5
الجمهورية العراقية ـ وزارة الثقافة والأعلام ـ دائرة الفنون التشكيلية

اسماعيل الشيخلي

د. ماهود أحمد

5

الجمهورية العراقية
وزارة الثقافة والاعلام
دائرة الفنون التشكيلية

فنانون عراقيون

إسماعيل الشيخلي

د. ماهود احمد

بغداد ١٩٨٢

بعد ان انتهت الحرب العالمية الاولى اختفت الأسلحة من الشوارع وعاد الجنود الى الثكنات ، لم يحل الهدوء ، بل ارتفعت في اوربا صرخات الاحتجاج العارمة ضد «الوحش» الحضاري الذي اكل القيم الانسانية ، وعكر مياه الروح الصافية ، وكدر النقاء الوجداني للأنسان ، ووضعه في حالة مريعة من اليأس والتخبط ، وظهرت سمات الرفض الحادة لمعطيات النهوض الصناعي وتطور الأساليب التقنية على حساب الأنسان وقيمه ، متمازجة بشكل وثيق مع اليأس المروع الذي انتشر في عقول ونفوس الأوربيين وهم يواجهون برعب تسرب المباديء وكأنها مياه آسنة تحت التصريف .

كانت فترة العشرينات في اوربا هي بحق بداية الأحساس المكثف بالتشاؤم الحضاري تجسدت بالأفكار التي طرحها «اشبنجلر» في كتابه الشهير «افول الغرب 1918 – 1922» وعبر بها عن شعور الانهيار الحضري والضمور . في تلك الفترة كانت افكار «هرمان هيسة» تنتشر بين الشباب بفتور ، بينما يتحمس النقاد لأنتاجاته الأبداعية التي تتحدث باسلوب مغاير عن التشاؤم الحضاري ، وتطرح بالحاح أسئلة مباشرة عن الرابطة الخفية مابين الفنان في احساسه الحاد بالحياة والجمال .. والمواطن العادي وهو يرزح تحت نير الانحلال والتدهور ، فالمسألة هي «ليس الانسان بشكل ثابت ودائم ،وانما هو محاولة ومَعْبر ، فهو ليس غير ممر ضيق محفوف بالمخاطر بين الطبيعة والروح ، فالى الروح الى الله يدفعه مصيره الباطن ، والى الطبيعة يدفعه حنينه الدفين» ، فالآلة تحاول ان تقضي على كل شيء وتدفع الانسان نحو الثقب الأسود .. نحو الموت .. او الاعدام .. كما فعل «فرانز كافكا ببطله (كاف)» .

ويبدو ان «هسة» قد اعلن يأسه من امكانية العودة الى البراءة والطفولة ، لأن قرننا هو تاريخنا وتاريخ الاجيال الماضية ، ولكنه مع ذلك يبذل محاولة اخيرة في التشبث بالطبيعة كملجأ اخير يبعده – نهائياً – عن المدينة المضللة ،

لماذا يولد الفنان اذن ؟

وماذا يرسم اذا كان العالم قبيحاً الى هذه الدرجة ؟

لقد ولد قرننا العشرون وكأنه رجل حكيم لم يمر بمرحلة البراءة الطفولة .. ودون ان يتحسس مشاعر التعرف الاولى على الاشياء والدهشة لمرآها .

وفي الربع الاول من القرن العشرين وجد الناس انفسهم يتجولون وسط الحرائق والمدن المهشمة وقضبان سكك الحديد الملتوية المقطعة ، ورائحة الجثث تنتشر في الجو مختلطة برائحة البارود المحترق .. وبقايا الدخان الاسود .

القرن العشرون ابتدأ فنياً بلوحة بيكاسو «نساء افنيون» 1907 التي خلق فيها الفنان ثورة(جمالية) .. او بالأحرى رفضاً لقيم الجمال السائدة المتمثلة في «اشكال الغربة الاجتماعية الحديثة» فلم يكن «بيكاسو فناناً مهادناً ، بل انه عين التطرف الفني بكل ابعاده ، انه اغصان الثورة وجذورها ، فلوحة – نساء افنيون – والتي اظهرها للعالم وهو في سن الخامسة والعشرين ، ما بين نهاية (1906 وربيع 1907) لهي عمل متطرف ، فاية بصمة فيها من بصمات التقاليد الفنية يمكن لنا العثور عليها ؟ ؟»

«المنظور قد تحطم تماماً والالوان قد فقدت حياتها وصارت جدباء قاحلة ، واشكال النسوة قد ركبت من زوايا انطبق بعضها على بعض ، وهاهي بين ايدينا ثورة ضد كلائش الرسم على اتم وجه» اي انه حاول تأكيد الوجود الانساني ضد «قوى الطبيعة والمجتمع التي تهدد بسحقه» .

لقد تخلى بيكاسو من خلال البحث في القضية التشكيلية – للتوصل إلى حل جديد هو «الاحساس العميق بالغربة الكاملة» في لوحاته عن القيم الجمالية الشائعة «المبتذلة» ، منساقاً الى مشاعر الاحتجاج ضد اشكال «الجمود الهندسية» التي افرزتها النهضه التقنية في بداية القرن العشرين . ورافق هذا ثورة ضد الاشكال الكلاسيكية لرواية القرن التاسع عشر التي كان من اكبر روادها الكاتب الكبير «دستويفسكي» لهذا فقد اعتبر «هسة» ان العودة الى الكلاسيكية مستحيلة الاعن طريق الاسطورة .. لذلك يلجأ الى الحلم الفوضوي – اللاهندسي – في روايته – ذئب البراري – حيث «يجد هلر الطريق الى مسرح سحري يبصر فيه من جديد صور حياته الماضية وصور البراءة الاولى» وبعد ذلك يعلن «هسة» ان عالمنا الجميل هذا لايصلح ان يكون وطنا للناس الطيبين ، ويبرر موقفه هذا بوجود التناقضات في العلاقات الانسانية ، وان الحياة اصبحت كريهة بطريقة لم يبق فيها مجال للفنون او الاحساس بالجمال فالكارثة مقبلة والعالم يتجه نحو حرب عالمية اخرى اكثر شراسة «الحرب

العالمية الثانية» والفنان يتنفس وسط الحرائق ومشاعر الترقب والخوف ، وهرمان هسة وكافكا «ينزويان» وتصبح صورة الفنان هي وجه «دوريان جراي» مشبعة من الداخل بالمأساة والجريمة و « نساء افنيون» اصبحن مجرد عجائز شمطاوات بأجساد مشوهة ووجوه قبيحة وأنوف معوجة ، بعد ان كن آنسات يافعات نضرات الخدود .. متألقات العيون ... يرمين الازهار والعشق في شوارع باريس ، (هَرمْن) بعد مرور فترة قصيرة جداً من ولادتهن ، وبينما كانت أقوال «هسة» تنعي قيم الجمال ومراثي «اشبنجلر» تبكي الحضارة الآفلة ، ونساء أفنيون يمشطن شعورهن البيضاء ويمسحن انوفهن المعّوجة في شوارع باريس المكتظة بالحزن والشيخوخة . كانت ثمة ارهاصات تتولد في أرض الشرق البعيدة المليئة بالدخان الملون ، والقباب الملتمعة في أحضان السماء الزرقاء ، والألوان الساطعة المتداخلة تتناغم مع العيون المفتضة للمرة الأولى بطعم الضوء وارتعاشة الومض فوق الروابي الجرداء والحقول البكر والجبال العذراء التي ما اقتحمتها غزوات قضبان الحديد ولاترددت بين جنباتها صفارات القطارات ، ولا لوثت آجواءها سحب الدخان الكثيف ..

الى تلك الاجواء البكر كانت تتجه افكار «هرمان هسة» ، بل أنه سافر للهند ، ولكنه سافر اليها كما سافر «بب» – بطل رواية الامال الكبيرة لشارلز ديكنز – من اجل أن يعود محملاً بالذهب والمرجان ، ويحقق في بلاده ماعجز عن تحقيقه فى البداية .

كانت أفكار«هسة» شائخة مليئة ببثور الحضارة الفاسدة ، كان كفلاح يزرع بذور الشتاء في الصيف ، فأنشأ مملكة في أرض هندية يحكمها رجال أوربيون متمسكون بقوانين «النبالة» الكلاسيكية ، ومن هذا «المزيج العجيب» لم يخرج سوى الدخان الذي سرعان ماتبدد ، وبقي الهواء نقيا يتنزه بحرية مابين جبال الشرق ووديان العالم الثالث التي امتنعت عن ان تكون ملجأ لضحايا الحضارة الغربية المنهارة ، فبقيت تحتضن أشجارها البرية السامقة ، وبقيت البراءة تكمن في العيون المتطلعة الى جمالٍ لمّا يفتضّ بَعدُ ، ولمّا تستكنه اسراره ، وظل (الطفل)[1] المغمور يتابع السير في الأماسي المظلمة المطوية على أسرار حضارة عريقة تأبى على السنين ، يحمل في صدره ذات القلب المرهف الذي حمله أطفال (أور) على ضفاف الفرات ، يختض رعباً عندما تعبث هبة الهواء بورقة شجرة يابسة مطاردة مابين الأخاديد البنية وحافاتها المتوهجة بما يتساقط من ضوء الليل فوق الجبال ، وعلى الحدود الممتدة بعيداً

في الاتجاهين .

كان (الطفل) يحلم بتلك الالوان البهيجة النظيفة التي تكتسي بها الجبال ، يحاورها دون ان يفهم لغتها غير المسموعة ، وكان السفر طريقاً متواصلاً يتلوى مابين الصخور ، ويقفز مابين منحدر واخر ليمتد داخل الجسد الصغير ، وكان الطفل جوالاً يدور في المنطقة نفسها .. الا انها لم تكن نفسها ، فهي مازالت حبلى بالوان لاتحصى واسرار خضراء تستعصي على الاكتشاف . والطفل علامة تعجب فوق الجبال يراها مرة سوداء فاحمة تملأ المسافة ما بين الارض والسماء .. تنضح رعباً وقسوة وجبروتاً ، ويراها مرة خضراء تشهق بالحياة والبقاء ،واخرى صفراء يابسة ، او تلوح له بنية جرداء لايستقر الضوء على صخورها الناتئة ، تبدو له وحشية القسمات ، جهمة الطباع ، قاسية الاستجابة ، ويراها مرة زرقاء تسبح في الق الضوء المستقر بنعومة وهدوء على قممها المتعالية ، وانحداراتها اللينة .. وصخورها الهشة وترابها الاحمر الذي يتساقط تحت ملمس اصابعه الصغيرة ، كان الطفل «ابن الرافدين» ينظر نحو الجبال باستمرار ، يتأمل الوانها المتعددة ، ووجوهها الكثيرة ، يحلم فيها في الليل ، ويستغرق في ثناياها اثناء النهار .

لم تكن بالنسبة اليه مجرد احجار كبيرة وصخور جرداء وتراب يابس وادغال بربة ، بل كانت سراً كبيراً يتبدّى امام مملكة الطفولة في براءة الاستعراض وسحر التكوين وغرابة التركيب – كان الطفل القادم من بغداد الى هذه المنطقة ، يرى المدينة الحدودية النائية مسحورة ، تكتض اماسيها بالوحشة والرهبة ، والغرابة ، كان الطفل الوحيد في مدينة «نفط خانة» ، ابنا لنجار احب (مهنته) وكان يقترب من الازقة فيراها خالية ، ليس ثمة اطفال يلعب معهم ، وليس ثمة ملاعب ، ولاجمهور ، ويطل «هرمان هسة» يتأمل الطفل الصغير باستغراب مثير وهو يجمع الحصى الملّون في كيس من القماش الابيض يداري بها غربته ورهبته والوحشة التي تسود المكان .. الفاجعة هي قدر هذا القرن الرائع ، الفاجعة تلاحق الطفل الاسمر حين يحل المساء ، فتتحول الجبال الى اشباح رهيبة ملونة ، فيهرب الطفل مذعوراً وكيسه الابيض يتدّلى على جنبيه .. يتراقص وهو يقترب من بيته يدخل ، يتجه الى الفراش وهو يفكر في هذه المدينة النائية القريبة من الحدود الخالية من الاطفال .. المليئة بالجبال والحصى .

كان ابن النجار يحمل في اعماقه شوقا لتعرف على عالم غير مألوف ، جديد ، حلم به «اشبنجلر وهسة وبيكاسو» ، عالم غريب ليس به اي شيء من ازمة «ذئب البراري» «او في مرحلة من مراحل العقم والشك واليأس والنهم في متع الجنس ، وعن ازمة الحضارة الحديثة ، حضارة موسيقى الجاز» او في سخريته اللاذعة التي جعلت من كل الفنون والعلوم مجرد هلوسات سحرية ... او لعبة تتخاطف الابصار بوميضها الذي ينطفئ حالما يولد ، ويصبح الزمن متقطعا .. لاهثاً .. يظهر مابين ومضة واخرى . (لعبة الكريات الزجاجية لهرمان هسة)

اما الطفل الصغير الدي وقف عند الحدود امام جبال مدينة «النفط خانة» فأنه وجد الزمن هادئاً .. يسير كالحلم ما بين الالوان المتغيرة .. وما بين اللعب الخشبية التي يصنعها في محل والده النجار .. وكيس الحصى .. والدمى الطينية .. ظل يعاني مشاعر الوحشة والوحدة ، يعاني الاستغراق في التأمل الغامض والتطلع امركز المرهق ، الى تداخل المساحات الغريبة للكتل المتناثرة .. يعاني مشاعر التعرف الاول الى مكامن السحر البكر الذي لما يكتشف بعد ، يعاني انسياب جسده الصغير المرتعش بين ثنايا العتمة المرعبة التي تلف الجبال فتجعلها تبدو عملاقة مخيفة ، يعاني الشعور بالانزواء داخل البيت المؤقت «بيت الشركة» وفي احضان الفراش .. مملكة الاحلام .

كان الفراش عند ابن النجار الصغير مملكة الاحلام المتناقضة يرى فيها مارآه في النهار .. ولكن بشكل مختلف ، وكانت الدمى الخشبية والطينية بكتلها الخام وتسطحها الفطري تتراءى له محتشدة بالحياة .. باشكال شديدة التنوع ، دقيقة الملامح ، مكتظة بالطيات معقدة التركيب لها من الجبال غموضها وغرابتها ، ولكنها في كل الاحوال اول رابطة شدت بصورة وثيقة ولامفهومة ما بين الفنان الذي كبر فيما بعد .. وما بين ذلك الطفل الصغير الذي نام في فراشه مع الدمى الخشبية مدثراً بالأحلام .. والبراءة .

نام تلك الليلة مسحوراً برائحة الجبال .. ووحشة الطرق ودفء صحبة الدمى الخشبية .. نام هادئاً لولا يد هزته بالحاح .. واصوات خشنة لم يميز نبراتها تصرخ فيه

– اسماعيل .. اسماعيل ..

فرك عينيه وسقطت دميته الخشبية فوق الارض – كان لها رنين خاص

– اسماعيل .. استيقظ .. لقد اشرقت الشمس (2) توترت العضلات في الجسد الصغير .. وتصلبت قدماه .. نظر نحو الدمية التي انكفأت تحت قدميه .. انحنى ورفعها .. احتضنها وتطلع مذعوراً في وجه والده .. كان يقف بقامته الطويلة ووجهه المستطيل ملّونٌ بالقلق والحنان .. وما ان التقت النظرات حتى ارتسمت ابتسامة عطف صادق على وجه النّجار الطيب . ظلت عالقة في رأس الطفل .. الذي لم يكن يدركها بعد[1] ..

تلك هي الصفحات الاولى التي انطوت داخل ذاكرة الرجل الذي اجتاز غابات السنين وصحارى – العمر .. وعبر انهار الزمن .. ليقف امامي بقامته الطويلة .. وقسمات وجهه الواضحه .. نتحدث عن حياته .. حياة الفنان اسماعيل الشيخلي . ولكن .. بعد ان تحول شعره من اللون الاسود الفاحم .. الى اللون الرمادي الذي يميل الى البياض .....

---

1 – ولد اسماعيل الشيخلي في بغداد : باب الشيخ (قهوة شكر) بتاريخ 28/آذار/1926 في الدار المرقمة ——— 6 239 ب .

– عاش طفولته في منطقة (نفط خانة) حيث كان والده يعمل نجارا في شركة النفط هناك .

– سنة 1935 دخل مدرسة (العوينة) الابتدائية في بغداد ثم انتقل منها الى مدرسة (التسابيل) في باب الشيخ ثم انتقل الى مدرسة (البتاوين) في الباب الشرقي .

– بعد انتهاء المرحلة الابتدائية دخل متوسطة (الرصافة) وفي الصف الثاني متوسط انتقل الى معهد الفنون الجميلة . وكان ذلك سنة 1939 .

– حصل سنة 1945 على دبلوم المعهد .

– سافر الى باريس للدراسة الفنية في (البوزار) سنة 1948 .

– بعد عودته الى الوطن سنة 1952 عين مدرسا للرسم في معهد الفنون الجميلة .

– عمل على تأسيس مرسما للطلبة في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية سنة 1953 وحتى سنة 1970 .

– كان احد اعضاء جمعية اصدقاء الفن المنحلة .

– كان أحد المؤسسين (لجماعة الرواد) .

– وضع تصاميم وديكورات لمسرحيات معروفة ، وكان عضوا في فرقة (المسرح الحديث) .

2 – صادف هذا اليوم موت الملك فيصل الاول وكان ذلك بتاريخ ١٩٣٣/٩/٧

القسم الاول

ثمة مداخل عديدة تقودنا للتوغل في أعمال فنان ما ... في عوالمه المكتظة بالبهجة والألم ... المحتشدة بآلاف الصور التي تحكي عن معاناة ومشاعر الانسان وهو يواجه العالم بجميع مفرداته من خلال وعي يتصرف بنضوج .. واحساس يتبلور بحساسية مرهفة ... صادقة ومتلوية ... مباشرة ورمزية ... واقعية ممزوجة بالخيال والتصور .. من هنا فاننا حين نبدأ في الحديث عن أعمال الفنان فان اول ما نرتطم به ... هو ذلك الشعور الفائق باللذة والمتعة ... التي تبدأ من أول الطريق ... وتتنامى كلما توغلنا في الممرات الضيقة والدروب الفسيحة .. والغابات والأنهار ... والصحاري والاجراف ... يرافق ذلك تلك الحيرة المفروضة سلفاً .. فهل يكون المنظور الزمني داخل الاطار الاجتماعي والسياسي ... هو نقطة البدء ... فنلجأ الى الأعمال الفنية ... نقسمها ونحدد مضامينها وأساليبها وعناصرها ... ومدى تطابقها مع الظرف التاريخي ... والمرحلة الاجتماعية ... وطبيعة الحكم ... ام نضع كل هذا جانباً ثم نتجه لمدخل آخر ونبدأ بتفسير العمل الفني ومناقشته ككيان مستقل قائم بذاته معتمدين في ذلك على الصراع الداخلي المحتدم ما بين العناصر الفنية داخل المساحة الصورية . ام نتطلع الى مدخل ثالث .. او رابع .. في سعينا لاكتشاف التجربة الجمالية بشكل افضل وبالتالي الوصول الى اكتشاف وفهم العناصر التي استخدمها الفنان في اعماله .. والنتائج التي توصل اليها في عملية الانجاز الابداعي . ؟

نحن نجد ان الالوان والخطوط والمساحات ضمن مساحة اللوحة تمتلك بوجودها القائم امام اعيننا عناصرها الفنية وشروطها التكوينية التي تعطينا القدرة ... او تساعدنا على تفسير العمل الفني وتقييمه نتيجة توحدها وتلاحمها العضوي حيث تتبلور قيمة العمل فيما يعطيه من لذه وفرح ... ومعرفة وهنا تبرز الحيرة الممتعة متجسدة في التساؤل المستديم فيما اذا كان يمكن الاعتماد على العمل الفني وحده لمعرفة نوعية التجربة التي قادتْ الفنان في عمله الابداعي . وبالتالي تشخيص جوانبها المشرقة ... او المؤلمة ومن ثم تأثيرها حتى دون الرجوع الى شخصية الفنان نفسه واذا رفضنا كل ذلك فهل يمكن الولوج الى المدخل الذاتي من خلال الاعتماد على التجربة الشخصية التي تنشأ على اساس علاقتنا بالعمل الفني مباشرة دون ان نعير اهتماماً للتناقض او التقاطع اللذين قد يقعا ما بين موقفنا هذا وموقف الفنان صاحب العمل وتجربته التي سبقت عملية الانجاز .؟

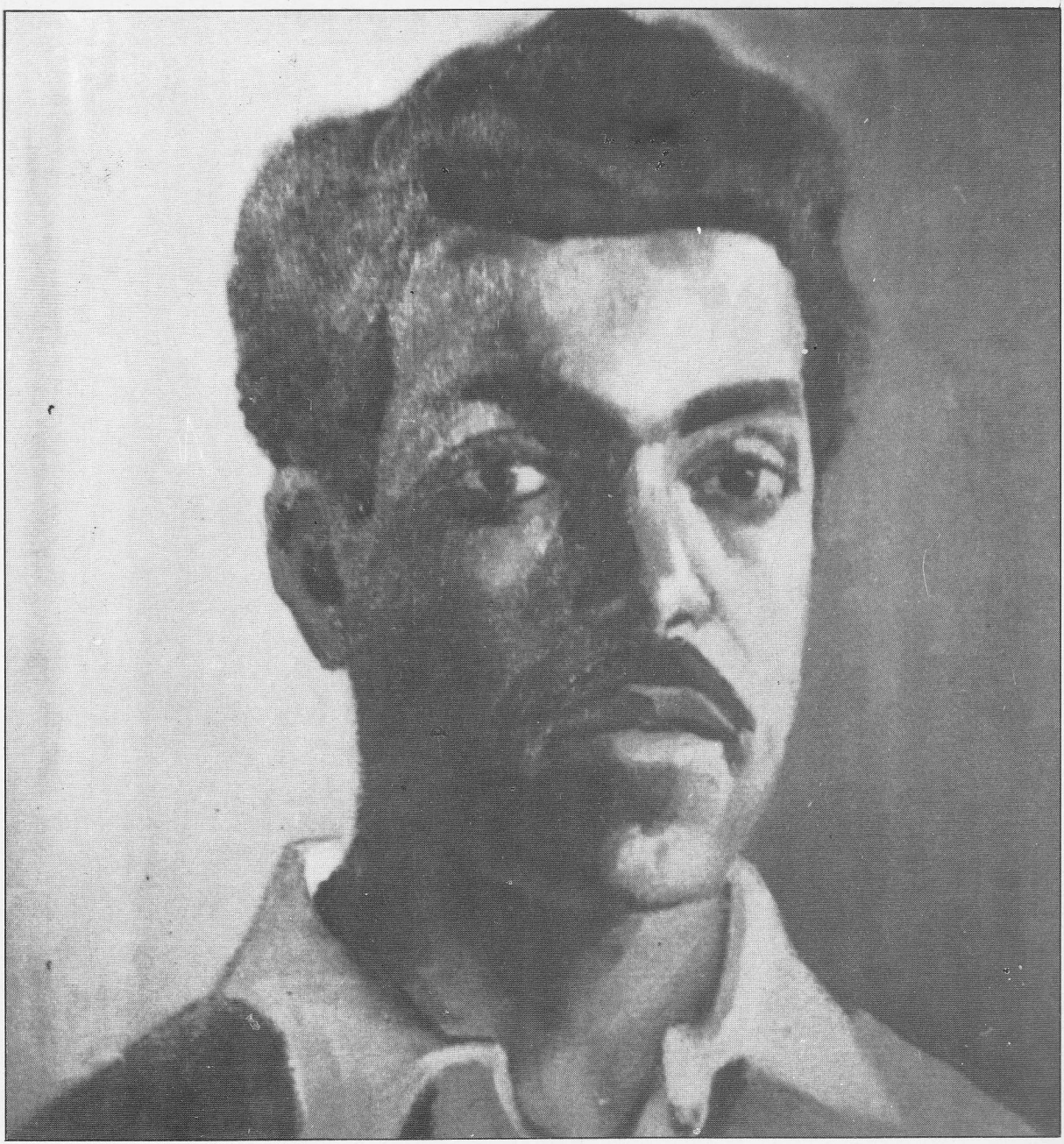
وازاء هذه الحيرة المفروضة فان الهم الرئيس الذي هو الاستعداد لولوج المداخل كلها من اجل الوصول الى شمولية النظرة لاستيعاب مجمل العوامل والعناصر التي يتكون منها العمل الفني المنجز ... وموقف الفنان سواء كان عاماً او خاصاً وتجربته الشخصية وبذلك حسب اعتقادي يمكن ان نلتقط من خلال البحث الشامل جميع العناصر مهما كانت مختلفة بطريقة تجعل عملية التقييم اقرب للحقيقة والصدق والموضوعية ... وهنا يمكن ان يكون اكتشافنا لعنصر (الدراما) الكامن في العمل الابداعي هو نقطة الارتكاز الواضحة والشمولية التي تعطينا (حرية)

التعامل مع العمل الفني وبالتالي بلورة (موقف) يتسم بالمرونة بعيداً عن التحديد الضيق والنظرة الاحادية الجانب .

وهكذا فان بحثنا في اعمال الفنان اسماعيل الشيخلي ... ومعاناته ... وتجاربه .... وتطوره خلال المراحل التي مر بها من جميع الجوانب ... سواء كانت سياسية او اجتماعية ... او تاريخية ... او تلك التي ترتبط بالعمل الفني سيكون مرتكزا على عنصر الدراما .. لكون هذا العنصر يبدأ من نقطة معينة هي **البداية** ... ثم يتطور بفعل المؤثرات المختلفة ليشكل تجربة الفنان المتنامية المتأزمة ... وانفجاراتها التي تتجسد بالتشكيل الفني الجاهز اي الذروة التي يصل اليها الخط الدرامي في اللوحة الجاهزة وهذا يمكن ان يوضع في المعادلة التالية :

الانسان + الفنان + الموقف + التجربة = العمل الفني المنجز (اللوحة) وبذلك يمكن الانفلات من اسر الحيرة ... وكسر طوق حتميتها والحصول على وثيقة شاملة للعمل الفني ... وعلى اساس هذه المعادلة انطلقت مع اسماعيل الشيخلي ... كانسان ... وكفنان ... ينظر للتجربة من خلال مواقفه منها ... ويصوغها عبر التمازج ما بين موقفه وتجربته لتنبثق اللوحة ... جاهزة ... ويتكامل طرفا المعادلة ... من هنا فقد جاء بحثنا متداخلاً .. ما بين تلك الاجزاء الاربعة ... اي ما بين جانبي المعادلة مع الابتعاد الكامل عن التقنين او القولبة .

بعد عودته من باريس الى بغداد عام **١٩٥٢** لم يستخدم اسماعيل الشيخلي كفنان نمطا (توسيعياً) في الالهام فقد كانت اعماله ومنذ بداية دراسته في (البوزار) تتسم بالطابع الاكاديمي - الدراسي من جهة والحرية في اختيار الاساليب القريبة من روحه الشرقية والتأثير بها كمحاولة لتحديد موقفه عبر عملية الاكتشاف الاولى لموقعه الفني ومن ثم الغوص في تركيبات الشكل ... وتم ذلك في محاولاته لرسم المواضيع البسيطة المحددة متطابقاً مع تجاربه المحدودة والتي كانت تتسم بذلك التداخل ما بين ذاته كانسان ... وتطلعاته كفنان فنجد انه قد رسم صورته الشخصية اكثر من مرة بعضهادراسي يتمثل بوجهة المستطيل بقساماته الواضحة ونظراته المشدودة الى شيء ما بعيد ... ربما يكون هو رغبته في تحويل الذات الى فنان .. او ربما يكون هو الوطن (تجربة الغربة) وموقفه منها وخاصة اذا ما اخذنا في الاعتبار تلك المسحة الحزينة التي تطوف فوق القسمات بصمت وهدوء ... مع حرصه على معالجة الظل والضوء بشكل يساعد على تكوين وبناء الشكل مستخدماً الواناً بسيطة شفافه تجمع بين الازرق والاوكر والبنفسجي (صورة رقم ١) اما الثانية فهي مناقضة للاولى من حيث الاسلوب والشكل ..فهو لم يصور لنا من المسيح المصلوب (وهو بورتريت الفنان نفسه) في مساحة اللوحة المربعة تقريباً الاوجهه المستطيل تحيط به هالة كثيفة مع نظرة وداع اخيرة تطل من الاعلى فيها الكثير من السخرية المثيرة للتساؤل ويظهر وجه امرأة من وراء الصليب يغطي نصف المساحة الخلفية اليسرى .. شفتاها منفرجتان توحيان بالدهشه .. اما اسماعيل (المسيح) .. هذا الوجه الملون ببساطة تحيطه خطوط تفتقر للرشاقة .. يميل الى اليمين عكس ما يرسم عادة السيد ... المسيح)



ابتسامته اللينة لا تعبر عن آلام الصلب بقدر ما توحي لنا بشماتته بنا ... هذه اللوحة تبعث فينا مشاعر متناقضة عن اسماعيل الانسان وغربته ... فهل كانت باريس مدينة للنفي ... أم هي ملاذ للمغتربين والمتغربين تحتضن الناس وتمسح (جراحهم) الشرقية ؟ والوجه الانثوي المشوب بالدهشة . هل تمثل المدينة بوجهها الشفاف وشفتيها المنفرجتين وعينيها اللتان تلتهمانه ببطء ولذه .. (صورة ٢) . ان ما توحي به اللوحة .. ان اسماعيل كان يفكر عندما يرسم . ويثير التساؤل وكان يحاول حتى في تلك الصورة (موديل) والتي كان طابعها الدراسي الذي يفترض الجمود توحي ايضاً بانها محاولة مغايرة للصورتين السابقتين ... في تبسيط الشكل وتوزيع المساحات اللونية ... ووضوح البناء ... واتسامه بالصرامة . ثمة خطوط قاسية .. وتأكيد على الجانب التشريحي بصورة حادة ... واتجاه بنائي يعتمد على استخدام بقع من الضوء تسعى لاظهار شكل جميل ومثير ايضا وهو بهذه اللوحة يذكرنا باعمال استاذه (اندرية لوت) .

ويمكن ان نشير هنا الى ان الفنان لم يرسم صوراً شخصية بعد انتهاء فترة دراسته وعودته للوطن .. فقد اخذ يبحث متنقلاً ما بين الموقف والتجربة .. تشتت محاولاته بين عدة اساليب مجسداً رحله الابداع ما بين الانسان والفنان ... ولكن هذا لا يلغي وجود السمة الخاصة به التي تكمن في هذه المحاولات ... والتي تظهر في اعماله (البيئية) التي بدأها في السنة الاخيرة من دراسته في باريس وبعد مشاهدته لمعرض الفن المكسيكي ... ودراسته له .

خلال السنوات الاولى بعد عودته للوطن ... ظل اسماعيل يحمل في اعماقه آثار الغربة ... فكانت علاقاته مع زملائه الفنانين تتسم بنوع من الحذر والخصوصية وهذا انعكس على اعماله حيث اصبحت التجربة لديه تتجسد في شكلها المصاغ فنياً بالتردد والانكماش ... وعدم الاستقرار ولكون هذه الصياغة منبعثة عن حالته الخاصة تلك ... فانها لم تكن متأصلة ... او متجذرة ... خاصة وان عملية الخلق الابداعية التي يتحاور فيها الفنان مع نفسه عبر التجربة الذاتية تذيب الكثير من الحواجز التي تقف بين الفنان والعالم .. والآخرين . لذلك فقد ظلت نقاط الارتكاز الاساسية قوية لديه ... وكانت خير عون له على بلورة مسيرة عمله الفني اللاحقة ... لقد وجد اسماعيل نفسه محاصراً بين علاقاته الحميمة بالتجربة ... وموقفه منها كفنان ... وبين علاقاته بزملائه الآخرين كانسان واحس انه في معركة لا يريد ان يخسرها ... فكانت اعماله تتسم مرة بالتقدم حيث نجد كل شيء مركزا ومضغوطاً ... وشحيحاً ومرة بالتراجع ... والتقهقر ... والوقوع ... ولكنه يعاود المسيرة مرة اخرى من هنا برز جانب آخر يتمثل بالحرص والتقنين ... واكتساب الخبرة .. فاخذ يحسب لكل شيء حسابه ... المساحات اللونية كبيرة ... متناقضة

في صلابتها وهشاشتها مختلطة ببعضها .. ومتماسكة في مساحة واحدة .. ولكنها اكبر. الشكل نجده احياناً تعبيرياً .. بسيطاً كرسوم الاطفال . وبالوان مائية ... وحجوم صغيرة تشبه (الميناتورة) واحياناً اخرى نرى شكلاً كبيراً .. رصيناً وواقعياً مشوباً بصفة تعبيرية .. وملامح ذات طابع شرقي اصيل ..

لوحة (الفيضان) تظهر فيها تأثراته بالفن المكسيكي ... ملغومة وممتلئة حد الاختناق ... الشخوص يقفون في مقدمة اللوحة ينتظرون ... وليس ثمة دليل على اتجاه الحركة المقبلة يحملون على رؤوسهم (الجزء العلوي من اللوحة) ما تبقى لديهم من (ادوات منزلية فرش . بُسط . ومهد . وبعض ما يتعلق ببناء بيت آخر) تلك المواد التي تفصح عن العلاقة الوثيقة ما بين هؤلاء الناس وبين الحياة .. تلك العلاقة التي اتسمت بذلك الشوق العنيف للاستمرار في العيش .. رغم المأساة . ولعل التناقض الذى يبدو بين الاستسلام القدري الذي خضعت له تلك العائلة الفلاحية ... وبين رغبتها الكامنة المفزوعة في الحياة ... واملها الدفين الذي لا يظهر في اللوحة ... كان هذا التناقض عاملاً رئيساً في نجاح اللوحة وهو احدى نقاط الارتكاز التي اشرنا اليها . لقد تم حصر الموضوع في مساحة تبدو مستطيلة ... مثقلة بالتفاصيل وذات الوان زرقاء وبنية وصفراء فاتحة (بصورة رقم ٤)

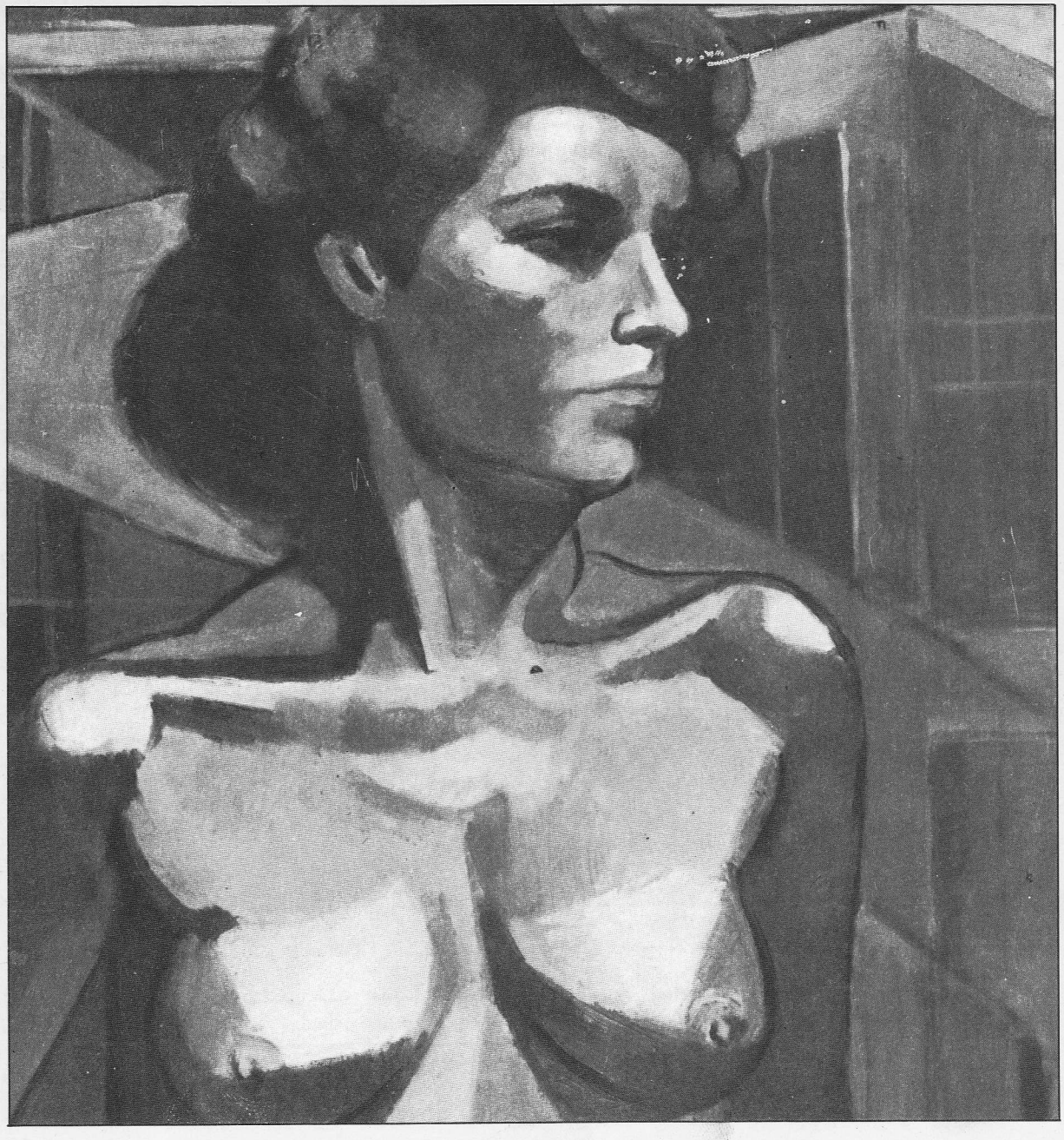
وكانت اعمال الفنان في هذه الفترة (١٩٥١ - ١٩٥٧) رغم مدها وجزرها ذات مضامين قابلة للتشخيص ... وليست صعبة الادراك فاغلبها مرتبطة بالواقع وذات خصوصية في نكهتها الشعبية : التبسيط في المساحات وتوزيع الكتل . رهافة الخط . صراحة وقوة اللون مع انشاء متماسك . ويمكن القول عن اعمال هذه الفترة انها كانت تشي بتركيز الفنان على جانب القوة في الانشاء ... وسعيه للبناء المحكم فهو يبدو وكأنه يريد ان يخلق لنفسه تميزاً معيناً في هذا الجانب ... وقد حاول ان يستخدم طاقاته في توزيع الكتل والمساحات ضمن هيكل عام داخل فضاء اللوحة ونتيجة لهذا السعي فقد لازمته تلك الخصوصية حتى الوقت الحاضر . وكان في تلك الفترة يقول : (اذا اردت ان تكشف فناناً جيداً انظر الى انشاء لوحته لتعرف ذلك)

في تلك الفترة كانت اعمال الفنانين العراقيين عموماً تعالج المضامين والموضيع الاجتماعية . وبحكم ارتباط معظمهم بالحركة الوطنية التي اشتد ساعدها في النضال ضد الحكم الملكي العميل وخاصة بعد تصاعد دور حزب البعث العربي الاشتراكي .. كقوة طليعية في التصدي للنظام الملكي كان الفنانون الى جانب الادباء وبقية الكتاب والمثقفين جزءاً من حركة الاحتجاج العارمة والرفض القاطع ضد النظام الملكي العميل ... ووقفوا مواقف واضحة في جميع المناسبات ... وساهموا في الانتفاضات الشعبية ووقفوا عام ١٩٤٨ ضد مشروع تقسيم فلسطين ومن هذا المنطلق الوطني تعمقت العلاقات بين الفنانين والادباء والموسيقيين ... وانعكس ذلك على اعمالهم ومسيرة عمل الحركة الفنية والثقافية عموماً ... فكانت لوحات : (الفيضان) لاسماعيل الشيخلي و (السجين السياسي) للفنان

الراحل جواد سليم . (العمال) لمحمود صبري . (في السوق) لفاضل عباس . (الحمال) لكاظم حيدر . (موت طفل) لطارق مظلوم وكذلك النحات محمد غني حكمت في اعماله (الحمالون والحطابات) .. وغيرها . .

هذه الاعمال التي تجعل الموقف قياسياً .. ما بين الفنان والمجتمع عبر رسالته الفنية الصرفة ... وما بين الانسان والوطن .. عبر رسالته القومية فتلتقي تجربة الفنان .. مع موقف الانسان فيه تحت ظل الحرية الداخلية للاختيار وفي خضم هذا الجو المناسب تعزز الاتجاه نحو توظيف الروح الوطنية والنضالية في العمل الفني ... والاعتماد في تحقيق التجربة علي النماذج الشعبية الكادحة المكتظة بكل رموز القهر والاستلاب ... كمصادر للالهام . والشعر ... والموسيقى ... والرسم والنحت .. حتى ان جماعة الرواد كانت تضم عدداً من الادباء والموسيقيين الى جانب التشكيليين .. وكانت حدة النقاش وحرارته ترتفعان ... وتعلو الاصوات فما تظل انغام الموسيقى تسبح في الجو . وكانت جماعة (بغداد) الفنية لا تختلف كثيراً عن هذا الخط وتطورت الرؤية شيئاً فشيئاً فاندفع الجميع الى (استيعاب اللوحة ككل) مستفيدين من التناقضات الداخلية . للمظاهر . وهذا مما جعل اسماعيل الشيخلي وتحت تأثير اجواء التوزع وحمى التجريب ... ان يبتعد عن اسلوبه الخمسيني الذي كان مشبعاً بالروحية الشعبية والاتجاه الواقعي التعبيري ... واتخذ مساراً (جديداً) بتأثير هذه الاجواء وعبر علاقاته مع الفنانين العراقيين الآخرين من اللذين لم يكونوا بمعزل عن الجو العام . فظهرت اعمال اسماعيل الشيخلي باتجاه هندسي فيه تبسيط للمساحات ... ويقع لونيه شفافه غالباً وقوية احياناً تتداخل ضمن تلك المساحات الهندسية : الوجوه ... دوائر والعيون نقاط والاجساد والملابس مجموعة من المستطيلات والمثلثات والمربعات تمتزج بعلامة تركيبية منتظمة . وقد ظهر هذا الاتجاه الفني تحت اسم (التجريدية الهندسية) بعد الحرب العالمية الثانية .. اي بعد بيكاسو وبراك حيث حلت نهاية (التصوير الشخصي) . وبلغت هذه المدرسة أوج قوتها حين تميزت بالمعالجة الحرة والاعتماد على (المنطق الداخلي لتطور الشكل) . ونجد بوضوح ان الشكل المميز ظل مفصوماً ويمكن متابعة حدوده ومعرفة مساحته وبناءه . كذلك كان المضمون بقي لصيقاً بالاتجاهات الخمسينية التي تملأ نماذجها الشعبية الفولكورية بالحس الشعبي الاصيل المحبب النفس . .

لوحة (بائعة الدجاج) : امرأة شابه ذات انف مستطيل يتكون من خطين عموديين مرتبطين من الاسفل . والعينان نقطتان كبيرتان . والفم خط صغير جميل . اما الوجه فهو دائرة . المرأة واقفة مدثرة بعباءتها الطويلة وهي تحمل امامها دجاجة كبيرة الحجم مفروشة الجناحين اللذين تجسدا بمثلثين يرتفعان عالياً . والمثلثان مقطوعان ببقعة لونية وخطوط . اما الخلفية فهي مساحة ملونة كبيرة مشوبة بوحدات زخرفية متكونة من مثلثين متقابلين متماثلين في



الحجم .

وهكذا كانت هذه الطريقة في صياغة التجربة الفنية تتفاعل ما بين احساس الانسان بالواقع الذي يرتبط به بالف وشيجة مع رغبة الفنان ولهفته (الطارئة) لمواكبه (التطور) الفني المستمد من انماط الفن الاوربي . هذا يعني ان محاولة التركيب هذه – في اعتقادي – لم تكن وليدة تطور حقيقي محتشد بالمعاناة الاصيلة التي تنبثق من خلال صياغة التجربة الذاتية والموضوعية للانسان مع الموقف الذي يتخذه الفنان من قضايا مجتمعة ... وعصره .. فالمحاولة تمت من الاعلى الى الاسفل ... اي من النتائج التي توصلت اليها مسيرة العمل الفني الاوربي .. تلك الموهبة التي لابد لها لكي تتنامى . واشير هنا الى الفنانين البولونيين الذين عملوا (كرسامين) في العراق وخاصة طريقة (التنقيط) معتبرين ان هذه العملية غير مقنعة وغير اصلية رغم ان الفنانين اعتبروها مسألة اساسية وضرورية تحت تأثير ما يسمى (بالمعاصرة) . وكان البولونيون يعبرون عن اسفهم لانقياد البعض وبشكل محموم (لتقليد) المدارس الاوربية ويعتبرون ان الشرق مليء بما هو افضل واكثر اثارة ... وغنى .

وهنا لابد من الاشارة الى بعض الاراء التي طرحت حول موضوع تأثر اسماعيل الشيخلي في بداية حياته الفنية باستاذه فايق حسن . ولكن المسألة لم تكن بهذا الشكل .. وانما كانت الموجة نفسها قد اكتسحت اغلب الفنانين . وجعلتهم يتأثرون سوية بما يطلعون عليه من فنون اوربية .. فالمسألة اذن في اطارها الصحيح الموضوعي تؤكد ان اسماعيل الشيخلي وحافظ الدروبي وفائق حسن وحتى جواد سليم ... وغيرهم كانوا يرسمون تحت تأثير المدارس الغربية وهم في بعض الاحيان يقلدونها ويستنسخونها . ويقول الناقد الفنان (شوكت الربيعي) عن اسماعيل الشيخلي انه (كان مرتبطاً في بداية حياته الفنية بما يرسمه فائق حسن من مساحات كبيرة متضادة في اللون ولفترة تأثر ب «اندريه لوت ودوبا» في البوزار) ويؤكد الناقد بعد ذلك ان اسماعيل بعد عودته من باريس عام ١٩٥١ (ازداد عشقه للاشكال الطبيعية المتحورة .. عشقاً دفعه الى تركيب يقترب من التجريد)[3] وفي الموضوع نفسه يذكر الكاتب نزار سليم عن اسماعيل الشيخلي بانه ليس غريباً (ان تتأثر اعماله الاولى باعمال استاذه فائق حسن وخاصة بعد عودته من باريس ومزاملته له في جماعة الرواد وذلك من الناحية التكتيكية وتناول المواضيع الشعبية والريفية وتفهمه لشاعريه الالوان)[4]

وكما قلت فانني اقف ضد هذا الرأي الذي يطرح المسألة بصورة تبسيطية قد تبدو ساذجة ... اذ لا يمكن ان تكون اعمال فائق حسن ذات طاقة فنية في تلك الفترة للدرجة التي تجعل الآخرين يقعون تحت تأثيرها حيث انه حتى ذلك الحين لم يكن قد اكتشف شيئاً جديداً بالطريقة المتبلورة . كما ان مسألة التأثر بفنان ما .. انما يعني ان لهذا الفنان (مدرسة) معينة وشخصية فنية متكاملة تكونت نتيجة لمسيرة طويلة ... فهل كان فائق حسن يمتلك تلك

3 شوكت الربيعي : الفن التشكيلي العراقي المعاصر

4 نزار سليم : الفن العراقي المعاصر ص ٧٣

المدرسة او كان قد كون الشخصية الفنية المتكاملة .؟

ان تحليل هذه الظاهرة انما يعتمد كما ذكرت اعلاه ... على موجة التقليد التي اتبعها الفنانون في تلك الفترة للمدارس الاوربية التي انبهروا بها ... واعتمدوها كمثال ابداعي يحتل قمة التطور الفني العام . وكان اسماعيل وفائق وجواد وغيرهم في مقدمة المتأثرين بذلك . ويعرف الجميع تأثرات الفنان العراقي بأسلوب الفنان الايطالي (كامبيلي) وكذلك اساليب كل من (بول كليه . براك . بيكاسو وليجيه) .

واضافة الى ذلك فان الحركة الفنية التشكيلية لدينا لم تكن حتى ذلك الحين قد تكونت لها ملامح خاصة وان وجود بعض الاستثناءات في هذا الصدد لا يعطينا المبرر لتجاوز الحالة العامة خصوصاً وان الاعمال ذات الملامح انما كانت تتميز بهذا الاستثناء عندما تبحث في المضامين الاجتماعية والسياسية وكذلك عندما يستخدم الفنان فيها الالوان الشرقية الغنية بالطاقة التعبيرية لكنها مع ذلك لم تقدم شيئاً مهماً للحركة التشكيلية بقدر ما كانت تشكل حالة تعبئة ذات قيمة احتجاجية تدخل ضمن النضال السياسي لشعبنا ضد النظام الملكي البائد . كذلك الاشارة هنا الى تلك المحاولات الجريئة (في التطبيق) التي كان الفنان جواد سليم مشغولاً بها والتي تستند على افكار واضحة لاستخدام عناصر من الموروثات العربية الفنية باتجاه وضع اسس لمدرسة فنية عربية .

اضافة لذلك فان الناقدين لم يوضحا بالشكل المقنع كيفية وطبيعة التأثير وفيما اذا كان كلي ... او جزئياً ... وفي اي مجال من مجالات العمل الفني ... وفي اي عنصر من عناصره : الكاتب نزار سليم يشير بصورة سريعة الى (الناحية التكتيكية وتناول المواضيع الشعبية والريفية وتفهمه لشاعريه الالوان) . وهذا تعميم مطروح بشكل غير واضح ويقبل التأويل ... وبالتالي فهو غير صالح كأساس لعملية التقييم ... خاصة وان نقاط التأثير المطروحة هي في الحقيقة نقاط تشابه يشترك فيها العديد من الفنانين وقد تصل حد التطابق فيما بينهم من الناحية التكتيكية والمواضيع الشعبية والريفية ... واستخدام الالوان ... الا ان لكل طريقته في صياغة التجربة الفنية ... وموقفه (الخاص) منها .. وطريقة تجسيده لها ضمن نطاق موهبته وقدرته الفنية . وهذا هو التمايز والتشابه الذي تم ضمن اطار التأثر بالمدارس الاوربية . مع التأكيد ان فايق حسن كان اسرع في التقاط تلك العناصر الفنية من غيره .

ولو امعنا النظر بشكل دقيق وتفحصنا لوحتين (متشابهتين !) لوجدنا انهما لا يمكن ان تكونا متشابهتين مع كونهما متوازنتين تسيران باتجاه واحد ضمن اسلوب وتطبيق معين واحد .. ناهيك عن ان اسماعيل قد استندت رؤياه على الالتحام بالبيئة من خلال وحداتها المميزة التي يستخدمها كعناصر فنية والتي تساهم ليس فقط في التأكيد على التراث الجمالي للمجتمع (كاضافة) بل المشاركة في البناء الحضاري من خلال كشف (الحالة العامة

للروح الاجتماعية والعادات والاخلاقية السائدة في البيئة) .

ولاشك ان القول – من متابعة اعماله الفنية ان افضل ما فيه (كفنان هو جانبه الذي يوجد فيه عن طريق الوجود للآخرين وليس للذات)[5] ينطبق عليه بقدر ما استطاع ان يمنحه للآخرين .

كذلك نجد ان عالم حياته كانسان والتي تكمن في عالم انتاجه الفني (تمتد وتتسع في دوائر بعيدة المدى) بعكس الفنان فائق حسن .... الذي بالرغم من ان صوره تنطوي على قدر معين من الطاقة وتحمل الوحدات والعناصر البيئية نفسها ، لكنها طاقة مكشوفة تكمن في القشرة فقط ... وهي تشبه الى حد كبير (السلايدات) الملونة المعدة من قبل هواة التصوير او (الكارتات) التي تعد للمناسبات[6] .

---

5 مشكلة الفن : الدكتور زكريا ابراهيم . ص ١٢٣ . دار مصر للطباعة . ١٩٧٦

6 الفنون التشكيلية والثورة . عبد الله الخطيب . ص ٧٧ . وزارة الاعلام بغداد . ١٩٧٦

القسم الثاني

ان موقف الفنان اسماعيل من (التجريدية الهندسية) لم يكن خاضعا الى اراء وافكار من القيم الجمالية تتشكل لتصل حدود الايمان بنظرية معينة ضمن مجال الهيئة او الوسط الذي يعيشه كتجربة .. بل كان موقفه هو محصلة لتجاربه او محاولاته لتفسير ومناقشة وادراك (الشكل) فقط .. دون ان يكون ذلك ذو علاقة بالنظريات الاوربية لهذا الاتجاه والذي يحدد بشكل قاطع ان (الشكل يساوي الفن) ولعل الاشارة الى القطيعة بين محاولات الفنان اسماعيل .. والنظريات الاوربية تأتي بصورة موضوعية لكون الاعتقاد السائد في المجال الفني عموما يحصر مسألة (المعاصرة) في الفن بشكل وثيق بالاتجاهات الفنية الحديثة السائدة في اوربا خلال مامضى من القرن العشرين .. وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية . وكلما كان الاتجاه (في الرسم) متطرفا في تجريديته واقترابه من هذه الاتجاهات يعتبر اكثر حداثة .. وعصرية . فاصبح اسلوب الفنان يحاكم عبر هذا الاعتقاد الذي تم بناؤه على روح دؤوبة في التقليد والانبهار بمنجزات الفن الاوربي مع اغفال كامل للحقيقة التي تشير الى ان غالبية فناني اوربا ونقادها .. وحتى فلاسفتها قد بذلوا جهودا مضنية لايجاد مخرج للازمة الرأسمالية والحضارية لاوربا وفكرها .. عن طريق البحث في سحر الشرق وبراءته وغموضه غير المكتشف .. وبتطور اسلوب البحث في الفن يسعى (بول كلي) مع غيره من الفنانين لاستخدام عناصر ووحدات شرقية التكوين (زخرفية وحروفيه) لتطعيم مساحات لوحاتهم بها .. واسباغ صفة التجريدية التزينية (الديكورية) المشبعة بالروح الشرقية . اي ان الفنان العراقي الذي وجد نفسه في حمى السعي (للتقليد) الاوربي .. كانت مصادره الاصلية خاضعة للاستكناه من قبل الفنان الاوربي الذي اختنق بازمته الفكرية والابداعية .. وتلك مفارقة لم يقع فيها اسماعيل الشيخلي نتيجة لموقفه الذي يتشكل عبر محاولاته التجريبية . بينما ظل الفنان العربي – والعراقي خاصة – يستنسخ تلك الاتجاهات دون العودة الى الاصول التي تفرعت عنها .. مما جعله ينفي عملية البحث والتجريب وبالتالي فان المعاناة التي تحتل المسافة ما بين موقف الفنان وتجربته .. تسقط لان ما يعانيه الفنان في عملية الاستنساخ والتقليد ليست هي المعاناة الابداعية المطلوبة في صياغة التجربة الابداعية عبر الموقف ازاء الذات والخاص .. او العام والموضوعي .

لذلك فان اية محاولة لتقييم الفن العراقي في تلك الفترة سوف لاتكشف لنا عن حصيلة هامة فيما عدا القليل جدا من الاعمال الفنية المنجزة والتي تتمتع باصالتها وانتماءها ويكتنفها فقط ذلك الشعور الحاد في البحث والتجريب والصياغة المضنية لموقف الفنان في انجازه الاصيل .. من هنا فقد كانت محاولات التجريب لدى اسماعيل الشيخلي جعلته ينطلق في البحث عن (طريق جديد) وبالتالي فقد شكلت تلك المرحلة نقطة تحول مهمة جداً في مسار حياته الفنية . رغم هذا الاستنتاج قد نوضح بعد فترة طويلة جدا من البداية .

بدأ اسماعيل تجريبيته في التوغل العميق في الواقع .. وربما كان هذا نابع من ايمانه بان الواقع يمتلك من الغنى

والثراء .. اكثر مما يمتلك من الصدق والحقيقة .. اي ان التصاقه بالواقع كان من اجل البحث عن وسيلة توصله للمصدر والمنبع . وبعدها فان الحقيقة يمكن ان تظهر في عمله الفني بعد انجازه وليست قبل ذلك ، ولاشك فان سخاء الواقع وحيويته كانا يبدوان في افضل صورة عند اندلاع ثورة 14 تموز 1958 مما ترك تأثيره على الفنان وتجسد هذا في اعماله الجدارية الكبيرة ذات المضامين السياسية والتي وزعت في مناطق متعددة من بغداد مما جعلها تكتسب صفة جماهيرية .. فلاول مرة تنتشر لوحات تنقل وتتحدث عن حياة الناس وطموحاتهم وافراحهم الى جانب هذا .. كان اسماعيل يخطو في لوحاته الصغيرة خطوات رغم تثاقلها لكنها كانت مدروسة وناجحة ويمكن اعتبار الفترة ما بين 1960–1970 غنية وغزيرة في الانتاج.ورغم اساليبها المتنوعة .. نجد انها ذات قاعدة موحدة بسبب تداخل تلك الاساليب فيما بينها بحيث يجمعها قاسم مشترك ابتداءً من استخدامه العناصر الفنية من خط ولون وتكوين وهيكل وشكل وموضوع وانتهاءً بالمضامين البيئية الزاخرة بالروح الشعبية .

واعتبر الناقد سعدون فاضل ان السنوات الاولى من هذه الفترة سنوات تخبط لاسماعيل كفنان . وازمة لم يتحرر منها الا سنة 1964 ذلك ان اسماعيل كغيره من الفنانين العراقيين كانوا يكررون الشخصية الشعبية والريفية حتى درجة الاستنزاف غير انه استطاع في لوحاته المعروضة في تموز سنة 1964 في معرض الرواد (اربعة وجوه ، والفخورة بطفلها ونزهة على دراجة) ، ان يحول تلك الشخصيات (من موقفها السلبي كموضوع تقليدي مألوف الى تعبير حي .. يمثل مزيجا من البراءة والاستسلام المشوب بالحزن)[7] . بينما ذكر القاص عبد الرحمن مجيد الربيعي عكس ذلك فاسماعيل لم يبرأ من الواقع اليومي ابدا واعماله تخرج محكمة البناء وذات (مسحة شعرية رقيقة مؤكدة قول (سمويندس) بان الرسم شعر صامت)[8] . وذكر ايضا (ان الشيخلي لم يتسرب وراء قفا الحياة .. وراء ذلك الجانب المظلم .. بل تمرد عليه ولم يترك اعماله خاضعة وراء القواعد التكنيكية (كذلك) لم ينقد وراء محاولات ملتقطة هنا وهناك) حتى قيل عن الشيخلي في تلك الفترة (انه يعرف كيف يعمل) وهذا يعني ان الفنان قد تبلور موقفه تجاه الشكل والمضمون .. واصبح بالامكان قراءة اعماله وفهمها شعبيا .

ويؤكد الناقد شوكت الربيعي : ان الرسوم (التي انتجها الفنان اسماعيل الشيخلي ما بين عام 1960 – 1971 (نلاحظ فيها) وضعا تصاعديا ذا هدف واضح اساسه البناء) وكذلك ان (اشكال الوجوه لديه بالوانها الشمسية لها علاقة وصلة متداخلة فيما بينها) (ومع هذا فالقضية لديه هي تشكيل هيئة اللوحة العامة ودفعها الى نقطة ارتكاز يتميز المضمون عن طريقها بشكل انضج) بينما يصر سعدون فاضل ان اسماعيل بعد تهشيمه (للحلقة المفرغة) الذي ظل يدور فيها بعد طفرة (معرض الرواد 1964) سرعان ما عاد في معرض جمعية الفنانين (الى نفس الحلقة المفرغة)

7 ـ سعدون فاضل ، العاملون في النفط العدد 29 السنة الرابعة تموز 1964 .

8 – نفس المصدر .

وكان عليه وهو يعي مسؤوليته كفنان ان يوسع هذه الثغرة التي حققها ويرسخ المواقع التي حصل عليها .) ولم يكتف الناقد سعدون بذلك بل ظل يلاحق اسماعيل فكتب عنه بعد سنتين : انه (لايتجاوز فنيا (بل) يدور في حلقة مفرغة لاتتجاوز ابعاد وجه تلك المرأة والرجل وذلك التنفيذ في علاقتهما العاطفية المختلفة و (هو) ما زال شكلا ومضمونا يمارس ما يمكن ان اطلق عليه تقاسيم على نغم)[10] .

ولا شك اننا امام موقفين متناقضين لتقييم اعمال الفنان اسماعيل في تلك الفترة فبينما يقف الناقدان شوكت الربيعي وعبد الرحمن مجيد الربيعي موقفا ايجابيا من انتاج الفنان نجد ان سعدون فاضل يقف موقفا سلبيا وحادا مع اننا نلاحظ انه لم يعطنا تفسيرا نقديا كاملا لموقفه هذا .

فاتخاذ اسماعيل للرجل والمرأة كعنصرين رئيسين في اعماله وفي اوضاع مختلفة يحتاج الى دراسة عميقة اكثر وليس بضعة جمل تنتهي بكلمات مثل (لطيفة) و (تقاسيم على نغم)[11] .

لقد قال مرة الناقد (كانويلر) عن بيكاسو ان (مواضيعه عبارة عن غرامياته) وهذا القول بلا شك ينطبق ايضا على الفنان اسماعيل الشيخلي فاعماله تحمل بصورة كثيفة هذا الجانب الحيوي بالاضافة الى التنويع في الطرح من خلال البحث في الشكل والبناء الانشائي داخل مساحة الصورة . اي انه ينظر الى المرأة والرجل من جميع الزوايا حتى نراه احيانا يطل عليهما من الاعلى يراقب تصرفاتهما يلصقهما مرة ثم يبعدهما اخرى .. ثم يضع بينهما حاجزا (نخلة) او ينام احدهما بينما يستيقظ الاخر مراقبا ومفكرا .. او يعطي احدهما هدية (نبتة صغيرة) للاخر . ثم نراه يختزل كثيرا. خطوط قوية منسابة يملأ مداخلها بالالوان الخضراء ومساحات ملونة صغيرة على ارضية قليلة التفاصيل . المرأة في الزاوية البعيدة من اللوحة والرجل في الزاوية المقابلة محصورا بين ضلعيها او نرى الرجل والمرأة يغرقان في العشق وقد احاطتهما عباءة احاطة محكمة شكلا معاكتلة تشبه المسلة في جانب من مساحة اللوحة بينما بقي الجانب الاخر فارغا ملأه الفنان بالوان متعددة متحدة وشفافة .[12]

الانشاء كان عادة يتألف من شخصين امرأة ورجل ثم نرى رويدا رويدا في اعماله ان الرجل قد اختفى ولم يظهر الا في فترات متباعدة ودون ان يكون مركزيا او مهما وتظهر بدله عدة نساء او عوائل تتألف من النساء فقط .. اربع نساء او خمس واحيانا اكثر من ثمان يلفهن جميعا صمت لذيذ . وكان اسماعيل يوزع الكتل بشكل بنائي .. مستخلصا (الشكل العاطفي غير المنطقي) وبلغة تعبيرية ويضع مثلا اكثر من خمس نساء في الجهة اليسرى .. وست في الجهة اليمنى ويفصل بينهما شيء ربما يكون الشمس او القمر .

---

9 – عبد الرحمن مجيد الربيعي : جريدة الجمهورية ص 7 9 نيسان 1964 .

10 – شوكت الربيعي : الفن التشكيلي المعاصر في العراق .

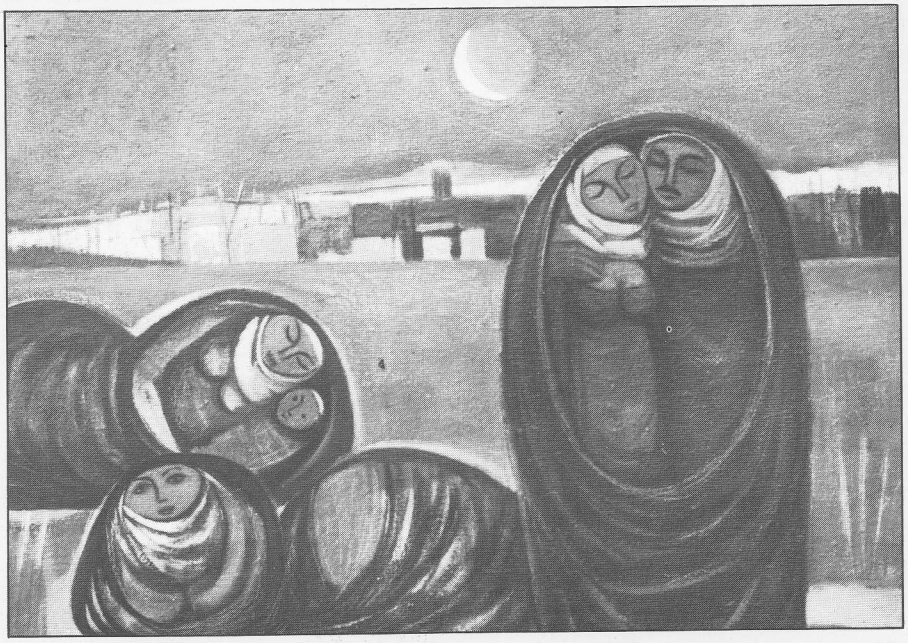
11 – سعدون فاضل : ملحق الجمهورية الادبي 31 العدد 866 حزيران 1966 .

12 – روحية جاوردي : واقعية بلا ضفاف ص 29 ترجمة حليم طوسون 1968 .

الخطوط حادة وسميكة واحيانا هشة مقوسة والشخصيات التي تنظر كلها الى الامام تتكون من كتلتين : تلتصق احدهما بالاخرى .. يجمعها الانتظار الطويل .. الرجل حاضر واسماعيل دائما في هذه الاعمال هو الرجل .. (الاله) الرجل والزوج .. انه يذكرني بالخليفة في قصص الف ليلة وليلة وفي قصور الحريم لذلك نراه لايستغني في اعماله عن حضوره ابدا (كخليفة) انه يؤكد امتلاكه لنسائه من خلال تأكيده على الاثداء المدورة المضغوطة المليئة بالثراء والوجوه المدورة ذات العيون الناعسة والارداف الممتلئة .. ان كل امرأة من نسائه قادرة على ان تولد .. ان تكون اماً كذلك كل لوحة تستطيع نساءها ان تولد عشرات من الاطفال الصغار الذين يملؤن العالم صخبا وضجيجا فهل ذلك هو مفهوم اسماعيل للمرأة الشرقية (الجمال .. الجنس .. الولادة) ام ان تلك المعادلة هي جزء من مفهوم عام يحاول فيه اسماعيل ان يقف موقفا متحررا من القيود الاجتماعية بمناهضة القيم السائدة البالية فيعطينا البديل .. اي انه يقترح الحرية من جهة ويواجه بها معاناته الخاصة (كأب) من جهة اخرى ..

ان عالمنا (وطننا العربي) يحمل عنصر الدراما الانسانية المتمثلة بالموقف من المرأة فهي مركز الجمال واخلاقية مجتمعنا تجعل منها رمزا للامومة والحياة لكنها في ناحية اخرى يجب ان تكون بعيدة لايلمسها احد غير صاحبها واسماعيل ايضا حين يرسم لنفسه نساءه بعد احاطة كل واحدة بعباءة مقيدة فيها ومحصورة في حدودها يحاول في نفس الوقت ان يمتلكهن ولكنه يتراجع في اللحظة الاخيرة .. ويجعلهن في انتظار طويل لعودة الرجل .. ولهذا فلا هو ارضاهن ولا طمأن حاجتهن باضافة اي رجل اخر غيره .. لقد ابقى كل شيء على حاله .. وبقت النساء في انتظارهن الأبدي الخالد .

واعمال اسماعيل مكتظة بالرموز الجنسية البسيطة المرتبطة بمفاهيم القرويين الجمالية فنراها نباتية احيانا .. متمثلة بقطع (الرقي) او (الرقية المثلومة) او نبتة صغيرة او نخلة .. واحيانا يمثلها القمر (الهلال) او ان اللون نفسه يعطينا ذلك الانطباع الحاد المشبع بالجنس .. ناهيك عن اشكال ووضعيات النساء .. وذلك الاسترخاء السكوني اللذيذ الممتلئ ببراءة العشق والحياة ولهذا فليس غريبا ان اطلق عليه اسم (الفنان عاشق القرويات) .



القسم الثالث

ذكرت في المقدمة ان (هرمان هسه) حاول ان يتجاوز اليأس في رحلته الى الشرق[13] . لكنه فشل في تحقيق طموحاته وعاد وهو يحمل في قلبه أحلام (مثاله الجمالي) المحطم .

ولاشك ان اعتماده على شخصيات ذات مؤهلات خارقة لفنانين وادباء ومثقفين ذوي حساسية مفرطة وقلوب مرهفة ومشبعة بالروح المادية للغرب هي سبب فشله . فالشخصيات هذه لم تستطع ان تعيش مثالية وروحانية الشرق التي لم تكن لها علاقة وثيقة بها . انما كانت ترتبط بها خارجياً من خلال نظرة المثقفين الاوربين اليائسين الى حلم ينقذهم . ورأوا في سحر الشرق مجرد وسيلة (خام) يمكنهم استخدامها لتجديد روحهم المعنوية المنهارة . وبعث الأمل في اليأس والقنوط الذي شاع في اوربا بعد الحرب العالمية الاولى .

من هنا فان علاقة الفنان الاوربي بالشرق لايمكن ان تكون هي العلاقة نفسها التي تعيش حية بين الفنان الشرقي ومحيطه وعالمه . حيث ليس ثمة نظرة مادية مجردة .. أو ذرائعية .. أو استعمارية . فالفنان الشرقي هنا ينجح في اطار هذه العلاقة المتبادلة .. أو العلاقة الواحدة التي يشكل هو (الفنان) أحد اطرافها الرئيسية لذلك فقد نجح اسماعيل الشيخلي كفنان شرقي في حين فشل (هرمان هسه) الذي عاد يجر خيبته المريرة واغترابه الموحش الى اوربا .

وقد تجاوز اسماعيل عبر نتاجه الفني حدود مظاهر البيئة التي تبدو للعيان .. اي انه تسلل الى اعماقها . باحثاً عما يمكن ان يكون قد خفي من سحر ومعنى ودلاله وراء تلك الخطوط الصلدة التي تشكل المظهر القاسي البارد لحدود الاشياء . فتحولت خطوطه لتوحي بتلك النزعة الحيوية التعبيرية المشوبة بالمرارة العميقة وبألوان مشبعة بالرمز . تفيض فتغطي كل مناخ اللوحة . وقد ساعده عدم ابتعاده قد انمله عن الشرق في توفير الفرصة للتعرف على كيفية استخدام الادوات والعناصر الفنية بالطريقة التي تكشف له عن عمق صلته بهذا الشرق (بيئته) والتحامه الابدي

ولاشك ان الفترة التي مر بها العراق والمنطقة العربية كانت ذات تأثير كبير على الفنان العراقي والعربي فبعد حرب ١٩٦٧ التي تأجج بنتيجتها الشعور الوطني والقومي وبابعاد انسانية وبرزت الافكار القومية الاشتراكية التي افرزتها طبيعة الصراع في المنطقة العربية حيث تصاعد العدوان الصهيوني الامبريالي على وطننا العربي اضافة الى ظهور واستمرار الكفاح المسلح كأسلوب نضالي متطور . وقد تجسد تصاعد المد الثوري القومي في وجه العدوان باندلاع ثورة ١٧ – ٣٠ تموز ١٩٦٨ القومية الاشتراكية في العراق . فكانت هي المصدر الذي قدم الاجابات والحلول لجميع الاسئلة الحائرة التي دارت في رأس المواطن العربي . فبدأت رحلة التبلور . ووحدة الموقف في النظر الى مختلف القضايا العربية وحاجاتنا الاقتصادية والثقافية . وبدأ الفنان يتعامل مع التجربة الذاتية والعامة من خلال مواقفه التي اصبحت ترتكز على خلفية موحدة من الوعي . فنظر الى العالم عبر ايمانه بانه انسان يعيش في

13 – الرحلة الى الشرق : رواية كتبها (هرمان هسه) سنة ١٩٣٢ تتحدث عن مجموعة من الناس تنشد العزوف عن العالم المادي فتلجأ عبر الزمان والمكان الى الشرق .

وطن كبير مجزأ يعج بالثروات والحضارات وامكانات لاتصدق – لما تتفجر بعد . وهذا يعني ان الفنان في صياغة تجربته اعتمد موقف الانسان المواطن داخله في مواجهة العالم .

من هنا نجد ان الحركة الفنية اتخذت مسارها المحوري . وبدأ الفنانون العراقيون والعرب وبصورة بعيدة عن الالزام القسري يتجهون في اعمالهم الى تجسيد المضامين القومية . اي ان المضمون الفكري والاجتماعي والسياسي . اصبح الهم الرئيس للفنان في عمله الابداعي . واصبحت العلاقة مابين التجربة والموقف تتشكل في عملية بناء اللوحة ومعمارها ليس كبناء تشكيلي بقدر ما هو معاناة ابداعية لطرح مضامين ممتلئة وعميقة .

وفي هذا الاتجاه .. اوضح الفنان اسماعيل الشيخلي موقفه :– (انني أضع الشعور القومي والهوية الخاصة امامي عندما أتعامل مع اي لوحة)[14] ومع ان هذا المفهوم المتعلق في البحث عن هوية الفنان القومية واقترانها بتأثيرات الفكر القومي الاشتراكي المعاصر لم يكن بارزاً جداً في اعماله الفنية ابان الخمسينات والستينات . لكنه اصبح المحور الرئيسي له وللعديد من الفنانين بعد قيام ثورة ١٧ – ٣٠ تموز .

ومع ان المسألة لاتكمن في رغبة الفنان الشخصية وموقفه السياسي . لان العمل الفني يخضع كما هو معروف لعوامل عديدة واشتراطات متنوعة . منها موهبة الفنان . وحدسه البدئي . وقدرته في الكشف عن الاشياء . وبالتالي نظرته الثاقبة . لذلك فان مناقشة العمل الفني والحكم عليه نقدياً لابد ان يأخذ كل الاعتبارات هذه . ولهذا فان المحاولات النقدية في تقييم اعمال الفنان اسماعيل الشيخلي التي كتبها بعض النقاد أو التي ينشرها الفنانون انفسهم اخضعت تلك الاعمال لحالة خاصة ترتبط بالظروف التي عاشها الشيخلي . حيث ساهمت في تكوين نظرة مسبقة عن اعماله كان لها تأثير كبير في تقييمها بشكل غير صحيح وغير منصف .

كما انه وبسلوكه الذي يبدو للاخرين (متعالياً) من جهة وحذراً من جهة اخرى كذلك مجالات تحركه وعلاقاته الاجتماعية قد عززت من تأثيرات هذه النظرة على مجمل عملية التقييم النقدي . دون الاخذ بنظر الاعتبار الجانب الآخر المهم والذي يتعلق بتجربة الفنان وموقفه وعمله الفني . فان كان الشيخلي قد مارس (المسؤولية) في مواقع متعددة طيلة سنوات فهذا يجب ان لايؤثر عليه كفنان لان مسؤولية الفنان تتعلق – كما قال (أليوت) – (عما يستطيعه من خلق وابداع في المادة) وعلى هذا نحاسب الفنان وليس على أساس الجانب الشخصي .

وقد حاول الاستاذ الفاضل (جبرا ابراهيم جبرا) تقيم اعمال الشيخلي بشئ من الحرص مع ان كلماته القليلة التي كتبها عن فنه كان فيها الكثير من الحذر لذلك يمكن اعتبارها : وثيقة جميلة (ان هناك ضرب من الشاعرية . ضرب غنائي صرف يجعل الوجوه النسائية بعيونها الكحلاء وافواهها الصغيرة وعباياتها العراقية . قصائد رقيقة تتكرر

14 – مجلة الثقافة العربية – العدد السابع ص ٦٧ – ٧٢ تموز ١٩٧٥ .

بتنويع متقارب)[15] .

وكتب الاستاذ الاديب (ماجد السامرائي) عن اعمال الفنان : (انه مايزال هو هو بنفس تعبيراته السابقة . دون اية اضافة لافي الموضوع ولا في الشكل او الالوان .. فلوحاته هي بمثابة (طبقات من المعاني) الواقعية التي لاتستغرق في تأملها سوى برهة صغيرة من الزمن . وماعداها هو هذه (النقطة) التي تبدأ منها لتنتهي عندها . (الموضوع المشاهد متداخلاً مع تحويرات بسيطة»[16] .

ولست ادري ان كان الاستاذ ماجد يعتقد ان العمل الفني (يتطلب هيروشيما) ام ان التحويرات البسيطة لايمكن اعتبارها اسلوباً او اداة فنية ! ؟ .

كذلك ان الحديث عن (النقطة) التي تبدأ اللوحة بها لتنتهي عندها . انما يعني اكتشاف نوع من الخطأ النظري – على الاقل – الذي وقع فيه الاستاذ الناقد على اعتباره اديباً . فوجود نقطة البداية في اي عمل فني .. وحتى ادبي . لابد ان يعني ان ثمة مسافة ما بينها وبين النهاية تمتد على سطح اللوحة وفي عمقها . والامر في النهاية يتعلق بقدرة المشاهد على التأمل لاكتشاف ذلك المسار الخفي للموضوع الجمالي في اللوحة . فالفنان حين يجسد حدسه الاولي الذي انتابه عند رؤية حالة ما . فهو يأمل ان يشاركه المشاهد حدسه هذا عند عرض اللوحة . اما اذا لم يكن باستطاعة المشاهد تلقي الحدس . فهي ليست مشكلة الفنان . لان الناس يختلفون عادة في مدى احساسهم بالاشياء ويختلفون كذلك في طريقة النظر اليها . مع ان هذا لايلغي باعتقادي ان الفنان نفسه احياناً قد يفشل في استثارة ذلك الحدس لدى المشاهد .

ان اعمال الشيخلي منذ بداية السبعينات تستفزنا دائماً وخصوصاً بموضوعهاالجمالي المنبعث من المضمون كواقع متعدد في تكراراته من جهة ومن الشكل كتنظيم داخلي محدد بواسطة العناصر الفنية من جهة ثانية – ولهذا فان (طبقات المعاني) الذي ذكرها الناقد الاديب ماجد السامرائي لم تكن صلدة مع الاسف .. بسبب ان الناقد – وهذا حقه – كان يكتب عما يريده وليس عما طرحه الفنان من خلال تجربته .

ولاشك ان الخروج عن المألوف بحجة التجاوز او التجديد .. وكذلك التعمد في خلق اسطورة . لاتقدم عملاً أصيلاً جيداً . ولهذا فان الشيخلي في اعماله كان بسيطاً في استخدامه للعناصر الفنية . وكان يبتعد دائماً عن احداث اية (ضجة) فاكثر مانرى في اعماله هي : الكتل البشرية (النساء) . الارضية . اللون . اي انه يتعامل مع الحد الادنى لتوفير مناخ زاخر ومكتظ يحمل في داخله الكثير من التعقيد . ولهذا فانا اتفق مع القاص الاستاذ (عبد الرحمن مجيد الربيعي) حين كتب يقول : (يعتقد البعض ان اسماعيل يدور في عالم مغلق . لايبارح حدوده . واني

15 – الفن العراقي المعاصر – جبرا ابراهيم جبرا – المقدمة ص ١٤ السلسلة الفنية ١٥ وزارة الاعلام – بغداد – ١٩٧٢ .

16 – مجلة الف باء – ماجد السامرائي ص ٤١ العدد ٢٩٨ – بغداد ١٩٧٤ .

اخالفهم الرأي . لانني اعتقد ان اي فنان هو سجين عالمه الخاص . ألوانه . تشكيلاته . شخوصه . موضوعاته . ويبدو ان الشيخلي متأكد من هويته لذلك يصر عليها . دون ان يغادر مواقعه امام اية ملاحظة بالسلب)[17] .

وبالاتجاه نفسه كتب الناقد التشكيلي الاستاذ (شوكت الربيعي) عن اعمال اسماعيل وبصورة وصفية وتفسيرية مختصرة جاء فيها : (بدأت لوحات الفنان الشيخلي ذوات المساحات اللونية الكبيرة تصور الجانب الواقعي الريفي ولبعض المعالجات الاجتماعية . واستمرت تتبلور المعالجة لديه وتنمو تقنياً باتجاهات الاختزال والتبسيط بازدياد عشقه للاشكال الطبيعية المحورة) وايضاً (كان الحس الانطباعي من قبل هو الذي دفعه الى الخروج عن الصيغ الدراسية وعن المألوف في التشخيصية المختزلة من حيث الشكل .. وكان قد استعاض باللون والكتل والمساحات الموحية (التشبيهية) بديلاً عن الملامح الطبيعية)[18] .

وبالرغم من محاولة الكاتب (عبد الله الخطيب) .. التقليل من أهمية اعمال الشيخلي وغيره من الفنانين في كتابه عن الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق . لكنه وضع – كما يقال – النقاط على الحروف ولكن دون قصد – فالكلمات القليلة التي كتبها عن الشيخلي فتحت لنا الأبواب على مصراعيها بعد ان اعتقد الكاتب الفاضل انه اوصدها في وجهه . فقد اكد على (الاكثار في الحذف (الذي) أبعد صوره عن أصلها الموضوعي والفكري .. كما و (ان تكويناته) فاقدة الحركة .. توزيعها مأتمي و (يحيطها) صمت تجريدي قاسي كأنه الفراغ)[19] اي ان الكاتب قد اكد على قيم مهمة هي من مميزات اعمال الفنان – غير انه أخذ جانبها السلبي لكونها تقبل التأويل.فالحذف اي الاختزال قد يكون مهماً وضرورياً ومثيراً ايضاً في العمل الفني او يكون العكس تماماً كذلك نجد ان التأويل المتعدد في اي عمل فني يعني ان ذلك العمل غني ويمتلك القابلية على اكتشاف مواقف المتلقي الخاصة ولكن في اعمال الشيخلي نجد ان الاختزال . والاصل الموضوعي والفكري (العميق والبعيد) . وكذلك فقدان الحركة (الامتداد الصلب والعمودي) والتوزيع المأتمي اي (حالة الكتل وتوزيعها داخل المساحة الصورية) وأخيراً الصمت القاسي الذي يشبه الفراغ (حالة الانتظار والخيبة) هي عناصر رفعت المستوى الفني في الشكل والتنوع والقيمة والانشاء .

ومن العجيب ان الكاتب الاستاذ عبد الله الخطيب لم يستطيع ان يجد شيئاً في كل هذا .. بل اعتبر ماذكرته اعلاه مجرد افكار بلا معاني . دون ان يجهد نفسه ليستخلص من تلك القيم معان شديدة التأثير . وغير متوقعة . من الممكن اكتشاف جوهرها وعمق مسارها وبالتالي نتائجها .

وذكر الكاتب (زهير النعيمي) ان (الرؤية تتشكل (في اعمال اسماعيل) وتمتد امام الحياة العراقية التي اعتاد

---

17 – جريدة الجمهورية – عبد الرحمن مجيد الربيعي – ص ٨ – في ١٩٧٤/٥/٢٣ – (الرواد في معرضهم السابع)

18 – لوحات وافكار – شوكت الربيعي ص ١٢١ – ١٢٧ السلسلة الفنية ٣٥ وزارة الاعلام بغداد – ١٩٧٦ .

19 – الفنون التشكيلية والثورة – عبد الله الخطيب ص ٣٩ السلسلة الفنية ٣٢ وزارة الاعلام – بغداد – ١٩٧٦ .

الشيخلي التقاطها في ضرب من التوافق اللوني البهيج معتمداً على مهارة خاصة معروف بها . الاطفال والنساء والرجال يتكدسون في قلب اللوحة . وتظل باقي اجزاء اللوحة تصيح في فراغ . وفي القليل النادر ان يخرج الفنان عن هذه التقنية وعلى هذا التصميم المتكرر للوحة)[20] .

ورغم ان الكلمات المقتضبة هذه التي ذكرها الاستاذ زهير النعيمي لاتعطينا صورة كاملة عن اعمال الفنان لكنها حددت بعض الجوانب الفنية عند الشيخلي كالانشاء واللون والموضوع واخيراً التصميم . اما ناحية التكرار التي ذكرها اكثر من ناقد .. واعتبرها البعض من المميزات السلبية في اعمال الفنان : (اي اعتبار ان الفنان يكرر اعماله بحيث تتشابه كلها في المضمون والشكل) فقد حاول الناقد التشكيلي (عادل كامل) توضيح ذلك بطريقته الخاصة : (يخيل لي ان الفنان العراقي قد فهم الاسلوب على انه تكرار بعض الوحدات او الموضوعات . او الالوان . فهم تكوين الشخصية يأتي من خلال ذلك فلا يجوز للفنان ان يتحرر من طرازه الفني ....) وذكر ايضاً ان اسباب التكرار هي : مفهوم الاسلوب . الموضوعات المختارة . كذلك التعبير عن النمو الطبيعي عند الفنان وايضاً كتب : ان التكرار عند اسماعيل انما يقوم على اساس تعميق الفكرة كشرط اساسي لاستمرار تجربته الفنية ونموها .. ويخرج الناقد اخيراً بنتيجة هي : (ان التكرار يكشف عن فكرة تصوير نفس التجربة) وبما انها مستمرة فهو لايخاف منها .. اي انها لاتؤذيه فنياً[21] .

ومع احترامي لجهد الاستاذ عادل كامل في تفسيره لعملية التكرار أجد انها لاتقوم على اساس الطراز الفني والتمسك به أو انها تعتمد الفكرة او تصوير التجربة نفسها (من زاوية واحدة) .

فاعمال اسماعيل الشيخلي تتميز بلاشك بطراز اسلوبها الخاص الذي تبلور بعد مسيرته الفنية الطويلة منذ الخمسينات . اي ان الاسلوب هذا هو حصيلة لمعاناة طويلة وشاقة ولذلك فاي (تكرار) في الاسلوب يؤكد القناعة به واعتباره الافضل في تصوير التجربة وطرحها من خلاله . وهذا لايعني ان التكرار حاصل حين تصور تجربة اخرى او حتى التجربة السابقة نفسها لان عناصر الفن لايمكن ان تتكرر وتوزع بالطريقة والابعاد نفسها على المساحة الصورية في لوحة ثانية .. إلا اذا كان الغرض اعادة رسم اللوحة السابقة مرة اخرى .. اي استنساخها .

اما (التقارب) الذي يسميه البعض تكراراً في اعمال فنية فهو بسبب عمق التجربة .. واصالتها . كما انه لاتوجد ابداً تجربة بابعاد متساوية ومتشابهة كلياً . او طبق الأصل كما لا استطيع الثقة بتجربة مستمرة ومتوازنة . اذ لابد ان يتطور فيها شئ ما . واحياناً بسرعة فائقة غير منظورة . اما تصوير نفس التجربة فهو بلاشك لايعد تكراراً مادام

---

20 – جريدة الجمهورية – زهير النعيمي – صفحة آفاق – بغداد – ١٩٧٩/٦/١١ .

21 – الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق – الرواد – عادل كامل ص ١٤١ – ١٤٢ السلسلة الفنية ٤٣ وزارة الاعلام – بغداد ١٩٨٠ .

الفنان يقدم عملاً تشكيلياً ثانياً جديداً . وليس استنساخاً . ومع اننا نجد احياناً ان بعض الفنانين يرسمون الموضوع عدة مرات فهذا ليس تكراراً بقدر ماهو حالة (ظاهرة) نفسية قد تنحصر في ايجاد (معادلاً حسياً لذلك المعنى الوجداني والعقلي الذي ينطوي عليه ذلك الموضوع) بالنسبة للفنان نفسه . كما ان ثمة حالات معينة يمكن النظر اليها من زوايا متعددة او في ظروف مختلفة يتأثر بها الفنان لا تعني التكرار ابداً . ومع كل ما ذكرته . فان تصوير التجربة أكثر من مرة «بهذا الشكل» وبمثل هذا الالحاح الشديد والعناد . كما يفعل الفنان الشيخلي في أعماله الأخيرة . قد جعل بعض عناصر عمله الفني قابلة للتلاشي وأضعف العناصر الاخرى واستهلك جانبا من قيمها الجمالية . وهذا مما حدد من حريته كمبدع . وسوىٰ شعر الفنان بذلك أم لم يشعر فانه بهذا الالحاح قد فقد القدرة نوعما على «تقديم نفسه واظهار مزاياه» بصورة واضحة كفنان بالرغم من اننا نجد أن الخصائص الفردية في انتاجاته الفنية الأخيرة لا زالت تتألق بفعل البناء والتوزيع والألوان الحارة لكن كل شيء صار فيها يطفو نحو السطح وفقدت الأعماق قاعها الغني ، والمتميز .

ويمكن اعتبار الانشاء التصويري وطريقة توزيع العناصر الفنية داخل المساحة من اهم ما يمتلكه الفنان اسماعيل . فهو الوحيد بين الفنانين – وهم قلة – الذين كان الانشاء في مقدمة (همومهم التشكيليه). فالى جانب تنوعه ، كان ملفتاً للنظر جداً منذ ان قدم لوحته المعروفة (الفيضان) . فالكتل سواء اكانت متجاورة متماثلة ، ومنفصلة متناقضة او متداخلة موحدة – تميل الى ان تكون شكلاً قائماً على ارضية .. اي اننا نجد دائماً حدين واضحين الاول هو (الشكل) والثاني هو (الخلفية) ..

فالاشكال تنفصل لنوعيتها ووضوحها او حدتها وحيويتها واحياناً تعبيريتها وتناقضاتها ايضاً . اما الخلفية فهي تعكس قدرتها على الانبساط كقاعدة وتتمدد بحرية وتختفي احياناً اخرى . وبعبارة اخرى ان الشكل في اعمال الفنان الشيخلي . هو الذي يبرز ويظهر ويسهل ادراكه وبسرعة بفعل امتلاكه لحدوده الخاصة من جهة والوانه المختارة من قبل الفنان من جهة اخرى بينما الخلفية فهي رغم (وجودها الموضوعي) قد لا يكون لها اية اهمية تذكر مع محافظتها على قدرة شد الشكل وجذبه باستمرار اليها بالاضافة الى ذلك فنحن نجد ان الشكل متماسك ومنظم يعكس الخلفية التي توحي بالميوعة والانسيابية والانزواء وقلة التأثير.

والشكل ايضاً عند الشيخلي ثابتاً بسبب عموديته الصلبة وصمته ، وكذلك حدة خطوطه ووضوح الوانه ووحدة تفصيلاته الداخلية .

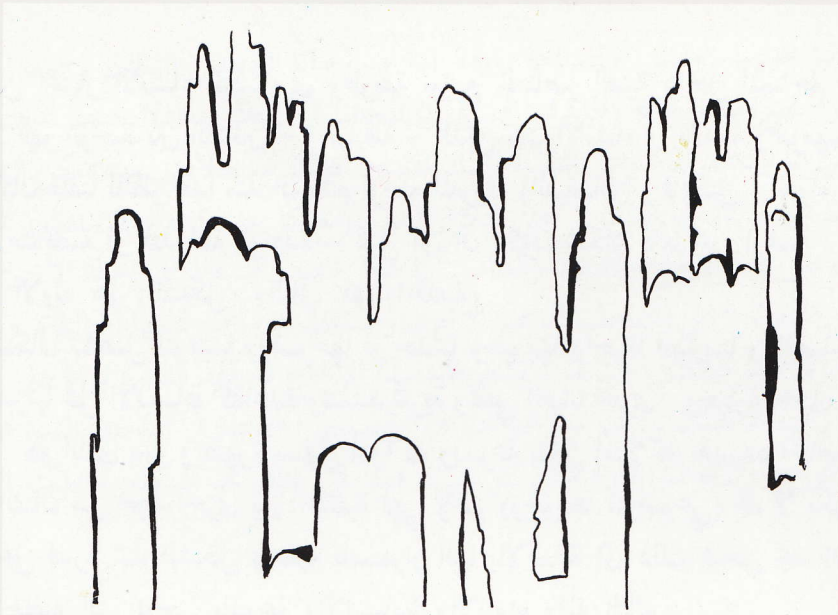
ومع ان اسماعيل يضيف الى الارضية احياناً غابات النخيل او الابنية المعمارية والخيم لكنها تبقى غير مؤثرة حتى لو كان لونها حاراً ، لكننا نرى في بعض الاعمال ان الابنية المعمارية (الاضرحة والجوامع) يكون لها اهمية في الانشاء التصويري كأن تقع في مركز المساحة الصورية بحيث تكون بؤرة ضوئية ذات لون عادة ما يكون اصفر ذهبياً تتوزع حولها الكتل بحدودها المقوسة في جميع الجهات بشكل نباتي محور او عضوي او معماري واحياناً يتم التوزيع للكتل بغض النظر عن وجود البؤرة الضوئية او عدم وجودها .

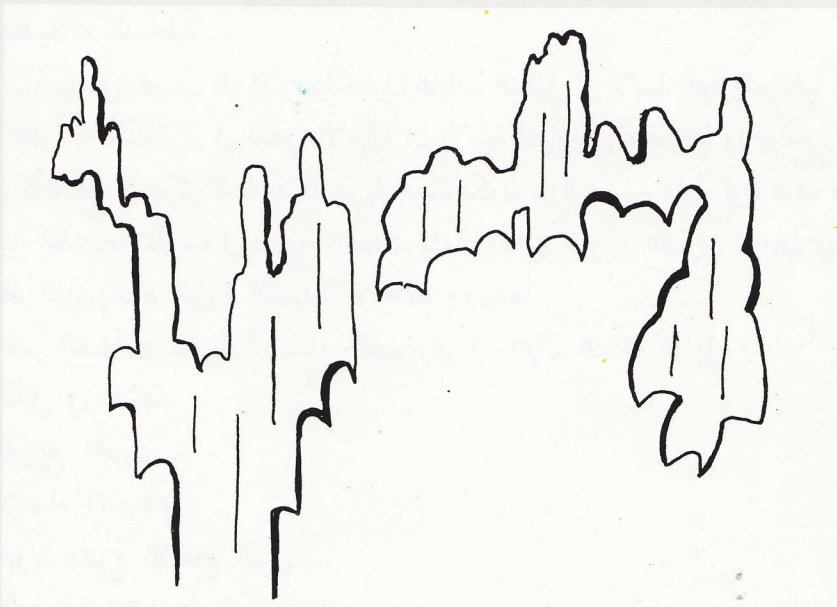
ويمكن حصر الصفات المميزة للانشاء التصويري في اعمال الفنان كما يلي : [22]

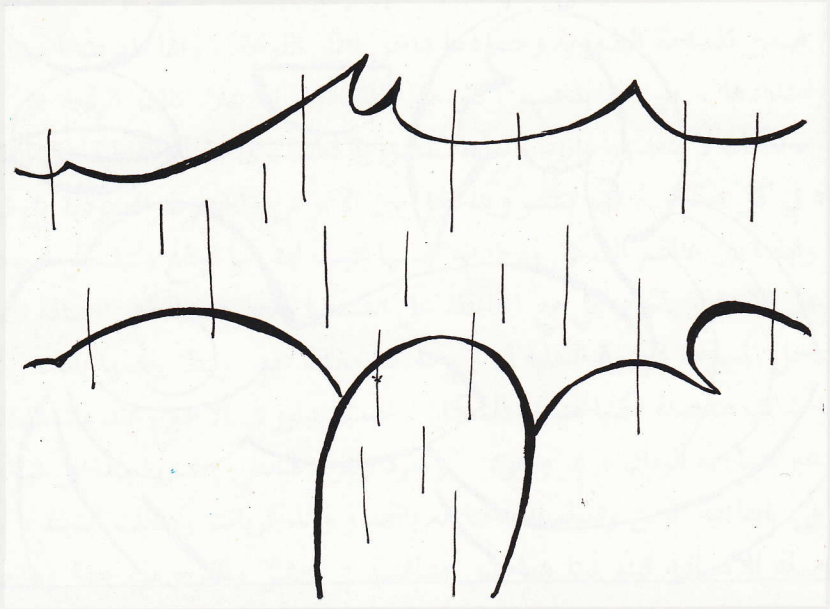
1 – التماثل في الاتجاه .
2 – التوزيع المحوري .
3 – الانتماء العمودي .
4 – حيوية وتنوع الايقاع اللوني .
5 – الارضية وامتدادها .

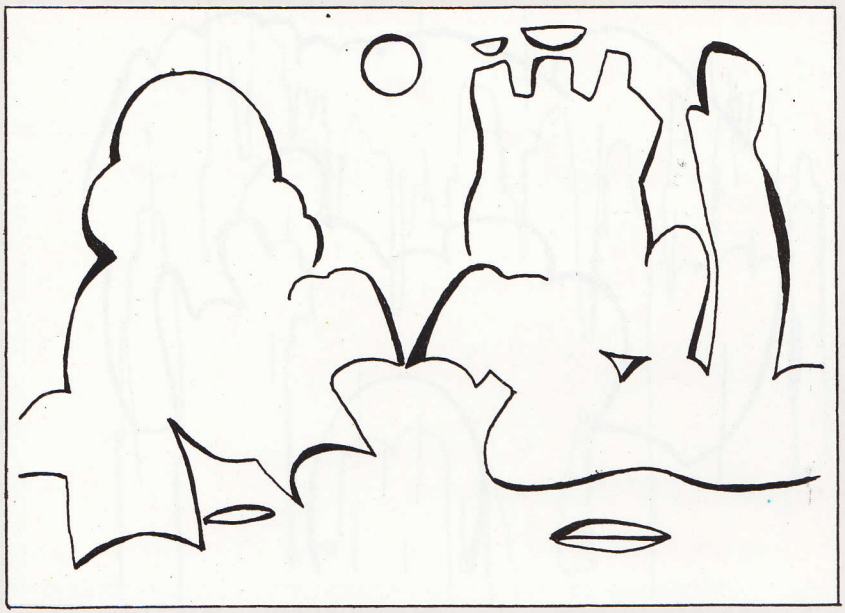
---

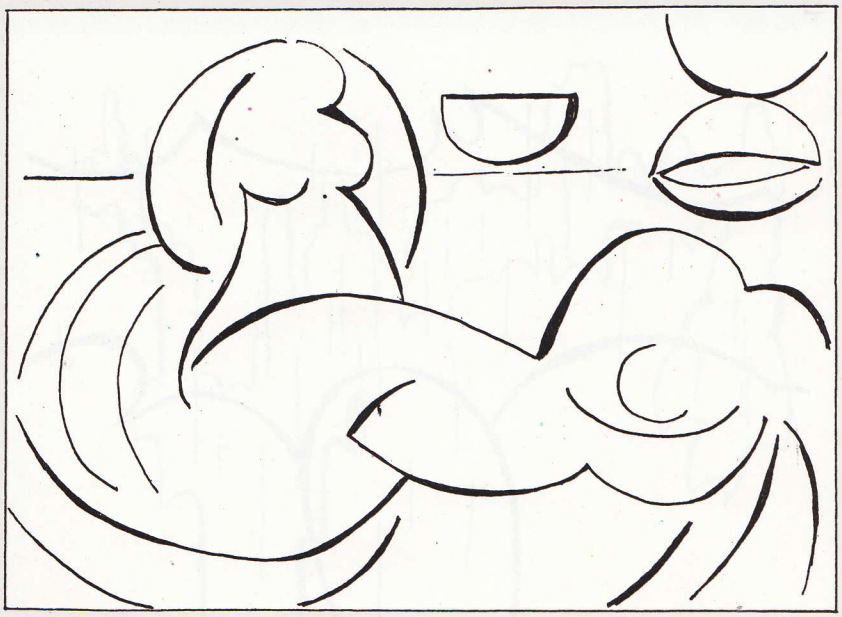
22 – انظر نماذج خطية للانشاء التصوري لبعض اعمال الفنان في الصفحة .











من هنا نجد ان خصوصية الانشاء التصويري وخاصة في الفترة مابين 70 - 1980 امتازت بتلك الصفات بوصوح تام ، حيث نرى في كل اللوحات تقريباً ذلك الامتداد العمودي الذي يبدأ اكثر الاحيان من اسفل ووسط اللوحة ، ثم يأخذ بالارتفاع الى الاعلى متجهاً نحو المركز بعد ان يتوزع بشكل تمثالي على هيئة اقواس مرة الى الداخل واخرى الى الخارج على الجانبين مع الاستفادة داخل هذه الاقواس (الفراغ) من التحورات في رسوم النخيل والابنية والبشر ، بحيث يرتفع كل شيء عمودياً ويملأ كل المساحة الممتدة بين الارض والسماء ضمن حدود اللوحة .

كما ان الاحساس بعمودية التكوين وازدياده كلما ارتفعنا بنظرتنا ونحن نتابع البناء الانشائي وتوزيعه المحوري ايضاً يشعرنا بحالة عدم الاستقرار بصلابتها بعكس ما هو متوقع نتيجة التماثل والاتجاه العمودي والتوزيع المحوري .

ورغم ان الارضية لاتعني في اعمال الشيخلي الا امتداداً لسطح يكسب الشكل خاصية الموضوع لكنها من زاوية ثابتة تظهر كحالة خاصة بمفعول ديناميكي قد تقوى حين يحاول الفنان رسمها بلون حار مثير مع اضافة تفاصيل لكتل ضبابية او ربما واضحة المعالم .

والعجيب ان الفنان الشيخلي لاتهمه ان تظهر رقعة السماء فاكثر لوحاته مكتضة حد الاختناق بالارضية (كقاعدة) ضمن المساحة الصورية وحدودها داخل اطار اللوحة ، واذا ظهرت احياناً بقعة السماء فهي تبقى بلون الارض وامتدادها ، بل انه يذهب اكثر من ذلك فنراه يملا تلك الرقعة من السماء بالبشر ايضاً .

ومع ان المكان لا يتعدى حدود المساحة الصورية لكننا نرى ان له القابلية على التمدد والانطلاق نتيجة للفراغ الذي نجده في كل مكان .. فهو ينتشر ويتداخل بين الاقواس والخطوط العمودية بل نراه يفصل حتى بين الشكل والارضية وايضاً بين عناصر الشكل ووحداته نفسها بحيث نجد انها ترتفع وتتشكل عمودياً داخل فراغ اخر متداخل يساعدها على الانتشار باتجاه افقي مع المحافظة على التشكيل العمودي العام . اضافة الى ان الفراغ يجعل المساحات الصغيرة داخل المساحة الكبيرة الكلية في اللوحة غير مغلقة فهي ترتبط بعضها بالبعض الاخر عبر علاقات ايقاعية انتقالية كوحدات منفصلة لكنها متممة للشكل ، بحيث يتبلور في الاخير وعند مشاهدة العمل الفني لاسماعيل عالما خاصاً يمر عبر مساحته الزمان ، يمر ويعود .. ويعود ويمر . فيعطي حضوراً يتداخل فيه (الماضي والحاضر) وبشروط خاصة توحي بايقاعية الزمن وتسلسله وامتلائه بالصور والذكريات وكذلك ابديته ، ويكشف ايضاً عن دينامية الحياة الاصيلة للانسانية فيثير فينا هواجس متناقضة : العشق والفرح من جهة وهاجس الخوف واللوعة والتوتر الضاج من جهة اخرى .. اي اننا نجد في اعماق اللوحة ذلك (الدافع الحيوي الذي لانستغني عنه ابداً في تذوق اي عمل فني) .

ماهو الرسم .. ماهي حركته .. وكيف يكون مداه ، وماهي اسراره واين تكمن جرأته . ثم هذا الانسان الفنان .. من هو .. ولماذا يرسم وماذا يريد ايضاً .

ان الفنان لايستطيع إلا ان يتحدث بصوت مسموع من خلال الفن الذي هو (اسلوب حياة) ولذلك فهو يرسم ويتحرك ويحدد مدى حركته في الحاضر من خلال تواجده ككيان في عصره وما يمثله باعتباره عالم (يحمل في طياته ثقافة الجنس البشري السابقة عليه) .

كما ان جرأته تتمثل في طموحاته في الكشف عن اسرار واعماق العالم وتحوله من عالم مفروض الى عالم اليقين[23] وهذا العالم في اعمال اسماعيل قد يكون مقبولاً في نظري بل انه احياناً يرضيني كناقد مع اعترافي بانه لا يرتفع الى مستوى الاسطورة – ولكن اسماعيل قد وضع بحق نقط انطلاق مثل محمود صبري في لوحته (الجزائر) و (جواد سليم) الفنان الراحل في نصب الحرية . (وكاظم حيدر) في ملحمة الشهيد .

ونقطة الانطلاق هذه عند الشيخلي رغم وضوحها لكنها غير ثابتة حتى عند الفنانين الذين ذكرتهم – فاسماعيل ومنذ عودته من باريس بعد اكمال دراسته نظر الى العالم من خلال عواطفه .. وشعوره بالوحدة وبسبب ذلك كانت علاقاته بالاخرين حذرة وغير واضحة ومترددة ايضاً .. وكان الفن بالنسبة له مخرجاً . وقد انعكس ذلك في لوحاته حتى بداية السبعينات . ففي محاولته للتخلص من وحدته تلك وعدم وضوحه نراه يحول مساحة لوحاته الصورية الى مزرعة كثيفة من الناس والارض .. اي انه كان يريد ان يخترق وحدته ، يمزقها ويشارك الناس مصيرهم ويكون واحداً منهم ، وان جذوره تمتد عميقاً في الارض التي ولد فيها واحبها .

لذلك نجده يلصق الناس (النساء) في لوحاته بقوة .. فنراهم كتلة واحدة لاتنفصل ، حتى من وقف بعيداً عنهم نراه يشاركهم في المصير والارض والمناخ – ومع اننا لانستطيع ان نتعاطف مع شخوصه لعدم تميز ملامحهم – لبعد المسافة والتأكد من شخصياتهم .. آللهم إلاشكلهم النسوي الذي حدده الفنان ببقع الالوان والمساحات الصغيرة فقط – فان ما يثيرنا في هذه الكتل (النسائية الشرقية) المتراصفة والمتداخلة ، ان كل شيء فيها مقفول وفي انتظار دائم ، وكأن حدثاً ما هائلاً ومخيفاً يوشك ان يقع وان القدر وسمهم بالقبول بهذا المصير (الانتظار) المجهول ، فتظهر معاناتهم بشكل حاسم في ذلك البناء العمودي الصارم ، وكأن كل شيء رغم الالوان البهيجة يغوص في نشيج مأتمي مر . غير ان شيئاً في هذه الكتل المنتظرة يتحرك في الداخل ، فهي رغم صمتها الابدي .. نراها تتنفس بعمق ، نفساً طويلاً ملتاعاً يشبه الصرخة المفزعة وكأن في داخلها امرأة تولد اطفالاً بعنف وباستمرار .

ويشارك اسماعيل شخوصه قدرهم ولوعتهم وانتظارهم ، ومع انه يحس حين يرسمهم بشيء يجره نحو هاوية

23 – واقعية بلاضفاف – روجية جارودي – ص 19 القاهرة دار الكاتب 1968 .

عميقة .. لكنه يظل يرسم ويرسم .

وكان الفنان الشيخلي في بداية تطوره الفني معروفاً بألوانه التي كانت تخرج (نقية صافية لتكنيك قوي تحمل الطهر في هذه الالوان الترابية المحملة بغنائية لذيذة)[24] . وكان يثير اعجاب الاخرين بسيطرته (التي يظهرها .. في معالجته لذلك اللون الترابي الرائع في لوحته اربعة وجوه)[25] . كذلك (رسم بألوان مختلفة كل لوحة)[26] . حيث تحققت (مساحة اللوحة باللون واعتماد الالوان الحارة الشعبية لتقرب اصالة اللوحة الى واقعنا العراقي)[27] . ولهذا نجد ان الشكل في اعماله مفعم بالحياة ، وكما نجح (لوركا) حين جعلنا نحس (بقوس قزح) الذي احرزته اشعاره الرائعة .. كذلك نحس ان اسماعيل جعلنا نرى ذلك القوس تنتشر عليه النقاط الذهبية الملونة التي تسبح في مساحات عريضة تمتد وتمتد .. انه يعلمنا كيف تولد الالوان ، كيف تنمو وكيف تستكين وتضيء في لوحاته .

وقد ذكر الفنان سنة 1964 (بانه لاتوجد الوان معينة لكل موضوع .. ولا يمكن تحديد ذلك .. اما الرسامون الذين يعالجون مواضيع ذات طابع اجتماعي ، فاعتقد ان كل موضوع خاص يحتاج الى الوان خاصة معينة لذلك الموضوع ، وبالطبع هذا يختلف باختلاف الفنان نفسه ايضاً . فعندما يختار الفنان موضوعاً ما لاشك انه سيختار الالوان التي تنسجم مع ذلك الموضوع ليحصل على نتيجة ناجحة)[28] .

ويؤكد احد النقاد (ان اهم مايميز اعمال الفنان الشيخلي هو الهارموني اللوني الى جانب قوة الانشاء التصويري .. بحيث يعطي انطباعاً سايكلوجياً مشوبا بالفطنة)[29]

وبالتأكيد ان اسماعيل في اعماله الاخيرة حاول ان يقلل من استخدامه للون .. فبدلا من الاختيار الطبيعي والواقعي استخدم اللون الرمز وخصوصا في الوان الارضية وباختصار شديد اي انه اعتمد لونا رئيسيا واحدا :- اخضر ، قهوائي فاتح ، اوكر .. او ازرق غطى به المساحة كلها اولا .. ثم اضاف بشكل محسوب وبايقاع بقعا لونية مميزة وبمساحات صغيرة مختلفة الحجوم على شكل ضربات تنتقل من مكان الى آخر حسب الحاجة وبطريقة اخاذة بحيث نجد في النهاية ان كل شيء يبدو ملونا كقطع السيراميك المتلألئة على مساحة كبيرة ، اي انه استخدم ما يسمى بطريقة (التنافس الشبكي) بحيث نرى الالوان في مساحة اللوحة وكانها متداخلة رغم انفصالها في المساحة

---

24 - جريدة الجمهورية - عبد الرحمن مجيد الربيعي - ص 7 نيسان 1964 .

25 - مجلة اهل النفط - سعدون فاضل .

26 - جريدة المنار - ص 3 شباط 1964 .

27 - جريدة الثورة - العدد 191 ص 24 8 نيسان 1969 .

28 - جريدة كل شئ - العدد 20 ص 11 بغداد 1964 .

29 - مجلة اسيا وافريقيا - العدد الرابع ص 40 - 41 - موسكو 1972 .

لكنه تداخل (صغير) يحدث ايقاعا تهتز نتيجتها تلك البقع راقصة ، تمتزج وتتوحد مرة ، وتنفصل مرة اخرى .. وهكذا يشكل الايقاع اللوني وتوزيعه عنصرا مهما جدا في اعمال الفنان[30] . لانه يثير سواء اكان مقصودا ام غير مقصود (استفزازا) سايكلوجيا لدى المشاهد .

لقد عمل اسماعيل الشيخلي اكثر من (1000) لوحة فنية ، عبر فيها عن عقيدته الجمالية وباعلى درجة من الانسجام رغم روح المرارة العميقة التي تغطي جميع الاعمال . انه يرسم بشكل بسيط من اجل قضية كبيرة هي (الانسان) .. وانقضى زمن طويل منذ ان بدأ رحلته الفنية ولا تزال رحلته هذه طويلة وطويلة تحمل في مسيرتها ، روعة الاكتشاف ومعاناة الانسان .. والحب الكبير الذي نكنه جميعا لوطننا الشرقي الرائع .

بغداد – 1981

30 – انظر نموذج لتوزيع اللون وايقاعه في لوحة من اعمال الفنان ص .... .

نساء في البستان – 1981

الوظائف الرسمية (الفنية وغير الفنية) التي شغلها الفنان

1 – عمل مدرساً للرسم في الاعدادية المركزية للبنين (كمحاظر) بعد تخرجه من معهد الفنون الجميلة للسنوات 45 ، 46 .
2 – مدرس للرسم في معهد الفنون الجميلة – 1947 . ويعتبر الفنان الشيخلي أول مدرس في فرع الرسم في معهد الفنون الجميلة بعد الاستاذ فائق حسن .
3 – اعيد تعينه في المعهد بعد عودته من فرنسا سنة 1952 وأستمر في التدريس لغاية – 1968 وقد عمل أثناء ذلك كرئيس لفرع أعداد المعلمين ومديراً للفنون التشكيلية في المعهد المذكور .
4 – منح لقب «استاذ فن» وعمل في اكاديمية الفنون الجميلة للفترة من – 1968 – 1978 .
5 – رئيساً لقسم الفنون التشبكيلية في الأكاديمية ولمدة خمسة سنوات 1974 – 1978 .
6 – مدير عام دائرة الفنون التشكيلية – وزارة الاعلام – 1978/10/15 .

مقالات نقدية عن اعمال الفنان

1 – LRAQ PETROLEUM. NO 4. November. 1957: by JABRA I. JABRA. (Art in Iraq to day).
2 – The Studio. No 754. JANUARY. 1956: by ALAN NEAME. (MODERN PAINTING IN IRAQ).
3 – مجلة العراق الجديد : العدد 5 ص 33 – آذار 1960 (فنانون عراقيون) .
4 – جريدة الجمهورية : ص 7 – 9 نيسان 1964 . بقلم عبد الرحمن مجيد الربيعي .
5 – جريدة الجمهورية : العدد 323 ص 13 – 18 تشرين الثاني 1964 بقلم شوكت الربيعي – (الفنان صورة لظواهر طبيعية) .
6 – العاملون في النفط : العدد 29 – السنة الرابعة – تموز 1964 بقلم سعدون فاضل – (الحركة الفنية في العراق تنشط من جديد) .
7 – ملحق الجمهورية الادبي : العدد 864 – 9 حزيران 1966 . بقلم سعدون .
8 – جريدة الثورة : العدد 191 ص 24 – 8 نيسان 1969 بقلم م – (معرض الرواد .. شخصية مميزة) .
9 – الفن العراقي المعاصر : منشورات وزارة الأعلام – بغداد 1972 «المقدمة» بقلم جبرا أبراهيم جبرا .
10 – مجلة اسيا وأفريقيا (اللغة الروسية) : العدد 4 ص 40 – 41 – 1972 بقلم إ . امريانتس – (الفن العراقي المعاصر) .
11 – جريدة التآخي : العدد 1936 – 30 مايس 1974 بقلم مشاهد .
12 – جريدة الراصد : العدد 224 ص 10 – 26 – 5 – 1974 بقلم م – ج – (معرض الرواد 17 : ماذا يعني !)

أنشاء – 1971

سوق بغدادي – 1980

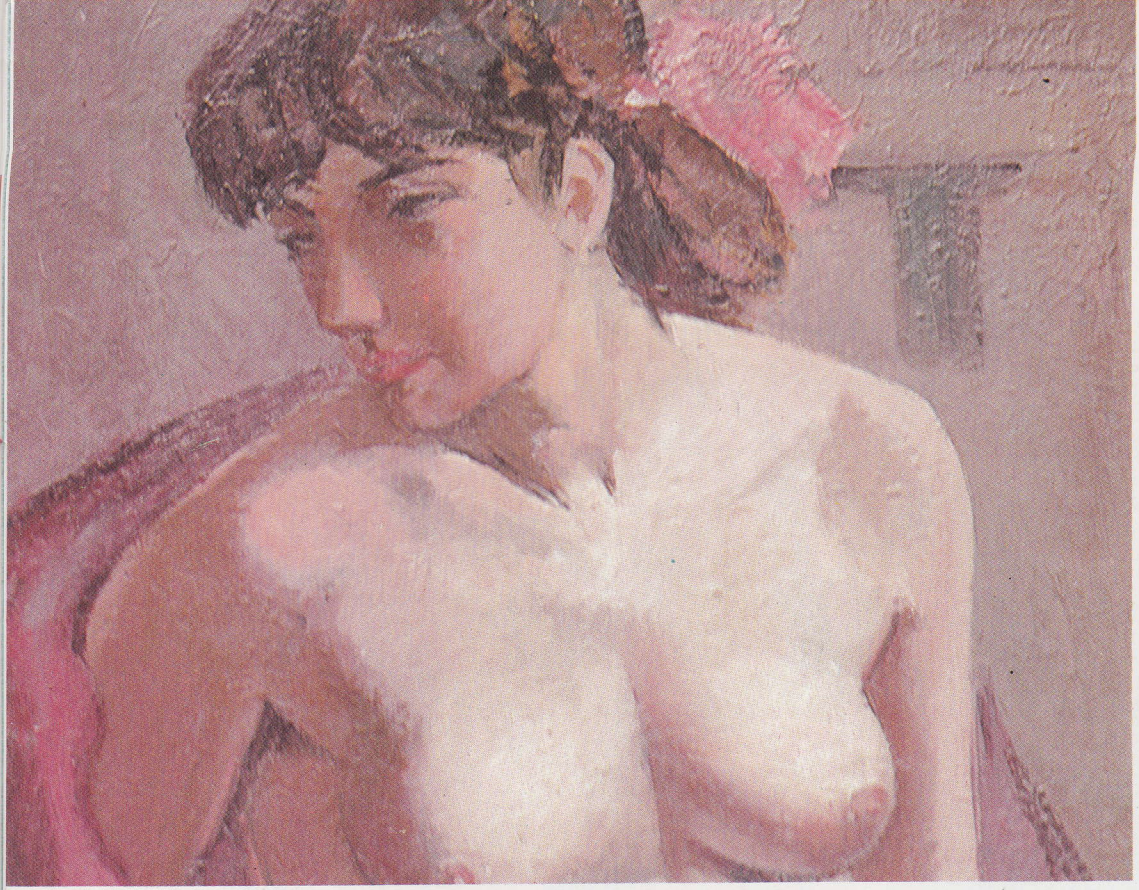
13 – مجلة الف باء : العدد 862 ص 40 – 41 في 29 ايار 1974 .
14 – جريدة الجمهورية : ص 8 – 1974/5/23 بقلم عبد الرحمن مجيد الربيعي – (الرواد في معرضهم السابع عشر) .
15 – الفنون التشكيلية والثورة : منشورات وزارة الاعلام – بغداد ص 36 – 1976 بقلم عبد الله الخطيب .
16 – جريدة المساء المصرية : الثلاثاء 17 أغسطس 1976 بقلم صبحي الشاروني (أسماعيل الشيخلي من رواد فن التصوير العراقي المعاصر) .
17 – لوحات وأفكار : منشورات وزارة الأعلام – بغداد – 1976 ص 120 – 127 بقلم شوكت الربيعي .
18 – الفن العراقي المعاصر : منشورات وزارة الأعلام – بغداد 1977 ص 72 – 75 – أعداد : نزار سليم – طبع في ايطاليا) .
19 – مجلة اليمامة : العدد 465 ص 54 في 26 أغسطس 1977 بقلم : سناء التميمي – (الفنان العراقي اسماعيل الشيخلي) .
20 – جريدة الجمهورية : صفحة آفاق في 1979/6/11 . بقلم زهير النعيمي – (الرواد – المسيرة الفنية – الخطوة المترددة) .

مقالات وأحاديث للفنان

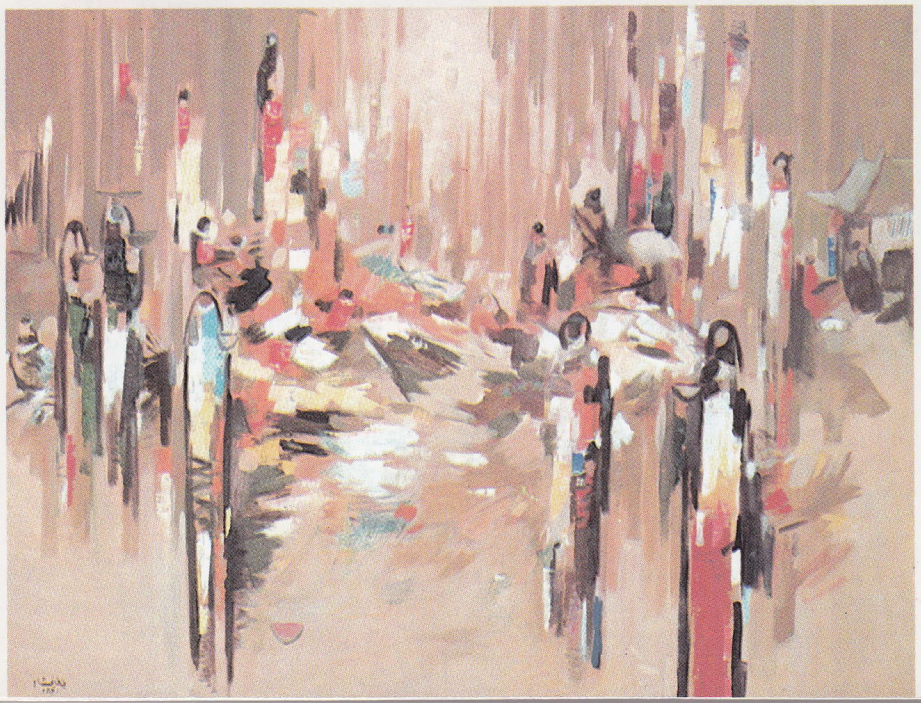
1 – جريدة كل شيء : العدد 20 ص 11 – 26 – 10 – 1964 (حديث) .
2 – جريدة الاخبار : العدد 68 ص 3 – 1966 (لقاء) .
3 – مجلة العاملون في النفط : العدد 109 في تموز 1971 (صورة غلاف) .
4 – جريدة الثورة : ص 6 – 27 – 2 – 1973 «معرض الفن الفرنسي المعاصر» (مقالة) .
5 – جريدة الجمهورية : ص 6 – 3 – 4 – 1973 . «الحرف عنصر شأنه شأن غيره من العناصر» .. حول معرض جماعة البعد الواحد . (مقالة) .
6 – جريدة الجمهورية : ص 6 – 26 – 4 – 1973 . «عن صحيفة التشكيل العربي» ، (لقاء الشيخلي وبيكاسو) .
7 – جريدة المنار : ص 3 – شباط 1964 . «اسماعيل الشيخلي يشيد بالفن العراقي» . (حديث) .
8 – جريدة الثورة : ص 6 – 3 – 4 – 1973 . «ثلاث معارض وثلاث اساليب» (مقالة) .
9 – مجلة الأذاعة والتلفزيون : العدد 156 – 7 – 9 – 1975 «أنا مع الفنانين الشباب» ، (مقالة) .
10 – جريدة الجمهورية : العدد 3875 – 8 – 2 – 1977 . (حديث) .
11 – مجلة فنون : العدد 25 ص 36 – 9 – 4 – 1979 . (حديث) .
12 – مجلة الرواق : العدد 7 ص 2 – 5 – 8 – 1979 . «المنظور عبر مراحل الفن المتعاقبة» . (مقالة) .

- كان أول معرض أشترك فيه هو المعرض السنوي لجمعية أصدقاء الفن على قاعة المركز الثقافي البريطاني في الباب الشرقي وقدم فيه لوحتين أحدهما صورته الشخصية (بورتريت) وكان ذلك سنة 1945 .
- وقد شارك منذ 1952 في جميع معارض جماعة الرواد وهي (22) معرضاً والتي كانت تقام على قاعات متحف الأزياء ، معهد الفنون الجميلة ، المتحف الوطني الحديث ، وكذلك قاعة الرواق ويمكن أعتبار أشتراكه في هذه المعارض بمثابة معارض شخصية له حيث كان يقدم فيها عادة بين 15 – 30 عملاً فنياً .
- شارك في معرض بيروت سنة 1952 .
- شارك في معرض الاسكندرية الأول سنة 1953 .
- شارك في المعارض التي أقيمت في نادي المنصور 1954 – 1956 .
- شارك في جميع معارض جمعية الفنانين التشكيليين منذ تأسيسها .
- شارك في جميع المعارض التي أقيمت في نادي العلوية ونادي التراث والفنون البغدادي .
- شارك في المعرض المتجول في الهند سنة 1955 .
- شارك في المعرض المتجول في كل من الصين ، الاتحاد السوفياتي ، بلغاريا ، بولونيا ويوغسلافيا سنة 1958 . (بعد ثورة تموز) .
- شارك في معارض المناسبات التي نضمت من قبل المتحف الوطني للفن الحديث .
- شارك في معرض السنتين العربي الاول في بغداد سنة 1974 .
- شارك في معرض ضد التميز العنصري في بغداد سنة 1976 .
- شارك في معرض اتحاد الفنانين الفرنسيين في باريس .
- شارك في المعرض التي أقيمت خارج القطر منذ سنة 1952 والى الوقت الحاضر في كل من : باريس ، لندن ، برلين ، أنقرة ، روما ، بلغراد ، وارشو صوفيا ، باكو ، مدريد ، الولايات المتحدة الامريكية ، وكذلك في كندا ، بون ، انقرة ، جكارتا ، دلهي .
- شارك في المعارض التي أقيمت في جميع عواصم الاقطار العربية .
- شارك في معرض التخطيط لمعركة القادسية الجديد – 1981 .
- شارك في جميع معارض الحزب التي كانت تقام بمناسبة تأسيسه .

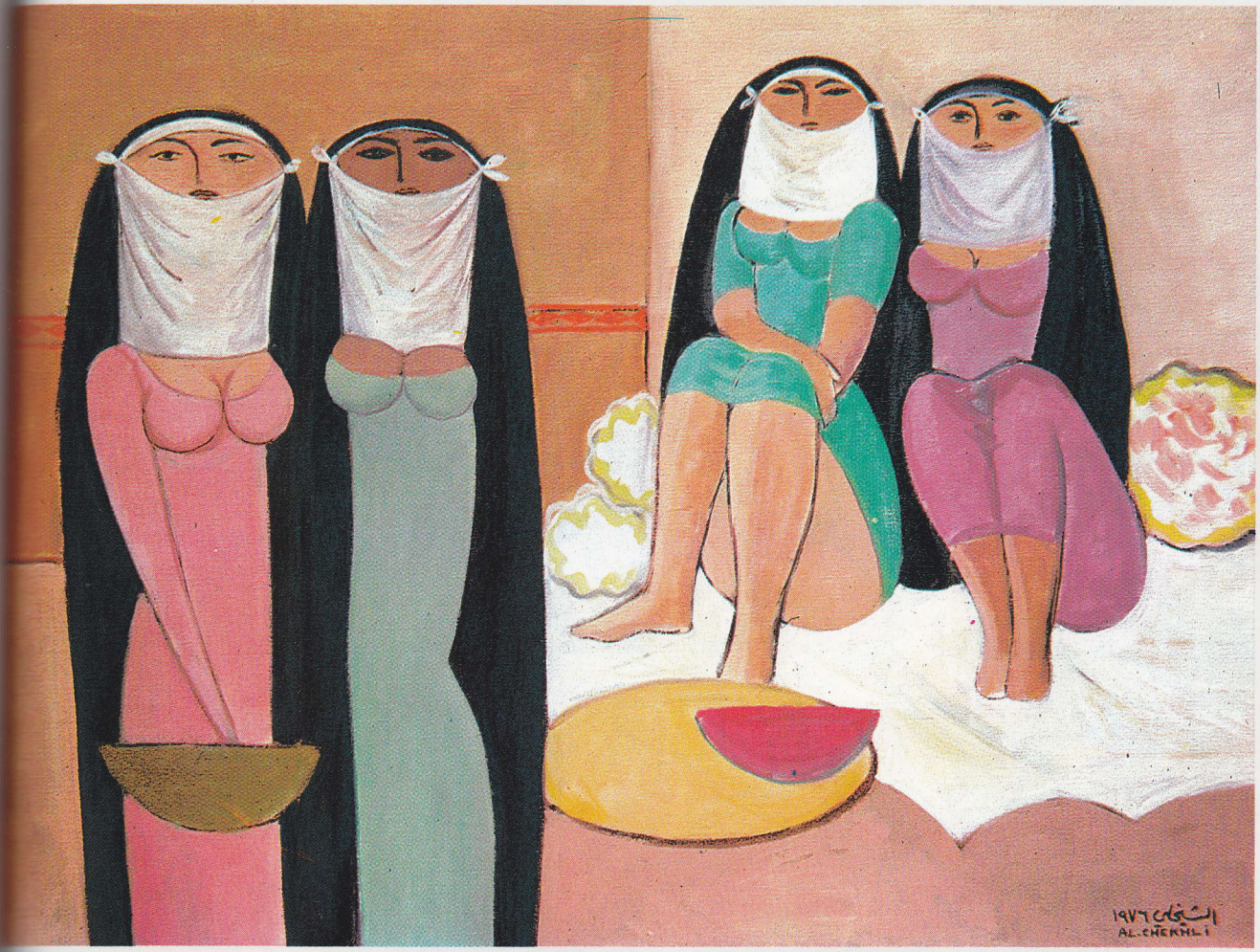
بغداد – 1954



دراسة – موديل
باريس 1949



تحت ظلال النخيل – 1981



الصديقتان – 1971

قروبات في الحقل – 1971

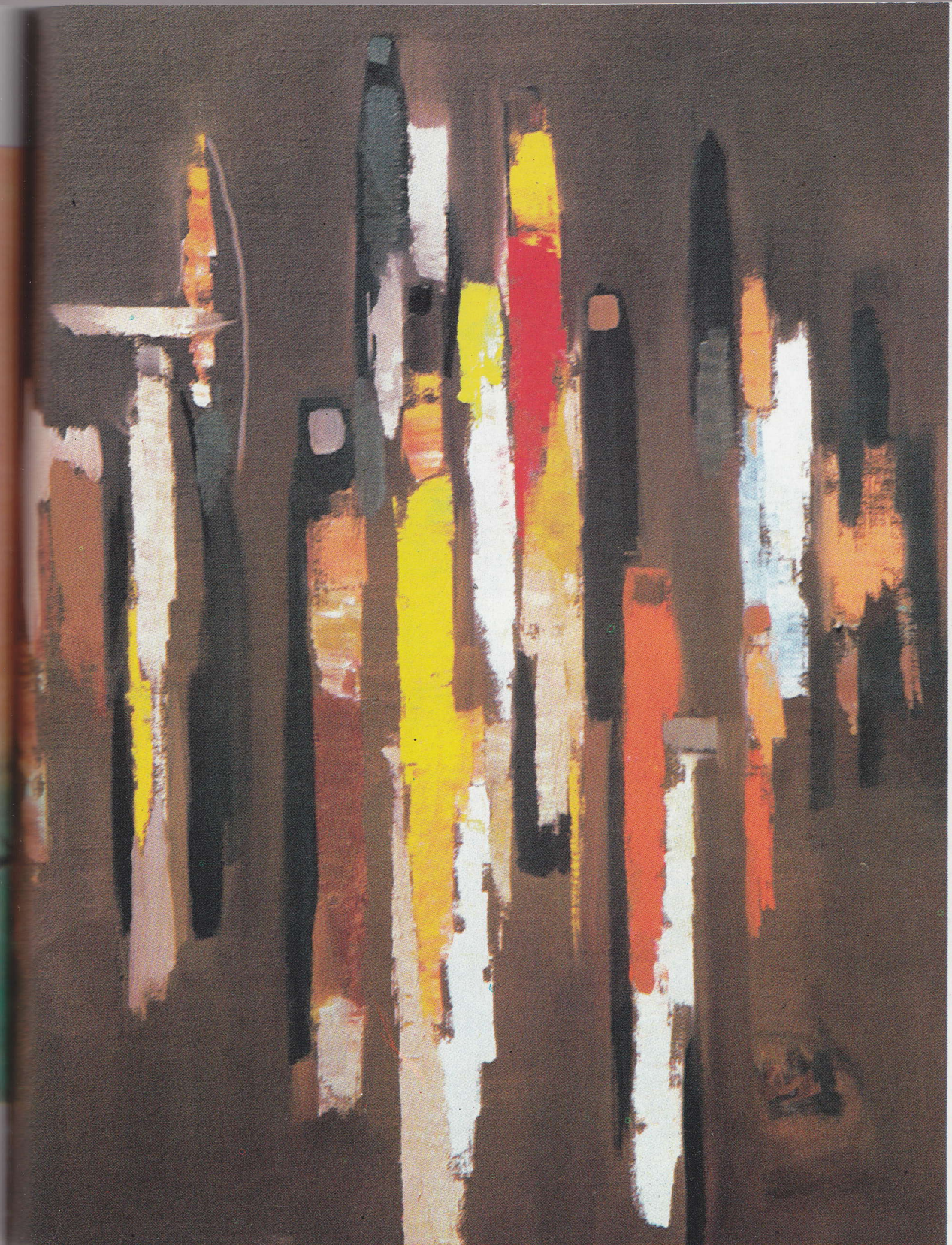
دراسة – موديل

باريس 1948

العودة من السوق – 1969

حول مرقد الامام - 1969

العودة من الزيارة



موضوع – 1972

موضوع انشائي - 1969

العوده من السوق – 1969

موضوع تجريدي 1972

عامل وقروي – 1953