http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com ◆ العدد(1493) السنة السادسة -الثلاثاء(28) نيسان 2009

القص الوقائعي (nonfictional narratives)

المصطلـــح وأزمـــة الترجمـــة

عبد العـزيز لازم

لعل المجازفة في ترجمة المصطلح العالمي(literature nonfictional) إلى ما يقابله بالعربية وهو كما نرى مصطلح (الأدب الوقائعي)(وليس الواقعي) تساعد في حسم أمر نرى انه مازال بعيدا عن الحسم وهو إيجاد المرادف المناسب له وإدخاله ضمن الخطاب النقدي العربي. بذلك قد نساعد في تلافي حالة نقل المصطلح الغربي كما هو في اللغة الاصليه إلى اللغة النقدية العربية كما يحصل في الكثير من المصطلحات الأجنبية رغم عدم استحالة إيجاد مرادف لها في اللغة العربية. يضاف إلى ذلك إن هذا النوع من الأدب يمتلك حضورا بارزا في حياتنا الثقافية لكنه لم يعرّف بمصطلح مناسب. فهو موجود بأسماء متفرقة كالمقالة وأدب الرحلات والمذكرات والأقـوال المأثورة والحكم، السير الذاتية والمذكرات الشخصية والمقالات السياسية والدينية الأخلاقية وكذا القصة. إن هذا الضرب من الكتابة يطرح عادة لغرض التوجيه والإقناع والهداية، أو نقل التجربة الذاتية عبر تجل (واقعي) أو روحي. وقد أشار الناقد والمفكر العراقي د. مالك المطلبي إلى مصطلح (non-fiction) في دراسته الموسومة (علي جواد الطاهر في مشغله السردي) على انه يعبر عن الحكايات الفولكلورية مميزا إياه عن مصطلح (fiction) الذي يعني الروايات والقصص الخيالية، إلا انه لم يقدم ترجمة عربية مقاربه للمصطلح الأول لأسباب نجهلها، مع علمنا بقدرة هذا الأكاديمي المجرب على ذلك.

أما المعاجم ألأجنبية المعروفة فهي تتفق على تعريف واحد لهذا النوع من الكتابة باعتباره يمثل جنسا أدبيا كان ولازال منتشرا في الحياة الثقافية والإبداعية العالمية. لكنه، كمصطلح لازال غير مألوف في الوسط الثقافي العراقي والعربي، فلازالت الأجناس الأدبية عندنا محددة بالشعر والدراما والرواية والقصة القصيرة الحديثة وتفرعاتها، ولم نقرأ في دورياتنا أو المنشور من أعمال كتابنا عن النوع الأدبي المسمى في الغرب وكذا بعض بلدان الشرق الأخرى من غير بلداننا الناطقة بالعربية ب (nonfiction). ويجب أن نشير دفعا للالتباس الممكن الى إن المصطلح يشمل جميع أنـواع الكتابة النثرية التي هي ليست من أعمال الخيال ومن ضمنها جنس القص ألوقائعي الذي نقصده، كذلك نشير إلى إن المقصود ب(الوقائعي) ليس الأجناس الأدبية التي تنتمي إلى المدرسة أو المدارس الواقعية المعروفة، بل المقصود هو نقل الوقائع التي عاشها أو عايشها الكاتب نفسه أو قد يكون سمعها من غيره فأحالها إلى الجنس الأدبي المذكور كما هي، مع التصرف بالإطار العام بعد أن يكون قد تعاطف معها بطبيعة الحال دون إعمال المخيلة الفنية بطريقة حضورها المعتاد في أجناس نثرية أخرى كجنس الرواية أو القصة القصيرة الحديثة والدراما.

إن ما كتبه الناقد الانجليزي ف.ر ليفز عام ١٩٥٧ قد يساعدنا في تحديد صفات هذا النوع الأدبي، فقد ذكر إن التكنيك الوحيد الذي يمكن أن يميز الكتابة الوقائعية هو إخضاع الكلمات لخدمة المشاعر الشخصية المكثفة. أي إن القوة والكثافة قد تصلحان لتكونا معيارا لكتابة القص ألوقائعي. لكن هذه القوة تختلف في درجاتها بين الكتاب ذوي الحماس الذي يتجلى في كتاباتهم. فقد وصفت فرجينيا وولف أسلوب الناقد وليم هازلت بأنه يقطّر عاطفة وشغفاً في مقالاته، فأسلوبه :(يستحوذ على امتيازات العاشق ويعبر عن الحب). ولذلك يرى بعض النقاد إن كاتب النثر الوقائعي قد يخلط الأحلام بالحقائق وقد يغامر في بعض الغرائب الممتعة.

القصة التالية تنتمي إلى القص الوقائعي وهي بقلم الكاتب الأمريكي (سو راغلاند) قمنا بترجمتها للتعريف بهذا النوع الأدبي.

البطل

ســـو راغـــلاند

ينحدر والدا أمي من أصل هنغاري، لكن جدي كان قد تلقى تعليمه في ألمانيا. فرغم إن لغته الأم هي الهنغارية إلا انه كان يفضل اللغة الألمانية على جميع اللغات التي تعلمها. كان قادرا على التحدث بتسع لغات. لكن ارتياحه الأعظم هو للّغة الألمانية. ففي كل صباح وقبل أن يذهب إلى مكتبه كان يطالع الجريدة الأمريكية الصادرة باللغة الألمانية في نيويورك.

كان جدي، هو الوحيد في عائلته ممن قدموا إلى الولايات المتحدة، و مازال لديه بعض الأقارب يعيشون في أوربا. وعندما اندلعت الحرب العالمية الأولى كان كثيرا ما يعبر عن الأسف لو أن عمي، ابنه الوحيد، قد ذهب إلى الحرب. فلو حصل ذلك ستكون حربا بين أبناء العمومة.

لقد توسلت إليه جدتي في الأيام الأولى من الحرب، من أجل أن يتوقف عن اقتناء الجريدة الصادرة باللغة الألمانية وان يأخذ بدلها أي جريده صادرة باللغة الانجليزية، إلا انه استخف بالفكرة موضحا حقيقة أن صدور الجريدة باللغة الألمانية لا يجعل منها جريده ألمانية، بل مجرد جريدة أمريكية مطبوعة باللغة الألمانية، غير إن جدتي أصرت مراهنة على إن الجيران سيعتقدون انه ألماني بمجرد رؤيتهم إياه وهو يقرأها، فتخلى عنها مكرها.

في أحد الأيام حدث الأمر المحتوم. تلقى العم ميلتون تبليغا حول القرعة العسكرية. كان الجدان في حالة قلق شديد، لكن والدتي لم تكن كذلك، أما أخته الصغرى فقد كانت في غاية الابتهاج، إذ إنها الآن تستطيع التفاخر بأخيها الجندي الذاهب إلى الحرب. كانت في العاشرة من عمرها، أما عمي الذي كان يعرف كيف تفكر فيه أخته وصديقاتها، فقد خرج ليشتري لهن جميعا شارات الخدمة التي تعني أن ثمة حبيباً صار لدى كل واحدة في القوات المسلحة. لذا فقد كن جميعا فرحات. وعندما حل يوم رحيله،تحرك الفوج بكامل قيافته وعلى نحو موصول من محطة القطار نفسها،، وكانت هناك فرقة موسيقيه تعزف ألحانها. حضرت كل من والدتي وصديقاتها لتوديعه حيث علّق شارات الخدمة وأخذن يلوحن بالأعلام الأمريكية الصغيرة ويرسلن التحية إلى الأولاد أثناء مغادرتهم.

جاءت اللحظة وارتقى الجنود متن القطار وهم جميعا مجندون جدد، لم يتلق أي منهم أي تدريب، بيد أنهم قد تلقوا على أية حال كامل التجهيزات والقيافة. أطلقت الفرقة الموسيقية ألحانها وأطلقت الجموع المحتشدة هتافها مبتهجة. ورغم أن أحدا لم يلاحظ، لكنني على يقين بأن ثمة دمعة ترقرقت في عين جدتي من أجل ولدها الوحيد الذاهب للحرب. بدأ القطار بالأنين وكأنه أخذ علما بالمصير الذي إليه يأخذ ركابه، لكنه بدأ التحرك بعد حين. غادر ببطء، والناس يواصلون الهتاف والتلويح بالأعلام، والفرقة تعزف ألحانها. سار مسافة الف ياردة تقريبا، ثم اصدر صريرا ليتوقف. توقفت الموسيقى وكف الجمهور عن الهتاف. وراح الناس يحملقون في وجوه بعضهم وهم يشاهدون القطار يعود القهقرى ببطء إلى المحطة. بدا الزمن لانهائياً، حتى فتحت الأبواب وشرع الرجال بالخروج أرتـالا. صاح احدهم: « إنها الهدنة، انتهت الحرب». لأول وهلة لم يتحرك أحد، ثم سمع الناس احدهم يصدر الأوامر للجنود بصوت عال شبيه بالنباح. انتظم الرجال مكونين طابورين ثم نزلوا الدرجات وساروا على أنغام موسيقى المارشات العسكرية في حالة استعراض كأنهم أبطال عائدون إلى ارض الوطن يجري الاحتفاء بهم من قبل الجموع المحتشدة بمناسبة عودتهم. بعد نهاية الاستعراض صرف الجنود فورا من الخدمة العسكرية. عندها قالت لي والدتي كان يوما رائعا لكنها شعرت بالصدمة قليلا لأنها تمنت استمرار الحدث لفترة أطول قليلا. في اليوم التالي عاد عمي إلى وظيفته، أما جدي فقد استأنف قراءة جريدته الصادرة باللغة الألمانية واستمر على ذلك حتى يوم وفاته.

تـأمـــــلات في الشـــــعـــر

هاتـف جنابـــي

٢. إيقاع وشكل ومعنى

كنتُ ومازلتُ أُصغي، أشاهد وأتأمل. تعودتُ أنْ أُصغي لكل شيء، لتَفسي، لخرير المطر، للماء يجري وينسابُ، للريح وهبوبها وهسيس العشب والشجر والشوك والعاقول، لحفيف الاخضرار ولفرس الحقل مصوتا، للبروق وهي ترسم شاراتها على صفحات السماء، لسقسقة الطيور، لجُعل وهو يُدحرج كرتهُ فترتد فيحاول إعادتها ثانية وهكذا. كنتُ معجبا بالرمل وبالغزلَان وبتشققه بعد الصباح، بالصحراء ونقيضها. بالكلاب وهي تعبر النهر ولا تترك أثـرا. معجبا بالتعازي (المُقتصدة) والمولد النبوي وأعياد الميلاد، غير أنني أكره العطل؛ الجمع والآحاد لثقلها وما يعتريني فيها من كآبة(أحيانا غير مبررة).

كنتُ أغمضُ عينيّ لكي أسمع وقعَ الخيول واللطم على الصدور وهسيس السلاسل الحديدية، وإيقاع الطبول والنقّارات، كنتُ أصغي للظلمة وأرى فيها وأحسّ بإيقاعها، لا شيء لا شيءَ أعمقَ من الظلمة فهي محل الأسرار والكتم ولهذا نرى الإسراءَ لا يكون إلا ليلا، وكذا معارج الأنبياء وشطحات الصوفية. غالبا ما كنتُ أشعرُ بأنني متفوق بقابليتي على التأمل والإصغاء، غير أن مشكلتي هي في التهيج والثوران أحيانا(وهذا له علاقة بإيقاع الجسد والنفس داخليا وخارجيا). الشعر مزيج من التأمل والإصغاء والثوران. موسيقاه لا تنبع من شكله فقط، بله من مفرداته وترجيعها وتناغمها أو تضادها، من سديميته وتشكله وتكونه في نص يستحوذ ما هو شعري فيه على سواه. لذا فلكل مرحلة من مراحل بنية القصيدة إيقاعها. ثمة إيقاع يتحرر في داخل القارىء أو السامع. أعني الإيقاع الكائن خارج القصيدة.

الشعر إيقاع وشكل ومعنى – أقانيمُ بتداخلها ينبثق الإيقاع كذلك

لماذا الإيقاعُ؟

الإيقاعُ يُخرج الكلمةَ من وحشتها ورنينها المنفرد ويضعها في جو الكتابة، المعنى يمنحها وجودا وروحا، والشكل قواما وجمالا. حينئذ تتشكل الكتابة. الشعر الحقيقي كتابة وكلام تنطبق عليه تعاليم زرادشت الثلاثة: فكّرْ جيدا، قُلْ جيدا، اعملْ جيدا. لذا يُقال: قالت العرب وقال الشاعر. الكلام أعمُّ من الكتابة، بينما الكتابةُ أخصّ، هي كشف عن خبايا النفس والكون وعن العلاقة ما بين المرئي واللامرئي، وهو بهذا الحصر يبقى ناقصا أيضا.

تكمن أهمية الكتابة الشعرية في اشتباكها مع اللامرئي واللامحسوس لمقاربته، ومع المرئي والمحسوس لتسفيه الجانب السطحي فيه أو إعادة كتابته. الإيقاعُ أولا (قبل المعنى والشكل). الوجود إيقاعٌ، الكلمة أم إيقاعها؟ إيقاعها ومعناها فشكلها.

ما الإيقاعُ؟ الإيقاعُ وجود فحركة وسكون كذلك، الإيقاعُ شكل أيضا.

من العسير فصل الإيقاع عن الشكل، عن المحسوس والمجرد، والشكل عن الحيز الذي يتحرك فيه الإيقاعُ. الإيقاعُ سابق على التحديد والتوصيف والضوابط، لذا، تبقى الضوابط والأحكامُ أقلَّ كمالا من الإيقاع، وأدنى منزلة وأكثر إثارة للشك والارتياب، ولا يمكنها الحكم بوجود أو عدم وجود الإيقاع.

الكتابة الشعرية في أحد أوجهها الحية تعني اقتناص الإيقاع/ الإيقاعات، واقتناصها يعني حصرها في حيز. الإيقاع حركة وصوت(وسكون كذلك) وروح، إنه المرآة والصورة، نرى أنفسنا فيه وعبره أحيانا كما نرى أوجهنا في المرآة. المرآة ترانا كما تشتهي هي لا نحن، ونحن نراها مستأنسين ومخدوعين بأن ما نراه سليم الأبعادَ والزوايا والشكل. لا إيقاع دون حركة وصداها في الحيز، في المكان والزمان. الحيز يضمن الحركة ونقيضها، والشعر الحقيقي يجمع النقيض سواء في التناغم أو الفوضى أو هذا وذاك مجتمعين، ولا يمكن فعل ذلك دون تخييل وحدس. الإيقاعُ لا يعني الأوزان والقوافي التي هي حساب منطقي مدرك مرئي – ملموس لشيء غير مرئي لتحديد كنهه وترسيم معالمه وحصره في حيز زمكاني. الإيقاعُ إذن سابق(أبريوري) وهو جوهر الشعر والكتابة الشعرية.

هناك أنواع من الإيقاع، إثنان منها رئيسان: إيقاع سابق على الكتابة؛ كل شيء له إيقاعه، وإيقاع ينخلق أثناء الكتابة. العمل الشعري الناجح هو الذي يسعى لجمع الإثنين في بوتقة القصيدة بحيث يتشكل النوع الثالث شبْه الكلي للإيقاع. أقول: شبه الكلي، لأن القصيدة بدون قراءتها أو سماعها أو رؤيتها لا يمكن أن تكتمل. كل إشارة وصوت وكلمة لها إيقاعها المستقل. ولامعنى كبيرا للإيقاع منفردا، فلا بد من تداخل الإيقاعات، والتداخل يعني التنوع والاختلاف والاستبيان والمقارنة.

الإيقاعُ قائمٌ على التناص والاختلاف. هنا يأتي دور المعنى والشكل الذي يمكن إبصاره أو لمسه، وتراني ذاهبا أبعدَ من ذلك، إلى إيقاع الشعر العربي. الشعر العربي أعطى الإيقاعَ هيمنة شكلية، أي إيقاعا آخر. نحن لا تزعجنا الأوزان الشعرية(إيقاعات التفعيلة) التي اكتشفها الخليلُ بن أحمد الفراهيدي في الشعر العربي، بقدر ما تزعجنا الرتابة(بحجمها الزمني والتكراري) والملل من التحديدات ومن الشكل الذي فُرِضَ فتُوِّجَ دكتاتورا يُحدد إيقاعَ الشاعرَ وليس العكس. نلمس هنا، تغلب الطارىء الناجم عن المعاينة والاكتشاف على ما هو أصلي قائم بغض النظر عن محاولة استنباطه وتقنينه. بعبارة أوضح، صار الطارئُ هو الأصلَ المقررَ والحكَمَ. الشعرُ أقربُ إلى الحدس، إنه حركة من الداخل نحو الخارج وليس العكس. العكس، إن وجد إنما لبلورة الإيقاع والمعنى. إنه ملاقاة إيقاعين بسُلَمهما ودرجاتهما المتنوعة: إيقاع الداخل وإيقاع الخارج وما يطرأ في الطريق.

والقصيدة تهويةُ هذين الإيقاعين، إنها تأسرهما بكل تفاصيلهما وتفرعاتهما فيصبحا جزءاً من إبداع تشكيل إيقاعيّ جديد.

إن للقصيدة إيقاعها الداخلي(بدرجاته المتعددة) ويقول البعض ساخرا: إنني لا أسمعه!

ليس كل إيقاع مسموعا أو مرئيا. الإيقاعُ الداخليّ ليس وهما. فثمت إيقاع الوجود وما وراءه، والحياة وما ماوراءها، وإيقاعُ المعنى والشكل وإيقاع الكلمة – المفردة وحروفها، وإيقاعها مجتمعة كذلك. يقول غنتر غراس: «مثلما للصلب تركيبه، كذلك للشعر تركيبه».

نعم، للشكل إيقاع وللمعنى كذلك ولهما إيقاع/إيقاعات أخرى لدى التحامهما. حينما يتحول كل شيء إلى كتابة حينئذ عليك أن تُصغي وتسمع وترى وتبصر وتحس وتدرك. القصيدة هي تناص هذا وذاك في إيقاع خاص.

كـل ثلاثـاء

الفن بين الجدار والمرجع

ياسين النصيّر

١

يتكئ الفن العراقي الحديث على جدار فني قديم، سواء أكان هذا الجدار واقعيا أم متخيلاً، وعليه أن يؤكد ذلك في نتاجه الجديد و لا ينفيه، إلا أن طريقة الإتكاء هي ما يجب أن تعاين بعين نقدية مغايرة لمفهوم المرجعية التي يعتبرها البعض هي الجدار.. فالجدار الذي نعنيه هنا ليس ذلك النص القديم، ولا النموذج الذي أنجز سابقا، بل هو مجموعة مفاهيم تضافرت في سياق جمالي فشكلت هوية متميزة ومفتوحة للفن.. من هنا نجد أن مفهوم المرجعية الذي يساء فهمه بوصفه يحمل هوية الجدار ولذلك يمكن احتذاؤه من قبل الفنانين المعاصرين، في حين أنّ أية مرجعية إذا أصبحت نصاً أغلقت على نفسها النوافذ ولم تعد جداراً منفتحاً على الجديد..لأن الجدار الذي يتكئ عليه الفن العراقي الحديث يحوي في بنيته مرجعيات كثيرة وليس مرجعية واحدة، وهو مستمر في الحضور والإضافة، ولذلك لم يكتمل بناؤه بعد، ولم ينته خطابه إلى مدرسة مكتملة أو إتجاه، وقدرته على استيعاب التجارب الجديدة مفتوحة ويزداد تماسكا وحضورا بما يعمق هويته وحضوره، في حين أن المرجعية ليست كذلك.. لأنك يمكن أن تقتبس منها ما تشاء من أقوال ورؤى وتقوسه أوتشير إليه في الهوامش، أما الجدار فتجد مفاهيمه متغلغلة في اللوحة الجديدة وما ينتج فنيا يتواصل حضورا مع ما أنتج سابقا وكأن الصلة جدلية وفي حركة مستمرة تنتج في كل مرحلة ما يغاير فروعها دون أن تفقد أصولها. يمكن اعتبار نص ملحمة كلكامش مرجعا، في حين أن فكرة البحث عن الخلود هي الجدار،ويمكن أن نشير إلى أن الشعر الجاهلي هو المرجعية، لكن الحياة التي كان عليها العصر الجاهلي التي أنتجت الشعرهي الجدار، ويمكن أن نعتبر مدرسة بغداد للفن الحديث مرجعية لكن رسوم الواسطي هي الجدار، ويمكن أن نعتبر واقعة الطف مرجعية، لكن ثورة الحسين ومعانيها المتجددة هي الجدار، ونعتبرتجارب الثورات التحررية في العالم مرجعيات، لكن الماركسية هي الجدار، أعتقد أن الفرق أصبح واضحا بين أن تكون للفن التشكيلي العراقي مرجعيات كثيرة، بينما له جدار واحد منفتح على التجريب والتجديد.

٢

يبني البدو خيامهم كما يقول ماكليش تحت الآثار القديمة وفي داخلها، خاصة في داخل أسوار تدمر، ليس لأن المكان يلائم سياق حياتهم المتنقلة، وإنما محاولة منهم لأن يقولوا نحنٍ امتداد للقدماء،لا نحتذي أحداً ولكننا نتكئ على جدار «نا» القديم ونحن صلة متواصلة له وإن أختلفت مواد بيوتنا.. فالبادية خيمة الآثار والناس السماوية فلا يصح أن يسيجوها بسور أو جدار. وبالطبع لم يتكئ البدو على مرجعية قديمة بقدرما يجدون أنفسهم امتداداً لذلك الجدارالقديم بالرغم من أن بيوتهم من خيام متنقلة، هؤلاء المرتحلون لا ملكية مطوّبة لهم، بقدر ما يشعرون أنهم فوق أية ملكية مطوّبة.. ربما ثمة بعد ديني مثيولوجي قبل أن يعرفوا الأديان وهو أن كل بقعة عندما تسكن تصبح مقدسة، البيت يحمل قدسية، التلال القديمة المجهولة مقدسة، الآثار مقدسة، وكذلك المسجد،.. يتكئ سكان الأهوار الجنوبية على الجدار السومري المائي القديم. ونستظل نحن بموروث المدن الكبيرة:بغداد عاصمة الدولة الإسلامية، أوروك مدينة بابل القديمة،...الخ، فقد يكون الجدار نصاً كالتوراة أو حجرا كتدمر والحضر والأقصر، وقد يكون مزيجا من الحجر والطين كبابل وأور ولكش، وقد يكون فكرة كالخلود، أو اسطورة كأسطورة الخلق البابلي، أو مدرسة تشكيلية كالواسطي..

اليـوم نعيش حال تعـدد الجـدران في الفـن العـراقي، وهي حـال جيـدة انتقلت اللوحة الفنية فيها من الفكرة الواحدة التي تؤطرها إلى المعرض الذي يشـمل عـددا من اللـوحـات لفكرة واحـدة،كمـا بـدأت بوادر لمدرسة عراقية في الفـن التشكيلي عـنـدمـا انـتـقـلـت من اعـتـمـاد الـلـوحـة الواحدة إلى عدد من اللوحات التي يرسمها عدد من الفنانين

يتحدث جواد سليم عن مدرسة بغداد لفن الرسم وكان حديثه عن الواسطي،فيعتبر ما ينتجه جيله من الفنانين العراقيين امتدادا لمدرسة بغداد التي ارسى دعائمها الواسطي في القرن الثاني/ الثالث عشر..ويكتب شاكر حسن آل سعيد عن الواسطي بوصفه مرجعية كونية للفن العراقي،ويقول عن رسوم الواسطي الفنان نوري الراوي»تمثل النموذج الكامل لمدرسة التصوير البغدادي في القرن الثالث عشر الميلادي، وهي لهذا السبب تعتبر أوفى وثيقة يستطيع الدارس اعتمادها في تقرير الحقائق ومعرفة الأصول والوقوف على الخصائص التي ميزت هذه المدرسة عن سائر مدارس الفن الإسلامي «..ويتحدث عنها الباحث الدكتور زكي محمد حسن فيصف جذورها القديمة ويضع لها ترسيمةفكرية تعتمد بغداد وما انتجته من تراث اساسا لها بالرغم من تأثرها بالفن السلجوقي والفن الساساني ولذلك فهو يدفع عن مدرسة بغداد اية صلة معتدة بالفن الفارسي الذي حاول الفرس أن ينسبوا مدرسة الواسطي لهم..

٣

اليوم نعيش حال تعدد الجدران في الفن العراقي، وهي حال جيدة انتقلت اللوحة الفنية فيها من الفكرة الواحدة التي تؤطرها إلى المعرض الذي يشمل عددا من اللوحات لفكرة واحدة،كما بدأت بوادر لمدرسة عراقية في الفن التشكيلي عندما انتقلت من اعتماد اللوحة الواحدة إلى عدد من اللوحات التي يرسمها عدد من الفنانين، نجد ذلك واضحا في الحروفية العراقيةالتي يمكن تسميتها بمدرسة أو تيار لمدرسة عراقية بدأتها مديحة عمر وطورها جميل حمودي ثم تحولت إلى طريقة لدى عدد كبير من الفنانين العراقيين والعرب. وهكذا نجد لوحة جواد سليم تتحول إلى مدرسة جذرها الواسطي وفروعها هذا التنوع لدى عدد كبير من فناني العراق، وقل ذلك بشأن لوحة شاكر حسن آل سعيد وبعده الواحد في اللوحة التي بدأت تشق طريقها إلى أن تصبح تيارا أو جدارا..