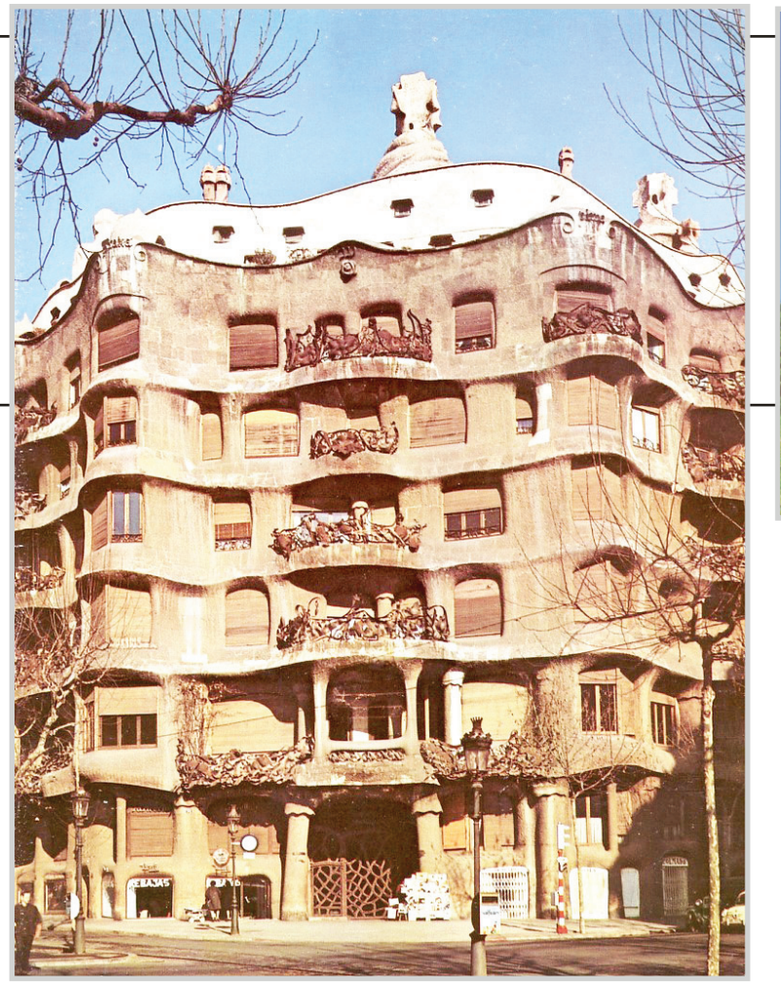

مئــة عــام مــن عــمارة الحــداثــة

يصدر خلال ايام في دمشق عن دار المدى، كتاب عن عمارة الحداثة في القرن الماضي: القرن العشرين ، وفي ادناه مقدمة الكتاب: يهدف كتاب «مئة عام من عمارة الحداثة» التعريف باهم منجز من منجزات الحداثة، والاحاطة الموضوعية باحد تجلياتها المؤثرة وهي (عمارة الحداثة). ضمن فترة زمنية محددة امدها ومسرحها القرن العشرين. وظاهرة عمارة الحداثة – ظاهرة عالمية ، كما ان تأثيراتها ايضا عالمية، ولهذا فان فهم وادراك ما حصل في عمارة الوطن العربي مؤخرا، يستدعي فهم وادراك تلك الظاهرة الابداعية التى اثرت تأثيراً كبيرا في تغيير البيئة المبنية، وادت الى ظهور رموز تلك البيئة وحددت معالمها

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

وبرغم اهمية التأثيرات الواسعة والجذرية التى احدثتها عمارة الحداثة في المشهد المعماري العالمي؛ فان المعرفة بها والاحاطة بمنجزاتها ظلت مقتصرة على اهتمام نخب ثقافية محددة، وعلى ذوي الاختصاص الدقيق. ولهذا فان الكتاب يطمح الى توفير فرصة الالمام والوعي بهذا المنجز المهم من منجزات القرن العشرين الفاعلة؛ من خلال عرض منجزات المعماريين والحديث عن مقارباتهم التصميمية والتعريف بالتيارات المعمارية المتنوعة ، التى الفت بمجموعها كيان «عمارة الحداثة».

لقد كان موضوع عمارة الحداثة، وما زال، من المواضيع الاثيرة في اهتماماتي المهنية والاكاديمية، فاضافة الى كوني درسّت موضوعي «نظرية العمارة»، و«العمارة الحديثة» لسنين عديدة في مدارس العمارة بجامعات مختلفة، وفي الاخص في جامعة بغداد، فقد تابعت ايلاء اهتمام اضافي لمنجز العمارة المعاصرة، ولاسيما في تجلياتها «مابعد حداثية» من خلال نشر عديد من الدراسات او التحضير لمؤلف يتعاطى مع هذه الثيمة الابداعية، والتى تثيرموضوعها، الان جدلاً واسعاً في اوساط معمارية متنوعة. وتجدرالاشارة، اني منذ دراستي المعمارية ولاسيما في اثناء اعدادي لاطروحتي في الدراسات العليا بمطلع السبعينيات، كنت مهتما وشغوفا في عملية تقصي وادراك الحلقات الفكرية وراء الناتج المعماري المعاصر، وكنت حريصا للاستماع الى محاضرات ومناقشات استاذي «يولي سافيتسكي» الذي استقيت منه ولع معرفة المنجز المعماري الحديث، والمثابرة في تحليل واستقراء مختلف المرجعيات والمصادر العديدة التى تؤسس لتلك المعرفة، ومنه ايضا اكتسبت ذلك النزوع المهني لادراك وفهم تنوع تجليات عمارة الحداثة. كان يولي سافيتسكي إضافة الى كونه خبيرا قديرا في منجز العمارة المعاصرة، فانه امتلك ايضاً منهجية واضحة اتسمت بالموضوعية والعلمية، غايتها دراسة هذه العمارة والحرص على رؤية نماذجها المبنية وغير المبنية كتمثيل لمقاربات مهنية واضحة ومفاهيم فكرية محددة، الامر الذي جعل البحث في موضوع عمارة الحداثة لديه يكتسي جانبا كبيرا من التشويق والتحفيز في آن واحد. وفي كثير من محاضراتي وبحوثي وكتبي اعتمدت على ذلك الخزين الثرّ، والمتنوع، والاصيل الذي تركه ذلك الاستاذ الجليل ومقدرته العميقة في جذب إهتمام المتلقي، وأهليته القديرة في التعاطي الجاد مع موضوعه المفضل. وتحتم الامانة العلمية الاقرار، هنا، من ان بعض طروحات هذا الكتاب، واسلوب عرض مادته العلمية، كانتا بتأثير من طرائق نهج ومقاربات يولي سافيتسكي اياها.

لقد افضت الاعادة والتكرار الدائمين، لاستذكار نماذج عمارة الحداثة والتعريف بمصمميها وتحليل منجزها، عبر سنين عديدة من ممارسة التعليم الجامعي، الى جعل تلك النماذج واسماء المصممين وذلك الانجاز، امورا قريبة منى وانيسة في آن واحد؛ اعرف هيئاتها، وادرك محتوياتها، واعي «اسرارها» التصميمية؛ لقد باتت بالنسبة اليّ بمثابة «اصدقاء» افرح بلقائهم، واتوق لرؤيتهم .

وعندما تسنح لي الفرصة زيارة بعض المدن التى تقع فيها نماذج عمارة الحداثة، اسارع الى تفقد تلك المواقع لملاقاة «اصدقائي» المباني، التى طالما كنت شغوفا بتصاميمها ومولعا في الحديث الى طلابي ومتلقي كتاباتي عنها. ولهذا فان القارئ قد يجد لي العذر في تحميل النص التحليلي لنماذج عمارة الحداثة الوارد في صفحات هذا الكتاب، بعضا من الود الزائد و الحميمية المفرطة ازاء المنجز البنائي، وازاء مصممية.

كما يتعين التذكير ايضا، في هذا المقام، بان السنين الطويلة من التدريس المعماري الجامعي، والالتقاء المباشر مع الطلبة، والاصغاء الى تعليقاتهم، ورصد ردود فعلهم على ما اقدمه لهم، ومناقشتهم اياه، عملت على فتح آفاق جديدة لي في ما يخص رؤية العمل المعماري وادراك صيرورته ومساره، واضافت لي معارف جديدة لم تكن تخطر على بال؛ معترفاً، وقانعاً، بان العملية التدريسية الحيوية ماهي الا عملية معرفية / ابستمولوجية في اتجاهين:الاول اتجاه الاستاذ- الطالب، والثاني الاخرالمعاكس: الطالب- الاستاذ؛ الامر الذي افدت من هذه الحالة كثيراً ووظفت بعضاً منها في اعداد وعرض المادة العلمية لهذا الكتاب!.

يحتوي الكتاب على اربعة فصول وملحقين، وكل فصل منها يضيئ جانبا من مسار وتطور عمارة الحداثة في القرن العشرين. وهذه الاضاءات ضرورية لفهم نشوء عمارة الحداثة وتتبع مسارها التطوري بايقاع زمني يبدأ من نهايات القرن التاسع عشر، وحتى نهاية الالفية الثانية. اذ يتابع الفصل الاول مراحل ظهور عمارة الحداثة ويسجل ارهاصاتها الاولى، في فترة زمنية محددة؛ وهي نهاية القرن التاسع عشر ولحين نشوب الحرب العالمية الاولى؛ بعدها يتناول الفصل التالي <الثاني> مجمل التغييرات التى حدثت على العمارة بعد الحرب الكونية الاولى، وهي مرحلة اساسية ومهمة ومتجانسة نوعا ما في مسار عمارة الحداثة، ويرصد الفصل الثالث من الكتاب نضوج الطروحات التصميمية لهذه العمارة، ويسجل انكسارها ايضا، في حين يكرس الفصل الرابع لظاهرة بزوغ وانتشار (عمارة ما بعد الحداثة) كوجه من اوجه عمارة الحداثة في القرن العشرين. وبغية متابعة مساق تطور عمارة الحداثة بيسر ووضوح؛ فان الكتاب يتعاطى مع نتاجات حلقات الحقب الزمنية من القرن الماضي، وكأنها حلقات متصلة ومتداخلة لا يمكن باي حال من الاحوال، قطعها او عزلهاالواحدة عن الاخرى. بمعنى آخر، يستقرأ الكتاب جميع الحقب الزمنية في المسار التطوري لعمارة الحداثة ويعتبر ان ما نجز سابقا له تأثير حاسم في ما تحقق فعليا في المرحلة التالية، وان ما نفذ في مرحلة معينة سيجد له انعكاسا مستقبلا، ووقعا اكيدا في تحديداتجاهات ومقاربات الفكر التصميمي في الحقب اللاحقة .

يحرص الكتاب، وبلغة بسيطة وواضحة، الى الاحاطة بمنجز عمارة الحداثة بصورة موضوعية وشاملة في وقت واحد، ولهذا فان الكتاب يتناول اول مرة، انجازات عمارة البلدان النامية، ويعتبرها جزءا اساسيا ومهما من منجز عمارة الحداثة، مسقطا نزعة التغييب المتعمد لهذة العمارة وتحقيقاتها، التي درجت عليها الدراسات المتماثلة. يتعمد الكتاب الى تحرير نصه من ثقل ممارسات توظيف الهوامش الكثيرة واللجوء الى الاقتباسات العديدة، كي يمنح القارئ متابعة سلسة وقراءة ممتعة، مع التأكيد على مصداقية وموضوعية الافكاروالاراء الواردة في متن الكتاب، والحرص على تسجيل عناوين واصدارات المراجع الرصينة والمصادر الموثوقة التى اشتغل عليها المؤلف في تحقيق وتنظيم نصه الكتابي. ويمكن للقارئ الذي يود ان يطلع على المزيد من المعلومات عن هذا المعمار اوذاك، او عن هذا التيار الابداعي او ذاك، او ان يسعى للحصول عن تفاصيل مهنية دقيقة؛ بامكانه ان يطلع على قائمة المراجع والمصادرالمتنوعة والعديدة باللغتين العربية والانكليزية المثبتة في نهاية الكتاب.

تنشد اللوحات والصورالفوتوغرافية المصاحبة للنص المقروء، والمختارة بعناية، الى تيسير ادراك موضوعة الكتاب، وكذلك تسهيل متابعة انجازات وتطورات ومتغيرات الفكر المعماري في القرن العشرين. ان وجود هذه اللوحات في الكتاب، امرا لازما وضروريا لمنح القارئ امكانية معرفية بصرية مضافة ، مهمتها زيادة ونماء الادراك الموضوعي للنص الكتابي وموضوعه غير المعتاد في ادبيات الثقافة العربية.

يشمل الكتاب على تثبيت سير وتراجم اهم معماري الحداثة في القرن العشرين ،ويثبت انجازاتهم التصميمية المرموقة ، ويشير الى بلدهم و تحصيلهم العلمي؛ كما يحتوي على شريط وثائقي لاهم انجازات عمارة الحداثة في الفترة الزمنية المحددة، مثبتة حسب تسلسلها الزمني، مهمتها التعريف السريع والمقتضب بتلك الاحداث والاعلام عنها كاحداث مؤثرة في المشهد التصميمي العالمي، كما يتضمن هذا الشريط موجزا لظهور الحركات المعمارية والتيارات المتنوعة التى تميّز بها القرن العشرين.

ومع اهمية موضوع العمارة ودورها الفاعل في تشكيل منظومة المعرفة للمتلقي العربي المعاصر؛ فقد ظلت موضوعة الاصدارات المعمارية تشغل حيزا متواضعا في مجمل نشاط النشر العربي. ما عدا كتب قليلة صدرت عن العمارة باللغة العربية، تكاد تخلو من عناوين الاصدارات من ظاهرة «عمارة الحداثة»، تلك الظاهرة المؤثرة والفاعلة في مهام ارساء سمات المشهد الثقافي المعاصر.

وقد يكون كثير من القراء العرب مشاهدين، وربما مستخدمين لنتاج عمارة الحداثة في مدنهم ومراكزعملهم واماكن تجمعاتهم السكانية، لكن الاغلبية منهم قد لا يمكنها ان تعي اهمية وخصوصية المكان وفضاءه المصمم، بسبب نزعة التعاطي النخبوية والمتخصصة مع موضوع العمارة ونتاجها. ولهذا فان الكتاب يطمح الى نشر المعرفة حول عمارة الحداثة، ويهتم في ان تكون هذه المعرفة متاحة وفي متناول الجميع، من خلال اللغة الواضحة وطرح الافكار المعمارية باسلوب سلس ، (نزعم بانه شائق ايضا !) وانتقاء الاحداث المعمارية الجدية التى اثرت تأثيرا فاعلا في ارساء ظاهرة عمارة الحداثة؛ وهذا، في اعتقادنا، كفيل لاثارة اهتمام القارئ العربي بموضوع الكتاب، ومن ثم محاولة ترسيخ ثقافة عامة بمعرفيات متنوعة.

واذ حصل قراء الكتاب على بعض من مزايا الاهداف التى توخيتها من جراء نشر هذا الكتاب؛ فاسشعر بان العمل المرهق والمضني الذي بذلته في تأليفه، لم يذهب سدى

لعبة الظل في أعمال الفنان رياض نعمة

الإنسان أولاً من التجريد إلى الواقع سكون برؤية باطنية

محسن الذهبي
لندن

ربما يظهر الفنان العراقي (رياض نعمه – المولود ببغداد ١٩٦٨) عن قصد القاعدة التي عرفت في الفن التشكيلي بانتقال اغلب الفنانيين من الواقعية الى التجريد بشكل منهجي ، فبعد ان عرفناه وتابعنا خطواته الجريئه ومنجزه في اعمال تجريدي مذ تخرجه في اكاديمية الفنون الجميلة عام١٩٩٢ وقبل ان يغادر العراق عام ١٩٧٧ مع مجموعة من التشكيليين الشباب الذين حاولوا جاهدين خلق اجواء مغايرة للسائد ملتزمين بروحية الفن المبتعد عن اي تأثير سلطوي ، وهكذا استمر في مغتربه الدمشقي حيث كان اللون عنده تعبيراً حسياً وليس وسيلة مجردة لايصال فكرة وعبر العديد من المعارض الشخصية والمشتركة في دمشق وبيروت وبراغ.

لكنه قدم موخرا اعمالاً تقترب من الواقع يمكن وصفها بانها تطور محكوم بعوامل ذاتيه وانسانية فهو ينحو لابداع جوهري يتعاطف فيه الفنان مع قضية الانسان المستلب ، فالتغيير بالاسلوب اذن جاء من خلال نمو ذهني يتجاوز بنية التخيل التي سبقت . فمنجزه التشكيلي الجديد يحمل ملامح واقعية تعبيرية لا تبتعد عن موثرات التجريد اذ تمتاز بعوالمها المتفرده والتي تهتم بالايقاع الداخلي للشخصية عبر ملامح الوجوه الغائبه وكأنها تحيلنا الى اشخاص تميزوا في وقوفهم بالظل. ان ابرز مايميز اعمال الفنان (رياض نعمه) هو ذلك التوظيف الجريء للون ما يجعل المشاهد يحس بالعمق الفراغي لمدلول التكوين في اللوحة التشكيلية.

في ما جاء الظل الممتد في اعلى اللوحات اشبه بتعتيم مقصود يوحي بكل معاناة الاغتراب الانساني . انه يحاول ان يعطي الالوان حيوية ومعنىً تعبيرياً ، فالمساحات المتقاربة والمتداخلة تظهر توافقا لونيا وتخلق علاقات واضحة الدلالة بين الاشكال المشخصة التي يعطيها لفنان اهمية واضحة ومركزية بحيث اصبحت بؤرة النظر المحاط بفراغ منظور اشتغل عليه كقيمه تشكيلية مضافة تغني المعنى العام للعمل الفني . ان هذا الفراغ وهو احد سمات الاسلوبية التي تميز اعماله.

وليحقق القيم الجمالية التي تكشف ماوراء الشكل المجرد ، اذ يحولها الى رموز للصراع فاستخدام اللون وفق طريقة تتحرك افقيا وبصياغة هارمونية متوافقة تعطي انطباعاً واضحاً للحالة النفسية وتكشف عن التناقض الداخلي للشخوص عبر تدرجات اللون الواحد . اننا امام تعامل متأني بين الافقيات والرأسيات والتوزيع المتكامل للمساحات والتباين اللوني لها ، وكذلك الحوار الواضح بين الكتلة والفراغ تلك هي الاسس التشكيلية التي شيد عليها الفنان تجربته ، اذ تتسع مساحة اللوحة وتختفي بعض العناصر أو تقل اهميتها فالشخوص بهذا التعتيم وان اخذوا مركز اللوحات يظهرون محجمين وكأن الواحد منهم يذوب في تكوينات المكان وتداعياته مخلفين ظلالاً ليس الا .

لقد شذب الفنان اشكاله الادمية واختزل الكثير من التفاصيل الزائدة بشكل متعمد ليعطيها بعدا اعمق في ايقاظ مشاعر المشاهد واستفزازه ، فهو يجنح في خياله حتى وكأنه يريد ان لا يفضح تلك الوجوه فيخفيها .ان النتيجة الطبيعية لنمو قدرة الفنان قد اوصلت رؤيته الى ما يمكن نسميه(تغيم الصورة) فليس شخوصه التي يصورها في لوحاته مجرد – نقل – متماثل لشخوص الواقع بل هي وسيلة للتعبير عن مكنوناتها .

اذ يحاول بجهد واضح ابراز ذلك الانكسار النفسي وهو الموضوع الذي التزم الفنان بالتعبير عنه ، الانسان عنده مركز الفعل الابداعي يحاول جاهدا ان يلج في عوالمه الداخلية عاكسا المشاعر من خلال التباين اللوني ، فالألوان تنطفي في خلفية عميقة تسهم في اظهار تلك الاحاسيس من خلال ضبط ايقاعات الظل وكيفية نمو تدرجات الاضاءة ووقعها للايحاء بسكونية الحالة اذ يوحد ايقاعين يتابع احدهم الاخر لتجسيد الظل للشيء الساكن ، وكأنه يشير بصورة ما الى معنى السكون ذاته .

في ما انعكست وبقوة موثرات الواقع الانساني المرير في رؤيا الفنان فاحالت ألوانه الى تدرجات رمادية غائمة او متقدة تشبه كثيرا عتمة الواقع الذي اغنى الذاكرة البصرية للفنان فجعله يتخطى حدود الواقعية لاكتشاف لغة تشكيلية اخرى اقل ما يقال عنها انها مغايرة للانماط السائدة متجاوزا المحددات الاسلوبية و متميزا بعوالمه الخاصة في خلق فضاء واسع لاستيعاب التفاصيل بعد تفكيك عناصر اللوحة الى جزئين محكومين بين المركز الذي يمثل الشخوص والمحيط الذي يلقي الضوء على رؤية الفنان في التحام الانسان مع ما يحيط به ، وخلق علاقة غير منفصلة بين اجزاء اللوحة لترجمة الصورة المرئية الى صورة ذهنية تبرز هذا الصراع الانساني بتحريك الرؤية الجامدة وجعلها تأخذ مدارا متحركا في المضمون الجمالي . فالفكرة عند الفنان (رياض نعمه) تتجسد كي تمضي من شكل فني لتتمحور متحولتا الى فكرة باطنية تشي ببعدها الفكري والانساني .

المثلث الذهبي والاقانيم الخمسة للفن التشكيلي العراقي

خالد خضير الصالحي

1

اتفق الكاتبان: صادق الصائغ في مقاله (واقعية الكم: شفرة المستقبل او عندما تصب العلوم في بؤرة فنية واحدة) الذي نشره في مجلة (تشكيل)، التي تصدر عن وزارة الثقافة العراقية، العدد الثالث ،٢٠٠٩ وفيصل لعيبي في مقاله (المثلث الذهبي في الرسم العراقي الحديث) الذي نشره في الموقع الالكتروني (الفنان العراقي)، على ان مثلثا ذهبيا كان قد تشكل في الفن العراقي كان أثره ضخما في نقل الفن العراقي، وربما كانا يقصدان بشكل اخص الرسم العراقي، إلى تخوم الحداثة الفنية، إلا أنهما اختلفا بالفنانين المشكلين لهذا المثلث الذهبي، فقد عد فيصل لعيبي أول قطب في هذا المثلث الرسام فائق حسن مبررا اعتباره إحدى بوابات الحداثة في الرسم العراقي بأن «فائق حسن حطم تماما الشكل التقليدي السابق وقدم لوحة فنية معاصرة تتميز بالحيوية والحس العالي والمستوى الفني الرفيع – لم تكن جديدة على مستوى الإنجاز الغربي طبعا – لكنها ثورة فيما يتعلق بالرسم العراقي- الذي كان يحاول تقليد الأشياء التي أمامه وبحذر اقرب إلى الخوف منه إلى الثقة، كانت ضربات فرشاة فائق من القوة والحساسية والجرأة ما جعل اللوحة العراقية آنذاك تخطو خطوتها الكبرى، مجتازة تلك المحاولات التي كانت سائدة في الرسم العربي المعاصر.. إن (فائق حسن) الحساس والعفوي والغزير يشكل الزاوية الأولى في المثلث الذهبي للرسم العراقي الحديث ، حداثة وواقعية وحيوية ومرونة لانتقالات مفتوحة على اكثر من أفق. مع فائق انتهى عصر الهواية وتقاليد رسامي النزهات البرئية واللهو وأيام العطل. وبدأ عصر الرسم كفن معني بالمجتمع والبيئة والإنسان ، ليس كشكل فقط بل كموضوع أيضا . ومعه أصبحت اللوحة العراقية تملك عالمها الخاص وموضوعها المتميز ومعه دخلت الحداثة (المودرنيزم) في الفن إلى العراق...»، بينما اتفق الكاتبان: الصادق ولعيبي حول اعتبار جواد سليم القطب الآخر في ذلك المثلث الذهبي لكونه من وجهة نظر فيصل لعيبي «كان فنانا معاصرا يحاول إيجاد العلاقة الصحيحة بين تراثه الغني وبين الحياة المعاصرة وتقاليد الفن الحديث، وهي قضية شغلت كل الجهد والوقت اللاحق لفن (جواد سليم)... هكذا جاءت البساطة والتشكيلات المركبة والألوان الشرقية والموضوع المحلي بأسلوب يمزج فن القرن العشرين بالسومريين والآشوريين والمسلمين ، من فن (بيكاسو) في القرن العشرين و فن (يحيى الو اسطي) في القرن الثالث عشر الميلادي، من السومريين إلى التكعيبية»، بينما كان من وجهة نظر صادق الصائغ قد عالج «واقعية شكله... بغنائية تعبيرية تنسجم مع تكوينه النفسي، مضفيا على شخوصه انسجاما ورضا يتناسبان مع مزاجه الشخصي ومع تطلعات الطبقة المتوسطة الآخذة في الصعود؛ وبهذا المزاج البهيج التقط جواد جمال التماهي البادي على وجوه الشخوص البسيطة الماثلة أمام كاميراته، مجسدا،كما فعل غوغان، جمال السذاجة والبراءة في الحياة البدائية».

يتفق الكاتبان على ان القطب الآخر لحداثة الرسم العراقي هو الرسام محمود صبري (ولد عام ١٩٢٧) فهو من وجهة نظر فيصل لعيبي «كرس جهده الهام في إيجاد العلاقة الأساسية بين الفن والمجتمع، فمع محمود أخذت الأفكار الاجتماعية الجذرية تبرز في العمل الفني... أن الفكر الثوري في الفن لم يبرز بمعناه الجمالي والفلسفي والاجتماعي إلا مع (محمود صبري) والى حد ما(جواد سليم) و (شاكر حسن آل سعيد ١٩٢٥ – ٢٠٠٤) في خمسينيات القرن الماضي ... ان أعمال هذا الفنان شهادة عميقة على العلاقة القوية بين الفن والمجتمع وتطور الوعي ودور المثقفين في ذلك»، وبذلك يسقط فيصل لعيبي المرحلة الأهم من انجازات محمود صبري أي واقعية الكم التي لولاها لما احتل محمود صبري أهميته التي احتلها الآن،... بينما كانت أهميته، عند الصائغ، تتمثل في «ان نظرية اكتشاف المخفي القائم ما وراء الواقع، اتخذت لديه وجهة أخرى، فقد لوحظ، منذ البداية، انه كان الأكثر اهتماما، بشواغل الفلسفة والهم الاجتماعي، كما انه كان الأكثر ميلا إلى ان يتخذ هذين المهمين مكان الصدارة في لوحاته»

ويذكّر الصائغ ان البعض قد صعب عليهم وهم يتتبعون أعماله الأولى ان يستجيبوا لرغبته، فيلقوا عليها ستار النسيان،... وان الكثير منهم، وربما كان محمود صبري احدهم، مازالوا يضمرون حنينا لذلك الحضور الغائب لتلك الأعمال، ففضلوها على (المتاهات) التي تضعهم فيها واقعية الكم.

ويعتبر صادق الصائغ القطب الآخر هو الرسام شاكر حسن آل سعيد، الذي انشغل، من وجهة نظر الصائغ «في بداياته بالهم الواقعي نفسه ، متجنبا هو الآخر، الاعتماد على المعنى الأحادي للشكل،متهجسا ملامح جديدة يخفيها المجهول... وفي مرحلته الأخيرة، اتخذ شاكر، انطلاقا من روحانياته، الحدوس الصوفية والمغيبات والعقل الباطن، طريقا لتفكيك المنظور الواقعي وإعادة تركيبته من جديد، ونظرا لاهتماماته الفلسفية الموازية لاهتمامات صبري، فقد ثبت رؤيته الفلسفية هذه في بيانين تشكيليين: البيان التأملي الأول والبيان التأملي الثاني، وفي كلا البيانين كانت الحقيقة الجوهرية التي بحث عنها شاكر، وكذلك تلك التي بحث عنها جواد ومحمود، حقيقة أيديولوجية، أي أنها صورة الواقع الخارجي مع إيقاعات جمالية ترتكز على بنية التكوين، باعتباره الموضوع المركزي لجماليات الشكل».

2

لقد أثارت آراء كل من الكاتب صادق الصائغ والرسام فيصل لعيبي عندنا ملاحظات كثيرة منها ان: الفن العراقي المعاصر قد نشأ، منذ لحظات تأسيسه الأولى، في خضم الحداثة العالمية، وخلال مرحلة مهمة في الفن العالمي، وان كل الأساليب المدرسية الانطباعية التي قدمها الفنانون العائدون من مقاعد الدراسة في الأكاديميات الخارجية التي درس فيها المبعوثون الأوائل، ليست إلا أساليب مدرسية تعلموها لأغراض تعليمية فتحجر البعض بها بسبب ضعف ثقافتهم البصرية، كما ظل البعض مكتفيا بها، ومنهم فائق حسن الذي طور تقنية عالية في الفن الانطباعية شغفت له وأهلته ان يكون المعلم الأول في الفن العراقي كمدرس فن، وذلك برأينا لا ينتقص من قيمته كمبشر بحداثة بصرية قائمة على شيئية اللوحة، الا ان فاعليته الاساسية لكونه معلم رسم من طراز انطباعي رفيع.

3

نعتقد أيضا ان الكاتبين الصائغ ولعيبي كانا يتجهان إلى نقطة واحدة من اتجاهين مختلفين، فقد كان (التعبير عن الروح المحلية بأساليب اللوحة المسندية الحديثة) هو الأمر الحاسم لديهما معا، إلا أنهما اختلفا في الانجاز الأهم لكل رسام ليؤهله ليكون ضمن متجه الحداثة، فبينما اعتقد فيصل لعيبي ان قدرة الفنانين على الامتثال لتلك اللازمة هو الأمر الحاسم والمهم في حداثيتهم، وهو ما توفر لهؤلاء في مراحلهم الأولى، كان الصائغ الأمر الأكثر أهمية يتمثل بقدرة الرسام على إعادة تعريف تلك اللازمة القبلية والخروج بنتائج (جديدة) منها، وهو ما فعله هؤلاء في مراحلهم المتأخرة التي اعتبرها الصائغ الجزء الأهم في انجاز هؤلاء وامتثالهم لشرط التعبير عن الروح المحلية بأساليب حديثة، فكانت واقعية الكم وبغداديات جواد سليم والمرحلة التجريدية (البعد الواحد) عند جواد سليم مراحل مهمة وشرعية في تأسيس فن محلي ممتثل للحداثة، وهذا هو السبب الذي جعلهما يغفلان اعتبار كاظم حيدر واحدا من اقانيم الفن العراقي لكونه شكل مرحلة وسيطة لم تمتثل لشروط الكاتبين وتعريفهما وربما ذائقتهما، برغم ان تجربته تعد ، برأي الكثيرين، واحدة من أهم المراحل الانتقالية في الفن العراقي بين مرحلة الخمسينيات، او مرحلة الرواد، وبين مرحلة الستينيات التي وضعت الفن العراقي وفن الرسم منه بشكل اخص على تخوم الحداثة فكان الرسام كاظم حيدر رأس الحربة في ذلك من خلال منجزه وخاصة معرض الشهيد الذي بشر بجيل جديد في الفن التشكيلي العراقي هو جيل الستينيات.

4

نحن نعتقد بحاجتنا إلى ننفض أيدينا من شرط (التعبير عن الروح المحلية) باعتباره لازمة قبلية لصفة الرسم ولصفة الحداثة، ونعيد تقييمها باعتبارها ليست سمة موضوعاتية قدر ما تكون قيمة بصرية ليس إلا؛ وبذلك فسيكون المجال رحبا لإعادة تعريف قيم الحداثة في الفن العراقي واعتبار منجزات هؤلاء الرسامين في مراحلهم الأولى والتالية بوابات شرعية لحداثة الرسم العراقي التي فتح أبوابها هؤلاء ورسخت حضورها الأجيال اللاحقة لما بين الخمسينيات والستينيات، واعتبار كل من: فائق حسن وجواد سليم وشاكر حسن آل سعيد ومحمود صبري وكاظم حيدر اقانيم مهمة في تأسيس حداثة الفن التشكيلي العراقي القائم على مرتكزات بصرية أكثر منها موضوعاتية، ونعيد تشكيل مفاهيمنا وقيمنا على أساس ان تحقق الواقعة الشيئية هو الأمر الحاسم في أحكامنا بشان فن الرسم في العراق.