحدث عنها لاحقاً، وذلك كما في تمثال (إيزيس) وهو تمثال من الرخام موجود في متحف مختار.(شكل رقم11)

شكل رقم (11) ،إيزيس ، رخام ، 1929 ، متحف الفن الحديث ، القاهرة

لقد كان تمثال (إيزيس) مثالاً واضحاً على تأثر مختار الكبير بفن النحت الفرعوني، مع الاحتفاظ بالخصائص العامة وبروح العصر الذي قدمه. ويعد هذا التمثال من التماثيل الهامة لأنه تعامل مع الجسد العاري بشكل مباشر وهو هنا قد أخرج العري في صورة رومانسية ليس فيها ابتذال مقدماً إياه في أجمل صورة.

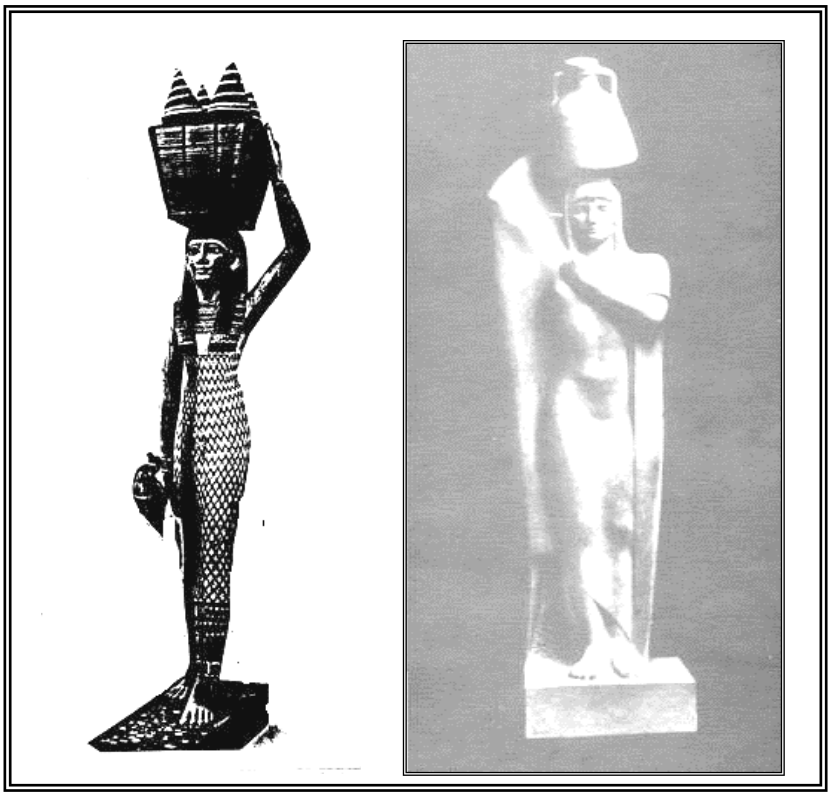
وهو وإن كان قد كشف عن الجزء العلوي (الجذع) إلا أنه استفاد من الملابس والقماش في الجزء السفلي ليحل به مشكلة الفراغات[1] التي كانت ستظهر بين الرجلين وذلك بأن حول الملابس إلى مسطحات غاية في الرقة تؤدي كلها في ترابط إلى عناصر تنساب عليها الإضاءة والظلال بشكل يبين نعومة الخامة نفسها.

[1] . نقول (مشكلة الفراغات) لأننا سنتحدث لاحقاً عن هذه الناحية في فن مختار والذي يحاول دائماً إقصاء الفراغ عن كتلته .

وتأخذ عين المشاهد في الارتفاع من الجذع الذي بالغ مختار في رشاقته حتى يؤدي وظيفته في اظهار البناء العام للقفص الصدري والربط بينه وبين بناء الحوض الذي يجعل الكتلة العامة ثابتة، ثم نجد في أعلى القفص الصدري هذا التكوين الناتج عن توزيع كتلة اليدين والرأس والفراغات التي بيّنها وبهذا التكوين تخلص مختار من التماثل الذي كنا نحسه منذ أن بدأنا بالمقارنة بين أعمال مختار وأعمال من الفن القديم. ونعني هنا تمثال (الكاتب المتربع) (شكل رقم12) وهو تمثال من الحجر الجيري الملون موجود بمتحف اللوفر، حيث يبدو الجذع مترهلاً به ثنيات بسبب ما يؤديه من عمل على مدى زمن طويل والفم بشفتين رقيقتين تترجمان ابتسامة الرضى والتسليم. حاول النحات القديم أن يخفف بهذه الصفات من الحركة القاسية لتصالب الساقين وما ينتج عنها من حواف حادة.

ومن التماثيل التي تشير بوضوح إلى مسألة تأثر مختار بالفن القديم نجد تمثال حاملة الجرة والتي تعيدنا إلى تمثال حاملة القربان من الفن القديم .

شكل رقم(12) نموذجان لتمثال الكاتب ، من العصر القديم ، الى اليمين موجود في متحف اللوفر والى اليسار في المتحف الفرعوني بالقاهرة



شكل رقم(13)، تمثال حاملة الجرة للفنان مختار وحاملة القربان من العصر القديم

ويمثل هذان التمثالان سيدتين تحمل الأولى (لمختار) جرة ماء فيما تحمل الثانية (الفن القديم) سلة بها خبز تتقدم به قرباناً للآلهة .(شكل رقم13).

نجد أن هناك تشابهاً واختلافاً من الناحية الشكلية، فكلاهما طويلة القامة ذات جسم متناسق قوي وإن كان التمثال القديم يميل نحو الجسم الأنثوي الغض، فيما يميل تمثال مختار إلى وضوح بعض التقسيمات العضلية الخاصة بالجذع وترفع كل منهما إحدى ساعديها للمحافظة على التوازن. يقوم التشابه بين شكلي الرأس رغماً عن اختلاف التفاصيل، فقد استخدم مختار غطاء للرأس يشبه في مساحته مساحة الشعر في التمثال المصري الذي أنسدل على جانبي الوجه، كما انسدلت الطرحة على جانبي وجه تمثال (مختار). ويبدو التناسب المتقارب بين نسبة الرأس وطول الجسم في كلا التمثالين، ويظهر كذلك ارتباط قوي بين الخطين المحددين لكلا الجسدين من الجانب الذي ترتفع فيه اليد إلى أعلى في التمثالين و إذ ينساب هذا الخط مبيناً حدود الجسم الأنثوي ومميزاته فيضيق في الوسط، ثم يبدأ في البروز موضحاً الردفين، ثم يتحرك حتى القدمين اللتين تتباعدان في التمثال المصري وتتجاوران في تمثال مختار. وتضع السيدة في التمثال المصري ساعدها الآخر بجانبها حاملة (بطة)، بينما وضع (مختار) الساعد الثاني على صدر السيدة مستغلاً قماش الطرحة في انسدال على الجانبين في خطوط تكاد تكون مستقيمة قوية.

ويؤكد كل من التمثالين الإحساس برشاقة المرأة ورقة الأنوثة وكذا يبدو على سمات الوجهين جدية الحياة وأهمية ما تقومان به من عمل لا غنى عنه.

وتتوالى الأمثلة على مدى تأثر مختار بالفن الفرعوني القديم. وقد أراد مختار لهذا التأثر أن يوظفه توظيفاً ذكياً مستخدماً رمزية الإشارات الفرعونية. وقد قدمها في رموز وطنية معاصرة. لقد قدم لوحات من النحت النافر والغائر في تمثال سعد زغلول في القاهرة و والتي سنأتي على ذكرها في وقت لاحق.

أما تمثال سعد زغلول في الإسكندرية فقد قدم مختار في أسفل قاعدته عملين لا يقلان أهمية عن تمثال سعد زغلول نفسه. والعملان اللذان نعنيهما هما تمثال الوجه البحري (شكل رقم 14) وتمثال الوجهة القبلي (شكل رقم 15) يذكر هذان العملان بتمثال الأميرة (نفرت).

شكل رقم(14) مختار مع الوجه البحري

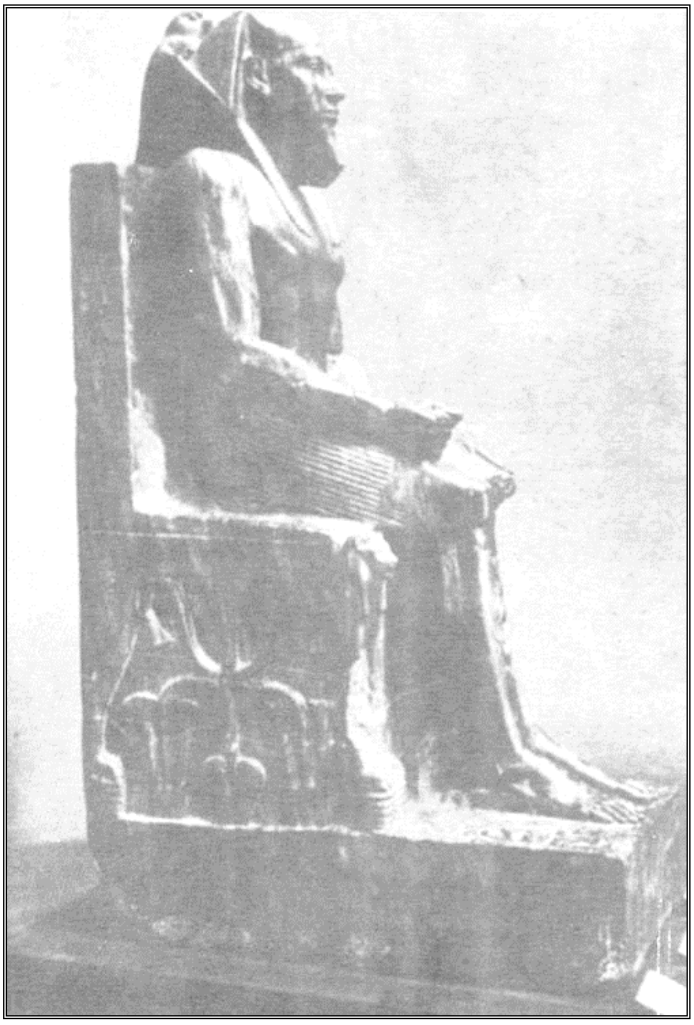
شكل رقم (15) مختار مع الوجه القبلي

إن المتأمل لهذه التماثيل يجد أن كلاً منهما يمثل سيدة جالسة على كرسي بسيط الشكل وظهرها ملتصق به. يختلف ظهر كل كرسي عن الآخر، كما يختلف كل تمثال في الإضافات الرمزية الموجودة على ظهر الكرسي وفي حركة الساعدين.

يؤكدّ التشكيل العام لهذه الجلسة بالاتزان الأساسي البسيط عن طريق التنظيم الرأسي والأفقي الصريح لشكل شائع وممثل بكثرة في النحت المصري القديم كما في تمثالي الأميرة (نفرت) وتمثال (خفرع) وغيرهما (شكل رقم16).

ولو أن الفنان المصري القديم لا يبعد الساعدين عن الجسم، لأن ذلك لا يتفق ومنطق التشكيل الديني الذي يؤكد الرزانة ووقار الملوك ويلاحظ أن الأميرة (نفرت) تضع اليد اليمنى تحت القلب مباشرة وتتشابه في ذلك مع وضع اليد اليسرى في تمثال الوجه القبلي لمختار.

ويعبر هذا التشكيل في كل من الأعمال القديمة وتمثالي مختار عن العزة والثقة بالنفس و كما يشعر المشاهد بصلابة التمثال وقوة شخصيته التي تؤكد سيطرته نتيجة لاستقامة الرأس واستقامة النصف العلوي الواضحة في التماثيل المذكورة.



شكل رقم (16) تمثال خفرع من العصر القديم.

في تمثال الوجه القبلي نرى امرأة تجلس في قوة تنظر الى الأمام في صرامة، تعبر عن شعب قوي محارب منتصر، يحيلنا مباشرة إلى التماثيل المصرية القديمة في أوضاعها المعروفة، تمسك في يدها مفتاح الحياة، على رأسها رداء يذكرنا هو والقلادة التي حول رقبتها بالزخارف المصرية القديمة، واستعمل مختار مسطحات الملابس في التقريب بين المستويات المختلفة للتمثال وللتمهيد في الانتقال بين هذه المسطحات

والربط بينها وبين القاعدة والخلفية، ونلاحظ الفرق الواضح في اظهار القوة في هذا التمثال والرقة المتناهية في تمثال الوجه البحري الذي كان من أبرز سماته التماثل الواضح والذي كسره بخطوط الملابس ومساحاتها وبإخراج إصبع اليد اليمنى لكسر هذا التماثل، مع رقة في الخطوط والمساحات وبعداً عن التفاصيل الثانوية ومرونة في الاتصال بين المسطحات المضيئة أظهرت جسماً قوياً شاباً.

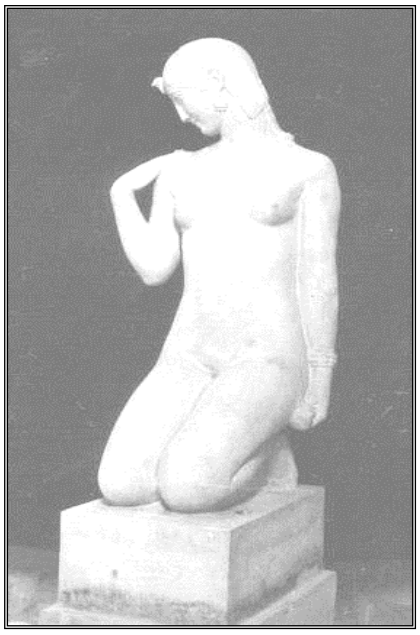
والتمثالان في مجموعهما من أنجح أعمال مختار التي أبدع فيهما موضوعياً وتشكيلياً، مصر الجنوب ومصر الشمال، مصر الوادعة المسالمة الهادئة في سلامها والقوية في حربها دفاعاً عن حريتها.

مصر المرتبطة بماضيها الخالد و المحركة لحاضرها، الساعية لمستقبلها، كل هذه المعاني نراها في رمزي الوجهين البحري والقبلي، والذي اظهر فيهما مختار كل شحنات حبه وتعلقه بمصر التي تستند على ماضيها ممثلاً في مفتاح الحياة (الرمز المصري القديم) وفي جلستهما الفرعونية وفي خضرة الدلتا ممثلة في سعف النخيل المستندة عليه، دائماً نرى مختار يرنو لمصر متمسكة بماضيها ثابتة على السعي إلى المستقبل.

ونرى أعمدة الكرنك وتماثيل أبو سنبل، في رمز الوجه القبلي كما ونرى اليد القوية والقابضة على مفتاح الحياة والقدم القوية والتي تلتحم بالأرض واليد على صدرها وكأني بها تقسم على أن تجعل من المستقبل واعداً مشرقاً كما كان الماضي عريقاً.

مثال آخر تجدر الإشارة إليه وهو تمثال (عروس النيل) إذ أنها تشابه في بنيتها الفنية مع اصطلاح متبع في الفن المصري القديم يمثل الملوك عند تقديم القرابين للآلهة كما في تمثال (تحتمس الثالث) إذ يركع احتراماً في محراب الآلهة منتصب القامة مرفوع الرأس مرتكزاً على قدميه ثانياً ساعديه بما يحمل من قرابين على فخذيه.

وتختلف عروس النيل عن تلك التماثيل، إذ تلقي اليد اليسرى إلى جانبها ثانية الساعد الأيمن لتضع كفها على كتفها متجهة برأسها بانحناء خفيف نحو الكف (شكل رقم17).



شكل رقم(17) عروس النيل ،حجر ،1928، متحف جي دو بوم ، قصر التوللليري، باريس

الواضح أن نسب جسم عروس النيل يتجه نحو التعبير عن الرشاقة كما أن حركة رأسها تملي إحساسا بشاعرية الفتاة الشابة الحالمة الملاحظة لجمالها. إنه جسم ناعم رقيق ينبض بالحياة يقترب في تعبيره من ليونة الجسم الطبيعي مختلفاً في ذلك عن النحت المصري القديم الذي يميل إلى صلابة الجسم التي تناسب موضوع التمثال.

إضافة إلى تلك الأمثلة يمكن أن نلمح مظاهر مشتركة كثيرة تجمع بين أعمال مختار ونماذج من الفن المصري القديم. ولعل أبرزها معالجة وضع اليدين على الصدر فنجد في تماثيل (شيخ البلد وحاملة الجرة وإلى الترعة) (شكل رقم18) أن اليد اليسرى تستند على صدر التمثال، فيما نجد في تمثال (نحو ماء النيل) فقد وضعت اليد اليمنى على صدرها لترد على الحركة التي تنفذها اليسرى في معالجتها للجرة.

شكل رقم (18) الى الترعة، حجر، 1930، متحف الفن الحديث، القاهرة.

ونجد أيضاً حركة وضع اليدين بشكل متشابك ومتعارض كما في تمثال (الخماسين) وهي حركة نراها تتكرر كثيراً في الفن القديم كم في تماثيل الملوك مثل (الملك منتوحب، أخناتون، تابوت الملك توت عنخ آمون).

2 ـ البيئة الاجتماعية المحيطة وأثرها في أعمال مختار :

لم يكن الفن المصري القديم العامل المؤثر الوحيد في أعمال مختار، فهناك عوامل كثيرة تكاتفت جميعها لتقدم لنا تجربة فنية أصيلة وفريدة. من هذه العوامل عامل البيئة والحياة الاجتماعية التي عاشها مختار في مراحل مختلفة والتي تعد في محصلتها غنية بما يكفي لفنان أراد أن يكون نقطة فارقة وعلامة مضيئة في جزء من تاريخ وحضارة أمته. والبيئة الريفية كانت من أكثر البيئات تأثيراً في تجربته إذ أنه " ولد في قرية (طنبارة) وهي قرية تابعة لمركز (المحلة الكبرى) وعاش فترة من الزمن ببلدة (نشا) ثم انتقل إلى القاهرة مع أخوته ووالدته وكان يبلغ من العمر حوالى اثني عشر عاماً، فعاش بأحيائها الشعبية، وتنقل في إقامته بين حوش الشرقاوي وحي الحنفي وعابدين "[1].

ومما لا شك فيه أن للبيئة الأولى التي يعيشها الإنسان أثراً كبيراً في شخصيته. وهذا ما لمسناه جلياً في تجربة مختار.

في القرية (حيث عاش مختار طفولته) نفر من الناس يعيشون حياة مختلفة عن تلك التي يعيشها أهل المدينة. يعيش فيها فلاحون بسطاء يتعاملون فيما بينهم بكل بساطة كتعاملهم مع الطبيعة، تساند المرأة الرجل إذ تدرك ما عليها من واجب مقدس نحو الأسرة. وأهم ما تقوم به النساء جلب المياه، فيتنقّلن في تجمعات وفرادا حاملات الجرار الفارغة إلى الترعة ونبع المياه في ثيابهن المحتشمة وفي حركتهن الرشيقة الهادئة، ليعدن بهذه الجرار ملآنة. يتكرر هذا المشهد مراراً كل يوم، وتتحمله المرأة المصرية بصبر. فيما كان الفلاح يعمل بكد وجد مقهوراً مسحوقاً لا حول له ولا قوة واجبه الطاعة لرجال الإقطاع .

ولقد كان مختار يرى هذا ويشعر بما يعانيه أهله في صمت وحزن مكبوت، ولكن قدرته الفنية وموهبته الفذة حدت به إلى التعبير عن ذلك بتماثيل تعبر عما يشاهده في حياة الريف الصعبة ولقد كان لهذا أثره الواضح في أعماله النحتية إذ تغلغلت هذه الأحاسيس في وجدانه منذ طفولته وتملكت منه وسيطرت على قيمه التشكيلية والتعبيرية ويؤكد ذلك في موضوعاته وقيمه الفنية.

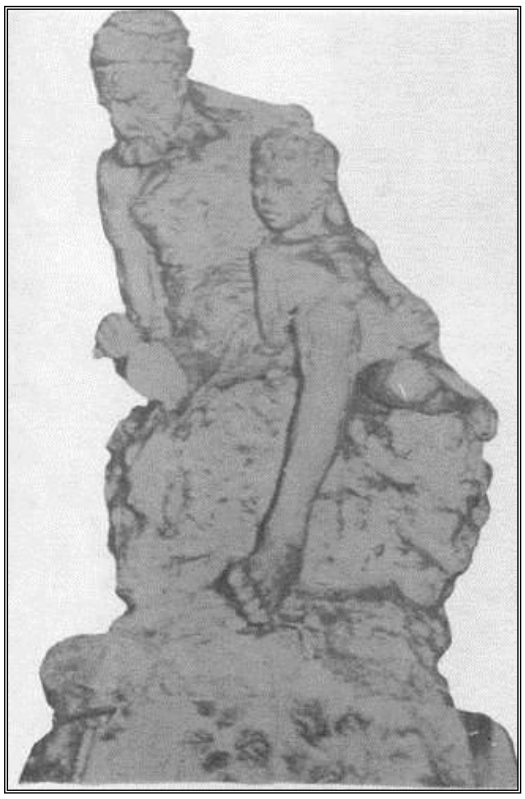
المتتبع لأعمال (مختار) يلاحظ أن الغالبية العظمى من مواضيعها مستمدة من الحياة اليومية الريفية و إذ تناول الفلاحة والفلاح محوراً لكثير من موضوعاته فمثلت الفلاحة وهي تبيع الجبن وتعود من السوق وترفع المياه في الجرة وتناجي حبيبها وتصارع الرياح، ومستريحة من عناء العمل وحزينة وتقف كرمز لمصر الحديثة الى جانب رمزها القديم (أبو الهول) في تمثال نهضة مصر.

---

[1] . أحمد حافظ محمد رشدان ، القيم الفنية في أعمال محمود مختار ،رسالة دكتوراه في الفلسفة والتربية ، كلية التربية الفنية ، جامعة حلوان ، القاهرة ،1978 ، ص123 .

يقول مختار في هذا الصدد "...وأني لأبحث في فلاحات مصر عن نموذج يربط التي انقطع وصلها منذ ألفي عام "[1]. وبذا يختصر مختار في كلمات بسيطة المكانة المرموقة التي تحتلها الفلاحة في نظره فهي أكثر من بيئة وأكثر من رمز.

ولم يتوقف مختار عند الفلاحة والفلاح فقد حضرت جميع فئات المجتمع في ساحة أعماله. فمثّل الفقراء في مواضع كثيرة (تمثال الفقراء الثلاثة، المتسول...) (شكل رقم29)، وفي قاعدة تمثال سعد زغلول في القاهرة نحت غائر تمثل إحدى اللوحات، أصحاب الحرف، وفيها نرى عمال البناء أثناء العمل، والنجارين والحدادين يحملون عددهم وأدواتهم التي تبين صناعة كل منهم، كما نشاهد أيضا بعض الباعة المتجولين (بائع العرق سوس) .



شكل رقم (19) المتسول، جبس ، 1911، مجهول المصير

وهناك نحت غائر آخر يمثل الفلاحين يحملون فؤوسهم ومناجلهم، وفلاحات يحملن جرارهن في أوضاع مختلفة يسرن جميعا ومعهم حيواناتهم. تماماً كما يحدث في البيئة الريفية.

[1] . بدر الدين أبو غازي ، المثال مختار ، مرجع سابق، ص189.

ولقد كان مختار يستمد موضوعاته من الأحداث الهامة ببيئته، فقد اختار موضوعين لتمثالين هما (اللقية، وكاتمة الأسرار) الذين يرتبطان بما حدث في ذلك الوقت من اكتشاف الآثار المصرية القديمة الخاصة بكنوز (توت عنخ آمون)، التي أحدثت ضجة علمية وفنية عالمية. ومما يلفت النظر أن تمثال (كاتمة الأسرار) يمثل فلاحة مصرية في وضع يتناسب مع الموضوع.

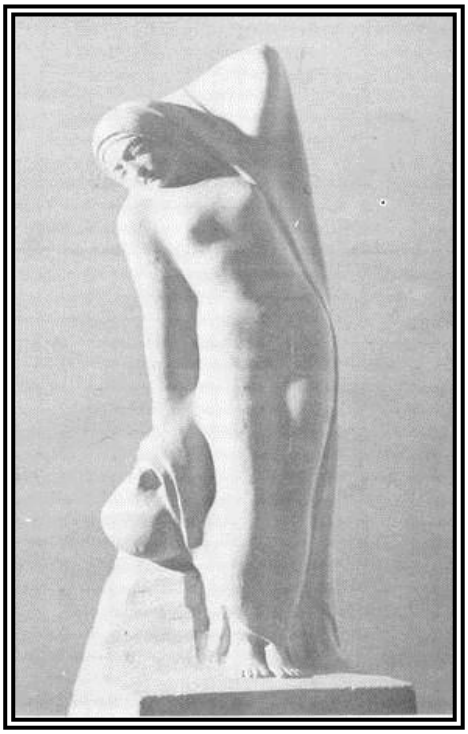
ولأن المجتمع المصري يحوي طبقات كثيرة من مختلف الشرائح. " فقد قدم مختار بعض موضوعاته في التماثيل النصفية من كبار رجال مصر لتخليدهم، كتمثال علي باشا إبراهيم الطبيب، وعدلي باشا يكن و ثروت باشا وغيرهم. كما مثل في موضوعات أخرى بيئة أسوان بتماثيله شيخ البشارين وبنت الشلال "[1](شكل رقم20).

شكل رقم(20) بنت الشلال، برونز، 1930، متحف الفن الحديث، القاهرة .

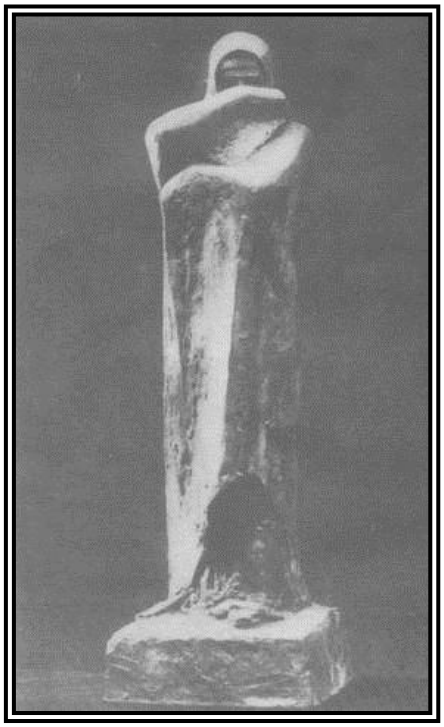
والمتأمل لأعمال مختار يجد أنها قد ارتبطت بالبيئة في مظهرها الخارجي. فقد كان مختار فناناً واقعياً، بمعنى أنه يراعي الواقع الخارجي للأشياء ويحترم ذلك الواقع. وليس معنى ذلك اتجاه الفنان نحو تحقيق الشبه الظاهري كالآلة، ولكنه ينفذ الى جوهر العلاقات الاجتماعية بالتصوير الصادق لحياة الناس

[1] . أحمد حافظ محمد رشدان ، القيم الفنية في أعمال محمود مختار، مرجع سابق ، ص127.

ومشاعرهم، من تعاون وعطف وحب...الخ، وذلك عن طريق احترامه لمظهرهم الواقعي في ملابسهم وحركاتهم واستخدامهم لأدواتهم. وتنظيم كل ذلك جمالياً في وحدة متماسكة. وعندما مثّل (الفلاّحة) التزم بزيها المميز مستخدماً إياه بقيم تشكيلية تتناسب وكل موضوع، فيلتصق بالجسم إذا ما أراد إبراز جماله وتكوينه المورفولوجي، كما في تمثال (حاملة الجرة)و(الى النهر)(شكل رقم21) وفضفاضة إذا ما استدعى ذلك التكوين العام التغاضي عن التفاصيل الجسمية كما في تمثال (عند لقاء الرجل) (شكل رقم 22) الذي تقيد في تشكيله بما تفعله المرأة في الحياة الريفية، حيث ترفع ساعديها لإخفاء وجهها خجلاً. كما قام غطاء الرأس بدور تشكيلي هام في تماثيل الفلاحة، وشكل حلولاً تشكيلية ذكية وظفه مختار بكل عناية لينسجم مع كل طرح من الطروحات المتعددة .



شكل رقم(21)، الى النهر، حجر،1931
متحف الفن الحديث ، القاهرة .



شكل رقم (22) عند لقاء الرجل ، برونز 1931، باريس

وتأثر شكل الفلاح بالحقيقة الواقعية للبيئة، فشيخ البلد رجل تساعده مكانته بالاستمتاع بالحياة لذا جاء تمثاله ممتلئ الجسم ضخم الجثة(شكل رقم 23) وحارس الحقول يتميز بعصاه التي يريحها على كتفيه بالأسلوب الشكلي الذي صادفه مختار ورسخ في ذاكرته.

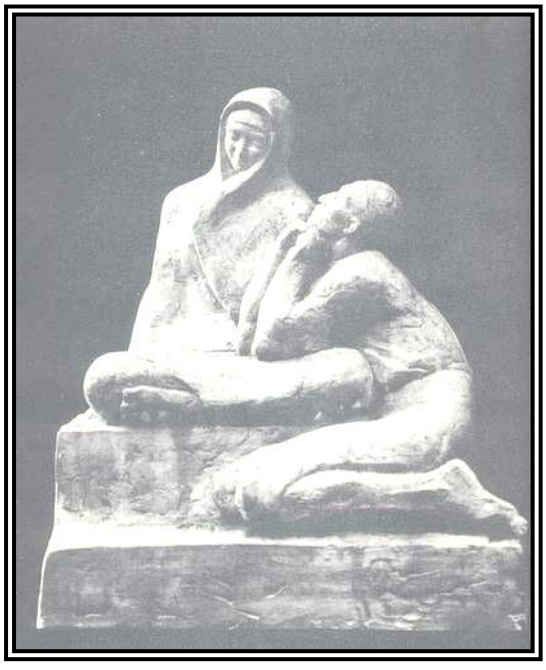
شكل رقم (23)، شيخ البلد ،برونز،1929، متحف الفن الحديث ، القاهرة .

وفي تمثال (حاملة الجرة) (شكل رقم 13) حيث عبر بصدق عن معاناة الفلاحات في الريف في تأمين هذه الناحية المهمة في الحياة. فعبر بصدق عن الصبر والجلد وقوة التحمل لأن قدرهن أراد لهن هذه المهمة الأبدية، وأكد هذه المعاني أيضاً في تمثال فلاحة ترفع المياه من النهر، وقد وظف انحناءات تماثيله لتعبر عن الهدوء ذلك الإحساس الطاغي على جو الريف، فطابع نشاطه الرزانة والحيوية الهادئة الذي يختلف عن طابع المدينة السريع الحركة(شكل رقم 25).

وفي تمثال حارس الحقول طبع التمثال بشيء من التقشف الذي يعيش فيه الفلاح الحارس، وهو ما وظّفه أيضاً في تمثاله الفقراء الثلاثة.

فيما تبدو صرامة الصحراء وقسوة البيئة في تمثال نحو ماء النيل، وعلى شاطئ الترعة، والسرور والبهجة واضحة في تمثاله العائدة من السوق، وذلك بعد أن باعت الفلاحة حمل منتجاتها واشترت أغلب حاجتها.

لقد استخدم مختار الرمزية كأسلوب للتعبير في بعض أعماله، والرموز في الفن التشكيلي أشكال مرئية تعبر عن معاني جديدة غير معانيها المألوفة، وتنشأ هذه المعاني الجديدة عن ارتباط شخصية فريدة تولد في عقل ومخيلة الفنان، ويتطلب هذا شخصية فنية تتميز بالخيال الرحب بجانب الحس المرهف وإدراك للعلاقات بين الشكل المرئي وبين القيم الرمزية الجديدة، وأكثر التماثيل رمزية بلا شك هو تمثال (نهضة مصر) بما حمله من شحنات رمزية و اسقاطات عميقة، وليس تمثال (اللقية) سوى واحد من أكثر الأعمال رمزية فهو رمز لفرحة مصر بما اكتشفت من آثار قديمة ذات قيمة تاريخية وفنية عظيمة. حيث مثّل (مختار) مصر على شكل فتاة صغيرة السن في بداية التكوين الجسماني، رمز الى بداية المكتشفات التي سوف يعقبها العديد في سنين متلاحقة، حيث تعرض هذه الفتاة على كتفيها حيوانين أسطوريين يرمزان الى قدم هذا المكتشفات.



شكل رقم (24) ، مناجاة الحبيب ، برونز ،1927، باريس.

شكل رقم(25) فلاحة ترفع المياه من النهر ، حجر ،1929 ، متحف الفن الحديث

استخدم مختار كثير من الخامات التي تزخر بها البيئة المصرية كالرخام والحجر الجيري والبازلت والغرانيت. حيث وظف الخامة توظيفاً ذكياً، وليس أدل على ذلك من استخدامه للبازلت الأسود في تمثال الحزن. والغرانيت في تمثال (نهضة مصر) إذ انه من نفس الخامة التي استخدمها الفنان المصري القديم في تقديم الأعمال التي حفظها لنا عبر الزمن المديد.

ولا تتوقف البيئة عند ذلك بل تنخرط الحياة السياسية ضمن فعاليات العوامل المؤثرة، ومما لا شك فيه بأن الحياة السياسية التي رافقت مسيرة مختار الفنية كانت حافلة وغنية، غنى تجربة مختار ذاتها.

فقد كان الإنكليز يحتلون مصر في ذلك الوقت يسيطرون على الحياة العامة السياسية والاقتصادية، مهدرين حقوق شعبها وحريتهم الأمر الذي جعل من المصريين ثوار مجاهدين في سبيل التحرر من ربقة الاستعمار" وظهر زعماء وطنيون يتزعمون هذا الجهاد، ومنهم (مصطفى كمال) الذي عمل على غرس الروح الوطنية الصادقة والتمسك بالقيم العليا، والعمل والتضحية في سبيل رفعة شأن البلاد ونهضتها من كبوتها بالهمة والعزيمة القوية. وظهر بعده (سعد زغلول) "[1]

[1] . أحمد حافظ محمد رشدان ، القيم الفنية في أعمال مختار ، مرجع سابق ، ص137.

ولقد عاش مختار ذلك الوقت متأثراً بالروح الوطنية التي سادت وعمت كل فئات الشعب وقدّم مختار بعض موضوعاته متأثراً بتلك الأحداث.

فنحت أيام كان طالباً بمدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة، تمثالاً لـ(مصطفى كامل) وهو تمثال مجهول المصير، وتمثال نصفي لزعيم آخر هو (محمد فريد) وهو تمثال مجهول المصير أيضاً.

كما دفعه الحماس وحمية الوطن لتسجيل بطولات رجال العرب التي تحدثنا عنها : طارق بن زياد و خولة بنت الأزور.

ولعل أبرز أعمال هذا الاتجاه هما تمثالا(سعد زغلول) في القاهرة والإسكندرية، ولنا وقفة مطولة عند هذين العملين.

ومما لاشك فيه فإن موضوعات (مختار) الوطنية اختلفت في تعبيرها عن تلك الموضوعات التي عبر فيها عن موضوع الريف وغيره من المواضيع. فقد جسد في تماثيل (سعد زغلول) مثلاً النشاط والحيوية القوية والثقة بالنفس التي اكتسبها من مساندة الجماهير له، كما عبر عن وطنية (سعد) في إصراره وصلابته وجرأته في إبلاغ مطالبه عند مقابلته للأطراف المؤثرة في قضيته. وقد عبر مختار عن دعم وتأييد الشعب للزعيم سعد زغلول كفكرة قبل أن يكون شخصاً. وقد أرفق كلا العملين بلوحات مصاحبة توضح الأمر الجلي وتزيده وضوحاً وهي لوحات تعبر عن شرائح مختلفة من المجتمع وهو بذا يعبر عن فهمه للرمز وإقصائه للتعبير المباشر فلم يظهر أفراد الشعب في قاعدة تمثالي سعد يقومون بمظاهرات حاملين الأعلام. بل راح كل منهم يمارس عمله بعناية.

وهكذا كان للبيئة المصرية التي عاش بداياته فيها وتأثر بها وطبعت أعماله بمسحة محلية واضحة فكانت تجربته انعكاساً صادقاً لواقع أمته.

ولكن مختار عاش ودرس في باريس وخبر الحياة الفنية الفرنسية وتفاعل معها. أثرت به بشكل كبير فحق أن نتوقف عند تجربته الباريسية .

فإذا كانت البيئة المصرية بكل جوانبها عاملاً مؤثراً وفاعلاً في تكوين شخصية مختار الفنية فإن البيئة الفرنسية كان لها الدور البارز في صقل وتشذيب حسّه الفني وذلك بالاطلاع على تجارب عمالقة النحت الفرنسي بل العالمي أيضاً.

" لقد كان لباريس أثر بعيد في حياة مختار، صقلت مواهبه ووجد فيها الجو الحر الذي تحلق فيه آفاق الفنان وتنطلق طاقاته "[1].

[1] . بدر الدين أبو غازي ، المثّال مختار ، مرجع سابق ، ص45.

3 ـ النحت الفرنسي وأثره في فن مختار :

" إنني أؤمن أن أعظم شعبين في العالم في فن النحت هما مصر أولاً وبعدها فرنسا. لقد أوجد الإغريق نحتاً فيه(رشاقة عن النحت المصري) ولكني لا أحس فيه صفاء نحت مصر القديمة وما يحمله من طاقات القوة والحياة...إن فرنسا أعظم بلد فني اليوم، أما إيطاليا قبل الفاشية فكانت تتطلع دائماً إلى ميشيل انجلو وتقلده، وليس للإنكليز نحت قومي وإن كان لديهم في فن التصوير تقاليد جميلة، لقد وجدت الفرنسيين يطرقون تجارب جديدة، ولكنهم يستندون دائماً إلى متانة الأساس الكلاسيكي. فعلى كل فنان أن يتقن التعاليم الكلاسيكية حتى يستطيع أن يخلق فناً جديداً، لقد كان (رودان، بورديل) كلاسيكيين من هذا الطراز فلقد درسا التشريح إلى حد القدرة على إخراج الطبيعة كما هي، ولكنهما فجأة نسيا التشريح في أعمالهما المبدعة، وهذا هو دور كل فنان يريد أن يضيف إلى الفن خلقاً جديداً "[2] .

بهذه الكلمات عبر مختار عن شديد إعجابه بالفن الفرنسي وخصوصاً النحت دون أن يتنكر لفن بلاده فهو يصر على أن مصر تملك أعرق تراث نحتي في العالم.

ولكنه يحمل الاحترام الشديد للفن الفرنسي بعد أن خبره وتعمق في تاريخه وانخراط في تيار الحركة الفنية الفرنسية.

لقد تأثر مختار بالفن الفرنسي وخصوصاً النحت حتى قبل أن يسافر إلى باريس وذلك في مدرسة الفنون الجميلة بالقاهرة وذلك في بداية دراسته سنة 1908 على يد أساتذة أجانب وخاصة المثال (لابلاني) وكان تأثره بإنتاج المدرسة الفرنسية التقليدية يتضح في أعماله الأولى التي كان يتطلع إلى المثل الإغريقية والرومانية وإلى دراسته ومحاكاة مظاهر الطبيعة خاصة جسم الإنسان.

وتابع مختار هذا الأسلوب المدرسي وألمّ بنماذج من الاتجاه الكلاسيكي الذي نقل عنه وكان إنتاجه في هذه الفترة يفسر الطبيعة ومشاهدها وفق النظرة الكلاسيكية وحسب أسلوبهم في الأداء، هذا رغم ظهور أعمال له تنزع إلى التميز الشخصي وإلى واقعية تنحرف أحياناً فتذهب إلى حد الواقعية المسرحية. ومن أبرز أعمال هذه الفترة تمثال (المتسول) الذي أنجزه عام 1911. ما لبث أن عاد وأنجز تمثال في نفس الموضوع برواية أخرى (الفقراء الثلاثة)(شكل رقم26)، بعد أن اكتملت دورة إبداعه هناك في باريس.

[2] . بدر الدين أبو غازي ، المثّال مختار ، مرجع سابق ، ص190.

شكل رقم (26) الفقراء الثلاثة ، برونز ، 1929، باريس

وبذهابه إلى باريس سنة 1911 للدراسة كان اتصاله المباشر بالمدرسة الفرنسية على يد أساتذة بمدرسة الفنون الجميلة (بونابرت) ومن أهمهم أستاذه (كوتلان) وهو من أصحاب المدرسة الأكاديمية التقليدية التي تميزت بأسلوب واقعي محافظ.

ومن خلال مدرسته الباريسية تأثر مختار بتيارات جديدة حملت إليه بعض الاتجاهات التي اتسم بها النحت الفرنسي منذ القرن التاسع عشر وتأثر بأعمال فنانين من غير الأساتذة الذين تتلمذ على يدهم ومنهم (رودان، دالو، كاربو، رود) .

ومن تردده على المتاحف وخاصة اللوفر، ألمّ بالاتجاهات المختلفة للمدارس الفنية التي نشأت في ذلك العصر، ووجد نفسه إزاء ينابيع عديدة، أطال النّظر فيها وشرب منها حتى ارتوى عطش السنين الماضية، ولكنه بقي أميناً لتقاليد مدرسته متأثراً بفن أساتذته ويعمل على غرارهم حيث قدم تماثيل مثل (خالد بن الوليد، عايدة، أم كلثوم).

" وقد أنجز أعمالاً كثيرة متأثراً بالنحت الفرنسي وهي تلك التي قدمها في متحف(جريفين) للتماثيل الشمعية بباريس والذي تولى إدارته الفنية بعد أستاذه (لابلاني) وظل يعمل فيه لمدة عامين (1918-1919) حيث أقام مختار مجموعة كبيرة من التماثيل الشمعية أهمّها (كليمنصو، بوانكاريه، ولويد جورج، ويلسون) وبعض التماثيل الخاصة بقادة الجيش مثل (جوفر، فرنش، كتشنز، برشنج).

ومن أعماله المستوحاة من مشاهد الحرب (حلم غيوم، تدمير كاتدرائية ريمس، وعودة جنود الخنادق الى باريس بعد النصر).

كما أقام تمثال(آنا بافلوفا) أعظم راقصة باليه في مطلع القرن العشرين. وطلب من مختار أن يختار أحسن فنانة مصرية ليقيم لها تمثال بالمتحف فاختار (أم كلثوم) حيث أنجزه في وضع طبيعي معبر وكان ذلك في العشرينات بعد أن ترك العمل بمتحف جريفين "[1] (شكل رقم 27).

أن يختار مثّال من حجم مختار ـ في أوج شهرته ـ (أم كلثوم) وهي الفنانة الناشئة وقتئذ ويقدمها كأحسن فنانة مصرية، فهو يدل على رجاحة حكمته وعمق نظرته وسداد رأيه. وهي ميزات تلزم كل نحات.

شكل رقم (27) ، أم كلثوم ، تمثال من الشمع، 1924، متحف غريفن للشمع

[1] . محمد أبو القاسم ، *أثر الفن المصري القديم على فن المثال محمود مختار* ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور فى0 كلية الفنون الجميلة ، جامعة حلوان ، القاهرة، 1975،ص13.

" أن الفن الخفاق بالحياة لا يعيد الماضي ولكن يكملها "[1] .

كانت هذه الكلمات المبدأ الذي سار عليه في فنه، والهدف الذي وضعه نصب عينيه سواء من استفادته من فنون مصر القديمة أو الفنون الفرنسية التي تنتمي الى القرن التاسع عشر عندما تأثر مختار بالاتجاهات السائدة في عصره وذلك من ناحية الموضوع أو الأداء فكان مثل رواد الفن الفرنسي عبّر بأسلوب يستمد أصالته من أرض وطنه، كما وهب فنه للرجل العادي إذ استطاع مختار أن يضفي على أعماله شيئاً من المرونة وأن يدخل عليها النزعة الحديثة وبهذا أخرج فنه من نطاق التقاليد الجامدة ولقد أنتج مختار بعدما تأثر بالمدارس الحديثة أعمالاً تتسم بالرقة .

وأهم هذه المدارس هي الرومانسية والتأثيرية ولقد كان المذهب الرومانسى في الفن لا يزال قائماً وقت كان مختار في فرنسا رغم أن هذا الطراز قد بدأ في الربع الأول من القرن التاسع عشر.

ومن مظاهر تأثره بالرومانسية اتخاذه الحب موضعاً أثيرا للكثير من أعماله، ولكنه لم يكن عنده الابتذال السائد في هذا الاتجاه، بل كان بالنسبة له موضوع يعبر عن الحياة نفسها، وإن كان الحب يظهر بوضوح في بعض أعمال رودان التي تتجه نحو الرومانسية، حيث سادت الحياة في فرنسا وقتئذ مظاهر مشوبة بالإباحية والمباشرة، فالحب في أعمال مختار مرتبط بالمعنى الشرقي المتحفظ، فيه خفر وحياء وحساسية الشباب المرهفة. وعلية فإن الرومانسية الشرقية ـ إن صح التعبير ـ تختلف تماماً عن رومانسية رودان وغيره من الفنانين الفرنسيين الذين يربطون بينها وبين الجنس الصارخ في كثير من الأحيان، ولنا في أعمال كثيرة لرودان و مايول أمثلة واضحة تبرز ملامح الجسد العاري مع الكثير من الإيحاءات الغريزية " لقد بدأ مختار الموضوع سنة 1910 حين أنجز تمثاله المعبر عن الحب في مدرسة الفنون الجميلة في شكل فتاة عارية متناسقة الأعضاء قد زاغ بصرها في الأفق وكأنها ترعى الحب وتدفعه بساعديها وخلفها جناحان وبين ساقيها حمامتان بنغمة حب عفيفة "[1].

صورة الحب هذه التي قدمها مختار هي انعكاس لخيال شاب مرهف الحس مضطرب المشاعر. وقد عاد وأنجز نفس الموضوع بعد أن اكتمل نضوجه ذهنياً وقدم تمثال(نحو الحبيب)(شكل رقم28) وهو تمثال رخامي يمثل فتاة تتجه نحو موعد غرامي في اندفاع وتراجع في آن معاً...اندفاعٍ تدلنا عليه الحركة العامة،

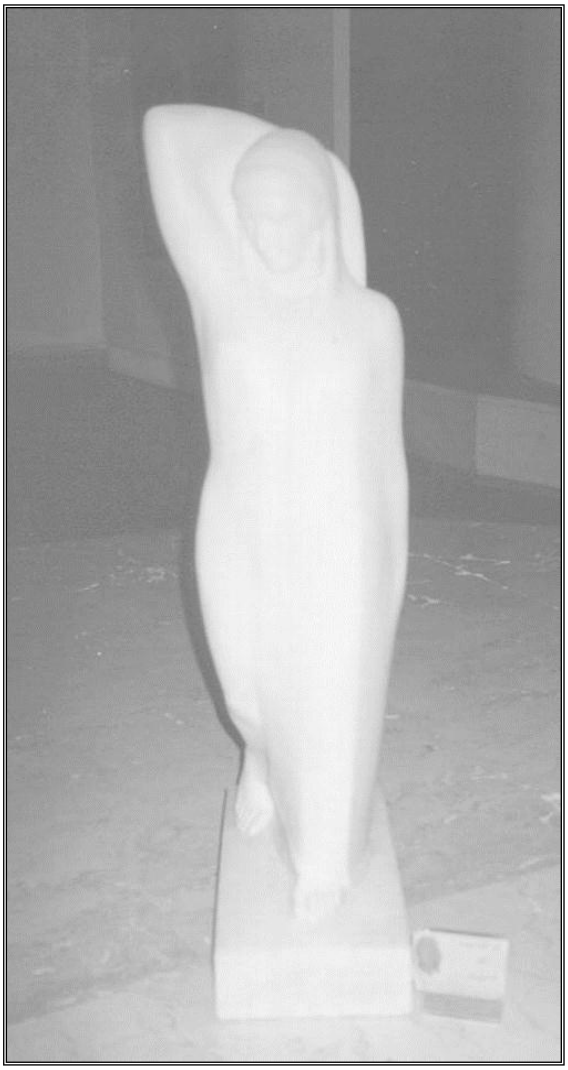
[1] . مقولة لرودان، استشهد بها جورج جراب في مقدمة كتالوج معرض مختار بباريس، عن المثال مختار ، لبدر الدين أبو غازي، مرجع سابق، ص164.

[1] . محمد أبو القاسم ، أثر الفن المصري القديم على فن المثال محمود مختار ،مرجع سابق ، ص15.

إذ ترتكز على ساق فيما تستعد للانطلاق في الساق الأخرى، وتراجع تنبئنا به تلك النظرة التي تعكس الأفكار المتضاربة والمشاعر المتناقضة التي تتلاطم في دخيلة نفسها.

وقد اتبع مختار هذا العمل بعمل آخر وهو (مناجاة الحبيب)(شكل رقم 24) حيث قدم تسلسلاً منطقياً للعمل السابق، فالاضطراب والتردد في العمل السابق نراه قد توارى، و ها هي ذا الحبيبة تجلس الى حبيبها في لحظة مناجاة صادقة عفوية فيها الكثير من بساطة الريف وسذاجته. حيث

اقترب في هذا العمل من تكويناته الأخرى التي تصور الفلاحات. وقد أوجد مختار في هذا العمل علاقة بين الكتلة العامة للتمثال والفراغ العام المحيط به في انسجام وليونة في الخطوط الخارجية والداخلية.



شكل رقم (28)، نحو الحبيب، رخام، 1927، متحف الفن الحديث ، القاهرة .

وكان تمثال (نحو الحبيب) يمثل جانباً من قصة الحب الفطري، الحب العفوي. حيث أكملها لنا بتمثال (مناجاة الحبيب) الذي يمثل الفتاة بعد أن جمع بينها وبين فتاها في حديث عاطفي هامس، وقد أسند الشاب ذراعيه على ركبي فتاته كما اقترب وجهه من صدرها في حركة تذكرنا بالتشابه بين دور الحبيبة ودور الأم، ويؤكد ذلك التوجه بساطة ملامح الشاب الذي يكاد يقترب من مرحلة الطفولة في اتجاه معاكس لمسار الطبيعة، فيما تميل الفتاة برأسها في خفر وحياء.

ولقد توازنت في هذا العمل القيم العاطفية والحسية مع القيم التشكيلية كمظهر لنضج الفنان وتكامله فقد اسقط التفاصيل كي يركز على الحقيقة الإنسانية العميقة كما نحس الهدوء الطاغي على الفتى والفتاة إلا أن هناك حوار يدور بين يدى الفتى في حركتها مع رأسه، وهو ما يفسر كل المشاعر العاطفية التي يتطلبها مثل هذا الموقف.

ومساحات مختار في هذا التمثال تنسجم وتتزاوج في تكوين يأخذ العين من عنصر لآخر من عناصر العمل المختلفة في رحلة حالمة.

لقد كان الفن خلال القرن التاسع عشر لا يزال يرتبط بالمعنى الأوروبي في مختلف الأعمال رغم أن الثقافة قد بدأت تتحول تدريجياً نحو مشاكل الفن البحتة حتى أصبح التشكيل فيما بعد هدفاً مستقلاً تكمن فيه القيمة التشكيلية والجمالية. وكانت هذه الثورة الثقافية السبب الذي دعى هيئة التحكيم لصالون 1863 لرفض عدداً كبيراً من أعمال بعض من أصبحوا أعلام الفن الحديث مثل(مانيه، سيزان، هويسلر، بيسارو...) وبمساعدة بعض المهتمين بالفن من ذوي السلطة وإصرار الفنانين، أقيم صالون آخر في مكان الصالون الرسمي باسم (صالون المرفوضين) حيث انبثق مناخ ثقافي فني جديد عاشه مختار بكل حواسه وفكره فيما بعد.

لقد كان من أبرز الاتجاهات التي نشأت في هذه الظروف (التأثيرية أو الانطباعية) حيث عني الفنان التأثيري أشد العناية بالضوء الواقع على الأشكال دون انشغاله بنوع الخامة أو ملمسها حيث يفقد الشيء المصور صلابته وثباته فلا يبقى شيء ثابت الى الأبد.

وهو يقوم أساساً على استعمال لمسات منفعلة بالفرشاة أو بالإزميل حيث تنتج سلسلة من التأثيرات التي تتذبذب أمام العين، والتي تعطي للعمل الفني صفة التلألؤ لتساعد على ايجاد فكرة عدم بقاء الأشكال على حال واحدة بسبب تغير الضوء في كل لحظة. لذا تمتاز الأعمال التأثيرية سواء التصويرية أو النحتية بالحيوية التي كانت تفتقدها الأعمال الفنية السابقة.

كان من الطبيعي أن يتشرب مختار هذا الاتجاه من خلال أعمال فناني باريس التأثيرين. ومن أعماله التي أنتجها تحت هذا التأثير (العميان الثلاثة أو الفقراء الثلاثة)(شكل رقم 26) الذي أنجز عام 1929 وهو تمثال برونزي يتميز بقوة البناء وتماسكه. حيث وزع الكتلة والفراغ توزيعاً مريحاً للحواس. فالكتلة في الناحية التي تمثل الشخصين الملتحمين بكل ثقلها توازي الفراغ المحيط بالرجل الممسك بالعصا، إذ يعطي هذا الفراغ نفس قوة الكتلة وثقلها.

والأشخاص الثلاثة يمثلون البؤس، ينعكس هذا في ملامح كل منهم ولكن لا يقدمون إحساسا موحداً فكل واحد يعكس معاني وأحاسيس ومشاعر تختلف عن الآخر رغم أن الثلاثة يلتقون عند مضمون واحد، تساعد الخطوط في التعبير عن بلاغة هذا المضمون والذي يؤكدّها قوة التشكيل وتوزيع الظلال والفاصل بين الكتلة والفراغ حيث يتوزع الظل والنور ضمن هذه المساحة.

تأثر مختار في هذا العمل من حيث التوزيع العام لعناصر النحت بتمثال (برجوازي كاليه) للفنان رودان(شكل رقم29)حيث كان مختار من محبي رودان وتأثر به في أعماله الرومانسية والتأثيرية. ومحاولة مختار ترك سطوح تمثاله تحمل بصمات يديه وتأثيرات الأدوات واضحة تهدف الى إعطاءه القدرة لهذه السطوح على استقبال الضوء والتفاعل مع الانعكاس الحاصل وفق تناغم وإيقاع.

شكل رقم (29) برجوازية كالييية، برونز، 1889، متحف رودان ، باريس ، *أوغست رودان*

بالرغم من أن تمثال رودان يحوي ستة أشخاص يربط بينهم حبل غليظ، فإن مختار قد اقتصر على ثلاثة أشخاص يرتبطون ببعضهم البعض من خلال تعاضدهم بالأيدي. إلا أن الشبه في روحية العمل والشكل العام والمضمون، واضح وجلي.

عند الحديث عن تأثر مختار برودان أول ما يتبادر الى الذهن ذلك التمثال الأثير الذي نحته كل من المثالين العظيمين، تحت نفس الاسم (أسطورة الحقول).

ولعل مختار أراد أن يؤكد على شخصيته وتميزه، على عكس ما يمكن أن يظن في اختياره لعمل رودان (أسطورة الحقول) فقدم عملاً يشترك مع رودان في نقاط كثيرة، إلا أنه يبقي تلك الخصوصية التي طالما حافظ عليها في إعادة صياغة الأعمال الفنية وهو ما رأيناه في الأعمال التي قدمها تحت تأثير مباشر من الفن الفرعوني القديم.

ولو تأملنا عمل رودان (شكل رقم 30) لوجدناه يتكون من كائن خرافي برأس مزيج بين إنسان وثور. جذع بشري ينتهي بقوائم حيوانية ذات حوافر، يمسك بين ذراعيه بقوة فتاة في مقتبل العمر تمثل (حسب الأسطورة) جنية الغابة، والجنس هو الرابط بينهما وهو المسيطر على جو العمل بشكل عام رغم تململ وعدم رضى الجنية. إلا أنها راضخة للواقع.

شكل رقم (30) أسطورة الحقول ، برونز، متحف رودان ، *أوغست رودان*

أما في عمل مختار(شكل رقم 31) فإنه يتكون من نفس العناصر رجل أو ـ إن صح التعبير ـ نصفه الأعلى رجل ونصفه السفلي ينتمي الى عوالم الكائنات الأسطورية. حيث ينتهي بحوافر، تجلس في استراحة وحبور فتاة في عمر الطفولة لا تكاد ملامح النضج الأولى تظهر عليها. تداعب بنظرتها ويديها ذقن ذلك الكائن.

فيما ينظر ذلك الكائن الى طفلته نظرة تفيض بالحب والحنان وكأنما أب يرمق طفلته. وقد استبدل مختار النفور في وجه الفتاة بالرضى والحب والتعاطف. لقد قدم مختار في هذا العمل أسطورته هو بمفهومه الشرقي، فكان رغم التشابه الواضح بين عمله وعمل رودان، عملاً متميزاً فيه روح مختار ذاته. وعمله متزن من حيث التكوين، فالكتل والفراغات عنده مدروسة دراسة دقيقة بحيث تتيح للظلال أن تتخللها نتيجة لانعكاس الضوء على السطوح الخشنة التي أراد لها أن تكّن مساحات متغيرة من الظلال الصغيرة المتلائمة.

شكل رقم (31) ، أسطورة الحقول ، برونز ، 1929، باريس .

ولم ينس مختار أن يؤكد على كتل الأشخاص وإعطائها الوزن المطلوب. فكانت شخوص هذا العمل واضحة المعالم مكتملة الشخصية أكثر من عمل رودان حيث المساحات أكبر والسطوح المعرضة للضوء أكثر اتساعاً مما حدا بالظلال والأضواء لأخذ دور أكثر فاعلية فبدت شخوص رودان غير ثابتة هشة، ولا عجب أن تبدو شخوص مختار أكثر اتزانا فهو ابن حضارة نحتية تعتمد على قوة الكتلة النحتية التي ينساب عليها الضوء ـ دون أن ينعكس ـ انسياباً يؤكد وجود السطح المنحوت ولا يلغيه. على أنه أقحم نفسه في تمثال أسطورة الحقول فكان أحد شخوصها.

" وقد كان أصدقائه يرون في وجهه شبيهاً من تماثيل هذه الأسطورة، أما هو فقد رسم نفسه على شكل أسطورة الحقول وضع تمثالاً صاغ ملامحه من وجهه، ولكن أسطورة مختار ليس مغرقاً في الحسية وإنما هو رقيق مرح باسم هائم في الجمال مترنم بالحياة من أجل الفن لا من أجل اللذة "[1].

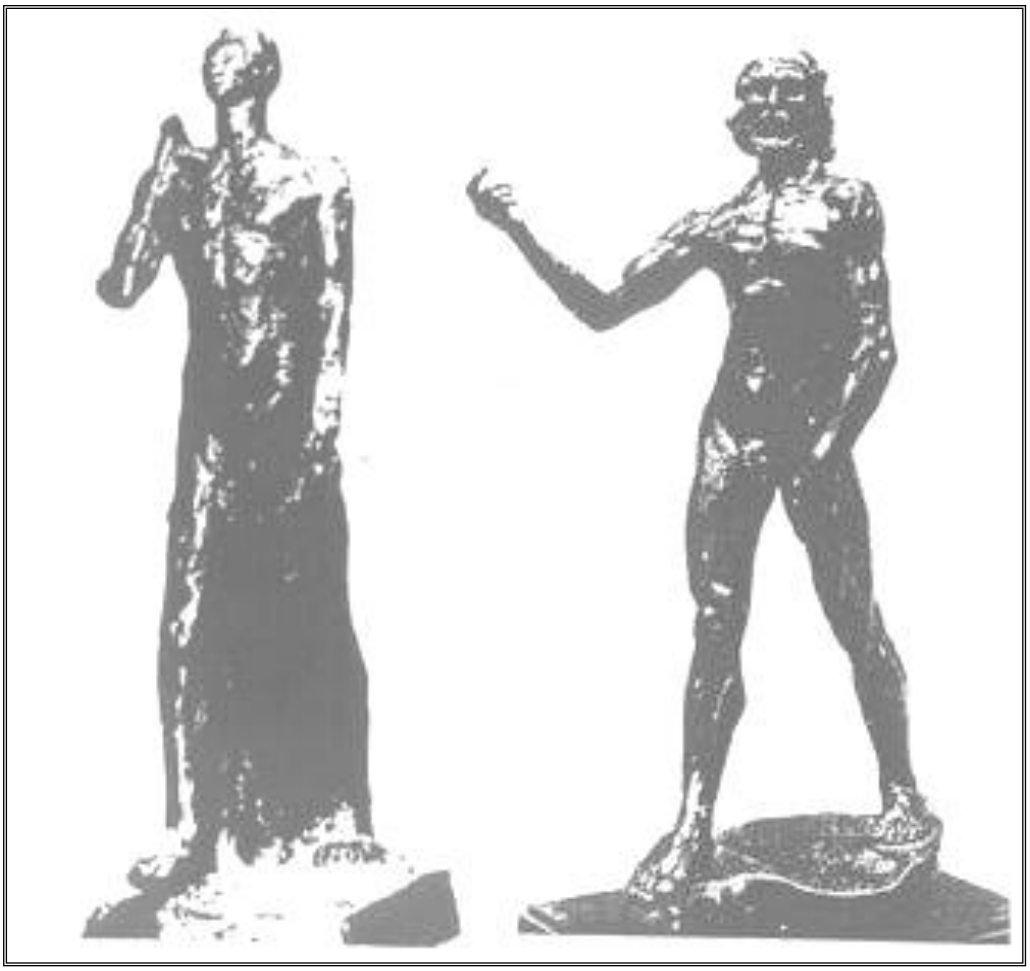
لم يصنع مختار تمثال (أسطورة الحقول) تقليداً ولكنه نحى على منحى الشعراء عند معارضتهم لفحول الشعراء وقصائدهم ليس تقليداً ولكن لإبراز موقف يتفق أو يتعارض مع صاحب القصيد الأول.

لم يقلد مختار رودان ولكنه اتفق معه، واتفاقه هذا أنتج أعمالاً كثيرة ليس فقط (العميان الثلاثة) و(أسطورة الحقول) التي تنسجم مع أسلوب رودان بل هناك أمثلة أخرى منها :

تمثال (الفلاح يسير) و(القديس يوحنا المعمدان)(شكل رقم32). فهناك تشابه واضح في الشكل، فكلاهما يتجه نحو الواقعية، ويمثل العملان رجلاً عارياً يمدان الخطى معبران عن السعي الجدي في الحياة، يضعان الساعد الأيسر والكف على الفخذ ويرفعان الساعد الأيمن.

يرتفع الساعد الأيمن للقديس يوحنا المعمدان في الفراغ، فيما يمسك الفلاح فأساً يريحه على كتفه، يميل جسد الفلاح الشاب الى الاستطالة والنحافة ربما تعبيراً عن العمل المجهد والدائم الذي

[1] . بدر الدين أبو غازي ، المثّال مختار ، مرجع سابق ، ص29. وردت هذه المقولة كما هي في الكتاب رغم وجود أخطاء نحوية فضلنا نقلها حرفياً لذلك وجب التنبيه.



شكل رقم (32) تمثال القديس يوحنا لرودان الى اليمين، الفلاح يسير للمثال مختار ، برونز

يحيا حياته كلها في هذا العمل ولكنه رافعاً رأسه الى الأعلى قليلاً، ولا حاجة للتعليق على هذه الحركة. يرتبط الفلاح بالأرض من خلال القدم القوية تعبيراً عن رسوخ وتمسك بالأرض مصدر الحياة. أما جسم القديس فقوي يميل الى القسوة والجفاف، ويتميز بعضلات قوية تبرز تفاصيل جسمه، وعظام صدره بادية في واقعية شاعرية تنسجم مع الحس الديني الممثل في شخصية هذا القديس المتقشف، ونلاحظ أن مختار قد ربط شخصية الفلاح بشخصية القديس معبراً عن رأي مؤمن به.

وقد تقاطع مختار مع رودان في ميزات عامة كثيرة أهمها :

1 ـ الاعتماد على الحدس والإلهام والانطباع السريع.

2 ـ الاهتمام بالرمز في موضوع العمل الفني.

3 ـ التحرر من الأكاديمية والالتجاء الى التحرر من القيود السابقة.

4 ـ التقاط الحركة في لحظة معينة، عند تصوير عناصر موضوعاته وعندما ينجز الوجوه

5 ـ إهمال دراسة التفاصيل وخاصة في الوجوه دراسة نهائية من أجل إبراز الحركة التي تمنح التعبير الذي يبدي على الوجه حيوية، تساعد على إثارة خيال المشاهد.

أفسح فهم مختار لفن رودان والانطباعية بشكل عام المجال واسعاً للعمل وإنتاج أعمال هامة تندرج ضمن المذهب الانطباعي، ولكن ضمن فهم ذكي لموروث الحضارة المصرية القديمة.

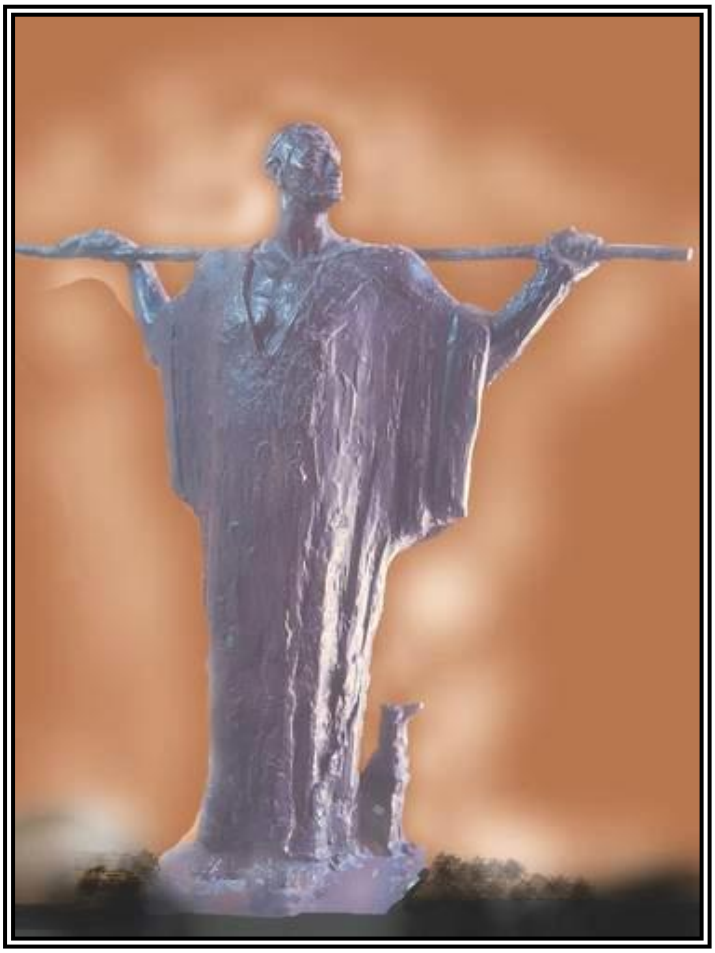
يمكن الحديث عن تمثال (شيخ البلد)(شكل رقم 23) وهو تمثال قريب الشبه من (شيخ البلد)(شكل رقم 33) في الفن المصري القديم المنفذ في الخشب وقريب الشبه من شيخ البلد الموجود في القرية المصرية بجسمه الضخم وعصاه. وهو شخصية معروفة لها شهرتها ووجودها في بطون الريف، تشارك في توجيه سياسة القرية وفي فض النزاع بين المتخاصمين، ويكون لها الرأي المسموع والكلمة العليا مع عمدة القرية باعتباره مستشاره وسنده.

شكل رقم (33) تمثال شيخ البلد ، خشب ، من النحت المصري القديم ، متحف اللوفر، باريس

ولم يفت مختار أن يجعل من هذه الشخصية في عداد ما في جعبته من الشخصيات التي اهتم بها وانفعل لها. حتى آن له أوان تنفيذها وتجسيدها في هذا التمثال الفارع القامة الممتلئ الجسم الذي تبدو عليه ملامح القوة والصرامة والجدية.

يمثل كتلة متزنة من البرونز ولقد أخرج يد التمثال لتمسك بالعصا ـ رمز القوة ـ والتي تنقلنا من كتلة إلى أخرى مع توازن في الفراغ بينهما حيث يؤدي الفراغ هنا غرض إراحة العين والتخفيف من الكتلة العامة للتمثال رغم أن سطوحها خشنة يتسربل الضوء على جنباتها موحياً برصانتها وقوتها. ولكنه في تمثال (حارس الحقول)(شكل رقم34) وزع الفراغات بشكل دقيق متوازن بين الرأس والذراعين مع العصا على كتفه لتعطي لنا مساحة أفقية من الكتل والفراغات متوازنة مع الكتلة الرأسية للجسم. وإن كانت كتلة الكلب الذي يقف إلى جانب الساقين غير متجانسة مع التمثال وغير مترابطة مع الكتلة العامة ولو استغنى عنها لما تأثر العمل بل لبقي محافظاً على توازنه وثباته .

وخصوصاً أنه بالغ في تحجيم الكلب فيما بالغ في حجم كتلة الحارس الذي راح يرمق الأفق بنظرة حانية تنبئك أنه يحرس الحقول التي تقع عليها ناظريه وتلك التي لا يراها ولكنه ينتمي وجدانياً إليها.



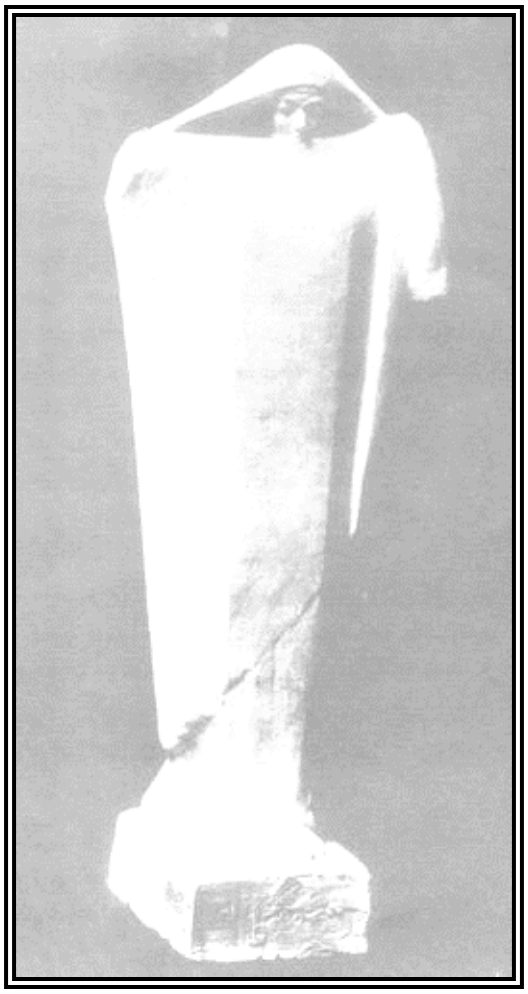
شكل رقم (34) ، حارس الحقول ، برونز 1929، متحف الفن الحديث ، القاهرة .

هناك في باريس لم يكن (رودان) العامل المؤثر الوحيد في فن مختار. فقد حضر مختار إلى باريس وهي في أوج الإرهاصات الفنية المختلفة.

ولعل التكعيبية التي تأسست بباريس عام 1908 على يد بيكاسو وبراك، كانت من أهم الحركات الفنية في القرن العشرين ولم تقتصر هذه الحركة على التصوير وسرعان ما انتقلت إلى النحت أيضاً. ومختار الذي كان يحسن الاستفادة من كل الاتجاهات وبطريقته الخاصة، استفاد من التكعيبية بشكل ذكي دون أن ينصرف بكليته إلى عمل تكعيبي. فقد كان يقدم أعمالاً واقعية تأثيرية رمزية ذات بعد تكعيبي دون أن يكون هناك فجاجة في الجمع بين هذه الاتجاهات المختلفة. ألم يجمع في أعماله خلاصة الفن الفرعوني القديم وطليعة الفن الفرنسي دون فجاجة أو تكلّف ؟

يمكن أن نسوق مثالاً على ذلك (تمثال الفلاحة)(شكل رقم 35) فقد استخدم مختار إيقاعات الخطوط المستقيمة والمنحنية الهندسية ليشير إلى لباس هذه الفلاحة والتي تحتل كل المساحة الخلفية للتمثال، والتي تبدو عملاً مستقلاً متكاملاً متوازناً عالج فيه الكتل بطريقة تنبئ عن فنان تكعيبي محترف.

فإذا بدأنا من الرأس حيث غطاء الرأس (الطرحة) نجد أنها تنحني هندسياً إلى الجانب الأيمن من الوجه على شكل مستطيل تقريبياً ثم ينحني الخط بصلابة إلى أسفل في استقامة يوازيه تقريبياً خط آخر مواجه كما ينحني خط الظهر على الكتف ثم يتجه إلى أسفل في شبه استقامة و وفي انحناءة قوية واضحة يصل إلى منتهاه، تتردد الخطوط المستقيمة في كل أجزاء الثوب وكذلك الجزء المتدلي من اليد اليمنى التي ترفعها تحت الملاءة منتجة كتلة ترد على الكتلة الهندسية المنحنية التي تظهر في الجانب الأيسر من التمثال. قد تكون الملامح الواضحة التي وضعها مختار في فلاحته مثيرة للإعجاب ولكن تلك العلاقات الهندسية التي تنتج عن هذه السطوح المبسطة والتي تحيل جزء كبيراً من التمثال إلى التكعيبية مثيرة للاحترام، احترام الفنان للكتلة ووفاءه الدائم لها.

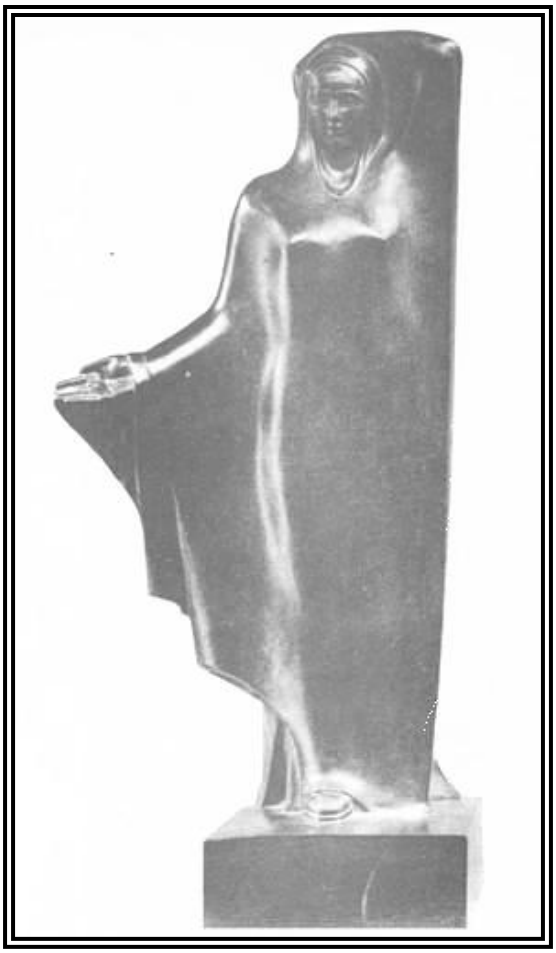


شكل رقم (35) الفلاحة، جبس، 1927، مقتنيات عائلة مختار

ولن نجد عناء كبيراً في البحث عن أمثلة كهذه تؤكد وبوضوح اعتماد مختار على التكعيبية في ايجاد حلول تشكيلية ذكية لأغلب التماثيل وبالخصوص الفلاحات التي تلتف بعباءات تغطي جل جسمها .

فهذه (حاملة الجرة)(شكل رقم 23) لو استثنينا الوجه والجرة الموضوعة على رأسها لاستحال العمل كله إلى عمل تكعيبي يقدم علاقات واقتراحات لتقاطعات في الحجوم والأسطح أقل ما يقال عنها أنها كتلة متوازنة .

وهذه (زوجة شيخ البلد)(شكل رقم36) والتي تقدم من الواجهة الأمامية كل المعاني والتلميحات التي تنسجم والموضوع ولكنها تختصر من الواجهة الخلفية على مساحة منحنية بسيطة تمتد من أعلى الرأس حتى أسفل القدم يتخللها تقسيمات لثنايا القماش الذي تعبر عنه على شكل مساحات مختلفة متعددة تحددها خطوط هندسية صريحة.

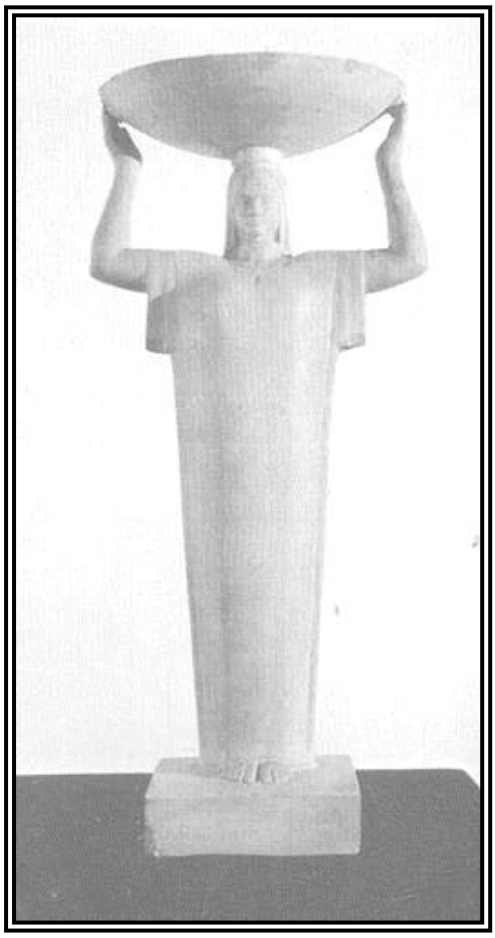


شكل رقم(36) زوجة شيخ البلد ، برونز ، 1928، باريس

لكنه (مختار) في تمثال (القيلولة)(شكل رقم9) يبالغ في الانحياز نحو التكعيبية أكثر فتستحيل الكتلة كلها إلى عمل تكعيبي متكامل. وقد تحولت عناصر الجسم إلى كتل هندسية بسيطة التنظيم مع الاحتفاظ بالتشكيل العضوي للشكل الإنساني .

وتتحدد هذه الكتل بخطوط هندسية تتميز بالاستقامة وبالاستمرار. وقد استغل مختار خاصية الثياب الفضفاضة التي تتدثر بها الفلاحة المستسلمة لإغفاءة خاصة قد لا نجدها إلا في الريف المصري، ولكن هذا لا يمنع الكم الكبير من التحوير الذي سمح للساق اليمنى لتصبح كتلة مستطيلة ذات خط مقوس من أعلى الركبة، وأيضاً ذلك الخط الذي يحد كتلة التمثال من الجانب الأيسر والذي يبدأ من الكتف ثم ينحدر مع الساعد ويسقط بشكل شبه مستقيم ويحددها.

وليس تمثال (بائعة الجبن)(شكل رقم37) إلا دليل آخر ينضاف الى قائمة الدلائل التي تشهد لمختار التكعيبي على براعة الحرفة فقد تحول الجسم بما يفصله من ثياب الى كتلة هندسية متطاولة بخطوط مستقيمة حادة فيها الكثير من الامتشاق.



شكل رقم (37) بائعة الجبن ، برونز، 1928، متحف الفن الحديث ، القاهرة .

وأخيراً لا يمكننا أن نتجاهل الدراسة المستفيضة والتي قدمها مختار في تمثال (رأس سعد زغلول) والذي سنتحدث عنه فيما بعد، فهو مجموعة مذهلة من السطوح والعلاقات بين هذه السطوح، والتي أودع فيها مختار خلاصة بحثه التشكيلي والنفسي ليقدم لنا من خلال وجه سعد زغلول فهمه لهذا الزعيم ونضاله في آن معاً.

ورأس سعد زغلول من الأعمال التي تختلف عن أغلب (البورترهات) التي أنجزها مختار من حيث طريقة الترجمة للسطوح والبناء العام للرأس.

الفصل الرابع

نهضة مصر وتمثالي سعد زغلول

الحكاية :

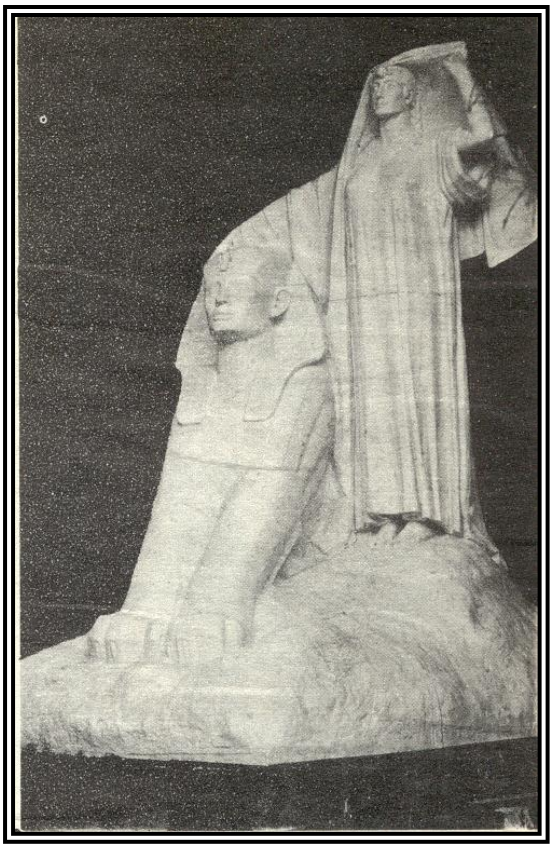
في عام 1928 أزيح الستار عن تمثال (نهضة مصر) في ميدان المحطة أكبر ميادين القاهرة. فكان حدثاً انتظرته الجماهير المصرية بكافة فئاته وشرائحه. فقد كان التمثال رمزاً لنضال الجماهير وكان إزاحة الستار عنه رمزاً من رموز النصر.

ولا تقل قصة ظهور هذا العمل الصرحي الكبير روعة عن تفاصيله التشكيلية. فكان لا بد من الوقوف عند التفاصيل التاريخية التي سبقت ورافقت وتوجت أخيراً هذا العمل.

فقد نشأت فكرة التمثال (الأولى) عندما كان المثّال مختار ينهل علماً وفناً ويصنع مجداً وعزاً في عاصمة الفن باريس وذلك في أعقاب الحرب العالمية الأولى حيث الجماهير المصرية تخوض معاركها ضد محتلها الإنكليزي الذي فرض وصايته على مصر.

أراد مختار أن يؤطر مشاعره المتأججة وغليان الروح الوطنية التي تجتاحه. فصب كل تلك المشاعر في تمثاله الأول الذي صاغه على غرار تلك التماثيل الثورية التي تتحدث عن البطولة، تلك التي نفذها (رود) على قوس النصر. فمثل مصراً على أنها امرأة تشهر سيفاً في حركة انفعالية في وجه الغزاة. ولكنه سرعان ما تأمل عمله ذاك ولمس البون الكبير الذي يفصل تلك المرأة عن واقع شعبه فما لبث أن حطمه، ولم يبق منه سوى تلك الأوصاف التي تناقلتها أقلام مؤرخي وكتاب سيرة مختار ولعل المصدر الوحيد الذي نهل عنه الجميع كان ابن أخت الفنان بدر الدين أبو غازي.

عاد مختار مرة أخرى ليقدم لنا عمله الخالد (نهضة مصر) (شكل رقم38) بعد أن تجاوز تأثير الفن الفرنسي تماماً واختمرت فكرته في ذهنه وخياله. وعكف في مرسمه في باريس على تنفيذ عمله ذاك استعداداً لعرضه بالمعرض الأول للفنانين الفرنسيين الذي أعلن عن افتتاحه لأول مرة بعد الحرب العالمية الأولى وأثناء العمل أتيح لنفر من الساسة المصريين الذين قدموا إلى باريس للدعاية للقضية المصرية، وكان الوفد برئاسة (سعد زغلول) وقد لمسوا في التمثال أصالة وحرفية في صياغة الفكرة وتنفيذها. وقد أثنى الوفد على مختار وتمثاله باعتباره من خيرة الداعين للقضية المصرية.



شكل رقم (38) نموذج نهضة مصر ، رخام ، 1920، باريس

التمثال لم يعجب الوفد المصري فحسب بل أنه حاز على الجائزة الذهبية لذلك الصالون مما عزز موقف مختار الفني والشعبي. حيث راحت تتناقل أخبار فوزه بالميدالية الذهبية الصحف والمجلات العالمية وكذلك المصرية التي كانت حديثة العهد بنقل أخبار الفن والفنانين فقد كانت منشغلة بأمور أكثر مصيرية. ولكن (تمثال نهضة مصر) استطاع أن يحتل له مكانة في صدارة تلك الصحف لا بل في اهتمامات الشارع السياسي المصري.

وتتالت المقالات التي تتطرق إلى التمثال والمثال فأوردت جريدة الأخبار مقالة في أربع أجزاء كتبها الأستاذ (مجد الدين حفني ناصيف) الذي يدرس في باريس .

" هذه المقالة الرباعية التي نشرت تحت عنوان كبير (النهضة الفنية في مصر) تناولت في المقال الأول (أهمية معرض الفنانين الفرنسيين) الذي عرض فيه نموذج تمثال نهضة مصر، وأفرد الثاني للحديث عن

(محمود مختار المصري) وجاء الثالث عن (تمثال نهضة مصر في باريس) وأما الرابع فكان حديثاً عن (الأمة وطريق الوصول) "[1].

وتتالت المقالات والكتابات التي تشرح رموز التمثال وتشرح أهمية حيازة الجائزة الأولى في معرض الفنانين الفرنسيين .

فكتب الدكتور (حافظ عفيفي) وكان ضمن أعضاء الوفد الذين وقفوا على جهود مختار بباريس، يقترح على جريدة الأخبار أن تقوم بالدعوة لاكتتاب عام لإقامة تمثال مختار. فكانت شرارة البداية. وعلى أنغام تفيض وطنية " نشط الاكتتاب وارتفعت الحماسة، وفي كل يوم كانت الأنباء تحمل مفاجأة،...جموع من صغار العمال والجائلين وتلاميذ صغار يبعثون برسائل تفيض بالحماسة ومعها قروش كل مدخرهم، سيدات يهدين حليهن من أجل إقامة التمثال...وتوارى مع هذه الحماسة صوت معارضة دينية كان قد تردد خافتاً ثم ما لبث أن اختفى، وظهر بين رجال الأزهر أنفسهم دعاة للتمثال، وكان منهم من يجمع له التبرعات عقب الصلاة، وتلك معجزة البداية عند مختار فهو قد ربط بعمله الأول مشاعر الناس بالأثر الفني فانزاحت السدود أمام تيار الوطنية الجارف "[1].

في هذا الجو من الحماسة عاد إلى مصر لتستقبله الجماهير استقبال الفاتحين. وعلى الأثر تشكلت لجنة لإقامة التمثال وكانت برئاسة رشدي وعضوية السادة ويصا واصف، واصف غالي، حافظ عفيفي، محمد محمود خليل، عبدة الخالق مدكور، فؤاد سلطان، عبد القوي أحمد، أمين الرافعي.

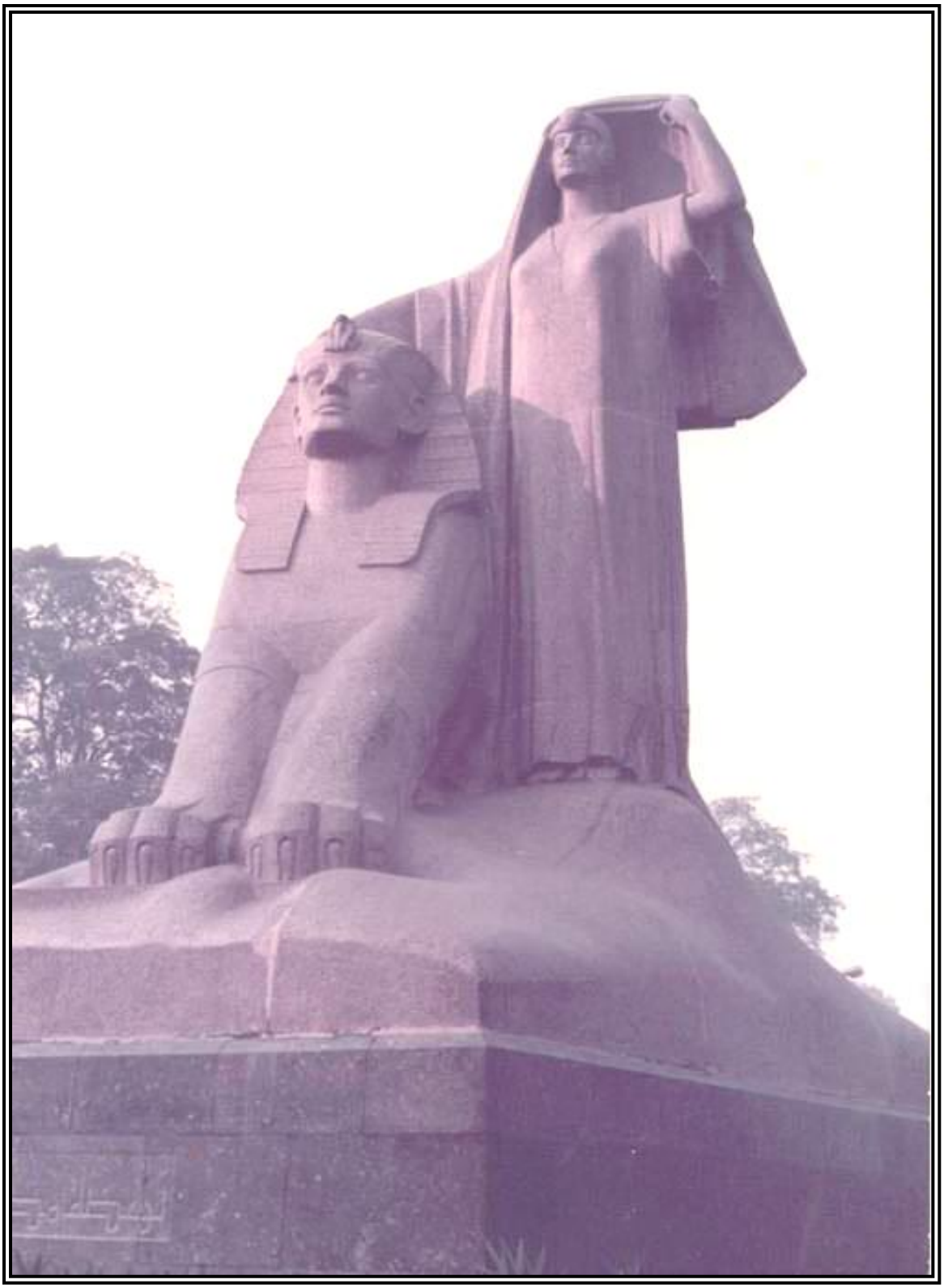
ودار نقاش حول طبيعة الخامة التي يمكن أن ينفذ منها العمل حتى استقرت أخيراً على رأي مختار نفسه بأن يكون من حجر الجرانيت حيث نفذ المصري القديم كل أوابده فغدى رمزاً وكذلك أراد له مختار أن يكون رمزاً. وبعد صدور الترخيص الحكومي بإقامته في ميدان محطة الحديد بالقاهرة سافر مختار إلى أسوان بحثاً عن الجرانيت الأسود الذي نحت منه المصريون القدماء المسلة المقامة في ميدان الكونكرد في باريس. وعندما زار المنطقة التي يستخرج منها هذا الحجر بأسوان تبين أن لونه الأسود تشوبه نقط بيضاء واضحة خشي أن تظهر هذه النقط في مكان حساس كعين الفتاة أو أنفها أو في ملامح أبي الهول فتفسد جمال الوجه.

وطلب من أحد الخبراء أن يدله على نوع من الجرانيت الأسود الخالص وراح في رحلة البحث عن مرماه حتى أعياه البحث فقرر استبدال الحجر الجرانيتي الأسود بالوردي حيث لا يقل رمزية عن الأسود.

---

[1] . بدر الدين أبو غازي ، المثال مختار ، مرجع سابق ، ص72.

[1] . المرجع السابق،ص75



شكل رقم (39) نـهضة مصر ، الغرانيت ، 1928، القاهرة .

وصف التمثال :

وضع الفنان رموز البعث المعبرة عن تلك الحقبة من تاريخ بلاده، ممثلاً مصر في شكل فتاة في زي فلاحة، معتمدة على ماضيها المجيد الممثل في أبى الهول، الذي يهم بالنهوض، بينما هي ترفع عن وجهها الحجاب كرمز للتخلص من القيود السلفية التي تعوق حركتها ونهضتها.

ويثب أبو الهول على قائمتيه الأماميتين ويتطلع بوجهه ناحية الشرق. الفتاة تمد يدها اليمنى لتلامس رأس أبو الهول لمسة رقيقة وتصنع ميلاً مع الأفق مقداره 30 درجة تقريباً، تنحو خطوط رداء الفلاحة النحو الأفقي لتحقق اجتذابا لعين المشاهد نحو رأس الفلاحة وحركة يسراها التي تزيح الحجاب، وتتطاير طرحة الفتاة خلفها ناحية اليمين بزاوية تكمل الشكل الهرمي عند النظر على التمثال من الناحية (اليسرى الأمامية) وكذلك من الخلف.

تصنع قائمتا أبو الهول مع جسمه هرماً زواياه 60 درجة. شغل الفنان الجانب الخلفي للتمثال بتبسيط جسم أبو الهول ذو المسطحات المفتوحة مع حركة الذيل، كما جعل جزءً من طرحه الفلاحة ينسدل على جسم أبو الهول ليربط بين عنصري التمثال، كما يتجه قماش الطرحة المتطاير مع الهواء إلى تأكيد المظهر الهرمي للمجموعة النحتية بينما هذا المظهر من الأمام يتخذ شكلاً معمارياً رأسياً يؤكد الجانب البنائي، واتجاه الخطوط إلى أعلى تعبيراً عن السمو وتأكيداً لأحد عناصر الفن الصرحي الرئيسية التي توجه نظر المشاهد إلى أعلى وإلى السماء.

أقيم التمثال في ميدان محطة السكك الحديدية بالقاهرة (ميدان باب الحديد، ميدان رمسيس حالياً)، كان هذا الميدان في العشرينات أوسع ميادين القاهرة ويتفرع منه سبع شوارع هامة، ويمثل مبنى محطة القاهرة خلفية متسعة بطابعها الإسلامي الذي لا يرتفع لأكثر من طابقين ولم تكن هناك عمارات حول الميدان ترتفع لأكثر من أربعة طوابق.

فقد كان تمثال نهضة مصر يبرز في منتصف هذا الاتساع مسيطراً مهيمناً على المكان كأبرز وأعلى جسم يشاهد من جميع الجهات، وخلفه السماء بلونها المضيء محققاً قيمته الصرحية في هذا التخطيط، بحيث يسيطر على المشهد ويسيطر على عيون المشاهدين لهذا كان كل هذا الحضور للتمثال حتى غدا شعاراً لهذه الأمة.

ولكن الأوضاع تتغير مع انتصاف القرن العشرين، وتولي الجيش السلطة في عام 1952 وبدلاً من شعارات النهضة والتحرر بدأت أحلام القيادة للمنطقة العربية والإفريقية، وتقرر إحلال تمثال رمسيس الثاني مكان تمثال نهضة مصر.

وهكذا نقل تمثال نهضة مصر عام 1955 من موقعه الأصلي إلى (ميدان كوبري الجامعة) ناحية الجيزة بعد تقطيعه إلى عدة أجزاء وإعادة تركيبه(شكل رقم49).

والميدان الذي ينتصب فيه التمثال أقل اتساعاً، وأقل أهمية وازدحاماً، لهذا يراه عابرو الجسر إلى الجيزة ولكن لا يتبينوه إلا قرب منتصف الجسر، على عكس تمثال سعد زغلول الذي حافظ على المكان الذي اختاره له مختار وحافظ على القاعدة التي صممها مختار نفسه ولم يعبث به وبقاعدته عابث، فيبقى عملاً صرحياً محافظاً على الخصائص والسمات التي أرادها صاحب العمل.

إن نقل تمثال نهضة مصر إلى موقعه الجديد وسلبه قاعدته المرتفعة نوعاً ما أدى إلى نوع من الخلل وخصوصاً أن المشهد الخلفي للتمثال هو قبة جامعة القاهرة التي تشاهد بجانبه رغم بعدها فتظهر أكثر صرحية منه بفخامتها وارتفاعها، وعلى الجانبين ترتفع أشجار (حديقة الحيوان) من ناحية وأشجار حديقة (الأورمن) من ناحية أخرى لتعلو عن التمثال مما يعطي إحساساً بصغر حجمه بدلاً من تأكيد الإحساس بضخامته. ومع ذلك فإن للتمثال حضوراً خاصاً يتجاوز الظروف المحيطة به مع أهميتها، فـ(نهضة مصر) عمل يتسم بكل مقومات الصرحية، فهو من ناحية التشكيل يتسم بالمعمارية فيبدو هرمي الشكل من بعض الزوايا متماسك التكوين من جميع الزوايا، توحي ضخامته بالجلالة والهيبة وتؤدي إلى الإحساس بالإعجاز.

معظم خطوطه تتجه إلى أعلى في سمو وشموخ به بساطة في التشكيل وصراحة في الرموز المعبرة عن الهدف وهو النهوض واليقظة.

خامة الجرانيت التي اختارها مختار هي نفسها التي اختارها المثال الفرعوني القديم ليقدم روائعه الضخمة، والجهد المبذول في تشكيله يبهر المشاهد ويحقق إحساس الهيبة والجلال. يتكون التمثال من عنصرين رئيسيين، تؤطرهما قاعدة متفاوتة الارتفاع بحيث تخدم التشكيل وتحقق علاقة بين العنصرين. فتقف الفلاحة على نقطة أكثر ارتفاعا من تلك التي يستند عليها أبا الهول وقد وظفت هذه القاعدة أيضاً لتعبر عن الكثبان الرملية التي كانت تأوي أبا الهول في رقدته الطويلة.

وهناك وظيفة أخرى أوكلها مختار ليملئ الفراغ المفترض ظهوره تحت بطن أبو الهول وهو ما كان سيؤدي إلى اختلال في توازن الكتلة الضخمة لجسم أبي الهول. فقد أراد مختار أن ينساب الضوء عليه انسيابا سلساً بحيث يؤدي بالعين التي تشاهده إلى الارتقاء بلطف متنقلة من أسفل إلى أعلى وتدعم هذه المهمة بخطوط الرداء الذي ترتديه الفلاحة والتي تأخذ المنحنى العمودي لتصب كل هذه الخطوط والمسطحات في مركز العنصر الأول (الفلاحة) أي وجهها وهي تزيح عنه الحجاب.

ويكوّن النصف العلوي للفتاة مع رأس أبي الهول تكوين يتوزع عليه الضوء والظل كأروع ما يكون التوزيع فهذا التكوين في حد ذاته عمل فني متكامل، تشكيلياً تتوزع فيها المستويات بتدرّج منطقي مدروس،

تنقل العين من اليد اليسرى التي تكون مع الرأس مساحة ظل يصنعها الحجاب الذي تزيحه اليد اليسرى والصدر يبرز في كبرياء ليستقبل الضوء مكوناً مساحة تهدئ من مساحة الظل المجاورة. ثم تتوالى مساحات الظل والنور في إيقاع واضح نتيجة لتثنيات الملابس التي تلتفّ حول الجسم والرأس في ليونة حيناً وصرامة حيناً آخر.

وهذه الثياب تنسدل حيناً على جسد أبو الهول سعياً لتوطيد الصلة القائمة أصلاً بين عنصر الفلاحة وعنصر أبو الهول، وتحقق من ناحية أخرى إلى سد ما ليس مرغوباً فيه من فراغات قد تنشئ هنا وهناك.

أما العنصر الرئيسي الثاني (أبو الهول) فهو يؤدي دوراً مؤكداً على دور العنصر الأول الفلاحة في حركته العامة، فيردد رأس أبو الهول ذات المعاني والانفعالات التي يؤديها رأس الفلاحة فيما تأخذ يد الفلاحة اهتمام المشاهد وتوجه نظره إلى رأس الفلاحة باعتبارها مصر المعاصرة مصر النهضة وهو ما أراد مختار التركيز عليه.

كل الخطوط المؤطرة لأبي الهول تلعب دور توجيه الاهتمام إلى مركز العمل كله رأس الفلاحة فهذه كتلة الساقين الأماميتين المائلة تلعب نفس الدور وهي حل تشكيلي ينسجم مع الشكل الهرمي وتنسجم مع فكرة النهوض والارتقاء.

فإذا كانت الوجوه وخصوصاً وجه الفلاحة مركزاً للعمل فحرى بالمثال أن يهتم بشيء من التفاصيل وهذا ما فعله مختار، فلم يلجأ إلى التبسيط والاختصار في تفاصيل الوجوه والأطراف بينما استخدم التبسيط والتسطيح لأجزاء في جسم أبي الهول وكذلك في ثنيات رداء الفلاحة وهو يهدف أصلاً إلى احترام الكتلة وإبرازاً لقيم الخامة النبيلة، فهو لم يعاملها كما يعامل الرخام ولعل الغرانيت يعد في مصر رمزاً آخر ينضاف للرموز الفرعونية الكثيرة التي تعبر عن كنة الحضارة الفرعونية.

" إن أردت أن تنصت إلى حديث التمثال فقف بالميدان الكبير في لحظة باكرة من الصباح قبل أن يمتد إليه الصخب والضجيج وتأمل وجه الفلاحة يشع بالأمل ويتطلع إلى الفجر وانظر إلى حركة يدها وهي تزيح النقاب، عندئذ ستحس تياراً من الحياة ينبعث في نفسك كأنه دعاء عميق منها مس مشاعرك...وانظر أبو الهول إلى جانبها وقد تهيأ للنهوض بعد آلاف من السنين وأطلق بصره نحو الأفق في تحفز ومازالت في عينيه تلك القدرة العجيبة على (التطلع إلى الخارج والنظر في الأعماق) كما يقول إيلي فور ذلك سر الأجداد تلقته يد مختار وأبرزته في هذه الصورة الآخاذة الرائعة، وتأمل بعد ذلك خطوط التمثال وجماع أوضاعه تجدها تأتلف وتلتقي في وحدة تشكيلية رائعة وحده تمثلت فيها مقدرة عجيبة على التحليل والتركيب وتركيز الحقيقة العميقة التي يعبر عنها التمثال في مجموعة من الخطوط والحركات وتلك هي سمات الأقوياء.

إن تمثال النهضة هو دعامة فن مختار ونقطة التحول والبدء في الطريق الذي ارتقاه بعد ذلك بمقدرة وبراعة حتى استطاع أن يقيم في نهايته تمثالي سعد ويضمنهما مراحل تطوره " [1].

مختار و(نهضة مصر) والنقد الفني :

في بيئة متخلفة نوعاً ما استطاع مختار أن ينقل الفن من نشاط مستهجن إلى شيء تجتمع عليه أمة. سنوات قليلة تلك التي كان ينظر فيها على أن من يأتي بهذه الأشياء (التماثيل) أن هو إلا فعل الشيطان وتستوجب تدخل المشايخ وأصحاب الكرامات، إلى أن أصبح النقاش الفني يتصدر صفحات الجرائد ومجالس الأدب.

لقد تتبع المصريون أخبار مثّالهم وهو يخط طريقة في باريس ويحقق نجاحات فاخر بها كل مصري على اختلاف فئاتهم. لقد نقل مختار وتمثاله (نهضة مصر) مجتمعة من حال إلى حالة متقدمة أكثر. فالمجتمع المصري الذي رزح تحت ثقل آلاف من السنين التي باعدت بين الذوق العام والفن الأصيل. مجتمع حكمت فيه الأفكار المغلوطة التي تسلح بها دعاة تحريم الفن. مجتمع هو من نفس النوع الذي عاش في بقية أقطار الوطن العربي وخصوصاً في نظرته إلى الفن. فلولا مختار وشدة إشعاعه لبقي مجتمعاً منغلقاً على ذاته فنياً ومتخلف في هذا المجال.

" ففي خمسينيات القرن العشرين أرادت الحكومة السورية إقامة تمثال نصفي للشاعر (أبي العلاء المعري) وعند تنفيذ التمثال واقتراح إقامته في حديقة (أبي العلاء المعري) وتصادف محاذاة هذه الحديقة لجامع. عندها هب وجهاء ومشايخ دمشق، وأصدروا فتاوى وبيانات تهدد أصحاب هذا المشروع وتندد بفكرة إقامة هذا التمثال. وقد لخصوا اعتراضهم في بيان وجه إلى (عفيف البهنسي) وكان مسؤولاً في وزارة الثقافة وصاحب الفكرة.

وجاء في البيان أن فكرة إقامة التمثال أصلاً تعبر عن معصية بحد ذاتها وهي إقامة الأصنام وثانياً الاعتراض على صاحب التمثال (أبو العلاء المعري) فهو زنديق لا يجوز تكريمه وثالث الاعتراضات هو إقامة التمثال الى جانب بيت من بيوت الله "[1] .

في جو مشابه وسابق بالزمن لهذه الأفكار كان إشعاع مختار وعبقريته أكبر من الظروف القسرية، وكما وجدنا بأن مشايخ مصر وعلماء الأزهر كانوا إلى جانب ومن المتحمسين لفكرة إقامة التمثال .

---

[1] بدر الدين أبو غازي ، مختار ، مرجع سابق ، ص 144 ' قرأت الكثير والكثير عن تمثال نهضة مصر وكان كثير منها ينهل مما كتبه بدر الدين أبو غازي ، بل أن كل الرسائل الجامعية المقدمة في هذا الموضوع تردد نفس الكلمات التي قالها بدر الدين أبو غازي في كتابه الأول المثال مختار . ولكن وجدت أن أنقل عنه ومن كتابه الثاني (مختار) فكلماته هذه أبلغ وأكثر دقة وأعمق رغم شاعريتها ونحوها النمو الأدبي .

[1] . حديث شخصي مع الدكتور عفيف بهنسي ، 9 أكتوبر 2000 ، تونس .

بدأ الاهتمام بأخبار المثال بعد عودة الوفد المصري الذي قد سافر إلى مصر للدعوة للقضية المصرية وبعد أن شاهدوا تمثال نهضة مصر قبل عرضه في الصالون الأول للفنانين الفرنسيين.

وكانت فكرة الدعوة إلى إقامة التمثال والاكتتاب من العوامل الرئيسية التي جعلت أخبار التمثال تمتزج وأخبار النضال الوطني للتحرر.

فلم يعد غريباً على الجرائد والمجلات المصرية أن تسهب في الكتابة عن المثال مختار والتمثال بعد أن كان رجال الصحافة والسياسة يقرؤون تلك الأخبار في الجرائد والمجلات الفنية الفرنسية والعالمية، ومما زاد في أهمية أخبار التمثال تلك الظروف المرافقة والنكسات التي تعرض لها أثناء التنفيذ بفعل موقف الحكومات المتعاقبة وموقف القصر الثابت والمعارض لهذا المشروع من أساسه حتى إذا ما أزيح الستار عن هذا العمل الفني كانت ذروة الكتابة في الصحف، فراح الشعراء يتنافسون على نظم القصائد في مدح المثال والتمثال.

وراح الكتاب والأدباء يكتبون محللين ومؤكدين على الرموز الوطنية والقومية في هذا العمل، على أن الناحية التشكيلية بقيت بعيدة نوعاً ما عن الطرق والنقاش.

ولعل الكاتب والأديب الساخر (ابراهيم عبد القادر المازني) قد كسر هذه القاعدة، فكتب في مجلة السياسية الأسبوعية في 1928 مقالاً مطولاً استخدم أسلوبه الساخر في خلق شخصية معينة أخذ يحاوره عن التمثال وراح ينتقد العمل من الناحية التشكيلية. وقد كان لهذا المقال دور هام في إخراج مختار من صمته ودعاه للحديث عن عمله وتفنيد انتقادات المازني. ولعل هذه المقالة التي رد بها مختار في نفس المجلة من المقالات النادرة التي كتبها مختار مدافعاً وشارحاً رموز وجزئيات عمله.

وقد تركز نقد المازني للتمثال في ثلاثة جوانب هي تكرار لرمز مصر (أبا الهول والفلاحة) وحركة أبي الهول التي كان يصلح لها الربوض لا النهوض. ووقفة الفلاحة نفسها. وكان من الواضح أن المازني ينظر إلى التمثال لا إلى أنه تشكيل ونحت...بل واقع مجسّد.

فجاء في نقد المازني :

" هذه الفتاة المنصوبة إلى جانب أبي الهول لا أفهم معناها ولا أدري لم يقيمها المثّال هناك ويضنيها بهذه الوقفة المتعبة ولو كنت أنا مختار لاستغنيت عنها جملة ولاجتزأت بأبي الهول وحده، لأنه إذا كان المراد الرمز إلى أن مصر تنهض فإن أبا الهول بمفرده حسب من شاء أن يرمز إلى ذلك. ولن يركب الجهل أحداً فيتوهم أن المراد به رومية أو قرطاجية، ففي نهوضه وحده ما يكفي رمزاً لنهوض البلاد الذي اقترن اسمه بتاريخها. زد على ذلك أن قيام الفتاة إلى جانبه تخليط وذلك أنها فهمت رمزاً لمصر الحديثة وعلى هذا يكون أبو الهول عنواناً على مصر القديمة إذ أن مصر القديمة تنهض إلى جانب الحديثة وفي كنفها وكلا المعنيين

مستحيل يرفضه العقل ولا يستسيغ معناه، واضح من ذلك أن هناك ـ أو هنا على الأصح ـ مصر واحدة تاريخها سلسلة متصلة الحلقات وأنها كانت نائمة أو متفترة أو شئت غير ذلك ثم هي الآن تستيقظ أو تنفض عنها غبار القرون وتهم بالنهوض، وهو معنى لا يحتاج إلى هذه الفتاة التي تفسده ولا تؤيده "[1].

يرد مختار في نفس المجلة وفي مقال لاحق وعلى هذه النقطة بالذات :

" أبو الهول رمز المدينة الفرعونية والعظمة الفرعونية ينهض والأمة المصرية واقفة إلى جانبه فخورة بماضيها المجيد يلألئها عزها الأزلي و تنزع من نفسها الستر وتظهر لشعوب الغرب التي ظلت محجوبة عنهم قروناً عديدة.

تلك هي نهضة مصر، وإن كل شيء في التمثال، كل إشارة، كل وقفة، كل وضع، وإن حركة الذراعين، وطيات الرداء وإن ذلك كله ليساير تلك الفكرة السائدة الشاملة ويدل عليها، فكرة (نهضة مصر).

كل هذا يؤلف كلاً لا يتجزأ و عناصره كلها أجزاء من المجموع لا ينفصل عنه. حاولوا أن تقطعوا التمثال نصفين المرأة وأبو الهول. ولا يمكن لأحدهما أن يكتفي بنفسه ليمثل كلاً متجانساً حسياً أو معنوياً. و الواجب أن يكون التمثال كلاً من الحس وفي المعنى ويجب أن يكون كتلة و يشكل وحدة..."[2].ويتابع مختار رده على مقال المازني :

" إن صديقنا المازني وهو يدعو إلى وحدة الصورة وإلى عزله التمثال إنما ينكر الوضع الاسمى في النحت وهو وضع الجماعة التي تتمثل فيه عبقرية النحات الكاملة، وما التمثال إلا أثر الفن الحسي وخلاصته وما الجماعة إلا أتم مظاهر هذا الفن بل أنها نهاية ما يصل إليه ابتكار الفن، وإن المثال لا يستطيع أن يحس عاطفة تذهب به إلى أبعد من هذا الحد "[1] .

أما بالنسبة للنقطة الثانية التي ساقها المازني بخصوص التمثال فيقول فيها :

" والمرء ينظر إلى أبي الهول الساهد ويفكر في آلاف السنين التي قضاها هنا على حافة الصحراء فلا يستغرب ولا يخالجه شيء من الشعور بالتنافي بين هذه الدهور الطويلة وبين مقامة هذا، وذلك أن ربضته تشيع في النفس معنى الاستقرار التام وقد أحس القدماء بإيثار الربوض له فإنه جلسة مريحة تقترن في الذهن بمعنى الاستمرار وليس كذلك (النهوض) كما هو مصور في تمثال مختار، والمرء خليق حين يعود إليه مرة أخرى أن يحس أن لهذا الوضع ما بعده...إما أن يثب إلى الأرض وإما أن يعود إلى الجثوم والراحة والسهوم مرة أخرى، أما البقاء هكذا يوماً بعد يوم وشهراً بعد شهر وعام في عقب عام، فليس من السهل على العقل

---

[1] . بدر الدين أبو غازي ، المثال مختار ، مرجع سابق ،ص118.

[2] . المرجع السابق ، ص121.

[1] . المرجع السابق ، ص119.

أن يأنس إليه ويقتنع به، وقد تكون هذه مزية للتمثال ونحس أن يكون المقصود بها أنها نبوءة وأمل أو نحو ذلك. ولست أعيب أو أنقد، فما أعني أكثر من أني حين أنظر إلى التمثال لا أحس أني قد رأيت كل شيء وقد أتوهم أنه سيثب عن القاعدة إلى الأرض.

وهذا الذي عليه أبو الهول الجديد إقعاء لا نهوض، فإن الحيوان من البعير إلى الهرة، حين يريد أن ينهض، يقوم على رجليه الخلفيتين أولاً ثم على الأماميتين.."[2]

فيرد مختار :

" الواقع أن الفن لا يصبح فناً حقاً إلا إذا عرف كيف ينجو من الحقيقة ليصل إلى الخيال والهوى، والواقع أنني كنت أستطيع أن أجعل أبا الهول ينهض على رأسه أو على ذيله...على أنني أريد أن أبرز وجهة نظري كي أحول دون وقوع الناس في الخطأ الذي وقع فيه الأستاذ المازني. هو يزعم أن الحيوان من الجمل إلى القط ينهض رافعاً ساقيه من الخلف...وإني لأدعوك إلى زيارة حديقة الحيوان إذا لم يكن عندك قط أو كلب ولنمر معاً أمام الأقفاص لنشاهد...وكذلك الحيوانات المفترسة وغيرها وأمرها لا يحتمل المناقشة أنها تنهض رافعة ساقيها من الأمام ككل الحيوانات غير ذوات الركب "[3] .

ويختم المازني انتقاده بطريقة وقوف الفتاة الفلاحة إلى جانب أبي الهول فهي واقفة كالعصا ويمناها التي على راس أبي الهول غريبة في وصفها، فهي بهذه الطريقة لا تستنهض أبا الهول بل تكبح من نهوضه (حسب رأي المازني طبعاً).

وهنا يرد مختار أنه درس وضع اليد بدقة، فهو إن أسندها (اليد) فإنها ستظهر مظهر التعب وهذا يتنافى ووضعية النهوض والنهضة و الإيقاظ. وهو إن أثنى ساقها فإن شيء من نبلها ستفقده وهو ما لم يرد مختار لرمز مصر الحديثة.

ولعل أجمل ما في السجال الفني هو قيامه بحد ذاته، فكم كانت الساحة الفنية والفكرية تفتقر الى نقاشات من هذا النوع، وهو ما حرك الشارع الأدبي والثقافي بعد ركود طال أمده. ولطالما حرص مختار أن ينحت لا في أقسى أنواع الصخر (الغرانيت)، بل في الواقع الذي تحجر، ولعل في تحقيقه لنهضة مصر حقق نهضة فنية حقيقية فهو بحق صاحب نهضة مصر الفنية.

لم يكن تمثال نهضة مصر، لارتباطه بفكرة القومية العربية تمثالاً مثيراً لشعب تواق الى الحرية والإنعتاق من ربق الاستعمار، بل أنه بحق كان عملاً فنياً فذاً لفت أنظار نقاد الفن العالميين.

---

[2] . المرجع السابق ، ص119.

[3] . المرجع السابق ، ص123.

فقد اثبت مختار في عرين الفن الحديث، في باريس ومن خلال اشتراكه في المعارض الفنية، مقدرة فنية لا مراء فيها.

كان تمثالا (اللقية وكاتمة الأسرار) قد لقيا كل تقدير واحترام من قبل لجنة التحكيم في صالون الفرنسيين وأشارت الى أنها وجدت نفسها إزاء استحالة مادية في أن توفي التمثالين حقهما من التقدير، فأوصت بمنحه وسام جوقة الشرف.

" وقد كتب (أول بجيورسون) وكان من الشخصيات الفنية المعنية في عشرينيات القرن العشرين بالعمل على الموائمة بين الفن الاسكندنافى والفن المصري فتحمس لاتجاه مختار وكتب يدعوه الى معاونته في مهمته وكتب (أنه لم يلق خلال سياحاته المتعددة في العالم أثراً هزه كتمثال كاتمة الأسرار، وأنه لا يرى في هذا الاتجاه الرائع فناناً بل ظاهرة روحية فذة) " [1]

وقد جاء في النشرة الفنية في صالون الفن الفرنسي"...في زمن الخداع واهتزاز عناصر التقدير الفني مازالت القيم الجادة تحيا، و ها هي ذي نلمسها في أعمال مختار المصري الذي يذكرنا بالماضي..." [2].

ولن نستطيع أن نورد كل المقالات والكتابات الفنية التي تطرقت لمعارض مختار في باريس التي لم تقتصر على الصحافة الفرنسية، بل تجاوزتها لتملئ صحف أمريكا وإنكلترا وبلجيكا وإيطاليا التي أفردت على صدر صفحات الصحف الكبرى ما مفاده عن ولادة فنان حديث معاصر هو ابن ذلك الفنان المصري القديم الذي أذهل العالم بالآثار والأوابد الخالدة.

ولكننا لا نستطيع تجاوز آراء كبار نقاد الفن في ذلك الوقت أمثال (لويس فوكسيل، جورج جراب، رايمون اسكولييه، جاك باشيه، ماكسيمليان جوتييه) ممن كان لهم دوراً بارزاً في التنظير للحركة الفنية المعاصرة فى بدايات القرن العشرين.

فهذا جورج جراب مدير متحف رودان يقول في مقدمة كتالوج معرض مختار في باريس " أني لأعلن إليك أسفي إذ لا يستطيع زوار معرضك أن يشاهدوا ويعجبوا بتمثالك الجرانيتي الرائع (نهضة مصر)...وهذا التمثال يعدّ في نظري من أقوى وأروع قطع النحت المعاصر. وأن (أبا هولك) الذي يتطلع فخوراً ليذكرني ـ وهذا ثناء ـ بأبي هول امنمحات الثالث في متحف القاهرة، ولا اظنني مخطأ إذا قلت إنه يعتبر تكريساً لجهودك وما حققته من مجد، وهو يفتح لك طريقاً أوسع مما سلكته حتى الآن جدير بمواهبك الفذة "[1].

---

[1] . المرجع السابق ، ص162.

[2] . المرجع السابق، ص 163.

[1] . المرجع السابق ، ص 165.

وكتب (لويس فوكسيل) في مجلة إكسلسيور في مارس 1930: "...تستطيع أن تقول بأننا في تماثيل مختار امتداد الفن المصري باتجاهيه الوضعي والديني، أو الشعبي والرسمي، ولا ننسى أن هذا الأستاذ المثال الشاب لم يحصر عمله في التماثيل الشخصية كشيخ البشارين أو وجه عدلي باشا البادي الأنفة، أو حاملات الجرار وهن عائدات من النهر ولكنه كذلك صنع تمثالاً لإيزيس الغامضة وصنع أبا هول ضخم...إن مختار هو فنان واقعي شغوف بالحقيقة وصدق التعبير والحياة المحيطة وهو كذلك من أتباع الأطرزة..." [2]

ويعزي ماكسيمليان جوتيه في مجلة الفن الحي الفضل لمختار بدفع النحت الحديث في مصر الى عصر جديد بعد أن استطاع أن يضفي على أعماله شيئاً من المرونة وأن يدخل عليها النزعة الحديثة وبهذا يكون قد خرج فنه من نطاق التقاليد الى الحياة.

وقد أعلن رايمون اسوكوليه في (لا ديبيش) عام 1930عن ولادة فنان حديث ينضاف الى قائمة الفنانين العظام وذلك من خلال تواصله مع روح الفن المصري العريق.

وهذا هنري باسنوا يورد في جريدة (لا بتي ماتان) في أبريل 1930 رأي للناقد أندري سالمون وبرغم كونه ضنين بالمدح متحفظ في أحكامه حيث تحمس لعمل مختار وكتب أنه "...لا يعرف نحاتاً معاصراً عني أكثر من مختار بالعنصر البنائي، وباحترام الكتلة لذاتها كمقوم في فن النحت وفقاً لما تمليه تقاليد هذا الفن العريقة وليس هناك فن أجدر من فنه أن يكون فن انبعاث "[1]

والأمثلة كثيرة على أشاده نقاد الفن الحديث بموهبة مختار الفذة. ولا عجب في ذلك فالفن الأصيل لا يمكن إلا أن يقابل بترحاب نقاد الفن. وكتاب المثّال مختار لبدر الدين أبو غازي يعج بآراء وكتابات هؤلاء النقاد والتي اقتطفنا منها ما وجدناه اكبر من التجاوز والاختصار.

ـ تمثالي سعد زغلول :

" في أوائل القرن العشرين عندما فكر المصريون في تخليد زعيم الأمة سعد زغلول أقام مختار تمثالاً له في القاهرة على قاعدة مستوحاة من المعبد المصري القديم مكونة من أربع أعمدة فرعونية وعليها نحت بارز يترجم الحياة في مصر في ذلك الحين مستوحياً ذلك من التراث المصري الفرعوني، أقام تمثالاً آخر في الإسكندرية ـ العاصمة الثانية للوطن ـ فذكرنا بالمصري القديم ففي حين كان يشيد الملك لنفسه معبدا في

[2] . المرجع السابق ، ص 167.

[1] . المرجع السابق ، ص 172.

الشمال كان يشيد في نفس الوقت معبداً لوالده (الآلة آمون) في الجنوب، وإن اختلفت الأغراض والأسباب لإقامة نصب مختار ومعبد المصري القديم" [2] .

في قلب العاصمة المصرية القاهرة وفي إحدى أهم الساحات عند نهاية كوبري قصر النيل يطل تمثال سعد زغلول رافعاً يده في حركة أقل ما يقال عنها أنها تعبر عن العظمة، عظمة الشخصية التي تعبر عنها وعظمة النحت الذي أبدع فيه مختار. قمتان اجتمعتا فأعطت نصباً تذكارياً لا يزال منطبعاً في ذاكرتي حيث أنه أول معلم قابلني في رحلتي إلى القاهرة وأول عمل لمختار أقف أمامه وجهاً لوجه (شكل رقم 50).

شكل رقم (40) تمثال سعد زغلول بالقاهرة

" (إن في وجدان كل مصري ولو لم يكن فناناً تمثالاً لسعد زغلول) قالها مختار عقب وفاة زعيم الأمة سعد زغلول، قالها معبراً عن إحساس عاشه ويعيشه كل مصري لأن سعد زغلول كان باختصار رمزاً لكفاح مصر وليس شخصاً وسلطان وإلا لما عاش في وجدان كل مصري بما فيهم رائد النحت المصري محمود مختار "[1] .

فلم يكن سعد زغلول في وجدان مختار زعيماً سياسياً فقط. فقد كان بالنسبة له رمزاً يختصر نضال أمة فأراد أن يؤطر ذلك في كلا التمثالين في القاهرة والإسكندرية.

[2] . محمد أبو القاسم ، أثر الفن المصري القديم على فن المثال مختار ، مرجع سابق، ص32.

[1] . محمد أبو قاسم ، أثر الفن المصري القديم على فن المثّال مختار ، مرجع سابق ، ص65.

" لم يرد مختار أن يسجل بتمثاليه صورة للفقيد وإنما أراد أن يصور رمزاً، يصور ما بقي من الرجل بعد موته، آراءه وتطلعاته الوطنية وزعامته الشعبية، ويمجد معنى عودة مصر إلى نفسها وتجمعها حول زعامة مصرية وانتصار إرادتها على الضعف والظلم ومطالبة الشعب بحقوقه "[2].

لقد كان لوفاة سعد زغلول أثر بليغ في قلب النحات المثّال مختار، فعلى الصعيد الشخصي كانت لمختار علاقة من نوع خاص مع هذا الزعيم الفذ.

فللمصادفة ورد اسم مختار في مذكرات سعد زغلول وخصوصاً عن تلك الانتفاضة التي خاضها الشعب المصري ضد محتله الإنكليزى.

فقد جاء في الجزء الثاني من المذكرات الخاصة لسعد زغلول وذلك عندما كان وزيراً للمعارف عام 1909. "...تظاهر كثير من الناس والطلبة، وطافوا الشوارع بعد أن خطبوا خطباً مهيجاً في حديقة الجزيرة، وألقوا القبض على تلميذ من الخديوية يدعى عباس حلمي، وآخر يدعى مختار، من مدرسة الفنون الجميلة وحكم على كل منهما في اليوم التالي بالحبس 20 يوماً نظير تعديهما على رجال البوليس بالضرب..."[1] .

وكان لقائه الأول مع سعد زغلول في باريس وذلك عندما سافر الوفد المصري برئاسة سعد زغلول إلى باريس للدعوة للقضية المصرية فتعرف أعضاء الوفد على مختار عن طريق الجمعية المصرية التي كان قوامها الطلبة المصريون في باريس.

"...ووقفوا على جهوده وشهدوا تمثاله (نهضة مصر) قبل أن يعرضه كما شهدوا أعماله في متحف جريفين ولمسوا تقدير الأوساط الفنية الفرنسية له فأدركوا أن هذا الشاب المجهول هو من دواعي فخرهم وأنه بجهوده الصامتة يؤدي للقضية المصرية أجل الخدمات ومن واجبهم أن يمهدوا له الطريق ليأخذ مكانه اللائق في بلاده ."[2]

وقد كان لمختار مواقف قد لا تتفق مع النهج الذي كان سعد زغلول ينهجه ويسير بعض القضايا الحياتية وأصبح سعد زغلول موضع انتقاد من قبل مختار وراح يهاجمه في رسومه الكاريكاتورية والتي أسماها (الزغلوليات).

" ولقد انقطعت الأسباب بين سعد ومختار فترة بعد هذه الرسوم إلى أن التقيا ذات يوم في فندق (مينا هاوس) فدعاه الزعيم إليه وظل يحادثه ويستطلع أنباء تمثاله (نهضة مصر) وزاره في ساحة التمثال بعد هذه المقابلة مع جماعة من الساسة والأدباء والصحفيين.

---

[2] . بدر الدين أبو غازي ، المثّال مختار ، مرجع سابق ، ص22.

[1] . علاء الدين وحيد م، محمود مختار وضمير الأمة ، مرجع سابق ، ص44.

[2] . بدر الدين أبو غازي ، المثّال مختار ، مرجع سابق ،ص73.

ولقد كانت هذه الزيارة من أيام الوداع في حياة سعد فلم يمض بعدها سوى قليل حتى فارق إلى جوار ربه قبل أن يزاح الستار عن (نهضة مصر)، وانقضت بذهاب سعد هذه التفاصيل والخلافات العابرة ولم يبق إلا الرمز الذي تخلف منه والذي استوحاه مختار في تماثيله " [3] .

في سنة 1927 وعقب وفاة الزعيم سعد زغلول استدعت الحكومة المصرية مختار من باريس حيث كان يعد لبعض أعماله الفنية، لكي يقوم بعمل تمثالي الزعيم الراحل.

ثم لأسباب سياسية تم صرف النظر عن هذين العملين. ولكن وفي عام 1930، وأثناء افتتاح معرض مختار في باريس دعته الحكومة مرة أخرى لنفس السبب فلم يتوانى وخيّر العودة إلى بلاده رغم الإحباط الكبير الذي مني به في المرة الأولى. وبالرغم من كل الأضواء والأمجاد والشهرة التي يتمتع بها في باريس. ترك كل شيء، بما فيها أقلام الصحافة العالمية والنقاد الذين كانوا يكيلون له المديح فلم يكن هذا ما يريد بل أنه كان يحمل رسالة واضحة، وجد في استدعاء الحكومة له للقيام بتنفيذ العملين سبيلاً لتبليغها.

ولم يفكر إلا في تحقيقه مشروعه القومي الكبير...أعدّ النماذج التي ظلت أطيافها تعاوده منذ بدأت فكرة إقامة النصب في عام 1927. حيث أخذ يفكر في سعد زغلول ليس بكونه شخصاً بل بما يمثله سعد كرمز لكفاح الأمة ونضالها وطموحها. فمصر قد اجتمعت حوله في مرحلة من تاريخها واختصرت نفسها في شخصه. فإذا كانت الأمة قد اختارت زعيمها فعلى المثال أن يؤطر ذلك ويؤرخ لهذه المرحلة من تاريخ الكفاح والنضال والطموح.

فعكف مختار على تقديم العشرات من النماذج والدراسات التفصيلية، كان سعيه المستمر يتجه دائماً نحو تصوير أعمال الزعيم ونضاله، وحاول أن يتقمص حياته الروحية والوقوف على كنه تجربته، فقرأ كل خطبه محاولاً الوصول الى أبعد النقاط المميزة لهذا الزعيم. وقد أنجز الكثير من الدراسات التفصيلية الأولية لرأس الزعيم وجسمه (شكل رقم41)، وبالرغم من كونها نماذج أولية إلا أنها تعتبر إعمالاً فنية حقيقية، بل ومتميزة كالعمل الذي تحدثنا عنه سابقاً من حيث معالجته للسطوح والنظرة العميقة التي أودعها مختار فيه.

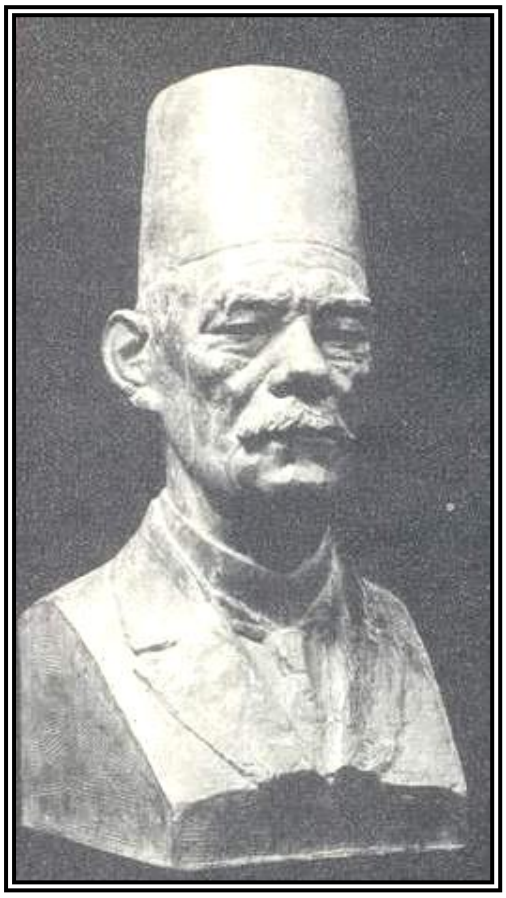
وقد انجز مختار في هذه الفترة تمثالاً كاريكاتورياً نادراً للزعيم سعد زغلول[1] وليس خافياً أن التعبير بالكاريكاتور ينمّ عن فهم عميق لشكل ومحتوى الموضوع.

---

[3] . المرجع السابق ، ص75.

[1] . تمثال سعد زغلول الكاريكاتوري مجهول المصير ، وقد حدثني عنه مدير متحف مختار ، ماهر مراد الذي وعد بأن يمدني بصورة نادرة عنه ولكن لم يفي بوعد ، ولم أتمكن من الحصول إلا على المعلومة التي تأكدت من وجود ذلك التمثال وذلك من خلال رحلة علمية الى مصر في 2000/6/10.

يرى تمثال الزعيم في القاهرة وسط ميدان كبير يواجه جسر (كوبري قصر النيل) الذي تربض على أركانه الأربع أسود الفنان (جاكمار). وارتفاع التمثال على قاعدته الغرانيتية لا يزال الى اليوم مسيطراً على الموقع بشكل لافت، بالرغم من ارتفاع عديد الأبنية التي أقيمت فيما بعد.



شكل رقم (41) دراسة لرأس سعد زغلول، برونز ،1927، متحف الفن الحديث بالقاهرة .

وقد أراد مختار أن يعبر عن معنى واضح برفعه على قاعدة تشكل ضعفين ونصف ارتفاع التمثال نفسه.

وقد كان لارتفاع القاعدة مشاكل مع العائلة الحاكمة والقصر. فقد أصر القصر على أن ألا تكون القاعدة بهذا الارتفاع. فلا يصح أن يكون ارتفاع تمثال سعد زغلول أكثر من تماثيل الأسرة الحاكمة. وخصوصاً أن سعد لم يكن شخصاً مرغوباً فيه من القصر. وقد حاولت الحكومة في حركة تعبير عن موقف القصر في ثني مختار عن القيام بمشروعه للمرة الثانية على أن تعوضه الحكومة أجوره وأتعابه. إلا أنه رفض ذلك مصراً على إتمام العمل " و اضطر لمقاضاة الحكومة، وتوالت القضايا بين الجانبين وكانت من أشهر القضايا الفنية في ذلك الوقت "[1]

[1] . محمد أبو القاسم، أثر الفن المصري القديم على فن المثال مختار ، مرجع سابق ، ص27 .

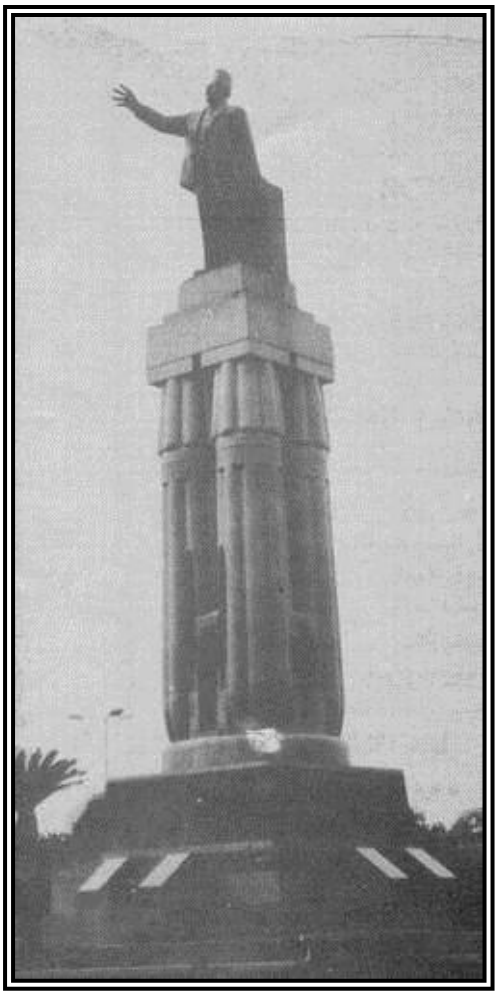
وكان النصر حليفاً لمختار وإرادة الأمة.

يرتفع تمثال سعد في القاهرة (شكل رقم 42)على قاعدة غرانيتية مكونة من قاعدة مربعة مكسوة بلوحات النحت الغائر من البرونز فوقها قاعدة أخرى دائرية صغيرة تحمل أربعة أعمدة فرعونية التصميم مأخوذة عن نبات اللوتس فوقها قاعدة أخرى مربعة من ثلاث درجات (الوسطى قليلة الارتفاع) وينتصب فوقها تمثال الزعيم البرونزي يستند بيده اليسرى على سور المنبر بينما ترتفع اليمنى الى الأمام حيث تعطي للمشاهد إحساساً بخطابة الزعيم وقدرته على سحر الجماهير بكلماته.

تحتل القاعدة في هذا العمل أهمية تشكيلية بالغة قد تفوق أهمية التمثال نفسه. صحيح أن التمثال يقف فوق القاعدة بهيئته وهيبته في أهم موقع من العمل بما يهدف الى تخليد الذكرى وتوجيه الاهتمام إليه ولكنه أصر على الارتفاع بالقاعدة عالياً كرمزية واضحة يمكن التقاطها من الوهلة الأولى لرؤية النصب.

وحرص الفنان على الارتفاع بالزعيم، تعبيراً عن مكانته عند الفنان وعند الشعب، الى أعلى مكان يستطيع الارتفاع به إليه، وجعل نسبة التمثال الى القاعدة 2.5/1 وهذا يوضح أن الفنان أراد أن يقيم صرحاً لسعد وليس مجرد تمثال له. وفي طول القاعدة والرموز البالغة الدلالة التي حوت عليها والتي يعلوها التمثال، إن هي إلا رمزية بالغة أرادها مختار في نصبه هذا.

إن الأعمدة الغرانيتية الضخمة المماثلة لأعمدة المعابد الشامخة في طيبة (الأقصر) تعبر بأسلوب آخر عن النهضة واستعادة المجد القديم الذي عبر عنه الفنان في تمثال (نهضة مصر).



شكل رقم (42) تمثال سعد زغلول ، برونز ، 1927، القاهرة .

إنها صيغة أخرى للنهضة المعتمدة على عراقة التراث...يربط بين هذه الأعمدة نحت بارز من البرونز يعبر عن الرموز القومية أو أهداف الثورة وهي الحرية والاستقلال والدستور والعدالة هذه الرموز كان الهدف منها أن ترفع ثورة 1919الى ما يماثل شعارات الثورة الفرنسية (الحرية والإخاء والمساواة).

ولعلم مختار بأنه يقدم أفكاره ومفاهيمه لشعب تنتشر فيه الأمية، فقد حرص على تقديم هذه الرموز كصور وبذا قد حول خطب وأفكار سعد إلى رموز تشكيلية. قدمها في أبهى صورها وقد أرفقها بعد ذلك بلوحات النحت الغائر الأربعة على القاعدة السفلية للصرح التي تواجه الزائر الذي يقترب من التمثال وهي في موقعها هذا تحتمل السرد والتفاصيل لقربها من المشاهد وتقدم لمن يزور المكان ما يختلف عما تقدمه للعابر أو المطلع من بعيد.

تصور إحداها ضريح سعد في المنتصف وقد أحاط به من الجانبين صف من النساء بملابس الفلاحات ينتحبن على الراحل وهن في وضع جانبي كنهجه النحت على السطوح المنبسطة كما فعل الفنان المصري القديم.

تصور الثانية النيل كنهر عظيم يحمل على صفحته المراكب الشراعية المحملة بالخيرات تنقلها عبر وادي النيل، تصور الثالثة الزراعة (شكل رقم 43) وهي المهنة الرئيسية للسكان في ذلك الوقت باعتبارهم عماد النهضة، أما الرابعة فتصور مختلف فئات الشعب العام من حرفيين وصناع باعتبارهم أصحاب ثورة 1919 الذين يحققون الرقي والنهضة(شكل رقم 44).

ولقد لجأ مختار إلى استخدام النحت الغائر في هذا المكان من الصرح احتراماً للسطح والحرص على عدم الإخلال بالشكل البنائي للقاعدة، حيث أن النحت البارز فيه ربما يعطي بروزاً وظلالاً قد تقلل من احترام السطح المستوي لهذا الجزء من القاعدة فيعطيه أهمية مبالغة بها.

وهذا ما لم يحرص عليه في قاعدة تمثال سعد زغلول في الإسكندرية وهو ما جعل قاعدة تمثال سعد بالقاهرة أكثر أهمية من قاعدة تمثال الإسكندرية (بالرغم من وجود تمثالي الوجه القبلي والوجه البحري)، أراد المثال أن يستكمل الكتلة البنائية لتمثال الزعيم لتبدو راسخة معمارية عن طريق إضافة حاجز يشبه ظهر المنبر أين تستند اليد اليسرى، وبهذا تجنب

شكل رقم (43) الزراعة ،نحت نافر ، برونز ،1927، تمثال سعد زغلول بالقاهرة .

شكل رقم (44) أصحاب الصناعة ،نحت نافر ، برونز ،1927، تمثال سعد زغلول بالقاهرة .

الفراغات بين الساقين وحقق حلاً ذكياً لمشكلة التفاصيل التي يمكن أن تظهر وخصوصاً ذلك الفراغ الذي يسمح للنور أن يتسلل بين الساقين بشكل غير مريح للنظر ويعمل على الأخذ من الكتلة.

فألصق الساق اليسرى والفخذ في الضلع الشمالي لظهر المنبر بينما التصقت اليمنى بالضلع الخلفي له، وقد شغل المثّال مسطحات المنبر الكبيرة من الخلف بأن أسند المعطف عليه فشغل هذا الفراغ بطريقة موفقة، ينظر تمثال الزعيم ناحية الشرق فيقوم الضوء طول الصباح بتأكيد الملامح التي ترى من بعيد، بينما اليد المرفوعة تحقق من جانبها ظلاً عميقاً يتوازى مع الظلال العميقة في منطقة الساقين وتحت سترة الزعيم، والتي أراد لها أن تكون بلا ثنيات حتى لا يزدحم الشكل بظلال أخرى مضافة.

تتأكد عبقرية مختار في كل مرة تشاهد عملاً له بل في أوقات مختلفة من أوقات اليوم فلا يتوقف اهتمام المثال عند الشكل الذي يقدم، بل يتجاوزه إلى الظروف المصاحبة التي سترافق مشاهدة ذلك العمل.

إن الخط الخارجي المحدد لتمثال الزعيم يحقق شكلاً بنائياً يكمل عمارة القاعدة المرتفعة، بينما اليد اليمنى التي تخرج من هذا الإيقاع تبرز لتؤكد التعبير عن الثورة بأسلوب تشكيلي يضفي أهمية خاصة على اليد الممدودة ويجعلها في بؤرة النظر ربما بشكل واضح أكثر من الرأس.

والخطوط الرأسية في الأعمدة الغرانيتية الأربعة تعمل على دفع نظر المشاهد وتوجيهه إلى أعلى ويأتي دور تلك القواعد الثلاثة المربعة الشكل الهرمية التي تؤكد وتمهد الطريق أمام النظر ليتنقل بكل مهابة إلى تمثال الزعيم.

لقد أراد مختار أن يكون هذا العمل تمثالاً صرحياً ويتأكد ذلك في أسلوب معالجة التفاصيل التي تتضمن التبسيط المماثل لما اتبعه المصريون القدماء مع عدم الإخلال بالشكل الواقعي، لهذا نجح التشكيل في تحقيق إيقاع متلائم مع أسلوب الرؤية عن بعد، وفي نفس الوقت لم يفقد التمثال علاقته بالرموز التي يعبر عنها.

فمن بعيد يمكن للمشاهد أن يرى ويقف على عظمة الزعيم " وهو يطل من رأسه الشامخ ويده تشير إلى البعث والانتصار، لا تكاد تلوح هذه اليد من بعيد من الشاطئ الآخر للنيل حتى تهزنا وتشيع فينا شعوراً بالنصر حيث أن المثال حول أحاديث وخطب سعد من كلمات بشرية إلى خطوط منحوتة وانتقل بنا من العبارة إلى الرمز "[1].

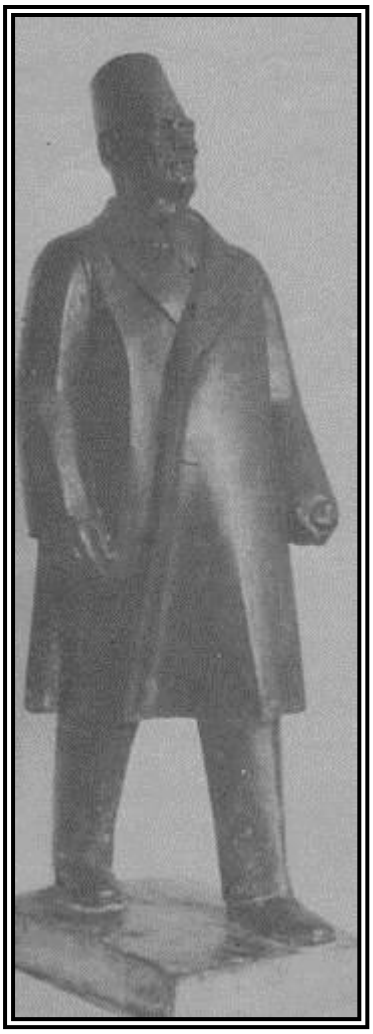
فإذا انتقلنا إلى العاصمة الثانية بمصر (الإسكندرية) فإننا نجد هناك تمثالاً آخراً لسعد زغلول أبدعه مختار نفسه ولنفس الزعيم ولكن بطريقة تختلف عن تلك التي قدم فيها سعد في القاهرة.

يقف تمثال سعد في الإسكندرية وقفة تحفز قابضاً يديه ماضياً في عزم وإرادة قوية إلى هدف واضح، فهو هنا رمزاً لكفاح الأمة وعزيمتها التي هبت تحطم القيود وتغير مجرى التاريخ.

ومختار هنا لا يحيد عن مبدأه الأثير القائم على احترام الكتلة مع تحقيق الثبات والحركة باتزان. وهو هنا في هذا العمل يظهر حبّه للنور والتلاعب به على المسطحات حيث أبعد التفاصيل ليحقق السلاسة في انتقال العين حول العمل كله (شكل رقم 45).

وقد زود مختار تمثاله بنظرة عميقة تخترق الأفق بإصرار ينسجم وإصرار الحركة العامة للجسم والتي تختصر في الإصرار والعزيمة في يديه، ولأن القاعدة هنا أقل ارتفاعاً منها في القاهرة فقد تعين على مختار أن يدرس كتلة تمثاله أكثر، بحيث لا يعتمد على إضافات هنا وإضافات هناك، لتحقيق التوازن كما فعل في القاهرة، بل كان عملاً متكاملاً يحقق ميزة رؤيته من كل الزوايا دون صرف النظر عن التمثال بأشياء أخرى.

[1] . بدر الدين أبو غازي، كتالوج متحف المثال محمود مختار، وزارة الثقافة، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة، 1984.



شكل رقم(45) نموذج لتمثال سعد زغلول بالإسكندرية ، برونز ،1927، متحف الفن الحدث بالقاهرة.

قاعدة التمثال في هذا العمل أبسط منها في قاعدة تمثال القاهرة وأقل ارتفاعاً، وقد درس مختار الدرج الملحق بالقاعدة وكذلك تخطيط الحديقة المحيطة بالصرح.

والقاعدة مربعة الشكل أكثر اتساعاً من الأسفل فهي شيء من الهرم. وحولها أربعة من العناصر النحتية منها تمثالين مجسمين لامرأتين جالستين ظهرهما للقاعدة، إحداهما تعبر عن (الوجه القبلي)(شكل رقم 15) والأخرى تعبر عن (الوجه البحري)(شكل رقم 14)، وقد نحى على نحو القدماء المصريين في مبايعة الزعماء، وعلى الأطراف نجد عملين من النحت البارز، تصوران موقفين تاريخيين من أحداث الثورة، تمثل إحداهما سعد زغلول ورفاقه يقدمون مطالب الشعب المصري للقائم البريطاني، والثانية عندما حمل المتظاهرون سعد زغلول على أكتافهم وبايعوه زعيماً للشعب وقائداً لمسيرته.

ويحتل التمثال منتصف الحديقة المتسعة لمنطقة الرمل (ميدان محطة الرمل بالإسكندرية)، واجهته تطل على البحر الأبيض المتوسط والمشهد حوله عبارة عن منازل ترتفع أربعة طوابق فقط، فهي لاتزيد عن ارتفاع التمثال إلا قليلاً ولكن اتساع الحديقة حوله وتوسطه إياها تحتفظ له بحضوره وقوة تأثيره، وإن كان لا يبلغ قوة وصرحية تمثال القاهرة.

حرص المثال مختار على أن يرى هذا العمل من جهاته الأربعة فوضع عملاً نحتياً في كل جهة من هذه الجهات، وقد عالج عناصره التشكيلية تلك بأسلوب كلاسيكي لكل من تمثال الزعيم ولوحتي النحت البارز في جانبي العمل، فيما لجأ إلى الأسلوب المصري القديم في معالجته لكل من تمثالي الوجه البحري والقبلي اللذان يفرضان نفسيهما بقوة على الجو العام للعمل مما أثر حتى على العمل الأساسي نفسه، ليغدو تمثال الزعيم عنصراً مكملاً لهذين العملين.

تتجه واجهة التمثال إلى الغرب لهذا فهي تستجيب إلى ضوء النهار ابتداءاً من الظهيرة حتى غروب الشمس، وهذا ينطبق أيضاً على تمثال الوجه البحري في قاعدة التمثال.

وتلعب الظلال دوراً بارزاً في عناصر لوحات النحت البارز في جانبي العمل، ولكن نوعاً من الحركات المسرحية التي تقترب من الرسم التوضيحي مما يضعفها نوعاً ما، بل أنها تعتبر هنة من الهنات التي يمكن توجيه النقد إلى من تعود أن يقدم لنا في أعماله التميز.

ولكن لكل جواد كبوة، بل لعل وجود عملين من أهم أعماله ـ ونقول عملين لأنهما يستحقان أن يكونا قائمين بذاتهما ـ لعل وجودهما جنباً إلى جنب مع هذين النحتيين البارزين أدى إلى بروز هذه المفارقة.

ولعل التمثالان من أنجح الأعمال التي أبدعها المثال مختار موضوعياً وتشكيلياً، إذ نرى في تمثال الوجه القبلي امرأة تجلس في قوة تنظر إلى الأمام بشيء من الصرامة، تعبر عن شعب قوي محارب ومنتصر تذكرنا بتمثال المصري القديم في أوضاعه المعروفة، تمسك في يدها مفتاح الحياة على رأسها رداء وفي جيدها قلادة من التراث المصري القديم، تحيلنا بكل لطف إلى عصور سحيقة مضت.

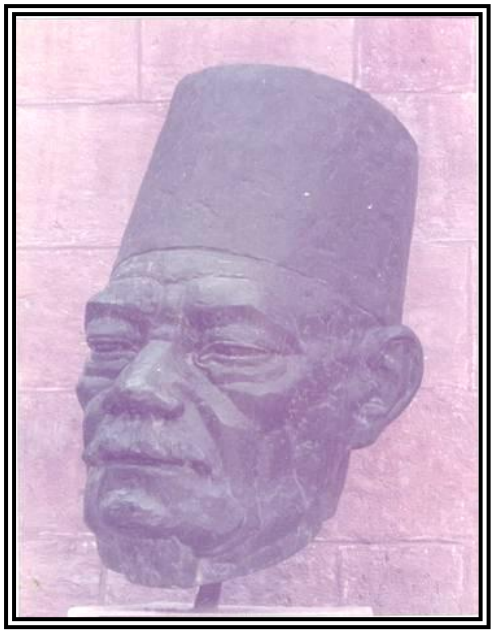
وقد استعمل مختار المسطحات التي تظهر في الملابس في التقريب بين المستويات المختلفة للتمثال، وللتمهيد في الانتقال بين هذه المسطحات والربط بينها وبين القاعدة الخلفية، ونلاحظ الفرق الواضح في اظهار القوة في هذا التمثال والرقة المتناهية التي أبرزها في تمثال الوجه البحري.

وأهم ما يميز هذا العمل هو التماثل الواضح والتناظر الذي كسره بخطوط الملابس والمسطحات الناشئة عنها، وكذلك بإخراج إصبع اليد اليمنى ليكسر هذا التماثل، ولأنها تمثل الوجه الآخر من وجوه الشعب المصري وجه الوداعة المسالمة الهادئة، فقد عمد إلى رقة في الخطوط والمساحات وبعد عن التفاصيل ومرونة في الاتصالات بين مسطحات مضيئة أظهرت لنا جسماً قوياً شاباً ورقيقاً.

في هذين العملين نرى أن مختار قد قدم كل شحنات حبه وعواطفه لمصر التي تستند إلى ماضيها الخالد وحاضرها الواعد، ماضيها ممثلاً بمفتاح الحياة وتلك القلائد والملابس ونوعية الجلسة التي اختارها بكل عناية، وخضرة الدلتا ممثلة في سعف النخيل الممسكة به مع استنادها أيضاً إليه.

دائماً نرى مختار يرمز إلى مصر متمسكة بماضيها، ثابتة على المضي في حاضرها ومستقبلها، على أن مختار " لم يرد أن يسجل بتمثاليه صورة للفقيد وإنما أراد أن يصور رمزاً، يصور ما بقي من الرجل بعد موته، أثره وآماله الوطنية وزعامته الشعبية ويمجد معنى عودة مصر إلى نفسها وتجمعها حول زعامة مصرية وانتصار إرادتها على الضعف والظلم ومطالبة الشعب بحقوقه وحرياته، ولقد كان تمثالا سعد باشا ثورة في الموضوع وثورة في أسلوب التناول وصورة من التعبير خرجت عن تفاصيل الواقع ودقائق الملامح لتخلد معنى رمزي وحقيقة عميقة "[1].

ولعل رأس تمثال سعد زغلول ينبئ بكل مرامي ومقاصد الفنان.



شكل رقم(46) رأس سعد زغلول، برونز، 1927، متحف الفن الحديث، القاهرة .

وفي حقيقة الأمر كنت في صدد الحديث عن رأس سعد زغلول(شكل رقم 46) في موقعين سابقين ولكني خيرت أن أرجئ الحديث عنه ليأتي في سياق الحديث عن تماثيل سعد زغلول.

[1] بدر الدين أبو غازي ، كتالوج متحف المثال محمود مختار ، مرجع سابق .

فعند الحديث عن تأثر مختار بالفن الفرنسي وبالخصوص تأثره بالفنان (رودان) كان الحديث عن تمثال رأس سعد زغلول مبرراً، فمعالجة مختار للسطوح وعلاقتهما ببعضها ودراسة الظل والنور في الرأس تفيد بشكل جلي مدى تأثر مختار برودان.

وإذا ذهبنا أبعد من ذلك لوجدنا صدىً واضحاً لرأس بلزاك لرودان، يتردد واضحاً في رأس سعد زغلول لمختار.

حتى أن نقاد الفن الحديث في البلاد العربية يجدون في رأس سعد زغلول لمختار تكريراً وإعادة صياغة لتمثال بلزاك[1]، إن رأس تمثال سعد زغلول يغدو من الأعمال المتميزة في فن النحت المعاصر في الوطن العربي وإنه بحق يعد تمثالاً متكاملاً.

فقد أودع فيه مختار معنى الإرادة والإصرار وقوة الاعتداد بالذات وكبرياء شعب ناضل وأبدى قدرة فائقة على المقاومة، وقد عالج ارتباط المسطحات وترديد الخطوط المحددة العارمة بعمق وإدراك للقيم التشكيلية واستخدامها على نحو يدل على تعمق في تجارب الفن الحديث، ولكن روح التمثال المصري القديم تحف بهذا الرأس.

ورأس سعد زغلول من الأعمال التي تختلف عن أغلب البورترهات التي أنجزها مختار من حيث طريقة الترجمة، وهذا ما حدا بنا إلى تأجيل الحديث عنه مرة أخرى عند حديثنا عن التماثيل الشخصية وفن البورتريه.

فرغم أن رأس سعد زغلول يعد من تلك التماثيل التي نفذها لأشخاص محددين، يلعب الشبه دوراً في مدى نجاح أو إخفاق العمل، إلا أن الرأس كان أكثر من أن يكون بورتريه لشخص معين فقد اعتمد الطريقة التكعيبية في ترجمة السطوح المكونة للرأس والبناء العام الذي أنجزه معتمداً على إعطاء كل سطح كياناً خاصاً مستقلاً يرتبط بعلاقة خاصة مع المسطحات الأخرى، دون أن يؤدي ذلك إلى إخلال في التكوين العام، وليؤدي في نهاية الأمر إلى توزيع للظل والنور حيث يؤدي بدوره إلى حيوية في تنقل النظر من جانب إلى آخر و يقودنا المثّال ضمن هذه اللعبة إلى مركز الانفعالات في العينين.

وقد أودع مختار فيهما نظرة عميقة ثابتة، وقد أرفق هذه النظرة ودعمها بقوة الإصرار والعزيمة والتي ترجمتها تلك المسطحات الهادئة التي تحيط بالفم، وكأني بالزعيم هنا يكاد ينطق بكلمة وأي كلمة، لعلنا نسمعها لا بآذاننا بل نستدل عليها من خلال الانفعالات الداخلية التي تظهر على الوجه بشكل عام.

[1] عفيف بهنسي ، حديث خاص ، أكتوبر 2000 ، تونس .

وإذا كنا قد تحدثنا عن التمثال على أنه نتيجة لتأثّر المثّال بالنحت الفرنسي عامة وبرودان خاصة، فإنه يجوز لنا أن نتحدث عنه أيضاً على أنه نتيجة لتأثر عميق بالنحت المصري القديم في أسلوب رؤيته وبناءه المعماري الهندسي، ولا عجب في ذلك حيث أن المدارس التعبيرية والتكعيبية الغربية قد أخذت عن الحضارات القديمة وبالخصوص عن الحضارة المصرية الكثير.

حيث يذكرنا هذا العمل برأس الملك (أمنحات الثالث)(شكل رقم47) " ففي عهد هذا الملك بدأ المثال المصري في الابتعاد عن أسلوب التقشف وأخذت مظاهر الشموخ والكبرياء التي كانت تميز التماثيل المبكرة ."[1]

لقد نفذ مختار تمثال رأس سعد زغلول كدراسة لوجه الزعيم ليضعه في تمثال سعد زغلول بالقاهرة ولكنه أبدع في دراسته تلك حتى غدا عملاً قائماً بذاته يحتل مكانه المميز في متحف الفن الحديث بالقاهرة.

شكل رقم (47) أمنحات الثالث ،من النحت المصري القديم ، المتحف الفرعوني ، القاهرة

[1] حسين بيكار ، محاضرة ، بعنوان (فن مختار) ، ألقيت في إطار أسبوع ثقافي عن المثال محمود مختار في متحف مختار ، 1979 .

الفصل الخامس

القيم الفنية والتشكيلية في فن محمود مختار

أن يكون للفنان أعمال بحجم (نهضة مصر، وتمثالي سعد زغلول فى القاهرة والإسكندرية) أمر ذا وجهين، الأول يجعل للفنان مشروعية ومرجعية خاصة تحيطه بهالة معينة يصعب تجاهلها، أما الوجه الثاني هو هذه الهالة نفسها والتي يصعب على الفنان نفسه تجاهلها، الأمر الذي يجعله يدور في فلك تلك الأعمال، وكم من فنان قضى عليه عمله، فيتوقف الفنان عن الإتيان بأعمال لا يرضى أن تكون أقل قيمة من تلك الكبيرة، ناهيك عن نظرة النقد التي تحجّم بقية الأعمال والتي قد تمتلك قيماً فنية أكبر، ولكن في حالة مختار قد لا يصح هذا التعميم، فأعماله (الصغيرة) قد لاقت قبولاً لدى العامة والخاصة يساوي أو يفوق ما لاقته أعماله النصبية تلك، فقد أنتج مختار أعمالاً كبيرة وصغيرة، قبل وبعد أعماله النصبية الكبيرة، لقد تعامل مختار مع أعماله الكبيرة كما تعامل مع تلك الصغيرة، بنفس الأسلوب وبنفس الروح، أو يمكن أن نقول أن أعماله الصغيرة الحجم ليست سوى مشاريع نصبية مؤجلة، لما تمتلكه هذه الأعمال من سمات ومظاهر نصبية، سواء من حيث معالجته للكتلة واحترامه الشديد لها أو من حيث معالجته للسطوح وتوزيعه المحكم للظل والنور، أو من خلال اختياره الذكي للخامة ومواءمتها للموضوع.

والمتتبع لأعمال مختار لابد له من تلمس ذلك الخيط الذي يربط أعماله وينضدها كعقد فريد كل عمل فيه يشكل جوهرة فريدة يصعب على الخبير الحاذق تمييز الأفضل بينها.

1- مختار وفن البورتريه والتماثيل الشخصية :

عندما كان مختار طفلاً يلهو مع أقرانه على شاطئ الترعة، كان على موعد مع الإبداع والإلهام. فقد أخذ يشكل من الطين أشكالاً إنسانية أثارت إعجاب رفاقه الصغار، ومن ثم اخذ هذا الإعجاب ينتقل الى الكبار من رجال القرية بعد أن ثبت أن ما يقوم به خارج نطاق اللهو والعبث الطفولي. وخصوصاً أن تماثيله أخذت تزداد شبهاً بأشخاص معينين في القرية.

فهذا التمثال يشبه شيخ البلد، وذلك يشبه العمدة نفسه والآخر يشبه ذاك الوجه المألوف في القرية وهذه المجموعة من التماثيل تشبه مجموعة الأطفال الذين كانوا يلهون معه.

منذ أن بدأ مختار في السير على طريق النحت، كانت التماثيل الشخصية والبورتريهات تأخذ حيزاً كبيراً من اهتمامه ويجد لها متسعاً في دائرة إبداعه. خصوصاً أنها تنسجم والاتجاه العام الذي يسير عليه. وقد كانت دراسته في مدرسة الفنون الجميلة في القاهرة على يد نحاتين فرنسيين، نقلوا إليه الخبرات النحتية الغربية، حيث قدم تماثيل شخصية لزملائه وتماثيل متخيلة لرموز البطولة العربية. ومن ثم التحاقه بمدرسة الفنون بباريس حيث أخذ عن أساتذته الأسلوب المدرسي الأكاديمى، ومن خلال زيارة المتاحف والوقوف على روائع الفن الغربي وخصوصاً في هذا الاتجاه.

وقد تشرب الأكاديمية وأفاد منها وخصوصاً محاولة الوصول الى الشبه الظاهري ومن ثم الغوص في دخيلة النفس والخروج بأسرارها ومن ثم تقديمها مدعمة بالشبه الظاهري. ولعل عمله في متحف (جريفين) للشمع في باريس ومن ثم تولي إدارته لمدة عامين خلفاً لأستاذه (لابلاني)، كان له أثراً بارزاً في صقل هذه الملكة، وتوجيه جزء من هذه الطاقة الى الاهتمام بتقديم الشبه، فتماثيل الشمع تقوم على ركيزة أساسية وهي الوصول الى الشبه الكبير، وكلما كان الشبه أكبر كان العمل أكثر تحقيقاً للهدف.

مرت التماثيل الشخصية في فن مختار بمراحل من التطور، فكانت في بدايتها ـ كما لاحظنا في فنه عامة ـ تسير على المنهج الغربي الذي اكتسبه من المدرسة الفرنسية، ومن تماثيله الأولى في هذا الميدان تمثال (محمد حسن) وهو محاولة لإبراز الملامح النفسية والمادية.

وقد تكون هذه الناحية من إبداعات مختار من أكثر النواحي التي لم تلق الرعاية واهتمام النقاد لأسباب عدة. أهمها الأعمال الكبرى التي أقامها مختار مثل (نهضة مصر) والتماثيل الصرحية وخصوصاً تلك التي نفذها لزعيم الأمة سعد زغلول في القاهرة والإسكندرية. حيث تحمل هذه الأعمال هالة كبرى تطغى على ما حولها.

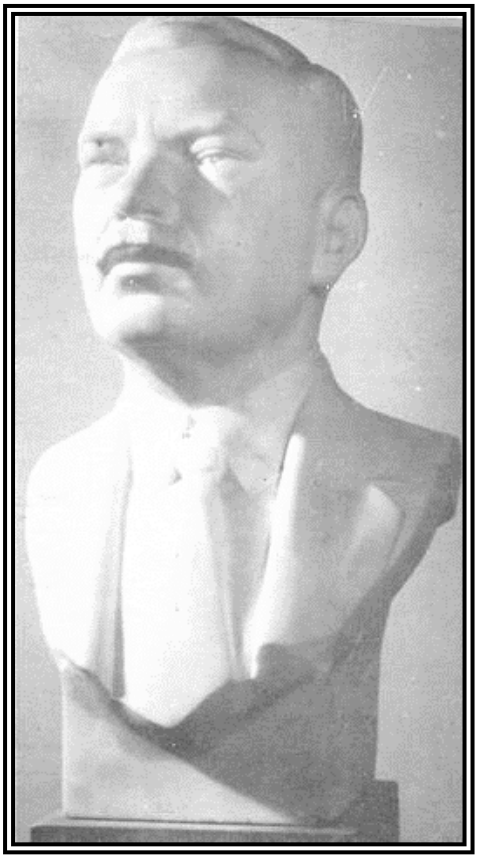
والسبب الآخر هو اختفاء بعض الأعمال الشخصية التي أنجزها مختار في فترة دراسته الأولى والثانية في باريس والتي لم تحفظ جيداً، وتلك التي احتفظ بها أصحابها بعيداً عن أعين المشاهدين وتناقلتها الأيدي كميراث عائلي، ومن الصعب توثيقها ودراستها. ولا نعرف المصير الذي آلت إليه.

إذا جاز لنا طرح (أسطورة الحقول) كعمل فني قدم فيه مختار نفسه من خلال الكائن الأسطوري على أنه من التماثيل الشخصية. فيمكننا الوقوف على فهم مختار لهذا الفن. الذي لم يوقفه عند حد الشبه الظاهري للشخصية المقترحة بل الذهاب أبعد من ذلك. فما أسهل أن يقدم مختار نفسه من خلال بورتريه يتوقف عند الشبه الظاهري لنفسه أو لسواه من الشخصيات التي وقعت تحت دائرة اهتمامه. ولعل أوج هذه المرحلة

كانت مع تماثيل سعد زغلول سواء في القاهرة أو في الإسكندرية أو تلك البورتريهات المتعددة التي نفذها كدراسات أولية.

ولأهمية هذين العملين رأينا أن نفسح مجالاً أوسع للحديث عنهما.

لقد قام مختار بتنفيذ تماثيل شخصية كثيرة بعد عودته الى مصر، نذكر من بينها تمثال (حرم راتب بك) الذي نفذه بالرخام، وهو محاولة لإبراز الشكل مع إضافة شيء من فهمه لهذه الشخصية التي جلست أمامه فنفذه بأسلوب فيه كثير من البساطة والنقاء. وفيه محاولة أيضاً للخروج من دائرة تأثير المدرسة الفرنسية، وأخذ ينحو على هذا النحو مطوراً أسلوبه فقدم تمثال (ثروت)(شكل رقم 48) معبراً بهذا العمل عن قدرته على فهم المميزات النفسية مع الملامح الشخصية الخارجية والتعبير عنها من خلال فهم الملامح فهماً لا ظاهرياً .

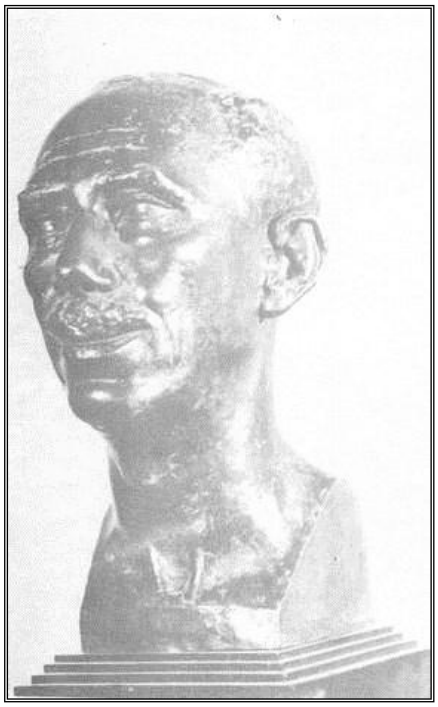


شكل رقم (48) تمثال عبد الخالق ثروت و رخام ، 1927، مجموعة خاصة .

وكذلك فعل مع تمثال(عدلي) و (حسين سري، علي إبراهيم ، ب.أ. نيس، أرمان مجليه) وهو في هذه الأعمال قد تمكن من أسلوب مميز في المعالجة التشكيلية(شكل رقم 49) .

حيث أصبح قادراً على ترجمة ملامح الوجه الى مقاطع تشكيلية يخضعها ببراعة الى نسق واحد وفي هذه التماثيل الشخصية التي أنجزها مختار لينتقل من تصوير الشخص الى التعبير عنه. يقول الناقد (جورج جراب) مدير متحف رودان السابق : " نلمح شيئاً من سر الحياة في أعمال الفراعنة قد أقبل علينا منتصراً على الزمن، ولعل مرجع ذلك التقائه مع المثال الفرعوني في تصوير الحقائق الداخلية للأشخاص والاستفادة من تجارب هذا المثال القديم الذي عني بالشبه وبالرمز، بالمثالية والواقع، بالحاضر وبالخلود، وجمع بين هذه العناصر جميعاً في تماثيله وما كان مختار في ذلك مقلداً لأسلافه، وإنما هو استوعب تجاربهم "[1].

كغيرها من النواحي المختلفة في فن مختار كان للخامة حضوراً واضحاً، فقد كان ينتقي بعناية فائقة الخامة التي تتناسب والشخصية التي يقدمها ويتعامل معها بكثير من الحرفية والمهارة، أي أنه وظفها توظيفاً ذكياً بحيث أنه أسند لها دوراً رمزياً مضافاً الى دورها التشكيلي.



شكل رقم (49) تمثال على باشا ابراهيم ، برونز ، 1927، متحف الفن الحديث ، القاهرة .

[1] . بدر الدين أبو غازي ، المثال مختار ، مرجع سابق، ص26.

2- النحت البارز والنحت الغائر في فن مختار :

لعل من أوائل أنواع النحت التي تعرف عليها الإنسان كانت هي النحت على المسطح، حيث كان يرسم طرائده على سطوح وجدران الكهوف مستخدماً أدواته الحادة نفسها تلك التي كان يستخدمها في الصيد والتقطيع وقضاء شئونه الأخرى.

ولعل هذا الفن قد وجد له صدى واسعاً في حضارة تعتمد في تدوين لغتها على هذا النوع من الفنون، فالهيروغليفية لغة المصريين تقوم عل رسم أشكال ورموز على المسطحات وإمعاناً في تخليدها فقد عمد الفنان المصري القديم إلى اعتماد شتى أنواع الصخر ليخط عليه كلماته التي أضحت يوماً بعد يوم تتحول إلى أعمالاً فنية.

إن المتأمل لمخطوط مصري قديم، يستطيع الوقوف على عظمة وإبداع هذا الفنان الذي نقشه في دقة صنعه وحرفيته العالية في التعامل مع هذا النوع من الفنون، وكان حرياً بفنان مصر الأول الذي أخذ عن جده المصري القديم تعاليم وطريقة النحت أن يبدع أيضاً في هذا الاختصاص.

عندما عاد مختار إلى مصر بعد زيارته الأولى إلى باريس حيث انهى دراسته أخذ يتردد على المتاحف ومواقع التنقيب الأثري التي كانت لاتزال في طور البداية.

" يقول الدكتور سامي جبره العالم الأثري المعروف : ولما عاد إلى مصر لقي إعجاب الجميع، وفي هذه الأثناء كنت أراه عديد المرات في المتحف المصري حيث كان يحب أن ينعزل في قاعات الطابق الأول أمام روائع الدولة القديمة وخصوصاً لوحات النحت الغائر. وذات يوم رأيته في إحدى القاعات منذ الصباح الباكر وعند مروري بعد انقضاء ساعتين انتابتني الدهشة إذ رأيته في نفس المكان غارقاً في تأملاته ودراسته العميقة للنحت الغائر وعندئذ قال لي : إن إعجابى بهذه الأعمال يفوق الوصف حتى أنني لم أحس انقضاء الوقت...إنه إعجاب إلى حد الهوس، وكان بهذا يشير إلى ذروة الكمال الفني التي بلغها المصريون حينئذ، لقد أحب مختار النحت الغائر وأبدع فيه.

وإني لأتأمل الآن لوحته عن الزراعة(شكل رقم 43) في قاعدة تمثال سعد زغلول، ففي هذه اللوحة تفوق مختار على أجداده حين أضفى على ملامح الأشخاص تعبيراً تصويرياً وحياة عميقة مركزة ولم يخضع للقواعد الجامدة التي كانت التقاليد الدينية تفرضها على الفنانين الفراعنة " [1] .

[1] علاء الدين وحيد ، شخصيات لامعة ، محمود مختار وضمير الأمة ، مرجع سابق ، ص 144 .

إن حب مختار للنحت الغائر جعله يوظفه توظيفاً دقيقاً، بحيث تغدو تلك اللوحات ملخص مركّزاً للموضوع المؤطر له.

والنحت على السطوح المنبسطة نوع من أنواع النحت يقوم الفنان بتجسيم العناصر على سطح منبسط ولكن وحتى هذا النوع من النحت فيه مذاهب واتجاهات.

يتمتع النحت عل السطوح المنبسطة بحرية في التشكيل لا يتمتع بها النحت المدور وتتركز هذه الحرية في قدرة المثال على تشكيل العناصر منفصلة تماماً عن بعضها، وهو من هذه الزاوية يقترب جداً من التصوير الزيتي إذ أنه يعتمد على الرسم ويستخدم الظل والنور وما يحققه الغائر والبارز من اختلاف في درجات الظلال كبديل للتلوين.

والنحت على السطوح المنبسطة لا يشترط مسطحاً مستوياً أفقياً، فأحياناً يكون السطح مقعراً أو محدباً وفقاً لشكل السطح الذي تنحت عليه.

" هناك ثلاثة أنواع من النحت على السطوح المنبسطة :

الأول : هو نحت شديد البروز، وفيه تتخذ العناصر والمشخصات شكلاً يكاد يقترب من التجسيم الكامل للعناصر، وإن كان يلتصق بالسطح المنبسط الذي يضم هذه العناصر ويربط بينها، ولنا في الفن المصري القديم مثال على ذلك وهي تماثيل (منقرع) الثلاثية الأشخاص والتي كان يبلغ عددها 42 قطعة ولم يعثر إلا على أربع.

ظهر الملك في ثلاث منها واقفاً في الوسط بين الآلهة (حتحور) في جانب وممثله الإقليم في الجانب الآخر ورغم أنها بنيت بشكل مستقل عن الجدران الثابتة إلا أنها شديدة البروز ومع ذلك فهي تنطوي تحت لواء النحت البارز.

الثاني : هو النحت البارز الذي تبدو فيه الأشكال كما لو كانت رسماً على السطوح ولكنه يرتفع عنه بطريقة متدرجة بما لا يزيد عن بوصة واحدة، ويعالج المثال تشكيل عناصر النحت البارز باستدارات وانحناءات تجعلها تبدو للناظر كما لو كانت كاملة الاستدراة وهو النحت البارز الأكثر انتشاراً وخصوصاً فيما يسمى بنحت الميدالية.

والنوع الثالث : وهو النحت الغائر، وفيه يبدو السطح الخلفي وراء الأشكال والعناصر مرتفعاً وقد يزيد أو يساوي أعلى مستوى تصل إليه تلك العناصر، ويمكن تمييزه بسهولة بواسطة ذلك القطع الرأسي عند

مناطق اتصال النحت بالخلفية المرتفعة بينما تتدرج الأشكال في استدارتها لتبدو مجسمة كما في النحت البارز" [1].

وهكذا، يتخذ الفراغ أهمية تزيد على أهمية الأشكال من الناحية التشكيلية، وهو النوع المعني في حديثنا عن النحت على المسطحات إذ أن المثال مختار قد أخذه عن الفنان المصري القديم، ولعل الفن المصري هو المعني بالأول في هذا النوع فأصبح مميزاً له.

تلك اللوحات النحتية – إن صح التعبير – تركها لنا الفنان المصري القديم على جدران المعابد والأسطح المعمارية وفي المقابر والأبنية الجنائزية المصرية، فقد كان النحت البارز والغائر وسيلة من أهم وسائله في التعبير عن حياته وعقائده وأفكاره ومشاعره.

فهي تعبر عن أساطير آلهته وقصص ملوكه وحروبه وعن إيمانه بعودة الحياة، ليس بالنسبة له وحده بل لكل مظاهر الطبيعة بما فيها من حيوان ونبات.

" وقد ازدهر لذلك من النحت البارز والغائر في النهضات الثلاثة التي مرت بها تاريخ مصر القديم (الدولة القديمة والمتوسطة والحديثة) لما يملك هذا النوع من الفن من إمكانيات وميزات تختلف عن المجسم، فهو يجمع بين مزايا النحت ومزايا التصوير، ومن خلاله حقق هدفاً عقائدياً هاماً، وهو أنه يجب على المتوفى أن يرى كيف كانت تسير حياته الأولى ليسير على نهجها في حياته الثانية عندما تعود إليه الروح، فكان النحت على المسطحات كما كان التصوير الحائطي وسيلته إلى ذلك.

ومما يزيد من أهمية النحت البارز عند المصريين هو أنه أكثر بقاء أو قدرة على مقاومة الزمن من التصوير كما أن الفنان كان يقوم بتلوينه مما أكسبه كذلك خصائص التصوير، على أن النحت البارز الفرعوني لا يفقد قيمته الجمالية إن ذهب عنه اللون، والأمثلة الباقية عن هذا التراث الخالد خير دليل على ذلك.

إن الفهم العميق لجسم الإنسان والحيوان على حد سواء أعطى للفنان المصري القديم حرية في التعامل وخصوصاً في التلخيص البليغ في مسطحاته النحتية حرية جعلته ينوع كثيراً في مواضيعه وأشكاله وقد اعتمد الفنان المصري طريقة التكرار في الوحدات لتعطي حركة تنطلق من الثبات، فالناظر للوحات النحت المصري القديم يشعر بهذه الحركة مع أن كل شخص أو كل وحدة من الوحدات ثابتة فالساقان على الأرض ثابتة والحركة تنبع من التكوين العام فهي حركة بعيدة عن الانفعال المسرحي ولكنها بليغة التعبير تسبغ هذا التعبير على العمل كله.

[1] . صبحي الشاروني، فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، دراسة مقارنة، الدار المصرية اللبنانية القاهرة، 1993، ص 38 .

هنالك الكثير من اللوحات النحتية التي يمكن أن تأخذنا بعيداً، ولكن ما يهمنا منها هي تلك التي نشاهد فيها النبع الذي استقى منه مختار لوحاته النحتية، ونعني اللوحة الموجودة (بمعبد سيتي الأول بابيدوس)، حيث تمتاز هذه اللوحة بالقوة والحيوية التي تمثل السمة الرئيسية لهذا النحت، يتميز هذا النحت بعمق الخطوط وببساطة التكوين وتوازن العناصر مما يضفي شيء من المهابة والجلال وهذه الخصائص ذاتها التي استعارها مختار واختط بها لنفسه خطاً فأخذ يمزج القوة بالرقة يعبر عن الخلود بشي من المعاصرة.

تأثر مختار بطريقة الأداء عند المصري القديم فقام بتنفيذ أعمال من النحت البارز والنحت الغائر وخصوصاً تلك الطريقة التي ميزت النحت المصري حيث يعمد إلى الغوص داخل المسطح مستخدماً منه الشكل المطلوب متلاعباً بكمية الظل والنور المتفاعلين.

تقنياً كان للحفر العميق لخطوط الأشكال الخارجية شأن حفظ الأشكال المنحوتة وحفظ حوافها من التلف مما يمكنها من البقاء ومقاومة الزمن وعوامل الطبيعة وهذا ينسجم مع عقيدة الخلود التي آمن بها المصري القديم والمصري المعاصر الذي يعبر عن مواضيع قومية كتمثال زعيم خالد.

كما كان من شأن النحت الغائر أحاطه خطوط الأجسام بهالة تتغير تحت ضوء الشمس فتبعث ما يشيع فيها من الحياة ويخرجها من عالم السكون إلى عالم الحركة.

والنحت الغائر هو ما استخدمه مختار في إنجاز لوحاته التي نفذها على قاعدة تمثال سعد زغلول بالقاهرة في مادة الغرانيت "[1].

وإن كان مختار قد طرق في موضوعاته الحياة اليومية وتصوير الحرف والصناعات والطبيعة تمجيداً للإنسان وتسجيلاً لها للأجيال القادمة، ليس لنفس الأفكار التي كانت تسيطر على فن مصر القديمة، فلقد جعل مختار لغة التعبير على الجدران مستساغة تفهمها العامة دون أن يؤدي ذلك إلى الانتقاص من جلالها، فهي قوية التعبير قريبة من مشاعر الناس على اختلافهم متحررة من القيود والتي كان يخضع لها كل مثال فرعوني.

لقد قدمت لنا اللوحات النحتية على جدران المعابد والمقابر شريطاً ناطقاً لأحداث الحياة وطريقتها في العصور القديمة، وأدت لمعرفتنا بالكثير من العادات والتقاليد والكثير الكثير من دقائق الأمور وأسرار الحياة إذ أنها كانت أبقى وأوسع نطاقاً لإبراز الحياة في حرية لا تتيحها أعمال النحت المدورة.

كذلك أراد مختار أن يقدم لنا ـ ومن خلال إمكانيات هذا النوع من النحت ـ شريطاً ناطقاً للحياة في مصر ولشعبها وطبيعتها على نفس الخامة الأثيرة لدى المصري القديم ولديه (الغرانيت) وبنفس الأسلوب

[1]. محمد أبو القاسم، أثر الفن المصري على فن المثال محمود مختار، مرجع سابق، ص 49.

ولكن بفكر متجدد وبحيوية وعصرية تتسم بها كل أعماله، وتتعاون القيم التشكيلية والروحية في فن مختار على تخليد صورة مصر التي انعكست في أعماله فجاء فنه جامعاً لشخصية الوطن ولروح مصر وصورة البيئة الطبيعية وأصداء الحياة الاجتماعية في توازن مدروس.

إن مصر كلها من إيقاع هذا النهر الخالد بعثها مختار أنغاما وصاغها وجوهاً سمحة طيبة ونسمات عذبة رقيقة، هذه الصور لمصر ترتسم في فن مختار خطوطاً هادئة تنساب في نغم شجي.

فصور النيل والريف وأصحاب الحرف وجعلهم رمزاً يترجم روح الجماعة ويصور أمانيها ومشاعرها، وحين نستعرض لوحات النحت الغائر في قاعدة تمثال سعد بالقاهرة نرى أربع لوحات تمثل (الزراعة) و(الحرف) و(أقاليم مصر) و(النيل).

وفي هذه اللوحات كان اهتمام مختار بالخط الخارجي لكل شكل واضحاً وهو في ذلك يسير على القاعدة العامة للنحت الغائر ولكنه في تكوينه يذكرنا بالتصوير الحائطي للمقابر الفرعونية.

فنلاحظ في لوحة الحصاد طواعية الخطوط ونقائها وإيقاع التكوين ومرونته ونحن نجد كل هذا في تكوين مختار ورسومه الأولى في هذه اللوحات مما يربطها ببعض أعمال النحت على المسطحات التي تعود إلى عصور الدولة القديمة.

ولوحة (الزراعة) التي عبر مختار فيها عن القرية المصرية كلها في خطوط رائعة تنبعث منها الحركة وتتخللها فراغات تهدئ من التكوين ومن أبلغ عناصرها تعبيراً الشكل المكون من الثورين وصاحبهما والمساحة التي تحوطهما خطوط بسيطة في غاية الدقة والبلاغة، ولقد تغلب مختار على الفواصل التي كانت تعترض تسلسل الفكرة بأن أكد التسلسل بتكرار الأشخاص اللذين يقودون البصر نحو بقية عناصر اللوحة.

ويبدو (أصحاب الحرف) في تكوين يرتبط أفقياً بمجموعة من الخطوط تتمثل في الأكتاف وخط العصى للحدادين، وخط الوسط والأيدي مع خطوط نهاية الملابس كلها تبدو مترابطة وتنقل العين في سهولة ويسر من أقصى اللوحة إلى نهايتها.

وجعل من الحدادين شكلاً يكونا مركزاً للوحة حين وضعهما في الوسط جاذباً الانتباه إليهما، ثم يقودنا بالخط والمساحة إلى باقي أجزاء اللوحة. ورغم التبسيط المعتمد في أجزاء اللوحة كلها إلا أنه اسبغ على عناصره شيئاً من الحيوية والنشاط، فقد جعل من أحد الحدادين بحمله السندان وكسراً للتكرار والرتابة يمسك بالحبل المتدلي في وسط اللوحة خالقاً جواً تفاعلياً بين العناصر بعضها ببعض.

وفي لوحة (تحية الأقاليم)(شكل رقم 50) فهي رمزية تذكرنا بلوحات تقديم القرابين في النحت المصري القديم رغم اعتماد مختار في إكساء شخوصه بلباس الفلاحات لإكسابها المعاصرة، وتكرار العناصر في العمل كله يشد البصر إلى وسط اللوحة حيث مركز الاهتمام الذي يفضله مختار دائماً. فأقاليم مصر تسير

كلها في اتجاه زعيم الأمة للتأكيد على وحدة التوجه. وقد فضل مختار أن يرمز لأقاليم مصر بالفلاحات دون أن يفرق بينها." مع العلم أن مختار قد أنجز رمزاً لكل إقليم على حدة من الأشكال الصغيرة تمهيداً لتكبيرها فيما بعد ولكنه لم يفعل "[1].

شكل رقم (50) تحية الأقاليم، نحت نافر، برونز ، 1927، قاعدة تمثال سعد زغلول ،القاهرة.

ولعل مختار فضل عدم التفريق بين هذه الأقاليم حتى يعطي وحده رمزية تعبر عن شعب واحد وحتى لا تؤثر على مركز الاهتمام الأول تمثال (سعد زغلول).

وقد اعتمد في الربط بين هذه المجموعة على خط الأرض وعلى تكرار الأشخاص في اتجاه واحد وخط الأكتاف، وقد وزع مختار فراغاته الناشئة عن حدود الأشخاص توزيعاً متناغماً استطاع أن يتعامل معه بكل دقة مستخدماً الملابس التي أتاحت له حرية التعامل مع هذه الفراغات.

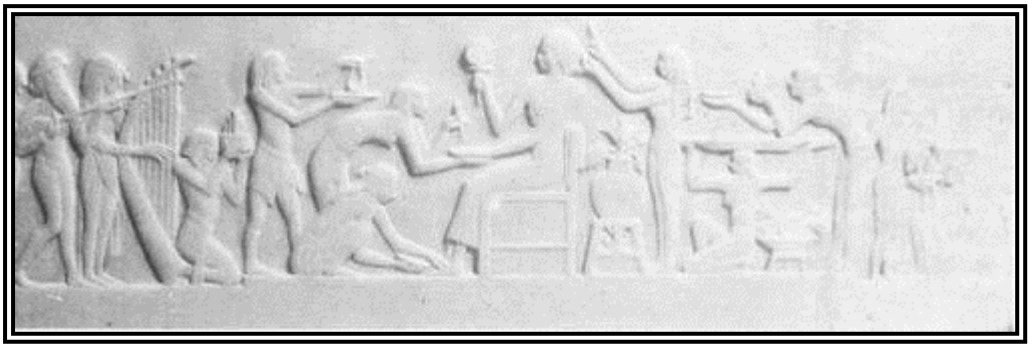
أما لوحة (النيل) فهي تمتاز بتكوين قوي يقوم على الخط المرسوم بعناية وهو من أهم مقومات نجاحه، ويدل تنفيذ هذه اللوحة على قدرة فائقة في الأداء وعلى تمكن الفنان من الخامة التي يتعامل معها.

[1]. بدر الدين أبو غازي ، المثال مختار ، مرجع سابق ، ص158.

ونراه قد اعتمد الخطوط المنحنية الأفقية في محاولة لإيجاد التوازن البصري لهذا الكم الهائل من الخطوط العمودية والتي يعج بها النصب بكامله. وفيها شيء من الهدوء البصري وخصوصاً أنها تقع في خلفية العمل، فجاءت بسيطة غير مزدحمة العناصر.

وليس خافياً أن التمثالين الآخرين من النحت البارز على قاعدة تمثال سعد زغلول يعدان من تجارب مختار الهامة في هذا المجال، وكذلك تلك اللوحات التي أرفقها بقاعدة تمثال سعد زغلول بالإسكندرية.

ولكنه ولحبه الشديد لهذا النوع من الفن، فقد نحت لوحة من النحت البارز على قاعدة تمثال إيزيس (شكل رقم 51) وطبعاً اختار ما يتناسب وطبيعة العمل الرئيسي، فجاءت قاعدة تمثال إيزيس وكأنها قطعة نحتها المثال المصري القديم بإزميل حفيدة مختار.



شكل رقم (51) نحت نافر على قاعدة تمثال ايزيس، رخام ،1929 ،متحف الفن الحديث، القاهرة.

لوحة واحدة استوقفتني وهي لوحة قائمة بذاتها ليست تابعة لأي من الأعمال الأخرى ولعل مختار أرادها أن تكون مختلفة في كل شيء وجاءت كذلك، وهي (ملكة سبأ وسليمان)(شكل رقم52)، وقد نفذها بالبرونز في خروج عن العادة في اختياره لخاماته في هذا المجال، وكذلك الأسلوب المتبع، فجاءت اللوحة نغماً مختلفاً عن طبيعة أنغامه ولكننا لا نستطيع أن نقول بأنه نشاز، إذ فيها فهم عميق لطبيعة الفن الحديث وهنا يذكرنا مختار بأعمال ماتيس في النحت و يجدر ذكره أن هذا العمل هو أخر أعمال مختار .

شكل رقم (52) ملكة سبأ، برونز، 1933، مازال في باريس

3- كلمات وآراء لمختار :

لم يقف مختار عند موهبته الفذة ولم يكتف بإبداع الروائع الفنية وكفى، بل شاء أن ينهض بهذه الأمة نهضة فنية تليق بأحفاد حضارة فنية. نهضة كـ(نهضة مصر) وبمستواها الرفيع. فكانت مقالاته الفنية الأولى بمثابة دعوة الى جلب الماضي التليد الى آفاق الحياة المعاصرة، الى هذا العالم الذي لم يعد كما كان والذي تقَزمت فيه الآمال والتطلعات، كما كانت مقالاته الفنية التي نشرت في مناسبات عدة، دعوة الى الارتفاع بالذوق العام، والى أن يسود الفن كل مظاهر الحياة.

وقد وجد في اللجنة التي شكلت سنة 1924 للنهوض بالفنون التشكيلية صدى لأفكاره وخصوصاً بعد تطورها الى اللجنة الاستشارية للفنون الجميلة والتي كانت تنشط من خلال وزارة المعارف وقد كان من اهتمام هذه اللجنة مسألة تعليم الفنون الجميلة وإنشاء المتاحف واقتناء الأعمال الفنية وإقامة المعارض الفنية وإنشاء نظام للبعثات الفنية الى الخارج.

من خلال هذه اللجنة والتي كان لمختار باع طويل في تسيير دفتها ويتردد صوته عالياً مطالباً بتنظيم دراسة الفنون الجميلة ونشر التذوق الفني لجميع مراحل التعليم وقد كان لأفكاره أهمية بالغة تحقق بعضها وبعضها الآخر مازال ينتظر علماً آخر من أعلام الفن ليأخذ عنه المشعل الذي حمله على مدى سنوات عمره القصيرة الحافلة بالعطاء.

ولنا في كلماته هذه خير مثال على فكر متقد وحس مرهف: "...والفن سواء أكان مضافاً الى الفائدة كما في القصر أم منعزلاً كما في التمثال والصورة إن هو إلا عمل من أعمال النشاط الإنساني. غير أن هذا النشاط يمتاز بما فيه من حرية وتجرد عن المنفعة وليس القصد منه إرضاء حاجة وقتية عاجلة، وإنما يرمي الى إيقاظ شعور وإحداث أثر قوي من الإعجاب وإدخال اللذة على النفس وإرضاء ما طبعت عليه من حب التطلع والاكتشاف، وربما ذهب الإغراب برجل الفن الى أن يعمل عملاً فنياً يحس من ينظر إليه بشيء من الخوف والذعر.

لما كان المقصود من الفن ايجاد شعور في نفس كل إنسان يستعرض أعماله فهو بذلك وبوجه خاص ظاهرة اجتماعية...يقوم الفن على أساس واحد وهو محاولة تقليد الطبيعة فمنها يستمد رجل الفن كل أجزاء عمله، وهي التي تسهل له الكلمات التي تتكون منها لغته، ولو أنه من المحتم على كل رجل فني أن يدرس بهيام وصبر هذه الطبيعة. ولا فائدة أبداً من فن أصله وغايته الطبيعة. وعلى ذلك فهناك عاملان أصليان في كل الأعمال الفنية، تصوير الحقيقة وتصوير الخيال...نحن لا نرغب كثيراً في تصوير الحقيقة كلياً لأننا نقطع باستحالة الوصول إليه، وعلى كل حال فإن العاملين مقضي عليهما بالإجماع اليوم كما اجتمعنا بالأمس في كل ما صنع أساتذة الفن، لأن تصوير الحقيقة يصلح غالباً لستر ما في الصانع من نقص في الذوق أو التخيل أو إدراك كنه الطبيعة كما أن تصوير الخيال قد يكون غالباً المقصود منه ستر قلة المهارة وقلة الكفاءة.

يجب أن يلاحظ في كل عمل فني عوامل ثلاثة أصلية هي التي يتجه إليها حكم الناقدين لذلك العمل:

أولاً ـ الفن أي المادة والأساليب المتبعة.

ثانياً ـ التعبير والتركيب.

ثالثاً ـ التنفيذ أو الشكل.

وبدونها لا يتم عمل رجل الفن مهما كانت قدرته في التركيب والتعبير "[1].

[1] . المرجع السابق، ص 144 . 145.

لقد آمن مختار بدور الفن في النهوض بالمجتمع ككل بل بدوره الذي يفوق دور العلم والأدب لأن الفن لغة عامة تنطق بها كل الشعوب. أما العلوم والآداب فيفصل بينها مختلف اللغات. والأثر الفني مهما طال عمره ومهما نأى موطنه يناجي الأرواح البسيطة مناجاته للأرواح التي هذبها العلم وصقلتها المدنية.

ولا يتوقف دور الفنان في مناقشة القضايا الفنية والتنظير الفني، بل يتجاوز ذلك للتصدي لكل ما يمس رموز هذه الحضارة التي جادت بنفائسها ولعله أحد هذه النفائس، فكان عليه أن يقف في وجه دعاة الزيف والهزال.

ومن هذا المنطق وإيماناً منه برمزية العملة النقدية الخاصة بالبلد، حيث تعتبر من أشد الرموز الوطنية بلاغة وحساسية.

فقد سائه أن يأتي صك الجنيه الجديد على نحو يفتقر الى أبسط القواعد التشكيلية. فكتب مقالاً يعبر فيه عن موقفه من هذا الصك الجديد، معبراً عن مكانة النقد والقطعة النقدية بما تعبر عن حضارة بكاملها. فكيف بحضارة تعد من أعرق الحضارات وخصوصاً في مجال الفن. وهذا بالضبط ما جعل مختار يفرد هذا المقال : " ..العملة رمز بل شعار اتخذته بلاد العالم طَراً على تعاقب الزمن وبخاصة منذ أن اشتدت حاجتها للعملة بسبب ما طرأ على حركة التعامل فيها من نشاط..فالعملة تعبر عن شخصية كل بلد لأنها ميزة خاصة فهي تحفة من تحف الفن، وعلى هذا الاعتبار يجب أن تكون كجميع التحف الفنية مظهراً من مظاهر الجمال تدل على ذوق الآونة التي صنعت فيها وذوق الشعب الذي هي رمزه...يجب أن تكون العملة قطعة فنية تتجلى فيها أثار الفن ومميزاته، فهي صورة مجسمة للمثل الأعلى، بل هي رمز بما يقصد من المعنى الأول لهذه الكلمة، فإذا كانت الأحجار النفيسة حلية الأمراء فيجب أن تكون العملة حلية الشعب.

فكيف يتمالك الإنسان نفسه من الدهشة بل والغيظ حين يرى هذه القطعة الذهبية التي تداولتها الأيدي في مصر للمرة الأولى، حين أرادت المملكة المصرية أن تسك لها عملة ـ كيف لا يدهش المرء ولا يتغيظ حين ينظر الى هذا الجنيه الجديد وقد تجرد من كل قيمة فنية...إن الجنيه الجديد قطعة من القطع العادية صاغته يد عادية لبلد عادي، في حين أن كل شيء في مصر يبعدها عن أن تكون بلداً عادياً سواء اعتبرنا تاريخها القديم أو كيانها الحالي.

ولو كان لنا رجاء نرفعه وأمنية نعرب عن تحقيقها في القريب العاجل المستطاع فهو أن تكف الحكومة عن سك الجنيهات الجديدة بل عليها أن تبادر فتسحبها من التداول صوناً لكرامة وشرف البلاد "[1].

1 . المرجع السابق ، ص151.

اصبح الطريق معبداً أمامنا، نحن شباب الخمسينات، وأمام جواد سليم رائدنا في التفكير بنشأة جماعة جديدة "[1]. وهنا وبعد أن خبر جواد دور الجماعات الفنية ولمس أهميتها القصوى لا في وجودها وحسب بل على الجماعة الفنية أن يكون لها منهجا ورسالة واضحة وأن لا يقتصر الرابط بين أفراد الجماعة هو حب الفن ومجرد المشاركة، كما حصل في التجمعات السابقة عندها أدرك أهمية بعث تجمع فني فاعل يكون انعكاسا لازدهار الوعي الاجتماعي والثقافي لجيل الخمسينات وللاعتزاز بالحضارة العربية العريقة في الفن، فكانت جماعة بغداد للفن الحديث. هذه الجماعة التي تعد منارة مضيئة في تاريخ الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، لا بل في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة.

[1] . شاكر حسن آل سعيد ، جماعة بغداد للفن الحديث ، مجلة آفاق عربية ، مرجع سابق ، ص 94.

الباب الثاني

النحت المعاصر في العراق، جواد سليم نموذجاً

- الفصل الأول : النحت المعاصر في العراق
- الفصل الثاني : جواد سليم رائد الحركة الفنية في العراق
- الفصل ثالث : المؤثرات الفنية والحضارية في فن جواد سليم
- الفصل الرابع : نصب الحرية
- الفصل الخامس : القيم الجمالية في فن جواد سليم

الفصل الأول

النحت المعاصر في العراق

بعض التاريخ :

باعتبارها عاصمة للإمبراطورية العربية الإسلامية في العصر العباسي، ومركزًا هاما في الإمبراطورية العثمانية، فقد كانت ولا تزال بغداد رقما هاماً وموقعا مميزا بين المدن العربية.

ومنذ أن بناها أبو جعفر المنصور عام (145) هجرية (762ميلادية)، والمدينة تعيش فترات مدّ وجزر، فقد شهدت المدينة و لاتزال هجمات وحشية تنؤ عن احتمال إحداها أي مدينة أخرى، وكانت دائمًا تنهض من بين الأنقاض لتعلن أنها مدينة سرمدية عصية على الزوال، الحقيقة الوحيدة التي يمكن أن تقال أنها مدينة باقية " لقد قاست هذه المدينة الصامدة كما قاسى العراق بأكمله فتضاءلت نفوسها وشحبت معالمها العمرانية "[1].

وكما قاست هذه المدينة من ويلات الحروب وبطش الحكام، إلا أنها كانت تعيش بين الفينة والفينة فترات من الرخاء وساعات من الصفاء ـ على قلتها ـ أبدع العراقي في عيش تلك اللحظات الى أقصى درجة يمكن أن يستغلها. فكانت هذه الطبيعة مذهباً و فلسفةً، آمن بها العراقي. ولطالما كانت الطبيعة لاعباً أساسياً بل رئيسياً في بناء الشخصية العامة للإنسان.

"... لقد كان الحكم في مصر والعراق الى حاكم مطلق يجمع الأمور كلها في يديه، تقوم هنا أسرات وهناك آسرات أو سلالات يلي أفرادها الملك واحد بعد واحد. ولكن هذه الأسرة التي استقر لها الأمر في مصر في الكثير لم يستقر لها الأمر في العراق إلا في القليل، وعلى حين جرت الأحوال بينها في مصر شبه رضية جرت في العراق بينها في خصومات وحروب شنّها بعضها على بعض، وكان لاستتباب الحال للجالس على العرش هنا وعدم استتبابها هناك أثره في التمكين لهم في مصر وعدم التمكين لهم في العراق،

[1]. شاكر حسن آل سعيد ، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق ، الجزء الأول ، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، 1983، ص7.

ثم ظهور ملوك مصر على حال من الهيبة والجلال زادت مع الزمن حتى رفعتهم الى مصاف الآلهة، على حين لم يظفر ملوك العراق بهذه المنزلة، وغاية ما بلغوه أن كانوا أولياء للآلهة، وحين آمن المصريون بأن ملوكهم هم آلهتهم بيدهم أمرهم أخلدوا الى الطمأنينة وسكنوا الى مستقبلهم، وكان الأمر على العكس من هذا في العراق، ملوكهم أقرب إليهم منهم الى الآلهة، فخلت حياتهم من هذا الاطمئنان الى حاضرهم و مستقبلهم...فعاش المصريون دنياهم قارين وادعين، على حين كان إخوانهم العراقيون لا يطمئنون الى أخراهم فعاشوا دنياهم فزعين هلعين وما من شك في أن الاطمئنان هنا والقلق هناك كانا لهما أثرهما في فني مصر والعراق، فبدا الفن المصري عليه مسحة من دعة واطمئنان، على حين بدا الفن العراقي عليه مسحة من صرامة وعنف." [1]

ومن هنا نستطيع أن نلمح الفرق الواضح في نتاج كل من الحضارتين الفني. فبنى المصريون مدافنهم حتى تبقى خالدة توصلهم إلى الدار الآخرة، نجد أن العراقيين كانت أوابدهم أقل فخامة وأكثر بساطة، بل كان لوجود الأحجار في مصر وندرته في العراق أثر واضح في اختلاف النتيجة التي وصل إليها كل من الفنان المصري والعراقي.

وإذا تجاوزنا حقبة من آلاف السنين حين استعاض ابن بلاد النهرين عن الحجر باللبن، أي بطريقة أخرى لجأ إلى خامات أخرى يترجم أعماله الفنية. فإننا سنقف عند فنانينا (محمود مختار وجواد سليم) رائدي النهضة الفنية في بلديهما، لوجدنا أن الأول حفيد الفنان المصري القديم قد لجأ هو أيضا وبشكل فطري إلى الحجر والغرانيت، بينما راح الثاني ينوع إبداعه على خامات أخرى كالخشب والبرونز...فالفنان ابن بيئته شاء ذلك أم آبى يتأثر بها وتكون له الباعث الأول.

ولأن كلاً من مصر والعراق تملكان شيئاً من التماثل في البيئة، وشيئاً أخر من الاختلاف فقد انعكس ذلك في كل من فنونهما القديمة، (والتي لا يتسع المجال هنا للحديث عن هذه الفنون) وكذا الأمر بالنسبة لفنونهما المعاصرة، والذي هو محور بحثنا. وإذا كنا قد تحدثنا عن نشوء وتطور الفن التشكيلي المعاصر في مصر بالعموم وفن النحت بشكل خاص، وهو ما قادنا للحديث عن مختار كباعث فن النحت المصري مرة أخرى، وغدا رمزاً من الرموز القومية لمصر لا في مجال الفن فقط بل إنه بات يشكل حلقة الوصل والخيط الواصل بين عدة من آلاف السنين، فهل كان للعراق (مختاراً) ؟

قبل ثلاثينيات القرن العشرين، لم يكن الاهتمام منصبا على الفن التشكيلي في العراق فظل هذا الفن مجهول الهوية. فقد كانت تقاليده تقترن بتلك الرسوم المصغرة المتأتية أصلا من المخطوطات. ولطالما كانت

[1]. د.ثروت عكاشة، تاريخ الفن المصري ، دار المعارف بمصر ،1971،ص121.

تلك الرسوم تعامل كعامل مضاف لا تقوم بشكل مستقل. فقد حجّمت وفهمت على أنها شروح لتلك المخطوطات ووسائل إيضاح. وشيئا فشيئا أخذت تتطور (إن صح التعبير) بالشكل المعاكس. فاقتربت بل تقوقعت في أساليب الفنون الشعبية (الفن الساذج).

إن الفن التشكيلي الحديث وكمظهر من مظاهر الثقافة، يمتلك تاريخاً طويلا يمتدّ بجذوره إلى الأصول الحضارية والمحيط الاجتماعى. وكأي مظهر من مظاهر الثقافة لابد له إلا أن يكون نتيجة لتلاقح وتفاعل الحضارات والثقافات الأجنبية والمحلية على حد السواء. بل ويتحدد أيضا بملامح الشخصية الخاصة التي تميزه كمدرسة في الفن العربي عن سواه من المدارس الأخرى عبر التاريخ.

ولكن مما لاشك فيه أن تطور الفنون التشكيلة الحديثة يرتبط بمدى التقاء الفنان بالجمهور ومدى تقبل ذلك الجمهور لها. فليس الفنان إلا فرداً من أفراد شعب هو استمرار لتعاقب شعوب وحضارات قد تمتدّ طويلاً في أعماق التاريخ.

ومن هنا فتطور الشعوب والثقافات يجب أن تكون محل متابعة منذ عصور ما قبل التاريخ، مروراً بكل المراحل الكبرى التي مرّت بها، ولعل العراق والذي يعج بهذه المراحل فـ(من سومر الى آكاد وبابل آشور) وحتى العصور الحديثة (نسبياً) كالعصر الإسلامي التي مرّ أيضاً بدوره بمراحل كبرى، ومن هنا تتجلى(الهوية) كمفهوم. ولعلها كانت منذ بداية العصر الحديث الدافع الأول لتطور الفنون التشكيلية في العراق.

قد يكون من نافل القول بأن الحركة التشكيلية في العراق لم تكن مفقودة في أي وقت من الأوقات، بل أنه يصعب تحديد فنان بعينه أو تاريخ محدد على إنه نقطة انطلاقة لها.

إلا أنه يمكننا الوقوف مطولاً عند فنان كالواسطي. والواسطي نقطة فارقة في تاريخ الفن التشكيلي العربي كله وليس في العراق وحده، وهو ما يبرر وقوف الفنان العراقي مطولا عنده وأخذه عنه وتأثره به، بل إنه أعطاه المشروعية.

والواسطي فنان يستحق إفراد بحث خاص به، لا يتسع المجال هنا في هذه اللمحة المبسطة لإعطائه حقه لذا سيقتصر حديثنا على جيل من الفنانين والذين يشكلون حجر الزاوية الذي بني عليه صرح الحركة الفنية في العراق، وإن كان قد سبقهم الى ممارسة الفن فنانون أوائل من أمثال : (عبد القادر الرسام، صالح زكي، عاصم حافظ، الحاج محمد سليم ـ والد جواد سليم ـ ونزار سليم أخوه).

هذا الجيل والذي اصطلح بعض نقاد الفن و منظّريه على تسميتهم بالرواد لأنهم استطاعوا أن يضعوا عربة الفن على سكتها، من خلال القواعد المدرسية، ومن خلال ذلك تأسس معهد الفنون الجميلة عام (1939)[1].

لقد كان الفن التشكيلي في العراق أواخر القرن التاسع عشر حافلاً بالتأثيرات المحلية وتلك القادمة من آسيا بحكم موقع العراق على مشارف الحضارة الآسيوية، وكان للأحوال السياسية انعكاسها على الطابع الفني، فاختلطت تلك المؤثرات بالهوية المحلية حتى كادت هذه المؤثرات الطارئة أن تطمس الهوية المتأصلة منذ فجر التاريخ. ولكن كانت هناك صحوات وصرخات تأبى أن تنساق في التيار الجارف، ومن هذه الصرخات نستطيع أن نسمع ولو بشيء من الخفوت صوت (نيازي مولوي بغدادي) الذي كان بارعاً بالخط والزخرفة والرسم وكانت أعماله أشبه بما يسمى بالفن البصري فكان الخط العربي (القلعة الأخيرة) التي حافظت على أصالته ونقاء تراثه الفني.

في عشرينيات القرن العشرين والذي يعتبر تاريخا هاما في مسيرة الحركة التشكيلية العراقية. حدث أمران هامان أثرا على تطور ونهوض الحركة الفنية التشكيلية وهما: تشييد تمثال الجنرال مود ومهرجان سوق عكاظ الشعري وما احتواه من أعمال فنية مرافقة لهذه التظاهرة.

كان لهذين الحدثين أثرهما الواضح على عملية انطلاقة الحركة الفنية المعاصرة.

صحيح أن الإنكليز وكسياسة استعمارية تهدف الى طمس حضارة ضاربة في التاريخ وتطبيع شعب ذا تراث مجيد، فقد أراد هذا المستعمر فرض الحضارة الأوروبية في العراق، ومن ثم تمثّلها من قبل الذهنية المحلية. وقد كان يهدف إلى استمرار وتواصل العلاقات بعد إعلان الحكم الملكي وضمان استمرار وصايتهم"...بيد أن واقع الحال في بلد سريع التمثل للمؤثرات الحضارية بحكم ظروفه الجغرافية والمناخية والتاريخية سرعان ما أدى الى اكتساب العراق (وادي الرافدين بالمصطلح الحضاري) هويته الفنية منذ منتصف القرن العشرين بعد صراع بين عقليتين تمثل إحداهما الفئة المثقفة أو فئة (الأفندية) في العصر العثماني والمتشبهين بالأوروبيين فيما بعد، وتمثل الأخرى الفئة المحافظة من السكان المحليين أى المزارعين والتجار والطبقات الشعبية التي ظلت متمسكة بذوقها الفطري وهي من أكثر الشعب. ولقد انعكس هذا الموقف بالضبط على فن الرسم فجاءت الأعمال الفنية وهي لا تجرؤ على التمسك بالأساليب الحديثة

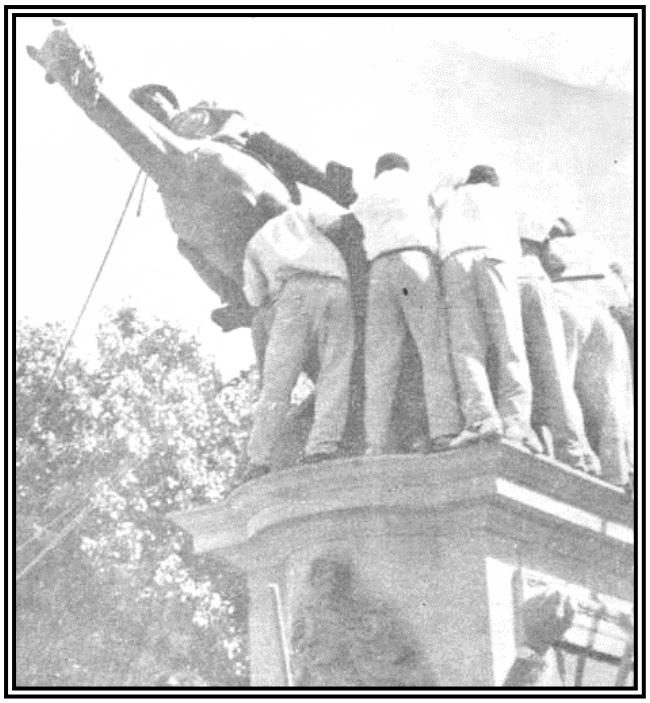
[1] . عادل كامل، الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1980،ص6.

فظلت مشوبة بالبدائية في التعبير وإن لم تكن واعية لأهمية القيم الشعبية التي يتطلب اقتباسها تطورا تقنياً مسبقاً وهو ما لم يتهيأ إلا بعد "[1].

تأتي أهمية هذين الحدثين في وضعهما الناتج الفني في موقع اهتمام من قبل الجمهور العريض بعامة وجمهور المهتمين بالفن خصوصا.

عندما مات الجنرال مود القائد البريطاني الذي غزا بغداد، أرادت السلطات البريطانية المحتلة أن تحيي ذكراه. فكانت فكرة إقامة تمثال له. وقد أزيح الستار عنه في (1923) وظل تمثال مود ممتطيا ظهر حصانه أمام دار المندوب السامي في جانب الكرخ حتى أطاح به أبناء الشعب في الرابع عشر من تموز1958 [1] شكل رقم(53) .

وكان لإقامة التمثال والإطاحة به دور بارز في تطور الحركة الفنية. فقد لمس العراقيون طريقة مبتكرة لتكريم أبطالهم والاحتفاء بهم وهذا شئ غريب عن العادات العراقية في العصور الحديثة وخصوصاً تلك العثمانية منها، وكان في بغداد العديد من التماثيل التي تمجد رموز السلطة آن ذاك (شكل رقم 54).



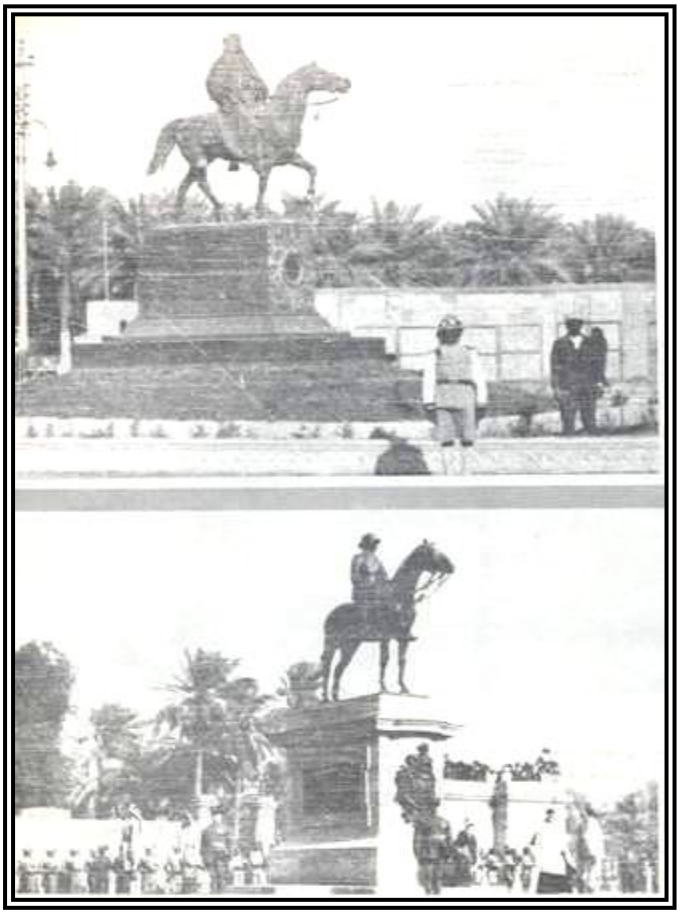
شكل رقم (53) الجماهير تسقط تمثال الجنرال مود ، بغداد 1958.

[1] . شاكر حسن آل سعيد ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ط1 ،1992،ص17.

[1] . آفاق عربية ، العدد الحادي عشر ، 1985، بغداد ، ص 33.

على أن إقامة الأنصاب والتماثيل أصيل أصالة الفنون البابلية الآشورية أصالة وأدي الرافدين ولكن قطيعة زمنية امتدت آلاف من السنين جعلت من إقامة تمثال (مود) حدثاً غريباً. وكما أسلفنا فإن الإطاحة بهذا التمثال الرمز كان راسخاً في وجدان الفنانين وهذا ما جاء في مذكرات (جواد سليم).

وأما سوق عكاظ وما حواه من أعمال فنية تعبّر عن نتاج تلك الشريحة المهتمة بالفنون التشكيلية وبالخبرة التي اكتسبوها من خلال احتكاكهم بالثقافة التركية، فغالبيتهم كانوا من الضباط العاملين في الجيش العثماني حيث تعلموا مبادئ الرسم.



شكل رقم (54) بعض التماثيل التي كانت قائمة في بغداد في العهد الاستعماري .

ولعل عبد القادر الرسام والحاج محمد سليم (والد جواد) أبرز الأمثلة على ذلك. ولكن نقاد الفن الأوروبيين وبالخصوص منهم البريطانيين الذين كتبوا منتقدين الأسلوب والسذاجة في الطرح والأسلوب. مما حدى ببعضهم (الرسامين) الالتحاق بالبلدان الأوروبية للتزود بمعين الخبرة وخلاصة التجارب

الأوروبية. وبذا يكون هذان الحدثان الشرارة التي أطلقتا العنان للفنان العراقي وكانت المحرض على ركوب قاطرة الفن المعاصر.

في الفترة الواقعة بين عامي1931 و1941 والتي تعتبر استمرارا لفترة المخاض الفني و ولادة الفنان العراقي المبدع ذا الشخصية والهوية الواضحتين " وفي أقل من ربع قرن، نمت الحركة بسرعة على نحو أكسبها شخصية خارقة تمتاز بالجرأة وقوة التعبير"[1] .

صحيح أنها لم تتمخض عن تلك النتائج الواضحة لاكتشاف الهوية العراقية أو العربية في العمل الفني. وكان جل ما حققته هو الوصول إلى أسلوب في التعبير يعتمد مبدأ محاكاة الطبيعة ولكن بشيء من الموضوعية وتعد بقابليات كامنة للتعبير بالأساليب الحديثة. ولكنها مع ذلك تبقى غير كافية للبدء بتحديد ملامح الشخصية الحضارية العربية من خلال العمل الفني.

ونستطيع أن نذكر أسماء شخصيات فذة كان لها قصب السبق في التعامل بشيء من الوعي النسبي تجاه هذه المسألة، على أنهم كانوا يعتبرون أنفسهم مدرسيين للفنون لا فنانين. وإن شذ عنهم البعض مثل سعاد سليم (أخو جواد) وأكرم شكري الذي استطاع أن يكون المبعوث الأول للدراسة في خارج العراق[1] فقد ظهر جيل جديد في العقد الثالث من القرن العشرين، وقبل عودة المبعوثين الأوائل للدراسة في المعاهد الأوروبية وقبل ظهور معهد الفنون الجميلة على مسرح الحياة الثقافية.

ولقد تعامل هؤلاء المدرسين الفنانين الذين لا يعترفون بالحواجز التي تفصل تعليم الرسم على الرسم نفسه ولعل (شوكت سليمان الخفاف) كان الأبرز بينهم، وله يدين معظم الفنانين بالفضل لإخلاصه في تعليم الرسم وفق القواعد الصحيحة كالاهتمام برسم الموضوع من الطبيعة مباشرة، مع إتقان المنظور.

وقد أخذ عنه كل من (ناصر عوني، عبد الكريم محمود، محمد خضر، رشاد حاتم، وفيما بعد فاروق عبد العزيز).

وقد مارس بعد ذلك كل من هؤلاء الرسم وتعليمه. بينما اقتصر كل من (فتحي ثروت وناهدة الحيدري وسعاد سليم وعيسى حنا وبهجت عبوش وصديق أحمد)[2] على التدريس دون سواه.

وكما حفل سوق عكاظ الشعري بتظاهرة فنية، كذا ضمّ المعرض الزراعي والصناعي في بغداد عام 1932 أعمالاً فنية هي نتاج جمع من الفنانين كانوا ينشطون بشكل شخصي وقد ضمّ هذا المعرض نتاج جيل الفنانين الأوائل من أمثال (عبد القادر الرسام ومحمد صالح زكي ومحمد خضر وشوكت سليمان الخفاف).

---

[1] . جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة ، المكتبة العصرية ، بيروت، 1967، ص188.

[1] . شاكر حسن آل سعيد، فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، مرجع سابق، ص82.

[2] . المرجع السابق ، ص83.

ومن جيل الشباب (أكرم شكري) الذي كان يدرس في لندن وكذلك (سعاد سليم) الذي قدّم رسوم مائية ورسوم كاريكاتورية وقدّم (جواد سليم) الصبي اليافع تجربته النحتية الأولى.

وأخذت طلائع المبعوثين تجوب أصقاع أوروبا بحثا عن منابع الفن، فأرسل فائق حسن إلى باريس وقاسم ناجي إلى برلين. وسافر كل من حافظ الدروبي و عطا صبري إلى روما. فيما سافر جواد أولى سفراته العلمية إلى باريس.

" تميّزت هذه المرحلة (1941 - 1945) بكونها مرحلة تحضير وصقل للمهارات الفنية معتمدة على أساليب علمية في التعليم واكتشاف القابليات الفنية والتسابق من أجل التمكّن من دراسة التخصص فى الفن في المعاهد الأوروبية. ولكنّا نستطيع أن نجد فيها أيضا إفاقة المثقّف العراقي من سباته وخوفه من أن يفوته الركب العالمي، بعد أن لمس نجاح الثقافة في فرض سيطرتها على طراز الحياة الإنسانية من ينابيعها "[1].

بعد عودة المبعوثين الأوائل وتوفر الكادر الملائم تمّ افتتاح معهد الفنون الجميلة وذلك بعد أن أضيف فرع الرسم والتصوير إلى معهد الموسيقى، وذلك في العام 1939.

وبعد عودة جواد سليم من إيطاليا حيث انتقل إليها بعد أن أصبحت باريس محتلة من قبل الألمان وبعد دخول إيطاليا الحرب كان على جواد العودة إلى العراق قبل إنهاء دراسته العالية في أوروبا ولكنها لم تكن نهاية المطاف. فلدى عودته عُيّن في المتحف الوطني حيث أُتيح له الاقتراب أكثر من تراثه المجيد وكان كمن وقع على كنز عظيم. وترافق ذلك أيضا وأثناء الحرب العالمية قدوم بعض مجندي الحرب العالمية من بولندا حليفة بريطانية إلى العراق وكان منهم الفنانين الذين تفاعلوا مع هذا الجيل من الفنانين العراقيين.

ولعلّ البذرة التي ألقاها المربي الكبير ساطع الحصري في عام 1941 في أرض هذا الجيل الخصبة قد أتت أكلها، فقد تلقفهم من يأسهم وقنوطهم بعد عودتهم قبل إنهاء دراستهم في أوروبا ووجّههم نحو الأعمال الفنية التراثية ونفائس الآثار التي خلّفها أجدادهم ليكونوا على موعد مع وعيهم بالتراث والفكر الحضاري. وأدّى بهم إلى فهم معنى الثقافة الفنية المحلية والهوية الفنية، فكان ذلك علم لا تستطيع مدارس أوروبا أن تعلمهم إياه وبذا اكتملت حلقة الإبداع.

ولما كان التصوير أكثر الفنون انتشارا، ليس على الصعيد المحلي بل على الصعيد العالمي، فقد انعكس ذلك أيضاً على مجموع الفنانين الذين هبوا لنهل الفن من الغرب، فقد عاد جل الموفدين من الغرب وقد تسلحوا بالتصوير سلاحاً وراحوا ينشطون من خلاله في التظاهرات الفنية، وإقامة التجمعات، حتى أنه كانت

[1] . شاكر حسن آل سعيد، الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، مرجع سابق ، ص 25.

تظهر تجمعات وتختفي دون أن يكون من بين أعضائها أي نحات، ولكن المسألة بالنسبة للحركة التشكيلية العراقية كان مختلفاً بعض الشيء.

فقد تميزت الحركة التشكيلية العراقية ومنذ انطلاقتها بالاعتماد على النحت وسيلة أساسية للتعبير عن نفسها، لما يحظى به النحت من مكانة تاريخية وسمت الحضارة المحلية بميسم النحت. إلا أن النحت العراقي المعاصر وإن أرتكز على تراثه التليد، إلا أنه ومن جهة أخرى ـ وهو من أهم مميزاته ـ يبدو امتداداً للمراحل التطورية التي شهدها النحت المعاصر عموماً بين كلاسيكية عصر النهضة وتجريدية القرن العشرين، وقوفاً عند أبرز التجارب النحتية العالمية (رودان، بورديل، أبشتين، جياكوميتي، هنري مور، مايبول...). ولقد كانت تجربة جواد سليم أولى نتائج هذا التلاقح وأهمها لما تميز به من بحث معمق سعى إلى ربط العالمين الشرقي بالغربي فكرياً وإبداعياً من خلال التراث الفني، ولعل من أهم ما ميز تجربته في أنه لم يكتف بالإنتاج الفني الأصيل بل حاول نقله وبأمانة إلى طلابه وأصدقائه، من خلال الحوارات والملتقيات والتجمعات التي أضفى عليها مسحة خاصة، حيث أنتقل بها من كونها تجمعات لأفراد قد لا يوحد فيما بينهم سوى اهتمامهم بالفن، إلى تجمعات منسجمة يؤلف فيما بينهم هم البحث ـ كما في جماعة بغداد للفن الحديث ـ وبذلك يكون جواد قد أسس لحالة البحث الإبداعية، و يكون قد (أعطى الصياد شبكة بدل أن يعطيه سمكاً). ولعل من أبرز (صيادي) النحت والذين أخذوا عنه : (محمد غني حكمت، إسماعيل فتاح، خالد الجادر، محمد الحسني، صالح القره غولي، عبد الرحمن الوكيل...) " فقد خلق جواد بينهم تشابه في قضية استنهاض المعالم الحضارية التي تؤكد وضوح الشخصية و فرادتها من جوهريات التاريخ وتجارب العصر الوسيط الذي استطاع فنانوه أن يخلقوا مكونات إبداعية لفنونهم "[1] .

ولم تقتصر المجموعة على هؤلاء بل ظهرت أسماء كثيرة أضافت الكثير للحركة النحتية العراقية و ساهمت تجاربهم في إثراء الساحة الفنية وأسبغت عليها مسحة (نحتية) من هؤلاء نذكر (نداء كاضم، ميران السعدي، عبد الجبار البنا، مكي حسين، صادق ربيع، عيدان الشيخلي، سهيل الهنداوي، هشام سيدان، اتحاد كريم، باسم التكريتي، احمد الشيخلي، ليث فتاح، مرتضى حداد، منقذ شريدة...) وبالرغم من أن تجارب هؤلاء تبدو متأثرة أكثر بتجارب وصياغات غربية، إلا أنهم قد أعطوا المادة حقها وفهموا أسرارها فطوعوها بما يتلاءم مع أهدافهم المنصبة أساساً في إطار البحث في الشخصية المحلية، وإبراز موقعها المميز على الخارطة الفنية العالمية.

---

[1]. شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي ، 1885.1985 ، مرجع سابق ، ص76.

" إن طبيعة المادة المستعملة و البيئة والاستعداد التقني والثقافة العامة والاستجابة الفكرية واختيار الموقف وصياغة الحس وتوافر عنصر الإبداع وقضايا فهم أسرار العمل الفني وخلق الأثر الرائع الذي يكون بداية نظام جديد في استخدام مواد النحت...كل ذلك شروط أساسية مهمة في هذا النوع من الفنون لكي تعبر عن مواقفنا من الأشياء والأحداث في العالم "[1]، لعل كل هذه المقومات التي تحدثنا عنها هي التي جعلت من هذه المجموعة تترك أثراً وعلامة بارزة في مسيرة الحركة الفنية، ليس العراقية فحسب بل في الحركة التشكيلية العربية بعامة.

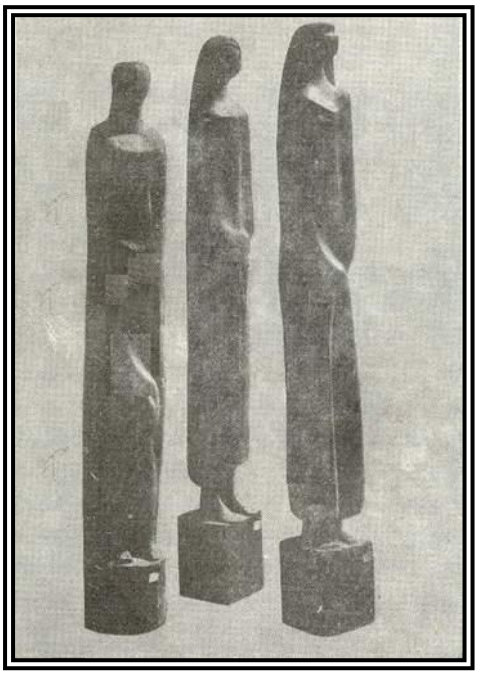
سوف لن يسعنا المجال للحديث عن كل هذه التجارب، وعليه سوف نتعرض لأبرزها على أن هناك الكثير من التجارب التي تستحق منا الوقوف مطولاً لأهميتها كتجربة جواد التي سنفرز لها حيزاً كبيراً من حديثنا، حيث سيكون محور بحثنا الثاني، ولكن إلى جانبه كانت هناك تجارب هامة مثل تجربة النحات محمد غني حكمت، مع الاحتفاظ بالمكانة المرموقة التي يحتلها والتي تستحق دراسة متعمقة تتجاوز هذه السطور، على أن تجربته تأخذ أهميتها من أنها نتيجة لمحاولات وتجارب امتدت لسنوات طويلة من البحث والتقصي، حتى استطاع أن يبلور موقفاً مميزاً من العملية الإبداعية نفسها واكتساب خبرة تقنية وثقافية نمت مع نمو الأثر الفني، وذلك من خلال رؤية الفنان ومخيلته وأفكاره، في سبيل الارتقاء بالعملية الإبداعية. ولعله بجمعه بين البصيرة والتبصر والخيال في عملية الإبداع الفني من خلال النحت، مع مواكبة للخلفية الثقافية والتاريخية للعناصر المكونة لوحدات العمل الفني وفهم أدوات الحوار بين الفنان والمتلقي، هو ما جعل من تجربته تأخذ هذا الزخم وهذا الدور.

فبقدر ما يكون العمل النحتي غني بالإشارات والرموز ويكون بنائه رصيناً، كان الشكل ممتلئاً والمضمون منسجماً معه، عندها يبلغ الأثر الفني درجة الثراء وتفصح دخيلته عن مكنوناتها الجمالية، مما يدفع المتلقي إلى الحوار عندها تكتمل حلقة الإبداع وتصل الرسالة إلى مبتغاها.

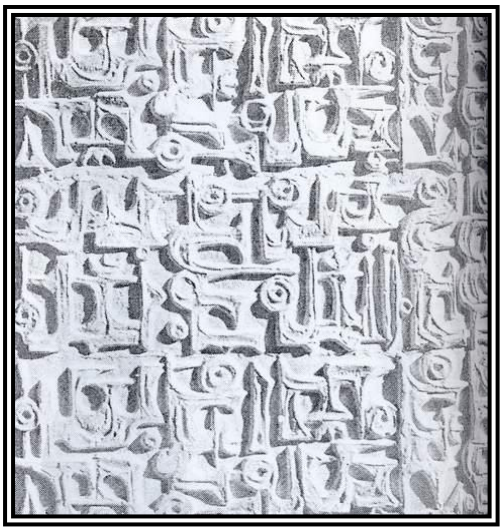
إن نظرة تأملية لأعمال محمد غني حكمت و وخصوصاً تلك التي تمتد على مساحة عقدين من الزمن (أوائل الستينات وحتى أواخر السبعينات من القرن العشرين)، عندما كان يبحث في المعمار النحتي حيث وجد ضالته في هيئة المرأة الممشوقة القوام والمتدثرة بلباسها التقليدي، وحركات جسدها اللينة وحركة اليدين المنسجمة مع الحركة العامة بما ويتلاءم مع امتشاق المنحوتة(شكل رقم 55). حيث تنطلق حركة الخطوط الزخرفية المتضمنة طيات الملابس، حيث تضفي حساً من التوريق الإسلامي، قاده هذا الأسلوب إلى استلهام حركة الخط العربي وتوظيفه في تجاربه التجريدية، من حيث هو جوهر الفن العربي الإسلامي. وقد برع

[1] . شوكت الربيعي ، الفن التشكيلي المعاصر في العراق ، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة ، السلسة الفنية 11، 1972 ، ص31

في استخدام الخامات المتاحة وأبدى حرفيةً في استخدام هذه المواد (الخشب والحجر والمرمر والنحاس والبرونز والحديد).



شكل رقم (55) نساء ، خشب ، **محمد غني حكمت** .



شكل رقم (56) استلهام الخط العربي ، رخام ، **محمد غني حكمت**

وقد امتاز أسلوبه بادئ الأمر في جمع عدة مواضيع في قطعة واحدة، على شكل سردٍ قصصي داخل إطارٍ واحد كما يتحرك الشكل في قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ومقامات الحريري.

ومن ثمّ يتحول إنتاجه إلى العمارة الزخرفية وطرز الرقش العربي، حيث توصّل إلى نظام التكرار مستلهما إيقاع الوحدات والتناظر في الكتل (شكل رقم 55)، وخصوصاً تلك الموجودة في سامرّاء، إذ تجمع هذه الأضداد عناصر الحركة الظاهرة في أجزاء القطعة النحتية الواحدة فاتجه إلى إنجاز (أبواب) ضخمة، حيث بلغت أعماله في هذا الإطار سبعة عشر باباً. هذا التطور اللافت فى مسيرته ما كان ليتم لولا المتابعة والمحاولة التي تنقلت به من التشخيصية الى التجريدية، تخلى حينها عن الإنسان كموضوع مرتمياً في أحضان الزخرفة والرقش، ما لبث بعدها إلا أن عاد مجدداً لموضوعه الأثير (الإنسان) ليثبت مرة أخرى قدرته في تمجيد الإنسان المبدع لأنه يشكل حريته.

لقد كان لتنوع بحثه واختلاف مشاربه وتعدد مناهله، دوراً في إثراء تجربته، فركزَ حيناً على الكتلة وحينا على الحركة والإيقاع والمعمار المتوازن...ومن هنا يمكننا الوقوف على تجربة فنية فذة أضافت الكثير للمسيرة النحتية العراقية.

إلى جانب هذه التجربة الهامة نجد تجربة لا تقل عنها غنىً وثرائاً وهي تجربة النحات (خالد الرحَال) الذي أكتسب خبرته النحتية من خلال استلهام جمالية النحت الآشوري، وذلك في بسط الموضوع على مساحة واسعة فيها الكثير من التبسيط، وعمد إلى تبسيط حركة الأشخاص مع اتساع فتحة العيون (وهي سمة من سمات النحت الآشوري) (شكل رقم 57)، ويغلب على أسلوبه البساطة والاقتصاد في الخطوط، مما أكسبه أسلوباً مميزاً سعى إليه حتى في الرسم، ولم يتوان عن الاستعانة برموز ومفرداتٍ شعبية وفلكلورية، وهو في أعماله التصويرية ـ على قلتها ـ ينبئنا بكونه نحاتاً وذلك من خلال التأكيد على الخط الخارجي. وقد نوَع الرحال خاماته وتعامل مع كلٍ منها بطريقةٍ تنمَ عن فهمٍ لطبيعة المادة فتعامل مع الخشب والحجر بأسلوب يختلف عن تعامله مع البرونز والحديد. فطريقة الأخذ من الكتلة وتقطيع أوصالها تختلف عن طريقة البناء والإضافة لها، وهو هنا بتعدد الرؤى والأساليب يعلن عن تجربة هامة أضافت لمسيرة النحت العراقية الكثير.

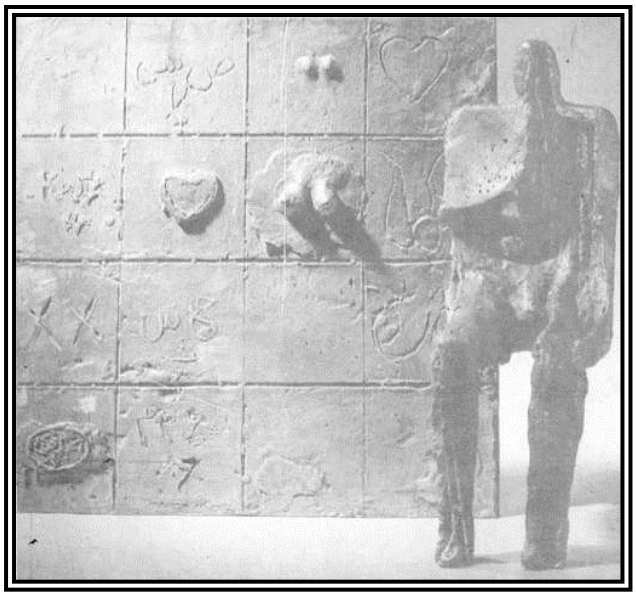
شكل رقم (57) استلهام التراث ، خشب ، ***خالد الرحال*** .

ولم يكتف النحات (نداء كاظم) بالفنون التراثية، بل وسع مجال اهتمامه ليشمل التجارب الغربية و بالخصوص أعمال (بورديل وابشتين) وخصوصاً فيما يتعلق بتعاملهما المميز مع الكتلة، وبغض النظر عن مدى تأثره بهما، فإن سمة البحث التي تميز بها والتجريبية تحسب له، كسمة يجب أن يتميز بها الفنان الباحث، وتجاربه النحتية وأعماله المميزة تشهد على ذلك(شكل رقم 58).

شكل رقم (58) امرأة ، برونز، ***نداء كاظم*** .

فيما عمد (صالح القره غولي) في تجاربه الأخيرة إلى استعمال المواد الخام النابعة من المناخ التقليدي الفلكلوري، مثل الصوف والحبال والوبر والنحاس والحديد، في محاولة منه لتمّثل الفن المحلي للتعبير عن الحس الشعبي المميز، وقد حقق نوعاً من الأصالة والجدة في تجربته.

وتميل أعمال (إسماعيل فتاح) الى جمالية الكتلة بصرياً مع غرابة الطرح من جهة الصياغة التقنية، وذلك من أجل الوصول إلى صيغة يتلاءم فيها الشكل بالمحتوى، على أنه في صياغته لأعماله يذكرنا بالأشكال التي أبتدعها (جياكوميتي) وأصبحت اتجاها أثَر في شريحةٍ واسعة من النحاتين الشبان، ليس في العراق وحده بل في العالم أجمع (شكل رقم 59).



شكل رقم (59) موضوع إنسانى، مواد مختلفة، ***إسماعيل فتاح***

وأهتم الفنان (محمد الحسني) بمواضيع تتعلق بمشاكل الحياة وهمومها والضغوط التي يتعرض لها الإنسان في محنه الفكرية وتشابكات الحياة، وقد عالج هذه المواضيع بكثير من الحساسية من خلال خامات متنوعة، مع تركيزه على الخشب حيث أتاح له التعامل بأريحية وخصوصا أنه يميل إلى طريقة الأخذ من الكتلة، ولكنه لم يغفل المواد الأخرى كالحديد والنحاس، وقد ركَز على موضوع أثير لديه وهو (صلب المسيح) حيث رأى فيه تلخيصاً مركَزاً لمحنة الإنسان وكان هذا الموضوع رمزاً استطاع من خلاله أن ينوع في استخداماته.

واعتمد (خليل الورد)على الموروث الشعبي وقدم لنا أعمالاً ترتبط حسياً بالسمات العربية المحلية والشعبية.

وأغرق آخرون في الواقعية التاريخية - إن صح التعبير - وذلك من خلال الطرق المباشر للفنون الآشورية والسومرية، وحتى تلك المتأتية من الفنون الفرعونية القديمة، ولعل (جميل حمودي) أبرز هؤلاء، حيث نجد في تماثيله الواقعية صدى لأسلافه الآشوريين، وقد تميزت أعماله هذه بالنصبية وهو هنا يسير على خطى (محمود مختار) من حيث مرونة الشكل الخارجي، والملمس وهو تحسس لإمكانات آثارية وذلك بحكم تواجده المهني في الآثار.

وهناك أسماء كثيرة يمكن أن يكون من المناسب ذكرها بل وتستحق وقفة مفردة مطولة مثل (ميران السعدي، وعبد الرحمن الوكيل، مكي حسين، اتحاد كريم، عبد الجبار البنا، باسم التكريتي) لعل كل واحد من

هؤلاء يملك تجربة غنية، أساسها البحث والإصرار الدائم على تطوير الخبرة الإبداعية وإيجاد مفردات جديدة للأشكال الفنية.

لجأ عيدان الشيخلي إلى الحلى ببعدها الشعبي والفلكلوري باحثاً عن قيمةٍ شكلية ليوظفها في مجال النحت.

واهتم ميران السعدي بإظهار الجانب الواقعي في نصبه الكبيرة الموزعة في ساحات بغداد، والتي مجّد فيها الرموز القومية (الفارس العربي وثورة تموز) حيث تتقاسم مع أعمال إسماعيل فتّاح تزيين الساحات العامة، والتي أرّخ من خلالها لرجالات بغداد و أعلامها الفكرية والقومية (الرصافي، أبو نوّاس، الشهيد) وكذلك أعمال محمد غني (المتنبي، كهرمانة، شهريار وشهرزاد وحمورابي).

ولعلّ بغداد تعد من أكثر المدن العربية التي تتزين ساحاتها العامة بالنصب التذكارية التي تمثّل أعلام الفكر والأدب والفن (الفراهيدي والجاحظ والفارابي وابن سينا والكندي وأبو جعفر المنصور وكثيرّ من الشخصيات العربية والإسلامية والتي كان لها دوراً مميزاً في تاريخ الحضارة العربية. " يظل النحت المعاصر واعداً بمعطياته عبر العصور منذ الملامح الأولى لعصور ما قبل التاريخ وهاهو ذا يوم يتقلب في مسيرته من خلال النسق الثقافي للفكر المعاصر، سواء بمعناه العالمي أو المحلي"[1].

إن نظرة تأملية لمسيرة النحت في العراق تؤكد لنا بأنه فن باقٍ، ففي هذا البلد ورغم أنه مرّ بمراحل خبت فيها جذوته إلا أنها سرعان ما عاودت التألق مرة أخرى، فبعد أن أذكى جواد سليم ناره، ووضع قاطرته على السكة مرة أخرى، حتى أرتبط هذا الفن عضوياً به، كان موت جواد ضربة قاسية لمسيرة هذا الفن " فقد ظل مرتبطاً باسم جواد سليم...الممثل الأول لفن النحت العراقي الحديث "[2] ولكن سرعان ما أخذ تلامذته الشعلة منطلقين بها، متسلحين بأصالة هذا الفن وبتوجيهات معلمهم جواد سليم، باعتباره فاتح حصون النحت. " لقد ظل النحت العراقي منذ نشأته الأولى فناً إنسانياً بل إن مشكلة هذا الفن بالذات نشأت مع هذه النزعة وترعرعت معها ولو أنها كانت أول الأمر (كما هو الحال في العصور القديمة) قد توشحت بوشاح التعبير الحيوي أي أن لا ينفرد الإنسان وحده مضموناً وشكلياً عبر الأسلوب الفني وإنما هو عنصر من عناصر مدرسة أخرى أكثر شمولية، وهي التي عنيت بالحيوان والنبات وربما الجماد فيما عنيت به. وقد انطلق النحات العراقي قدما فى نزعته الإنسانية (خاصةً فيما يتعلق بالقيمة التذكارية للنصب التي احتلت مكانة مرموقة من حيث مهمتها الوظيفية). من هنا فنحن إذا إزاء مدرسة إنسانية للنحت العراقي قلما تطورت إلى مدارس أخرى تجريدية أو حرفية. ماعدا عبد الرحيم الوكيل و عيدان الشيخلي وعبد الرحمن الكيلاني ومكي حسين وراكان دبدوب وصالح القراغولي ومحمد الحسني واتحاد كريم وطالب مكي الذين

---

[1]. شاكر حسن آل سعيد ، مقالات في التنظير والنقض الفني ، مرجع سابق ص 198 .

[2] . شاكر حسن آل سعيد ،الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، مرجع سابق ،ص34

عالجوا في أعمالهم قيماً تراثية أو حرفية أو تجريدية وحتى سوريالية، فإن النحت العراقي بقضه وقضيضه يلحق بالمدرسة الإنسانية الاجتماعية ابتداء بجواد سليم الذي يمكننا اعتباره مدرسة بحد ذاته، إلى النحاتين الشبان من أمثال صباح فخر الدين وليث فتاح "[1].

احتل فن النحت منزلة هامة في الساحة الفنية العراقية وخصوصاً بعد الثورة، وذلك بسبب دعم الدولة له والرعاية الكبيرة التي حضي بها، بعد أن لمست فيه ضالتها في تخليد مناسباتها ورموزها في المرتبة الأولى، و لما يتميز به هذا الفن من قدرة على التواصل مع الجمهور، ولنا في نصب الحرية خير مثال، فقد كان أول عمل فني ـ رائع ـ تنجزه الخبرة الفنية العراقية، فقد كانت التماثيل الموجودة في ساحات بغداد من صنع فنانين أجانب، وما لبثت ساحات بغداد أن إمتلائت بالنصب التذكارية، والتي ابتدأها جواد كما أسلفنا بتكليف من قيادة الثورة، وبعدها توالت إقامة النصب والتي نفذها تلامذة جواد بعد عودتهم من بلدان دراستهم، ولم تقتصر الأعمال على مدينة بغداد، بل غشت كل مدن العراق، حتى أصبح النحت أمراً منسجماً مع الحياة الاجتماعية في العراق، ومع التطور الملحوظ الذي شهده اتجاه النحت الصرحي في العراق كان هناك تطور موازي ومواكب له في مجال النحت الرواقي، أي المنحوتات التي يبدعها الفنان لتعرض في صالات العرض، أي بطريقة أخرى تلك الأعمال التي يقوم الفنان بتنفيذها بدافع داخلي، دافع جمالي، وهو ما يتيح للفنان التعبير وبالشكل الذي يريد وبالخامة التي يراها مناسبة، وبالحجم الذي يروم، ناهيك عن حرية اختيار الموضوع. وهذا ما يتيح ممارسة حقيقية لفن النحت، وقد توالت إقامة المعارض النحتية أو تلك التي يكون فيها النحت حاضراً وبقوة بعد أن كانت المعارض تخلو من منحوتة واحدة، وأصبح له منظريه ونقاده، والأهم من كل هذا أصبح له مريدوه، من هنا استطاع النحت في العراق أن يفرض نفسه، مذكراً بالماضي التليد الذي كان يحظى بها في هذه الربوع.

وليس من باب المبالغة أن نقول أن النحت في العراق شهد ويشهد تطوراً ملحوظاً، بالمقارنة مع وضعة في باقي البلاد العربية، وهي حالة لمسناها أيضاً في الحركة التشكيلية المصرية.

[1] . شاكر حسن آل سعيد ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، مرجع سابق ص77.

الفصل الثاني

جواد سليم رائد الحركة الفنية فى العراق

الرسم من أهم أدوات النحَات، وعلى النحَات إجادة هذه الملكة لإنجاز الدراسات والتخطيطات التي تسبق إنتاج العمل النحتي.

فئة قليلة من النحاتين تجاوزوا امتلاك هذه المهارة، لتنمو وتتطور جنباً إلى جنب مع ملكة النحت. ولعلَ ترافق وتلازم هذين الفنيين يدفعان بصاحبهما إلى الصفوف الأولى من مصافي الفنانين في تاريخ الفن.

ولعلَ جواد سليم ينتمي إلى تلك الفئة القليلة المبدعة في كلا المجالين، بحيث يصعب الحديث عن جانب من جوانب هذا الإبداع دون التطرق بشيء من الإمعان في الجانب الآخر.

وتكمن أهمية جواد في إبداعه وتأثيره في تطور فنيَ الرسم والنحت في العراق على حدٍ سواء. بل إنَ جواد أثّر في الحركة الثقافية العراقية بشكل عام، حتى أنه ينسب إليه فضل تطور العمارة العراقية.

كتب رفعت الجادرجي وهو من أهم منظري العمارة العربية في كتابه(حوار في بنيوية الفن والعمارة) : "... إن استعراضا سريعاً للتطور المعماري في البلدان العربية ومختلف اتجاهاته، يوحي لي، بأنَ هناك اتجاهات أو مدارس في العمارة العربية المعاصرة ككل، وبضمنها العمارة العراقية.

ابتدأ هذه الاتجاهات المعمار (حسن فتحي) في مصر عام 1924...الاتجاه الثاني، اتجاه الفنان ابتدأه جواد سليم في العراق عام 1924 أيضاً وقد توصل إليه نتيجة تماسه مع حضارات وادي الرافدين القديمة إبان عمله في المتحف العراقي ويفيد هذا الاتجاه بأن السبيل المناسب لاستحداث فن عراقي معاصر يتطلَب استيعاب الفنون الغربية المعاصرة وفي الوقت نفسه، يقتضي ارتباط المعالجات بالتحدارية*العراقية..."[1]

لم أطلع على كتابات تخص تطور الموسيقى العراقية، ولكن أظن بأن بعض نقاد ومتتبعي تطور الموسيقى العراقية أحالوا بشيء من الفضل لجواد سليم في هذا التطور. قد تكون هذه مبالغة ولكنها ليست بعيدة عن الحقيقة فالفنان إضافة لكل من النحت والرسم أجاد الموسيقى وكتب الشعر...لقد عاش جواد سليم فناً ومات فناً حتى آخر قطرة من قطرات دمه.

ولد جواد سليم عام 1919 في أنقرة، حيث كان أبوه الحاج سليم ضابطاً في الجيش العثماني وعُرف أبوه بقدرته على الرسم فقد حذق تصوير المناظر الطبيعية وألمَ بالمنظور الجوي وله لوحة صغيرة في المتحف

---

[1]. رفعت الجادرجي ، حوار في بنيوية الفن والعمارة ، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، بيروت،1995 ،ص25 .

* التحدارية: التراثية كما جاء تعريف المصطلحات لدى الجادرجي.

الوطني في بغداد هي كل ما تبقى من إرثه الفني صور فيها سراي بغداد عام 1910، تدل هذه اللوحة على براعة في استخدام الخط وحساسية استثنائية للون.

لعل ولادة جواد في أنقرة ـ حاضرة العثمانيين ـ حيث المساجد والقباب والأهلة التي تعلوها وروائع الفن المعماري في قصور السلاطين والخلفاء أضافت بعداً آخر ينضاف إلى العوامل المؤثرة في تكوين شخصية الفنان فهي بُعد آسيوي وحضارة تتشابه في أشياء وتختلف بأخرى مما يجعل من مرحلة الطفولة ذات ثراء ينضاف إلى البيئة الأساس التي نشأ وترعرع فيها (العراق) حيث فنون (سومر وآكاد وآشور وبابل)، مما ترك كبير الأثر في نتاج الفنان الإبداعي وقد بقيت أصداء هذه الفنون تتردد في كل نتاجاته.

وحتى تكتمل حلقة الإبداع عند جواد كان عليه الإطلاع على فنون أوربا بشرقها وغربها وهو ما قيّض له ذلك، وكأن بالقدر قد هيأ الظروف كلها لتجتمع معاً في حالة نادرة كانت هي (جواد سليم) فالفن البولندي وشيء من الفن الفرنسي وآخر إيطالي وأخيراً وليس آخراً الفن الإنكليزي...ليس هذا فحسب بل أن بيئته الأولى كانت تعج بالتجارب الفنية. فإذا تجاوزنا تجربة والده، لوجدنا أمه التي كانت تهوى الأعمال الخزفية بل وكانت تلهي طفلها بعمل شخوص وعرائس لطالما لهى بها فامتزجت بذاكرته الأولى وتغلغلت في حنايا لا وعيه[1]. فضلاً عن تجارب أخوته الذين يكبرونه سناً أيضاً فهم بحق عائلة فنية (لعل جواد كان واسطة العقد فيها).

" وقد كان نبوغ جواد في الرسم والنحت أمراً بارزاً منذ الصغر، أيام الدراسة الابتدائية والثانوية، حتى ليكاد أقران جواد وأصدقائه لا يذكرونه إلا فناناً ـ كالإله أثينا التي ولدت كاملة من رأس زيوس ـ غير أن الموهبة شيء، وتحقيق قواها شيء آخر.

فكان من حسن الطالع أن الحكومة العراقية منذ الثلاثينات، كانت قد بدأت بإرسال البعثات، مهما كانت قليلة، إلى أوروبا لدراسة الفن، وكان جواد ممن أرسلوا إلى باريس عام 1938، حيث قضى قرابة السنة. وباندلاع الحرب الثانية، ذهب إلى روما في أواخر عام 1939، وعندما دخلت إيطاليا الحرب بعد حوالي السنة، عاد إلى بغداد، وعين مدرساً للنحت في معهد الفنون الجميلة الذي كان قد أفتتح حديثاً، وفي الوقت نفسه عمل في المتحف العراقي على ترميم التماثيل والتحف الآشورية والسومرية ولم يكن حينئذٍ قد تجاوز الحادية والعشرين من العمر"[1].

في هذه الفترة كانت أعمال جواد لا تتعدى كونها نتاج فنان يتعامل مع موهبته كأي فنان عادي ينتج رسومه التقليدية لعاريات في خطوط بسيطة، تنم عن مهارة الصنعة ولكنها أبداً لا تعبر عن مهارة فكرية

---

[1] . د. لميحة فياض، موسوعة أعلام الرسم العرب والأجانب ، دار الكتب العلمية، بيروت ،ط1، 1992،ص137.

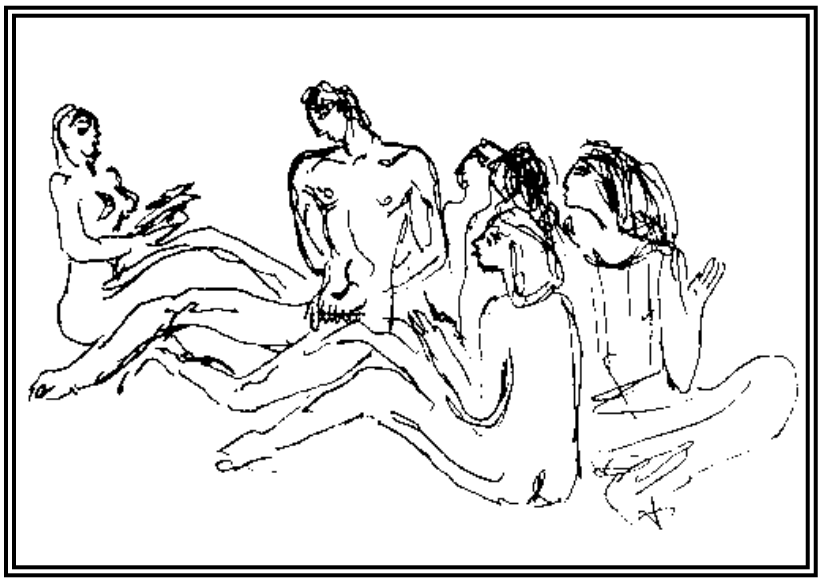
[1]. جبرا ابراهيم جبرا، جواد سليم ونصب الحرية، وزارة الإعلام ،بغداد،1974، ص21.

إبداعية. ولكن بين الحين والآخر كانت تظهر على أعماله مسحة عراقية خالصة ربما تكون مصادفة، أو ربما نتيجة لما كانت تفيض به ذاكرته.

وقد كانت تلك الأعمال تثير فيه راحة وأجوبة على تساؤلاته ونتيجة لبحثه. وشيئا فشيئا أخذت خطوطه تزداد عنفاً، تأطيراً للحركة وتنفيساً عن اضطرام النفس وجيشانها بسؤال الهوية.

كانت هذه الأعمال تتبدى رسماً ونحتاً و تتعنون بأسماء مثل (رحلة السندباد الثانية) وهي لوحة قدمها في معرض جمعية أصدقاء الفن في بداية عام 1942 و(موكب ملك آشوري) وهي منحوتة كبيرة نوعاً ما يتجاوز ارتفاعها المترين [2].

وأخذت قصص ألف ليلة وليلة وأجوائها السحرية تسيطر على مخيلته. وراحت تتطور أفكاره حول هذا الموضوع.



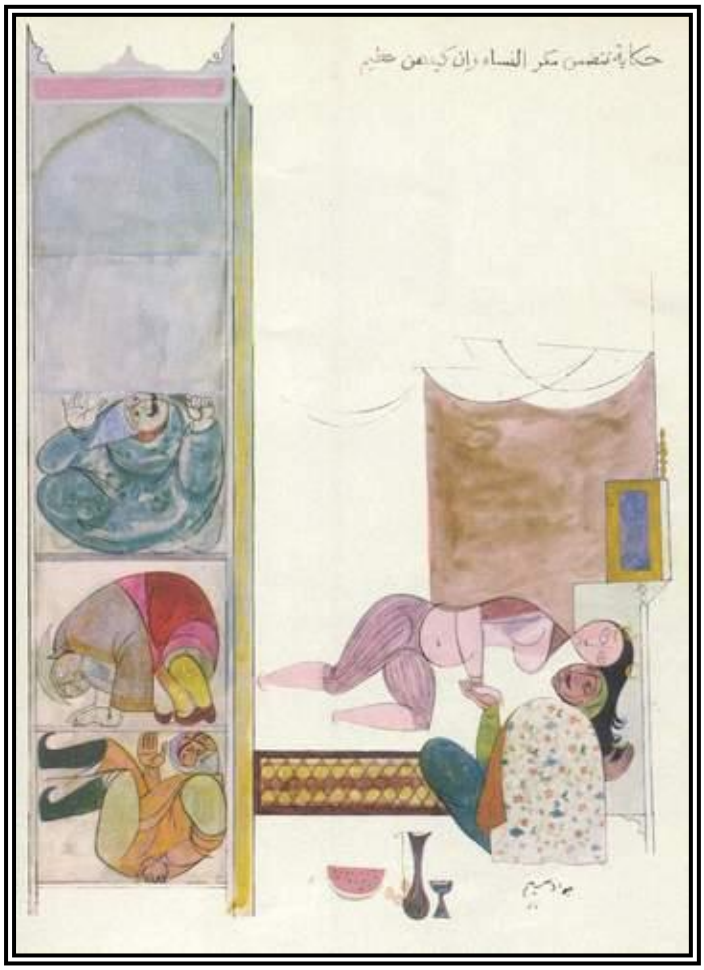
شكل رقم (60) تخطيط لقصة الحمال (من ألف ليلة وليلة) 1943.

وقد ترك لنا من الرسوم التخطيطية واللوحات ما يكفي لتؤرخ لهذه المرحلة الهامة في تاريخه، مع أنه في بداية الأمر كان يتطرق لهذه المواضيع بعيون غربية، متأثراً بالطبعات المترجمة لهذه الأساطير، حيث كان التوكيد فيها على الناحية الحسية والجنسية، متجاهلة خصوصية الواقع العربي. ولكنه وإن قدَم أعمالاً تتشابه وتنسجم مع هذه الرسوم الغربية،(شكل رقم 60) .

ولكنه كفنان أصيل سريعاً ما يعود إلى جادة الصواب. وقد أخذ يطوع هذه المواضيع، والتي تعج بالنواحي الحسية والجنسية، بطريقة مختلفة بما يتلاءم مع الحس العربي المشحون بالفلكلور والتاريخ. ولعل

[2] . المرجع السابق .

من أجمل لوحات هذه المرحلة تلك المسماة (حكاية عن كيد النساء وإن كيدهن عظيم). وذلك في العام 1957، والتي يسمع صوت الواسطي يتردد عالياً في أرجائها (شكل رقم 61).



شكل رقم (61) كيد النساء ، 1957.

كان وإن اكتشف الواسطي بطريق الصدفة، من أشد المتحمسين له، كمن وجد طريقه وسط الصحراء، أليس من الأجدى السير على هذا الطريق وعدم الحياد عنه، وهو ما فعل.

اكتشف الواسطي عند صديقه الرسام (عطا صبرى) في كتاب منشور عن المكتبة الوطنية بباريس، فأحس بأن أعمال الواسطي، هي المفتاح الذي سيفتح له كل الأبواب الموصدة، لما شعر به من انتماء تلك الأعمال للحس العراقي الأصيل، وقد التزم ذاك الطريق حتى أخر أيامه.

وقد أكد تعلقه بالواسطي من خلال كتاباته ورسائله : "...خذ الواسطي، أعظم من ظهر من المصورين في العراق...أنه خلَد العراق بصوره وألوانه...مجموعة مقامات الحريري، أنها صورة تمثل مجموعة جمال. وجمال العراق تعرفها جيداً لا يتعدى لونها لون التراب. لقد صورها هذا العبقري العظيم كل جمل بلون

يتناسب مع اللون الذي بجانبه " [2]. وبرغم عدم اكتمال فهم جواد للألوان وعدم تكامل شخصيته الفنية وعدم انسياقه الكامل للتقاليد الفنية نحو الفن العراقي، إلا أنه أطلق على المرحلة التي تعرف بها على (الواسطي كتراث) بالانقلاب الهائل[1].

صحيح أن الحرب (العالمية الثانية) قد حطمت طموحه الى حين، وقد قال عنها أنها حرمته من كل شيء تقريباً إلا أن الأقدار تشاء أن تسوق له معلمي الفن إلى حيث هو.

إبان الحرب، حل في بغداد عدد من الفنانين البولونين الذين هربوا من الاحتلال الألماني والروسي لبلادهم، وكان هؤلاء الرسامين قد تتلمذوا على يد أعظم الفنانين الفرنسيين من أمثال (بونار) وهو من أهم من استعمل اللون الوهاج في ما يسمى بحركة ما بعد الانطباعية.

وقد أخذ البولونيون عن أساتذتهم حب واحترام اللون وهذا ما نقلوه معهم إلى العراق وفنانيه وكان جواد من أوائل الذين يجلسون إلى هؤلاء الفنانين.

وراح يجتمع معهم بشكل دوري، هو وصديقه الرسام فائق حسن، حتى تكوَن بلقائهم والحوارات التي كانت تدور بينهم أولى التجمعات الفنية.

وأخذ جواد يتلقف ثمرة تجاربهم ومن ثم يعود إلى بيته متأملاً مسترسلاً منتشياً، وكأني به قد وجد السر الأعظم الذي لطالما كان يبحث عنه، يقول في بعض مذكراته :"...الآن عرفت اللون وكيف تستعمل الألوان، الآن أخذت افهم صور سيزان ورنوار...وغويا، والتصوير الشرقي...إني لأشكر الأقدار لتوصلي لمعرفتي الجديدة. وسأبدأ منها مفتوح العينين مفتوح الفؤاد، لأن طريقي منير. قبل سنة كان طريقي مظلماً لا تنيره المعرفة "[2].

لم يتعلم جواد من أستذته البولونين احترام اللون فقط، بل تعلم حب شيء أسمى ووازع أكبر وهو حب الوطن .

فقد تعلم عن (جابسكي) أن حب الوطن هو حب الذات وأحترام الأرض هو المولد الأكبر لفن الفنان. وظلَ مولد جواد يعمل بكفائة عالية حتى أزفت ساعة رحيله، وانطفئ أخر ضوء في عينيه.

وكما لازم جواد الفنانين البولونين وأفاد منهم، وكانت الأقدار إلى جانبه مرة أخرى، فقد كان الرسام الإنكليزى (كينث وود) موظفاً في العلاقات العامة البريطانية وقد حلَ ببغداد عام 1944، وكان كنث وود هو

---

[2] . المرجع السابق ص23.

[2] . المرجع السابق ،ص24.

الذي اكتشف جواد من خلال لوحاته وأعماله، وراح يكيل له المديح، ولكن أكثر ما أثار جواد في هذا الفنان ليس موقفه الشخصي منه، بل مقدرته الفائقة على تحليل العمل الفني والولوج الى دخيلة النفس.

ولربما كان كنث وود اضافة الى الواسطي والبولونين المحفّز التالي الذي دعاه الى ايجاد فن عراقي خالص، وخصوصاً بعد درس (جابسكي) الذي علمه وأصحابه حب ما يرسمون وخصوصاً عند رسمهم لبلادهم. وبعد أن شاهد أعمال كنث وود مصوراً أحياء بغداد ومشاهدها وخصوصاً تلك المشاهد المرئية و اللامرئية منها. عندها أحس أنه واقف على باب الكهف وما عليه سوى الدخول الى مغارة (علي بابا) اذا ما رام حيازة الكنز.

وكفنان حقيقي كان دائم السؤال، وأول أسئلته كانت حول هويته وكينونته. وإنشطاره بين رسام ونحات كان من أكبر التساؤلات، فكان عندما ينجز عملاً نحتياً، بقدر شعوره العارم بالرضى والحبور، كان يشعر باليأس والقنوط لإبتعاده عن اللون والخط والعكس صحيح. وظل الرجل مشتتاً لاحترامه الشديد لكلا الفنيين، بل أنه عندما بدأ بتعلم العزف على الغيتار على يد أستاذ الموسيقى في المعهد (معهد الفنون الجميلة) ولاحترامه لكل أنواع الفنون يكتب : "...في هذه الأيام أرى أعمالي تضيق علي الخناق وأحس أن ابتدائي تعلم الغيتار يرهقني في العمل...هناك مئات من الأعمال التي يجب أن أنجزها : القراءة، الترجمة، الرسم...الحرب على وشك الانتهاء وعندي قطع صخرية كثيرة، لا أودَ تركها. ثم عندي أصباغ ومواد للرسم أريد أن أقضي عليها جميعاً. منذ سنة لم أقم بأي صورة زيتية وكرست كل وقتي للنحت..."[1].

في هذه الأثناء قام جواد بنحت (البنَاء) وهي قطعة كبيرة من المرمر أمضى شهوراً طويلة في نحتها (شكل رقم 62) وتعد هذه القطعة من أجمل أعمال جواد وأكثرها نضجاً، قبل ذهابه الى إنكلترا لمتابعة الدراسة.

وقد عمل على وضع التصاميم والدراسات الأولية لها وقام بمناقشة الفكرة الأولية مع الرسام الإنكليزى (وود)، فكانت حصيلة نقاش معمق لذا جاءت متوازنة ومتكاملة. وهي خلاصة بحثه وتعمقه في مؤثرات النحت العراقي القديم، وهو ما تشربه في المتحف العراقي. وإن هي إلا مؤثرات لازمته طيلة سنين حياته. وقد جاءت نحتاً بارزاً ينسجم مع النحت الآشوري، واكثر من ذلك النحت الفرعوني والذي لطالما أعجب به.

[1] . المرجع السابق، ص 28.

شكل رقم (62) ، البناء ، رخام ، 1945.

من أفضل السمات التي تمتع بها جواد أنه كان يكتب مفصلاً عن أعماله فلا يدع مجالاً للشك والتأويل وهذا ما يجعلنا نصنفه من ضمن الفنانين المتفتحين والمتفهمين للنقد ودوره في دفع عجلة الفن قدماً.

ورغم المدة الطويلة التي استهلكها التفكير في (البنَاء) والمدة الأطول في التنفيذ إلا أنها كانت لا ترضي طموحه. فعند عودته من باريس و روما بداعي الحرب كان يجد صعوبة في التفكير بإنتاج أعمال خلاَقة. ولكن (البناء) كان عملاً بدد سأم السنين الطويلة التي قضاها قبل الانتقال الى إنكلترا حيث "...وقفت فيها باريس و أوروبا عن العمل الجميل، لم تكف فيها بغداد عن العمل، كانت تعمل ببطء وصمت، كانت فقيرة وجاهلة، ولكنها كانت تشتغل خلال هذه الفترة."[1] هذا ما كتبه جواد عن تلك الفترة التي أبدع فيها تمثاله المذكور، حين كانت باريس و روما غارقتان في بحر حرب ضروس. حين كتب هذه الكلمات واصفاً فيها بغداد بالفقيرة والجاهلة ومع ذلك كانت تعمل، كان في حقيقة الأمر يكتب عن نفسه فقد عمل، ببطء ربما ولكنه لم يتوقف عن العمل.

[1] . المرجع السابق ، ص 36.

الى جانب البنَاء عمل جواد أعمالاً ولوحات يمكن أن تنتمي لأي فنان عادي، رسوم وتخطيطات لفتيات جميلات، قبيحات، عاريات، أمهات ثكلى، نادبات، شخوص في حالة انتظار، مواضيع شتى، ورجال ضائعين هائمين في عوالم المقهى والمبغى، في الشارع...بالمحصلة كان جواد يعكس شخصيته اليائسة وإحباطه من ويلات الحرب التي حطمت وعاثت فساداً في البلدان الأوربية، ولكنها وهذا هو الأهم حطمت في نفسه الكثير، وهيهات مقدار الدمار الذي حاق بكلا الطرفين.

وما إن حطت الحرب أوزارها حتى بدأت الأطراف المتضررة بلملمة جراحها وبناء ما تهدم، فكان عليه أن يهيئ نفسه هو أيضاً ويعيد ما تهدم.

بعد باريس و روما كان عليه أن ينتقل الى لندن. فقد تقرر أن يتابع دراسته في (مدرسة سيلد الفنية) وهو ما حصل.

وصل جواد إلى لندن بعد أن بدأت بلملمة جراحها، وغدت ورشة كبرى تعيد ما تهدم، أما على الصعيد الاجتماعى والثقافي فقد أفرزت الحرب حركة فنية قوية ونشطة. فقد كانت الحرب وحياً وإلهاماً لجموع الفنانين الذين شهدوا المحن وناموا في الملاجئ مع آلاف الأشخاص، وشاهدوا بؤس الإنسان وعزيمته. صوروا كل ذلك في أعمالهم وكفى بالملهم صدقاً، حتى تمخض فن وليد قوامه الصدق والصلابة والقوة غير ما تعود الفنان الإنكليزى التعبير عنه قبل سني الحرب، ولا عجب فهو ابن بيئة ضبابية تمسح أغلب أوقات السنة، ولا يتذكر أن هناك شمساً ساطعة يمكن أن تجلو الحقيقة.

عند وصوله الى لندن كانت الحركة الفنية الجديدة في أوج عطائها، فراح يتتبع نتاجها من معرض الى آخر ومن متحف إلى صالة، حتى وقف على ذلك السر الذي كان يبحث عنه، الذي لطالما داعب مخيلته وحلم به وهو الصدق في الإحساس وترجمة هذا الصدق.

ولكن ومن منطلق أنه فنان ليس مجهول الهوية، بل أنه فنان ينتمي الى حضارة عريقة، حضارة جديرة بأن يعبر عن أصالتها، فكان علية الإقدام.

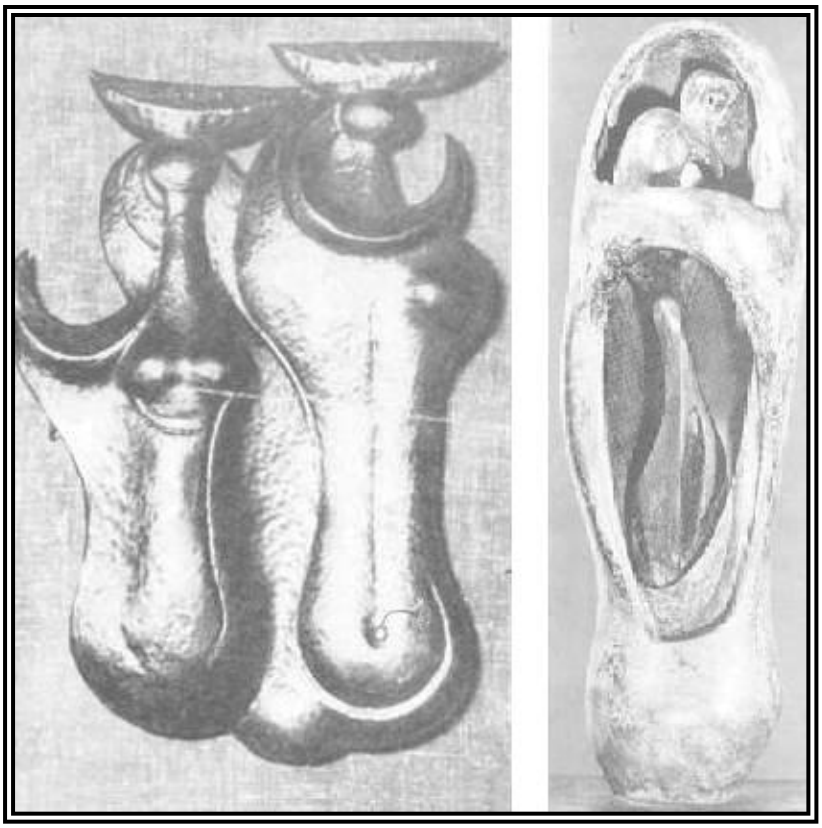
"...لقد رأى صور بول ناش، وستانلي سبنسر، ورأى رسوم وتماثيل النحات هنري مور...لقد خرجت تماثيل هنري مور كمن يخرج نقياً معافى من مرض وبيل. أنها تمثل شيئاً أبدياً أزلياً في إحساس الإنسان بالحياة والخلق والأيمان بالبقاء. وهكذا أجتمع هذا المؤثر العميق الى المؤثرات الأخرى في فن جواد سليم ."[1]

[1] . المرجع السابق ،ص40.

كان هنري مور أستاذا للنحت في مدرسة سيلد عندما التحق بها جواد، وكانت لديه الفرصة للاقتراب أكثر من هذا الفنان الكبير الذي بقي تأثيره في نفس جواد طويلاً، وتبدَى ذلك في أعمال كثيرة، لعل أبرزها وأكثرها جلاءاً ذلك العمل الهائل (نصب الحرية) وفية تماثيل عديدة مثل (الأم) الذي نفذه الخشب(شكل رقم 63).

شكل رقم (63) أمومة ، خشب 1950،

وتمثال قرويتان وهو من النحت البارز ومنفذ بالبرونز(شكل رقم 64)، على أنه كان يحتفظ بحسه وشخصيته الخاصة ولا يتعدى تأثير (مور، مارينو ماريني) تأثير المولَد لا المقلد، ولعل ذلك ينحصر في أسلوب المعالجة والتعامل مع الكتلة وصفاء الخطوط. وانتقاؤه لمادة البرونز. وهذا ينطبق على تأثير(بيكاسو) أيضاً والذي اتفق معه على احترام الخط العربي، واهتمام هذا



شكل رقم (64) أمومة لـ ***هنري مور***، الى اليسار تمثال جواد قرويتان ،برونز .

الفنان الأسباني العالمي بالزخرفة العربية، حيث أشتغل بها طويلاً، حتى كتبت الناقدة (غرترود ستاين) :"..أن أهم الأدوار التي مر بها بيكاسو هو الدور الذي ظهر فيه تأثره بالخط العربي والزخرفة العربية...وهذا طبيعي، بيكاسو أسبانى، والأسبان عرب "[1].

فما بالنا بفنان عربي من ألفه الى يائه. وهو ما تبدى ولو بشكل خفي في (نصب الحرية) وفي مجمل أعماله.

أربع سنوات جاد بها القدر على جواد، قضاها فناً خالصاً في لندن دون أن تشوبها شائبة بعد أن خبر تقلبات الزمن. أربع سنوات عاشها جواد بين المتاحف والمعارض متابعاً الحركة الفنية ونشاطاتها، حتى تلك التي كانت تقام في باريس فقد كان يتنقل هنا وهناك مستذكراً أياماً وشهورا قضاها قبل الحرب.

[1] . المرجع السابق .

لندن التي قدمت له استمرارية التعليم دون انقطاع وقدمت له خلاصة تجربتها الفنية من خلال فنانيها، كانت كريمة معه إلى أبعد الحدود، فها هي تزف له عروسه، فنانة أخرى تنضاف إلى قائمة الفنانين الذين ينتمون الى عائلة (سليم). فنانة لا تصلح إلا أن تكون زوجاً لجواد. إنها (لورنا).

"...لم تجمع الظروف البنت الإنكليزية والولد العراقي في صف واحد، فهي في قسم الرسم وهو في قسم النحت...ولكن ولأن جواد يعزف على الغيتار، ولأنها كانت تعزف الكمان فقد جمعتهما الهواية الموسيقية وصار يلتقيان ليعزفا سوية...لقد كان جواد في لندن فنان بوهيمي لم يكن يبدو عراقياً بشكل واضح، بل كان يحاول الابتعاد عن أنماط التصرفات التقليدية للطلبة العرب ويسعى إلى رسم شخصية خاصة به، متفتحة على كل ما هو جديد ومختلف "[1].

انجذبت البنت الخجولة، الطالبة المبتدئة إلى ذلك الشاب الغريب المميز، الملم بالغيتار، والإنكليزية والفرنسية والإيطالية وطبعاً العربية، وكذلك بتجارب كبيرة وبرقصات الفلامنكو، فكان جواد بالنسبة لها كنزاً كبيراً، حيث أخذ يعلمها بعض مهاراته، والأهم من كل ذلك أنه كان يعلمها أصول الرسم وقواعد الفن.

رجع إلى بغداد بصحبة زوجته عام 1949يحمل في حناياه الكثير من الطموح والاندفاع وقد تفتحت في ذهنه براعم رؤاه الفنية.

عاد إلى العراق البلد الخصب فنياً ولكنها أرض بكر. عاد إلى أرض طيبة تنتظر من يحرث ويزرع ويحصد فكان جواد أول الزارعين.

يقول في مذكراته التي أرخها بتاريخ 1944/1/15"...وللعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا إلى إنتاج النحات. وكما كانت في أوربا حركة واسعة بعد الحرب العظمى لإقامة النصب التذكارية، واشتراك النحات والمعمار في عمل دنيا جميلة، فإن انتهاء هذه الحرب سيفتح باباً واسعاً لاشتراك الفنان في بناء دنيا جديدة مفرحة وصالحة..."[2].

عندما عاد جواد سليم إلى بغداد عين أستاذاً للنحت في معهد الفنون الجميلة، وراح ينتج أعمالاً توجها بإقامة معرض لتلك الأعمال وذلك في العام 1950 حيث بيعت أغلب هذه الأعمال، ولسوء الحظ لم توثق هذه الأعمال ولم يكتب عنها أي شيء، وتشتت بين المقتنين ولم يقيض لنا الإطلاع عليها. ولكونها تعتبر نهاية مرحلة وبداية أخرى فأنها تمتلك خصوصية خاصة.

---

[1]. إنعام كجه جي ، لورنا سنواتها مع جواد سليم ، دار الجديد ،ط1، بيروت ، 1998،ص22.

[2] عباس الصراف ،جواد سليم ، وزارة الإعلام ،بغداد،1972،ص68.

وشغل رئاسة قسم النحت في المعهد وتتلمذ على يده أهم النحاتين العراقيين المعاصرين من أمثال (محمد غني حكمت وخالد الرحال ومحمد الحسني وميران السعدي وإسماعيل فتاح وطالب مكي ونداء كاظم وعيدان الشيخلي).

من الغريب أن جواد، حامل فكرة الهوية والمأخوذ بهاجس الأسلوب والشخصية، ينصهر في تيار الحياة الأوربية الحديثة وينجرف ـ ظاهرياً ـ في تيار الفن الغربي وكأن بجواد في إجازة من نظرياته وأفكاره المتعلقة بتكوين أسلوب خاص. ولكن في الحقيقة أن جواد في هذه الفترة كان يشحن طاقاته الداخلية ليوم الانفجار العظيم. راح خلال هذه الفترة يرسم المناظر الطبيعية مجرباً أساليب شتى تراوحت بين الوحشية وما بعد الانطباعية والتعبيرية. في هذه الفترة لم يقم جواد بعمل أعمال ذات شأن كبير بل كان كمن يزيد تجربته عمقا.

كان جواد مؤمناً بيوم يستطيع فيه أن يترجم كل أفكاره ويحقق طموحاته في ربط الصلة بين الجمهور والعمل النحتي وخصوصاً أنه واعياً لأصول هذا الجمهور وعلاقته بالنحت. وكان يعي أيضاً بأن الطريق الذي يسلك سيكون شاقاً وعليه أن يواجه صعاباً، كان مدركاً لبعضها وغافلاً عن أخرى.

ـ بعض الإخفاقات:

بعد عودته إلى بغداد وانتظاره للفرصة السانحة التي يستطيع فيها أن يترجم أفكاره ويسمح لفيض العطاء الذي يزدحم في صدره أن ينطلق ويشق عنان السماء مبدداً ظلاماً كان يحس به وحده.

أخذ يتلقف الفرص ويلقي بنفسه في تجارب كان يعلم علم اليقين أن تجاربه تلك ستصطدم بحواجز العقلية المتخلفة التي هيئ نفسه للتعامل معها. ومع ذلك لم تثبط عزيمته بل كان في كل كرة يزداد عزيمة وإصراراً.

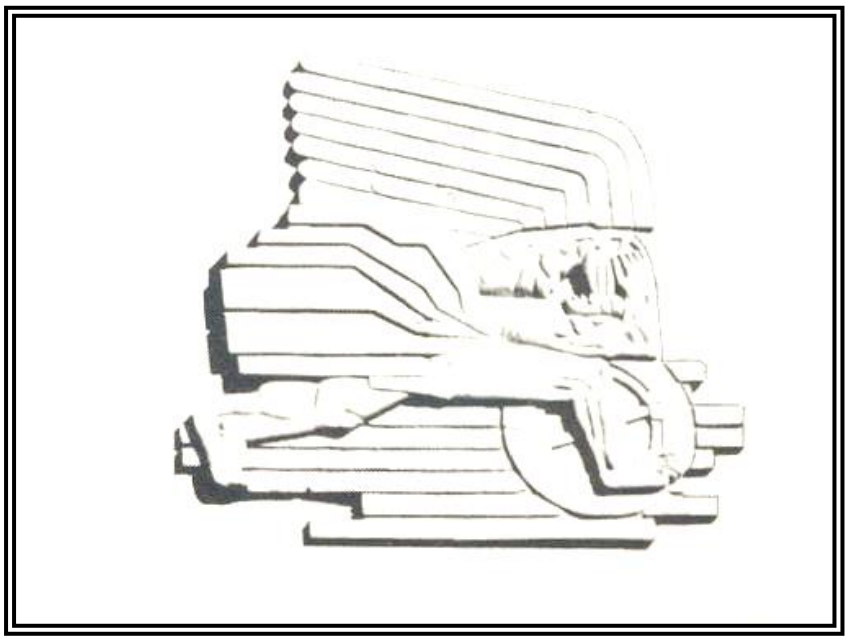
في العام 1945 كلفته أمانة العاصمة ـ بغداد ـ بنحت نافورة لوضعها في أحد الميادين، فراح يقدح فكرة لعمل تصميم يتناسب مع أفكاره ويستطيع من خلال هذا العمل أن يمرر شيء من مشروعه العملاق. ولكن وبعد أن أيقن أن التصميم المطلوب يجب أن يحوز على إعجاب المسؤولين. بل أكثر من ذلك يجب أن يترجم أفكار هؤلاء المسؤولين بما لا يتناسب مع الجماليات التي آمن بها ويتعارض مع كل ما آمن بها فترك العمل بها.

وكذلك الأمر عندما كلفه مدير شركة السكك الحديدية بعمل يزين به محطة (بعقوبة) وكان مدركاً أن المشروع سينتهي إلى الفشل لأن الإمكانات المتاحة لن تغطي جزءاً من المشروع وكان ما توقع وفشل المشروع الثاني، لأن الدولة أمرت بتوقف العمل لعجز الدولة عن دفع التكاليف.

وكانت صدمة أخرى عندما تعهد بتزيين صالة سينما. وكان الاقتراح أن يقدم لوحتين هائلتين مقترحاً الجو الفارسي لأن صالة السينما كانت تدعى بسينما الخيام. ولكن هذه المرة كانت أزمة ثقة أدت بصاحب

الصالة إلى الاعتماد على فنان إيطالي مغمور، و لو أن صاحب الصالة كان يدرك ما سيحتله جواد من منزلة فنية رفيعة لكان سمح لنا بالإطلاع على عمل ربما كان له شأن كبير.

غير أن الصدمة كانت أخف عندما طلب منه صنع رمز لمصلحة الركاب، الذي اندفع بكل قواه لتكبيره من مادة الآجر (شكل رقم 65) وبعد الإنتهاء من العمل قدمت له الحكومة مبلغ ثلاثين ديناراً بما يتناسب مع أجر أي عامل من العمال المساعدين له، فكان أن رفض المكافأة مكتفياً بانتصاب هذا الرمز على مصلحة الركاب في (باب المعظم).



شكل رقم (65) شعار مصلحة الركاب .

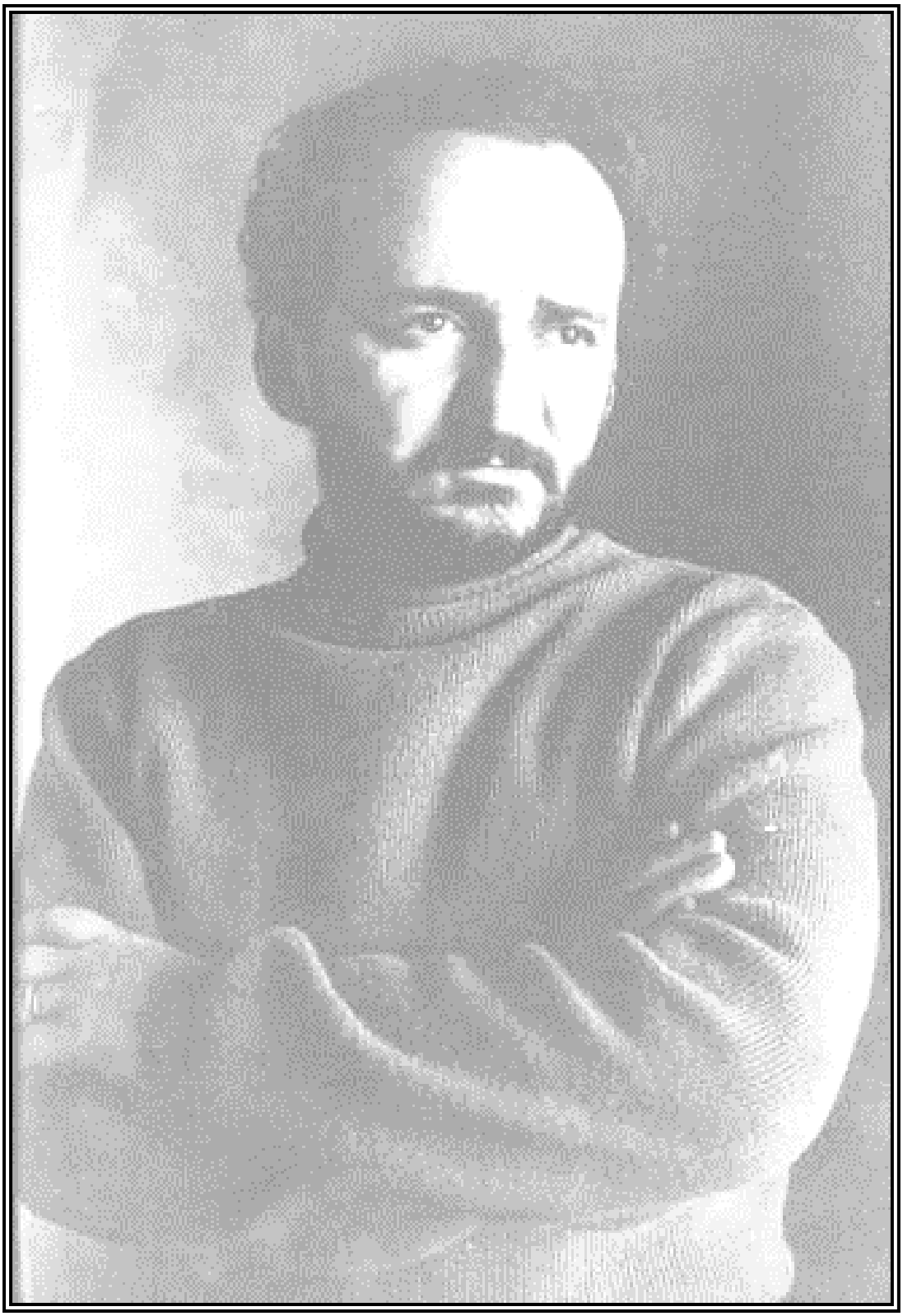
وهذا الشرف لم يتحقق في منحوتة من أجمل المنحوتات التي قدمها جواد لما فيها من عمق وصرامة، وذلك عندما طلب إليه البنك الزراعي عام 1955 تقديم اقتراح لتزيين الواجهة للبناء الجديد للبنك. فنحت المصغر الذي يعتبر عملاً فنياً فذاً (شكل رقم 66) ولكن الفكر الجمالي السائد عند المتحكمين في هذه الأمور لم يكن ليرقى لاستيعاب مثل هكذا عمل. ولكن هذا العمل سيسمع صداه يتردد لاحقاً في (نصب الحرية).

شكل رقم(66) الإنسان والأرض ، نموذج مصغر ،1955.

وكذا نجد في عمل يمثل النفط في العراق. بعد أن طلبت شركة نفط العراق أن يقدم لها عملاً نحتياً لتزيين أحد الواجهات وهكذا يعمل جواد عملاً مصغراً ولكنه لا يسلم من مسألة المماطلة والتسويف ويبقى المصغر في أروقة الفنان دون أن يتاح له مواجهة الجمهور العريض(شكل رقم 66). وينضاف إلى الإحباطات تصميمه لشعار الجمهورية العراقية ، إذ أن تصميمه أدخل عليه تحويرات وتعديلات، فقد قدم عملاً متأثراً بمسلة (نرام سن) الآكادية التي تعلوها نجمة ثمانية الزاوية وخلفها خيوط الشمس المتعرجة.

شكل رقم (67) شعار مصلحة النفط .

كل هذه الإحباطات لم تنل من عزيمة الفنان الذي كان ينتظر بحدسه الصادق ذلك اليوم الذي كلفته الحكومة وأطلقت يده في إبداع نصب الحرية الذي جبَ كل الإحباطات السابقة، فكانت سمفونية برونزية رائعة أبدع الفنان فيها فكراً وعملاً تقنيا.



جواد سليم

ملامح شخصيته:

كان جواد سليم وسيماً دون تكلف، أقرب إلى القصر منه إلى الطول، عسلي لون العينين، كبير الأنف التزم إطلاق لحيته منذ شبابه، كأني به مقتدياً رموز الفن العالمي، يميل إلى الهدوء في طبعه وحديثه وكذلك في مشيته، طيب المعشر دمث الأخلاق يحمل قلباً كبيراً، تلوح عليه البراءة الوجدانية والصفاء الروحي، يتقبل النقد بصدر رحب، يأنس بالوحدة والانفراد.

عندما يكون في حالة إبداع، يصل ليله في نهاره غير آبه بما حوله، كان يحمل هم الارتقاء بالذوق العام ورفع المستوى الفني للناس. وقد ألقي عدة محاضرات من أجل ذلك منها (العمل الفني) و(الفن للجمهور) وقد مارس النقد الفني وكان موضوعياً في أحكامه، وكان دائب الحرص على النشر في المجلات والجرائد متطرقاً إلى أحوال وأوضاع الفن في بلاده والعالم[1].

قارئ نهم للأدب ومتذوق شره للموسيقى، وخصوصاً منها الكلاسيكية، يجيد العزف على الغيتار والعود.

ينتمي جواد، إلى أسرة محافظة تميل إلى التدين، " ولكن جواد لم يكن متديناً ولم يبتعد عن طبيعة الحياة الأوربية، لا بد أنه كان يوفق بين ثقافته العالمية والمحلية بما يمليه عليه ذوقه وقناعاته. لكن جواد مع محافظته على طبيعة الحياة العصرية اليومية كان يحاول أن يلغيها بالمحافظة على الروح التراثية في فنه، لم يلغ تماماً ماضيه من أجل مستقبله ولم يقطع جذوره باسم (التجديد) بل استطاع أن يجد فيها ما يحقق له هذا التجديد. وهكذا استطاع أن يعايش الفن السومري والآشوري والإسلامي، لكي تكون له رؤية فنية معاصرة بل وذات مد مستقبلي أيضاً. وباختصار فقد استطاع أن يتأمل مسيرته العالمية من المنظور الثقافي القومي. وهذا ما جعل من الآخر ممراً له يقوده نحو توحد الذات مع العالم "[1].

لقد جعل جواد من نفسه تلميذاً باحثاً منفتحاً على العالم. وقد حاول أن يصهر ثقافته بوجوده ووجوده بثقافته، فرغم عيشه بكل طاقته في بلاد الغرب، وارتباطه بزوجته الإنكليزية، حافظ على طموحه في إنشاء مدرسة للفن العراقي، تحفظ الطابع الخاص لهذا الشعب. وقد كان يشعر أنه يحمل أمانة إيصال الرسالة وتبليغ الفكرة وأن عملاً عادياً لن يقيض له هذا المجد، فقد كان يعي بأن مشروعاً كـ(نصب الحرية) قادم لا محالة.

---

[1] . عباس الصراف ، جواد سليم ، مرجع سابق ، ص 72.

[2]. شاكر حسن آل سعيد ، جواد سليم الفنان والآخرون ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ،ط1 ،1991 ،ص10.

والعمل غير العادي الذي ينتظر، لا يمكن تحقيقه بشكل فردي أو بمبادرة شخصية، فكان عليه الانتظار حتى تشاء الظروف وتطلب منه الحكومة العراقية، بل قيادة الثورة تنفيذ العمل.

لم يكن ينتظر الدعم المادي الذي يسلبه الحرية، بل كان ينتظر من طالبيه أن يطلقوا يده في كيفية وماهية وأسلوب التنفيذ، وهذا الأمر كان له من الأهمية لدى جواد أكثر من مجرد الدعم المادي.

ورغم الوعد الذي إعطي له في كيفية تنفيذ العمل، إلا أن ملحمة كتلك التي نفذها، يجب أن تمر بمصاعب تتناسب مع حجمها.

من السهل على المرء أن يحدد تاريخاً معينا لنهاية هذه الطفرة الفنية، فبموت جواد سليم توقفت إحدى أهم العجلات الدافعة للفن التشكيلي العراقي المعاصر، ولكن الأمر بالنسبة لانطلاقه يبدو مختلفا، فانتمائه إلى أسرة فنية، تجعل من الصعب تحديد تاريخ محدد لانطلاقه في عالم الفن والتجديد فيه، فأمه التي كانت تداعبه وتلهيه بالتماثيل الطينية والتي إنزرعت في لا وعيه، وأبوه الذي كان يقضي أوقاته في تصوير لوحة، وأخوه الأكبر الذي يعتبر وأبوه من رواد وطلائع الحركة الفنية في العراق.

كلهم إضافات للحركة الفنية العراقية ناهيك عن زوجته الإنكليزية التي حولها الى فنانة عربية عراقية أصيلة ناهيك عن تجربته الفنية الفذة، ولا أحد يعرف أين ومتى خط أول رسومه أو نحت أول تماثيله. فقد ولد جواد فناناً متكاملاً لعائلة فنية. ولكنه رغم ولادته فناناً إلا أن أهم سمة وسمته هي البحث والتعلم فلم يزل يتعلم من الآخرين ومن نفسه حتى آخر يوم من أيامه. ولم يكن يرضى تمام الرضى عن عمل يقوم به ودائم الاعتقاد بأنه كان بالإمكان صنع ذلك العمل على نحو أفضل. يقول في معرض حديثه عن قطعة فنية، أخذت من وقته الكثير قبل التنفيذ وأخذت أكثر أثناء التنفيذ.

وهو هنا يتحدث عن منحوتة (البناء) (شكل رقم62): "...أعتقد أن هذه القطعة لو استمهلت عملها قليلاً لجاءت في قالب أصح وأنسق. وسوف يأتي يوم الذي أرى فيه كل أخطائها. هذا أول عمل فني عملته أحبه وأعجب كل شخص، وأهم تهنئة وأعمق مديح حصلته في حياتي هو عندما تسلق البناءون المجاورون للمعهد ومعهم الصناع لمشاهدتها وأعجبوا بها كل الإعجاب. وكان يتعرف كل شخص بنفسه في القطعة "[1] .

(والبناء) تعتبر من أوائل المنحوتات التي تدل على نضج ووعي بالذات. وهي قطعة كبيرة من الرخام الأبيض المحلي (موصلي) وقد أطلق عليها جواد هذا الاسم مقتبساً الاسم عن مسرحية مشهورة لـ(هنريك ابسن) حيث كان قد قرأ المسرحية وتأثر ببطلها.

[1] . جبرا إبراهيم جبرا ، جواد سليم ونصب الحرية ، مرجع سابق ، ص34.

تجيء قطعة البناء قبيل سفره إلى إنكلترا لمتابعة الدراسة أيام كان يقضي الساعات الطوال متحدثاً إلى (كنث وود) حيث ساهم هذا الأخير في تعميق نظرة جواد واستمراره في دراسة القطعة أشهر طويلة، وأمضى فيها سنة كاملة في التنفيذ، فأخذت نصيبها الوافر من التفكير والدراسة، وكذا في التنفيذ.

حيث أتاح لمؤثرات الفنون القديمة من عراقية ومصرية...أن تظهر جلياً في منحوتته هذه، حيث كان قريباً من هذه الفنون بحكم عمله في المتحف العراقي في تلك الفترة.

ولعل ما كتبه جواد عنها يعد عملاً فنياً بحد ذاته وإضافة يحمد عليها، ويعبر عن وعي متقدم "...استقر في رأسي فكرة إنشاء هذا الموضوع منذ عدة سنوات. وقد استوحيت الشكل عند رؤيتي اسطى (طه) البناء الوحيد في العراق في عمل الزخارف، وهو يعمل بكل دقة وهدوء في زقاق القصر العباسي، وقد أعجبني شكله وما جاوره من الصور والحركة واهتمامه بعمله...ثم العظمة التاريخية في الشيء الذي يحاول إصلاحه فاضطررت وأنا أدرس هذا الموضوع إلى الاتكال على الماضي، على القباب القديمة التي هي أهم شيء يفخر به العربي أو هو الشيء الوحيد الذي أعطاه للفن المعماري. وشيء أخر، وهو الذي استمددت منه الاسم، على الأخص بالإنكليزية، وهو قراءتي لمسرحية ابسن عن ذلك الأسطى الذي مات لفنه...وإذا أردت أن أشرح ما حفرته على هذه الحجرة فسوف لا يتعدى الشيء الشكلي الحاصل ولذا فإني أفضل السكوت، ولكن يجب أن أذكر هنا أني بلا شك قد استعنت، زيادة على نفسي والطبيعة والاتجاهات الحديثة، بعدة اتجاهات فنية مصرية، آشورية، غوطية، وهذا شيء طبيعي. وكان في الإخراج اتجاهان أحدهما هو ما بدأت فيه عملي للإنشاء، وكان نوعاً من الابتدائية الخشنة النقية الخطوط الهائجة العواطف، والثاني اتجاه كلاسيكي مثقف.

ولكن أثناء العمل على الأخص في إخراج اليد اليسرى للأسطى والتي حاولت فيها وهي تلمس أعلى قمة، وأنا أستذكر كلمات (ايلي فور) عن الإعرابي، أن أعطيها كل شيء مثالي وروحي، كنت أحاول اظهار العقل والروح معاً. وعلى نعومة المادة الصخرية ظهرت اليد وفيها أكثر مما أردت من دقة الإخراج وابتعدت عن الفكرة الجامعة للإنشاء، ولكن عوضت عن هذا النقص نوعاً ما في اليد اليمنى التي حاولت فيها أن أمثل القوة والشدة الجنسية، أي اليد التي تصنع وتحس وتلمس، لا اليد التي تفكر. أردتها أن تمثل القوة الجسدية فقط، الاحتمال والصبر والعرق المتصبب. ثم كيف يمكنني أن أبتعد عن الجمال ورقة الخطوط والجاذبية الجنسية في إخراج الصناع الصغار...أظهرت هذه الفكرة كإظهار الفنان الآشوري القديم بالنسبة لتوجيه العمل في القطعة الفنية وإعطاء كل شخص في موضعه قدره من الزخرفة والإتقان. فزيادة

على ما يعطيه من نسب أكبر للملك، مثلاً، كان يهتم بدقائق عضلاته وزخرفة ملابسه أكثر من الوزير، ويتدرج إلى أن يصبح الأسير مجرد خطوط بسيطة..."[1]

بكتابته محللاً عمله (البناء) يكون جواد سليم قد سن سنة حميدة في إضافة شيء آخر إلى العمل الفني، فهو بهذا يكون على استعداد للحوار والنقاش. وهو كفنان شاب يقضي اشهر طويلة من البحث والتحليل رفقة الفنان الإنكليزي (كنث وود) ومن ثم قضائه سنة ونيف في عمل القطعة يكون بذلك أثبت أنه فنان باحث يريد أن يقول شيئاً وأظنه قد فعل.

ربما في تحليله لقطعة البناء قد بالغ قليلاً، فلا نرى في المنحوتة كل ذلك الذي تحدث عنه ولكنا نحس الكم الهائل من الوقت الذي قضاه الفنان أمام العمل وهو يصارع تلك المادة الصماء قبل أن يبدأ في النحت، حيث كان يمر بذلك المخاض القاسي الأليم والذي سيتمخض عنه ولادة فنان مكتمل الملامح وكلماته التي وصف بها (البناء) ومراحل العمل فيها رغم الإيجاز الذي اعتمده إلا أنه يسمح بقراءة ما بين سطورها، فقد ضمن هذه الكلمات أبعاداً أخرى تتجاوز منحوتة (البناء). فلم تكن منحوتته هذه سوى رمز انطلاقه في تأسيس لفن متميز وهو حين يتحدث عن أشياء أكبر مما نجد في البناء فهو بهذا كان يتطلع إلى كل تلك الأعمال التي سينجز في المستقبل بما فيها تلك السمفونية العملاقة والتي لا يزال يتردد صداها في ساحة التحرير في بغداد.

لقد كان جواد سليم صاحب مشروع نهضوي سعى إلى لإرسائه وتوطيد أركانه، لا من خلال العمل الفني فحسب بل من خلال النقاش والحوار. فكان عليه النشاط في تأسيس الجماعات الفنية. ومحاولة لم شمل الفنانين الذين كان كل واحد منهم يصدح بنغم يختلف أو يتفق مع زملائه من الفنانين. فتضيع وتتشابك وتتداخل تلك الأصوات الخافتة. فكان على جواد كـ(مايسترو) أن ينظم ويقود تلك الجوقة لنسمع صوتها قوياً صداحاً.

جواد والجماعات الفنية :

[1] . المرجع السابق وص34.

عرف العراق كنه التجمعات السياسية وخبر جيداً قوة هذه التجمعات وقد جربها مع العثمانيين والإنكليز، فكان من الطبيعي أن ينتقل فكر هذه التجمعات إلى المجال الثقافي. وللموضوعية فإن فكرة إنشاء أول تجمع فني لم يكن لجواد، ولكنه انخرط فيه وأضحى عاملاً فعالاً في أول تجمع.

كانت (جمعية أصدقاء الفن) بمبادرة من عيسى حنا وأكرم شكري إضافة إلى كريم مجيد وقد كان مسرحياً ومصوراً فوتوغرافياً وقد ظهرت هذه الجمعية عام 1941 في محاولة للم شمل الفنانين. حيث شهد هذا العام نشاطاً فنياً، فقد استطاع حافظ الدروبي بعد عودته من إيطاليا أن يؤسس المرسم الحر قبل أن ينضم إلى الجماعة ومن ثم انخرط في الجمعية واضحى مرسمه الحر مركز لهذه الجمعية يلتقى أعضائها ويتداولون شؤون الفن وتدور نقاشات تتمحور حول ضرورة إيجاد هوية واضحة لأبناء هذا الشعب فكان مناخاً مهيأ لنمو البذرة الطيبة في هذه التربة الخصبة.

وفي هذه الأجواء قام فائق حسن بتأليف جماعة موازية لجمعية أصدقاء الفن. حيث التف حوله جماعة من الفنانين الهواة والمحترفين وقد كان في غمرة حماسه لتأسيس جماعة فنية أسوة بالجماعات الفنية الأوربية " وقد أسماها جماعة البدائيين ورمز لها (*s.p*) هما مختصر عبارة (*société primitif*) بالفرنسية "[1]. وبحكم الصداقة انخرط جواد ضمن هذه الجماعة ولم يكن يربط أعضاء هذه الجماعة إلا الصداقة وحب الرسم ولم يكن من بد أن يأخذ جواد زمام المبادرة ويؤسس (جماعة بغداد للفن الحديث). فلم يكن التجمع هو الغاية والهدف ولكن كان تجمعاً يعي بأنه يحمل رسالة.

"...كان جيلنا بالأحرى ينهض بأعباء نهضة إنسانية وفكرية وحضارية لم نتبين قيمتها في حينه، هي في الواقع خلاصة أزمة الفكر الرافدي في الخمسينيات ما بين تشبثه برصيده من المعرفة المنطقية المستقاة من الكتاب والصحيفة اليومية ومغامرته في تكوين معرفته من تجاربه العملية نفسها...من الرحلة والعمل الفني الجماعي " [2] .

لم يكن جواد عضواً هامشياً في هذه الجماعات فقد كان يحظى باحترام وتقدير زملائه وطلابه الذين يشترك معهم في هذه التجمعات.

"...والواقع أن من دوافع احترامنا لهذا الرجل، نحن أصدقاؤه وطلابه، كانت معاناته المضنية لخاماته ووسائله التعبيرية. فهو يقبع وراء كل تلك الأناقة اللونية، ورهافة الخطوط. كما يكمن عند كل تلك النعومة التي يسبغها على سطوح منحوتاته. ذلك أنه لم يكن ليطفو على سطوح أعماله أبداً بل كان يتغلغل في

---

[1]. شاكر حسن آل سعيد ، الفن التشكيلي العراقي المعاصر ، مرجع سابق ، ص28.

[2]. شاكر آل حسن سعيد ، جماعة بغداد للفن الحديث ، آفاق عربية ، السنة الرابعة العدد 2 ، بغداد ، 1978، ص96.

دواخلها. لقد احتسب منذ البدء بها وجوده. لا كمظهر خارجي بل كتجربة وتأمل داخلي. فاستبطن، هو الإنسان إنسانيته وهذا ما أمكنه من استشفاف وعيه الحضاري "[1].

لم يكن ظهور التجمعات الفنية تعلة بذاتها، بل عبرت عن وعي الفنان العراقي في واقعه ومحاولة للنهوض بهذا الواقع. وجواد الذي كان من مؤسسي أول التجمعات (أصدقاء الفن) ومن ثم (جماعة الرواد) آمن بضرورة بعث تجمع فني يجسد تطلعاته ويوصل من خلاله رسالة لطالما آمن بها وسعى لتحقيقها.

لقد وعى جواد بأن التجمعات الفنية لا يجب أن تكون نتيجة لعلاقات الصداقة ومحبة العمل الفني، بل يجب أن تتعمق أكثر بحيث يعبر التجمع الفني عن وحدة فكرية وأسلوبية.

" نحن لم نظهر كجماعة من الهواة بل على الضد في ذلك يحكم في ظهورنا كوننا رسامين فحسب. أعني أن جماعتنا لم تنشأ وهي مشروطة بالخروج إلى الضواحي بقصد الرسم والترويح عن النفس وسماع الموسيقى كما كان يفعل الرواد بل بالبحث عن (هوية) فنية جماعية. وعلى هذا الأساس كنا أول ضرورة فكرية واجتماعية تتجسد في صعيد العمل الفني وهي وثيقة الصلة بالحضارة و كان من أول ما أشرنا إلى أهميته هو أهمية التعبير عن (الطابع المحلي) في الفن بالعودة إلى التراث و ومن هنا أيضاً أقنعت هذه الضرورة جواد سليم بالخروج على مفاهيم الرواد "[2].

كان الأسلوب الأكثر شيوعاً في فترة الخمسينيات من القرن العشرين يقترب من الانطباعية فكان على حركة مجددة أن تحاول التعمق أكثر من هذا الأسلوب " فكان الميل الأشد يتجه نحو هجر الانطباعية التي التزمها معظم الرسامين العراقيين في الفترات السابقة، من أجل شيء أعنف تعبيراً عن مضامين النفس، عن الغضب عن التمرد.

كانت الوجودية في تلك الآونة قد غزت أذهان الشعراء والأدباء والفنانين في العراق بنظريات فيها كثير من الإبهام الفلسفي، ولكن فيها كثيراً من الحث على المخاطرة والتفرد ـ وفي الوقت نفسه على الالتزام الإنساني ـ وفي خضم هذا الرأي والإنتاج، تألفت (جماعة بغداد) لتحاول شيء ربما كان قريباً من ذلك ولكنه أيضاً يتخطاه، إيجاد أسلوب عراقي لا تأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر والذي كان يهم جواد سليم فضلاً عن ذلك، هو أنه يريد أن يشارك البشرية كلها فيما يريد أن يقول. كان يهمه فوق كل شيء أن الفنان رفع الإنسانية، عرّفها بالنبل، عرّفها بالحب، بالخير، بالجمال "[1].

---

[1]. المرجع السابق ، ص98.

[2]. المرجع السابق ،ص98.

[1]. جبرا ابراهيم جبرا ، جواد سليم ونصب الحرية ، مرجع سابق وص46 .

ولكن وكأي حركة تجديدية لا بد لها من الانتقاد بل والتجريح أحياناً. فقد هاجم بعض المشتغلين في مجال الثقافة جماعة جواد (جماعة بغداد للفن الحديث) في إحدى مقالاته في إحدى الصحف.

فأنبرى جواد متصدياً لهذا النقد وهذا التجريح بكثير من الدبلوماسية :

" هنا في هذا المعرض إننا نحاول أن نناسب ما تنتجه البشرية ولو إلى حد ضئيل باللغة العالمية (التصوير) كعراقيين مستلهمين ما يثيرنا في طبيعتنا ومحيطنا المحض...لقد نعتنا شاعر طيب القلب بأننا أعداء الشعب، في حين أن غذاء الشعب مسامرات الجيب ومجلة الاثنين والأفلام المصرية والملاهي النتنة هذا هو غذاء الشعب...والزمرة التي تتذوق الفن والتصوير من جمهورنا تفرض إرادتها عليك بصورة عجيبة...هؤلاء يريدوننا أن نرسم تفاحة ونكتب تحتها (تفاحة) أو منظر الغروب على دجلة وتحتها (الغروب)...إن على الفنان أن يفعله هو أن يعبر عن تعقيدات العصر: القلق، الخوف، التباين الهائل في أكثر الأشياء، المجازر البشرية، وابتعاد الإنسان عن الله، ثم النظرة الجديدة إلى الأشياء بما أحدثته النظريات الجديدة...إننا سنستمر، وقد فتحنا ما في صدورنا بإخلاص..."[2].

بالكاد وفي إحدى الهوامش الفرعية من أحد الكتب ذكر اسم ذلك الشاعر الذي هاجم جماعة بغداد للفن الحديث وعلى رأسهم جواد ولا أجد دافعاً لتكرار اسم ذلك الشاعر حتى في هوامش البحث. ولكن التاريخ احتفظ بمكانته العالية لجواد ولأعضاء جماعته (جماعة بغداد للفن الحديث)[3].

لأنهم فتحوا و بصدق صدورهم حتى تدفق منها درر أتحفت الحركة التشكيلية العراقية والعربية، ولم لا الحركة التشكيلية العالمية فالكل ليس سوى أجزاء اجتمعت.

ومن نافل القول بأن انفصال جواد عن (جماعة الرواد) وتأسيسه وتزعمه (جماعة بغداد للفن الحديث) أدى لتأجيج روح المنافسة مع فائق حسن وجماعته (الرواد) مما أثرى الحركة التشكيلية العراقية، وحرَك مياهها الراكدة، فكانت هذه الجماعة تنظم معرضاً فتدعو الأخرى إلى ندوة، ويلقي زعيم هذه محاضرة فينبري الأخر لتنظيم تظاهرة كاملة. وهكذا كان كل ذلك يصب في صالح الحوار الذي سترسى قواعده ويسنَ كسنة حميدة، تدفع العجلة إلى الأمام.

---

[2] . المرجع السابق ، ص47.

[3] . مرت ثلاث سنوات على تأسيس جواد سليم لجماعة بغداد للفن الحديث حتى تبلورت بشكل صحيح وأخذت تنشط في إقامة المعارض و إلقاء المحاضرات والندوات الفكرية وقد بلغ أعضائها التسع عشر عضواً وهم :جواد سليم ، بوغوص بابلانيان، جبرا ابراهيم جبرا، خالد الرحال ، خليل الورد ،رسول علوان ، شاكر حسن آل سعيد ، طارق مظلوم ، عبد الرحمن الكيلاني ، على الشعلان ،فاضل عباس ، فرج عبو ،قحطان عوني ،لورنا سليم ، محمد غني حكمت ، محمد الحسني ، ميران السعدي، نزار سليم ، نزيهة سليم . وهنا تجدر الملاحظة الى أن سبعة من هؤلاء نحاتين ، في حين لم تضم التجمعات السابقة أي نحات، ونلاحظ أربع من أعضاء الجماعة ينتمون لعائلة جواد سليم.

على أن جواد لم يكن ليتوقف عند تطور الحركة الفنية فقط لتصبح عرجاء وتزداد الهوة اتساعاً بين الفنان وعمله الفني من جهة ومن جهة أخرى يقف الجمهور، فالمسألة عبارة عن معادلة يؤلف الجمهور أحد أطرافها الرئيسيين.

من هذا المنطلق كان يسعى في محاضراته التي كان يلقيها سواء على أعضاء الجماعة أو في منتديات فنية موجهة أصلاً للجمهور العريض. على أن يقترب العمل الفني أكثر من الجمهور، ولعل ملحمته الشهيرة نصب لحرية، الذي فهم كونه سيكون العنصر الأقرب من الشريحة الكبرى من الشعب، فأراد أن يكون عملاً لا يبالغ في التجريد بل نحى نحو التشخيص مع تحميل هذه العناصر شيء مما يمكن تحميلها من الحداثة التي حمل لوائها، ولكنه عرف تماماً متى يطلق العنان لهذه الحداثة ومتى يشد لجامها. ومع ذلك لم يقدم عملاً تشخيصياً كأن يمثل أحد رموز الثورة أو رأسها، ويكون بذلك قد أختصر الطريق على نفسه، ولكنه فضل المواجهة، مع نفسه أولاً ومع قيادة الثورة ثانياً، لأنه أراد لهذا العمل أن يبقى ويستمر ولا يختصَ بحقبة زمنية قد تطول أو تقصر ، والأهم من هذا وذاك أنه أراد لهذا الجمهور الذي سيتفاعل مع العمل أن يرقى بحسه وذوقه .

ولهذا اضطلعت جماعة بغداد للفن الحديث بوظيفة مزدوجة فهي تهتم بالفنان من ناحية أولى وتعينه على تكوين رؤية فنية ثقافية، وتستقي من الحضارات المحلية السابقة لها طابعها وشخصيتها القومية، كما تهتم بالجمهور من ناحية ثانية وتعينه على اتخاذ الموقف الواقعي المعاصر في تذوق الفن بشكل عام، وما يستجد من تطور، وهو ما تمثله أعمال جماعة بغداد للفن الحديث.

وظلت جماعة بغداد للفن الحديث تنشط على كلا المحورين على مدى عقد من الزمان. حتى غدت ومضة مشرقة في تاريخ الفن وخصوصاً بعد وفاة جواد، محرك هذه الجماعة، وكان قبل ذلك سفر أغلب أعضاء الجماعة منهم للدراسة و آخرون للعمل في البلدان الأوربية وانسحاب بعد الأعضاء الآخرين وعودتهم إلى جماعة الرواد أو لتأسيس جماعات فنية أخرى أخذت مناحي خاصة.

وهو ما أدى إلى طي صفحة هي من أنصع صفحات الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة بل في تاريخ الفن العربي ككل.

ولكن لماذا كان لجماعة بغداد للفن الحديث هذه الهالة وهذه الهيمنة، وحتى نكون موضوعيين يجب أن نبرز دورها في إثراء الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة عموماً، فلا يكفي أن يكون جواد مؤسسها حتى ننحاز لها ونفرد لها حيزاً في بحثنا.

جماعة بغداد للفن الحديث

تنطلق أهمية جماعة بغداد للفن الحديث من تأكيدها على الهوية والأصالة، مع إقحام الحركات الحداثية للفن.

"...أن كلاً من الهوية والأصالة، كمفهومين مقترنين بمعيارين مزدوجين : مكاني وزماني، بهما ومن خلالهما يتم ضبط وتعين الحيز الإبداعى لجيل أو حركة، فيأخذ معناه ـ مبناه الكلي، هنا سيصبح التعبير عن النموذج التجديدي القائم على أسس حداثية واضحة من شواغل الفنان العصري باعتباره النموذج الأمثل لفكر أكثر فاعلية وأشد تأثيراً في بناء النظرة إلى العصر وفي وجود الإنسان فيه. فقد تشكل التجديد، أول ما تشكل تصوراً ثم أضحى صورة مجاوزة عتبة الوقوف عند كل ما ينتمي إلى المحددات التقليدية في الفن والأدب، أو في الحياة "[1].

تقوم الهوية على إبراز الخصوصية وإظهارها في أجلى صورها بينما تقوم الأصالة على تعميق الوعي بهذه الخصوصية وإدراك الأبعاد التاريخية والجغرافية.

وعند حديثنا عن جواد سليم فإننا نكون قد عبرنا تعبيراً دقيقاً عن الانتماء الذي يتجلى في أعماق هذا الفنان وذلك الامتزاج بين مادية الأرض وماهية الإنسان والصلة التي تربط بينهما، ليصبح الفن متكيفاً بمظاهر هذه الشخصية بنفس الوقت الذي فيه انعكاس لطبائع هذه الأرض التي ينتمي إليها الفنان كإنسان أولاً. "... تقوم فكرة جواد سليم عن الفن وفي الفن على أساس وانطلاقا من فهم الإنسان وإدراك العالم، من حيث العلاقة والحركة. وفي إدراك ما هو فني يمثل ما يمكن دعوته بالعلاقة المضاعفة، وبتحقيق التزامن بين الذات والموضوع. بين العالم والشعور بين المبدع والمُبدع. من مثل هذا الفكر وبهذا التوجه انبثقت الأسئلة الجديدة في الفن التي ننسبها تاريخيا إلى جماعة بغداد للفن الحديث، التي استطاعت أن تجيب عنها بفنها وبفكرها وقد قالت بالحداثة، واتخذتها منطلقاً، والحداثة عندها هي في خلق مجتمع جديد، وجمهور جديد، بما يجعل للفن ضرورات جديدة تستلزم، بدورها تحقق إمكانات جديدة تضع الأفكار على مسار التطور الفعلي "[1].

ولعلنا إذا تتبعنا مسيرة جماعة بغداد للفن الحديث بما قدمت من معارض ومحاضرات وتبنت طروحات تعطي فكرة واضحة عن كونها جماعة فنية متميزة لا في مجتمعها البغدادي (كما تسمّت) ولا العراقي بل تتجاوز ذلك لتكون على أقل تقدير جماعة فنية عربية حملت لواء التحديث وقالت به.

---

[1] . ماجد السامرائي ، الهوية والأصالة في تجربة جماعة بغداد للفن الحديث ، مجلة البحرين الثقافية ، العدد 16، المنامة ، 1998، ص52.

[1] . المرجع السابق ، ص53.

فالمنطلقات الأساسية التي آمنت بها وعملت على نهجها وما نظّرت به من توجهات مستقبلية نجد صداها يتردد لدى الأجيال اللاحقة من جموع الفنانين العرب وأسست لحاضر تشكيلي عربي والذي ينحو الآن منحنيين كان لجماعة بغداد قصب السبق في الكشف عنهما وهما :

ـ تأكيد الهوية الذاتية والشخصية التاريخية بما تعنيه من مساحة زمنية قد تمتد بضع من آلاف السنين.

ـ التفتح على معطيات الفن الحديث بما تحويه من تطور في شتى المجالات يتيح المجال لاكتشاف الذات والتعمق بها قبل الانطلاق إلى الآفاق الفسيحة.

وحتى نحكم على تجربة مثل تجربة جماعة بغداد للفن الحديث يجب أن نتعرف على مكونات هذه الجماعة، وحتى لا نذهب أبعد من الهدف المراد، فلنا أن نقيس شخصية مؤسس هذه الجماعة بمقياس الإبداع ومن ثم لنا أن نسحب هذه الاعتبارات على باقي أفراد الجماعة على اعتبار أنهم يتفقون وهذه السمات. فاجتماعهم لم يكن إلا لما يحملون من سمات وقواسم مشتركة.

إذا اعتبرنا أن شخصية الفنان المبدع تتكون من خصائص مثل : الموهبة الفردية بما تعنيه من مقدرة على الخلق والابتكار وتحقيق الجدة في العمل الفني وإعطائه قيمة مطلقة تستند الى الذهن الوقاد الناشئ عن تكوين ثقافي وفي الوقت ذاته على ملكة الخيال بما تحويه من عناصر لا يمكن حصرها.

وينضاف إلى الموهبة الفردية الخصائص المكتسبة عن المنبع التاريخي الحضاري والذي يعبر بشكل آخر عن ثقافة الأمة وتراث الشعب. وبالنهاية الهوية التاريخية وينضاف إلى ذلك القيمة الفنية المتحققة من التلاقح الناتج عن مواكبة روح العصر بما تعنيه من منجزات ومكتسبات والاحتفاظ في الوقت عينه بما للأمة من تراث، ولعل فنان كجواد سليم (كحالة خاصة، يمكن أن تنسحب على جماعة بغداد) وظّف التراث الخاص ببلاده (وادي الرافدين)، ففنه في مجمله أقرب إلى الفنان العراقي القديم بما نجد في أعماله خشونة ممزوجة بحرية التعبير (ولنا في نصب الحرية دليل).

كما واستفاد من الزخارف الشعبية ووظفها أيضاً في طرح أعماله العديدة حيث أكد عليها وخصوصا في مجموعة الرسوم المسماة البغداديات.

وكذلك استفاد من عبقرية المعمار العربي. وبالخصوص تلك التي عبرت عن الفن المعماري العباسي في العراق، وفهم كنهها والتأكيد على أبرز سماتها.

ولعل توظيف رموز ومفردات المدينة (بغداد) في العمل الفني، بحيث تبدو الأعمال الفنية نتاج منطقي لتظافر العوامل المحيطة.

ولكن مؤسس وأعضاء الجماعة لم يقفوا عند هذا بل كانوا يحملون فكراً تجديدياً ومشروعاً تحديثياُ ينطق من رؤية واضحة لمعنى ودور الفن في المجتمع ووعياً لحركة التاريخ.

فالتجديد عند جواد لم يكن منفصل عن تكوينه الممتد في أعماق مكونات شخصيته الفنية ولم يكن يكتفي بالدور الذي طالما ركن إليه أغلب الفنانين بإنتاج الأعمال الفنية. بل كان يحاول أن يؤدي دور الناقد (لأعماله) أولاً. ولعل كتابته لمذكراته (وبما أنه كفنان يعيش فناً) تغدو مذكراته كتابات فنية ومنبراً لأفكاره في الفن والحياة. والتي ضمنها نزعته نحو الحداثة وينسحب هذا على أغلب أعضاء الجماعة، فقد تركوا لنا كماً هائلاً من الأعمال الفنية الأصيلة وكم معادل من التنظير بل أن بعضهم انحاز أكثر فأكثر نحو النقد كـ (جبرا ابراهيم جبرا ـ شاكر حسن آل سعيد ...).

بالرغم من أفول نجم الجماعة وبالخصوص بعد وفاة مؤسسها ومحرك نشاطها، ومن ثم تفرق أعضائها وانصرافهم إلى شؤونهم الخاصة. ورغم المعارضة الشديدة التي ووجهت بها من قبل النشطين في المجال الفني وأصحاب المدارس الأخرى. إلا أن الأفكار التي نادى بها جواد وأعضاء جماعته، أصبح منهجاً وطريقاً معبداً لكل باحث عن هويته في الحركة التشكيلية في العراق حتى يومنا هذا. فالأسس التي وضعتها جماعة بغداد للفن الحديث، أسس صحيحة تصلح لكل عصر وكل أوان. ومن هنا تنبع أهمية جماعة بغداد، وتكمن عبقرية باعثها ومنظرها جواد سليم.

"...كان جواد سليم حثيث الخطى باتجاه (حداثة) تقنية، غير مبهمة الإشارات، وليست هاربة عن جذور عراقية، أو موضوعات شعبية...لقد استعار بعض تقنيات الشكل ولم يغيب الهوية، وإن أعاد إنتاج روحية (يحيى الواسطي) من القرن الثالث عشر الميلادي، إلى القرن العشرين "[1]فلم يكن الواسطي إلا تراثاً عراقياً ينضم إلى قائمة التراثات التي استند إليها جواد وجماعته الفنية.

على أن "...نهضة الفن العراقي الحديث، إن لم نقل المعاصر، منذ بداية الأربعينيات من القرن العشرين، اقترنت بدعوى استلهام التراث الحضاري في الفن وذلك منذ أن ارتفع صوت جماعة بغداد للفن الحديث "[2].

لقد عبر البيان الفني الأول الذي قالت به جماعة بغداد للفن الحديث، عن البحث الواعي للفنان العراقي عن الجذور الحضارية والمكونات التاريخية للشخصية العراقية، والتي من خلالها يمكنه تحقيق نهضة فنية حقيقية، تستطيع أن تدفع عجلة الفن والثقافة بشكل عام نحو الأمام.

وقد تفاقم هذا الوعي بعد أن ارتبط بوعي سياسي قومي نادى به وحرّض عليه (ساطع الحصري) حيث كان مديراً للمتحف القومي ببغداد ويتصادف عمل جواد سليم فيه، وكان لساطع الحصري أثر في حياة جواد، فقد كان رفيقاً وزميل طفولة لابنه خلدون. وبالأصل كان الحصري صديقاً لوالد جواد. وعليه فقد تشرَب بالفكر القومي وآمن به. فكانت دعوة الحصري لاستنساخ أعمال الواسطي نقطة البداية.

---

[1] محمد الجزائري ، الظاهر والمستور (من التأسيس إلى ا لحداثة)، جريدة الزمان ،عدد619، 2000/5/12.

[2] . شاكر حسن آل سعيد، البيانات الفنية، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، 1973، ص25.

وفي معرض الجماعة الأول كان صدى هذه الأفكار يتردد عالياً متجسداً في لوحات ومنحوتات صاغها جواد ورفاقه وذلك في العام 1951.

وتتالى المعارض الفنية للجماعة وتتطور وتتعمق بالبحث في الجذور. واستنطاق التراث وإلباسه لبوس المعاصرة. فينفتح أمام الفنان العراقي باب، ما إن دخله حتى وجد نفسه يؤسس لمدرسة عراقية معاصرة، تعبر عنه شخصياً.

الفصل ثالث

المؤثرات الفنية والحضارية في فن جواد سليم

عندما نحت جواد سليم منحوتته (البّناء) كتب في مذكراته: " إني بلاشك استعنت زيادة على نفسي والطبيعة والاتجاهات الحديثة بعدة اتجاهات فنية مصرية وآشورية وغوطية وهذا شيء طبيعي "[1] يلخّص لنا كنه الإبداع الذي فهمه وعمل به فالعمل المبدع ما هو إلاّ شيء جديد، ولكنه ليس آت من فراغ، فهناك الكثير من المؤثرات و الظروف التي تنتج عند تلاقيها مزيجاً غنيا، يبقى على الفنان الحقيقي أن يتعامل مع هذا المزيج ليجلي صورة العمل ويدفعه إلى مصاف الأعمال المبدعة.

جواد سليم حالة تنطبق عليها هذه المعادلة : فما أكثر المؤثرات التي تصادفت، وأقول تصادفت لأن اجتماع هذه المؤثرات لا تكون إلاّ صدفة، واجتماع هذه المؤثرات لا تكفي لأن تخلق شيئاً دون العنصر الأساس في هذه المعادلة وهو الفنان نفسه، فاختلاط الأمور أحياناً قد تزيد الأمر تعقيداً وتشتيتاً.

ومسألة تأثّر الفنانين بالناتج الفني السابق لعصرهم وذلك المعاصر لهم مسألة قديمة اجتاحت كل شرائح الفنانين تقريباً، وهي مسألة لا تُنقص من شأن الفنان الذي يُكرر عملاً لفنان آخر، بل على العكس فلربما قام فنان ذا شأن كبير في تاريخ الفن بإعادة صياغة عمل لفنان مغمور والعكس صحيح.

فالمسألة ليست سوى موقف معيّن يريد الفنان الذي يكرر العمل أن يسجّله. وهذا الموقف قد يتعلّق بالموضوع المطروق أو بالمادة أو بالفنان الأصلي نفسه.

وقد خلقت هذه المسألة ما يسمّى بالفن المقارن وهو ما يتطرّق بالبحث والتحليل للموازيات الفنية، تلك الأعمال التي أنتجها فنانون بإيحاء من أعمال فنية سابقة لفنانين آخرين، أو حتّى لأنفسهم. ففي تاريخ الفن العالمي نجد كثيراً من الفنانين قد قاموا بإعادة إنتاج أعمال لهم ولكن بطريقة مختلفة قليلاً أو كثيراً وذلك حسب معطيات جديدة تطلّبت موقفاً جدياً.

وفي هذا الإطار نستطيع أن نصادف أسماء فنانين ينتمون إلى عصور واتجاهات ومدارس مختلفة، ولعلّ أسماء مثل (بيكاسو، وبراك، وسيزان...) ممّن أنتجوا موازيات لفنانين قد سبقوهم من عصور وبيئات مختلفة، وقد قام آخرون بإنتاج موازيات لأعمالهم، وهنا تختلط قوائم أسماء الفنانين الذين ينتجون موازيات ومن تكون أعمالهم نقاطاً تستهوي فنانين آخرين. وفي كلا الحالتين نجد أن القائمة تطول وتطول وإذا كنّا قد

[1]. عباس الصراف ، جواد سليم ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام،1972،ص70.

تطرّقنا في بحثنا في فن (محمود مختار) وأشرنا إلى تلك الأعمال التي استلهما مختار من الفن الفرنسي وبالخصوص أعمال (رودان).

فإننا نجد من جاء بعد مختار وقدّم أعمالاً فنية من وحي أعماله. وبالخصوص ذلك العمل المسمّى (رياح الخماسين). وهذا ما نجده أيضاً لدى جواد سليم، فجواد سليم من الفنانين الذين أنتجوا الكثير من الموازيات الفنية من أعمال فنانين سابقين وعلى اختلاف اتجاهاتهم. فعمل (محفل الخليفة) ليس سوى صدى لتأثّره بأعمال جده الروحي (الواسطي) و بالخصوص العمل المسّمى (مجلس الطرب).(شكل رقم68).

ومسألة تكرار الفنان لعمل آخر مسألة محفوفة بالخطر، خطر الانزلاق في متاهة الهالة القوية للعمل الأصلي. ولا تتجلّى عبقرية الفنان إلاّ إذا استطاع أن يجانب روحية الموضوع المطروق مع إخفاء الطابع الشخصي للفنان بحيث تزيد تجربته ثراءاً.

شكل رقم (68) محفل الخليفة لجواد ، ومجلس الطرب للواسطي .

فعمل جواد سليم (محفل الخليفة) وعدة أعمال أخرى والتي يتردد فيها أصداء (واسطية) يبقى حس جواد سليم واضحاً في هذه الأعمال.

ومن هنا نستطيع الحديث عن عبقرية فنية تمتّع بها جواد سليم، وتتجلّى هذه العبقرية في حيوية فن جواد بتأثّره وتأثيره في الفن.

فالعبقرية هي نتاج اجتماع عناصر فردية كامنة في مكونات الشخصية تنضاف إلى عناصر خارجية تتأتى هذه العناصر من تلاقح واصطدام المؤثرات الخارجية بما تحويه من عناصر ثقافية تختلف مع الموروث الخاص مما يزيده ثراء ويعمق أفق المخيلة.

واستقصاء لتلك المؤثرات التي اجتمعت وتلاقحت واصطدمت لتقدم لنا فناناً بحجم جواد سليم، يتوجب علينا البحث في الظروف المختلفة التي واجهت الفنان.

ولعل أهم هذه الظروف هي مسألة احتكاكه بالفن الغربي وإطلاعه على الاتجاهات الفنية الحديثة، بعد أن تشرّب من مناهل الفن العربي والعراقي القديم، والتي كانت له بمثابة المخزون الهائل الذي يمده بوسائل التعبير.

ويعد سفره إلى لندن للالتحاق بالدراسة واستقراره النسبي هناك من أهم الأحداث التي أثرت في تكوينه كفنان حيث أتيح له بناء شخصية فنية قوية. وكان أول ما تعلمه جواد في الغرب هو احترام الذات والبحث في أعماق الشخصية المحلية، فإذا كان كبار الفنانين العالميين ينهلون من مناهل الفن الشرقي، فحري بفنانيه أن يكونوا أكثر صدقا وفاعلية في ترجمة مواضيع تتعلق بشرقهم.

كما تعلّم جواد قواعد وأسس مبدئية، أهمها أن المبدع لا يتوقف أمام حدود تاريخية أو جغرافية. فـ(دولاكروا، وفان غوغ، تولوز لوترك، غوغان، بيكاسو، خوان ميرو، جورج براك، بول كلي...) قد تأثروا بأساليب لا تمس محيطهم وتاريخهم كالفن الياباني والزنجي والفنون الإسلامية وفنون آسيا. وقدّموا أعمالاً فنية حقيقية لا تنتمي لهذه الفنون وليست جزءاً منها و لكنها أعمالا أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تاريخ الفن العالمي.

ومن هنا راح جواد سليم يرسم كـ(ماتيس و بيكاسو وسيزان وبول كلي و لوترك) بعد أن انكشف أمامه منهل آخر ينضاف إلى مناهل الإبداع التي توفرت له، فقد كان حريصاً على الإطلاع على كل المعارض وكل الأعمال التي تموضعت في متاحف العالم. ويتابع كل الحركات الفنية والتظاهرات التشكيلية.

وبمعاصرته لفنان بحجم (هنري مور) وباقترابه منه واحتكاكه معه، حيث كان يدرس وكان (هنري مور) يدرّس في نفس المدرسة (مدرسة سيلد)، اتخذه مثلاً أعلى له في احترامه للكتلة، كما وسنجد أصداء (هنري مور) تتردد بوضوح في أعمال كثيرة لجواد سليم.

ولم يقتصر تأثير الغرب فنياً في إنتاجه الفني، بل تجاوز ذلك ليجتاح فكره ونمط عيشه وخصوصاً عندما كان يعيش في لندن.

وإذا كان قبل التحاقه بالغرب قد نهج منهج الكتابة عن أعماله الفنية، فنجده بعد ذلك كان يكتب حتى عن أفكاره وآماله وطموحاته، وحتى في هذا أصبح يكتب كعمالقة الفن. فعندما نقرأ ما كتبه في مذكراته حول تردده في تقسيم موهبته بين الرسم والنحت.

"...إني لا أصلح لأن أكون رساماً...الرسم لي كلهو بسيط لا يهمني "[1] نتذكر تلك الجملة الشهيرة التي كتبها عملاق عصر النهضة (ميكل أنجلو) عندما رسم سقف كنيسة السكستين "...أنا ميكل أنجلو النحات شرعت اليوم في رسم المصلى...ويضيف بعد سنة حين شارف على الإنتهاء من إحدى روائع الفن العالمي : "...ليس الرسم مهنتي إنني أضيع الوقت عبثاً "

ويكون أكثر وضوحاً في موقع آخر حين يذيل لوحه له بالأسلوب التكعيبي (لوحة رجل نائم وكلب) ويكتب (على نهج بيكاسو). ودون أن نقرأ هذه الاعترافات فإنا نستطيع أن نتلمس تأثير قوي لبيكاسو عليه(شكل رقم69). والأمثلة كثيرة على مدى تأثير هذا الفنان (بيكاسو) على جواد سليم، فبيكاسو فنان شغل الناس وملئ الدنيا فناً وخصوصاً تلك الفترة التي كان جواد ينهل من معين الفن في عواصم الغرب، فلم يكن مستغرباً بجواد أن يتأثر به وهو ما كان.

شكل رقم(69) على نهج بيكاسو.

على أن أهم ما أخذ عن بيكاسو هو ذلك المنهج في تنويع المواد الخام المستعملة في إنتاج العمل الفني.

[1] . عباس الصراف ، جواد سليم ، مرجع سابق ،ص117.

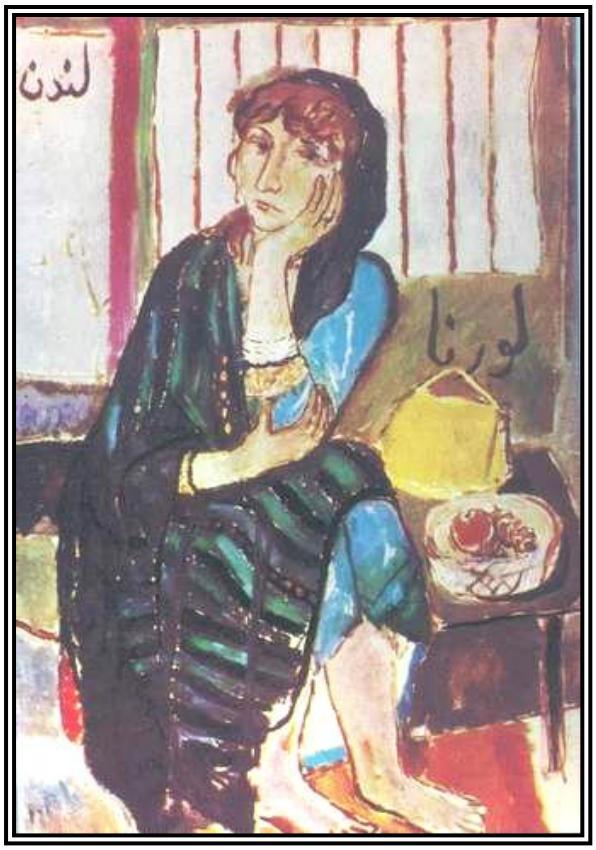
فقد عرف عن بيكاسو أنه لا يتوانى عن استخدام أي خامة تقع تحت يديه فتنوعت خاماته لتشمل (الخشب والورق والطين والجلد واللدائن، ناهيك عن المواد التقليدية التى درج على استعمالها الفنانين). وأستنبط طرق جديدة في تقديم الخامة لتتناسب مع الموضوع الذي حرص على تقديمه بصيغه المتعددة ليقترب أكثر من حقيقة التعددية التي تتميز بها الفكرة الإنسانية. فليس تعدد الخامات هدفاً بحد ذاته بقدر ما هو وسيلة للتعبير، برع بها بيكاسو وأراد جواد أن يسير على خطاه.

من هذا المنطلق كان لبيكاسو فكراً ومنهجاً وفناً حضوراً قوياً لدى جواد. إلاّ أن جواد لم يكن مقلداً ساذجاً لبيكاسو ولم ينجرف في تياره الهادر، ولم يحيده هذا التيار ـ رغم قوته ـ عن هدفه ومرماه، فأخذ عنه ما يتوجب على فنان باحث أن يأخذ وترك سواه. " ومن هنا تبدو تأثيرات بابلو بيكاسو إزاءه مجرّد تأثيرات تقنية أو قل إنها أسلوبية ـ مستلبة ـ إذن فإن تقييمنا لفن هذا الرجل تنهل من لوعته في اكتشاف نقطة الالتقاء بين هويته المحلية بكل غناها الحضاري أو(ثراءها الرافدي العظيم) وبين وجوده الإنساني بل البشري الآني. فهو لم يكن ليتأثر بالتقنية الأوربية لكي يحقق أسلوبه الأوروبي على غرارهم بل كان يجرب التقنيات التي تضمن له التعبير عن الروح الحضارية في فنه "[1].

ورغم المدى الهائل الذي أثر بيكاسو بعصره إلا أنه لم يكن وحده على الساحة الفنية فقد كان هناك (ماتيس، سيزان، مانية، لوترك ...) فأخذ جواد عنهم جميعاً. وإذا وقفنا أمام لوحة جواد المسماة (لورنا) (شكل رقم 70)، لعادت بنا الذاكرة إلى إحدى لوحات (ماتيس) حيث رسم فيها زوجته (تلبس شالاً توحي بأنها تلبس زياً شرقياً)، وقد رسم ماتيس عديد اللوحات التي تعطي الانطباع بشرقية المنبع. وذلك بعد زيارته إلى الجزائر وانخراطه في الحياة اليومية و إبحاره في زخرف الفنون الإسلامية وانبهاره بالأوان والخطوط التي تغشى كل شيء وقعت عليه عيناه، وأكتسب كل ذلك وعكسه في مجموعة من اللوحات وكانت إحدى هذه اللوحات الموجودة في

متحف (بال) في سويسرا حيث اطلع عليها جواد هناك وأحس بأنه مدفوع لتكرار هذه اللوحة مع (لورنا) وأنتج عديد اللوحات بهذا الاسم وتحت هذا التأثير.

[1] . شاكر حس آل سعيد، مقالات في التنظير والنقد الفني ،مرجع سابق ،72.



شكل رقم (70) لورنا ، ألوان زيتية ، 1948.

وعن بيكاسو يمكن أن نعد له عدة موازيات نذكر منها (زينب وأمها) متأثراً بلوحة له أسمها (بول وأمه) أما لوحة (ساعة القيلولة) فنجد صداها يتردد في (امرأة متكئة، عارية مستلقية...)

وعن (فان غوغ) أخذ (لوحة مقهى ليلي في آرل) ونفذها بأسلوبه لتصبح (لوحة مقهى في باريس عام 1945).

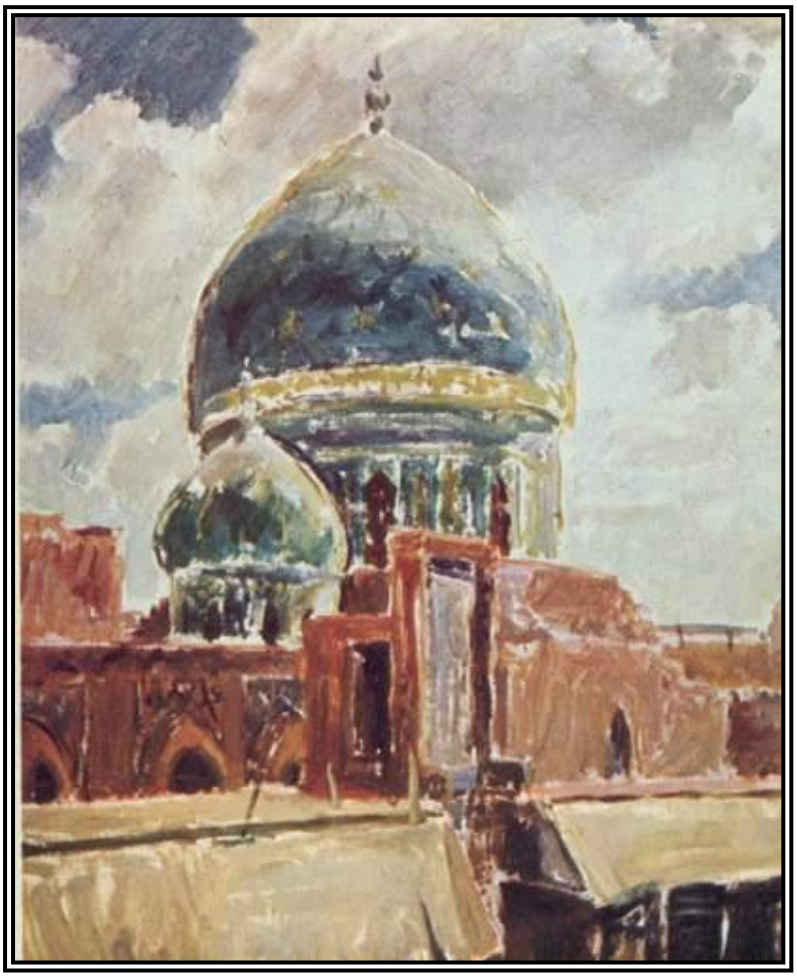
شكل رقم (71) لوحة لعب الأطفال ، ألوان زيتية ، 1954.

أما لوحته (لعب الأطفال)(شكل رقم 71) فنجد لها مرجعية عند (بول كلي) في (أطفال يلعبون).

وهناك مقارنات كثيرة بين أعمال جواد وأعمال كثيرة لكبار الفنانين من الذين استجاب لهم جواد، ولعل معرفته بالانطباعية وما بعدها ـ وكان ذلك سابقاً لالتحاقه بالغرب ـ ولكنه كان قد تلّمس أصالتهم من خلال نقاشاته مع الفنانين البولونيين في بغداد، وذلك عندما إلتقاهم في معرض أصدقاء الفن عام 1942 بعد أن فرضت عليهم ظروف الحرب العالمية المكوث فترة في بغداد، فكانت اللقاءات والاجتماعات وتبادل الآراء والنظريات والبحث في التيارات الفكرية والفنية. وقد جاء في مذكراته فى 1943/9/23 "...وتعرفت منهم بأشياء لم أحلم بها، سيكون لها تأثيراً عظيما ًجدا ًفي حياتي. أخذت أعرف من هم الانطباعيين وما بعد الانطباعية. عرفت الآن ما هو اللون. وكيف يستعمل، الآن أخذت افهم صور سيزان ورينوار وفان غوغ، صور عظماء المدرسة الإيطالية وصور غويا والتصوير الشرقي..."[1] هذه المعرفة السابقة والتي تعززت عندما وقف وجهاً لوجه أمام هذه الأعمال الخالدة، وبعد أن وجد لنفسه المبرر للنهج على مناهجهم، رسم مجموعة من المناظر الطبيعية والحياة الصامتة والصور الشخصية التي نلمس فيها

[1]. عباس الصراف ، جواد سليم ، مرجع سابق، ص118.

نفحات (مانيه وسيزان ولوترك) وذلك من خلال انعدام الخطوط وتراقص الألوان وحركة الفرشاة الحرة. ومن أهم هذه الأعمال (جامع الحيدرخانة) (شكل رقم 72) ومجموعة طبيعة جامدة ومجموعة البورتريهات و(الجسر التاسع) و(الهندية).

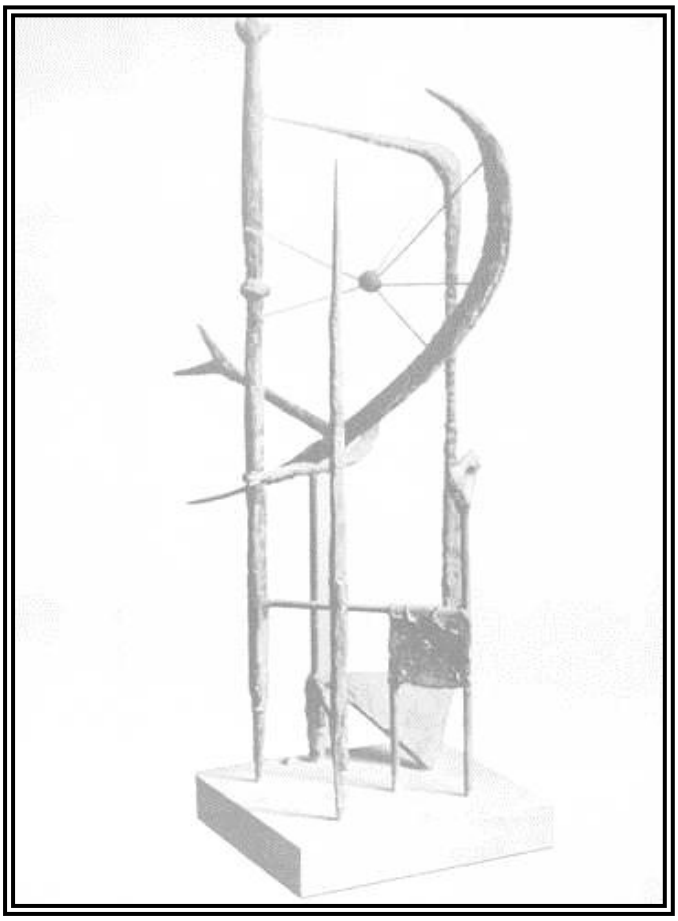


شكل رقم (72) جامع الحيدرخانة ،ألوان زيتية ،1953.

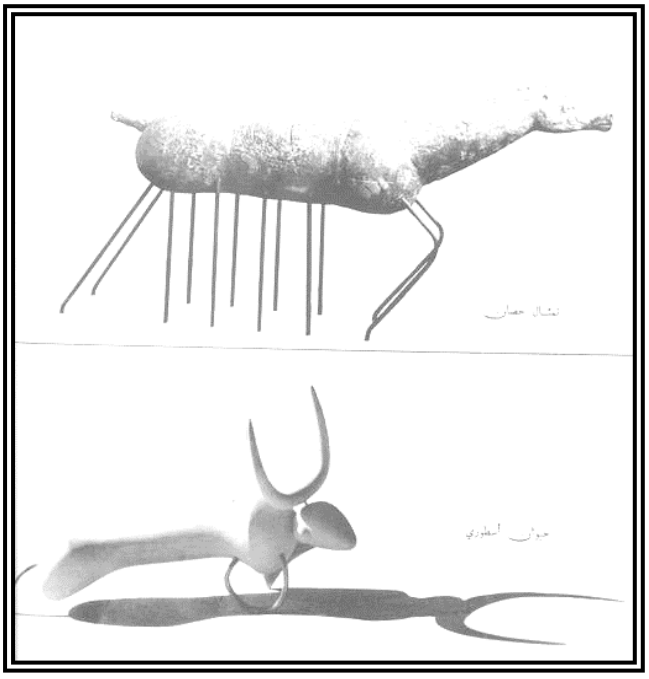
أما بالنسبة للنحت فقد تأثر بالعديد من الأساليب التي صادفها في الغرب، وقد انتج أعمالاً موازية نجد منها :

منحوتة(السجين السياسي)(شكل رقم73) فلو تأملناها ملياً لذكرتنا بمنحوتة (جياكوميتي) التي أطلق عليها اسم (القصر في الرابعة).

وسنجد في أعماله التي صور بها حيوانات أصداء لتماثيل بيكاسو(شكل رقم 74). وعن (غونزالس) أخذ منحوتة (رأس) وأطلق عليها اسم (طفل في كنف أمه).



شكل رقم (73) مصغر السجين السياسي المجهول ، معدن ، 1953.

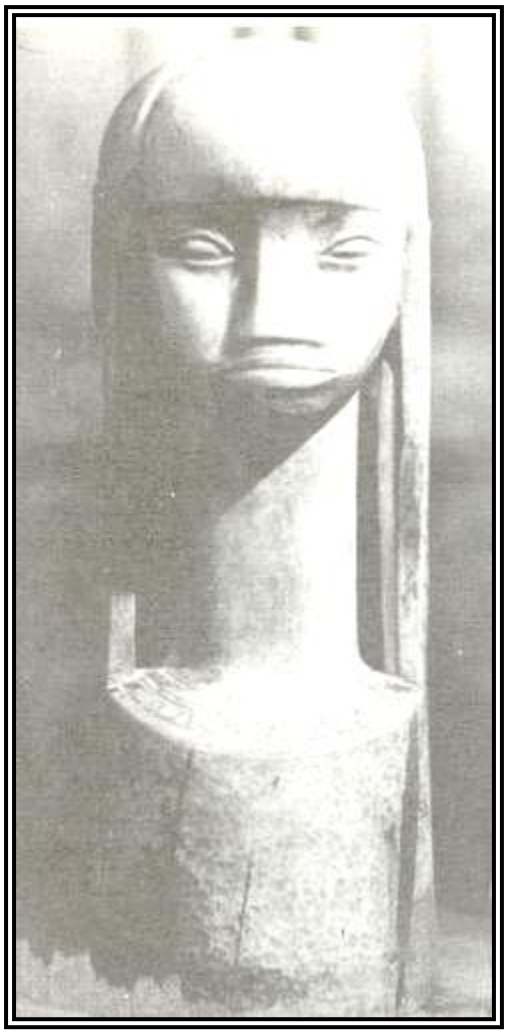


شكل رقم (74) حيوانات أسطورية ، مواد مختلفة ، 1954.

ناهيك عن مجموعة كبيرة من التماثيل التي أنجزها متأثراً بهنري مور، خصوصاً تلك التي يتطرق بها لموضوع الأمومة...بالإضافة إلى عمله الخالد (نصب الحرية) .

وفي تمثال خشبي له و الذي يمثل (رأس فتاة زنجية) نجد تأثيرات الفن الزنجي على غرار (ماتيس وبيكاسو)(شكل رقم 75).

نستطيع أن نستشف من هذه اللمحة بأن جواد كان يتمثل التأثيرات ويروضها لحساب رؤيته الخاصة، فهو في هذا العمل يبقي على الملامح غارقة في مسحة من البساطة. فالصدر والعنق عبارة عن أسطوانة كأنه جذع شجرة.



شكل رقم (75) رأس زنجية ، خشب ، 1954.

إلا أنه عندما تعامل مع الظفائر الأربع حاول إضفاء الطابع المحلي من خلال الزخرفة بالخطوط المتقاطعة وهذا ما كان جواد يسعى إليه في التعبير عن رؤيته الفنية التي كان قد بدأ بإستيحائها من الفكر الإسلامي وما حاول أن يطوره في تمثاله الأخر المسمى (الأم والطفل)، فقد بقيت ملامح (الفتاة الزنجية) معظمها عدا الظفائر حيث استبدلت بالشكل العام للحركة العامة ـ حركة اليدين ـ وهما تحملان الطفل فوق رأس المرأة الأم وقد تحول شكل الطفل إلى الشكل البيضوي (بيضة)(شكل رقم 63).

فيما بقيت الأشكال الأسطوانية مسيطرة على الموضوع مترجماً رؤيته في تحوير الأحجام، وخصوصاً عند تعامله بمادة الخشب، حيث كان لهذه المادة أثراً كبيراً في نفس جواد فالخشب كان شجرة والشجرة أم.

لقد كان لجواد ارتباط وثيق بالشجرة ومن المعروف أنه قد رسم لوحته (الشجرة القتيلة) متأثراً بمنظر قطع شجرة. وسيكون لنا وقفة عند هذه اللوحة.

على أن الاتجاهات الغربية الفنية وإن كان لها الدور البارز في تكوين شخصية جواد الإبداعية، إلاّ أنها لم تكن الوحيدة، فكان إلى جانبها التيار الإسلامي (والذي يعتبر الواسطي رائده) والمتمثل في مدرسة بغداد والتي ظهرت في أوائل القرن الثالث عشر للميلاد والتي اختفت معالمها بعد سقوط بغداد في أوائل ذلك القرن وانصهارها بالمدرسة المغولية.

ولكن جواد كان يرى في الواسطي عبقرياً أحاطه بهالة مقدسة هو أهل لها، وغدا هذا الفنان أباً روحياً ومصدر إلهام روحي و قدوة اقتدى به وقد ألمح لذلك في عديد المواضع من مذكراته وقد أشرنا سابقا لبعضها. على أن أهم درس تعلّمه جواد من أستاذه هو تمكّن هذا الأخير من بلورة وصياغة أسلوب إسلامي جديد ذي طابع محلي رغم التأثيرات (المسيحية الشرقية والفارسية) وهو ما تلقّفه جواد ليصيغ لنا مجموعة من أبدع أعماله والمسماة (بالبغداديات).

وقد حرص جواد بعد أن وقف على كنز (الواسطي) على تقديمه إلى أصدقائه من أفراد الجماعات الفنية التي كان جواد ينشط فيها.

ولعل (لورنا) زوجته من أكثر الناس قربا من جواد، وربما كانت أحاديثهم قد ولدّت لديها الرغبة في طرق هذه المواضيع حتى استقر بها المطاف لتصبح فنانة بغدادية، بل لتصبح من "أوائل الفنانين الذين رسموا نساء بغداد الشعبيات بأثوابهن ذات الألوان المشرقة والنقوش المشجرّة، وبالحلى الذهبية التي تتباهى بها كل سيدة وفتاة..."[1].

[1]. إنعام كجه جي ، لورنا سنواتها مع جواد ، مرجع سابق ، ص63.

ولم يقتصر تأثير جواد على زوجته بل تعداه كما أسلفنا إلى تلامذته وأصدقائه في التجمعات الفنية، ويمكن أن نلحظ تأثيرات واسطية لدى جيل كامل من الفنانين كان جواد هو حلقة الوصل بينهم، يقول شاكر حسن آل سعيد وهو أحد تلامذة جواد وأحد أعضاء جماعة بغداد للفن الحديث "... لولا تأكيد جواد سليم على هذا المثال الرائع للفنان العراقي المتألق في آخر أيام عز العرب قبل سقوط إمبراطوريتهم تحت براثن المغول عام 1258م، ولولا اهتمام جيل الخمسينات فيما بعد من الفنانين العراقيين الرواد، بل لولا دراستي للعلوم الاجتماعية واهتمامى الشخصي بالقيم الفنية المشدودة إلى خلفيات اجتماعية وحضارية ثم لولا المناخ السياسي والصراع ما بين الجو النفسي الجديد والمحافظة على القديم كنتيجة للانسلاخ من الجو النفسي المتأزم بسبب انتهاء الحرب العالمية الثانية والمتفسخ بسبب ظروف العهد البائد أقول : لولا كل هذه الأسباب مجتمعة وأسباب أخرى قد تكون خفية عليّ لما اهتممت بالواسطي "[1].

فقد حرص جواد على تقديم أستاذه إلى جماهير الفنانين وكلما سنحت له الفرصة أشاد بهذا العبقري ففي كلمة ألقاها الفنان جواد سليم بعنوان الرسم المعاصر وذلك في العام 1951 عند افتتاح معرض مشترك لمجموعة من الفنانين العراقيين كان واحداً منهم :

"... قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية في عام 1939، عرض في المكتبة الوطنية في باريس كتاب بالغ الأهمية، كان ذلك الكتاب (مقامات الحريري) يضم هذا الكتاب الذي ألّفه الحريري في بداية القرن الثاني عشر، خمسين قصة أو مقامة كانت النسخة التي عرضتها المكتبة الوطنية نسخة الرسّام البغدادي الكبير (يحيى الواسطي) الذي يعد واحداً من أبرز مؤسسي مدرسة بغداد للرسم في القرن الثالث عشر.

إنّ عمل الواسطي الفني يمثّل النقيض الكامل لمدرسة المنمنمات والتزويق الفارسية في القرنين السادس عشر والسابع عشر التي كانت حصيلة فترة ثقافية تميّزت بالانغماس بالشهوانية الحسية المنجرفة نحو التحلل. كتب ناقد فرنسي معاصر للواسطي قائلاً بأن عمل الواسطي جدير بأن يوضع جنباً إلى جنب مع روائع الفن العالمي لما يحتويه من ثروة في الإبداع التخيلي وجرأة في الإدراك ومتانة في الأسلوب رقدت بغداد لخمسة قرون بعد سقوطها في ظلام دامس وبؤس مريع. وأستمر ذلك حتى بعد سني الحرب العالمية الأولى 1914- 1918 عندما أصبح العراق بلدا جديداً وأصبحت بغداد قلبه النابض. وكانت الخطوة الأولى في الصراع من أجل الثقافة هي تطوير الفنون. اليوم وقد طلب إليّ أن أتحدث عن الرسم المعاصر في العراق

[1]. شاكر حسن آل سعيد ، مقلات في التنظير والنقد الفني ، مرجع سابق ،ص26.

عدت بمخيلتي إلى أمجاد بغداد القديمة وسألت نفسي : هل بين فنانينا الآن رجل يمكن أن يبلغ عظمة الواسطي ؟ الجواب هو لا "[2].

إن نقد جواد سليم للتأثيرات الفارسية هنا يجعلنا إزاء وعي أعمق لنقد التأثيرات التي تمسخ الشخصية ولا تساعدها على النمو والتقدم. كان جواد ـ وهذا فعله المهم ـ يدرس ويبحث ويستلهم المصادر الفنية والثقافية العالمية للحفاظ على شخصية و إغنائها بالدرجة الأولى. وهذا ما حققته المدرسة العربية فى بغداد وليس المدرسة البغدادية كما ورد في كلمة جواد سليم.

لقد كان الواسطي منارة اهتدى بها جواد محاولا الوصول إلى تساؤله الكبير حول مشروعية مدرسة بغداد للرسم وعلينا التأكيد مرة أخرى أن نقول بأنه لم يكن إقليمياً بهذا التساؤل بقدر ما كان يوحي بالإشارة إلى عمق الإخلاص الفني باعتباره يجسد مرآة الواقع الأصيل.

وعلينا أن نسجل لجواد أنه كان من المتفائلين والمؤمنين بأصالة مكونات الموروث الثقافي. وهذا ما حدا به الى التأكيد على عناصر هذا المورث.

وقد كان هناك تأثيرات أخرى يمكننا الحديث عنها وهي خاصية تمتع بها جواد وذلك بحكم كونه باحثاً غير منغلق على نفسه من خلال إطلاعه على تلك الفنون سواء بشكل مباشر أو عن طريق الكتب المؤرخة لتلك الفنون. " فاطلع على المدارس الإسلامية، والفارسية بعهودها المختلفة، والمغولية بأمكنتها المتعددة والهندية و الصينية، وكذلك اطلع على المدارس المسيحية الشرقية منها والأوروبية، والزخارف العربية، وفن العمارة التركي . "[1]

ولنا في عديد اللوحات التي قدّمها جواد تحت هذا التأثير دليل على مصداقية هذه المقولة، وكنا قد تحدّثنا عن بعضها في بداية حديثنا مثل لوحة جواد (محفل الخليفة) وأشرنا إلى تأثره في هذه اللوحة بلوحة الواسطي (مجلس الطرب) وأشرنا الى انه اتبع في تنفيذها أسلوباً خاصاً يبتعد فيه عن التقليد الساذج لما يريد (معارضته) ونحى نحو الشعراء في معارضتهم للقصائد العصماء، بل ينطلق من العمل الأصلي ليصل بنا ومن خلال محاكمات تشكيلية واعية وتوظيف العناصر توظيفاً ذكياً، ليصل بنا الى نتيجة (تشكيلية منطقية).

فإذا توقفنا مليا عند (محفل الخليفة) (شكل رقم 68): "... حيث تحول صاحب المجلس إلى خليفة يعتلي منصة على يمين المحفل بحركة رأسه ولحيته ونظرته المعبرة، وصاحب العود توسط المجلس في كلتا اللوحتين وهو يداعب أوتار عوده ونديم صاحب المجلس يقابله أحد وعاظ السلاطين جنب منصة الخليفة،

---

[2] . من كلمة ألقاها جواد سليم بعنوان الرسم المعاصر في العراق ،عند افتتاح معرض مشترك لمجموعة من الفنانين كان واحداً منهم، وقد كتبها بالإنكليزية ، بغداد 1951

[1] . عباس الصراف ، جواد سليم ، مرجع سابق ، ص124.

وغلمان مجلس الطرب تحولوا إلى جوار بحضرة الخليفة، والمشربيات التي تدور بخمرتها المنعشة بين أيدي الندامى استقرت على الأرض في محفل الخليفة بعد أن أسكرت القوم ولعبت برؤوسهم."[1]

في هذه اللوحة والتي تعتبر من أهم لوحات جواد (البغدادية) استطاع أن يعبر عن نضج فني وأن يعبر عن نموذج فني أصيل ذا مرجعية فنية إسلامية.

وقد نحى هذا المنحى في العديد اللوحات منها (الفرقة الموسيقية) و(الشيخ والراقصة) و (موسيقى في الشارع)(شكل رقم 76) و(حكاية تتضمن مكر النساء، إن كيدهن عظيم)('شكل رقم 61) و(ألف ليلة وليلة) و(بائع الشتول) و(قصة الإوزات الثلاث) و(الشجرة القتيلة) و(الكوفة) و(عاشق الطيور).

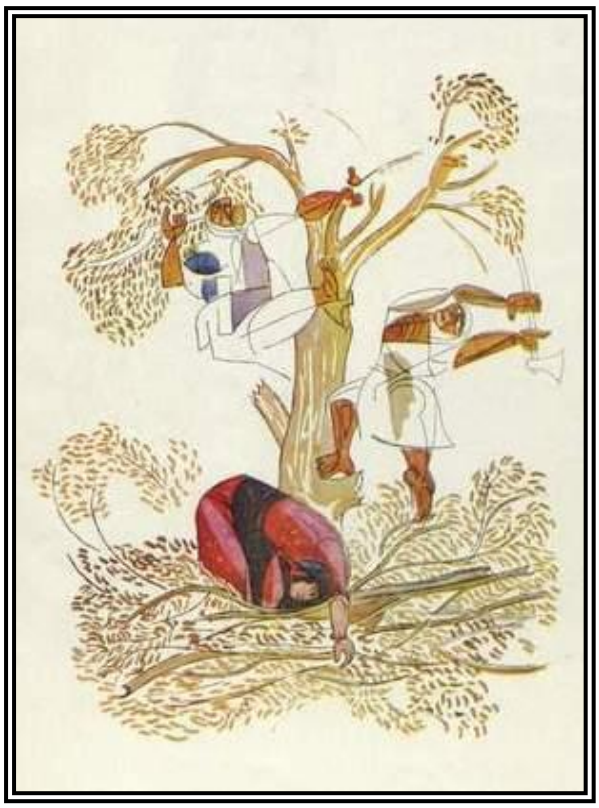
شكل رقم (76) موسيقيون في الشارع ، ألوان زيتية ، 1953.

وتتميز (البغداديات) بأنها ذات ألوان صافية بخطوط حركية تعكس ردة فعل الفنان لما يراه ويعيش حوله بشيء من الألم والسخرية وكثير من الحب والعطف.

ففي أحد أيام عام 1958 وبينما كان جواد يتمشى في أحد شوارع بغداد رأى جماعة من الناس ينهالون على شجرة يحطبونها الأمر الذي ولّد لدية إحساساً بالقهر، فقد رأى في الشجرة رمزاً مما جعله يرسم رائعة

[1] . نفس المرجع السابق .

من روائعه وأطلق عليها ساخراً (عيد الشجرة) ليؤكد على المفارقة بين عيد تزرع فيه الشجرة وبين قتل لشجرة غضه وقد آلمه هذا المشهد...وقد عرضت (الشجرة القتيلة)(شكل رقم 77) والتسمية كان قد أطلقها عليها الفنان جبرا ابراهيم جبرا وله يعود الفضل أيضاً بتوثيقها فقد بيعت اللوحة بمبلغ عشرة دنانير لمدير مركز الدراسات الإنكليزية في بغداد الذي اصطحبها معه حالما انتهاء المعرض ولولا الصورة التي التقطها جبرا لسمعنا عن هذه اللوحة دون أن نراها كما حصل مع الكثير من أعمال جواد [1].



شكل رقم (77) الشجرة القتيلة ، 1958.

ويبقى تيار آخر أثّر في نتاج جواد الفني بشكل واضح وهو آثار العراق القديم.

فحين عاد عودته الأولى من دراسته والتي أوقفتها الحرب قسرياً، عمل في المتحف الوطني في مديرية الآثار، فكان يقضي جل وقته جنباً إلى جنب مع الأختام الأسطوانية والفخاريات السومرية والزقورات ومسلات صيد الأسود، و(قيثارة أور) و(الآلة آبو) و(غوديا) والحيوانات الأسطورية كالأسود المجنحة والثيران المقدّسة والأواني والحلى. عادت إليه تلك القشعريرة التي كانت تنتابه وهو واقفاً مأخوذاً أمام

[1] . جبرا ابراهيم جبرا ، جواد سليم ونصب الحرية ، مرجع سابق ، ص65.

الردهة المخصصة للآثار الرافدية في متحف (اللوفر) بباريس ونفائس الفن الرافدي والذي يفاخر أي متحف باقتناء شيء منها كتماثيل (غوديا) ونقائش (جلجامش) باحثاً عن سر الخلود.

حينها كانت هذه القشعريرة تمنحه طاقة مفعمة بالكبرياء والفخر تنبعث من كونه ينتمي إلى هذه الحضارة الموغلة في القدم والتي لطالما بددت ظلام غربته.

الآن وقد عاد إلى بغداد مؤلها الأصلي، وعهد إليه ترميم بعضها، فكان يقضي كلّ وقته باحثاً متأملاً عظمة هذه الحضارة التي أنتجت كل تلك النفائس. وراحت تداعبه فكرة إعادة مجد (سومر وآكاد ، بابل وآشور) بأسلوب جديد.

ولئن عاد إلى الدراسة مرّة أخرى ـ إلى لندن هذه المرة ـ حيث المتحف البريطاني والذي لا يقل أهمية عن (اللوفر) في امتلاكه لكم هائل من الآثار والنفائس الرافدية.

أخذت البذرة تنمو وتنمو حتى صارت شجرة عظيمة بعد أن وجدت أرضاً طيبة وعناية فائقة، لتكون هذه الشجرة المؤثّر الثالث في مسيرة هذا الفنان الفذ.

وإذا أردنا أن نعدد أعمالاً تندرج تحت هذا التأثير فليس أدل من نصب عملاق بحجم (نصب الحرية) بحيث يبتدئ كأثر لدحرجة ختم اسطوانتى عملاق وبذلك يكون جواد قد ختم حياته بهذا الختم، وأين لعظيم أن يكون ختمه بهذا الحجم ؟

ويمكننا أيضاً الحديث عن أعمال أخرى تندرج تحت هذا الإطار مثل (موكب ملك آشوري) ومنحوتة (البنّاء) و (الإنسان والأرض)(شكل رقم 66) ولوحة (عروسان من بغداد)(شكل رقم78) والتي تحمل سمات آشورية لجهة العيون المتسعة المحدّقة في أفق متخيّل، هذه العيون التي عممها جواد على أغلب أعماله مازجاً بين عدة تأثيرات.

شكل رقم (78) عروسان من بغداد ، ألوان زيتية ، 1953.

ولنا في هذه اللوحة الأخيرة وهي لوحة رسمها في عام 1953 تمثّل رجل بغدادي وعروسه. فتكوين اللوحة العام يذكرنا بتمثال (آبو وزوجته)، مسحة من الخشوع والابتهال سمة مشتركة في كلا العملين إضافة إلى وضعية الوجوه المتشابهة بالأخص منها العيون المتسعة التي تحيلنا إلى نظرة حائرة متعمقة في مستقبل بعيد. وإذا أضفنا وقوف الزوج في كلا العملين إلى اليمين وهو تقليد بابلي قديم.

فإذا انتقلنا إلى التأثيرات اللونية تاركين (التمثال) جانباً، فإننا نجد بأن جواد الرسام قد " تأثر بفن الرسم السومري والبابلي والآشوري المتمثل برسوم القاشاني الجدارية ذات الألوان البراقة، ولم يغفل أي لون من ألوان برج بابل السبع: الأسود والأبيض والأرجوانى والأزرق والقرمزي والفضي والذهبي...فقد ظهرت بنسب متباينة في لوحاته، وحتى الذهبي و الفضّي اللذان يرمزان للشمس والقمر عند البابلي أخذا مكانهما في بعض اللوحات..."[1].

[1] . عباس الصراف ، جواد سليم ، مرجع سابق ، ص126.

شكل رقم (79) تمثال آبو وزوجته .

فالتأثير البابلي السومري باد في اللوحة بل في كثير من اللوحات والأعمال، ناهيك عن عديد التخطيطات التي قام بها جواد لتمثال (آبو وزوجته)(شكل رقم 79) بشكل مباشر حتى أنه كان يستعملها كرموز مباشرة وقد استعملها في تصميم أحد الأغلفة مثال (التراث الحي) وخصوصاً أنه كان يهتم بتصميم أغلفة الكتب ودواوين الشعر.

هذه هي المؤثرات الكبرى التي تجاذبت فيما بينها وأنتجت لنا فنانا فذّاً، إلا أن هناك مؤثرات أخرى ليست بنفس التأثير الواضح ولكن جواد قد أفاد منها بشكل أو بآخر.

على أنه لم يختلس أو يقلّد بشكل سطحي وهو شيء نحتفظ به لجواد كفنان استطاع أن يجانب روحية هذه المؤثرات دون الوقوع في أسرها. بل أنه أضاف وعلى طريقته الخاصة إلى كل من هذه المؤثرات.

وكفنان رائد يمكن أن يقاس على تجربته فإن الفن التشكيلي المعاصر في العراق ـ ويمكن أن ينسحب هذا على كل الفنون التشكيلية المعاصرة في الوطن العربي ـ اقترنت نهضته من خلال استلهام التراث

الحضاري في الفن. وهذه ليست دعوة إلى الانغلاق والتقوقع، بل على العكس يجب الانطلاق من فهم وهضم الموروث العالمي ومن ثمّ الانطلاق نحو الذات.

الفصل الرابع
نصب الحرية

1 - الحكاية :

" لعل أول ما يسترعي انتباه القادم إلى العاصمة العراقية، إذ يعبر جسر الجمهورية نحو ساحة التحرير، هو هذا الإفريز النحتي الكبير الذي يواجهه مباشرة ـ نصب الحرية ـ بتماثيله البرونزية التي تمتد على قاعدة طولها خمسون متراً...إنها منحوتات جواد سليم، التي وضع فيها فنان العراق الراحل خلاصة عبقريته، وجعل منها أضخم نصب نحتي عرفته البلاد لأكثر من خمسة وعشرون قرناً "[1].

(شكل رقم 80) نصب الحرية ، ساحة التحرير ببغداد .

"يقع الإفريز ضمن وضوح العلاقة بين التراث العظيم للحضارة العراقية القديمة وتراث الحضارة العربية الإسلامية وبين طبيعة العصر التكنولوجية" [2]

تأتي عظمة العمل الفني من عوامل عدة، ما إن تجتمع معاً حتى تأتي النتائج على أحسن ما يرام، وهذا ما حصل في (نصب الحرية).

فنان شاب يتقد حيوية ونشاط، يغلي بأفكار وطروحات، مصقولة ومشذبة، يسعى من خلال أفكاره للنهوض بحس الشعب فنياً، واستنهاض كوامن الإبداع في أحفاد آشور وسومر وآكَاد.

---

[1] . جبرا إبراهيم جبرا، الفن العراقي المعاصر ، وزارة الإعلام ،بغداد ، مديرية الثقافة العامة، 1972، 58.

[2] . شوكت الربيعي ، أعلام الفن التشكيلي، مجلة آفاق عربية ، بغداد ، السنة12، عدد2 ،1987، ص118.

شاب يحلم بمشروع نحتي ضخم يوازي ضخامة الإرث الفني الذي يملكه هذا الشعب، ودعم حكومي غير محدود، وحرية مطلقة كانت أولى الشروط المطلوبة لتنفيذ هذا العمل.

كان في أوج حماسه عندما طلب إليه المسؤولون، بعد الثورة (ثورة الرابع عشر من تموز /جويلية 1958) أن يصمم نصباً للثورة يقام في ساحة التحرير ـ إحدى أكبر ساحات بغداد ـ وأعطي الحرية مطلقة في التعبير والتنفيذ.

لقد آمن جواد بشعبه ووطنه، وقد سخَر فنه وإبداعه كله لتمجيد هذا الشعب والنهوض به. وقبل الثورة كان يحس المأساة تلف أبناء هذا الشعب على اختلاف شرائحه، فكان ذلك جرحاً نازفاً يقض مضجع الفنان. فكان ينعكس كل ذلك في نتاجه، فالفقر والمرض والظلم وانعدام الحرية السياسية والفكرية، من أكثر الموضوعات التي عالجها.

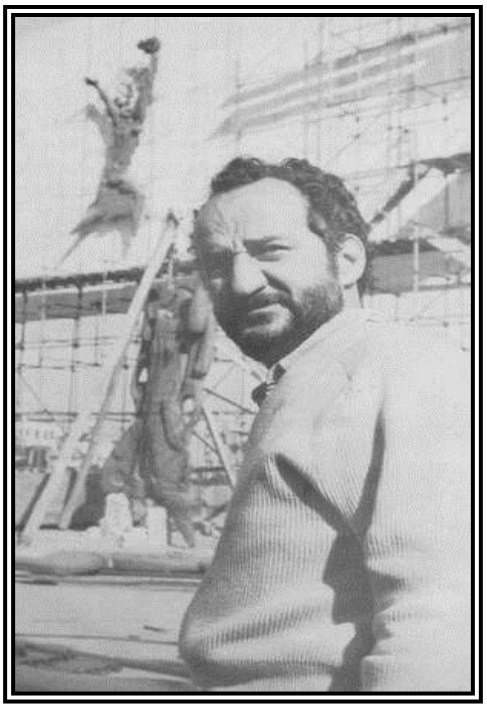
فكانت الحرية مطلباً أساساً لدى كل فئات الشعب، لذلك فقد عبر عنها جواد، متحدثاً عن طموح شعب تواق إلى الحرية، شعب يشعر بضرورة كسر الطوق المضروب حول عنقه، فكان لابد من حركة تحررية تعيد للشعب بعضاً من توازنه "...فكانت ثورة 14تموز وكانت بكل عنفها نتيجة منطقية لتمرد الشعب على الطغاة من أجل حريته، وكان ثمة شعور جارف عرفه الفنان كما عرفه الشعب..."[1].

وهكذا كانت الثورة دافعاً حقيقياً لجواد، ولم تكن مجرد جهة مسؤولة تطلب إليه إنجاز عمل.

وقد عمل جواد على إتمام العمل بالنصب بالوقت المحدد رغم كل الصعاب التي اعترضت طريق العمل. وقد أنهى صب القطع البرونزية ومن ثم تجزئتها وشحنها في صناديق وإرسالها إلى بغداد، وكان عليه العودة إلى بغداد للإشراف على تنفيذ التركيب، حيث كان ينتظره قدره المحتوم.

بعد فترة وجيزة من عودته إلى بغداد للإشراف على وضع القطع البرنزية في مكانها، أصبح موقع العمل في ساحة التحرير، ورشته الأخيرة التي يعمل بها. فها هي النوبة القلبية الثانية تضرب قلبه المتعب وتحيله خلال أيام معدودات إلى أثر بعد عين، وتضعه في ذمة التاريخ، لقد وافته المنية في 23 جانفيي 1961وهو لم يكمل عامه الثاني والأربعين وكأن بالقدر قد أراد أن يعبر له عن تقديره لهذا العمل الفذ، فنصب الحرية عمل فني يعطي صاحبه تاريخاً حافلاً فلا يكون بذلك قد رحل أربعيني السن، ولكن بنصب الحرية هذا يكون جواد كسلفه المصري مختار من أكثر الفنانين تعميرا (شكل رقم 81).

[1] . جبرا إبراهيم جبرا ، جواد سليم ونصب الحرية، مرجع سابق ، ص75.



شكل رقم (81) آخر صور لجواد أمام نصب الحرية 1961.

بموت جواد سليم توقفت إحدى أهم العجلات الدافعة لحركة النحت، لا في العراق بل في الوطن العربي عامة، على أنها لم تتوقف كما لم يتوقف العمل في تركيب القطع البرونزية وبذلك يكون قد كسب الرهان في تنفيذ العمل في الموعد المحدد حيث أزيح الستار عنه في 16 تموز/ جويلية 1961 .

بين ولادة جواد عام 1919 وموته عام 1961، عاش أثنى وأربعين عاماً قد لا نبالغ إذ قلنا أنها أثنى وأربعين عاماً من الإضافة إلى الحركة الفنية العراقية والعربية عموماً.

بعد أن أسند لجواد شرف إقامة النصب، راح يقدح فكرة للوصول إلى الفكرة المطلوبة، حيث راحت تصطدم الأفكار وتزدحم المواضيع وما أكثرها من مواضيع أثيرة ادخرها لمثل هذا اليوم ولكن لكثرة الأفكار والمواضيع كان عليه أن يبلور فكرته بشكل نهائي. وإذا كان قد حصل على الحرية المطلقة في تصميم وتنفيذ العمل فإن عليه أن يحقق المعادلة بما يناسب أفكاره وتطلعاته ناطقاً باسم الشعب وفي الوقت نفسه عليه أن يلبي حاجة الدولة وأصحاب الثورة.

أولى تلك العقبات كان عليه تحديد الأبعاد المكانية للعمل والشكل الذي يجب أن يكون عليه والصيغة التي يجب أن يحددها أهي نحت مجسم أم نحت نافر.

ولعل وجود صديق إلى جانب جواد من نوع (رفعت الجادرجي) المهندس المعماري ومنظّر العمارة العالمي، كان له الدور الكبير في الإيحاء ومن ثم الوقوف على كنه العمل. وقد كان له الفضل في تحديد حجم وأسلوب العمل، بل وأكثر من ذلك، يقول الجادرجي في معرض حديثه عن النصب قائلاً :

"...زرت جواد سليم وعرضت عليه التصاميم الأولية لنصب 14 تموز وقلت : هذه لافتة طولها خمسون متر وارتفاعها عشرة أمتار، فهل تستطيع ملئها بنحت برونزي ؟ فتأمل قليلا وبان عليه الفرح وقال : إن هذه أعظم فرصة في حياته، وإن هذا العمل سيجعلنا نرتبط بالآشوريين "[1].

وهنا ينسب الجادرجي الكثير لنفسه لعل أهمها أنه هو صاحب فكرة إسناد العمل لجواد. حين يقول في نفس الموقع "...فعرضت عليه أن موضوع التكوين هو ثورة 14 تموز وطلبت منه أن يهيئ لي فكرة عن كيفية ملء الجدار.."[2]

ويتابع الجادرجي نسب أكثر الأمور خصوصية حين يدعي بأنه صاحب فكرة تقسيم العمل إلى ثلاثة أقسام وطريقة نحت العناصر، وإني لأشك في ذلك، فماذا سيبقى لجواد من فضل في إبداع النصب بعد أن نقرأ :

"... بعد يومين زرت جواد ثانية لأتحرى فكرته فأعلمني بأنه لم تسنح له بعد فكرة واضحة في ذهنه ليعرضها. عندئذ قلت له المهم هو تقسيم الجدارية إلى ثلاثة أقسام : قبل الثورة، ويوم الثورة، وبعد الثورة، على أن يبرز الجيش في قسم يوم الثورة وأن يتوسط النصب. أما قبل الثورة فيرمز إلى التهيؤ لها، وأما بعدها فيرمز إلى الازدهار المتوقع في الصناعة والزراعة. فاستحسن جواد الفكرة وقال: أصبحت لدي مادة للعمل...بعد أيام زرته واقترحت أن يبتدئ تسلسل النصب من اليمين إلى اليسار، أي أن تكون رموز ما قبل الثورة في اليمين وما بعدها إلى اليسار لأن اللغة العربية تكتب من اليمين إلى اليسار و فاستحسن جواد ذلك ."[3]

صحيح أن الجادرجي لعب دوراً مهماً في إنشاء القاعدة، وله فضل أيضاً في متابعة تنفيذ العمل وتذليل كل الصعوبات التي كانت تعترض طريق العمل، ولعل أكثر الأمور أهمية وله فيها الفضل في إقصاء تدخل العسكر في فرض وجهة نظرهم في العمل، حين تدخل (خالد الرحال) ـ بدافع الغيرة ـ لدى عبد الكريم قاسم قائد الثورة وهمس في أذنه أن جواد والجادرجي قد الغوا صورة عبد الكريم قاسم من النصب، وأنه مستعد لتنفيذ العمل وإضافة الصورة إذا ما رفض جواد ذلك.

ومسألة مثل هذه كانت ستودي بالنصب وتلغيه من أساسه لو أنهم أجبروه على ذلك، وقد تغلب الجادرجي على هذا الأمر بأن تجاهل تلميحات قاسم، وطلب من جواد أن لا يستمع إلى تلك الإشاعات

---

[1] . رفعت الجادرجي ،الأخيضر والقصر البلوري، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، ط1، 1991،ص99-100.

[2] . المرجع السابق.

[3] . نفس المرجع السابق.

والوشايات ـ رغم صدقها ـ ويتابع عمله بشكل عادي وهو ما تم. ولكنا نلمح شيء من الاستطراد في نسب أشد الأمور خصوصية ونسبها لنفسه.

بغض النظر عن مدى مسؤولية الجادرجي في إبداع العمل ككل، إلا أنه ومما لا شك فيه أنه كان عوناً كبيراً لجواد، سواء في بداية العمل أو في مراحل تنفيذه، أو في نهايته، وإذا لم يكن صحيحاً بأنه صاحب الفكرة واللمحات الإبداعية في النصب، فعلى الأقل فإن جواد قد توصل إلى تلك الأفكار واللمحات الإبداعية من خلال النقاشات التي كانت تدور بينه وبين الجادرجي، أو على الأقل فله يعود الفضل لتصميمه ذلك الإفريز العريض الذي يمتد لمسافة خمسين متراً وبارتفاع عشرة أمتار وتعلو حافته السفلى عن الأرض مسافة ستة أمتار، بحيث يغدو البناء الذي يحمل النحوت شبيهاً بالبوابات الآشورية القديمة، إضافة إلى أنها تذكر باللافتات الكثيرة التي كان المتظاهرون يخرجون بها كل يوم تأييداً للثورة.

وكان إزاء ذلك من المناسب أن تكون النحوت بشكل ناتئ، وكأنها نتيجة لدحرجة ختم أسطوانى عملاق، حيث كان فن الأختام الأسطوانية فناً عراقياً قديماً.

"...في فلورنسا راح جواد يخطط خطوطه الأولى على هذه الرقعة الفسيحة، فتبين له أن ملحمته ستتألف من وحدات متوالية. وإذ راح يستدر تجارب سنيه الطويلة وتراكمات الرؤى والرموز التي عالجها وعاناها مراراً دون أن يتاح له أن يبلورها على مثل هذا النطاق الرحب، وجد أن بإمكانه أن يجعل في النصب أربع عشر وحدة، والعدد يمثل تاريخ الثورة، والذي أصبح له قيمة تكاد تعتبر صوفية، أو قدسية، كما أنه ضعف العدد (7) الذي يمثل في لاوعي الناس معناً رمزياً منذ أقدم الأزمان "[1].

اضافة إلى كل هذه الرموز الأولية وعند مشاهدة العمل من بعيد تتبادر إلى الذهن أن التكوينات الأربع عشر تمثل وحدات من الخط العربي الذي عني به جواد عناية خاصة. وخصوصاً أن الوحدات تبدأ من اليمين إلى اليسار فتشكل مع بعضها البعض وحدة متكاملة كأنها بيت من الشعر، خطه شاعر النحت العراقي على رقعة أبدع صنعها الجادرجي.

كان جواد طوال عمره مشتت بين الرسم والنحت، وكان قد قضى فترة طويلة من الوقت لم يبدع فيها نحتاً فكان نتاجه رسماً وتخطيطاً. وكأني به قد أختزن طاقته النحتية حتى اذا ما لجاء إليها، وجد مارداً عملاقاً ينتظر أن يفتح غطاء القمقم لتنطلق من بين يديه هذه الوحدات البرونزية. ولكن الرسم الذي لطالما أقتسم مع النحت شيئاً من نفس جواد، قد فرض نفسه، فجاء أسلوب النصب أقرب إلى الرسم منه إلى

1 . جبرا إبراهيم جبرا ، جواد سليم ونصب الحرية ، مرجع سابق ، ص78.

النحت. ولكن شيء من هذا حل في ذاك. فرسوم جواد السكونية انصهرت في حركية نحوته فجاء العمل الصرحي بحيث طغت الحركية على الطابع العام للوحدات الأربعة عشر.

وقد اتبع جواد في إخراج الوحدات النحتية اسلوباً ابتعد فيه قليلاً عن الأساليب التي كان يستوحيها مثل النحت العراقي والمصري، وكانت الحركية التي ميزت العمل بكامله قد أبعدته عن الأساليب الحديثة التي لطالما تأثر بها مثل أسلوب (هنري مور). فقد أراد أن يقدم أسلوباً يكون فيه جواد سليم حاضراً وأكثر وضوحاً من أي أسلوب أخر والتي تأثر بها.

وقد أراد التعبير الإنساني الصريح مبتعداً عن التجريد، لأن المسألة لم تكن مسألة جمالية بحتة بل هي قضية درامية، فيها توتر وفيها مأساة وفيها أيضاً حلول.

عندما اكتملت مراحل بناء القاعدة وأرادت قيادة الثورة استباق الأحداث أرسلت تطلب من جواد كي يبعث إلى بغداد شيئاً من العمل لتركيبه على القاعدة التي اكتست بالرخام، فاختار جواد جزءاً من المجموعة الوسطى وهو تمثال الحرية حاملة الشعلة. فأتم عمله وصبه في مسبك متخصص في بلدة (بستويا). وقد كان الفنان (محمد غني حكمت) يتابع دراسته للنحت في روما وكانت فرصة كي يعمل مع أستاذه القديم جواد سليم فقد رافق العمل منذ بدايته حتى نهايته فكان خير تلميذ وخير رفيق.

ولكن أين لعمل جبار كنصب الحرية أن يتم دون أن يأخذ الكثير من نفس جواد. أولم يعطي جواد من نفسه لهذا النصب الكبير بمنحوتاته الأربعة عشر. بل أن جواد قد اقتطع هذه الأعمال قطعة قطعة من حنايا قلبه الكبير المتعب وكان يتفاعل مع أي خط يجد أنه في موقعه ويتفاعل مع كل كتلة.

وقد كان دائم النقد لنفسه والشك في الوحدة الأسلوبية لمجموع المنحوتات وكان يؤرقه أن يستطرد في عمل دون آخر. وقد أدت به هذه العواطف الهائجة إلى الشك والقلق واليأس وخلقت لديه اضطرابات نفسية حادة حتى فقد القدرة على العمل فكان عليه أن يقضي ثلاث أشهر في مصح في فلورنسا، كانت عبارة عن راحة قسرية أعادت له صفاء الذهن والقدرة على التحكم بعواطفه والأهم من ذلك كله أعادت له الثقة في نفسه وفي فنه.

ومما لا شك فيه أن العناية التي أحاطه بها كل من رفعت الجادرجي ومحمد غني وكذلك زوجته لورنا كان لها الدور البارز في إعادة ما تهدم. وهكذا عاد جواد مرة أخرى إلى مشغله ينكب على العمل بكل ثقة وعزيمة أكبر على تحقيق الرهان. لهذا فقد قضى عام 1960 في جهد جبار لإنجاز العمل والذي كان يحتاج إلى خمس أو ستّ سنوات من العمل المتواصل لإتمامه ولكن جواد أنجز العمل كاملاً بمدة سنة ونصف ولقاء مبلغ ثلاثة آلاف دينار، وهو مبلغ لا يتناسب إطلاقاً مع حجم العمل ومكانته ولكن جواد لم يكن يقف عند هذه الجزيئات.

2 ـ دراسة تشكيلية

عند تعرضنا لنصب الحرية بالدراسة والتحليل، فإننا سنكون إزاء عمل ضخم بكل المقاييس، المادية والفكرية، الزمانية والمكانية.

الزائر لمدينة بغداد لابد أن يلفت نظره ذلك الإفريز النحتي العملاق الذي غدى معلماً مميزاً لمدينة بغداد بتماثيله البرونزية المنتشرة على ذلك السطح المرمري الأخاذ في ساحة من أهم ساحات بغداد (ساحة الحرية) فعند مشاهدة النصب للوهلة الأولى، فإن هذه العناصر البرونزية الهائلة التي تنتشر على سطح الإفريز الضخم الأبيض بألوانها المميزة تثير في النفس نوع من الدهشة وإحساس بالعظمة لما يتمتع به من أبعاد مكانية خاصة. أقل ما يقال عنها أنها تتموضع في ساحة مزدحمة ينفتح عليها شوارع عديدة وترتفع على أطراف هذه الساحة أبنية ذات طابقين أو ثلاث، يزدحم في هذه الشوارع مرور السيارات والعابرين، ولكن النصب يفرض نفسه ضمن هذا الازدحام بشكل واضح.

والدهشة الأولى التي تتولد عند مشاهدته تخطف لحظة التركيز في التفاصيل. وتخلّف انطباعا سريعاً يوحي بالحركة. وخصوصاً هذا التباين الضوئي الذي تفرضه خامة البرونز الداكنة على خلفية المرمر الأبيض. ولعل أول ما يتبادر إلى ذهن المشاهد هو تلك المخطوطات التي تعج بالمنمنمات.

وإذا بنا أمام مخطوط عملاق خطّ عليه فنان عملاق جمله وعناصره، بل إن شئت هي جمل شعرية تقرأ من اليمين إلى اليسار، كلامنا هذا يبقى مشروعاً إذا ما تنقلنا ببصرنا وفق هذا التمشي، أي أن ننتقل ببصرنا من اليمين إلى اليسار، وهو أقرب إلى القراءة منطقياً.

فطبيعة الإنسان البصرية تتنقّل تدريجياً من الحركة إلى السكون. وهو ما ينطبق على عناصر العمل الذي ينتقل بين الحركة العنيفة لينتهي بسكون، بين جموح الحصان وغليان الشخوص على اليمين لينتهي بشخوص مستكينة وادعة راكنة إلى حاضر آمن ومستقبل واعد.

ولا أظن أن هذه النظرة السريعة توحي عكس ما أراد الفنان. فجواد كان يدرك أن عمله هذا سيتلقفه الجمهور بنظرة سريعة أولية، فأراد لعمله أن يكون كلاً متكاملاً حاملاً لفكرة معينة بسيطة وعميقة في آن معاً ولو بنظرة سريعة. فكرة جمالية ذكية تفرز لنا عدة مستويات من التلقي.

فقبل الغوص في التفصيلات الكثيرة يجب إدراك العمل كوحدة جامعة وهنا تبدأ علاقة المتلقي ـ بالتفاعل مع هذا العمل ـ هنا يجب الاحتفاظ بتفاوت درجات التفاعل.

فللعمل النصبي قدرة على المواجهة أكثر من أي عمل فني آخر وهنا مكمن الأهمية والخطورة في التعامل مع الشريحة الأكبر، ويكون على العمل النصبي أن يثيرنا ويوحي لنا بالروعة وذلك من خلال تمظهره أولاً، وتناغم كتلته، وذلك قبل أن يستطيع جذبنا إلى كنهه، وتعريفنا بما يريد أن يفصح.

إن المظهر الخارجي والأبعاد البصرية للعمل النصبي هو أول ما يتلقفه المتلقي، وقد يكون آخرها، عندها سيكون المغزى الكامن في العمل متوارياً في المرتبة الثانية بعد التأثير البصري الذي تتركه "...إننا ننفعل بأسد بابل لكتلته الحجرية الهائلة، ولا يأتينا معنى التمثال بأن بابل تطأ العالم كما يطأ الأسد رجلاً، إلا بمتعة ثانوية لاحقة، فيها إحساسنا بالمفارقة، وسخرية القدر: ذهبت بابل وبقي التمثال الحجري اندرست الإمبراطورية وبقي عمل الفنان، وبقيت متعتنا العظيمة في أبعاد العمل نفسه في كونه من حجر و في كون الحجر يكاد يشبّ بضراوة حسية جسّدها لنا الفنان عبر الأحقاب والأزمان " [1].

ومن هذه الناحية نستطيع القول أن نصب الحرية بأبعاده البصرية الهائلة قد حقق هذه المعادلة ونجح في اقتناص النظرة الأولى السريعة وفرض نفسه بقوة مسيطراً على المشهد البصري. هذه المعادلة كانت نتيجة لصراع ومشاكل تقنية بحجم العمل نفسه.

من هذه المشاكل، هذا الاتساع الكبير الذي تفرضه المسافة الهائلة التي تفصل بين بداية العمل ونهايته، حيث يصعب على العين التنقل بسهولة بين العناصر الكثيرة والإحاطة بكامل الوحدات المنشرة على هذا المسطح.

فرضت هذه الوحدات على الفنان أن ينوع في المعاني المتراكمة والمتدافعة في مخيلته ويخرجها بما يتماشى مع الهدف المنشود دون شطط أو استرسال. فالنصب لم يكن عملاً فردياً قام به الفنان من تلقاء نفسه. كان هناك جهة معينة تنتظر منه عملاً يعنيها، عملاً يمثل ثورة. إلا أن هامشاً كبيراً من الحرية في تنفيذ العمل كان يملكه ـ بل أنه كان من غير الممكن أن ينجز العمل بدون هذا الهامش ـ فقد طلب النصب (عبد الكريم قاسم) قائد الثورة وهو عسكري، وعليه فقد كان على جواد أن يمثل ثورة، ثورة كما فهمها هو، وكان عليه أيضاً أن يظهر دوراً للعسكر، كما كان في الواقع، فجاء القسم المركزي من النصب. إلا أنه أيضاً كان لا يحتمل التدخل الفاضح، فلولا تجاهل تلميحات (قاسم) بوضع صورته في النصب لانتهى النصب إلى غير هذه النهاية. لأنه كان من المستحيل على جواد أن يتابع العمل فيما لو أن (عبد الكريم قاسم) أصرّ على موقفه الذي أوحي إليه من قبل بعض المغرضين، ولكن الأقدار شاءت أن ينفذ العمل

[1] . جبرا ابراهيم جبرا،جواد سليم ونصب الحرية ، مرجع سابق ، ص132.

دون هذا التدخل الصارخ، ليخرج عملاً فنيًا خالصاً، مما حدا به إلى الاستمرار، حتى بعد مضي فترة (عبد الكريم قاسم) لأنه فكرة عامة قابلة للاستمرار في كل العصور.

ولم يكن وجود الجندي المتوسط للعمل نتيجة لمثل هذه الضغوط بل أن جواد كان يرى في الثورة نقطة تغيير جذري وذروة الصراع المحتدم للوصول إلى الحياة الحرة الكريمة فلم تكن هذه النقطة إلا في انطلاقة العسكر تعبيراً عن حالة من الغليان والاهتياج الذي يعتمل في نفوس الشعب بمجمله، هي من العظمة بحيث أنها كانت تعبيراً شعبياً عما كان يظطرم من صراعات. وكانت فكرة رمزية كان عليه أن يجسدها نحتياً. وتوجب عليه أن يجد الأسلوب الأنسب لتحقيق صيغة مثلى تنسجم فيها روعة الفكرة الرمزية مع جلال الكتلة والشكل.

فجاءت هذه الصيغة الذكية، الواقعية ظاهراً والرمزية باطناً. حيث سمح لمخزونه الهائل الذي اكتسبه من خلال تجاربه الكثيرة وكذلك من خلال إطلاعه على الفن الرافدي القديم والفن الغربي الحديث.

تجتاح النصب كله روحاً واحدة بالرغم من اختلاف أساليب طرح بعض الوحدات. فقد جاء بعضها رمزياً في حين جاء بعضها الآخر واقعياً فيما اختلط الأسلوبان في مجموعات أخرى.

نفذت كل مجموعات النصب بطريقة النحت الناتئ، ولم يشذ عن هذه القاعدة سوى عنصر واحد وهو الطفل الذي جاء نحتاً مدوراً. إلا انه لم يكن شاذاً أو نشازاً بل زاد العمل غنى.

هذا الامتزاج بين الأساليب والرؤى تعبير عن غنى فكري ووعي متقدم استطاع من خلاله أن يوفق بين القوى المتضاربة في ذهنه، بين الحقيقة الداخلية وتلك الخارجية بين تجسيد النحت وتجريد المعنى.

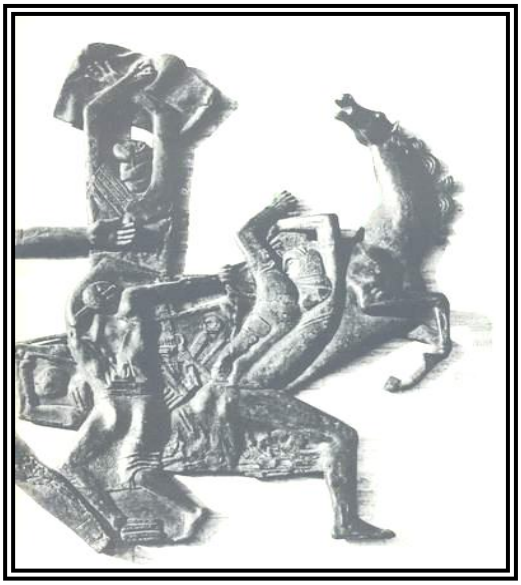
كل هذا أراده جواد وحرص على إبراز أفكاره قبل أن ينفذه نحتاً. قضى جواد أشهراً ستة في (فلورنسا) عاملاً على ترجمة وتنقيح أفكاره وعواطفه وذكرياته متنقلاً بين أزمان وأزمان وهو ما جعل نفسه المرهفة تعيش قلقاً واضطرابا أحالته إلى نفس معذبة مشوشة تعيش السؤل الكبير حول وحدة العمل ونجاعة اختياراته، بسبب اختلاف المصادر التي استقى منها هذه الرائعة.

من خلال لمحة سريعة للنصب استطعنا الوقوف على المستوى الأول، وكانت القراءة الأولى. ولكن ماذا لو توقفنا قليلاً، رامقين العمل بنظرة أعمق، مفصلين متغلغلين بين أجزائه، في محاولة للوقوف على المستوى الثاني من قراءة العمل.

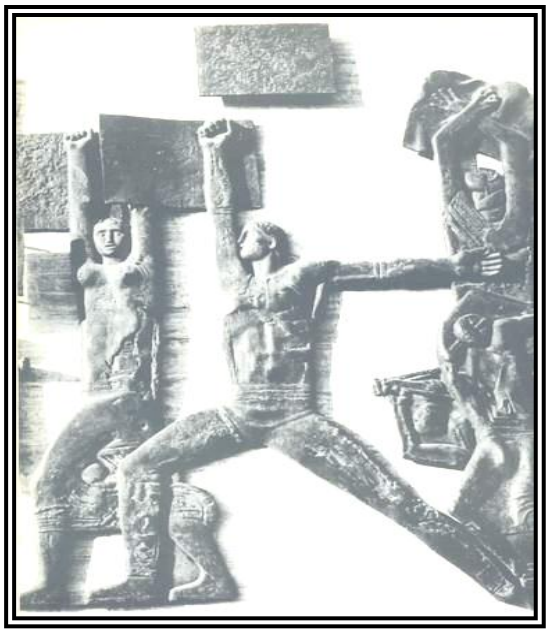
قبل كل شيء وعندما ترفع ببصرك نحو النصب فإنه سيصطدم بالإفريز المرمري الأبيض الطويل المشوب بهذه البقع البرونزية المنفصلة واقعاً، المتصلة روحاً من خلال أربع مجموعات رئيسية.

حركة عنيفة تشدّ النظر إليها، فينساق يميناً نحو هذه المجموعة بفعل هذه (الزوبعة) اللولبية التي يؤديها الحصان حيث إشرئبّ برأسه وعنقه معاكساً اتجاه الجسد الواثب نحو اليمين منطلقاً بكل قواه تاركاً قائمتيه الأماميتين تبحثان عن مستقر لهما.

تبدأ المجموعة الأولى للنصب إذاً بهذه الحركة الهائجة للحصان ويؤازره في هذه رجل يماهي الحصان بهذه الحركة فقد استدار ظهره وأدار برأسه بطريقة تنسجم مع حركة الحصان وكذا فعلت ساقه فيما رفع بذراعيه عالياً حاملاً شيء ما أو باحثاً عن شيء ما، وقد ارتدى زي الفلاحين العراقيين، ينضمّ إليهما في هذه المجموعة (رجلان آخران) يندفعان بالاتجاه المعاكس، في محاولة منهما لإثناء الحصان والرجل الأول عن الانطلاق خارجاً. فكان عليهما الإمساك بزمام الحصان، ورجل توسط كل ذلك الهياج، فوقف ثابتاً رافعاً يديه المقيدين إلى أعلى بقوة وشموخ في محاولة لتحطيم الأغلال أو ذلك الشيء الذي يغلف كلتا يديه(شكل رقم82).



شكل رقم (82) المجموعة الأولى من نصب الحرية ، تفصيل .



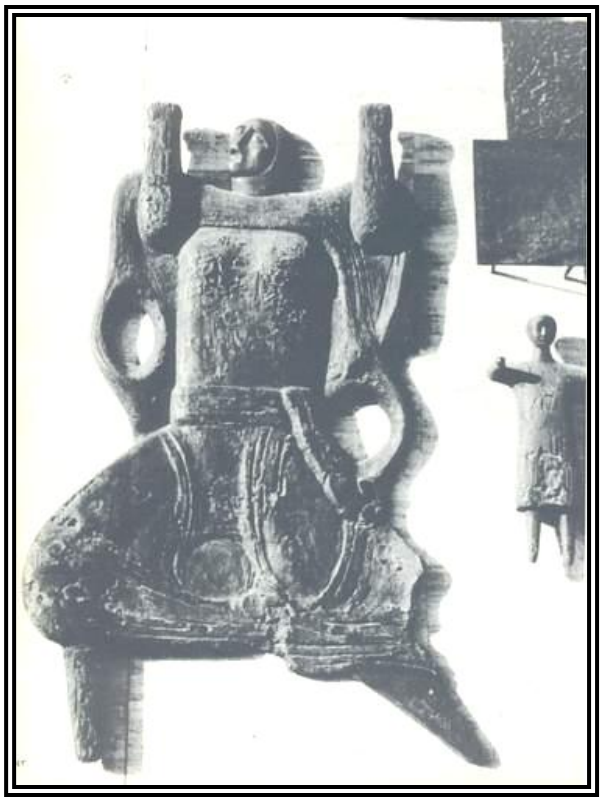
شكل رقم (83) المجموعة الثانية من نصب الحرية ،تفصيل .

ومن هنا تنطلق المجموعة الثانية(شكل رقم 83) والتي ينتمي إليها كلاً من الرجل والمرأة الذان ينطلقان بحركة احتجاج رافعين مستطيلات ومربعات وكأني بهم يخرجان في مظاهرات عارمة تجتاح المدينة كلها برجالها ونسائها وأطفالها. وهنا ينضم الطفل أيضاً لهذه المجموعة بالرغم من تميزه من حيث طريقة تنفيذه كما أسلفنا(شكل رقم 84).

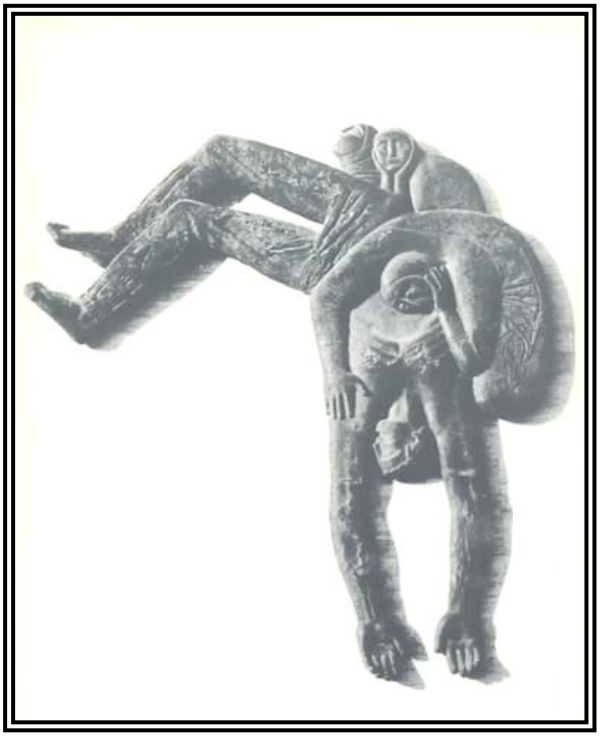
شكل رقم (84) الطفل ، نصب الحرية ، تفصيل.

ثم المرأة الباكية والمنطلقة في نفس الوقت في تحدّ وطموح(شكل رقم 85) ثم الثكلى الذين يندبون شهيداً(شكل رقم 86).

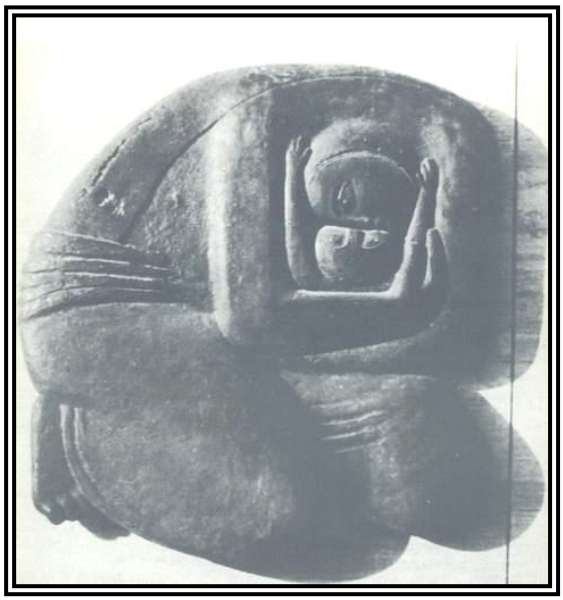
تنضم إليهم في هذه المجموعة أيضاً الأم الحانية على طفلها محاولة افتدائه بجسدها من خلال التكور والتقوقع والإحاطة به(شكل رقم 87).



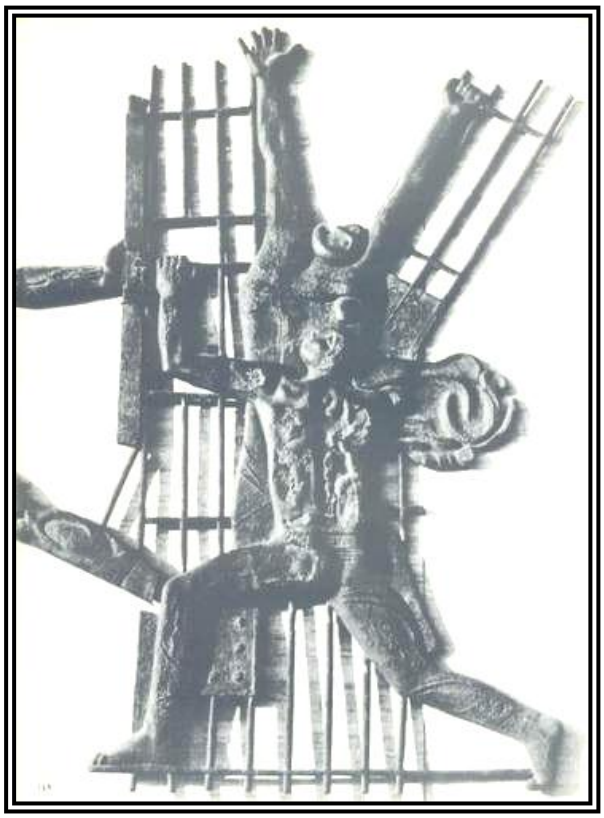
شكل رقم (85) المرأة الباكية ،تفصيل من نصب الحرية .



شكل رقم (86) الثكلى ، تفصيل من نصب الحرية .



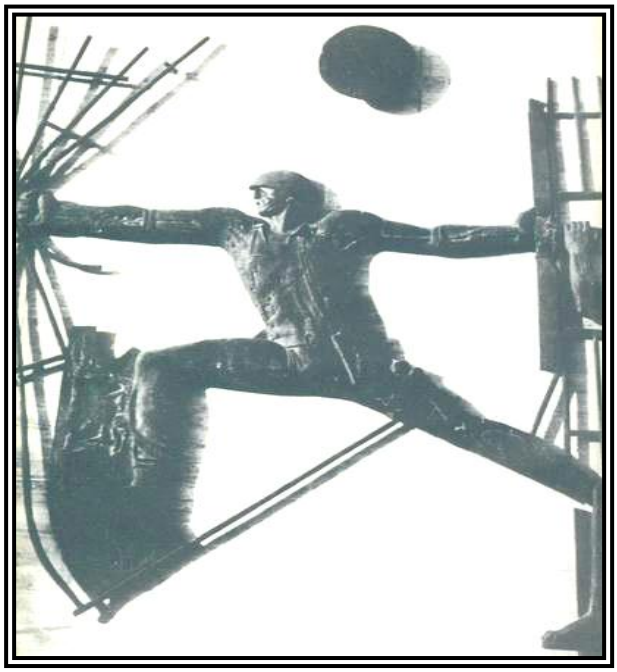
شكل رقم (87) الأم الحانية على طفلها ، تفصيل من نصب الحرية .



شكل رقم (88) السجين السياسي والمفكر ، تفصيل من نصب الحرية .

و تنطلق المجموعة الثالثة حيث يهم (رجلان) بالخروج من السجن مستفيدان من تحطيم الجندي لقضبان السجن. وليس هذين سوى السجين السياسي والمفكر(شكل رقم88).

ويرتبط (الرجلان) شكلاً (بالجندي) الذي ينفذ وثبته العملاقة، محطماً بهذه الوثبة جدران السجن بيديه وقدميه(شكل رقم 89).

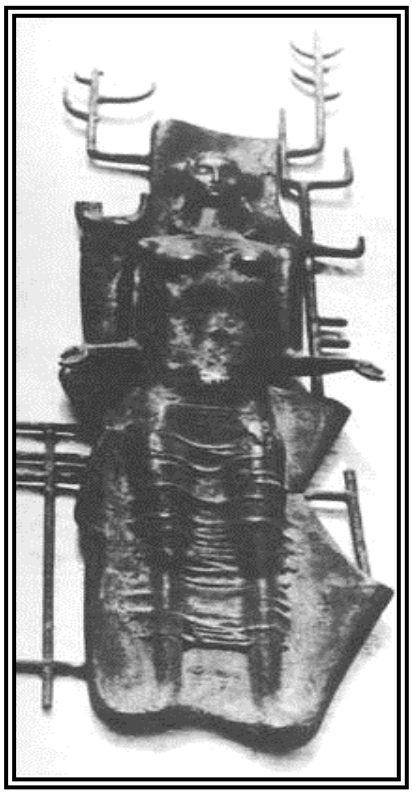


شكل رقم (89) الجندي ،تفصيل من نصب الحرية .

انطلقت قدمه من كيان السجين والمفكر حاملاً بيديه شيء كالبندقية أيضاً يستمدها من جهة الشعب، وباليد الأخرى يبعد قضبان السجن عن بعضها، وفي الأفق تنطلق(دائرة) ربما كانت شمس الحرية المنشودة.

وفتاة تحمل مشعلاً وكأنى بها تنير درباً لمن خرج من سجنه للتو وتشير بيدها الأخرى نحو الأفق البعيد، وقد غابت القدمين من هذه المرأة الرمز(شكل رقم 90). وأخيراً نجد في هذه المجموعة الكبيرة امرأة وعليها علامات الهدوء والسكينة، بعد أن تحولت قضبان السجن إلى أغصان مورقة. فتحولت الوجوه المشدودة إلى ابتسامة وادعة ورضى وترقرق الثوب على الجسد الأبيض، ووقفت حمامة على كتفها الأيمن، فيما نفّذت بكلتى يديها حركة تذكرنا بالحركات الطقسية الدينية لبلاد مابين النهرين وكأني بها في معبد تنفّذ صلاة(شكل رقم91).

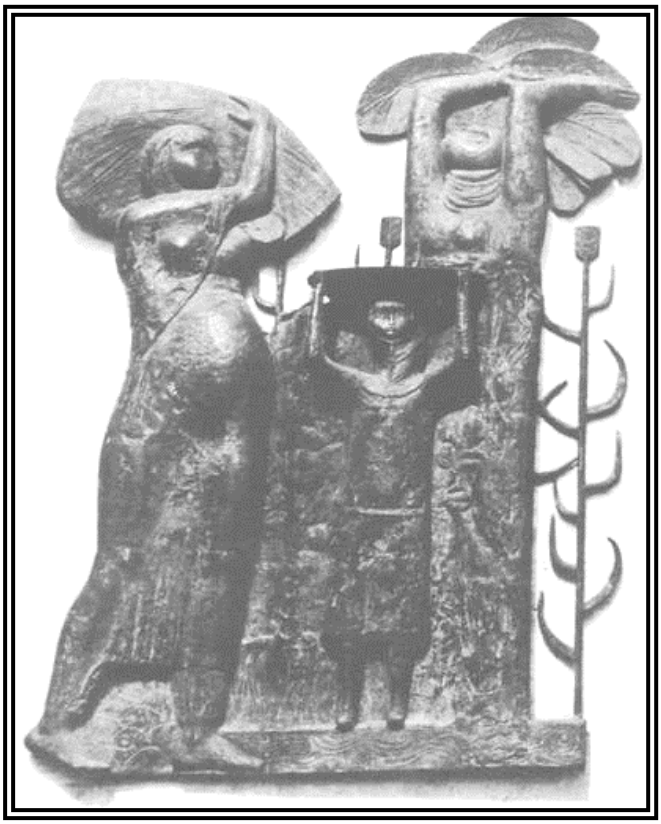
شكل رقم (90) حاملة الشعلة ، تفصيل من نصب الحرية .



شكل رقم (91) المرأة الخصب ،تفصيل من نصب الحرية، المجموعة الثالثة.

ومن هنا تبدأ المجموعة الرابعة والأخيرة ونجد فيها (امرأتين) و(صبية) تعالج إحداهما سعف النخيل وتحمل الأخرى سنابل القمح بالإضافة إلى كونها حاملاً وتقف بينهما هذه الصبية التي تحمل على رأسها طبقاً ـ اعتادت فلاحات العراق حمل ما لذّ وطاب من ثمار في هذا الطبق ـ فمن تكون هاتان سوى نهريّ

(دجلة والفرات) فقد مثّل إحداهن فارعة الطول وانتشرت أوراق النخيل حول رأسها، وهي هنا تمثل نهر دجلة ـ ولو عدنا إلى معنى دجلة باللهجة العراقية لعرفنا أنّها تعني النخيل(شكل رقم 92).



شكل رقم(92) تفصيل من نصب الحرية ، المجموعة الرابعة .

وأما الأخرى ويظهر أنّها حبلى فإنها تمثّل الفرات الذي يعني بالعراقية المحلية أيضاً الخصب. ونرى أيضاً في هذه المجموعة فلاحين اثنين، يقفان بثبات وثقة، ينظران باتجاه المرأتين وهما يشكلان توازناً في مقابلتهما. وربما هناك رمزية أكبر كتلاحم كلاً من العرب و الكرد وهما المكونان الرئيسيان للشعب العراقي(شكل رقم 93). ويظهر الثور أيضاً في هذه المجموعة والثور من اقدم الرموز في العراق.

شكل رقم (93) تفصيل من نصب الحرية ، المجموعة الرابعة .

ولعلّ وضعه هنا جاء كمعادل لوجود الحصان في بداية العمل ككل. وقد أرفق هذا الثور بعنصر إنساني قد تجرّد من كل شيء سوى أنسجة جسمه، وقد أراد أن يربط جواد بين هذين العنصرين ترديداً لمنحوتة الأرض والتي كان قد نفّذها قبلاً.

ومن ثم يأتي رجل الصناعة، هذا العامل المنتج الذي يحمل المطرقة في يديه ووقف وقفة استعراضية واعداً بإنتاج وفير بعد أن تحققت الحرية وعمّت العدالة والاخوّة. ومن هنا كانت وقفته الاستعراضية هذه وقفة إباء وشموخ ووقفة شعب متفائل بالمستقبل.

بين الحصان الجامح والعامل نستطيع القول بأن الثورة نجحت وحققت مبتغاها. قهر وقمع وذل، طال أفراد الشعب الأبي الذي لم يرض بالذل والهوان فانطلق يعبر عن موقفه من هذا الوضع بتظاهرات واستنكارات ما لبثت أن اجتاحت كل فئات الشعب من القرى حتى المدن. الحصان رمز من رموز الأصالة والفحولة والقوة العربية، النخب خرجت في تظاهرات ترفع الرايات واللافتات. هذه الاضطرابات تقض مضجع المتنفذين فيلجئون إلى القوة لضعفهم، مستخدمين أقسى الأساليب وأشرس

الوسائل، فتسقط الضحايا وتمتلئ السجون، حتى هؤلاء الذين يستخدمون الفكر سلاحاً للتغيير يزج بهم في غياهب السجون.

ومع ذلك لم يستكن الشعب ولم يعرف اليأس، فيعاود الكرة وينهض من انتكاسته ويحتدم الصراع لدرجة تصل الذروة، حيث يقف الجندي هذه المرة مع أهله، ليقود ثورة عارمة تحطم الأغلال والسجون وتنطلق شمس الحرية ويشرق فجر جديد لتنطلق الحرية تحمل شعلتها وتنير طريقاً أمام الجموع المندفعة، لتؤمن للشعب حياة كريمة ملؤها الاستقرار والرخاء، ترفرف حمامات السلام وتترعرع أشجار الزيتون ويعم الفرح بين أرجاء الوطن ويستبدل المأتم بأعراس والنادبات بمزغردات ويأتي موسم الخصب حيث تخصب الأرض والنساء على حد سواء، والرجال الذين كانوا يحملون اللافتات يتظاهرون، أصبحوا يحملون أدوات الفلاحة والصناعة حيث يعالجون أرضهم وموادهم الخام في مصانعهم. إنهم يعيشون حياة جديدة مليئة بالجد والعمل لبناء مجتمع أفضل وحياة أرغد.

بهذه الكلمات والجمل البسيطة يمكن أن نؤرخ لثورة (14 تموز في العراق). هذه الجمل البسيطة كانت مفردات تشكيلية قالها لنا جواد سليم يحدثنا عن ثورة شعبه. وهو ما يمكن أن يكتفي به من يكتفي بما يشاهده دون الغوص في أعماق الأحداث، بمن يرى الحوادث الفردية بمعزل عن الكون الكبير.

ولكن أليست هذه الأحداث والجمل البسيطة يمكن أن تؤطّر لأي ثورة في هذا العالم؟ وتسلسل الأحداث هذه ألا يمكن أن نسحبها على فترة زمنية تطاول التاريخ نفسه ومكاناً يتّسع ليشمل الأرض وتؤرخ لصراع الإنسان نفسه مع القدر؟

ليست هذه الشخوص الثائرة تخص العراق وحده، بل أن كل ثائر في هذا العالم يستطيع أن يجد صورته منقوشة على هذا الإفريز المرمري الضخم. إنها سجل خالد للثورة بكل تجريد، ويمكن اعتبارها أبجدية الثورة.

يقول زكريا إبراهيم "يؤكد علماء الجمال أنه لا بد لطالب المتعة الفنية من أن يعود إلى العمل مرة بعد أخرى حتى يستطيع أن يستشف ما فيه من جوانب غامضة غابت عنه في المرات السابقة، فما كان للعمل الفني ليبوح بسره للمتأمل العابر أو الناظر المتعجل، وهو الإنتاج البطيء الجهيد الذي لم يتولد إلا بعد صراع ضدّ المادة "[1].

[1] . زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مشكلات فلسفية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة،1977.

عمل كبير كالنصب يتطلب للإحاطة به وبكل تفاصيله وقتاً يتناسب وحجمه الكبير، وكعمل فني محض يجب النظر إليه مرات ومرات عديدة والغوص في دقائق تفصيلاته لأنه يلخص تاريخ شعب عريق وتاريخ فنان أصيل.

لأن تركت النظرة الأولى ـ البانورامية ـ للعمل دهشة وانطباعا سريعاً مليء بالحركة والسكون، ودعتنا تلك النظرة ـ في الآن نفسه ـ إلى التعمق أكثر بحيث أفرزت لنا النظرة الوصفية الى تقسيم العمل إلى مجموعات رئيسية أربع وسمحت لنا بالغوص قليلاً في التفاصيل.

واستجلاء للقيم الجمالية والتشكيلية التي تُبطن أكثر ما تُظهر هذه دعوة للوقوف مطولاً هذه المرة في نظرة تشكيلية جمالية تحليلية لمفردات هذا الصرح.

3 ـ دراسة تحليلية :

كان الحصان يعتبر من أبرز الرموز العربية لارتباطه بالأصالة والفحولة والقوة. وقد تعلق جواد بهذا الرمز ورسم له العديد من الإسكتشات والرسوم (شكل رقم94)، وأدخله في عديد الأعمال مشدداً على هذه الرمزية. وللوهلة الأولى فإن الحصان البادي في هذا النصب يوحي بالعنف والتمرّد وكأنه القدر الذي لا مرد لضرباته، وهيهات محاولات الرجال الثلاثة في ثنيه عن انطلاقته هذه.

شكل رقم (94) تخطيط أولي للحصان في نصب الحرية .

في بداية العمل كان على جواد أن يتعامل مع نقطة معقدة، فقد كان عليه أن يوفق بين عديد الأفكار المتضاربة في آن معاً، فرمزية الحصان والتي لم يرد جواد أن يتخلى عنها تضاربت مع حادثة مؤثرة حفرت آثارها في ذاكرته.

"...المعروف أن العراقيين لم يكونوا يهتموا بإقامة التماثيل التي تخلّد ذكر القادة أو المصلحين فلقد كانوا خاضعين للحكم العثماني ثم البريطاني في الحرب العالمية الأولى. فعندما مات الجنرال (مود) فاتح بغداد سنة 1917 ارتأت السلطة البريطانية المحتلة أن تحيي ذكراه، فأقيم له تمثال له يمثله ممتطياً جواده، وقد أزيح الستار عنه يوم الرابع من كانون الأول سنة 1923 وظل منتصباً أمام دار المندوب السامي في جانب الكرخ حتى يوم الرابع عشر من تموز سنة 1958، حين أطاح به أبناء الشعب في ذلك اليوم الفاصل من تاريخ العراق..."[1]

وهنا أراد جواد أن يصور صبيحة هذا اليوم وذلك عندما هبتّ الجماهير حول تمثالين من التماثيل التي كانت تزيّن بغداد وهما للجنرال (مود) وتمثال (الملك فيصل)، حين راحت الجماهير تحاول اقتلاع

[1] . عبد الرزاق الهلالي، ثلاثة تماثيل ببغداد حكمت في العشرينيات والثلاثينيات، مجلة آفاق عربية، العدد11 السنة العاشرة، بغداد، 1985، ص34.

هذه التماثيل من أماكنها تعبيراً عن تخلّصها من الإرث القديم. وظلّت تحاول حتّى انتزعتها بواسطة الحبال والأيدي وأسقطته(شكل رقم 53).

وعودٌ على بدء إلى هذه المجموعة التي تختلط فيها العناصر ما بين الحيوان والإنسان وأدوات العمل. ونرى بوضوح فكرة تحطيم التمثال الرمز للاستعمار. فالحصان الجامح لا فارس له، لقد أوقعته الجماهير، وهنا نجد أن رمز الاستعمار قد انهار فيما بقي الحصان واثباً حراً ومتحرراً من فارسه. وبهذه الطريقة استطاع جواد أن يمزج بين نبل الحصان كفكرة ورمز، وبين هذه الحادثة والرمز الذي يجب تحطيمه وجاءت النتيجة على هذه الشاكلة المعقدة.

تشكيلياً جاءت الاتجاهات المؤلفة لهذه الوحدة متقاطعة متعارضة، تبدأ بالفوضى بحركة الحصان القافز نحو اليمين بحركة لولبية تؤكدها حركة الرأس والقائمتين الأماميتين، وينسجم مع هذه الحركة وضعيات الشخوص المكملة لهذه الوحدة وهم المتظاهر الأول الذي ينجرف بجسده مع حركة الحصان العنيفة محاولاً تخفيف حركة الاندفاع هذه وقد أمسك بكلتى يديه سرج الحصان مشيحاً برأسه نحو اليسار، وثمة آخر يبدو سابحاً في الاتجاه المعاكس لحركة الحصان ويبدو ساحباً لجام الحصان، ضاماً قواه إلى قوى رفيقة في ثني الحصان عن انطلاقته.

هناك اتجاه عمودي يفرضه المتظاهر الذي ينشر لافتة قماشية، في محاولة للرد على الحركة العامة، هذه الحركة العمودية تضيف تعقيداً لهذه المجموعة المعقدة، وتحقق نوعاً من الفوضى (المنظمة) التي أرادها لنا الفنان كبداية لعمله وفي نفس الوقت ينطلق بنا نحو التحفز للتمرد، من خلال يد المتظاهر والتي انطلقت تماماً من قلب المتظاهر حامل اللافتة.

اعتمد جواد في هذه الوحدة أسلوباً تعبيرياً يشوبه شيء من التكعيبية. ولكن الطابع الفني القديم بادٍ فيها أيضاً وذلك من خلال الخطوط المتموجة وكذلك ملمس السطوح، وكمثال على هذه الخطوط المتموجة نجد شعر الرقبة للحصان وطيات القماش في أردية المتظاهرين وكذلك في اللافتة التي يرفعها المتظاهر.

نهج جواد منهج النحت النافر الذي كان ينتشر في وادي الرافدين، ولكنه حاول أن يطور هذه الوسيلة ليحقق أفضل الوضعيان بإضافة بُعد رابع للأبعاد الثلاثة من حيث قراءة العمل. وذلك في تنويع زوايا القراءة ليبدو الجسم الواحد متحركاً في جميع الجهات. وهو هنا يعكس معنى تكامل الأبعاد الأربع في فن النحت البارز وهي خاصية النحت المدور. ومن هنا نجد خلقاً جديداً و اسلوباً مبتكراً. وهذا ما يبرر وضعيات وأساليب تنفيذ الرؤوس سواء رأس الحصان أو رأس حامل اللافتة القماشية حيث استقى هذه الرؤوس من عمل ملحمي لبيكاسو في لوحته (الجورنيكا) في حين جاء الرأس جاذب اللجام مختلفا حيث يبدو من منظور مختلف فقد ركب تركيباً على جسد نراه منظوراً من الخلف في حين جاء الرأس مقلوباً.

وإذا تتبّعنا حركة الأيدي والأرجل في هذه المجموعة فإن (الفوضى) المقصودة تكون قد تحققت وسادت إيقاعية نكاد نسمعها تتردد في أصداء هذه المجموعة إيقاعية (الضوضاء) المفتعلة.

وقد ساهم في خلق هذه الإيقاعية ذلك التناوب بين الحركة والسكون، بين الأفقي والعمودي، وشيء ما بينهما وهي الحركة اللولبية (رأس الحصان وجسده، وجسد المتظاهر الأول).

تعبّر هذه المجموعة والتي تشكّل نقطة انطلاق الملحمة عن الزخم الهائل المتدافع في فكر جواد عند تنفيذه لهذه المجموعة، والتي مهّدت بقوة للمجموعة الثانية والتي تكاد تنطلق من خضم هذه العناصر المتدافعة. فهذه يد المتظاهر حامل اللافتة وكذلك ساقه، تحاول أن تتواصل مع هذه المجموعة وتأخذنا بيسر وسهولة الى المجموعة الثانية والتي تكاد تتكون في الواقع من وحدات كثيرة لا تقل أهمية وعمقا عن المجموعة الأولى كوحدة متكاملة.

وحدات هذه المجموعة تبدأ بنسق واضح يرمي إلى تكريس الانتظام وتوجيه الجهود والطاقات باتجاه العمل (المتظاهر الأول والمتظاهرة) ونحن هنا إزاء جملة أخرى من جمل المنظومة العامة للعمل وعليه يكون تصنيفنا لهذه الوحدة (الكلمة التظاهر) تتبعها (كلمة) أخرى وهي التحدي (المرأة) ينضاف إلى هذه المنظومة (الضحايا، الاستشهاد، العلاقات الأسرية) (الطفل، النائحات، الأم والطفل).

رغم انفصال وتفكك عناصر هذه المجموعة بصرياً، إلا أنها تؤكد على كونها منظومة كتابية تنطلق من القبل وتهيئ للبعد.

تنم الوضعيات المتنوعة التي تؤلف هذه المجموعة عن (نظام) وتنسيق في العلاقات بين الشخوص وحركات الأجسام، فهي تعبر عن طبيعة السيرورة الحركية التي لا تتم بشكل فوضوي بل بشكل منظّم و بخطوات عملية مدروسة.

يبدأ المتظاهر الأول برقصة ذات خطوات واسعة، حيث تنطلق قدمه وذراعه من المجموعة الأولى وذلك بحركة أفقية من خلال اليد الممدودة وحركة مائلة من خلال ساقه. أما ذراعه الثانية فهي تقوم بحركة عمودية تتماشى والحركة العامة للمتظاهرة الثانية، حيث ترفع كلتا يديها إلى الأعلى، و توحي لنا برفعها للشعارات، على أن جسدها ينفّذ رقصة تشبه رقصة المتظاهر الأول. وتنضم إلى هذه الرقصة الاستعراضية (المرأة المتحدية). تبدو كل هذه العناصر متجهة من اليمين الى اليسار وتعبر عن مشاركتها في الثورة وذلك من خلال رفعها للشعارات المعبرة عن (تطلعات الشعب) ومطالبة، حيث تنسجم والحركة العامة التي تتجه بهذا الاتجاه .

مع الاحتفاظ باستثناءات مثل حركة (الطفل) الذي يبدو خارجاً عن اتجاه المجموعة، (ليس المجموعة الثانية) فقط بل عن كل العمل حيث نفّذ بطريقة النحت المدوّر. والمرأة الحانية على طفلها وحركة الشهيد المتجهة من اليسار إلى اليمين وثمّ إلى الأسفل بشكل منحنٍ.

إلا أنّ الاتجاه العام لهذه المجموعة هو اتجاه أفقي ينطلق من اليمين إلى اليسار ويتداخل مع هذا الاتجاه وضعية المجابهة (وضعية اللافتات، والطفل).

وقد سعى (جواد سليم) أيضاً في هذه المجموعة لتحقيق الوضع الأمثل (على غرار الفن العراقي القديم والفن الإسلامي) حيث يتزامن ذلك في الموضوع الواحد من خلال جسم الإنسان.

ومن خلال ملمس السطوح في هذه المجموعة نستطيع أن نستشف الملامح التعبيرية التي انطلقت من المجموعة الأولى قد لازمته في هذه المجموعة أيضاً حيث نصادف مناطق في جسم الإنسان (وكأنّها محفورة أو مهترئة) وخصوصاً طريقته في إخراج الملابس، حيث يعبّر هذا الأسلوب عن مبدأ الشفافية. ولكن هيهات لمبدأ واحد أن يسود في هذه المجموعة دون أن يحاول الإضافة إليه وهو مبدأ الانتقائية التي طالما حرص جواد على انتهاجه حيث يمزج بين عديد المناهج ولعلّ أهم ملامح هذه الطريقة وأغربها هو مزجه لطريقة النحت النافر والنحت المدور.

ويسود المجموعة إيقاع منظم يرد على مبدأ الضوضاء الذي يتحكّم في المجموعة الأولى، هذا الإيقاع الموسيقي تفرضه حركات الأعضاء للأجسام. ولعلّ اهتمام جواد بهذه الناحية الإيقاعية يستقيه من فن جده الواسطي حيث نفّذ بعض رسومه لحيوانات وخيول وإبل، وخصوصاً في طريقة تنفيذه القوائم، وهنا تظهر قيم جمالية جديدة في فن جواد سليم وهي ظاهرة الاستغناء عن بعض الأعضاء (التعمية) التي تخص بعض العناصر (الطفل، والمرأة المتحدية). وفي هذه الأخيرة تختلط القيمة التعبيرية أي تقطيع الجسد والقيمة المعنوية وليس مجرّد تحزيزه، والمعنى الأخلاقي الديني، والقيمة الصوفية المعبّرة عن عملية الفناء الجزئي وهذا المعنى يكاد يترجم لنا معنى الشهادة والتضحية في النزعة الشخصية بل وفي النزعة التجريدية نفسها.

وكذا نجد تناوباً مابين الحركة والسكون الذي أنطلق من المجموعة الأولى حيث يتحقق في الجمع بين الاتجاه المحوري والاتجاهات الأفقية والرأسية. أو بين المحورين الأفقي والعمودي ومن خلال أعضاء جسم الإنسان نفسه وفي التزامن بين نقاط التواصل في المجموعة.

فلو أخذنا مثلاً شكل اللافتات المواجهة لنا فهي تغذّي فينا الشعور بالسكون، في حين تبدو أشكال الأجسام البشرية زاخرة بالحركة، بل أنّ التناوب يرصد كذلك في الاتجاهين الأساسيين للخطوط أي

انسيابية الخطوط المتعرّجة والأفقية، وانغلاق الخطوط الحلزونية. أي إنّا إزاء نوعين من الأشكال الدائرية المغلقة على نفسها والمركّبة المنفتحة إلى الخارج.

ومن هنا نستطيع تمييز الأشكال المغلقة من خلال رؤوس الأجسام وطيات الملابس في المرأة المتحدية، ثم الحركة العامة للموضوع (الشهيد والنائحات) و(الأم والطفل).

أما الأشكال المركبة فتمثلها الأجساد المتحركة (المتظاهر الأول) حيث اليدان والساقان تدفعان بالحركة من الداخل إلى الخارج. وكمثال على التناوب يمكن أن نستشهد بموضوع الشهيد والنائحات. فرؤوس النائحات تبدو كنقاط سكونية هذا بالإضافة إلى كفي الشهيد وكذلك كف النائحة المنكبة عليه، حيث وزعت بدقة لتؤلف محوراً عمودياً تدور عليه حركة الأجسام، التي تكاد أن تظهر متصلة ببعضها البعض وكأنها ترسم قوساً هائلاً.

ويمكن أن ينسحب هذا على الأم والطفل، إذ يمثل الطفل نقطة مركزية ساكنة عند ملتقى رأسه برأس الأم، بينما تبدو الحركة واضحة في محيط جسم المرأة، ولكنها حركة هادئة تختزن بداخلها كل عنفوان العناصر السابقة وتقدم هدوءاً نسبياً، هدوء مثل الذي يسبق العاصفة. فهو تمهيد للمجموعة الثالثة التي تنسجم (كعبارة) مع سابقتها وتتممها حيث تفيد معنى الانتقال من حالة التمرد حيث الفوضى والارتجال إلى حالة التنظيم والإيقاع، ومن ثم نقطة التحول المركزية التي تتوج معنى كل تلك الحركات والتظاهرات والثورات. وهي تشكيلياً نقطة الوصل بين وحدتي النصب الرئيسية، وهما التطلع نحو الاستقرار والبناء ومن ثم حالة الاستقرار والبناء.

وقد استعان جواد في كتابة هذه الجملة بالمفردات التالية وجعل لها حواراً خاصاً: السجن بقضبانه، الشمس، الشعلة، النبات، الماء، الطائر، وهي مجموعة عناصر محيطة بالإنسان، فيما كانت عناصره الإنسانية موزعة بين السجين السياسي وهو هنا رجل وامرأة، ومن ثم الجندي محقق الثورة، والحرية حاملة الشعلة، والخصب (امرأة).

إذا كانت المجموعة الأولى تمثل (التمرد والفوضى) فإن (النظام والإيقاع الموسيقى) يعم المجموعة الثانية فالتشخيص والتجريد (معاً) قد اجتمعا، واستخدام النزعة التشخيصية للتعبير عن المحتوى التجريدي بواسطة الرمز هو ما يميز المجموعة الثالثة. وهكذا فإن شكل هذه العلاقة يوضح لنا مدى تناغم الوحدتين الكبريين في النصب وهما حالة التحرر أو الثورة وحالة الاستقرار أو الالتزام والبناء. حيث يتبدى التمرد مرة أخرى وبطريقة جديدة، ليس بمعنى الهدم والتحطيم بل بهدم بنّاء ـ إن صح التعبير ـ وهو ما يمثله تحطيم جدران السجن، وكل ما يعيق مسيرة البناء، حيث ينطلق من هذا الهدم بناء جديد، فهو إذاً ولادة ثانية لمبدأ التمرد، أي تمرد على التمرد نفسه.

هنا في هذه المجموعة، نلحظ انتقالا تدريجياً من وضعية التزامن بين المنظرين الجانبي والأمامي، أي أن هناك تخلٍ عن الوضعية الأمثل في الفن والتي حرص جواد على التزامها في المجموعتين السابقتين، حيث ينتقل بنا الى وضعية (المواجهة) الاتجاه إلى الأمام كما في(المرأة ـ الخصب).

كما استعاض عن اللافتات المربعة والمستطيلة الشكل لتحل محلّها الشمس الدائرية، ونوعاً ما الشعلة، حيث الخطوط المنحنية المتعرجة المرافقة للسجين. مع الاحتفاظ بسيرورة الانتقال من اليمين إلى اليسار، عدا هذا الاتجاه الطارئ الذي تنفذه حاملة الشعلة (من اليسار إلى اليمين).

ولئن انطلقت المجموعة حركية، فإنها تنتهي سكونية (المرأة الخصب) ولكنها سكونية دافقة بالحياة والحركة.

الرمزية التعبيرية، بادية في عناصر هذه المجموعة أيضاً، بالرغم من احتفاظ كل عنصر في هذه المجموعة بهويته، فالجندي يتمنطق لباساً عسكرياً، حاملاً سلاحه واضعاً خوذته، وكذا بقية العناصر.

إلا أنّ ارتباط هؤلاء الشخوص بالأشياء المحيطة بهم تمنحهم الرمزية في الطرح. فرغم تمظهر الجندي بكامل عدته العسكرية، إلا أنه يفتح باب السجن، بل يحطمه بكلتى يديه دون لجوئه إلى سلاحه الذي يستخدمه كدعامة ليزيد أتساعا ذلك الشرخ الذي أحدثه.

وحينئذ يصبح هذا التناقض بين الوظيفة الأساسية للجندي (وهي القتال) والفعل الذي ينجز، معبراً عن رمز التحرير (تحرير السجناء من سجنهم).

وكذلك الحال بالنسبة للمرأة حاملة الشعلة حيث تبدو راكضة صارخة باتجاه اليمين، ولكنها مع ذلك تظهر وهي حاملة شعلة بيدها، بل تبدو وهي تخوض بالمياه ومع ذلك فقدميها تبدوان مقطوعتان. وكأني به لا يريد لشيء أن يقيدها، حتى لو كانت تلك القدمين اللتان تربطان الجسد بالأرض، فهو يريد لحريته أن تنطلق دون معوقات. وهي هنا منظورة من الخلف، في حين تظهر المرأة الأخرى (الخصب) منظورة بشكل مباشر من الأمام فاتحة ذراعيها وقد حطّ (طير من الحمام) على كتفها الأيمن.

هنا نحن إزاء أسلوب في الجمع بين المخلوقات والإنسان والأشياء بشكل غير منطقي، وهو ما يحقق معنى الأسطورة في هذا الجزء من البناء الموضوعي.

قضبان السجن على يمين الجندي تحولت إلى أغصان شجر، أى أن ما كان خلفية ميتة للعناصر قبل الثورة استحالت خلفية حية تمتزج والعنصر الإنساني.

ويكاد ينعدم حرصه على تطبيق الوضعية الأمثل في الفن في هذه المجموعة حيث ينتقل إلى وضعيات جديدة، وكذلك اعتماده مبدأ التناوب بين الحركة والسكون، إلا أن مبدأ (التعمية) والاختزال، قد تأكد في هذه المجموعة، من خلال استغنائه عن قدمي حاملة الشعلة مما منحها طاقة تعبيرية رمزية كبيرة تحيلنا

بهدوء إلى مرحلة جديدة وهي المجموعة الرابعة والأخيرة والتي تتألف من ثلاث وحدات فرعية، وهي مجموعة (المرأتين والفتاة) إحداهما كأنها نخلة حيث دارت سعفات نخيل حول رأسها والأخرى تحمل على كتفها باقة من السنابل إضافة إلى حملها (جنين) وبينهما تلك الفتاة التي تحمل على رأسها وعاء يمكن أن يقدم فيه النذور. أما الوحدة الثانية فتضم شخصين، شاباً وشيخاً يمسك كلاهما (بالمسحات). يقف خلفهما عنصران حيواني (ثور) وإنساني (صبي) الثور يبدو في الأعلى وكأنه يقف بعيداً في الحقول.

والوحدة الثالثة تتكون من شاب عامل ممسك بالمطرقة (رمز الصناعة) وكخلفية له شيء ما يشبه الدرع. الرمزية بادية بشكل جلي في هذه المجموعة فقد رمز لنهريّ دجلة والفرات بامرأتين، ورمز لوحدة الشعبين العربي والكردي بالفلاحين، ناهيك عن رمزية الثور وحامل المطرقة وعلاقته بالصناعة.

إلا أن الرمزية هنا ليست هي المراد، فقد أريد لها أن تقابل الوحدة الأولى برموزها وعناصرها.

فالحصان في المجموعة الأولى يقابله الثور في المجموعة الأخيرة، والمتظاهر الأول الذي يحاول نشر اللافتة يقابله العامل حامل المطرقة.

والشخوص الذين يتفاعلون مع الحصان يقابلهم الفلاحون في المجموعة الأخيرة، وحتى الطفل الموجود في المجموعة الأولى نستطيع أن نتتبعه في المجموعة الأخيرة، بمعنى آخر فإن القصة التي تسردها هذه المجموعة تعيد بناء ما تهدم من بناء المحور الأول ولكن باسم العمل والزراعة والصناعة.

إن الاتجاهات التي تعم هذه المجموعة تتكامل والبناء العام للنصب معتمداً على التناظر كقيمة أساسية في منجزات النصب وتقتصر جماليات هذه المجموعة على تطبيق مبدأ مطابقة الطبيعة في وضعيات الأشخاص، إلا في طريقة وضع الثور في المستوى العلوي من الإفريز كناية عن معنى المنظور (منظور عين الطائر) وإلا في طرح مبدأ (قطع) أجزاء في جسم الإنسان في حالة الصبي الذي يبدو وهو مقطوع اليدين والقدمين.

في نصب الحرية عدّد جواد سليم أشكال تنفيذه وحقق رؤية خاصة ناشداً مبدأ الانتقائية ما بين التراث والمعاصرة والمزج بينهما، فنراه أعتمد التعبيرية والتكعيبية والرمزية في عمل واحد ولا نشعر أن هناك فروقاً فجة في التنفيذ بل يشعر المرء أنه أمام عمل متكامل موحّد النهج ولست أبالغ في القول بأن جواد في هذا النصب قد ابتدع أسلوباً جديداً سيأتي جيل بعده وينهج على نهجه بحيث يمكننا إطلاق تسمية أسلوب (جوادي) وهو أسلوب يجمع القديم بالحديث، أسلوب يمكنك فيه تلمّس ملامح آشورية قديمة جنباً إلى جنب بملامح فنية حديثة، في هذا النصب نستطيع أن نلمس روحية عمل بيكاسو (جورنيكا) وفي نفس الوقت نجد ملامح آشورية و سومرية و رافدية ...

وقد حدد جواد هوية خطابه ومنذ الخمسينيات بإكسابه بعداً (ميثولوجياً). وفي نصب الحرية يمكننا أن نلتقط ذلك الخيط الوهمي الذي يربط ما بين الكائنات الحيوانية الثلاثة الموجودة وهي (الحصان والثور والطائر).

يبدو الحصان الجامح برمزيته الهائلة المرافقة والتي يتمتع بها الحصان في لاوعي المشاهد وخصوصاً ابن المنطقة، وكأنه يذكرنا بالماضي العريق فيحيلنا إلى أزمان غير ذات حدود.

في حين يبدو الثور المستكين الهادئ في الطرف المقابل للنصب وكأنه أرض بور تحوي نفيس الثروات ولا يمكن الوصول إليها إلا بتفجير الطاقة الكامنة المختزنة.

أما الطائر والذي حطّ على كتف المرأة (الخصب) وكأنه عنصر مضاف دونما علاقة منطقية تفسّر لنا وجوده هنا، سوى حاجة جواد اللاشعورية لإضافته الرمز(الحرية).

جواد صنع النصب بعناصره المتعددة ونحن نؤول كل شيء وحسب معرفتنا وذاكرتنا نحن، فهل كانت صحيحة كل هذه التأويلات.

" إن ذاكرة الأشياء تظل تتدخل في عمل الفنان دون أن يدري ونحن لا نستطيع أن نعلل كل شيء..."[1] فقد نكون قد وفّقنا في إحالتنا لبعض الرموز ومحاولة تفسيرها، وربما لا، ولكنها بالنهاية تبقى قراءة خاصة. ولكن للنصب مدلول عام وهو يخص الثورة وتطورها إلى مسيرة ثمّ إلى تحطيم الأغلال والسجون وبالتالي الى الاستقرار و الحياة الرغيدة ما بين الزراعة والصناعة.

وعليه فإن رمزية العناصر هذه قد لا تكون على هذا القدر من الوضوح، بل إن كوامن الأشياء وعلاقتها ربما تكون قد فرضت نفسها على الفنان أولاً أى أنه كان خارج إطار ذاته وداخلها في آن معاً فهو موزع الأهواء ما بين الفكر العالمي الحديث والمحلي القديم ما بين الشكل والمضمون.

في هذه الكثافة الكبيرة للعناصر المنتشرة على هذا الإفريز الضخم. لا نستطيع إلا أن نقول بأن الفنان كان ينحت هذه العناصر بحرفية عالية دافعة طاقة مختزنة متراكمة ليحقق موضوعاً قد لا يكون له حدود.

[1] . شاكر حسن آل سعيد، جواد سليم الفنان والآخرون ، مرجع سابق ، ص203.

الفصل الخامس

القيم الجمالية في فن جواد سليم

للحديث عن فن جواد بشكل عام، يتطلب منا فهم المكونات والمصادر التاريخية والفنية والثقافية والاجتماعية التي ساهمت في خلق جواد كمشروع فني متكامل.

أقول مشروع متكامل لأنه مارس دور مؤسسه فنية متكاملة (رسم، نحت، تنظير، نقد، وإقامة تجمعات فنية) ما قام به جواد خلال حيز قليل من الزمن يعد عملاً كبيراً بكل المقاييس قد تنوء عن القيام به اتحادات ونقابات فنية بكل كوادرها وإمكانياتها.

فنظرة بانورامية لنتاج جواد سليم، والتي تختلط حياته بهذا النتاج، نستطيع أن تلمس خيط رابط يجمع هذه الأعمال وينضدها كسلسلة فنية ذات هوية موحدة. تؤكد على شخصية فنية واعية.

لعل عمله الختامي (نصب الحرية) كان ملخصاً معمقاً لتجربته وفكره. ولعل أهمية جواد كمشروع تنبع من كونه مشروع طموح لم يتوقف عند قطريته ليتجاوزها إلى السعي لخلق فن عربي جديد يتناسب والطموح الوطني والقومي في الاستقلال وبناء الكيان الجديد للشخصية الفنية.

ولتحقيق هذا المشروع كان من الأجدى ألا يكون مشروعاً فردياً، كما انتهى، بل يجب أن يكون طموحاً جماعياً يؤدي إلى صياغة منهجية فاعلة. ولهذا لم يتوصل إلى النتيجة المرجوة والتي كان يتوق إليها فقضى حياته باحثاً ومات وهو في هذه الحالة من البحث. وحسبه أنه أسس لهذه الحالة (حالة البحث). ولقد استمرت تجربته بالنمو والتطور سريعاً حيناً ومتباطئةً حيناً أخر. ولكن خط التطور هذا يبقى متصاعداً بما ينسجم مع أفكاره المتأججة في انتظار تحقيق إنجاز فني ضخم بحجم (نصب الحرية) يتجاوز فيه واقع الحركة التشكيلية ويكون علامة فارقة في تاريخها ومحرضة لجموع الفنانين، وهو ما تم له ذلك.

وجواد وإن انتج أعمالاً كثيرة تراوحت بين عدة مناح ذات محتويات اجتماعية وسياسية وفنية. إلا أنه كان دائم الشعور بعدم الرضى عن مستوى التنفيذ. وهذا ما نستطيع التقاطه من خلال كتاباته في يومياته. فالرجل كان طموحاً لخلق شيء جديد. وهو ما حاول تحقيقه إلى جانب أعماله الفنية ومحاضراته من خلال التجمعات الفنية التي كان محركها وعنصرها الفعال.

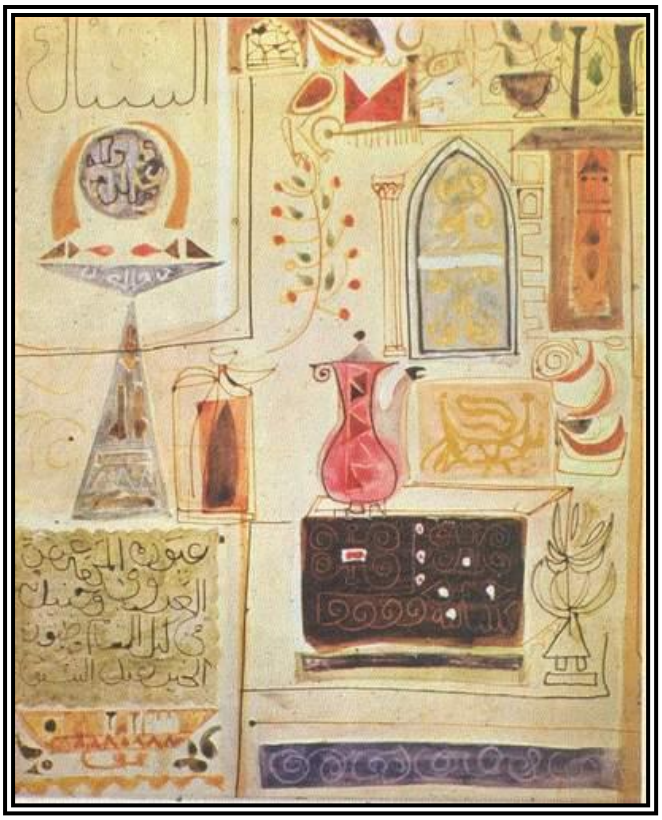
لم يكن جواد الفنان الوحيد الذي كان ينشط في الساحة الفنية العراقية، ولكنه كان الأبرز بلا منازع فقد تمتع جواد بحضور لافت وعلى كل المستويات.

فإذا كان (فائق حسن) قد رسخ تقاليد فن الرسم، فإن جواد قد أبدع فيها وحسّنها، بل إنه ذهب بها إلى أبعد من ذلك. حتى أنه كان يحلّق بالرسم في عوالم بعيدة. فإلى جانب النحت الذي منحه جناحاً كان الرسم بالنسبة له أيضاً جناحاً آخر فأمتلك جناحين كجناحي النسر أتاحا له التحليق عالياً في سماء الفن. بل وأكثر من ذلك فقد راح ينظّر ويكتب، ويحاضر طامحاً في إيجاد تيار فني ثقافي لا ينفصل عن الأفكار الوطنية التي كانت راسخة في ضمير الشعب.

لقد كان جواد سليم على دراية تامة وفهم عميق لمهمة الفنان في قطر كالعراق وفي وقت كالذي تواجد فيه. فمن خلال التجمعات الفنية التي كان ينشط بها وتلك التي أسسها بنفسه، كان يحاول أن يبلور دعوات لتحديد هدف الفنان والمهمات المنوطة به. وذلك عبر بيانات جماعة بغداد للفن الحديث. والتي لخصها بمحاولة تصوير الإنسان في محنته الفكرية، وجعل الفن مرآة صادقة، يعكس الخصوصية المحلية. فما من فن عظيم، يمكن أن يوجد بلا شخصية قومية متكاملة وشاملة. ينبعث من التراث ويعيش المعاصرة ولا ينفصل عنها. ومع ذلك، يقول جواد في إحدى كتاباته: "...أنا لا تهمني السياسة بقدر الإنسان...في كل زمان ومكان تهوي المعاول الحمقاء من أيدي الجهلة والجلادين لتقطف الرؤوس المثمرة المفكرة "[1].

ضمن هذه الرؤية يمكننا أن نقف أمام لوحة صغيرة كـ(الشجرة القتيلة)(شكل رقم77) أو كما أطلق عليها جواد حينها (عيد الشجرة) هازئاً مستنكراً ما شاهد من تقطيع لأوصال شجرة. من الجدير ذكره أن هذه اللوحة تنتمي لمجموعة فنية أطلق عليها جواد أسم (البغداديات)(شكل رقم 95).

[1]. عباس الصراف ، جواد سليم ، مرجع سابق ، ص101.



شكل رقم (95) بغداديات ، أكريليك ،1957.

والبغداديات أسلوب اتبعه جواد في فترة الخمسينات من القرن العشرين، وذلك إثر عودته من أوروبا محملاً بكل ذلك الإرث الفني والإنساني. ولا تقتصر هذه البغداديات على المشاهد الطبيعية والمناظر المأخوذة عن بغداد كما يوحي بذلك الاسم ولكنه أسلوب فني أبدعه جواد يمكن أن نلتقط بعض هذه الملامح منه :

- إقصاء المنظور وإهمال البعد الثالث.
- إهمال التشريح ومقتضيات الحركة الواقعية.
- المبالغة في استخدام الأقواس والأهلة.
- التأكيد على الشكل وذلك من خلال الخطوط المؤطرة.
- استخدام الزخرفة الإسلامية وإقحام الكتابة.
- استخدام الألوان الصريحة البراقة والزاهية.

هذه الملامح العامة أسست لشبه مدرسة عراقية لطالما حلم بها جواد بتأسيسها "...إننا ونحن بسبيل الحديث عن الفن العراقي تمر بأذهاننا تلك الفكرة القائلة بخلق مدرسة عراقية للفن الحديث. إنّ هذا

الموضوع صعب وشائك في الحقيقة لان المدرسة تمثّل انعكاس كل وجوه الحياة في الأعمال الناجزة...كل ما يحيط بحياة الإنسان من تجارب شعورية لا تقع تحت حصر. وهذا لا يتسنى لنا خلقه في وقت قصير، كما ليس في إمكاننا تحديد مداه الآن "[1].

بهذه الكلمات لخّص لنا جواد نظرته حول آفاق الفن التشكيلي، هذه النظرة التي التف من حولها لفيف من الفنانين الذين آمنوا بضرورة إيجاد طريق يقودهم في الاتجاه الصحيح وكان جواد حاملاً للشعلة التي تضيء الطريق. وعليه فقد خطى جواد ومن ورائه هؤلاء الفنانين خطوات جبارة، مقيضاً لها أن تصل لولا أن انطفأت الشعلة بيد رائد هذه المجموعة. وبشكل مفاجئ أوقع هذه الطليعة في حيرة من أمرهم. فتوقفت المسيرة وتشتت أمرهم لغياب المحرك والملهم. وخطأ هذه المسيرة أنّها ربطت مصيرها بقيادة شخص واحد.

وكان على أعضاء هذه المجموعة أن يأخذوا زمام المبادرة وأن يثقوا بقدراتهم وأن يثقوا بتراثهم وحاضرهم.

ومن هذا المنطلق نستطيع أن نضع جواد في منزلته الحقيقية كرائد وصاحب فكر خلاق وفاتح لأفق جديد في عالم الفن التشكيلي. ومن هنا نستطيع فهم المكانة العالمية التي تقلدها لا كرسام أو نحات أو منظّر بل كل ذلك بالإضافة إلى ريادته للحركة الفينة العراقية، حيث كان له تأثير كبير على فناني العراق فقد خاطبهم بلغة يفهمونها، فقدّم لهم خلاصة تجاربه ومعارفه الغربية بل وقدّم لهم تراثهم المنسي. فنبش لهم كنزاً كان قد توارى قروناً سبعة، وبعث الحياة برائد الفن العراقي الأول (الواسطي) واصبح كفنان معاصر يتفاعل مع مجريات الحركة الفنية، وبذلك اتصلت الحلقات المفقودة وأصبحت سلسلة متصلة.

والبغداديات اتجاه فني التزم به إلى جانب جواد عدد من الفنانين لعل أبرزهم (لورنا) زوجته وهي مفارقة لأنها إنكليزية المولد، ومع ذلك استمرت في هذا الاتجاه رغم وفاة زوجها وملهمها ومحرّك هذا الاتجاه. ولربما وجدت نفسها من خلاله وخصوصاً أنّه إضافة للمحلية البادية على الأسلوب المتّبع فإنها (البغداديات) جمعت أساليب زمانية مختلفة، فالحلى البابلية والآشورية وألوان الواسطي بمنمنماته والزخرفة الإسلامية (وهي ملامح محلية) وكذلك نجد فنون الشرق والغرب أيضاً وهو ما أعطى البغداديات قبولاً لدى عديد الفنانين وخصوصاً كما ذكرنا (لورنا) التي تشبعت بروح جواد لدرجة أن أعمالها تكاد تماهي أعمال جواد ويصعب التفريق بين أعمالهم (شكل رقم106)، لتصبح لورنا راعية لهذا الاتجاه الذي تيتّم باكراً. والذي

[1] . عباس الصراف، جواد سليم، مرجع سابق، ص83.

حاول بعض رواده الاستمرارية، ولكن أوقع البعض في حالة التكرار لأعمال جواد أو تاهت به الطريق. فعادوا إلى متاهات البحث والضياع بين الاتجاهات السائدة.

شكل رقم (96) امرأة ونخلة ،ألوان زيتية، 1956، ***لورنا سليم*** .

إذن فليس من المبالغة لو قلنا أن جواد سليم كان شاهداً فنياً أميناً لفترة معقّدة عاشها العراق والأمة العربية جميعها، ونسجل بكل أسف بانّ موهبة أخرى لم تحدث توازي أو تقترب من موهبة جواد بعمقها وأصالتها.

جواد الذي قضى حياته كاملة من أجل إرساء قيم حضارية فنية جديد، هي تلك القيم الإنسانية العامة (العدالة، الحب، المساواة) وتلك القيم الخاصة (ضد الجهل، ضد الاحتلال، وضد القمع والاستلاب) هذه التضحيات هي التي جعلت من حياة وفن جواد سليم مثلاً و نموذجاً يحتذ للفن العربي.

تتخذ الفنون التشكيلية عموماً مثل (الرسم والنحت والحفر والبناء...) من (الأبعاد) منطلقاً لوجودها، حيث لا يمكن ن تتمظهر هذه الفنون إلا من خلال بعدها المكاني أولا لتنطلق ضمن بعدها الزمني.

والبعد المكاني إن هو إلا تجمّع لمعطيات عدة (طول، عرض، عمق) وهذه المعطيات هي بحد ذاتها مكونات من عدد من النقاط. أي نقطة من هذه لا تنشئ من فراغ أو عدم، وبعيداً عن طبيعة وكنه هذه المادة المكونة لها لا بد لها من (فعل) حتى يتحقق وجودها وهذا الفعل ناتج أولاً عن حالة شعورية تتولّد لدى الفنان، ألا وهي (الإحساس).

فاصغر وحدة شعورية إنسانية هي الإحساس، وهكذا فإن ما بين الإحساس والبعد تتكون أول علاقة للإنسان (كفنان) بالعمل الفني. وعليه فإنه علينا إيجاد العلاقة ما بين الإنسان كطرف والعمل الفني كطرف مقابل. هذه العلاقة التي بدأت منذ تفاعل الفنان والظروف المحيطة به كالخامات اللونية والمواد المختلفة وكذلك طبيعة الوسط الذي تمّت ولادة العمل من خلاله متضمنة كل الظروف الحياتية المعاشية.

وهكذا فإن تأطير هذه العلاقة يتطلّب فهم التنسيق الذي تمّ ما بين الفنان (باعتباره كياناً إنسانياً بحضوره وغيابه، بمجمل نتاجه وتجاربه ومواقفه وخلاصة فكره) وبين العالم. وهو ما يحيلنا إلى العودة مرة أخرى إلى الفنان نفسه والغوص في مخزونه الشعوري واللاشعوري المتراكم لديه.

وعليه فإنّ البحث عن القيم الجمالية في فن جواد سليم يحيلنا من حين إلى آخر إلى شخص جواد نفسه، ففي حالة كحالته يختلط الأثر الفني بالفنان نفسه، فإذا كنا قد تطرّقنا سابقاً بشيء من الإسهاب لحياة الفنان فإن جزء كبيراً من هذا الحديث ينسحب على الأثر الفني الذي خلّفه لنا، ونشأت علاقة متطورة إلى حدٍ كبير ما بين ذات الفنان والمحيط (الثقافي، السيكولوجي، الاجتماعي) الذي نشئ فيه ونرى صدىً لذلك كلّه في فنه.

ولئن حاولنا حصر المصادر الأساسية للفن في ذات الفنان لوجدنا أننا إزاء البحث في معطيات تكوين شخصيته التاريخية.

تصوَّر الفنان (للفعل) إزاء لأبعاد المكانية :

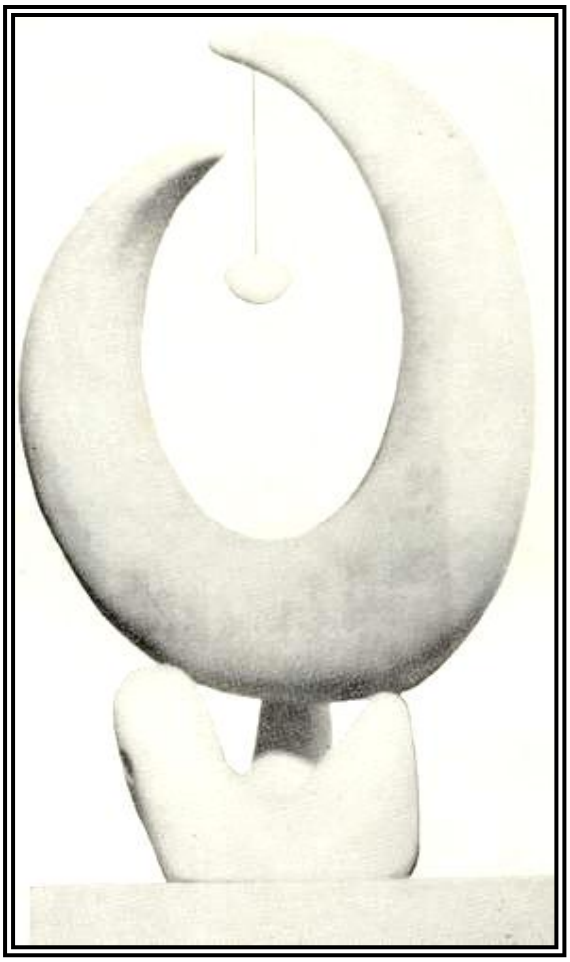
إن تعامل جواد مع الأبعاد المكانية ينم عن فهم عميق وتحكّم واع بالرؤية الفنية الخاصة به. فقد تعامل مع البعدين من خلال بحث معيّن غير ذلك البحث الذي أفرده للبحث من خلال الأبعاد الثلاثة، وهذا يؤكّد التطور الكبير الذي تميز به بحثه الفني وهذا ما أفرد له مساحة كبيرة فلم يلتزم فناً واحداً أو بكلمة أخرى لم يتقيّد بنمط معيّن من أنماط الفن.

ولنا أن نأخذ موضوعاً معيّناً لنقيسه على هذا المنوال، فمثلاً موضوع الأمومة، نجد أن جواد قد تعامل مع هذا الموضوع بطرائق مختلفة. فقد تعامل معه جواد مرة من خلال البعدين (رسم، نحت بارز) ومرة من خلال الأبعاد الثلاثة. وفي كل مرة كان يجد سبيلاً لتنفيذ هذا الموضوع من خلال فهمه العميق لمفهومي الكتلة والفراغ وفلسفة المادة.

فالأمومة في عالم البعدين عبارة عن تلخيص لمفهومي الأنوثة بما يحمله من معاني التكور والانغلاق والحنو. إنه تذكير بالشكل الموازي للبويضة، ولنا في لوحاته البغدادية وخصوصاً تلك التي نفذها في عام 1956 وكذلك لوحة (الشجرة القتيلة) و(حكاية مكر النساء).

وأعماله في النحت البارز خصوصاً تلك التي نفذها في عمله (نصب الحرية) كـ(المرأة الحانية على طفلها، والمرأة الباكية).

وفي حين نجد أن الموضوع نفسه قد تعامل معه جواد من خلال الأبعاد الثلاثة بطريقة مختلفة بعد أن تدخلّت فيه معطيات جديدة وهي العلاقة مع الفراغ. فأنصب اهتمامه هنا أكثر على الشكل لا الفكرة واقترب أكثر فأكثر من التجريد ولم يعد الموضوع كـ(فكرة) مسيطراً بل أسترسل بالحوار ما بين الكتلة والفراغ. فلم يعد التكوير والانغلاق حلاً بل راح العمل يمتشق ويتطاول حتى غدى جذع شجرة. وأصبحت العلاقة بين ألام والطفل تترجم من خلال العلاقة بين الهلال والنجمة القابعة وسطه، وكذلك البيضة التي تحتضنها اليدان المرفوعتان عاليا. كما نجد في تمثاله الشهير (الأمومة)(شكل رقم97) الذي نفذه عام 1958 حيث انتقلت فكرة الأمومة من مفهومها المباشر إلى مفهومها الأعم والأعمق، ليكون للمادة دور في إبراز العمل والموضوع وليس فقط لتمظهر العمل ومن هنا يمكننا فهم اعتماده مادة الخشب، مما يحيلنا إلى قضية الارتباط بالأرض والخروج من الرحم الكوني.



شكل رقم (97) أمومة ، مواد مختلفة ، 1958.

من خلال هذا الموضوع العميق يمكننا تلمّس توجه واع وفهم عميق وموسوعية في تنفيذ العمل الفني.

في كتابه (جواد سليم، الفنان والآخرون) يسترسل (شاكر حسن آل سعيد) كثيراً في هذا الموضوع ويحيل الموضوع إلى قضايا لا شعورية ومسائل سيكولوجية قد لا تنطبق على كل فنان كـ(حالة) ولا يكفي أن يحيلنا الى (فرويد) بمعطياته الجنسية والشبقية وعقدة أوديب، لنحاول سحبها على كل حالة إبداعية.

يقول (آل سعيد) : "... ما أراه هو أن اهتمامه بمعالجة هذا الموضوع بالذات لا يبدأ من مجرد انبثاق الفكرة لديه فحسب بل ومن علاقته البعيدة بها كأرض لا كسماء. ولذلك أضحت هذه الفكرة من حيث انبثاقها الشعوري في ضمير الفنان متطبعة بفن النحت أكثر من فن الرسم أو أنها تشير بذلك إلى المغزى الكامن في (مكانية) العمل الفني بل بالفن الأكثر مكانية من سواه وهو فن النحت المدور بالذات. وباستطاعة المتأمل للنحت المدور لدى جواد سليم أن يحزر مدى تكريسه النحت لمعنى الأمومة، أو لموقفه من الأم. وهو ما

يؤكده لنا مدى حبه لأمه وحبها له كالذي ترويه لنا سيرته الشخصية. بل أنّ المطلع على مذكرات الفنان يلمس ذلك بوضوح وبشكل ملفت للنظر. "[1]

مما لا شك فيه حب الفنان لأمه وتعلقه بها وهذا شيء طبيعي، ولكن قد لا يصح تطبيق نظريات فرويد عليه هنا وخصوصاً أن ما من فنان إلا وتعامل مع هذا الموضوع بطريقة حميمة فهذا لا يعني عقد (أوديبية) ولسنا بصدد مهاجمة فنان وناقد تشكيلي كشاكر حسن آل سعيد وليس انتقاصا من مكانته كناقد ولكن لسنا مع الإغراق في تفصيلات وتحليلات نفسية، كان لها دور في زمن مضى قد لا نتفق معها وخصوصاً أنه أحالنا في هوامشه إلى تحليلات (فرويد) وتنظيراته في الفن (كتب التحليل النفسي والفني، وبحثه عن دافنشي وعلاقته الشبقية بأمه)[2].

ولعلنا نجد هذه الأشكال التي تحدثنا عنها وقد استخدمها جواد في تنفيذه لمواضيع لا تمس موضوع الأمومة، ولعل أبرز الأمثلة على ذلك تمثال (السجين السياسي)(شكل رقم 73) خير دليل على ذلك. فأي من العقد (الفرويدية) يمكن إلصاقها بجواد.

وتمثال (السجين السياسي) وهو مصغّر كان قد اشترك به جواد في أحد المسابقات العالمية ونال عليه جائزة اللجنة التقديرية، وجدير ذكره أن (هنري مور) كان أحد أعضاء اللجنة وقال بأنه كان من المفترض فوز هذا التمثال بالجائزة الأولى لو أنّ جواد قد أرفق مصغره هذا بشرح نظري، لم يكن جواداً عاجزاً عن إتمام هذه الشروح وخصوصاً أن اختيارات الفنان نابعة عن وعي وليست مجرد مصادفة حيث كان الهلال المكون الرئيس لهذا العمل[3]. وللشكل الهلالي حضور مميز لدى جواد. وكأنه مرتبط بمعنى الكون ولا عجب أن نجد هذا الرمز حاضراً جلياً في مخيلة فنان عاش في قطر كالعراق حيث كان للقمر دور بارز في تكوين ثقافة امتدت على مساحة زمنية ومكانية واسعة. وقد توصل جواد إلى هذا الشكل (الهلال) بالرغم من أن القمر له أشكال عدة لا تقتصر على الهلال، لما فيه من غنى بالحركة والتجريد فالبدر الدائري يمكن أن يكون شمساً أو عجلة أو قطعة نقدية فأما الهلال فلا يمكن أن يكون إلا قمراً.

هذا الشكل البسيط العميق قد برع جواد في التعامل معه بحيث يجعل في قوسه نقيضين من الرقة والقوة من الخفة والثقل بحيث يوظفه توظيفاً دقيقاً في مواضيع مختلفة متنقلاً بين الرسم والنحت المدور والنحت المجسم، بين الفن العربي والفن المجرد...لقد استعمل جواد (الهلال) كمفردة برع في استخدامها في نظم قصائد تشكيلية بهذه المفردة، ومع ذلك فإن تجنيات تاريخية طاولت هذه الناحية الإبداعية أيضا. وصاحبها

---

[1] . شاكر حسن آل سعيد ، جواد سليم الفنان والآخرون ، مرجع سابق ، ص144.

[2] . المرجع السابق ،ص162.

[3] . المرجع السابق ، ص74.

هذه المرة أيضاً (رفعة الجادرجي) المعمار العالمي المعروف. فبعد أن نسب كثيراً من إبداع فكرة (نصب الحرية) إليه شخصياً ها هو ينسب تأثيرات الهلال التي أبدعها جواد لزوجته الإنكليزية (لورنا) هذه المرة.

يقول في شهادة أدلى بها في كتاب (لورنا سنواتها مع جواد سليم) : "... قبل ذلك، أدخلت لورنا أشكالاً ومفاهيم محلية في لوحاتها مثل الأهلة، وبها أثرت على جواد...وفي أواسط الخمسينيات اشترك العراق في معرض دمشق الدولي...شاهدت فيما بعد صور جداريات تبدو فيها الأهلّة بأشكال وحجوم مختلفة من عمل جواد و لورنا سليم، بعد المعرض تكرر ظهور الأهلة بشكل بدائي في أعمال لورنا أما جواد فقد صنع بنفسه أقراطاً من الفضة على شكل أهلة متحركة..."[1]. ومن خلال شهادة (الجادرجي) نفسها يمكننا رد نظريته بتأثير لورنا على جواد، بل وإثبات العكس

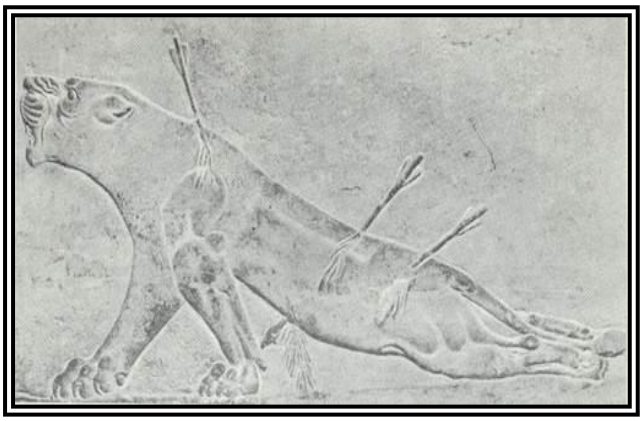
شكل رقم (98) بعض الحلى الفضية التي صممها جواد .

"... لقد توصل جواد مثلا الى شكل الهلال كأنه ظل راسخاً في مخيلته منذ أيام الطفولة وباستمرار لسبب أو لآخر...لقد كان يستعير شكل الهلال في بداية ونهاية الشهر على حدٍ سواء، ليوحده بمطالع ونهايات أخرى قد لا تمت للشهر وفضائه الكوني إلا بمقدار ما تلعب دورها في الحياة اليومية الإنسانية ويستمر جواد في تصوّره للكون في فنه أو بصورة لا واعية بقبة السماء حيث الشمس مركز الكون مستعيراً معنى الوجود بأسره من خلال هذه العلاقة الأبدية بين المركز والأطراف فهو مرتبط بالعقل السومري الذي توصّل إلى توطيد العلاقة بين الحركة المحيطة بالسكون المركزي لأسباب تأملية بحتة "[1].

[1] . إنعام كجه جي ، لورنا سنواتها مع جواد سليم ، مرجع سابق ، ص123.

[1] . شاكر حسن آل سعيد ، جواد سليم الفنان والآخرون ، مرجع سابق ، 146.

ففي عمله السجين السياسي عالج جواد مشكلة (الخامة النحتية) من نقطة الصفر، فنجده يولي اهتماما بارزاً بالفراغ المسيطر على الكتلة ككل بحيث يغدو الموضوع بأسره نابعاً من معنى الحرية الإنسانية حرية مخلوق مسلوب الإرادة، فلم تتعدّ الكتلة كونها عدة قضبان وصفيحتين وكتلة كروية. ولنا أن نؤولها بثلاث أشكال أبجدية إزاء أبجدية أخرى وهي الفراغ. وهكذا يمكننا أن نقرأ العلاقة بين هاتين الأبجديتين. وكأنّ الموضوع موضوع لغوي وليس موضوع تعبيري. وعليه فإن أول ما يلفت النظر في هذا الخطاب (إن صحّ التعبير) هي تلك الكرة التي تتوسط الفضاء النحتي، فكأنها تختزل في موقعها (الكلمة) في (حرف واحد) ونحن نفترض أن موقع هذه الكرة المرتبطة بعدة أسلاك بما يجاورها من قضبان ينطق عن معنى (حرية الكائن الإنساني) وفي نفس الوقت ينطق عن عبوديته أيضا. بحيث يحيلنا إلى رموز كثيرة أيضاً فهي أذن (الشمس) و(الذرة) و(النقطة الأبجدية) وهي أيضاً الإنسان الفرد. وهو هنا لم يكن ليوحي لنا بكل هذه المعاني إلا لما أحاط به الفنان هذه الكرة من إحاطات " الهلال الواسع الأطراف الذي يكسر حدة الأعمدة الخمس التي توحي بأعمدة السجن والسهم الذي يخترق الهلال، بشكل مائل فيكوّن حلقة الوصل ما بين رصانة الأعمدة الأفقية والعمودية وديناميكية حركة الهلال القوس... ووجود السهم الذي يطعن الهلال في هذا الموضوع مقتبس من موضوع اللبؤة الجريحة وهي من النحت الآشوري..."[2] (شكل رقم99).



شكل رقم (99) اللبؤة الجريحة ، من النحت الآشوري القديم .

إذاً فمعنى النقطة أو الكرة هنا لا يمكن أن يتحقق بذاته وبمعزل عن محيطه وكذلك معنى السهم والهلال بل حتى والفضاء العام فجميعهم ليسوا سوى أطراف في العلاقة الناشئة بينهم وهي علاقة كتلة بفراغ وهي من ناحية أخرى علاقة ديناميكية بين حركة وسكون.

[2] ، المرجع سابق ، 147.

حينها يمكن قراءة الكلمة بمدلولين، مدلول أولي وهو(السجين السياسي) ومدلول ثانٍ أعمق وهو الوجود الفضائي الزمني. بحيث يحيلنا إلى فكرة الزمان وهي الفكر في حين يبقى مفهوم المكان مضخماً بمعنى المادة أو الطبيعة.

وفي حقيقة الأمر فإن جواد كان قد طوّر رؤيته النحتية بشكل ملحوظ مستعيناً بهذه الثنائية والعلاقة المعقّدة ما بين الكتلة والفراغ. هذه العلاقة التي منحته آفاقاً أوسع ودرجات أعمق من التعبير أقل ما يقال عنه أنه برع في التعامل معها.

تظل المصطلحات والرموز التشكيلية التي يتعامل معها الفنان أساساً ومنطلقاً لكل فنان فهي بمثابة المفردات التي تكون القاموس الخاص بذلك الفنان، منه يستطيع أن يؤلف جمله وخطابه ككل. وتتأتى هذه المصطلحات من مرجعياته الخاصة التي استطاع الوصول إليها من تجاربه الحياتية والجمالية والثقافية.

وعليه فإنّ هذه الرموز والمفردات تشكّل الحجر الأساس للبناء الثقافي الخاص بالفنان. وحري بنا دراسة هذه المفردات والرموز حتى نستطيع الإحاطة بكنه هذا الصرح.

وإذ ما حاولنا استقصاء هذه المصطلحات والرموز التي تتكرر كثيراً في أعمال جواد سليم يمكننا أن نجد تلك الأشكال الحلزونية و الأشكال المتقاطعة. فهل كانت هذه الأشكال مجرد أشكال استهوت الفنان بعد أن وجد فيها شيئاً من مراميه الإبداعية بعد أن توصّل إليها مصادفة. أم أنها ذات إسقاطات وذكريات طفولية استقاها الفنان من محيطه العائلي ومحيطه الاجتماعي الخاص ؟

فالشكل الحلزوني وهو شكل متكرر بشكل ملحوظ في كثير من الأعمال الفنية. فنحن نصادفه في منحوتة البنّاء حيث تكرر هذا الشكل في مشهد العامل المتكور على نفسه ثلاث مرّات وكذلك في كثير من اللوحات التي رسمها مثل موضوع (الضحية)(شكل رقم 100) حيث نصادفه في منظر الرجل الذي ينهال على الضحية تقطيعاً. وأيضاً نجده في موضوع (الأمومة) وتمثاله (السجين السياسي) ومنحوتة (الثور) ونصادفه أيضاً في حركة القرون والقوائم لتلك الحيوانات الأسطورية التي نفذها كثيراً. بل أنه لا تكاد لوحة من لوحاته أو نحت من نحوته إلا ونجد صدى لهذا الشكل.

فهذا الشكل (الحلزوني) لا بد وأنه مدركاً شكلياً من مدركات الفنان التي استقاها من تكوينه السيكولوجى والثقافي كشكل أثير لدى الفنان قبل أن تكون فكرة ذات دلالة فكرية رمزية تعكس فكرة الانطواء على الذات والانكفاء والعيش من الداخل. وهي هنا تختلف عن ما تحدّث عنه

شكل رقم (100) الضحية ، ألوان زيتية ، 1951.

(بابا دوبولو) في دراسته لأعمال الواسطي حيث تلعب دورها في أعمال الواسطي في تجميع الأشخاص إذ أنها ذات دلالة اجتماعية.

ولعل إصرار جواد على هذه الحركة (الحلزونية) دفعته لإقحامها حتى في المناظر الطبيعية التي نفذها بل وحتى تلك الأعمال التي تتناول صور الأشخاص حيث يمكننا تلمسها من خلال الحركة العامة لليدين وبالنسبة لحركة الرأس ولعلّ لوحته (لورنا 1948) خير دليل على ذلك هو هنا يستخدم هذه الحركة للدلالة على الانطواء على الذات بل الاستغراق في العيش من الداخل والتأمل الداخلي.

فدلالة هذا المصطلح هنا تتطور من كونها دلالة سيكولوجية إلى دلالة رمزية على أنّ هذا المصطلح سيتطور بشكل ملحوظ ابتداءاً وذلك من خلال لوحة (فلاح وزوجته) حيث تنطلق الأقواس والأهلة والدوائر لتتخذ لدى مرجعيته الإبداعية دوراً بارزاً ولتغدو رموزاً تجريدية، لربما استوحاها من فلسفة الفن لدى السومريين بما تحويه من معاني الخصوبة من منظار أسطوري. ونستطيع أن نسوق عديد الأمثلة الفنية مثل (أطفال يلعبون، وزفة في الشارع، وموسيقيون في الشارع والشجرة القتيلة وكيد النساء...).

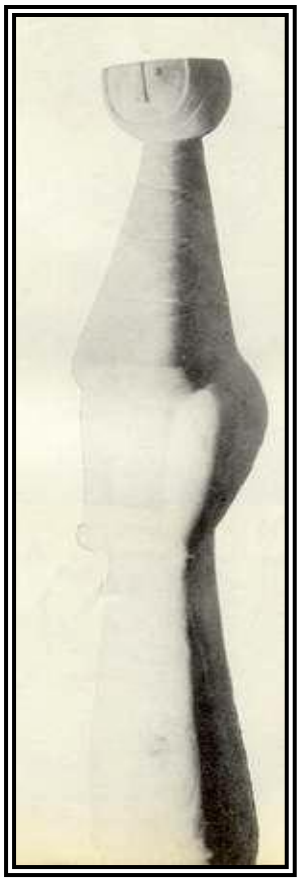
إزاء الشكل الحلزوني ذاك يمكننا أن نجد مصطلحاً آخر لا يقل تكراراً في أعمال جواد سليم النحتية منها والتصويرية ألا وهو الشكل المتقاطع ونعني ذلك الشكل الناشئ عن تقاطع خطين أحدهما أفقي وآخر عمودي أو ذلك الناشئ عن تقاطع قطري مربع (الخطين المائلين المتقاطعين) وتكوّن هذه الحركة (المصطلحية) ثنائية حوارية مع ذلك المصطلح (الحلزوني) بحيث تغني العمل الفني.

ولعل تأثير هذا المصطلح الشكلي أعمق من سابقه. إذ أن جواد قد تمثله في حياته الخاصة. فهو عندما يستعد لأخذ صورة فإنه غالباً ما يتخذ وضعية معينة وهي عقده ليديه أمام صدره، وإزاء ذلك أفلا يجب أن يظهر هذا المصطلح مراراً في منحوتاته ورسومه، ويمكن ملاحظتها في منحوتة البنّاء (بوقفة الأسطة وبتعامد حركة يديه وساقيه). ويمكن التقاطها أيضاً في منحوتة السجين السياسي (تعامد قضبان السجن مع الحركة العامة). وكذلك في قضبان السجن العمودية والأفقية في عمله الضخم (نصب الحرية) ولعلّ فكرة التقاطع هذه جاءت من لاوعي الفنان ومن خزينة السيكولوجى وقد استطاع أن يطور منها أساليب عمد إلى تجريدها وترميزها إلى أبعد الحدود.

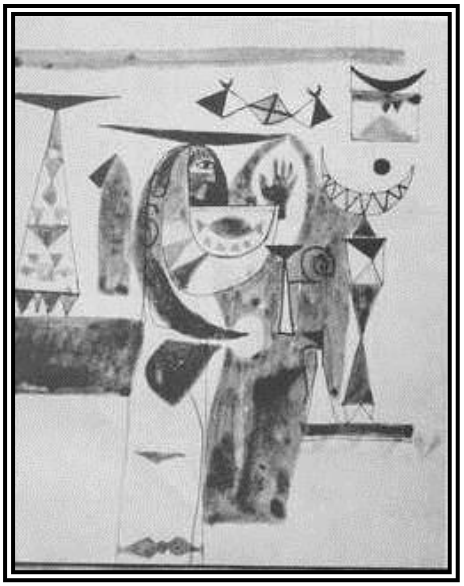
ففي فن النحت المدور والنحت البارز عمد الى (قطع) أجزاء من الجسم البشري (كناية عن التسامي والعروج) وهو ما يمكن أن نصادفه في أجزاء من نصب الحرية (الطفل، الحرية حاملة الشعلة، الثائر...).

ويتكرر لجوء الفنان إلى مثل هذه المصطلحات الشكلية ويوظفها في بناء عمله الفني ويحمّلها ترميزات كثيرة نلتقط منها مسألة التدمير الذاتي وهو ما نجده في عديد اللوحات التي نفذها وكذلك التماثيل كما في تمثال (فتاة) (شكل رقم101) وكذلك التخطيط فهي تعكس مفهوم القطع كمصطلح شكلي تمظهرت فيما بعد بمظاهر ولبوسات ثقافية جمالية.

كما أننا سندرك مدى تبلور هذا المصطلح في أعماله الأخيرة حيث طغت الزخارف الهلالية والزخارف الإسلامية بشكل عام ونجد منها مثلاً (تخطيط، زخارف هلالية 1955)(شكل رقم102) حيث نجد تكراراً لشكلي مثلثين متقابلين في الرأس، بما يوحي بشكل جلي بمفهوم (القطع) الذي يحيلنا إلى مرحلة الطفولة.



شكل رقم (101) فتاة ، حجر ، 1953.



شكل رقم (102) زخارف هلالية ، ألوان مائية .

يذكر شاكر حسن آل سعيد في كتابه جواد سليم الفنان والآخرون، رواية على لسان شقيقته (نزيهة سليم) وهي أخت الفنان التي تليه مباشرة: "... أنا ولدت بعد جواد. ويقال أنه في طفولتي، وكان جواد لا يزال طفلاً أيضاً ظفر بي يوماً وأنا نائمة فما كان منه إلا أن غرز (الماشة)(أي ما يجمع به شعر الرأس) في خدي. وكان نزار أخي يعلق على هذا دائماً فيقول : يا جواد حتى جرحك كان عملاً فنياً. كناية عن الأثر الذي تركه الجرح في وجهي." [1]

حيث استنتج آل سعيد بأن هذه الحادثة، و الناشئة عن غيرة الفنان (طفلاً) من أخته قد تركت لديه جرحاً أكبر مما أحدثه جرحه، ولكن في قلبه هذه المرة. لربما يكون آل سعيد على صواب. ففنان بمثل رهافة إحساسه لا بد أن يترك هذا الجرح أثره في نفسه.

ولكنني قرأت في هذه الرواية شيئاً آخر. وهو تعليق أخو الفنان حيال هذه الحادثة التي ذكرتها نزيهة في معرض حديثها(...يا جواد حتى جرحك كان عملاً فنياً).

إن جواداً كان ومنذ طفولته ينعم بتقدير عائلي وإعجاب بعمله حيث كانت العائلة ذات التوجه الفني، ترى في عمل جواد فناً حتى فى (لهوه) وحماقاته، لا أريد الوقوف طويلاً عند هذه الحادثة التي لا أعتقد أن طفلاً إلا وارتكبها ولكن ألا يمكن أن نستشف من تعليق الأخ أن هناك جواً من التشجيع والتفهم للعمل الفني الذي كان يقوم به جواد وهو من أهم الأمور التي تدفع عجلة الإبداع؟

فوجود البذرة الصالحة (البعد الإبداعي) في تربة صالحة (تشجيع واهتمام) لا بد أن يولّد نبتة صالحة، ومن خلال سيرة الفنان ومذكراته فإن حضور العائلة واضح وجلي حتى غدت سيرته الفنية سيرة العائلة بل أن سيرته العائلية كانت سيرة فنية تؤطّر لفترة معينة من تاريخ الحركة الفنية العراقية.

ولكن وجود مصطلح شكلي (كالخطوط المتقاطعة والأشكال المتداخلة) إزاء الخطوط المنحنية والحلزونية لا يمكن تبريرها من خلال حادثة كتلك التي أوردها (آل سعيد) وكأني به لو لم يقم جواد بجرح أخته في خدها لكانت اختياراته لمصطلحاته الفنية ورموزه قد تغيرت وهذا إجحاف كبير بحق الفنان وتاريخه الفني.

قلنا في معرض حديثنا أن للفنان اختياراته المبنية على عوامل عديدة من هذه العوامل نجد ذكريات الطفولة والخزين المكتسب من محيطه العائلي مذ كان طفلاً.

ولكن أن نحيل رمزاً مثل الأشكال المتقاطعة لحادثة بسيطة فإني أرى فيه مبالغة غير محسوبة.

وخصوصًا بعد أن خبرنا عن الفنان دقة اختياراته وعمق تحليلاته وبعد مراميه. ولقد مارس الفنان تأملاً ذاتياً وتمثلاً في معايشة المناخ الذاتي ولكن بوضعه عالماً قائماً بذاته وليس ذاتاً مفردة عالم من الذكريات

[1] . المرجع السابق ،ص153.

والهموم والأفكار التي لا يمكن للفرد أن يتجاوزها والتي لا يمكن أن تتجاوزه أن هو استطاع تجاوزها بدوره.

ومن هنا تنشئ حالة من الاستنباط الداخلي بل (التدمير السلبي) ينتج عنه تجميد للذات المفردة والعيش في ذات عامة. فتتكفئ (الأنا) وترتد نحو (الهو) ولا تتيح هذه الحالة إلا بالتقاء القيم الثقافية الخاصة بـ(الأنا) كتراث والقيم الثقافية الخاصة بـ(الهو). وهي بالمحصلة كتراث لهوية ثقافية حضارية متداخلة.

فجواد الذي أفلح في إيصال (مدركه الشكلي) ورموزه الذاتية إلى المدرك الشكلي والرموز الجمعية الذي يعبر عن المجموع وذلك عبر القيم الجمالية العامة.

وإننا نلمس وبشكل واضح ذلك التماس بين الذات والمجتمع لديه، وذلك من خلال الرموز والمصطلحات الجمالية والتي أصبحت مفرداتٍ أجاد نظمها وتنميقها. فهو كفنان عراقي ذا تراث عربي استطاع أن يدمج المصطلحات والقيم الجمالية العربية وذلك من خلال تمثله تلك المصطلحات فأصبحت هذه المصطلحات هاجسا عاشها جواد بكل جوانبها وحاول أن يصدرها إلى الآخر وهو ما نجده لدى جماعة بغداد للفن الحديث التي كان جواد باعثها ومحركها الأساس.

ولعلّ المنهج التوفيقي الذي اتبعه جواد في مسيرته الفنية مكنته من السيطرة على كل المعطيات المتاحة واستطاع الدمج بين الأساليب والتقنيات المعاصرة، تلك المستمدة من الحضارة الأوربية والعالمية بشكل عام وبين تلك الأساليب ذات الطابع المحلي والتي هي جزء من حضارة أوسع وهي الحضارة العربية.

فإن عملاً من أعماله نستطيع أن نجد له بعداً معاصراً واقعاً تحت تأثير المدارس الأوروبية وبنفس الوقت فإن عبق الماضي والتراث ليس ذلك الخاص بالمنطقة العراقية وحسب بل من تراث المنطقة بشكل عام، فنجد أصداء للحضارة العراقية الرافدية القديمة والفرعونية والآشورية، والإسلامية بل وتلك المؤثرات الشعبية المغرقة في المحلية.

فلو كانت المسألة كما في علم الكيمياء، واستطعنا تحليل عمل من أعماله، لجاءت النتيجة خليط ولكنه ممتزج بشكل كامل من عناصر غربية أوروبية وعربية إسلامية وتراثية قديمة. هذه التركيبة (السحرية) لربما كانت من أهم خصائص (كيميائي) حاذق كجواد.

ومن هنا يمكن أن ندرك اهتمام جواد (بالأم كآلهة) وربطها بمعاني الأرض والخصب والبيضة والشكل المكور...وهذا ما يمكن أن نصادفه في حضارة وادي الرافدين، حيث كانت الآلهة هي الأم.

ومسألة دمج الرموز الذاتية بالرموز الاجتماعية العامة، مسألة دقيقة ومحفوفة بالمخاطر. وحتى يستطيع الفنان أن يجد للشكل الرمز الخاص به دلالة اجتماعية، أي بمعنى أخر أن يتسامى بالمدرك الشكلي الخاص

به والارتقاء به الى المدرك الشكلي العام، يتطلب من الفنان الفهم العميق والوعي الكامل بجماليات الفن العامة ودمجها في مفاهيمه الفنية الخاصة.

وهذه العملية لا تأتي بشكل مصطنع وليست مسألة دمج عشوائي لشذرات من هنا وهناك، بل تأتي من وعي داخلي بضرورة استقراء المعطيات واستنتاج العلاقات التي يتم توظيفها بما يتناسب والتوجه العام، وذلك من خلال التأمل العميق للمعطيات واستخراج ما يمكن أن يوحد فيما بينها.

ومن هنا فإن التجريبية في هذا المضمار قد لا تجدى نفعاً في مثل هذه الحالة، لأنها قد تهيئ المصادر دون ضمان الوصول إلى النتائج. وعليه فإن الاستقراء هو المرام في هذا السياق، بما يتيحه من تشبع بالمعطيات الإبداعية الفنية الجمعية.

وعليه فقد ظل التراث الفني والحضاري للوطن العربي، وتلك الأشكال الفنية لحضارات المنطقة القديمة والوسطى والحديثة، من أهم مصادر بحثه الجمالي والفني. وكذلك تلك الفنون والحضارات الغريبة عن المنطقة، فقد خبرها من خلال احتكاكه بالغرب دارساً ومطلعاً وناهلاً من كل منهل متاح "...يقول تزفتان تودوروف في بعض دراساته النقدية عن الأدب، عن معنى التعددية : تعددية الذاكرة، أثناء القراءة وحضورهما معاً فهو أمر لامناص منه: فنحن نقرأ دوما أكثر من عمل واحد بكثير من الذاكرة، في تواصل مع الذاكرة الأدبية أي ذاكرتنا الخاصة، وذاكرة المؤلف بل وحتى ذاكرة العمل الأدبى نفسه. فالأعمال التي سبق لنا قراءتها، وحتى الأعمال الأخرى تكون حاضرة في قراءتنا..."[1]

[1] ،. نورثروب فراي ، تزفتان تودورف ، المعرفة والالتزام ، مجلة بيت الحكمة ، الجزائر ، العدد4 السنة الأولى ، 1987، ص145.

الباب الثالث

مقاربات

- محمود مختار، جواد سليم تجربة واحدة
- الفنان وعمله الفني بين (الأنا) و (الهو)
- العناصر التشكيلية
- الشكل العام
- دور الفنان في قيادة التجمعات الفنية

ـ محمود مختار، جواد سليم تجربة واحدة

من خلال نظرة بسيطة وسريعة استجلاء لواقع فن النحت في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، تمكننا من استبيان نشاط ملحوظ في كل من الحركتين التشكيليتين المصرية والعراقية بالمقارنة مع نظيراتها من الحركات التشكيلية العربية المعاصرة، ليس في مجال النحت فقط بل في كل المجالات، وذلك لأسبقيتهما وتعدد تجاربهما وبروز تيارات واتجاهات وتجمعات فنية لونت المشهد التشكيلي في هذين القطرين بلون خاص، وكان لها قصب السبق في مجال الحركة التشكيلية العربية والتي دفعت هذه المسيرة أشواطاً الى الأمام، ولعل (محمود مختار وجواد سليم) يعدان من أبرز محطات هذه المسيرة. ونحن إذ دعونا كلاً من (محمود مختار وجواد سليم) بالمحطات فإننا نقر بأنهما ليسا المحطتين الوحيدتين اللتان يمكن أن يواجهما المرء في مسيرته هذه ولكنهما سيكونان بلا شك المحطتين الأكثر بروزاً، لما امتازت به تجربتهما من عمق وأصالة وفاعلية.

فقد عاصر كل من الفنانين أسماء كبيرة وهامة رفدت الحركة التشكيلية في كلا البلدين وكان لها موقعاً مميزاً في إثراء التجربة الفنية، ولعل الهالة الكبرى التي أحاطت بتجربة (محمود مختار وجواد سليم) هي التي قزمت الى حد ما التجارب المعاصرة لهما. ولكن وعلى الصعيد العربي والإقليمي ربما يمكن أن نقول بأن تجربتي (محمود مختار وجواد سليم) في تلك الفترة هي الأبرز والأكثر تأثيراً ولعل انتمائهما لأبرز الحركات التشكيلية العربية (المصرية والعراقية) هو الذى ساعد على تألقهما وبروزهما، أو لعل انتمائهما لهاتين الحركتين هو الذى أدى الى تطور هاتين الحركتين. أو على الأقل يمكن تشبيه تجربتهما بحجر كبير القي في مياه راكدة أدى الى تحريك سكونية المياه، عندها لا يمكن لحجارة أقل وزنا أن تحدث نفس التأثير أو أن تأثيرها سيكون مهمّشاً، وهذا بالضبط ما حدث مع التجارب الأخرى ـ التي لا اعرف أهو من سوء حظها أومن حسنه ـ أنها عاصرت تجربة هذين الفنانين في كلا البلدين.

بالمحصلة لا يمكن الفصل بين هذا وذاك، المهم هو أننا لا نستطيع إنكار التأثير الكبير الذي لعبته تجربتي مختار وجواد سليم في التجارب التشكيلية العربية، حيث تركت كلا التجربتين تأثيراً واضحاً في التجارب الفنية التي جاءت بعدهما وما تركتاه من أثر إيجابي وسم الحركة التشكيلية العربية بميسم خاص.

وإذ كنا في الفصول السابقة قد تحدثنا بشيء من التفصيل عن كل من هاتين المحطتين على انفراد فإنا سنتحدث في هذا الفصل عن كلا المحطتين باعتبارهما حلقتين في سلسلة واحدة تشد الواحدة أزر الأخرى، وهي بالمحصلة نتيجة منطقية لوجود الأولى.

وللسيرورة التاريخية حضوراً في نظم هذه السلسلة، وعليه فإن وجود الحلقة الأولى سبب وعلة لوجود الثانية ومن هنا نستطيع أن نفهم مدى التأثير الذي يمكن أن تلعبه الحلقة الثانية في وجود الحلقات اللاحقة. والتي بدورها لا تنفك تتأثّر بالدور الهام الذي لعبته الحلقة الأولى فتأثيرها باقٍ ولا يمكن تجاهلها بأي حال.

تأخذ المحطة الأولى (محمود مختار) أهميتها القصوى للدور التأسيسي الذي لعبته، ليس على الصعيد المحلي بل العربي والإقليمي أيضاً.

فعندما بدأ محمود مختار السير على طريق الفن، كان ذلك أمراً مستهجناً لغرابته عن البيئة المحيطة به والأجواء الفكرية و الاجتماعية السائدة في المجتمع، لدرجة أن هناك من فسَر الأمر على أنه (مس من الشيطان)، وهذا شيء يجب أن يؤخذ بالحسبان، فالدافع لديه كان داخلياً محضاً ـ مس شيطان النحت ـ أو هو الإلهام الذي القى بالموهبة بين يديه والتي راح مختار يستثمرها في أعماله خير استثمار.

ولم يكتف مختار بهذه الموهبة التي شكلت له الحافز والدافع لدخول هذا العالم المجهول، بل وضعته أمام تحد ومسؤولية تتطلب منه استغلال هذه الموهبة وتسخيرها في خدمة قضية لطالما آمن بها وعمل على إيصال رسالتها.

على الطرف المقابل نجد أن كل الظروف كانت مواتية لجواد سليم لكي يصبح فنان، بل ليصبح علامة فارقة في مسيرة الحركة الفنية العراقية، حتى أن ذلك (الشيطان الذي مس مختار) كانت له جولة مع جواد، ولكن كان هناك من احتفى بذلك. ناهيك عن المرحلة التاريخية المتقدمة ومسيرة الحركة الفنية العالمية التي عاشها جواد والتي تعطيه مساحة أكبر من تلك التي أتيحت لمحمود مختار في زمنه مضافاً إليها تجربة مختار ذاته أيضاً والتي أعتقد أن جواد سليم قد فهمها جيداً وأفاد منها في تجربته الخاصة شأنه في ذلك شأن كل الفنانين الذين جاءوا من بعده، فكما أسلفنا سابقاً فهي حلقات متصلة تشد الواحدة أزر الأخرى، كل ذلك أنعكس على طبيعة فنهما.

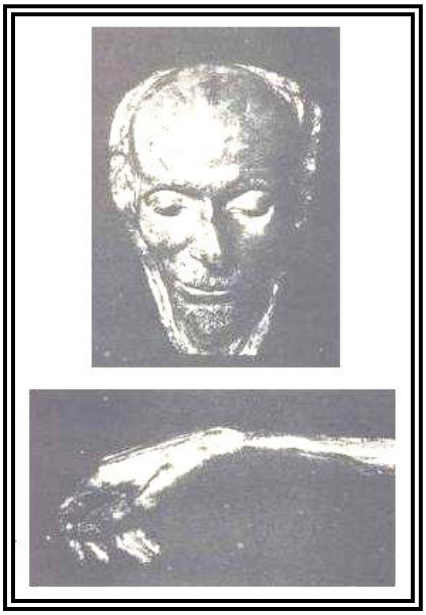
هناك الكثير من نقاط الالتقاء التي جمعت بين هذين الفنانين (لتشابه مصادر الإلهام، وتوافق الهدف والمرام). ونقاط أخرى تميزا عن بعضهما، نتيجة للظروف المحيطة (البيئة، الزمن والمؤثرات المصاحبة) وكذلك نتيجة للاختلافات الشخصية التي تمتع بها كل منهما وهو ما سوف نتطرق له في محاولة للتعرف عليه في هذا الحيز من البحث.

ولنبدأ بتلك الخصال والمميزات التي جمعتهما، وهي كثيرة فالسرد التاريخي لها يكاد يتطابق في مصادفة درامية غريبة. كتلك التي أفسحت لكل منهما العيش مساحة عمرية واحدة قصيرة (عاش كل منهما اثنان وأربعون عاماً) ودخولهما مصحات نفسية، إثر أو خلال إبداعهما عمل حياتهما الأبرز، واختتام حياتهما بهذا العمل، بحيث أنهما لم يشهدا لحظة ترجمته على أرض الواقع [3]. ومن تلك المصادفات الغريبة، أن يقوم أصدقاء الفنان من النحاتين بأخذ نموذج لوجه الفنان بعد موته، وهي عادة لم أسمع أنها تكررت مع أي من

[3]. بالنسبة لمختار ، هو الذى فضل الانزواء وعدم الظهور في الحفل الذي أقيم لتدشين تمثال (نهضة مصر) ، أما جواد فقد غيبه الموت عند المراحل النهائية لتركيب الأجزاء التي كان قد انهى صبها في إيطاليا .

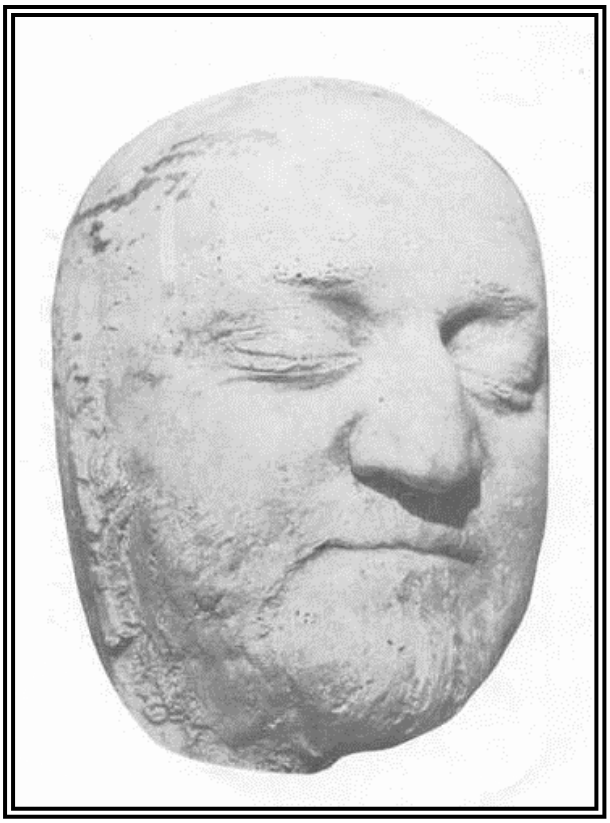
الفنانين العرب لبعدها عن العادات العربية، فهل أن تلك الهالة النحتية التي تمتع بها نحاتينا أوحت لزملائهم من النحاتين بهذه الخطوة؟ أم أن القدر الذي مزج حياة هذين النحاتين بالعمل النحتي هو الذي تدخل هذه المرة؟

فبعد وفاة مختار" أراد الأصدقاء أن يحتفظوا بآخر ملامح صديقهم الراحل، فكلفوا زميله (أنطون حجار) بصب صورة من الجبس لوجهه ويده..."[2](شكل رقم 103) ونفس هذه الحادثة تكررت مع جواد سليم عندما همّ زميله (خالد الرحال) بصب الجبس على وجهه للاحتفاظ بملامح الفنان الذي غيّر ملامح فن النحت في العراق (شكل رقم 104). فهل تعتبر هذه من المصادفات أم أن زملاء جواد سليم، كانوا يدركون أن جواد سليم أقتدى مختار طوال حياته فأرادوا أن تكون له نفس المراسم النحتية التي خص بها مختار من قبله؟



شكل رقم (103) وجه ويد مختار ، قام زميله أنطون حجار بصبهما .

[2] . بدر الدين أبو غازي ، مختار ، مرجع سابق ،ص115.



شكل رقم (104) قناع الموت الذي قام بصبه الفنان خالد الرحال لجواد .

"...إن التراث النحتي العريق في مصر وما بين النهرين يمثل الركيزة الرئيسية لنهضة (فن التمثال) في عصرنا الحاضر بالمنطقتين، وإننا اليوم نعتمد على هذه الركيزة الراسخة التي تسهل سرعة تطور فننا المعاصر ونضجه، كما مهدت هذه الركيزة التاريخية للاعتراف به اجتماعياً في المنطقتين، ففن التمثال الحديث في مصر وما بين النهرين أكثر تقدماً وأوفر إنتاجا وأقرب إلى النضج والتميز، وتراثهما العريق تلتفت إليه بقية الأقطار العربية عندما تبحث عن أصالتها وعراقتها."[1]

قد يكون من العوامل المهمة لتطور فن النحت المعاصر هو التاريخ العريق الذي تتمتع به المنطقة. ولعل كل من مصر والعراق يملكان هذا التاريخ أكثر من باقي الدول العربية، ولكن ذلك وإن كان عاملاً مساعداً وفاعل ولكنه ليس بالكافي، فامتلاك التاريخ لا يعني أبداً حضوراً مميزاً في العصر الحالي، فكم من الحضارات القديمة والتي كانت لها صولات وجولات، اندثرت ولم يبقى منها سوى الذكرى، وبضع من الدراسات والمؤلفات والتي تحاول رصد ما يسمى بـ(الحضارات المنسية)، وهو مصطلح يكفي بحد ذاته

[1] . صبحي الشاروني، *فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين*، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1993، ص11.

للتعبير عن حال هذه الحضارات التي نسيت واندثرت وذلك لعدم استثمار هذا التراث وتسخيره في عصرنا الراهن.

لا أريد القول بأن كلاً من (محمود مختار وجواد سليم) هما اللذان بعثا الحياة في حضارتهما، ولكن ومن باب إعطاء كل ذي حق حقة، فلا بد من الاعتراف بأنهما قد بعثا الحياة في جانب مهم من جوانب هذه الحضارة، فالحضارة المصرية و الرافدية يمكن أن يطلق عليهما بالحضارة النحتية، لما تركه لنا فنانها من إرث هائل من التماثيل والأوابد النحتية التي أرخ من خلالها و بأمانة لمنجزاتها وانتصاراتها وهمومها.

وكان أن مرت على هذه الأمة حقبة من الزمن تمتد على مدى قرون طويلة، أفل فيه نجم هذا الفن وبزغت شمسه، لأسباب ليس المجال فسيحاً للخوض فيها.

ظهر محمود مختار كـ(فرعون) آتٍ من زمن غابر، يتحدث لغة مصر القديمة (النحت)، لم يفهم لغته بادئ الأمر أحد، أخذ يحدثهم عن أنفسهم، عن مجد تليد، عن حضارة لها وزنها بين الحضارات عن أمة باقية رغم كل المحن والآهات، ويعد بـ(نهضة) جبارة تزيح غبار السنين الطوال، ولا تحتاج إلا إلى إيماءة من يد فلاحة (هي رمز لهذا الشعب) لينطلق المارد من قمقمه.

في مصر كانت (النهضة) العلمية والاقتصادية والفكرية، هي شاغل الناس في تلك الحقبة، فصنع لهم (مختار) نهضة مصر، نهضة كما تخيلها وحلم بها، داعبت أحلامهم ووافقت تطلعاتهم، فكانت لهم شعاراً ولا تزال. نهضة على كافة الصعد، تخصهم و تختلف عن تلك التي ميزت الحضارة الفرنسية وباقي الأمم، لذا وعندما نفّذ تلك الفكرة ـ في باريس ـ متأثرا بتمثال (رود) (الحرية تقود الشعب) لم يرض عنها كل الرضى فحطمها ليصل الى نهضته المنبثقة من صميم واقعه والمعبرة عن روح مجتمعه[1] عندها تفاعل هذا الشعب مع فنانه وفهم إيحائه، مستذكراً لغته التي نسيها فترة طويلة.

أما في العراق والذي يملك حضارة نحتية لا تقل عن مثيلتها المصرية عراقة وثراء، ظهر جواد سليم، يحمل في جيناته ملامح آشور وسومر وآكاد وفيه كذلك شيء من الواسطي. والأهم من هذا وذاك أنه يحمل فكراً عراقياً أصيلا.

في تلك الفترة كان العراق يمر بمرحلة دقيقة من تاريخه، شعب يرزح تحت الظلم والقهر والعسف والاستغلال، فكان الشعب كله يتطلع إلى شيء واحد وهو الحرية. فأقام لهم جواد (نصباً للحرية)، أتخذه العراقيون طوطماً ورمزاً يكاد يكون رسمياً فوضعوه على عملتهم(شكل رقم105).

[1] . كما نعلم فإن مختار قد عمل نصباً يمثل امرأة تحمل سيفاً في انطلاقة تقود فيها الشعب نحو الحرية متأثراً بتمثال الفنان الفرنسي (رود) ، وكان من المفترض أن يكون هذا التمثال هو (نهضة مصر) ، ولكن لم يقنع مختار به فحطمه .

شكل رقم (105) نصب الحرية على العملة الورقية .

فهم كل من محمود مختار وجواد سليم طبيعة المجتمع الذي ينتميان له وأدركا حاجته القصوى وتطلعاته، فعبرا بفنهما عما كان يحتاجه بصدق مما مكنهما من لعب دور الناطق الفني لشعبهما، وأعطيا المثل والقدوة الحسنة على تولي الفن مهمته الحقيقية كلاعب أساسي في معركة البناء والتحرير، وبذلك ربطا الصلة بين الفن والمجتمع بعد أن احتكرته الطبقة المتسلطة من ضمن ما احتكرت، ونقلا هذا الفن من الصالونات والقصور الى الساحات العامة.

في معرض حديثه عن منحوتته (البناء) يقول جواد سليم :"...هذا أول عمل فني احبه واعجب به كل شخص، وأهم تهنئة واعمق مديح حصلت عليه في حياتي هو عندما تسلق البناؤون المجاورون للمعهد ومعهم الصناع لمشاهدتها واعجبوا بها كل الإعجاب. وكان يتعرف كل شخص بنفسه في القطعة "[1].

كثير من الفنانين حملوا لواء إعادة اللحمة بين الفن والمجتمع، وكثير منهم تجشموا عناء ربط الصلة بين الفنان وبين الفرد العادي، هذا الفرد الذي ينوء تحت مظالم وأعباء جمة والذي فهم الفن ـ خطأ ـ على أنه ترف وبذخ ولهو أصحاب القصور الفارهة والذين كانوا يعنون له الظلم والقهر، هو نفسه ذلك الفرد الذي قدم التبرعات لإنشاء (نهضة مصر) وهو نفسه الذي تفاعل بكل جوارحه مع (نصب الحرية). ومن يقرأ كلمات جواد تلك يدرك الهدف الذي كان يروم، ولعل في كلمات (مختار) هذه ما يشير الى ذلك المرام :" الفن عالم سحري، يبهر كل من يقدم لارتياده، وكلما تابع الطريق أشرق الأفق وامتد واتسع، وفي كل خطوة تخطوها نحوه تلوح مسرات جديدة، وتملؤنا بالحماسة، وإنه من الخطأ النظر أن النشاط الفني ضرباً من التسلية، إنه على العكس ضروري لنماء النفس الإنسانية، وكم في تقدير الجمال وتذوقه من غذاء للروح.

[1] . جبرا إبراهيم جبرا ، *جواد سليم ونصب الحرية* ، مرجع سابق ، ص 34.

ودور الفنان في الحضارة ليس مثالياً خالصاً، إن دوره الاجتماعي عميق الأثر، إذ أن الإبداع الفني مصدر لثراء المجتمع "[1].

آلاف المحاضرات والخطب لم تكن لتثير في نفس المواطن العادي مسألة أهمية الفن في بناء المجتمع أو لتقنعه في الدور المحوري الذي يمكن أن يلعبه تمثال ما أو عمل فني، ولكن المسألة مع كل من مختار وسليم جاءت عفوية سلسة لأنها وببساطة كانت صادقة، وهذا هو الدور الأهم في رأيي الذي لعبه كلا الفنانين، والذي ساعدهما على نيل مرادهما وتبوء المكانة التي حازاها.

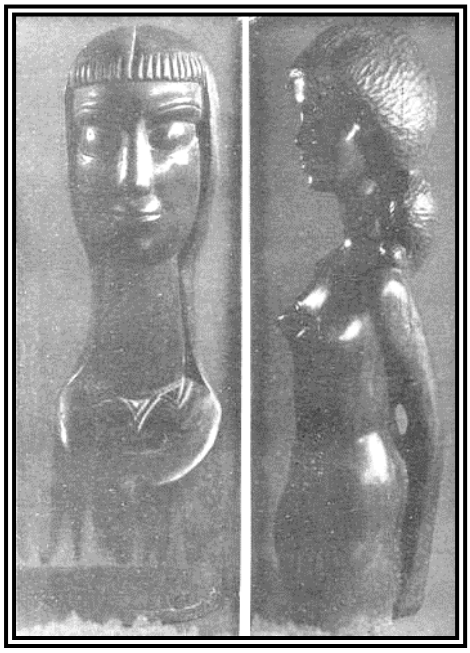
لقد اتخذ تمثال نهضة مصر موقعا فريدا في الذاكرة الجمعية للمصري الحديث، يماهي في قوته ذلك الموقع الذي اتخذه أبو الهول أو الهرم الأكبر، أما نصب الحرية فقد فرض حضوره بدرجة أكبر من بوابة عشتار نفسها. ولسنا هنا بصدد المقارنة أو المفاضلة، ولكنا نتحدث عن مجتمع كان على قطيعة كبرى مع هذا النشاط الإنساني (الفن) استمرت هذه القطيعة لقرون طويلة، ولكن وما إن جاءت اللحظة المناسبة على يد فنان صادق يرتكز أولاً على أصالة وتراث الأجداد ويؤمن ثانياً بقدراته كعنصر فاعل في عصره ينطلق من الماضي ولا يتقوقع فيه، بل يستشرف المستقبل من خلال تفتحه على التجارب المعاصرة وثقافات الشعوب المختلفة، وفهم وتسخير هذه التجارب في إثراء تجربته الخاصة. حتى عاد هذا الفن الى موقعه المميز والذي هو أهل له. لتسير عجلة الفن التشكيلي مرة أخرى على سكتها، هذه مكرمة كل من محمود مختار وجواد سليم في بث الروح في جسد الفن التشكيلي المعاصر في كل من مصر والعراق بعد أن أرسيا أسسا واضحة المعالم، وقدما من خلال تجربتهما الفذة نموذجا يحتذى به وشعلة تنير دروب الفن المظلمة. فلا عجب أن يؤرخ لانطلاق الفن المعاصر في كلا البلدين من خلال تجربة هذين الفنانين بل وأن تصبح السيرة الذاتية لهذين الفنانين هي قصة الفن التشكيلي في بلديهما. ولا عجب أن يكونا موضع استلهام مباشر وغير مباشر لعديد التجارب اللاحقة، وقد سمعنا الكثير عن أعمال وملتقيات فنية في كلا البلدين منطلقها الأساس هو استلهام أعمال هذين الفنانين. فقد " كان تأثير أسلوب (مختار) الفني كبيراً على الجيل اللاحق له، وبدرجات متفاوتة على الأجيال الأخرى. جاء الجيل اللاحق له من النحاتين، مبهورين، بما أنجزه...ومنحوتة (الخماسين) ما تزال محركاً لنوازع الخلق لدى عديد الفنانين"[1](شكل رقم 124-125) وكذلك الأمر بالنسبة لجواد سليم " أن نظرة عابرة لمختارات من النحت العراقي تعيد لنا الأمل بأهمية مسيرة النحت العراقي بمعناها التراثي فهي تكتسب أهميتها لكونها مستلة من مجموعة فنية مهمة (أن لم تكن أهم مجموعة) في الفن العراقي.

---

[1] . بدر الدين أبو غازي، *المثال مختار*، مرجع سابق ، ص148.

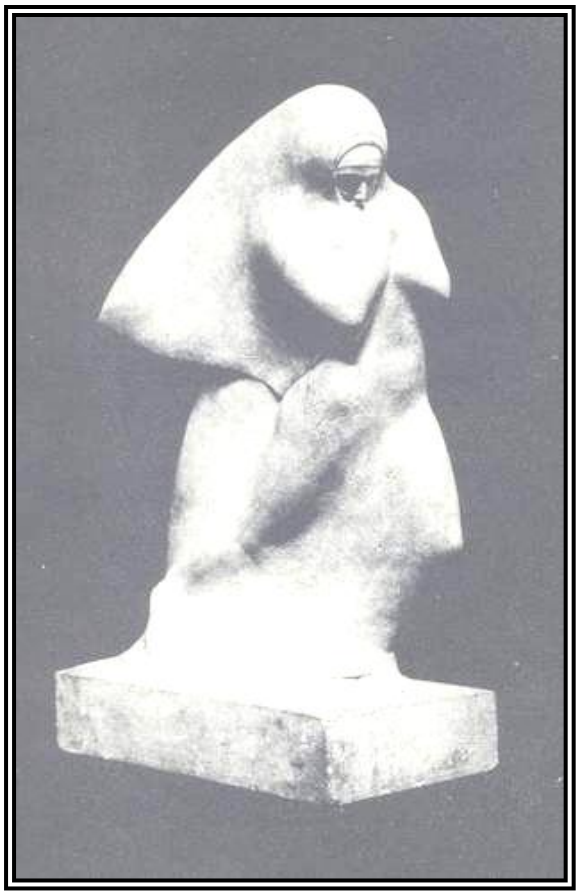
[1] . محمود بقشيش ،*النحت المصري الحديث*، مرجع سابق ،ص74.

تطالعنا في البداية أعمال ذات وعي تراثي من النحت البارز كما في منحوتة علي الجابري (رجل و امرأة) ففيها نستذكر الى حد ما موضوع جواد سليم في الرسم بعنوان (زوج وزوجته) وهو الذي استوحى فيه جواد بلا شك قناعاً يستوحيه الآن علي الجابري، كموضوع للنحت السومري "[2]. ولنا في تماثيل تلامذة جواد خليل الورد وخالد الرحال(شكل رقم 106) دليل على تأثرهم بأستاذهم وخصوصا تمثاله (رأس زنجية) (شكل رقم 75).



شكل رقم (106) تمثالان من الخشب لكل من خليل الورد (يمين) وخالد الرحال (يسار) وهما من تلاميذ جواد سليم .

[2] . شاكر حسن آل سعيد ، *مقالات في التنظير والنقد الفني* ، مرجع سابق ، ص198.



شكل رقم (107) تمثال الخماسين ، حجر ، 1927 ، متحف الفن الحديث .

شكل رقم (108) امرأة بالملاءة ، حجر ، 1965 ، ***جمال السجيني*** .

وبذا يكون كلا الفنانين قد قدما النموذج والمثل للفنانين سواء وهم على قيد الحياة أو بعد رحيلهما.

وقليل من الفنانين العرب من حاز على قلوب الجماهير ومن يقرأ المقالات التي كانت تكتب عن مختار وأنباء تطور عمله الفني أو حيازته على جائزة دولية أو أنباء مرضه ومن ثم رحيله، تشعر أنك أمام رمز وطني يخص كل فرد من أفراد هذا المجتمع، وأن رحيله كان كارثة قومية، وهو كذلك، وهذا أيضاً ينطبق على جواد سليم. وهو إن دل على شيء فإنه يدل على المكانة الرفيعة التي استطاع كلا الفنانين منحها للفن التشكيلي في مجتمعهما.

الفنان وعمله الفني بين (الأنا) و(الهو)

من الصفات التي تميز الفنان عن غيره من الناس هي قضية تجلّي الأنا لديه بشكل ملحوظ، وذلك بسبب كون هذا الفنان يعيش حالة غير عادية من القلق والحساسية المفرطة نوعا ما، تعكس هذه الناحية سعي الفنان الى أن يكون أكثر مما هو عليه، يسعى نحو الكمال، ومحاولة لتجاوز النقائص التي يتلمسها في شخصه. وكونه يعيش في بيئة زمانية مكانية محددة، محكومة بعلاقات اجتماعية ناظمة قد لا تنسجم وتلك التي يؤمن بها أو التي يطمح لها، عندها يحصل التصادم وتبرز إشكالية الانسجام، بين الذات والمحيط، بين الأنا والهو. فطالما كان هناك تناقض بين العام والخاص، هذا التناقض والذي يخلق عند الفنان حالة من القلق والتوتر الإيجابى غالباً ما تدفع بالفنان للبحث عن حلول توفيقية يخفض من خلالها هذه الحالة ومن ناحية أخرى يحقق فيها ذاته وذلك من خلال إنتاجه للعمل الفني، وقد يتبدى هذا الحل في منح (الأنا) صفات متفردة، كما هو الحال عند بعض الفنانين الذين يجدون في ملامحهم الشخصية الصيغة الأنسب لأبطال موضوعاتهم والأمثلة كثيرة على ذلك (ولنا في عمل محمود مختار أسطورة الحقول شاهد على ذلك) ولا نقصد هنا النرجسية وحب الذات بل هي حالة من توحد الأنا بالنحن، وقد تكون سلبية بحيث أنها تدفع بالفنان الى الانقطاع عن المجتمع ورفض لكل مفاهيمه وأعرافه فتودي به الى التدمير النفسي أو الجسدي (الجنون أو الانتحار).

وقد يلجأ الفنان الى نوع آخر من التعامل مع هذه المسألة بحيث يجعل من (الأنا) استقطاباً لقلق المجتمع بل وقلق الإنسان عموما المتفاعل مع قلقه الخاص، فيبحث عن خلاص عام (للأنا و النحن) مستنبطا صيغة

(الأنا الآخر). وهذا لا يعني أن الفنان قد تجرد من قلقه الخاص ولكنه عمل على ترويض (الأنا) وذلك بفتح قنوات (الأنا) على (النحن) الخاصة بالمجتمع وتلك العامة (الإنسانية).

ومن خلال اطلاعنا على تجربتي (مختار وسليم) نستطيع القول بأنهما من الفنانين المتميزين والذين توحدت عندهم (الأنا) مع (النحن)، فهما وثيقي الصلة بالمجتمع الذي ينتميان أليه، بحيث أنهما غاصا في عمق (النحن) التاريخية بحثاً عن ذلك الشيء المفقود في شخصهما.

يستشهد جواد سليم في إحدى كتاباته لمذكراته بالمقولة التالية "...ليس الفن بالشيء الذي يحتاج الى فنان فقط. الفن هو العيش في بقعة ما. أنه شيء يحدث بين الإنسان ما وبين الأرض التي يعيش عليها، وهو بحاجة الى فهم. وأن يفهم شعب جديد وأرض جديدة كلاهما الآخر يستغرق زمناً، زمناً طويلاً" [1]

ولذا نجد أن كلا الفنانين قد لجأ الى الفنون القديمة (الفرعونية والسومرية والآشورية والإسلامية والأوربية) ليس بهدف تحسين الصنعة بل من أجل البحث عن الذوات المتحدة بالجماعات فقد كان البحث يستقي التجارب المتميزة التي تصل فيها (الأنا) الى اتحاد متناغم مع (النحن) وهو ما يشير بشكل واضح الى أن الفنانين قد فهما الدور الهام الذي يمكن أن تلعبه الفنون التراثية كمعين زاخر بالتجارب الفنية المتميزة المنسجمة مع الذوات المتعاقبة، بين (الأنا و النحن المعاصرة و النحن التاريخية) ولعل ذلك كان أحد الأسباب التي مكنت كلا الفنانين من الانطلاق من المحلية الى العالمية. وتغدو (أنا) الفنان أكثر عمقاً وفاعلية كلما تعمق وعيه و فهم فنه وتراثه. ودائما ما يبحث الفنان في ذلك التراث عن النماذج الأكثر تعبيراً وشموخاً وخصوصاً تلك التي تتلاءم مع الحاضر والمستقبل ويحاول أن يبعث فيها الحياة، لتنتصر على هزائمه ولتجبر انكساراته. ضمن هذا السياق يمكن أن نفهم اختيارات محمود مختار وجواد سليم الفنية، بهذه الطريقة يمكن أن نقول بأن (محمود مختار وجواد سليم) قد وظفا قلقهما وتوترهما بطريقة إيجابية.

لعل الفرق الأساسي الذي يميز فنانا عن غيره من الفنانين لا يكمن في درجة الشدة والقلق الحاصل عليه، فكل فنان لابد له من حيازة كمّ هائل من القلق والتوتر الممزوج بالحساسية المفرطة، ولكن بالطريقة التي يمكن له توظيف هذا القلق بالاتجاه الصحيح.

وفي هذا السياق يمكن أن نعلل حالات الإخفاق وفترات النكوص التي مر فيها كلا الفنانين وهي ناتجة عن ضغط نفسي وخوف من الفشل في تحقيق الهدف المرجو، أو نتيجة للاصطدام بالواقع البعيد كل البعد عن عالم الفنان، فالموقف العدائي الذي واجه مختار أثناء تنفيذه لنصب (سعد زغلول) من قبل الحكومة المنحازة للقصر، والتي كانت تضع العراقيل أمام تنفيذ هذا النصب لاعتبارات سياسية، ومن قبلها العراقيل

[1] . جبرا إبراهيم جبرا ، *جواد سليم ونصب الحرية* ، من مذكرات الفنان ، مرجع سابق ، ص169.

التي واجهها والمعارك القضائية التي خاضها ضد الحكومة لتنفيذ تمثال (نهضة مصر)، أدى بالفنان الى المرض والانكفاء على نفسه ومن ثم رحيله بعد أن أصيب في مقتل وهو يده (وكلنا يعرف معنى اليد بالنسبة للنحات) في هذه الفترة العصيبة من حياته كتب مختار" ما أعجب الناس، إننا نواجه احتقارهم الشديد عند الإخفاق وحقدهم الشديد عند النجاح"[1]

ونفس الحالة عانى منها جواد سليم عند اصطدامه مع العقليات المتخلفة التي كان لها تأثيراً في الساحة العراقية والتي حالت دونه وتنفيذ العديد من الأعمال الفنية، وحتى نصب الحرية فقد عانى فيه الفنان خلال فترة إنجازه الكثير من المخاوف التي هددت العمل بمجمله، والتي تحدثنا عن بعضها في موضع سابق، على أن أخطر ما حاق بالنصب هو تلك الفترة التي عصفت بجواد نتيجة للصراع الداخلي الذي ألمّ به والشك الذي انتابه من النتيجة النهائية والتي خشي أن تكون العناصر التي ينفذها مفككة ولا تحمل وحدة العمل الفني، هذه المحنة أودت بحياة جواد سليم بعد فترة قصيرة وقبل أن يكتمل العمل بالنصب العملاق، ولكن يمكن القول بأنه قد أدى واجبه الفني تجاه النصب وأوصله الى بر الأمان بعد أن وسم عناصره الكثيرة بميسم خاص وأعطاها وحدة اسلوبية لطالما بحث عنها.

ـ العناصر التشكيلية

إن الدخول الى عالم الفنان التشكيلي ممتع ولذيذ وذا شجون لأن هذا الدخول من شأنه أن يستثير آهات و عذابات وآمال ولحظات مضت قاساها الفنان، اقتطع من نفسه وروحه الكثير حتى صاغ موضوعه في شكله الحالي، فالعمل التشكيلي (الصادق) هو نافذة يطل المتلقي من خلاله على العالم الداخلي المضطرب للفنان وظروفه المرافقة التي دفعت بالفنان للقيام بالفعل المنتج، و يجب أن ينظر إلى العمل الفني كنتيجة ومحصلة لالتقاء وتفاعل عدد من المعطيات المختلفة. وعليه فاختيار الفنان لعناصره التشكيلية والتأكيد على بعضها لابد وأن تشير الى مرجعيات نفسية واجتماعية وثقافية تتطلب دراسة متأنية للوقوف على كنهها ووعي مراميها، والتي تتوارى في كثير من الأحيان خلف أقنعة وستائر ومضامين مباشرة وغير مباشرة يعمل لاوعي الفنان دوراً بارزا في تحقيقها وإبرازها.

فلو دخلنا عالم محمود مختار وجواد سليم وحاولنا استقصاء النماذج التي تعامل معها كل منهما لوجدنا أن اختياراتهما لعناصرهما التشكيلية تتوزع على محورين رئيسين هما الحياة اليومية للمجتمع المحلي والرموز

[1] . بدر الدين أبو غازي ،*المثال مختار*، مرجع سابق، ص 42.

التراثية والقومية، مع التأكيد على الخصوصية الفنية التي تعامل بها كل منهما مع هذين المحورين، وكذلك الأمر بالنسبة للخامات التي اختارها كل من الفنانين، فكما أسلفنا أن كل منهما عاش بيئة معينة و زمناً يختلف عن الآخر انعكس ذلك في نتاجهما الفني، ففي حين اعتمد مختار الواقعية المبسطة مع القليل من التأثيرية (حيث كانت في أوج نشاطها في فرنسا) وتراوحت شخوصه بين الفلاحة وشيخ البلد، والمواضيع التي تتعلق بشكل أو بآخر بالقرية، حيث نشأ وترعرع، نجد أن جواد سليم قد حاول التعامل مع مختلف المدارس الحديثة من التأثيرية والتعبيرية والسريالية والتجريدية، ولعل أسلوبه الخاص المسمى بالبغداديات يعد ثمرة بحثه المتواصل والدؤوب، هذا الأسلوب يعبّر عن فهم دقيق للتجارب العالمية ووعي أدق لمعطيات الموروث الزاخر باللون والشكل والفكر، كما تنوعت اختياراته لعناصره التشكيلية بين المرأة البغدادية والعملة (البناء) و(السجين السياسي المجهول) بما ويتماشى مع التيار الفكري والسياسي السائد في بغداد (المدينة).

ـ هناك نوعان من العمل الفني الذي ينتجه الفنان :

- عمل يقوم به الفنان من منطلق شخصي بحت يكون دافعه الأساس هو تحقيق التوازن الداخلي، وغالبية الأعمال التي يقوم بها الفنان تكون من هذا المنطلق.
- عمل يطلب منه فيؤديه ضمن رؤيته الخاصة، أو أن تفرض عليه الجهة الطالبة للعمل رؤيتها (الخاصة) لمساعدته (قسره) على تضمين العمل رموزاً وأشكال معينة قد لا تمت للعمل الفني بصلة لكنها تعني الكثير لهذه الجهة، وذلك عندما يطلب من الفنان القيام بعمل نصب تذكاري لتمجيد حادثة أو شخصية معينة، فقد رفضت العديد من الأعمال لجواد سليم من قبل جهات رسمية بسبب الجهل الفني لهذه الجهات[1]،أو تلك الأعمال التي يقوم بها الفنان للاشتراك في مسابقة أو تظاهرة معينة، أو أن يطلب من الفنان تصميم شعار أو شكل مميز يكون رمزاً لهذه الجهة أو تلك.

فأما تلك التي ينتجها من دافع شخصي بحت فهي الأكثر تعبيراً عن شخصيته الحقيقية والأقدر على أخذنا بعيداً داخل أعماقه والتعرف على ذلك الشيء القابع في لا وعيه، بالرغم من أن تلك التي ينفذها بطلب من الجهة الخارجية تحمل أيضاً ملامح الفنان نفسه ولا تشذ كثيراً عن مجمل أعماله، ولكن يبقى لتلك الأعمال التي تنطلق من دخيلة نفسه مكانة أهم وموقعاً أقرب للتعبير بصدق عما يعتمل في صدره.

---

[1] . "...رفض المصرف الزراعي نموذجاً تقدم به جواد ليوضع في المبنى الجديد للمصرف ، ويمثل فلاحاً وزوجته وطفله يتوسطهم جذع نخلة . وكانت حجة المشرفين على تزيين المبنى أنهم يريدون تمثالاً مباشراً فلاح يقف أمام شباك المحاسب وبيده رزمة أوراق نقدية" إنعام كجه جي ، *لورنا سنواتها مع جواد سليم* ، مرجع سابق ، ص 65 .

فمن يشاهد مثلاً عمل مختار (الخماسين)(شكل رقم 107) يدرك على الفور أن الدافع الذي حدا بالفنان القيام بهذا العمل داخلي بحت، ينمّ عن نفس معذبة مسؤولة، على درجة كبيرة من الحساسية والشعور العالي بالمحيط. عندما شاهدت العمل للوهلة الأولى تدافع في ذاكرتي عمل لـ(فان غوغ، حقول القمح والغربان) وعمل (أدغار مونش، الصرخة) فكمية القلق والخوف التي يمتلكها هذا العمل تنقلك مباشرة الى حالة من التوجس وتوقع الخطر الذي لا تعرف بالضبط من أين يأتي، هذا العمل الذي وصفه أحد الفنانين ونقاد الفن العالميين وهو الفنان (مارك سبوننبرغ) النحات الأمريكي وأستاذ تاريخ الفن في جامعة أوريجون للفنون "...ما من شك في أن الخماسين هي أكثر أعمال مختار أصالة، قد يكون ذلك لجدة الموضوع، وقد تكون بداية طريق كان الفنان متجهاً إليه ليقدم لنا أعمالاً من نظائره لو لم يداهمه الموت وهو في قمة إبداعه الفني. ومن الممكن أن نقول إن الخماسين في روحها هي صورة من صانعها وهي رمز لحياته العاصفة في جرأة خطوطها وصلابة تكوينها، وفيها الحقيقة والتجريد والحركة والنظام، وهي من ناحية أخرى تمثل شيئاً من مصر المعاصرة بما تحمله من تعبير الانطلاق "[1]. لقد قيل الكثير عن أعمال مختار وأنفرد كل ناقد بعمل من أعماله واختصه بالثناء والمديح على أنه واسطة العقد في مجمل أعماله ولكنني أنحاز الى رأي هذا الناقد بأن (الخماسين) هو العمل الذي يمكن أن تختصر فيه تجربة مختار كاملة، من حيث أنه يكتفي بمجموعة من الخطوط التي تحصر الشكل وتولّد كتلة متماسكة يختزل فيها فكرة بسيطة يمكن سحبها وتعميمها على مساحة الإنسانية كلها، فهذه المرأة التي تقاوم الريح الموسمية المسماة بالخماسين ليست سوى الإنسان نفسه يقاوم عسف الظروف وقهر الأيام بإرادة صلبة وتصميم كبير على قهر الظلم والانتصار، إنها إرادة الحياة.

ولا تقل لوحة (الشجرة القتيلة)(شكل رقم77) لجواد سليم عمقاً وتعبيراً، فهي تعبر عن روح معذبة ونفس قلقة ليس قلقاً شخصياً بل قلق يتسع ليشمل الإنسانية على اتساعها. قال عنها جواد : "إن اللوحة ينظرها الساذج بعينيه ويشاهدها المثقف ببصيرته ومستواه الثقافي "[4].

أن أعمال كـ(الخماسين) لمختار و (الشجرة القتيلة)و(الإنسان والأرض)(شكل رقم66) لجواد سليم وأعمال أخرى أيضاً يمكن أن تكون مرشداً أكثر وضوحاً وجلاء لدخول عالم الفنان الحقيقي من أعمال أخرى قد تكون أكثر أهمية وذات حظوة أكبر كـ(تمثالي سعد زغلول في القاهرة والإسكندرية) لمختار و(نصب الحرية) نفسه لجواد سليم. بالرغم من الأهمية الاستثنائية التي تمتلكها هذه الأعمال ومن الكم الهائل من الصدق والأصالة في تنفيذ هذه الأعمال، ولكن الجهة الخارجية التي تدخلت لدى الفنان وطلبت تنفيذه، تشكل عنصراً دخيلاً ـ بالرغم من كونه تدخلاً إيجابياً ـ ولكن يجب هنا الاعتراف بالدور الهام الذي لعبته هذه

---

[1] . بدر الدين أبو غازي ، *المثال مختار* ، مرجع سابق ، ص 241 .

[4]– عباس الصراف، *جواد سليم*، مرجع سابق، ص 104.

الجهات الخارجية التي تحدثنا عنها في مسألة من أهم المسائل، وهي قضية دعم الفنان (النحات) لإخراج أفكاره الكبيرة بالكيفية المطلوبة، فأين لنا أن نرى أعمالاً بحجم (نهضة مصر، وتمثالي سعد زغلول، ونصب الحرية) بعيداً عن (التدخل الخارجي) فتمثال (نهضة مصر) وكحالة استثنائية حيث أبدعه مختار في باريس بدافع شخصي كان سيبقى حبيس أحد المتاحف ـ على أحسن تقدير ـ دون أن يتاح للشعب المصري والعربي أن يتفاعل معه ويعتبره رمز نهضته، ولا اعتقد بأن مختار كان سينفذ أي من تماثيل سعد زغلول بهذه الطريقة دون طلب من الجهة الخارجية التي تحدثنا عنها، بالرغم من المكانة الهامة التي يشكلها سعد زغلول لمختار كفرد من أفراد المجتمع المصري، صحيح أنه قال يوماً " في وجدان كل مصري ولو لم يكن فناناً تمثال لسعد زغلول "[5]، ولكن التمثال الذي كان في وجدان مختار ـ كفنان مصري ـ وبتدخل الجهة الخارجية كان له وقع أبلغ بعد أن قيض له أن يترجم الى الواقع ويأخذ مكانه في الحيز البصري لشعب آمن بهذا الزعيم.

والأمر مع جواد سليم مماثل إن لم يكن أكثر وضوحاً، فنصب الحرية أعطى مشروعية قل نظيرها لفنان مثل جواد سليم من بيئة متخلفة ـ فنياً ـ وكم كان جواد نفسه متلهفاً لفرصة كتلك التي أتيحت له للتعبير بهذه القوة وبهذه المساحة وبهذه العظمة، صحيح أن نصب الحرية لم يصنع جواد بل العكس، لكن على الأقل ساهم النصب في التعرف على جواد الإنسان والفنان بعمق، سواء من خلال عناصر النصب ذاته، أو من خلال الدعوة التي فرضها النصب على نقاد الفن للعودة الى تراث الفنان العريق والزاخر بالعلامات المميزة لمسيرة الحركة التشكيلية العراقية بعامة هذا الفنان الذي انصهرت حياته بفنه التي ختمها وهو يضع اللمسات الأخيرة على عمله الضخم. أن العلاقة التبادلية التي تنشأ بين الفنان وعملة تؤكد على مصداقية الفنان على الأقل أمام المتلقي العادي، فالنهاية الدرامية لنصب الحرية جعلت من(جواد بطل لهذه الملحمة)، وأسبغت على العمل بعداً اجتماعياً ينضاف الى الأبعاد الجمالية والتشكيلية التي حازها العمل، وظل الشارع العراقي يتفاعل مع هذا العمل وكأن بجواد لا يزال ينشط على خشبة مسرح الحياة العامة ولا تزال الحركة الثقافية في العراق تتعامل مع الفنان والنصب على حد السواء وخصوصاً عندما تشتد المحن على العراق، ففي مهرجان المسرح العراقي الخامس وبعد عقود كثيرة على رحيل جواد، قدمت الشاعرة (وداد الجوراني) مسرحية (ليلة غاب العراق) نصاً شعرياً قام بإخراجه مسرحياً المخرج (أحمد حسن موسى)، يعتمد النص في بنائه الدرامي على شخوص وعناصر نصب الحرية، التي غدت شخوصاً حية تتألم وتعيش الواقع وتدخل

[5]– علاء الدين وحيد ، *محمود مختار وضمير الأمة* ، مرجع سابق ،ص189.

في حوارات رمزية فيما بينها وبين جواد نفسه الذي دخل اللعبة أيضاً [1]، كيف لا وقد انطلقت هذه العناصر من الواقع نفسه واتجهت إليه.

ليس من السهل على الباحث أن يستثني كبرى العلامات المميزة في نتاج الفنان ـ لتحييد الجهة الخارجية ـ والانطلاق نحو الأعمال الأخرى للوقوف على منابع الاستلهام التي نهل منها الفنان وكونت خزينه التشكيلي والجمالي والمعرفي.

كما أشرنا سابقاً بأن كلاً من مختار وجواد سليم قد عالج عديد المواضيع مع التركيز على محورين أساسين هما الحياة اليومية لمجتمعهما والرموز التراثية والقومية.

فبالنسبة للحياة اليومية فقد عالجها كل من الفنانين من خلال مواضيع وأشكال عدة بكثير من الحميمية وخصوصاً مختار الذي انطلق من صميم هذه الحياة، فجاءت غالبية أعماله تحمل سمات الريف المصري بكل غناه التشكيلي والجمالي فتعنونت أعماله بـ(بائعة الجبن، الفلاحة، حاملة المياه، نحو ماء النيل، قارئة الأسرار، فلاحة جالسة، زوجة شيخ البلد، حارس الحقول...) وحتى تلك الأعمال التي أنتجها مختار وتحمل عناوين أخرى وتعالج موضوعات مختلفة فنجده ينفذ عناصرها بشيء أقرب الى الحياة الريفية مثل (على إثر التعب، امرأة القاهرة، الأسى، نحو الحبيب، الخماسين، العودة من السوق، مناجاة، عند لقاء الرجل...) إن المتأمل لهذه الأعمال لا يجد كبير عناء في الوصول الى معرفة البيئة الريفية التي انطلق منها مبدع هذه الأعمال بل يصعب عليه تجاهل البيئة التي أنتجت هذا الفنان " أعمال مختار تجسيد للحياة المصرية...والعجيب رغم أنه عاش أكثر حياته خارج البلاد إلا أنه كان الأكثر تعبيراً عن هذه الحياة متفوقاً بذلك على فنانين عاشوا في أزقتها وحواريها "[1]، ليس لتعدد الوجود الشكلي لهذه العناصر بل للأسلوب المليء بالمحبة والأصالة التي يتمتع بها هذا الفنان في طرق هذه الموضوعات. ومع أنه لم يقتصر على الحياة في الريف بل قضى حيزاً كبيراً من حياته المنتجة في القاهرة ومن ثم في باريس، إلا أن الريف بقي مسيطراً على كيانه، فهناك بدأ السير على طريق الفن، حتى في معارضه التي كان يقيمها في باريس أو تلك التي نفذها وهو على رأس الإدارة في متحف (غريفين) بباريس، فقد حمل ريفيته معه مباهياً العالم بتلك البيئة، وقد تفاعل الجمهور الغربي مع هذه البيئة التي حملها لهم مختار واعتبروها امتداداً للحضارة الفرعونية التي رأوا في مختار باعثها الجديد.

أما جواد سليم والذي انطلق من بيئة مشابهة لبيئة مختار بسيطة ليست بالريفية لكنها على علاقة وطيدة بالريف، عاش ملتصقاً بهذه البيئة يعي همومها ويتفاعل مع مشاكلها، فانعكس ذلك في العديد من الأعمال

---

[1] . جريدة الحياة ، العدد 13913، الخميس 19أفريل 2001 . أقيم مهرجان المسرح العراقي الخامس في شهر أفريل من العام 2001 .

[1] . حامد سعيد ، المثال الفلاح : مختار ..حالة مصرية خاصة جداً ، جريدة أخبار الأدب ، العدد 509 ، 13 أفريل 2003.

التي نفذها نحتاً ورسماً منها (قرويتان، فلاح وزوجته، زفة في الشارع، ثور وفلاحة...) مع التأكيد على الطابع المميز للبيئة العراقية التي تمتزج فيها حياة الريف بالمدينة وأجواء الفلاحين بالعمال فهذا عمله الفذ (البناء) يتبدى فيه الشخص المحوري بسمات أقرب الى الفلاح منه الى العامل ناهيك عن البغداديات التي تحمل الكثير من اللمحات الحياتية للفلاحين، سواء في شكل الملابس أو في الوضعيات العامة التي توحي بالحياة الريفية البسيطة.

أما تلك الموضوعات التي تعالج الرموز التراثية والقومية فنجد أن كلاً من الفنانين قد ابتدأ بها وذلك في أولى أعماله وهو ما يزال يخطو خطواته الأولى فنجد عند مختار أعمالاً باسم (خولة بنت الأزور، خالد بن الوليد، ملكة سبأ، ايزيس، الوجه البحري والوجه القبلي، عروس النيل، اللقية) حيث نجد مختار هنا وخصوصاً في أعماله الأولى يريد أن يرتفع بالموضوع ويعالج حالات ذات بعد تراثي ليحقق توازناً داخلياً، كان في أمس الحاجة إليه في بداية عهده بالفن يدفع به للبحث عن الرموز المشرقة في تاريخ الأمة، وتقديمها للعالم منتصراً من خلالها على الويلات و الانكسارات والهزائم التي حاقت بأمته التي يؤمن بعراقتها ويؤمن أكثر من ذلك بالمستقبل الذي تستحق، ومن خلال هذه الرؤية قدّم ومن تلقاء نفسه (نهضة مصر) في مجتمع يجهل الكثير عن جغرافيا وتاريخ هذه الأمة، وهو شيء يمكن أن ينضاف الى الدوافع التي حدت به لتقديم هذا العمل، فقبل أن يتوجه بهذا العمل الى المصري توجه به الى الفرنسي الذي أعطاه حق قدره كما فعل المصري، فقد نال مختار على هذا العمل الجائزة الأولى في صالون الفنون في باريس.

على نفس الشاكلة تعامل جواد سليم مع المواضيع التراثية والرموز القومية، فقد قدم أولى أعماله النحتية التي تدور في نفس الفلك وهو ما يزال صبياً كما جاء وصفه في دليل المعرض الزراعي والصناعي الأول الذي أقيم في بغداد في عام 1932 [1]. وفي نفس السياق أيضاً تابع جواد سليم تقديم الرموز التراثية لمنطقة ما بين النهرين الآشورية والسومرية و الأكادية، على أنه لم يأخذ نماذج بعينها من هذه الفنون والحضارات المتعاقبة على العراق بل أنه نهج على منهجها كما فعل مع الواسطي الذي أخذ عنه روح العمل الفني دون أن يكرره تكريراً ساذجاً.

وهنا يجب أن نجد نقطة تمايز بين محمود مختار وجواد سليم في هذه الناحية إذ أن الأول قد تعامل بشيء من الواقعية مع رموزه التراثية في حين أن الثاني قد تعامل مع الرموز التعبيرية وغاص عميقاً في هذا التراث محاولاً الوصول الى الجوهر، وهذا نابع من أمرين هامين تحدثنا عن الأول والمتعلق بالفترة الزمنية التي عاشها كل من الفنانين وما تحمله هذه الفترة من خصائص فنية خبرها جيداً كل منهما. والثاني

[1] . شاكر حسن آل سعيد ، *الفن التشكيلي العراقي المعاصر* ، مرجع سابق ، ص24 .

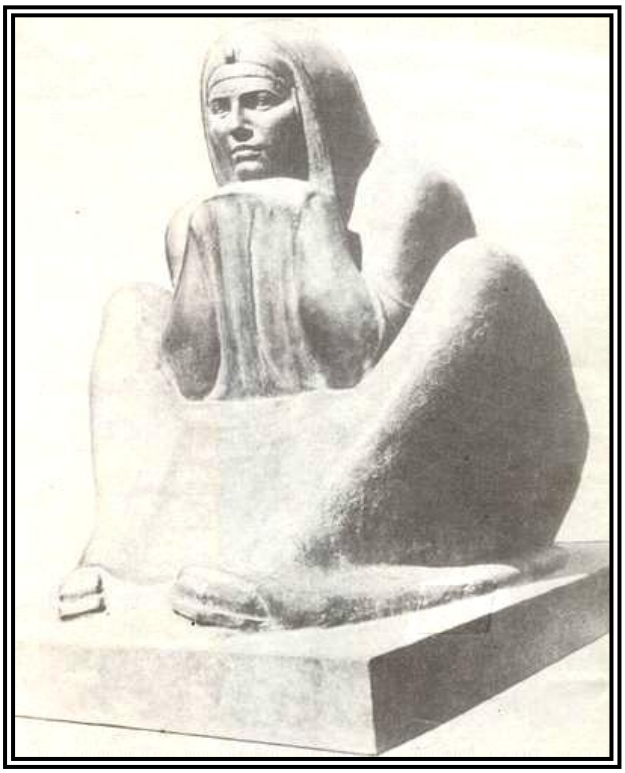
أيضاً متعلق بالفترة الزمنية التي صاحبت تجربة مختار والتي ترافقت مع الاكتشافات الكبرى لآثار الفراعنة والضجة الكبرى التي صاحبت هذه الاكتشافات، والتي انعكست أعمال عدة في تجربة مختار (لعل أبرزها تمثال اللقية وعروس النيل)(شكل رقم 109و17) في حين أن الآثار الآشورية والسومرية كانت قد اكتشفت منذ زمن بعيد على تجربة جواد سليم الفنية، وفي الحقيقة لم تحط فيها هذه الهالة التي أحاطت بالاكتشافات الأثرية للحضارة المصرية، على الرغم من أن الحضارة التي تمتلكها بلاد ما بين النهرين (العراق) لا تقل أهمية عن مثيلتها في مصر.

شكل رقم (109) اللقية ، برونز ،1926، متحف الفن الحديث ، القاهرة ، ***محمود مختار***.

يلاحظ في نتاج كل من محمود مختار وجواد سليم أن العنصر الأنثوي طاغٍ في اقتراحهما لمختلف المواضيع التي تناولها كل منهما، فلو تأملنا بنظرة شاملة الناتج الفني لكل فنان لوجدنا أن نسبة الأعمال التي استخدم فيها الشكل الأنثوي كمطية لإيصال الفكرة المرجوة تفوق الثمانين بالمائة وهذا أمر ملفت يقودنا للبحث فيه بشيء من التمحيص، الأمر الذي يقودنا مرة أخرى الى العودة للسيرة الذاتية للفنان محاولين الوقوف على علاقته مع المرأة.

وأولى النساء في حياة الإنسان هي الأم، فما هي طبيعة العلاقة التي كانت بين فنانينا وأمهما ؟

في القراءة الأولى لسيرة محمود مختار الذاتية، من خلال كتاب بدر الدين أبو غازي (ابن أخت الفنان) لا نكاد نلاحظ وجوداً للأب في حياة الفنان، فهو مغيب لسبب أو لآخر والتركيز كله منصبّ على دور الأم التي رعت ابنها في القرية ومن ثم انتقلت الى القاهرة، حيث شكلت الأم بالنسبة له قيمة كبرى ترتفع الى مصاف التقديس، الأمر الذي دفعه لتقديم العديد من الأعمال المتعلقة بالأم والأمومة، وللتعرف على هذا الموقف لابد لنا من الرجوع الى أعماله الكثيرة التي قد لا تتعنون بالأم أو بالأمومة لكن نظرة بسيطة الى الوجوه التي قدمها مختار تحيلنا مباشرة الى الأم بما تحمله من قسمات لعبت بها الهموم والآلام ـ وهي خاصية امتازت بها الأم في الأرياف ـ ومن يريد التعرف على نموذج أمثل لهذا عليه العودة الى (كاتمة الأسرار شكل رقم110)، القيلولة (شكل رقم9) والحزن(شكل رقم7) وهي سمات تمتعت بها الأم عبر التاريخ ، دون أن تختص بها منطقة دون أخرى، على أن الشيء المميز في هذه الأعمال هو تمثال القيلولة الذي يعبر عن حركة الاستراحة التي تميز نساء الريف عموماً والمرأة الريفية في مصر خصوصاً.



شكل رقم (110) كاتمة الأسرار، برونز ،1926، متحف الفن الحديث، القاهرة، ***محمود مختار***

أما بالنسبة لعلاقة مختار بالمرأة بشكل عام، فيسود جو من الغموض في هذه الناحية، فبخلاف بضع من الرسائل التي خطها مختار الى شخصيات أنثوية وعلى شكل خواطر لا أظنها موجهة لأحد ـ بالرغم من أنه

يعرف بعضها بأسماء موجودة لكني أميل الى الاعتقاد بأن هذه الرسائل والخواطر كان قد كتبها مختار لإفراغ طاقة وشحنات تفيض بها نفسه المرهفة لم يستطع توجيهها نحو امرأة بعينها فبقي يعشق المرأة بمفهومها المطلق ـ تتبدى له كل مرة بحلة جديدة فيعمد الى تقديمها من خلال الحجر حيناً والبرونز حيناً آخر ـ وتزاحم هذه الأعمال في حياته لم يسمح لامرأة بعينها أن تدخل حياته بالفعل فلم يقترن بواحدة بعينها، ومن يقرأ هذه الكلمات التي خطها في دفتر مذكراته " كتبت لها أولاً خطاباً فوجدته مراً فحرقته. بأي حق أشكو منها؟ إني أحببتها بهذا الحب الذي لا يعبر عنه بالكلام بل ينحت في الحجر الصوان الأصم. نعم كنت أحبها بهذا الحب المقدس وأبحث في عينيها عن هذا السر الذي كان يجذبني دائماً إليها "[1]، يقف على حقيقة علاقة الفنان بالمرأة، وربما هذا من الأسباب التي أزّمت حياته العاصفة، ولكنه قدر الفنان أن يعشق المطلق.

من خلال مطالعتنا لبعض الأعمال (نحو الحبيب، مناجاة، عند لقاء الرجل...) يمكننا الوقوف على (مشكلة) الفنان مع المرأة فالحياء البادي على محيا المرأة وهي في طريقها نحو لقاء الحبيب والخوف التردد المسيطر على جوها العام ومن ثم هذه الوضعية العذرية ـ إن صح التعبير ـ التي يقترحها مختار في عمله (مناجاة) والتي تخبرنا عن شخصية خجولة تقصي كل ما هو حسي دنيوي في هذه العلاقة، وليس عمله الفذ (أسطورة الحقول شكل رقم31) والذي اتفقنا على أنه يعبر عن شخص مختار نفسه، إلا دليلاً داعماً لهذه الفكرة، فالمشاهد لهذا العمل يجد علاقة شبه أبوية تربط الكائن الأسطوري بفتاته في مداعبات بريئة تقع على الطرف الآخر من (أسطورة الحقول) التي قدمها من قبله (رودان) وكأن بمختار والذي كان يداعبه أصدقائه بالشبه بينه وبين الشخصية الأسطورية لآلهة الحقول، أراد أن ينفي عن نفسه سمة هذه الشخصية والاتفاق معهم على الشبه الظاهري بل والتركيز عليه مع التأكيد أيضاً على الجانب العذري من شخصيته.

إن نظرة شاملة لنتاج مختار النحتي تؤكد على هذه الناحية من شخصيته والتدقيق في بعض النماذج المقترحة تعد دليلاً واضحاً فتمثاله المسمى(اللقية شكل رقم 109) والذي يمثل فتاة عارية في مقتبل العمر والذي أراد مختار من خلاله التعبير عن المكتشفات الأثرية في مصر ـ حيث كانت في أوج ازدهارها ـ تعطينا فكرة إضافية عن شخصية (مختار) الحقيقة أمام العري، فالتمثال الذي قدمه مختار يشذ قليلً عن نماذج أعماله من حيث الحركة والوضعية العامة، وأغلب الظن أن مختار قد صاغ هذا التمثال عن نموذج حي (وهذا استنتاج شخصي نابع من خلال زيارة خاصة لمتحف الفنون الحديثة في القاهرة) للحياء البادي على محيا الفتاة والارتباك الواضح على صانع التمثال، وهنا علينا التأكيد على أنه لم يكن مكبوتاً أو أنه يعاني مشكلة من هذه الناحية وبالخصوص تلك الفترة التي قضاها في باريس متعلماً وعاملاً في متحف

[1]. بدر الدين أبو غازي ، *المثال مختار* ، مرجع سابق ، ص40.

(غريفن)، ولكن شيء ما يكتسي التمثال المذكور يدفعني الى القول بأن وراء التمثال ما ورائه، لعل النموذج الذي أخذ عنه كان يسبب له حالة من الإرباك لسبب أو لآخر، ربما لكون النموذج الذي تعامل معه يعبر عن فتاة مصرية ريفية تعني له أكثر من كونها نموذجاً، تبقى هذه تكهنات شخصية فرضت علينا من خلال طبيعة الأعمال المذكورة وتلاقيها مع السيرة الذاتية للفنان الذي كرّس حياته للفن.

أما بالنسبة لجواد سليم فالمسألة تبدو أكثر وضوحاً، سواء لعلاقته المميزة بأمه أو لتلك التي جمعته بالأخريات.

صحيح أنه قد عاش في كنف والدين يتعاملان بالفن، وأن والده يعد من أعلام الفن التشكيلي العراقي في مرحله الرواد، إلا أنه وفي مذكراته وخطاباته كان على تواصل أكبر مع أمه، التي احتلت مساحة شاسعة من حياته وأعماله، فالأمومة موضوع مكرر في مجموع أعماله وحتى ملحمته الكبرى (نصب الحرية) تعتمد اعتماداً كبيراً في عناصرها على الأم وعلاقتها بابنها (الوليد والشهيد) بل وقد وضع المرأة الحامل رمزاً للمستقبل المشرق الذي من المفترض أن تحققه الثورة التي أحتفى بها في هذا النصب. هذه العلاقة الإنسانية السامية التي تجمع بين أي إنسان وأمه، والتي قد تتضخم شيئاً ما لدى الفنان شوهت من قبل بعض المنظرين الفنيين مقتدين بـ(فرويد) في إحالة منهم الى الشبقية و الإيروسية، والتي تطرقنا للحديث عنها في فصل سابق.

تعامل جواد مع موضوع الأم بعدة مستويات، فقد قدمها في أشكال عدة لعب الرمز في بناء شكلها العام دوراً أساسياً، فعندما يواجه المرء موضوع الأمومة فلا بد له من وجود عنصرين أساسيين وهما الأم والطفل، على أن جواد وإن قدم هذه الصيغة بوضوح إلا أنه أضاف بعداً رمزياً آخر ينضاف الى الأبعاد الأخرى وذلك عندما قدم الطفل على شكل البيضة في تمثال الأمومة. هذا الشكل (البيضة) قاده الى تحوير في شكل الأم التي أصبحت (هلالاً) في عمل آخر حيث تحول الموضوع برمته الى هلال وبيضة في اختصار عميق " يميل جواد الى أن يرسم وينحت الأم بشكل دائري أو هلالي فيه انحناءة وانكسار واحتضان، كما في (تمثال الأم، الأمومة، الأم في منحوتة الشهيد، الأم في منحوتة الأم وطفلها) و(الأم في الزخارف الهلالية) " [1]

أما بالنسبة لعلاقة جواد بالمرأة بشكل عام، وعلى الرغم من اقتران الفنان بزوجته الإنكليزية (لورنا) إلا أن هذه العلاقة (مثله مثل مختار) كانت تعاني اضطراباً وتشويشاً ما حكم علاقاته بالطرف الآخر. تشويشاً أثر على مجمل علاقاته التي مرّ بها منذ كان مراهقاً لدرجة انه كتب في إحدى مذكراته "...[إن أكثر النساء

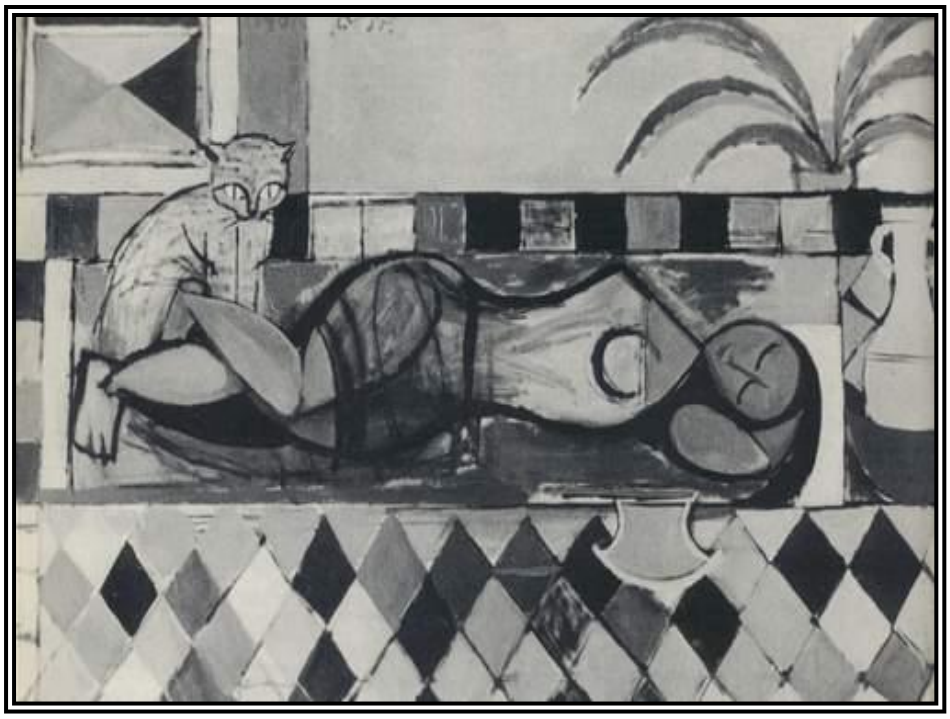
[1] . قاسم حسين صالح ، *في سايكولجية الفن التشكيلي* ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد 1990، الطبعة الأولى ، ص182.

اللواتي قطعن علاقتهن معي كان سببها برودي وكبريائي وعدم اهتمامي...] لقد فشل جواد في علاقاته الجنسية، ومرجع فشله هو بروده الجنسي كما يعترف، وان بروده ناتج عن التربية المحافظة ثم التقاليد والعادات المتزمتة في الثلاثينات والأربعينات حيث كانت بغداد مدينة للرجال فقط لا تكاد تلمح فتاة إلا نادراً "[1] وهناك عديد الملاحظات التي تؤرخ لهذه الفترة من حياته المضطربة، والتي تركت بصماتها في تاريخه الفني من خلال أعمال عالجت بعض الحوادث التي مرّ بها جواد في طفولته ومراهقته ومنها على سبيل المثال لوحة (السيدة وابن البستاني شكل رقم 111)(القيلولة شكل رقم112) وهناك من صنّف لوحة (كيد النساء شكل رقم61)• ضمن هذا السياق " إذا كان لـ(القيلولة) و(السيدة وابن البستاني) علاقة بالتجربة الذاتية لجواد، فإن

شكل رقم (111) السيدة وبن البستاني ، ألوان زيتية ، 1958، ***جواد سليم .***

[1] . عباس الصراف ، *جواد سليم* ، مرجع سابق ، ص60 .

• . حكاية كيد النساء مأخوذة من قصص ألف ليلة وليلة مفادها أن امرأة متزوجة من تاجر ثري ولكثرة غيابه اتخذت لها عشيقاً وحدث أن دخل عشيقها السجن ، فسعت الى إنقاذه ، فاتصلت بالوالي فراودها ووعدته ، ثم اتصلت بالقاضي فراودها ووعدته ، ثم بالملك ووزيره فراوداها وواعدتهم على انفراد ، ثم اتصلت بنجار لكي يصنع لها خزانة كبيرة تتألف من أربعة أدراج لتسخر من أولئك الذين راودوها فتسجنهم وإذ بالنجار هو الآخر يراودها فطلبت منه أن يزيد درجاً خامساً لكي تسجنه هو الآخر ، وهكذا تسير الحكاية (في ألف وليلة) بحث تسجن الجميع وتسخر منهم . ولكن في رواية جواد تختلف الأمور .



شكل رقم (112) القيلولة ، ألوان زيتية ،1958، ***جواد سليم .***

هناك شبهاً ملحوظاً بين المرأة في (كيد النساء) والمرأة في (السيدة وابن البستاني) وشبهاً أكبر بين المرأة في (كيد النساء) والمرأة في (القيلولة)، و(القيلولة) أقرب الى أن تكون متأثرة بالتجربة الذاتية لجواد من بين جميع لوحاته. هذا الشبه الكبير بينهما نجده في : شكل الوجه، استلقاء الرأس، تسريحة الشعر، انسيابية حركة الجسم، وحالة الإغراء والاشتهاء الجنسي، بل وحتى في مقدمة الأرضية المتكونة من تشكيلة من المعينات.

فإذا كان جواد قد جسد في (القيلولة) افتتانه بجسد محبوبته الأولى...فهل جسد في (كيد النساء) كيد الحبيبة نفسها؟

لقد أوقف الحكاية عند الملك، رمز الأرستقراطية، فهل هناك ما يوحي أن حبيبته الأولى وهي الأرستقراطية التي تركته، كانت قد كادت له... فتزوجت من أرستقراطي ؟ ولقد رسمها شبه عارية ومنسجمة مع الملك...فهل أن الباب سوف لن يفتح للنجار...(جواد)"[1] ربما تكون هذه التأويلات مبالغ فيها ولكنها تعكس جانباً من طبيعة جواد النفسية والتي أرخها جواد نفسه من خلال الكتابات التي تركها لنا والأعمال التي تصب في نفس الإطار، فمن المؤكد ـ بحسب كتاباته ـ أنه قد أحب فتاة من الطبقة

[1] . قاسم حسين صالح ،*في سايكولوجية الفن التشكيلي* ، مرجع سابق ، ص2001 .

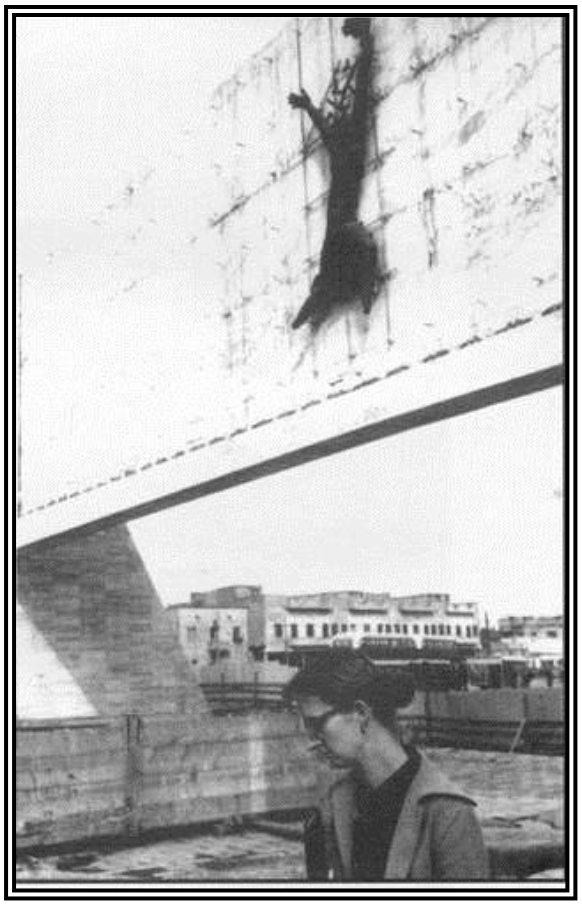
الأرستقراطية ولكن وكالعادة فقد فشلت هذه العلاقة لاعتبارات اجتماعية كرس حياته فيما بعد لمحاربتها. " لقد تغنى في مذكراته الشخصية بعناصر الجمال التي استهوته في تلك الفتاة (سمراء...جسدها الحار الممتلئ المثير...فمها وشهوة الجاذبية فيه...شعرها الطويل المبعثر، قبلاتها الدافئة الهائمة...حركاتها ضحكاتها، عطفها، حنانها، حبها استسلامها اللانهائي، تصرفاتها، شجاعتها...جنونها...) عناصر مادية مغرية تطعمت بعناصر روحية شهية، خلق منها جواد فتاته المقدسة...يقول في مذكراته (قلت لها إن الأشياء التي هي جميلة جداً تؤلمني بعض الأحيان...ذهبت لترتدي ثوباً جديداً...وعندما دخلت كدت أنصعق في محلي، لا أدري ماذا أقول...لقد ظهرت بثوبها هذا صورة من أفضع الصور للجمال والفتنة. في تلك اللحظة كدت أذوب، كدت أبكي...) كان يشكو الحرمان وهو بجانبها فينطلق عند فراقه لها ليكتب في مذكراته عن تلك المدورات والانحناءات في جسمها التي أفقدته لبه:(...ثدييها اللذين كان برعماهما متجسمين تحت القماش بطنها، فخذيها، ساقيها الورديتين الصافيتين...قدميها العاريتين...جيدها، صدرها الرطب لدافئ)"[1] بالرغم من كل هذه المشاعر الجياشة التي يصعب التحكم بها وخصوصاً لدى شاب في مقتبل العمر يعيش الحرمان في منطقة خاصة كبغداد، هذه المشاعر التي تنطلق من روح حساسة، معذبة، مشتتة، استطاع جواد أن ينئى بنفسه عن الوقوع في متاهات يصعب الخروج منها، لأنه كان يمتلك شيئاً من الوعي والإحساس بالمسؤولية التي كان يتمتع بهما وهو في تلك المرحلة الحساسة من العمر، يشدانه نحو قدره الذي خلق من أجله وهو الفن فكتب يقول في إحدى مذكراته في عام 1944 "...اليوم أظن قد أنتهى كل شيء بيني وبين...وأظن أيضاً قد انتهى الحب بيني وبين أي امرأة أخرى، يجب أن لا أنكر على نفسي أني وصلت عمراً جدياً يجب أن أكرسه الى أمور أهم من التسلية والعواطف ـ الحب ـ وضياع الوقت. وفوق ذلك فقد وصل عمري الخامسة والعشرين فأنا الآن في طور غير طور الشباب "[2] أي نوع من الشباب العشريني يتمتع بهذه الروح من المسؤولية والوعي المبكر، فكلماته هذه يمكن أن نقرأها لدى رجل أربعيني ولكن القدر الذي خص جواد بسنيه الأربعين وسم حياته برتم سريع ميّز تجربته بكاملها فكان ينبغي على فترة مراهقته أن تكون قصيرة بما يتلاءم والفترة الزمنية التي عاشها، فكانت.

ليس الأمر متعلق بفترة مراهقته وحسب بل قد انسحب ذلك على حياته كلها فقد تميزت علاقاته بالمرأة بشكل عام بنوع من الاضطراب والتشويش، حتى أن علاقته بزوجته الإنكليزية (لورنا) لم تشذ عن هذا الإطار، فـ(لورنا) شخصية خاصة، ويمكن أن نصنف علاقته بها ضمن العلاقات الفنية اكثر من كونها علاقة تجمع بين زوج وزوجة أو بين رجل وامرأة.

---

[1] . عباس الصراف ، *جواد سليم* ، مرجع سابق . ص 63.

[2] . المرجع السابق ، ص64.



شكل رقم (113) لورنا تشرف على نصب الحرية بعد رحيل زوجها

فجواد وجد فيها بعداً حضارياً ثقافياً ينضاف الى رصيده الفني والثقافي الزاخر، وهي بالمقابل وجدت فيه الأخر الذي تجهل عنه كل شيء وجدت فيه الصفاء الذي يبحث عنه كل إنكليزي، وجدت فيه الفنان المتعدد المواهب الذي يستطيع ملئ كل الفراغ الذي تعانيه.

وعلى كل حال فقد كانت (لورنا) قيمة كبرى في حياة الرجل وخصوصاً بعد أن أنجبت له ابنتيه (زينب ومريم) اللتان شكلتا البعد الواقعي لجواد الإنسان. ولورنا نفسها قد لعبت دور المتتلمذ والمتلقي وقد أحسنت دورها هذا وبقيت على تلك الأسس الفنية التي أودعها جواد، مما مكنها من الإشراف على إتمام العمل بنصب الحرية وتعليق القطع البرونزية المتبقية على الجدار المرمري ـ بعد أن غيب الموت جواد عن القيام بهذه المهمة ـ باعتبارها الشخص الأكثر قرباً من جواد أثناء فترة عمله بالنصب بل والشخص الأكثر فهماً لجواد الفنان والإنسان.

وقد حققت لنفسها حضوراً مميزاً في مشهد الحركة التشكيلية العراقية باعتبارها واحدة من الفنانين الذين أسهموا في تأصيل الفن الحديث في العراق ورده الى منابعه الأصلية وهي مفارقة كبرى أن تلعب تلك الفنانة

الإنكليزية ـ التي كانت تجهل كل شيء عن العرب عموماً والعراق خصوصاً ـ دوراً بارزاً في هذه الحركة وتحتل موقعاً متقدما في تاريخها، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى التأثير القوي الذي كان يمتلكه جواد سليم والرسالة التي كان يريد تبليغها، وأظنه قد فعل.

الفنان ووسائله التعبيرية

نهج كل من محمود مختار وجواد سليم منذ البداية منهجاً ثابتاً في تنفيذهما لأعمالهما الفنية، وقد يختلف الواحد عن الآخر في طريقة الصياغة والتنفيذ بما يتلاءم مع الطرح العام الذي اتخذه والمنهل الذي نهل منه، ولكن شيئاً ما يبقى يجمع بين هذين الفنانين، أو إن الأشياء التي تؤلف بينهما اكثر بكثير من تلك التي تفرقهما.

فمختار الذي اقتدى بالفن الفرعوني ذي السمات الخاصة أنتج فناً أقل ما يقال عنه أنه سليل ذلك الفن العريق والكتابات التي تطرّقت لهذه الناحية كثيرة ومتعددة، وكنا قد تطرقنا لها في مواضع سابقة عدة.

يمكن وصف الشكل العام لفن مختار بالرصانة والثبات والاهتمام ـ المبالغ به ـ بالكتلة ومعالجة السطوح بشيء من الاختصار مع التركيز على ترك الفراغ يدور حول الكتلة دون الولوج فيها. وهو مبدأ انتهجه عدد من الفنانين لاعتبارات فلسفية أو نفسية خاصة، يقف على الطرف المقابل من هذا المنهج أسلوب الدمج بين الكتلة والفراغ. ولا نكون بعيدين عن الحقيقة إذ قسمنا الأعمال النحتية بين هذا الأسلوب وذاك، فكل نحت لا بد وأن يتمتع بشيء من الكتلة وحيز من الفراغ، يستطيل هذا لينكفئ ذاك والعكس صحيح، وهي جدلية بديهية ولكنها تنطوي على شيء من الرمزية والتأويل.

فعندما ننظر الى الكتلة على أنها كيان الفنان ذاته، يغدو الفراغ محيطاً اجتماعياً ثقافياً ومؤثرات حضارية وتراكمات تفرزها الظروف، فالمسألة تغدو علاقة الفنان بمحيطه وتتجاوز كونها علاقة بديهية ساذجة بين مادة التمثال والفراغ المحيط بها.

منذ البداية عمد مختار الى تنفيذ أعماله بطريقة تنسجم وتكوينه السيكولوجى المرتكز على الأبعاد الفنية والحضارية والمنبثقة من تواصل الماضي بالحاضر، الحضارة الفرعونية الضاربة بالقدم بالواقع (المتخلف) للأمة العربية بعامة ومصر بشكل خاص. الحضارة الفرعونية ذات التراث الفني النحتي العريق والتي تتخذ من الحجر الغرانيتي الصلد وسيلة فضلى للتعبير عن الخلود والسرمدية وفكرة البعث، وواقع فني متخلف لم تكن من وسائل فنية شيء يذكر سوى تلك العرائس التي تصنع من الحلوى لتقدم للأطفال في المولد، والتي

لا يتعدى عمرها الزمني أكثر من أيام معدودة. اعتماد الفرعوني على الغرانيت كان مبعثه الانتصار على نوائب الزمن، ومساعدة الشكل (المقدس) على الانتقال الى أزمان لاحقة آخرها زماننا الحاضر. هذه الأفكار التي كانت تؤسس للفكر الفرعوني القديم، والتي استقى منها مختار منطلقه و واعزه لبعث فن النحت من جديد. مع التأكيد على الدور الهام الذي تلعبه المادة في توجيه المسار العام للعمل الفني.

فالمصري القديم الذي اتخذ من الحجر الصلد مطية لتنفيذ أعماله، تأثر بلا شك بالطبيعة الخاصة لهذه المادة التي تستعصي على المرء وفرضت اسلوباً معيناً على الفنان توافق مع توجهه العام مما مكن هذا الفنان من إيصال فنه بعيداً عبر الزمن. فالقساوة التي تمتع بها الغرانيت والتي وقفت منيعة أمام نوائب الدهر، هي نفسها التي أضنت المثال المصري القديم وفرضت عليه نمطاً معيناً مما أكسب هذه المادة قدسية معينة انتقلت الى الفنان نفسه ـ فالمادة التي تتطلب جهداً استثنائياً خاصاً حتى تستحيل عملاً فنياً، أبهرت الفنان أولاً وأغرته بتحديها فكان انتصاره عليها شرفا أكتسبه ورفعة نقلته من عامة الشعب الى مراتب الكهنة وسدنة المعابد.

ومختار الذي تعامل مع ميراث ذلك المصري القديم تعامل مع هذه الخاصية باعتبارها رمزية، فنفذ جل أعماله من خلال هذه الخامة وبحثاً وراء خصائص هذه المادة لتثبيت هذا الفن وعودته بقوة الى مسرح الحياة الاجتماعية يقول مختار في معرض حديثه عن اختياره لمادة الغرانيت لتنفيذ (نهضة مصر)"...وقع اختيارنا عليه لأن قدماء المصريين كانوا يصنعون تماثيلهم منه، فأردنا أن نربط الماضي بالحاضر، وكأننا الآن نعود الى ألفي سنة الى الوراء، ونقطع الغرانيت من المكان الذي كان أجدادنا يقطعونه منه لصنع تماثيلهم ..."[1]

لقد أغرت المادة مختار لتحديها كما فعلت مع جده، فقبل التحدي وانتصر، مما مكنه من الارتقاء من خلال هذا الفن الى مراتب عليا جعلته حديث كل لسان، وارتقى هذا الفن من خلاله بعد أن تجاهله المجتمع عصوراً طويلة. ربما تكون هذه المقاربة متطرفة قليلاً لكنها تعكس شيئاً من الواقع فمختار غدا شخصية لامعة في المجتمع المصري من خلال عمله (النحت) في مجتمع عاش عصوراً طويلة يتجاهل هذا الفن العظيم وفجأة أصبح مختار وعمله (نهضة مصر) من الأمور الأكثر تداولاً في الشارع المصري العادي وأصبح المواطن المصري البسيط يتابع أخبار النحت والمعارض الفنية التي كانت تقام في شتى أنحاء العالم ويشعر أن شيئاً ما يخصه في هذا الفن.

[1] . بدر الدين أبو غازي ، *المثال مختار* ، مرجع سابق ، ص 102 .

لم يقف مختار عند الحجر الصلد كي ما يعبر عن أفكاره بل تنوعت خاماته بين الحجر الجيري الهش والرخام والبرونز في مرحلة لاحقة لكنه أبقى على الإحساس الطاغي بهيمنة الكتلة وجلالها ورصانتها مما أضفى على أعماله سمة الجلال والوقار، وخطوطه الهادئة المختزلة والصارمة تختصر في ثناياه سيرة ذلك الفنان وطبيعته الخاصة.

من اللافت للنظر تجاهل مختار لمواد فنية أصيلة تعامل معها النحات المصري القديم بحرفية واضحة وهي مادتي الخشب والفخار، فلم نر له عملاً منفذاً بهذه المواد، مع العلم أن جده النحات المصري القديم قد استخدمها في أعماله النحتية وأظهرت إمكانيات كبيرة سواء في مقارعتها للزمن أو في تقبلها الكبير للصياغة الفنية، هذه الملاحظة لم أجد لها تفسيراً عند فنان مثل مختار يمتلك الخبرة والدافع للتعامل مع كل المواد المتاحة، وخصوصاً أنه قد تعامل مع مواد مختلفة كثيرة لعل أكثرها طرافة هي مادة الشمع، حيث كان يعمل في متحف (غريفن) ومن ثم اصبح مديراً لهذا المتحف العالمي، وله العديد من الأعمال الفنية التي تشكل رموزاً عالمية ومحلية، فلما أحجم عن التعامل مع الخشب وهو مادة متوفرة في مصر وربما بكميات أكبر من الرخام والحجر الغرانيتي وبنوعيات اكثر؟ ناهيك عن سلاسة التعامل وضمان النتائج. ولكن يبقى هناك الكثير من الجوانب والتساؤلات التي لاتزال خفية في شخصية هذا الفنان.

مما لاشك فيه أن للبيئة والتكوين الثقافي والمعرفي والطبيعة الشخصية الخاصة بالفنان دور في هذه المسألة، مع التأكيد على الجانب الأخير فهو المحدد الرئيس في توجه الفنان وتمظهر نتاجه، فالشكل الفني السائد لدى الفنان ينبع أولاً من داخله ومن ثم تأتي التحسينات والإضافات التي تتحكم بها عوامل عدة كالمؤثرات الحضارية والتجارب والخبرات المكتسبة، ونظرة في أعمال مختار الأولى تعطينا الفكرة واضحة على وجود منهج واحد متبع استمر معه حتى آخر أعماله وهي طريقة الأخذ من الكتلة وتخليصها من شوائبها (الطريقة القديمة للنحت التي اعتمدها أنجلو) بحيث يبقى العمل النحتي كتلة واحدة متماسكة يلعب الفراغ دوراً مؤطراً فيبقى ذا كيان متوحد يتعامل بحذر مع المحيط.

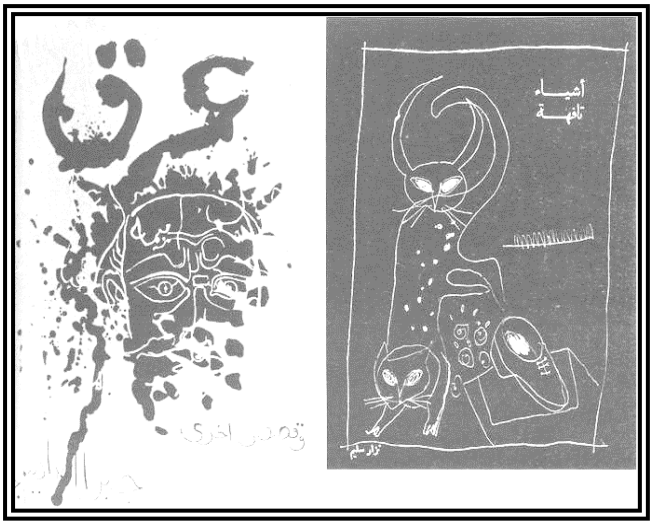
" إنني أعيش دائماً كذئب عجوز، أدخن وأحلم وأعمل وأتدفأ وأنسى حياتي "[1].

من يقرأ كلمات مختار من هذا القبيل يشعر أنه يتحدث عن أعماله وليس عن حياته، ومن قال أن العمل الفني ليس وجه من وجوه الفنان ؟ فـ(نهضة مصر، الحزن، القيلولة، مناجاة الحبيب، آلهة الحقول، نحو الحبيب والخماسين...) أعمال تقرأ بعدّة مستويات، أحد مستويات قراءتها هو أنها صور من صور الفنان نفسه.

[1] . بدر الدين أبو غازي، *المثال مختار* ، (مقتطفات من كلمات مختلفة بين مخطوطاته) ، مرجع سابق ، ص 42 .

كذلك الحال مع أعمال (جواد سليم) فلن نستطيع تجاهل كون هذه الأعمال من منظورها الشخصي هي انعكاسات لصورة الفنان وتجاربه الخاصة (البناء، السجين السياسي، الشجرة القتيلة، السيدة وابن البستاني، كيد النساء، القيلولة...) لسنا في هذا السياق نقسر العمل الفني على أن يتخذ الدور الذي يناسب موضوع حديثنا، ولكن القراءة المتعمقة في سيرة الفنان ونتاجه الفني تقودنا الى تأويلات نظن بصحتها.

بالمقارنة مع مختار نستطيع القول بأن جواد سليم متفتح على المواد الخام أكثر، كما هي حياته فتنوعت خاماته بين (الرخام والحجر والخشب والبرونز والحديد والفضة[2] والعديد من الخامات المختلفة التي يمكن للفنان أن يتعامل بها) فعمله في المتحف الوطني ببغداد واهتمامه بالمسرح وتنفيذه ديكورات للعديد من المسرحيات، أفسح المجال له واسعاً للتعامل بحرية مطلقة مع هذه المواد، اضافة لكونه رساماً ومصمماً لأغلفة بعض الكتب(شكل رقم 114) الأمر الذي دعاه للتعامل مع العديد من المواد التي قد يحتاجها النحات وتلك التي لا يحتاجها.



شكل رقم(114) بعض أغلفة الكتب التي صممها جواد سليم .

لعل تعامل جواد سليم مع الرسم بما يتوازى مع تعامله مع النحت، وتمظهر إنتاجه رسما ونحتا يوازيه لدى مختار التماثيل الكاريكاتورية التي انتج من خلالها عديد الأعمال، وفن الكاريكاتور يعد بعدا جديداً ينضاف لأبعاد مختار التشكيلية، فهو فن قائم بذاته، يتطلب فهماً عميقاً للشخصية المراد تنفيذها وكذلك فهماً

[2] . من المعروف أن جواد سليم نفذ العديد من الأعمال النحتية بالمواد التقليدية (حجر ، رخام ، برونز ...) لكنه أضاف الى قائمة خاماته الحديد حيث نفذ معلقات جدارية خاصة بالجناح العراقي في معرض دمشق الدولي ، وقد حدثنا عنها (د.عفيف بهنسي) في لقاء خاص جرى في تونس عام 2000 أن هذه الأعمال الرائعة قد أصابها العطب والتلف خصوصاً أنها عوملت كديكورات زائلة دون أن ينتبه إليها القائمون على المعرض على أنها أعمال فنية ذات قيمة عالية ، وللأسف فلم توثق هذه الأعمال حتى من خلال الصور وبذلك تكون قد ضاعت الى الأبد ، كما وأنه من المعروف أن جواد وفي المرحلة التي زاد اهتمامه بالأهلة قد نفذ عدداً من الحلى الفضية على شكل أهلة خص بها (لورنا) والمقربات من زوجات أصدقائه .

عميقاً لهذا الفن، ولعل ندرة الأعمال النحتية الكاريكاتورية وعدم انتشارها تشير بشكل واضح الى مسألة تفتح الفنان وتمكنه من وسائله التعبيرية، وحرصه على ارتياد كل السبل المتاحة للنهوض بفن النحت، متمثلاً أعمال الفنانين العالميين، وبالخصوص منهم المجددين، ونظرة لبعض هذه الأعمال تذكرنا بأعمال (دومييه) الذي يعتبر أول من أدخل أو دمج هذا الفن بذاك (شكل رقم115-116)

شكل رقم (115) ابن البلد ،من الأعمال الكاريكاتورية ، برونز ،1927، متحف الفن الحديث القاهرة .

شكل رقم (116) بعض الأعمال الكاريكاتورية لمختار.

بالنسبة لجواد فإن الأمر ليس متعلق بنحات بل نستطيع القول أننا إزاء فنان شامل، لا يعرف حدوداً وتخصصاً معيناً، ناهيك عن البيئة المختلفة التي عاشها سواء في نطاق العائلة التي تعد عدداً من الفنانين أو مناهل الفن التي نهل منها فلا بد لنا من التذكير بأنه قد التحق بباريس وروما ومن ثم لندن، طلباً للمعرفة ومن قبلها تتلمذ على يد البولونين الذين فتحوا له عيوناً كانت مغلقة على قواعد الفن الأولى وذلك من خلال نقاشاتهم و جلساتهم وتبادل الخبرات.

وإذا كان المرجعية لدى مختار هو الفن الفرعوني، فإن جواد قد اعتمد كل المرجعيات التي وجدها أمامه من الفن الآشوري والسومري والآكادي، إضافة للفن الإسلامي بمنمنماته البديعة وزخارفه المجردة وحتى تلك المرجعيات التي اكتسبها من خلال التحاقه بالغرب متعلماً.

فلا غرو أن نجد هذا التنوع الكبير لدى جواد سواء من خلال استخدامه للخامة أو تعدد الأشكال الذي تبدت في إنتاجاه الفني، فقد أنتج النحت بطريقة الأخذ من الكتلة، كما وأنتج بالطريقة الثانية طريقة البناء والإضافة للكتلة، ولكننا نستطيع التقاط التوجه العام لديه، وهو فسح المجال للفراغ ليأخذ دوراً في صياغة الكتلة وليس الإحاطة بها، فالفراغ لدى جواد قيمة تشكيلية لا تقل قيمة عن الكتلة نفسها بل وقد يفوقها تعبيراً، ففي (السجين السياسي شكل رقم 73) والعديد من المنحوتات الفراغية ـ إن صح التعبير ـ لا يجوز النظر الى

الكتلة بمعزل عن الكم الكبير من الفراغ المحيط والمتغلغل في بنيتها، وكذلك الأمر بالنسبة (لنصب الحرية) والقائم أساساً على توزيع محكم لكتل نحتية في فضاء مقترح، فضاء مسطح.

تعامل جواد السلس مع الفضاء يمكن أن نرجعه الى الطبيعة المميزة لهذا الفنان والظروف الاجتماعية التي عاشها والتي انعكست بشكل إيجابى في مسيرته الفنية، فتفاعله المثمر مع المجتمع أدى بالفنان الى الانخراط في تجمعات فنية فاعلة بل وتزعّم تجمعات قادت مسيرة الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة وحركت مياهها الراكدة، عاش جواد سليم متفتحاً على مجتمعه والمجتمعات الغربية التي عرفها وتفاعل معها آخذاً ومعطياً.

بالمحصلة فإن نظرة متعمقة في نتاج كلاً من الفنانين تجعلنا نقول بأن مختار لعب دور المؤسس أو الباعث لفن النحت المعاصر في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة وذلك لتميز تجربته وأسبقيتها الزمنية أولاً و تمظهرها بسمات البداية من حيث المظهر العام وتمشيها مع مسيرة الحركة التشكيلية العالمية[1]ثانياً.

أما جواد سليم فقد ساير تطور الحركات الفنية المعاصرة وتفاعل معها وبقي مجدداً في لندن و باريس وروما كما في بغداد وقد لعب دور الحلقة الثانية في مسيرة النحت في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة.

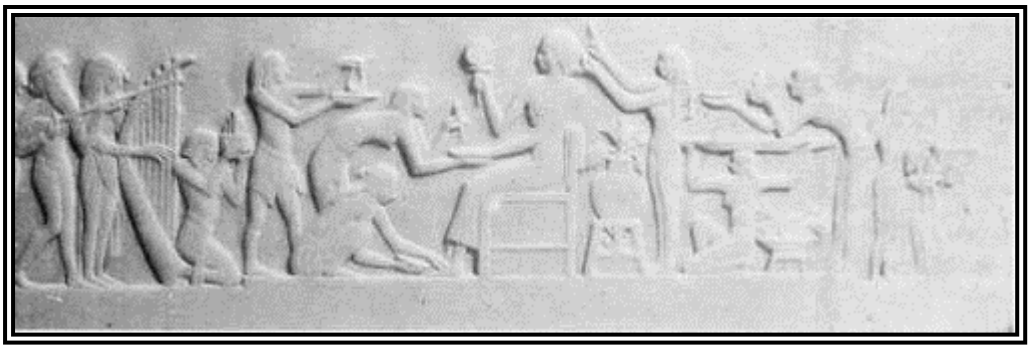
ومن هذا المنطلق فقد تبدت أعمال محمود مختار أكثر محافظة والتزام بالعرف السائد في حين عمد جواد سليم الى التجديد في كل شيء واستنباط أسلوب جديد أراد أن يكون له هو شخصياً وقد تحقق له ما أراد. إن مزجه بين النحت المدور والنحت المسطح في عمله الفذ (نصب الحرية) لهو من شطحات هذا الفنان القادر على الإتيان بالجديد في كل مرة، ولولا أن القدر أراد لهذه الطاقة التجديدية أن تتوقف لأمكن لها بلوغ مراحل متقدمة قد لا تحتملها مسيرة فنية عربية، أو أن هذا هو قدر هذه المسيرات الفنية أن تواجه دائماً مصاعب وكبوات قدرية، منها رحيل أبرز روادها في سني مبكرة ولم يقتصر الأمر على الحركتين المصرية والعراقية بل يمكننا التقاط العديد من هذه المصادفات في عديد التجارب العربية[1].

عمد محمود مختار الى تنفيذ أعماله الرئيسية بطريقة النحت المدور ذا الأبعاد الثلاثية في حين أعطى المهمة المكملة للنحت ذا البعدين أو النحت المسطح ففي تماثيل (سعد زغلول) في القاهرة والإسكندرية أرفق العنصر الرئيسي بلوحات من النحت المسطح تحتفي وتؤكد على قوة وحضور العنصر الرئيسي المتمثل بالنحت المدور وهو هنا شخص سعد زغلول، ويمكن أن نشاهد ذلك أيضاً في تمثال إيزيس، حيث عمد مختار الى تزين القاعدة بالشخوص والعناصر الفرعونية (شكل رقم 117).

---

[1] . في باريس عد مختار من الفنانين المحافظين أما في مصر فقد عد من المجددين ، وهو أمر طبيعي باعتبار أن مصر والعالم العربي عموماً لم يكن مسايراً للحركة التشكيلية العالمية .

[1]. كذلك فقدت الحركة التشكيلية السوري نحاتها الرائد فتحي محمد وهو لم يتجاوز الثانية والأربعين من العمر في مصادفة غريبة .



شكل رقم(117) نحت نافر على قاعدة تمثال إيزيس لمختار.

بخلاف عمل واحد وهو (ملكة سباء وسليمان شكل رقم 52) وهو عمل برونزي، لا نعرف لمختار عملاً نحتياً مسطحاً قائماً بذاته، وهذا يعكس نظرة خاصة من الفنان لهذا الفن الذي أجاده الفنان المصري وتميز بأسلوب خاص به، فهمه مختار وأحبه وعمل به ولكن بقي ينظر إليه باعتباره في مرتبة أقل من قرينه النحت المدور حيث فضّل مختار التعامل معه وتنفيذ أعماله من خلاله، وحتى هذا العمل الذي ذكرنا (ملكة سباء وسليمان) فأظن أن القيمة الفنية لهذا العمل لا تقارن بأعماله الأخرى ذات الأبعاد الثلاثة.

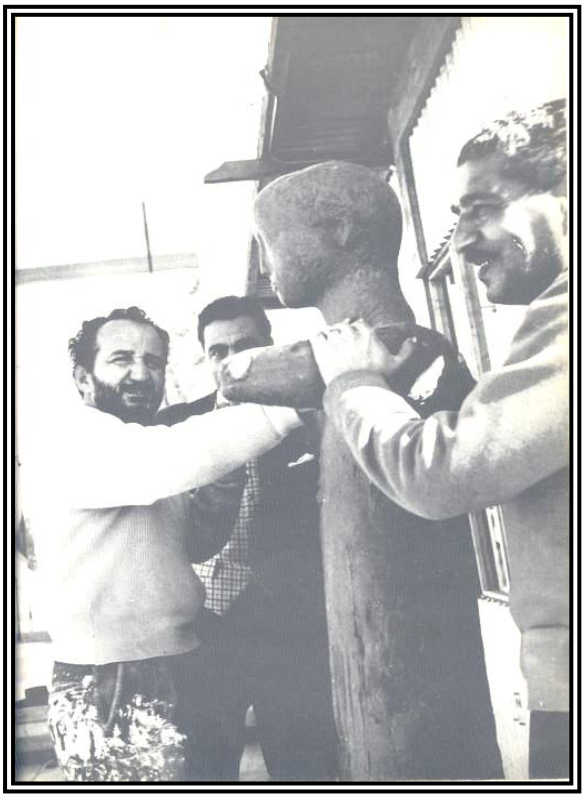
من هذه الناحية يختلف الأمر كلياً بالنسبة لجواد سليم فالعمل الرئيسي لجواد (نصب الحرية) منفذ بطريقة النحت المسطح، وهو أمر يعكس تقديراً من الفنان لهذا الأسلوب من النحت، ناهيك عن أول عمل نحتي (واع) و مدروس نال رضى الفنان أولاً وهو (البناء) حيث نفذه الفنان أيضاً بطريقة النحت المسطح.

وكذلك الأمر بالنسبة لمنحوتة الأرض(شكل رقم 66) والتي تعد من أعمال جواد المتميزة والعديد من الشعارات والرموز التي نفذها لجهات مختلفة كـ(شعار مصلحة الركاب وشعار النفط).

في حين أن أعماله الثلاثية الأبعاد وبالرغم من أصالتها وقوتها، إلا أننا نجد أن الفنان كان ميالاً لتنفيذ أعماله الكبرى بطريقة النحت المسطح.

هذا يعكس اضطرابا وتشويشاً ناجماً عن تقسيم موهبته الفنية بين الرسم والنحت، فبالرغم من تحيزه المعلن للنحت على حساب الرسم، إلا أن الرسام الذي رفض التواري في عباءة النحات كان يفرض رؤاه على طريقة تنفيذ الأعمال، وهذا الأمر وإن لم ينقص من القيمة الفنية للأعمال إلا أنه علينا الاعتراف بأنه قد وجهه باتجاه معين. وربما انتبه جواد نفسه لهذه الناحية وأراد لاحقاً استدراك الأمر ولكن القدر لم يمهله، لذا نجده قد نفذ عنصراً من عناصر (نصب الحرية) بطريقة النحت المدور (الطفل شكل رقم 84) وأقحمه في الملحمة بطريقة غريبة بعض الشيء الأمر الذي استدعى تفسيرات وتعليلات كثيرة، ولكني أميل الى اعتباره استدراكاً لاشعورياً من الفنان واستمراراً لمسألة الصراع الداخلي بين الرسم والنحت، وكأني بالفنان (نحاتاً)

وقد ترك توقيعه على اللوحة العظيمة مذكراً أنه نحات، وأن ذلك اللوح الضخم هو من نتاجات النحات وهذا إذ يذكرنا بمقولة (ميكل أنجلو) " أنا ميكل أنجلو النحات أكملت اليوم رسم سقف الكنيسة ".



شكل رقم (118) آخر صورة لجواد مع الطفل ،أحد عناصر نصب الحرية .

ومن الطريف أن جواد سليم بعد أن أكمل صب القطع الفنية الخاصة بالنصب أرسلها الى بغداد ليتم وضعها في موقعها، وهناك وفي ورشة العمل (التي قضى نحبه فيها) استأثر بالقطعة التي تعبر عن الطفل وفضّل التروي في تثبيتها وكان يتلمّس هذه القطعة جيئة وذهاباً حتى ظُن أنه لن يعلقه في مكانه، ومن مفارقات القدر أن تكون آخر صورة تؤخذ له مع هذه القطعة قبيل موته المفاجئ(شكل رقم 118)، إن ميل الفنان الى هذه القطعة أكثر من غيرها يضعنا أمام صراعه الداخلي بين كونه نحات وبين تمظهره بمظهر الرسام.

من حيث المظهر العام قد نرى شيئاً من الاختلاف المنهجي بين أسلوبى محمود مختار وجواد سليم من حيث التعامل مع الفراغ، وقضية دمجه في البنية النحتية، ولكن إذا ما وضعنا اعتماد محمود مختار على النحت المدور مع التركيز على إقصاء الفراغ عن الكتلة النحتية و بالمقابل اعتماد جواد سليم على النحت المسطح بشكل اكبر من اعتماده على النحت المدور مضافاً إشراكه الفراغ في بنية العمل النحتي المسطح

والمدور مع الملاحظة أن الفراغ في النحت المسطح هو فراغ وهمي، فإنا سنجد أن المعادلة متكافئة، ويتساوى كلا الفنانين في مواجهة الفراغ باعتباره محيطاً عاماً تعاملا معه بحذر دفع الأول الى إقصائه من كتلة العمل النحتي، ودفع الثاني الى اختيار أسلوب النحت المسطح، وهو نوع من أنواع الهروب من التعامل مع الفراغ لأنه من القائلين بدمج الفراغ بالكتلة النحتية و اعتباره عنصراً لا يمكن تجاهله وتركه يدور في محيط العمل.

الخامة

تعامل كل من الفنانين مع الخامة بحرفية واضحة تنم عن فهم عميق لطبيعة المادة ورمزيتها، بحيث افرد لكل موضوع خامته الخاصة به، فعندما نفذ (محمود مختار) تمثال (الحزن) لم يتردد باستخدام الحجر الأسود، بحيث دمج طبيعة الحزن بطبيعة اللون الأسود، واختار (الغرانيت الأحمر) لتنفيذ (نهضة مصر) لاعتبارات فنية تراثية بحتة، فقد كان مقرراً أن ينفذه بنفس المادة ولكن باللون الأسود عملاً بما جرى عليه العرف لدى الفنان الفرعوني، ولكنه لم يحصل على الكم المطلوب من هذه المادة وبنقاء خالص و لخشيته من ظهور شوائب غير محسوبة في أماكن حساسة كـ(عين الفتاة) فضّل استخدام الغرانيت الأحمر وهو الخامة الأخرى التي استخدمها النحات الفرعوني القديم.

أما جواد سليم فنفّذ تمثال (الأمومة) مستخدماً جذع شجرة ولم يقم بتحويرها كثيراً فقد آثر أن يقدمها لنا كما هي مع تأثيرات بسيطة رابطاً بين طبيعة الخشب ورمزية الشجرة الحية وارتباطها بالأرض والأم، أما عندما نفذ تمثاله الأثير (السجين السياسي) فقد فضّل استخدام المعدن مذكراً بقضبان السجن وحالة القهر المادي الذي يفرضها المعدن، وكذلك الأمر عندما أراد تنفيذ بعض الحلى الهلالية، فاعتمد الفضة لهذه الأعمال لارتباط الفضة بالقمر وارتباط الأنثى بالقمر.

الفنان ومشروعه الفني :

لم يكتف كل من الفنانين بالموهبة الفذة التي تمتع بها لتحقيق رؤيته الفنية وتنفيذ مشروعه الفني وخصوصاً انهما قد وعيا واقع مجتمعهما الفني المتخلف وفهما متطلباته الخاصة، فأين لعمل فني أو نصب أو تمثال أن يحقق نقلة نوعية في كيان المجتمع لا على المستوى البصري والتشكيلي بل على المستوى

الفكري (وهو الأهم) في مجتمع يملك من الجهل الفني والتنكر للإرث الحضاري والثقافي المجيد ما يكفي لعهود طوال من الجهل والتخلف الفني والفكري. فلم يقتصر دورهما على إنشاء النصب الفنية والتماثيل التي تؤرخ وتمجد الرموز المضيئة في المجتمع، بل كان عليهما أولاً إعادة المكانة الهامة للفن بصفة عامة والنحت بشكل أدق ومن ثم استخدام هذه الوسيلة لمخاطبة المجتمع. وعليه كان عليهما إيجاد القاعدة للتواصل ومن ثم استخدام هذه القاعدة واعتبارها منطلقا.

كان الأمر بالنسبة لجواد سليم أكثر يسراً وسلاسة فقد كانت (التجمعات الفنية) أمراً مقبولاً ومنتشراً فقد كان في بغداد ولدى عودته من لندن مجموعة من الفنانين الذين يحملون الأفكار نفسها ويؤمنون بضرورة لعب الفنان التشكيلي دوراً ريادياً في المجتمع، أما بالنسبة لمختار فقد كان الأمر أكثر صعوبة " ولكنه برغم ذلك أفاد من قوى النهضة الدافعة، فعمل على إقامة المنشئات الفنية، وأحاط به مفكرو عصره وجيل المثقفين الذي تأثر بما شهد في أوروبا وعاد مؤمناً بحاجة بلاده الى نهضة فنية، ومع هؤلاء كان يعمل من أجل تكوين الجماعات الفنية. بعث الروح في الجمعية المصرية للفنون الجميلة، وأشرف على تنظيم معارض الربيع التي كانت إيذاناً ببدء النشاط الجماعي في الحياة الفنية...وبمعونة مجموعة واعية من السياسيين مضى مختار ووجد الجو الملائم لدعوته الفنية، وأراد أن يمضي بتنظيماته الفنية الى مجال جديد، وأن يهيئ لأهل الفن هذا الجو الموحي بالإبداع، وأسس (جماعة الخيال) للدعوة الى إحياء الفن المصري بجميع أشكاله ونشره في داخل البلاد وخارجها عن طريق الدعاية والتعليم والإذاعة وإقامة المعارض بمصر والخارج "[1].

ولم يكن إنشاء التجمعات الفنية هدفاً بحد ذاته بل كان وسيلة للتواصل مع المجتمع إذ ومن خلال هذه التجمعات كانت تنظم المحاضرات وتصدر البيانات الفنية التي لم تكن تقتصر على جمهرة الفنانين وتعالج همومهم ومشاكلهم الخاصة بل تتطرق الى كل مناحي الحياة العامة والتي لها صلة بالمجال الفني وقد رأينا تلك البيانات التي تصدى فيها مختار لصك الجنيه المصري الجديد ومسالة بعث المدارس الفنية والمناهج الخاصة بها، في سبيل السمو بالذوق العام للمجتمع ولعل المناظرة الصحفية التي نشئت بين مختار و المازني على خلفية إقامة (نهضة مصر) تصب في هذا الاتجاه والتي عدت أولى الحوارات النقدية الفنية في الساحة الفكرية المصرية، هذه الحوارات التي من شأنها لعب دور الرقيب والموجه في مسيرة الحركة التشكيلية ويكون هدفها الأسمى هو النهوض بهذه الحركة ووضعها على طريقها الصحيح، مع التأكيد على ضمان حرية الفنان في اختيار مفرداته وتوجهاته دون تدخل قسري "...ومن أجل هذا يطالب بتشجيع الدولة

[1] . بدر الدين أبو غازي ، *المثال مختار* ، مرجع سابق ، ص 13.

للفن دون تدخل يمس كرامة الفنان، وهو يمهد لأهل الفن الجو الذي يتيح لهم حرية التعبير وحرية الحياة دون حائل الظروف المادية والقيود الاجتماعية الزائفة "[2].

وهنا يضع مختار إصبعه على الجرح، فقضية دعم الدولة للفن مسالة هامة جداً ولكن المسألة بالنسبة للنحات تكون مصيرية فإذا كان الرسام يحتاج الى الدعم المعنوي ليواصل عمله، فالنحات يحتاج الى الدعم المعنوي والمادي، فإذا اعتبرنا أن الرسام يحتاج الى فضاء محدود ومواد أولية بسيطة لتقديم رسوماته ونتاجه الفني فإن النحات يحتاج الى الفضاء العمومي الذي لا تمتلكه إلا الدولة ولا يستطيع أحد غيرها تقديم ذلك الفضاء، هذا بالنسبة للفضاء أما بالنسبة للمادة التي يحتاجها النحات والإمكانات المادية الهائلة التي ينوء عن حملها الأفراد والجماعات فعلى الدولة تأمينها، ولنا في تجربتي مختار وجواد سليم مثال على ذلك، فلولا تدخل الدولة الداعم في عمليهما لما قيض لنا رؤية هذه الأعمال الفذة، والأمر ينطبق أيضا على تلك الأعمال الغير نصبية والتي ينتجها النحات بدافع جمالي تشكيلي بحت، فالمادة الخام التي يتعامل معها النحات وطريقة التعامل تختلف اختلافاً كبيراً بين متطلباتها والمتطلبات التي يحتاجها الرسام. ولعل هذه الأمور وغيرها من الصعوبات التي يواجهها النحات بالمقارنة مع ما يواجهه الرسام، هي التي جعلت فن النحت على المستوى العالمي والمحلي يواجه هذه الصعوبات والتي انعكست على صعيد الكم، فزيارة بسيطة لأي معرض فني شامل تعطينا فكرة عن عدد الأعمال النحتية بالمقارنة مع الأعمال الأخرى.

لم يجد جواد سليم من الصعوبات التي واجهها محمود مختار في الانخراط وقيادة وإنشاء التجمعات الفنية، فقد عاش جواد في كنف عائلة فنية يمكن اعتبارها تجمعاً فنياً فطرياً، الأمر الذي سهل عليه دخول التاريخ الفني منذ نعومة أظفاره وذلك عند اشتراكه في المعرض الزراعي والصناعي الأول الذي أقيم في بغداد وكان عندها شاباً يافعاً، ونستطيع القول أنه لدى عودته الأولى من أوروبا و لقاءاته بالفنانين البولونين وطبيعة النقاشات التي كانت تدور بين الفنانين تعد تمهيداً لنشوء التجمعات الفنية، ولكن العمل المهم كان الشعور بالحاجة القصوى لبعث تجمع فني يمكن من خلاله بث الأفكار وطرح التصورات ورعاية المعارض الفنية وكانت تدور نقاشات كثيرة حول ضرورة القيام بهذه الخطوة، يقول شاكر حسن آل سعيد "...أتذكر أنا كثيرا ما تبادلنا الآراء في طبيعة ظهور الجماعات الفنية (فأصدقاء الفن) وجواد أحد مؤسسيها كانت كبوتقة كبرى صهرت مستقبل الفن العراقي مع ماضيه فهي أول خطوة جادة في توحيد جهود الفنان الفردية أما (جماعة الرواد) فجاءت بعد (أصدقاء الفن) لتضرب لنا مثلا على جرأة الفنان العراقي في التزامه الفني كأي فنان أوروبي. لقد لقحت أفكار الجيل حقاً بدور الفنان كانسان واع في تبرير أفكاره ومعتقداته الفنية وهكذا

[2] . المرجع السابق ، ص18.

اصبح الطريق معبداً أمامنا، نحن شباب الخمسينات، وأمام جواد سليم رائدنا في التفكير بنشأة جماعة جديدة "[1]. وهنا وبعد أن خبر جواد دور الجماعات الفنية ولمس أهميتها القصوى لا في وجودها وحسب بل على الجماعة الفنية أن يكون لها منهجا ورسالة واضحة وأن لا يقتصر الرابط بين أفراد الجماعة هو حب الفن ومجرد المشاركة، كما حصل في التجمعات السابقة عندها أدرك أهمية بعث تجمع فني فاعل يكون انعكاسا لازدهار الوعي الاجتماعي والثقافي لجيل الخمسينات وللاعتزاز بالحضارة العربية العريقة في الفن، فكانت جماعة بغداد للفن الحديث. هذه الجماعة التي تعد منارة مضيئة في تاريخ الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة، لا بل في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة.

[1] . شاكر حسن آل سعيد ، جماعة بغداد للفن الحديث ، مجلة آفاق عربية ، مرجع سابق ، ص 94.

الخاتمة

بقدر ما هو شيق ولذيذ الحديث عن الفن التشكيلي بشكل عام والنحت منه بشكل خاص، بقدر ما يترك في القلب غصة، عند التطرق له من المنطلق العربي المعاصر، وخصوصاً عند الأخذ بعين الاعتبار ما تمتلكه المنطقة العربية من إرث حضاري فني هائل أفاد منه الفنان الغربي أكثر بكثير مما أفاد منه الفنان العربي، وإمكانات مادية ومعنوية وكل مقومات الجو الإبداعي والمحرضات البيئية والثقافية والفكرية والتي تؤهل أي فنان لتبوء مركزاً متقدماً، ولكن الواقع التشكيلي العربي المعاصر يقول عكس ذلك، فهو لا يتناسب أبداً وهذا الإرث الكبير، مما يطرح إشكالية معينة يفرضها سؤال الهوية.

هذا السؤال ما إن طرح حتى أوقع المتصدين له في متاهات عدة، حيث أفرز عديد الاتجاهات المختلفة، كان أبرزها، الدعوة الى مدرسة عربية للفن، وقد حمل لوائها بضع من الفنانين الرواد وعملوا على إرساء أسسها وتوضيح سماتها وتدعيم خصائصها، وتنطلق هذه المدرسة من فهم وتوظيف التراث الفني للأمة وتقديمه للعالم بصيغه الجديدة التي تتناسب والمفاهيم الحديثة للفن، لقد كان هدف هذه المدرسة ومرامها تقديم فن أصيل يتناسب وهذا الإرث الفني الهائل الذي تمتعت به المنطقة العربية ويعبر عن تطلعات أبنائها ويمس همومها من جهة ويتماشى والحركة الفنية العالمية من جهة أخرى. وعليه فقد ترتب على هؤلاء الفنانين الرواد مهمة مضاعفة، فمن جهة كانت مهمة تأسيسية ومن جهة أخرى كانت مهمة تصحيحية، ولا تتأتى أصالة الفن مداولة أو قراراً أو استفتاء، وليس الفن القومي تركيبة معملية، أو مجموعة معادلات، وإنما هو فيض من الصدق، ومحصلة الفهم العميق لروح المكان وفلسفته.

إن الدعوة إلى تأكيد الطابع القومي في فنوننا المعاصرة، إنما يمليها منطق التاريخ وعبقرية المكان وهي ليست دعوة إلى الانغلاق فقد كان الانفتاح هو قدر هذه الأمة وقدرتها معاً، وهو سر عبقريتها على احتضان التيارات المحيطة بها دون أن تفقدها أصالتها.

وعندما نقول الفنانين الرواد، فإن أول ما يتبادر الى الذهن فنانين من حجم (محمود مختار، وجواد سليم) والريادة هنا ليست حقبة زمنية وحسب، برغم أن (مختار) ينتمي الى بدايات النهضة الفنية العربية أو بدايات تقبل الفكر العربي الحديث لهذا النشاط الإنساني، وينتمي (جواد سليم) الى الرعيل الثاني من الحركة التشكيلية العراقية، فالريادة التي نعني ذلك الحضور الفاعل والمؤثر في مسار الحركة الفنية العربية عموماً، ينتمي مختار الى الحضارة المصرية الفرعونية التي تعاملت مع النحت باعتباره طقساً سحرياً يتقرب من خلاله الكهنة للآلهة بتماثيل وأوابد غشت مصر وحولتها متحفاً ضخماً، ولقد حقق مختار أصالته من عناصر ثلاثة : وهي التراث والبيئة وثقافة العصر.

فقد اكتسبت أعماله من التراث التوازن والهدوء الذي أضفى على أعماله جلالاً ووقاراً ومثالية التعبير.

ووجد في البيئة المصرية ما يؤكد استمرار تقاليد التراث مع تطورها فالطبيعة المصرية التي وسمت مختار بالهدوء والثبات ورحابة النفس هي نفسها الطبيعة التي فرضت على الفن المصري في مختلف العصور اتجاهات معينة نلمحها في كل لغات التعبير التشكيلي والتي لا نزال نراها في فنون مصر المعاصرة و التي تدين لمختار بفضل إلقائه الضوء عليها.

وكان مختار من أشد الفنانين تشبعاً بثقافة العصر، فصلاته الفكرية والحسية كانت وطيدة بالفكر الغربي والفكر الشرقي على السواء مما أثر على فنه وترك وراء أعماله أعماقاً وأبعاداً لم يكن ليصل إليها بدون تشبعه بها، وينتمي مختار الى الاتجاهات الثقافية الفرنسية المحافظة لذلك تحمل بعض أعماله الاتجاه التأثيري الفرنسي ويحمل بعضها الآخر الاتجاه الرومانسى.

ومع إدراك مختار للتيارات الفكرية والفنية المعاصرة في فرنسا وغيرها من البلاد الغربية، وتفاعله معها، فإننا نجده قد أحاط نفسه بمصر قديمها وحديثها، فلم يتخلّ عن أصالته المصرية وعراقته الفرعونية، فحفظ له تاريخ الفن في مصر والعالم العربي، مقاماً مرموقاً له أبعاده العميقة على الرغم من قصر السنوات التي عاشها، وبذلك مهد لفن النحت العربي عموماً والمصري خصوصاً طريقاً سار فيه أجيال من النحاتين التي أتت من بعده على اختلاف شخصياتهم وأساليبهم ومشاربهم.

تمتع مختار بشخصية الفنان الحقيقي، فقد آمن بالثورة، وأول ثوراته كانت في فنه الذي كان يلق معارضة استثنائية.

قدم مختار خلاصة عبقريته، فلم يأخذ من النحت القديم حرفياً بل إنه فهم روح العمل الفرعوني وراح يقدمه بروح العصر الذي يعيش فيه. وبذا يكون قد أعاد الحياة للأعمال التي يقدمها فهي تماثيل مصرية قديمة تعيش عصرنا الحاضر. وما تلك إلا تكراراً لسيرة مختار، فهو (مثال فرعوني قديم غفل عنه الزمان فعاش عصرنا وتفاعل معه، أخذ منه وقدم له).

(أن الفن الخفاق بالحياة لا يعيد الماضي ولكن يكملها) كانت هذه الكلمات المبدأ الذي سار عليه في فنه، والهدف الذي وضعه نصب عينيه سواء من استفادته من فنون مصر القديمة أو الفنون الغربية الحديثة (الفرنسية) التي تنتمي الى القرن التاسع عشر عندما تأثر مختار بالاتجاهات السائدة في عصره وذلك من ناحية الموضوع أو الأداء، فكان مثله مثل رواد الفن الفرنسي قد عبّر بأسلوب يستمد أصالته من أرض وطنه.

في بيئة (زمانية) متخلفة نوعاً ما استطاع مختار أن ينقل الفن من نشاط مستهجن إلى شيء تجتمع عليه أمة. سنوات قليلة تلك التي كان ينظر فيها على أن من يأتي بهذه الأشياء (التماثيل) إن هو إلا فعل الشيطان

وتستوجب تدخل المشايخ وأصحاب الكرامات، إلى أن أصبح النقاش الفني يتصدر صفحات الجرائد ومجالس الأدب.

لقد تتبع المصريون أخبار مثّالهم وهو يخط طريقه في باريس ويحقق نجاحات فاخر بها كل مصري على اختلاف فئاتهم. لقد نقل مختار وتمثاله (نهضة مصر) مجتمعه من حال إلى حالة متقدمة أكثر، فالمجتمع المصري الذي رزح تحت ثقل آلاف من السنين التي باعدت بين الذوق العام والفن الأصيل. مجتمع حكمت فيه الأفكار المغلوطة التي تسلح بها دعاة تحريم الفن، مجتمع هو من نفس النوع الذي عاش في بقية أقطار الوطن العربي وخصوصاً في نظرته إلى الفن، استطاع مختار في هذا العمل أن ينقل الفن بشكل عام والنحت بشكل خاص من حالة التنكر له الى أمر تجتمع عليه أمة. فلولا مختار وشدة إشعاعه لبقي مجتمعاً منغلقاً على ذاته فنياً ومتخلف في هذا المجال .

لم يكن تمثال نهضة مصر، لارتباطه بفكرة القومية العربية تمثالاً مثيراً لشعب تواق الى الحرية والإنعتاق من ربق الاستعمار، بل إنه بحق كان عملاً فنياً فذاً لفت أنظار نقاد الفن العالميين.

فقد أثبت مختار في عرين الفن الحديث في باريس، ومن خلال اشتراكه في المعارض الفنية، مقدرة فنية لا مراء فيها، تنبه لها رجالات السياسة في مصر والذين ذهبوا الى باريس للدعوة للقضية المصرية، حيث وجدوا أن الفن يمكن أن يلعب دوره الكبير في الانتصار للقضايا القومية.

الأمر الذي سمح بإقامة هذا النصب في إحدى ساحات القاهرة، بعد أن اقتصر الأمر على الفنانين الأجانب في إقامة هذه النصب لأفراد العائلة المالكة. ومن هنا تنطلق أهمية تمثالي (سعد زغلول) في القاهرة والإسكندرية. فالتمثالان ليسا نصبين تذكاريين يحتفيان بالفقيد الذي يحتل مكانة كبرى لدى الشارع المصري، فقد رأى مختار أن يقدم لأمته أعمالاً نصبية تشكيلية أولاً مضافاً إليها أبعادها السياسية والقومية ثانياً فـ(نهضة مصر، وتمثالي سعد زغلول) هي أولى النصب التذكارية التي تخص المصري العادي وليس أفراد العائلة المالكة، وصانع هذه الأعمال مصري وليس غربي كما جرت العادة في مثل هذه الأعمال.

ولكن أعمالاً كبيرة بحجم نهضة مصر وتمثالي سعد زغلول سلاح ذو حدين فبقدر ما تعطي الفنان مشروعية وثراء لتجربة الفنان، بقدر ما ترتب استحقاقات تشكيلية ونقدية على أعماله الأخرى، وكثير من الفنانين يقعون في هذه الإشكالية، ولكن الأمر بالنسبة لمختار مختلف، فأعماله الصغيرة (الحجم) لا تقل أهمية عن أعماله الصرحية الكبيرة.

تميزت تجربة مختار الفنية بالتنوع والأصالة، فيمكننا وصفها بالشمولية والثراء، فقد تبدى نتاجه النحتي في أشكال عدة، ومواضيع شتى تنسجم والمراحل المختلفة التي عاشها الفنان بكل دقائقها فناً خالصاً.

فالبورتريه جانب من الجوانب المتعددة التي برع بها، وقد تكون هذه الناحية من إبداعات مختار من أكثر النواحي التي لم تلق الرعاية واهتمام النقاد لأسباب عدة، أهمها تلك الهالة الطاغية التي ترافقت مع أعماله الصرحية الكبيرة والتي أخذت، وعلى حساب هذه الأعمال الجانب الكبير من اهتمام النقاد ودارسي الفن، والسبب الآخر هو اختفاء بعض الأعمال الشخصية التي أنجزها مختار في فترة دراسته الأولى والثانية في باريس والتي لم تحفظ جيداً، وتلك التي احتفظ بها أصحابها بعيداً عن أعين المشاهدين وتناقلتها الأيدي كميراث عائلي، ومن الصعب توثيقها ودراستها. ولا نعرف المصير الذي آلت إليه.

وثمة ناحية أخرى من نواحي إبداع هذا الفنان لم تلق من الباحثين حيزاً كبيراً من الاهتمام وهي النحت النافر.

لقد ارتبط النحت النافر ارتباطاً وثيقاً بالحضارة المصرية وكان عنواناً آخر لفنونها القديمة، لذا فقد أخذ مختار هذه الرمزية التي يشكلها فن النحت النافر وأبدع عديد الأعمال، والتي كان يرفقها بأعماله الثلاثية الأبعاد، حيث كان يوكل لها المهمة التكميلية في إبراز نواح أخرى من الأعمال، وكأني به يكتب نصاً مرفقاً لأعماله مستلهما شيئاً من الكتابة الهيروغليفية، وعلى الرغم من أنه كان يوكل للنحت النافر مهمة ثانوية، إلا انه قد أبدع في إنتاجه للكثير من هذه الأعمال والتي كانت تطغى أحيانا على العمل الرئيس.

ولم يتوان مختار عن الكتابة والنقد في المجال الفني، سواء متصدياً لتلك المقالات النقدية التي كانت تتعرض لنتاجه، أو محاولاً النهوض بالذوق العام لمجتمعه.

لقد آمن مختار بأن دور الفنان لا يقتصر على إنتاج العمل الفني وخصوصاً في بلد يروم النهضة وعلى كافة الصعد، لذا فقد قام أولاً بتنفيذ الأعمال الفنية والتي توجهت مباشرة لعقل وقلب أبناء الشعب، وثانياً بمحاولة بعث المدارس الفنية والنهوض بالواقع الفني للمجتمع، وثالثاً بالتصدى لكل ما من شأنه الإساءة ـ فنياً ـ لهذه الأمة التي قال عنها يوماً إنها أعرق أمة في مجال النحت.

ولا تقل الحضارة الرافدية القديمة عراقة وثراء عن مثيلتها المصرية، وخصوصاً في مجال النحت، فقد أكدت المكتشفات الأثرية أن هذه الحضارة قد تعاملت مع النحت باعتباره طقسا ونشاطاً مقدساً ً، يمكن أن يقرّب بين السماوي والدنيوي، وكان مطيّة للعبور نحو الخلود، لذلك نجد أن أرض الرافدين تعج بالتماثيل والأعمال النحتية التي تشير المكانة الرفيعة التي يحتلها فن النحت.

لقد تميزت الحركة التشكيلية العراقية ومنذ انطلاقتها بالاعتماد على النحت وسيلة أساسية للتعبير عن نفسها، لما يحظى به النحت من مكانة تاريخية وسمت الحضارة المحلية بميسم النحت. إلا أن النحت العراقي المعاصر وإن ارتكز على تراثه التليد، إلا أنه ومن جهة أخرى ـ وهو من أهم مميزاته ـ يبدو امتداداً

للمراحل التطورية التي شهدها النحت المعاصر عموماً بين كلاسيكية عصر النهضة وتجريدية القرن العشرين، وقوفاً عند أبرز التجارب النحتية العالمية.

لقد كان جواد سليم رائد هذه الحركة حالة نادرة في تاريخ الفن العربي، فقد تضافرت عوامل مختلفة عديدة أفرزت لنا حالة كحالة جواد، حيث لعبت المصادفة دوراً ولعب الإبداع دوراً، فهو لأبوين عربيين، تركي المولد عراقي النشأة لأسرة فنية في مرحلة تكوّن الحركة التشكيلية العراقية المعاصرة. وحتى تكتمل حلقة الإبداع عند جواد كان عليه الاطلاع على فنون أوروبا بشرقها وغربها وهو ما قيّض له ذلك، وكأن بالقدر قد هيأ الظروف كلها لتجتمع معاً في حالة نادرة كانت هي (جواد سليم).

فالفن البولندي وشيء من الفن الفرنسي وآخر إيطالي وأخيراً وليس آخراً الفن الإنكليزي، ناهيك عن التأثيرات الكبرى للفن العربي الإسلامي، متمثلة في رسومات الواسطي الذي أحتل مركزاً متقدماً من اهتمامه.

لقد كانت تجربة جواد سيلم أولى نتائج هذا التلاقح وأهمها لما تميز به من بحث معمق سعى إلى ربط العالمين الشرقي بالغربي فكرياً وإبداعياً من خلال التراث الفني، ولعل من أهم ما ميز تجربته في أنه لم يكتف بالإنتاج الفني الأصيل بل حاول نقله وبأمانة إلى طلابه وأصدقائه من خلال الحوارات والملتقيات والتجمعات التي أضفى عليها مسحة خاصة، حيث انتقل بها من كونها تجمعات لأفراد قد لا يوحد فيما بينهم سوى اهتمامهم بالفن، إلى تجمعات منسجمة يؤلف فيما بينهم هم البحث ـ كما في جماعة بغداد للفن الحديث ـ وبذلك يكون جواد قد أسس لحالة البحث الإبداعية

إن نظرة تأملية لمسيرة النحت في العراق تؤكد لنا بأنه فن باقٍ، ففي هذا البلد ورغم أنه مرّ بمراحل خبت فيها جذوته، إلا أنها سرعان ما عاودت التألق مرة أخرى، فما إن أذكى جواد سليم ناره، ووضع قاطرته على السكة مرة أخرى، حتى ارتبط هذا الفن عضوياً به، كان موت جواد ضربة قاسية لمسيرة هذا الفن.

احتل فن النحت منزلة هامة في الساحة الفنية العراقية وخصوصاً بعد الثورة، وذلك بسبب دعم الدولة له والرعاية الكبيرة التي حظي بها، بعد أن لمست فيه ضالتها في تخليد مناسباتها ورموزها في المرتبة الأولى، و لما يتميز به هذا الفن من قدرة على التواصل مع الجمهور، ولنا في نصب الحرية خير مثال، فقد كان أول عمل فني ـ رائع ـ تنجزه الخبرة الفنية العراقية، فقد كانت التماثيل الموجودة في ساحات بغداد من صنع فنانين أجانب، وما لبثت ساحات بغداد أن امتلأت بالنصب التذكارية.

وتكمن أهمية جواد في إبداعه وتأثيره في تطور فنيَ الرسم والنحت في العراق على حدٍ سواء. بل إنَ جواداً أثّر في الحركة الثقافية العراقية بشكل عام، حتى أنه ينِسب إليه فضل تطور العمارة العراقية.

عرف العراق كنه التجمعات السياسية وخبر قوة تأثيرها في مقارعة قوى الاستعمار، وعليه فقد مال الفنان العراقي بشكل فطري لإنشاء هذه التجمعات الفنية، والتي كانت تنشط من خلال اجتماع عدد من الفنانين لا تربطهم سوى علاقة الصداقة وحب العمل الفني، ولم يكن ظهور التجمعات الفنية تعلة بذاتها، بل عبرت عن وعي الفنان العراقي بواقعه ومحاولة للنهوض بهذا الواقع.

وجواد الذي كان من مؤسسي أول التجمعات (أصدقاء الفن) ومن ثم (جماعة الرواد) آمن بضرورة بعث تجمع فني يجسد تطلعاته ويوصل من خلاله رسالة لطالما آمن بها وسعى لتحقيقها.

فكانت (جماعة بغداد للفن الحديث) موئلاً لأفكاره ومنبراً ثراً يخاطب من خلاله زملائه الفنانين والجمهور الذي أراد له أن ينهض ويتطور جنباً الى جنب مع تطور الفنان فلم يكن يؤمن بالتطور الأعرج الذي يعالج جانباً ويهمل جانباً آخر.

ومن خلال تجربته الثرية حمل جواد رسالة أراد أن ينهض من خلالها بمجتمعه ويعيد له إرثه الفني الذي آمن به.

مؤثرات عديدة جداً أثّرت وأثرت تجربته الفذة لذا فقد آمن بأحقية مجتمعه في استثمار هذه الطاقة، وما أكثر المؤثرات التي تصادفت، وأقول تصادفت لأن اجتماع هذه المؤثرات لا تكون إلاّ صدفة، واجتماع هذه المؤثرات لا تكفي لأن تخلق شيئاً دون العنصر الأساس في هذه المعادلة وهو الفنان نفسه، فاختلاط الأمور أحياناً قد يزيد الأمر تعقيداً وتشتيتاً.

ولعل أهم المؤثرات التي استجاب لها جواد، هي مسألة احتكاكه بالفن الغربي وإطلاعه على الاتجاهات الفنية الحديثة، بعد أن تشرّب من مناهل الفن العربي والعراقي القديم، والتي كانت له بمثابة المخزون الهائل الذي يمده بوسائل التعبير.

وقد كان هناك تأثيرات أخرى يمكننا الحديث عنها وهي خاصية تمتع بها جواد وذلك بحكم كونه باحثاً غير منغلق على نفسه من خلال إطلاعه على تلك الفنون سواء بشكل مباشر أو عن طريق الكتب المؤرخة لتلك الفنون. فاطلع على المدارس الإسلامية، والفارسية بعهودها المختلفة، والمغولية بأمكنتها المتعددة والهندية و الصينية، وكذلك اطلع على المدارس المسيحية الشرقية منها والأوروبية، والزخارف العربية، وفن العمارة التركي.

هذه التجربة الغنية وهذا الاندفاع الكبير كان لابد له من الظهور في شكل عمل كبير فكان (نصب الحرية) قدّم الفنان فيه كل إمكاناته وتجاوز فيه كل الإخفاقات التي قاسى منها من خلال اصطدامه بالعقليات المتحجرة والتي كانت تتحكم بمجريات الأمور.

لقد كانت مرحلة العمل في النصب وتشييده ملحمة لا تقل عن عظمة العمل التشكيلية، فعمل بحجم النصب لابد وأن تترافق بصعاب ومشاكل تتناسب وحجمه الهائل، ولكن المصادفة حيناً وإيمان الفنان الكبير بالعمل والمحيطين به أوصلته الى بر الأمان، و ها هو ذا النصب الكبير ينتصب في أحد أهم الساحات في إحدى أهم المدن العربية، وهي رمزية يمكن للمشككين بقدرة النحات العربي والنحت العربي أن يعتبر بها.

في نصب الحرية عدّد جواد سليم أشكال تنفيذه وحقق رؤية خاصة، ناشداً مبدأ الانتقائية ما بين التراث والمعاصرة والمزج بينهما، فنراه اعتمد التعبيرية والتكعيبية والرمزية في عمل واحد، ولا نشعر أن هناك فروقاً فجة في التنفيذ بل يشعر المرء أنه أمام عمل متكامل موحّد النهج، ولست أبالغ في القول بأن جواد في هذا النصب قد ابتدع أسلوباً جديداً سيأتي جيل بعده وينهج على نهجه بحيث يمكننا إطلاق تسمية أسلوب (جوادي) وهو أسلوب يجمع القديم بالحديث، أسلوب يمكنك فيه تلمّس ملامح آشورية قديمة جنباً إلى جنب بملامح فنية حديثة، في هذا النصب نستطيع أن نلمس روحية عمل بيكاسو (جورنيكا) وفي نفس الوقت نجد ملامح آشورية و سومرية و رافدية.

ولعلّ المنهج التوفيقي الذي اتبعه جواد في مسيرته الفنية مكنته من السيطرة على كل المعطيات المتاحة واستطاع الدمج بين الأساليب والتقنيات المعاصرة، تلك المستمدة من الحضارة الأوربية والعالمية بشكل عام وبين تلك الأساليب ذات الطابع المحلي والتي هي جزء من حضارة أوسع وهي الحضارة العربية.

فإن عملاً من أعماله نستطيع أن نجد له بعداً معاصراً واقعاً تحت تأثير المدارس الأوروبية وبنفس الوقت فإن عبق الماضي والتراث، ليس ذلك الخاص بالمنطقة العراقية وحسب بل من تراث المنطقة بشكل عام، فنجد أصداء للحضارة العراقية الرافدية القديمة والفرعونية والآشورية، والإسلامية بل وتلك المؤثرات الشعبية المغرقة في المحلية.

وعليه فقد ظل التراث الفني والحضاري للوطن العربي، وتلك الأشكال الفنية لحضارات المنطقة القديمة والوسطى والحديثة، من أهم مصادر بحثه الجمالي والفني. وكذلك تلك الفنون والحضارات الغريبة عن المنطقة، فقد خبرها من خلال احتكاكه بالغرب دارساً ومطلعاً وناهلاً من كل منهل متاح.

لا نستطيع إنكار التأثير الكبير الذي لعبته تجربتي مختار وجواد سليم في الحركة التشكيلية العربية، حيث تركت كلا التجربتين تأثيراً واضحاً في التجارب الفنية التي جاءت بعدهما وما تركتاه من أثر إيجابي وسم الحركة التشكيلية العربية بميسم خاص.

فهم كل من محمود مختار وجواد سليم طبيعة المجتمع الذي ينتميان إليه وأدركا حاجته القصوى وتطلعاته، فعبرا بفنهما عما كان يحتاجه بصدق مما مكنهما من لعب دور الناطق الفني لشعبهما، وأعطيا المثل والقدوة الحسنة على تولي الفن مهمته الحقيقية كلاعب أساسي في معركة البناء والتحرير، وبذلك ربطا

الصلة بين الفن والمجتمع بعد أن احتكرته الطبقة المتسلطة من ضمن ما احتكرت، ونقلا هذا الفن من الصالونات والقصور الى الساحات العامة.

لقد اتخذ تمثال نهضة مصر موقعا فريدا في الذاكرة الجمعية للمصري الحديث، يماهي في قوته ذلك الموقع الذي اتخذه أبو الهول أو الهرم الأكبر، أما نصب الحرية فقد فرض حضوره بدرجة أكبر من بوابة عشتار نفسها، في مجتمع كان على قطيعة كبرى مع هذا النشاط الإنساني (الفن) استمرت هذه القطيعة لقرون طويلة، ولكن وما إن جاءت اللحظة المناسبة على يد فنان صادق يرتكز أولاً على أصالة وتراث الأجداد ويؤمن ثانياً بقدراته كعنصر فاعل في عصره ينطلق من الماضي ولا يتقوقع فيه، بل يستشرف المستقبل من خلال تفتحه على التجارب المعاصرة وثقافات الشعوب المختلفة، وفهم وتسخير هذه التجارب في إثراء تجربته الخاصة. حتى عاد هذا الفن الى موقعه المميز والذي كان يلعبه هذا الفن. لتسير عجلة الفن التشكيلي مرة أخرى على سكتها، هذه مكرمة كل من محمود مختار وجواد سليم في بث الروح في جسد الفن التشكيلي المعاصر في كل من مصر والعراق بعد أن أرسيا أسسا واضحة المعالم، وقدما من خلال تجربتهما الفذة نموذجا يحتذى به وشعلة تنير دروب الفن المظلمة.

إن نظرة متعمقة في نتاج كل من الفنانين تجعلنا نقول بأن مختار لعب دور المؤسس أو الباعث لفن النحت المعاصر في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة وذلك لتميز تجربته وأسبقيتها الزمنية أولاً و تمظهرها بسمات البداية من حيث المظهر العام وتمشيها مع مسيرة الحركة التشكيلية العالمية ثانياً.

أما جواد سليم فقد ساير تطور الحركات الفنية المعاصرة وتفاعل معها وبقي مجدداً في لندن وباريس وروما كما في بغداد وقد لعب دور الحلقة الثانية في مسيرة النحت في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة.

في كلا التجربتين نستطيع تلمس قضية من أهم القضايا التي تؤثر في تطور فن النحت في مجتمع معين، وهي قضية الدعم الرسمي.

فقضية دعم الدولة للفن مسالة هامة جداً ولكن المسألة بالنسبة للنحات تكون مصيرية فإذا كان الرسام يحتاج الى الدعم المعنوي ليواصل عمله، فالنحات يحتاج الى الدعم المعنوي والمادي، فإذا اعتبرنا أن الرسام يحتاج الى فضاء محدود ومواد أولية بسيطة لتقديم رسوماته ونتاجه الفني فإن النحات يحتاج الى الفضاء العمومي الذي لا تمتلكه إلا الدولة ولا يستطيع أحد غيرها تقديم ذلك الفضاء، هذا بالنسبة للفضاء أما بالنسبة للمادة التي يحتاجها النحات والإمكانات المادية الهائلة التي ينوء عن حملها الأفراد والجماعات فعلى الدولة تأمينها، ولنا في تجربتي مختار وجواد سليم مثال على ذلك، فلولا تدخل الدولة الداعم في عمليهما لما قيض لنا رؤية هذه الأعمال الفذة، والأمر ينطبق أيضا على تلك الأعمال الغير نصبية والتي ينتجها النحات بدافع جمالي تشكيلي بحت، فالمادة الخام التي يتعامل معها النحات وطريقة التعامل تختلف اختلافاً كبيراً بين

متطلباتها والمتطلبات التي يحتاجها الرسام. ولعل هذه الأمور وغيرها من الصعوبات التي يواجهها النحات بالمقارنة مع ما يواجهه الرسام، هي التي جعلت فن النحت على المستوى العالمي والمحلي يواجه هذه الصعوبات والتي انعكست على صعيد الكم، فزيارة بسيطة لأي معرض فني شامل تعطينا فكرة عن عدد الأعمال النحتية بالمقارنة مع الأعمال الأخرى.

ولكن قضية الدعم وحده لن تدفع بعجلة النحت الى الأمام، فالقابلية الفنية للفنان مضافا إليها الظروف المصاحبة هي التي تخلق حالات مماثلة.

قد لا تختلف معطيات الفترة التاريخية التي نشط فيها فنانونا عن واقعنا الراهن، فسؤال الهوية الذي كان المحفز الأكبر لهما بات اكثر إلحاحاً، وهموم ومشاكل المواطن العربي لا تختلف اليوم كثيراً عن تلك التي عبّر عنها فنانونا، فـ(النهضة والحرية) مطالب لاتزال تداعب خيال كافة شرائح المجتمع، وباعتباره أكثر الناس تفاعلاً مع هموم مجتمعه، كان على الفنان أن يكون الناطق (الوجداني) باسم مجتمعه، إزاء تلك المرحلة التاريخية ظهر(محمود مختار وجواد سليم) كأسماء بارزة في مجال الفن التشكيلي، عملت بجد وصمت على ترسيخ أسس وقواعد لبعث مدرسة تشكيلية عربية أصيلة، كنوع من تأكيد الذات وفهمها فهما دقيقاً ومن ثم الانطلاق من هذه الذات نحو الآخر، فالأسس الجمالية التي نظمت تراثنا وفنوننا تختلف عن تلك التي تأسست عليها الحضارة الغربية، والنتيجة المنطقية تقضي بأن يأتي فننا المعاصر، فناً مختلفاً وذا خصوصية مختلفة، نحن نعرف الكثير من النماذج التي لجأ فيها الفنان الغربي الى استلهام أسس الفن العربي ومقوماته، ولكنها تبقى تجارب أفاد منها هذا الفنان ولم ينجرف بكليته إليها ولنا في تجارب (بول كلي، ماتيس، بيكاسو...) مثال على مدى درجة الإفادة من معطيات جديدة تثري التجربة ولا تلغيها.

ظهورهما في تاريخ الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ببريقه الكبير وزمنه القصير كان له أثر بالغ في توجيه دفة السفينة التي كانت هائمة تسير على غير هدى، بروزهما وإن كان كلمح البصر إلا أنه شق ظلمة الليل وأضاء طريقاً لمن كان يروم السير والتقدم.

عاشت البلاد العربية عموماً فترة من الزمن في حالة من الخوف والوجل والتنكر لكل ما يتعلق بالفن عموماً وبالنحت خصوصاً وذلك لأسباب عدة، منها ذلك التفسير الخاطئ والفهم القاصر لدور الفن بشكل عام والتمثال بشكل خاص وموقف الدين منه الأمر الذي أثر سلباً على نوعية الفنون التي أنتجها الفنان العربي على مدى قرون طويلة وتجاهل شبه كامل لفن التمثال، الذي كان له حضور لافت في تاريخ هذه المنطقة، فكان ظهور هذين النحاتين حدثاً مهماً وفاعلاً كان له كبير الأثر في تطور حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة باعتبارها كلاً مجزأ، فأعادا النحت مرة أخرى الى بلاد النحت، ولم يقتصر تأثيرهما على قطريهما فقط بل تعداه ليشمل الحركة التشكيلية العربية المعاصرة كلها. ولعل المكرمة التي تنسب لهذين

الفنانين هي في اختيارهما لصعب الصعب (النحت) ليكون منطلقهما في ترسيخ قواعد الفن وبعثه من جديد مرتكزين على التراث النحتي الهائل الذي تملكه المنطقة، فقد كانت الفترة التاريخية لنشاطهما هي تاريخ نشوء الحركات التشكيلية العربية المعاصرة على اختلافها بكل ما تمثله مرحلة البداية من مصاعب وعثرات، ففي حين قاد مسيرة الفن التشكيلي في كل البلاد العربية رسامون قلّدوا ما تعلموه في الغرب، أو تأثروا بالفنانين الغربيين الذين قدموا الى المنطقة على اختلاف أسبابهم فيما بقي النحت في هذه البلاد يأخذ أدواراً ثانوية وفي أحيان كثيرة يستثنى من اللعبة كلها، نجد أن مسيرة الفن التشكيلي في كل من مصر والعراق ـ كحالة استثنائية ـ قد قادها كل من (محمود مختار وجواد سليم وهما نحاتان)، الأمر الذي أدى الى تطور ملحوظ في فن النحت بالتوازي مع باقي الفنون الأخرى التي لم تتقزم بفعل تطور هذا الفن وذلك خلال الفترة التي نشط فيها هذان الفنانان والفترة اللاحقة، فرائدا الفن في كل من مصر والعراق لم يركنا الى تقليد الموجة ويمارسا الفن باعتباره (ترفاً) بل كان الفن بالنسبة لهما رسالة وهب كل منهما حياته كاملة لإيصال الرسالة وتحقيق الهدف المروم، وعمل كل منهما على إرساء أصول الفن التشكيلي بعامة والنحت بخاصة في كل من مصر والعراق، وحاولا النهوض بالمستوى الفني والارتقاء بالذوق العام للمجتمع بأسره وذلك من خلال تقديم العمل الفني اللصيق بالمجتمع والمعبر عن همومه وتطلعاته من ناحية وتثقيف العامة والخاصة بالدور المحوري والهام الذي يمكن أن يلعبه الفن في مسيرة التطور والنهوض بالمجتمع عامة من ناحية أخرى باللجوء الى التجمعات الفنية التي أسسوها وانخرطوا بها، غير عابئين بمنصب أو جاه أو مراكز أو شأن عظيم، وكان كل همهما هو إعلاء لكلمة الفن و إسماع صوته عالياً، وبعد أن رحلا عنا مطمئنين الى أنهما قد أوفيا نذريهما، فهل كنا نحن بدورنا أوفياء لإرثهما العظيم، وهل حقاً وصلتنا الرسالة ؟

بعد رحيل مختار المبكر وفي فورة الفجيعة على فقده، استطاع نفر من الذين وصلتهم رسالة مختار بشكل صحيح أن يؤسسوا متحفاً لفن هذا النحات[1]، لا لتمجيد الفقيد والبكاء على أطلاله بل من أجل أن تكون هذه الأعمال منارة يهتدي بها كل سائر على دروب الفن الوعرة، جمع في هذا المتحف عدد لا بأس به من أعماله وتماثيله الرائعة والتي كانت مشتتة بين مصر وفرنسا، لكن مرّ المتحف بمصاعب عديدة كان آخرها دخوله حالة من الترميم المزمنة والأمر مستمر منذ سنين طويلة، ولا أظن أن أعمال الترميم ستنتهي قريباً،

[1] . ولدت فكرة إقامة متحف لمختار بعد وفاته مباشرة ، ولكن الأمر استدعى ما يقارب العشرين سنة حتى رأى هذا الصرح النور، وقد أفتتح في 1962/6/24 .

لتبقى أعمال مختار في الصناديق المقفلة ومخازن المتاحف وكأن قدر هذه الأعمال أن تظل حبيسة عصية على الباحثين[2].

وحتى ذلك العمل الفذ (نهضة مصر) فلم يسلم من العبث، فقد نقل من مكانه الأصلي في (باب الحديد) حيث كان مختار قد اختار له هذا المكان بعد دراسة مستفيضة لرمزية المكان وموقعه المميز ليوضع في ساحة ثانوية أمام جامعة القاهرة، ولم يقتصر الأمر على ذلك بل عمد الى تجريده من قاعدته الكبيرة واستبدالها بأخرى أقل ارتفاعاً، تغيير المكان والقاعدة تم بطريقة غير مدروسة مما أفقد العمل الكثير من الحضور، ومختار الذي حارب بكل ما تعني هذه الكلمة من معنى دفاعاً عن قاعدة تمثال سعد زغلول بالقاهرة، ورفع عدة دعاوى قضائية ضد الحكومة ربحها فيما بعد، لا أظنه راضٍ عما آل إليه الأمر بالنسبة لعمل حياته الضخم (نهضة مصر) كما ولا أظنه راض عن واقع الفن التشكيلي المصري بعامه، والنحت بشكل خاص بعد أن كرس كل حياته ليعيد لهذا الفن موقعه الأصلي المميز.

والأمر ليس بأفضل منه مع جواد الذي لم يجد من يبعث له متحفاً، بل وحتى من يجمع أعماله ويودعها مستقرها الأبدي (مخازن ورفوف المتاحف)، وحتى تلك الأعمال القليلة التي ظفر بها متحف بغداد للفن الحديث، قد تعرضت للنهب و الحرق من ضمن الأعمال التي استولى عليها وخربها اللصوص، بعد أن انتهكت بغداد.

وها هي ذا الحركة التشكيلية العربية المعاصر بمصرها وعراقها قد عادت تشكو ندرة النحت وغياب التمثال مرة أخرى، وكأني بظهور (محمود مختار وجواد سليم)، كان طفرة (شاذة) جاد علينا بها الزمن ومن ثم عادت الأمور الى نصابها.

فكيف يمكننا أن نحفظ لهذين الفنانين شيئاً من التقدير؟ وهل يكفي أن نكيل لهما المديح من خلال بضع دراسات تناولت بالبحث ولو بشيء من السطحية نتاج هذين الفنانين كل على حده، والمشكلة تبقى قائمة، فإذا ظفر محمود مختار بفهم بعض العقلاء ممن عملوا على إنشاء متحف يضم أعماله فإن منظري الفن في مصر قد أغفلوا أو تغافلوا عن الدخول في عالم محمود مختار بشكل جدي وبقيت الكتابات التي تناولته بالبحث تدور في فلك (بدر الدين أبو غازي) وكتابه (المثال مختار) تنهل منه وكأن الكتاب أعمق أثراً وأبلغ تأثيراً من تمثال (نهضة مصر) نفسه.

---

[2] . خلال زيارتي الى مصر في 2000/07/21 بهدف الوقوف على أعمال هذا النحات كان لي لقاء مع مدير متحف مختار في ضاحية الجزيرة في القاهرة ، حيث وجدت ورشة إعمار متوقفة عن العمل وعند استفساري من مدير المتحف أفاد أن العمل متوقف منذ ثمان سنوات وألمح الى . عشر أخر ، وعند سؤالي عن الأعمال قال أنها في صناديق مغلقة بالشمع الأحمر حفاظاً عليها ، وأن هناك جزءاً يسيراً من أعمال المدعو مختار موجودة في متحف الفن الحديث .

(نهضة مصر) هذا التمثال المنتصب في إحدى ساحات القاهرة لابد وأن يستنهض الهمم ويداعب مواهب فنان قد يأتي من الريف أو من المدينة ـ لا أحد يدري ـ فالتمثال أصبح في وجدان المصري كقطعة فرعونية، بعد أن أصبح تراثاً، وواقع الفن والنحت بشكل عام يتطلب مختاراً آخر فالظروف التي نشأ فيها مختار عادت مرة أخرى.

وكذلك الأمر بالنسبة للعراق، بل إنه أشد وضوحاً وأكثر جلاء، فها هي بغداد تسقط مرة أخرى تحت نير الاحتلال، بسقوط التمثال[1]، وكأن قدر هذه المدينة أن تربط مصيرها بمصير تماثيلها وأن تكون تماثيلها شاهد عيان وعنواناً للمرحلة السياسية الراهنة وهذا أحد مهامها، ولكن على الفنان الحاذق أن يقدم عملاً لا يرتبط وبشكل مباشر بمرحلة سياسية معينة إذا ما أراد أن يبقى عمله على مر العصور.

قليلة هي التماثيل التي يمكن لها أن تستمر وتنسحب على كل المراحل، (نصب الحرية) لجواد سليم من تلك الأعمال التي كتب لها الاستمرار رغم أنها كانت تؤطر لمرحلة الثورة (14 تموز1958) ولكن عبقرية الفنان الذي قدم نصباً للثورة والحرية بمفهومها المطلق وأبعادها الجمالية، جعلها تنسحب على المرحلة اللاحقة، بعد تجاهله تلميحات (عبد الكريم قاسم) قائد الثورة بوضع صورته في النصب، فهل نشهد حقبة جديدة بسقوط تماثيل قادمة وقيام أخرى في هذه المدينة، وهل يعلن استقلالها من خلال نصب آخر قادم للحرية ؟

لقد حقق كل من الفنانين نجاحاً حقيقياً في تجربتهما الفنية، بعد أن أعدا العدة وهيئا الظروف المناسبة واستثمرا كل الإمكانات المتاحة، خدمة لفنهما ودفعه في الاتجاه الصحيح، كان يدرك كل منهما أنه ابن حضارة خاصة، وكان على هذه الحضارة أن تفرض وجودها في تجربتهما، وكونهما من هذه الحضارة لا يعني أبداً أنهما سينتجان فناً فرعونياً أو آشوريا خالصاً، ولإدراكهما أنهما يعيشان عصراً جديداً يفرض عليهما الأخذ من هذا العصر بتأثيراته ومفاهيمه المختلفة فقد ظهرت تأثيرات هذا العصر في نتاجهما، صحيح أن مختار كان يقدم فنا فيه روح فرعونية، وأن جواد سليم قدم أعمالاً آشورية مشوبة بتأثيرات إسلامية (واسطية) إلا أنهما أيضاً كانا يوشحان هذه الأعمال بتوشيحات حداثية ليس فيها ابتذال أو إقحام، نابعة من فهمهما للفنون الغربية المعاصرة، فحققا المعادلة المطلوبة، وأعلنا أنهما فنانين حديثين سليلي حضارات عريقة، وبهذه الصيغة قدما نفسيهما للعالم الذي أبدى لهما احتراماً، احترام تأكد بعد أن ترجما أعمالهما وفنهما بهذه اللغة السلسة والتي فهمها ابن المنطقة وداعبت تطلعاته، كما فهمها الآخر وأدرك أن هذه الأعمال ليست سوى استمرار منطقي لفنون هذه المنطقة.

[1] . في 9 أفريل من عام 2003، دخلت القوات الأمريكية بغداد معلنة احتلال المدينة ونهاية حكم (صدام حسين) ، وبقي العالم مشدوداً الى شاشات التلفزيون وهو يراقب تمثاله المقام في إحدى ساحات بغداد وهو يسقط ، الأمر الذي ذكرني بسقوط تمثال الجنرال مود .

من هنا نستطيع الإشارة وباعتزاز لموقع فنانينا اللذين استطاعا تطويع الظروف و تبوئا مواقع متقدمة و حققا نجاحات ذاتية يمكن أن تفاخر بها حركتهما التشكيلية (المصرية والعراقية).

في هذا الزمن قد يبدو تساؤلنا عن رموزنا التشكيلية المشرقة نوعاً من اجترار الذات وهرباً من الواقع، ولكنه تساؤل ليس من قبيل الوقوف على الأطلال والبكاء على ماضٍ تليد والانكفاء على الذات، بل هو دعوة صادقة لاستحضار نماذج أثبتت نجاعتها وصوابية المنهج والطريق، ومن ثم الانطلاق قدماً نحو المستقبل بهدي من هذه النماذج، عندها يصبح سؤالنا ذا مشروعية، تحتم علينا الوقوف مطولاً عند هذه التجارب.

وبعد، إذا ما نظرنا نظرة فاحصة لظروف نجاح هذين الفنانين وقارناها بظروف الفنان الحالي، فإننا سنقف على حقيقة مفادها بأن لا مختار ولا جواد سليم جديد سيظهر بيننا، ليس لأن المذكوران حالتين شاذتين لن تتكررا في تاريخنا، بل لأن العوامل والمؤثرات البيئية والفنية التي هيأت لظهور هذين الفنانين غير متوفرة، بل إنا لا نعمل على إيجادها، عندها لا يحق لنا البكاء وندب حظنا العاثر في النحت ومعه.

فمنذ البداية نعمل على تأطير دارسي الفن بطريقة تجعل فهمه للنحت فهماً قاصراً، ناهيك عن المناهج المعتمدة والمستقاة أصلاً عن استلهام الفن الغربي ومفاهيمه، ولا أظن أن أياً من كليات ومعاهد الفنون في العالم العربي تعنى بتدريس أسس ومفاهيم الفن العربي وتراثه وخصوصاً في مجال النحت.

فالمرجعيات المعتمدة في كل المراحل التعليمية في معاهد وكليات الفنون وبالخصوص منها التي تعنى بالنحت تعتمد اعتماداً كلياً على التراث الإغريقي والروماني والغربي المعاصر، فيما تغيب المرجعيات التراثية العربية والتي تزخر بها المنطقة.

كما ولا توجد هناك جدية في تأمين المتطلبات الأولية والتي يحتاجها المتدرب، فالمواد التي يمكن للطالب التعامل معها لا تعد بولادة نحات قادر على مواجهة متطلبات الانخراط فى الحياة الفنية بشكل فاعل، ويبقى يراوح بين مواد سهلة غير قابلة للاستمرار (طين صلصال، جبس، في أحسن الحالات حجر جيري هش) ناهيك عن الافتقار للأدوات المناسبة.

هذا الأمر ينسحب على الفترة الأولى التي تلي خروجه من مرحلة التعليم وانخراطه في الحياة الفنية، وتأتي مشاركاته الخجولة ضمن هذه الصيغة والتي تعد استمراراً للمرحلة التعليمية.

هذا بالنسبة لمرحلة الإعداد الأولى والتي لا تعدّ كافية بالمقاييس التي تحدثنا عنها، الأمر الذي يتوجب معه إلحاقها بفترة ثانية تتيح للنحات الاطلاع على مستجدات الفنون الحديثة والاحتكاك بثقافات أخرى لابد منها لإثراء التجربة وتعميقها، لا أظن أن الكثيرين يتمتعون بهذه الفرصة.

ودعوتنا هذه لا تتناقض وحديثنا عن ضرورة استلهام أسس الفن العربي والنهل من الثقافة العربية الخاصة ، فالنهل من منهل واحد والاكتفاء به لا يؤدي الى خلق فن جديد، بل يؤدي الى الانغلاق والتقوقع

في قوالب ضيقة تفصل بيننا وبين الآخر، بل من الضروري مزج الثقافة الخاصة المحلية بثقافات أخرى، وفنانانا (محمود مختار وجواد سليم) اقتربا أكثر من أسس الفن العربي وفهماه أكثر بعد إطلاعهما على فنون الغرب واحتكا بحضاراته وأدركا أنه لا يمكن مخاطبة هذا الآخر إلا من خلال الذات.

وأخيراً وليس آخراً كنا قد تحدثنا عن مسألة دعم الدولة للنحت والضرورة الملحة في حالته أكثر من أي فرع آخر، مع التأكيد على ضرورة دعم كل الفنون على الإطلاق، لكن المسألة مع النحات تبدو أكثر إلحاحاً، فبخلاف المواد الأولية الباهظة الثمن والتي لا يمكن للنحات كفرد على تأمينها وكذلك الأدوات والوسائل، تبرز مسألة الحيز المكاني، ليس ذلك المتعلق بمراحل صنع العمل النحتي والذي يعد مسألة قد تندرج تحت بند الأدوات والوسائل، بل ذلك المتعلق بهذا العمل بعد الانتهاء من صنعه، أي المكان الذي سيظهر فيه هذا العمل، فكيف لمختار مثلاً أن يقدم لنا (نهضة مصر) دون موافقة الدولة التي منحته أولاً الحيز المكاني (ميدان باب الحديد) الذي أقام عليه عمله ذاك ـ استردته في مرحلة لاحقة ـ وكيف أمكن لجواد سليم أن يتحفنا بـ(نصب الحرية) لولا أن قدمت له الحكومة أولاً (ساحة الجمهورية) وثانياً كل مقومات الدعم.

ولكن هل يكفي أن تقدم الدولة للنحات تلك الساحات والميادين، وتطلب إليه ملأها بأعمال وتماثيل لا تتوافق إلا وأفكارها وتطلعاتها فيما يبقى الجانب الجمالي والتشكيلي لاعباً ثانوياً أو قد يغيب جملة وتفصيلاً ؟ هنا يبرز الدور الحقيقي للدولة في مسألة دعم النحات إذا ما رامت لهذا الجانب الإنساني أن ينمو ويتطور بشكل سوي وقويم. والعملية تغدو كلاً متكاملاً لا يمكن تجزئته، بل يعد هذا (الدعم) عاملاً سلبياً إذا ما تدخلت الدولة لفرض وجهة نظرها وتعميم قيمها التشكيلية الخاصة.

محمود مختار وجواد سليم ـ بكل ما يتمتعان به من إمكانات فردية خاصة ومواهب فذه ـ ليسا حالتين فريدتين في تاريخ الحركة التشكيلية العربية المعاصرة ويمكن لنا مصادفتهما مرات ومرات، والظروف التي خلقتهما ليست ظروفاً استثنائية ويمكن استعادتها وخلقها من جديد، ولكن السؤال الذي يجب علينا مواجهته هو هل نحن معنيون حقاً بخلق مختار جديد وجواد جديد؟

المسالة ليست تكرار أشخاص، المسألة هي في إعادة إحياء لمشروع مستقبلي في خلق مدرسة عربية للنحت، هذا المشروع لا يكفيه مختار واحد وجواد واحد بل يتطلب الكثير.

الفهارس

المصادر والمراجع

(الكتب العربية، المجلات والجرائد والمحاضرات، المراجع الأجنبية)

1- الكتب العربية

1. **إبراهيم زكريا،** مشكلة الفن، مشكلات فلسفية، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1977.
2. **أبو القاسم محمود،** أثر الفن المصري القديم على فن المثال محمود مختار، بحث دبلوم دراسات عليا مقدم في جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، بحث غير منشور، 1975.
3. **أبو غازي بدر الدين،** الطابع القومي لفنوننا المعاصرة، دراسات وبحوث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978.
4. **أبو غازي بدر الدين،** الفنون الجميلة في مصر، جيل الرواد، مطبوعات جمعية محبي الفنون الجميلة، الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، 1975.
5. **أبو غازي بدر الدين،** المثال مختار، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1964.
6. **أبو غازي بدر الدين،** راغب عياد، الهيئة العامة للاستعلامات، سلسلة وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية، القاهرة، مطابع الأهرام القاهرية.
7. **أبو غازي بدر الدين،** كتالوج متحف المثال محمود مختار، وزارة الثقافة، المركز القومي للفنون التشكيلية، القاهرة، 1984.
8. **أبو غازي بدر الدين،** محمود سعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.
9. **أبو غازي بدر الدين،** مختار حياته وفنه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
10. **أبو غازي بدر الدين،** يوسف كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.
11. **آل سعيد شاكر حسن،** البيانات الفنية، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1973.
12. **آل سعيد شاكر حسن،** جواد سليم الفنان والآخرون، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة1 ،1991.
13. **آل سعيد شاكر حسن،** فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق، الجزء الأول، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1983.

14.**الألفي أبو صالح،** أثر الفكر الإسلامي على الفن المصري في العصر الإسلامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978.
15.**الألفي أبو صالح،** الموجز في تاريخ الفن العام، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 1973.
16.**اسكندر رشدي ـ كمال الملاح ـ صبحي الشارونى،** الفن التشكيلي الحديث والمعاصر في مصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط1 ـ 1998.
17.**باشلار غاستون،** جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ، بيروت ط3، 1987.
18.**باشلار غاستون،** حدس اللحظة، ترجمة رضا عزوز ـ عبد العزيز زمزم، الدار التونسية للنشر،تونس 1986.
19.**باونيس آلان،** الفن الأوروبي الحديث، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الأولى، 1994.
20.**بقشيش محمود،** النحت المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات في نقد الفنون الجميلة (3)، القاهرة، 1992.
21.**بكير عبد المحسن،** البيئة والعقيدة أثرهما في الفن التشكيلي في مصر القديمة، المكتبة العربية، القاهرة 1985.
22.**بهنسي عفيف،** الفن والثورة، دار الرشيد، بغداد، 1979.
23.**بهنسي عفيف،** دراسات نظرية في الفن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1974.
24.**بهنسي عفيف،** رواد الفن الحديث في البلاد العربية، دار الجنوب للنشر، اليونسكو،1980.
25.**بيكار حسين،** لكل فنان قصة، مختار بنى فن النحت الحديث، دار كتابي، الطبعة الثانية، القاهرة 1984.
26.**الجادرجي رفعت،** الأخيضر والقصر البلوري، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط1، 1991.
27.**الجادرجي رفعت،** حوار في بنيوية الفن والعمارة، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، بيروت،1995.
28.**جاهين محمد إسماعيل سعد،** فن النحت العالمي المعاصر وأثره على فن النحت المصري، بحث دكتوراه مقدم في كلية الفنون الجميلة، غير منشور، جامعة حلوان، القاهرة، 1988.
29.**جبرا جبرا إبراهيم،** الفن العراقي المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد، مديرية الثقافة العامة، 1972.
30.**جبرا جبرا ابراهيم،** الرحلة الثامنة، المكتبة العصرية، بيروت، 1967.

31.**جبرا جبرا ابراهيم،** جواد سليم ونصب الحرية، وزارة الإعلام ، بغداد، 1974.

32.**جرجس فيكتور ـ باهور لبيب،** الطابع القومي في الفن القبطي، المكتبة العربية القاهرة 1978.

33.**حسن آل سعيد شاكر،** الفن التشكيلي العراقي المعاصر، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط1، 1992.

34.**حسن آل سعيد شاكر،** مقالات في التنظير والنقد الفني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994.

35.**حسن زكي محمد،** الزخارف الكتابية في الفن الإسلامي، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، 1981.

36.**الحويجة سامر،** *الأنثوي في الفن التشكيلي السوري المعاصر*، بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة D.E.A، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية تونس 1، المعهد الأعلى للفنون الجميلة بتونس، 1997 .

37.**خليل محمد رضوان،** الفراغ كقيمة تشكيلية في النحت الحديث، بحث ماجستير مقدم في كلية الفنون الجميلة، غير منشور، جامعة حلوان، القاهرة ،1993.

38.**الراوي نوري،** متحف الحقيقة متحف الخيال، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1997.

39.**الربيعي شوكت،** الفن التشكيلي المعاصر في العراق، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة، السلسلة الفنية11، 1972.

40.**الربيعي شوكت،** الفن التشكيلي المعاصر في الوطن العربي 1885 -1985، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

41.**رشدان أحمد حافظ محمد،** القيم الفنية في أعمال محمود مختار، رسالة دكتوراه في الفلسفة والتربية، كلية التربية الفنية، جامعة حلوان، القاهرة، 1978.

42.**رضا صالح،** ملامح وقضايا في الفن التشكيلي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1990.

43.**الرفاعي بلال،** الخط العربي، تاريخه وحاضره، دار أبن كثير، دمشق، 1990.

44.**ريد هربرت،** النحت الحديث تاريخ موجز، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1994.

45.**سلمان عيسى،** الواسطي، وزارة الإعلام، مطابع الثنيان، بغداد ، 1972.

46. **الشارونى صبحي إسحاق قليني** النحت الصرحي والتماثيل الصغيرة في الفن المصري الحديث، بحث دكتوراه، غير منشور، جامعة حلوان، كلية الفنون الجميلة، القاهرة، 1994.
47. **الشاروني صبحي إسحاق قليني،** فن النحت المصري والعراقي في القرن العشرين، بحث ماجستير، كلية الفنون الجميلة، غير منشور، جامعة حلوان، القاهرة، 1979.
48. **الشاروني صبحي،** فن النحت في مصر القديمة وبلاد ما بين النهرين، دراسة مقارنة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1993.
49. **الشال محمود النبوي،** محمود مختار رائد النحت المعاصر في مصر، رابطة خريجي المعهد العالي للتربية الفنية، الجمعية المصرية للفنون الشعبية ، مطبعة الأمانة، القاهرة، 1991.
50. **شيحة مصطفى عبد الله،** الفن العربي الإسلامي /فن النحت والتصوير، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة الثقافة، ج3، الفنون، تونس، 1997.
51. **شيفر جان ماري،** الفن في العصر الحديث، ترجمة د. فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة، دمشق ، 1996.
52. **صالح قاسم حسين،** *في سايكولجية الفن التشكيلي*، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام، الطبعة الأولى، بغداد، 1990.
53. **الصدر سعيد حامد،** المثال أحمد عثمان حياته وأعماله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
54. **الصراف عباس،** جواد سليم، وزارة الإعلام، بغداد، 1972.
55. **الصراف عباس،** رحلة في عالم جواد سليم، آفاق النقد التشكيلي، وزارة الأعلام، دار الرشيد، بغداد، 1979.
56. **عبد الجواد حسن خليفة سيد،** الأنصاب التذكارية ووظيفتها الاجتماعية وتطورها التشكيلي عبر التاريخ، بحث ماجستير مقدم في كلية الفنون الجميلة، غير منشور، جامعة حلوان، القاهرة ،1973.
57. **عبد الرحمن** عبد الهادي، سحر الرمز، مختارات في الرمزية والأسطورة،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ،ط1، 1994.
58. **عبد العزيز زينب،** لعبة الفن الحديث، بين الصهيونية ـ الماسونية وأمريكا، الزهراء للإعلام العربي، القاهرة، 1990.
59. **العطار مختار،** الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات في نقد الفنون الجميلة (7)، القاهرة، 1994.

60.**عكاشة ثروت،** العين تسمع والأذن ترى،تاريخ الفن، تاريخ الفن المصري، ج1، دار المعارف بمصر،1971.

61.**عمارة محمد،** الإسلام والفنون الجميلة، ط1 ، دار الشروق، القاهرة ،1991.

62.**العهد القديم،** سفر الخروج، الإصحاح العشرون، الوصايا العشر .

63.**غريب سمير،** السريالية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

64.**فارس شمس الدين،** المنابع التاريخية للفن الجداري في العراق المعاصر، وزارة الإعلام، السلسلة الفنية 24، مؤسسة رمزي للطباعة، بغداد، 1974.

65.**فياض لميحة،** موسوعة أعلام الرسم العرب والأجانب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1992.

66.**كامل عادل،** الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق مرحلة الرواد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1980.

67.**كجه جي إنعام،** لورنا سنواتها مع جواد سليم، دار الجديد، ط1، بيروت، 1998.

68.**اللواتي علي،** الهادي السلمي رائد النحت في تونس، دار الفنون، وزارة الثقافة، تونس،1993.

69.**مهنا رئيف ـ د.نورس الدقر ـ د. غانم هنا ،** علم الاجتماع العمراني، منشورات جامعة دمشق، ط4، 1994.

70.**مولر جوزيف أميل،** الفن في القرن العشرين، ترجمة مهاة فرح الخوري، دار طلاس، ط1، 1988.

71.**نجيب عز الدين،** التوجه الاجتماعي للفنان المصري المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997.

72.**نوبلر ناثان،** حوار الرؤية ، ترجمة فخري خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت، 1992.

73.**وحيد علاء الدين،** محمود مختار وضمير الأمة، دار سنابل للنشر والتوزيع، المنصورة ، 1997.

74.**اليافي عبد الكريم،** الإبداع في الفنون والعلوم، الثقافة والإبداع، المنظمة العربية للتربية والثقافة والفنون، تونس، 1992.

75.**يوسف ايهاب عبد الله،** *مدى تأثير النحت الجداري في مصر القديمة على فن النحت الجداري المعاصر في مصر*، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، جامعة حلوان، رسالة غير منشورة، القاهرة ،1993.

2 ـ المجلات والجرائد والمحاضرات

1. **ابراهيم جميل عطية،** مفهوم الفن والجمال عند مفكري وفلاسفة الإسلام، آفاق عربية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، العدد64، السنة الثانية، كانون الأول 1976.
2. **أبو السعود هيثم،** النحت قراءة في التاريخ، جريدة البعث، دمشق، الثلاثاء 2002/9/17.
3. **أبو غازي بدر الدين،** الرموز القومية في فن مختار، مجلة المجلة، العدد125،
4. **أبو غازي بدر الدين،** مختار بعد الثلاثين عاماً، مجلة المجلة، العدد132، القاهرة، 1967.
5. **آل حسن سعيد شاكر،** جماعة بغداد للفن الحديث، آفاق عربية، السنة الرابعة العدد2، بغداد، 1978.
6. **بهنسي عفيف،** تراث الفن الإسلامي والمستقبل، الإسلام اليوم، مجلة دورية تصدرها المنظمة الإسلامية للتراث والثقافة ـ ايسيكو، العدد 12، 1994.
7. **بهنسي عفيف،** تطور الفن السوري خلال مائة عام، الحوليات الأثرية السورية ، وزارة الثقافة ، دمشق 1974.
8. **بيدة الحبيب،** مسألة تحريم التصوير وتأثيرها على تصورنا للفن اليوم، الحياة الثقافية، وزارة الثقافة ، تونس، السنة 25 ، العدد116، جوان 2000.
9. **بيكار حسين،** محاضرة، بعنوان (فن مختار)، ألقيت في إطار أسبوع ثقافي عن المثال محمود مختار في متحف مختار، 1979.
10. **جريدة الحياة،** العدد 13913، الخميس 19أفريل 2001. أقيم مهرجان المسرح العراقي الخامس في شهر أفريل من العام 2001 .
11. **الجزائري محمد،** الظاهر والمستور (من التأسيس إلى ا لحداثة)، جريدة الزمان،عدد619، لندن، 2000/5/12.
12. **الحويجة سامر،** فن النحت على الحجر ، الكتاب الذهبي (LE LIVR D 'OR) الإصدار الخامس، مجلة إشهارية، تونس 2003.
13. **الربيعي شوكت،** أعلام الفن التشكيلي، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة12، عدد2، 1987.

14.**رشيد فوزي،** حركة تحررية في فترة عصور ما قبل التاريخ وعلاقتها بالفن السومري، مجلة سومر، ج1-2 ، المجلد التاسع والعشرون،وزارة الإعلام، بغداد، 1973.

15.**زاير إسماعيل،** التجربة العراقية في الهوية المحلية ، مجلة أبواب، دار الساقي، العدد 19، بيروت، 1999.

16.**زيادة فضل،** في خصائص الإرث الفني العربي الإسلامي، الفكر العربي، العدد السابع والستون، السنة الثالثة عشرة، كانون الثاني يناير 1992، بيروت.

17.**السامرائي ماجد،** الهوية والأصالة في تجربة جماعة بغداد للفن الحديث، مجلة البحرين الثقافية، العدد 16، المنامة، 1998.

18.**سعيد حامد،** المثال الفلاح: مختار...حالة مصرية خاصة جداً، جريدة أخبار الأدب، العدد 509، 13 أفريل 2003.

19.**سليم جواد،** الرسم المعاصر في العراق، كلمة ألقاه عند افتتاح معرض مشترك لمجموعة من الفنانين كان واحداً منهم، وقد كتبها بالإنكليزية، بغداد، 1951.

20.**الشريف طارق،** ما هو النحت؟ وكيف تطورت مفاهيمه، الحياة التشكيلية العدد السابع، دراسات عالمية وزارة الثقافة، دمشق، 1982.

21.**صفية خليل،** رواد النحت في الوطن العربي، الحياة التشكيلية، دراسات عربية، العدد السابع ،وزارة الثقافة، دمشق، 1982.

22.**عرابي أسعد،** الحداثة أو الوجه الآخر من الارتباك التشكيلي، مجلة عالم الفكر، مجلد 26، الكويت، 1997.

23.**عرابي أسعد،** الفن العربي المعاصر تاريخ لم يكتب بعد، مجلة العربي، عدد517، الكويت،2001.

24.**علي الهاشمي نهى،** المحاكاة واللا محاكاة في الفن والعمارة، آفاق عربية، العدد5، بغداد، 1967.

25.**فراي نورثروب،** تزفتان تودورف، المعرفة والالتزام، مجلة بيت الحكمة، الجزائر، العدد4، السنة الأولى ، 1987.

26.**محمد أنور،** رواد فن النحت العربي محمود مختار وجواد سليم، مدارات تشرين، ملحق فكري أسبوعي ، مؤسسة تشرين للصحافة والنشر، العدد131، أيار/ماي 2003.

27.**مظفر مي،** جواد سليم ،الشجرة السرمدية، مجلة آفاق عربية، السنة الثامنة، عدد6، 1983.

28.**مظفر مي،** جواد سليم الحاضر الغائب، مجلة عالم الفكر، مجلد 26، الكويت،1997.

29.**مكية كنعان،** جواد سليم ومسألة الهوية الفنية، مجلة مواقف، عدد62/61، دار الساقي، لندن، 1989.

30.**الهلالي عبد الرزاق،** ثلاثة تماثيل ببغداد حكمت في العشرينيات والثلاثينيات، مجلة آفاق عربية، العدد11، السنة العاشرة، بغداد، 1985.

3 - المراجع الأجنبية

1. **Antoinette Le NORMAND** – ROMAIN LA SCULPTURE L'aventure de la sculpture moderne-XIX^{e} siècles، 1986 by Editions d'Art Albert skira S .A Genève.
2. **Bertrand LORQUIN** MAILLOL AUX TUILERIES ، 1991، Editions Adam Biro ، Paris
3. **Catherine FRANBLIN –Damien SAUSSET – Richard LE**YDIER ,l'ABC daire de l'Art contemporaine , Flammarion , 2003, PARIS,p103.
4. **Ernest FICHER ,** la nécessité de l'art **,** Editions sociales, Paris,1965.
5. **Gamal HAMDANE**, La personnalité de l'Egypte , réflexion sur le Génie de lieu ,Ministère Egyptien de la culture, le Caire, 1997.
6. **Hamed SAID ,** L'ART CONTEMPORAIN D'EGYPTE , publié par le Ministère de la Culture &de l'Orientation Nationale en collaboration avec la Maison d'EDITION « Jugoslavija », 1964.
7. **HEFELE Charles Joseph** , Histoire des Conciles, d'après les documents originaux, Letouzey &Ané,Paris.1907.
8. Henri FOCILLON ,L'art des sculpteurs romans becherches sur l'histoire des formes , Quadrige /puf , France 1964.
9. **Henri VAN LIER**, LES ARTS DE L'ESPACE , Synthèses contemporaine, CASTERMAN , Paris , 1971.
10. **Jean-Louis FERRIER , Yann Le PICHON, Pontus HULTEN**, l'aventure de L'art au XX^{e} siècle, Editions de chêne, Paris, 2000.
11. **Kmal EL MALLAKH**, Gamal ES-SEGUINI, AL-AHRAM COMMERCIAL PRESSES, CAIRO.
12. **WALTER A Fraiser,** ,Egypt gift of the Nile ,vis, 3^{ed} print. 1966, New York.

13. **Yvon TAILLANDIER,** RODIN , Flammarion, imprimé en Italie, 1977.

فهرس الصور

رقم الشكل	العنوان	رقم الصفحة
1	تمثال ابراهيم باشا المقام في ساحة الأوبرا، القاهرة، كورديية	14
2	لوحة النهضة المصرية، زيت على القماش،1928 ، محمد ناجي	16
3	تمثال الأرض، برونز،1955. جمال السجيني	25
4	تمثال أمومة، حجر، أنور عبد المولى	26
5	تمثال حيوان أسطورى،معدن، صلاح عبد الكريم	27
6	تمثال خولة بنت الأزور ، جبس ،1910،محمود مختار، مجهول المصير	44
7	تمثال الحزن، حجر بازلتي،1927، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	55
8	تمثال الكاهن بتامنوفيس، تمثال من العصر القديم، المتحف الفرعوني بالقاهرة	56
9	القيلولة، حجر، 1926 ، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	58
10	تمثال الراحة، نحاس، 1927، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	58
11	إيزيس، رخام، 1929، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	60
12	نموذجان لتمثال الكاتب، من العصر القديم	62
13	تمثال حاملة الجرة للفنان مختار وحاملة القربان من العصر القديم	62
14	مختار مع الوجه البحري	64
15	مختار مع الوجه القبلي	64
16	تمثال خفرع من العصر القديم	65
17	عروس النيل، حجر، 1928، محمود مختار، متحف جي دو بوم، قصر التوللليري، باريس	66
18	الى الترعة، حجر ، 1930 ، محمود مختار، متحف الفن الحديث ، القاهرة	67

19	المتسول، جبس، 1911، محمود مختار، مجهول المصير	70
20	بنت الشلال، برونز، 1930، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	71
21	الى النهر، حجر، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة 1931	72
22	عند لقاء الرجل ، برونز1931، محمود مختار، باريس	72
23	شيخ البلد ،برونز،1929، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	73
24	مناجاة الحبيب، برونز، محمود مختار، 1927، باريس	74
25	فلاحة ترفع المياه من النهر، حجر،1929 ، محمود مختار، متحف الفن الحديث	75
26	الفقراء الثلاثة، برونز، 1929، محمود مختار، باريس	78
27	أم كلثوم ، تمثال من الشمع، 1924، محمود مختار، متحف غريفن للشمع	80
28	نحو الحبيب ، رخام ، 1927، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	82
29	برجوازية كالييية، برونز، 1889، متحف رودان ، باريس، أوغست رودان	84
30	أسطورة الحقول، برونز، متحف رودان، أوغست رودان	85
31	أسطورة الحقول، برونز ، 1929، محمود مختار، باريس	86
32	تمثال القديس يوحنا لرودان الى اليمين، الفلاح يسير للمثال مختار، برونز	88
33	تمثال شيخ البلد، خشب، من النحت المصري القديم، متحف اللوفر، باريس	89
34	حارس الحقول، برونز 1929، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	90
35	الفلاحة، جبس، 1927، محمود مختار، مقتنيات عائلة مختار	92
36	زوجة شيخ البلد ، برونز ، محمود مختار، 1928، باريس	93
37	بائعة الجبن ، برونز، 1928، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	94
38	نموذج نهضة مصر ، رخام ، 1920، محمود مختار، باريس	95

39	نهضة مصر، الغرانيت، 1928، محمود مختار، القاهرة	98
40	تمثال سعد زغلول، محمود مختار، القاهرة	109
41	دراسة لرأس سعد زغلول، برونز، 1927، متحف الفن الحديث بالقاهرة	112
42	تمثال سعد زغلول، برونز، 1927، محمود مختار، القاهرة	114
43	الزراعة، نحت نافر، برونز، 1927، محمود مختار، تمثال سعد زغلول بالقاهرة	115
44	أصحاب الصناعة، نحت نافر، برونز، 1927، محمود مختار، تمثال سعد زغلول بالقاهرة	116
45	نموذج لتمثال سعد زغلول بالإسكندرية،برونز،1927، متحف الفن الحديث بالقاهرة	118
46	رأس سعد زغلول، برونز، 1927، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	120
47	أمنحات الثالث ،من النحت المصري القديم ، المتحف الفرعوني ، القاهرة	122
48	تمثال عبد الخالق ثروت، رخام، 1927، محمود مختار، مجموعة خاصة	123
49	تمثال على باشا ابراهيم، برونز، 1927، محمود مختار، متحف الفن الحديث، القاهرة	124
50	تحية الأقاليم، نحت نافر، برونز، 1927، محمود مختار، قاعدة تمثال سعد زغلول ،القاهرة	132
51	نحت نافر على قاعدة تمثال ايزيس، رخام، 1929، متحف الفن الحديث، القاهرة	133
52	ملكة سبأ، برونز، 1933، محمود مختار، مازال في باريس	134
53	الجماهير تسقط تمثال الجنرال مود، بغداد 1958	138
54	بعض التماثيل التي كانت قائمة في بغداد في العهد الاستعماري	139
55	نساء، خشب، محمد غني حكمت	149
56	استلهام الخط العربي، رخام، محمد غني حكمت	149
57	استلهام التراث، خشب، خالد الرحال	151
58	امرأة ، برونز ، نداء كاضم	152

59	موضوع إنسانى ، مواد مختلفة ، إسماعيل فتاح	153
60	تخطيط لقصة الحمال (من ألف ليلة وليلة) 1943	157
61	لوحة كيد النساء، جواد سليم، 1957	158
62	البناء ، رخام ، جواد سليم، 1945	163
63	أمومة ، خشب جواد سليم، 1950	165
64	أمومة لـ هنري مور، الى اليسار تمثال جواد قرويتان، برونز	166
65	شعار مصلحة الركاب، جواد سليم	169
66	الإنسان والأرض ، نموذج مصغر، جواد سليم،1955	170
67	شعار مصلحة النفط جواد سليم	171
68	محفل الخليفة لجواد، ومجلس الطرب للواسطي	186
69	على نهج بيكاسو، جواد سليم،	188
70	لورنا، ألوان زيتية ، جواد سليم، 1948	190
71	لوحة لعب الأطفال ، ألوان زيتية ، جواد سليم، 1954	191
72	جامع الحيدرخانة ،ألوان زيتية ، جواد سليم، 1953	192
73	مصغر السجين السياسي المجهول ، معدن ، جواد سليم، 1953	193
74	حيوانات أسطورية ، مواد مختلفة ، جواد سليم، 1954	193
75	رأس زنجية ، خشب ، جواد سليم، 1954	194
76	موسيقيون في الشارع ، ألوان زيتية ، جواد سليم، 1953	198
77	الشجرة القتيلة ، جواد سليم، 1958	199
78	عروسان من بغداد ، ألوان زيتية ، جواد سليم، 1953	201

79	تمثال آبو وزوجته من النحت القديم	202
80	نصب الحرية في ساحة الجمهورية، جواد سليم، بغداد	203
81	آخر صور لجواد أمام نصب الحرية 1961	205
رقم الشكل	العنوان	رقم الصفحة
82	المجموعة الأولى من نصب الحرية ، تفصيل	213
83	المجموعة الثانية من نصب الحرية ،تفصيل	214
84	الطفل ، نصب الحرية ، تفصيل	215
85	المرأة الباكية ،تفصيل من نصب الحرية	216
86	الثكلى ، تفصيل من نصب الحرية	216
87	الأم الحانية على طفلها ، تفصيل من نصب الحرية	217
88	السجين السياسي والمفكر ، تفصيل من نصب الحرية	217
89	الجندي ،تفصيل من نصب الحرية	218
90	حاملة الشعلة ، تفصيل من نصب الحرية	219
91	المرأة الخصب ،تفصيل من نصب الحرية، المجموعة الثالثة	219
92	تفصيل من نصب الحرية ، المجموعة الرابعة	220
93	تفصيل من نصب الحرية ، المجموعة الرابعة	221
94	تخطيط أولي للحصان في نصب الحرية	223
95	بغداديات ، أكريليك ، جواد سليم، 1957	233
96	امرأة ونخلة ،ألوان زيتية، 1956، لورنا سليم	235
97	أمومة ، مواد مختلفة ، جواد سليم، 1958	238
98	بعض الحلى الفضية التي صممها جواد	240

99	اللبوئة الجريحة ، من النحت الآشوري القديم	241
100	الضحية ، ألوان زيتية ، جواد سليم، 1951	243
101	فتاة ، حجر ، جواد سليم، 1953	245
102	زخارف هلالية ، ألوان مائية، جواد سليم	245
رقم الشكل	العنوان	رقم الصفحة
103	وجه ويد مختار ، قام زميله أنطون حجار بصبهما	249
104	قناع الموت الذي قام بصبه الفنان خالد الرحال لجواد	250
105	نصب الحرية على العملة الورقية	255
106	تمثالان من الخشب لكل من خليل الورد (يمين) وخالد الرحال (يسار) وهما من تلاميذ جواد سليم	257
107	تمثال الخماسين ،محمود مختار، حجر ، 1927 ، متحف الفن الحديث	258
108	امرأة بالملاءة ، حجر ، 1965 ، جمال السجيني	258
109	اللقية ، برونز ،1926، متحف الفن الحديث ، القاهرة ، محمود مختار	268
110	كاتمة الأسرار، برونز ،1926، متحف الفن الحديث، القاهرة، محمود مختار	269
111	السيدة وبن البستاني ، ألوان زيتية ، 1958، جواد سليم	272
112	القيلولة ، ألوان زيتية ،1958، جواد سليم	273
113	لورنا تشرف على نصب الحرية بعد رحيل زوجها	275
114	بعض أغلفة الكتب التي صممها جواد سليم	280
115	ابن البلد، من الأعمال الكاريكاتورية، برونز، 1927، متحف الفن الحديث القاهرة	281
116	بعض الأعمال الكاريكاتورية لمختار	281
117	نحت نافر على قاعدة تمثال إيزيس لمختار	283

118	آخر صورة لجواد مع الطفل، أحد عناصر نصب الحرية	285

فــهرس المحــتويات

العنوان	رقم الصفحة
المقدمة	أ
تمهيد	
إشكالية النحت في الحركة التشكيلية العربية المعاصرة	1
- إشكالية النحت العربي المعاصر	2
الباب الأول	
النحت المعاصر في مصر، محمود مختار نموذجاً	20
الفصل الأول: النحت المعاصر في مصر	21
1- واقع الفن التشكيلي العربي المعاصر.	21
2- مصر ، وموقعها الفني في العالم العربي	23
3- شخصية مصر والطابع القومي لفنونها المعاصرة:	34
الفصل الثاني:محمود مختار رائد النهضة الفنية المصرية المعاصرة	41
- ملامح شخصية	49
الفصل الثالث: العوامل المؤثرة في فن مختار	53
1- الفن المصري القديم وتأثيره في أعمال مختار :	53
2 - البيئة الاجتماعية المحيطة وأثرها في أعمال مختار	68
3 - النحت الفرنسي وأثره في فن مختار :	77
الفصل الرابع: نهضة مصر وتمثالي سعد زغلول	95
- الحكاية	95
- مختار و(نهضة مصر) والنقد الفني	102
- تمثالي سعد زغلول	108

الفصل الخامس: القيم الفنية والتشكيلية في فن محمود مختار 123

1 ـ مختار وفن البورتريه والتماثيل الشخصية 123
2 ـ النحت البارز والنحت الغائر في فن مختار 127
3 ـ كلمات وآراء لمختار 134

الباب الثاني

النحت المعاصر في العراق، جواد سليم نموذجاً 138

الفصل الأول: النحت المعاصر في العراق بعض التاريخ 139
الفصل الثاني: جواد سليم رائد الحركة الفنية فى العراق 157
. بعض الإخفاقات 168
ـ ملامح شخصيته 173
. جواد والجماعات الفنية 177
ـ جماعة بغداد للفن الحديث 188
الفصل الثالث: المؤثرات الفنية والحضارية في فن جواد سليم 185
الفصل الرابع: نصب الحرية 202
1 ـ الحكاية 202
2 ـ دراسة تشكيلية 209
3 ـ دراسة تحليلية 223
الفصل الخامس: القيم الجمالية في فن جواد سليم 231
تصوِّر الفنان (للفعل) إزاء لأبعاد المكانية 236

الباب الثالث

مقاربـات

249

ـ محمود مختار، جواد سليم تجربة واحدة 250

ـ الفنان وعمله الفني بين (الأنا) و(الهو) 259

ـ العناصر التشكيلية 261

ـ الفنان ووسائله التعبيرية 276

ـ الخاتمة 286

الخاتمة 290

الفهارس 307

المصادر والمراجع 308

فهرس الصور 319

فهرس المحتويات 325

محمود مختار وجواد سليم مثالاً

فن النحت من الفنون العريقة التي مارسها الإنسان للتعبير عن مختلف ضروب النشاط الإنساني. ولا تكاد تخلو حضارة من الحضارات من نتاج هذا الفن.

ومما لاشك فيه أن المنطقة العربية تمتلك من النحت ـ باعتباره تراثاً ـ ما يجعل من هذه المنطقة متحفاً ضخماً للتراث النحتي الإنساني، والذي يؤهل الفنان ابن هذه المنطقة للتميز في هذا الاتجاه، ولكن الواقع التشكيلي العربي يقول عكس ذلك، الأمر الذي يطرح إشكالية معينة وتتمثل هذه الإشكالية بذلك الكم الهائل من النحت الذي تفاخر به متاحفنا ومواقعنا الأثرية، في حين تفتقر له صالاتنا ومعارضنا، سؤال يفرض نفسه بعد أن طالت فكرة التحريم والإقصاء (ولو بشكل مقنّع) تلك الفئة المشتغلة بالمجال الفني، أو حجمت طموحهم ووضعت القيود والحواجز بينهم وبين هذا الفن العريق، فالمتتبع للحركة الفنية في أغلب البلاد العربية، سوف يقف على هذه الحقيقة، غياب أو تغييب شبه كلي للتمثال من معارضنا.

عند هذه الإشكالية يصبح البحث عن أبرز أعلام النحت العربي ذا مشروعية معينة، تبتعد بالباحث عن الوقوع في الاجترار والتقوقع.

محمود مختار و جواد سليم أبرز هؤلاء النحاتين العرب، بل يعد الفنانان نقطة البداية للحركة التشكيلية في كل من مصر والعراق.

وتنطلق أهمية محمود مختار وجواد سليم من كونهما أسسا لعودة النحت لبلاد النحت، لا بالعمل النحتي الأصيل والمرتبط بالتراث الخاص بالمنطقة فقط بل بالتنظير له.

من خلال البحث في المكتبة العربية، يستطيع المرء الوقوف على حقيقة النقص الكبير الذي تعانيه، وخصوصاً تلك الأبحاث العلمية الجادة التي تتطرق للفن التشكيلي العربي المعاصر بشكل عام وبالنحت بشكل خاص.