مـــوت المـــؤلف واعـــتـــماد نـــسق الـــسرد

بلاسم الضاحي

بات من الفائض ان نتحدث هنا أو هناك عن الأدب الأنثوي والأدب الذكوري ولا أرى ضرورة للصق هذه الصفات على هذا المنتج الأدبي أو ذاك ولا اجد انها تشفع - اذا ما كانت انثوية أو ذكورية - لعمل هابط أو مبدع الأهم ان تكون القراءة من متن المنتج الأدبي باجناسه كافة لذلك سنتناول (عجلة النار) على انها عمل روائي صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ٢٠٠٣ / وبتجرد عن صفة الأنوثة أو الذكورة لمنتج هذا النص .

من يتكلم داخل (عجلة النار) ؟ المؤلف ؟ أم السارد ؟

هناك عوالم مشتركة في ترسيم العمل الروائي منذ نشأته (واقعة) الى (تنصيصه) بعد تلوينه بـ (المتخيل) بظروفه الموضوعية التي تتحول بفعل كيمياء الخلق الأبداعي الى حكاية فنية يتمثلها (المكتشف) الذي يتلقى المدون منتجا فنيا نتج عن وقائع الواقع وليس الواقع الذي عاشه بنفسه أو بغيره .

و (عجلة النار) التي اعلنت موت مؤلفها بانهاء مهمته عند بداية الجزء الأول وحصرته عند مساحة (مدخل رقم واحد) و (مدخل رقم ٢) واوجدت اختلافا في رسم صورة الترقيم التي وردت مرة (رقم واحد) واخرى (رقم ٢) وحيث لم نجد لهاتين الصورتين مبررا دلاليا حملناها على انها خطأ في الطباعة أو عدم انتباه ! وما المدخلان المشار لهما اعلاه سوى مقدمة توضح وتشرعن الفعل الحكائي الذي سيسرد بعدهما على مساحات المتن وهذا الأداء يذهب بنا الى تصنيف هذا النوع من القص على انه من (السير الذاتية) التي تتخلى عن المتخيل وتعتمد على السرد فجاءت (عجلة النار) بثلاثية ترسم مضمونها هي واقع + سارد + متلق دون ان تمر بفعل كيمياء الخلق الأبداعي الذي يحيلها الى حكاية فنية على مساحات تنصيصها وانما نقلت الواقع الذي يعد كائنا بليدا (استاتيكيا) اذا لم يدخل حاضنة التخيل ويخرج منها نحو التنصيص ليتحول الى واقع فني (ديناميكي) ، جمالي ، معرفي ، ليس بمنطق التقليل من شأن الواقع انما لجعل النص يناظر الواقع ويختزله ويستشرف همومه وتأزماته وان يختار النص زوايا التقاط الحدث من الواقع ويلونها بألوان مدهشة مثيرة للتساؤل وان يخلق من الواقع (ميتا . واقع) ضمن اشتراطات معرفية وجمالية لا افتعالية لذاتها .

واعتمدت (عجلة النار) على (راغب) السارد الأول الذي أفردت له الجزء الأول من الرواية و(روزين) أفردت لها الجزء الثاني أم الجزء الثالث فقد تركت مهمة تنسيبه الى المتلقي وتركت السارد يبث عوالمه المسرودة وينتج كلاما يوزعه بين الشخصيات الأخر التي يمنحها حق التعبير عن موقعها داخل الحكاية لتحيلنا بكلياتها الى سردية تعتني بمكونات الخطاب سعيا الى الكشف عن نظمه عبر ما يترشح عن الحكاية كوظائف كلية خلال مستوى الأقوال والأفعال في المتن الحكائي مؤكدا وظيفته — السرد — في صياغة متن الحكاية من حيث مركز الرؤية في تقنياته لذلك جاءت (عجلة النار) صارخة بالمباشرة لا تحتمل التأويل والمساءلة لعمومية الموضوع وشائعيته وبقاء صلاحيته قائمة بوصفه تجربة قريبة الحدوث ومر بها المتلقي بنفسه أو بغيره. هذا من حيث التكوين الحكائي بوسائله التنفيذية مثل الشخوص ، اللغة ، الحدث الفعل ، باستثناء العنوان الذي يحتمل التأويل والكشف عن مداليل المفردتين المكونتين له (عجلة + النار) والتي لا تعطي مداليلها الا بعد قراءة المتن الذي يكشف لنا حصر هذا التأويل بموضوعة (الحرب) على عكس ما هو مطلوب من العنوان الذي تنهض اهميته (من كونه الوحدة الدلالية الأولى الحاوية لفكرة النص بتركيز وكثافة والتي تتفرع منها بالتتابع أنساق النص الأخرى ، العنوان هو بؤرة الأثارة التي تعلن اهميتها من الوهلة الأولى ليس على النص فحسب بل وعلى المتلقي كذلك) (٢) نجحت الكاتبة بأبداع العنوان لكن بعد قراءة المتن بمعنى يكتشف المتلقي أهمية مداليل العنوان بعد قراءة المتن على عكس وظيفته التي يجب ان تشع بومضة تنير مساحة المتن لأول وهلة ولو كان المتن بمستوى روعة العنوان لقرأنا ما هو أمتع وبعد ان يستفزنا (عجلة النار) نصاب بخيبة بعد ان ننتهي من قراءة المتن .

تتركز حكاية (عجلة النار) على (راغب) عسكري اصيب اصابة غامضة لم تكشف لنا الحكاية عن ماهية هذه الأصابة في الحرب العراقية — الأيرانية ، جاء ذلك من اشارات مباشرة عن (الفرس) في المتن الروائي مما يدلل على ذلك (كانوا يتكلمون الفارسية .. لم نفهم شيئا مما يدور بينهم) ص ٩ ، يدخل (راغب) المستشفى العسكري ويهتم به أحد الأطباء الذي يغادر المشهد القصصي من وهلته الأولى يفيق (راغب) ويعود الى وعيه الذي استمر الى عشر سنوات متتالية ، يذهب الى أهله ليجد خطيبته قد يئست منه وتزوجت بغيره لكنه سرعان ما يتعرف الى فتاة اخرى تدعى (روزين) التي تتولى اتمام القص في الجزء الثاني من الرواية التي تختمها (كليزار أنور) بالجزء الثالث منها بعبارة قصيرة هي كل الجزء الثالث (تنفست ملء صدري ما ان دخلنا بوابة بغداد. دمعت عيناي بالشوق .. بغداد .. القلب ! رغم الحرب ورغم الحصار .. الا ان الحياة معنا .. في بغداد أغنى وأدفأ وأكثر سحرا) ص ١٢٩ . وقد ذيلت هذه النهاية بتأريخين متعامدين ٧ / ٢ / ٢٠٠٠ و ٣٠ / ١ / ٢٠٠١ ولا أحسب هذين التأريخين الا لأخبارنا عن بداية كتابة هذه الرواية والأنتهاء منها حيث لم نجد مدلولا آخرا لهما على مساحة المتن الذي انتهينا من قراءته للتو .

وفي قراءة تأويلية لمجمل النص / نستفيد من عبور التأريخين المحددين لأصابة (راغب) وفقدانه وعيه عام ١٩٨٥ الى ان استعاد وعيه عام ١٩٩٥ بأشارة الى استمرارية الحرب العسكرية الى حرب الحصار .

اشتغلت (عجلة النار) على ارسال مستويين من الخطاب:

الأول / خطاب خاص / يتمثل في ادانة الحرب ادانة شخصانية من خلال اللاموت واللاحياة التي تمثلت طيلة السنوات العشر من غيبوبة (راغب) الذي عاد الى الحياة ووجد خطيبته قد ملت الأنتظار وتزوجت من غيره الا ان هذه النتائج التي أفرزتها الحرب لم تثن الأنسان عن ان يمارس انسانيته ويبحث عن حبيبة اخرى . تستمر الحياة بخطين متوازيين / الحرب والحب / وتشكل دلالة الطفل (راغب) ابن مصطفى كمدلول على ان عجلة الحياة المستمرة لا توقفها عجلة الحرب التي لا تبقي ولا تذر بشررها الذي يتوزع على مستويات نسبية بوقوع الضرر علينا نحن حطبها البشري الذي يوقد ويديم نارها (صاروخ واحد كان كفيلا باحالة البيت ومن فيه الى انقاض وغبار ونار ..) ص ٣٢ .

الثاني / خطاب عام / ينسجم مع الخطاب السلطوي المتمثل في تسخير الخطاب المعرفي لأنتاج خطاب اعلامي يتماهى ومتطلبات المرحلة ويؤرخها على وفق خطابه السياسي على اعتبار ان الحرب خطاب سلطوي ناتج عن آيدلوجيا السلطة التي تحاول ان تجد خطابا معرفيا يسوق خطابها السياسي والخطاب المعرفي ناتج انساني مقبول بعوامل تكوينه للجميع لذلك غالبا ما ينتج خارج السلطة اذا لم يكن مناقضا ومعارضا لها فتعمل السلطة على ترويضه ليماهي خطابها ولأيهام الآخرين بان سلطتهم تنتج معرفة وهذا مطب وقعت فيه (عجلة النار) عن قصد أو غيره (كم كانت ضحايانا.. ففي زمن الحرب.. كل شئ يلقى مصيره.. ليس البشر وحدهم ! وحررت بدماء غالية لكنها ليست اغلى من تراب الوطن) ص ٥٧ (علمتنا الدنيا .. وأدبتنا الحرب) ص٥٧ (يقولون ان الحرب تعلم القسوة واليوم أدركت كم هم على خطأ) ص ٧٢ (رغم الحصار .. وآثار الحرب والدمار .. مازالت بسمة الحياة تتجول في طرقات الوطن) ٧٢ (انه شئ جميل ان تقام المعارض وعلى اختلاف الوانها ومضامينها .. واحات ثقافية تنبع من قلب الخراب الذي أرادوا وضعنا فيه) ص ٨٣ (انتهت الحرب .. خرج العراق من بين انقاض الخراب والدمار نافضا عنه غبار الحرب .. لكن بقي ما هو ألعن !) ص ١٠٨ (الحصار .. الحصار ظلام طويل والمصباح في آخر الليل) ص ١٠٨ . هذه بمجملها خطابات تبرر للحرب وتشرعنها بمنطق الخطاب السلطوي .

وعبورا على ماذكرناه ومرورا بما نقرأه بعد (عجلة النار) ومما نشرته القاصة كليزار أنور نجد انها تجاوزت هفوات الماضي وأتقنت اللعبة القصصية بأمتلاكها ادوات جديدة وأوجدت موقعا مهما في المشهد القصصي العراقي نأمل منها عطاءات مبدعة تحفز الذائقة بالأتجاه الأفضل .

اشارات :-
١-عجلة النار / رواية / كليزار أنور / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد / ٢٠٠٣
٢-ثريا النص / محمود عبد الوهاب / الموسوعة الصغيرة / بغداد / ١٩٨١

رواية (ميراث الخسارة) لكيران ديساي .. جروح ينكأها الغرب

راجعها : بانكاج ميشرا
ترجمة : نجاح الجبيلي

على الرغم من أن رواية "كيران ديساي " الجديدة الرائعة تركز على مصير بضعة أفراد عاجزين إلا أنها تنجح في استكشاف القضايا العالمية المعاصرة بألفة وتبصر : العولمة والتعددية الثقافية والتفاوت الاقتصادي والأصولية والعنف والإرهاب. وبغض النظر عن كون إطارها الزمني هو منتصف الثمانينيات إلا أنها تبدو المثال الأفضل لرواية ما بعد ١١/ ٩ ,

تستهل رواية " ميراث الخسارة" بفتاة هندية مراهقة يتيمة تدعى "ساي" تعيش مع جدها المتعلم في كامبرج والمحب لإنكلترا وهو قاض متقاعد في بلدة " كاليمبونج" في الجانب الهندي من الهملايا. و "ساي" متعلقة رومانسياً بأستاذها في الرياضيات " جيان" الذي ينحدر من المرتزقة الغوركة النيباليين ، لكنه في النهاية يرتد من امتيازها الواضح وينخرط مع جماعة من المسلحين النيباليين العرقيين. وفي سرد موازٍ تظهر لنا حياة "بيجو" ابن الطباخ الخاص بجد "ساي" الذي ينتمي إلى " الطبقة الظل" لمهاجرين غير شرعيين في نيويورك ويقضي معظم وقته يراوغ السلطات منتقلاً من مهنة رخيصة إلى أخرى.

إن ما يربط هذه الشخصيات اليائسة على ما يبدو هو الميراث التاريخي المشترك والتجربة الشائعة في العجز والإذلال. تكتب "ديساي" أن تحولات معينة حدثت منذ فترة طويلة هي التي أبرزتهم جميعاً". وهي بذلك تشير إلى قرون من الإخضاع الذي ارتكبته سلطة الغرب الاقتصادية والثقافية ، لكن نشوء ميدان مستو على ما يبدو في الاقتصاد العالمي أواخر القرن العشرين ساعد بالأحرى على نكء الجروح بدلاً من مداواتها.

كل شخصيات "ديساي" تقريباً تعوقها عن النمو المواجهات مع الغرب. وحين كان طالباً ، منعزلاً في إنكلترا العنصرية ، يشعر القاضي القادم " بالقليل جداً من الإنسانية على الاطلاق" ويثب حين "يلمس الذراع كأنما من الألفة التي لا تحتمل". ومع ذلك عند رجوعه إلى الهند يجد نفسه محتقراً لزوجته الهندية المتخلفة.

إن القاضي أحد أولئك " الهنود السخفاء" كما تصفه الرواية ، "الذين لم يستطيعوا أن يحرروا أنفسهم من الشيء الذين حطموا أرواحهم من أجل تعلمه" والذين يمكن أن يتحول حبهم لإنكلترا إلى كره ذاتي. وهؤلاء الهنود هم أيضا "مفارقة تاريخية" غير مرغوب بها في الهند ما بعد الكولونيالية إذ بدأ الناس الذين تعرضوا للقمع منذ زمن طويل في إدراك نبذهم والتعبير عن غضبهم ويأسهم. وبالنسبة لبعض شخصيات "ديساي" ويضمنها أحد جيران القاضي في "كالينبونج" يصبح هذا الأمر صدمة بارزة :" تماماً في الوقت الذي فكرت "لولا" بأن الأمر سيستمر ، مئات من السنين كأنه ماض واحد- تروتوب ، بي بي سي ، نوبة القصف والمرح في الكرسماس — فجأة ، كل ذلك الذي أدعوا كونه بريئاً ومزاحاً و عجيباً وليس له شأن في الواقع ، أثبت كونه خطأ". ولا نخطئ التأثيرات الأوربية على استكشاف ديساي للفوضى واليأس في فترة ما بعد الكولونيالية. وفي بداية الرواية تقدم امرأتين هنديتين محبتين لإنكلترا وهما تناقشان رواية "انحناء في النهر" لـ ف.س. نيبول وهي رواية جد كئيبة عن مواجهة أفريقيا التقليدية مع العالم الحديث. وتعتقد "لولا" التي يتدلى حبل غسيلها تحت" وطأة السراويل التحتية القصيرة من متجر" ماركس وسبنسر" أن نيبول " غريب ، ملتصق بالماضي ..إنه لم يتقدم. عصاب كولونيالي ، لم يتحرر منه أبداً". وتستمر "لولا" في اتهام نيبول بأهمال حقيقة أن هناك "انكلترا جديدة" "مجتمعا كوزموبوليتانيا تماماً" إذ تحل فيه " تكة الدجاج محل السمك ورقاقات البطاطس كونها الوجبة الجاهزة رقم واحد". ودليل آخر فهي تشير إلى ابنتها ،وهي قارئة أخبار في إذاعة بي بي سي، التي هي غير مستعدة للشجار".

تحمل ديساي نظرة شكوكية عن مذهب التعدد الثقافي الذي يقوده المستهلك و يتبناه الغرب. وهي تشير إلى " الأناقة الصحية"، لصوت ابنة "لولا" ذات اللكنة البريطانية والذي " يعلو على أي فظاعات قد يفرضها العالم على الآخرين". وفي تلك اللحظات تبدو ديساي بعيدة عن كتاب مثل زادي سميث وهاري كونزورو والتي تتخذ رواياتهما رؤية متفائلة بصورة عامة عما دعاه سلمان رشدي " الهجنة ، الاختلاط ، التمازج ، والتحول الذي يأتي من الجمع الجديد المفاجئ للكائنات البشرية والثقافات والأفكار والسياسات والأفلام والأغاني".

في الواقع ، تناقش روايات ديساي التعددية الثقافية المحصورة بالحواضر الغربية والأكاديميات ، وهي لا تبدأ في تشخيص الأسباب المؤدية إلى التطرف والعنف في العالم الحديث. وتوحي بأنها حتى العولمة الاقتصادية لا تستطيع أن تصبح طريقاً إلى ازدهار المضطهدين وتلاحظ ديساي من نقطة واحدة أن "الربح ممكن حصاده عند الفجوة بين الأمم ، التي تعمل إحداها ضد الأخرى.

وهذا يترك معظم الناس في العالم مابعد الكولونيالي مع الوعد بالحداثة البالية — الحداثة التي كما تصفها ديساي ، في "صيغتها العادية ، ماركة جديدة اليوم ، ومحطمة في اليوم التالي". فليس من العجب أن الرجال أنصاف المتعلمين المستأصلين من جذورهم مثل "جيان" ينجذبون إلى قضية سياسية متيسرة في بحثهم عن طريقة أفضل. وهو يلتحق بما يشبه حركة قومية عنصرية كفرصة للتنفيس عن غضبه وإحباطه. وتذكر ديساي أن "الحزازات القديمة قابلة للاسترداد بشكل لا نهائي" وهي "صرفة لأن كارثة الماضي مضت. بقي الصخب فقط ، يتقطر، متحرراً". وخلافاً لجيان ، يحاول الآخرون أن يهربوا. وفي مشهد بعد آخر تصف هذه العملية — مثوى في أنكلترا ، بنغلات متداعية في "كالينبونج"، أدوار تحتانية تضم المهاجرين في نيويورك —فتبدو رواية ديساي مضاءة بالذكاء الاخلاقي العنيف والرقيق في آن واحد. لكن ليس هناك مشهد أشد رعباً من المشهد الذي يلتحق به "بيجو" بجمع الهنود وهم يتدافعون للوصول إلى طاولة الحصول على الفيزا من سفارة الولايات المتحدة. " الذي يدفع أكثر هو في المكان الأول. كم كان مبتسماً وراضياً بنفسه؛ نفض الغبار وقدم نفسه بالعادات المتقنة لقط. أنا متمدن سيدي ، جاهز للذهاب إلى الولايات المتحدة. أنا متمدن ، لاحظ "بيجو" أن عينيه المدركة جيداً للأجانب تتذكر مواطنيه من الرجال والنساء ، ثم تتزجج حالاً وتصبح ميتة".

يمتلك نثر ديساي مرونة غير مقتصدة وتوازناً. فهي تستطيع أن تصف هجوم "الرياح الموسمية في الهملايا وفأرة الأحياء الفقيرة لمنهاتن بالمهارة ذاتها. وهي أيضاً خبيرة في استعمال الأوصاف الجسدية لإثارة حالات العقل المعقدة. مثلاً، حين يحدق "بيجو" في الحديقة بينما يحتفل بالحظ العظيم في الحصول على فيزا إلى أمريكا :" جرى استعمال المجاري في سقي رقعة من العشب خضراء فأنتنت وكشرت بصورة مشرقة في الغسق". وبينما هو مسكين ووحيد في نيويورك يسترق "بيجو" السمع إلى رجال الأعمال وهم يأكلون شرائح اللحم ويبتهجون بالثروة التي سيحصلون عليها في الأسواق الجديدة في آسيا. فلاعجب أنه يصبح أخيراً "رجلاً يطفح بالرغبة في العيش ضمن صفاء ضيق محدود". وبالنسبة له تصبح إمكانيات المدينة اللامحدودة للاكتشاف الذاتي مصدراً للألم على الرغم من أن " جزءاً آخر منه قد تمدد: وعيه الذاتي ، الشفقة على الذات". إلا أن هذا الإدراك جعله يشتاق للتلاشي في اللامعنى والعودة إلى " المكان الذي قد يتخلى فيه عن هذه السيطرة المبالغ بها على مصيره".

وبعد أن يعود "بيجو" إلى الهند في المشاهد الذروية للرواية ، سرعان ما ينغمر بالهيجان المحلي من الغضب والإحباط والذي قد ابتعد عنه جسدياً إلى نيويورك وتوحي ديساي أن الانسحاب أو الهرب بالنسبة له وللآخرين لم يعودا ممكنين. وتختتم "ديساي" بالقول " لا يمكن أبداً أن تفكر مرة أخرى أن هناك ليس سوى نثر واحد، وأن هذا النثر يعود لها وحدها ، وأنها قد تخلق قليلا من السعادة العادية وتعيش بسلام ضمنها ".

وبغض النظر عن هذا التجريد لا تقدم ديساي لشخوصها إمكانية التطور أو الإصلاح. وعلى الرغم من أنها تخففها بالكثير من الفكاهة إلا أن رواية " ميراث الخسارة" قد تصدم قراءها لأنها تقدم رؤية حادة لا تلين. و كما كتب أورهان باموك مباشرة بعد ١١ / ٩ أن الناس في الغرب " من النادر أن يكونوا واعين لهذا الشعور الساحق والخزي الذي تعرض له أغلب سكان العالم" والذي لم تنجح في سبره لا الروايات الواقعية السحرية التي تمزج الفقر والحماقة بالسحر ولا غرابة أدب الرحلات الشعبي". وهذه هي الحقيقة العاطفية غير المنظورة التي تكشف عنها ديساي بينما هي تصف حياة الناس الذي قدر لهم أن يمارسوا الحياة الحديثة كإهانة مستمرة لأفكارهم عن النظام والكرامة والعدالة. ولا نحتاج إلى أن نتفق مع هذه الرؤية كي نعجب بقوة ديساي الفنية في التعبير عنها.

❖❖❖

❖ كيران ديساي : ولدت في الهند عام ١٩٧١ ودرست في الهند وانكلترا والولايات المتحدة. وهي ابنة الروائية الهندية المعروفة " أنيتا ديساي". الآن ترتحل بين ثلاثة بلدان تقول أنها " لا تشعر بالاغتراب" وقد قضت أربع سنوات في كتابة روايتها الأولى " ضجة في بستان الجوافة" التي لا تعدها سيرة ذاتية وقد نشر مقتطف منها في عدد مجلة " نيويوركر" الخاص بالرواية الهندية وفي كتاب "عمل المرآة" وهي الأنطولوجيا المثيرة للجدل التي اختارها سلمان رشدي لخمسين سنة من الكتابة القصصية في الهند. وهي الآن طالبة في فصل الكتابة الابداعية / جامعة كولومبيا.

❖❖❖

رواية ميراث الخسارة
كيران ديساي
٣٢٤ص دار نشر : أتلانتك منثلي ٢٠٠٦

عن نيويورك تايمز

فنانو الحلة في ذاكرة الرسم المعاصر

مكتب المدى
بابل

اقامت جمعية التشكيليين العراقيين في بابل المعرض الاول الخاص بالفنانين الراحلين من ابناء مدينة بابل تثميناً لدورهم في ارساء الثقافة التشكيلية. وتم خلال المعرض الذي رعاه السيد محافظ بابل تكريم اسر الفنانين المشاركين والقى الفنان عماد عاشور رئيس الجمعية كلمة اكد فيها ان هذا المعرض يعتبر باكورة نشاط الجمعية في دورتها الاولى والتي تشكلت من الفنانين عماد عاشور رئيساً وعلي عبد الجليل نائباً للرئيس وعضوية كل من محمد حياوي وثامر عبد الله وماهر الناصري ومازن المعموري واياد محمود مضيفاً ان لفناني بابل الدور الريادي والمساهمة الفاعلة في الحركة الفنية العراقية مشيداً بدور الذين رحلوا وبقيت اعمالهم خالدة، اما الفنان والناقد صلاح عباس فقد اوضح ان البعض يتساءل عن العمق التاريخي للجذور الاولى للفن التشكيلي في مدينة الحلة وهل ان لهذه المدينة ما يميزها عن بقية مدن العراق الاخرى معتقداً بأن صورة المشهد التشكيلي في مدينة الحلة ابتدأت لحظة شروع المحامي رؤوف جبوري بتأسيس مجلة الحكمة سنة ١٩٣٤ حينما كان يستكتب عدداً من المفكرين والادباء والفنانين والمعنيين بالفكر المعاصر حيث فتحت هذه المجلة الابواب واسعة امام ريشة الفنان فاضل سعيد الذي كان يستهويه الرسم بالطرائق الاتباعية المحاكية للواقع كرسم المناظر الطبيعية وصور الاشخاص ولكن بطريقة مدهشة مؤكدة حسه المرهف.

ومنذ تاريخ الريادة الابداعية في الفن التشكيلي العراقي المعاصر ممثلة بريادة الجماعات الفنية في العراق وبخاصة جماعة بغداد للفن الحديث وانخراط الفنان سلمان داود الخلف مع الفنانين جواد سليم ومحمود صبري وشاكر حسن للمشاركات الوطنية في مجالات الفنون التشكيلية محاولة منهم لمواكبة التطلعات الجديدة في الفنون العالمية فالفنان سلمان داود تمتع بزمالة لدراسة الفن في معهد البوزار بباريس مع جواد سليم ويحسب شاكر حسن في "فصول من تاريخ الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد"، فأن هذا الفنان يعد واحداً من ابرز الفنانين العراقيين لما تتسم به اعماله بقوة الانشاد المسوغ بمستوى ادائي باذخ في مجالي التلوين والتخطيط.

اما الفنان سلمان الحمداني مواليد ١٩١٣ فانه مارس الرسم والنحت منذ سنوات حياته المبكرة ونشر عدداً من الرسومات كأغلفة لمجلة "الهلال المصرية" مطلع العقد الرابع من القرن المنصرم.

اما الفنان عزيز حسن الشكرجي فقد تخرج في معهد الفنون الجميلة ببغداد سنة ١٩٥٧ وانشغل بالرسم والنحت وبعض من الاعمال الحرفية مسهما في المعارض العراقية والعربية والعالمية.

الفنان محمد علي شاكر الذي يمثل ركناً مهما من اركان الفن العراقي المعاصر في "مرحلة الستينيات والى ما بعد التسعينيات" هذا الفنان حقق سمعة عالمية ونال جوائز دولية لانه استطاع اجتراح اسلوبه التعبيري من خلال انتخابه للموضوعات المحلية المؤكدة لاصالته شكلاً ومضمونا فلا يخفى على الجميع اسم هذا الفنان القدير كما لايمكن التغاضي عن دوره الريادي والابداعي ضمن مساحة المشهد التشكيلي في العراق.

ان نظرة متفحصة لتاريخ الفن في مدينة الحلة ستفضي بنا حتماً الى اسماء كثيرة وفاعلة ولكننا بازاء نخبة من فنانينا المتوفين ممن اسهموا في تفعيل الفنون التشكيلية في هذه المدينة العريقة.

ان الفنانين: شوقي جابر وشاكر نعمة خضير وعبد السادة الخزاعي ومحمود العطية وشاكر رشيد الطائي ورعد جاسم اسهموا بجهود استثنائية من اجل صياغة التاريخ النقي للفن التشكيلي ليس في مدينة الحلة وحدها فحسب بل وفي العراق ايضاً فهذا المعرض هو حصيلة الجهد المتفاني من قبل جمعية الفنانين التشكيليين العراقيين، المركز العام وفرع الجمعية في مدينة الحلة وهو بمثابة عرفان بالجميل ورد للوفاء لفنانين حليين غازلوا الوان الدنيا ورحلوا عنا.

هذا وقد لاقت هذه الالتفاتة من الجمعية الثناء والتقدير من الحضور وخاصة ذوي المحتفى بهم وقد ضم المعرض عشرات اللوحات الرائعة للفنانين محمد علي شاكر وسلمان داود الخلف وعزيز الشكرجي وشوقي جابر وسلمان الحمداني وشاكر نعمة وشاكر الطائي ومحمود العطية وأ. د عبد السادة عبد الصاحب.