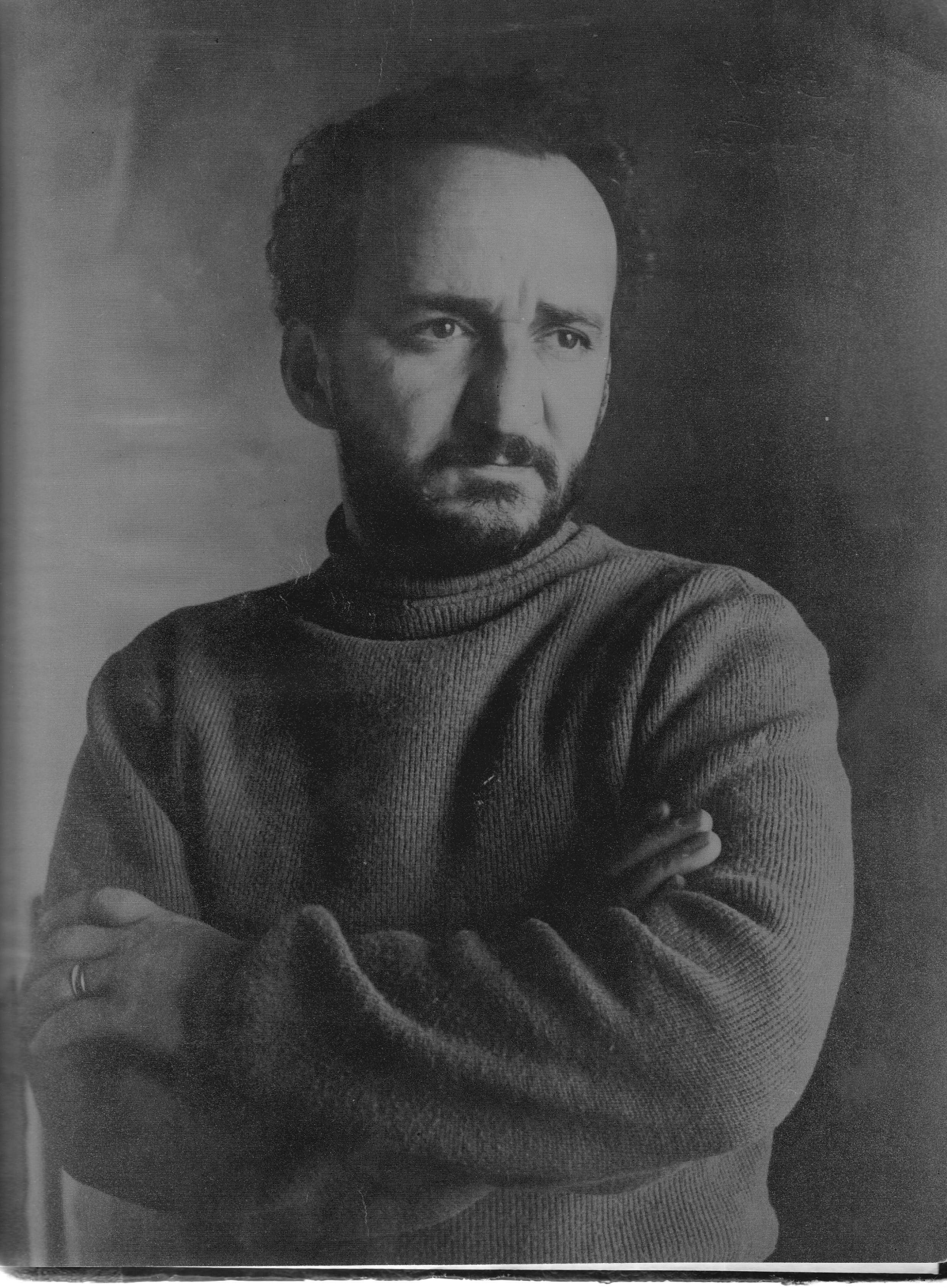
جبرا ابراهيم جبرا

Jabra, Jabra Ibrahim

جواد سليم
ونصب الحرية

دراسة في آثاره وآرائه

وزارة الاعلام
مديرية الثقافة العامة
بغداد ١٩٧٤



تقـــديـم

رغم كثرة الاشـارات الى جواد سليم وأثره في الفن العـراقي ، وبالتالي في الفن العـربي المعاصر ، فان الدراسات الجـادة التي تتناول أعماله بالبحث والتمحيص ضئيلة جداً ، حتى لتكاد تكون معدومة .

وقد كتبت عنه فيمـا مضى في أماكن كثيرة ، بالعربية والانكليزية ، وخـاصة في السنوات القليلة التي تلت وفاته، وقمت بدراسة مذكراته واقتطفت منها ما هو قابل للنشر وحررته ونشرته. آملاً أن يكون في ذلك حافز لاناس آخرين يتفرغون لدراسة رسومه ومنحوتـاته وكتاباته ، غير أن الجيد الـذي كتب عنه بقي قليلاً جداً . ورأيت أن أعـود اليه مجدداً في دراسة أطول من دراساتي السابقة فتستوعبها وتضيف اليها الكثير .

لقد اكتسب اسم جواد سليم في أذهـان الناس هالة تكاد تكون اسطورية ، هو أهل لها ، ولا ريب . غير أن المهم ، طلبا للموضوعية ، هو أن نعتمد في دراســـته على الوثائق نفسها ، أي ما خلف لنا من كتابات وفن، وهذا ما استهدفته في هذه الدراسة، بقدر ما تيسرت لي هذه الوثائق، لصلتي الشخصية بالفنان طيلة السنين الاثنتي عشرة التي تلت عودته من انكلترا في أواخر عام ١٩٤٩، والتي كانت ، فضلاً عن الصداقة الحميمة والزمالة في «جماعة بغداد للفن الحديث» ، صلة ذهنية عميقة تميزت بتبادل الرأي والتجربة لايماني بتفوقه في مضماره ، من ناحية ، ولاهتمامنا جميعاً، من ناحية أخرى ، بحركة التجديد في الرؤيا العربية في مجالات الابداع كلها طوال الخمسينات .

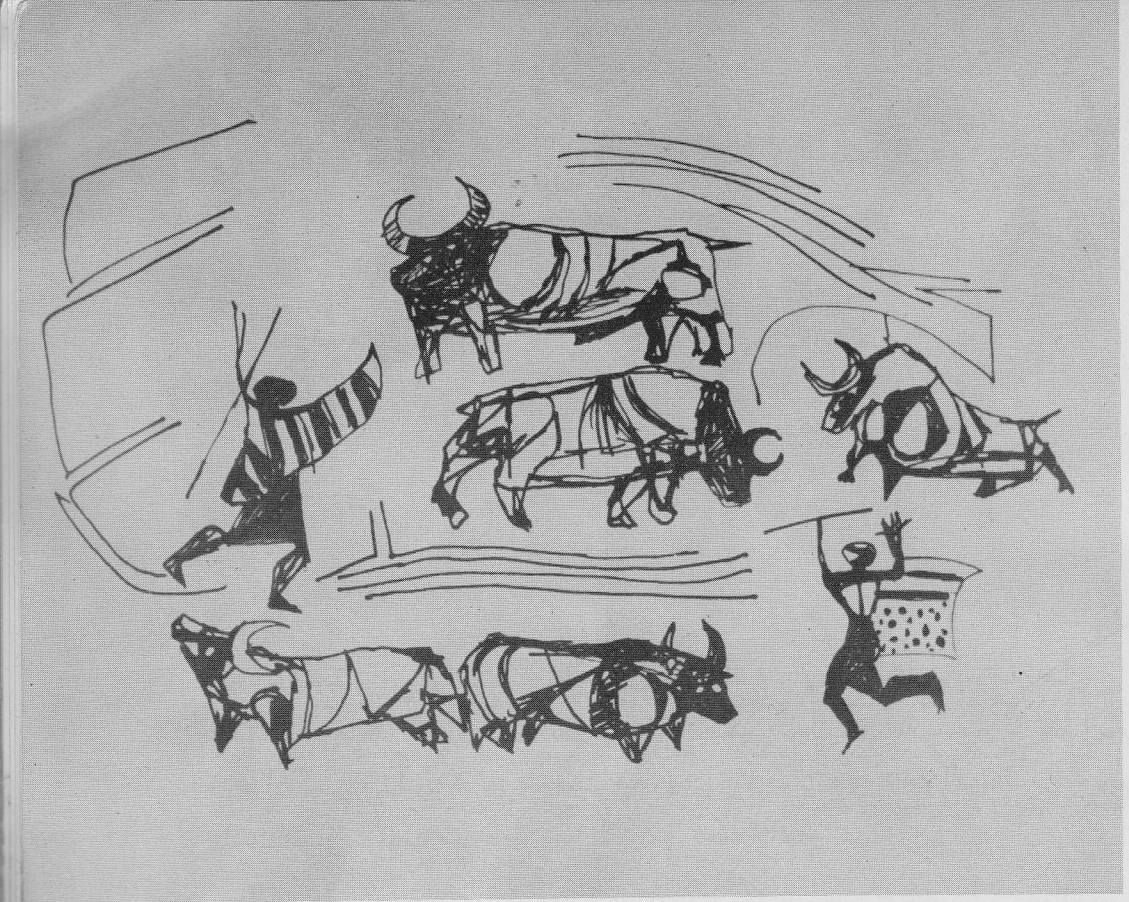
وفي بحثي المفصل عن «**نصب الحـرية**» هنـا اعتمدت على الكـتيب الـذي ألفته عنه عـام ١٩٦١ بتكليف خاص من «لجنة نصب ثورة ١٤ تموز» ، بيد انني أعدت النظر في جزئياته وأجريت عليه الكثير من التغيير والاضافة .

جبرا ابراهيم جبرا

AN IPC FILM

١

الفنان مفكراً ومبدعاً
في منظور زمني



علينا أن نتمعن في أعمال جواد سليم بوضعها في منظورها الزمني : علينا أن نراها ضمن الاطار الاجتماعي والسياسي الذي عاصره جواد في العراق والأقطار العربية الأخرى ، في فترة مهمة من فترات النمو والتطور والصراع في تاريخنا الحديث ، من ١٩٤٠ الى ١٩٦٠ . لقد كانت الروافد الأولى لهذه الفترة تنبع من اليقظة العربية على حقيقة أحوالها ، وقد رأيناها في الوعي التاريخي ، والانفتاح على الحضارة ، اللذين مثلهما عدد كبير من المفكرين والادباء منذ أواخر القرن الماضي . غير أن التعبير عن ذلك فنيا ، بالرسم أو النحت ، كان أمراً جديداً ، ولا سيما في العراق . وبتعاظم الوعي والانفتاح، تفجرت ينابيع جديدة في الحياة العربية وانفتحت دروب جديدة . وجواد سليم ، حين نتأمل في بداياته في الاربعينات ، نجد أنه يمثل بعضاً من ذلك الانطلاق المستقبلي الذي أخذ مداه يتضح الآن أكثر فأكثر . وبتكامل فنه عبر عشرين سنة من البحث والتطلع ، فان أعماله اكتسبت تلك الصفة الريادية المدهشة التي تتميز بقوتها الاخصابية في ذهن الامة كلها.

لقد كان التطور الفني في تفكير جواد وأعماله نابعاً عن عبقرية الفنان نفسه ، مهما كانت الظروف التي أحاطت به . ولكنه واكب أيضاً التطور الاجتماعي والسياسي في العراق والاقطار العربية على غراره المثمر الخاص ، فالصلة قائمة بين تطلعات كلا التطورين ، بضرب من منطق تاريخي لا تستطيع الأحداث الانفلات منه . وهذا كله يضفي على أعمال جواد سليم الفنية قيمة

متعددة الأوجه . فهي أولا قيمة مطلقة تشير الى ذهن فذ وخيال فذ ، وتتصل بموهبة الفنان المتفردة بجوهرها ، وهي ثانياً قيمة تشير الى البحث النفسي الدائب في أمة تستفيق على عالم اليوم فتريد أن تحقق ذاتها وتؤكد على شخصيتها فيه ، وهي ثالثاً قيمة تتصل بتراث الفن العربي القديم والفن العراقي الأقدم ، مع محاولة دمج الاثنين في حضارة العصر .

وهذه الأوجه الثلاثة متداخلة مترابطة في فن جواد سليم تداخل الألوان وترابطها في الضوء . وهي في النهاية، عندما « يجد » الفنان نفسه آخر الأمر ، تتبلور في عمل فني باهر، عمل فني ضخم سنقف إزاءه مأخوذين بأبعاده . وهذا العمل هو « نصب الحرية » الذي قضى جواد سليم آخر سنتين من عمره في تصميمه وانجازه ، وداهمه الموت قبل أن يراه ينصب في مكانه .

يتألف هذا النصب من أربع عشرة وحدة من البرونز ، في كل من الكثير منها شخصان أو أكثر. وينتشر على افريز طوله خمسون متراً ، وعلو منحوتاته ثمانية أمتار . فهو اذن من أكبر النصب فى العالم ، وهو أضخم نصب قام بعمله فنان عراقي منذ أكثر من ٢٥٠٠ سنة . ومع هذا فقد أكمل تنفيذه فى سنة ونصف السنة ! والسر فى ذلك ولا ريب هو فى تاريخ تطور الفنان وما قام به من رسم ونحت طوال العقدين الاخيرين من حياته ، وما واكب من تاريخ قومي كان هو فى الغمرة منه . ولئن وجدناه يقول فى احدى فترات حياته أن السياسة لا تهمه فى شيء، فان الانسان كان يهمه فى كل شيء ، ولا سيما فى تمرده من أجل حريته وتقدمه . فالتاريخ القومي هنا عملية مخاض نفسي ، أو عملية نمو واينا ع فى تربة شاسعة اكتشفت أخيراً كوامن خصبها .

لم يأت ذلك للفنان بيسر . لقد أخذت قواه تتكامل خلال سنوات الحرب الثانية ، وكان يتطلع منذ ذلك الوقت — كما تشهد بذلك مذكراته التي كتبها بين عامي ١٩٤١ و ١٩٤٧ — الى اليوم الذي يستطيع فيه أن يبلغ فنه أكبر عدد من الناس بأن يضع نصباً في « أحد الميادين يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائر » . ويقول حينئذ متفائلاً : « للعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا الى انتاج النحات . » طبعاً ، كان يقصد أن « متاحفنا » تفتقر

الى انتاج النحات المعاصـــر ، مع التأكيد على المعاصر ، لأن الكثير من المنحوتات القديمة ، الآشورية والسومرية ، كانت تملأ ردهات متحف بغداد قرب الجسر القديم ، حيث قضى جواد مدة في العمل على ترميمها وتعلم منها الشيء الكثير . أما ميادين بغداد فلم يكن فيها يومئذ إلا التماثيل البرونزية الثلاثة المشهورة ، وقد صنعها كلها فنانون أجانب : تمثال الجنرال مود ممتطياً حصاناً عند مدخل السفارة البريطانية ، وتمثال الملك فيصل الأول ممتطياً حصاناً أيضاً (١) ، وتمثال محسن السعدون .

كان هم جواد أن يكون بين عمل النحات وبين الناس تجاوب كبير ، كما أنه كان يدرك ضرورة التركيب الاوركسترالي للنصب الذي يتوخاه لكي يتحقق هذا التجاوب . يقول جواد سليم في مذكراته ليوم ١٩٤٤/١/١٥ (أي قبل بدئه تخطيطات « نصب الحرية » بخمس عشرة سنة بالضبط) :

« إنني كثيراً ما أمثل دور النحات بالمؤلف الموسيقي . فالمؤلف الموسيقي تتعلق درجة انتاجه بكثرة سامعيه : فكلما كثروا كثر انتاجه وأخذ شكلاً أرقى وأنفس ، وكلما قلوا صغرت انتاجاته وقلت قيمتها .

« والمؤلف الموسيقي لا يمكن أن يؤلف سمفوني أو أوبرا إلا بطلب حكومي أوطلب احدى الجمعيات الكبيرة . كذلك النحات لا يمكن أن يعمل غالباً إلا للحكومة او الجمعيات . وتتشابه القطعة الموسيقية بسعة رسالتها مع النصب الموضوع في أحد الميادين والذي يعطي فكرة نبيلة عالية لكل سائر .

« وللعراق مستقبل باهر في النحت لافتقار متاحفنا وميادينا وبيوتنا الى

---

(١) وقد كان لهذين التمثالين أثر غير متوقع في فكرة جواد المعقدة التي عبر عنها في حصانه الرائع في الطرف الايمن من نصب الحرية ، بعد أن رأى جماهير بغداد تقتلع كلا الحصانين وتحطمهما يوم الثورة ، ١٤ تموز ١٩٥٨ ، كما سيأتي ذكره .

انتاج النحات . وكما كانت في أوربا حركة واسعة بعد الحرب العظمى لاقامة النصب التذكارية واشتراك النحات والمعمار في عمل دنيا جميلة ، فأن انتهاء هذه الحرب سيفتح باباً أوسع لاشتراك الفنان في بناء دنيا جديدة مفرحة وصالحة . »

لقد كان جواد منذ ذلك الحين يطمح الى سند من الدولة لتحقيق مشاركته في « بناء دنيا جديدة مفرحة وصالحة » ، لأنه كان يحلم باقامة نصب كبير تتعدد فيه المواضيع والتناغمات تعددها في السمفونية الطويلة ، وهذا بالطبع أمر لا يستطيع تحقيقه فنان بجهده المفرد . وكلما كاد يجد سنداً من الدولة ، انتهت مساعيه بالاخفاق ، حتى وان لم يكن العمل بالضخامة التي يتوق اليها . ففي سنة ١٩٤٥

« طلبت مني أمانة العاصمة عمل شذروان — نافورة — فلم نتفق على شكل الدزاين (التصميم) ، وطلب مني رئيس مهندسي السكك الحديدية ، وهو معمار انكليزي قدير جداً ، أن أقوم بنحت تمثالين طول كل منها تسع أقدام لتزيين محطة بعقوبة ، فكانت تكاليف النقل والمواد أغلى مما كنت سأحصل عليه . ولقد كنت سأجازف بذلك عندما أعطاني هذا المهندس كل الحرية في نحت التمثالين ، وعملت نموذجين لذلك هما فلاح وفلاحة يرمزان الى بعقوبة — وكان كل شيء سائراً على ما يرام ، لولا توقف صرف المبالغ . . . »

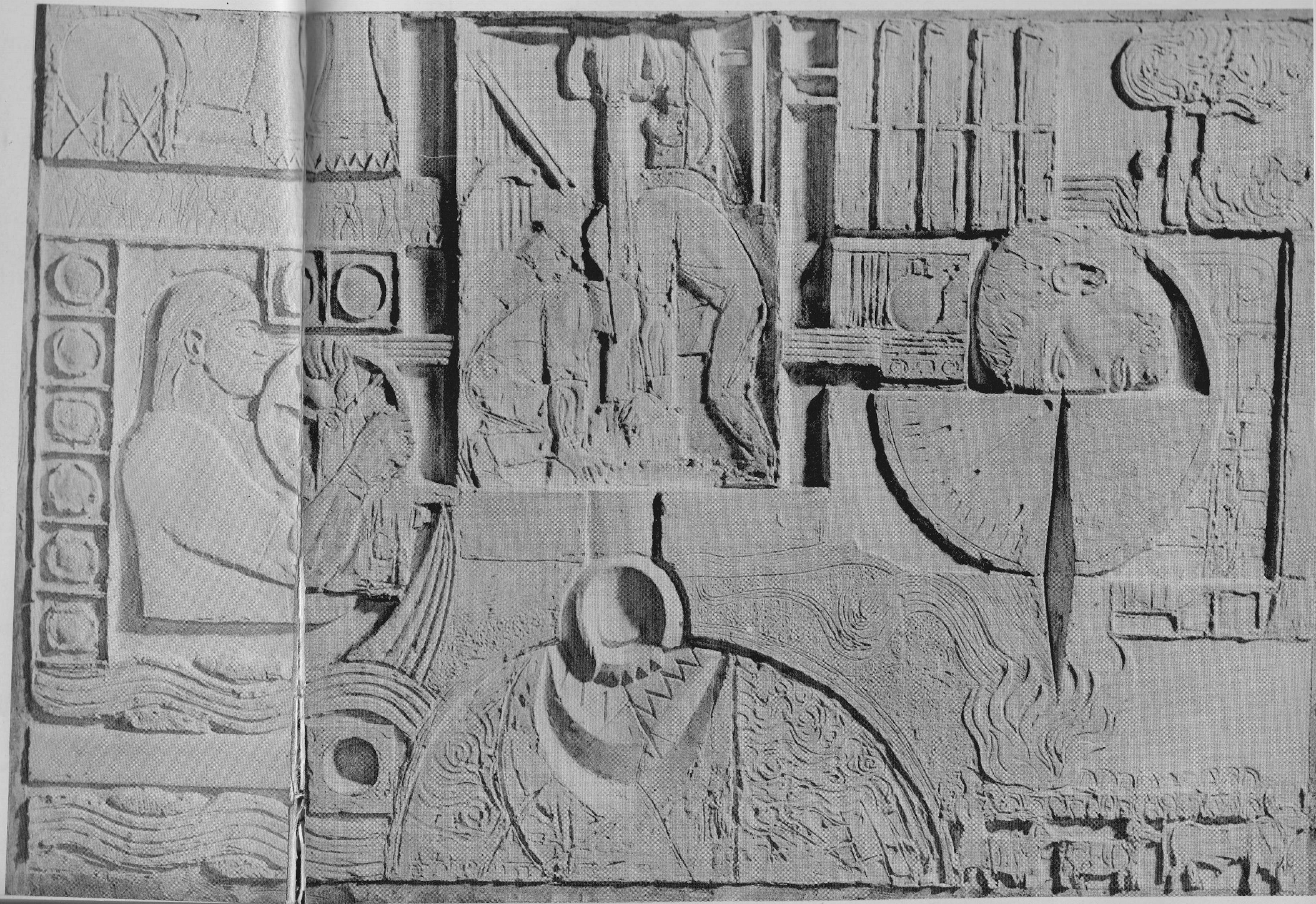
غير أنه في تلك السنة نفسها صنع رمزاً لمصلحة نقل الركاب ، ثم اندفع في تنفيذه مكبراً في مادة الطابوق ، في مبنى المصلحة عند باب المعظم ، مشتغلاً مع العمال دون أن يتعاقد اويطلب مكافأة معينة . وعندما انتهى العمل ، جاءت المكافأة بحدود الثلاثين ديناراً — فلم يرض بها ، ورفضها .

وبعد ذلك بسنوات ، في عام ١٩٥٣ ، طلب اليه أن يصنع تمثالاً لسباق الخيل في المنصور ، فصنع مصغراً (على شيء من الكبر) لحصان منطلق الجسم قوائمه من حديد ، ولكن شركة المنصور لم يرق لها الحصان فرفضته ، ربما لأنه لم يكن في شبه الخيول التي تتعامل معها !

وفي عام ١٩٥٥ ، طلب اليه البنك الزراعي أن يقدم مصغراً لمنحوتة برونزية لتزيين

الانسان والارض (١٩٥٥)

مصفر جدارية النفط في العراق (١٩٥٦)



واجهة بنائه الجديد ، فنحت قطعة هي من أجمل ما صنع ، سماها « الانسان والأرض » ، ولكنها أخيراً رفضت . (ولسنا ندري كيف كان بوسع أحد أن يرفض منحوتة فيها هذه القوة ، وهـذه الرهـافة !)

وفي عام ١٩٥٦ صمم منحوتة ناتئـة كمصغر لجدارية تمثل النفط في العراق لمبنى شركة نفط العراق ، غير أنها أيضاً راحت ضحية المماطلة والتسويف ولم تنفذ .

وهكذا تتواتر الخيبة ، الى أن تعهد اليه حكومة الثورة في أواخر عام ١٩٥٨ بصنع نصب الحرية ، وتعطيـه ملء الحرية في تصميمه ، فتتيح له بذلك تجسـيداً باقياً لنوازع أمة بكاملهـا ، وتجسيداً باقياً لفنه وعبقريته .

كان جواد سليم من تلك الفئة القليلة في تأريخ الفن التي استطاعت أن تجمع بين النحت والرسم . طبعاً على النحات ان يتقن الرسم ، ولكن رسمه يظل دائماً من قبيل الدراسـات الضرورية لنحته . فهو أمر ثانوي لديه لا يبغيه لذاته ، أما الرسـم لدى جواد فهو الشق الآخر من حياته . وقد مر في فترات كثيرة انقطع فيها عن النحت ليجري بحثه في الرسم . وقبل عـام ١٩٥٨ ، كنت أقول انه رسام قبل ان يكون نحاتاً لأن ادراكه قيمة الخط واللون كان شيئاً ظاهراً جداً ، يثير الاهتمام والجـدل في المشـاهدين ، بينما كانت منحوتاته على جمالها وقوتها ، تتباعـد زمناً ، وتتضاءل كماً ازاء صوره . غير أن مذكراته تكشف لنا عن ألمه في هذا الصدد . انه كميكيلانجلو عندما رسم صوره الهائلة في سقف كنيسة « السستين » ، يكاد يشتهي ان يوقع كلاً من صوره باسمه ، مضيفاً اليه « النحات » . ففي رسـالة الى صديقه خلدون الحصري ، بتاريخ ١٦ نيسان ١٩٤٤ ، نراه يقول : « اكثر ما يثقل علي الآن هو تقسيم قواي بين الرسم والنحت . أظن اني يجب ان اترك احدهما في يوم من الأيام . . . لأن قابليتي ستتجزأ بين الاثنين وعلى اكثر ظني سأترك الرسم نهائياً . . . »

ومن حسن حظنا انه لم يستطع ترك الرسم ، مع كثرة ما راوده هذا الخاطر . فهو يقول ثانية بعد حوالي شهرين : « انني افكر في التحرر من الرسم في يوم من الأيام لأني اشعر شعوراً أكيداً انه ليس الشيء الذي أعيش من أجله . انه لا يعبر عن نفسي تمام التعبير . »

وقد حاول أيامئذ ان يبرر رسمه بأن الناس لا يقبلون على النحت :

« في المعرض الربيعي الأخير لجمعية أصدقاء الفن عرضت ثماني صور زيتية كانت عندي أحسن ما عملت ، وقد هنئت عليها كثيراً وأعجب بها رسام انكليزي واسع الثقافة . . . مع كل هذا كنت أشعر ان هذا الشيء ليس ما اريد ان أنطق به تماماً . ومن المعروضات التي عرضتها قطعة صغيرة من المرمر العراقي الشفاف تقريباً ، سميتها (النهر الأسود) ، نحتها رأساً في المرمر بعد ان طبختها وقتاً طويلاً في رأسي ، وأتممتها خلال شهرين بعمل متواصل ، ووضعتها بسعر بخس جداً . لم يشترها احد ولم تثر اعجاب إلا القليلين . انها تثير في نفسي كلما رأيتها نوعاً من الكبرياء والراحة . . . »

غير ان الأمر الذي لا شك فيه هو ان جواد استحال عليه هجر الرسم رغم تعلقه بالكبرياء والراحة اللتين يجدهما في النحت ، لأنه كان من عشيرة الواسطي — الرسام البغدادي الذي عاش في القرن الثالث عشر للميلاد ، والذي كانت له لدى جواد الحظوة الاولى بين فناني التاريخ ، فهو قد يتهم نفسه بانه لا يحس اللون بالقوة التي يحسها « المصور البارع من الصنف الاول » ، ولكن كل شيء يقوله ، يوحي للسامع — او القارىء ، بله المشاهد — حساسيته المزدوجة للخط واللون . كلما ذكر فتاة انزلق الى وصف الوان ثيابها وبشرتها ، وبنشوة عجيبة . ففي احدى يومياته في اواخر ١٩٤١ — وهو في الثانية والعشرين من عمره — يقول : « كان ثوبها هذا بسيطاً جداً يظهر ذراعيها الى بداية الكتفين ، وفتحة الصدر على شكل مستطيل . . . كان اللون العام اخضر ترابياً قاتماً وعليه اوراق خضراء وورود كبيرة ذات الوان براقة وصافية . . . لا ادري من يقدر ان يتحمل هذا المنظر بدون ان يفقد صوابه . . . »

هذه النشوة باللون والخط تشتد في الاربعينات الاولى بسرعة ، ولفهم ما انجزه جواد

« ليدا والبجعة » ، تخطيط من دفتر مذكرات الفنان (١٩٤٤ــ١٩٤٥)

سليم في الخمسينات — في السنين العشر الاخيرة من حياته — لا بد من استقصاء فنه طوال الاربعينات ، فترة البحث اللاهث ، والتوكيد المستمر على حب الحياة . فترة الحب الفتي ، الحب الخائب والموفق ، فترة النزوات والشبق ، فترة التحرق الى ما يستحيل تحقيقه في بغداد بين عامي ١٩٤٠ و١٩٤٩ . في هذا العقد الزاخر من حياته اكتشف الواسطي والفن العربي ، واكتشف النحت السومري والآشوري ، واكتشف اللون فى الانطباعيين وما بعد الانطباعيين ، وفيه ايضاً اكتشفه البولونيون ، كما اكتشفه رسام انكليزي يدعى كنث وود ، وكان لكلهم أثر عميق فى حياته وانتاجه الناضج .

ولد جواد سليم عام ١٩١٩ فى انقره ، من ابوين عراقيين ، فى اسرة عرف افرادها كلهم بالرسم . فقد كان الرسم لها كما كانت الموسيقى لأسرة يوهان سباستيان باخ .

عرف الأب ، الحاج سليم الموصلي ، بقدرته على الرسم أثناء الحكم العثماني ، وله لوحة صغيرة باقية رسم فيها سراي بغداد عام ١٩١٠ ، تدل على براعته في المنظور وحساسيته للون واقتصاده الموفق فيه . وبقي اهتمامه بالفن على أشده بعد تأسيس الحكم الوطني في العراق ، عندما ترعرع أبناؤه ، وكان له ولولديه سعاد وجواد يد طولى في تأسيس أول جمعية فنية في العراق ، « جمعية أصدقاء الفن » ، عام ١٩٤١ . ونزار سليم ونزيهة سليم ، أخو جواد وأخته الأصغران ، كلاهما رسام معروف ، فضلاً عن أخيه الاكبر سعاد .

وقد كان نبوغ جواد في الرسم والنحت أمراً بارزاً منذ الصغر ، أيام الدراسة الابتدائية والثانوية ، حتى ليكاد أقران جواد وأصدقاؤه لا يذكرونه إلا فناناً — كالالهة أثينا التي ولدت كاملة النمو من رأس زيوس — غير أن الموهبة شيء ، وتحقيق قواها شيء آخر . فكان من حسن الطالع أن الحكومة العراقية منذ الثلاثينات ، كانت قد بدأت بارسال البعثات ، مهما كانت قليلة ،

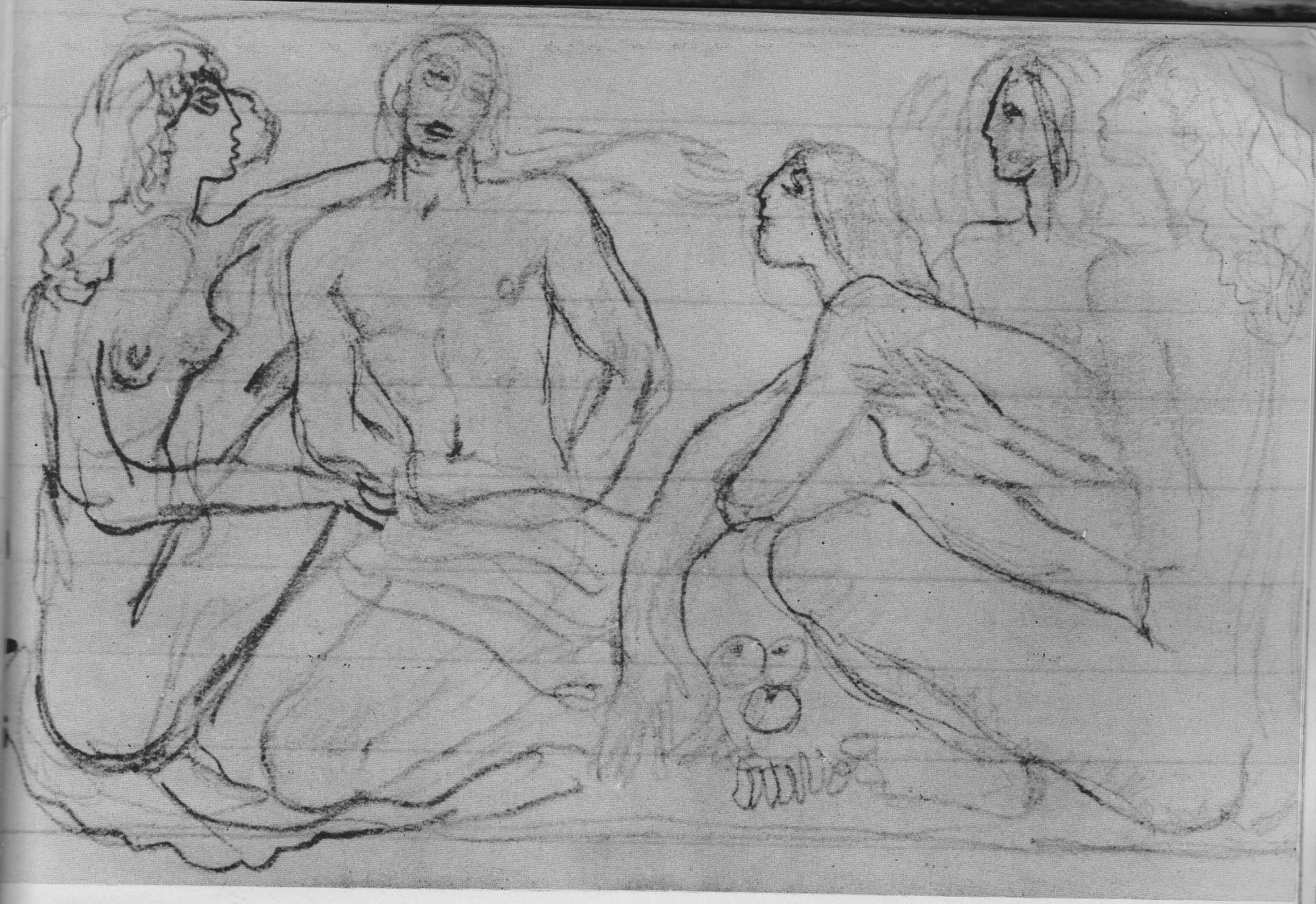
الى أوربا لدراسة الرسم ، وكان جواد ممن أرسلوا الى باريس عام ١٩٣٨ ، حيث قضى قرابة السنة ، وباندلاع الحرب الثانية ، ذهب الى روما في أواخر عام ١٩٣٩ ، وعند دخلت ايطاليا الحرب بعد حوالي السنة ، عاد الى بغداد ، وعين مدرساً للنحت في معهد الفنون الجميلة الذي كان قد أفتتح حديثاً ، وفي الوقت نفسه عمل في المتحف العراقي على ترميم التماثيل والتحف الآشورية والسومرية ، ولم يكن حينئذ قد جاوز الحادية والعشرين من العمر .

ونحن إذ ننظر الى الصور و« الاسكتشات » التي تعود الى هذه الفترة ، نشاهد الكثير من الرسوم التقليدية ، عاريات في خطوط رخصة وأوضاع ومجاميع رومانسية قد تكون لأي رسام ، فجمهور الرسام ما زال يرضى بالقليل ، والرسام ، رغم تساؤله وبحثه ، لم يعمل بعد جهده كله في تمييز شجصيته . ولكننا نرى بينها ، فجاة ، هنا وهناك ، صورة « عراقية » صارمة مؤلمة ، تشير الى النقطة البعيدة التي سيتطور اليها رسمه فيما بعد . ثم ان البحث ظاهر : وهو يظهر في رسوم عام ١٩٤١ فما بعد ، كما يظهر في المذكرات التي أخذ يدونها يوماً بعد يوم ، والملاحظات الدقيقة التي يسجلها في أحد دفاتره (٢) . وفي أكثرها يبدي جواد ميلاً الى الحركة العنيفة التي ستتحول فيما بعد الى منحوتاته أكثر من رسومه .

ويبدأ احساس جواد بانتمائه الى تقليد فني بعيد (وإن يكن بعد احساساً مبهماً لا يملك عليه نفسه نهائياً) حين يدخل بين معروضاته في معرض جمعية أصدقاء الفن في أوائل ١٩٤٢ صورة عنوانها « رحلة السندباد الثامنة » ، ومنحوتة يتجاوز طولها المترين بعنوان « موكب ملك آشوري » . لقد أكثر الشعراء في الآونة الأخيرة من استعمال رمز السندباد ورحلته « الثامنة » .

---

(٢) أنظر الفصل الأخير من هذا الكتاب .



تخطيط لقصة يوسف (١٩٤٢ــ١٩٤٣)

غير أن جواد سليم سبقهم اليه في فنه بحوالي خمس عشرة سنة . فقد كان من المعجبين بكتاب « الف ليلة وليلة » ، ولازمنه فكرة الرسم حول مواضيعها طيلة السنين العشرين الأخيرة من حياته (٣) .

وقد ترك عدداً كبيراً من الرسوم التخطيطية ، حقق بعضها في شكل رائع في الخمسينات. أما الرسوم المبكرة فهي أشبه بصور الغربيين الذين زينوا طبعات « الف ليلة وليلة » المترجمة ، فيها كثير من التوكيد على الناحية الجنسية دون تعيين الوجه العربي الأصيل . ولكنه فيما بعد ، يخضع الناحية الجنسية للتعبير العربي المشحون بالجو البغدادي والمثقل بالتاريخ والفولكلور ، كما نرى في صور عديدة لعل أجملها صورة « حكاية عن النساء وأن كيدهن عظيم » (١٩٥٧) التي جعلها أشبه بتحية منه الى سلفه الروحي ، الواسطي .

كان اكتشافه للواسطي عن طريق الصدفة ، عندما رأى له صورتين أو ثلاثاً مما زين

---

(٣) في عام ١٩٥٦ تفاوضنا أنا وجواد سليم مع صاحب « مكتبة خياط » ببيروت على تهيئة مختارات من « الف ليلة وليلة » بالعربية والانكليزية ، يقوم هو بتزيينها بالرسوم وأقوم أنا بترجمتها الى الانكليزية .

تخطيط لقصة الحمال
(من الف ليلة وليلة)
(١٩٤٢ــ١٩٤٣)

به الواسطي مقامات الحريري، في كتاب من منشورات المكتبة الوطنية بباريس عند صديقه الرسام عطا صبرى، عام ١٩٤١ . ولما كان احساسه بانتمائه الى التقليد العراقي العربي قد بدأ، كان لهذا الاكتشاف فعل السحر في نفسه، وبقي هذا السحر حياً فعالاً فيه حتى موته . فعندما كتب اليه صديق له يقول إن العراق بلد عديم الألوان، وهو لهذا لا يصلح لمعيشة الرسام فيه، قال في رسالة له :

« يا أخي الدنيا كلها ألوان . حتى في الوحل الذي في شارعنا ملايين من الألوان . خذ يحيى الواسطي، أعظم من ظهر من المصورين في العراق ــ العراق الذي تدعي انه عديم الألوان، بلاد النخيل ــ انه خلد العراق بصوره وألوانه . . . [أتذكر صورته] في مجموعة مقامات الحريري؟ انها 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» .

ولكن فهم جواد للالوان ، رغم دراسته لسنتين اثنتين في باريس وروما، لم يكن قد تكامل بعد، كما لم يكن قد تم بعد فهمه للتقاليد الفنية التي يريد الانبثاق منها نحو فن عراقي جديد . الى ان وقع أمر كان له في حياته، باعترافه هو، أثر عميق سماه « الانقلاب الهائل الذي حصل لي في الرسم » .

ففي ابان الحرب العالمية الثانية حل في بغـداد نفر من البولونيين اللاجئين من الاحتلال الالماني والروسي لبلادهم . وكان بينهم جماعة من الرسامين ، كانوا قد تتلمذوا على استاذ لهم ، تتلمذ بدوره على الرســـام الفرنسي بيير بونار . وبونار من اعظم من استعمل الالوان الوهاجة المشعشعة في حركة ما بعد الانطباعيين . وكان هؤلاء البولونيون ، الذين درسوا أصلاً في باريس، من اتباع بونار ، يرسمون بفرش عريضة مشحونة بالألوان يركبونها لوناً لصق لون ، فيكون للصورة حيوية لونية ونسيج خشن قوي. وقد التقى هؤلاء بجواد سليم وصديقه الرسام فائق حسن في أحد المعارض في شتاء ١٩٤٢ ، وكان هذا الالتقاء الحار بداية المرحلة الهامة الاولى في حركة الفن العراقي الجديد . لقد تكونت منهم في الحال حلقة تجتمع كل مساء ـــ بعد العمل في الرسم والنحت طيلة النهار في المعهد والمتحف ـــ في المقهى البرازيلي، ويتحدثون عن الفن دون انقطاع، ولا يغادرون المقهى الا بعد ان يهجره رواده جميعاً . ويعود جواد الى بيته في نشوة المكتشف الذي وضع يده اخيراً على السـر من كل شيء ... « الآن عرفت ما هو (اللون) ، عرفت اللون وكيف تستعمل الالوان . الآن اخذت افهم صور سيزان ورنوار ... وغويا ، والتصوير الشرقي. » ونتيجـة لهذه التجربة الفنية ، اذ استمروا في الحديث والرسم وعرض الصـور والتزوار ، قال جواد في اوائل ١٩٤٣ : « انني اشكر الاقدار لتوصلي لمعرفتي الجـــديدة . وسأبدأ منها مفتوح العينين مفتوح الفؤاد ، لان طريقي منير . قبل سنة كان طريقي مظلماً لا تنيره المعرفة » .

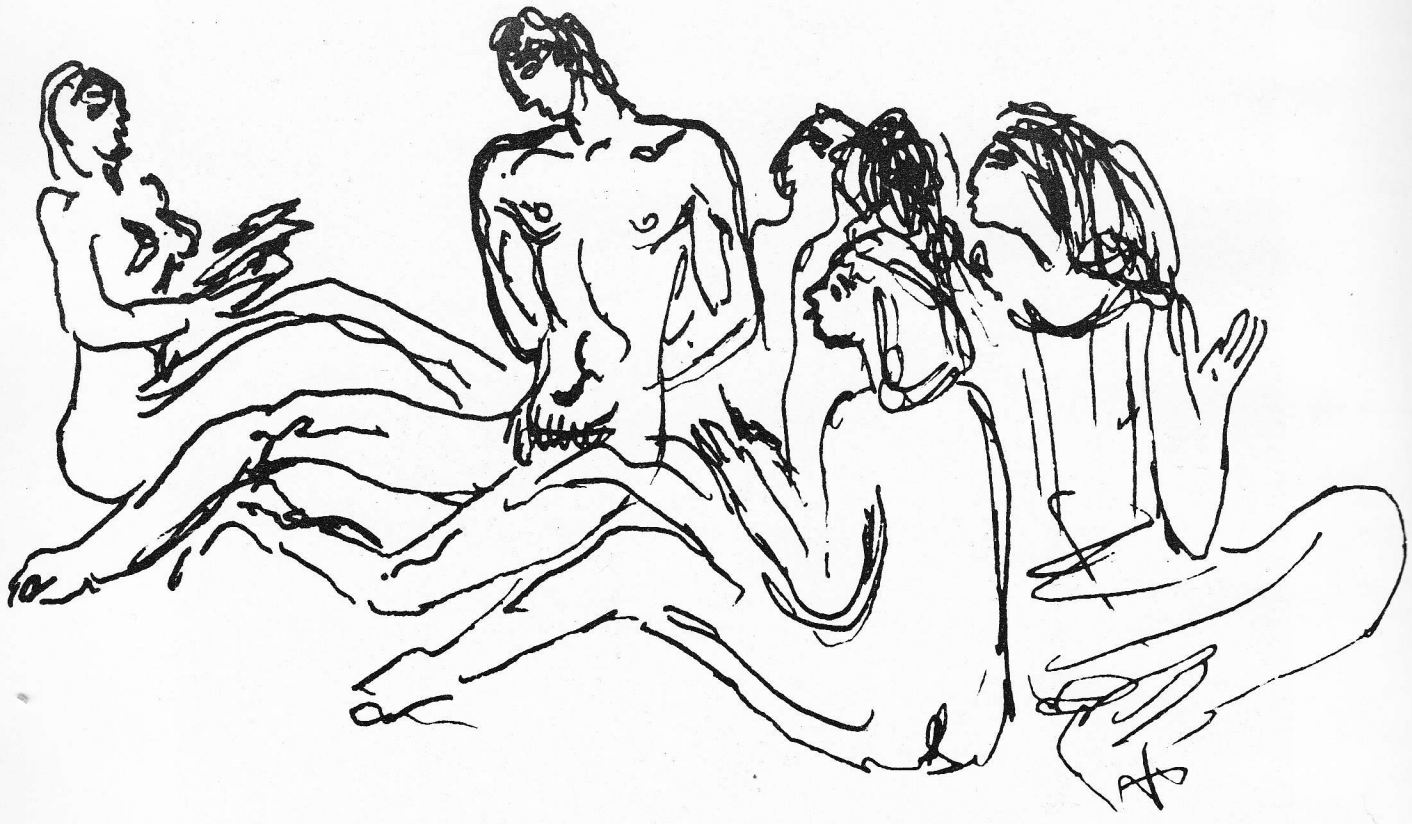
. ويخص جواد واحدا من هؤلاء النقاد الرسامين (٤) بالمدح والتبجيل، اسمه «جابسكي»، لأنه كان فيما يبدو يستطيع ان يحدد الكثير من المبهمات التي في صدر فناننا الشاب :

ان بعض كلمات هذا الرجل ستبقى في رأسي طول حياتي .
سألنا مرة : هل تحبون بلادكم ؟
فأجابه رسام كان معنا ، على الفور : لا .

---

(٤) كان أهمهم ثلاثة : جابسكي ، ماتوشاك ، وجوزيف ياريما .

تخطيط لقصة الحمال (من الف ليلة وليلة) (١٩٤٢ــ١٩٤٣)



أطفال في الطريق (١٩٤٤)

فقال جابسكي : انك غلطان . فالانسان لا يبدع في رسم شيء لا يحبه . انكم لن تكونوا شيئاً اذا لم يكن في قلوبكم الحب الصادق العميق للبلد الذي اعاشتكم تربته . خذوا مثلاً المصورين الفرنسيين ...

وهذا « الحب الصادق العميق » لبلده هو الذي بقى المولد الاكبر في فن جواد ، اذ تطورت مقدرته وتشعب نتاجه مع بحثه المستمر ، وراح يؤكد على صلته النفسية بالتقليد الابداعي العراقي .

وغريب ايضاً ان يكون المحفز الثاني له ، في هذه الفترة من الحرب العالمية الثانية ، فنان اجنبي آخر ، هو الرسام الانكليزي كنث وود ، الذي جاء الى العراق في اواسط عام ١٩٤٤ موظفاً في العلاقات العامة البريطانية . لقد اكتشف هذا الرسام جواد سليم ، وراح يكيل له المدح . ولكن لم يكن المدح هو الذي فعل في نفس جواد ، بل مقدرته على التحليل ادهشه بمقدرته على تحليل رسومه ومنحوتاته، وبمنطق كثير الثقافة، ولما رأى جواد ان كنث وود يرسم لبغداد صوراً تتعدى المرئي الى ما ورائه من احاسيس شعبية ونفسية ، دعاه بالعبقري . وتوثقت بينهما عرى صداقة دامت سنوات ، ووجهت جواد اكثر فأكثر نحو تصميمه على ايجاد فن عراقي.

غير انه كان يعاني انشطاره العتيد بين الرسم والنحت . وكلما شعر انه افلح في انجاز منحوتة مهمة ، عاد اليه شكه في قدرته على الرسم : « لأني ارى شيئاً ، وفرشتي تعمل شيئاً آخر . وقد استنتجت في كثير من المرات اني لا ارى الالوان بالقوة التي يتطلبها رسام بارع من الصنف الاول . وانا لا اريد ان اكون مصوراً من الصنف المتوسط . اني افكر بالشكل والحجم اكثر مما افكر باللون ... »

افكار كهذه بقيت تتردد بعنف في خاطر الفنان ، وبخاصة بعد ان اخذ يشعر ان الحرب شارفت على نهايتها بتحرير باريس في اواسط عام ١٩٤٤ ، وان بامكانه ، حالما يتوقف القتال ان يستأنف الدراسة ، وعليه ان يقرر ان كان سيدرس الرسم او النحت . بدأ ايامئذ يتعلم العزف على الغيتار مع « المسيو جميل » (استاذ الموسيقى الفرنسي ، التركي الاصل ، الذي كان يدرس

في معهد الفنون الجميلة) ، ووقع في قبضة ازمة عاطفية زادت عليه الشعور بالمحنة ، حتى راح يقول ان «حوادث الحرب الهائلة وانقلاباتها الجمة» تجعله يرى المستقبل « غامضاً كليل لا يشع فيه الا بصيص خافت من النور . »

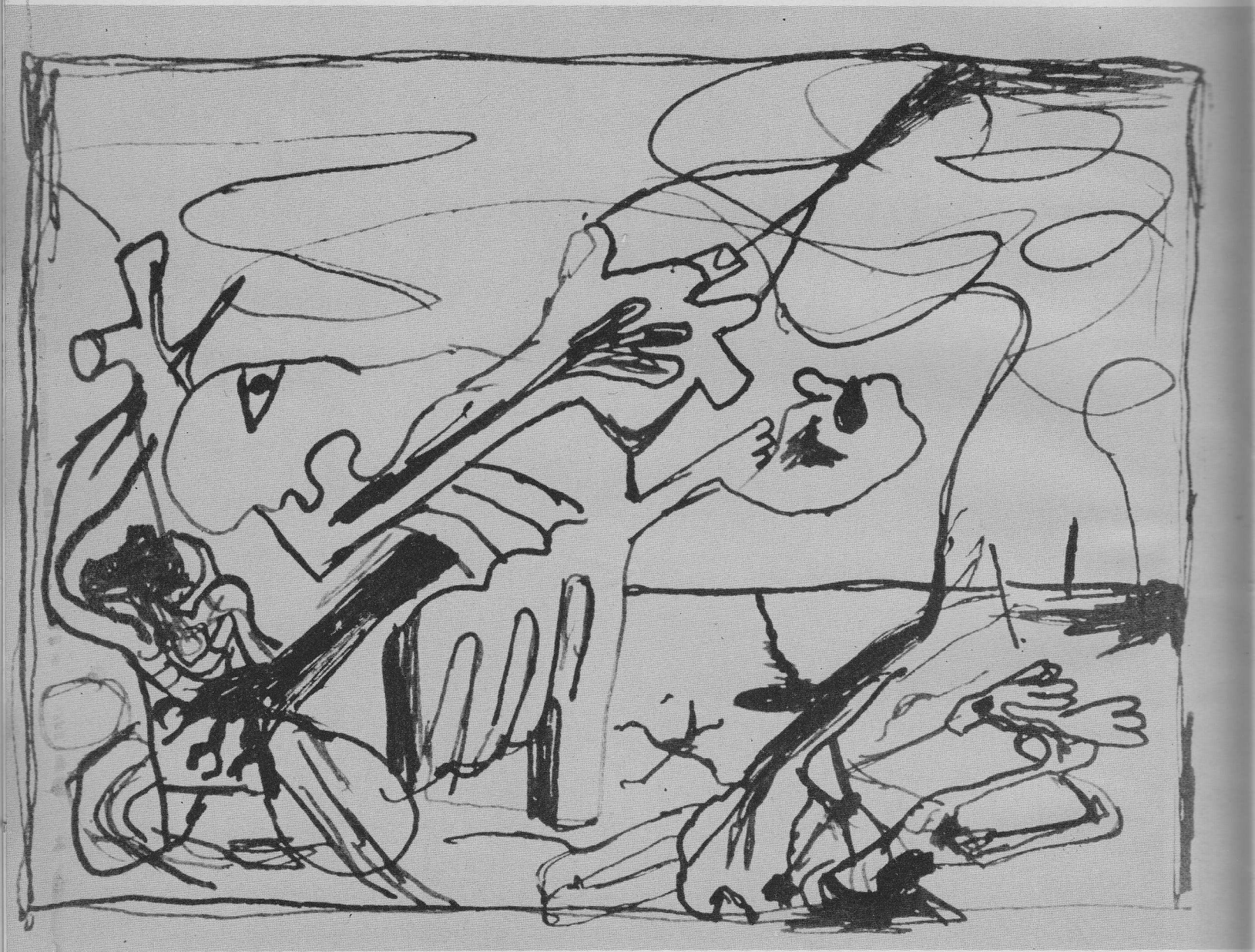
من الواضح ان هذا التأزم كله كان دليل القلق الخلاق الذي يعتمل في نفسه ، موزعاً اياها في اتجاهات كثيرة لبعض الوقت ، ولكن شاحناً إياها في الوقت ذاته بعزيمة يكاد ينوء بوقرها — وهي ظاهرة برزت في اكثر من فترة من حياته ، بحيث تنهار اعصابه او تكاد ازاءها ، ولكنه يخرج منها اخيراً باعمال رائعة . ولذا فهو يقول في ٢٠ آب ١٩٤٥ :

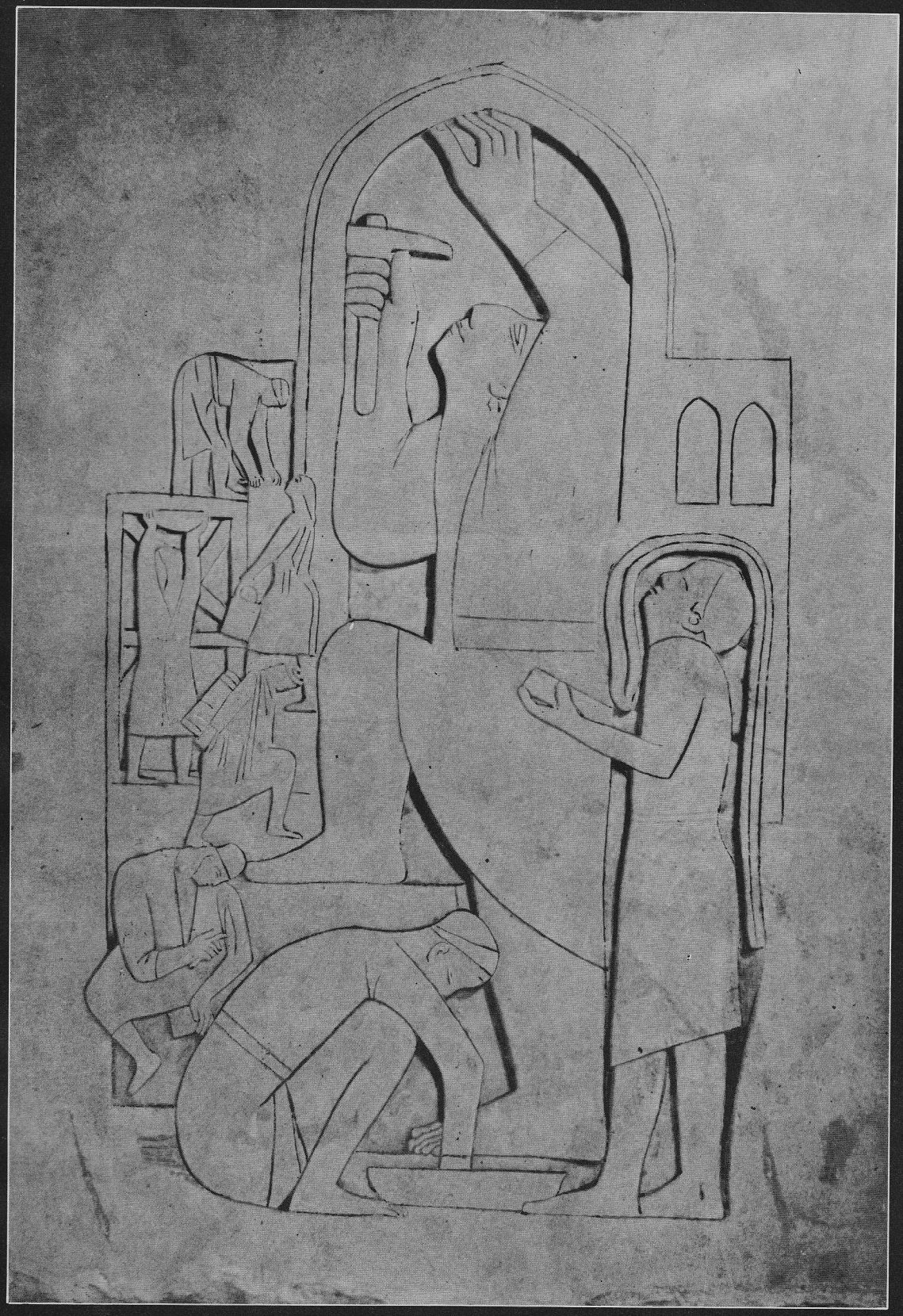
في هذه الايام ارى اعمالي تضيق علي الخناق واحس ان ابتدائي تعلم الغيتار مع المسيو جميل يرهقني في العمل ... خروجي في المساء انقطع لقلة وقتي . انني لا ادري . هناك مئات الاعمال التي يجب ان انجزها : القراءة ، الترجمة ، الرسم . الدراسة الهتني عن انجاز المواضيع التي يجب ان اتمها للمعرض والاشياء الاخرى التي اراها تتراكب كالجبال على رأسي. ان الحرب على وشك الانتهاء وعندي قطع صخرية كثيرة لا اود تركها ، ثم عندي اصباغ ومواد للرسم اريد ان اقضي عليها جميعاً . منذ مدة لم اقم بعمل اي صورة زيتيه وكرست كل وقتي للنحت ... قبل ايام كنت ارى كنث وود كل يوم تقريباً ... قال انه رأى قطعة الصخر الاخيرة التي انحتها .

لقد كال لي مديحاً هائلاً احسست منه بخجل عظيم . كثيرون رأوا هذه القطعة وهي لم تنته واعجبوا بها كثيراً ولكن ليس منهم من مدحها مثل وود ...

« قطعة الصخر » هذة كانت قطعة كبيرة من المرمر الموصلي ، انهمك جواد في نحتها اشهراً عديدة ، اطلق عليها اسماً بالانكليزية اخذه عن عنوان لمسرحية مشهورة لهنريك ابسن The Master Builder ، وسماها بالعربية « البناء » (او الاسطة) ، وكان لكنث وود اثر كبير

الملاريا (١٩٤١)





تخطيط اولي لمنحوتة البناء » ،
من دفتر مذكرات الفنان (١٩٤٤)

في استمرار جواد بتهيئة الدراسات لها . ففي اواخر عام ١٩٤٤ كانا يلتقيان كل يوم ، والرسام الانكليزي يشاركه البحث والتحليل .

و « البنـاء » خلاصة لنحت جواد قبل ان يذهب الى انكلترا لاستئناف الدراسـة . وهي تدل على مقـدار ما نما ونضج في بحر سنوات قلائل . ومقدار ما استوعب من مؤثرات المتحف العراقي والفنون القديمة ، وهي مؤثرات لازمته طيلة السـنين اللاحقة . وقد جعلها نحتاً ناتئاً في طراز فرعوني آشوري ، على نحو كان شائعاً عند بعض النحاتين الاوربيين في الثلاثينات ، ممن كانوا يستلهمون فنون وادي الرافدين ووادي النيل إضافـة الى منحوتات الكاثدرائيات القوطيه . كأريك غيل الانكليزي أو ماستروفتش اليوغسلافي . ولكنه ادخل فيها ايضا القنطرة العـربية . انهاها وهو فى السادسة والعشرين من عمره ، وقضى ما يقارب السنة فى نحتها مباشرة فى الحجر .

وانه لمن حسن الحظ ان الفنان ترك لنا وصفاً مفصلاً وحميماً لتجربته فى نحتها ، كتبه حال فراغه منها ، وفيه تحليل صريح يكشف عما كان يصطرع فى داخيلته وهو منكب على عمله :

استقرت في رأسي فكرة انشاء هـذا الموضوع منذ عدة سنوات . وقـد استوحيت الشـكل عند رؤيتي اسطة طه ، البناء الوحيد في العراق في عمـــل الزخارف ، وهو يعمل بكل دقة وهدوء في زقاق القصر العباسي. وقد اعجبني شكله وما جاوره من الصور والحركة والحياة واهتمامه بعمله وتأكده منه ، ثم العظمة التاريخية والفنية في الشيء الذي يحاول اصلاحه . بعد رؤيتي هـــذا المنظر ازدحمت في رأسي ذكريات وافكار حفرها هذا المشهد في زوايا منسية من رأسي، وتلا ذلك اتصالي المباشر بأهل البناء والاسطوات والخلفات والصناع الصغار عند بناء بيتنا الحالي. لقد كنت وانا صغير اعجب بذلك الاسطة وهـو يشـتغل بكل نشـاط وشوق ويضع الطابوقة فوق الاخرى بصـــورة مؤكدة وموزونة ومركزة كالصـــانع الاول وتدرج الصناع حوله ، ثم القصص التي كان يتخيلها وما يرويه من الحوادث عن مهنته وحبه لعمله واندماجه فيه. وكنت اعرف ، وعلى الاخص في هذه الايام ، ان الصناعة لم تكن كما ما كانت عليه في الازمنة القديمةفي العراق او فارس ، صناعة يقدسها اصحابها ويندمجون فيها، كما يندمج الكهنة في الدين . ولم يبق ذلك الصانع الذي تخلق يده جامعـــاً كجامـع مرجان او قصر الحمراء . فاضطررت وانا ادرس هذا الموضـوع الى الاتكال على الماضي ، على القباب القديمة التي هي اهم شيء يفخر به العـربي او هو الشـيء الوحيد الذي اعطاه للفن المعمـاري . وشيء آخر ، وهو الذي استمددت منه الاسم وعلى الاخص بالانكليزية، هو قراءتي لمسرحية ابسن عن ذلك الاسطة الذي مات لفنه . ومرت الايام والموضوع يأخذ شكلاً جديداً في رأسي . ثم خطوت خطوة عملية بطلبي قطعة حجرية كبيرة مسطحة من الموصل ووصلت الى مشغلي في المعهد والفكرة لم تختمر في رأسي جيداً . كنت أجلس الساعات انظر الى سطحها الابيض المجلو واشاهد الاشكال والصور وهي تخرج وتتحرك امام عيني على الحجر ، ورسمت عدة صور ثم لجأت للطين عساني اصل الى شيء، الى ان انهيت الفكرة في الصيف الماضي وابتدأت بالحفر على الحجر.

واذا اردت ان اشرح ما حفرته على هذه الحجـــرة فسوف لا يتعدى الشيء الشكلي الحاصل ولذا فانني افضل السكوت ، ولكن يجب ان اذكر هنا اني بلا شك قد استعنت ، زيادة على نفسي والطبيعة والاتجـاهات الحديثة ، بعـــدة اتجـاهات فنية ـــ مصرية ، وآشورية ، وغوطية ، وهذا شيء طبيعي . وكان في الاخراج اتجـاهان : احدهما هو ما بدأت فيه اول عملي للانشاء ، وكان نوعاً من الابتدائية الخشـنة النقية الخطوط الهائجة العواطف ، والثاني اتجـاه كلاسيكي مثقف .

ولكن اثناء العمل وعلى الاخص في اخراج اليد اليسرى للأسطة والتي حـاولت فيها وهي تلمس اعلى قمة ، وانا استذكر كلمات (ايلي فور) عن الاعرابي، ان اعطيها كل شيء مثالي وروحي، كنت احاول اظهار العقل والروح معاً . وعلى نعومة المادة الصخرية ظهرت اليد (وفيها) اكثر مما اردت من دقـة الاخراج وابتعدت عن الفكرة الجامعة للأنشاء، ولكن عوضت عن هذا النقص نوعاً ما في اليد اليمنى التي حاولت فيها ان امثل القوة والشدة الجنسية ـــ اي اليد التي تصنع وتحس وتلمس ، لا اليد التي تفكر . اردتهـا ان تمثل القـوة الجسدية فقط ـــ الاحتمال والصبر والعرق المتصبب. ثم كيف يمكنني ان ابتعد عن الجمال ورقة الخطوط والجاذبية الجنسية في اخراج الصناع الصغار ؟ كنت ، حتى وانا اشتغل في عملي ، اراهم بوجوههم الحمراء المفعمة المكسـوة برذاذ الجص وهم يشتغلون بلا انقطاع في البناية المجـــاورة في ذلك الوقت للمعهد (ملهى انوار الفن) ، وكان هؤلاء الصغار اسطوات المستقبل بشفاههم الحمر وعيونهم الكبار الدعـج في طرف ، وفي طرف آخر العمال المرذولون المساكين الذين يأكلهم المرض والجوع والبؤس من الكبار سناً والذين لا عمل لهم إلا الحمل وبعض الاشكال البسيطة . وأظهرت هذه الفكرة كأظهار الفنان الاشـوري القـديم بالنسبة لتوجيه العمل في القطعة الفنية واعطاء كل شخص في موضعه قـدره من الزخرفة والاتقان . فزيادة على ما يعطيه من نسـب اكبر

للملك ، مثلاً ، كان يهتم بدقائق عضلاته وزخرفة ملابسه اكثر من الوزير ، ويتدرج الى ان يصبح الاسير مجرد خطوط بسيطة . ولكنني في هذه القطعة لم اهتم بالصانع الاكبر اكثر من حامل القفة لانه موفور الحظ بالنسبة للاخرين . مجرد اخراجي الاسطة متقناً والآخر غير متقن او غليظ الخطوط وغير منسق السطوح كان يوصلني للواقع اكثر . فاني اتصور ان القطعة الفنية يجب انتوجه حسب الموضوع. فمثلاً لا يمكن عمل تمثال يمثل الشهوة الجنسية كعمل تمثال (بالنسبة للاخراج طبعاً) يمثل القدسية الدينية . وفي الختام فانني اعتقد ان هذه القطعة لو استمهلت عملها قليلاً لجاءت في قالب اصح وانسق . وسوف يأتي اليوم الذي ارى فيه كل اخطائها .

هـــذا اول عمل فني عملته احبه واعجب به كل شخص ، وأهم تهنئة واعمق مديح حصلته في حياتي هو عندما تســـلق البناؤون المجاورون للمعهد ومعهم الصناع لمشاهدتها واعجبوا بها كل الاعجاب . وكان يتعرف كل شخص بنفسه في القطعة .

نظرة واحدة الى منحوتة « البنـاء » تظهر لنا أن الفنان ، باتباعه الطريقة القديمة التي تعطي الشخص المركزي في اللوحة حجما أكبر من الاشخاص الاخرين ، اسبغ على الاسطة قوة حضور بين العـاملين معه لاتؤكدها ضخامته فحسب ، بل السطوة الظاهرة في وقفته ، الناضحة من حركة رأسه ويديه ، بما فيها من مزيج من القوة والرهافة . وقد وزع العمال حوله توزيعـاً يملأ الفراغات دون ان ينال من حدة التركيز على الموضوع الرئيسي . قد لا نرى في المنحوتة كل ذاك الذي تصـــور الفنان ايامئذ انه يراه فيها ، ولكن جـواد ، ببحثه القلق ، وتسـاؤلاته الكثيرة ، وتمعنه الطويل في سطح الحجر قبل ان يبدأ النحت ، كان يمر بذلك المخاض العـاتي الاليم الذي لا مفر منه لشاب اخذ يرى رؤى تثيره بابعادها التاريخية من ناحية ، وابعـــادها الاجتماعية من ناحيـــة اخرى ، وتلح عليه للتعبير عنها في الحجر . وهو اكثر من مجرد مخاض لولادة واحدة : انه مخاض لمستقبل بكامله ، بكل ما سيأتي به من ابناء .

هذا بعض ما يخطر لنا حين ننظر الى البناء ومساعديه ، رغم ان اوضاعهم ، لسبب ما ، تذكرنا بالنحت الفرعوني اكثر مما تذكرنا بجذور جواد الرافدينية، فنحاول ان نستشف ما الذي بالضبط كان يقصد اليه اذ قال ، مثلاً ، انه استعان « زيادة على نفسي والطبيعة والاتجاهات الحديثة ، بعدة اتجاهات فنية — مصرية ، وآشورية وغوطية ، وهذا شيء طبيعي . »

يخيل الي ان الكلمات لم تسعفه في الافصاح عن كل ما يعتمل في صدره بقوله انه استعان اولاً بنفسه ، والطبيعة ، والاتجاهات الحديثة ، وانه « شيء طبيعي » (لماذا ؟) ان يستعين بعدة اتجاهات فنية . وعبارته توحي بانه لم يبق ثمة ما لم يستعن به ، او ما لم يحسب انه استعان به ، سوى النحت الاغريقي ، الذي لا يشير ابداً اليه . لقد اراد ان يستنبع اعماقه الشخصية اولاً — وهذا ما اكد عليه باشارته الى بطل مسرحية ابسن : « ذلك الاسطة الذي مات لفنه . » فهو يرى فيه شيئاً من نفسه . كما اراد تسجيل ادراكه لاعمال البنائين العراقيين الذين حوله (الطبيعة) ، وان يجعل كل ذلك ضمن « الاتجاهات الحديثة » وفي الوقت نفسه يستعين بما يعرفه من النحت في التاريخ . والى هذه الاتجاهات كلها يضيف (وكأنه غير آبه لما يبدو على كلامه من تناقض) : وكان في الاخراج اتجاهان : احدهما هو ما بدأت فيه اول عملي للانشاء ، وكان نوعاً من الابتدائية الخشنة النقية الخطوط الهائجة العواطف ، والثاني اتجاه كلاسيكي مثقف .»

اغلب الظن ان هذه الاقوال انما كانت تشير الى المسارات المختلفة التي تتحفز قوى الفنان للانطلاق فيها ، وهو في تلك السن المبكرة نسبياً ، فخيل اليه انه رآها كلها في هذه المنحوتة التي شغلت ذهنه واعصابه سنة كاملة . نحن لا نرى بدائية « نقية الخطوط هائجة العواطف » في « البناء » . واذا حملنا كلمة «كلاسيكي» معناها الاوربي، لا اظننا نرى فيها اتجاهاً «كلاسيكياً مثقفاً » ، الا اللهم في توازن الشخوص توازناً اقرب الى توازن النحت الشرقي القديم .

واقع الامر ان جواد سليم كان بعيد التطلع في كل ما قاله هنا ، وهو يكاد يرى حصاد السنين القادمة في البذار القليل الذي بين يديه . فهو هنا انما يخطط نسقاً لاعماله في المستقبل : البدائية (الخشنة) النقية الخطوط ، سنراها تتحقق في رسوم الخمسينات ، والبدائية الهائجة

العواطف ، سنراها في عـــدد من تماثيل نصب الحرية ، والاتجاه الكلاسيكي المثقف (المزود بالمعرفة) في البعض الآخر من رسومه ومنحوتاته في نصب الحرية .

اذن لم يكن جواد يناقض نفسه في حديثه عن الاتجاهات بالقدر الذي يتبادر الى الذهن عنـد اول قراءة . غير انه كان، كدأبه ـــ وككل خلاق في مقتبل عمره ـــ ابعد رؤية مما يحقق بالفعل ، علم ذاك ام لم يعلمه . وكان في رؤيته منطقياً ، منسجماً مع نفسه ، وما عليه الا ان يسمح للسنين ان تفعل فعلها في خلقه وابداعه .

وفضلاً عن ذلك كله ، فقد وجد جواد حين نجح في نحت « البناء » ، التبرير الاخـير ، الذي يرضيه ولو الى حين ، لما كان يحلم به ويكرر الحـــديث فيه طوال الاشهر السابقة ، حين اقنع نفسه بان السنين الاربع من الحرب التي «وقفت فيها باريس واوربا عن العمل الجميل ، لم تكف فيها بغداد عن العمل . كانت تعمـــل ببطء وصمت . كانت فقيرة وجاهلة ، ولكنها كانت تشتغل خلال هذه الفترة .. »

وإذ كانت الحرب تدنومن نهايتها ، وبينما كان جواد يعي مشكلته الداخلية على نحو يحفزه الى تجديد المحاولة في الرسم والنحت مرة بعد اخرى فانه جعل يدرك ان ما يحققه هو وزملاؤه الفنانون له خطورته الحضـارية ، وهو الادراك الذي سيكون احد حوافزه في تأليف « جمـاعة بغداد للفن الحديث » بعد ذلك بسنوات عديدة :

كانوا قلائل تحدق بهم المصـاعب من كل جانب في عملهم الابداعي ، وتهيئة الجمهور للفهم والتذوق . اما عملهم ، فبصفتهم البعث الاول منذ خمسة قرون ، كانت محاولتهم صعبة وهم يهيئون الاسس للاجيال الشابة القادمة . كان عملهم ينحصر في تأليف حلم هذا الاعرابي الملون في كتب التاريخ وزخارف الريازة العربية ، وحتى ابعد من ذلك : التأليف بين انسان عاش بين احضـان النهرين منـذ آلاف السنين وصنع من طين هذه التربة تماثيل صغيرة جميلة ،

وبين تعبير استمده من لندن وباريس وروما ...

جاء الى بغداد في هذه الفترة المديدة من الزمن اناس كثيرون ، واذا كانت اوربا قد اوقفت حركة انتاجهم ، فان بغداد هيأتها للعمل . وفتحت للفنان منهم عالماً جديداً من المرئيات تحت ظلال قبابها الفنية . ولم يكن هؤلاء طلاب البوزار في باريس ، او السليد سكول في لندن ، بل كانوا ذوي افكار جديدة ومن الذين يمزجون في انتاجهم الفني عصارة تأملاتهم ودراساتهم بدنيا احساسهم وخيالهم .

كان هؤلاء الاجانب ذوي اثر على هذه الفئة من الاشخاص ، ولم يكن التأثير مجرد تبادل مدارس جديدة للفن . فقد ارتبط هؤلاء مع بعضهم بميل فطري واحد هو انساني محض : حب الحياة والكفاح في سبيل النظام الطبيعي، حب الحياة والاشياء البسيطة التي تنسينا الموت ... »

هذه الكلمات (المؤرخة في مذكرات الفنان بـ ١٦ تشرين الثاني ١٩٤٤) كتبها وهو مليء بتوقع نهاية الحرب — « غدا السلام يقترب واشباح الموت وآلات الشر تحتضر في بيوتها » — ولئن هي سبقت ما كتبه عن تجربته مع منحوتته « البناء » فانه كتبها وهو يعمل في نحتها ، مؤكداً على ايمانه بالمستقبل ، وعلى اهمية صياغة « حلم هذا الاعرابي الملون » (والعبارة للكاتب الفرنسي ايلي فور) على غرار يؤلف اسلوبه بين حضاراته السابقة واللاحقة، وعلى ان الفن الذي كان يسعى الى ايجاده ، هو وزملاؤه ، حتى الاجانب منهم ، انما ينبع محتواه عن «حب الحياة والكفاح في سبيل النظام الطبيعي، حب الحياة والاشياء البسيطة التي تنسينا الموت». ولم يكن ثمة ما هو اعنف من الحرب ، بفواجعها وشموليتها ، ليجعله يؤكد ويعيد التأكيد ، كرد فعل لها ، على الروابط الانسانية المحضة بين البشر ، والتي على الفنان ان يعبر عنها بكل ما اوتي من وعي تاريخي وانفتاح على عالم اليوم ، من حس للماضي وحس للعصر ، كلها معاً . وهذه بالضبط هي ما سعى الى بلورته في كل ما حقق من اعمال في فترة النضج اللاحقة من حياته ، في السنين الست عشرة التي بقيت له من العمر .

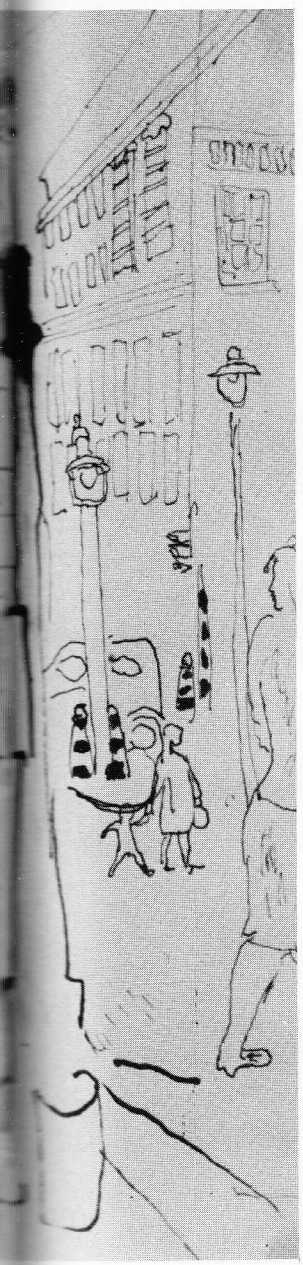
من دفتر مذكرات الفنان (١٩٤٢)

وما تكادتنتهي الحرب، حتى يهيىء جواد نفسه للسفر الى لندن للالتحاق بمدرسة «سليد» الفنية . وراءه من الرسوم حصيلة يصور احسنها (باستثناء صور كثيرة لبنات جميلات) النواحي الاقل اشراقاً من الحياة : الملاريا ، ام ثكلى تبكي طفلها ، « بنات » في الانتظار في المبغى ، رجال حفرت في وجوههم اثار ساعات المقهى الطويلة . فالرسم دائماً يعود بـه الى حياة « المجتمع » ، والمجتمع يكاد يكون لديه هو الزقاق الذي يجد فيـه دائماً مثاراً لحبه ومثاراً لغضبه وتمـرده . يجد فيه حقيقة بعيدة عن الزيف ، ومنطلقاً في الوقت نفسه لحسه الفاجع بالحياة . أما في النحت فانه ينطلق مثالياً ، ويسعى به الى تجسيد المجردات السـامية معنى وهدفاً والتي من شأنه ان يشحنها بشاعريته الخاصة .

واذا ما انهمك في الدراسـة في لنـدن ، فانه يكاد اول الأمر يدور في حلقة مفرغـة من المواضيع التي عاناها سابقاً ، مع رص في التأليف أشد وبراعة في وضع الألوان اكبر . غير انه هنا ينفتح ذهنه على عوالم وامكانيات كانت حتى الآن لا تتراءى له إلا ترائي الظلال . فقد وصل الى لندن في أعقاب حركة فنية انكليزية لم تكن انكلترا عرفت مثلها قوة ونشاطاً منذ زمن بعيد. فالحرب كانت للفنانين الانكليز وحياً هائلاً في الموضوع والأسلوب . لقد رأى الفنانون أمتهم في محنة من الغارات المدمرة والنوم آلافاً في ملاجىء جوف الأرض : لقد رأوا بؤس الانسـان ومقاومته معاً ، وصوروا ذلك في أعمالهم ، كل بالطبع على طريقته الخاصة ، إلا ان النتيجة كانت انهم اوجدوا فناً فيه صلابة وقوة ومأساة ، ويطغى عليه طابع يميزه عن غيره هو الطابع الانكليزي. وهذا ما تأثر به جواد سليم اشد التأثر ، إذ راح يتتبع الرسـم والنحت المعاصرين في متاحف لندن ومعارضها . لقد رأى في ذلك ولا ريب تحقيقاً لما هو كان يتطلع اليه من خلق فن عراقي الوجه . وقد أدرك حينئذ ان الفنان اذا حقق هذا الشيء الغامض المجهول المدى فانه ايضاً يحقق الاتصال باحسن ما في الفن في العالم كله . (٥)

---

(٥) من الطريف ان جـواد ، في الفترة الأخيرة من وجوده في مدرسـة سـليد ، كون مع بعض الطلاب الانكليز جماعة دعت نفسها « جماعة انعاش الفن في انكلترا » .



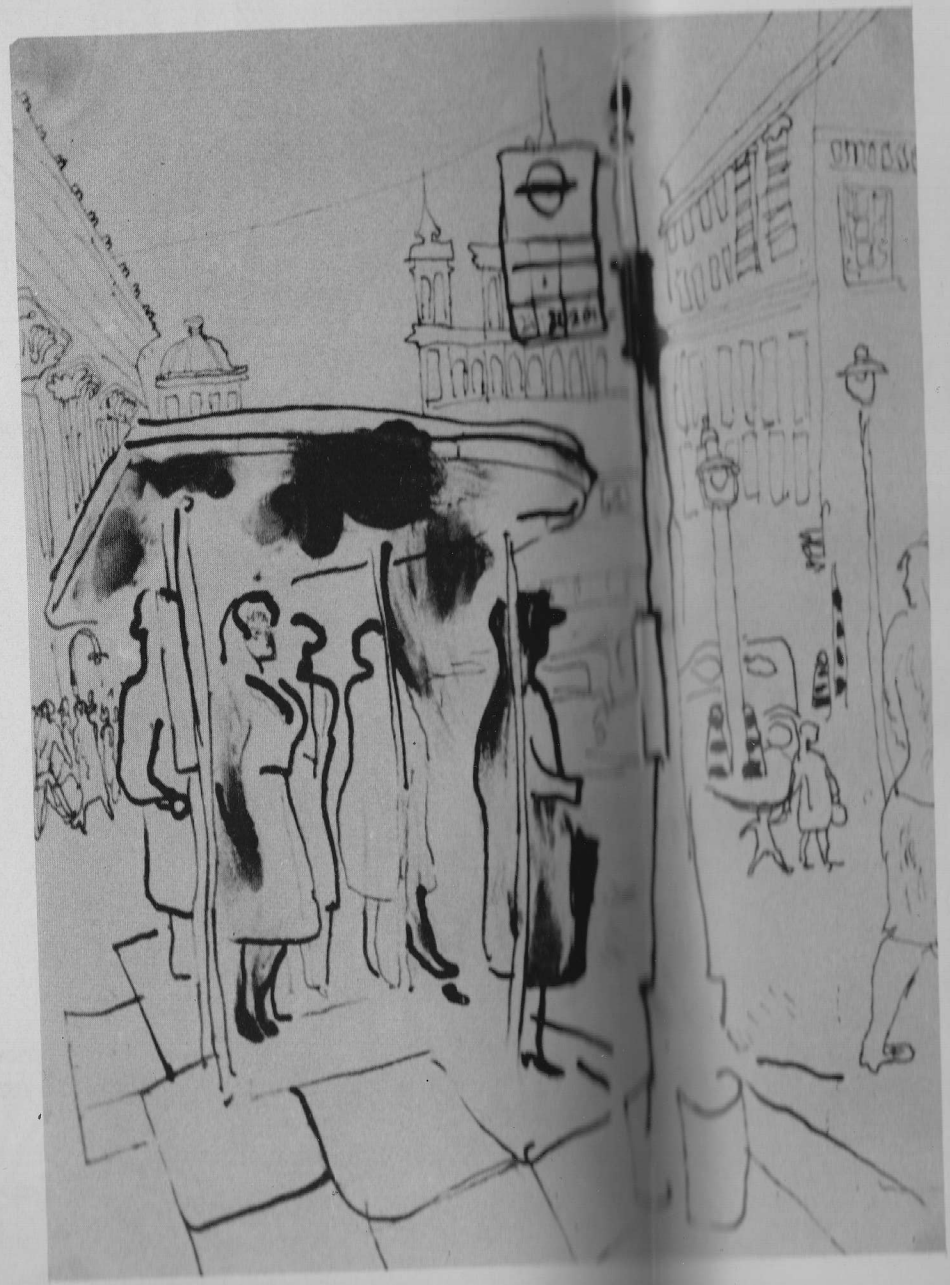
لقد رأى ذلك في صور بول ناش وستانلي سبنسر ، ورآه في رسوم النحـــات هنري مور للنائمين في الملاجيء الجوفية وكأنهم يعبرون عالم الكوابيس ، وفي تماثيل هنري مور التي انطلقت من هذه الرسوم : لقد خرجت تماثيل هنري مور كمن يخرج نقياً معافى من مرض وبيل . انها تمثل شيئاً ابدياً ازلياً في احساس الانسان بالحياة والخلق والايمان بالبقاء . وهكذا اجتمع هذا المؤثر العميق الى المؤثرات الاخرى في فن جواد سليم .

لقد بقي تأثير هنري مور (الذي كان ايامئذ استاذ النحت في مدرسة سليد) كامناً في نفس جواد : وقـد بدا شيء منه بعد عودته الى بغـــداد ، عندما نحت في الخشب تمثـاله الممشوق : « الام » . ثم بدا شيء منـه بعد ذلك بعشر سـنوات فى منحوتاته الهائلة لنصب الحرية . ولكنه لم يكن فى كلتا الحالتين الا تأثيراً مولداً ، مؤكدا على عبقرية جواد النحتية وحضوره فى تيار النحت المعاصر . فهو تأثير اقرب الى الفعل النفسي والنظرة الى المادة منه الى القولبة الاسلوبية الفعلية . ولعلنا نستطيع ان نقول مثل ذلك ايضاً عن مارينو ماريني واثره فى نظرة جواد الى مادة النحت، ومقتربه منها . (لقد القى هذان النحاتان الكبيران ، هنري مور ومارينو ماريني، ظلهما على حركة النحت فى العالم ، ولا سيما فى البرونز ، لسنين طويلة فى اواسط هذا القرن .)

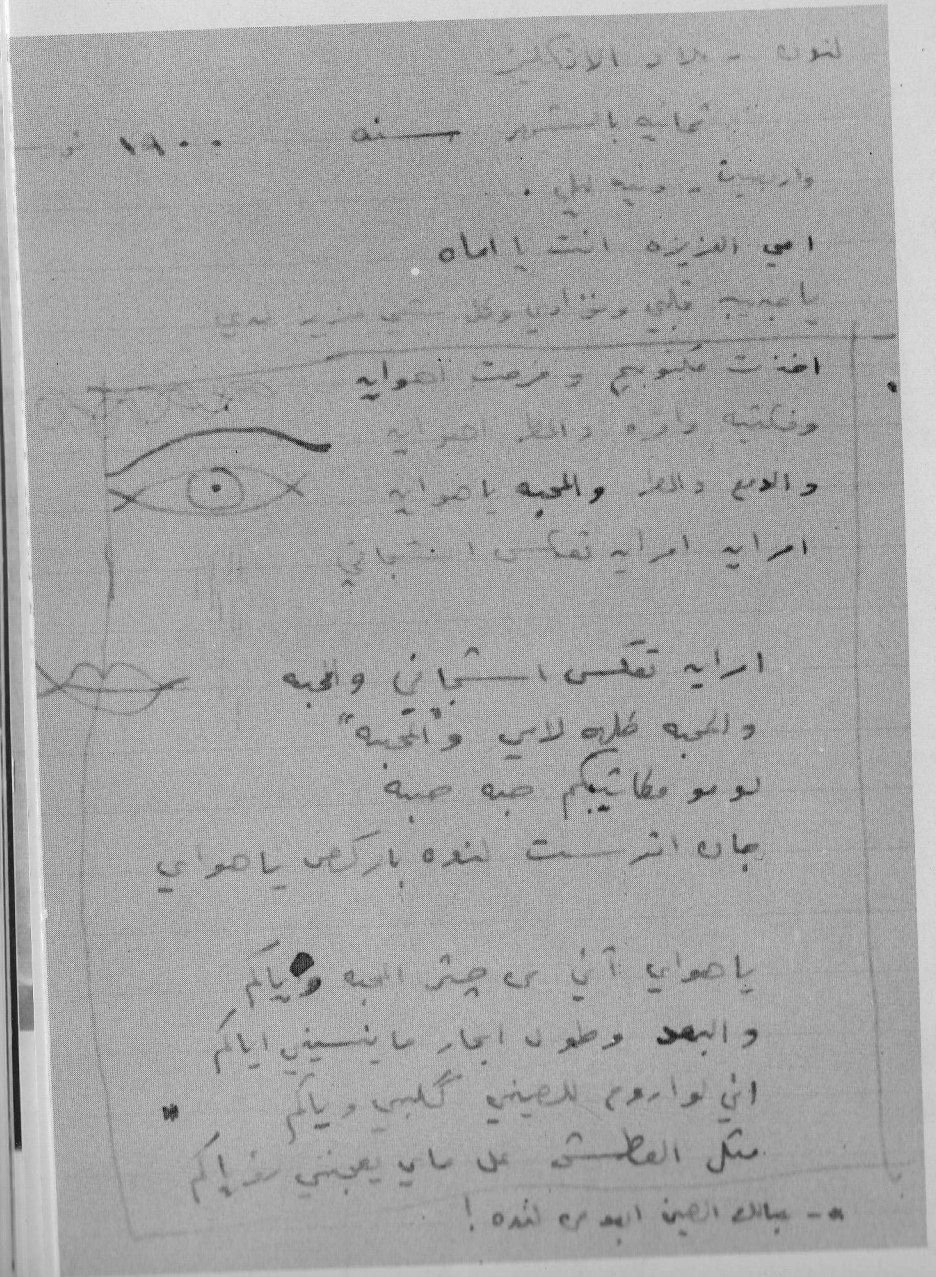
وكان المـؤثر الكبير الآخر الذي لم يكن فنان بمنجى منه ، ولا سيما فى اعقاب الحـرب : بيكاسو . غير ان جواد كان بذلك ربما يتعلل بقول غرترود ستاين ، ان من اهم الادوار التي مر بها بيكاسو هو الدور الذي ظهر فيـه تأثره بالخط العربي والزخرفة العربية ، مضيفة الى ذلك : « وهذا طبيعي . بيكاسو اسباني ، والاسبان عرب » . وجواد سليم بدوره تأثر بالخط العـــربي تأثراً عميقاً ، اخذ يتبدى فى اعماله التصويرية والنحتية منذ اواخر الاربعينات ، واشتد به طيلة الخمسـينات الى ان ظهر على اروعه فى التخطيط العريض لمجاميع نصب الحرية والصـلات التي فيما بينها .

بيد أن الغريب في رسم جواد الاخير في انكلترا، أنه بينما كان الفنان يعاني فكرة الاسلوب والتقاليد وربطها في الوقت نفسه بنظرة انسانية شاملة، انصهرت صوره فجأة في ذوب من الالوان الرقيقة الوضاءة . فكأن جواد أعطى نفسـه اجازة من نظرياته ـ أو انه صمم على محـاولة يبرهن

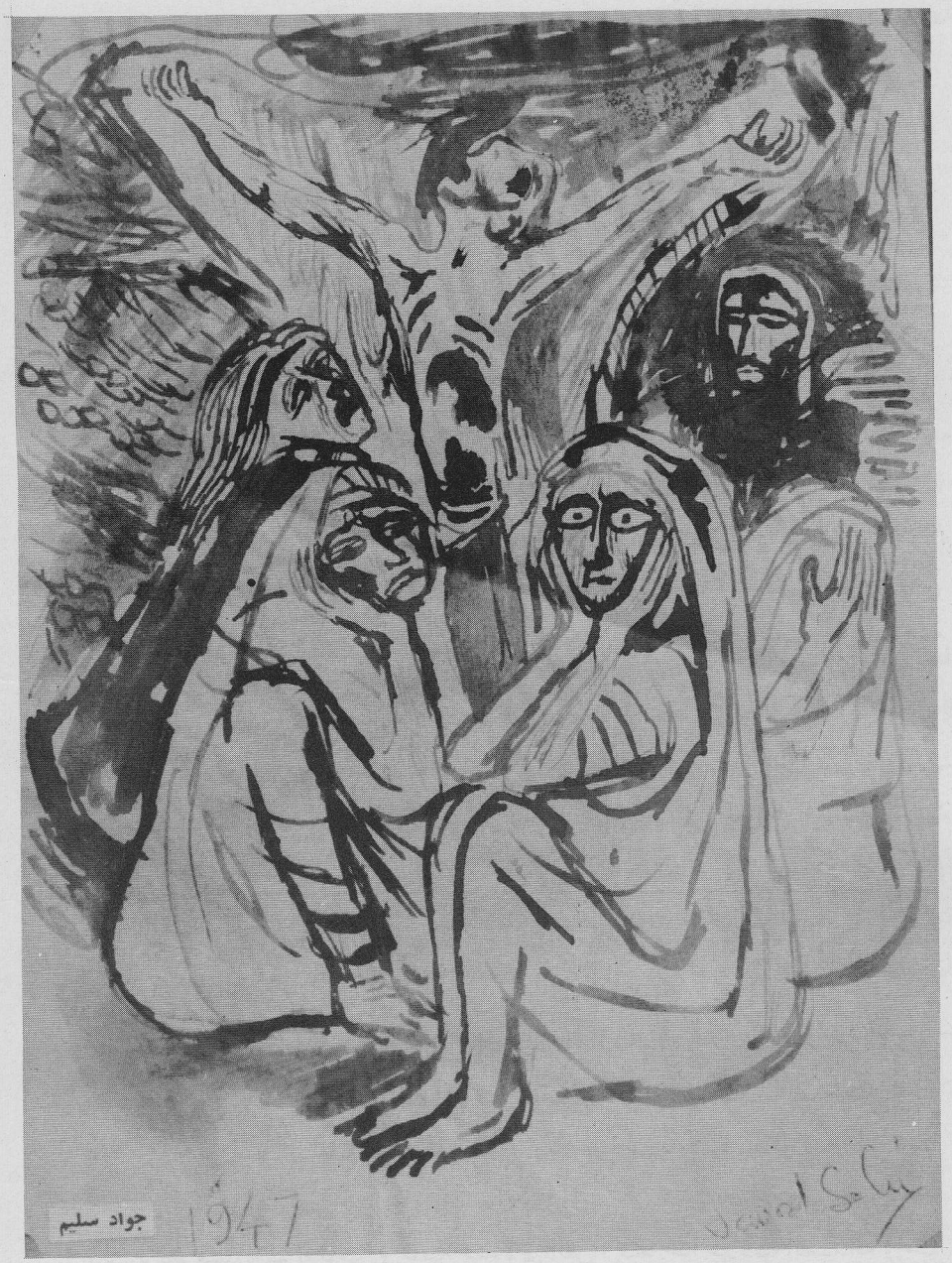
شارع في لندن (١٩٤٨)



من رسالة للفنان الى والدته (١٩٤٧)



الطفل الميت (١٩٤٧)



الابن المقتول

فيها على براعته ، محاولة كان يعرف انها لن تطول حال عودته الى بلده ـ فرسم عدداً من المناظر في اسلوب يقارب اسلوب اوتريلو احياناً . وما بعد الانطباعيين أو الوحشيين احياناً اخـــرى ، وأجمل صور هذه الفترة ولا ريب هي صورته للفتاة التي تزوجها بعد ذلك ، الفنـانة لورنا ، في ثوب عراقي (١٩٤٨) . وهي صورة ماتيسية الجو ، مشرقية الخطوط ، لم يأت بمثلها ثانية قط . لقد هضم مؤثراته الما بعد الانطباعية والوحشية في هذه الصورة ، وانتهى منها الى غير رجعة .

عاد جواد الى بغداد مع زوجته في أواخر ١٩٤٩ ، وعين استاذا للنحت في معهد الفنون الجميلة ، وفي ربيع ١٩٥٠ أقام أول معرض خاص به في منزل صديقه نزار علي جودت . من المؤسف أن عدداً كبيراً من الصور التي بيعت في ذلك المعرض لم يصور فوتوغرافيا ، والحديث عنها لا يعتمد إلا على الذاكرة . لقد كان المعرض وداع جواد للمرحلة الاولى من فنه - وهي كذلك المرحلة الاولى من الفن العراقي الحديث - وبعدها بدأت المرحلة السحرية المدهشة من حياته .

كان من أول ما فعل جواد سليم حال استقراره في بغداد ثانية ، ان الف جماعة دعيت « جماعة بغداد للفن الحديث »(٦) أقامت أول معرض لها فى اوائل عام ١٩٥١ ، جعل منها

---

(٦) بعودة جواد سليم الى بغداد تكتل عدد من أهم الرسامين في « جماعة » كان من عادتها الاجتماع في الاماسي للسهر في بيت هذا أو ذاك من أعضائها ، واطلقت على نفسها تسمية فرنسية Societe Primitive: أي « الجماعة البدائية » ، مستعملة الحرفين الاولين S.P. كشعار لها . وكانت صفة البدائيه قد أطلقها فائق حسن قبل ذلك بمدة على صحبه هؤلاء في سبيل المزاح تعليقاً على تصرفاتهم ، ولا سيما عندما كانوا يقومون برحلات معاً للتنزه والرسم في ضواحي بغداد أو في شمال العراق . كان محور الجماعة فائق حسن ، ولم يكن يربط فيما بينهم اسلوب أو غاية محددة في الفن ، فيما عدا علاقات الصداقة وحب الرسم وميلهم الى التمرد على التقاليد في كل شيء . وكان معظمهم من الهواة الذين تلقوا دراستهم في الاصل في انكلترا أو فرنسا. كان أبرز الرسامين بينهم فائق حسن وجوادسليم. ويبدوأن «الجماعة البدائية» (التيسمت نفسها فيما بعد بالعربية «الرواد») لم تستطع تحمل « زعيمين » في وقت واحد . فقرر جواد سليم ، بعد معرض الجماعة الأول عام ١٩٥٠ أن يكون جماعته الخاصة ، طامحا الى جعل معظم افرادها من « محترفي » الفن ، والى جعلها تتحرك من منطلق فكري معين . فاجتذب عددا من اصدقائه أول الامر ، ثم عدداً من تلاميذه في معهد الفنون الجميلة . ولذا فان الذين عرضوا في المعرض الاول « لجماعة=

منبراً لآرائه وآراء جماعته . في ذلك العام ظهر في بغداد عدد كبير من الرسامين الشباب ، عاد الكثير منهم من دراسته في الخارج ، وضج الجو بالمناقشات والجدل حول غاية الفن ، وعلاقته بالفرد ، والمجتمع ، وموقفه من السياسة .

كان الميل الأشد يتجه نحو هجر الانطباعية التي التزمها معظم الرسامين العراقيين في الفترات السابقة ، من أجل شيء اعنف تعبيراً عن مضامين النفس ، عن الغضب ، عن التمرد . كانت الوجودية في تلك الآونة قد غزت أذهان الشعراء والادباء والفنانين في العراق بنظريات فيها كثير من الابهام الفلسفي ، ولكن فيها كثيراً من الحث على المخاطرة والتفرد — وفي الوقت نفسه على الالتزام الانساني . وكان هناك فنانون يطالبون بانزال الفن الى الشارع والمقهى ، بايصاله الى الجماهير . وفي هذا الخضم من الرأي والانتاج ، تألفت « جماعة بغداد » لتحاول شيئاً ربما كان قريباً من ذلك، ولكنه ايضا يتخطاه: ايجاد اسلوب عراقي لا تأخذ من قوته نظريات التبسيط والقول المباشر . والذي كان يهم جواد سليم فضلاً عن ذلك ، هو أنه يريد أن يشارك

= بغداد للفن الحديث » كانوا معظمهم من زملاء جواد سليم وأصدقائه ، مضافا اليهم اثنين أو ثلاثة من طلاب المعهد أو خريجيه .

ولكن ما ان مرت ثلاث سنوات على تأسيس الجماعة حتى كانت قد تبلورت بشكل نهائي ، وأصبح أعضاؤها تسعة عشر رساما ونحاتا ، هم ، اضافة الى جواد سليم ، بترتيب أبجدي: بوغوص بابلانيان، جبرا ابراهيم جبرا، خالد الرحال، خليل الورد، رسول علوان، شاكر حسن، طارق مظلوم ، عبدالرحمن الكيلاني ، علي الشعلان، فاضل عباس، فرج عبو، قحطان عوني ، لورنا سليم، محمد الحسني ، محمد غني حكمت ، ميران السعدي ، نزار سليم، نزيهة سليم .

وتجدر الملاحظة هنا أن ما لا يقل عن سبعة من هؤلاء الفنانين نحاتون ، في حين ان جماعة الرواد لم يكن بين أعضائها اي نحات .

البشرية كلها فيما يريد أن يقـــول . كان يهمه فوق كل شيء ان الفنان « رفع الانسانية ، عرفها بالنبل ، عرفها بالحب ، بالخير ، بالجمال ـــ أفاد الأنسانية » وان ذلك هو مبتغاه .

وكانت المؤشرات لذلك ظاهرة في المعرض الأول نفسه ، لا في الصور التي عرضت فيـه فحسب ، بل وأهم من ذلك ، في كلمة جواد سليم التي تلاها عند افتتاح المعرض ، والتي يجدها القارىء بنصها الكامل في مكان آخر من هذا الكتاب .

لقد كانت كلمته ، امام للجمهور ، ادانة صارخة للجمهور . فهو يقلقه ان « ٩٧ في المئـة » من الناس هم « في عالم بعيد عن عالمي » . انهم يعجزون عن قراءة الرموز التي يستعملها لايصال صوته الى العالم ـــ التي هي « الالوان والخطوط والفورم » . ويقول عن نفسه وجماعته :

« هنا في هذا المعرض اننا نحاول ان نناسب ما تنتجه البشرية ولو الى حـــد ضئيل باللغة العالميـة (التصوير) كعراقيين ، مستلهمين ما يثيرنا في طبيعتنـا ومحيطنا المحض .

« لقد نعتنا شاعر طيب القلب بأننـا أعداء الشعب ، وبأننـا يجب أن نحارب من كل عراقي مخلص لوطنه . نحن أعـداء الشعب ، في حين ان غذاء الشعب مسـامرات الجيب ومجلة الاثنين والافلام المصـرية والملاهي النتنة ، هذا هو غذاء الشعب !...

« والزمرة التي تتذوق الفن والتصوير من جمهورنا تفرض ارادتها عليك بصورة عجيبة :

(هذا كلش موزين . لازم تسوي فد شي تفتهمه الناس .) هؤلاء يريدوننا ان نرسم تفاحة ، ونكتب تحتها « تفاحة » (ئي هاي تفاحة ، تماماً تفاحة) ، او منظر الغروب على دجلة وتحتها « الغروب » . . . »

وهكذا يسترسل في سخريته ليأتي الى جوهر القضية . ان الذي على الفنان ان يفعله هو ان يعبر عن تعقيدات العصر : « القلق ، الخوف ، التباين الهائل في اكثر الأشياء ، المجازر البشرية ، وابتعاد الانسان عن الله ، ثم النظرة الجديدة الى الأشياء بما أحدثته النظريات الجديدة . . . »

هذا كان بعض دفاعه عن نظرته ونظرة « جماعة بغداد » : « اننا سنستمر ، وقد فتحنا ما في صدورنا باخلاص . . . »

وقد أعقبه في افتتاح المعرض (٧) الأستاذ شاكر حسن آل سعيد بقراءة « بيان » كتبه كخلاصة لآراء أفراد الجماعة ونقاشاتها :

« في الوقت الذي تعبر فيه الحضارة الغربية عن نفسها في مضمار الفن تعبيراً يسم العصر الراهن بالتوق الى تحقيق الحرية خلال النزعات الحديثة ، يجهل الجمهور لدينا أهمية فن التصوير كمقياس ليقظة البلاد ومعالجتها لمشكلة الحرية الحقة .

« إلا أن اتجاهاً جديداً في فن التصوير سيتولى حل المشكلة في يقظة عصرية تقطع نفس الطريق التي قطعها ، قطع المراحل الأولى منها فنان القرن الثالث عشر الميلادي (٨) . ولسوف يجد الجيل الجديد ان بداية ابتدأها أسلافهم

---

(٧) اشترك في هذا المعرض الأول تسعة فنانين ، ما بين محترف وهاو ، كان لهم فيه ٧٩ لوحة ، هم : جواد سليم (٨ لوحات) ، شاكر حسن (٢٤ لوحة) ، لورنا سليم (٧ لوحات) ، محمد الحسني (١٤ لوحة) ، قحطان عوني (٣ لوحات) ، نزار علي جودت (تخطيطان) ، ريتشارد غناده (٤ لوحات) ، محمود صبري (١١ لوحة) ، جبرا ابراهيم جبرا (٦ لوحات).

(٨) الاشارة ، بالطبع ، الى يحيى الواسطي ومعاصريه .

تتلمس طريقها ، رغم الظلمة والخطورة ، وتثقل كاهل الفنان العراقي الحديث بوقر ثقافة العصور وطابع الحضارة المحلية . . . »

ثم يقول « البيان » في مكان آخر :

«إن هذه البادرة التي تظهر اليوم بشكل المعرض الأول للفن الحديث ، وتجمع ما بين شتى الدراسات الحديثة من انطباعية ، وتعبيرية ، وسريالية ، وتكعيبية ، وتجريدية ، لهي أول بادرة بعد الحرب العالمية الثانية ، تتلمس طريقها بخطى راسخة نحو خلق الشخصية الفذة لحضارتنا . ونحن إن لم نحقق أنفسنا في الفن ، شأننا في باقي المناحي الفكرية ، فاننا لن نجد في أنفسنا المقدرة على خوض غمار حياة ضروس . . .»

وبعد أن أقامت الجماعة عدة معارض كان لها نجاح طاغي لم تعهد مثله بغداد ، نشرت بياناً مركزاً ، كتبه كاتب هذه السطور ، قالت فيه :

« تتألف « جماعة بغداد للفن الحديث » من رسامين ونحاتين لكل أسلوبه المعين ، ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الأسلوب . فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ، يحدد ادراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة واندثرت ثم ازدهرت من جديد .

«انهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعا خاصا وشخصية متميزة » .

نشطت هذه الحركة بين ١٩٥١ و ١٩٥٨، وجواد لولبها وسر وجودها. وقد هيأت للفنان مسرحا يلعب عليه دوره الرائد في ايجاد اسلوب عراقي، عربي، للرسم والنحت معا ، والتجريب

الفنان وزوجته لورنا (١٩٥٢)

الدؤوب طابعه الدائم ، تتواصل بين مراحله خطوط عضوية تؤكد على تصاعد الكشف في رؤاه المتلاحقة .

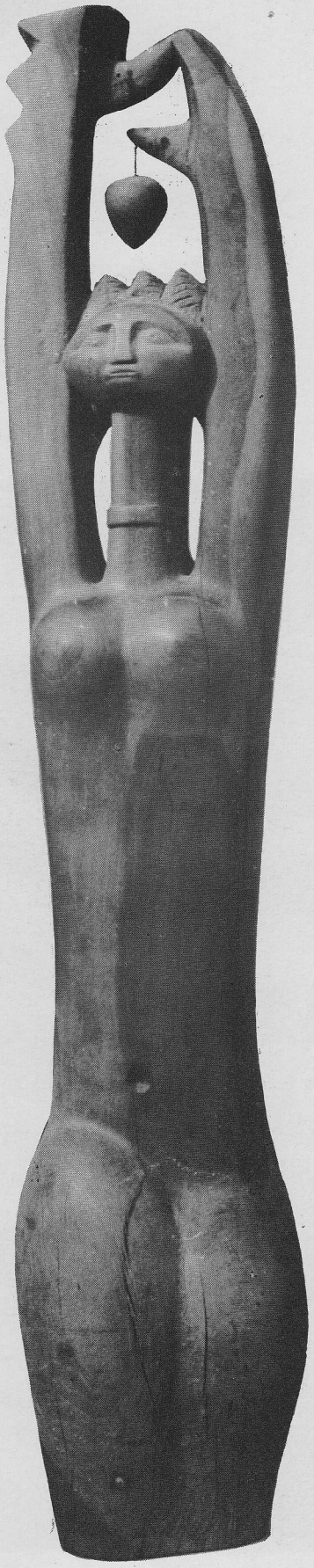
في أثناء هذه السنوات الثماني أو التسع، اذا اعتبرنا بدايتها من تاريخ عودته من انكلترا، وهي التي سبقت مباشرة الرسوم الاولى للنصب ، مر فن جواد بثلاث مراحل تبلور فيها اسلوبه وتأكدت شخصيته . في المرحلة الاولى ، وهي قصيرة ، عالج الفنان ولا سيما في النحت اسلوباً أقرب الى التجريد ، متخذاً شكل الهلال أساساً لمواضيع معقدة ، وجاعلا من الثور والامومة موضوعين هامين . أما الثور فانه يرمز الى حياة العراق الزراعية ، كما انه يعود به الى التراث الآشوري ، حيث يمثل السطوة والفحولة والخصب . وجواد يضع هذه المعاني كلها فيه . أما موضوع الام، فانه يذكرنا بتعلق جواد بامه واعجابه بصبرها وصمودها طيلة سني حياته ، مما جعل للأم أهمية بارزة في الكثير مما رسم ونحت ، مدخلا اياها في النهاية في مجموعتين من مجاميع نصب الحرية . وقد جاءت هذه المرحلة بعد زواجه مباشرة ، وكالكثير من الفنانين عندما تحبل نساؤهم ويلدن لأول مرة ، عبر جواد عما يشعر به من بهجة ودهشة لسر الحياة والولادة في عدد من تماثيل الام ، واكد في اكثر من واحد منها على البويضة التي تحوي سر الخلق والكينونة . (وقد ولدت ابنته الاولى زينب عام ١٩٥٢ ، اثناء هذه المرحلة .)

ولهذه الفترة ميزتها الخاصة في حياة جواد ، لانها شاهدت بداية التحقيق الاخير لنظرياته الفنية ، بتأسيسه جماعة بغداد ، وبانكبابه دون انقطاع على الرسم والنحت معا ، اضافة الى عمله كمدرس للنحت في معهد الفنون الجميلة (حيث كان يدرس ايضا عزف الغيتار !) ، ومدرس للرسم في دار المعلمين العالية .

لقد كانت فترة مصاعب مادية ، لا يستطيع التغلب عليها إلا بالعمل المستمر ، مضطرا الى رسم لوحات كثيرة لم يكن يدفعه اليها إلا اقبال المشترين . فرسم العديد من المشاهد الطبيعية والصور الشخصية ، التي لم يعلق عليها أهمية فنية خاصة ، لانها كانت خارج حظيرة اهتماماته النظرية — غير أنها رغم ذلك « جوادية » تتسم كلها بمقدرته على الاقتصاد في اللون والخط ، وحسه للطبيعة العراقية وأجوائها . كان يسمي هذه اللوحات "Paint and Eat" — « ارسم

شارع في مدينة بعقوبة (١٩٥٢)

الجادرية (١٩٥٣)



الأمومـــة

الأمومة ـــ تفصيل

لتأكل » . ولكنه يقابلها احيانا برسوم عنيفة مضادة ، حيث يكاد ينعدم اللون ، ويلعب الخط الادوار التعبيرية كلها ، كما في صورته الرهيبة « الضحية » .

وقد تناقصت هذه « المشاهد » في السنوات اللاحقة حتى كادت تختفي ، وحلت مكانها رسومه التخطيطية للشوارع والساحات والمباني ، ولا سيما تلك الرسوم الرقيقة البارعة التي كان يرسمها في المدن الاوربية والامريكية في اسفاره في أثناء المرحلتين التاليتين .

وتبدأ مرحلته الثانية (١٩٥٣ ــ ١٩٥٥) بزيادة التأكيد على الشكل الهلالي، الذي يجعل في قوسه نقيضين من الرقة والقوة ، من الخفة والمضاء ، ويبرع في عزف تنويعات جديدة عليها جميعا في رسومه ومنحوتاته . والهلال يعود به ثانية ، وباصرار خصب ، الى فكرة الفن العربي ، فيستغله في مواضيع شعبية كثيرة . وفي عام ١٩٥٣ يشترك في مسابقة نحت عالمية ، لتقديم مصغر لنصب يمثل « السجين السياسي المجهول » ، فيصنع تمثاله معتمداً على أساس من الاشكال الهلالية ، ويحقق بها تعبيرا عن فكرة السجين السياسي تتميز بالاصالة وعدم التوقع ، وتجمع بين تجريد الشكل وقوة المحتوى ، ليصبح السجين (الذي لا نراه فعلا بين قضبان سجنه العالية) كل انسان اينما كان بلده ، انطلقت به مثله نحو فضاءات الكون ، فأوقعت به قيود الارض ، لتحتوي القضبان جسده وحسب ، لانها تعجز عن احتواء افكاره . أي أن جواد أكد على صلة السجين السياسي، وان يكون مجهولا، بالعالم كله ، يؤثر فيه من منطلق فضائي . وقد ألمح ايضا به ، الى أن المرء قد يكون طليقا ، ولكنه مع ذلك سجين بين الرماح التي تترصده . ولم يكن غريباً أن جواد سليم ، ولو أنه لم يحظ بالجائزة الاولى ، حظي باحدى الجوائز الكبرى التالية مباشرة ، كما حظي بذكر شرف خاص لتمثاله بين عشرات التماثيل التي قدمت للمسابقة(٩) . وقد بقيت تجربة هذا العمل حية في ذهن صاحبها ، الى أن استلهمها في شكلها الضخم في نصب الحرية ، حيث وضع السجين السياسي في مكان قريب من المركز، مؤكداً هذه المرة على حضوره الجسدي،

---

(٩) من حسن الحظ أن هذا المصغر الهام ما زال موجوداً في بغداد ، ونرجو أن نراه يوما ينفذ بالحجم الذي تخيله الفنان ويقام في مكان مناسب .

الضحية (١٩٥١ــ١٩٥٢)

مصغر « السجين السياسي المجهول » (١٩٥٣)

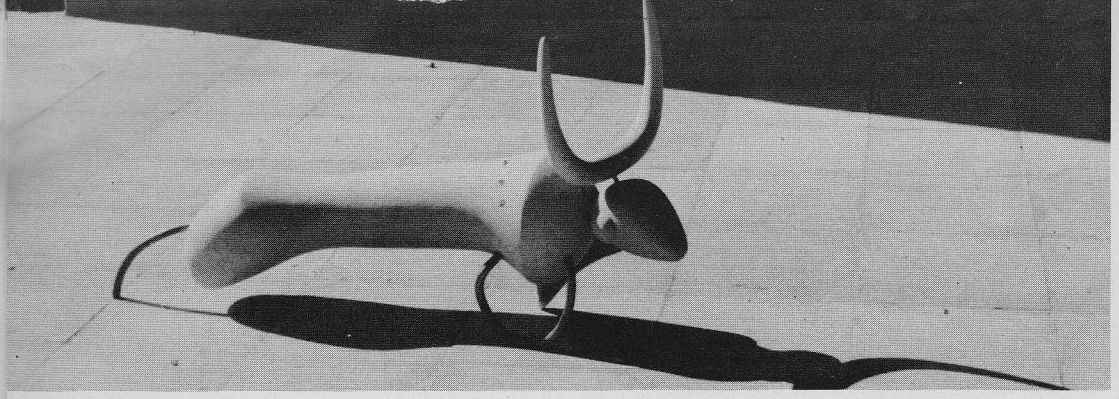
وقد انطلقت يداه من فوق القضبان التي ستتعاون الثورة معه على تحطيمها .

أما في الرسم ، فقد لجأ جواد في هذه المرحلة الى الالوان الهادئة ، التي لا يشتد التقابل بينها ، لكي يؤكد على قيمة التخطيط الذي كان دائماً من اسرار قدرته الفنية ، مستذكرا بوجه خاص الاطباق النحاسية العربية القديمة ، والتي كان للعراق بيد طولى في تنمية فنون طرقها وزخرفتها قبل الغزو المغولي .

ولعل هذا هو السبب في أن اللون الاصفر، بمشتقاته، هو السائد في معظم لوحاته الزيتية في هذه السنوات الثلاث ، مع التشديد على الخطوط بالاسود أو بالحبر ، أو بالألوان الداكنة . وانه لمن سوء حظنا في العراق ان معظم رسوم ولوحات هذه الفترة، التي تمتاز بنقاوتها وغنائيتها وتفاؤلها ، بيع في الولايات المتحدة عندما ذهب هناك مع معرض له لقي به حفاوة كبرى من النقاد الذين رأوا في رسومه « العربية » سمات من « الف ليلة وليلة » . من هذه الصور « شاب وقرينته » ، و « الاولاد في العابهم » ، و « ثلاث نساء » .

وكان من نتاج هذه الفترة المصغر الرائع « الانسان والارض » الذي اخفق البنك الزراعي في أن يطلب الى الفنان ان يكبره لبنايته الجديدة (ولم يصب بالبرونز إلا بعد وفاة جواد) ولسوف تبقى شخوص المنحوتة الناتئة ، المزارع والمزارعة والثور ، ماثلة في خاطر الفنان الى ان يعيد تقديمها جميعا ، مع شيء من التحوير ، في نصب الحرية . وفي عام ١٩٥٥ ، ينحت جدارية ناتئة اخرى ، كبيرة هذه المرة ، لثور وفلاحة ، يشحن فيها اشكاله الهلالية الاقرب الى التجريد ، ورموزه الشعبية ، التي تجعل منها خلاصة لفترته الهلالية هذه تمثل الكثير مما كان يدوم في ذهنه من أفكار حول الاسلوب، من حيث كونه عربيا ، وعراقيا ، ومعاصرا، كلها معا ، فضلا عن اقترانه بشخصية صاحبه على نحو لا يمكن للعين أن تخطئه .

وأهمية هذه المرحلة الغزيرة من فن جواد هي انه اخذ يستخدم الاشكال الفولكلورية العراقية في رسومه ومنحوتاته على نحو متزايد ، حتى نهاية حياته . وفي المرحلة اللاحقة لم يتخل



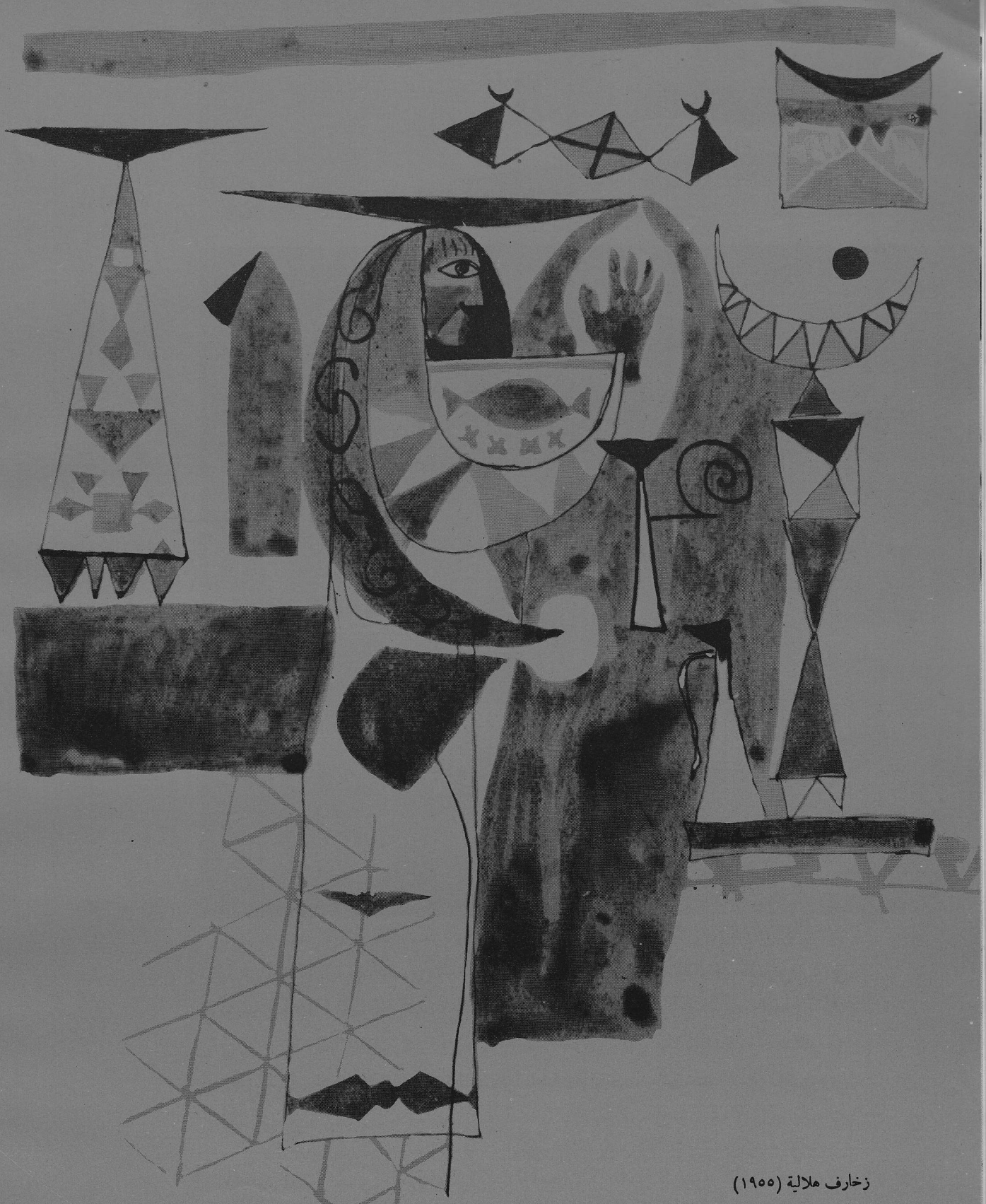
ثور (١٩٥٤)

عائلة (١٩٥٣)

نهائياً عن الهلاليات ، وضاعف من استغلال موتيفات الزخارف الشعبية(١٠) ، التي نرى في في لوحته الكبيرة « الكوفة » كيف استطاع ان يبني منها أشكالاً معمارية فنتزية ، تجعل الحلم يبدو وكأنه غدا واقعاً حقيقياً لمدينة من مدن التاريخ العربي . وفي أثناء ذلك انتبه الكثير من الفنانين العراقيين الى هذه الموتيفات الاساسية وعكست لوحاتهم هذا التأثر الصريح في أشكال شتى .

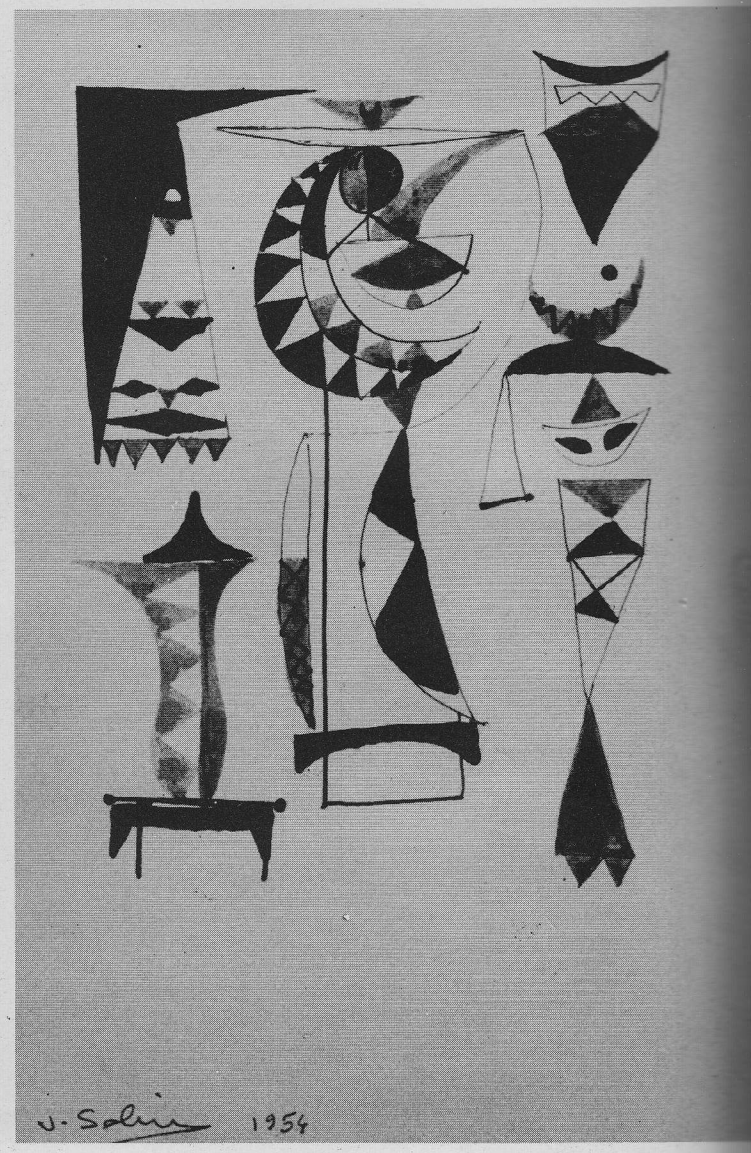
---

(١٠) من أوائل الفنانين الذين اهتموا بهذه الناحية شاكر حسن آل سعيد ، الذي نجده يدخل الموتيفات الشعبية في رسومه منذ عام ١٩٥٣ . وقد فعلت لورنا سليم الشيء نفسه في لوحات الخمسينات الاولى .

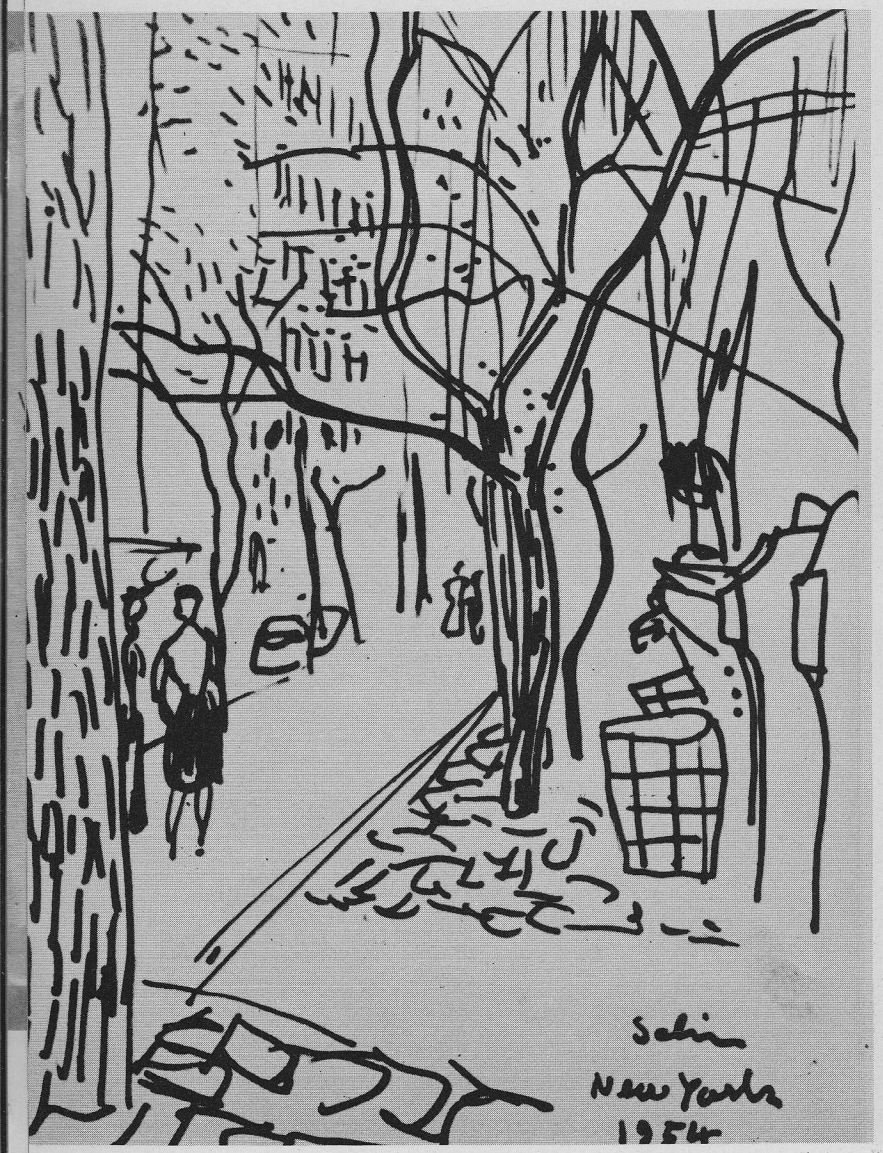


زخارف هلالية (١٩٥٥)

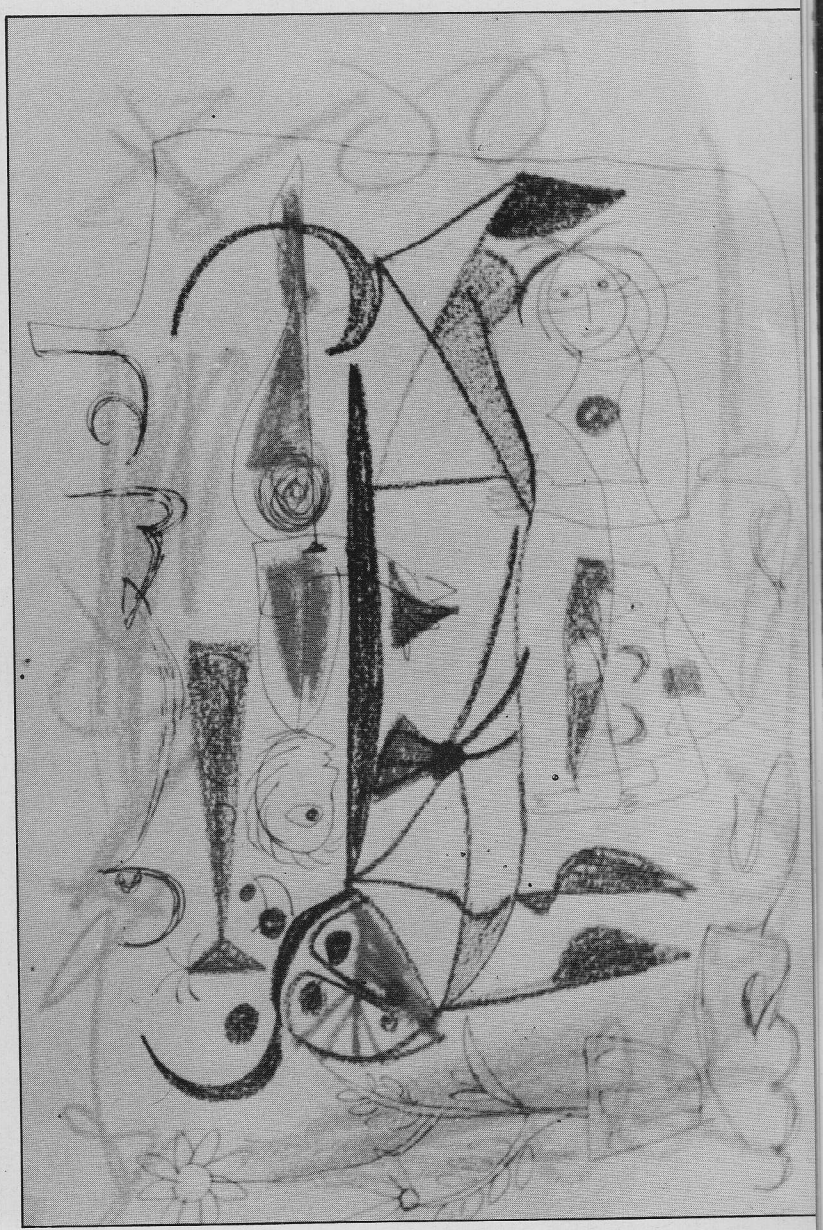
زخـارف هلالية



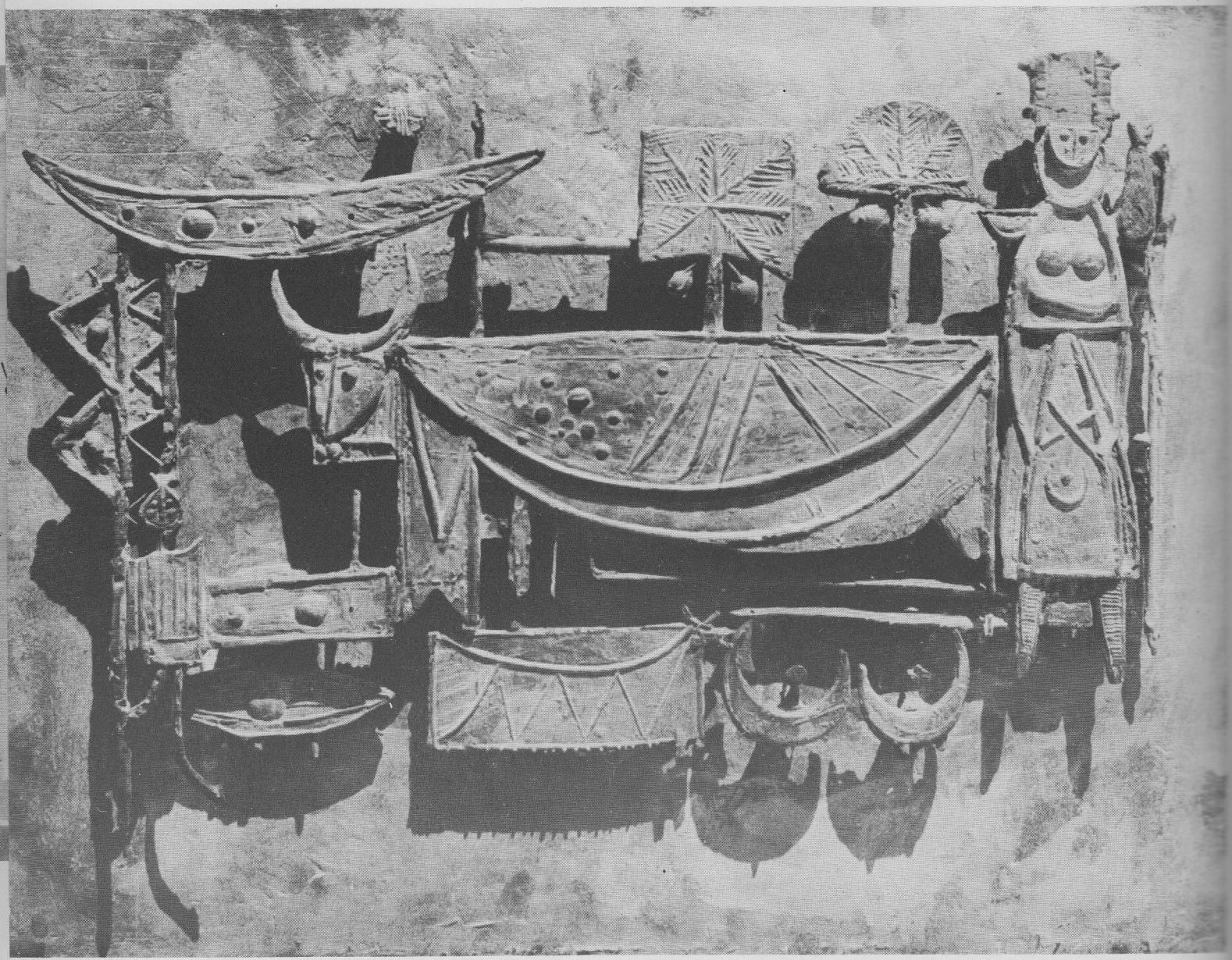
شارع في نيويورك (١٩٥٤)



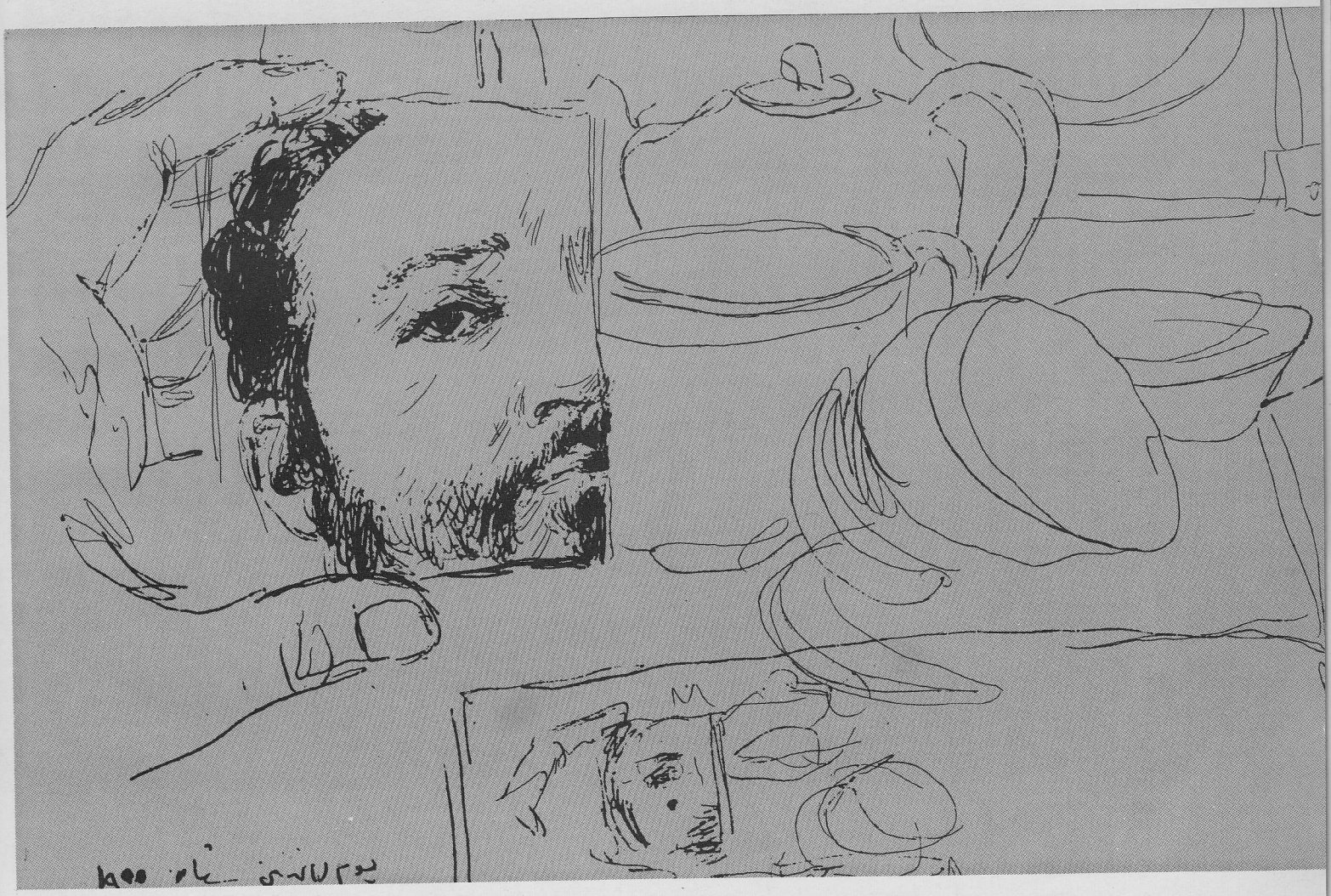
تخطيطات (١٩٥٤ ــ ١٩٥٥)



ثور وفلاحة (١٩٥٥)



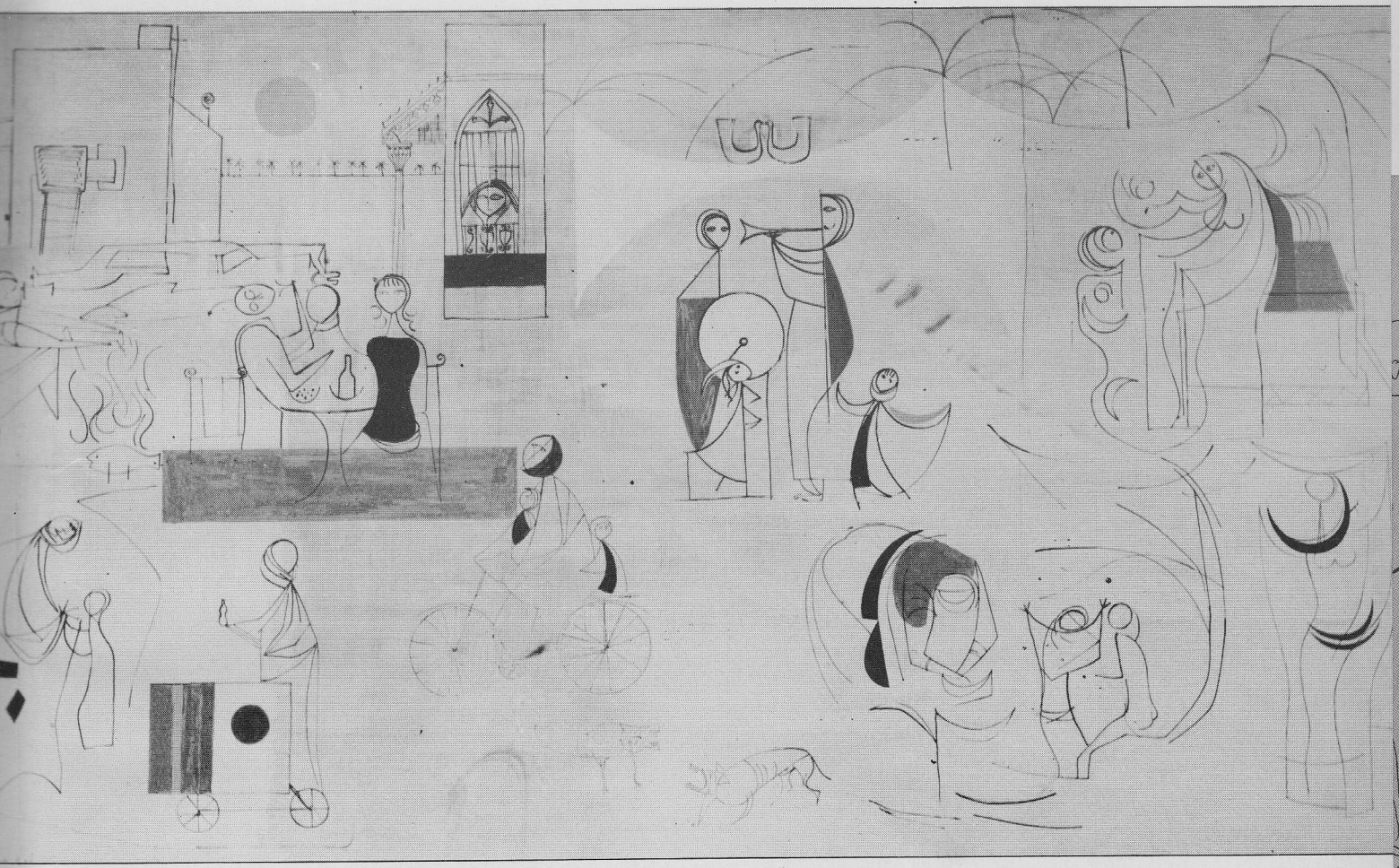
الفنان في المرآة، كما رسم نفسه وهو على فراش المرض (١٩٥٥)



في خريف عام ١٩٥٥ أصيب جواد سليم بجلطة جعلته طريح الفراش لمدة طويلة، وكانت الاشارة الى مرض القلب الذي أودى بحياته بعد ذلك بأقل من ست سنوات ، وكانت النتيجة المباشرة انه، عندما عاد الى العمل، كاد ينصرف نهائياً عن النحت لما يسبب له من ارهاق بدني، وركز همه في الرسم. وكان ذلك بداية مرحلته الثالثة، حين انقطع شكه نهائياً حول كونه رساماً او نحاتاً، فبقي يعلم النحت، ولكن يمارس الرسم بتوليد وتنويع. لقد عاد فجأة الى عشقه القديم للواسطي ، فأدخل الالوان الصريحة المرحة في اشكاله الهلالية ، وحقق عدداً من الصور هي من أجمل ما انتج الفن العراقي ، كما في لوحتيه الاثنتين « موسيقى في الشارع » ، ولوحة « صبيان يأكلان الرقي » ، ولوحات كثيرة اخرى ، حيث راح يمازج بين الموضوع الشعبي وبين نظرياته عن جوهر الفن العربي، ويستمد من رسوم المخطوطات القديمة والخط العربي والزخارف الفولكلورية روحاً جديدة . وعاد الى مواضيع الف ليلة ، وانتج « حكاية عن النساء وان كيدهن عظيم » التي جاءت دمجاً مدهشاً بين اسلوبه واسلوب الواسطي ، وعني بمواضيع الفرسان وخيلهم — بل ان ولعاً جديداً برسم الحصان ملك عليه نفسه ، استمر به الى ان كرسه على أروعه في حصان نصب الحرية .

وفي هذه الفترة انتج سلسلة من الصور تتفاوت حجماً وزمناً ، سماها « البغداديات » . والبغداديات كلها تتسم بالخطوط المتعرجة الحركية والالوان الصافية ، وهي تعكس احياناً رد فعل الفنان لما يراه كل يوم حوله ، بشيء من السخرية والالم ، وكثير من الحب والعطف . وواقع الامر ان معظم رسوم هذه الفترة يمكن تسميتها بالبغداديات بسبب محتواها . و« الشجرة القتيلة » احدى هذه « البغداديات » : انها تمثل الذروة « العربية » من تطور جواد سليم في الرسم ، بعيداً عن أثر بيكاسو الذي ظهر فجأة في عدد من لوحات عام ١٩٥٧ .

بغداديات (١٩٥٦)



عرضت «الشجرة القتيلة» في معرض اقامه الرسامون الذين درسوا في انكلترا ، في مركز الدراسات الانكليزية في نيسان ١٩٥٨ ، وسماها الفنان ساخراً اول الامر « عيد الشجرة » ، ليؤكد على المفارقة بين عيد تزرع فيه الشجرة ، وبين قتل لشجرة غضة يجري تحطيبها بضراوة غريبة . لقد رأى صباح يوم الشجرة ، حالما خرج الى الطريق ، جماعة من الرجال والنساء ينهالون بالفؤوس على شجرة خارج داره ، وآلمه أن يرى شجرة تقطع في يوم يجب أن تزرع فيه شجرة اخرى ، وسارع الى وضع المشهد في « بغدادية » اخرى . ولم يكن يعلم انها ستعتبر من أجمل ما رسم ، اذ سعرها بعشرة دنانير فقط !(١١)

من العبث أن ندعي أن للفنان الكبير خطا واحدا في السير . لقد كانت موهبة جواد ، في السنوات الاخيرة من حياته، في تشعب مستمر. كان يرسم اغلفة لكتب أصدقائه (مثلا ، لمجموعتي القصصية « عرق » وكتابين آخرين لي ، هما « أدونيس » و « تموز في المدينة » ، ومجموعتين قصصيتين لنزار سليم هما « أشياء تافهة » و « فيض »، ومجموعة « قصائد عارية » لحسين مردان ، وديوان الجواهري ، و « أغاني المدينة الميتة » لبلند الحيدري ، وغيرها) ويصمم الحلي الفضية ، ولا سيما الاقراط البديعة ، ويزين القصائد بالرسوم التخطيطية (كرسوم بغدادياته لترجمات قصائد بلند الحيدري) ويرسم الملصقات التي لا تقل جمالا واداء عن لوحاته ، ويسعى في تنظيم المعارض الكبيرة (كمعرض الفن العراقي في بيروت عام ١٩٥٧) ويصمم جداريات فسيحة تنفذ بالفسيفساء الزجاجية (كتلك التي صممها لدار السيد فاروق فتاح)، أو مصغرات نحتية لجداريات لم تنفذ (كمصغره الجبسي عن النفط في العراق) مع كل ما يقترن بذلك من دراسات وتخطيطات.

---

(١١) وقد اشتراها حال افتتاح المعرض مدير مركز الدراسات الانكليزية وأخذها معه الى لندن عند مغادرته العراق بعد ذلك ببضعة أشهر . ولعل الصورة الملونة التي التقطتها أنا لها يومئذ هي سجلنا الوحيد لها . وقد اطلقت أنا عليها فيما بعد اسم « الشجرة القتيلة » على أثر حوار بيني وبين الفنان ، وبقيت تعرف بهذا الاسم .