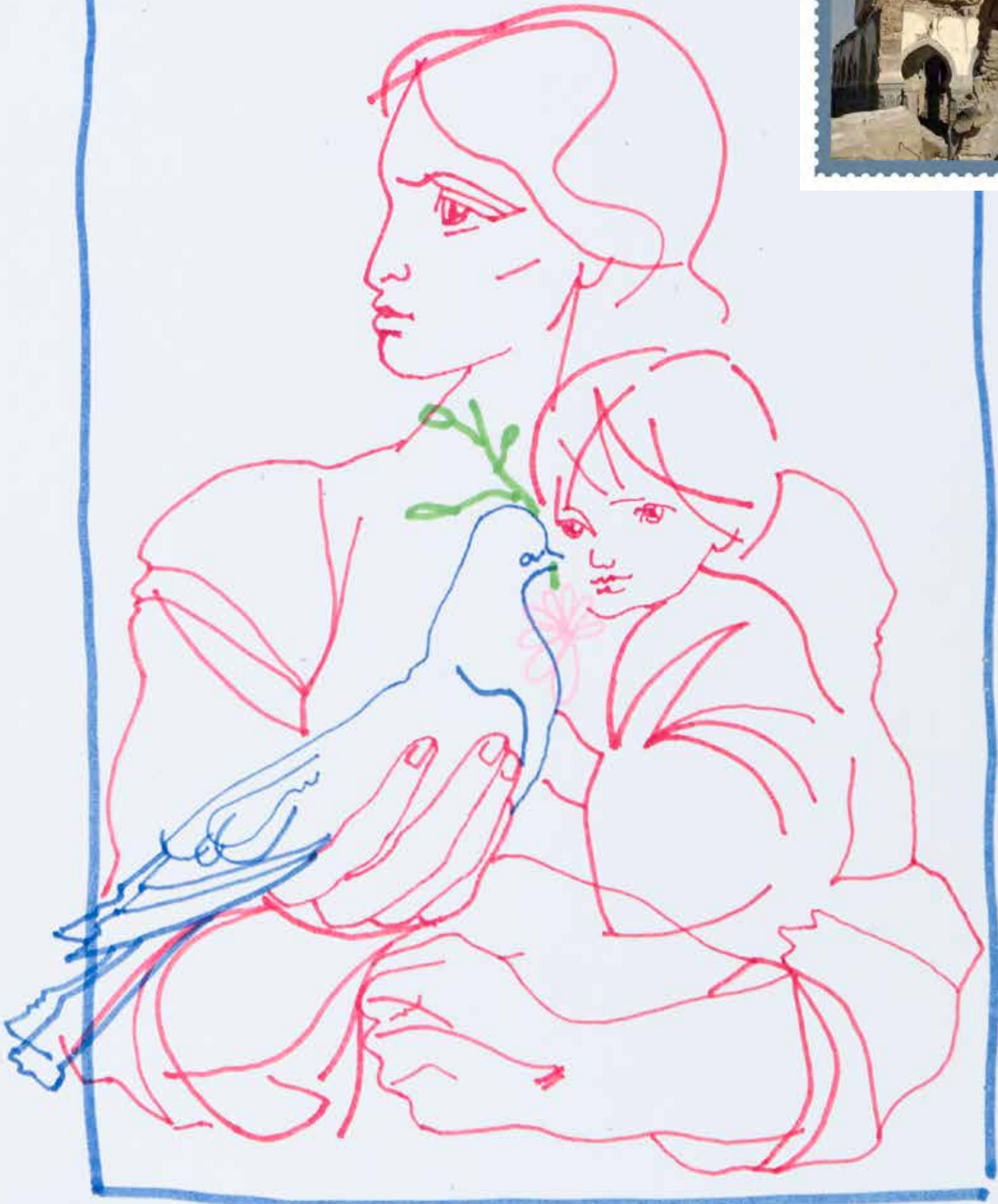


ماكو

MAKOU

مجلة مهتمة بتاريخ الفن العراقي المعاصر

الموصل
Mousl



السنة الثانية. العدد الثاني. حزيران 2021



ملصق من تصميم محمود صبري،
الخمسينات، مجموعة خاصة، لندن



مجلة مهتمة بتاريخ الفن العراقي الحديث
المساهمون فيها تحت مظلة العمل الجماعي والتضامني

صورة الغلاف الاول: محمود صبري، 1985 مواد مختلفة على الورق. 5, 29 x 20 سم صورة الغلاف الاخير: محمود صبري، مواد مختلفة على الورق

المساهمون في هذا العدد

سهيلة طقش، يحيى الشيخ، عبد الله حبه، سهيل سامي نادر، فيصل لعبيبي، بديعة أمين، سامي داوود
عمار داود، ضياء العزاوي، عاصم عبد الامير، ياسين وامي، سعد القصاب، تغريد هاشم ، وليد سيبي
عدنان الظاهر، سلام خالد، معاذ الالوسي، أكرم العقيلي، إحسان فتحي، زيد السعداوي

منذ مغادرة الفنان محمود صبري العراق عام 1960، تعذر على المتابع للتجربة العراقية من معرفة تطور تجربته ومن مستجداته الفكرية او الاسلوبية، هو الذي ترك بصمته المتميزة خلال الخمسينات عبر اعمال تنوعت بين المواضيع السياسية وبين مواضيع كرسست للتعبير عن الظروف الاجتماعية للطبقات الفقيرة إلى جانب ما نشره من نقد فني ومقالات عن الفن العراقي ذات مرجعية ماركسية. حاولت مجلة ماكو بهذا العدد تجميع ما هو ممكن لمراحل تجربته المختلفة. اذ شكلت الخمسينات أهمية خاصة ضمن تاريخ الفن العراقي، حيث لم يتوفر الا على عدد محدود لا يتعدى العشرون عملا منه على الورق او القماش وبالتالي سيكون تقييم كامل تجربته هذه هو ضرب من الخيال على الرغم من اهميتها مقارنة بالتجارب التي مر بها الفنان بعد مغادرته العراق الى موسكو لدراسة الفن او كما يقال أيضا لتنفيذ عمله الجداري تحت عنوان (وطني) والذي خصص لأن يكون خلف جدارية جواد سليم.

خلال الستينات وبداية السبعينات بدى واضحا خضوعه لتأثير الايقونة الروسية شكلا ولونا مع محافظة محدودة لبقايا شخوصه من مرحلة الخمسينات حيناً او نتائج ايقونية هي على الضد من كامل تجربته، وسرعان ما تخلق عن هذا الاسلوب الى مرحلة سميت بالسومريات بسبب مرجعيتها لما يعرف في الحضارة العراقية القديمة بالختم الاسطواني وهي مرحلة بدت ذات محدودية واضحة وارتباط غير ابداعي بتكوين الختم مع هذين التوجهين المتعارضين انتج اعمال تجريدية بأسلوب شائع عن قل الزعتر وشيلي واستلهامه للوحة (صعود الخطايا) للفنان الهولندي جيروم بوش. بعد هذا التنوع الاسلوبي اصدر بيان واقعية الكم عام ١٩٧١ وبعد بضعة سنوات من هذا التاريخ تفرغ بالكامل لتطوير نظريته هذه ولحين وفاته في لندن عام 2012.

نأمل ان يحرض هذا الجهد من تبقى من عائلة الفنان ، والمؤسسات الفنية ومراكز دراسات الفنون على العمل في سبيل توثيق عمل هذا الفنان من اجل رسم كامل تجربته لكي يأخذ مكانته الفنية التي يستحقها ضمن تاريخ الفن العراقي والعربي.

ضياء العزاوي

تشكر مجلة ماكو مجموعة الجادرجي، لندن، مجموعة الابراهيمى، عمان، مجموعة حربه، تورينو، مجموعة بارجيل، الشارقة، متحف الفن العربي، الدوحة، والعديد من الأصدقاء لتعاونهم معنا في انتاج هذا العدد.

تخطيط، 1962-64 حبر على الورق،
17 x 20 سم مجموعة حسين حربه،
تورينو

الواقعية والمواكب الجنائزية - قراءة في

لوحات محمود صبري

سهيلة طقش

في ظل الاهتمام الأكاديمي المتزايد الذي تحظى به الدراسات البديلة والمقارنة، لوحظ التركيز المتزايد للعديد من المعارض الدولية في السنوات الأخيرة على الأعمال الفنية الناشئة في القرن العشرين للفنانين من شمال إفريقيا وغرب آسيا. بيد أنه نادراً ما ظهرت أعمال الرسام العراقي محمود صبري (1927-2012) في المعارض الفنية أو دراسات الفن العربي الحديث، حيث بدأت لوحاته بالظهور في مبيعات دور المزادات بعد وفاته في عام 2012، باستثناء صفقة واحدة قام بها ميم غاليري للمتحف العربي للفن الحديث في الدوحة في عام 2011. ولربما كان لقرار الفنان صبري بمغادرة العراق متوجهاً إلى موسكو في عام 1960 للالتحاق بمعهد الفنون دونما رجعة لبلده الأم دوراً في غيابه عن الساحة الفنية والتي شهدت تطوراً ديناميكياً على مدى الأعوام. إضافة لذلك، فإن قرار المنفى الاختياري الذي فرضه صبري على نفسه قد أدى لتلاشي اهتمام النقاد بأعماله الأمر الذي شكّل تناقضاً صارخاً مع ملامح مشاركته المجتمعية الفعالة خلال الخمسينيات من القرن الماضي حيث كان من أبرز أعمدة الفن الحديث في بغداد، فضلاً عن كونه شخصية سياسية فذة.

شهدت خمسينيات القرن الماضي، والتي غالباً ما يطلق عليها مصطلح العصر الذهبي للثقافة العراقية، طفرة كبيرة في المشاريع

الثقافية والابتكارات الفنية، حيث شكّلت تلك الحقبة الزمنية ما يمكن اعتباره «صحوة سياسية واجتماعية» وذلك في ظل تنامي الحركات الوطنية في شتى أنحاء العالم العربي وتعالى الأصوات المنددة بالتدخلات الغربية السياسية والاقتصادية على حد سواء، حيث نجحت بعض الدول العربية في الحصول على استقلالها من القوى الاستعمارية، فيما كانت دول أخرى تكافح من أجل تقرير مصيرها إلا أن جميعها قد كانت في طور إعادة تحديد هويتها. وتجلّى هذا المسعى على الصعيد الفني عبر البحث عن طرق تعبيرية بالأساليب التقليدية الأصيلة وتلك الحديثة في آن واحد والتي تعكس كلاً من الثقافات والتاريخ والبيئات المحلية. كما لوحظ انخراط الفنانين ومشاركتهم النشطة في المساعي الهادفة إلى ابتكار أنماط حديثة للتعبير تتسم بالصبغة المحلية والاعتراف العالمي بها وذلك لمواكبة وتيرة الحداثة المتسارعة، والتحوّلات الدراماتيكية في المشهد السياسي في المنطقة، والأنماط الحياتية سريعة التغيير.

وقد تم تشكيل عدد من المجموعات الفنية في العراق آنذاك، بما في ذلك مجموعة بغداد للفن الحديث بقيادة الفنانين جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد، ومجموعة الرواد، التي أسسها الفنان والمربي فائق حسن عام 1950. كما أصدرت المجموعة السابقة بياناً في عام 1951، يصف المتطلبات المزدوجة

لتشكيل «شخصية فنية وطنية» والتي تتطلب الإلمام بالأساليب والنظم الحالية و «إدراك عال للصبغة المحلية». والتزاماً بذلك الشعار، استُهل أعضاء المجموعة تجاربهم على صعيد الشكل والتكوين، في محاولة لربط التاريخ المحلي بالحدثة العالمية وتوجهاتهم ذات الطابع الغربي. وقد تولى جواد سليم، الذي عمل في مديرية الآثار في بغداد بين عامي 1940 و 1945 قيادة حركة تسمى «إستلهم التراث»، حيث بادر من خلالها للترويج للتراث العراقي باعتباره منبعاً للأفكار الفنية فضلاً عن مساعيه الرامية لخلق لغة بصرية عراقية أصيلة تضم عناصر من الماضي. أما الفنان محمود صبري فقد كان ينتمي إلى مجموعة - الرواد - والتي لم تقم بنشر أي بيان على غرار المجموعات الأخرى، بل عملوا على نشر مبدأ إرشادي مبني على نقل الفن من خارج الاستوديو إلى الشوارع، والرسم «مباشرة من البيئة المحيطة». وغالباً ما كان أعضاء مجموعة الرواد، بما فيهم الفنان صبري، يزورون المناطق الريفية في العراق ويرسمون مشاهد من الحياة القروية اليومية. إضافة لذلك، كان أفراد المجموعة يطمحون إلى خلق فن وطني حديث في العراق، حيث قام الفنان محمود صبري بعرض لوحاته إلى جانب مجموعة بغداد للفن الحديث في عام 1951. إلا أنه قد لوحظ كذلك تفرّده عبر تبني نهج متميز لتحديد ملامح الهوية العراقية وتمثليها



عمال بناء، 1956 زيت على القماش، 60 x 50 سم
مجموعة رفعة الجادرجي، لندن

وعلى العكس من نهج الفنان سليم، فإن تفاعل الفنان صبري مع التراث لم يكن منصبا على التجارب مع الشكل والتكوين، بل توجه للتركيز بشكل أكبر على المحتوى وإعادة تفسير الحياة اليومية والعادات المحلية وهو ما تسنى لي ملاحظته من خلال أعمال الفنان صبري في خمسينيات القرن الماضي، ولا سيما سلسلة جنازة الشهيد، حيث استخدم عناصر من الممارسات والتقاليد الدينية المتبعة في العراق، بما في ذلك مواكب عاشوراء والأعمال الأدائية ذات الصلة وذلك ضمن مساعيه لخلق تصور أقرب للمجتمع العراقي. وبذلك، فقد أصبح مفهوم «الشهادة» على وجه الخصوص، ميزة أساسية ضمن أعماله في تلك الفترة وذلك في ظل دلالاته وارتباطه الوثيق بالمجتمع العراقي. وباستخدام لغة الواقعية، طوّر صبري محتوى عمله بصيغة عراقية فريدة تتسم بمزيج ما بين الماضي والحاضر. وقد انصب جل اهتمامه في الخمسينيات من القرن الماضي على إبراز أشكال الظلم، والتفاوت الاجتماعي والاقتصادي التي يعاني المجتمع العراقي منها، مما دفعه لاستخدام الصور الواقعية المألوفة وذات الرمزية التي اعتبرها عاملاً أساسياً لتحفيز المشاهد وتأجيج مشاعره، ويتمثل الاختلاف بين نهج صبري ونهج أعضاء مجموعة بغداد للفن الحديث في الصيغة السياسية المهيمنة على أعماله والتي حلت محل اهتمامه بالتجارب الرسمية. وتقتصر المواد المنشورة حول أعمال صبري من خمسينيات وستينيات العقد الماضي إلى حد كبير على مراجعات المعارض، والإشارات النادرة إلى أعماله في المجلات الفنية السوفيتية ودراسات الفن العراقي، إضافة للمقالات الصادرة بتوقيعه. وللفنان صبري العديد من المنشورات الفنية والسياسية الصادرة خلال خمسينيات القرن الماضي، وقد جذبت أعماله انتباه العديد من أبرز النقاد منهم شاكر حسن آل سعيد وشخصيات عراقية أخرى بارزة، فعلى سبيل المثال، أشادت مراجعة جليل كمال الدين لمعرض



ثورة الجزائر، زيت على قماش 150 x 200 سم 1956
،مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد

سأسعى للبحث في دور التقاليد وأثرها على لوحات صبري المستوحاة من الواقع السياسي، حيث أنه غالباً ما كان المؤلفون يربطون أعمال صبري بالصور المسيحية - وخاصة الرموز الأرثوذكسية الشرقية التي تصور رثاء المسيح - إلا أن أعماله في فترة الخمسينيات لم يتم ربطها بتاتا بالتقاليد والأعراف الدينية في العراق والتي كانت تشكل جزءاً كبيراً وهاماً من النسيج الثقافي العلماني للبلاد، فضلاً عن ارتباطها بمفهوم الشهادة وأهميته التاريخية في العراق. وتهدف هذه الدراسة لتحليل سلسلة جنازة الشهيد للفنان صبري وتوجهاته المبكرة لاعتماد مفهوم الواقعية، والتي تعكس اعتباره للفن بمثابة أداة لتحفيز «الصحة الوطنية» مثله كمثل العديد من الفنانين الشيوعيين في دول أخرى مما دفعه لاختيار الفن الشعبي المستمد من الثقافة العراقية وذلك في مسعى منه لتعزيز الوعي الوطني.

بدايات صبري في الحياة العامة والمحفل الشيوعي

«يمكن القول إن انطلاقتي الاجتماعية الأولى كانت في عام 1944 مع مجموعة من الزملاء في المدرسة الثانوية وذلك لدى زيارتنا لوزير التربية والتعليم في بغداد لطلب الموافقة على استخدام مبنى المدرسة خلال العطلة الصيفية لاستغلاله كمركز لمحو الأمية في المجتمع، وانضم إلينا عدد كبير من الناس، أذكر أسماء بعض منهم مثل: محمد صالح العبلي، حافظ تقيمشي، يوسف العاني، أديب جورج، كامل محمد علي...»

محمود صبري ويستذكر الفنان محمود صبري خلال مقابلة أجريت عام 2008 في براغ عندما كان يبلغ من العمر 81 عاماً مشاركته المجتمعية الأولى في مسقط رأسه بغداد عندما كان يبلغ 17 ربيعاً، وبالرغم من نشأته في أسرة من الطبقة المتوسطة، فقد كان صبري شديد الاهتمام بمعايير العدالة المجتمعية فضلاً عن تعاطفه مع شرائح المجتمع المهمشة والمحرومة. كما باشر بالعمل التطوعي بهدف إطلاق المبادرات الاجتماعية حيث ازداد اهتمامه بالأيديولوجيات الاشتراكية والشيوعية منذ مرحلة المراهقة. وقد لاقت حملته التطوعية التي نظمها وأصدقائه في عام 1944 لمحو

الرواد لعام 1958 لمجلة الآداب بالنهج الواقعي للمجموعة في الرسم فضلاً عن تسليط الضوء على أعمال محمود صبري حيث خصص كمال الدين ما يقرب من نصف المقال لمناقشة أعماله. وأثنى عليه كمال الدين باعتباره رساماً ماهراً في فن الجداريات مشيراً لأهمية أعماله وأهمية عرضها في المتحف الوطني العراقي بما في ذلك لوحة مجزرة في الجزائر عام 1957، والتي رسمها رداً على إراقة الدماء في حرب الاستقلال الجزائرية، وقد حظيت بالكثير من التقدير آنذاك. كما أشاد الصحفي والناقد جبرا إبراهيم جبرا عام 1961 بأعمال الفنان صبري ضمن مقالته الصادرة بعنوان «الفن في عراق اليوم»، والتي أشار من خلالها لمساعي الفنان لخلق «فن عراقي الهوية» عبر معالجة المظالم الاجتماعية والسياسية في العراق وتمثيل المشاهد المحلية والحياة اليومية. وفي مطلع عام 2010، استقطبت أعمال صبري الاهتمام الدولي مرة أخرى، وذلك بفضل احتضان المتحف لروحه مثلما ذكر آنفاً، بالإضافة لإعادة عرض أعماله بعد وفاته في كالري بالمول، لندن، في عام 2013، والذي شارك في تنظيمه كل من ياسمين صبري ابنة الفنان الراحل، والفنان ساطع هاشم، فنان عراقي مقيم في المملكة المتحدة. وبعد هذا المعرض بدأت المؤسسات الخيرية ببيع أعمال صبري بالمزاد العلني في دبي ولندن، وغالباً ما كانت الكاتالوجات المصاحبة لها تحتوي على مقالات قصيرة من تأليفه حول لوحات معينة. وتشمل مصادر المعلومات الأخرى عن أعماله عدة مقابلات مصورة بالفيديو مع صبري، معظمها من إنتاج المخرج العراقي بهجت صبري بيدان والتي تم عرضها بين عامي 1985 و 2008، بالإضافة لمجلد أحادي تم نشره عام 2013 من تحرير الدكتور حمدي تقيمشي، وهو صديق مقرب لمحمود صبري. تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الظروف السياسية التي أثرت أعمال الفنان صبري في الخمسينيات وأوائل الستينيات، وتقدم قراءة جديدة للدوافع المتعددة المستويات وراء سلسلة جنازة الشهيد، التي تم إنتاجها بين عامي 1951 و 1962. وعلى عكس المناقشات المقتضبة لأعماله في كتالوجات المعارض والمزادات ودراسة تقيمشي، والتي تصوّر كفنان ثوري وشيوعي علماني دون أي إشارة لتأثير العادات المحلية في العراق على أعماله، فإنني



عمال 1955، حبر وقلم فحم على الورق، 72 x 57 سم، مجموعة رفعة الجادرجي، لندن



إضافة لذلك، فإن أولى أعماله لم تعكس توجهاته الاجتماعية والسياسية فحسب، بل أنها قد عكست كذلك توجهاته الشيوعية وهو ما ظهر جلياً من خلال عرض لوحة فنية تحاكي الثورة الشيوعية الصينية المستمرة آنذاك. من جانب آخر، فقد أتاحت تلك المناسبة لصبري فرصة التواصل لأول مرة مع فنانين عراقيين شباب في المملكة المتحدة، والذين أصبحوا فيما بعد شخصيات بارزة في مجال الفن الحديث في بغداد وساهموا في تقديم مشهد فني نابض بالحياة حيث ضمت تلك المجموعة أسماء عريقة أمثال جواد سليم، وعطا صبري، وحافظ الدروبي، وخالد البسام، وفخر النساء زيد وآخرين.

عاد صبري إلى العراق عام 1949، بعد عام تقريباً من اندلاع الانتفاضة الشعبية المعروفة باسم «انتفاضة الوثبة» في شوارع بغداد. حيث شهدت المدينة في شهر يناير 1948 اضطرابات شعبية (بما في ذلك إعلان الإضراب لمدة ثلاثة أيام إضافة للعديد من المظاهرات) احتجاجاً على توقيع معاهدة بورتسموث بين العراق والحكومة البريطانية، حيث اعتبر الشعب العراقي هذه الاتفاقية بمثابة استكمال للمعاهدة الأنجلو-عراقية لعام 1930، والتي تم بموجبها منح السيطرة البريطانية على الشؤون السياسية والعسكرية الخارجية للعراق.

وبالرغم من مشاركة عدة مجموعات معارضة في تنظيم الانتفاضة، بما في ذلك القوميين العراقيين والقوميين العرب، إلا أن الصدارة كانت للحزب الشيوعي العراقي (ICP) - أحد أكبر المنظمات الشعبية في البلاد - والذي أثبت نجاحاً في حشد أعداد كبيرة من العمال والطلاب. وقد شهدت هذه الانتفاضة مواجهة شرسة من قبل قوات الشرطة العراقي، التي اتخذت من أسطح المنازل موقعاً لاستهداف المتظاهرين بالنيران مخلفة المئات من القتلى.

وضمن هذا الإطار، فإن مشاركة الحزب الشيوعي العراقي في انتفاضة الوثبة قد أدت لوضعه في موقف محفوف بالمخاطر أمام النظام الملكي الذي لا يحظى بالشعبية، والذي ألقى باللوم على الحزب لنشوء تلك الاضطرابات المدنية. وعلى صعيد آخر، فقد تدهورت صورة الحزب في أعقاب هزيمة القوات العراقية (والعربية الأخرى) في فلسطين في وقت لاحق من ذلك العام، الأمر الذي أضر بمكانة الحكومة العراقية،

الأمية خلال فترة العطلة الصيفية إقبالاً واضحاً من العشرات من العمال «ذوي الياقات الزرقاء»، حيث أن دور تلك المبادرة لم يقتصر على تعليم القراءة والكتابة فحسب؛ بل أنها ساهمت أيضاً في إفساح المجال لتتوير المشاركين حول عدة قضايا جوهرية بما في ذلك قضايا الحرية، والديمقراطية، والاستقلال، وحقوق العمال والمرأة.

لقد كان مفهوم الشيوعية متوازياً مع توجهات الفنان صبري ومناصريه لمعايير العدالة والمساواة للجميع، فضلاً عن تركيزه وإصراره على أهمية التوزيع العادل للثروة إضافة لتحسين الظروف المعيشية للفئات الأشد حرماناً في المجتمع. وخلال الحرب العالمية الثانية، كان صبري والعديد من أقرانه العرب ينظرون إلى الاتحاد السوفيتي باعتباره القوة الرائدة في مناهضة الفاشية وتوجهاتها العنصرية في أوروبا. وعندما وضعت الحرب أوزارها بانتصار القوات الحليفة في عام 1945، تخرج صبري من المدرسة الثانوية، حيث انضم رسمياً لعضوية الحزب الشيوعي العراقي (ICP) فضلاً عن دوره الناشط في مختلف فروع الحزب في بغداد. وقد كان هذا المسار مألوفاً بين فئة الشباب العراقي في بغداد في ذلك الوقت، ففي الواقع، حظي الحزب الشيوعي بنفوذ سياسي واضح في العراق خلال الأربعينيات من القرن الماضي تحت قيادة سكرتيه الأول ذو الشخصية المميزة يوسف سلمان يوسف، المعروف أيضاً باسم الرفيق فهد. كما تميزت تلك الفترة بانتشار العديد من مؤلفات الفكر الشيوعي في الأسواق، فضلاً عن تزايد شعبية الأيديولوجية الشيوعية بين صفوف الطلاب والطبقة العاملة في ظل الانتصارات السوفيتية المتتالية واقترب نهاية الحرب العالمية الثانية.

وقد حصل على منحة حكومية للدراسة في مصر لدى استكمال مرحلة الدراسة الثانوية، إلا أنه قرر في العام التالي الالتحاق بجامعة لوبورو في المملكة المتحدة مما أتاح له الفرصة للتواصل والتفاعل مع نشطاء يساريين أثناء متابعة لدروس الرسم في المساء. كما أشار صبري إلى أن انطلاقته في مجال فن الرسم بالألوان الزيتية والتعرف على أعمال الرسامين العالميين قد بدأت في المملكة المتحدة، حيث شارك في المعرض الفني الأول الذي أقيم في السفارة العراقية في مدينة لندن في عام 1949.

بائع الشلغم الخمسينات، زيت على القماش،
الخمسينات، 72 x 90 سم
مجموعة مؤسسة بارجيل، الشارقة.

وفي ديسمبر 1948، أمر رئيس الوزراء نوري السعيد باعتقال وإعدام مئات الشيوعيين، بمن فيهم الأمين العام للحزب يوسف سلمان يوسف، والذي تم تنفيذ حكم الإعدام به في شهر فبراير 1949، الأمر الذي أسفر عن توالي الحزب عن الساحة لفترة تقارب العقد من الزمان حيث كانت قيادات الحزب تعمل في الخفاء لإعداد أجندة ثورية مناهضة للنظام الملكي. تزامنت عودة صبري إلى العراق ونشأة التوجهات المناهضة للحزب الشيوعي العراقي وما تعرض له العديد من أعضاءه من

أحكام بالسجن والإعدام، وهو ما عبّر عنه من خلال أعماله الفنية، حيث طغت الاعتبارات الأخلاقية والسياسية على الاعتبارات الشكلية والجمالية في أعماله خلال هذه الفترة، مما فرض اختياره للموضوع والتكوين واحتضان الواقعية. وبصفته ناشطاً سياسياً، ومدافعاً عن العدالة، ومؤمناً بالشيوعية، فقد صمم على استخدام فنه لخدمة أهداف اجتماعية رافضاً اعتماد مفهوم «الفن من أجل الفن» خلال هذه الفترة. ولسنوات عديدة، ركز صبري جهوده على معالجة محنة الفقراء

الشهيد، زيت على القماش، الخمسينات، 190 x 80
مجموعة المتحف الوطني للفن الحديث، بغداد.

المسحوقة ممن يعملون بهم يدوية وشاقة. وعلى الرغم من أن هؤلاء الأفراد يمثلون شريحة المجتمع الأكثر ارتباطاً بالزراعة، إلا أن لوحاته لم تعكس أي مظاهر عن الخصوبة أو الحصاد. بل وعلى العكس من ذلك، يعكس صبري تصويراً محبطاً لظروفهم القاسية وسعيهم اليومي الشاق من أجل تأمين سبل العيش. وفي اللوحة المرسومة بالفحم، نرى أحد الرجال يحمل مجرفة، مما يشير إلى عمله في حراثة الأرض لكسب لقمة العيش. ولابد كذلك من الإشارة إلى رمزية المجرفة

والمحرومين في العراق، مما عكس الصراع الأهلي المستمر والاضطرابات السياسية في البلاد. وعادة ما كانت ملامح الشخصيات في لوحاته هزيلة وحزينة، وهو ما يبدو واضحاً في لوحته المرسومة بالفحم عام 1955 واللوحة الزيتية لعام 1958، وكلتاهما بعنوان «عائلة فلاحية» (ص 10 و 48=49). ونرى في كلتا اللوحتين تصويراً لأهل القرى بملامح صلبة موجّهين نظرهم إلى المشاهد أو محدقين في الفراغ. كما تعكس وضعياتهم وملابسهم المتواضعة أسلوب حياة بسيط للغالبية

هنا، حيث ترمز إلى المطرقة والمنجل وهو شعار الشيوعيين. وعلى صعيد آخر، ثمة لوحات أخرى والتي يعكس الفنان مجموعة شخصيات من خلالها، إلا أنه عادة ما تبدو تلك الشخصيات هزيلة ومتباعدة عن بعضها البعض، مما يعكس حالة الصراع من أجل البقاء في القرى الفقيرة والاغتراب الذي يعاني منه العمال الريفيون المهاجرون في المراكز الحضرية في البلاد. ومن أعماله الأخرى في فترة الخمسينيات، كلوحة بائع الجزر الأبيض، يصور الفنان صبري اثنين





والجسور والطرق، والمصانع، ومحطات الطاقة، والمساكن، والمدارس، والمستشفيات والمباني العامة.

كما ساهمت هذه المبادرة في تدفق أعداد كبيرة من العمال الريفيين الباحثين عن فرصة عمل إلى مراكز المدن. بيد أنه قد انتهى الأمر بالعديد منهم بالاستقرار في الأحياء الفقيرة المكتظة بالسكان والتي كانت موبوءة بالأمراض... وهو الحال الذي لم يكن أفضل بكثير من حال السكان العاملين في المناطق الريفية حيث كان يسود النظام الإقطاعي القديم ملكية الأراضي والإنتاج الزراعي في أوائل الخمسينيات من القرن الماضي. وغالباً ما كان يتم استغلال الفلاحين للعمل في حقول تؤول ملكيتها للإقطاعيين، وقد شكلت تلك الظروف نقطة الأساس لانتفاضات الفلاحين المتكررة. وقد أبدى صبري، إلى جانب عدد من الفنانين والمثقفين العراقيين الآخرين الممارسين في بغداد في هذا الوقت، قلقاً عميقاً بشأن معاناة أولئك العمال الذين يتقاضون رواتب منخفضة حيث تمثل رد صبري على هذه المشاكل بإنتاج أعمال فنية ونصوص تدين سوء معاملة النخبة الحاكمة للعمال في البلاد.

من سكان المدينة، على الأرجح في طريقهم إلى العمل، يشترتون وجبة بسيطة من بائع متجول عند الفجر (ص 13) حيث تبدو ملامحهم حزينة وغير مبالية، مما يجعلهم يبدو منفصلين عاطفياً عن الواقع وعن بعضهم البعض. وتجسد هذه اللوحة التي تم رسمها قبل ثورة 1958 بأعوام حالة اليأس واللامبالاة التي عاشتها الطبقة العاملة آنذاك. تميزت هذه الفترة من تاريخ العراق بوتيرة التحديث المتسارعة، مدعومة بالثروة من عائدات صناعة النفط ورغبة البلاد في ترسيخ نفسها على الساحة العالمية كدولة يافعة تتبنى نهج الحداثة والتقدم، مما دفع الحكومة لتمويل مشاريع بناء وتطوير البنية التحتية الحضرية في كبرى المدن بما في ذلك في كل من بغداد والموصل والبصرة إضافة لتعيين مستشارين ومهندسين معماريين أجانب للمساعدة في تصميم المشاريع الضخمة. وضمن مساعي دائرة القيادة التي لم تكن تتمتع بالشعبية آنذاك لإعادة الاستقرار السياسي، فقد تم الإعلان عن توكيل مجلس تنمية العراق للإشراف على تنفيذ مشاريع «السدود، وأنظمة الري، والصرف الصحي،

الشهيد، جبر وقلم فحم على الورق، الخمسينات، مجموعة خاصة.

عرب، 1954 زيت على القماش، 94 x 60.5 مجموعة رفعة الجادري، لندن.

وبالإضافة لظروف الفقر والعوز، سرعان ما بدأ موضوع الموت الناجم عن الاضطهاد السياسي يهيمن على أعمال صبري، والذي لم يتولّد فقط نتيجة الغضب الناجم عن ممارسات القتل والتصفية التي استهدفت أعضاء الحزب الشيوعي العراقي ، ولكنه كان يمثل انعكاساً للأحداث السياسية المدمرة التي شهدتها المنطقة بأكملها. واستمر دافعه الاجتماعي والسياسي في التأثير على عمله كرسام حتى أواخر الستينيات. وخلال هذه الفترة - وتماشياً مع رؤية الفنانين الاشتراكيين على الصعيد العالمي - توجه صبري لاعتماد الواقعية باعتبارها الأسلوب الأنسب لتمثيل كل من التجارب المعيشية للعمال العراقيين وإبراز القضايا الاجتماعية الملحة.

الواقعية في أعمال محمود صبري

«... الشيوعي الجيد هو شيوعي في المقام الأول، وفنان في المقام الثاني، وأي معايير أخرى تتبع بعد ذلك... وتعتبر كل المعارف والمهارات بمثابة أدوات يتم وضعها في خدمة الصراع الطبقي.» - Rote Gruppe [المجموعة الحمراء]، ألمانيا.

كان صبري ضليعاً في الكتابات الماركسية في مجالات الفن والثقافة، لا سيما المؤلفات الأوروبية والأمريكية في القرن العشرين حول الدور الاجتماعي والثوري للفن، والتي غالباً ما كان يقتبس منها في أعماله. أظهر صبري تفضيلاً واضحاً للواقعية في الخمسينيات ومطلع الستينيات، وهو أسلوبٌ تمثيل اعتبره متاحاً لجمهور عريض ومناسباً للفت انتباه الجمهور إلى الشؤون السياسية. إن مفهوم الواقعية المشار إليه في الكتابات الماركسية لا يعكس فقط اعتبارها كأسلوب متجذر في إتقان المهارات الأكاديمية التقليدية للرسم، ولكن كاستراتيجية لتتمة اليقظة الذهنية لدى مشاهديها، وزيادة وعيهم بالتفاوت الاجتماعي والاقتصادي السائد وزرع بذور الروح الثورية اللازمة لبدء الصراع الطبقي. بعبارة أخرى ، كان أسلوباً فنياً لا يقتصر فقط على عكسه «نظرية المذهب الطبيعي» أو محاولة للتعبير

عن «الظروف الفعلية للحياة» فحسب، بل كان بمثابة حركة موجهة نحو تحفيز الحركة الثورية. كما أن الهدف المباشر لهذا الفن قد تمثل في خدمة المجتمع وعموم الأفراد، ليس فقط من خلال تمثيل ظروف وجودهم، ولكن أيضاً من خلال تحفيز التوجهات نحو تغيير هذه الظروف. وتحقيقاً لذلك، كانت الممارسة الفنية لصبري في هذا الوقت مكرسة، قبل كل شيء، لفضح أشكال الاستبداد الاجتماعي والسياسي من خلال الرسم. في الواقع، امتد هذا الهدف إلى بذل جهوده في جميع المجالات الأخرى، سواء كانت كتابات مناهضة للإمبريالية، أو الانخراط في العمل المجتمعي، أو الارتباطات السياسية السرية مع أحزاب المعارضة العراقية. كما سعى صبري في أعماله التي تحاكي ظروف الإعدامات السياسية والمعاناة الجماعية للتعبير عن أشكال الاضطهاد والتوزيع غير المتكافئ للسلطة، مقدماً نقداً للسياسات الحكومية والأطر الاجتماعية والاقتصادية المختلة في الدولة، مما يبرز المصاعب الجماعية على الاهتمامات الشخصية. إضافة لذلك، توجه صبري لإبراز مصلحة العامة على حساب مشاعره وأفكاره الشخصية عبر اعتماد التكتيكات المعارضة والتي كانت موجهة في الأصل إلى النظام الملكي في العراق ولاحقاً إلى النظام البعثي. إن أسلوب الفنان صبري والمعتمد على استخدام معيار الواقعية للوصول إلى عموم الناس يعود بذكرتنا لفقرة من مقال مؤثر بقلم الكاتب المسرحي والشاعر الألماني بيرتولت بريشت بعنوان «الشعبية والواقعية» (1938)، وفي تعريفه لمصطلح «شعبي»، كتب بريشت: يشير مصطلح «الشعبي» للجماهير العريضة التي تتبنى وتثري أشكال التعبير الخاصة بها / تبني وجهة نظرها، تؤكدُها وتصححها / وتمثل الفئة الأكثر تقدمية من الشعب حتى تتمكن من تولي القيادة، وبالتالي تكون مفهومة لقطاعات أخرى من الناس / وترتبط كذلك مع الأفكار والتقاليد السائدة وتطويرها / والتواصل مع تلك الشريحة من الناس التي تسعى جاهدة لتوجيه الإنجازات من قبل الفئة الحاكمة للشعب في الوقت الحاضر.

لقد كانت الغاية من تعميم الفن - وبعبارة أخرى، إتاحتها وتيسير فهمه للعموم، وترسيخه ضمن التقاليد المحلية المعروفة - جزءاً أساسياً من الجهود الرامية للتتوير والتعريف بالمبادئ الواقعية والثورية. وبالمثل، فإن أعمال صبري من الخمسينيات، وخاصة سلسلة جنازة الشهيد، نشرت عناصر من التقاليد الشعبية العراقية لخلق صور تخاطب عامة الناس. وقد لوحظ تذرعه بالمفهوم الديني للاستشهاد في لوحاته عن الموت السياسي لتأجيج المشاعر لدى جمهوره العراقي. إن الاعتراف بالدور الشعبي في إضفاء الطابع الديمقراطي على الثقافة قد دفع الفنانين الشيوعيين في جميع أنحاء العالم إلى التخلي عن رسم اللوحات الفنية العادية واعتماد أسلوب اللوحات الفنية الضخمة وذلك لإدراكهم إمكانية التغلب على النخبوية الثقافية وكسر حصرية الفن وجعله متاحاً للعموم. إضافة لذلك، فإن معيار الضخامة يرتبط بشكل بديهي وطبيعي بمظاهر البطولة التي تبديها الشخصيات التي تتميز بصفات البطولة والشجاعة والقيادة والتي دائماً ما تعكس انطباعاً بالقوة، وهو المعيار الذي اعتمدته ثلاثة فنانين مكسيكيين عالميين ممن يطلق عليهم «الفنانون الثلاث العظماء» وهم: ديفغو ريفييرا، وديفيد ألفارو سيكيروس، وخوسيه كليمنتي أوروذوكو ممن استلهم الفنان صبري جدارياته من صميم أعمالهم التي تعكس المحتوى الاجتماعي والسياسي، وهو ما يبدو جلياً كذلك في ظل التحاقه باستديو الفن الضخم (мастерская монументальной живописи) في معهد سوريكوف للفنون في مدينة موسكو في عام 1960 للدراسة تحت إشراف ألكسندر دينيكا حيث قام برسم مخطط لبناء جدارية فسيفسائية يبلغ ارتفاعها ستة أمتار في بغداد أسماها «وطني» والتي لم تر النور بسبب التطورات السياسية غير المواتية. وعلى النقيض من التعريفات المذكورة أعلاه لمصطلح الواقعية، كانت الواقعية الاشتراكية - وهو مصطلح تمت صياغته في الاتحاد السوفيتي في عام 1932 - أسلوباً لا يسعى

إلى التواصل مع الجماهير وتطوير نظرتهم للعالم فحسب، بل أنه يشير كذلك للفنانين باعتبارهم «مهندسي الروح البشرية» حيث تم إطلاق الدعوة للفنانين لابتكار صور لأبطال شجعان تأثروا رغم كل الصعاب ليكونوا قدوة لغيرهم، وفي ظل تسليط الضوء على مفاهيم التحرر والعدالة، احتفى هذا الفن بالأشخاص ممن يتحلون بالجرأة والشجاعة الكافية ضمن مساعيهم لتأسيس دولة شيوعية متغلبن على شتى العقبات الناشئة أمامهم. واعتبرت الفئة المؤيدة لهم الواقعية الاشتراكية بمثابة الأسلوب الأنسب لتعزيز مبادئ الشيوعية، ودعوا إلى

تصوير مزايا عديدة كالحماس والتفاؤل والتحلي بما يمكن اعتبارها «الروح البطولية» من أجل رفع معنويات أفراد الطبقة العاملة «البروليتاريا» وتحفيزهم للإيمان بقدرتهم على النهوض وتحقيق الازدهار الذي يصبون إليه. وبدلاً من تقديم المحن الاجتماعية والسياسية والاقتصادية باعتبارها كتجديات تثقل كاهل الطبقة العاملة، تهدف الواقعية الاشتراكية إلى إظهار الطبقة العاملة كقوة قادرة على تخطي الصعوبات، إضافة لقدرتها على «تصوير الواقع المرجو من خلال توجهاتهم الثورية»، حيث أن هذه الدعوة قد تجاوزت مفهوم



الشهيد، زيت على القماش، الخمسينات، مجموعة خاصة.



الفنان محمود صبري في مرسومه في الخمسينات، تصوير ناظم رمزي.

الدعوة لتحقيق التغيير، بل أنها باتت تشكل تمثيلاً جريئاً للتغيير على أرض الواقع. أشار العديد من العلماء أمثال ليا «ديكرمان» للصلة ما بين الواقعية الاشتراكية والأهداف السياسية الفاسدة، حيث دعت للحذر من استخدامها على نحو استراتيجي كوسيلة لـ «البناء الذاتي التاريخي» وكمسعى «لتحقيق مكانة تاريخية في ذاكرة الشعوب» مشددةً كذلك على دورها في تغذية مظاهر الاستبداد والمظاهر الترويجية للفئة الحاكمة. وعلى الرغم من إعجاب صبري بعدد من الفنانين السوفييت ممن اعتمدوا نمط الواقعية الاشتراكية فضلاً عن توجهه لدراسة الفن في معهد سوريكوف للفنون، إلا أن رؤيته الفنية ومعالجته للقضايا الثورية تتعارض مع الغاية من الواقعية الاشتراكية والتي يتم حصرها في تصوير الإنجازات الإيجابية والبطولية من خلال الأعمال الفنية. ومنذ أواخر الأربعينيات؛ تمحورت أعمال الفنان صبري حول مظاهر الفقر والقمع السياسي، فيما لوحظ توجهه في فترة الخمسينيات من القرن الماضي لتصوير موضوع الاستشهاد بشكل مكثف وواضح. وضمن هذا السياق، فقد لوحظت حالة الانشقاق الناشئة ما بين الفنان صبري ومرشديه من الفنانين الروس نتيجة إصراره على تصوير الظروف المساوية بدلاً من المشاهد الخيالية للتضامن المجتمعي، جنباً إلى جنب مع مساعيه لدفع مفهوم الواقعية إلى آفاق جديدة - مما أدى إلى ابتعادها عن المفاهيم الأكاديمية الجامدة التي كانت لا تزال تدرس في المنهج السوفييتي. وأخيراً، تجدر الإشارة إلى أن الفنان صبري لم يصبح اشتراكياً واقعياً أبداً وذلك على الرغم من دوافعه الواضحة لتبني النهج الواقعي واعتماده في أعماله.

مظاهر الشهادة والمواكب الجنائزية

شكل الرد الحكومي العنيف في مواجهة الحركة الشيوعية في أعقاب أحداث انتفاضة الوثبة في عام 1949 نقطة انطلاقاً للفنان صبري والذي بدأ يعتمد مظاهر الشهادة السياسية في أعماله منذ ذلك الحين، إلا أن هذا النمط الفني لم يبلغ ذروته سوى في عام 1951 لدى مواجهة صبري حدثاً مؤثراً للغاية دفعه لإطلاق سلسلة لوحات جنازة الشهيد، وتحديدًا منذ الثالث من كانون الأول (ديسمبر)

1951، لدى إعلان وفاة النعمان محمد صالح، أحد أعضاء الحزب الشيوعي العراقي، في السجن أثناء تنفيذ إضراب جماعي عن الطعام، حيث قامت سلطات الدولة باحتجاز جثته في دائرة الطب الشرعي لعدة أيام ومنعت دفنه، حتى قام عضو اللجنة المركزية للحزب الشيوعي العراقي، محمد صالح العبلي (صديق قديم للفنان صبري، والذي ساعده بتأسيس المدرسة الصيفية لمحو الأمية)، بالتدخل وتهريب الجثة من الطب الشرعي وتنظيم موكب الجنازة بحضور آلاف المشيعين مما حولها فعلياً إلى مظاهرة منددة بالنظام الحالي والتي شهدت تعالي الأصوات المطالبة بحقوق الطبقات العاملة. كما قام محمد مهدي الجواهري - شاعر عراقي وشتيوعي بارز وهو أحد أصدقاء الفنان صبري المقربين - بإلقاء الشعر على قبر صالح، مما أضفى المزيد من الأهمية العاطفية والسياسية على الحدث. وقد كان لمعرفة صبري الشخصية بصالح، بالإضافة الى الظروف الاستثنائية لوفاته ومراسم تشييعه - التي لعب أصدقائه المقربون دوراً نشطاً للغاية في تنظيمها - تأثيراً هائلاً ودائماً على الفنان صبري. وما من شك كذلك بأن روح التأخي والمشاعر المتأججة خلال مراسم التشييع، إضافة للتدبير العلني بالنظام الحاكم، قد كان لها أثراً نفسياً هائلاً على الفنان صبري والذي كان شاهداً حياً على أحداث ذلك اليوم. وفي ظل إعلان الشيوعيين العراقيين لنعمان محمد صالح كشهيد، وفي أعقاب المسيرة التي أقيمت تخليداً لذكراه، بدأ الفنان صبري يجسد مشاعر الحزن العميق في لوحاته والتي كانت تعكس مواكب جنازية ووجوهاً يعلوها الحزن.

تعتبر مشاعر الحزن والرتاء الجماعية ذات أهمية رمزية لدى الشعب العراقي على مر العصور، وهو ما يمكن أن يعزى لارتباط الأرض بالحروب وأشكال الدمار على مدى الأعوام والتي تعود إلى جذور الدولة في الحقبة السومرية، فمنذ العصور القديمة، ابتكر الفنانون والكتاب العراقيون أعمالاً تأملية، بما في ذلك القصائد الرثائية والتي تتضمن رثاء على مدينة أور، ورثاء على تدمير نيبور، ورثاء على تدمير مدينة العقاد والتي صدرت جميعها حوالي عام 2000 قبل الميلاد، إضافة للتصورات المختلفة لحادثة استشهاد الإمام الحسين في معركة كربلاء، التي تستحق سرداً تاريخياً موجزاً.

في عام 680 ميلادية، وقعت معركة في صحراء كربلاء، والمعروفة في يومنا هذا بأرض العراق، حين هاجم الخليفة الأموي يزيد بن معاوية وجيشه، الحسين – حفيد النبي محمد، مع مجموعته المؤلف من 72 من أصحابه نتيجة نزاعات على الخلافة، حيث قام شمر بن ذليجوشان، أحد قادة قوات يزيد، بقطع رأس الحسين في معركة دامية، أودت بحياة العديد من أفراد عائلته، بمن فيهم ابنه علي الأصغر البالغ من العمر ستة أشهر. وقد وقعت هذه المذبحة في «يوم عاشوراء» أي اليوم العاشر من شهر محرم الهجري حيث أصبح ذلك اليوم رمزاً للمسلمين الشيعة والذين يجتمعون كل عام في هذا التاريخ لإحياء ذكرى وفاة الإمام وأداء طقوس الرثاء حزناً على خسارته. يتميز هذا اليوم عادة بمواكب كبيرة من الناس، يسبرون في الشوارع، وغالباً ما يحملون لافتات تصور الإمام الحسين ومشاهد من المعركة، حيث تتنوع طقوسهم ما بين التحيب، وترديد الأدعية، وإيداء أنفسهم جسدياً في بعض الأحيان، وتعبّر حالة جلد الذات تلك عن مشاعر الأسى والحزن والتي تحاكي المعاناة التي عاشها الحسين في يوم استشهاده. وتطورت مراسم أيام عاشوراء لتشمل بُعداً أدائياً، يُعرف باسم مسرحيات العاطفة، حيث يعيد الناس تمثيل أحداث المعركة واستشهاد الحسين.

ويلاحظ في العديد من اللوحات في سلسلة جنازة الشهيد للفنان صبري محاكاة لطقوس الرثاء الشعبية وترجمتها إلى صور بصرية، حيث حيث تعكس لقطات من مسيرات عاشوراء ومسرحيات العاطفة، وتصوّر أعمال الفنان صبري في هذه السلسلة فعلياً جثماناً محمولاً بين الحشود المشيعة، منهم من تلو أصوات نحيبهم من شدة الحزن، إضافة للقطات أخرى لمشيعين يحملون لافتات في شوارع المدينة. وتعتبر لوحة الموكب الجنائزي لنعمان محمد صالح، المرسومة في الخمسينيات من القرن الماضي، واحدة من أقدم الأعمال في السلسلة والتي تعكس مثالا



على هذه العناصر والزخارف المتكررة، حيث نرى على الجانب الأيسر من اللوحة مجموعة عشوائية من الناس ممن تبدو ملائح الحزن على وجوههم لوفاة صالح فيما نرى صفّاً منظماً من الأفراد يحملون جثمانه في أقصى يمين اللوحة. كذلك، نرى في اللوحة المشيعون رافعين أيديهم نحو السماء، ومغطّين وجوههم بكفي أيديهم وأجسادهم منحنية تعبيراً عن حزنهم الشديد، ونرى أحد الشخصيات يحمل علماً، وهو ما قد يرمز للدعوة لتحقيق التغيير الثوري. وتمثل هذه اللوحة رواية واقعية لجنازة نعمان محمد صالح فضلاً عما تحمله من رمزية تبرز استنكار الفنان صبري للنظام الملكي الحاكم في العراق، لا سيما ممارسته لسجن وإعدام رفاقه الشيوعيين. أما من الناحية المجازية، فإن هذا المشهد لا يتناول وفاة صالح فحسب، بل يتناول أيضاً الأهمية العميقة لمفهوم الشهادة وطقوس التشييع المتجذرة عميقا في المجتمع العراقية بشكل عام. ومن خلال استحضار هذه المواضيع المألوفة وربطها برسالة سياسية مباشرة؛ تمكن الفنان صبري من خلق صورة مأساوية متأججة مصحوبة بدعوة لتحقيق التغيير وهو ما لاقى استحساناً من قبل مختلف شرائح المجتمعية.

غالبًا ما يتضمن مشهد الجثمان في سلسلة جنازة الشهيد زوجًا من الحمام يحلق على جذع المتوفى، فعادة ما ترتبط صورة الحمام بمفاهيم السلام، فضلاً عن اعتماده كرمز شيوعي شهير في العراق، والذي تم تضمينه في بعض شعارات الأحزاب الشيوعية. من جانب آخر، فإن رسم زوج الحمام فوق الجثمان يذكرنا بطقوس الأداء التمثيلي الذي يتم تنظيمه أحياناً في الأماكن العامة كجزء من الطقوس السنوية، وذلك مثلما يمكن ملاحظته في وصف لإحدى الروايات التي تعود لمنتصف القرن الثامن عشر عن «طقوس عاشوراء لرجل يؤدي دورالحسين ، ويتم تغطيته ببغطاء من القماش ، ويتم حمله خلال موكب التشييع وفي هذا المشهد تجلس عدة حمامات حية على جثته، ومن ثم يفك الرجال وثاق زوج من الحمام من تحت الغطاء على التوالي لإطلاق الحمام إلى المدينة المنورة لإعلام شقيقة الحسين بوفاته». كما لوحظ التشابه الكبير بين عناصر لوحات الفنان صبري ووصف هذه الممارسة عن كُتب، مما يرجح رؤيته لطقوس مماثلة في شوارع بغداد. وثمة تفصيل آخر يشير إلى وجود صلة بصرية مع الطقوس الأدائية و مسيرات عاشوراء في أعمال الفنان صبري في هذه الفترة والتي



عاشوراء محركين ذراعيهم للأعلى وللأسفل وهو الأمر الذي لا يهدف فقط لتحديد الإيقاع الحركي وترديد الأناشيد، حيث أنهم يستخدمون أجسادهم لمحاكاة الحركة السريعة للموكب. ومن المحتمل كذلك أن يكون الفنان صبري قد استوحى أشكال الشخصيات المشيعة التي تظهر في العديد من اللوحات من هذه السلسلة من أشكال المشاركين في تلك الطقوس ممن شاهدهم الفنان على أرض الواقع.

إن هذه الروابط البصرية لمواكب عاشوراء في أعمال الفنان صبري تمثل انعكاساً للأحداث اليومية ضمن الرواية التاريخية لاستشهاد الإمام الحسين. ويمكن القول بأن هذا النهج لم يمنحه فرصة لتسليط الضوء على مواضيع سياسية حساسة فحسب، بل أنه تمكن من خلاله من إيصال تجربة الحزن المؤثرة جراء استشهاد الناشطين في المجال السياسي. وثمة بعض الروايات التاريخية التي تربط مظاهر الحزن، والمعاناة، والجلد الذاتي السائدة على مواكب عاشوراء بالطقوس الصوفية والتي تعكس ثنائية الجسد والروح والتي تبدو جلية في مراجعات أعمال الفنان صبري لفترة الستينيات. وضمن وصفه لأعمال الفنان صبري، يقول الصحفي جبرا إبراهيم جبرا:

«... يبدأ الألم بالتلاشي شيئاً فشيئاً، حتى يبدأ رجال ونساء صبري المذبذبون بالظهور وكأنهم في حالة من النشوة». وبناءً على ذلك، فإنني أرى بأن صبري قد استخدم عناصر من العادات المحلية كاستعارات لأحداث مأساوية معاصرة كانت تتكشف في العراق، على أمل أن تلاقي الإشارة المزدوجة إلى التقاليد والممارسات الشائعة صدى واسعاً لدى العراقيين. كما أنه قد كان اهتمام صبري بإيجاد هوية مشتركة – تتشارك فيها شرائح واسعة من المجتمع العراقي، سواء كمشاركين نشطين أو كمتفرجين - الدافع الأكبر للتحول الى اعتماد الطقوس الشعبية في أعماله الفنية والتي استخدمها ليعكس القضايا السياسية الحالية. علاوة على ذلك، فإن مفهوم الشهادة، والذي كان يطغى على أعمال الفنان صبري في تلك الفترة - يعتبر مألوفاً للغاية بالنسبة للمجتمعات المحلية، فضلاً عن اعتباره كسمة مميزة يتم استخدامها لتمجيد الشهداء الشيوعيين السياسيين، إضافة للمهارة في الإشارة إلى الأحداث الجارية.

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

الفنان صبري

محمود صبري وحكمة الفقراء

يحيى الشيخ



أنجب الفن العراقي الحديث في مطلع الخمسينات من القرن العشرين مجموعة أعمال إبداعية كبيرة ذات سمات جمالية جديدة تميزت بانتماؤها الجذري لتاريخ العراق، وارتباطها الصريح بتطوره. نضجت جمالياتها بفعل نهوض و تطور المجتمع العراقي آنذاك والغنى الثقافي الذي وصل اليه الفنانون وأقطاب الحركة الفنية الفاعلة بالخصوص. في تلك الفترة عاد الى الوطن

بعد إكمال دراسته في أوروبا العدد الأكبر من الفنانين المبدعين (جواد سليم،اسماعيل الشихلي، محمود صبري، شاكر حسن آل سعيد، خالد الجادر، عطا صبري وآخرون) سبقهم فائق حسن في العودة قبيل الحرب. عادوا يحملون ما صادفهم من غنائم الفن وما اكتنزه من خبرة ومعرفة كانت مشبعة بالنزعة الإنسانية التي ارتفعت مناسيبيها بعد الحرب العالمية الثانية. وبحمية راح كل واحد منهم

التي دارت في حينه حول مختلف جوانب الفن خلال الكعدات وسفريات الفنانين» (1) كان رحم المجتمع العراقي يشهد بعنف مخاضات متتالية: مظاهرات، إضرابات، انتفاضات ودماء، برامج اجتماعية من طراز جديد. أحزاب طبقية وأفكار جميلة ورومانسية عن المستقبل..فتبدت النزعة الثورية الوطنية بوضوح في اطار المجتمع العراقي وفي مرآة الثقافة العراقية والفن تحديدا، والتي انضوت تحت رايتها أجيال مختلفة من الفنانين العراقيين رافق إبداعهم تطور الحركة الاجتماعية، فحمل نتائجهم في جوهره (بذور الكفاح الايجابي لايدولوجيا

اتجه التيار الأول نحو التقاليد الفنية المتوارثة وتميز بتأثره الواضح بإشكال فنون آشور وسومر والفنون الإسلامية والموروث الشعبي وبمضامين الأساطير والحكايات الشعبية، وقد مثلت هذا التيار (جماعة بغداد للفن الحديث) متمثلة بعرباها جواد سليم فهي عملت طيلة فترة نشاطها على تأسيس وتعميق محتواه الفكري وصياغة مفرداته التشكيلية التي راجت في مراسم الفنانين وفي السوق على حد سواء. لم يكن هذا التيار متجانسا بفعل لبراليته غير المحدودة فبعض (البغداديين) تعامل مع جماليات الموروث الشعبي بصفتها جزءا من حركة اجتماعية لها بعدا تاريخيا



يمتد في الحاضر ووجدانا فاعلا ومؤشرا من مؤشرات الأصالة القومية، كما كان لدى رائد هذا التيار: جواد سليم، فيما راح البعض الآخر يصعد الموروث الشعبي الى مستوى الرمز الغامض حتى درجات التجريد.. أو يتعامل مع هذه الجماليات بشكلية أفقدتها تاريخها والفتها فتحولت بحد ذاتها الى موضوع مستقل بعيد عن الحياة والواقع ،انما لا يشك احد ان هذا التيار حمل ، وبأمانة، شأن جماليات

الموروث ومثله الثقافية ودافع عنها تاريخيا. (3) أما التيار الثاني فيكشف نفسه في جملة أعمال فنانني (جماعة الرواد) إضافة إلى فنانين لم يجذبهم مناخ الجماعات الفنية أمثال خالد الجادر. تكمن أبرز خصائص هذا التيار الجمالية بتصويره البيئة العراقية وتصعيده للواقع الاجتماعي باعتبارهما موضوعا الجمال الأكثر غنا في الحياة. لقد كان مليئا بالثقة بالإنسان وبالحركة الاجتماعية.

ان الأعمال التي خلفها لنا فنانو هذا التيار تعكس مدى تعدد أوجه المعرفة لواقع الحياة الشعبية / حياة الكدح بالذات / لهذا ابتعدت أعمالهم عن تصوير الحالات المحايدة، إلا ما ندر، بل صورت الناس بمجموعاتهم الكبيرة.. طبقات اجتماعية تواجه واقعها اليومي وتستمد منه دلالتها. كانت أعمالهم مليئة بالشخوص،والنماذج الشعبية المألوفة والنادرة في نفس الوقت. وبدلا من الشناشيل التي أكثر في رسمها (البغداديون) راح (الرواد) يرسمون البيوت الشعبية مكتظة بالجوع. لقد رسموا الحياة بسعتها لا باعتبارها مناظر للطبيعة، انما واقعا ملونا بالحرمان، رسموا الناس لا كحالات فردية، إنما نماذج تاريخية تمثل حركة اجتماعية في مرحلتها التاريخية المحددة... رسموهم في زحمة العمل، في علاقاتهم مع الطبيعة ومع بعضهم البعض بعيدا عن التزييق. على الرغم من هذا التمايز بين التيارين إلا أنهما كثيرا ما تقاطعا واختلطت مشاربهما .

في أوروبا، إلى جانب النزعة الشكلية التي استشرت في جسد الفن، كانت حركة الفن الثوري الطليعي تقترب أكثر فأكثر من وجود ومستقبل الناس، ففي فرنسا وألمانيا وإيطاليا وبريطانيا وغيرها من دول أوروبا نهضت حركة الفن الطليعي لمواجهة الخراب الروحي والفكري الذي خلفته الحرب إلى جوار هذه الحركة قضى محمود صبري سنوات دراسته في بريطانيا، ومنها تعلم رسم الحياة الإنسانية، وشروط الرسم الذي يرى في الإنسان محور الصراع التاريخي. عاد الى العراق عام 1950 وفي قلبه الشاب خفقان لم تألفه غير قلوب الثوريين، وفي رأسه حكمة العصر: الماركسية. منذ البداية اختار محمود مكانه في قطب الرحي ممتلكا ما يعينه على غربة الواقع

جنازة الشهيد، الستينات زيت على القماش 110 x 140 سم
سومريات، زيت على القماش، نهاية الستينات.
100 x 90 سم



عمال بناء 1954، حبر صيني على الورق 62 x 46 سم، مجموعة خاصة.

وسبر أغوار الرسم: حسا فنيا مرهفا اعتنى به بعيدا عن هواء المراسم التقليدية، ومنهجاً فكرياً برهنت الحياة على صواب رؤيته. هل تضيف لمحمود صبري شيئاً، حقيقة انه (درس الرسم شخصياً) تلك العبارة المقتضبة التي دونت في سيرة الفنان في المطبوعات الرسمية؟ أعتقد ان فيها ما يستحق التقلب على أكثر من جانب. أولها: ان الفنان كان حراً في اختيار الطريق قبل عودته إلى العراق. ليس بمعنى أنه خلق أسلوبه من لا شيء، إنما نضجت أدواته ورؤاه بقدر ما كانت تنسجم وقناعاته الفكرية ومزاجه الروحي...أنها أسطورته الداخلية التي اعتنى بطقوسها، وحكمته في الحياة. محمود صبري واحد من

القلائل جداً،إن لم يكن الوحيد، الذي نسج أسلوبه من خامه ذاته ومن ذات المجتمع على نول الواقع التاريخي وعلى إيقاع شروطه. فيما عاد معظم الفنانين العراقيين من أوروبا وقد أسلموا مراكبهم للرياح المتأخرة للانطباعية والتكيبية والسريرية، عاد محمود صبري يمسك بأبجدية الواقعية الثورية ومعاييرها الجمالية. كيف استطاع محمود صبري أن يصهر شخصيات تملك من الحضور ما لم يستطع بشر من لحم ودم أن يملكوه؟ ومن أي معدن؟ وكيف تمكنت هذه أن تحافظ على بريقها وطيف تأثيرها الواسع طيلة السنين فيما أخفق الذهب في ذلك؟... إنها بوتقة التاريخ

وأسرار محمود صبري الجمالية ولا ريب !!! لعل في ما كتبه الفنان إضاءة للسؤال ولعلامات التعجب أيضاً: «لقد تطلعت دائماً في فني نحو المتناقضات التي تكتنف مجتمعنا مستهدفاً بذلك التعبير عن الثورة التي كانت تجيش في نفوس الأفراد، والتي كنت أحس بها شخصياً... لقد كان الصراع صفة ملازمة لمجتمعنا، في كل شيء، في وجوه الجماهير الشعبية، وفي الأغاني الحزينة، وفي المزارع والسهول والصحارى، وفي الهواء والماء. لقد كان من المستحيل على الفرد أن يحس ببهجة الريف وغنايته حتى في الربيع الزاهر لأن هياكل الأطفال ويؤس الفلاحين كانت تضفي على الريف تعاسة أزلية. لقد كان من المستحيل أيضاً أن نتجنب الثورة الاجتماعية في أعمالنا الفنية لأن الجماهير كانت تتطلع دوماً وبثبات نحو التحرر والإنعتاق... إنني كفنان ثوري لم أت بشيء جديد مطلقاً. لقد كنت مجرد مرآة عكست روح هذا المجتمع المناضل» (4) لقد وجدت هذه الأفكار صورتها الدقيقة في أعماله التي رسمها في سني الصراع الدامي مصوراً فيها حياة الفلاحين المأساوية وانتفاضاتهم، والمظاهرات الشعبية في المدن والصدام الدموي للفقراء مع السلطة الرجعية. لوحاته (دفن الشهيد) المتعددة الشخوص، (الشهيد) و (موت طفل) التي رسمها في عام 1950، تذكرنا بالأحداث المأساوية للحياة وتكشف مسرحاً لأشكال صلبة أصيلة ذات مرؤة فائضة حتى كأن المشاهد يسمع صراخ الأمهات والأرامل يختلط بصوت المظاهرات الهادر.

عاد محمود صبري الى العراق في فترة كان الشعب هو البطل الأكثر وضوحاً على مسرح التاريخ العراقي، فانطوت لوحاته على جمهرة من الأشكال الإنسانية. فأعماله عبارة عن جموع يضيق بها فضاء اللوحة فتوشك أن تفيض من إطارها. حياة مكتظة بالحركة وفوقها أجساد يابسة وجوع. التفت محمود صبري الى عالم جرده الفقر من كل مغريات الدنيا، يابس، خشن وقاسي جداً. عالم تراصفت فيه حيوات متشابهة ومنسجمة في مصيرها ينظمها خيط الثورة مدبوغة بالدم. أن «أناسه» يتلهم الجوع في أكثر من موضع كما يذهب نوري الراوي. تعددت زوايا نظر الفنان الى مستويات الواقع البشري الذي تسمر في وجدانه وعقله، وهذا ما تشي به لوحاته في الخمسينات، ولتصعيد الشعور الى مستوى ديناميكية مأساة هذا

الواقع اختار الفنان التضاد اللوني، واختزل ألوانه مكتفياً بالأسود والأبيض وبعض من تراب محروق... بلاغة تشكيلية ندرت تماماً في الفن العراقي الذي كان يرى في اللوحة كرنفال ألوان واستعراض لمهارات، أو ولاء لسوق. الخلفية في صورهِ معتمة، مليئة بالندى، سماء ملبدة بالدخان تهدد بالعودة، أو بيضاء ناصعة كالوهج. لوحات محمود صبري تحتفي بشظف لوني هو قرين لفن الكرافيك بعينه. في عمله الملحمي (دفن الشهيد) تنتصب مجموعة المشيعين مثل حائط منحوت/ صنو لجداريه آشورية/ تلتحم الأشكال والأبطال يبدون متشابهين من بعيد لا يفرقهم عن بعضهم إلا درجات الغضب أو الأسى الذي عفر وجوههم الملوحة بالشمس والجوع. في اللوحة تسير مجموعة المشيعين بحركة جنائزية مهيبة وهي تحمل نعش الشهيد: مكشوف الوجه ومعرضاً للجميع حقيقة لا مرأ فيها، بليغة الدلالة، سهلة الإدراك. في الوسط مجموعة النساء تمسك الواحدة بالأخرى بأوضاع مختلفة، وأخريات يحتضن أطفالهن، وأطفال مفجعون بالحدث يلمع في وسطهم طفل بلون أبيض مصفر كما لو كان فانوساً في مقبّل اشتعالهِ. ضوء ينمو في مسيرة حالكة المأساة. يذكرنا (بطفلة) رامبرانت في لوحته (العسس).

الهيئات الأدمية متعاقبة في مسيرتها تشبه الهيئات في اللوحات الأشورية، مصورين بوضع جانبي يتقدم الواحد الآخر باتجاه واحد. لا تعارض بين حركة وأخرى جميعها تبدأ من الحركة الأولى ثم تتصاعد بتآلف درامي حاد يحدوها نغم داخلي يناهض الصمت بعيون تقدح شرراً وأفواه مزمنة كاظمة للغيظ. و بفعل لجاجة الثورة في أعمال يأخذ تكرارها هيئة جديدة في كل عمل وأبطال جدد تشبه بهم إذا ما ضيِّعت نفسك في حارة شعبية، فهو أنشأ أسطورته الثورية على هيئة تهدي أليها في وجوه العراقيين وتاريخهم.

طغت المأساة على أغلب لوحات محمود صبري، فأبطاله تتقاذفهم هموم داخلية تفيض من عيونهم حزناً ثقيلاً.. حتى في حياتهم العادية، كما في لوحة (آلام وطفل 1950)، (فتاة 1950) و (عائلة فلاح 1950) ملامحهم كثيبة يوأطرها الخوف، آلام في لوحة (آلام وطفل) تحتضن طفلها وهي غارقة بحزن لا قرار له بينما يرفع الطفل عينيه أليها متسائلاً عن ما يشغلها عنه. اللوحة تشيِّع أحساساً بلحظات أخيرة قبل الوداع، تفوح منها رائحة دموع

توشك على الانهمار. أن قوة أبطال محمود صبري في صمتهم..صمت ثقيل كالرصاص وشفاف كالحب. صمت يقطر وغائب في الأعماق مثل قطعة سلاح باردة محشوة بالبارود.

بالرغم من الأسى والحزن الذي يغلف أعماله، فإن أبطاله يواجهون مصائرهم بصدور عارية وصلابة جسدتها قدرة الفنان على رسم تفاصيل الوجوه والأيدي المتشنجة. أنها تتكرر لديه: أياد مقبوضة مشدودة الأعصاب، وسواعد مرفوعة بدل الرايات تشطر فضاء اللوحة وتفتت سكّون المشاهد وتثر حقائق الحياة عند قدميه. أبطاله سومريون ذوو عيون كحيلة مفتوحة كالمستقبل لكل شيء، خدود غائرة، وشفاه جف عليها الكلام تمنح الرائي شرف مشاهدتها وهي تقوم بصناعة التاريخ. أنهم شغوفون بالانضال لا وقت لديهم للراحة. نحيفون كقصب الأهوار ذوو خطوط خارجية حادة سنت بحجر خشن، تجرح الخلفية بحقيقة وجودها. أطفاله «لا يلعبون» كأطفال الدنيا! فهم أما غرقى أو مفجعون، أو جياح «يندفعهم قوس الفقر» (5) في قلب الصراع التاريخي. «نساؤه» لا يقمن ليلة الحنة، ولا يتمتعن بالقيلولة مشغولات عن أنوثتهن بالمظاهرات والزغاريذ وتشيع الأبناء البررة. اعتنى محمود صبري كثيراً بدراسة الملابس الشعبية وحولها ألى قيم تشكيلية جسدت إلى حد بعيد شخصية المرأة الشعبية وقدمت نماذج ديناميكية لحركة الجسد البشري. ملابس النساء الشعبيات تحولت في أعماله إلى كتل صلبة خدمت قصديته في بناء الأجساد وكشف الحالات النفسية لبطلاته، فولاذ سقته الحياة بما فاض من فواجع. لقد امتحن الفنان أجساد أبطاله بالجوع والعري فهي كلما كشفت عن عظامها مستنفدة طاقتها التراجيدية، كلما أضحت أعمق تعبيراً وأكثر أفصاحاً عن الأفق الذي ترنو إليه.

محمود صبري كان، ثورياً، وفناناً تعبيرياً لا يضاهى. فكل ما رسمه خلال الأثني عشر عاماً، من 1950 وحتى مغادرته العراق في 1962، هو عبارة عن سيرة ذاتية لفتيان ثوريين يزمجرون بوجه الشرطة، ونساء تزغردن يقدن جحافل الرجال في المظاهرات، وفلاحون ينتشلون أبنائهم غرقى من الأنهار الغادرة، وصراخ يمتحن أعماق الصمت، كما وضع شروطاً بديهية للرسم العراقي، ومعايير تاريخية جديدة للجمال، وأسس منهجاً مادياً متماسكاً في النقد الفني. (6)



4. مجلة المثقف، لقاء مع محمود صبري، عدد 2، بغداد 1958
 5. نوري الراوي، التصوير الأول، آفاق عربية، عدد 1 السنة السابعة، بغداد، أيلول 1981
 6. سلسلة من عشرة أعمال تخطيطية متوسطة الحجم، عام 1982 زرت البيت الذي قطنه محمود صبري لدى عائلة روسية، في موسكو وشاهدت عشرات التخطيطات والدراسات الأولية لهذه (الوثائق)، وعدد من اللوحات بالألوان المائية وبالحبر الصيني.

تعد كتابات محمود صبري المبكرة في النقد التي تميزت بدراساتها لواقع المجتمع العراقي وشروطه التاريخية أهم قاعدة نظرية للنقد الجمالي، ومنها: مشكلة الفنان العراقي، العوامل التي تكيف وتوجه إنتاجه. المنشورة في عام 1954. والفن العراقي بين عهدين، المنشورة عام 1959، ودراسته الهامة.. الفن والإنسان.

عائلة فلاحية. الوان مائية على الورق. الخمسينات

عمال في المقهى، الخمسينات زيت على القماش

جاءوا يمهرون تاريخهم الخاص بالخلود. أما بالنسبة لنا فهم قد ختموا بأسمائهم تاريخ الرومانسية الثورية في السياسة والثقافة على حد سواء. أما بالنسبة للفنان ذاته، فأنا هذه المجموعة هي خاتمة لاسلوب على درجة عالية من الانسجام ووضوح الرؤيا ندر وجوده في تاريخ الفن العراقي الحديث.

هوامش:

1. من رسالة شخصية للكاتب.
2. محمود صبري، الفن بين عهدين، الثقافة الجديدة، عدد 4 بغداد 1959
3. يمكن العودة الى مقالة الكاتب (جواد سليم : إبداع مؤطر بالحياة وتفاصيل البلاد) الثقافة الجديدة، دمشق 1987

بعد الانقلاب الفاشي في شباط 1963 واجه أبطال محمود صبري حقائق جديدة، نفسها القديمة انما بوجه جديد. أبطاله قبل هذا التاريخ الأسود كانوا يستشهدون في الشوارع وسط الجموع، تحت سماء مشمسة، أما بعده فكانوا يقتلون غيلة على انفراد في الرزانات. في (مقاطع وثائقية من المحاكمات) (٦) تلك المجموعة الساحرة من التخطيطات التي رسمها في موسكو بعد ان تيقن أنه قد فقد رفاهه وأصدقائه/أبطاله في الواقع/ تأكدت لدى محمود ليس فقط الحقائق التي كان يعرفها ويخافها في نفس الوقت، إنما تأكدت لديه أيضا الطريقة التي رسم بها تلك الحقائق، والتي دأب عليها منذ البداية.

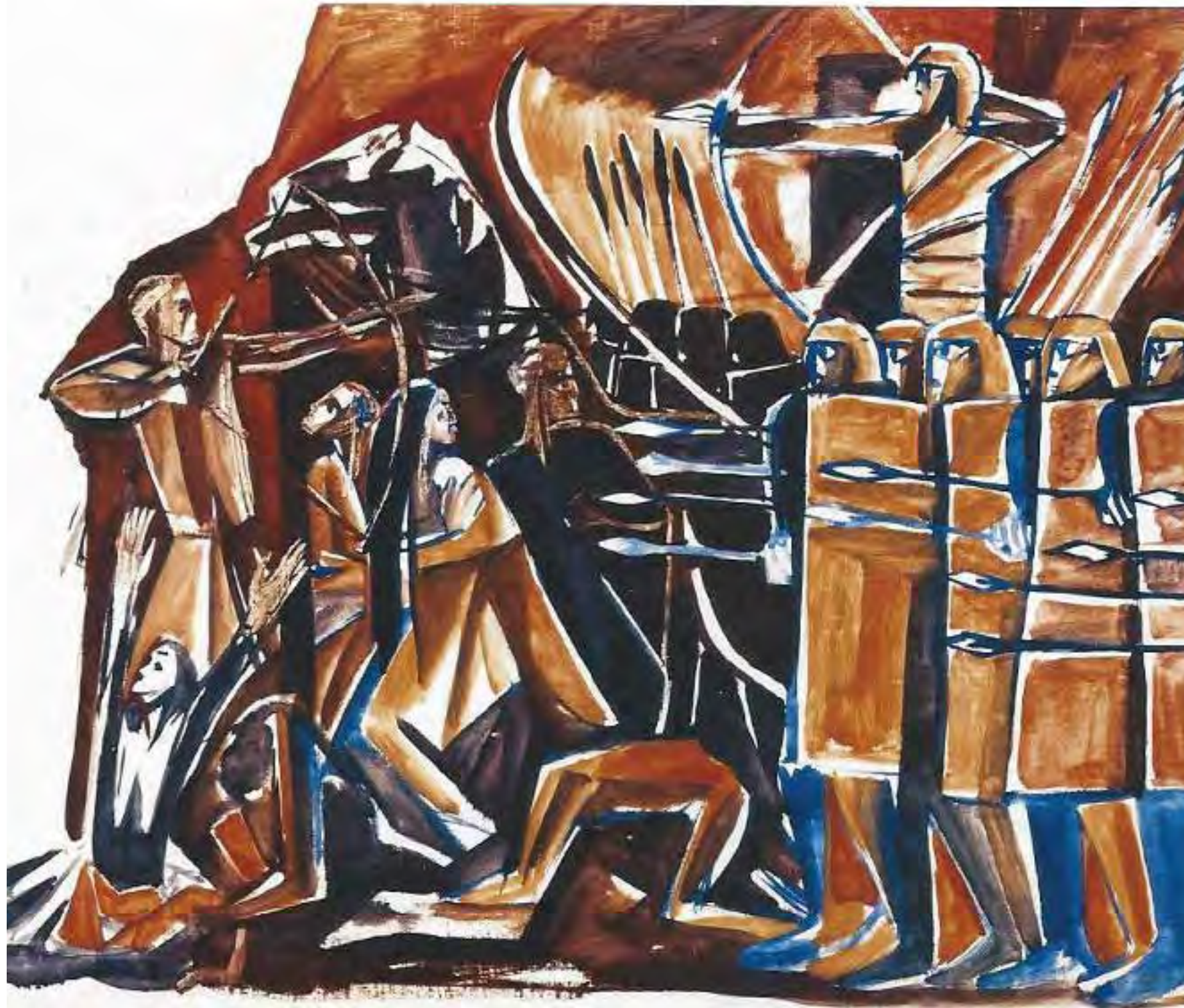
في مجموعته هذه رسم الفنان أبطالا منفردين يثبتون في انفرادهم وتفردهم بعضا من أوجه الحياة التي كافحوا من أجلها. هم أنفسهم الذين حملوا (جنازة الشهيد) لكنهم هذه المرة



جاء رحيل الفنان العراقي الكبير محمود صبري (1927 - 2012) في فترة بدا لي، حين تحدثت معه قبل عشرة ايام من الوفاة، ان يد المنون لن تطاله بهذه السرعة. فقد اتفقت معه على اقامة معرض لأعماله في موسكو بمبادرة من البروفيسور فيتالي ناؤمكين مدير معهد الاستشراق. كما بحثت معه موضوع نشر ألبوم لوحاته الكامل الذي أقوم بإعداده منذ فترة واطلعت على اجزاء منه. ووضعت هدفا لي ان يكون الكتاب- الألبوم دراسة شاملة عن عمله كفنان ومفكر أولا وآخر، تاركا موضوع نشر المواد المتعلقة بنشاطه الوطني في رسم اللوحات ذات المضمون الاجتماعي والثوري ومقالاته السياسية الى آخرين. أن كل ما كتب عن جواد سليم وخالد الرحال وفائق حسن ومحمد غني حكمت ومحمود صبري وغيرهم من رعيال الرواد لا يرقى الى مستوى البحث والنقد الجاد. وغالبا ما تتسم هذه الكتابات بانطباعات شخصية ذات صبغة عاطفية. وأنا لا اضع نفسي في عداد النقاد الفنيين المحترفين، واعتقد بأنه لا يوجد لدينا نقاد محترفون في الفن التشكيلي، لكنني اريد الاستفادة مما تلقيته من اساتذتي في معهد (غيتيس) في دراسة علم الجمال لسد بعض الفراغ في الكتابة عن فنان عبقرى انجبتة أرض وادي الرافدين مثل آخرين من الرواد الذين وضعوا أسس المدرسة الفنية العراقية ذات المكانة المتألقة في الفن التشكيلي على الصعيدين الاقليمي والعالمي.

ألقيت الفنان محمود صبري في شقته في «ميدان هيد» بضواحي لندن مرة، ودار الحديث كالعادة عن واقع الفن التشكيلي العراقي واتجاهات الفن عموما في العالم.

دراسة اولية، الوان مائية على الورق. نهاية الستينات



واستغرق الحديث ساعات طويلة في المساء وفي صباح اليوم التالي ودار النقاش حول كل شئ بصدد الفن التشكيلي والمسرح والسينما وواقع الثقافة العالمية بعد زحف طرازها الاستهلاكي بتأثير العولمة وفقدان القيم الجمالية القديمة وعدم ظهور البديل اللائق الذي سيحل محلها. وقد طمأنني محمود بلهجته الهادئة المعروفة بأن عملية تطور الثقافة تمضي في مسيرتها الطبيعية ولن يبقى في الثقافة إلا الجيد والخالد كما كانت الحال على مدى العصور. وفيما بعد راجعت تسجيلات اقوال محمود صبري في سياق الحديث عن الفن فوجدت لحيرتي ان كافة افكاره كانت تمضي في مجرى آخر غير الفن، او بعبارة أخرى اوسع نطاقا من الفن. فالمسألة ليست مقتصرة على الخطوط والمساحات اللونية التي تجسد فكرة ما في اللوحة، بل على كون الفن يجسد كالعالم حقيقة موضوعية ومعرفية. وأشار محمود فيما أشار الى دور الفنانين القدامى، في أكد وسومر وآشور وبابل في العراق وفي عصر الفراعنة في مصر، والى دور الفلاسفة اليونانيين من فيثاغورس واقليدس وسقراط وافلاطون وارسطو وافلوطين، وكذلك اصحاب الفكر والعلم العرب من الجاحظ والفارابي وابن رشد الى ابن الهيثم والخوارزمي، في تشكيل هذه الحقيقة الموضوعية. وكلها تنصب في تعادل الانسان والعلاقات الاجتماعية. فالبشر - حسب مفاهيم كارل ماركس - في تعاملهم الانتاجي مع الطبيعة ينتجون علاقة مع الطبيعة تنطبق مع فهم معين لها، وينتجون علاقات اجتماعية فيما بينهم. ووظف محمود صبري هذه المفاهيم في اعداد رؤيته حول نوعية الانتاج في العالم المعاصر وظهور علاقة جديدة هي

تعادل الكتلة والطاقة. وقد فسر الفنان موقفه هذا كله في بيانه حول «واقعية الكم» والذي حاول فيه اعطاء صورة تشكيلية لفهم الانسان المعاصر لعمليات الطبيعة الاساسية. وقد ادركت يومئذ ان محمود اتخذ الفن كوسيلة للبحث عن هذه الحقيقة، ولم يجعل الفن ابدا غايته النهائية. ولهذا بالذات دعا في المرحلة الاخيرة من ابداعه الى وجوب دعم الفن بالعلم، وهو بالذات ما نادى به ليوناردو دافينشي في زمانه. وسلاح الفنان الذي هو وسيط بين الطبيعة والبشر يجب ان يمتلك عناصر ثلاثة هي المهارة والمعرفة(العلم) والخيال. وقد عمل محمود على تطوير هذه العناصر واستخدامها في ابداعه. ان علاقة الفن بالواقع قد شغلت جميع الفلاسفة من اجل معالجة مسألة الأهمية المعرفية للفن. ومن هنا برز اهتمام محمود صبري بدراسة الفلسفة وعلم الاجتماع. وكانت هناك كتب كثيرة في شقته خاصة بالفلسفة وعلم الاجتماع، كما كان يرتاد مكتبة اللغات الاجنبية في موسكو بحثا عن هذا الصنف من الكتب. وأذكر انني حين ودعته لدى مغادرته موسكو اعطاني كتابا باللغة الانجليزية حول علاقة تطور الفكر بالفلسفة ونصحتي بمطالعتة. وعندما قرأته فيما بعد صعقت لكونه تضمن نقدا شديدا لمنهج كارل ماركس الفلسفي بأعتباره يركز على دور العامل الاقتصادي ويتجاهل العامل الاجتماعي اي تطور المجتمع اللاحق في المرحلة الانتاجية مستقبلا. وادركت ايامذاك ان الفنان محمود صبري يرفض الجمود العقائدي بكافة اشكاله فالفكر في حالة تغير مستمرة وعمل الفنان الابداعي هو نتيجة تراكم المعارف في ذهنه ثم تشكيلها في خياله. والفن التشكيلي برأيه ليس

فن النخبة بل فن جماهيري مرتبط بالمجتمع. وإن العملية الإبداعية في جوهرها هي محاولة لمحاكاة الطبيعة وفي النتيجة خلق طبيعة ثانية. وهنا تكمن وحدة العلم والفن. لأن المادة وحدها لم تعد تعطي تفسيراً للكون فهناك الطاقة أيضاً التي تعطي تفسيرها للكون. وفي المرحلة المعاصرة لم تعد هناك فروق بين فنون الشعوب، والسمات المحلية لم تعد ذات تأثير في العملية الإبداعية بحكم وجود الانترنت والتلفزيون ووسائل الاتصال الأخرى.

انني لدى متابعتي لفن محمود صبري وشخصيته الإبداعية منذ الخمسينيات، حين ألقينته لأول مرة في بغداد في بيت خالد القصاب، وفيما بعد في موسكو على مدى ثلاث سنوات، وفي اللقاءات القليلة في براغ ولندن وجدت نفسي امام فيلسوف أكثر من فنان. واتذكر قوله مرة : «ليست مقاييس الجمال كانت دافعي الرئيسي في عمل اللوحة، بل مقاييس التركيب الطبيعي للكون التي هي أساس كل ما هو موجود. وواجب الرسام رسم التفاعلات الجارية في الطبيعة وليس نتاجات هذه التفاعلات التي تشاهد ظاهرياً». وكان محمود يدخل في نقاشات وجدل حاد احيانا مع الفنانين العراقيين حول غاية الفن في ايام الجمعة التي كانوا يقضونها في الجادرية في اوساط الفلاحين من اجل رسم الطبيعة ولاسيما النخيل، وكان النقاش يتركز خلالها حول وظيفة الفن.

ويشير المعمار رفعت الجادرجي في ذكرياته الى النقاش بين محمود صبري وجواد سليم عن علاقة الفنان بالسياسة وتأكيد الاول مع د. قتيبة الشيخ نوري على ان الفنان العراقي سيجد نفسه مضطراً لان يمارس دورا سياسيا سواء شاء أم أبى. فهو جزء من هذا المجتمع ويجب ان يشارك في الحركة التقدمية والثورية فيه. ولهذا جعل محمود موضوع

الانسان الاساس في لوحاته بخلاف زملائه الآخرين في جماعة «الرواد». ولذا لا توجد بين اعماله مناظر طبيعية وستيل لايف (طبيعة جامدة) وبورتريه لشخص معين. بل ان ابطال لوحاته هم الفلاحون الفقراء والمومسات التعيسات (في الانتظار) وبسطاء الناس في السوق والمتظاهرون وجنازة الشهيد وموت الطفل. حقا انه رسم فيما بعد تخطيطات لقادة الحزب الشيوعي العراقي بعد انقلاب شباط 1963 نشرت في الصحافة، بيد انها استخدمت لاحقا كجزء من لوحاته الجدارية الكبيرة. وكانت هذه الاعمال اكثر من لوحات بورتريه بما تضمنته من تعابير عن الالم والغضب. لكن محمود أعاد مرة قول د. علي الوردي « ان السياسة ما دخلت في شئ إلا افسدته » ، ويجب عدم تحويل الفن الى اداة لخدمة السياسة. اذ ان هدف السياسة هو الاستيلاء على السلطة اما هدف الفن فهو معرفي. لذ يبقى للفن دور رفع الانسان الى مرتبة معرفية أرقى بكشف سلبيات المجتمع وايجابياته ودفعه الى تغيير واقعه.

ويبدو واضحا من مقالات وكتابات محمود صبري خلال فترات مختلفة ولاسيما كتابه «الفن والانسان» ان هذا الفنان الفيلسوف قد تجاوز مفاهيم باومجارتن وكانط وهيكل وفنكلمن وغيرهم في علم الجمال بصفته نظرية النشاط الجمالي للإنسان في سياق عملية الحياة الاجتماعية. وبرأيه ان هذا النشاط يمثل ملكة خاصة عامة عند الانسان في اظهار روابط الطبيعة بالمجتمع. وكان الفنان سابقا يرمي الى ربط تقييم الفنون بالمعرفة الحسية، باعتبار ذلك مرحلة وسط بين الاحساس المطلق والمعرفة الكاملة. ولهذا ركز الفنان على دراسة الاشكال الفنية وليس مضمونها. وقد كتب لي محمود صبري في رسالة من براغ بتاريخ 1974/1/28 لدى انتقاله الى اسلوب «واقعية الكم» يقول:»

شكري الجزيل للأيومين اللذين ارسلتهما لي مع عادل (المقصود أخي عادل حبه (ع.ح). أرى ان بتروف – فودكين يلقي أخيرا العناية التي يستحقها بجدارة. ان رؤية تصاويره أعادتني مرة أخرى الى جو بداية الستينيات في موسكو . بالنسبة لي لقد تغير او تطور عملي تدريجيا خلال هذه الفترة نحو طريق جديد او وجهة نظر جديدة في الفن .. وجهة النظر الجديدة هذه اسميها (واقعية الكم). الكراسان المرفقان (بالعربي والانكليزي) يوضحان أسسها العامة ... والنص الانكليزي أدق. لهذا يمكن الاستناد اليه بأعتباره النص الاساسي.. كما تلاحظ انني اضع الفنون السابقة على الرف. كل هذه الفنون كانت تعبيرا عن ادراك سطحي بدائي للأشياء والعالم ، ادراك على مستوى السحر والاسطورة والدين (وكذلك المشاعر المرتبطة به). انها الآن جزء من التاريخ (او ما قبل التاريخ) الانساني. وكما يصنع الانسان الآن تأريخه الجديد (في حقل الاقتصاد والاجتماع والسياسة) بتجاوز التاريخ القديم، فإنه بالمثل يصنع تأريخه الجديد (في حقل الفن)، اي الفن الجديد، بتجاوز فنه القديم. ان ما ينطبق على حقول المجتمع الأخرى ينطبق على الفن أيضا. ان عالم اليوم هو عالم جديد يتطلب فنا جديدا. الانسان يبني الآن حياته المادية على أساس علمي ، استنادا الى فكر علمي ورؤية علمية ، وعواطف ومشاعر جديدة ترتبط بها. انه يغير الطبيعة والمجتمع على مستوى عميق جوهري لم يصل اليه الانسان من قبل، هذه الحقيقة تنعكس في ذهنه ، وبالتالي فأنها لا بد ان تجد تعبيرها ، كصور . في الفن. الفن الجديد الذي يعبر عن هذه الحقيقة الجديدة (هذا التعامل العلمي العميق بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والانسان) لا بد وان يكون بالضرورة مختلفا عن الفنون السابقة . فهو يعطينا صورة لعمق الاشياء



تفصيل من جدارية (وطني) قلم الوان على الورق



موت طفل، قلم فحم على الورق، الخمسينات

وليس لمظاهرها الخارجية . وهو يرسم هذه الصورة مستخدما وحدات بلاستيكية مشتقة من هذه الاعماق (اي بالضبط كما كانت الفنون السابقة تستخدم وحدات بلاستيكية مشتقة من مظاهر الاشياء). هذا ببساطة هو أساس واقعية الكم. وانا اؤكد أساساً، ان الشكل الحالي لواقعية الكم هو الشكل البدائي البسيط جدا للفن الجديد للانسان العلمي الجديد (الفن الذي يصور اعماق الاشياء والعالم) أو ما أسميه ب(فن العمليات). ولا مناص من الاشارة الى تطور مفاهيم محمود صبري حول الجمال في الفن. ان هذا الامر كما يبدو لي كان مرتبطا بأسلوب حياته المتسم بالانعزال وحياة الزهد والتأمل. فالانسان الذي رفض التهافت على الشهرة وكسب المال وحياة البذخ وحتى تخلى عن الحياة العائلية الهادئة كان يمضي جل وقته في العمل والمطالعة. وكان ذا طاقة عجيبة في العمل فمثلا اراد ان يرسم قبضة يد ، فكان يرسم قبضته نفسه عشرات المرات باوضاع مختلفة خلال عدة أيام حتى يصل الى مبتغاه في رسمها لكي يضيفها كجزء من لوحة كبيرة. وما زالت اذكر شقته الصغيرة بموسكو حيث ينطلق دوما بهدوء صدى موسيقى باخ وهندل او الانشوة الحماسية لسفيريدوف » الى اليسار..الى اليسار» عندما كنت احيانا ازوره مع الصديق الراحل غائب طعمة فرمان لشرب الشاي الثقيل وتناول ساندويتشات الجبن المحمصة في الفرن وهي كل طعامه. ان حياة الانعزال والتأمل هذه في شقته مارست دورا كبيرا في تطور تفكير الفنان وانعكست في ابداعه لاحقا . فالانسان حين يعمل وحيدا لا يجد ما يعكر مسار تفكيره وتأملاته. وقد سمعت هذا الكلام مرة حين كنت في معهد الفنون الجميلة أراقب جواد سليم لدى عمل تمثال نصفي لعازف العود المعروف سلمان شكر . فقد توقف جواد عن العمل فجأة وقال لسلمان: شكرا .. يجب علي ان ابقى مع كتلة الطين هذه وحيدا . وفعلا انجز جواد فيما بعد بعيدا عن الانظار والمتطفلين تمثالا رائعا لعازف العود .

وقد تبينت من الحوارات مع محمود صبري انه على معرفة جيدة بالدراسات الاكاديمية في علم الجمال نظرا لكثرة مطالعته في هذا المضمار، بالرغم من كونه لم يحصل على دراسة فنية اكاديمية. وكان يرتاد في المعهد بموسكو دروس التخطيط ورسم الموديل العاري. لقد اعتبره حتى الاصدقاء في جماعة «الرواد» مجرد هاو مثل قتيبة الشيخ نوري وخالد القصاب وآخرين. وقد تفرغ محمود الى الفن نهائيا بعد مجيئه الى موسكو في عام 1960 بتشجيع من شهيد الحركة الوطنية سلام عادل الذي كان من هواة الفن أيضا، وعمل من اجل تنظيم بعثته التطبيقية في معهد سوريكوف للفنون التشكيلية بموسكو التي افادته كثيرا في تطوير قدراته في احتراف فن الرسم. لذا نراه في المجال النظري لم يأخذ بمقولة افلاطون حول الفن الواردة في «الحوار» بأنه «لهو غير مؤذ» وسحر وجنون وهذيان ولا بد من الانتقال من جمال الاجسام الى جمال النفوس (أو الارواح) اي «الصور» العقلية». ورغم اقترابه من مقولة ارسطو حول الفن باعتباره «محاكاة للطبيعة كما تتجلى وتظهر لكن وفقا لمعيار عقلي، وكذلك هو وسيلة للتطهر من الانفعالات الضارة ونوعا من الدواء النفسي»، فان محمود بقي مواليا لفكرة ان الجمال هو «الصورة» العقلية. وبرأيه ان الحكم على الجمال هو حكم ذاتي يتغير من انسان الى آخر. والحكم المتعلق بالذوق لا يعتبر موضوعيا. ومن هذه الناحية اقترب من رأي كانط بأن الجمال هو (قانون بدون قانون)، ولو ان الجمال لا يوجد بدون الابداع الفني الذي له قواعده وقوانينه. وعمد لاحقا الى الانتقال في الحوار الى علم الجمال الهيجلي الذي يرفض ان يكون الفن الشكل الاسمي للتعبير عن الروح (او العقل). ولا بد من الرجوع الى التأمل الفكري في اعطاء التقييم الجمالي. وكما يقول هيجل في كتابه «علم الجمال» فان الجميل هو «المطلق في الوجود الحسي»، وان المضمون الروحي ينفذ في الوجود الحسي، والفن هو عرض الصورة المثالية (الفكرة) بشكل محسوس. والجمال

في الفن هو الجميل الذي يبدعه الانسان .
وبرأي محمود صبري ان هيجل على حق حين قال ان الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة، ويجب الانطلاق من كل ما هو موجود معقول ، والطبيعة تمثل احد مظاهر العقل. اذا فمحاكاة الطبيعة ليست هدف الفن الحقيقي، ولكل نتاج فني موقف ذاتي من جانب الانسان يتناسب مع ذوقه. لذا فان مهمة الفن ليست محاكاة الطبيعة شكليا، بل استثارة المشاعر الخاصة للفرد لا عبر التجربة الواقعية بل عن طريق الخيال والوهم. فمن الممكن بواسطة الفن استثارة مشاعر الكراهية والتعاطف والقلق والخوف والغضب او المحبة والاعجاب. والجمال يصبو الى تحقيق الوحدة بين التصور العقلي للشئ وبين وجوده الواقعي، والتطابق بين المفهوم العقلي والوجود الفعلي. وإن الهدف الاسمى للفن هو اشاعة الانتظام والتماثل والانسجام. وينطبق هذا على جميع اصناف الفنون.

ويرفض محمود الدعوة للعودة الى القيم القديمة في الفن والفكر عموما . كما يرفض الفن التشكيلي الوصفي الحديث. وقال لي في الحوار ان الفنان الروسي فاسيلي كاندينسكي رائد الفن التجريدي نبذ الطبيعة كأساس في الفن. وأنا فنان واقعي ويبقى ارتباطي بالطبيعة. والفنان لا يمكن ان يبدع بدون الاستناد الى الطبيعة كمصدر للالهام وليس لتقليد الجوانب الشكلية لها دون اعتبار للقيم الوظيفية المتمثلة بالحركة والتطور. فالطبيعة ليست كمية ساكنة ثابتة بل متغيرة ومتطورة باستمرار. والمقصود بالامر الطبيعة المرئية والمحسوسة والطبيعة غير المرئية وغير المحسوسة. ولهذا اعتبر محمود تجارب الفنان الفقيد شاكرك حسن آل سعيد في مجال التجريد مرحلة تجاوزها الفن المعاصر وفقدت مصداقيتها شأنها شأن المرحلة الطبيعية للقرن التاسع عشر التي بدأت مع جيوتو وانتهت مع الانطباعيين وآخرهم بول سيزان. ويعترف محمود صبري بأنه تأثر كثيرا بالفن الغربي مثل غيره من الفنانين العراقيين من ابناء جيله، كما تأثر بالفنانين المكسيكيين وبالايقونات الروسية في توزيع المجاميع وانتقاء الالوان وبساطة الاشكال. وبالرغم من انه



مارس الفن منذ فترة اليفاع، فإنه لم يصبح فنانا محترفا فعلا الا بعد مجيئه الى موسكو، وكان قد اقترب من سن الاربعين عاما . اما التأثر بالفنون القديمة للحضارات العراقية المندثرة فهو ضئيل لأن الفنان العراقي القديم كان يرمي الى تحقيق اهداف غير اهداف الانسان العراقي المعاصر. اما تقليد القديم كما هو فلا نفع منه. ولا بد من تنوع المدارس



عمال، الستينات، دراسة قلم الوان على الورق

نساء، الستينات، زيت على القماش، 95 x 139 سم.

دراسة للوحة استبداد وظلم. نهاية الستينات، سومريات، 110 x 90 سم.

جماليات التخطيط في فن

محمود صبري

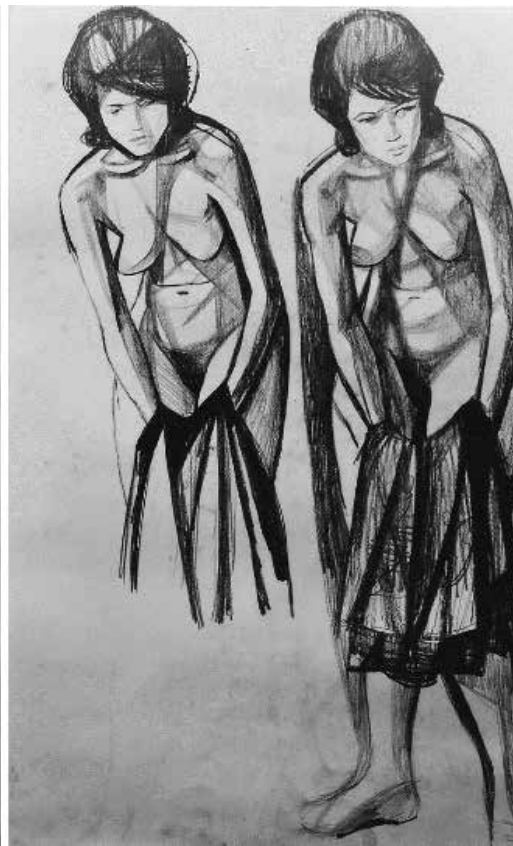
عبد الله حبه. موسكو

هناك رواية يتناقلها بعض المهتمين بفن التصوير حول زيارة مايكل انجلو لبيت صديقه رفائيل. وعندما لم يجده اخذ ورقة وقطعة فحم ورسم عليها دائرة كاملة هي من الدقة بحيث يعتقد الرائي انها رسمت بواسطة الفرجار. وأنا لا أعلم مدى صدق هذه الرواية، لكنني على يقين بأن الفنان الحقيقي يجب ان يجيد استخدام القلم لحد الكمال قبل ان ينتقل الى الرسم بالفرشاة.

ولهذا السبب تعار في اكاديميات الفنون أهمية بالغة الى هذا الأمر. وانا لدى متابعتي أعمال العديد من الفنانين العراقيين المعروفين في فترة الخمسينيات والستينيات وجدت ان التخطيط كان يشكل نقطة الضعف الرئيسية في عملهم. انهم غالبا ما يحاولون التعويض عن هذا النقص بالتفنن في توزيع الكتل اللونية والتجريد واستخدام الحروف ولصق قطع القماش او الصحف في تراكيب اللوحة. لكن التخطيط فن قائم بحد ذاته. فهو يترجم أحاسيس الفنان وعواطفه وافكاره بصراحة صارخة قد لا يرغب صانع هذه الخطوط في كشفها للآخرين. لكن هذا ما يميز كل ابداع انساني سواء في الشعر والنثر والفنون التشكيلية ، فهو قاس لا يعرف الرحمة

بالمبدع نفسه، ويفضحه حين يختار الموضوع والاسلوب ورؤيته الذاتية للأحداث. وعموما غالبا ما كان محمود صبري، الفنان المجدد والفيلسوف و الباحث الاجتماعي، يردد في الاحاديث مع الآخرين ان أعمال الفنان تتحدث عنه بشكل أفضل من الكلمات والايضاحات التي يقدمها بنفسه. وفن التخطيط لدى محمود صبري له مكانة خاصة لأنه يعتبر في الواقع أساس التقنية التي اعتمدها سواء في المرحلة الموسكوفية ام المرحلة البراغية من إبداعه، ولازمته حتى عندما انتقل الى تطبيق نظرية واقعية الكم. ووجد محمود صبري أسلوبه الخاص في التعبير حيث يكون الإنسان ومعاناته وتطلعه الى الحرية الموضوع

الرئيسي في لوحاته. علما ان هذا الأمر يثير الانتباه لدى متابعة نشاطه الفني كله. فبينما نجد تأثر الكثير من الفنانين العراقيين في تلك الفترة بأعمال سيزان وجوجان وفان كوخ وغيرهم سواء من فترة الانطباعية أو بعدها من التيارات الفنية المختلفة في مطلع القرن العشرين، وكانت مواضيع لوحاتهم لها علاقة بالطبيعة كرسم المناظر الطبيعية او الطبيعة الجامدة ومشاهد الحياة اليومية، أما محمود صبري فقد وضع خياره منذ البداية على الانسان. ان جميع لوحاته تصور الانسان الكادح أو التائر على الظلم الاجتماعي في مختلف اوضاع الحياة. وكان ديدنه البحث عن الحقيقة عبر هذا الانسان باعتبار ان الفن يجسد حقيقة موضوعية شأنه شأن جميع فروع المعرفة الأخرى. والانسان خير من يجسد الحقيقة. ومسيرة محمود صبري الفنية كلها مترعة بالتجارب والبحث عن



الشكل الأفضل في التعبير الفني بحثا عن هذه الحقيقة.

بدأ محمود صبري بممارسة الرسم التخطيطي منذ الطفولة، منذ ان كان تلميذا في المدرسة ورسم بالقلم صور أقرانه ومنهم يوسف العاني وحافظ التكمجي ومحمد العبلي. وبقيت هذه الهواية لديه حتى عندما أرسل بعد التخرج من المدرسة للدراسة في بريطانيا ودفعه حبه للرسم لأرتياد احدى المدارس الفنية للهواة هناك. لكن الدراسة الفنية المتقطعة في بريطانيا لم تمنحه الفرصة لكي يمتلك ناصية استخدام القلم أو قطعة الجرافيت في رسم المواضيع. ولدى عودته الى العراق في عام 1948، انشغل في الأمور الادارية المتعلقة بوظيفته في البنك، ولم يجد الفرصة لممارسة الرسم الا في ايام الاجازة الاسبوعية واوقات الفراغ. وقد جذبه حب الفن للانضمام مع مثقفين آخرين من الهواة مثل قتيبة الشيخ نوري وخالد القصاب وزيد صالح الى الجماعات الفنية التي شكلها اساتذة محترفون مثل جواد سليم واستاذة عطا صبري وفائق حسن وغيرهم. وكان يذهب معهم الى جزيرة أم الخنازير في وسط دجلة في أيام الجمعة لرسم الطبيعة وفي الوقت نفسه لتبادل الاحاديث حول الفن ووظيفته في المجتمع.

وكان غالبا ما يطرح رؤيته بهذا الشأن انطلاقا من معارفه في علم الاجتماع ومتابعته لوضع الانسان العراقي البسيط الذي سلبت كرامته وحقوقه الانسانية، واصبح حبيس التقاليد البالية في المجتمع شبه الاقطاعي ايامذاك. ولهذا كانت غالبية أعماله تعبر عن الحزن وروح التمرد والدعوة الى التغيير في آن واحد. لكن أساتذة الفن في العراق لم ينظروا اليه وغيره من الهواة نظرة جدية، ولو انهم ابدوا له الاحترام لكونه دؤوبا يواصل تطوير نفسه باستمرار. وقال المعمار رفعت الجادرجي في كتابه «الاخضر والقصر البلوري»: «أما على الصعيد الفني فلم يكن محمود بنظر جواد وفائق أكثر من هاو ومبتدئ، أن تكنيكه في الرسم والالوان والتكوين ضعيف ومن أعمال الناشئين. ولكنه كان أول من هز بحق الفن العراقي هزة الايقاظ من سباته في الرومانتيكية الريفية». وكان محمود قد أثار فعلا إهتمام الناس بلوحته «في الانتظار» التي صور فيها الحياة البائسة للمومسات في بغداد وبلوحاته الاخرى التي تصور الفلاحين بوجوههم الكالحة وبعيونهم الغائرة.

كان لا بد ان يصل محمود الى القرار بأن يتفرغ الى العمل الفني وحده ويترك الوظيفة التي كانت تمتص كل نسغ الابداع الكامن



سكرتير الحزب الشيوعي فهد، قلم فحم على الورق، الستينات ،مجموعة خاصة

موديل، قلم فحم على الورق، الستينات ،مجموعة خاصة

موديل، قلم فحم على الورق، الستينات ،مجموعة خاصة

الكاتب عبدالله حبه مع الفنان محمود صبري، موسكو .

في عروقه. لا سيما بعد ان سيطر العمل الفني على كل كيانه، ولم يكن يفكر بشئ غير مواصلة الرسم وصقل المهارة . بيد ان هذا لم يتوفر له في ظروف العراق في ذلك الحين. وهكذا ظهرت الفكرة في السفر الى موسكو التي لقيت دعم الشهيد سلام عادل وغيره من قادة الحزب الشيوعي العراقي الذين لعبوا دورا في حصوله على زمالة دراسية في معهد سوريكوف للفنون، وهو من أقدم المعاهد الفنية في موسكو. وقال لي محمود مرة انه طلب الالتحاق بمحترف الفنان السوفيتي الشهير الكسندر دينيكا الذي إطلع على اعماله منذ ان كان في العراق عن طريق اللبومات. وقد جذبه الى رسام الجداريات هذا كونه بسيط الاسلوب ويعبر بالخط بشكل أساسي وليس باللون عن ملامح شخوصه ببراعة فائقة. واعجبت محمود بصورة خاصة لوحة «الدفاع عن بتروغراد» لدينيكا، التي كانت تزين فيما بعد جدران شقته المتواضعة في شارع زفيوزدني بوليفار في موسكو. وأثرت فيه لدى رسم لوحته الجدارية « وطني» التي لم يقيض لها ان تتجز بصورة كاملة. اذ ان هذه اللوحة



صرخه أم، قلم فحم على الورق، الستينات
مجموعة خاصة

تظاهرة، جبر صيني على الورق، مجموعة خاصة، لندن

يوجد من أجل الفن وحده، بل هو أداة معرفية ذات سمات جمالية. ولابد لاستخدامها من امتلاك المهارات التقنية للتعبير عن الجمال الفني الذي يمكن عبره التأثير في المجتمع. علما ان هذا هو أحد الاهداف التي كان يصبو اليها من عمله في الرسم (الشقة). ويرأيه ان تفهم الجمال في اللوحة يعتبر أسمى عنصر إخلاقي في العمل الفني. ولا نجد في لوحات محمود صبري التخطيطية أي خط غير جميل خال من التعبير وأي ظل ناقل. فكان يحسب لكل شئ حسابه من أجل إكساب اللوحة سمة متألفة تجذب المشاهد. وهذا ما نراه في الدراسات الاولية التخطيطية للوحاته الشهيرة «موت طفل» و «جنازة الشهيد» و «وطني» وغيرها حيث يكون الانسان وعالمه الداخلي. وكان يؤمن بأن الواقعية هي الأصل في جميع

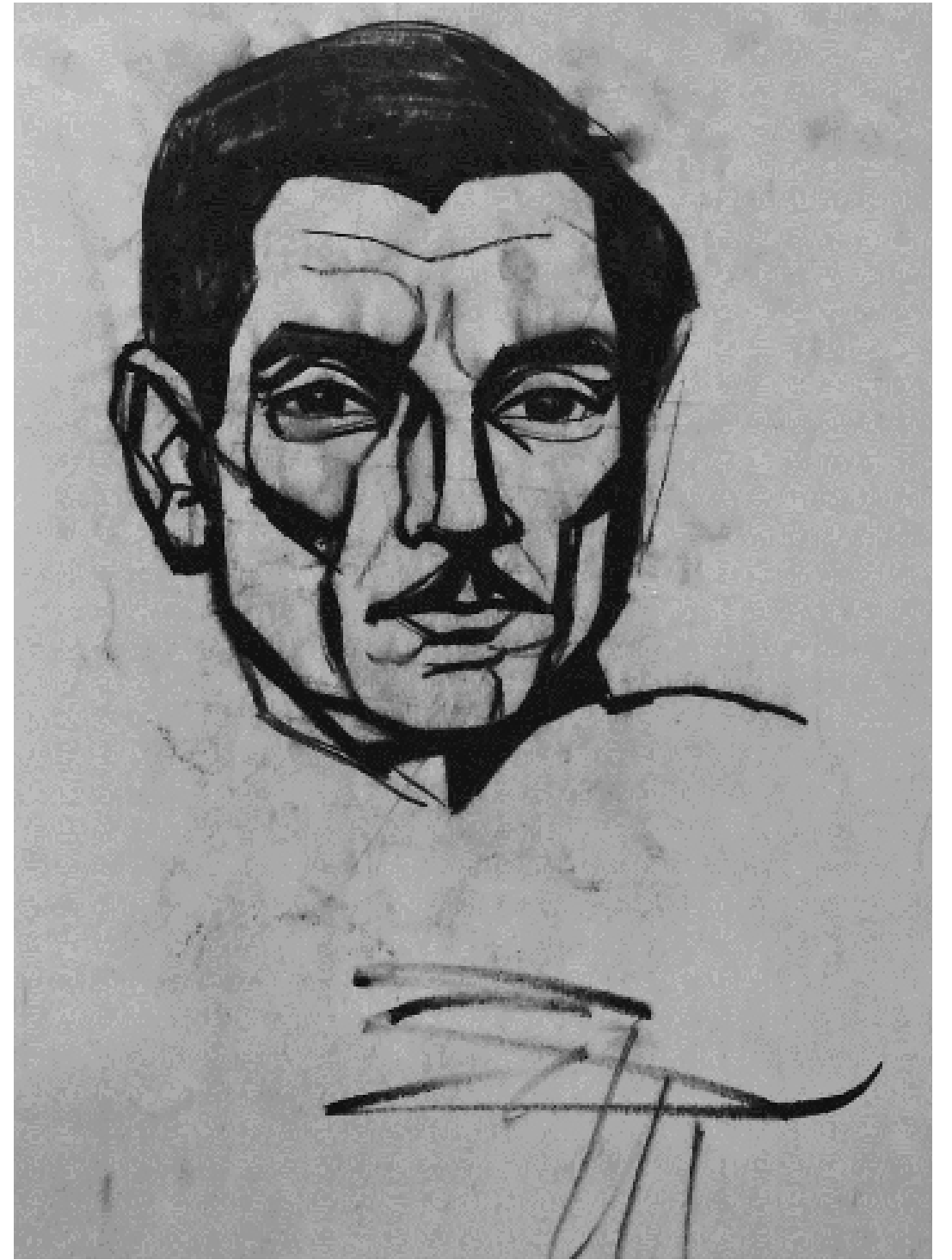
بغداد حين كانت لوحاته بشخص غير واضحة المعالم. وقد واصل الفنان تطوير مهاراته في التخطيط حتى بعد ان انتقل الى براغ في عام 1963 والتحول في السبعينيات الى تطبيق نظريته حول واقعية الكم . وكان يريني بإعجاب ظاهر البومات ماتيس وفان كوخ وبيكاسو ويشير الى كيف يمكن التعبير بالخط المجرد عن رؤية الفنان الى الموضوع. ولم يكن الرسم التخطيطي لديه غاية بحد ذاتها، بل كان يريد عبرها ابداع الافكار التي كانت تشغل فكره في التعبير عن الحقيقة الحياتية بشكل مؤثر وجميل. وكان يدرك العلاقة الوثيقة بين الجمال في الفن والمنفعة في الفن. لكنه لم يضع أبدا هدفا له كسب هذه المنفعة. لأن الفن بالنسبة له هو وسيلة لتجسيد الواقع كما هو بلا رتوش. والفن لا



البتروغرافية للرسم دينيكا تعتبر من حيث التركيب واختيار الالوان الشحيحة وتوزيع الظل والضوء مثالية بالنسبة الى رؤية محمود حول ما يجب ان تكون عليه اللوحة الجدارية. ولابد من الاشارة الى ان فناننا النابغة كان يضع المشاريع الكثيرة للوحات جدارية توضع في الساحات العامة وتكون في متناول الجميع ولا تبقى مخفية في بيوت الاغنياء او صالات المتاحف.

كان أول ما صدمه لدى ارتياد محترف دينيكا في المعهد رؤية الطلاب الصغار في السن يرسمون بالقلم او الجرافيت ببراعة الموديل العاري أمامهم. وأسقط في يده فكيف سيقف مع هؤلاء الصغار جنبا الى جنب ليرسم الموديل بما لديه من مهارات تعتبر بدائية بالمقارنة معهم لأنه لم يحصل على التعليم الاكاديمي مثلهم. ولكنه تغلب على خجله هذا وانكب على العمل بدأب وصار يرسم طوال النهار وحتى في الليالي. ويرسم أي شئ فمثلا رسم قبضة يده عشرات وربما مئات المرات كما وجدت تخطيطات لها مرة في قصاصات كثيرة من اوراق الرسم وفاتورات اجور الكهرباء وغلاف دفتر مدرسي. وكان هدفه الأساسي ان يصل في المهارة بالتخطيط الى الكمال. كما اتقن كيفية الرسم بالقلم جسد الانسان (مادة الرسم الرئيسية لديه) بشكل صحيح من حيث النسب وشكل العضلات وابرار الجوانب التعبيرية الرئيسية فيه. وتوجد الآن نماذج كثيرة للوحات وتخطيطات تجسد هذه المرحلة من إبداعه.

وبعد مضي حوالي نصف عام من وجوده في موسكو، دعاني مرة لمرافقته الى كونسرفتوار موسكو حيث عزفت الاوركسترا كونسرتو البيانو الاول لتشايكوفسكي بقيادة قسطنطين ايفانوف الشهير آنذاك. ولعجبي وجدت محمود يرسم خلال فترة الاستراحة على برنامج الحفلة صورة كاركاتورية لقائد الاوركسترا تبرز ملامحه بدقة عجيبة من حيث انفه الافطس وشعره المنفوش الأحمر وحاجبيه الكثيفين. وكان محمود ينتهز فرصة مجئ أي زائر في بيته لعمل لوحة تخطيطية له وأنا واحد منهم وبقيت منها حتى الآن لوحاته التخطيطية للشخصيات مثل سلام عادل ومحمد العبلي وجمال الحيدري وعبدالوهاب البياتي وغيرهم. ويومئذ أدركت ان محمود صبري لم يكن ذلك الفنان الذي عرفته في



مراحل الفن منذ العصر البدائي ورسوم الكهوف وعصر الفنون للأغراض الدينية وفترة العبودية والاقطاع ومن ثم ظهور المجتمع الصناعي والطبقة البرجوازية. لكن بقيت حرية الفنان في التعبير هي العنصر الرئيسي للإبداع الحقيقي. وتأريخ الفن ملئ بالأمثلة على تمرد الفنان على السلطات وانجازه الاعمال التي تعكس واقع المجتمع. فالواقعية مهما كانت التفسيرات لها بقيت المنبع الذي نهل منه محمود كرسام طاقته الابداعية. وفيما يخص الواقعية لابد من الاشارة الى ان الواقعية كانت دوما أساس فن محمود صبري انطلاقا من موقفه الايديولوجي من الحياة منذ بداية حياته الابداعية، وعلى أساسه تشكلت افكاره الجمالية. فقد كان يؤمن بأن للفن وظيفة اجتماعية، ولهذا يجب على الفنان

ان يصور بصدق الشخوص والاحداث وفقا لرؤيته الذاتية للحياة الواقعية دون اخضاع الابداع الفني لخدمة حزب او إتجاه سياسي أو اجتماعي ما. وبما ان المجتمع العراقي المعاصر مترع بالمآسي والارزاء بصورة أساسية، لذا فأن لوحاته خلت من مواضيع المناظر الطبيعية والحياة الجامدة (still life) والبورترية الخالي من مضمون اجتماعي ما. علما ان المثقفين العراقيين عموما كانوا في الخمسينيات يميلون الى الفكر الماركسي وتشكلت نظرتهم الى الفن وفق قول فريدريك انجلس: «ان الواقعية تتطلب الى جانب الصدق في تبيان التفاصيل تصوير الشخوص النمذجية في الظروف النمذجية». والمقصود ان يركز الفنان على ابراز السمات المميزة للحدث او الشخصية كما يراها من منطلقات ايديولوجيته مثلما

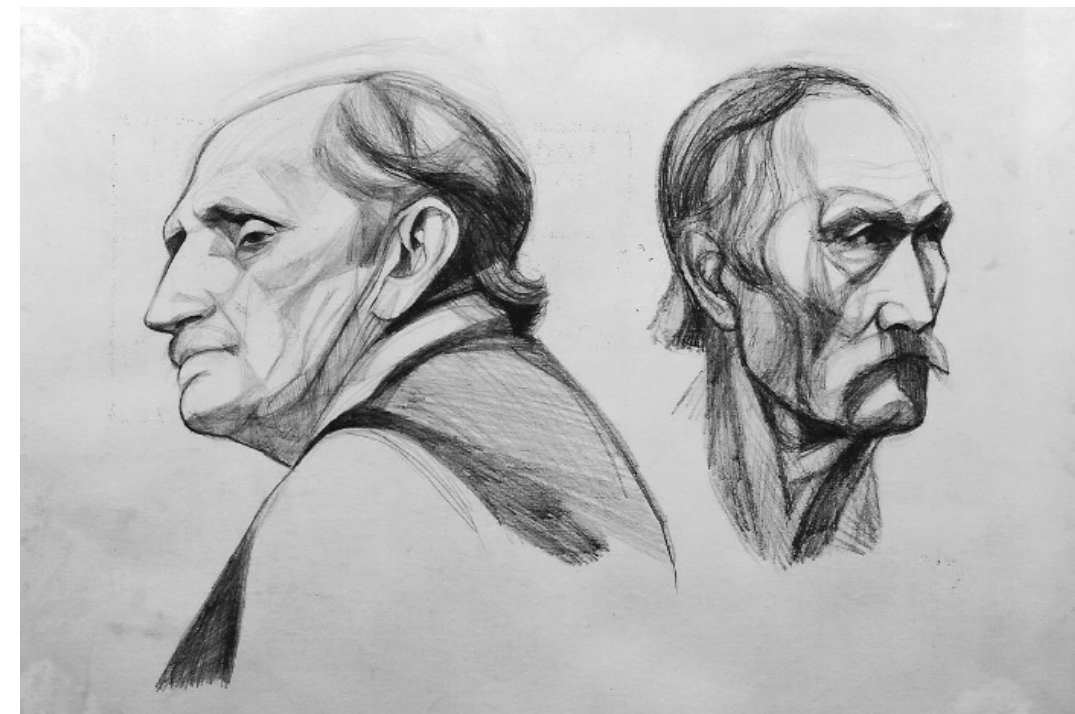
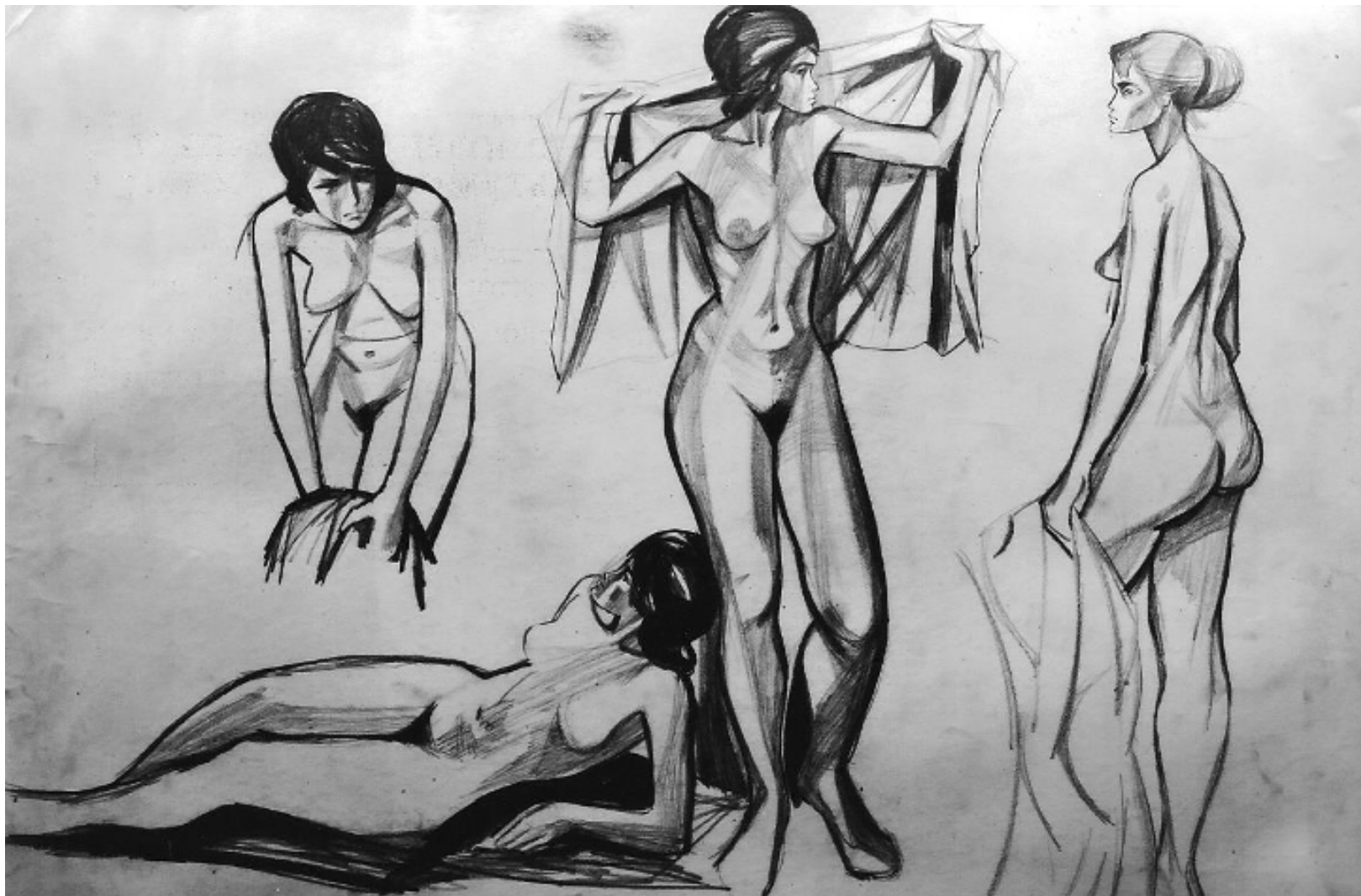
فعل ذلك غويا ودومبير وميليه وغيرهم ممن صوروا الاحداث الثورية في اوربا وانتقدوا مجتمعاتهم وكشفوا عيوبها. إلا ان محمود صبري تجاوز هذه المرحلة في تحديد الواقعية الى مرحلة أسمى بغية عدم التضحية بالعنصر الجمالي للفن. وبرأيه الذي طرحه لي في احد اللقاءات الاخيرة قبل رحيله ان تطور المجتمع الآن يسير الان نحو المجتمع اللاطبقي الذي تزول فيه الفوارق القومية في الفن وتزول

سيطرة طبقة ما تدريجيا. وهذا ينعكس في الفن حتما. وان مفهوم الواقعية يتغير أيضا. وواجب الفنان الآن رسم التفاعلات الجارية في الطبيعة وليس نتاج هذه التفاعلات. وأصبح الفن الآن في مفترق الطرق بعد انحسار مرحلة الاشتراكية وما ارتكب خلالها من أخطاء، وعندما أكرم ستالين حين فرض الواقعية الاشتراكية في ميدان الادب والفن، مما أخر التقدم نحو الاشتراكية. كما ان الايديولوجية

الآن اصبحت غير محددة المعالم. والفنانون الآن يبحثون عما يجب عمله لاحقا. وتفاعل البشر مع الواقع وتطويره. ان البشرية تريد التعمق في الواقع أكثر فأكثر ومعرفة تشكيل العالم وفقا لقوانين الجمال. وعندما بدأ محمود صبري دراسة الاصول الاكاديمية للفن، تغيرت أيضا افكاره حول أساليب التعبير الفني. وصار في صومعته «الشقة الصغيرة» التي قلما كان يفارقها ينغمز

الشاعر عبد الوهاب البياتي، قلم فحم على الورق، الستينات مجموعة خاصة

اشخاص في الظلام 1953، حبر صيني على الورق، 61 x 55 سم مجموعة رفعة الجادرجي، لندن



كلية في مطالعة الكتب، لاسيما حول الفن والفلسفة، والاصغاء الى موسيقى باخ وتناول النزر القليل من الطعام المتوفر في البيت مع شرب الشاي «الكسكين» على الطريقة العراقية. وبدأ بالابتعاد تدريجيا عن المعهد واستاذ دينيكا بعد اكتشافه أساليب جديدة في التعبير. كما حدث شئ من البرود بين الاثنين بسبب إتفاف طلاب الاستاذ حول محمود الذي كان يطرح عليهم افكارا جديدة حول الفن مخالفة للتيار الرسمي. ولكن بقي التخطيط يشغل جانبا مهما في إبداعه لسبب بسيط هو ان غالبية مشاريعه ارتبطت بجداريات كان يرسم التخطيطات الاولى لمقاطعتها. وهكذا ترك بموسكو لدى مغادرتها العديد من هذه التخطيطات التي رسمها في تلك الفترة.

ولدى انتقال محمود صبري الى براغ واصل المشوار في التخطيط بالذات حيث ان غالبية لوحاته لم تكن بالزيت بل بالاقلام والجرافيت او الجواش. وأنجز بعض لوحاته في «واقعية الكم» باللون الاسود أو الازرق فقط. ويلاحظ في اعماله خلال هذه الفترة اننا أمام فنان ناضج يجيد التعامل مع كافة مواد الرسم. فقد وجد في نهاية المطاف اسلوبه في التعبير الفني. ويمكن معرفة لوحات محمود عن بعد من بين مئات اللوحات الأخرى بخطوطها الشخينة والظلال الكثيفة ووجوه الاشخاص النحيفة والعيون السومرية. وحتى لوحاته لفترة واقعية الكم التي تصور الذرات والجسيمات المرسومة بالابيض والاسود يبرز فيها الخط كعنصر رئيسي في التعبير.

لم يضع محمود صبري لنفسه هدفاً في الاستفادة من قدراته الفنية لكسب المنافع المادية ولهذا قلما كان يبيع لوحاته التي لا تصلح في الحقيقة لتزيين الصالون في بيت أحد الاثرياء، لأن الغاية منها ان تكون في متناول كل إنسان يريد ادراك الجمال في العمل الفني. فالانسان هو الكائن الوحيد الذي يتحسس جمال الطبيعة وكذلك العمل الفني الذي يجسد هذه الطبيعة. ولهذا بقيت لوحاته مجهولة لدى الكثيرين. وكان يؤمن بأنه سيأتي اليوم الذي ستوضع فيه لوحاته في المتاحف في وطنه وخارجه.

2013/6/20

جمال الحيدري ومحمد صالح العبلي، قلم فحم على الورق، الستينات، مجموعة خاصة

موديل، قلم فحم على الورق، الستينات، مجموعة خاصة

عاريات، قلم فحم على الورق، الستينات، مجموعة خاصة

موديل، قلم رصاص على الورق، الستينات، مجموعة خاصة

متأخر جدا على محمود صبري !

سهيل سامي نادر

ما تنتهي بأسى جديد وهجرة أبعد، بانتظار الشيخوخة أو الموت. في مثل هذه الشروط كيف يمكن الكتابة عن محمود صبري؟ سوف أراهن على تجربتي الخاصة أكثر من ذاكرتي، فالأخيرة سيئة، منطلقاً من أمثلة ومشكلات محددة، منتقلاً ما بينها، مستخدماً المقارنات والخواطر.

خمس شخصيات

من بين الأعمال الفنية التي أتذكرها عن محمود صبري أحببت عملاً بسيطاً جداً ما زلت لحد الآن متردداً في الحكم على تنظيمه العام. فأنا لست متأكداً إن كان الفنان أراد به تخطيطات منفصلة تمثل خمس شخصيات فقيرة ذات أصول ريفية، أو أنه تعمد أن يجمع هذه الشخصيات على سطح واحد فارغ وغير مكيف من حيث النسب مع غياب أية علامة تشير إلى أنهم يشكلون وحدة، عائلة على سبيل المثال، أو تشير إلى مكان محدد تاركاً لنا الاستنتاج النهائي. لا وضعية روائية محددة لهذا العمل، لا مقاصد فنية واضحة لمثل هذا الانفصال، بيد أنني أحببته لوجود كفاية تعبيرية لكل شخصية على حدة. لقد أحببت هذا الانفصال الذي يفيد فنياً معنى التحديد الإضافي، وأعتقد أن محمود

منفرجة جداً. الصعوبة الأخرى هي أن العراق خسر بسبب الاحتلال الأمريكي وما رافقه من أعمال سلب ونهب وحرق ثروة فنية لا تقدر بثمن تمثلت في المتحف الدائم الذي ضم بعض أعمال محمود صبري. بسبب هذا، ولتشتت المصادر المتبقية عند جامعي الأعمال الفنية، والجزء الأكبر منها ضائع أو في مخازن أغنياء الخليج وغيرهم، سيكون كتابة سيرة بصرية حقيقية عن الفنانين العراقيين الرواد ضرباً من المستحيل. إن أكثر وثائق الفنانين البصرية الأصلية غير متوفرة الآن، وكتّاب الفن، وهم قلة، لجأوا إلى الصور الفوتوغرافية عن أعمال الفنانين، ما لا يعوض أبداً، بل ومورط.

إن التاريخ السياسي العراقي الحديث كله يلتحق قسراً باضطرابات النظم السياسية وأهدافها الصريحة والغامضة وسعيها إلى الهيمنة. من هنا تبدو جميع الروايات الفنية ملحقة هشا، مبدداً ويعاد تشكيله دائماً بأعمال تلصيق ذهنية في مفاصل ذلك التاريخ الجنوني. إننا جميعاً مطوفون في هذا التاريخ الذي يخلو من التراكم والثبات. وأولئك الذين انفصلوا مبكراً عن وطنهم في الهرب والهجرة والصمت وانقطاع الأخبار، مثل محمود صبري، تبدو استذكاراتنا لهم شبيهة بإطلالاتهم السريعة على وطنهم التي سرعان

أعتقد أن عدداً من الأجيال العراقية لا تعرف شيئاً عن الفنان محمود صبري، وإذا ما عرفت فبالاستعانة بدليل فني، وحتى في هذه الحالة لا تفعل كل الأدلة العراقية التي عرفت غير وضع العقبات أمام الفهم، فهي فقيرة جداً، ولا تقول شيئاً محدداً. أجزم كذلك أن المعنيين بالفن العراقي، سواء عرفوا القليل أو الكثير عن فن محمود صبري فهم بالمقابل لا يتذكرونه، أو لن يكون حاضراً في ذهنهم. والأمر لا يعود إلى المزاج، بل لأن الذاكرة في الظروف الاعتيادية تعمل بموجب التجربة قبل الثقافة.

لقد مارس غياب محمود صبري عن ساحة الإنتاج العراقية الفعلية مدة طويلة دوراً في نسيان موقعه في الحركة الفنية. وفي الوقت الذي لا نعرف غير القليل عن فنه في الخمسينيات والستينيات، فإنه في نهاية الستينيات انقلب هو نفسه على ماضيه التشخيصي مقدماً محايدة نظرية – فنية جديدة لم تفهم بسبب صعوباتها النظرية ونتائجها الفنية الغريبة، ما وضع صعوبة إضافية في فهم تجاربه التعبيرية التشخيصية الأولى. في بداية السبعينيات عندما وصلت إلينا تجاربه في واقعية الكم بدا محمود صبري مثل اكتشاف لحظة غامضة من لحظات سيرة خاصة بالتجريد من زاوية حادة جداً أو



بائعات اللبن، زيت على القماش، 1958، مجموعة المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة.



صبري التقى بهذه الشخصيات في الكواليس الخلفية للشوارع بين جامعي القمامة ومخلفات الحداث، ولربما أجل إطلاعهم في مشهد محدد يربطهم معاً. لا تخطئ العين حقيقة هذه الشخصيات، لا نخطئ كذلك إذا ما رددناها الى شوارع بغداد هائمة في ظهريات جهنمية. أحب الآن أن أعزز الصورة بالجمع ما بينها في خيالي كعائلة: أم نشطة كادحة ملفوفة الجسد، ابنتها، أبناء ابنتها الثلاثة أو لعلمهم أبناء ولدها البكر. في الستينيات كنت التقى بهذه الشخصيات، مع التعابير نفسها، في طريقي الى (الميزرة) في خلف السدة في زيارتي الدائمة لأحد أصدقائي الساكنين هناك. لكنني قطعاً لم أجد أقدامهم بالهيئة التي صورها محمود صبري. من المؤكد أنهم حفاة لكن التحفي لا يجعل الأقدام تتورم على النحو الغريب الذي صورت فيه. إن هذه الاستطالة التعبيرية، هذا التشويه، هو ضرب من إسقاط ذهني: تتورم أقدامنا من المشي حفاة وتتشوه! لعل هذا الفراغ الابيض يخفي شارعاً تلهبه الشمس واسفلتاً يتبخر ورصيفاً تمشي بمحاذاته ظلال شاحبة!

هل يعرف الفنان أن هذه العائلة ما زالت تجوب في الشوارع؟ لم تتغير مدننا، بل العكس باتت مترفة أكثر من ذي قبل. بتكليف الصورة الى الزمن الحالي سنجدها تشير الى أكثر من اختلاف في الزمن والمزاج والتعاطف. إنها العائلة نفسها، وقد باتت وقحة، فالأبناء يلبسون بنطلونات الجينز، والبنت ترتدي رداءً ملوناً يظهر براقاً تحت عباءتها المفتوحة. إن مراقبا من الطبقة الوسطى البغدادية من مثل محمود صبري قد يشعر اليوم بالتهديد والخوف لرؤية هؤلاء الكادحين. لقد تغيرت العواطف والتوقعات كما تغيرت علاقات القوى السياسية.

أرجو أن لا أكون مخطئاً بوجود عمل مماثل للفنان يمثل نساءً ريفيات بملابس سود إلى جانب نبات الصبير. إن محمود صبري يجيد التأليف الخيالية ذات التنظيم التعبيري، وشخصياته الريفية تبدو رشيقة ملمومة الى الداخل، والفراغ المحيط غير المشغول يعزز الظهور المنفصل والمكتفي لتلك الأجساد المتلفة بالسواد. بيد أن هذا التنظيم يختلف تماماً عما نجده في رسومه عن العاهرات فهي مشوشة جداً بسبب مبالغة الفنان بإثارة

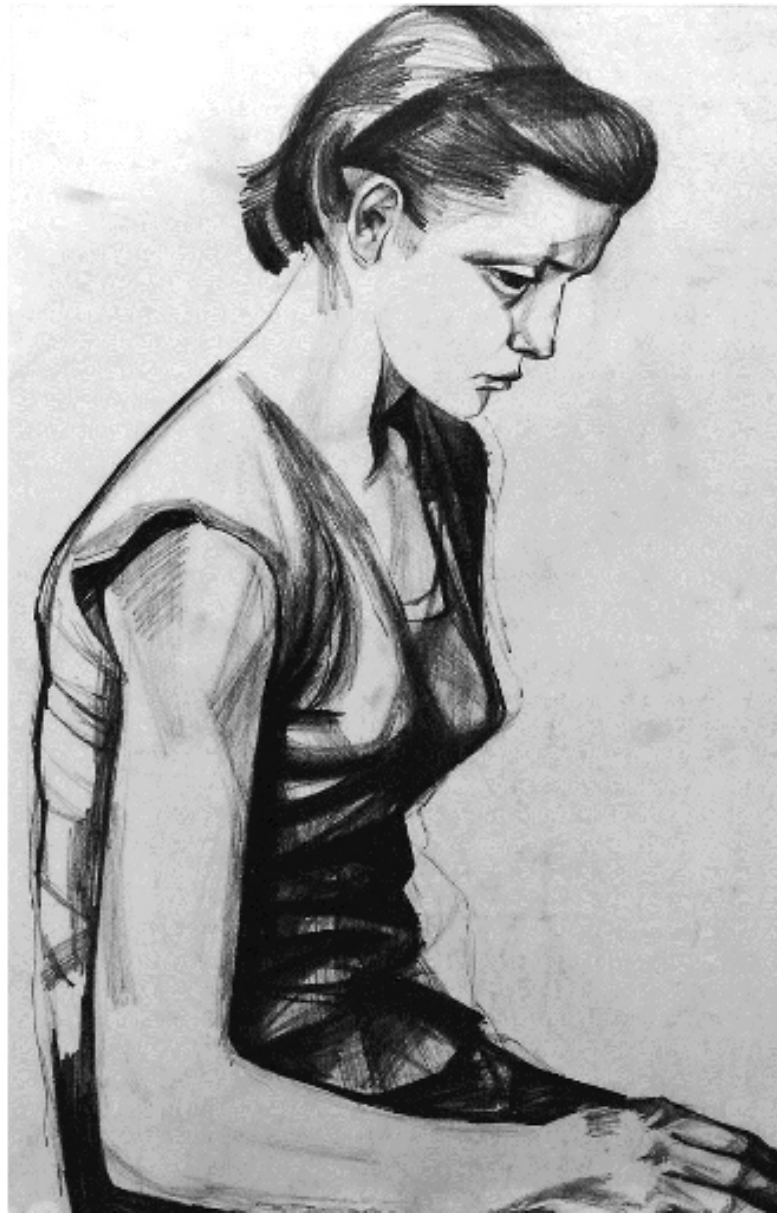
عائلة، زيت على القماش 1958
المتحف العربي للفن الحديث، الدوحة.



عائلة فلاحية، جبر صبري على الورق، الخمسينات،
مجموعة رفعة الجادرجي، لندن.

موديل، قلم فحم على الورق، الستينات، مجموعة خاصة

موديل، قلم فحم على الورق، الستينات، مجموعة خاصة



رأسها وتحمل بيدها ديكاً. الاختلالات نفسها إلا
أن محمود صبري يظهر حساً بالكتلة مع توجههم
التعبير العام، في حين أن جوادا يمعن النظر،
بهذين المثالين في الأقل، بالتعبير المباشر للوجه
الخاضع نفسياً للحظة المشهد المدني الرائقة.
ثورة الجزائر

تعد لوحة ثورة الجزائر من أشهر لوحات
محمود صبري. إنها الجورنيكا العربية عن
حق، وهي تأليف خيالي لا يخلو من تعقيد
شكلي وإنشائي بسبب الطاقة الانفعالية التي
ودّعها الفنان فيها. وعلى عكس جورنيكا
بيكاسو المتألّفة من وحدات عديدة مختلفة من
حيث القيمة والأشكال يشكل الشخص محور
عمل ثورة الجزائر وبؤرته. هؤلاء الشخص
يستخدمون أجسادهم، ولاسيما سيقانهم
وأيديهم ورؤوسهم، في بث الحركة باتجاهات
مختلفة كان يمكن أن يفلت زمامها لو أن الفنان
لم يجمعها كلها في موازنة ديناميكية داخل
إطار عام شبه هرمي. يمكن عدّ الأجساد هنا

الاضطراب في الخطوط والتعابير الشخصية.
وأجدني قريباً من الاستنتاج الآتي: اعتاد
الفنان الخروج عن التحليل الواقعي للمكان
عن طريق حالة عاطفية تشوش عليه حتى لو
اضطره الأمر إلى تخريبه بالألوان وهو المقل
فيها، وبالخطوط التي يجعلها تتطّير إلى
الخارج مع أنه يجيد للمتها. إن تعبيرية محمود
صبري خاضعة إلى حساسيته الشخصية لنوع
من المواضيع الاجتماعية والسياسية.
إن القصة الخمسينية لم تخف تعاطفها مع
البغايا وإظهار الفكر السياسي والاجتماعي
التقدمي بتمثيل بؤسهن مع جمهرة بؤساء
المقاهي والمحلات الشعبية – والفنان محمود
صبري وهو نظيرهم في الرسم تناول هذا
الموضوع بما لا أدري إن كان تعاطفاً أو خوفاً أو
انفعالا وجد له أسلوباً غامضاً!
إن النظر التعبيري للشخصيات الريفية التي
رسمها محمود صبري على مستوى الرسم
نجدها عند جواد سليم، كما في بائع الشتلات،
والمرأة المكافحة التي ترفع ماكنة خياطة على



خطوط اتجاهات قوى دايناميكية تثير معنى المقاومة، كما تمثل أوضاعا انفعالية من السهل معرفة دلالاتها في إطار التكريس السياسي. إن القوى النافرة إلى الخارج والقوى المتجهة إلى الداخل يتعادلان من الناحية البصرية. ذلكم بالتأكيد صورة مثالية للثورة، حيث يضمن الفنان التأثير والاستقرار اللازمين على عكس ما يجري في التاريخ من انفلات للقوى. بيد إن هذا لا يكفي لجعل العمل متوازناً، فلو أبقى الفنان على هذه الأشكال المتضاربة المنفعلة وحدها لبدت الصورة كأنها تمثل حفلاً شعائرياً لا يخلو من وحشية، أو عرضاً مبالغ فيه من عروض الحركة والأوضاع الشاذة. لقد احتاج الى دعامات واقعية من الصنف الساكن الذي يصلح الى أن يكون إطار استناد مثلما يصلح لوظائف فرعية أخرى. لقد احتاج شيئاً يصف فيه الجزائر كسجن أو حتى مكانا تتفتح فوقه سماء بقمر وترتفع فوق أسواره شجرة. من هنا استخدم الخلفية كإطار يمسك مجموع العمل بصرف النظر عن دلالاته الخارجية. لقد احتاج على اية حال الى عمق تمثيلي مشغول، والى اطار استناد واقعي تتم داخله حفلات التعذيب أو احتفالات المناضلين واحتجاجاتهم وعرض معاناتهم.

الشهداء

في الستينيات ظهر في الفن التشكيلي العراقي شاخص انساني مجرد مثل الانسان في محنه الوجودية، في السبعينيات شيع هذا الشاخص تحت اسم شهيد. هذا التحول أملتة السياسة: على الفرد الاعزل ان يموت أو يلتزم. هذا ما قررته السلطة والتقدميون المتفائلون بسبب لوثة جنون. الفنانون اجترحوا تأويلا مقترنا بصعود حركة الفداء الفلسطيني: شهداء. إنهم أفضل من موتى (أليس كذلك؟).

محمود صبري عاصر شهداء اقدم – شهداء باعتراف الجميع من دونما حاجة الى مطهر حزبي ينتظر فيه الأموات منحهم شهادة حسن السلوك ليدخلوا الى جنان الخلد. إنه أفضل فنان اعطى لقضية الشهادة صورا مقنعة، وببساطة لأنه لم يجعل الشهداء يؤدون أدوارا لا تعود لهم، كأن يرفعوا قبضاتهم، أو راحت أكفهم، أو يخروا صرعى في فضاء فني متجهم. إنهم أموات لا يظهرون في صورة.

الأحياء وحدهم يظهرون في الصور بوصفهم مودعين ومشيعين وورثة ومهيجي خواطر. ليس الموت مشهداً جميلاً على اية حال، وفي اللحظة التي نرفعه الى مستوى الشهادة سيظهر وقاره المستتر بالأحياء، والأحياء كما نعرف، الأحياء الذين تهجهم السياسة وتقربهم من خطوط القتل، يحولون الموت العنيف السامي الى لحظة اجتماعية.

أذكر لمحمود صبري عملين عن الشهادة يحتفظان بنفس التنظيم العام: كتلة قوية وقورة من الشخوص تظهر متوجهة من اليمين الى اليسار تحمل نعشاً، وعلى اليسار مشهد أو عدة مشاهد متحركة. العمل الأول يبدو أكثر اختزالية سواء بالنسبة للأشخاص الذين يحملون النعش على اليمين وأولئك المودعون الذين يقدمون عرض تشييع حر تفلت منه حركات التلويح بالأذرع والأجساد المنحنية أو الناهضة على اليسار. أظن أن العمل الثاني مستلهم من تشييع شهداء الوثبات الطلابية نظراً لملابس حاملي النعش الغربية، في حين ظهر الجزء الآخر على اليسار مختلفا تماما من حيث الموضوع والأشكال، فهو يتكون من عدد من المشاهد عن الأمهات والأطفال، وبهذا المعنى فهو يحمل مضامين عاطفية ورمزية تعوض عن فقدان والموت.

بهذين المثالين يقدم الفنان ضرباً من التوازن بين الساكن والمتحرك، الرصين الوقور والمتحرك العاطفي. لقد وجدنا تعادلا داخليا بين قوى الخروج والدخول في لوحة ثورة الجزائر، أما في هذين العمليين فإن المعادلة بين القوى تأخذ طابعا توازنيا رمزياً يقوم على قسمة اللوح التصويري الى قسمين: يسار ويمين. يظلل الأموات الوقار والخفر. إنهم محمولون، خرجوا من الصراع، أما الأحياء فيتفكرون بالفواجع ويستعدون لما هو آت.

الخروج الكبير

قبل زيارة محمود صبري لبلده في بداية السبعينيات وصل كتيبه عن واقعية الكم الذي قدمت عرضا له في صفحة «أفاق» بجريدة الجمهورية. كان لي اهتمام في معرفيات المايكروفيزياء جاء عبر باشلار، واعترف إنني تلقيته من أبواب اديولوجية من حيث التعريف: نقد الحتميات! كان هذا تحولا في الفكر

السياسي والاجتماعي قربني جدا من تجربة واقعية الكم النظرية المشروحة بقلم محمود صبري المنضبط والمدهش في دقته والذي صحّح لي بعض أخطاء الفهم. بيد إنني لم أستطع قبول النتيجة الفنية لهذه التجربة. في ما بعد وصفت واقعية الكم في عمود صحفي بأنها محاينة متعالة، فهي تنقل مقتربا علميا له شروح وتطبيقات من حقل المايكروفيزياء إلى حقل آخر مختلف عنه تماما.

والحال إن واقعية الكم بدت للوسط الفني العراقي الفئائي مثل فقاعة إعلامية، مثل عرض بمعرفيات جادة ومتماسكة انتهت بنتيجة فنية فقيرة. عندما رجع محمود صبري الى ما كان يعرف بتشيكوسلوفاكيا غادرت معه واقعية الكم ولم يتبق منها غير لوحتين ودعنا في المتحف الفني اختقتا بعد الاحتلال الأمريكي.

في نهاية عام 2002 كان شاكر حسن مريضا، وحاولت الكتابة عنه وأنا أشعر بأننا نتجه الى الحرب. تذكرت صياغته لبيانه الثاني في بداية السبعينيات الذي سماه بالتأمل الواقعي. كنت أدرك أن الفنان أجرى تحليلاً لمقتربه الأصلي المشروح في بيانه التأملي الأول، وأراد الخروج من مأزق ايقوني ذهني في الرسم. كان التأمل الواقعي هو الاسم الآخر لما بعد التجريد.

كان شاكر آنذاك يتعلم أن يجمع أمثلة على واقعيته التي ينكرها عليه الوسط الفني فذكر محمود صبري الذي كان قد خرج من الكون الكبير الى الكون الصغير. وأية اقتراانات لدينا هنا، فشاكر الذي يذهب الى ماضي الأشياء والأشكال، أي من الحجم الى السطح الى الخط الى النقطة ومن ثم الحجيرة، سيفسر تجربة الفن اللاشكلي بالانسحاب الى الداخل، الى ماض أصلي، إلى سدم من حجيرات وخلايا ورشائئ، لعل محمود صبري سبقه اليها من دون ان يستخدم المعارج الروحية بل المختبر والمقرب النظري لفيزياء الكم.

بعد انقضاء زمن طويل، بينما كان كوننا الاجتماعي والثقافي العراقي على وشك الاحتراق، كتبت عن محمود صبري عن طريق الكتابة عن شاكر حسن آل سعيد، فالاثنان خلفا وراءهما مجتمع الرموز الاجتماعية المحلية الذي شكل لب اهتماماتهما المعرفية والبصرية في رحلة هرب الى عوالم لا ترى في العين المجردة بل تعرف عن طريق التجارب

الحدسية والتأمل كما في حالة شاكر حسن، والمختبر العلمي كما في حالة محمود صبري. الاثنان اجترحا ما دعوته بخط هرب مبتعدين بوساطته عن مجتمع الرموز الاجتماعي العراقي ودلالاته السياسية والفكرية. الاثنان قطعا سيرة أسلوبية في التشخيصية التعبيرية متوصلين الى نتيجة معادية للرسم وفكرة الأسلوب، والاثنان آمنّا بمفهوم عن العمليات الداخلية بتسميات مختلفة ونتائج فنية غاية في الاختلاف. الاثنان عملا في نسقين مختلفين من الإجراءات والتعبير العاطفي والشكلي والخبرة النفسية. إلا أن لقاءاتهما واختلافاتهما يشدهما الاهتمام العالي بمعرفة ما يجري حولنا من دون أن نراه أو نشعر به على نحو مباشر، وفي الوقت نفسه لا بد من القبض عليه في تمثيل فني يستند الى تجربة جمالية أو مفهوم ما.

في الستينيات بدأ الفنانون يسحبون الى الداخل، الى الخبرة الداخلية، ولست أدري تماما أين نضع الانسحاب نحو كوسمولوجيا تصف الأكوان الصغيرة والعمليات التي لا ترى؟ لعل ثمة تحليل سيكولوجي يفسر هذا الانسحاب. يفسر من دون براهين، مثل لحظة تنوير، بلطف وبتسامح كامل، لماذا تخلى فنانان تعبيريان تقدميان عن الواقع الماثل لمصلحة جريان داخلي لا يُرى؟

لو أغامر بفتح هذا السؤال على الحياة لتحديث عن حياتي أنا وعن أسبابي أنا في البحث عن مهرب إلى الحرية. آتمنى على محمود صبري الذي لا نعرف الكثير عنه أن يساعدنا في الاقتراب منه بلسانه. إنني متأخر عليه وآتمنى أن لا يتأخر على نفسه.

بغداد ـ 2005



عائلة فلاحية، قلم فحم على الورق، الخمسينات، مجموعة خاصة

محمود صبري، الفنان الزاهد

فيصل لعبيبي

ليس سهلاً الكتابة عن قامة بمستوى قامة محمود صبري، خاصة عند نقص الوثائق وقلة

المعلومات وصمت فنانا الكبير وتواضعة وزهده وابتعاده عن المهرجانات والأضواء المغرية لغيره، مع تجاهل الجهات الثقافية المسؤولة وغمطها لحقوق هذا المبدع الخلاق وحتى

الجهات اللاحكومية و التي تدعي الاهتمام الكاذب بالثقافة والمثقفين والأرث المعرفي

والفني من مؤسسات المجتمع المدني والأحزاب السياسية الديمقراطية واليسارية منها بالذات ودور النشر والمجلات الثقافية وغيرها وقد

فاتحت بعضها من أجل تكريم هذا الرائد وأحد عمالقة الثقافة العراقية الحديثة الذي

لا يزال على قيد الحياة وإصدار كراس او مجلد لأعماله وكتاباتة المختلفة، لكنها أعطتني

الأذن الطرشة. ولم تفعل وزارة الثقافة شيئاً ايضاً لا في عهد وزيرها السابق ولا في عهد

وزيرها اللاحق ولا اظن ان هناك من يفكر جدياً بمثل هذا الأمر، مع الأسف.

لم تجمعني بالفنان الكبير محمود صبري مناسبة ما داخل العراق إذ انه كان قد غادره

الى الخارج قبل وصولي الى بغداد قادماً من البصرة للدراسة في معهد الفنون الجميلة

بصحبة صديق الحياة والعمر الفنان القدير صلاح جواد، بعد ان بذل اساتذتنا في البصرة

ما في وسعهم لإنضاجنا وتهياتنا كرسامين للدخول الى المعهد. كل ما اعرفه عن استاذنا

الكبير محمود لا يتعدى ماكنت اشاهده من طوابع بريدية ملصقة على اغلفة الرسائل التي

تصل الى البيت حيث كان اخي الأكبر غازي من عشاق ركن التعارف في الصحف العراقية

والأذاعات العربية وكان محمود صبري قد قام بتصميمها بعد ثورة 14 تموز عام 1958، حيث

العيون الواسعة كالعيون السومرية والأجساد

القوية ولكن المنهكة التي ابدعتها انامله وفكره وعاطفته.

في بغداد شاهدت صورة مطبوعة لعمله الشهير: ثورة الجزائر، وكذلك بعض الصور

لأعماله الأخرى والتي سيظهر تأثيرها علي بعد فترة واضحاً.

ولد الفنان محمود صبري عام 1927 ببغداد، اي بعد عام من ميلاد رواد الحداثة في الشعر

العربي المعاصر (نازك الملائكة و السياب والحيدري والبياتي)، واكمل الدراسة الثانوية

فيها ثم سافر الى بريطانيا واتم فيها دراسته للعلوم السياسية عام 1949 وبعد عودته الى

العراق انضم الى جماعة الرواد التي اسسها الفنان الكبير فائق حسن عام 1950

لقد ساهم محمود في وضع اللبنة الأولى للفن العراقي الحديث وعمق المفاهيم التي

كانت سائدة قبل مجيئه من بريطانيا، ولما كان محمود من حملة الفكر التقدمي اليساري

فقد ادخل في الحركة الفنية العراقية مفاهيم الجمال الماركسية واكد في اعماله موقفه

المساند للطبقات الكادحة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير واثار انتباه الفنانين الى

المحتوى الإجتماعي للفن ودوره الموجه والمغيّر والطليعي في حياة المجتمعات على مر العصور،

كما ان انشغاله في الرسم لم يمنعه من تعميق رؤيته الثورية وعلاقة الفن بالحياة العامة

للناس، لهذا نراه في تلك الفترة يؤكد على مايعانيه المهمشين في المجتمع خاصة فقراء

الفلاحين الذين سحقتهم المدينة التي كانوا يتصورونها ملاذ آمن لهم، ونرى كذلك جموع

العمال والكادحين يحتلون مساحات واسعة من اعماله آنذاك، وتوغل في الأزقة والشوارع

الخلفية للمدينة وكشف لنا عن بيوت الهوى وعذابات بناتها اللواتي قذفت بهن الأقدار



بدون عنوان. ريت على القماش، الخمسينات، مجموعة خاصة



ولفظتهن التقاليد والعادات والأعراف السائدة . كان محمود فنانا مفكرا متميزا في نظرته لدور الفن في الوقت الذي كان معظم فنانون تلك الفترة منشغلين بما هو شائع وعادي، مركزين جهودهم على مايمكن ان يلي طلبات الزبائن، مع بعض الاستثناءات بطبيعة الحال، وكانت المشكلة الاجتماعية هي الشاغل الأهم لفن محمود والناس البسطاء ابطاله المفضلون. كانت ألوانه في تلك الفترة قليلة ومقتصدة ولاتتعدى الأسود والأزرق الغامق والأحمر مع البني والوجوه الحزينة المصفرة والغاضبة مع خطوط قوية حادة تعكس مزاج الفنان والفاقة التي يتصف بها البشر في مناطق خلف السدة وبيوت القصدير والقصب المائلة الى السقوط. لكن فترة الخمسينات على ما يبدو في معظم البلدان العربية كانت فترة مزدهرة وربما ذهبية إذا ما قيست بأيامنا القاحلة والدموية التي نعيشها الآن، هكذا كان العراق في تلك السنين خلية نحل من العمل الأبداعي والفني الخلاق، صحافة، مستقلة احزاب، سوق حرة وحرية نسبية لاتقاس بما نحن عليه حاليا. لقد قسم المعماري الكبير الدكتور رفعت الجادرجي الفن العراقي الى مرحلتين، المرحلة الأولى اسمها ما قبل محمود صبري والمرحلة الثانية هي مرحلة محمود صبري او مجيء محمود صبري، حيث تغيرت افكار الرسام العراقي بمجيء هذا الرائد . فإذا كنا ندين لفائق حسن بما قدمه للوحة العراقية من

تكنيك حديث ولجواد بما قام به من ربط الحداثة بالتراث العراقي القديم فإن محمود صبري قد دفع بالموضوع الفني العراقي الى عمق المشهد الاجتماعي الدامي. في الخمسينات ظهرت حركة الأعمار الشامل في العراق وخطت الثقافة خطواتها الهامة: المسرح، السينما، الفن التشكيلي، الموسيقى والغناء، الشعر والرواية، الفكر والسياسة وكانت ملامح المجتمع المدني الحديث والطبقي الوسطى تنمو بثقة واصرار. بعد ثورة 14 تموز عام 1958، انغمس الفنان في العمل من اجل انجاح هذه التجربة ودخل معترك الفعل الثوري بحماس تشده تلك الأفكار التي ناضل من اجلها وعمل في تطبيقها فنيا على اللوحة. وظهرت ألوانه الحارة والمشتعلة وازداد بريقها وضوؤها الأخاذ وبرز الأحمر والبرتقالي والأصفر والوردي والأخضر واضحت خطوطه اكثر حيوية وحركة واندفعا تعبيراً عن الحياة الجديدة التي بدأ العراقيون مزاولتها، وخلال هذه الفترة صمم العديد من الشعارات والرموز للثقابات والإتحادات المهنية والنقابية والجماهيرية ولاتزال هذه الشعارات رموزا باقية لتلك المنظمات التي لعبت دورا هاما في تشكل مجتمع المدينة والعصر الحديث في العراق، ثم كلفته حكومة الثورة بإقامة جدارية تحكي نضال الشعب العراقي خلال مسيرته الصعبة والدامية، فسافر الى موسكو لغرض تنفيذ

العمل، وكان من المؤمل ان تقام خلف نصب الحرية للفنان الخالد جواد سليم ولايزال مكان الجدارية خاليا حتى كتابة هذه المادة ، لكن إنقلاب ٨ شباط عام 63 قد غير كل شيء وانتهت ايام النضال والأمل، و هذه اللوحة محفوظة الآن لدى الفنان وقد شاهدها بعيني قبل سنين عديدة بعد ان امتدت لها يد الزمن واهمال الجهات الحكومية وتحولت الى شاهد على العقوق والتجاهل الذي عانى منه فنانا الكبير. ولما كان محمود من ضحايا انقلاب البعث الأول ومن معارضيه ايضا فقد كتب مادة فكرية وسياسية ضد الفاشية وساهم كفنان في فضحها بالرسم والكتابة ، ولاتزال اعماله التي رسمها عن شهداء الحزب الشيوعي وقادته بعد انقلاب شباط الأسود معلما فنيا ووثيقة ادانة وشهادة مبكرة، لايمكن تجاهلها عند الحديث عن الفن الثوري والثقافة الراضة

للقمع والدكتاتورية في عراق ما بعد ثورة 14 تموز. انشغل فنانا محمود بعد هذه الحقبة الدموية بأعمال ذات تقنية مختلفة نوعا ما وازدادت ألوانه حرارة واخذ يستخدم اداة حادة وعريضة لملء المساحات وأستغنى عن الفرشاة واخذ يحور بعض الاعمال الفنية المعروفة لفنانين اوربيين ويعطيها نكهته الخاصة كما هو الحال مع لوحة الصلب لجيروم بوش الهولندي المعنونة ب(صعود الخطايا) او استلهامه لنحت بارز من الفن الآشوري للتعبير عن واقع جديد حيث السلطة تسحق البشر وتدوس خيولها الناس، واستمر الهم الاجتماعي غالبا على اعمال هذا الفنان اضافة لكتاباته النظرية في الفلسفة المادية بالذات والتي كان آخرها حسب علمي ما نشرته مجلة الطريق اللبنانية قبل سنوات عن علاقة المادة بالوعي وطبيعة التحول او التبادل في ادوارهما في الصيرورة

الاجتماعية العامة. في 1971/10/26 اقام الفنان محمود صبري في مدينة براغ معرضه الأول عن واقعية الكم وفي 3 آذار عام 1972 القى محاضرة في براغ عن الفن الجديد الذي يليق بالعصر الجديد، أسماه: «واقعية الكم فن جديد لعصر جديد» امام حشد من طلبة الدراسات العليا من العراقيين والعرب، و في عام 1973 القى الفنان بحثه هذا في جمعية الفنانين العراقيين ببغداد فاثار جدلا واسعا بين الفنانين وقد انقسم الحضور بين مؤيد ومعارض لما ابداه الفنان من وجهات نظر مغايرة لما هو سائد ومستقر في اذهان الفنانين وطلبة الفن وكتاب النقد الفني في الصحافة العراقية. ومع الأسف لم نر تأثير هذه الأفكار وما اثارته من جدل في الصحف العربية او المجلات التي تهتم بالثقافة والفنون عامة . كانت خلاصة هذه الفكرة او البحث ما يلي:

تفصيل لعمل تخطيطي، قلم فخم على الورق، الخمسينات، مجموعة خاصة

تفصيل لجدارية يا وطني، قلم فخم على الورق، الخمسينات، مجموعة الفنان



تفصيل لجدارية يا وطني، قلم فخم على الورق،
الخمسينات، مجموعة الفنان

1- ان العالم عبارة عن عملية معقدة مستمرة من الصيرورات اللانهائية (complex process) وليس عبارة عن موجودات جاهزة و ثابتة ومكتملة ونهائية منذ الأزل.

2- ان الكتلة والطاقة تتبادلان المواقع وتتحولان، وهذا ايضا مناقض للفهم السابق للمادة التي تعتبر كتلة بالدرجة الأولى. وقد انتقل الفنان في هذه الفرضية من الشكل الظاهري للأشياء و العين المجردة للفنان الى المستوى الذري الأعمق واستخدام الألوان التي تميز الذرات نفسها، وقد وصف الفنان ألوان الذرات واشعتها مثل الطابوق بالنسبة للمعماري أو البناء، حيث يمكننا بناء العمل الفني اعتمادا عليها. واختزال العالم الى طاقات مشعة، ولما كانت العناصر الطبيعية الذرية هي 93 و لكل عنصر مجموعة من الألوان فقد حدد الفنان لكل ذرة للسهولة سبعة خطوط لونية وبهذا خلق لنا قاموسا لونيًا أو الف باء اللون حسب وجهة النظر التي يتبناها شخصيا. وهو يعتقد ان هذه النظرة ستقلل الفجوة بين الفنان والعالم وبين النخبة والمجتمع ويتحول الفن من نشاط ذاتي الى نشاط موضوعي واجتماعي.

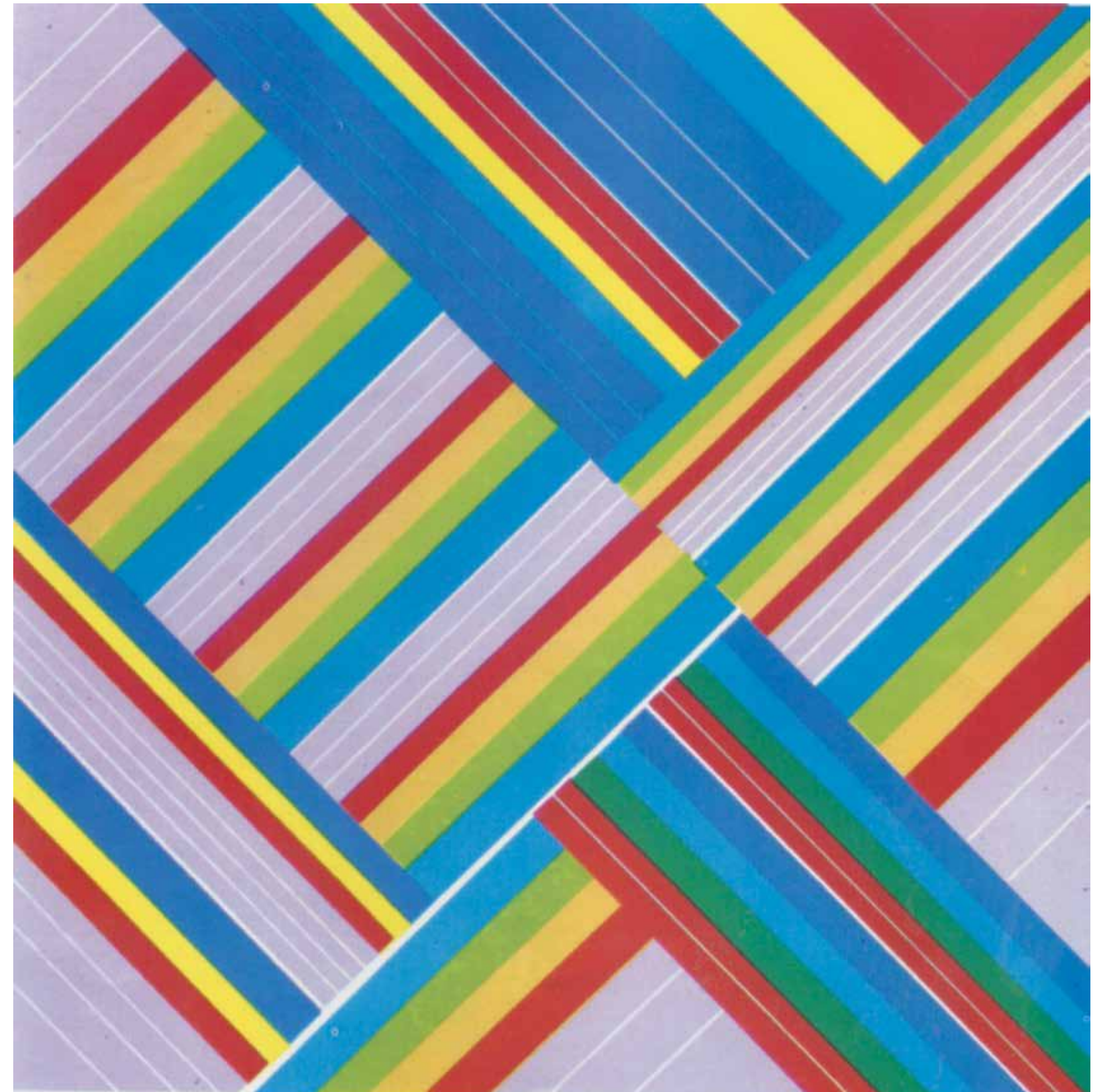
لكن مشكلة واقعية الكم هي انها قد تناست المشاعر والأحاسيس البشرية وكذلك الرؤى والأفكار التي لايمكن ترجمتها على اساس ذري مادي خالص.

اين الحزن والفرح والحب أو الحقد؟ اين موقف الفنان من الظلم والاستبداد؟. والفنان اصلا لايمارس الفن إلا لأسباب تتعلق بمشاكله وعلاقاته مع الآخرين وموقفه من الحياة والطبيعة والكون والمصير الغامض للبشرية.

لايزال محمود صبري رمزا كبيرا لعراقنا الحديث ورائدا بارزا للفكر الثوري والأنساني النبيل ومربيا لنا على النضال على مختلف الأصعدة وبمختلف الأساليب لتغيير واقع بلادنا وواقع ثقافتنا وتطوير ابداعنا نحو مواقع متقدمة واصيلة وفاعلة. له العمر المديد والنشاط المثابر والأمتنان والشكر على ماقدمه لنا ولايزال من ثروة روحية وفكرية لاتقدر بثمن، مع الاعتذار له.

تفصيل للوحة، زيت على القماش، الستينات، مجموعة خاصة





لعل من أشد المسائل تعقيداً على الناقد الفني ان يقدم على محاولة التوغل في ابعاد مسالة ترداد سبلا غير مطروقة من قبل، وتطرح منهاجاً فنياً جديداً يشذ بصورة جذرية عن كل ما سبقه من مناهج وأساليب، اقترت نتائجها، منذ عشرات السنين، على انها كيان أساسي له ابعاده وتأثيراته ومكانته المتميزة حتى هذه اللحظة في فكر الانسان وفي مجمل تراث الإنسانية الثقافية.

الصعوبة لا تتأتى فقط من حقيقة ان المسألة هنا لا تقتصر على محاولة دراسة المنهج الجديد، ولا تكتفي بالتحليل والمقارنة مع سبق.. وانما تتأتى أيضاً من جدة الموضوع وموقفه المتحدي، ومن حقيقة ان قضايا الفن لا يمكن معالجتها الا ضمن حدود الضرورة التاريخية والسياق التاريخي العام والمناخ الفكري والثقافي والنفسي. والإطار الاقتصادي والاجتماعي العام الذي تطرح في اجوائه النبئة الجديدة. ليس هذا حسب المحاولة قد يتسلل اليها شيء من موقف الناقد وميله نحو او عن المسألة موضوع البحث، حتى وان يدخل فيه شيء من التعاطف الوجداني، وحين يتعلق الامر بقضايا الفن فالمرء قد يفعل بلوحة غير ذات موضوع -تجريدية- مثلاً ويشعر انه يستطيع ان يتحيز لها طبعاً بعيداً عن التفسيرات الميتافيزيقية التي كثيراً ما تمنح بعض المتعاطفين مع التجريدية من النقاد المثاليين طوق النجاة. المسألة ببساطة ان اللوحة قد تتطوي على ديناميكية معينة.. حيوية.. على ألوان وخطوط ومنحنيات يميل اليها المشاهد أليماً سبب واضح أو مبهم أو فقط لان «الجمال» كما يقولو هربرت ريد

مستعينا بتعريف القرون الوسطى «هو ذلك الذي يرى فيريح».

هذا الموقف (الاختيار) كان ينصب امامي ويحتل في ذهني زاوية وانا أتطلع لبعض لوحات الفنان محمود صبري التي انجزها في المرحلة الأخيرة من تطوره الفني والتي أطلق عليها (واقعية الكم.. فن العصر التكنو نووي) رقعة الكانفاس مربعة الشكل او ما يقرب من المربع شكلاً تستقر فوقها وحدات هندسية مستطيلة الشكل ملونة يوازي بعضها بعضاً، محتلة مساحة الكانفاس كله او تستقر موزعة داخل مساحات مثلثة الشكل او شبه مثلثة ضمن الإطار الأصلي.

انا هنا لا اريد ان اختار فاتخذ موقفاً او ربما يكون الاصوب ان أقول انا هنا لا اريد ان أعلن اختياري. فهذا برأي ليس مهماً وان سبق وان قلت ان الميل نحو الشيء او عنه لا بد ان يتسلل شاء المرء ام ابى الى الموقف، وان كنت في الوقت عينه اعتقد ان ليس من حق أي ناقد ان يحاول تسريب ميله الذاتي للقارئ، اذ ان مهمته تدور في نطاق دراسة وبحث واستقصاء وعلى اية حال فالهمم في الامر هو ان فنانا عراقياً له مكانته في حركة الفن العراقي

المعاصر يطرح منهجاً جديداً كلياً لم يسبقه في ذلك احد ويطرحة على صعيد الفكر العالمي الذي ولج عصر الثورة التكنولوجية، وبعيداً عن كل ما هو مألوف من الأساليب الفنية التاريخية طبقاً للموقف الأيديولوجي الذي يملئها، والذي يفرض هذا المنهج او ذاك في هذه المرحلة الزمنية او تلك من تاريخ التطور البشري والعلاقات الاجتماعية-الاقتصادية التي تحدد سمة المراحل.

والمهم أيضاً ان محاولة الفنان صبري تستحق الاعجاب والتقدير ويصدق هذا بشكل أكبر حين ندرك الجهود الذهنية المضنية التي بذلها وهو يشق للفن سبيلاً غير مطروقة في متاهات الفيزياء الذرية والكيمياء الطبيعية والرياضيات، كي يصل الى معادل تشكيلي لوني لجوهر الأشياء غير المنظور. لكن المساهمة الفنية في اغناء التراث الفني العالمي على ما هي عليه من أهمية تفسح المجال من جانب اخر لمساهمات فكرية أخرى قد يكون بإمكانها ان تشير الى مواقع ونقاط تشكل ثغرات في المنهج الجديد الذي يعتبره صبري، كتعبير فني، المعادل الوحيد للعالم في مستواه الاعمق.. وينظر اليه على انه نقطة البداية للفن الذي سيأتي.

لندخل اذن محراب واقعية الكم.. ماهي واقعية الكم؟ ماهي ادواتها.. دوافعها.. منطلقاتها.. أهدافها؟ وقد يكون أكثر ملائمة لأغراض هذا البحث ان نسأل قبل ذلك، لماذا واقعية الكم؟ في كتيب واقعية الكم (فن العصر التكنو نووي) الصادر بالإنكليزية، يتناول محمود صبري وظيفة الفن ويعالج هذه المسألة منطلقاً من الدور الذي يلعبه الفن في حياة المجتمع

من خلال الهوية التي يستمدّها الفن وإدراكه للاتجاه العام الذي تتخذه العملية الإنتاجية وبالتالي نشوء علاقات متشابكة بين الفن والنشاط الإنتاجي للإنسان. ويشير صبري الى ان الفنان الباليوليثيكي الأعلى والفنان النيوليثيكي استطاعا ان يقوموا بوظيفتهما الاجتماعية، عن طريق تسخير فنهما لأغراض إنتاجية – الصيد فالزراعة – وذلك بتمكين الانسان من السيطرة على عناصر وقوى الطبيعة من خلال تأثيرات سحرية مفترضة من هذا يتضح لنا ان الوظيفة التي يضطلع بها الفن تنتزع جذورها من النشاط الإنتاجي والعمل الذي يمارسه الانسان ويمضي صبري قائلاً ان عملية العمل في القرن العشرين اشد تعقيداً وتشابكاً بمدى أوسع منها في العصر الباليوليثيكي الأعلى والنيوليثيكي. غير انها تعبر بصور أساسية، عن نفس المهمة الجوهرية أي ما وصفه ماركس ب «موائمة العناصر الطبيعية للاحتياجات الإنسانية.»

من خلال هذا التشخيص لوظيفة الفن يوضح صبري ان «الفن... قد حقق ارتباطاً حيوياً مع المجتمع وذلك بمد جذوره في مشاكل المجتمع الحيوية –أي- في المشكلة الخارجية الموضوعية القائمة.» (كتيب واقعية الكم فن العصر التكنو نووي ص 45 الصادر بالإنكليزية).

غير ان الفن الحديث فقد ارتباطه بالمجتمع. وكانت بداية الازمة تعود الى العقد الأخير من لقرن التاسع عشر حيث أدت الاكتشافات العلمية – الاشعة السينية – الاشعاع الذري- الالكترون- وكذلك الفلسفة المادية التي اثبتت ان العالم المادي ليس شيئاً جاهزاً وانما هو كيان من عمليات، الى تحطيم مجمل التقاليد التي إعتادها الانسان الزراعي. وان الحقيقة الجديدة قد امتدت فيما وراء التجربة الحسية الانية والمباشرة للإنسان. وفيما استخدم العلم ادواته واساليبه في سبر نتيجة لذلك ان ظهرت مدارس فنية جديدة ابتداء من الانطباعية التي حاولت استخدام التأثيرات الوقتية للضوء، فحطمت شكل المادة، حتى التكميبيية التي حاولت ان تعيد للمادة شكلها الحقيقي وليس

الظاهري، غير ان ما قدمته لم يكن الشكل الطبيعي للمادة، وانما شكلاً ذهنياً متصوراً، حيث تلا ذلك التجريدية – الفن الصرّف، ومختلف مدارس الفن الحديث التي الفت العالم المادي الظاهري، لتحل محله صوراً ذهنية تتبع من ضرورة داخلية للفنان.. حالة نفسية أو ذهنية.

ومن هنا فان الفن الحديث حين نقض الحقيقة المادية الطبيعية بإحلاله اشكالا رمزيه مصطنعة محلها، فانه قد ألغى المهمة الأساسية للفن بوصفه أداة لمعرفة الطبيعية، وبالتالي فقد كف عن ان تكون له قيمة فعالة في مجال تسخير الانسان للطبيعة واخضاعها لاحتياجاته. (ص 39).

وكانت النتيجة، وكما يقول صبري مستشهدا بهربرت ريد وليس من شك في ان الفنان، وقد شعر بأنه لم يعد ارتباطاً حيوياً بالمجتمع، وانه لا يقوم بوظيفة ضرورية او إيجابية في حياة المجتمع، قد انسحب داخل نفسه وفُسخ المجال ليعبر عن ذاتيته الخاصة... محدداً نفسه بهذا التعبير. (ص 44).

واذن.. فان الفنان ينبغي ان يستعيد دوره الأساسي في حياة المجتمع ان يضطلع مجدداً بوظيفة أساسية ضرورية وايجابيه في حياة المجتمع اذ ان الانسان كان دوما بحاجة الى نماذج شكلية (غرافية) للظواهر الطبيعية ليعبر عن عمق فهمه لهذه الظواهر، ولكن في نفس الوقت ليعلم نفسه كيف يفهم الحقيقة الموضوعية بعمق أكبر وبشكل أكمل، (ص 39 من المصدر السابق). وطالما كانت «الوظيفة الجوهرية للفن دوما تعليم الانسان كيف ينظر الى الطبيعة في إطار النظرة العالمية السائدة» (ص 45). فان مهمة الفن الحالية لا بد ان تستمد جذورها من السمة الأساسية التي تعامله مع الطبيعة الى مستوى أعمق للمادة –جوهر المادة أي تركيبها الذري، والى كون العالم «كيان من عمليات» وانه ليس أشياء جاهزة الصنع، إضافة الى الاكتشاف العلمي الحاسم الذي يقول ان المادة المرنية بالعين المجردة انما هي فقط شكل اخر او حالة

أخرى من المظاهر المتعددة الاشكال للحقيقة المادية. وان هذه الحالة أي –المادة المرنية- يمكن استبدالها بحالة أخرى من حالات المادة الا وهي «الطاقة» استنادا الى معادلة اينشتاين الشهيرة: ط=ك س 2 (الطاقة = الكتلة x مربع سرعة الضوء). من هذه الحقائق العلمية الجديدة ينبغي على الفن ان يستمد وظيفته الجديدة: إيصال الحقائق العلمية الجديدة المتعلقة بالطبيعة او المادة، في مستواها الاعمق (ذرة – كم – عملية) الى مدارك الانسان ليكون بمقدوره من ثم إعادة صنع الطبيعة او تغييرها لخدمة احتياجاتها. من هذا المنطلق، تحاول واقعية الكم ان تعيد للفن مهمته الوظيفية التعليمية «ان واقعية الكم تعطي الانسان صورة للطبيعة الداخلية، نموذجاً يهتدي به لإعادة تشييد الطبيعة.» (بيان واقعية الكم. ص 11) لكن.. كيف يستطيع الفن ان يفعل ذلك؟ يقول صبري: «انه الان عصر جديد: عصر يضع الأساس لإعادة صنع الطبيعة ان الفن النشاط الوحيد الذي يمكن ان يزود الانسان بصورة جديدة بديلة للطبيعة، يجب ان يصاغ من جديد ليلائم هذه المهمة الجديدة.» (ص 45) انه حقاً لطموح رائع ان يستطيع الفن التشكيلي ان يقدم صورة بلاستيكية للطبيعة في مستوياتها الاعمق غير المرنية، لكن.. كيف يمكن ان يصاغ الفن من جديد؟ ماهي الطريق الى ذلك؟ وهل بالإمكان الغاء كل التراث الفني الذي مازالت الإنسانية تعتز بجزء كبير منه منذ أيام الفنان الباليوليثيكي حتى أحدث ما رسمته ريشة فنان تجريدي معاصر يستطيع من خلال لمسة لونية.. من خلال انفعال ذاتي مبهم ينقل الى الكانفاس.. شيئاً من الارتياح.. من الفرح.. من الألم الى انسان اخر؟ الطريق لذلك كما يرسمها الفنان محمود صبري هي واقعية الكم.

ماهي واقعية الكم؟ ماهي ادواتها؟ واقعية الكم تستند اساساً الى نظرية الكم في الفيزياء والتي توصلت الى حقيقة ان عملية اشعاع او امتصاص الطاقة من قبل الاجسام الذرية تتم بشكل غير متواصل، اي ان الاشعاع

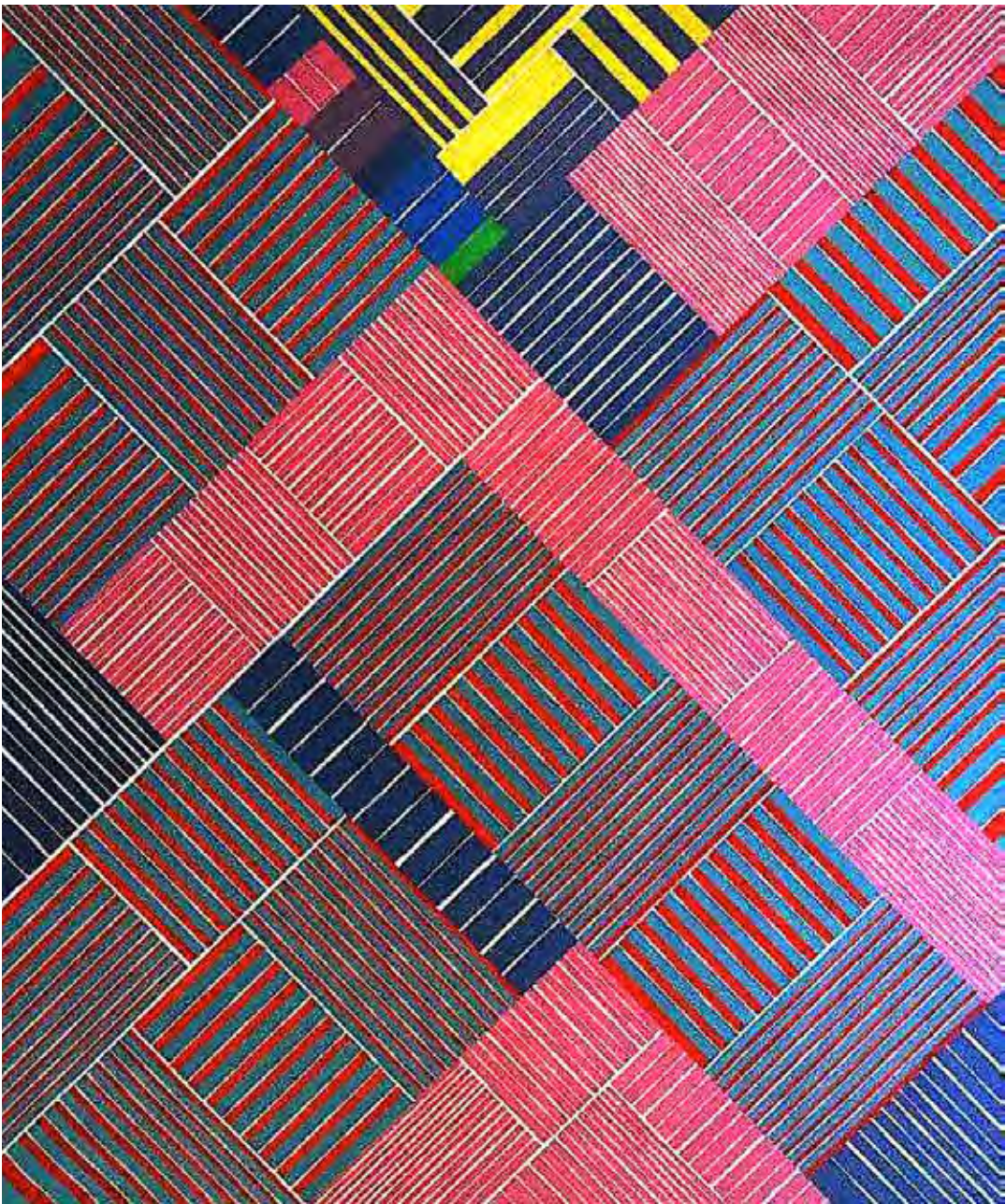


لوحة : ماء + ملح مع خل

او الامتصاص يحدث على هيئة كم محدد من الطاقة بطول موجي وتردد محدد . ليس هنا بالطبع مجال الخوض في تقديم شروح عملية مفصلة لنظرية الكم. وما جاء اعلاه لا يزيد عن محاولة مبسطة جدا لألقاء شي من الضوء على هذه النظرية التي تشكل المنطلق الاساسي لواقعية الكم. نعود الان الى الاستاذ صبري. ينطلق صبري من مفهومين علميين يتخذهما اساسا لإعادة صياغة التعبير التشكيلي في العصر التكنو نووي الاول: هو المفهوم الذي يلغي صفة سكونيه المادة وكونها شيئاً جاهزاً، ويعتبرها نظاما من العمليات، والمفهوم الثاني ينطلق من اكتشاف اينشتاين الذي يقول ان طاقة هي شكل من اشكال المادة، وهو ما يعبر عنه المعادلة (ط=ك س 2). ومن هنا .. فاذا ما تم دمج هذين المفهومين: الاول الذي يلغي المادة بوصفها شيئاً جاهزاً ونهائياً ويحل محله عمليات كيميائية وفيزيائية. والمفهوم الثاني الذي يلغي الشكل الظاهري للأشياء (كتلة) الشيء المرئي ويحل محلها الشكل الثاني للمادة (الطاقة)، فان المعادل للمادة او الشيء في المستوى غير المنظور هو:.. كيان من عمليات مؤلف من وحدات من الطاقة تتفاعل مع بعضها بشكل مستمر.(البيان ص 5). هذه التفاعلات تنشأ من العمليات الذرية. ولمعرفة هذه العمليات التي تشكل ركننا اساسيا من اركان واقعية الكم. لا بد من الرجوع الى التركيب الذري للمادة. وهكذا يتشكل الاساس ثلاثي الاركان لواقعية الكم.

- الكم
- الذرة
- العملية التركيبية

ولكن.. وقبل شرح مفردات واقعية الكم. لا بد ان نقف قليلا عند الظاهرة التموجية التي تتميز بها الذرة، والتي تبدو كطيف لوني ينبعث من الذرة. يقول صبري: «ان الذرة تتميز بخصائص جوهريّة ثلاث، الخصائص الكيميائية ووزنها وطيفها . ان الخاصتين الاوليين لا تتعلقان بالفن، غير ان الخاصية الثالثة، الطيف، تمثل المعادل – الصوري للبناء غير منظور للذرة. ومن هنا تهيئ المصدر الجديد للفن الجديد– فن العمليات. فالفن الجديد يعامل المادة الذرية كنظام من مستويات طاقة تكشف عن نفسها بالخطوط الطيفية المصاحبة لها، اي الخطوط اللونية



المميزة التي يمكن بواسطتها تمييز اي عنصر.

ومن هنا فان الحالة الجديدة للمادة – المادة

الذرية. تجد تعبيرها الجرافيكي المميز في

اللون .. اللون النقي للطيف. هذه الالوان هي الوحدات الملموسة الجديدة للفن الجديد...

ومن هنا فان تمثيل الحقيقة بوصفها عمليات يعني تصوير العمليات الكيماوية للطبيعة

كتركيب لتفاعلات ذرية معبر عنها بلغة مستقاة

من الطبيعة في هذا المستوى الجديد اي

بوحدات لونية.» (ص 43)

وهكذا فان المستويات التقليدية التي كان

يتعامل معها الفنان، تستبدل بمستويات

جديدة مستمدة من الطبيعة الداخلية للشيء:

فالكتلة تستبدل بالطاقة، والشيء المنظور تحل

محله الذرة، والموضوع الجاهز يفسح المجال

(ظاهرة تمويجية) تركيب مكون من مجموعة من الكمات.. والتعبير البلاستيكي للذرة لا يعتمد على شكلها الهندسي الذي أمكن التوصل الى معرفته عن طريق اجهزة تكلوجيا باللغة التعقيد، وانما يتمثل بتقديم صورة للطيف اللوني الذي تتميز به كل ذرة: ذرة الهيدروجين التي يشع منها طيف لوني يتألف من (47) خطا لونينا يقع (8) خطوط منها في المنطقة المرئية، يعبر عنها بخمسة خطوط لونية، هي ألوان الخطوط الاشد وضوحا وتميزا.

3- العملية التركيبية والمقصود بها العمليات التي تتكون خلالها المواد من تفاعلات وتراكيب الوحدات الذرية. فالماء مثلا حين يرسم بأسلوب واقعية الكم ، لا يرسم كما يقول صبري كما هيرقليطس وانما يرسم كعملية كيمائية تحدد تركيبه (H20) وفي هذا يقول صبري: «في هذا المستوى نحن لا نتعامل مع السائل الملموس لتجربتنا اليومية بل مع تفاعل بين جزيئّين من الهيدروجين وواحد من الاوكسجين لتشكيل هذا الموضوع لأجربتنا اليومية ويضيف ويخبرنا الكيميائيون بان ذرة من الاوكسجين تحمل ست الكترونات في مدارها الخارجي تتطلب ذرتين من الهيدروجين بالكثرون واحد لكل منها كي تكون اكثر استقرارا. (البيان ص 12) ومن هنا فان التعبير البلاستيكي للماء في واقعية الكم يتم عن طريق رسم خمسة الوان مختارة من طيف ذرة الهيدروجين التي ينبعث منها (8) خطوط في المنطقة المرئية، (مع تكرار هذه المجموعة اللونية) و سبعة الوان مختارة من (90) خطأ طيفيا لذرة الأوكسجين.

كيف يتم تطبيق ذلك كيف يتم تنفيذ صورة بأسلوب و.ك.؟ على خلاف كل المدارس الفنية الاخرى التي تترك للفنا حرية الاختيار الاسلوب والادوات التعبيرية تضع واقعية الكم. ابجدية محددة تعتبر دليل عمل واساس لكل عمل فني. والوحدات التي تتألف منها هذه الابجدية هي العناصر ال(92) الموجودة في الطبيعة،» او بالأحرى (89) عنصرا» حيث تقف هذه العناصر بمثابة الحروف التي تتألف منها الألفباء هذه الحروف اللونية تحل محل الرموز وهي تعبر عن التفاعل الكيماوي الذي يحدث في المستوى غير المرئي من الطبيعة. وعن طريق عمليات رياضية ليس هنا مجال بحثها. يتم تحويل الوحدات الذرية \ الطاقة \ اللون \ الطول الموجي\ التردد \ الى وحدات بلاستيكية

تعبر بشكل حسي منظور، وبمقاييس تتناسب والقيم اللونية للطيف الذري وهكذا.. فبالاطلاع على لوحة تحمل مجموعة من الخطوط اللونية لطيف ذرة اوكسجين الى جانب مجموعة مكررة من الخطوط اللونية لطيف ذرة من الهيدروجين نكون قد اطلعنا على العمليات غير المنظورة لولادة جزيء من الماء.

وتستند واقعية الكم. في تحديد القيم اللونية للأطوال الموجية الى جداول علمية وتمتد ألوان طيف كل ذرة بسبعة خطوط كحد اعلى مهما بلغ عدد الخطوط الطيفية الحقيقة، ماعدا بعض العناصر القليلة التي تحدد خطوطها بأقل من ذلك كالهيدروجين. اما الوحدات البلاستيكية التي تعبر عن الرؤية الفنية للجسيمات الذرية، فتتخذ شكلا مستطيلا ذا بعدين نظرا الى ان الشكل الثلاثي الابعاد يصبح لا غيا عند التعامل مع المادة بوصفها مستويات \ طاقة اما بالنسبة للألوان المستخدمة في ليست الوانا متصورة، وانما هي ألوان التي تشعها الذرة. ويستتبط الفنان صبري وسيلة شكلية لاستكمال التعبير البلاستيكي للجسم الذري حيث يستخدم خطوطا بيضاء منها ما هو رقيق للفصل بين الخطوط اللونية المتجاورة والمتشابه في الطيف الواحد، ومنها ما هو كثيف للفصل ما بين الوحدات البلاستيكية الذرية المتماثلة او للفصل فيما بين التركيبات المختلفة في المركب الذي يضم أكثر من تركيب واحد وفي هذ الحالة تتخذ الخطوط البيضاء الكثيفة وضعا مائلا بالنسبة للأولى، حيث تتشكل عند نقطة الالتقاء زاوية مقدارها 45.

هذه محاولة سريعة لإيجاز ماهية واقعية الكم، مفرداتها، ادواتها، وماهي الاسس التي تستند اليها وكيفية تطبيقها. وقد اعددتها استنادا الى كتيب واقعية الكم وبيان واقعية الكم. اذ كان لابد من ان أقدم مثل هذا العرض السريع ليتسنى للقارئ متابعة مناقشة الموضوع.

كل ما ارجوه ان اكون قد وفقت في استخلاص هذه الخلاصة بأمانه نظرا لتعقد الموضوع.

واذن: وبعد هذا العرض سيكون من المنطقي تماما ان نطرح السؤال التالي: هل استطاعت واقعية الكم، ان تنجح في مهمتها وان تعيد الفن الى مواقعه المفقودة في حياة المجتمع كشاط له وظيفة اجتماعية محددة؟

هناك بعض مسائل اساسية لابد من الوقوف عندها قبل الرد على هذا السؤال ..

1- المهمة الوظيفية:

أ- الناحية العلمية

ب- الناحية الاجتماعية

2- الجانب الفني \ الجمالي

3- الفنان وموقعه في عملية الخلق الفني

أ- الناحية العلمية

ففي كتيب «واقعية الكم \ فن العصري التكنو

نووي» يكشف محمود صبري عن طموح مثير حقا..ان واقعية الكم...قد خلقت بحكم الحاجة للمرة الاولى في التاريخ امكانية حقيقية لجعل الفن علميا وبالتالي امكانية حقيقية لتحويل العلم نهائيا الى فن (ص 59)، ان الطموح اي طموح مهما كان بعيد التحقق بحسابات الزمن لابد ان يجد فيه الواقع القائم ما يمنحه اساسا ماديا غير عن اساس هذا الطموح بالنسبة لواقعية الكم، يتمثل كما يبدو بشعار الفنان، «فك واعادة خلق الطبيعة» (ص 61).

ان العالم الكيماوي او الذري على وجه التخصص حين يقدم على محاولة تغير الطبيعة فانه يدرس العناصر الخاضعة للتجربة دراسة مختبرية دقيقة.. يدرس خصائصها الكيميائية والفيزياوية.. تركيبها الذري.. العد الذري.. الوزن الذري والنوعي.. درجة تفاعلها.. هي غازية.. سائله ام صلبة والى غير ذلك من الخصائص الطبيعية العامة والخاصة التي ترتبط بها بأيما شكل، والعوامل التي تؤثر في تلك العناصر وفي تفاعلاتها كما يعرضها لكل الظروف المحتملة والغير المحتملة والعالم الذري يدرس من بين امور اخرى

الطيف المنبعث منها واسباب نشوء هذا الطيف

بعد تجارب مختبرية معقدة قد يصل العالم

الى هدفه وربما بعد سنوات تغيير الطبيعية

فينتج مثلا مركبا جديد او عنصرا جديدا

يخضع بدوره لاختبارات مختبرية دقيقة قبل

البت بشأنه بصورة نهائية. ولا اظن هناك

عالما واحدا يحلم بتغير الطبيعة فقط عن

طريق محاولة فهم النظام الذي للعنصر وطيفه

الذري والعملية التركيبية خاصة وان العملية

يقدر ما يتعلق الامر بالدراسات والتجارب

المختبرية التي تستهدف تغيير الطبيعة لا

تقتصر على الجانب التركيبي وانما تعني

كل التفاعلات التي تتعرض لها المادة تتحلل،

تفكك، التحام، ذوبان، تبخر، امتصاص،

تصلب تحول الى سائل، تأكسد، تأين، والخ

...وبمناسبة الحديث عن عمل العالم فان

من لوحات واقعية الكم

من الصعب جدا موافقة الفنان صبري على ان شعار العالم يتمثل في «فهم وشرح عمل الطبيعة» (ص 61) اذ ان العالم قد غير فعلا الطبيعة وازضاف لها عناصر جديدة من صنعه هو ولم يقتصر عمله على مجرد الفهم وشرح على اي حال فان واقعية الكم تفترض ان بمقدور الفنان ان يغير الطبيعة عن طريق تصوير الاطيف الذرية للعناصر والعملية التركيبية.

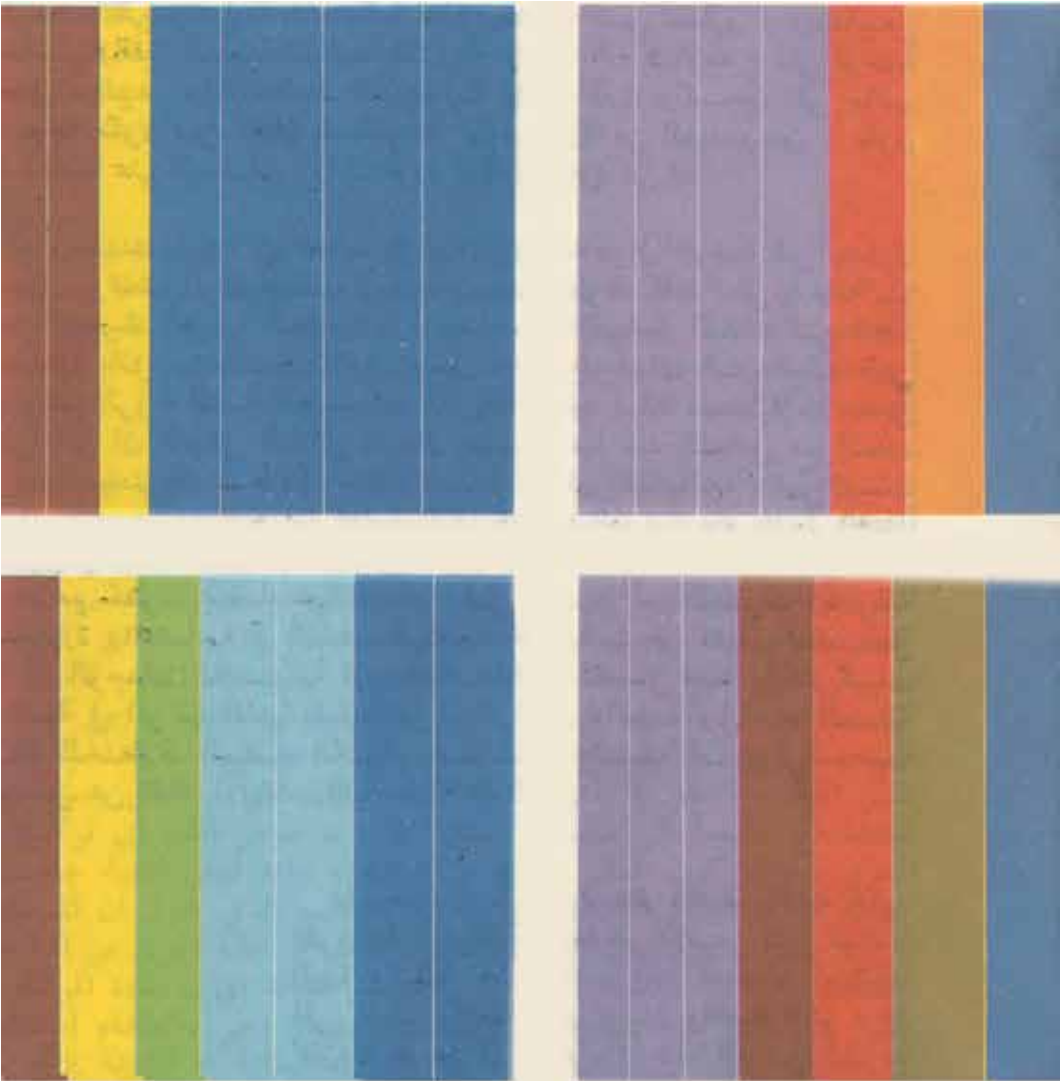
ومن هنا فان ابتداع حجوم وابعاد تشكيلية معينة عن طريق عمليات رياضية نعبر عن خطوط منتخبه من طيف ذرة ما ووضعتها على الكانفاس الى جانب وحدات تشكيلية تعبر عن وحدات ذريه اخرى لعنصر اخر يؤدي الى عملية خلق.

لنعد الى مثال الماء هل نستطيع ان نسمي ما يقدمه لنا الفنان صبري عملية خلق سواء على الصعيد الفني او الصعيد العلمي؟ اما بخصوص الصعيد الفني فسيريده بحثه عند مناقشة الجانب الفني \ الجمالي لواقعية الكم لنقف اذن عند الجانب العلمي.

«العمل الفني» كما يقول بول فاليري «هو دائما تزييف» فالماء الذي يعبر عنه لنقل في لوحه واقعية ليس ماء.. وانما شكل مزيف للحقيقة فهل استطاع الفنان صبري ان يقدم لنا حقيقة غير مزيفة في لوحته «الماء» طالما كان ينقل لنا العملية التركيبية الداخلية لهذا المركب الكيميائي والطيف الذري؟ اهو حقا ماء؟ أخشى ان يكون الجواب كلا! واخشى ان تكون اللوحة الواقعية التي هي تزييف للحقيقة اكثر قربا للحقيقة (بالرغم انني شخصا لا اميل للواقعية في الرسم) فحين يرسم صبري خمس خطوط مكررة من طيف ذرة الهيدروجين مختارة من بين (47) خطا لكل ذرة تقع (8) خطوط منها في المنطقة المرئية الى جانب (7) خطوط مختارة مما يزيد على (90) خطا لونيا من طيف ذرة الاوكسجين فإنما يقدم لنا ليس ماء. ان هذه الوحدات البلاستيكية تظل تعبيرا عن طيف ذرتين من الهيدروجين وطيف ذرة من الاوكسجين فيما لو تجاوزنا حقيقة ان الخطوط المرسومة لا تمثل اطيف العنصرين المذكورين، ولا تمثل الواقع الموضوعي لجوهر هذين العنصرين، وانما تمثل، على وجه

الف بء الكم، النيوم، سيلكون، نيون واوكسجين.

الطين، 1970
H2O _ 2SiO2 2H2O3



الحصر، خطوطا مختارة من طيفي العنصرين. ومن هنا فان الحقيقة العلمية تظل ناقصة، ويظل التعبير البلاستيكي تعبيرا تجريديا مفترضا. ولو تجاوزنا هذا وافترضنا جدلا ان اللوحة تمثل هذين العنصرين فإنها تظل تمثل هذين العنصرين بشكلهما المستقل، ويظل الهيدروجين بصورة مستقلة، ويظل الاوكسجين اوكسجين بصورة منعزلة عن رفيقه، وان ما امامنا لا يمكن ان يكون ما، حيث ان تكون جزيء من الماء يعني الغاء كليا للوجود المنعزل لذرتي الهيدروجين والغاء كليا للوجود المستقل لذرة الاوكسجين، كما يعني الغاء لخصائص كل من العنصرين واولها الخاصية الغازية، وتحولهما الى مركب كيميائي سائل.

ونظرا الى ان الماء يتكون من تفاعل العنصرين بواسطة الالكترونات ولا يتكون من تجاور او وضع ذرتي هيدروجين وذرة اوكسجين بجانب بعضهما البعض، سواء في انبوبة اختبار (فيما لو نجحنا في ابقائهما منعزلين) او على لوحة من الكانفاس. ومن ناحية اخرى فان اللوحة لا تستطيع ان تختبرنا ان كان هذا الماء لو افترضنا جدلا انه كذلك، في حالة سائلة او منجمده او بخار... نظرا الى ان الرمز الكيميائي للماء في الحالات الثلاث هو H2O اما بالنسبة للوحة الواقعية فأنني أستطيع ان أدرك منذ النظرة الاول، ان ما ارى هو صورة مزيفة للماء. ان واقعية الكم لم تستطيع اولا ان تقدم لي معلومات علمية كاملة، واخفقت ثانيا في ان تقدم لي، حتى صورة مزيفة للماء.

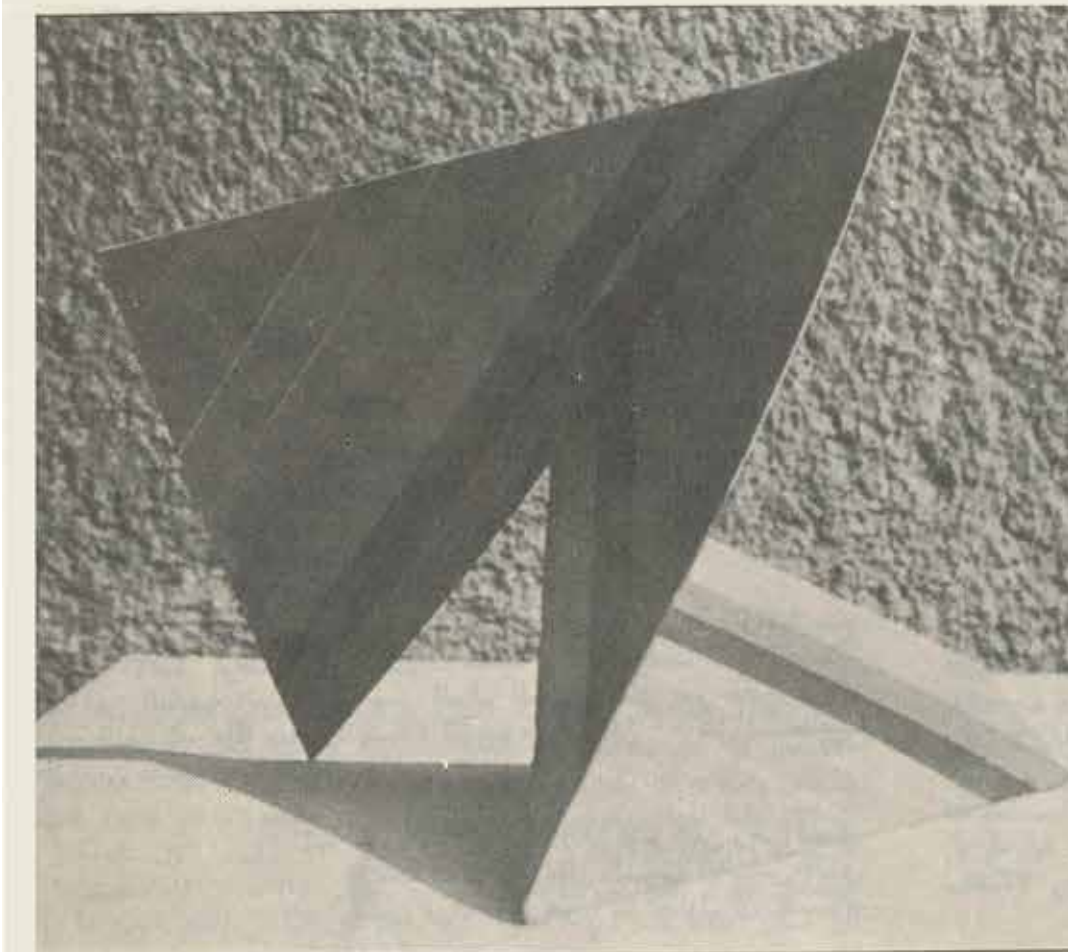
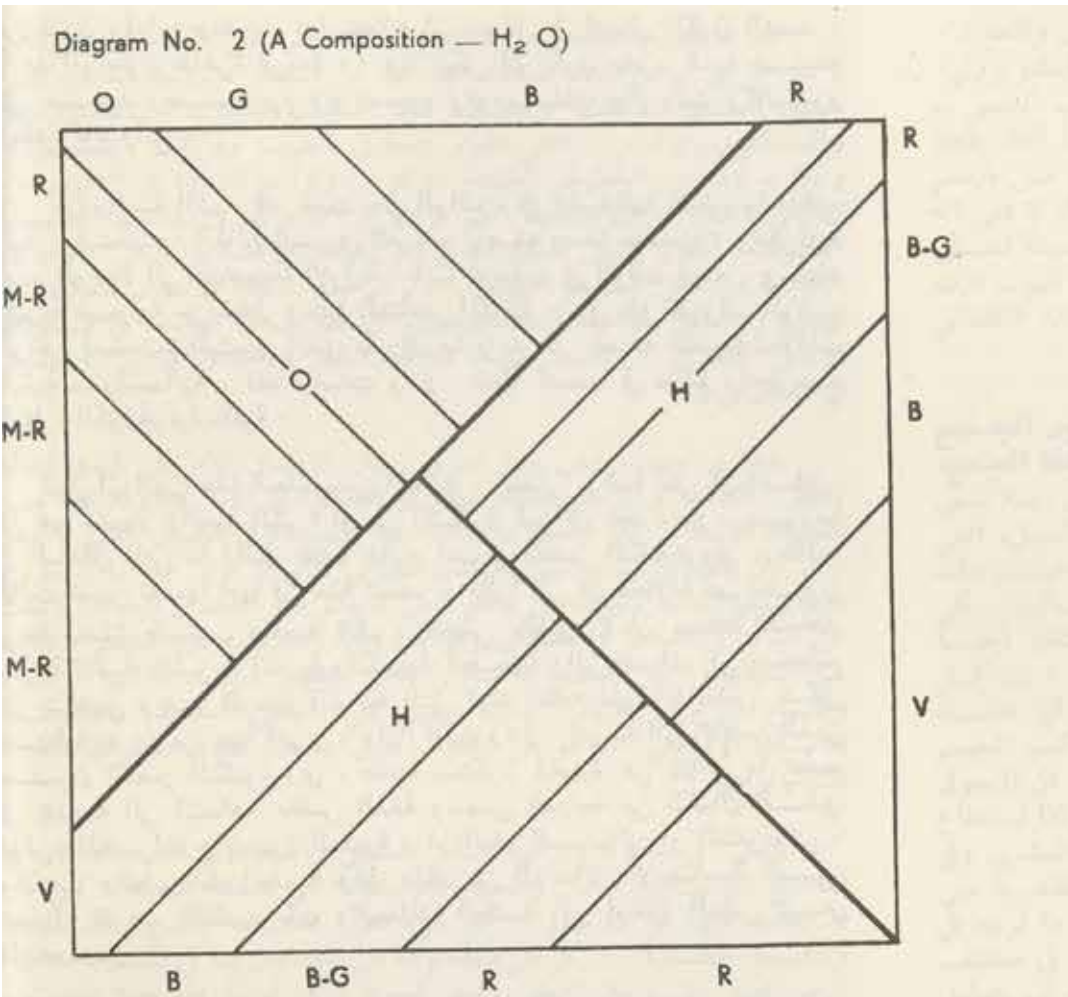
ان العلم لا يتجزأ.. وحقائقه لا يمكن ان تخضع للاختزال. ان الهدف الاساسي لواقعية الكم، كما نخبرنا، هو ان تكشف للإنسان البنية الداخلية للأشياء.. جوهر الاشياء.. الطبيعة الداخلية للأشياء وماذا يحدث فيها.. غير أنى أخشى انها لم تستطع ان تفعل ذلك. فاختيار (7) خطوط طيفية من مجموع (90) خطا لونيا ينبعث بشكل طيف من ذرة الاوكسجين، لا يمكن ان يعبر عن ذرة الاوكسجين، لا يمكن ان يعبر عن ذرة الاوكسجين، وان اي عالم فيزيائي لا يمكن ان يوافق الفنان صبري على انها كذلك.

وهذه الخطوط السبعة لا يمكن ان تقدم معلومات علمية كاملة عن خصائص وميزات

ذرة هذا العنصر. والحال نفسها تنطبق على ذرة الحديد مثلا. فاختيار (7) خطوط فقط من بين ما يزيد على (3000) خط لوني ينبعث من ذرة الحديد، لا بد ان يخلق مأزقا علميا حتى وان كانت عملية الاختزال هذه قد حلت مشكلة تنفيذية. كيف لي ان اتعرف على نظام ذرة الحديد مثلا وخصائصها ومميزات طبقها وانا امامي فقط (7) خطوط؟ انا اعلم ان الطيف الذري ينبعث عندما يقفز الكترون من مستوى طاقة اعلى الى مستوى طاقة أدنى. لكن.. هل أستطيع، بهذه المعرفة الضئيلة في مجال الفيزياء الذرية، وعن طريق التطلع الى لوحة محققة بأسلوب واقعية الكم، ان اغير الطبيعة؟ هناك مسألة اخرى..

لقد اختار صبري لمختبره (89) عنصرا فقط من العناصر الطبيعية ال (92). حيث ان ما تبقى لم تسجل لها خطوط مرئية.. والى جانب هذا هناك (11) عنصرا اخر بقي في منطقة الحرام.. ابتداء من (93-103) دون ان تلتفت اليها واقعية الكم. وهي العناصر التي صنعها الانسان. حسنا. كيف يحل لنا الفن مشكلة هذه العناصر وهل يمكن ان تبقى خارج دائرة معرفة الانسان الاعتيادي؟ العملية التركيبية التي هي واحد من المفردات الأساسية الثلاث لواقعية الكم تعني عملية تحول صيرورة انتقال من حالة الى أخرى، تفاعلات كيميائية وفيزيائية. عملية التحول هذه تخضع، مع الادراك المسبق لوجود عناصر معينة موجودة في ظروف معينة. لبعد زمني. المقصود ان عملية التحول التي تؤدي الى ولادة مركب جديد من جهة، والى الغاء الوجود المستقل لكل عنصر من العناصر التي تدخل في العملية التركيبية الغاء كليا من جهة أخرى تحصل خلال «وقت» متناهي القصر من الزمان يحدث فيه التحام ذرات عنصرين او أكثر.. العملية التركيبية اذن هي حدث حركة.. فهل نجحت و.ك. في تحقيق هدف أساسي من أهدافها.. رسم العملية التركيبية.. الحدث.. الحركة.. هل استطاعت ان تنقل الى اذهان المشاهد ذلك التفاعل؟ لا اظن ذلك.. انها لم تستطع ان تصور في الواقع أكثر من التركيب الكيميائي والطيف الذري مختزلا للمادة التي تريد ان تصور ما يحدث داخلها في

مستواها الاعمق وليس العملية التركيبية. وفي جميع النتائج التي رأيناها يتم ذلك برصف ما يسميه صبري «طواييق البناء» الى جانب بعضها البعض.. والنتيجة استحالت الطبيعة الازلية الحركة الى وحدات هندسية تجريدية ساكنة لا حركة فيها، فالطين يقدم لنا بشكل مستطيلات ملونة تمثل خطوطا مختارة من ألوان الطيفية لثاني اوكسي السيليكون وثالث أوكسيد الالنيوم والماء. ان ما يهمني في الطين هو يرسم بطريقة علمية ان أرى العلاقة التفاعلية بين هذه العناصر.. التحامها ببعضها واندغامها لتكون مادة جديدة بخصائص تختلف كليا عن الخصائص التي يتميز بها كل هذه العناصر على انفراد. ان فيلما ايضاها ملونا يستطيع ان ينقل هذا الحدث، مستخدما كل الوسائل لتمكين المشاهد ان يرى بالضبط ما يحدث في العالم اللامرئي من الطبيعة حين نقول ان «عملية تركيبية» قد حصل بين العناصر الثلاث أعلاه، فتولدت مادة جديدة هي الطين. اما بالنسبة لواقعية الكم، فان كل ما نراه مستطيلات ملونة جامدة. كيف أستطيع مثلا ان اقنع طفلا ان ما يراه هو صورة لقطعة الطين التي يمسك بها بيده ليصنع منها دمية صغيرة وليس صورة قطع خشبية ملونة؟ في لوحة ترسم بأسلوب الاوب ارت Op-Art او الفن الحركي kinetic-Art أستطيع ان أرى فعلا حركة وان كانت تعتمد على الخداع البصري حيث انها أي حركة لا تخضع لعنصر الزمان انما تظل رهنا بعمل المكان. لكني في لوحة محققة بأسلوب و.ك. لا أستطيع ان أرى أي اية حركة بالرغم من انها تريد تصوير تلك الحركة. انا هنا لا اريد ان اقارن بين الاسلوبين او اقترح ادخال تجربة الاوب ارت او الفن الحركي في و.ك. غير ان محاولة واقعية الكم، تصوير العملية التركيبية.. لحظة التحول.. وعجزها عن ذلك. يذكرني شئت ام ابيت بالحركة التي يلاحظها المشاهد في لوحة محققة بأسلوب الاوب ارت او الفن الحركي. ان كل ما استطعت ان تفعله و.ك. بصدد العملية التركيبية – تفاعلات الكيمياوية – وهو التعبير لا عن هذه العملية وانما عن التركيب الكيميائي بوحدات بلاستيكية ساكنة تمثل بشكل منقوص اطياف



تخطيط للوحة الماء H2O

نموذج لنصب الماء

العناصر المختلفة التي تسهم في «أحداث» «العملية» التي يخرج عن وقوعها في «وقت» زمني معين «مركب» ما .

هناك نقاط اختناق أخرى يصعب اجتيازها في واقعية الكم. إذا كان العالم قادرا على دراسة خصائص الذرة – تركيبها .. ترتيب الالكترونات حولها وحركة الالكترونات عن طريق الطيف الذري، فإنه يستطيع ان يفعل ذلك من خلال دراسة التباين الموجود بين الانطياف الذرية للعناصر المختلفة .. شدة الخطوط .. كثافتها ..

تقاربها .. تباعدها .. كونها تتبعث بشكل مجاميع فردية ام مزدوجة هل هي خطوط ذرية تصدر عن الذرة ام شريطيه تصدر عن الجزيئات هل هي حادة ... رئيسية .. منتشرة ام جوهرية كتلك التي تصدر عن عناصر قلوية والخ .. هذه الخصائص العلمية .. هذه الحقائق العلمية وغيرها يستطيع العالم ان يراقبها بواسطة أجهزة تكنولوجية متناهية الدقة .. لكن إذا كان الرقم (7) هو الحد الأعلى لخطوط كل الانطياف الذرية وإذا كنا نجهل الميزات المذكورة أعلاه .. كيف نستطيع ان نتوصل الى معرفة حقائق العالم اللامرئي بالطريقة الت تقترحها واقعية الكم. كيف

يستطيع التكنو نووية . ان يحول الوحدات البلاستيكية التي ابتدعها محمود صبري الى وحدات ذرية مارا بصورة عكسية بنفس الطريق الرياضية المعقدة التي مر بها الفنان، ليتمكن من معرفة الكم الضوئي والاطوال الموجية والتردد .. ليتمكن من معرفة العالم الداخلي للأشياء ليغيره من ثم؟ هناك معضلة أخرى .. الانطياف المتشابهة .. طيف الهيليوم الأحادي التأين، أي الذي تفقد ذرته الكترون واحد حيث يتكون لدينا نظام ذري يشبه نظام ذرة الهيدروجين يتكون من نواة واحدة يحيط بها الكترون واحد، يشبه نظام ذرة الهيدروجين والشيء ذاته ينطبق على الليثيوم المتأين الذي يفقد الكترونين والبريليوم والذي يفقد ثلاث الكترونات .. فتكون النتيجة نواة واحدة يحيط بها الكترون واحد . وطيف يشابه طيف الهيدروجين .. كيف نميز بين هذه الانطياف؟ لكي اغير الطبيعة لا يكفي ان اتعرف على التركيب الكيمياوي والطيف الذري والكم الضوئي اذ لن هناك قدرا هائلا من الحقائق والمعلومات العلمية التي ينبغي ان اتعرف عليها قبل ان أستطيع تغيير الطبيعة. ولا اظن ان أحدا يستطيع ان يوافق على ان تحويل الوحدات الذرية الطبيعية الى وحدات هندسية تجريدية من صنع الانسان ترقد بسكون كلي على الكانفاس ويمكن ان يسهم مهما بلغ من الدقة، في تغيير العالم غير المنظور . ان بعض

ما تتجزه واقعية الكم قد يكون جميلا كتكوين شكلي غير ان اية عملية خلق من هذا القبيل تظل عملية خلق على الكانفاس لكنها لا يمكن ان تعتبر كذلك على الطبيعة.

ب – الناحية الاجتماعية
ان من غير المتوقع ان يستمر نشاط انساني معين برز في مرحلة زمنية معينة كضرورة تحتمها حاجات مادية معينة بأداء ذات الوظيفة الاجتماعية التي أدت الى ظهوره، بنفس المستوى وبنفس الطريقة، في مراحل زمنية لاحقة والى ما لا نهاية. فالمجتمع الإنساني في حالة تطور مستمر وخلال مراحل التطور المختلفة تبرز نشاطات إنسانية متنوعة، ووسائل مختلفة تستطيع ان تقوم وبشكل أفضل وأكثر كفاءة وقدرة بتلك الوظيفة.

والفنون بوصفها نشاطا إنسانيا تنطبق عليها هذه الحقيقة مثلما تنطبق على النشاطات الأخرى، وربما بمدى بمدى أوسع. فالفنون على خلاف الكثير من النشاطات الإنسانية التي برزت فيما بعد بحكم ضرورة اجتماعية او اقتصادية، كان يمارس وظائف متعددة عامة تدخل في مجالات حياتية متباينة.

الفنون كانت في الحقيقة كل شيء في حياة المجتمع .. ففي العصور البدائية السحيقة، برز الفن تلبية لاحتياجات اقتصادية حيث يرتبط بالإنتاج والمنفعة المادية ارتباطا مباشرا .. كان الفنان ساحر القوم واداة رئيسية من أدوات الإنتاج .. فمن خلال ما ينتج من رسوم، كان الانسان يسيطر على عناصر الطبيعة عن طريق تلك الوظيفة السحرية المفترضة .. في مرحلة الصيد والزراعة . كان الفنان فيما بعد يقوم بوظيفة حفظ الجنس فيخلد القبيلة وطوطمها . كان يقوم بمهمة دينية فيديم سلطة الالهة والكهنة من خلال منحوتاته .. كان الفن يقوم ايضا بمهمة سياسية فيرسخ سلطة الطبقة الحاكمة والكنيسة، وكان أيضا يحفظ تراث القوم وآدابهم واساطيرهم بملاحمه او بما ينحت من اعمال تمثل ابطال وشخصيات الاساطير والحكايات الشعبية والآلهة .. ودخل الفنان أيضا ميدان الصناعة فكان يصنع الاواني والاطباق والزهريرات والسلال .. كما كان يمنح حياة القوم لمسة جمالية فيصنع الحلي والعقود .. واهم من ذلك كله .. كان يصنع النصر لقومه بتزيين أسلحة القتال .. ومن المهام الأساسية التي كان يقوم بها الفن .. والتي اظن ان من الضروري ان نتوقف عندها قليلا لارتباطها بموضوع بحثنا .

الوظيفة التعليمية

كانت الوظيفة التعليمية ترتبط ارتباطا مباشرا وجوهريا بالنشاط الإنتاجي. كان يتعين على الانسان ان يتعمق في معرفة الطبيعة الغامضة التي تحيط به لغرض السيطرة عليها سيطرة كلية، نظرا الى انه كان يتعامل معها بصورة انية ومباشرة، حيث انها كانت المصدر الوحيد والاساسي لمورد عيشه. والانسان البدائي لم يكن ينظر الى الحيوانات – المادة الرئيسية لغذائه – على انها كائنات أدنى منه هو .. بل وحتى انه كان يعتقد ان الأنواع المختلفة من الحيوانات انما هي قبائل مختلفة مثل القبيلة التي ينتمي هو اليها .. فكانت هناك قبيلة الذئاب .. وقبيلة الطيور .. وقبيلة البيزون والخ .. وكانت العلاقة التي تربطه بهذه القبائل من ضرورة الانتصار عليها لتأمين معيشته. من هنا .. كان يتعين عليه ان يتعرف على عاداتها .. حركاتها .. أصواتها .. تحركاتها .. اذ انه كان يعتقد انه يستطيع بتقليد تلك الحركات والاصوات ان يخضعها لسيطرته .. ان يجتذبها الى مجال رماية سهامه. وكان عليه أيضا ان يتعرف على عنصر اخر من عناصر الطبيعة: الأشجار والنباتات .. اهتزازتها .. تأرجحها .. ارتعاشاتها .. ودخلت كل تلك الأشياء .. حركات الحيوانات واصواتها .. واهتزازات الشجر في طقوسه ورقصاته الجماعية .. بقصد السيطرة على عناصر الطبيعة. واذن كان لفنان دور أساسي في تحقيق هذه المهمة الى جانب رسم صور غرافيةكية لها على جدران الكهوف لغرض فهمها وبالتالي السيطرة عليها عن طريق السحر التشبيهي والتعاطفي. ومن هنا جاء الدور التعليمي للفن. غير انه مع تطور المجتمع الإنساني .. مع بروز مؤسسات جديدة أكثر تخصصا تستطيع ان تضطلع بالعديد من الوظائف التي كان يقوم بها الفن، ومع دوران الآلات في المعامل وارتفاع هدير المصانع .. لم يكن من المعقول ان يظل الفن محتفظا بدوره في حياة المجتمع .. وليس من المعقول ان يقلد الانسان حركات الحيوانات واصواتها ليجتذبها الى مجال الرماية ليسدد نحوها رصاصه تتطلق من بندقية صيد يمسك بها بيده. وإذا كان الكثير من حركات الرقص التي كانت تمارس في الطقوس البدائية والصيحات قد احتفظ بموقعه في الرقص الشعبي لمختلف الشعوب. وان أدخلت عليه بعض التغييرات، فإن تلك الحركات والصيحات قد فقدت وظيفتها الأساسية، وانتحلت وظيفة أخرى بعيدة كليا عن تلك الوظيفة: وظيفة جمالية صرفه: ايقاعية ونغمية.

ومن هنا نلاحظ ان الفنون، ومن ضمنها التشكيلية، قد جردت من الكثير من مهماتها كانت الوظيفة التعليمية ترتبط ارتباطا مباشرا وجوهريا بالنشاط الإنتاجي. كان يتعين على الانسان ان يتعمق في معرفة الطبيعة الغامضة التي تحيط به لغرض السيطرة عليها سيطرة كلية، نظرا الى انه كان يتعامل معها بصورة انية ومباشرة، حيث انها كانت المصدر الوحيد والاساسي لمورد عيشه. والانسان البدائي لم يكن ينظر الى الحيوانات – المادة الرئيسية لغذائه – على انها كائنات أدنى منه هو .. بل وحتى انه كان يعتقد ان الأنواع المختلفة من الحيوانات انما هي قبائل مختلفة مثل القبيلة التي ينتمي هو اليها .. فكانت هناك قبيلة الذئاب .. وقبيلة الطيور .. وقبيلة البيزون والخ .. وكانت العلاقة التي تربطه بهذه القبائل من ضرورة الانتصار عليها لتأمين معيشته. من هنا .. كان يتعين عليه ان يتعرف على عاداتها .. حركاتها .. أصواتها .. تحركاتها .. اذ انه كان يعتقد انه يستطيع بتقليد تلك الحركات والاصوات ان يخضعها لسيطرته .. ان يجتذبها الى مجال رماية سهامه. وكان عليه أيضا ان يتعرف على عنصر اخر من عناصر الطبيعة: الأشجار والنباتات .. اهتزازتها .. تأرجحها .. ارتعاشاتها .. ودخلت كل تلك الأشياء .. حركات الحيوانات واصواتها .. واهتزازات الشجر في طقوسه ورقصاته الجماعية .. بقصد السيطرة على عناصر الطبيعة. واذن كان لفنان دور أساسي في تحقيق هذه المهمة الى جانب رسم صور غرافيةكية لها على جدران الكهوف لغرض فهمها وبالتالي السيطرة عليها عن طريق السحر التشبيهي والتعاطفي. ومن هنا جاء الدور التعليمي للفن. غير انه مع تطور المجتمع الإنساني .. مع بروز مؤسسات جديدة أكثر تخصصا تستطيع ان تضطلع بالعديد من الوظائف التي كان يقوم بها الفن، ومع دوران الآلات في المعامل وارتفاع هدير المصانع .. لم يكن من المعقول ان يظل الفن محتفظا بدوره في حياة المجتمع .. وليس من المعقول ان يقلد الانسان حركات الحيوانات واصواتها ليجتذبها الى مجال الرماية ليسدد نحوها رصاصه تتطلق من بندقية صيد يمسك بها بيده. وإذا كان الكثير من حركات الرقص التي كانت تمارس في الطقوس البدائية والصيحات قد احتفظ بموقعه في الرقص الشعبي لمختلف الشعوب. وان أدخلت عليه بعض التغييرات، فإن تلك الحركات والصيحات قد فقدت وظيفتها الأساسية، وانتحلت وظيفة أخرى بعيدة كليا عن تلك الوظيفة: وظيفة جمالية صرفه: ايقاعية ونغمية.

الأساسية. ولم تعد محدودة بأداء وظيفة تعليمية ، خاصة وان العلوم بدأت تتغلغل في حياة المجتمع. ولم تعد وقفا على فئة معينة من الناس، مع زوال الامية التي كانت متفشية في اوربا حتى فترة متأخرة من القرن الثامن عشر.

لقد جابهت الفنون التشكيلية ازمة حقيقة. ماذا يمكنها ان تفعل الان في حياة المجتمع؟ كان الفن الى ما قبل ذلك يكاد يقتصر في مهماته على أداء وظيفة خدمية: كان يخدم الانسان الباليوليثيكي. والقبيلة وطوطمها .. الالهة .. الكهنة .. السلطة الاقطاعية الحاكمة .. الكنيسة. غير انه الان وجد نفسه في موقع يجابه المجتمع وكل مقدساته. لقد بدأ المناخ العلمي الذي افزه عهد التنوير (القرن الثامن عشر) الذي وضع الكثير من المسلمات القائمة السلطة والسياسة – موضع نقاش مؤكدا الجانب التجريبي في العلوم، بدأ يمارس فعله في فكر الفنان وفي أسلوبه وتطبيقاته .. ولم يعد الفنان قادرا على ان يرتدي معطف الأكاديمية الكلاسيكية بأسلوبها وموضوعاتها. ان الكثير من المسلمات الاجتماعية بدأ يهتز في النصف الأخير من القرن التاسع عشر: ثورات سياسية، انهيار سلطة الاقطاع كليا، ترسخ البرجوازية وامتداد سلطاتها خارج حدود القارة الأوروبية (الحركة الاستعمارية)، حقائق واكتشافات علمية جديدة. من خلال هذه الهزات الاجتماعية والسياسية والعلمية، ومنع تجريده من مهماته ووظائفه التقليدية، كان على الفنان ان يدخل حلبة الصراع وقد تحطم ايمانه بالعالم المادي الذي يحيط به. ومن هنا اتخذت وظيفة الفن جانبين:

جانبا أخلاقيا – اجتماعيا تمثل بالتمرد على البورجوازية وتقاليدها وقيمها، من خلال تحطيم قدسية المدرسة الاكاديمية – الكلاسيكية وموضوعاتها التقليدية، واطرها المحتملة. ففي الادب تخلي الادباء عن لغة الالهة – الشعر – ولجأوا الى النثر (ابسن) وفي الفن بدأت نماذج كانت قوانين الاكاديمية تحرمها سابقا، من الاناس الاعتيادين تدخل في إطار اللوحة / فلاحون وعمال (كورية) راقصات. غسالات ومشردون والخ .. بل وحتى نماذج كان مجرد التفكير باستخدامها موضوعا للرسم يعتبر نوعا من الهرطقة .. اوليمبيا (لمانية) مثلا، التي تعتبر موضوعا متمما للوحة (غذاء على العشب) التي اثارَت سخط الطبقة الوسطى والنقاد باعتبارها فضيحة فنية. كان الفنان يريد ان يصدم المجتمع ويهز جذوره. واستطاع بالفعل ان

يحدث تلك الهزة ليس فقط بتقويضه أسس المدرسة الاكاديمية شكلا ومضمونا. وإنما أيضا بوضعه مواقع التفسخ والخلل الاجتماعي التي كان المجتمع البورجوازي يرفض حتى ان يتذكرها. في مجال الرؤية.

اما الجانب الثاني، فجانب جمالي، وان لم يكن بالإمكان عمليا – ان نenzل هذا الجانب عن الأول ونضع بصورة تعسفية، خطأ فاصلا بينهما، وإنما كان هذا التقسيم فقط لغرض توضيح وظيفة الفن. هذا الجانب، او الاتجاه، يتجسد بشكل أساسي بالاهتمام في الجانب التنفيذي – التكنيكي في عملية الخلق الفني. وربما كان بالإمكان ان نحدد هذا الاتجاه بالجانب الشكلي من عملية الخلق الفني – الألوان .. حساسيتها .. شفافيتها .. ايعاءاتها .. توزيع السطوح والمساحات .. لخطوط .. كثافتها .. اتجاهاتها الخ .. مع التأكيد مرة أخرى على عدم إمكانية الفصل فيما بين هذين الاتجاهين، بدأ الاتجاه الشكلي يتأكد أكثر فأكثر.. نتيجة لتحطم ايمان الفنان بالعالم المادي الذي يحيط به. ووجد له تعبيرا في المدارس الفنية المختلفة التي ظهرت ابتداء من الانطباعية منتقل من مدرسة فنية لأخرى حتى بنا نقف أمامه أنسات افينيون التي تعتبر أولى بدايات المدرسة التكعيبية . لقد اخترت هذه اللوحة لنرى ما إذا كان بمقدور الفن أن يؤدي وظيفة اجتماعية حتى بعد أن حطم الفنان الاطر والاشكال التقليدية .

هل يستطيع الفنان ان يثير موقفاً نعيماً لدى المشاهد عن طريق الايحاءات والتأثيرات التي يحاول تحقيقها من خلال تشويه الشكل، هذه العملية التي تعتبر نقطه الاتصال الجديدة في العلاقة ما بين الفنان والمتلقي، لا طريق الانسجام والتوافق الذي يتولد من اعتيادية الأشياء وكونها مألوفة، وإنما عن طريق إحداث صدمة. هل تستطيع عملية التشويه ذاتها – تشويه العالم الظاهري- ان تؤدي وظيفة اجتماعيه؟ أنسات افينيون فعلا احدثت صدمة لدى المشاهد .. والصدمة لا تتأتى من التناقض الواضح في عنوان اللوحة، او بين اللوحة ومضمونها، وإنما تتولد من عملية التشويه التي مارسها الفنان.. تكدس خمسة اجساد عاريه مجردة من اية لمسة انسانيه بل وتبدو اشبه بقطع زجاجيه محطمة .. وجوه جامدة جافة لا حياة فيها .. يحمل اثنان منها رعب وهلع الأتقعة الزنجية، نظرات ميتة تقف في عيون الشخص المركز بين توجي بالعجز .. بالمرض .. والانتظار والجمود . هذه الايحاءات التي تثيرها تشويهات أنسات افينيون، وعيونها والأتقعة الزنجية .. وسخرية طبق الفواكه الذي

يحتل مقدمة اللوحة، تؤدي في الواقع مهمة اجتماعية.. أثاره وضع سيكولوجي. كرد فعل، وشعور بالاشمئزاز لدى المشاهد، والشعور بالرفض للوضع الاجتماعي الذي تقف فيه آنسات افينيون. لا أدري إن كان ضروريا أن أشير إلى حرفتيهن – نساء – عموميات لوحات بيكاسو هذه هي الجزء من الفن الحديث الذي ترفضه واقعية الكم رفضاً كلياً، لان أي لوحة تستطيع أن تؤدي وظيفة اجتماعية عبر عملية التشويق ومن خلال تجربة إيصال دالييتكية فريدة: مؤسسة اجتماعية مرفوضة ولكن قائمة – امتهان كرامة جزء من الإنسانية (المرأة) رعب وقلق الأتقعة الزنجية – وضع نفسي يعتبر الفنان يتسم بالاشمئزاز: الغضب: الخوف من المرض، ينتقل إلى الكانفأس – مشاعر رفض واشمئزاز لدى المشاهد، هذه العملية تمت بصورة لا شعورية، انفعالية، من خلال تجربة ذاتية وليست على مستوى إدراك علمي لأن التركيب الذري او الكم او كما يبدو، العواطف والشعور بلذة الاستجابة العاطفية. أن العمل الفني يطرح هنا مسألة أخلاقية تتعلق بوضع اجتماعي معين لفئة من الناس. ولو أن أي محاولة جرت لطرح هذه المسألة باطار يحترم الشكل الظاهري للمادة، لما افلحت في إثارة ما إثارته من، ردود فعل، من خلال عملية التشويش التي مارسها بيكاسو هنا .. التجربة الذاتية الانفعال الذاتي، والإبداع الذي تسامى إلى مستوى العالم.

لنقرأ ما يقوله جون برجر عن هذه اللوحة: وأن جميع أصدقاء بيكاسو اللذين رأوا الصورة في مرسوم بيكاسو...اصيبوا بادي ذي بدء بصدمة، لقد كان القصد منها أن تحدث صدمة، لقد كانت هجوما عتيا مباشرا، لا ضد الأخلاقية الجنسية، وإنما ضد الحياة كما وجدها بيكاسو، الضياع، المرض القبيح والقسوة.

هنا نتساءل، لو أن لوحة آنسات أفنيون رسمت من جديد بأسلوب واقعية الكم: وحدات هندسية تجريدية مستطيلة الشكل ومرصوصة بجانب بعضها البعض بألوان محددة و مكررة، تفصلها عن بعضها خطوط بيضاء متباينة الكثافة، هل تستطيع اللوحة الجديدة أن تخبرني شيئاً عن هوية آنسات افينيون هل تستطيع الوحدات الهندسية التي تبدو أشبه بسبايك معدنية صلبة أن تعبر في المشاهد مشاعر الرفضة لهذه المؤسسة، وبعد ذلك هل تستطيع أن تؤدي وظيفة اجتماعية بصرف النظر عن عجزها عن أداء وظيفة علمية، تعليمية؟

حقا أن المجتمع الإنساني قد ولج العصر التكنولوجي، غير أن ما يزيد على نصف البشرية ما زال يعيش في ظل العلاقات الطبقية، رأسمالية، هذا العصر ولجته سوية البلدان الاشتراكية والبلدان الراسمالية، والفن بوصفه جزء من البناء الفوقي للمجتمع ومعبرا عن رؤى ومصالح طبقات ونظام اجتماعي، اقتصادي.. ما هي إذن القاعدة الاجتماعية التي تعبر عنها واقعية الكم، لا ريب أن هذا يخلق ما لا يمكن الخروج منه بسهولة، بالرغم من أنه يمكن الرد على هذا، بأن الاتجاه العام لتطوير المجتمع البشري يسير نحو الاشتراكية، وإلغاء العلاقات الطبقية طال الزمان أو قصر، في الانتقال من مرحلة اجتماعية إلى أخرى، ومن نظام إلى آخر، يستغرق مئات السنين أحيانا .

حسنا، لكن العصر التكنولوجي لا يمكن أن ينظر إليه على أنه تطور عمودي في النظام الاجتماعي للأسرة البشرية، ولا يمكن أن يوضح فيه متتالية التطور التاريخي بالشكل التالي: العبودية، اقطاع، رأسمالية، اشتراكية، تكنو نووية، انه تطور وفق للمجتمع في مجال وسائل الإنتاج وفي قدرة الإدراك البشري، سواء في المجتمع الاشتراكي او الرأسمالي، والخاصية التكنو نووية تظل صفة مشتركة للمجتمعين الاشتراكي والرأسمالي، ولا

تستطيع واقعية الكم إن تقصر العصر النووي على النظام الاشتراكي، انبثقت في عهد ما زال أكثر من 2\1 سكان الأرض يعانون من البوس والاستغلال والجوع، وليس من المعقول أن نعتبره على أنه فن المستقبل، خاصة وأن المجتمع البشري لابد أن يدخل مرحلة أعلى من التطور النوعي، تطور يمنح اساسا ماديا جديدا لفن إنسان تلك المرحلة، دون أن ننسى بالطبع أن التطور الآن يحصل به وتيرة متزايدة السرعة، و بشكل يفوق التصور، و إلى كل الممارسات...كل الأشكال و الأساليب، ليس فقط في ميدان الفن، وإنما حتى في الحياة اليومية، فقط عنصر ما يزال البعض يحب أن يضيفي عليه شيئاً من القدسية – الاستقرار ،ومن هنا فإنه ليس من المعقول أن تضع نظما معينة ومنها نشاط إنساني معين كالفن، مثلاً، وتعتبر ذلك النظام أو المنهج على انه صيغة مستقرة للمستقبل، أي أنه فن ينبثق في مرحلة زمنية معينة هو فن تلك المرحلة بالضرورة، وكل مرحلة زمنية محددة، هي بحاجة إلى فنا الخاص إذا ما كنا نعتقد أن للفن دور ووظيفة في المجتمع، وليس من المعقول ان يؤدي فنان عصر التكنولوجيا وظيفة اجتماعية في المجتمع يقع، من ناحية التطور النوعي



من لوحات واقعية الكم

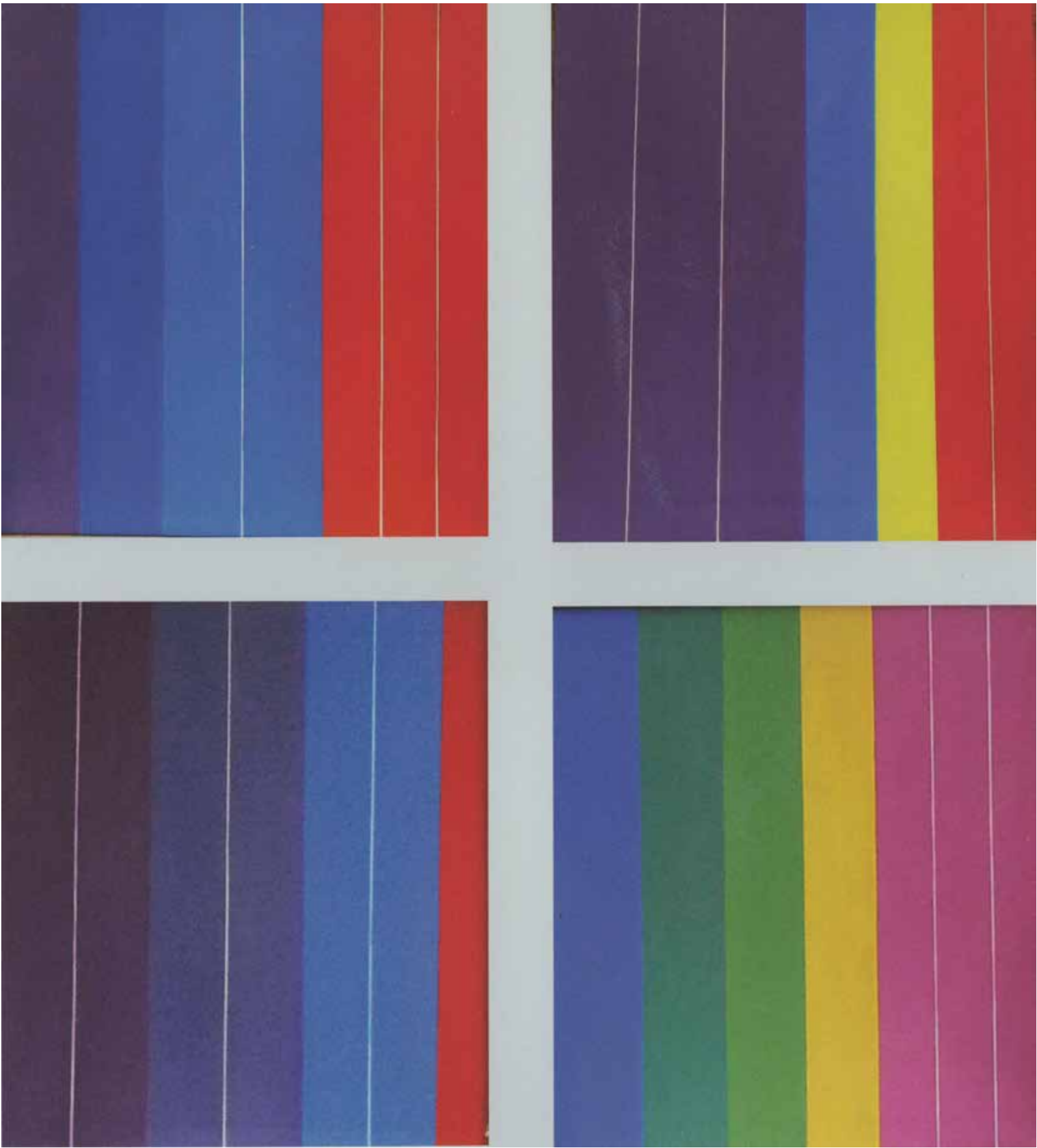
لوسائل الإنتاج، في مرتبة أدنى. ثمة مساله بهذا الصدد لابد أن تثير شيء من التساؤل والحيرة، المجتمع الأمريكي يعتبر من أكثر بلدان العالم توغلاً في العصر التكنولوجي، لكن الفن التشكيلي في أمريكا لم يتجه نحو تأكيد الجانب العلمي، التكنولوجيا من النشاط الإنساني السائد في المجتمع، وإنما اخذ يتجه نحو نمط من الواقعية الفوتوغرافية، أو مدارس فنية أخرى مثل رسم الحدث action painting الذي يعتبر بعض النقاد على انه تعبير عن الذات كما هي، كما يشير هيربرت ريد، وإنما وسيلة لخلق وتحديد الذات والتسامي بها معلمة ميتافيزيكيه (2)، أو البوب آرت pop art الذي يعتني برسم الأشياء اليومية المبتذلة القناني وعلب الأكل المحفوظة والخ... من الواضح أنه في هذا تناقض كبيراً بين مستوى تطور المجتمع تكنولوجيا، و مستوى ومواصفات الإنسان الذي يعيش في إطار هذا المجتمع، وبين التعبير الفني الذي لجأ إليه الفنان في هذا المجتمع، غير أنه ليس من الصعب أن تجد تفسيراً لذلك، فمن جهة، أنه (عملية العمل) التي هي كما وصفها ماركس عملية موازنة عناصر الطبيعة للاحتياجات الإنسانية لم تتغير في جوهرها



عما كانت عليه في العصر الباليوليثيكي او النيوليثيكي، كما أن العلاقات بين الإنسان والطبيعة لم تتغير أيضاً عما كانت عليه آنذاك: استغلال الطبيعة لتأمين احتياجاته. أن كل ما تغير هو الأدوات: الوسائل وقدرة الإدراك البشري، أن تعقد عملية الإنسان في القرن العشرين لا يعني أن تحولا قد طراً في تركيب الجسم البشري أو في العناصر التي تدخل في تركيب مظاهر الطبيعة، أن التحول الذي تراه هو في مدارك الإنسان: في قدرة الإدراك البشري، وإذا استطاع الإنسان أن يكتشف العناصر التي تدخل في تركيب الجسم البشري في مظاهر الطبيعة الأخرى، فإن ذلك لا يفترض أن تعامل المادة الظاهرية على أساس العناصر الأولية المكونة لها، خاصة وان العناصر نادرا ما توجد في الطبيعة بشكل مستقل، أن الحاجات الأساسية للإنسان في مختلف ميادين الحياة، باستثناء الاحتياجات المختبرية، تفرض عليه أن يتعامل مع المادة كنتاج نهائي لسلسلة من التفاعلات، والعمليات الكيميائية والفيزيائية، وهذا الموقف إزاء المادة الظاهرية تفرضه أيضا علاقة هذه المادة أو تلك بالمواد الأخرى و بالظواهر الطبيعية، فالإنسان لا يتعامل مع الماء على انه H2O

ولا يتعامل مع بخار الماء على انه H2O ولا مع الجليد على انه H2O وإنما يتعامل مع هذه الحالات الثلاث لهذا المركب الكيמיائي طبقا للبني الظاهرية التي يتخذها في ظروف مناخية أو مختبرية مختلفة، فهو يتعامل مع الماء على أنه ماء، و بخار الماء على انه بخار الماء، أو الجليد على انه جليد، وأن القوة التي يمتلكها الماء (توليد الطاقة) هي غير القوة التي يمتلكها البخار (قوة دافعة) وهي غير القوة الميكانيكية التي يمتلكها الجليد (دحرجة الخشب مثلا) والإنسان لا يتعامل مع الماس والغرافيت على أنها مجرد كربون بحالتي المنفردة، وإنما طبقا للمواصفات الظاهرية لكل منهما، تلك المواصفات تكون نتيجة لاختلاف التركيب الداخلي أو ما يعرف بالشبكة الفراغية التي تحدد النظام الذري لكل منهما، ومن هنا فإن الماس يعامل كماس والغرافيت يعامل كرافيت فقط، وعلى أية حال، فإذا كان الإنسان الباليوليثيكي قد رسم صور حيوانات الصيد على جدران الكهوف.

وإذا كان الانسان النيوليثيكي قد استخدم فاسا بشكل كمثرى، لأنه كان يعتقد أنه بذلك يستطيع السيطرة على عناصر الطبيعة من خلال التأثير السحري المفترض للفن، فإن هذا لا يعني أنه إذا كان إنسان العصر التكنولوجي يبقى السيطرة على مظاهر الطبيعة لسخرها لاحتياجاته، فإن عليه أن يفعل ذلك عن طريق المعادل اللوني التشكيلي المفترض لاطياف عناصر الطبيعة في لوحه فنية. أن الإنسان المعاصر، يستطيع أن يسيطر على الطبيعة وغيرها لا عن طريق لوحة فنية تستمد مفرداتها من المختبر، وإنما مباشرة عن طريق أجهزة دقيقة، منها مثلا إلسبكتر وسكوب والسبكتروفو تو ميتر، التي تقوم بتحليل الطيف مراقبة وتسجيل و تحديد وقياس الخطوط الطيفية، وتقرير وتوزيع الطاقة في الإشعاع الطيفي والخ.. أن واقعية الكم برغم قلة تطلعاتها ومنطلقاتها العلمية الطموحة، تقوم بنفس الدور الذي قام به الفنان البيالوثيكي: محاكات الطبيعة من أجل السيطرة عليها، بالرغم من ما يمتلكه الإنسان المعاصر من أجهزة ووسائل متناهية الدقة تستطيع أن تكشف له الطبيعة في مستواها الأعماق اللامرئي، وبالرغم من الاختلاف الكبير في القدرة الإدراكية للفنان في العصرين. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الإنسان الأمريكي الذي احالة التطور التكنولوجي إلى جهاز متحرك تتحكم فيه الآله بل وافرغته من محتواه الإنساني، بدأ يبحث عن انسانيته المستلبه في التعبير الفني، حتى وإذا كان ذلك



في رسم أشياء مبتدله كقناني الكوكا كولا، أنه نزوع رومانتيكى جديد للهروب من واقع قاسي تتحكم فيه التكنولوجيا، وبحث عن الذات و تأكيدها في مضامين و قوالب فنية لا تستمد من المختبر، وإنما من الحياة، من الوضع الإنساني الذي يتقهقر مسرعا إلى

الوراء ويصبح مع مرور الأيام، شيئا ينتمي إلى الماضي السعيد بالنسبة للإنسان الأمريكي، وهو من ناحية أخرى، تحد لكامل منجزات الثورة التكنولوجية. وعلى أي حال ، وبرغم التمايز الطبقي والحضاري القائم الان في المجتمع البشري،

فان واقعية الكم تنقلنا الى منطقة حياد كلي، لا يحدث فيها اي رد فعل: كل شيء مجموعة من العناصر بما في ذلك الانسان.كيف أميز بين رجل ابيض واخر اسود؟ في لوحة مفترضة مكنفذة بأسلوب واقعية الكم؟ هناك وحدتان رئيسيتان متمثلتان تماما في كل التفاصيل:

الوحدات الهندسية، توزيعها والوانها .. حيث ان العناصر التي تدخل في تركيب الجسم البشري ابيض كان او اسود، هي نفسها .. كيف تستطيع هذه اللوحة ان تنقل رسالتها الى ذهن المشاهد؟ كيف تستطيع بالتالي ان تحمله على اتخاذ موقف ازاء هذه العلاقة بين انسانين، لتغيير هذه العلاقة؟

انه من المشكوك فيه أن يكون بمقدور واقعية الكم. أن تتوصل إلى معادلات، (يكسر الدال) تعبر عن العلاقات الاجتماعية، الطبقيّة او عن الانفعالات الإنسانية. أن واقعية الكم. ببساطة تجرد الإنسان من انسانيته وتحوله إلى مرتبة شيئية من خلال نظرتها المتطرفة إلى الإنسان كمجموعة من العناصر، وعملية لا يمكن تمييزها بشكل أساسي من العمليات الطبيعية الأخرى، مقابل ما تعتبر نظرة زراعية (الإنسان كظاهرة فريدة لهذا نرجسية الإنسان واعتقاده الزائف بجوهر إنساني. (البيان ص 13)

أعتقد انه ليس هناك من ضرورة لمناقشة هاتين المقولتين، إذ أن الإنسان لو كان يتعامل مع مظاهر الطبيعة بوصفه مجموعة من العناصر، لما كان بإمكانه أن يكون غير كومة صغيرة من المعادن والأملاح: وبالتالي، لما كان بإمكانه أن يكون أكثر من مادة ساكنة جامدة، غير قادرة على التحرك والتفكير و التطور والخلق والتطوير، ولما كان بالإمكان أن يحصل تطور كبير بين الإنسان الباليوليثيكي و الإنسان المعاصر، ثم أن هناك اتفاقا عاما، غير متفق عليه، هو أن الكائن الذي ابدع ما ابدع من فنون وآداب وعلوم واستطاع ان يتوغل في أعماق الكون البعيد لابد أن يكون ظاهرة فريدة، ولا يمكن أن يكون مجرد كمية ضئيلة من حديد و صوديوم بوتاسيوم وفوسفات وكوبالت وكالسيوم ومغنيزيوم والخ ..

أن واقعيه الكم قد بلغت في الواقع في تطبيقاتها نقيض ما تتطلع إليه في تحليلها الكائن البشري الفرد، بوصفه وحدة متكاملة، وتجزيء هذه الوحدة إلى عناصرها الأولية، إنما وجدت في الوقت عينه بشرية شموليه من خلال وحدة العناصر المكونة، وفي ظل ظروف الوضع الراهن للمجتمع البشري الذي مازال لا يزيد عن نصفه خاضعا لعلاقات طبقية، رأسمالية، فقد وصلت واقعية الكم نقطة تضعها في موقع واحد مع النظرة الكوزموبوليتانية.

قبل أن أنهي هذا الجانب من البحث، اجدني مرغما على أن أتساءل: من هو جمهور واقعية الكم؟ ان من المشكوك فيه أن تجد واقعية الكم جمهورها في البلدان التي مازالت تقف خارج اسوار العصر التكنو نووي، طالما كانت تعتبر نفسها أنها فن هذا العصر نظرا إلى انه محاولة فهم مضمون لوحة منفذ بأسلوب واقعية الكم، تقتضي بالضرورة أن يمتلك المشاهد معرفة كافية في الفيزياء الذرية والكيمياء الطبيعية والرياضيات كي يستطيع أن يفسر الرموز التي تمتد امامه على الكانفاس بشكل مستطيلات. ومن جهة أخرى، وإذا كانت واقعية الكم، تتوجه إلى الناس اللذين يعيشون العصر التكنولوجي، فإنها ستكون قاصرة على تقديم ما تلمح في تقديمه إلى المشاهد بنفس الدقة بنفس الدرجة من الكمال الذي توفرها المختبرات والأجهزة العلمية أو الفيلم السينمائي او التلفزيوني، والكتب المطبوعة العلمية وغير ذلك من الوسائل الأيضاحية التي تحاول تقريب النظريات والحقائق العلمية إلى أذهان الناس غير المتخصصين. وعلى أي حال، وبقدر ما يتعلق الأمر في الجانب الوظيفي للفرد، في اعتقادي أن الفنون بمختلف فروعها تستطيع أن تمارس وظيفة اجتماعية وأن تسهم إلى مدة لا يستهان بها في أحداث تحولات اجتماعية، اما على صعيد تغيير الطبيعة، كما الأمر بالنسبة للعلم، فإنه من المشكوك فيه أن يكون للفنون قدرة على القيام بمثل هذا الدور، خاصة وأن العلم قد قطع شوطا ليس بمقدور أي فن من الفنون اللحاق به .

الجانب الفني – الجمالي

تعيب واقعيه الكم على الفن الحديث إلغائه للحقيقة المادية الموضوعية بتحطيمه وحدة الشيء المرئي ممثلة بالكتلة، الشكل اللون والاستعاضة عنها بموضوع ذهني ممثل بعناصر ورموز بلاستيكية صرفه مفتعلة، مستمدة من الذهن او من النفس، وتعكس حاجة داخلية، مما يؤدي بالتالي إلى إلغاء الوظيفة الأساسية للفن. ومن جهة ثانية فان واقعية الكم لا تتعامل مع الطبيعة المرئية، وإنما مستواها الأعمق بوصفها كم، ذرة، عملية، وقد ناقشنا ذلك اعلاه، اما اخفاق واقعيه الكم من الناحية الفنية أن تقوم بعمل

ناجح فهو للأسباب التالية:

1-لقد دخلت واقعية الكم عالم الفن وهي تحمل أزمتهامعها، ولعل السبب الأساسي الذي يكمن وراء ذلك هو إنها تحاول أن تقوم بمهمة تتجاوز قدراتها وإمكانياتها وإداوتها اي ببساطه: أن تحل محل العلم قبل أن تكون مؤهلة لذلك، فحين تكون هناك أجدية للفن، حيث يكون هناك جداول رياضية فيزيائية أو معادلات كيميائية أو فيزيائية معقدة تفترض أن لا يخرج الفنان من إطارها فإن العمل الذي يتم إنجازه، طبقا لهذه القواعد لا يمكن أن يوصف بأنه عملية خلق وإبداع فني، بصرف النظر عن جهوده الذهنية المضيفة التي بذلها الفنان صبري والتي تستحق إعجابا وتقديرا صادقين. أن العملية سوف لا تكون غير تنظيم وحدات تجريدية لونييه معادلة لعناصر تلك الأبجدية والجداول ضمن مساحة معينة من الكانفاس، أو بتعبير آخر، تنفيذ مواصفات علمية بمقاييس معينة يدخل اللون والشكل فيها كعنصرين أساسيين، وذلك بصورة الية دون أن يكون للفنان أي دور إبداعي فيها، ولو افترضنا أن عدد من الفنانين، أينما كانت موقعهم على الكرة الأرضية، ومهما كانت جنسياتهم، قام برسم لوحة الماء مثلا فستكون هناك دوما وحدات بلاستيكية مستطيلة الشكل، وستكون هناك دوما سبعة خطوط طيفيه – وربما أكثر قليلاً – لذرة الاوكسجين، وخمسة او أكثر قليلا لكل ذرة من ذرات الهيدروجين، وستكون هناك دوما نفس الألوان، وقد يستتبط بعض الفنانين وسائل معينة تميز التركيبات الذرية، الشيء المهم، هو أن الوحدات و المفردات الأساسية ستكون دوما هي نفسها في كل اللوحات، وبذلك فإن العمل المنجز سيكف عن أن يكون عملا فنيا متفردا، ويفقد كل المقومات التي تشكل عنصر اصلته و تميزه والتي تستمد نفسها من التربة التي تثبت فيها ومن المناخ الثقالي والحضاري الذي يسود تلك التربة والذي يمنح العمل الفني سماته ومميزاتها الخاصة، سيكون هناك إنجاز يتميز بسمات مشتركة موحدة، وسيبدو أقرب إلى عملية استنساخ للعالم اللامرئي.

2- ان واقعية الكم حولت عالم الطبيعة بغناه اللامتناهي الى عالم رتيب من مستطيلات ساكنة، الإنسان مجموعة مستطيلات، الألمنيوم مجموعة مستطيلات، الماء مجموعة مستطيلات، والطين مجموعة مستطيلات،

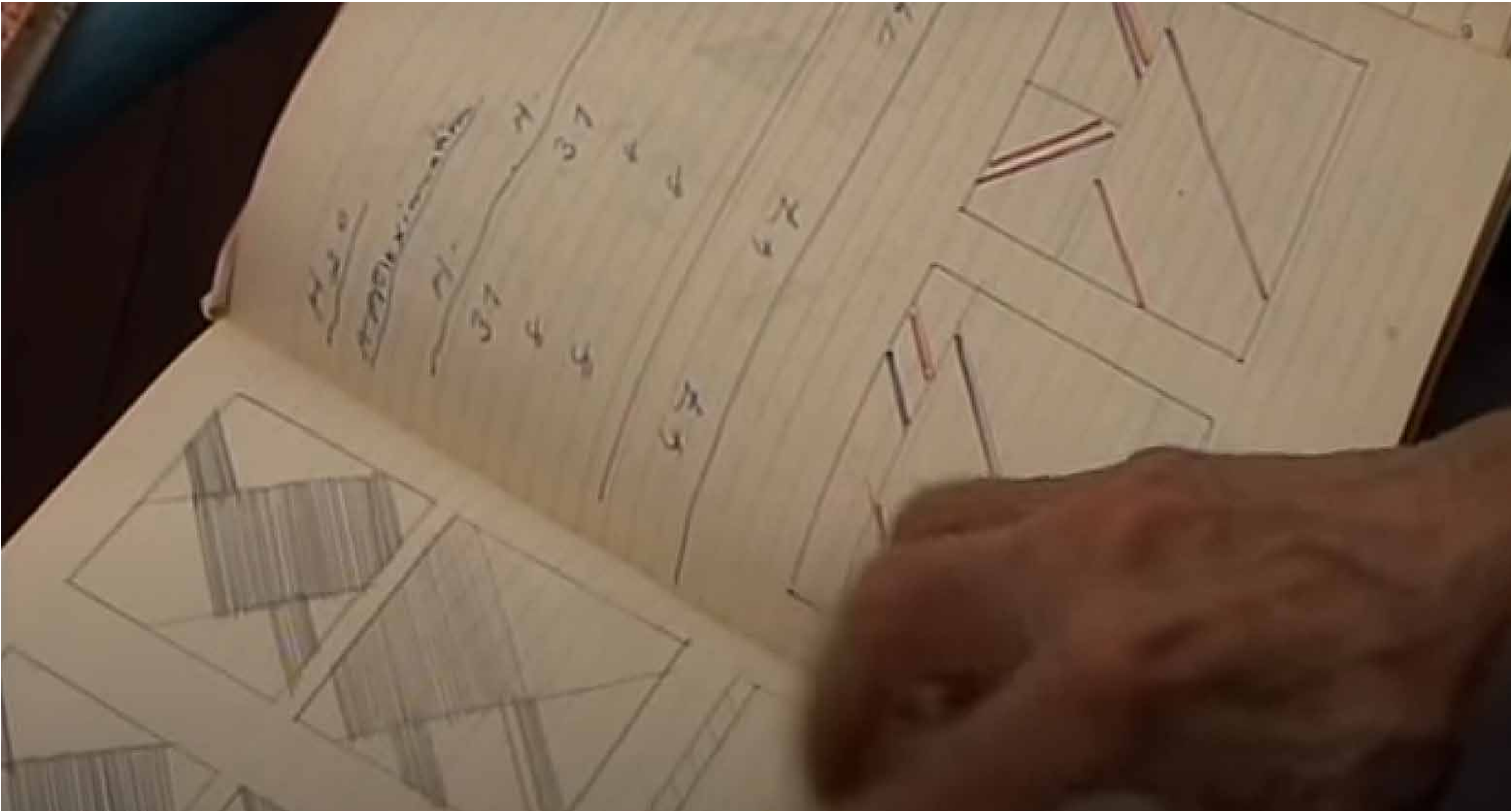
مقتفيه بذلك، كما يبدو، نظرية التغريب، في المسرح البرختي، مسقطه من حسابها كل العناصر التي تمنح العمل الفني مقوماته الجمالية والفنية من ديناميكية وشفافية ولون وتباين في السطوح والمساحات وحركة وطاقة إيجابية وخطوط حرة الخ ..

3. واقعية الكم فشلت فنيا في أن يكون التعبير البلاستيكي مطابقا للحقيقة الذرية الداخلية للعالم اللامرئي، بالرغم من أن ذلك يشكل المهمة الأساسية لها، فالتعبير البلاستيكي هو تأليف خيالي صرف، وكل تأليف خيالي لابد أن يكون ذاتيا بهذا القدر أو ذاك، بالرغم من محاولة الفنان صبري لأن يتحول الفن إلى نشاط موضوعي كليا بهدف إلغاء ما يسميه، التعقيدات الذاتية، أن اية لوحة أنجزها صبري: طين، نايلون، الإنسان الجديد الخ.. لا يمكن أن تشبه بحال من الأحوال، الحقيقة الموضوعية الداخلية لهذه الموضوعات، ولو التقطت صورة ملونة لطيف ذرة أكسجين أو هيدروجين لما استطعنا أن نجد شبها كبيرا

بين طيفي ذرتي محمود صبري وطيفي ذرتي الطبيعية، في الألوان الطيفية الحقيقية التي يحلها منظور التحليل الطيفي لا يفصلها عن بعضها البعض خطوط بيضاء، وإنما تنبعث متجاورات بجانب بعضها البعض، اما واقعيه الكم، فقد تعذر عليها تحقيق تعبيرها البلاستيكي دون استتباط وسيله اصطناعية عازلة ما بين الخطوط الطيفية مما أفقد الألوان حيويتها وحرمها من مميزات التأثيرات المتبادلة التي تمارسها على بعضها من خلال تجاورها، بينما نرى أن المذهب التجزيئي divisionism الذي استخدمه الانطباعيون وفيما بعد وبدرجة اكبر الانطباعيون الجدد، مثلا، قد نجح في تجزئة اللون إلى مكوناته الاصلية لتقوم العين بمزجه بهدف تأكيد شدة اللون حيويتها، البرتقالي مثلا حيث جزء إلى اللونين الأساسيين المكونة له، الأحمر والأصفر، أضف لذلك فإن واقعيه الكم لم تستطيع أن تتخلص من رتابة الألوان المتكررة بالرغم من أنها الألوان المنبعثة من الذرة

وليست ألوان مبتكره.

4- واقعية الكم أخضعت الفن للعلم كليا، فهي لم تحاول أن توظف الاكتشافات والحقائق العلمية لخدمة أغراض الفن، وإنما فعلت العكس تماما، الفنان، طبقا لواقعية الكم، لا يمكن أن يعكس تجربة حياته مباشرة، وإنما يتعين عليه أن يحصل على موضوعات ومفردات عمله وأدواته من المختبر، بينما نلاحظ أن الفن منذ عصر النهضة حاول أن يخضع ما توصل إليه العلم – على ضئالة ما كان عليه آنذاك – إلى احتياجاته، وفي جو الارهاصات العلمية المحدودة استطاع باولو أوجيللو Paulo Uccello (1397–1475) ان يتوصل إلى المنظور مقدما مساهمة تكنيكية للفن لنقله من مستوى السطح الثنائي الأبعاد إلى الثلاثي الأبعاد وعمق النقاط المتلاشية، اما رامبرانت (1606–1669) فقد حاول أن يجسد في فنه سيمفونية تساقط الضوء في العتمة، بارتفاع وتفاوت ما بين العنف والرقعة. وفي أواسط القرن التاسع عشر طبق



الحديث عموما، لأنها ألغت وشوهت العالم المادي الموضوعي المرئي، لكن واقعية الكم تبرز التجريدية في عملية التجريد واختزال الوجود المادي القائم إلى أدنى المقاييس اللامرئية، (ظاهرة الطيف الذري)، وبالرغم من أن المنطلق الأساس لواقعية الكم منطلق علمي سليم لا يقبل النقاش، إلا أن التطبيق جاء منقوصا ومختزلا للحقائق العلمية إلى أدنى حد، وبعبدا عن النظرية العلمية، والنقد الذي يمكن أن تتعرض له واقعية الكم، سيكون أشد مما يوجه إلى التجريدية، نظرا إلى أنها أولا تستند إلى نظرية علمية لا تقبل التجريد أو الاختزال وتحاول جعل الفن علميا، وثانيا لأنها تضع نصب عينيها هدف استعادة الدور الوظيفي للفن وتمكينه مجددا من أداء مهمته التعليمية، أضف لذلك، إن واقعية الكم قد حولت الوجود المادي إلى رموز تجريدية وتكرار لانهائي لوحداث هندسية مستطيلة وان اتخذت اوضاعا متباينة، بألوان مكررة إلى مالا نهاية، أنها ببساطة، تذكرنا بنظرية أن الفن المفيد غير جميل، والفن غير المفيد فن جميل، بالرغم من حقيقة أن فن الإنسان الباليوليتكي الذي كان فنا وظيفيا صرفا، ولم تكن له اية اهداف جمالية، كان فنا جميلا ومازال محتفظا بقدرة غريبة على إثارة الدهشة والانبهار.

الفنان وموقعه في عملية الخلق الفني

لا اظن انه بقي هناك شيء كثير استطيع أن أقوله هنا عن الفنان وموقعه في عملية الخلق الفني، فخلال المناقشة اعلاه ورد الشيء الكثير مما قد يلقي الضوء على هذا الجانب، ومع ذلك، لابد من كلمة أخيرة فواقعيه الكم تجرد الفنان، بوصفه منافسا للطبيعة، من أجل صفة يمتلكها، القدرة على الإبداع وخلق عالم جميل من صنعه هو وليس من صنع الطبيعة، أن العالم يستطيع أن يبدع وأن يخلق ثراء ماديا لا حدود له، لكن الفنان عليه أن يسير في ظل العلم.

آن واقعية الكم، قد ألغت كليا الفنان وحولته إلى آلة استتساخ، تنقل ما تحصل عليه من المختبر إلى الكانفاس، وأن كل ما على الفنان أن يحفظ أبجدية واقعية الكم ويدرس نظرية الكم والفيزياء الذرية والكيمياء التركيبية و شيئا من الرياضيات، ويحل الرموز والوحدات الذرية والكيمائية، ثم يقف أمام حامل اللوحة ليسجل بصورة الية معادلات (يكسر الدال) لما لا تراه أعيننا وإنما ما يحصل عليه من

معلومات مخبرية، أما التجربة الحياتية للفنان، تفاعله مع الحياة، مشاعره، أحاسيسه وانفعالاته.. فامور تعتبر واقعية الكم أن علمية الفن تفرض بقائها خارج الاستديو، بالرغم من أنه مسألة تولد أية مشاعر بصورة مستقلة إطلاقا غير واردة، وأن المضمون الباطني لأي إحساس يقرره الموضوع الخارجي للمضمون... أن التكييف الخلاق عملية باطنية صرفة تتلقى دافعها من الأشياء الموجودة في العالم الخارجي... وتتطور طبقا للمبادئ المتوارثة في الشيء، وهكذا فإن قوانين الجمال التي يجري بموجها النشاط الخلاق، تنبثق من الأشياء الخارجية...

كلمة أخيرة لابد منها

ماذا بقي لواقعية الكم، أيعني ما قلته أنها يجب أن تتوقف؟ كلا بالتأكيد، فالعالم الفني سيبقى مجالا مفتوحا لكل المحاولات في عالم الفن، إن واقعية الكم تظل مساهمة طموحة وجريئة، لها مكانتها في ميدان الفنون التشكيلية، وقد تتوصل إلى معادلات أكثر دقة وأقرب إلى المجال الذي تحاول التحرك فيه – العلم – مما يساعدها في تخطي ما يعترض سبيلها من عقبات في الفن التشكيلي، بعد كل شيء، ومهما حاول أن يرتبط بالعلم، ومهما تأثر بالحقائق والاكتشافات العلمية، يظل مرتبطا به بدوافع أخلاقية وجمالية، إن اية محاولة مخلصه كواقعية الكم لابد أن تصل في وقت من الأوقات إلى ما تريد وتتخلص مما بها من سلبيات، وتردم الثغرة القائمة بين تطبيقاتها الجمالية ومتابعاتها العلمية.

كراس تفصيلي لبعض اعمال واقعية الكم

إشكالية المظهر

في البيان الفني «واقعية الكوانتم»

د محمود صبري

سامي داوود

تزمين ا «واقعية الكم»

كتب محمود صبري بيانه الفني «واقعية الكم» مأخوذاً بإمكانية التعبير عن الحقيقة الموضوعية للأشياء. معتبراً أن الوجود الموضوعي يأتي مفارقاً لما نشعر به تجاه الأشياء. ويتوجب علينا، لأجل تمثيل تلك الحقيقة، أن نتحرر من أوهام «الضرورة الداخلية» التي تتذرع بها الذات المبدعة لإسقاط ما تشعره على ما تراه. وذلك سعياً نحو التصوير الأدق للمظهر المادي، الذي بات منكشفاً على وجهه الآخر الـ ما دون الذري، حيث المستوى الذي تجري فيه العمليات المؤسّسة للمظهر، والتي ـ أي العمليات ـ يمكنها أيضاً أن تغدو رائيّة من العمق و بشكل مستقل، وبالتالي، بإمكانها أن تشارك في تعضيد الصورة الظاهرة من الشيء المحسوس، ليكون المظهر، محمّلاً بجوانية عضوية مختلفة ومعززة لتصورنا حول حقيقة الأشياء والتي تتراءى لنا عن الشيء ذاته.

دون اختزال ما تقدم في أحادية الطرح العلمي، كالأعمال التصميمية التي وفرتها القدرة الخارقة للحواسيب في تصوير البنى الكسرية/ Fractals، تلك البنى المعقدة لجزيئات المادة، حيث يكون الشكل مجرد معطى هندسي في الطبيعة، ولا يكون للذات المبدعة أي دور في تشكيلها، سوى إمكانية عرضها الجمالي عبر ضرب حجم الصورة بثابت رياضي للحصول على صور هندسية غاية في التناظر.

يتشابه دون أن يتقاطع عمل الفنان صبري مع نماذج أخرى سابقة عليه، ضمن نفس المسعى

التعبيري؛ للوصول إلى المستوى الأعمق والأدق. والذي يتضمنه تاريخ الفن وفقاً لنماذج غير متوافقة، ومبعثرة على حقبة زمنية مختلفة، كمجموعة لوحات «توليفات الغيوم» لجون كونستابل (John Constable) 1776 – 1837، الذي رسم لاتناهي التشكل في تحولات السحب المتحركة. حيث كانت الغيوم بالنسبة له، تمثلاً لتوزع الغازات في هيئة غيوم متحولة. وكان كونستابل، هو اللوح الحساس الذي التقط شكل عمليات التحول ووفرتها اللامتناهية. غير أنني أفترض أن يكون الفنان الهولندي «أيشر» (Maurits Escher) (1898 – 1972)، من التجارب الفنية الأقرب إلى تجربة صبري، مع فارق غياب النسق الأيديولوجي عن تجربة أيشر، الذي تبنى المعادلات الرياضية لأجل الدمج بين أرضية اللوحة و بنية الأشكال، والوصول إلى مسرح التحولات البصرية للأشكال التي يمكنها عبر المماثلة أن تنتج اختلافاً في الهيئة و تشويشاً مقصوداً في المنظور، وذلك ضمن إطار فكرة المبادلة بين النماذج الشكلية المتباينة، وإمكانية رسم البعد الثالث على سطح مستوي، وفكرة الشكل اللانهائي المنسجم مع فكرة العدد. ويمكننا أن نرى اليوم معادلات معمارية لأعماله الفنية في حي المكعبات ومبنى المركز التجاري وسط مدينة روتردام الهولندية.

علماً أن الفنانين الذين أثرا في تجربة صبري، هما سيزان Paul Cézann، ومونديان Mondrian. حيث اعتبر صبري أن مرحلة الفن الزراعي قد انتهت مع لوحة «جبل سانت فيكتوار» 1885 ـ 1887، لسيزان، وبها بدأ



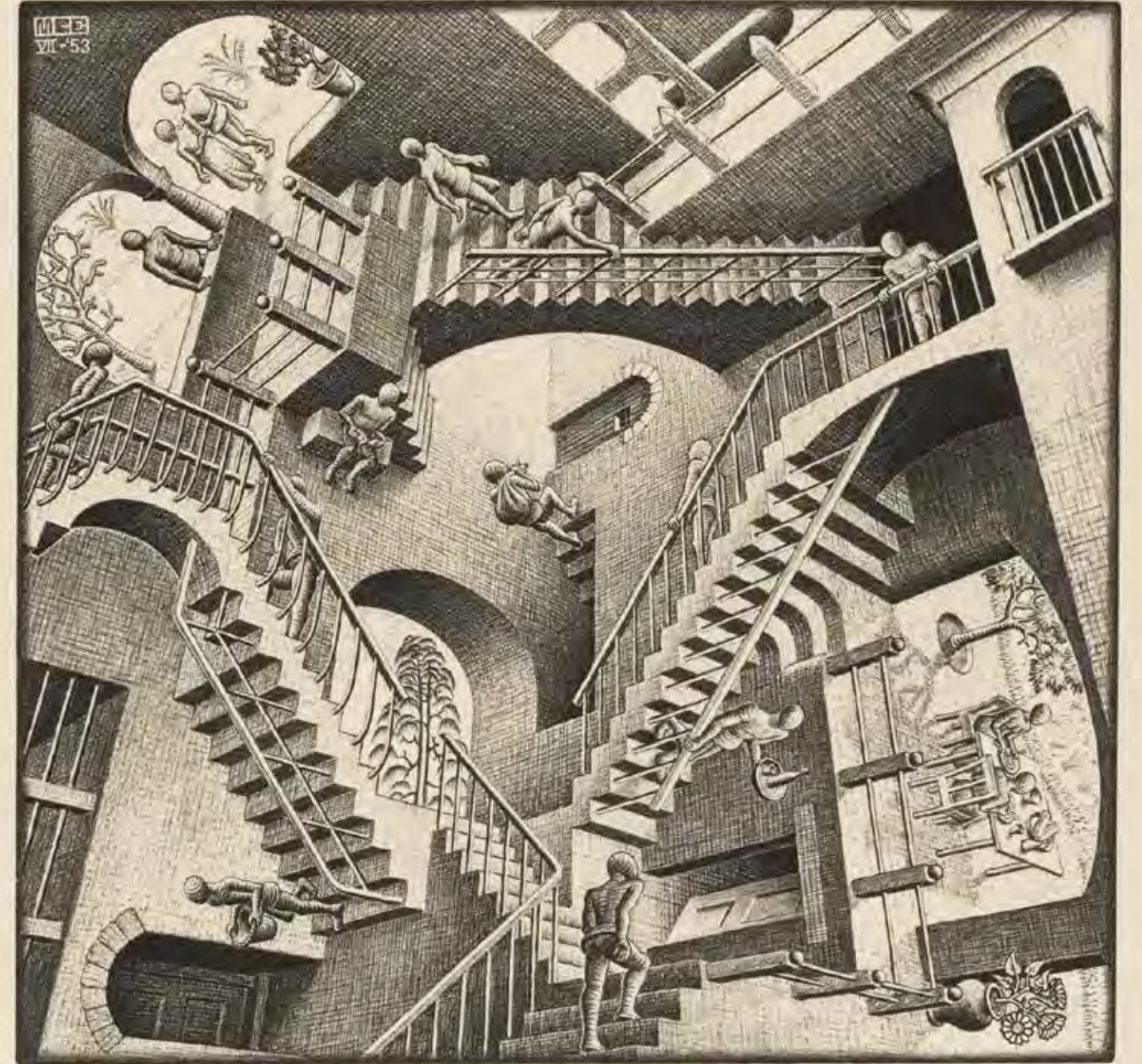
دراسة للفنان جون كونستابل، زيت على القماش



صوابية هذه الرؤية، منها: «أن إحدى وجهي الوظيفة الايديولوجية في الصورة التقليدية قد تُقَوَّض بانهيار النظرة الميكانيكية إلى الطبيعة والنمط البرجوازي للإنتاج»³ معتقداً - واضع البيان - أن الاندماج العاطفي للمتلقي في موضوع الصورة التشكيلية/ كصورة للعالم، تجعله مُكتسحاً بالمشهد، لكنه في المقابل يخسر ملكته الانتقادية والتحليلية. لذلك يقترح مستوى آخر من نظام الصورة، مغاير لما تقدم ومتفق مع التركيب الجديد للعالم المعاصر، وفقاً للصيغة التالية: «الصورة التشكيلية الجديدة تنطلق من نظرة دياكتيكية مادية جديدة إلى العالم (كنظام من العمليات)... من نظرة ميكانيكية مادية إلى العالم (كنظام من أشياء جاهزة)... إذن، الصورة التشكيلية الجديدة تصبح بالمثل صورة للعلاقات الاجتماعية الجديدة، وأعني الجوهر الجديد للإنسان... وبتغيير هذه النفس الخارجية فإنه يغير نفسه»⁴

الجوهري في الرؤية إلى المفهوم الذي يفترضه صبري في الفن كنسق معرفي، و بين الرؤية التي استدمجتها تلك الأساليب الفنية، والتي جاءت كصدى جمالي لتحول المدينة تحت أثر التقانة. فالمفهوم الذي يقدمه صبري، والذي قد يكون مرتعاً لعدم صوابية مفهومه أيضاً، هو اعتقاده بأن البنى الاجتماعية الحديثة تجد معادلها التركيبي في البنى الـ ما دون ذرية. حيث العمليات المؤسسة لتفاعل منتظم في الطبيعة، يمكنه أن يأتي متوافقاً مع العمليات المؤسسة للنظم الاجتماعية. وهو قياس ممكن كمجاز أيديولوجي دون أن يكون دليلاً علمياً على هذه المطابقة. بالرغم أن مجتمعنا المعاصر، والذي يتفاعل وفقاً لتدفق سيبييري، يكاد يكون متوافقاً مع الرؤية التي قدمها صبري في رؤيته للمصفوفة الذرية والاجتماعية. وسأرجئ هذه النقطة إلى الخلاصة، لأترك بداية تنظيمها للحجج التي عرضها صبري كتعليلات على

الفن الحديث. فانطلاقاً من تلك اللوحة، بدأ تفكيك المنظور وعمق المشهد عبر تحليل الضوء إلى ضربات لونية قصيرة متراكبة. يظهر الضوء في هذه اللوحة التي يمكن رؤيتها ضمن مجموعة متحف بازل السويسري، مُنجزاً إلى جسيمات صغيرة غير متموجة. وبذلك، يكون سيزان قد سبق الفيزياء في اكتشاف الطبيعة الكمومية للضوء عبر تصويره للحالة الجسيمية للثقل اللوني/ الضوء. حيث بدأت الفيزياء الحديثة في اعتماد هذا التصور مع نظرية ماكس بلانك عن الضوء سنة 1900. وتجنباً للخلط الممكن بين الرؤية التي قدمها الفنان صبري عن الفن كشكل من أشكال المعرفة، و بين ما سبقه من أساليب فنية ظهرت متأثرة بالأثر البصري للتقانة الحديثة على الحركة والإنشائية المدنية في المدن الصناعية، كالسوبرماتية الروسية والمستقبلية الإيطالية المنشأ. يجب التنبيه إلى الفارق



الفنان الهولندي أيشر

الفنان الفرنسي سيزان

يمكننا حتما إعادة صياغة الجملة الأخيرة في هذا الاقتباس بالإحالة إلى أفكار ماركس حول تغيير أدوات الإنتاج لأجل إحداث التغيير الاجتماعي. وهذا لا يشغلنا في هذا البحث. سنأخذ الفكرة كما هي لافتراض أنها صائبة فيما تدعو إليه.

فالمجتمع، ويمكننا التعميم باستخدام تعبير أي أو كل مجتمع، يتكون من عناصر غير متناظرة، حتى في السياق التاريخي للمجتمع نفسه . باستثناء المجتمعات الجامدة، أو بالتعبير الإيديولوجي، الشعوب اللاتاريخية . تفرز نظاماً متحولة باستمرار. نظراً لارتباطها بالفعل البشري، و الذي هو بالضرورة فعل تاريخي، و بالتالي مشروط بإكراهات متغيرة . لذلك تكون الصدفة جزءاً مكماً لإكراهات أخرى تجعل المجتمع كياناً، بالضرورة مُلغزاً . أو وفقاً للصيغة التي تقدمها نظرية الأنساق في علم الاجتماع الحديث، يشغل كل نسق اجتماعي وفقاً لآليات متنوعة في إنتاج مؤسساته الاجتماعية، فكل نسق اجتماعي: «له استقلالية نسبية من حيث قدرته الذاتية على اتخاذ القرار تبعاً لشروطه الداخلية وارتباطاً بنوعه، ما هو بحاجة إليه من ناحية، وما عليه أن يصدره إلى البيئة من مخرجات».⁵

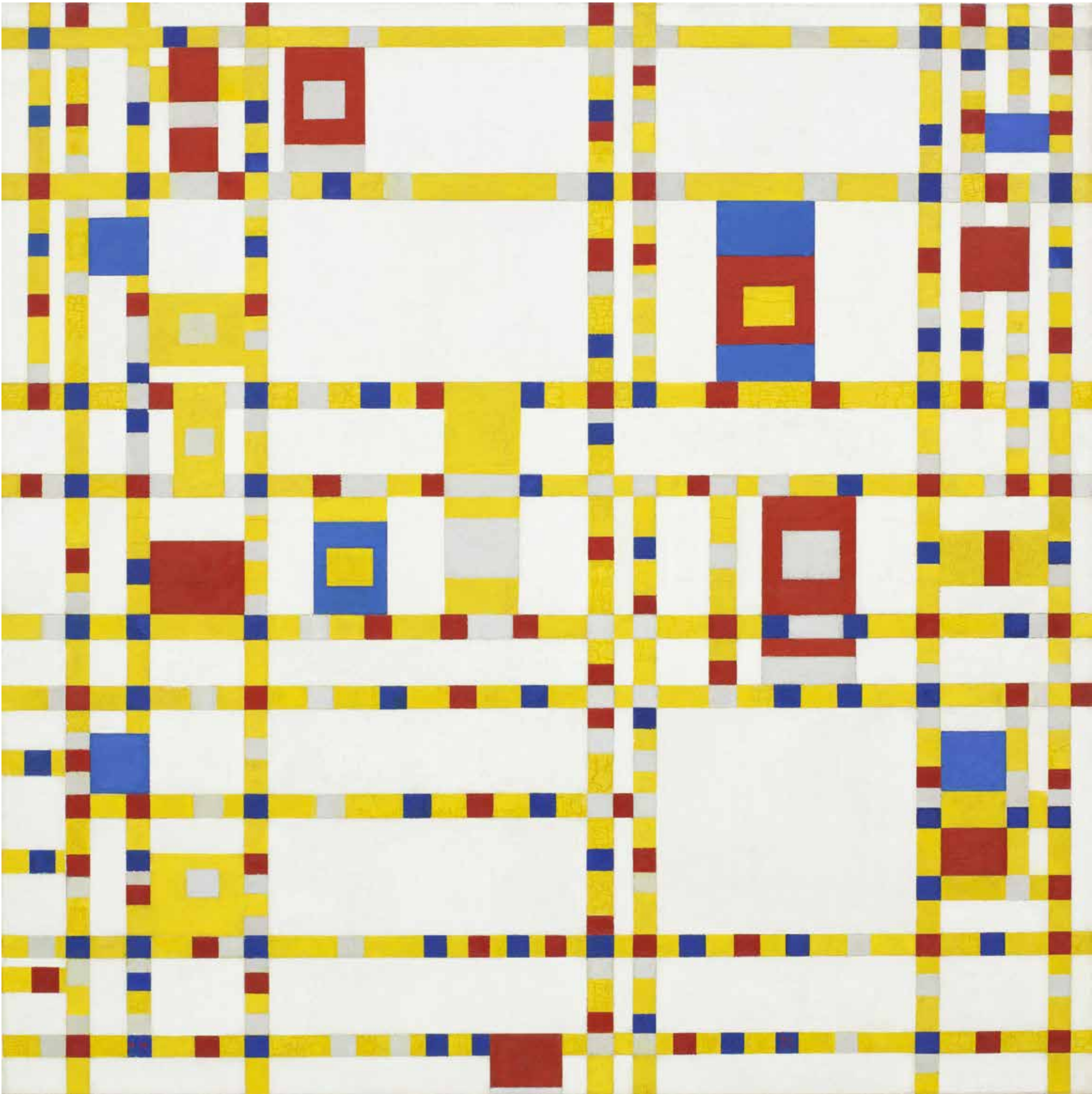
وإذ يتضمن كل مجتمع على خصال فريدة غير معللة بالمنطق. رغم أنها خصال معقولة قياساً إلى طبيعة الميكانيزمات التي اشتغلت في سياقه التاريخي و انت كنوع من الممارسة التاريخية المتواترة. و التي ترسخت كاستعداد اجتماعي، يتطور في المجموعة إلى درجة الطبع الاجتماعي، والذي يمكننا اعتباره، نوع من الطبع الجمعي المعنى بالممارسة التاريخية الخاصة والمختلفة في آن. خاصة هنا، ومغايرة لما هو هناك. ليكون بالنسبة إلى كل مجتمع، شكل من أشكال «الصندوق الأسود» الذي يجعل من فكرة البنية في عمق كل نسق اجتماعي، نظاماً شديد التعقيد، لدرجة تجعله غير صالح للقياس مع نمذجة اجتماعية أخرى.

لذلك يبقى النسق الاجتماعي منفصلاً من الشرطية الضابطة، الموجودة في كل قانون علمي، أي مفهوم التعميم. إذ تتمثل أولى الفوارق الجوهرية بين القوانين في العلوم الطبيعية والقوانين في العلوم الاجتماعية أو الإنسانية، في افتقار هذه الأخيرة إلى

الفنان الهولندي موندريان

إمكانية التكرار وفقاً لقانون ثابت، يؤدي تكرار شروطها إلى نتائج متماثلة خارج إطار الزمان والمكان، مما يجعله كقانون، قابلاً للتعميم. وهذه إحدى المثالب الأساسية التي يتناولها «ريخنباخ» في مؤلفه المهم «نشأة الفلسفة العلمية»، الذي ينتقد فيه اللغة المجازية في الفلسفة، ويقوض افتراضاتها المتعلقة بجوهر الأفكار. علماً أن انتقاد ريخنباخ لمجازية اللغة الفلسفية يفتح على مجالات معرفية أخرى، من بينها التصور الفني عن لغته البصرية كخطاب في الحقيقة. لذلك، نعثر على هذا السؤال في مؤلفات فلسفية أخرى، تجادل من خلاله مفهوم الحقيقة الموضوعية في المنظور الفلسفي، والتي سندرج بعضها في سياق المقاربة الممكنة مع الصيغة التي تقدمها «واقعية الكم» كتصور في جوهر الأشياء. إن قصور الفعل الاجتماعي عن أن يكون قابلاً للتعميم كقانون اجتماعي، يضع وجهة نظر صبري في تناقض فكري بين الصيغة والممارسة، لذلك، لا بد أن نستبعد من التعميم ما لا يرتبط بالموضوع. لأن فن الكشف وفقاً لـ ريخنباخ، هو فن التعميم الصحيح: «ويكون العامل مرتبطاً بالموضوع إذا كان ذكره ضرورياً لكي يكون التعميم صحيحاً».⁶

سيعثر قارئ العلوم الإنسانية على صدى واسع لفكرة ريخنباخ حول المبدأ الأولي لتتبية المفهوم من العناصر غير النافعة فيه. ويمكننا الإشارة في هذا السياق إلى عمل جوهانز غدامير «الحقيقة والمنهج»، الذي أظهر أن المفاهيم العلمية لم تشتغل في مجال العلوم الإنسانية وفقاً لدقتها المعهودة.⁷ واقترح عبر تحليله لفهوم اللعب في الفن، فكرة المناهجية التي تستدعي حساً فنياً للرؤية. بناءً عليه، ما هي صيغة الفن الجديد التي يقدمها بيان «واقعية الكم»، وهل يجب الاهتداء بالمعطى المختبري للأشياء، لإتمام صورة الشيء في مدى حساسيتنا المعاشة؟ واقع الأمر، يتبنى بيان واقعية الكم هذا التصور، ويجد فيه رحابة فنية لم تكن متوفرة للفنان قبل الثورة العلمية في مجال العلوم الطبيعية، فواقعية الكم تعني: «إعادة خلق الفن التجريدي من الطبيعة على المستوى الجوهري... عبر ربط البحث الفني عن جوهر الأشياء بما هو نسبي ومحسوس في جوهر الأشياء نفسه».⁸



صراحة، هذا التضافر يوسع مجال التفكير

في الوظيفة الفنية وفي مكانة الفن بين المعارف الإنسانية. إلا أنه كتصور حول الحساسية الفنية والتعبير عن الأشياء في كثافتها وتعارضاتها، هو تصور غير كاف.

لذلك أجد أنه من الضرورة بمكان تعضيد هذه الفكرة برؤى فلسفية نافعة لمجادلة التصور الذي يقدمه صبري في بيانه، وسأنتقي من بينها ـ رغم زخمها ـ المحاولات التحليلية الآتية.

ثلاث مقاربات فلسفية عن الحقيقة الموضوعية للشيء

تناول هايدجر اشكالية السؤال الخاص بماهية الأشياء في نصوص عدة. وذلك بعد تنامي نزعة الخطاب العُلَـمي إلى المطابقة بين الـ«ما يصدق» و بين الـ ما يكون/ الماهية. معتبراً أن الحقيقة العلمية، ولكونها حقيقة قابلة للبرهنة، فإنها تمتك الشيء في ذاته أكثر مما تدعيه الفلسفة، وبالتالي تشكل نظرة العلم حقيقة الشيء.

فطرح هايدجر على العلم سؤاله المتعلق بالإحساس بالكرب، وكذلك مفهوم العدم الذي ليس في إمكان العلم أن يتناوله، لأن العدم كشيء، هو غير موجود، و بالتالي، لا يخضع ضمن مجال الأخذ في حسابان النظر، وذلك في مؤلفه «الفلسفة في مواجهة العلوم التقنية».

يعتقد هايدجر أن الحقيقة الموضوعية في حد ذاتها ليست متطابقة، بل هي حقيقة متعددة المستويات، وهذا تقريبا هو محتوى الفكرة التي تقدم بها بعد سنوات جورج كانغيلام، في حواره الفلسفي المسجل تلفزيونيا مع آلان باديو وميشيل فوكو وبول ريكور، عندما طرح كانغيلام فكرته حول الفلسفة والحقيقة، وتوصل إلى انعدام الحقيقة الفلسفية في مقابل وجود متعدد للحقائق الفلسفية 9. يعرض هايدجر هذه الإشكالية مستعينا بالفيزيائي الانجليزي آرثر إدنغتون وفكرة هذا الأخير عن الطاولة، على النحو التالي:

«كل شيء من هذا النوع، طاولة، كرسي... له مثيله. الطاولة رقم 1 هي الطاولة التي نعرفها منذ الطفولة، والطاولة رقم 2 هي الطاولة العلمية... والطاولة التي يحدد العلم شيئيتها لا تتألف بحسب الفيزياء الذرية الحالية من الخشب، بل تتألف في قسمها الأكبر من مكان فارغ، وتنتشر في هذا الفراغ شحنات

كهربائية... والآن، ما هي الطاولة الحقيقية؟»10 ويستطرد النص الهايدجري في إمكانية وجود حقيقة ثالثة بينهما، لذلك يعود إلى قضية السؤال (ربما هنا نضع حرف و) كيف يتأسس. إن حاولنا أن نستخلص من بيان واقعية الكم سؤال الطاولة، فهي قد تكون شحنات كهربائية ضمن فراغ مشغول بالطاقة. فالكثلة، – كما يقدم صبري متكأ على معادلة آينشتاين – هي طاقة، وعلينا أن نرسم الخطوط المحددة للعمليات الجارية في عمق الكثلة، وفقا لخطوط مستقيمة متقاطعة، وعلينا أن نعتبر الخط المستقيم هو التعبير الإنساني طالما أنه لا يوجد في الطبيعة سوى خطوط منحنية يحكم تكوُّر الفراغ بضغط الجاذبية.

إذن بنية السؤال، أو بصيغة أخرى، موقع المراقب للظاهرة، يحدد وجهة الإجابة، و تصور صبري عن وجود تماثل بين طبيعة العمليات ما دون الذرية والعمليات الاجتماعية، تستند إلى أفكار سابقة في نص لماركس الذي يقتبس منه صبري التالي: «الجوهر الإنساني ليس تجريداً يحل في كل فرد، إنه في حقيقته مجموعة العلاقات الاجتماعية.»11

دولوز وغوتاري

تجنب غوتاري ودولوز دمج المجال العلمي بالفلسفي والفني، فاقترحا حزمة من الفروقات المفاهيمية، لإظهار التباين في الممارسة المعرفية داخل كل نسق. رغم اعتبارهما أن العلم يتضمن على وظائف الأشياء وليس مفاهيمها التي هي من اختصاص الفلسفة، بينما يتفرد الفن في تفكيك المؤثر الإدراكي من المدركات، ويعمل على فك ارتباط المؤثر الإنفعالي من الإنفعالات، ليكون لدينا ثلاث مستويات إدراكية مختلفة الحركة نحو الشيء في موضوعيته. يعمل العلم الى إنتاج نمذجة تفاضلية لحالات الأشياء التي هي: «خلاطط منتظمة، وأنواع مختلفة جدا.. وحالات الأشياء تحيل إلى إحداثيات هندسية لأنظمة مفترضة مغلقة... يقوم العلم بتوحيدها وفقا لمسطح المرجع.»12

بينما تشغل الفلسفة وفقاً لمسطح المحايثة، حيث تأتي المفاهيم الفلسفية كتراكيب تعبيرية، تستقطع سديم المعرفة، إمكانا قابلاً للتكثيف كمفهوم، و بالتالي يختلف حقل الإبداع في

الحالتين: «المفهوم في الفلسفة يعبر عن حدث يعطي الإمكان المفترض كثافة معينة على مسطح للمحاثة وحسب شكل منتظم.»13 ويستعين دولوز، كما صبري، بالفنان ذاته، أي سيزان، الذي شكّل مرجعية لفلاسفة آخرين كهوسرل وماركوز وتورين... إلخ، لكن دولوز يأتي بعبارة مغايرة حول رؤية الشيء في موضوعيته، وذلك باستعادته لعبارة سيزان عن أن الإحساس ليس ملوّنًا، فهو ملوّنٌ. وذلك لأن هدف الفن هو أن: «يعري المؤثر الإدراكي من إدراكات الموضوع ومن حالات الذات المدركة»، وأن يعري المؤثر الإنفعالي من المشاعر كمعبر من حالة إلى أخرى، فاستخراج كتلة من الإحساسات يعادل إبداع كائن حسي خالص»14

لا يبتعد صبري كثيراً عن هذا التصور في استفادته من القانون العلمي في جعل اللامرئي مرئيا، إذ يستيد صبري أيضا جملة سيزان التي يقول فيها بأن الفن «هو إنتاج نسق على غرار الطبيعة»، وهذه الطبيعة الثانية التي ينتجها الفنان عبر منظور واقعية الكم، هي تلك التي يستكشف بها الطبيعة لتكون جزءاً من تجربته الحسية والمعرفية.

ينسجم جزئيا هذا الطرح مع فكرة المفاهيم المتتامة في الفيزياء الحديثة، والتي بدأ الاعتماد عليها عبر ظهور سلسلة من النظريات، بدءاً بمساهمة ماكس بلانك Max Planck مؤسس نظرية الكوانتم، الذي قدم منظوره الكمومي عن الضوء سنة 1900، وما استتبعها من تطورات ثورية في الفيزياء، بإعلان آينشتاين نظريته النسبية سنة 1905 ومعادلته حول الطاقة (ط = ك × سص2)، حيث لم تعد الكتلة الصلدة تشكل واقعا متطابقا مع معرفتنا للمادة. والإضافات المتتابعة التي جاءت عبرارتيابية هايزنبرغ» وأبحاث «نيلز بور» وشرودنغر وآخرين، حيث بات الضوء مجموعة من الجسيمات المستقلة والمتحركة على شكل أمواج، ودخلنا مستوى العمليات الـ ما دون ذرية، والتي تقدم تدفقا للطاقة، شبحي التعيين، عمليات تظهر فيها عناصر دقيقة دون جسم كالكواركات Quark مثلاً.

غير أن ما تقدم، وكما أسلفنا في تعقيد الطبقات المؤسسة لمفهوم الإنسان ككائن عميق وغير صريح كما هي الطبيعة، تجعل بعض أفكار صبري دون فاعلية.

خلاصة

هل يفتر ما نراه إلى بُعد جوهري في هوية ما نراه؟ وبالتالي، هل سيشكل تعويض ذلك بالنموذج العلمي، مدخلا إلى رؤية أكثر صوابا؟ سبق أن طالب كل من برغسون في مؤلفه «المادة والذاكرة»، وكذلك هايدجر في مؤلفه الأنف الذكر، إلى ضرورة اتخاذ المسافة المناسبة من الموضوع لأجل تحديد رؤيته، الأمر الذي يجعل من الرؤية علاقة بين موقع المراقب و موضوعه، لذلك تكون لدينا تعددية حتمية في أوجه الحقيقة الممكنة لكل شيء..

في العالم المعاصر، حيث النسق السيبري يتحكم في الهندسة الاجتماعية، ويعيد صياغة الإنسان بالزمان و المكان، ويقوم بخلخلة النسق الحسي، ويدمر علاقة الحواس بالمحسوسات. يمكننا البحث عن طبيعة غير طبيعية، عن وجود مناقض للطبيعة، وعن ضرورة وجود فن جديد يستقل عن هذا النسق من أجل القدرة على نقده، فن قادر على أن يعيد الميثافيزيقا إلى الاشتغال كمخيلة غير مبرمجة، فن يتحرر من العولة الرقمية، وينتج طبيعة ثانية أكثر إنسانية.

رغم مرور أكثر من أربعة عقود على صدور النسخة الإنجليزية من بيان «واقعية الكم» في بغداد 1975، والذي يمكن اعتباره بمثابة نظرية في إشكالية المظهر، إلا أنّ البيان يتجاذب فكريا اليوم مع المعطيات الحسية المعاصرة أكثر مما كان متوفرا لحظة ظهوره، أي العلاقة بين التعبير الفني وأثر التطورات التقنية على نظامنا الحسي.

كُمُنْطَر، كتب صبري نصاً متيناً حول ضرورة التعبيرعن البُعد مادون الذري للأشياء، ثم أرفقه كفنّان، بمعادلات بصرية جسدتها أعماله التي جاءت كتراكيب من الألوان والخطوط التي توفرها البنية التركيبية للذرات التي أمكنه اعتمادها كأبجدية بصرية جديدة شكلت بالنسبة له، تكاملا بين العقل المختبري واليد المتحركة وفقا لحسية موجهة، لتكون النتيجة خيالا ذي قاعدة واقعية متينة. غير أن البيان لا يخلو من تعارضات في الفكرة، ومع ذلك يعتبر بيان «واقعية الكم» هو البيان الفني الوحيد الذي ظهر من قبل فنّان شرقي، في هيئة نظرية تقترح شكلا جديداً للفن.

جدول الأبجدية الفنية في واقعية الكم

بالاتفاق مع ما تقدم، يعرض صبري أبجديته اللونية، المتمثلة في مجموعة من الوحدات البلاستيكية، المناظرة للعناصر الذرية الموجودة في الطبيعة وفقا لجدول ألفا للعناصر الذرية الـ 92. وهي وحدات ثابتة القيمة ومُقاسة هندسيا . وكل ذرة تحدد لها مساحة على الكنفاس، مقاسة بشدة الذبذبة والطول الموجي لأطياف الذرة، ولا يؤخذ من الذرة، إلا أطيافها المرئية، فذرة الهيدروجين كنموذج، تتألف من \ 47 \ خطأ طيفيا، يقع منها ثمانية خطوط فقط في المنطقة المرئية. وهذه المنطقة هي الوحيدة المعتمدة لتكون مصدرا للعناصر البلاستيكية. و قد اختار صبري منها . خمسة موجية كمعادل لوني لذرة الهيدروجين، وفق الجدول التالي:

الطول الموجي الكم	اللون	القيمة اللونية الصغرى	المساحة على الكنفاس
6562	أحمر	3,01	386,4سـ2
6562	أحمر	3,01	386,4سـ2
4861	أخضر مزرق	4,07	522,6سـ2
4340	أزرق	4,56	585,5سـ2

وهي قيم لونية ثابتة لا تقبل الانقسام. أما تجسيد هذه الأطوال الموجية كقيم لونية، وترجمتها إلى قيم نسبية محسوسة، وذلك عبر تحديد حجم الطاقة الخاصة بالطول الموجي الواحد، أي ثقل اللون الذي تمثله. وبهذه العملية الحسابية، نحصل على المساحة التي يستهلكها كل طول موجي، أي كل لون ضمن وحدته البلاستيكية، فيتشكل لدينا الجدول التالي، متمثلا بذرة الهيدروجين:

طول الموجة بوحدة أنغستروم	اللون
6562	أحمر
6562	أحمر
4861	أخضر مزرق
4340	أزرق
4101	بنفسجي

هوامش:

- . التزمين: أي فهم الشيء في زمنه، مرفقا بجملة الشروط المتعلقة به، والتي قد تتغير وتغير معها معنى نفس الشيء.
- . محمود صبري، الفن والإنسان/ بيان واقعية الكم، النسخة العربية، مؤسسة رمزي للطباعة. بغداد 1975، ص 35
- . نفس المصدر السابق. ص 145
- . نفس المصدر السابق، ص 150
- . لومان،نيكلاس. مدخل إلى نظرية الأنساق، ترجمة: يوسف فهمي حجازي، منشورات دار الجمل، بغداد/ كولونيا ألمانيا 2010، ص 62/ 64
- . هانز ريخنباخ، نشأة الفلسفة العلمية، ترجمة: فؤاد زكريا، دار الوفاء للنشر، الاسكندرية، مصر، 2004. ص 23
- . غدامير جوهانز، الحقيقة والمنهج، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس / ليبيا، 2007
- . محمود صبري، الفن والإنسان/ واقعية الكم، النسخة العربية، ص 159
- . في برنامج للفيلسوف آلان باديو. يقدم كانغيلام تحليله للعلاقة بين الفلسفة والحقيقة، يشارك في البرنامج ميشيل فوكو وبول ريكو أيضا، الرابط: https://www.youtube.com/watch?v=lt0gjMRmwgY
- . مارتن هيدير، السؤال عن الشيء.
- ترجمة: إسماعيل المصدق. المنظمة العربية للترجمة، بيروت 2012، ص 43
- . محمود صبري، الفن والإنسان، بيان واقعية الكم، ص 133
- . جيل دولوز/ غوتاري فيليكس، ما هي الفلسفة، ترجمة: مطاع الصفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت 1997، ص 134
- . نفس المصدر السابق ص 142
- . نفس المصدر السابق. ص 175

أكثر من مفهوم للواقعية

محمود صبري من التشخيصية التعبيرية إلى واقعية الكم

عمار داود

أعترف أن التعبير عن رأيي في فن محمود صبري شكل ومازال محنة فكرية عانيت منها منذ مقتل عمري كرسام شاب، محنة اعتملت في داخلي وأنا أحاول أن أفهم، مع محاولة توفيق خفية، بين همّ الفنان الشكلائي والجمالي وموقفه الإنساني. همه الذاتي، ومشروعية أعمال تتناول الهموم الإنسانية الكبرى، ثم الخيار الصعب ما بين التعبير عن (طبقة) اجتماعية والتعبير عن (الكيونة الإنسانية) بصورتها الشاملة.

ومما صعد من ثقل همي، هو رأي سارتر الذي اطلعت عليه في سنوات دراستي الأولى للفن في معهد الفنون الجميلة، وكان يعالج مباحث الفنانين في موضوع الألم الإنساني متجلياً بأعتى حدث وهو الحرب. يقول سارتر: «إذا قرر شخص متغنت الرأي، يقيم في غرفة تطل نوافذها على معسكر اعتقال، أن يرسم صحنون الفواكه، فليس في الأمر كبير خطورة: فهو إنما يرتكب خطيئة الإهمال.

أما الجريمة الحقيقية فهي أن يرسم معسكر الاعتقال كما لو أنه صحن فاكهة.» (ص 188 من كتاب جمهورية الصمت). ثم يعرج سارتر الى لوحة بيكاسو (الجورنيكا) قائلاً: «... والواقع أن اللوحة تجمع صفات متنافية من غير ما جهد. وهذه اللوحة، التي تمثل تمرداً لا يُنسى وتخليداً لمجزرة، تبدو وكأنها لم تبحث مع ذلك إلا عن الجمال. والأعجب من ذلك أنها وجدته.» (نفس المصدر السابق ونفس الصفحة). هاهو ذا سارتر في مقاله هذا، يصعد من حالة الحيرة في الحكم النقدي إزاء كل من النسق والموقف الذي يعمل من خلاله الفنان، والذي تمخض في الجورنيكا عن التضيق الذي أحدثته الجانب الجمالي لفعالية الشجب التي كان من المرتجى من الجورنيكا أن تعلوها. لم يكن سارتر الوحيد الذي تعامل مع الجورنيكا على هذا النحو، إذ كتب أنها لم تلق إعجاباً كبيراً من قبل بعض المثقفين الباريسيين، حتى أن هناك من قال إنها لا تخدم الطبقة العاملة، وإن بيكاسو – الذي



كان يومها يسارياً – يسكن برجاً عاجياً بسبب تغليبه للطابع الجمالي فيها. شاهد الجورنيكا الآلاف من الزوار، وقد يشكل هذا نوعاً من الاهتمام الكبير، الا أن سؤالاً ينهض يتعلق بأهميتها النوعية: هل نرد ثقلها كمشروع إبداعي مهم الى صيتها، أم إلى فعاليتها وتأثيرها الحقيقيين كرد فعل لحدث مرتبط بظرف مادي وسياسي؟ نوجه هذا السؤال الى لوحة قريبة من الجورنيكا وهي (ثورة الجزائر) لمحمود صبري، ولوحة أخرى هي (الوثبة) لشاكر حسن آل سعيد، ونصب الحرية لجواد وجدارية فائق حسن... الخ.

لا أظن أن محمود صبري كان واقعياً اشتراكياً بالمعنى المؤسساتي السوفيتي، لا في أعماله التي أنتجها ما قبل واقعية الكم، ولا فيما بعدها. ببساطة، لم تخضع تلك الأعمال الى مرجع مفاهيمي قادم من بنية سلطوية فوقية، كما كان الحال في زمن سلطة السوفييت، ولم تتوفر أعماله على الجانب الإعلاني الذي يشيد بسلطة الحزب الشيوعي السوفيتي أو العراقي. إن الواقعية الاشتراكية – بالمنحى الستاليني أو الجدانوفي – لم يكن لها وجود طاع في فن صبري ولا في الفن العراقي، فهي ظهرت كتيار رسمي في الاتحاد السوفيتي في ثلاثينات القرن العشرين وسادت فيه وفي الدول الواقعة تحت تأثيره، وكان لها ارتباط وثيق بالايديولوجيا والإعلان السياسي. يجب

إذن تجنب الخلط ما بين الواقعية الاشتراكية وواقعية ثانية هي الواقعية الاجتماعية، وتلك الأخيرة، هي التي اعتقد ان صبري اشتغل من منظورها.

تركز الواقعية الاشتراكية على دور الفقراء والطبقة الكادحة، بصفتهم (ابطالا حقيقيون) و (صناع حياة أفضل في المشهد الواقعي). أما صبري فقد قدمهم لنا ك(ضحايا) كما رأهم في محيطه. ضحايا لنظام اجتماعي أحجف بحقوقهم الإنسانية، فجاءت أعماله كرد فعل نقدي ضد سلطة تخلفت عن صنع حياة كريمة للكادحين من شعبه، وكتمثيل للصراع بين قوى السلطة القمعية وشعبيها المظلوم. إذن لم يكن هذا التقديم إلا تعبيراً عن استياء بسبب انعدام العدالة في وطنه. وهو تعبير واقعي اجتماعي بامتياز، قبل أن يكون اشتراكياً يخضع لشروط الحزب الشيوعي السياسية.

لطالما ذكرتي أعمال محمود صبري - من الناحية الأسلوبية والتعبيرية – بالفنان الإكوادوري أوزولدو غواياسمين، الذي عاش ما بين الأعوام 1919 – 1999، إذ ركز فنه التعبيري على تقديم ألم الظروف المعيشية للشعوب الفقيرة ومآسي الحروب والقمع والديكتاتوريات والتعذيب. كان يرسم حالات الإنسان في أشكالها الأكثر بؤساً، من أجل ترسيخ فن يذكر الجميع بما لا ينبغي نسيانه. كان الفقر والقمع ملهمه الأعظم. ويذكرني

هذا الفنان ايضاً بصبري من جهة اهتمامه بالخط في الدرجة الأولى كعنصر إنشائي وبنائي رئيسي، وميله إلى الجانب الهندسي التصميمي للأشكال البشرية، وهو ما كان يلتزم به صبري ايضاً في انشاء أعماله الفنية كخيار سنجد له تجليات عديدة في الأسلبة التي كان معمولاً بها في جزء كبير من منجزات الفن السوفيتي. لقد كان غواياسمين، كما كان صبري شيوعياً أيضاً.

لا مندوحة من القول إن أغلب أعمال محمود صبري جاءت بصيغة شهادات اجتماعية إنسانية على أحداث سياسية، تمثلت بسحنة محلية، هي صنو جذور ثقافية شعبية غائرة في الروح العراقية: استشهاد الحسين والعباس، المقتل الفاجع لولده الصغير علي، النساء والامهات الثكلى، موت تموز... هي إذن فواجع رسخت في الوجدان والمخيلة الشعبية وسياقاتها المختلفة في المبنى والمعنى. سيلحقها بتأثيرات واضحة بفن الأيقونات الدينية الروسي فيما بعد، وهو فن شعبي أيضاً وبامتياز.

لكن ما يمكن أن نتساءل عنه هو: هل استجابت واقعية صبري – بأسلوبها القريب من مظهر العالم الخارجي – لميول وذوق الطبقات المدممة من فلاحين وعمال؟ ويلح هنا سؤال آخر: هل كانت هذه الأعمال قادرة على تغيير وعي الجماهير؟ وهل فعلت ذلك بالفعل، أم كانت تشغل فعليا داخل محيط النخبة المثقفة وكوادرها البسيطة الوعي؟. كيف كان يتم لها هذا الاشتغال، وماذا كانت نتائجها؟ شخصياً غير مقتنع بوجود تأثيرات من هذا النوع، فذائقة الجمهور الواسع، ولا سيما ذائقة البسطاء من الناس، تميل إلى أساليب الرسومات الشعبية الحكائية والدينية وما تطرحه من أفكار. إن الذوق الشعبي يميل أكثر نحو صور من مثل: مقاتل الطالبيين، وذبح ابراهيم لابنه اسماعيل، وصورة بنت المعيدي، وصورة الطفل الباكي، والبحار الذي يدخن الغليون، والسفينة التي تمخر عباب البحر، وصور اصيص الزهور والمناظر الطبيعية المرسومة بطريقة ساذجة، وحادثة الإسراء والمعراج، وشجاعة عنتر وأبو زيد الهلالي...الخ

ذكرتي هذه النتيجة بسؤال التيت غاليري: «هل يمكن للفن أن يغير المجتمع؟ هل يمكن للفن أن يغير العالم حقاً؟ هل يمكن للفن أن يؤثر على طريقة تفكيرنا وتصرفاتنا كأفراد وكمجتمع؟ كيف يحقق الفنانون التغيير في العالم اليوم؟» هذه أسئلة وجهها متحف التيت غاليري في لندن الى الجمهور والفنانين، وهي بالتأكيد،



لوحة الجورنيكا، بيكاسو

الفنان الإكوادوري أوزولدو غواياسمين

أسئلة بالغة الأهمية، لأنها من صلب الدور الذي يراد للفن أن يلعبه أو يفترض أن يلعبه. لقد حاول الفنانون – وهم جزء مهم من الشريحة المثقفة في المجتمع – العمل على تغيير الوضع البشري نحو الأفضل بتبني اتجاهات مبتدعة نبذت أغلبها الطابع غير العادل لحركة التاريخ، والانقسام الطبقي الحاد، وما يتمخض عنه من استغلال واضطهاد وحروب ونزاعات تؤثر تداعياتها على حياة الإنسان ووعيه ووجدانه وطريقة تعامله مع العالم.

وصف التيت غاليري الاتجاهات الطليعية في تاريخ الفن بـ«الحركات التغييرية للمجتمع» وراح يستعرض الرؤى التي اجترحتها حركة الدادا وحركة فلوكسوس Fluxus وأحداث باريس الثورية عام 1968. وهذه الأخيرة، كما نعرف، بدأت بسلسلة من إضرابات طلابية ضد الرأسمالية والنزعة الاستهلاكية والإمبريالية الأمريكية والمؤسسات الداعمة لها. كان هدف تلك الإضرابات الاحتجاج على الواقع الاجتماعي، ومعالجة الجوانب السيئة في البنية الاجتماعية والسياسية.

حواران عن الفن والواقعية وأفقهما التغييري

لبسط المفاهيم الثاوية في أسئلة التيت غاليري، ارتأيت أن أعيد توجيهها نحو بعض التجارب الفنية العراقية، ولا سيما تجربة محمود صبري التي تناولت قضايا التغيير الاجتماعية ومفهوم الالتزام الفكري والاجتماعي. ولأني لم أشأ أن أجرب الإجابة على هذه الأسئلة لوحدي، وجهت الأسئلة الى الناقد سهيل سامي نادر، والى الفنان يحيى الشيخ، بعد أن صغتها بطريقة الحوار بما يضيفي الحيوية والروح الشخصية عليها. توجهت بهذا السؤال الى سهيل: ما هي قدرات الفن على التغيير الاجتماعي والتاريخي؟

سهيل: أنت تسألني عن (قدرات) الفن، وسؤالك يضمّر بعض الشكوك. أعيد هنا طرح المسألة. أتساءل أولاً: هل يصوغ الفن هدفاً اجتماعياً صريحاً يقع خارج نسقه التعبيري؟ هل الفن يدعو للتغيير مثل أي حزب سياسي أو جماعة ضُغط؟ هل يمتلك برنامجاً مضمراً أو صريحاً للتغيير في البيئة

الاجتماعية والسياسية؟ إنها أسئلة أريد منها بثّ الخلل الموضوعي في معنى قدرة الفن على التغيير. إذا ما وجد فنانون أو جماعات فنية أو حركات فن تؤمن بوجود مثل هذه القدرة، في ظروف معينة، كظروف تحول اجتماعي أو حصول حدث علمي، فهم بالمقابل عليهم تقديم براهينهم بوساطة صياغات فنية ، ثقافية، بما يجعل هذه الصياغات تتدرج في تاريخ فني وثقافي من حيث التعريف. يمكن القول بوجود دعوات للالتزام بقضايا اجتماعية، لكن تغليب هذه الدعوات على النسق الفني ودلالاته الثقافية والجمالية يسيء للالتين. التجربة العالمية تشير الى أن الفن الذي نتلقاه عبر برنامج وذاك المتحرر من أي برنامج، يخضعان في النهاية لجدل فني وثقافي، من قبيل تنوع الأساليب والمواد والأفكار والتأويلات، قبل أن يحلا في أساليب جديدة أو يغادرا الميدان.

يجري هذا تلقائياً في وسط فني ثقافي تمارس فيه أعمال التقييم والتعرف. إن فردية الإنتاج الفني، مقابل وجود إرث فني وثقافي قديم ومتنوع، حدّد بالفشل مصير محاولات السيطرة على خطوط الإنتاج الفني بالتوجيه والضغط والإكراه. أرى أن علينا أن نصف العلاقة ما بين الفن والمجتمع في سياق ثقافي وفني وليس في سياق أي هدف منظور أو غير منظور ذي وظيفة خاصة بالتغيير أو التطوير. والآن يمكن أن أذكر لك الحالة التي يخضع فيها الفن الى توجيه سياسي واجتماعي بحجة دوره في ميدان التغيير الاجتماعي والثقافي، كما في الواقعية الاشتراكية. فهذا الاتجاه قدّم توصيفات وملاحظات مهمة عن العلاقة ما بين الفن والمجتمع، لأن هذه العلاقة مؤكدة وحاسمة في أي مُنتج، إلا أنه صاغ برنامجاً

أديولوجيا حوّل فيها الفن إلى خادم أديولوجي ذليل. في بلدان تسود فيها الأنظمة الدكتاتورية والشمولية تتسق مطالب الحرية الفنية والثقافية مع نضال الناس من أجل حقوقهم الديمقراطية.

لنقرر أن الفن نفسه يخضع للتغيير مثله مثل أي صنيع إنساني، وبالقدر نفسه هو يُسهم، بوسائله الخاصة، في تقديم اقتراحات جديدة في الرؤى والأفكار والذائقة، كما أنه يقدم تحفيزات جمالية وأسلوبية لخطوط إنتاجية في مختلف النواحي الثقافية والتعليمية في المجتمع. لا أقلل هنا من قيمة الفن بل أوضح ما يمكن أن يقدمه للحياة، من دون مبالغات، ولا تحويل الفن الى أداة أو برنامج، مفضلاً طرح هذه القضية في سياقات محددة. في كل الأحوال فإن إسهام الفن في التغيير لا يمكن حصد نتائجه بسرعة، وإذا ما دققنا جيداً فسنجد أن تغييرات كبرى تحصل في المجتمع والمعرفة يستلهمها الفن تلقائيا بلا ضجيج! لندع الأفكار العامة الى تجارب ملموسة، فردية، تظهر فيها تغييرات غير متوقعة، بل وتعاكس بعض التوقعات المدعومة بقيم اجتماعية وثقافية سائدة.

ثمة مثالان: محمود صبري وشاكر حسن آل سعيد. الاثنان فنانون تعبيريان تشخيصيان أبديا تضامنهما مع فقراء الريف والفلاحين، وكان من المتوقع أنهما سيواصلان هذا الخط. الأول يساري، يقال إنه منظم بالحزب الشيوعي العراقي، وهاجر الى تشيكوسلوفاكيا لأسباب سياسية، وشاكر حسن الذي كان متعاطفاً مع فقراء بلاده، كما أنه من مؤسسي جماعة بغداد للفن الحديث التقدمية التي صاغت برنامج تأسيس فن عراقي يجمع



ما بين الحداثة والتعابير المحلية. فجأة، في منتصف الستينات، وهما متباعدان، كما لو خضعا الى صدمة ثقافية، تحولا من التعبيرية ذات المضمون الاجتماعي الى تجربتين جديدتين بدتا للوهلة الأولى تجريديتين، تتقدمهما شروحات نظرية في إطار نقدي مع دعوة إلى فن جديد. ما الذي حدث؟ هل حدثت تغييرات في نظرتهما الى العالم، أم كان العالم قد تغير وأظهرا استجابة اقتربت من اهتماماتهما؟ هل تغيرا في إطار أسلوبِي استدعى تغييرات فكرية أم توصلا الى تجربة كاملة؟

لقد وصفت التجربتين في مكان آخر، وأعود اليها هنا لتقديم مثال على تغير لم تتوقعه البيئة الثقافية المحلية، وهو مثال قريب من تجاربنا الحسية والثقافية المعروفة. المثير هنا أن محمود وشاكر تحدثا عن عمليات داخلية في الأشياء والمواد لا ترى في العين المجردة. الاثنان قدما صياغة كوسمولوجية بنتائج فنية مختلفة جدا. بالنسبة لمحمود صبري لجأ الى مختبر الميكروفيزياء، وقدم بيانا مدهشا بشأن واقعية الكم نجد مراجعه النظرية مشروحة في المايكروفيزياء النظرية. الحقيقة لا أعرف كيف استقبلت هذه التجربة في تشيكوسلوفاكيا،

وأوروبا، ولا أمتلك أي نص تناولها بالنقد والتحليل. في بيانه نجد تسويقاً لتجربته تستند إلى ملاحظة ماركسية مهمة تقول إن أي نظرية يجب أن تفتح نفسها وتستجيب للتغيير عند أي تحوّل علمي، ويمكن تعميم هذا المبدأ على جميع فروع إنتاج الثقافة والفكر والفن. يرى محمود أن تجربته تستجيب لهذه الفكرة الثورية.

ما أعرفه أن قوة هذه التجربة تكمن أولاً وأخيراً بما يوفره البيان العلمي الذي يقدمها ويشرحها، إلا أن نتيجتها الفنية والبصرية، وإن أظهرت ما لا نراه عادة، بما يقوي فضولنا، بدت غريبة، ذات طابع تنسيقي بلا لون ذاتي وعاطفي. إنها ابتكار معزول تحدد أفقه التجربة نفسها حتى أن دليلها النظري لا تقودنا إليها على نحو مباشر. وفي الوقت الذي نجد فيه أن تطبيقات الكموم في المايكروفيزياء شملت كافة أوجه الحياة، لم تصبح تجربة واقعية الكم تياراً فنياً، وظلت تجربة ذاتية لرجل ذكي.

مختبر شاكر حسن هو الروح، ليست اللاشكلية التي دعا إليها من ابتكاراته، بل هي تيار أوربي انتقد الفن التشخيصي منذ عصر النهضة ودعا الى فن لا تشخيصي يمثل



العمليات الداخلية للأشياء. بيانه التأملي كان نسخة شبه إسلامية من دعوات اللاشكليين الأوربيين، وفيما بعد طُوّر شاكر محايشته الفنية والنظرية، وأصدر بيانه الثاني باسم الواقع الذي كان قد تحوّل على يديه إلى علامات وإشارات، تراكم وتعرية، الحروفية والبعد الواحد، والجدران.. الخ .

ما الذي نفهمه من هذا التغير المفاجئ؟ هناك لقاء غريب جمع بين شخصين اشغلا طويلاً بتشخيصية ذات مضامين اجتماعية، وإذا بهما يبددان ما هو اجتماعي، ويذبيان الشخصوص والأشياء ذات الأشكال والحجوم التي نمتلك عنها خبرة، مستبدلين إياها بكوسمولوجية تستخدم منهجين مختلفين، وبعبارات مختلفة، لكن صوريا يبدو أنهما معنيان بتمثيل ما يجري داخل الأشياء أو ما تتركه عملية ما من آثار وعلامات.

من دون أي حكم أرى أننا إزاء انتقال أملتة تجارب فنية وجمالية تتابع أهدافها في شروط الحداثة، وتغير الخبرات الداخلية، في عالم يتغير ويضع مصاعب جديدة إزاء الفكر والبصر والجسد. علينا أن نأخذ الزمن في الحسبان أيضاً، وقد لاحظت شخصياً أن فن الخبرة الداخلية والروح التجريبية ظهرتا بوضوح في الستينات العراقية.

تقدمت هنا بمثالين عن تغيير لا يمكن توقعهما في حينها. وفي مكان ما أوحيت أن بعض التغييرات في الثقافة والفن نتجت عن فشل البيئة السياسية العراقية وانحطاطها. بالرغم من ذلك فإنك تستطيع ببساطة أن تراجع الفلسفة لتكتشف أن فكرة وجود شيء مختلف خارج الخبرة الظاهرة، أو جوهر يقف خلف المراثيات، هي فكرة قديمة جدا. إنها تشكل لبّ كل ميتافيزيقيا.

بالطبع هذا لا يعني أن هذين الفنانين يعيدان إنتاج فكرة ميتافيزيقية. فمحمود صبري يدرك تماما أنه في حقل التمثيل وليس تمثيل ما لا يمثل، وشاكر الصوي في الذي وإن آمن بوجود غير مرئي على نحو ديني، إلا أنه مارس مناورة فكرية وجمالية في تعريف الفن كشاهد! عمار: بعد مقارنتي لتجربة شاكر وصبري الخمسينية اكتشفت أن صبري كان منظماً في الحزب الشيوعي، ما جعل عمله الفني يعالج تعبيريّاً ظاهرة الكدح والظلم والشهادة في أعماله، وقدم معالم عن حياة الفلاحين

صورة من المظاهرات الطلابية ١٩٦٨ في باريس.

شاكر حسن، مواد مختلفة على الورق



بالدرجة الأولى، وقد جُيّر لصالح الحركة الشيوعية. بالمقابل طرح شاكر نفس القضايا في أعماله الخمسينية، سؤالي أن صبري يساري حسم امره وخياراته، وشاكر لم يحسم أمره، هل الأمر كذلك؟

سهيل: شاكر كان يسارياً أيضاً في بداياته. هو صرح لي بذلك. عدد كبير من الفنانين العراقيين كان متأثراً بالفكر اليساري. لكن قضايا الكادحين والمهمشين كانت جزءاً من برنامج وطني للتغيير. ليست الوطنية حكراً

على اليساريين والشيوعيين وحدهم. كانت فكرة التغيير تستحوذ على الكثيرين، وفي الفن يبدو أن تمثيل الفلاحين ومهاجري الريف كان موضوعاً مثيراً يوحى بالتعاطف والتضامن والرغبة في الإنقاذ. كان منظر مهاجري الريف المهلهلين في شوارع العاصمة يقوي الإحساس بالظلم وطلب العدالة الاجتماعية. إزاء ذلك، وعلى سبيل التذكير، كان شاكر مولعاً بفن البساط الشعبي الفلاحي الزاهي الألوان، وصبري يحب رشاقة الريفيات، ما يعني أن

تعاطفهما لا يظهر في الموضوعات التي تثير الكرب وحدها!

عمار: لكن ماذا بشأن شكل العمل الفني وطريقة تلقيه؟ ألا تجد أن تماهي الجماهير العريضة مع الرسوم الشعبية أكبر؟ أشير مثلاً الى صورة بنت المعيدي التي تجدها في المقاهي، فهذه الرسوم أكثر سطوة على الذائقة العامة؟

سهيل: هناك ما يشبه الهوة ما بين عامة الناس والمتعلمين والمتقنين من حيث الثقافة والتجربة والذوق لم تردم بسبب برامج تنمية قاصرة. كما أن القضايا الذوقية متباعدة بين الناس. ثمة إنتاج غير متماثل بين عمل حرفيين وعمل فنانين، بين جماعات إنتاجية صغيرة وكتلة هائلة من متلقين مختلفين جداً. هناك بالمقابل ذائقة شعبية تعبر عن إرث واسع. الناس تضع لوحة بنت المعيدي في بيوتها، ومقاهيها، كذلك صورة الصبي الدامع، حتى من دون معرفة لقصتيهما. والحال وجود مثل هذه الأعمال توحى بقصص أو تولد مشاعر لها خلفيات قصصية. الناس تحب القصص. الناس بحاجة الى ما يطري حياتها، طفل جميل أو امرأة جميلة. هذا اعتيادي وموجود حتى في أوروبا. أليس كذلك؟ هناك أشياء في حياتنا لا تشكل مأثرة أو حجة، ليست قوية ولا ضعيفة، بل هي موجودة فقط، موجودة ليس إلا!

عمار: أنا أيضاً أعتقد أن هناك جمهوراً عريضاً في السويد وفي الدنمارك لديه نفس التفضيلات. وأريد الآن أن أواصل معك فكرة التغيير، فمع انتصار البلاشفة، ولدت حركة البنائية الروسية التي كان لديها منظور اجتماعي تغيير في الفن. معالجة البنى في العمل الفني ليست هي نهاية المطاف وإنما العمل التغيير في داخل المجتمع، كيف تنظر إلى ذلك؟

سهيل: قبل أن أصوغ رأياً بشأن البنائية الروسية، أشير الى ولادة جماعة أدبية في السنوات الأولى للثورة باسم البروليتيكت أو شيئاً من هذا القبيل – حسب ذاكرتي – أحد ممثليها مايكوفسكي. لم يقف لينين ضدها لكنه قدّم رأياً غريباً بشأن برنامجها الثوري القاضي بخلق أدب بروليتاري. قال إننا لا نمتلك أدباً بورجوازيًا محترماً بعد فكيف نقفز الى الأدب البروليتاري؟ من الغريب أن لينين

الذكي يستبطن هنا تجربة الأدب الفرنسي وكأنه لا يوجد في روسيا أدبها العظيم المتمثل بغوغول وتولستوي ودوستوفسكي. ثمة التباس لا أجد له تفسيراً إلا بالمدونات البيداغوجية السوفييتية التي حوّلت الماركسية إلى خطّاطات توجيهية، ولربما روّجت لهذا الرأي المتبس. فعلام تبحث روسيا الثورية عن خط إنتاج أدبي ذي مضامين اجتماعية عامة، بورجوازية أو إنسانية محايدة، لعلها على طريقة بلزاك وستاندال، في حين أنها تخطت مرحلة الرأسمالية بقفزة. إن البرنامج السياسي والفكري الماركسي – اللينيني، حسب التعبير السوفيتي، دعا لهذه القفزة باسم ظروف روسيا الخاصة، مع إحساس عالي بالفخر كون النظرية وجدت بالقفزة الروسية إحدى تطبيقاتها الإبداعية. المشكلة كما أرى باطلة، فإذا لم يكن بالإمكان الحديث عن أدب بروليتاري لعدم وجود مقدماته في أدب بورجوازي، فلأن منح الأدب صفة طبقية، ونزع الطابع الاجتماعي – الإنساني منه، يعني القضاء عليه تماماً. في الأدب نجد تعددية الأصوات والروح الحوارية وخطابات طبقية متخفية أو صريحة، نجد محتجين وكسالى وأشرار وقتلة وشرقاء وأغبياء، نجد الحب والكراهية ليس في الخنادق الطبقية وحدها بل في صلب التجربة البشرية، في صلب القلب البشري. هذا ما فهمه جيداً الناقد السوفيتي الكبير باختين.

الأفضل إذن أن نتحدث عن النقد وليس إضفاء الايديولوجية عليه ومن ثم تطويق الممارسة الأدبية بالمراقبة والتوجيه. مثلما فشلت تجربة الأدب البروليتاري، جرت في المرحلة الستالينية تصفية كل تيار فني وثقافي يبدى استقلالاً فكرياً عن النظريات السوفيتية. إن المدرسة البنائية الروسية لم تسلم من هذا المصير.

ميزة هذه المدرسة أنها هضمت بسرعة مضمون الثورة ليس كدعوى وشعارات اديولوجية بل كحركة بناء للمجتمع، لأنها انبثقت من عملية بناء ثورية فعلية قائمة في الرؤوس وعلى الأرض في كل الميادين: التصنيع، مكثنة الزراعة، العمارة، بناء المساكن، التخطيط وبناء مدن جديدة، المسرح والسينما والموسيقى والرسم والنحت والتصوير والتصميم والطباعة والاعلان واستخدام مواد جديدة، ومفاهيم الحداثة والتجريب. جرى



في الاتحاد السوفيتي في السنوات الأولى عمل ضخّم في أعمال البناء والأفكار الابداعية أرادت البنائية أن تكون التعبير الفكري عنه. في النهاية دعني أصارحك القول إن البنائية الروسية كثيرة الجدّ، طليعية بلا ميراث غير التجريبية والثورة واستشراف عالم جديد، من هنا اصطدمت سريعاً بالأفكار الجاهزة لاشتراكية هدفها السيطرة والتحكم بإجراءات السلطة التعسفية. إن مقارباتها العلمية العريضة جعلها بلا لون عاطفي. هي ليست ملامة على ذلك، لأنها نتاج انفجار! عمار: ألا ترى أن البنائية الروسية كانت معنية بالفكر الماركسي من جهة المادية الديالكتيكية ... أي البحث في العمليات الباطنية؟ صبري عالج فكرة الأطياف اللونية ذاهباً إلى البحث عن ذلك الباطن غير المرئي، أي أنه تخلى عن الشكل الطبيعي الظاهري لصالح الشكل الباطن والعمليات الداخلية، ثم أنه قام بمنهج تراجعى كما فعل شاكر، لكن الأول كان مادياً في منهجه والأخير مثالياً صوفياً، أليس كذلك؟ سهيل: من المؤكد أن البنائية الروسية ولدت في وسط ثوري وبمصاحبة مشروع تغييرى شامل تنفذه إرادة الملايين بقيادة حزب ثوري، وكانت تعتقد بنفسها أنها تترجم الفكر الماركسي في قضايا الثقافة والبناء وإعادة البناء. لست



متأكداً من انتفاعها من المادية الديالكتيكية بالمعنى المباشر، بيد أن هذه المادية كانت فكر السلطة السوفيتية، وكما تعلم لا يمكن بناء المصانع والعمارات بفكر المادية الديالكتيكية بل بعلوم الهندسة والميكانيكا والكيمياء وبناء المخابر وإنتاج المواد الإنشائية والتصاميم المبتكرة. الأمر على هذا النحو دائماً في علاقة الأفكار والمناهج النظرية الكبيرة بالحياة. الأولى تمنحك الرؤى وأدوات التحليل. من جهة التجربة التاريخية أسقطت الستالينية الديالكتيك النظري والعملى، أعني أوقفت ما هو أساسى في حياة الفكر والثقافة والعيش السليم، ألا وهي الحرية والتعددية والعدالة. إن البنائية رحلت إلى أوروبا الغربية، وهناك تبددت في مناخ آخر. التخلي عن الشكل الطبيعي لا علاقة له باستخدام مفاهيم جدلية أو ماركسية خاصة بطبيعة المادة. إن تاريخ الفن يؤكّد هذا. الماركسية تحدثت عن بنية الرأسمال كما تحدثت عن تاريخيته وتحولاته وتمظهراته، وهكذا هو الحال دائماً في فهمها للظواهر. مفهومها للمادة أسوأ فهمه حتى من الماركسيين الأقحاح، فالمادة ليست هي ما تصفها الفلسفة القديمة بالصلابة والامتداد، بل هي مفهوم أو مقولة من مقولات الفكر.

صورة متخيلة لبنت المعيدي الشائعة شعبياً في العراق

الفنان محمود صبري امام احدى لوحاته في الخمسينات



ويجري في المختبر الفيزياوي. ولسنا مطالبين
كمثلين أن نعرف، وحتى إذا عرفنا فإننا لن
نكون واثقين الا بما يدعم ما هو عام ومشارك
بيننا كبشر من قبيل أن الضوء الأبيض
يتكون من عدة ألوان، وأن قوس القزح الذي
يظهر في السماء في يوم مطير بفعل نفاذ
أشعة الشمس يؤكد هذه الظاهرة. لنقل إن

شكل البناء العام، كما أنها بلا لون عاطفي.
هل تتذكر تلك الأحزمة الملونة... إنك لن تجد
غيرها!
عمار: هل نستطيع القول إن أعماله كانت
بمثابة سبورة توضيحية لعملية فيزيائية
داخلية؟
سهيل: الحقيقة أننا لا نعرف حقاً ما جرى

بتسويغات نظرية. هذا ما يُسمى تعالماً. حين
تطلع على بيانه في واقعية الكم، ستجد أنه
لخص المشكلة الفيزيائية المعاصرة بطريقة
رائعة وذكية، لقد أنتج فكرة العمليات في
المختبر، لكن النتيجة الفنية كانت بائسة.
عمار: لماذا كانت بائسة؟
سهيل: لأن النتيجة ستكرر دائماً من حيث



لم يستخدم صبري منهجاً تراجعياً على طريقة
شاكر، بل استخدم منهجاً مختبرياً في التحليل.
وبالنسبة لشاكر تُشكل تراجعيته وصفاً لمنطقة
اهتمامه: من الشكل الى الخط الى النقطة،
ومن النطفة الى الحجيرة! بإمكانك أن ترى
في هذا التراجع أسلوبه في التحلل من الشكل.
أتذكر أنني عندما كتبت عنه استخدمت كلمة
سديم وربما الهولي الفلسفي!
لعلك تعلم أنني عقدت مقارنة بين شاكر
وصبري، وفضّلت تجربة شاكر الصوفية على
تجربة صبري العلمية.

عمار: فضّلت شاكر؟
سهيل: نعم، لكني لم أفرض ميولي الخاصة
في هذا التفضيل، بل توصلت اليه من وصفي
للتجربة الفنية العامة. لقد نقل صبري مفهوماً
علمياً الى حقل فني... قام بنقل أدوات عمل
وقياسات ومفاهيم من حقل إلى آخر مختلف

إن مفهوم العمليات الداخلية لا يتخلّى عن
الشكل لأنه يريد ذلك، بل هذا ما يتقرر في
المختبر أو في خيالاتنا الرشيقّة. تقدم الشمس
أكبر مختبر للاندماح النووي، أنت تحصل
من هذا الاندماج على الضياء والإحساس
بالدفء، ويمكن كذلك تحليل الضياء القادم
من ملايين السنين الضوئية لاكتشاف بُعد
المجرات والنجوم. يحذف فن العمليات
الداخلية الشكل، لكن يظل الشكل يقيم بصرياً
وفكرياً في حياة أساليب فنية مختلفة، وقبل
ذلك يقوم بتجربتنا. نحن لسنا في سباق بين
أساليب تزيح الواحدة الأخرى بسبب ميولها
الاعتدائية. علينا التأكيد أننا نتحدث عن
أسلوب فني يستخدم مختبر المايكروفيزياء
لكنه لا يؤثر قيد انملة بأهداف هذا المختبر
ولا بمصطلحاته، كما لا ينفي أساليب فنية
أخرى.

لدفء عن سيفاستبول

لوحة الماء. واقعية الكم لمحمود صبري



نموذج للوحات الواقعية الاشتراكية الروسية

الفنانة الالمانية كاثير كولويتز

اختباء الذات خلف المواد الفنية أو خلف دال غير ذاتي. لقد مارست البنيوية دورا تهوئشيا في فهم العمل الفني. إن عدم ظهور ذات الفاعل الفني لا يغيب متلقيه من الذوات الذين يأولونه ويسقطون عليه الدلالات. لا يتمم العمل الفني عمله (جمع المادة الفنية وصياغتها في أسلوب، أداء، رسالة، اضطراب، ظهور) إلا أمام شهود ومتلقين. حتى في الحقل العلمي من يقرر أن نتيجة علمية تحظى بقيمة موضوعية بالمطلق؟ ما الموضوعية؟ في

عمار: مثل كشك العبدلي آخر تجليات مطمحه الفكري باتجاه تحقيق فن بلا فنان، كان يريد ان ينقل كشك العبدلي كما هو ويضعه في المتحف، لكننا نواجه هنا مشكلة: هل نحن فعلا بحاجة الى فن موضوعي تنتفي منه ذات الفنان؟ هذا هو السؤال!.

سهيل: في الحقل العلمي تتفق مجموعة التجربة على صحتها. الفرضيات تترقى إلى نظريات ثم إلى تطبيقات. في العمل الفني تواصل الحالة القصدية للفنان بالرغم من

وموحياتها في الصورة. لكن دعنا من هذه الملعمة الى السؤال الآتي: ما التنظيم الموجود في عمل محمود صبري؟ أصيغ السؤال بشكل آخر: إذا لم تكن تعرف النظرية، ماذا ستري؟

عمار: سأرى شرشفا!

سهيل: أها، شرشف، أليس كذلك؟ طيب، وحين ترى عملاً لشاكر، ماذا ترى؟

عمار: أرى يداً تحاول أن تحقق تجليات روحه.

سهيل: هنا يكمن الفرق.

عمار: لكن دعني أقول لك ما يلي: محمود صبري استبعد في واقعية الكم عنصر الذات الى حد ما، لأنه موضوعي ويعرض حالة خارجية لا تمس وجدانه، أما شاكر فقد طرح في منظور متأخر شعار: الحلم بفن بلا فنان، ألم يقل هو ذلك؟

سهيل: ألا ترى بالنسبة لمحمود صبري أن الذات موجودة في خياراته وفي البيان الذي كتبه وتنفيذه للعمل في نسق فني؟ من الوجهة الظاهرية، وهذا ما أراه أيضاً، تظهر نتائج التجربة مع وجود حالة قصدية تتلخص في العرض الفني. إنك في النهاية ترد المتكلمين إلى أنفسهم وأعمالهم... وأنفسهم وأعمالهم تضم الذات كفاعل والوضعية التي تحيطها وخياراتها والنتائج الظاهرة لأفعالها. (من يتكلم هنا غيري؟ إنني أظهر في كلامي، فضلاً عن إنك موجود معي. إننا معا نرسم لعبة هذا الحوار!). وبالنسبة لشاكر أراه هنا ينسج التاريخ الفني، فمن وجهة نظر هذا التاريخ يوجد الكثير من الفن بلا ذات، إن تاريخ الفن الشعبي هو تاريخ بلا أسماء، بلا حضور (هذه الكلمة تعني غياب الفاعل.. غياب الاسم..).

أراد شاكر أن يختصر دور الفنان ويحوّله الى (منسق) متأثراً بالبنيوية وفكرة موت المؤلف. لكنني لاحظت أن شاكر مليء بالشوق للملاقة الغائب. الغائب لا يأتي، أي عذاب هذا، إننا لا نعرفه إلا بآثاره. إن فكرة الندوب والشقوق والكسور والفطور والخطوط هي ما يتركه ذلك الغائب الذي لا نراه. سمّه ما شئت: الطبيعة، الزمن، الله. وهنا تتجمع العناصر الدرامية العاطفية لشاكر، وههنا تكمن قوته: الظهور، التكرار العاطفي، المعاودة، تلوين التكرار والمعاودة، مدّ جسور علامائية بين اللغة ومواد الرسم وإجراءاته.



الشرائط الملونة لأعمال محمود صبري تتشكل من ظاهرات لونية نتجت من تحليل ذرة الماء أو ذرة الأوكسجين. (ثمة لوحة له بعنوان H2O)، والجال أخمن أن هذه الشرائط لا تنتظم تلقائياً كما تظهر في اللوحة بل إن الفنان يقوم بالتنسيق ما بينها. هل هي صورة لما جرى في المختبر؟ هل هي ايقون؟ لتكن ايقونا.

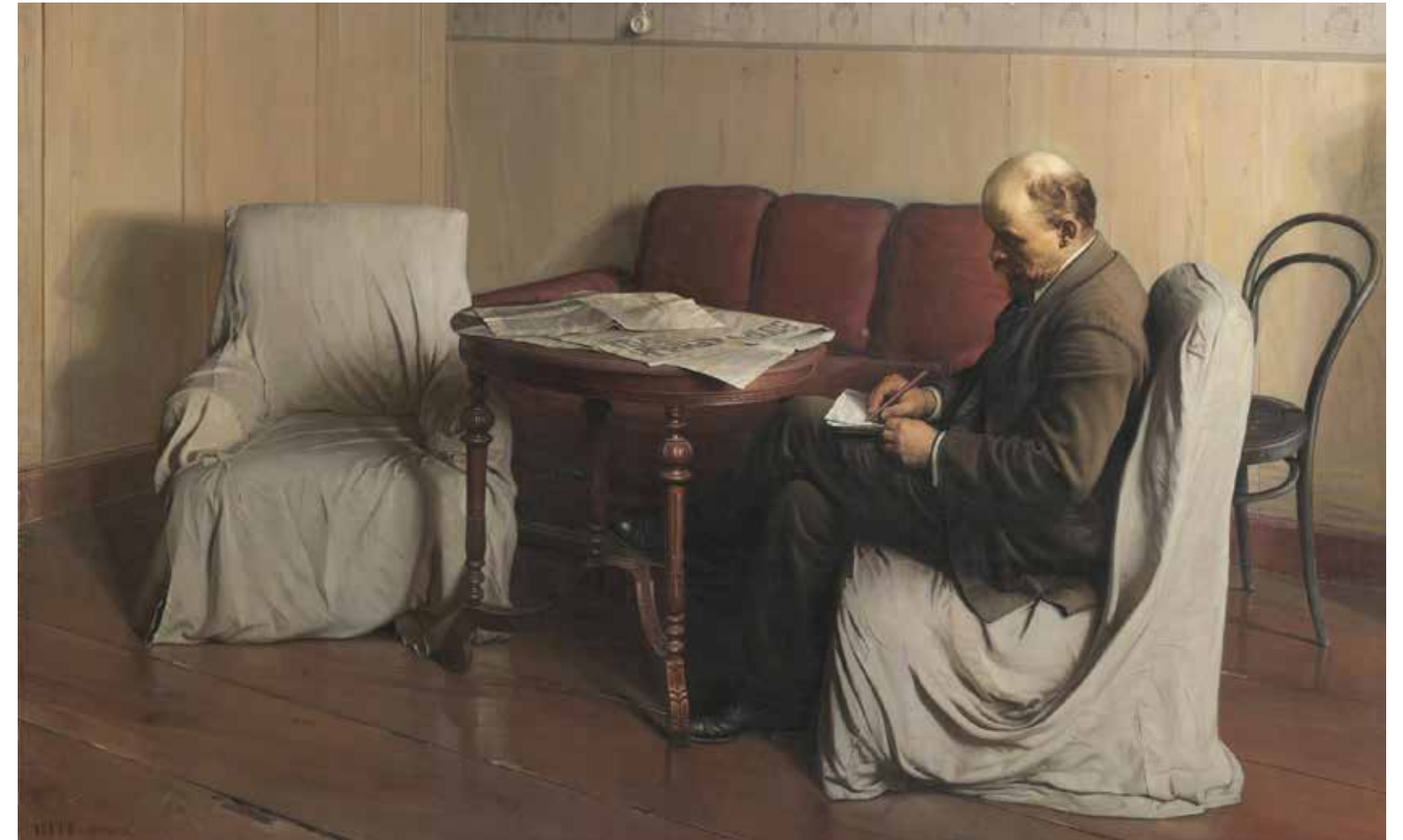
كتبت عن شاكر بوصفه منتج ايقونات ذهنية، وهذا استنتاج حتى وإن جرى الاعتراض عليه منطقياً، إلا أن شاكر نفسه هو من تقدم بفكرة الأيقون. أتذكر أنه تحدث عن ايقونات المحيط. لكن ايقونيته في الحقيقة أقدم من تجاربه المحيطية، فحين رسم معراجاً في

حدود تجاربنا اليومية هي تقييم قابل للخطأ والتفنيد!

عمار: قرأت مرة نصاً لألبير كامو يقول فيه ما معناه: حتى يجيء عمل فني ما بصيغة واقعية (موضوعية بمعنى آخر) كان لزاماً على الفنان أن يعد منجزاً تقريرياً متوفراً على آلاف من المحددات التي تثبت وترسخ واقعيته. ليس الامر يسيراً كما اعتقد، للحقيقة الموضوعية تمظهرات عديدة.

سهيل: أنت تعرف أن الموضوعية العلمية تمر بإجراءات، العلم يستخدم أدوات قياس مجربة في حقها، ثم يقوم بتجاربه في سياق إجراءات وتكرارات وتوقعات وإعادة تقييم، حتى يصل في النهاية الى قرار يوصف بالموضوعية. لكن: من يقوم بهذا ويقرر؟ إنهم مجموعة علماء أو عالم. إن تجربة علمية مؤكدة تحذف الذات التي نعرفها عن الكوجيتو (أنا أفكر ..) لكنها تفكر بلسان أنا مدربة، أو جماعة مدربة، تتأى عن الشطط والانحياز وأحكام القيمة والسهولة والتعصب والتفاهة وتحتاط منها. بالرغم من ذلك فإن النتيجة المتفق عليها يمكن أن يزلزلها اكتشاف جديد.

من الواضح أن مشكلة الموضوعية تشغلنا لأننا نعيش في عالم تمارس فيه المصالح الطبقية الضيقة، والتقييمات المنحازة، والتضليلات الايديولوجية، والامبرياليات وتجار الحروب،



دوراً كبيراً في صياغة روح هذا العالم. حتى في أفضل الشروط علينا أن نتوقع تدخل بعض التركيبات الايديولوجية والسياسية التي تُفسد القرارات الموضوعية.

إن جميع الاتجاهات التي تعمل في الحقل الفني: البنيوية، ما بعد البنيوية، الحداثة، ما بعد الحداثة، تلتزم ببرامجها ونسقها الخاص، فضلاً عن وجود أساليب مصاحبة لمثل هذه التيارات، أساليب تستخدم أدواتها التعبيرية الخاصة. أشعر أننا الآن في حقبة معقدة

وصعبة، لدينا الآن عودات الى التعبيرية والى العديد من الأساليب والمواد. والآن أعتقد بأن الفن يمر بأزمة، بسبب التقنيات الجديدة وتعدد المواد والخيارات ومشكلات العرض. هناك مثلاً من يرسم بالكمبيوتر، لمكاثرة خياراته. أنت نفسك تختار بشكل ما هذه التقنية أو تلك، وقد تفعل هذا من دون دافع داخلي، لأن العمل الفني لا ينطلق دائماً من تجربة إيمان ما أو من برنامج كشفي روحاني، فهو قد يخضع للسوق، ولرواج الأساليب،

وللتجارب الغامضة، ولماثرة أنساق حقول أخرى مترابطة كما في الإعلام والإعلان والتصميم والعمارة والمسرح والأزياء، من غير عروض التهريج الفكري والسياسي. بسبب هذا تجدني لا أرغب في الإجابة على بعض الأسئلة بطريقة حاسمة. نستطيع طبعاً أن نناقشها أكثر من أن نجد لها جواباً، إذ ليس لها جواب واحد، ولا اثنين أو ثلاثة. إنها تحتاج الى توضيحات، وهذه الأخيرة ليس لها خاتمة، باختصار هي مفتوحة. لنأخذ على سبيل المثال تجربتك أنت، ماذا سنقول فيها إن أردنا أن نتحدث عنها؟ قيل كل شيء أنت تتغمس بالفكر، وأنا أفضل أن لا تفعل ذلك كثيراً، لأنك رسام مجيد، لست بحاجة لأن تضع لنفسك برنامجاً فكرياً لترسم. أنت مهياً للرسم. عالمك كله يدور حول الرسم. رسمك يفكر. عقلك يرى أشكالاً أكثر مما يرى فكراً، لنقل أنه فكر بصري هذا الذي تجده بين يديك وعينيك وعقلك. هذا ما أحبيته في أعمالك.

عمار: أنا أشتغل عادة من خلال الاستعانة بالحدس.

سهيل: وأنا مهتم قبل كل شيء بما يظهر.. بالنتيجة الفنية. تحليلنا النتيجة الى النسق أو البنى أو الفكر. إن ما يختفي يظهر على نحو ما، حتى لو استخدمنا فكرة مستحيلة. النتيجة! هذا ما فكرت به وأنا أتحدث عن ثورة تموز التي نعرف أنها حدث تغييرى رحب بها أغلب الفنانين وأقام لها جواد سليم نصبه الكبير. ماذا كانت النتيجة؟ قلت إنها خراب كبير! علينا أن نحمد الله كون النتائج السيئة في الفن لا تقتلنا!

حوار مع يحيى الشيخ عن دور الفن وقضايا التغيير

عمار: ما هي قدرات الفن على التغيير الاجتماعي والتاريخي؟

يحيى: يمكن للفن من خلال التراكم المعرفي التاريخي أن يتحول الى نموذج جمالي يحتذى به، ولكنه لا يمتلك القدرة على تغيير حقيقي على الأرض في ساعتها ... اللجان الشعبية

نموذج من لوحات الواقعية الاشتراكية. لينين
نموذج اخر من لوحات الواقعية الاشتراكية

نصب نحتي للعمال والفلاحين

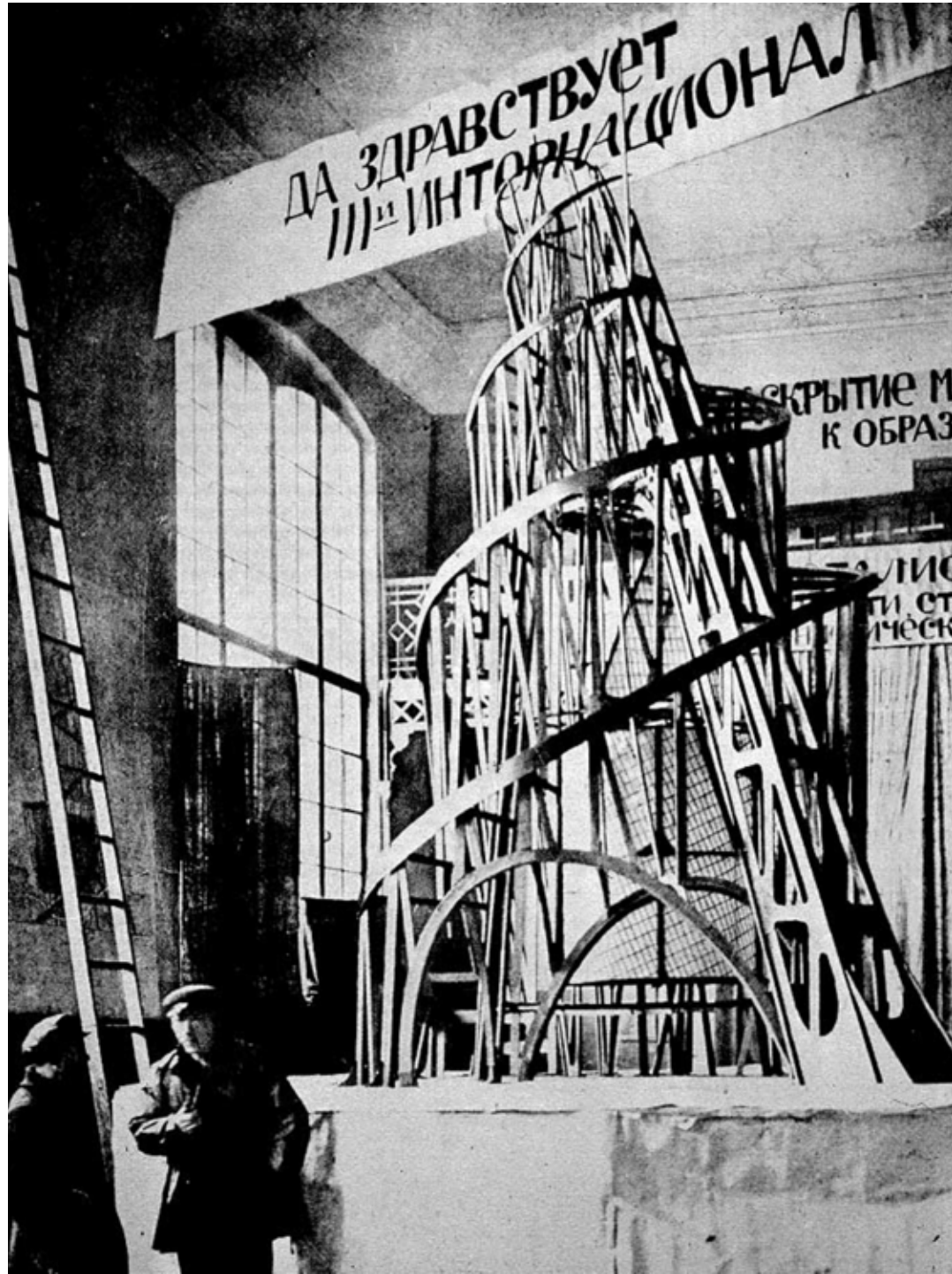


نموذج من اعمال البنائين الروس.

من الرسوم الشعبية الشائعة في البلدان العربية لعنتر وعبله

كان يشتغل كقوة فعالة اجتماعية تفوق قوته قوة الاقتصاد، وقد قام رجال الدين عندنا وممثليهم من السياسيين بتشغيل هذا المحرك من جديد، لأنهم وجدوا فيه قوة لا تزال تعمل، وأنه يشكل قوة مادية مؤثرة. أمامك العراق نموذجا مادياً صريحاً. لقد حجّم السوفييت دور البنائين الروس ما أدى إلى تغييبهم فقرروا الهجرة من الاتحاد السوفيتي، الأمر الذي شكل خسارة كبيرة لتطور الفن فيه. الأفكار والمعلومات والمعرفة عموماً، بفعل تراكمها التاريخي، تشكل قوى متوارثة تلعب دوراً في البناء التاريخي المادي الى جانب قوى العمل الأخرى. الاقتصاد يكون المحرك الوحيد الفعال في التطور التاريخي الاجتماعي، عندما يحمل في صلبه أفكار تحوّل من تراب الى

السوفيتي من خلال الطابع الإعلاني لها، وبموازاة ذلك جرى نبذ أعمال البنائية بوصفها غير مفهومة من قبل الطبقة العاملة والفلاحين؟
يحيى: لقد تجاهل السوفييت دور الثقافة في نقل الخبرة من أعلى الهرم الى قاعدته. أهملت الثقافة بوصفها إحدى قوى الإنتاج، وحولها البعض إلى قضية شعبية بروليتارية. هناك قوى عمل ورأسمال وهذه هي المسائل التي تحرك المجتمع، التي تشتغل في تطور التاريخ. نسوا أن هناك إرثاً معرفياً يشكل واحدة من القوى التي يمكنها تطوير الإنسان في المستقبل، ويمكنه تسخيرها في التحول التاريخي للمجتمع. الإنسان لا يتوارث قوى الإنتاج بل الأفكار أيضاً. الفكر الديني مثلاً



آخر من الغناء والموسيقى، لا يتعلق هذا الأمر بالمعرفة وإنما بالمفهوم الجمالي المتوارث والذي أحياناً لا يُفسّر، بل هو مجرد نموذج ذاتقي يُحب ويُفهم. وكما للشعوب اقتصادها المادي المتوارث، لديها ثقافتها الشعبية المتوارثة والتي تستقتل من أجلها. جرّب أن تسيء لشخصية تاريخية حتى وإن كانت خرافية ومختلفة، وسترى قوة رد فعل الجماعة، فكأنك هدمت لها تاريخها.
عمار: إذا رجعنا الى ما طرحته المادية

التي ترأست كومونة باريس تشكلت من مثقفين وشعراء وفنانين وفلاسفة إلى جانب بسطاء الناس؛ لكنهم مارسوا فعلهم الثوري باعتبارهم عقولا ثورية وليس لوحات وقصائد وروايات. خلف ظهورهم وهم يحكمون الشارع، كانت المفاصل تهوي على رقاب الفرنسيين، ولم يكن دورهم غير غض النظر، وربما كانوا يكتبون قصائد لعشيقاتهم. الفن منظومة معقدة ومتشابكة من العلاقات والأفكار لا تظهر نتائجها آنياً... وربما بعد قرون.
عمار: إذا وقفنا معاً تحت نصب الحرية لجواد سليم وعملنا استفتاءً للمارة تحت النصب، ماهي توقعاتك بشأن أجوبة الناس؟
يحيى: لا بد أن أجوبة من هم على درجة جيدة من الثقافة ستأتي بصورة إطرء للصيغة الأسلوبية للعمل في طرح فكرته، وحداثته، أما الغالبية الجائعة التي تبحث عن مصدر للخبز فلا يعينها النصب غير مكان لظل وارف بقيهم شمس العراق الحارقة. في النهاية يمكن أن يشكل هذا العمل وغيره من الأعمال المهمة تراكماً جمالياً ومعرفياً يحفّز ظهور وعي أفضل لدى الناس في المستقبل. ثورة تشرين التي جرت أهم أحداثها تحت نصب الحرية لم تتمكن من إجراء أي تغيير ملموس عدا أنها شكّلت ذاكرة مشاكسة للمنطق السياسي السائد، فكيف سيتمكن نصب برونزي من إجراء التغيير؟ الفن ممارسة اجتماعية ضمن سلسلة نشاطات تجري في مناخ شاسع ويظهر دوره كواحد من الأفعال التي بفعل تعقد خصائصه، يكون من الأفعال مؤجلة النتائج.
عمار: هل تتفق معي بالمقابل أن الذائقة الشعبية في العراق والوطن العربي تميل إلى الرسم الشعبي وتمثالاته المعروفة مثل: تضحية ابراهيم بابنه واستبداله بالكبش، ابنة المعيدي، صور الشخصيات البطولية كعنترة وأبي زيد الهلالي...؟
يحيى: نعم هي أكثر تأثيراً بالوعي الشعبي، لسبب بسيط جداً وهو وجود خلفية سردية وراء العمل، وخلفية تاريخية متوارثة مثل أي نص متوارث يحبه الناس، ولهذا تجد أن الذائقة الشعبية تهتم بهذه الاعمال وتتعامل معها بأريحية وبود وحب تحتاجهما، لهذا تجد أن الغناء الشعبي أكثر انتشاراً من أي لون



حليب وبيادر علف وغيرها) تماماً كما فعل الألماني هانس مارك، لكنه كان مقبولا بفعل قربه من الذائقة الشعبية، وبذلك أنقذ نفسه وعاش. إن للفن روح السحر التي توارثناها من الكهوف الأولى ولا يمكن التغلب عليها. عمار: أعرف ظاهرة مشابهة هو ستشمينسكي البولندي في زمن الشيوعية البولندية. لقد قالت له السلطة إن هذا النمط الذي يعمل به لا يتماشى مع أيديولوجيتها. لقد أنجز ستشمينسكي أعمالاً أدخل فيها فلاحين نفذهم بطريقة تجريدية توحى بمباحثه التي هُوجمت.

يحيى: أتذكر استاذنا رومان ارتموفسكي الذي كان يتذمر من الشيوعية بكثرة وينتقدها بشجاعة. كان محمد مهر الدين الذي كان قد عاد لتوه من بولونيا يناقشه في هذه الأمور، متهماً إياه بأنه يهودي لعدائه للنظام الاشتراكي الحاكم في بولندا. أعتقد أن مجيئه الى العراق كان هروباً من النظام الشيوعي في بولندا. نحن هنا نتحدث عن الجانب المادي للفن، بعيداً عن المحتوى الرومانسي له، لذلك ستجد أن الباوهاوس قدمت الجانب التطبيقي الذي لعب دوراً مؤثراً في حياة المجتمع. لقد لعبوا دوراً كبيراً في تغيير ذائقة الناس مادياً، لأنهم وضعوا العمل على المستوى التطبيقي، أما لوحاتهم وقطعهم الموسيقية وأعمالهم الأدبية فكانت في مكان بعيد عن الاستهلاك اليومي وربما غير مفهومة من عامة الشعب الذي استساغ واقتنى أعمالهم التطبيقية. الفن نشاط فردي حتى وهو تحت طائلة الحاكم، لا يؤتي ثماره في وقته مهما بلغ من قوة، أو يتحول إلى دعاية شعبية تزول مع زوال المستخدم.

مصير الأحلام الثورية الفن السوفيتي بين الرومانسية الثورية والواقعية البطولية

أملت ظروف ثورية، وصراع عالمي، وعمليات بناء، وظهور عقائدية متصلية، بوضع محددات صارمة للفن في الاتحاد السوفيتي، عبر عنها المفكر الشيوعي جدانوف. لقد صاغ هذا قراراً بأن يعبر المثقف السوفيتي عن التزامه بالواقع في (صيورته الثورية) والالتزام بفكر الحزب، والعمل على تلقين الناس هذا الفكر وإعادة انتاجه في إنتاجه الثقافي. ولقد ظهرت في تلك الايام نزعة وصفت بـ(الرومانسية الثورية) التي رعاها الحزب الحاكم وأشاد بطابعها البطولي المتجلي في حياة الطبقة العاملة أثناء ما هي

تبني أول دولة اشتراكية في العالم. استتبع هذا نبذ الطابع الشخصي التجريبي في الفن، حتى أن كل من تبني هذا الطابع تعرض في النهاية الى خطر الاضطهاد والتضييق الذي سري تطبيقه حتى وفاة جوزيف ستالين عام 1954. ظهرت الواقعية الاشتراكية عام 1934، كنوع من الأديولوجية التي تقدم تفسيرات عالمية، وفهمت كنموذج وحيد لخلق الفن الاشتراكي الحقيقي المقبول من الجماهير والمصنوع لها، وهو فن يدعو للعمل وبناء الدولة الشيوعية وتوحيد روح الشعب مع روح الحزب. لقد أطلق

ستالين على الفنان السوفيتي الملتزم صفة (مهندس الروح) وبواسطة تضافر مهندسين كهؤلاء ونظرية الحزب يجري خلق (الإنسان السوفيتي الجديد). وعلى الرغم عدم وجود محدد اسلوبي نموذجي واحد وراء تلك الخطوة، إلا أن النتيجة كانت أن استثمر الفنانون السوفيت تقاليد الأشكال الكلاسيكية في الفن. وليس هذا بالأمر الغريب، فرغم عدم وجود نموذج واحد مفروض، إلا أن جميع التعاريف المتوفرة في التوجيهات الحزبية طالبت بتصوير او نحت



الفنان الروسي دينيكا، الدفاع عن بتروغراد

الالماني ارنو بريكر، فنان هتلر المفضل

انتبعت إلى أن مالفيتش قام بمهادنة محيطه السياسي والسلطوي من خلال القيام ببعض (التحريف) في أعماله كي لا يقطع الخيط بينه وبين السلطة السوفيتية، إذ رسم فلاحين على الطريقة البنائية أو (السوبرماتية) كما سمّاها وبشيء من ملامح التكعيبية.

يحيى: علينا الرجوع إلى أعمال «دينيكا» فنان بطرسبرغ الأول، ستجد نفس الظاهرة، حيث أراد ان يتخلص من ورطة الثقافة الستالينية، فأقدم على تنفيذ موضوعات الحياة الرياضة، فرسم أبطال رياضيين وعمالقة رياضة، ليتخلص من إملاءات ستالين، كما أفنى جل سنواته في العمل الصحفي ورسوم الصحافة، عمل تخطيطات عن الكولخوزات، ورسوم الحيوانات بأسلوب تكعبي (أبقار وكلاب ودجاج، فلاحات ودلاء

ذهب.. عمار: حدث أيضاً استحداث مفهوم (الرومانسية الثورية) وأن الفن يشغل مع الروح الشعبية، وأن على الفنان أن يكون مفهوماً من الناس. تلك القضايا لم تدرج في برنامج البنائية التي كانت في بعض وجوهها غير رغبة بالتعبير العاطفي الرومانسي في الفن، إذن لم تكن معنية بالروح ولا بالعاطفة، لقد كانت معنية بدراسة البنى والأنساق في العمل الفني وهو مبحث على درجة كبيرة من العلمية، ويعتمد على التجربة واختبار المفردات الشكلية واللون. مثال ذلك ما فعله كاندينسكي في دراسته عن النقطة والخط والمساحة وهي المفردات الرئيسة في تحقيق الأنساق الشكلية للعمل الفني. وكما نعلم فقد هاجر أغلب هؤلاء تاركين التجربة السوفيتية وراءهم. لكنني

الجسم البشري الصحيح والمعافى والوجه المبسم والمفعم بالأمل لأجل تعزيز مفهوم الحياة المثالية ونشر فكرة (الإنسان السوفيتي الجديد).

مع بداية انتصار الثورة البلشفية ازدهرت حركة البنائية الروسية التي طورت الفن التجريدي ودعت الى قطيعة مع تقاليد الفن الماضي، ما أثار صراعا بين الفنانين التقليديين الروس الذين ظلوا دعاء نزعة التمثيل الواقعي للحياة. ولقد تم حسم هذا الصراع لصالح الاتجاه التقليدي تحت فترة استتياب حكم لينين. وفيها بدأت بوادر تشكل وهيمنة مفهوم الواقعية الاشتراكية وخصائصها. لقد أشار جورجي بليخانوف، المنظر الماركسي، الى ماهية المحدد الذي يجعل الفن مفيدا وهو اكتسابه طابعاً اجتماعيا من خلال تعبيره وعرضه للأفعال والعواطف والأحداث ذات الأهمية في حياة المجتمع. وبحلول أوائل الثمانينيات، بدأت حركة الواقعية الاشتراكية تتلاشى. أي مع فترة حكم غورباتشوف (1985–1991) وإصلاحاته في البيريسترويكا. ومن الجدير بالذكر أنه في مطلع التسعينات سعى الفنانون الروس الى استعادة سمات الواقعية الاشتراكية بطريقة نقدية و تهكمية.

الرايخ الثالث والنقاء العرقي للإنسان الألماني

بموازاة زمنية للطرح السوفيتي، روج نظام الرايخ الثالث في مطلع الثلاثينات، ما بين عامي 1933 و 1945 لنمط (بطولي رومانسي) مقابل النمط (الرومانسي الثوري) السوفيتي، فرضه عن طريق رقابة صارمة على أشكال المنتج الإبداعي مفضلا النموذجين اليوناني والروماني الكلاسيكي، بوصفهما من مراجع وملهمات الفن الآري، وبمثل هذا التجذير تمكن الإعلام الألماني الرسمي من ترسيخ وتجذير (المثال العرقي الالمانى) في أذهان الجماهير. لقد تمخض ذلك عن فن ومعمار ونحت يتسم بالضخامة وعدم إسقاط الانفعالات الشخصية الذاتية، ومحملا بخصائص التوجه الرسمي الدعائي المتجلي في حالة مستدامة من التعبير عن القوة والصلابة والجمال والرفعة والكبرياء والشموخ. هي إذن ذات الرومانسية الثورية التي أعلنها جدانوف، والتي وقفت على الضد من ذلك الفن الروسي الذي مثلته النزعة البنائية الروسية. في حين وقفت النزعة الرومانسية الالمانية بدورها على الضد مما اسمته بـ (الفن المنحط) في

ألمانيا وهو الفن الحديث: التعبيري والوحشي والتجريدي... فن أميل نولده و كيرشنر وجماعة الفارس الأزرق وغيرها.

لم تسمح الثقافة الألمانية بعرض المأساة والألم الداخلي، وراحت تعلي من قدر الأعمال الفنية التي تروّج لقيم النقاء العرقي، معلنة أن الحياة تسير من (الحسن الى الأحسن) بفضل النظام الألماني الرصين والحكيم ونجاح حزيه. وبالمقابل، سيمثل (البطل السوفيتي المثالي) ذلك الرخاء الملتزم بالطاعة وحب الوطن والنضال الوطني، والمؤمن بأن الحزب الشيوعي يسير بنجاح نحو مستوى معيشي رائع ورفاهية كبيرة.

كان جسم الرجل الرياضي الألماني الخالي من العيوب هو التمثيل الأكثر شيوعاً للآري المثالي. من وجه نظر السلطة النازية، عدّت الفنون المنحطة مظهراً من مظاهر اشتغالات العرق الأدنى، وتمثيله النموذجي الإنسان المريض أو المشوه جسدياً وخلقياً الذي يعيش في أجواء ومناخات مضطربة. كان حزب أدولف هتلر النازي يقمع الدادائيين ومنجزات الباوهاوس، أما الفنانون الألمان (الجيدون) فهم من كان يغذي الدعاية النازية بتقديم صور مثالية كاذبة.

في السنوات التي أحاطت بثورة 1917 البلشفية، كانت هناك العديد من الأصوات والحركات بين الكتاب والفنانين، تعمل في اتجاهات حديثة مثل البنائية والرمزية والتعبيرية والمستقبلية، لكن في عهد ستالين، الذي خلف لينين في عام 1924، تشددت السياسة ضد الفنانين، وجرى تشجيعهم على العمل وفقاً لإرشادات الاشتراكية ورفض الفن التجريبي بوصفه «منحطاً».

على هذا النحو تماثل الفن النازي بأسلوب الفن الدعائي السوفيتي، والاثان استخدماً مصطلح (الواقعية البطولية) لوصف الأساليب الفنية المطلوبة، كما جرى نزع الطابع (الفردى) للفن لمصلحة مجموعة إنسانية تتمثل فيها صفات خالدة.

لم تكن النظرية النازية ميالة الى الصراحة الفجة للواقعية، على الرغم من تفضيلها الأسلوب المطابق للنموذج الواقعي، وكان على الفنان أن يخلق صورة مثالية للواقع.

مصير الفنانين الألمان والسوفييت

أصبح الفنانون الألمان الطليعيون مثل حال أقرانهم من البنائيين السوفيت، يُصنفون على أنهم أعداء للدولة ويشكلون تهديداً



الحياة اليومية الفعلية للإنسان السوفيتي، جرت مضايقتهم، حتى فرّ عدد كبير منهم الى المنافي، على الرغم من إيمان أغلبهم بالفكر الشيوعي الماركسي.

نستنتج من هذه المقابلة التشابه الكبير ما بين نظامين تعسفيين في القضايا الإنسانية والثقافية، على الرغم من اختلاف مصادرهما الفكرية ونوعية أهدافهما المنشودة. إن فشل النظامين وزوالهما كان حتمياً.

لوحة للفنان الالمانى ماكس بيكمن

نصب نحتي لنموذج الواقعية الاشتراكية

نصب نحتي لنموذج الواقعية الاشتراكية



للتحافة الألمانية. أدى ذلك الى لجوء العديد منهم إلى المنفى: هرب ماكس بيكمان إلى أمستردام، وهاجر ماكس إرنست الى فرنسا، وانتحر ارنست لودفيج كيرشنر، وقضى بول كلي سنوات عمره في منفاه بسويسرا. من بقي من الفنانين في الداخل تجنبوا الضرر، بالهرب الى الريف كما فعل أوتو ديكس ليرسم مناظر طبيعية بأسلوب لا يستفز السلطات، او يمارس الفن في الخفاء مثل أميل نولده وادغار انده وغيرهم، ممن منعوا فيما بعد من شراء مواد الرسم، أو من العمل في الجامعات، حتى أن منهم من تعرض لمذاهمات مفاجئة من قبل الجستابو لضمان عدم انتهاكهم الحظر المفروض على إنتاجهم للأعمال الفنية. بدورهم قسّم السوفيت الثقافة، وبضمنها الأدب والفن، إلى قسمين: ثقافة تقدمية – أي شيوعية او يسارية – وثقافة بورجوازية رجعية. على هذا النحو جرى تحجيم التجربة البنائية بسبب تصنيفها كحركة برجوازية بعد وفاة لينين واستلام ستالين للسلطة. وبسبب رفض البنائيون لإملاءات الدولة السوفيتية، وإصرارهم على عدم الإيمان بيوثوبيا فن الواقعية الاشتراكية، والعمل بدلا من ذلك مع

البطل (1963)

سهيلة طقش

قراءة تحليلية في المساهمة التاريخية لأعمال الفنان محمود صبري في مواجهة التحديات السياسية الناشئة في العراق.

شكلت مفاهيم الاستنساخ / التكرار إلى حد ما ركيزة أساسية للأسلوب الفني الذي تميز به الفنان محمود صبري، حيث تمخضت أولى تجاربه الفنية في بداية نشأته في مدينة بغداد من خلال اهتمامه بمحتوى المجلات التي كان يحضرها أحد أفراد أسرته والتي كان ينسخ صوراً منها في لوحاته. إضافة لذلك، فقد لوحظ اهتمامه بأعمال الفنان بابلو بيكاسو والتي أعاد إنتاجها ضمن مساعيه للتدرب على الرسم. أما في المراحل اللاحقة لحياته المهنية كرسام، فغالباً ما كان الفنان صبري ينتهج أسلوب تكرار وإعادة تشكيل تركيبات متشابهة وإنتاجها بأسلوب جديد من خلال مجموعات أعماله حيث بدا الأمر كما لو أنه كان يسعى في كل تكرار لاكتساب فهم أعمق للأعمال أو لتتقيح طريقة عرضها. وثمة بعض الأعمال التي استغرقت سنوات عديدة، وحتى عقود، لإنتاج لوحات متشابهة حيث يبدو أن إنتاج كل عمل كان بمثابة تجربة يتم البناء عليها لتنفيذ العمل الذي يليه.

تقدم هذه الورقة دراسة لعمل واحد من أعمال الفنان صبري ألا وهي اللوحة التي تحمل اسم البطل والتي أنتجها في عام 1963. و يعالج هذا العمل الممارسات القمعية والاضطهاد ضد الشيوعيين في العراق في منتصف القرن العشرين، مما يعكس التحول المفاجئ في هيكل السلطة داخل البلاد والاندثار الحاصل للأيديولوجية الشيوعية. من جانب آخر، ولدى التعمق في دراسة الصلة الرابطة ما بين مفهوم اللوحة والعمل الفني لشهير للفنان «فرانيسكو دي غويا» للمتمردين الإسبان الذين تم إعدامهم من قبل الجيش الفرنسي في الثالث من مايو 1808 (1814-15) (شكل

2)، فيمكننا ملاحظة استخدام المصادر العالمية لمعالجة مخاوف العراق السياسية الحديثة والتي كانت أساسية ضمن الأعمال الفنية الأولى للفنان صبري وبخاصة ضمن أعماله التي أنتجها في المنفى. ونظراً لتوجهاته وانخراطه العميق في البيئة الاجتماعية والسياسية في العراق، فقد لوحظ الارتباط العميق لأعماله بالسياق المحلي. وعلى صعيد آخر، ونظراً لميوله واهتمامه بالتوجهات الشيوعية العالمية، فعادة ما كان الفنان صبري يتبحر في خضم بحثه عن الإلهام والذي غالباً ما يتجاوز هويته الإقليمية وتراثه الثقافي. وعند دراسته لبعض المصادر المهمة والتي تتفصل تماماً زمنياً وجغرافياً عن الواقع العراقي، فقد كان الفنان صبري يدرسها من منظور قدرتها على تلخيص وعكس القيم الإنسانية وأشكال الصراع الاجتماعي السياسي في العراق بدلاً من دراسة درجة ارتباطها بالتاريخ الفعلي للوطن. ومما ستتم مناقشته لاحقاً، يمكن القول بأن هذا النهج قد أسهم في تفرد الفنان وتميزه عن عدد من نظرائه من الفنانين العراقيين في مدينة بغداد. علاوة على ذلك، تجدر الإشارة إلى إن استقرار الفنان صبري في الخارج قد مكّنه من توجيه النقد الصريح والواضح لتوجهات القيادات السياسية العراقية من خلال أعماله الفنية – وهي ميزة لم يتسن لكثير من زملائه في الوطن التمتع بها.

لم ير الفنان صبري أي حرج في الإشارة لتعلمه من الأعمال السابقة أو تصويرها ضمن أعماله الجديدة، فمثلاً، عمل في أواخر الستينيات على إنتاج لوحات شبه تجريدية تذكر بوضوح العمل الفني لهيرونيموس بوش «حمل الصليب» (1515-16)، وفي عام 1985، صمم ملصقاً لجمعية النساء العراقيات لعرضه في مؤتمر الأمم المتحدة العالمي للمرأة في نيروبي والذي استلهمه من لوحة الفنان بابلو

بيكاسو للأُم وطفلها (التاريخ / الإصدار غير محددان). كما كان انتقال الفنان صبري إلى جوبا في عام 1963 مثال آخر على استلهامه من المصادر العالمية في أعماله، مع إضفاء طابع عراقي خاص عليها. وعليه، فإن هذا الانفتاح الانتقائي على مزيج تاريخي واسع النطاق من المراجع يوضح أن مفهوم صبري للهوية الوطنية في الفنون لم يكن مستمداً من صياغة الشكل، أو تطوير لغة بصرية عراقية مميزة، ولكن كان عن طريق إضفاء صبغة محلية على فحوى العمل. وعبر اعتماد النهج الواقعي في أعماله الأولى – والتي لاقت صدى واسعاً في أوساط الفنانين الاشتراكيين في القرن العشرين في جميع أنحاء العالم – ابتكر صبري تفسيراً خاصاً للحداثة: حيث أنها لم تكن مرتبطة برموز تاريخية أو جمالية معينة لتمثيل الشخصية العراقية، لكنها اعتمدت بدلاً من ذلك على الواقع المعاش للبلد، وخلافاته السياسية، وعاداته المحلية.

لاحقاً لمغادرته العراق في عام 1960، تم تهميش الفنان صبري بوضوح من كتابات تاريخ الفن الحديث في المنطقة حتى عادت أعماله مؤخراً إلى الظهور من جديد لتلقى اهتماماً واسعاً من قبل هواة جمع الأعمال الفنية والباحثين وهو ما بدا واضحاً من خلال بيع أعماله من مجموعة لوحات عائلة شكري من قبل ميم غاليري في عام 2011، وفي معرض لاحق لوفاته في لندن عام 2013، والمبيعات الأخرى من قبل دار مزادات كريستي في كل من دبي ولندن.

وُلد الفنان صبري في أسرة من الطبقة المتوسطة لأب يعمل في التجارة ووالدته التي كانت ربة منزل في عام 1927، وانخرط في الميدان السياسي في سن مبكرة، وبعد تخرجه من المدرسة الثانوية عام 1945، انضم الفنان صبري للحزب الشيوعي العراقي.





فرانثيسكو دي غويا ، لوحة الثالث من مايو.

زيت على القماش. 268 X 347 سم.

مجموعة متحف البرادو. مدريد

ولدى استكمال دراسته الجامعية في جامعة لوبورو في الولايات المتحدة المملكة في أواخر الأربعينيات وانخراطه الفاعل في مشهد الفن الحديث في بغداد في الخمسينيات، انتقل صبري إلى الاتحاد السوفييتي في عام 1960 لمواصلة تدريبه الفني في معهد سوريكوف الفني في موسكو تحت إشراف الفنان الاشتراكي الروسي ألكسندر دينيكا. ولطالما كان حلم العودة إلى الوطن بعد انتهاء الدراسة يراوده، بيد أنه لم يتمكن من تحقيق حلمه نتيجة الانقلاب العسكري الناشئ بقيادة حزب البعث في العراق في فبراير عام 1963 والذي أسفر عن الإطاحة بحكومة رئيس الوزراء آنذاك عبد الكريم قاسم وانطلاق حملة التطهير ضد الشيوعيين، وهو ما أسفر عن بقاءه في المنفى بقية حياته – بداية في موسكو ، ومن ثم في مدينة براغ.

لقد كان للاضطهاد المستهدف للشيوعيين في العراق (عام 1963 وما قبله) تأثير كبير على الفنان صبري مما حدد ممارسته الفنية طوال الخمسينيات وأوائل الستينيات، حيث كانت أولى مواجهات صبري ضد ممارسات القمع السياسي خلال رد فعل الحكومة العراقية العنيف ضد الشيوعيين في عام 1949، في أعقاب احداث انتفاضة الوثبة حيث حملّ النظام الملكي الحاكم مسؤولية التحريض على الاضطرابات العامة للحزب الشيوعي العراقي، وتم سجن وإعدام العديد من أعضاءه وقياداته. كما خلفت وفاة نعمان محمد صالح – أحد زملاء الفنان صبري في الحزب – أثرا عميقاً على الفنان صبري مما ألهمه لإنتاج سلسلة أعمال جنازة الشهيد والتي استمر في تطويرها لأكثر من عقد من الزمن (1951- 1962) من خلال تصوير المواكب الاحتفالية ومظاهر الحزن الجماعي، إضافة لتسليط الضوء على فكرة الاستشهاد .

قام صبري برسم لوحة البطل بعد وقت قصير من انقلاب عام 1963، حيث صوّر اللحظة التي سبقت إعدام أمين عام الحزب

الشيوعي العراقي حسين أحمد الراضي، والملقب كذلك باسم سلام عادل في أوساط الحزب. هذا "البطل"، بطل الرواية المشؤوم، الذي تم إرساله إلى المشنقة، ليلقى حتفه، بدلاً من احتفاله بالانتصار. وقد تركت أحداث الانقلاب بصمة واضحة على أعمال الفنان صبري والتي تجلت في العديد من التركيبات التي تعكس مشاعر الحزن، وفي ألبوم لوحات الفنان صبري والتي قام بإهدائها تكريماً لذكرى أعضاء الحزب المدمين. وكانت اللوحة المذكورة (البطل) تمثل عملاً أيديولوجياً مثلما كانت تمثل مجموعة أحاسيس الفنان ومشاعره، حيث أنها لم تشكل تكريماً لزعيم سياسي فحسب، بل كانت تكريماً لصديق عزيز. وعادة ما كان الفنان صبري يتحدث عن شخصية عادل بمشاعر صادقة، حيث شاركه محادثات طويلة حول الفلسفة والفن، فضلاً عن كونه من أحد هواة الفن. وكان عادل قد حافظ على علاقة وثيقة مع الحزب الشيوعي للاتحاد السوفيتي، وكثيراً ما أقام مع صبري في زيارته الرسمية لموسكو.

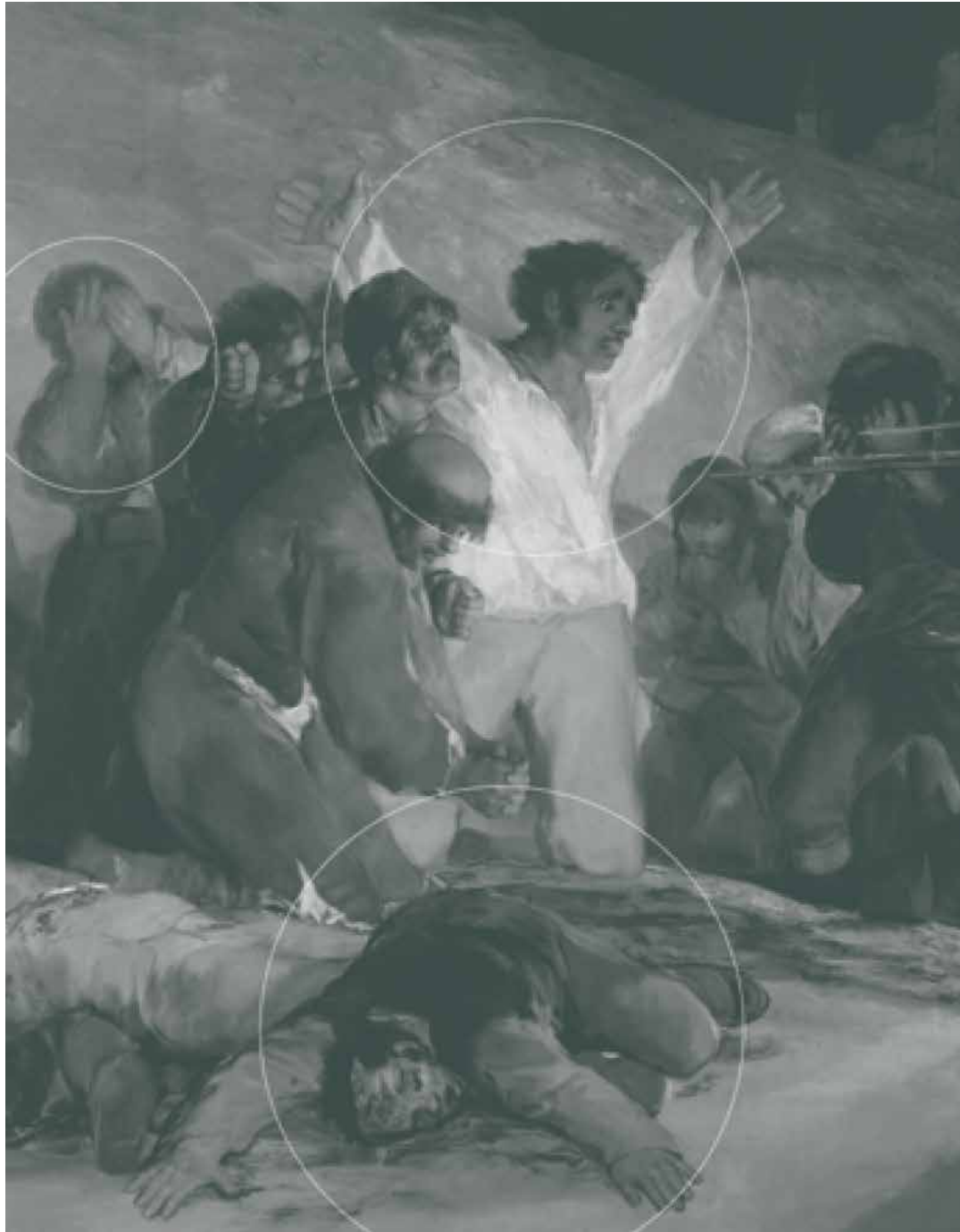
ويكشف تحليل فني للوحة (البطل) عن أوجه تقارب كبيرة مع لوحة غويا بعنوان "الثالث من مايو 1808" (1814–15) والتي تم رسمها قبل قرن ونصف تقريباً (ص 106). كما تصور اللوحة المعروفة كذلك باسم (الإعدام)، لمشاركته في انتفاضة ضد احتلال نابليون بونابرت لإسبانيا في اليوم السابق (في 2 مايو 1808). كان لموقف غويا الحساس تجاه القوى الرأسمالية والاستعمارية المبكرة صدى لدى الكثيرين في القرن التاسع عشر وما بعده، ولا سيما أولئك الذين ينتمون إلى حزب اليسار السياسي، ومن الأرجح أنه قد كان له صدى لنظرة صبري الشيوعية للعالم. وقد قدمت كلتا اللوحتين، المشحونتان بأشكال الرعب والخوف، موضوعات تتعلق بالأحزاب السياسية وممارسات الاضطهاد والبطولة النابعة من فعل الاستشهاد. وتمثل الشخصيات

، غير المسلحة والخاضعة، الجوهر الأساسي في كلا اللوحتين، والتي تم تصويرها باللون الأبيض في تناقض صارخ مع بقية مكونات اللوحتين، حيث تمثل في كلتا الحالتين أحد المعارضين السياسيين في تلك الفترة في مشهد يعيد لأذهاننا التشابه الكبير مع اللوحات التي تعكس معاناة المسيح – بشكل مباشر أو رمزي- كشخص حكم عليه بالموت لإيمانه بأيديولوجية مغايرة.

في لوحة غويا، تستحضر أذرع الرجل الممدودة صورة لجسد المسيح مرسومًا على الصليب، وتظهر قراءة واضحة لراحة يده اليمنى علامة تشبه الندبات، وهي بمثابة علامة على الصلب. كذلك، يعكس رسم الفنان صبري الشكل النحيل في مواجهة المشنقة المظلمة استساخاً لصورة جسد المسيح النحيل أمام عمود الصلب. ويلاحظ كذلك تعزيز الإشارة للأيقونات المسيحية في لوحة البطل من خلال الوجوه والشخصيات الباكية أسفل الشخصية الرئيسية، مما يضفي عليها مظهرًا مشابهًا للتراكيب في لوحة "ستابات ماتر". من جانب آخر، فإن تصوير الفنان صبري لسلام عادل في مرتبة الشهيد بما يكاد يوازي أهمية الشخصيات اللاهوتية، يعكس في نواح كثيرة ثقافة الحداد الشيوعية التي تسعى لتمجيد الشهداء عبر توظيف ذكرى الميت لتحسين الأحياء. ولطالما كان لتصوير مشاعر الاحتجاج على ممارسات الاضطهاد، وما يليها من أشكال المعاناة والتضحية بالنفس دور في تعزيز أشكال التضامن والوحدة فضلاً عن تأجيج المشاعر الثورية لدى عموم الأفراد. وعلى شاكلة العديد من الفنانين الشيوعيين وتعاملهم مع الموضوعات ذات الرمزية الدينية أو العقائدية، تجدر الإشارة هنا إلى أن الاستلهام من روايات الاستشهاد الدينية – سواء كانت مسيحية أو مسلمة – قد كان واضحاً في في أعمال الفنان صبري والذي كان متيقناً من أثرها ودورها في تلخيص المآسي الناجمة عن الأحداث والتوجهات السياسية التي يشهدها عصره فضلاً عن جاذبيتها الشعبية والعاطفية لدى الجماهير (المتدنية إلى حد كبير).

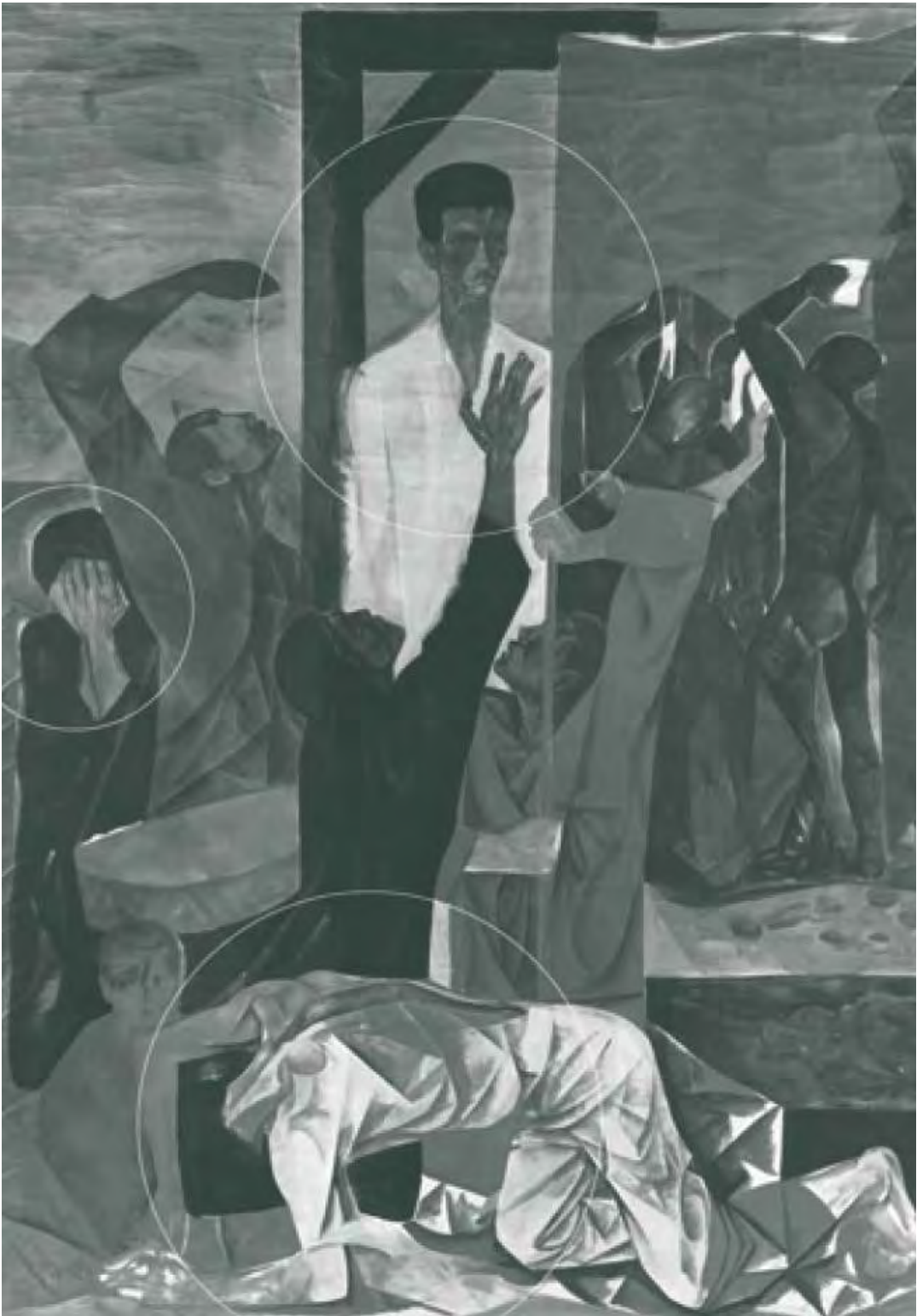
وبالرغم من أسلوب كل من الفنانين صبري وغويا في بناء شخصياتهم الرئيسية (اللا بطولية) – وذلك بتصوير زوج من المحكومين بالإعدام – فإننا نرى التباين في أسلوبهم عرض الأحداث، حيث يرسم غويا متمرداً مجهول الهوية يمثل حركة المعارضة الإسبانية بشكل عام، بينما يرسم صبري صورة محددة

لشخصية من التاريخ السياسي الحديث للعراق، ونظراً لإصدار الحكم على عادل بالسجن من قبل حكومة البعث حديثة التشكيل



في 20 فبراير 1963 وإعدامه شنقا بعد أربعة أيام من التعذيب، فقد انعكست أصداء هذا الحدث الجلل بفقدان أشكال التآلف والوفاق في صفوف الحزب الشيوعي، مما أدى إلى تفكك قيادته، وهذا ما عمل الفنان صبري على تصويره في رثاء رفيقه على حبل المشنقة بما يعكس كذلك المصير الوشيك لنهاية الحزب الشيوعي العراقي في وقت قريب. وعلى صعيد آخر، يمكننا ملاحظة غياب تصوير منفذي حكم الإعدام بعادل في اللوحة (على الرغم من ظهورهم في دراسة للوحة كشخصيات مجهولة دون ملامح واضحة). كما تم استبعاد "فرقة الإعدام" المجازية من الرسم النهائي، وتصدر بدلاً منها مشهد الشهيد، ومكانته كثوري،

والدمار الذي سيجدته موته الوشيك. ومن خلال التركيز على البطل بدلاً من القاتل، قدم صبري شيئاً أقرب إلى التآبين تكريمًا للرجل



كما يتضح التباين في مقاربات الفنانين في تناولهما مع الشخصيات المحيطة بالشخصية الرئيسية للشهيد، حيث صوّر غويا في لوحته المجموعة التي تقف خلف الرجل ذو الرداء الأبيض، بالإضافة إلى مجموعة الأشخاص المتدين على تل برنيسيبي بيو على أنهم يواجهون المصير ذاته ألا وهو الإعدام. أما في لوحة الفنان صبري، فإن الشخصيات الظاهرة ليست شخصيات مباشرة في الحدث، حيث تم رسم كل شخصية بخلفية غامضة بهدف التعبير عن شعور مميز، بدءًا من الرثاء لموت زعيم سياسي، الى الطبيعة المروعة للمذابح الجماعية، ومشاعر الأسى لدى الأمهات، والمصير الجائر لحياة الشباب لدورهم في

شمولية أوسع نطاقاً. ولطالما كانت الأمومة ومصاعبها فكرة متكررة في أعمال الفنان صبري منذ الخمسينيات، وهو ما يبدو جلياً في أعماله خلال خمسينيات وستينيات القرن الماضي كلوحته التي صور بها مجموعة من النساء العاملات في مجال البغاء يتجمعن حول مهد طفل ، ونساء فلاحات يحملن أطفالا بين ذراعيهن، كما خصص سلسلة كاملة لموضوع فقدان الأمهات لأولادهن، بعنوان موت الطفل. وبشكل عام، لوحظ احتفاظ جميع أعماله بعناصر محلية، فمثلاً، غالباً ما ظهرت الأمهات الفلاحات في لوحاته جنباً إلى جنب مع رجل أو رجال يحملون معاول في أيديهم: بدلالة خاصة بالمنطقة للمطرقة والمنجل والتي ترمز للشيوعيين. وعادة ما كان يصور الشخصيات وهي ترتدي الملابس التي تشتهر المنطقة بها، واقفة بالقرب من الأسوار والأكوخ التي كانت شائعة في المناطق الريفية في العراق. وبالمثل، كانت المرأة في أقصى اليسار في لوحة البطل تجسد شعور الحزن، وملابسها تدل على الزي محلي، وذلك في مسعى لتبسيط الضوء على معاناة الأمهات، والنساء عامة، في مناطق الصراع السياسي. في المقابل، يعكس صبري صورة الرجل المقتول والمضرج بالدماء في لوحة غويا بصورة ظليلة مقطوعة الرأس في مقدمة مشهد الإعدام (شكل 4) وهو يرتدي ملابس بيضاء ملطخة بالبقع الحمراء. وتظهر وضعية الجثة المقتولة بتفاصيلها البشعة في لوحة صبري بشكل مشابه لتصوير غويا المخيف في لوحاته.

ومع ذلك، فإن التعبير عن وضعية الشخصية مقطوعة الرأس قد تم استلهامها من نقش على ختم اسطواني يرجع تاريخه للعصر السومري من حوالي الألفية الثالثة قبل الميلاد (ص 104 و 109)، وذلك ضمن إشارة للجذور العراقية التاريخية وضمن إشارة أخرى كذلك لتوجهات الفنان صبري المتكررة للاستعانة بمصادر متنوعة وخلطها – سواء كانت مصادر "عراقية" أو عالمية – طالما أنها تخدم قناعاته السياسية.

إن التفاعل بين الصور المحلية والعالمية في أعمال الفنان صبري، وإن كان بأسلوب غير اعتيادي، يعكس انشغال المشهد الفني الحديث في بغداد بتشكيل هوية فنية وطنية مميزة عبر اعتماد توليفة من الأساليب الحديثة ودمجها مع التراث المحلي. وقد شهدت خمسينيات القرن الماضي نشأة جيل ثان من الفنانين المعاصرين في أوساط ساحة الفن العراقية والتي تضم عدداً من الفنانين وجامعي الأعمال

الفنية ومن أبرزها "جماعة البدائيين" التي أسسها الفنان فائق حسن والتي انتمى إليها الفنان محمود صبري، والتي تم تسميتها لاحقا "جماعة الرواد" في عام 1950، ومجموعة بغداد للفن الحديث التي أسسها كل من الفنانين جواد سليم وشاكر حسن آل سعيد في عام 1951. وقد هدفت كلتا المجموعتين إلى تطوير أشكال متميزة من التعبير وأساليب التمثيل التي كانت تعكس الثقافة المحلية والانتماء إلى أمة معينة. وغالبا ماكان ذلك يعني الرجوع إلى التاريخ الأصلي وإحياء العناصر وتقيقها من مختلف الحضارات كحضارة بلاد الرافدين، والبابلية والإسلامية وتوظيفها بطرق جديدة، وبالرجوع إلى البيان الرئيسي لمجموعة بغداد للفن الحديث، تمت الإشارة لهدف المجموعة بالقول: "سنكرم معقل فن الرسم العراقي الذي انهار بعد مدرسة بلاد الرافدين التي أسسها الفنان يحيى الواسطي في القرن الثالث عشر الميلادي حيث سنعيد إحياء نهج الاستمرارية الذي انهار منذ سقوط بغداد عقب الاجتياح المغولي".

وبالرغم من اهتمام الفنان صبري بصقل شخصية وطنية فنية معاصرة، فضلاً عن مشاركته بأعمال مع مجموعة بغداد للفن الحديث في مطلع الخمسينيات، إلا أنه اتخذ نهجاً مختلفاً لتحديد أسس الهوية العراقية – فبالرغم من استلهام أعماله من وحي الثقافة المحلية، إلا أنه لم يعمل بالضرورة على تشكيل روابط فعلية مع الرموز التاريخية العراقية.

وخلال إقامته في بغداد، لم يدرس صبري القطع الأثرية لبلاد الرافدين بهدف استخراج العناصر اللازمة لتوظيفها في أعماله الخاصة، بل أنه توجه لتشكيل ملامح الشخصية الوطنية من خلال تجارب الحياة اليومية والممارسات الشعبية واللغة العامية والعادات، وكذلك المفاهيم المعنوية – مثل الاستشهاد – التي تحظى بأهمية بالغة لدى الشعب العراقي، ولم يتوجه أبداً لتوظيف تاريخ بلاد الرافدين في أعماله إلا بعد استقراره في موسكو ومن ثم في مدينة براغ حيث أنتج مجموعة من الأعمال الفنية بعنوان سومريات / تراثيات (مشتقات من كلمتي "السومرية" و "التراث" باللغة العربية) في أواخر الستينيات.

كما يبدو جليا أن إعادة إنتاج هذه الأعمال

ذات الطابع السومري الخاص لم تظهر سوى في المصادر الروسية وغيرها من المصادر الناشئة في مرحلة ما بعد حقبة الاتحاد السوفيتي، مما يشير إلى أن الفنان صبري لم يصادفها إلا بعد مغادرته العراق ووصوله إلى موسكو في عام 1960. بيد أن اعتماده لها كموضوع للدراسة لا يعزى فقط لارتباطها بالتاريخ العراقي، ففي نسج عناصر هذا الطابع في عمله الذي يحمل عنوان البطل، كان الفنان صبري يسترشد كذلك بمشاهد المحتوى السياسي، مما يعكس دافعه الإنساني الدائم للتأكيد على الظلم والقمع والصعوبات التي يواجهها المحرومين في عمله كفنان. وفي عام 2008 ذكر الفنان صبري البالغ من العمر آنذاك 81 عاماً هذا الطابع في مقابلة قائلاً: لقد أحببت ذلك كثيراً، لأنه حمل أفكاراً عن كل من الهيمنة والتبعية، حيث عملت في إحدى اللوحات على رسم شخصية مقطوعة الرأس بجانب صورة طفل للدلالة على استمرارية الحياة، واستمرارية النضال. لقد كانت لفئة رمزية، لاعطاء الدافع الذي لا يقتصر على الرثاء على قطع الرؤوس فحسب، بل لإدراك وجود حياة جديدة يافعة في طريقها للنمو في أعقاب تلك الممارسات. وتعكس اللوحة في جوهرها الشخصية المستلهمة من صورة سومرية قديمة، تمثل النضال الاجتماعي الذي يتجلى في قطع الرؤوس وقتل الناس، والذي ما زلنا نشهده حتى الوقت الحاضر.

وبناء على هذا التحليل المقتضب، يبدو أن الرمزية والصلة بالتاريخ العراقي الحديث تشكلان الركيزة الأساسية لاهتمام الفنان صبري بالطابع القديم، حيث أن تصويره للجنة مقطوعة الرأس في لوحة البطل، على عكس تصوير غويا للمتمرد الذي تم إعدامه، يعكس الفكرة العامة لأحداث الدمار والموت بدلاً من الإشارة إلى موت شخص واحد بحد ذاته.

وفي ظل استعانته بعدد كبير من المصادر التي لا يجمعها أي رابط زمني أو جغرافي، يمكننا ملاحظة توجه الفنان صبري لدمج الأحداث الموثقة مع التصورات الخيالية في هذا العمل.

وبدلاً من رسم تمثيل واقعي للحدث، فإننا نلاحظ التعبير المجازي لمشهد الإعدام في ظل تسليط الضوء على الدلالة الرمزية لعقوبة

الإعدام التي يرى الفنان بأن صديقه عادل قد دفعها في سبيل وطنه. ويمكن قراءة نهجه في توظيف الحدث السياسي كدليل على كيفية مواجهته له – من حيث تأثره البالغ بهذا الحدث على كل من الصعيدين الأيديولوجي والشخصي، مقابل انفصاله التام عنه (وعن وطنه) على الصعيد المادي. كما يبدو التضارب واضحاً ما بين شعوره بالأمان والذي حظي به لتواجده خارج البلاد في ظل انتشار ممارسات الاضطهاد، وانفصاله عن التطورات الأخيرة في وطنه، مقابل مشاعره وحبه للوطن والتي تضافرت جميعها لعكس الحدث بأسلوب فريد. ونظراً لعدم اضطرابه لإخفاء آرائه وتوجهاته السياسية – فقد عكس هذا العمل أحد أبرز الشخصيات السياسية العراقية المخلصة للوطن، فضلاً عما يعكسه من أفكار عامة والتي تبلورت لدى الفنان خلال وجوده في المنفى، بما في ذلك مبدأ الطبيعة الخالدة للعنف، وأهميتها على المستوى العالمي، وأشكالها الأخرى الماثلة والناشئة ضمن سياقات تاريخية أخرى.

إن قدرة الفنان صبري على طرح قضايا حساسة من خلال أعماله التي أنتجها في الخارج قد تناقضت بشكل حاد مع فرصة غيره من الفنانين المقيمين في العراق للتعبير عن آرائهم من خلال أعمالهم الفنية في ذلك الوقت، حيث أن مسألة طرح الموضوعات السياسية وخصوصاً فيما يتعلق بالشخصيات المعروفة في ظل الوضع السياسي الدقيق في البلاد قد كانت تشكل تهديداً صريحاً للفنانين داخل العراق، وما من شك بأن تصوير أي منهم للشهيد عادل كشخصية وطنية كان سيعتبر فعلاً متهوراً ومحفوفاً بالمخاطر. من جانب آخر، فقد لوحظ توجه العديد من الفنانين العراقيين لممارسة النقد السياسي عبر اعتماد أساليب أكثر أماناً وتحفظاً – كاعتماد أساليب التجريد والاستعارة والاعتماد على التاريخ لاستحضار المقارنات الأنسب مع الحاضر، فعلى سبيل المثال، رسم الفنان المقيم في بغداد كاظم حيدر اثنتين وثلاثين لوحة بعنوان "ملحمة الشهيد" والتي تم عرضها في المتحف الوطني للفن الحديث في بغداد عام 1965. كما تم استلهام تلك الأعمال من

وحي تجربة الانقلاب التي شهدتها البلاد في عام 1963 وذلك باستخدام أشكال مجردة وشخصيات رمزية كالخيول لغايات سرد الأحداث السياسية (ص 111). ونظراً لعدم قدرته على معالجة الأحداث الجارية بشكل صريح خوفاً من الممارسات الرقابية والقمعية وملاحقة السلطات، فقد أنتج الفنان حيدر مجموعة أعماله عبر ربطها بالرواية الإسلامية التاريخية لوفاة الإمام الحسين وذلك كوسيلة للتحقيق بشكل مباشر في مفاهيم الاستشهاد والحداد وإحياء ذكرى الشهيد. وبعد ذلك بسنوات قليلة أطلق الفنان ضياء العزاوي عملاً فنياً في عام 1968 يحمل عنوان "ذئب يعوي: ذكريات الشاعر" (ص 111) وهو ما يعتبر مثال آخر لفنان يسعى لعكس مشاعره التي ولدها انقلاب حزب البعث من خلال تمثيل فني شبه تجريدي يتضمن شخصيات تشكيلية وحيوان بري. وقد وظف الفنان مجموعة من الأبيات الشعرية للشاعر الشيعوي مظفر النواب حيث يروي قصة أم ثكلى فقدت ابنها في أعقاب الانقلاب. ونلاحظ كذلك اختيار الفنان الأسلوب التجريدي بدلاً من التمثيل الفعلي للمشاركين في الحدث.

أما أعمال الفنان صبري فتكمن ميزتها في درجة الحرية الإبداعية التي تمتع بها بسبب إقامته خارج البلاد وإن كانت أكثر تعقيداً جراء بعده عن وطنه واستقراره في المنفى. وتقدم لوحة البطل توليفة من العديد من التيارات والتي كانت ركيزة أساسية لأعماله الفنية التي أنتجها في مطلع مسيرته بما في ذلك الالتزام الثابت بالقضايا الاجتماعية والسياسية، والنبذة الاحتجاجية على ممارسات الظلم والطغيان، وحالة الصراع الناشئة بسبب إقامته في المنفى مقابل مشاعر الارتباط الدائم بموطنه العراق، والأهم من ذلك اتباعه لنهج المقاربة الخالية من أي عوائق أو تحديات وانفتاحه على توظيف المصادر العالمية وقدرته على استخدام مجموعة متنوعة منها تعود لفترات تاريخية مختلفة.



ضياء العزاوي. 1968 زيت على القماش. 84 x 104 سم. مجموعة بارجيل. الشارقة

كاظم حيدر. 1965 زيت على القماش. 91 x 127 سم. مجموعة بارجيل، الشارقة

تحولات محمود صبري ومأزق واقعية الكم

ضياء العزاوي



عناصر التكوين.

المتابع لإعمال محمود صبري منذ إقامته في موسكو ومن ثم انتقاله للعيش في براغ تعكس صراعا نفسيا قد تلبسه من أجل إيجاد تجربة تتطابق في التعبير مع أفكاره الماركسية والتي حرص على نشرها بين الحين والآخر في بعض المجلات مثل الثقافة الجديدة (بغداد) ومجلة الطريق (بيروت). ففي السنوات الأولى من حياته في موسكو انشغل محمود بالدراسة في معهد سوريكوف للفنون وعلى الرغم من إعجابه بأعمال بعض الفنانين الروس شعر بمرور الوقت باختلاف تجربته عنهم إلا أنه اضطر لمسائرهم بشكل ما، وهو ما عكسته لوحة (الأطفال والثلج 1961) والتي لم تختلف

منذ مغادرته العراق عام 1960 ظل اسم محمود صبري حاضرا ضمن تاريخ الفن العراقي كتجربة تميزت بتشخيصيتها التعبيرية ذات الاهتمام الواضح بالتعبير عن حياة العمال والفلاحين اللذين يعانون ظروف حياة قاسية وشاقة الى جانب ما انتجه من اعمال سياسية كرد فعل لأحداث سياسية عاشها في حينه، شارك محمود هذا الاهتمام فنانون اخرون مثل: شاكر حسن، طارق مظلوم وكاظم حيدر، إلا أن الفرق يكمن بينه والآخرين في مرجعيته الفكرية التي تعتبر هذه الموضوعات ليست بحثا في التعبيرات الفنية فقط، وإنما هي كوسائل احتجاج ضد التمايز الطبقي الذي يسود المجتمع العراقي. أن غياب التوثيق الفعلي لكامل ما انتجه من لوحات وتخطيطات في مرحلته العراقية وكذا الحال في فترة منفاه في موسكو وبراغ تخلق الكثير من الفجوات التي لا تساعد على بناء تاريخه الإبداعي، خاصة وأنه مر خلال الستينات والسبعينات بالتحديد بمراحل اسلوبية متعارضة لبعضها البعض واستمر في ذلك في بداية الثمانينات حتى بعد إصداره بيان واقعية الكم وتبني هذا الأسلوب كصيغة عمل نهائية. هذا النقص في المعلومات لا يقلل من بصمته المميزة بما انتجه من اعمال شكلت ايقونات ابداعية ضمن تاريخ الفن العراقي كلوحة الجزائر ولوحة شهيد وثبة عام 1951 نعمان عبد الهادي الذي كان له وقع مؤثر على محمود بشكل تحول هذا الحدث الى موضوع تكرر لمرات عديدة تحت عنوان (جنازة الشهيد) وكذا الحال مع موضوع (وفاة طفل) الذي ظل معه حتى عام 1963. في هذه الاعمال كما في اعمال أخرى تنوعت بين اللوحات وبين الرسوم على الورق وحتى مغادرته العراق تميزت باقتصاد لوني مع تأكيد على الخط في رسم



سجين سياسي. 1954 حبر صيني على الورق
31 x 41 سم
مجموعة رفعة جادرجي، لندن.

سومريات، نهاية الستينات، زيت على القماش،
110 x 90 سم



حزن، الستينات، زيت على القماش.
98 x 128.5 سم

تل الزعتر، السبعينات (اشخوص حديدية)
30 x 40 سم

خمسة اشخاص ولقنين، السبعينات، زيت على
القماش 85 x 75 سم

شيلى ، السبعينات،
زيت على القماش. 80 x 95 سم

العلمية مما يعني انه كان يعمل عليها سوية مع تجاربه الأخرى المضادة لبعضها البعض. على إنني أتوقف قليلاً عند بعض الاعمال التي انتجها بعد اشهاره ببيان واقعية الكم وهي اعمال محددة وموثقة كموضوع هي لوحة شيلى والتي هي رد فعل للانقلاب الفاشستي عام 1973 والذي وصف في حينها كواحد من أكثر الاحداث عنفا في تاريخ تلك البلاد. ولوحة تل الزعتر كرد فعل لاستباحة المخيم الفلسطيني في بيروت عام 1976 وتخطيط من عام 1985 لاتحاد نساء العراق يتماهى فيه مع تخطيطات بيكاسو المعروفة عندما كان محسوباً على الشيوعيين. استعمل هذا التخطيط كملصق لمؤتمر نساء العالم الثالث في نيروبي.

ماذا يعني هذا الفعل؟ بالتأكيد لم يكن مجبراً



الاعمال مثل لوحة بعنوان حزن.

مع مرور السنوات أدى بعده الجغرافيا في العراق اختفاء موضوعاته المفضلة في تصوير الحياة الشاقة للطبقات الفقيرة من عمال وفلاحين لتصبح الموضوعات السياسية شاغله اليومي. ففي الستينات والنصف الأول من السبعينات انتج محمود العديد من الاعمال ذات البعد السياسي بأسلوب مغاير جداً، ان لم يكن العكس عما نعرفه من تشخيصية تعبيرية حيث استخدم الأسلوب التجريدي مما أربك المتابع لتاريخه، فهي اعمال معدومة الهوية لا تختلف عما هو شائع في الفن العالمي أولاً ولا تعكس مهنيته العالية فيما يطرحه من أفكار من هذه الاعمال (لوحة حملة الصليب، أربعة وجوه وخمسة اشخاص واقفين)، كذلك



عمل محمود على استلهم احدى ابرز نتاجات الحضارة العراقية القديمة الا وهي (الاختام الاسطوانية) حيث يمكن رصد هذا التوجه في لوحة اعدام سلام عادل عبر الشخص المقطع الراس في اسفل اللوحة، في اعماله هذه وقع في محافظة تقليدية لم تخفي مصدر استلهامه وبالتالي لم تشكل انطلاقة نحو اعمال لها قدرة التوالد النوعي لتعبيرته. عام ١٩٧١ نشر الفنان بيانه الفني عن تجربته الجديدة والذي اطلق عليه تسمية (واقعية الكم) واقام معرضاً للاعمال التي انتجها بموجب هذه الواقعية، مما يدل على إن ملامح هذا التوجه قد بدء به منذ فترة ليست قليلة لان الطبيعة الهندسية للاعمال تحتاج الكثير من الوقت والالتزام العقلاني بحساباتها



ويخطوط حادة وغاضبة شخصيات قيادية في الحزب الشيوعي الى جانب موضوعات اخرى كاحتجاج على ما حدث من اعتقالات واعدامات لاعضاء هذا الحزب. ولعل لوحته عن اعدام سكرتير الحزب سلام عادل إحدى أبرز اعماله في هذه الفترة، وان اختلفت كلياً عن لوحة وفاة طفل المرسومة بنفس السنة. وعلى الرغم مما فيها من مشهدية دينية لا تتناسب وماركسيته الفكرية عكست تأثراً واضحاً بالإيقونات الروسية ذات البعد الديني بالوانها وتكويناتها مع ملامح من تشخيصية التعبيرية المعروفة في نتاجاته العراقية السابقة، هذا التأثير نلاحظه في العديد من الاعمال، بعض منها حملت تأثيراً كبيراً وبشكل لا تبدو بعيدة عما هو شائع تقليدياً من هذه

عن اعمال أي فنان روسي. الا انه ايضا رسم في نفس السنة واحدة من موضوعاته المفضلة في الخمسينات (جنازة الشهيد) الى جانب ما رسمه للعديد من الموديلات لنساء روسيات، كما انه ظل ينتج بين الحين والآخر اعمالاً تتماهى مع اعماله في الخمسينات ومنها وفاة طفل ١٩٦٢ وهي واحدة من أبرز اعماله إذ عكست تطوراً واضحاً عما ما نعرفه في اعماله السابقة عندما كان في العراق. هذا الموضوع وكذلك جنازة الشهيد موضوعان طالما عالجهما محمود بصيغ وسنوات مختلفة. ولعل محمود هو الوحيد من الفنانين العراقيين الذين لديهم الرغبة بإعادة انتاج نفس الموضوع بين فترة واخرى. في عام 1963 رسم محمود باقلام الفحم

ظلم الإنسان، السبعينات. سومريات، زيت على القماش 90 x 110 سم.



على انتاج هذه الاعمال والا كيف له أن يضع تجربته الجديدة (واقعية الكم) وما وعد بها من مصداقية في التعبير جانبا، ويعود للتفاعل مع الاحداث كأى انسان يمتلك مشاعر إنسانية ، كيف له أن ينسى ما ذكره في رسالة شخصية الى صديقه عبد الله حبه مؤرخة عام ١٩٧٤ إلى انه (وضع الفنون السابقة على الرف) كيف له ان يعود لأسلوب عرف به من خلال اعماله القديمة وبشكل خاص في المرحلة العراقية أو الى تجريدية شائعة لا مرجعية لها فكرا واسلوبا. الا تعكس هذا الاعمال قصور واقعية الكم في التعبير عما شعر به كمثقف سياسي معني بالنضال ضد الظلم، اليس في ذلك تأكيد الشك في إمكانية العلم ان يكون قادرا على التعبير عن الدلالات الروحية للإنسان كما

تفعله وسائل التعبير الأخرى. ظل قصور واقعية الكم في الاستجابة لظروف الحياة العادية شاغلي منذ التقيته عام ١٩٧٢ عندما حضر مؤتمر الفنانين العرب في بغداد. وفي حينها أثرت معه هذا الموضوع اسوة بفنانين اخرين، الا ان انشغالاته في حينها تعذر ترتيب لقاء جماعي لمناقشة ذلك. قبل سفره طلب مني ارسال ما لدي من أسئلة الى عنوانه في براغ وهو ما فعلت، التقيته فيما بعد في لندن نهاية السبعينات ثم في الثمانينات ونسيت تلك الأسئلة وكذلك محمود الذي اصبح أكثر فتاعة بتجربته، مؤخرا وأنا اجمع مواد هذا العدد اكتشفت رده منشورا في كتاب عنه صدر عن دار الاديب في عمان عام 2013 ومن اعداد صديقه حمدي التكمجي.

هناك نمطان في الفن يستهدف البشر بموجبهما الامتياز الأول، إن الفنان باستقصائه الجدي لما أنجزه الآخرون ، فإنه يقلد أعمالهم أو ينتخب ويمزج سماتها الجميلة المختلفة، والآخر هو أن يبحث عن الروعة في مصدرها البدائي: الطبيعة . إنه في الأول يصوغ أسلوبا قائما على دراسة التصاوير، فينتج إما فنا تقليديا أو انتقائيا، و الثاني، يكتشف، بملاحظته الدقيقة للطبيعة، خصائص موجودة لم تصور من قبل أبدا، وهكذا فإنه يصوغ أسلوبا أصيلا. إن نتائج النمط الأول ، لكونها تكرر ما ألفته العين سلفا، سرعان ما تحظى بالاعتراف والتقييم ، في حين أن تقدم الفنان في طريق جديد يجب أن يكون بالضرورة بطيئا، فقلة هي التي تستطيع أن تحكم على ذلك الذي يخرج عن السبيل الاعتيادي، أو لديها الأهلية لتقدير قيمة الأبحاث الأصيلة.
جون كونستابل

ضياء: تكتسب النتاجات الفنية لدى الكثير من الفنانين أهمية خاصة بما تحمله من قيم مستقبلية لتجربته. فما هو موقفك من تلك الأعمال حتى بدايتك لتجربة واقعية الكم، وهل تنطلق هذه التجربة الجديدة من موقع الإلغاء لتلك النتاجات أم ماذا؟ محمود: لا أدري إذا كانت عبارة (النتاجات الفنية) يقصد بها نتاجاتي الفنية السابقة أم النتاجات الفنية عموما. وفي كلتا الحالتين، فإن تجربة (واقعية الكم) تنطلق من موقع المواصلة والإلغاء لتلك النتاجات في آن واحد. يمكن القول أن هذه العملية (أي، المواصلة والإلغاء) تنطبق على كل خطوة تقدمية يقوم بها الإنسان في أي حقل من حقول المعرفة. إنه يواصل نتاجا معيناً ليلغيه في النهاية بما يبدو إنتاج أرقى. فالعملية دايكتيكية. غير أن المسألة بقدر ما يتعلق الأمر بواقعية الكم تتخذ شكلا أكثر تعقيدا، فالإلغاء قد يكون تطويرية – خطية، فيأتي معبراً عن تغير كمي، وقد يكون بمثابة طفرة فيأتي معبرا عن تغير نوعي. إن جميع الإلغاءات التي حدثت في الفن منذ

قيام الحضارة حتى الآن هي إلغاءات من النوع الأول: تطويرية – خطية معبرة عن تحولات كمية ضمن إطار عام هو صراع الإنسان ضد الطبيعة (المرئية بالعين المجردة) عبر الصراع الاجتماعي. هكذا كانت الإلغاءات التي حققها الفن اليوناني، وفي عصر النهضة، وفي سيزان (أما إنجازات التكعيبيين أو موندريان، مثلا، في عصرنا، فيمكن اعتبارها كمحاولات نحو إلغاء نوعي). كل هذه الإلغاءات هي تطويرية – على مستوى واحد وخط واحد فقط: أشبه بحلقات متتالية لسلسلة واحدة. أما واقعية الكم فإن إلغاءها للنتاجات الفنية السابقة هو إلغاء نوعي. إنها أول حلقة في سلسلة جديدة: فن إنسان العصر التكنولوجي الذي نشهد بدايته الآن. ولهذا السبب تبدو واقعية الكم غريبة ومثيرة. فهي من جهة تتجاوز وتلغي مفهوم الواقعية التقليدية، إذ أنها لا تقف عند المستوى المتطور بالعين المجردة من الطبيعة كما تفعل الواقعية التقليدية) بل إنها تتجاوزه إلى مستوى أعمق فيها، مستوى العمليات الذرية. إن هذا المستوى، كما هو معلوم، لم يكتشف إلا مع تطور العلم والتكنولوجيا في عصرنا. لذا فإن واقعية الكم تسد بهذا حاجة جديدة معاصرة: الحاجة إلى فن يمثل روحية الإنسان المعاصر الذي يخترق حاجز عالم المظاهر ويقف على عتبة عالم جديد غريب لم يعرف عنه إنسان الماضي شيئا. ومن جهة أخرى فإن واقعية الكم تلغي تقاليد المدرسة الحديثة، وبشكل خاص، التجريدية. إن هذا الشيء قد يبدو غريبا لأول وهلة. فالمعروف أن المدرسة الحديثة تنطلق فلسفيا من إلغاء الواقعية التقليدية أيضا. فأين يكمن وجه التناقض بينها وبين واقعية الكم؟ العمل الفني هو شكل من المعرفة. وبهذا المعنى، فهو الصورة الإنسانية (أي، التي يكونها الإنسان) للواقع الموضوعي بخصائصه وقوانينه. وأعني بالواقع الموضوعي الظواهر المختلفة الكائنة خارج الفكر الإنساني وباستقلال عنه: الظواهر الكونية والأرضية (بما في ذلك المجتمع الإنساني) والمكروسكوبية، والذرية. والإشعاعات والمجالات (الجاذبية

والكهرو – مغناطيسية والنووية) ... إلخ. الإنسان ينطلق في تفاعله مع هذا الواقع الموضوعي من إحساساته أولا. أنها تعطيه صور الأشياء وخصائصها الظاهرية. لذا فهي أساس المعرفة ومادتها التجريبية غير أن الإنسان لا يقف عند هذا الحد السطحي من المعرفة – المعرفة الحسية. إنه يستهدف مستوى أعمق: القوانين والعلاقات التي تكمن خلف المظاهر لذا فهو يتجاوز نطاق الإحساسات إلى مستوى التفكير المجرد في بحثه عن جوهر الأشياء. إن هذه الفاعلية الإدراكية بجانبها الحسي والفكري تتبع، بوجه عام، من متطلبات الحياة المادية / الإنتاجية للإنسان وتتكيف برؤياه ونظراته إلى طبيعة الفترة التاريخية المعينة. وإذا كانت الحقيقة الحسية تجد تعبيراً في المادة التجريبية، التي يجمعها الإنسان عن الظواهر التي تحيط به، فإن الحقيقة الفكرية تتمثل في التجريدات التي يخلقها أو يكتشفها: المفاهيم، النظريات، التفسيرات، والقيم التي يعطيها لهذه الظواهر. وهذه الأخيرة (أي التفسيرات، القيم... إلخ) لها تاريخ مثير حافل بالتغيير، فالماء، مثلا، كان (الإله – الماء) لدى العراقيين القدماء، ثم أصبح (مسببا أول) لدى الإغريق، غير أنه الآن مركب كيميائي من عنصرين هما الأوكسجين والهيدروجين. وبالمثل اختلفت رسوم الإنسان عبر العصور، فصورة إنسان، مثلا، كما رسمها فنان سومري ويوناني وأوروبي في القرن ١٩ تختلف فيما بينها لا في درجة معرفة الفنان بتركيب وتشريح الجسم الإنساني ووظائف مختلف أعضائه... إلخ، فقط، بل في طبيعة أفكاره وقيمه أيضا (مثلا، مكانة الإنسان في المجتمع والكون). وهكذا، نجد في الفن – كمعرفة – هاتين الحقيقتين الحسية والفكرية في تفاعل مزيج لا يتجزأ. غير أن نسبة هاتين الحقيقتين فيه اختلفت مع الزمن. فالحقيقة الحسية مثلا تكاد تكون معدومة في الفن البيزنطي، بينما نجدها تحتل مكانة الحقيقة الفكرية في فن عصر النهضة. ثم نراها تنمو لتصبح السائدة في فن الانطباعيين. إن هذا التفاعل يعكس بوجه عام تفاعل الإنسان (كمجتمع) مع الطبيعة. فمثلا حينما



قرر (جيوتو) أن ينظر إلى الجسم الإنساني والطبيعة من جديد (كحقيقة حسية) بعد ثمانية قرون من الشكلية البيزنطية فإنه فتح الطريق أمام تقليد فني جديد: طبيعة عصر النهضة وما بعدها، التي استمرت حتى سيزان.

إن هذا التحول المدهش في اتجاه الفن لا يمكن فهمه بشكل صحيح إلا إذا نظرنا إليه في إطار الواقع المادي الجديد الذي بدأ يظهر حينئذ في إيطاليا وأوروبا: الإنتاج الرأسمالي الحديث وما يفرضه من تجريبية جديدة في تعامل الإنسان مع الطبيعة في المجتمع.

هناك إذن خط تطوري واضح: تطور الحياة المادية / الإنتاجية للإنسان تطور تفاعل الإنسان مع الطبيعة) يكشف عن حقائق حسية جديدة، وهذه تتطلب تجريدات فكرية جديدة، بكلمة أخرى، إنه يؤدي إلى تعميق المعرفة البشرية بشكلها الفني والعلمي.

في نهاية القرن 19 وصل التناقض بين الحقيقتين الفكرية والحسية كتعبير عن تطور تفاعل الإنسان مع الطبيعة حدا أدى لا إلى تقويض المفاهيم والنظريات الكلاسيكية فحسب، بل كذلك إلى انهيار رؤيا الإنسان ونظرته التقليدية إلى الطبيعة: الرؤيا الزراعية . ولأول مرة في التاريخ الإنساني ترتبط عملية الإلغاء أو التحول الفني (التي تتبع من هذا التفاعل بين الحقيقتين الحسية والفكرية) بعملية تحول أخرى فريدة ينتقل فيها الإنسان في تعامله مع الطبيعة من مستوى إلى آخر - أعمق، أي، من مظاهر الطبيعة إلى جوهرها . فالإنسان بدأ يدخل عالما مجهولا جديدا من الطبيعة: العالم الذري.

لقد انعكس ذلك في مجال العلم في سلسلة الاكتشافات الهامة التي ساعدت الآلات العلمية الجديدة على تحقيقها خلال السنوات الأخيرة من القرن 19: اكتشاف الإلكترون، أشعة أكس، الإشعاع الحراري.

وفي سنة 1900 بالضبط جاء اكتشاف (بلانك) الهام: الحرارة المشعة لها وجود متقطع (وحدات - كمات) وليست مستمرة كما كان يعتقد قبلا. كان ذلك حجر الأساس في فيزياء الكم الحديثة. أما في مجال الفن فقد انعكس ذلك في إنجازات الانطباعيين وردود الفعل

التي أثارته .

لقد فتت الانطباعيون الشكل المنظور في فيض من الألوان المتداخلة. وأصبح الواقع الموضوعي بالنسبة لهم هذه الحركة السرايية لألوان الطيف الشمسي في انعكاساتها من السطوح وتفاعلاتها معها. أما السطوح وما يكمن خلفها فقد استبعدت.

وهكذا فإن حركات ما بعد الانطباعية استهدفت قبل كل شيء، إعطاء العمل الفني مجددا المتانة الشكلية ليتخذ بعدا جديدا. فقد ارتبط البحث عن الشكل بالبحث عن جوهر الأشياء وطبيعتها الداخلية.

واتجهت حركات ما بعد الانطباعية في هذا البحث - بدرجات متفاوتة - إلى تجاوز الحقيقة الحسية (السطحية)، والتي وقف عندها الانطباعيون، نحو حقيقة أخرى.

فقد بحث (غوغان) عن حل في قيم الحضارات البدائية وطقوسها الغامضة: إن الحقيقة التي تكمن خلف الشكل واللون، كما رآها، هي الرمز . أما (فان كوخ)، فقد أصبح الشكل المنظور بالنسبة له ذريعة للتعبير عن شيء آخر أهم وأكثر حقيقية: الذات وصراعاتها الداخلية، إن جوهر الأشياء ينبع من الحياة العاطفية.

غير أن (سيزان) كان ذروة هذا البحث ونقطة تحوله، لقد كشف أولا عن التراكيب الهندسية التي تكمن خلف المظاهر، وأظهر، (بتجاوزه البرسبكيتيف التقليدي - المنظور) التداخل الكائن بين الشكل والفضاء المحيط به، واكتشف أيضا قيمة جديدة في اللون: القيمة النغمية Tonal Value، وبهذا صاغ أشكاله اللونية. وهكذا كانت لحظة (سيزان) إحدى اللحظات الفريدة في تاريخ الفن التي يتحقق فيها الامتداد الدايكتيكي بين الحقيقتين الحسية والفكرية.

وجاء التكعيبيون وأخذوا الاكتشافين الأول والثاني لسيزان وجعلوهما أساسا للفن الذي خلقوه لقد انطلقوا من «الكرة والأسطوانة والمخروط»، وداروا حول الموضوع بعد أن كان الموضوع يدور حول الفنان قبلا. غير أنهم - وهو المهم هنا - ألغوا منطق سيزان الواقعي: انطلاقة من الموضوع الطبيعي كمصدر الإحساساته وبالتالي لإبداعه الفني. لقد عاملوا الموضوع «كهندسة بديهية

Apriori Geometry، وبهذا، هشموا الوحدة الدايكتيكية التي حققها سيزان بين الحقيقتين الحسية والفكرية في العمل الفني. ويكشف جوان غريس عن هذا التحول بقوله المعروف: إن سيزان يبدأ بالقنينة ليحولها إلى أسطوانة أما أنا فأبدأ بالأسطوانة لأحولها إلى قنينة! وبهذا فإن التكعيبية وضعت الأساس لطبيعة الإلغاء الذي حاولته المدرسة الحديثة:

الانطلاق من الفكرة / المفهوم في العمل الفني ثم جاءت التجريدية فدفعت اكتشافات التكعيبية إلى نتيجتها المنطقية: ألغت نهائيا الحسية على مستوى المظاهر واستعاضت عنها بعناصر ورموز من خلق الفنان ذاته:

الخط، اللون النقي، الشكل الهندسي الأساسي في المربع المثلث، الدائرة... إلخ) وبهذا تكون التجريدية أول شكل فني حديث ينطلق من الإلغاء التام للواقعية التقليدية والمستوى الذي تعبر عنه من الطبيعة - مستوى المظاهر) للتعبير عن الجوهر الذي يكمن خلف المظاهر.

غير أن بحثها عن الجوهر جرى في معزل عن المحسوس. فقد ألغت التجريدية أيضا الحقيقة الحسية الجديدة التي اكتشفها الإنسان على مستوى العمليات الذرية. وبهذا فإنها رفضت الواقع الموضوعي على مستوى المظاهر والعمليات الذرية معا .

التجريدية، إذن في بحثها عن جوهر الأشياء رفضت المادة التجريبية الجديدة التي يمكن أن تكون نقطة انطلاقها في هذا البحث عن المدلولات الحسية للمستوى الذري، إنها حولت الفن إلى معرفة وحدة الجانب - تجريدات بلاستيكية تفتقر إلى حقيقة حسية. لقد أصبح الخلق الفني عملية تقتصر على التعبير المجرد عن الذات. إن هذه الذات أصبحت العالم الوحيد الذي بقي أمام الفنان ليتعامل معه ويتحراه، وهكذا، فإن المدرسة الحديثة. بعد 70 عاما من البحث، وجدت نفسها في طريق مغلق.

الإلغاء الذي جاءت به واقعية الكم، إذن، يمكن تحديده كما يلي: واقعية الكم تعني، أولا، نقل الواقعية التقليدية من مستوى المظاهر إلى مستوى جوهري في الواقع الموضوعي: المستوى الذري. وهي تعني، أيضا، إعادة خلق الفن التجريدي مجددا من الطبيعة على هذا

البناء. 1954 ألوان مائية على الورق. 62 x 42 سم
مجموعة رفعة الجادرجي، لندن



لمواجهة الطبيعة وتغييرها، لذا فهو يتطلب تلك الدرجة من الجهد والضببط و الأمانة الفكرية التي يتطلبها البحث العلمي الحيوي، إنه لتناقض في المعنى، القول بأن الفن ترف. فلم يكن هناك مجتمع دون فن، كما لم يكن هناك مجتمع دون حد أدنى من التكنولوجي والعلم». إن الأداة الحجرية الأولى التي خلقها الإنسان، وبهذا خلقته. كانت في جوهرها، عملا فنيا، وكل تغيير أجراه (ويجريه) الإنسان من شكل الطبيعة هو تحقيق الصورة الفن.

فالفن هو الشرط الأبدي الذي تفرضه الطبيعة على الإنسان. إنه طموح الإنسان لتغيير الطبيعة. كيف تعكس واقعية الكم ذلك ؟ الفن، كما قال سيزان، «نسق على غرار الطبيعة». الفنان «يترجم» معرفته للطبيعة إلى نموذج بلاستيكي - تشكيلي، إلى «طبيعة ثانية». إن هذه «الطبيعة»، التي يصوغها الفنان تصبح وسيلة الإنسان لفهم الطبيعة الحقيقية

الكم في واقعها العلمي قادرة على أن تكون هذا الشعر وأن تكون سلاحا لا مرثيا وحرب عصابات داخلية في النفس، حرب على الأفكار الاتفاقية المبتذلة، في سبيل الذكاء المبدع، كما يقول هذا الرسام أيضا ؟ محمود: نظرية واقعية الكم قادرة على أن تكون هذا الشعر، بالضبط بسبب واقعها العلمي. فهي إذ تطلق أساسا من التفاعل الجديد للإنسان مع مستوى جوهري من العالم الموضوعي، فإنها، ببساطة، تصبح طريق الإنسان إلى المزيد من الواقع من النور، من الشعور، إنها تنقل الإنسان إلى جوهر الأشياء، وهذا ما تفتقر إليه الواقعية التقليدية أو المدرسة الحديثة.

ومن ناحية أخرى، فإن الواقع العلمي لنظرية واقعية الكم ليس إلا نتيجة لموقف أساسي: «الفن ضرورة حتمية حياتية بالنسبة لوجود الإنسان وتطوره، ولهذا فهو لا يمكن أن يكون ترفاً، فالفن (وكذلك العلم)، هو وسيلة الإنسان

المستوى الجوهري. إنها، إذن، مواصلة والغاء لهدنين الشككين من الفن. إن البديل الذي تقدمه واقعية الكم هو فن جديد يتجاوز سطحية الواقعية التقليدية: لأنه يعطي صورة دايكتيكية أكثر عمقا وصدقا للواقع الموضوعي، ويلغي مثالية المدرسة التجريدية لأنه يربط البحث الفني عن المطلق وعن جوهر الأشياء بما هو نسبي ومحسوس من جوهر الأشياء نفسه. بكلمة أدق، إنه مزج دايكتيكي بين حقيقة حسية جدية كشف عنها الإنسان والحقيقة الفكرية الجديدة التي يطمح إلى اكتشافها.

ضياء: يقول الرسام التشيلي (روبرتو متا) في كلمة ألقاها في مؤتمر هافانا لمثقفي العالم: «ليس الفن ترفا، إنه حاجة، إنه أمنية، أمنية اللا موجود، والوسيلة لتحقيق هذه الأمنية. الثورة شعر، وأقصد بالشعر المزيد من الواقع، من النور، من الشعور... ترى هل تكون نظرية



CACO3+ H2O . السبعينات. اكريلك على القماش.
50 x 60 سم. مجموعة حسين حريه، تورينو

الفن الذي اعتاد عليه الإنسان حتى الآن - فن المظاهر السطحية للطبيعة - ينتهي ويحل محله من جديد فن يعبر عن طموح الإنسان الجديد لفهم الطبيعة وتسخيرها على مستوى عملياتها العميقة. هذه هي الحتمية التطورية التي يمر بها الإنسان الآن - كما تراها واقعية الكم. إن الرؤيا التي تتيحها للإنسان هي رؤيا تحول شامل لطبيعة الإنسان الجديد بعد تركيب مظاهر الطبيعة مجدداً.

لقد قلد الفن القديم الطبيعة بمظاهرها المحيطة بالإنسان، أما الفن الجديد فإنه النموذج الذي سيعيد تكوين هذه المظاهر وفقاً له، إن واقعية الكم حينما تصور الطبيعة كعمليات ذرية - كتركيب من وحدات لونية - فإنها تعطي صورة صادقة غير أنها غريبة للأشياء التي نألفها وفقاً لتركيبها الجوهري. واقعية الكم تعطي للإنسان طبيعة جديدة مركبة من نفس العناصر الأساسية المكونة للطبيعة على مستوى المظاهر، غير أنها تختلف عنها في صورتها النهائية.

إن هذه الطبيعة الجديدة، هي صورة ما سيخلقه الإنسان لنفسه من المواد التي تهيؤها له الطبيعة نفسها. فالأشكال التي أنتجتها الطبيعة - خلال ملايين السنين من التطور على مستوى المظاهر، سيغيرها الإنسان وفقاً لهذا المخطط التشكيلي الجديد.

ولكن هل تكون نظرية الكم، أيضاً حرباً على الأفكار الاتفاقية المبتدلة، من سبيل الذكاء المبدع كما يضعه السؤال ؟

افترض أن الأصح هنا استعمال «كيف» أو «لماذا، بدلاً من «هل»، فالجواب الذي تعطيه الأخيرة ينحصر في «نعم» أو «لا» - أي، أنه في جوهره ذاتي، لا يتجاوز رأي النظرية، بنفسها. بينما أن ما نبحث عنه هو تفسير موضوعي: إثبات ما تدعيه النظرية. إن موقف واقعية الكم هو: «الفكر المبدع، ظاهرة تاريخية نسبية. إن درجة إبداع الفكر الإنساني ترتبط بدرجة وعمق معرفة الإنسان وسيطرته على الطبيعة. ولهذا فإن ما يخدم تعميق معرفة الإنسان وسيطرته على الطبيعة يخدم في النهاية تطوير الفكر المبدع للإنسان - والعكس صحيح. إننا أمام علاقة رياضية تقريبا، سيطرة الإنسان على الطبيعة (كمية متغيرة) تصبح دالة للفكر

والسيطرة عليها أو تغييرها. فرسوم كهف (التاميرا)، مثلاً، كانت طبيعة ثانية، صاغها الفنان الصياد لتمكين الإنسان الصياد من السيطرة على طبيعة حقيقية: العالم الحيواني. وإن تمثالاً در بولكليتس، أو تمثال داود (مايكل أنجلو)، هي نماذج لها طبيعة ثانية تعبر عن رؤيا الإنسان - الفنان - لما يجب أن يكون عليه الإنسان (الإنسان الإغريقي للقرن الخامس ق. م. وإنسان عصر النهضة). إنها كانت نماذج قدمها الفن للإنسان لتغيير نفسه وفقاً لها.

الإنسان لا يكتفي بالسيطرة على واقع معين فحسب، إنه يطمح إلى تغييره. الفن إذن يتحرى الطبيعة كي يرسم صورة لفهمها لها، تؤثر في الإنسان وتصبح جزءاً من تجربته الحسية ووعيه. إنه بذلك يصبح أغنى حساً وخيالا، وأعرف بالواقع، وأكثر قدرة على السيطرة عليه وتغييره وفقاً لحاجاته ورؤياه. الفن ببساطة إذن: هو المخطط التشكيلي للإنسان لتغيير الطبيعة. وهذا يفصح عن شيء يتجاوز التغيير المجرد الذي تفرضه الحاجة المباشرة. فالإنسان - هذا الكائن الذي أنتجته الطبيعة - يطمح في النهاية إلى فرض مقاييسه الجمالية على الطبيعة، إلى إعادة خلق الطبيعة. فهل تقوم واقعية الكم بهذه الوظيفة ؟

واقعية الكم تتطرق من أن الإنسان يمر الآن في عصر تحول شامل فريد على مستوى وجوده الاجتماعي والفردى وعلاقته مع الطبيعة بشكل لا مثيل له سابقاً (إلا - ربما - حين تحول القرد إلى الإنسان قبل أكثر من مليون سنة، مثلاً).

الشكل القديم من التنظيم الاجتماعي ينتهي ويحل محله شكل آخر جديد أرقى. ذاتية الإنسان التي نمت في المجتمع القديم وتشبعت بتقاليده السحرية والغيبية والقدرية تتحول إلى ذاتية من نوع جديد تشتق دوافعها ومطامحها الجديدة من علاقاتها العملية الجديدة مع الطبيعة والعالم.

الإنسان بعد أن فهم وسيطر على المستوى السطحي الظاهري من الطبيعة يتغلغل إلى مستوى جديد عميق فيها، هو مستوى العمليات الذرية لفهمه وتسخيرها أيضاً.



نساء في الانتظار، 1951 ألوان مائية على الورق، 60 x 50 سم

المبدع (كمية متغيرة أخرى). لقد قلت «تقريباً»، لأن الحقل الاجتماعي لا يسمح بمثل هذه الدقة الرياضية.

نظرية واقعية الكم تتطلق من الارتباط الديالكتيكي بين المعرفة والعمل، الإنسان يعرف الطبيعة عبر عمله عليها، العمل الإنساني هو الشكل الذي يتخذه تفاعل الإنسان (كقوة من قوى الطبيعة) مع الطبيعة نفسها. إنه شكل فريد. فالعمل الإنساني هو التفاعل الوحيد (من بين التفاعلات الطبيعية) الذي يحتوي على عنصر الوعي، إنه تفاعل مقصود يستهدف سد حاجة – غرض – رغبة إنسانية إن هذا ما يميز العمل الإنساني (الواعي) عن العمل الغريزي لبعض الحيوانات فالإنسان، خلافا لهذه الحيوانات، يحصل في نهاية عمله – كما قال ماركس – على نتيجة موجودة في خياله سلفا في بدء العمل. إنه يصنع في خياله الصورة التي يريدها قبل تطبيقها أو إدراكها في عمله، لهذا فهو لا يغير فقط شكل الطبيعة حينما يعمل عليها، إنه يحقق غرض خاص به في هذه الطبيعة .

الخيال، إذن، يوجه الممارسة برسمه غرض الممارسة، غير أنه يكون فعالا بالقدر الذي يشتق مادته من معرفة حقيقية بالواقع الموضوعي، وإلا فإنه يتعارض مع الممارسة (إلا إذا صحح نفسه وفقا لها) أو يحبطها. التفاعل الإنساني مع الطبيعة يتحول (حينما يعجز الخيال عن خلق صورة فعالة) – كغرض له، إلى عملية ميكانيكية عقيمة تستهلك مادة الطبيعة دون إعادة خلقها، الإنسان حينئذ ينكمش – يفشل في دفع ممارسته وتطويرها . إنه ينجح فقط في تشويه الطبيعة ومسحها . بكلمة أدق، إنه ينجح في تشويه فكره . وهكذا، فإن علاقة الخيال بالممارسة تتخذ بعدا خاصا مباشرة من وجهة نظر الفن . فالمسألة ليست فقط خلق صورة ذهنية فحسب لتوجيه الممارسة الإنسانية لكي تكون عرضا ورؤيا لها . إن هذه الصورة الذهنية يجب أن تكون صورة من نوع خاص – صورة إبداعية. غير أنها لكي تكون كذلك، يجب أن تشتق مادتها من المعرفة. الخيال، بكلمة أخرى، ينبع من المعرفة ويكتسب درجة إبداعه وقوته منها .

لنأخذ جانبا آخر: المدى الذي ارتبط (ويرتبط) فيه تطور الفكر الإنساني بالممارسة. التطور هنا يتناول في جوهره جانبا ماديا من نوع خاص: الدماغ الإنساني. الأرقام قد تفيد هنا: الفرق بين حجم دماغ الإنسان الحديث من جهة وبين إنسان / قرد Australopithecus (أقدم نموذج إنساني معروف)، أو إنسان بكين، من جهة أخرى، يمكن التعبير عنه من خلال نتاج الإنسان نفسه .

ونفس الشيء يصح أيضا مع تكنولوجيا الإنسان – معداته التي مارس بواسطتها تفاعله مع الطبيعة. الإستراالوبيتكوس Australopithecus، مثلا يقف في بدء التطور الإنساني، إنه لم يكن حتى صانع أدوات.

لذا فإننا لا نستطيع أن نتكلم في حالته عن ممارسة إنسانية. إنه لم يحقق تغيير في شكل طبيعي: لم تكن لديه القدرة على خلق صورة فكرية – كغرض خاص به – لتحقيقها في الطبيعة. إنه ببساطة لم يبدع شيئا. أما إنسان بكين، فإن تكنولوجيته لم تتعد بعض الأدوات الحجرية البسيطة. وهذه الأدوات هي الشاهد الوحيد على إبداعه – خياله، أو هي المدى الذي استطاع إليه تغيير شكل الطبيعة.

والإنسان المعاصرة ؟ إن المسافة بينه وبين إنسان بكين، مثلا، شاسعة دون شك، غير أن المقارنة – لهذا السبب بالضبط – تصبح مرشدة إن الفرق بين ممارسة ومعرفة وخيال هذين الإنسانين



هو الفرق، مثلا بين الأداة الحجرية وبين العقل الإلكتروني. فهما شكلان من أشكال تغيير المادة، حققهما الإنسان بتفاعله مع الطبيعة. غير أن المقارنة تتجاوز هذا الحد: الأداة الحجرية كانت هي نفسها أداة ممارسة الإنسان وتكنولوجيته وعلمه وسحره، وكذلك عمله الفني في وقت واحد . إنها كانت تجسيدا لكامل طاقاته الإبداعية. هذه الصفة – متعددة الأشكال – لا تنطبق على التكنولوجي المعاصر: إنه أداة ممارسة الإنسان فحسب، ولهذا السبب فإنه يتطلب صورة ذهنية يبدعها خيال الإنسان لتحقيقها في الطبيعة – لتكون الغرض الذي يخضع الإنسان أرائده له، الغرض الذي يعطي لممارسته قانونها . غير أن مثل هذه الصورة الذهنية ينبغي أن تتبع – كما رأينا – من المعرفة كي تكون صورة فعالة .

وهكذا نعود بطريق آخر إلى (روبرتو متا): «الفن أمنية، كما يقول. غير أننا يجب أن نكون أكثر دقة، أن نتكلم عن «أمنية» نسبية خاصة

بهذا العصر، تتبع من هذا العصر – أي، أن نربطها بمعرفة هذا العصر. وبهذا نجعلها أكثر إنسانية وأكثر ارتباطا بالمتطلبات الملموسة لتفاعل إنسان هذا العصر مع الطبيعة، وفي كل الأحوال، فإن الفن لا يمكن أن يكون الوسيلة لتحقيق هذه الأمنية، كما يقول (متا). الفن يعطي صورة هذه الأمنية فقط. العلم والتكنولوجي هما وسيلتا الإنسان لتحقيقها. وهكذا فإن الخيال والإبداع والذكاء الإنساني، كلها تشتق مادتها من المعرفة – من الممارسة، بكلمة أخرى، من درجة وعمق سيطرة الإنسان على الطبيعة. إنها كميات متغيرة، تاريخية نسبية. واقعية الكم هي في أساسها نقل الفن إلى مستوى أعمق من المعرفة والممارسة. إنها إذن تحفيز واستثارة لشكل جديد من الخيال الإبداعي: خيال الإنسان وهو يواجه جوهر الأشياء ويتفاعل معها كقوة من قوى الطبيعة. فالإنسان المعاصر، في ممارسته الجديدة، بحاجة إلى صورة جديدة يخلقها خياله كي



تصبح «الغرض الذي يعطي لممارسته قانونها». واقعية الكم تستهدف تقديم هذه الصورة الجديدة. لذا فهي في سبيل الذكاء المبدع. ضياء: يطرح الفنان شاكر حسن من خلال تجربته، كون الرسام شاهد على عالم خارجي سبق أن تم تكوينه، وإن مهمته لا تتعدى التأمل ثم التصرف، كما تطرح واقعية الكم نفس الموقع من خلال وجود الحقيقة العلمية المسبقة. ألا تجد في هذا مهمة تسجيلية أكثر مما تكون ممارسة لاكتشاف واقع مستقبلي أكثر التصاقا بالإنسان ؟

محمود: واقعية الكم تتطلق من وجود عالم موضوعي خارج الإنسان ومستقل عن وعيه، غير أنها لا تراه عالما سبق أن تم تكوينه، إنها تراه عالما متطوراً – في عملية تكوين لا تتم، عملية تفاعل لا تنتهي بين أجزائه وقواه المختلفة، وبضمنها الإنسان. لذا فإن واقعية الكم لا تطرح (موقفاً)، يعتبر الرسام شاهدا على عالم خارجي، إلخ. إنها ترى أن مهمته تتعدى «التأمل» وأنها ليست تسجيلية بل «ممارسة». الطبيعة لها بعد زمني. إنها كواقع مسبق لوجود الإنسان (ويعقبه) مسألة بديهية الآن. يقدر عمر الأرض بحوالي 4500 مليون سنة. الحياة ظهرت قبل حوالي 2000 مليون سنة. البرمائيات قبل 280 مليون سنة. اللبائن قبل 135 مليون سنة. الإنسان قبل مليون سنة فقط . وهكذا، فإن الإنسان نتاج حديث جدا، إنه الطبيعة بأحدث أشكالها. غير أنه لم يظهر «جهاز الصنع، كاملا أبديا، كي يكون «شاهدا على هذا العالم. إنه مما غير تفاعلا طويل الأمد مع ظواهر الطبيعة الأخرى. لقد صار الإنسان إنسانا – بشكله الحالي – بسبب شكل تعامله الفريد مع الطبيعة: ممارسته، إنه، كأي نتاج طبيعي آخر، عامل من عوامل التطور، غير أنه أصبح بسبب هذه الممارسة، العامل الحاسم في التطور، وبالتالي العامل الحاسم في تطوير نفسه. فقد خلق الإنسان عبر ممارسته عنصرا جديدا في العالم: «المادة المفكرة». فقبل مليون سنة، لم يكن هناك فكر في العالم. وخلال الفترة نمت هذه المادة الجديدة وتطورت كميا (ولربما يقترب الإنسان الآن بتغلغله أعماق الذرة والفضاء، من أول

باسمة البحراني. 1955 زيت على القماش

75 x 95 سم

حملة الصليب، نهاية السبعينات، زيت على القماش.

75 x 85 سم

تغيير نوعي في فكره). الفكر إذن يصبح – بظهور الإنسان – طرفا في العمليات الطبيعية لأول مرة في تاريخ العالم. وبهذا تحولت عملية التطور إلى عملية واعية. فالإنسان بعمله على الطبيعة (بتفاعله مع الطبيعة) يغير الطبيعة ويغير نفسه في وقت واحد. وهكذا تصبح الممارسة مجال تطور الإنسان ومجال ارتقاؤه الوحيد.

الفن، بهذا المعنى، يصبح نافذا بالقدر الذي يسهم فيه بتعميق وتطوير ممارسة الإنسان. وكما رأينا، إن شكل مساهمة الفن في هذه العملية هو توجيه الممارسة الفنية ليقدم الصورة التي تصبح غرض الممارسة، ورمزا لتغيير الإنسان للطبيعة وسيطرته عليها. هناك فرق أساسي إذن في أن يكون الفنان شاهدا على العالم أو طرفا فيه. إنه الفرق بين إلغاء الممارسة الإنسانية وبين التأكيد عليها. الحالة الأولى تقتض علاقة سلبية محايدة. الإنسان يقف خارج هذه الدراما الكونية وفي معزل عنها – كمتفرج، متأمل. وبالتالي فإن الفن يصبح مهمة تسجيلية بحتة. الحالة الثانية تقتض علاقة إيجابية فعالة.

الإنسان يلعب دورا في الدراما الكونية – كآخر مساهم، ممثل بها. غير أن دور الإنسان هذا فريد، استثنائي: إنه المساهم المفكر الوحيد في هذه الدراما. وهكذا إن الفن يصبح ممارسة لتوجيه دور الإنسان والدراما نفسها. ففني هذه الدراما الكونية الغريبة – التي يخلق كل مساهم فيها، بشكل مساهمته، واقعه المستقبلي، والتي ليس فيها من متفرج كما يقول بيبكون غير الآلهة – يصبح الإنسان بفنه وعلمه، أي بممارسته، الكائن الذي يكتب الفصول القادمة من الدراما نفسها. وهكذا فإن «التأمل» المجرد لا يمكن أن يكون طريق الإنسان إلى معرفة الواقع.

الإنسان يعرف الواقع عبر تغييره له. التأمل عامل من عوامل المعرفة، غير أنه ليس العامل الوحيد. الإنسان يتعرف على حقيقة الأشياء بمزج التأمل الحي والتجريد الفكري والفرضية، النظرية ... إلخ، وربطها بالممارسة.

الفن، إذن، (كمهمة تسجيلية)، لا يمكن أن يعطي أكثر مما تعطيه الطبيعة على مستوى جوهري، وبالتالي لتغييرها وتغيير نفسه، على مستوى جوهري أيضا. الممارسة التي تقدم صورتها ورؤياها واقية الكم يقف على نهايتها الأخرى إنسان المستقبل.

ضياء: هل تجد في نظرية الكم حلا لمشكلة تطرحها، وما هي هذه المشكلة ؟
محمود : (المشكلة) الفنية لا يمكن تحديدها بشكل صحيح دون أخذها ضمن إطار مشكلة الإنسان الجوهريّة التي يفرضها عليه وجوده: نشاطه الأبدي لتسخير الطبيعة لسد حاجاته. لقد اتخذت المشكلة الإنسانية أبعادا اجتماعية من نوع خاص بقيام الحضارة وظهور المجتمع الطبقي، وبالتالي ارتباط صراع الإنسان ضد الطبيعة بصراعه الاجتماعي.

كل فرد يقوم بدوره في هذا الصراع متعدد الأطراف في حدود تقسيم العمل السائد في مجتمعه وعصره. وإن المشكلة التي ينطلق لحلها تتحدد في نهاية الأمر بالمتطلبات الاجتماعية المفروضة على هذا الدور.

إن درجة إبداعه ونبوغه تعتمد في النهاية على مدى قدرته على استيعاب وامتصاص هذه المتطلبات والتعبير عنها وإيجاد الحلول اللازمة لها .

ولهذا يمكن القول أن المشكلة هي التي تطرح نفسها حتى تجد هناك من يعطيها التعبير اللازم، إنني أقول ذلك لأجرد المشكلة من الغموض الذي تحاط به أحيانا. فقد ولدت مثلا النظرية النسبية، التي غيرت مفهومنا عن العالم، فكرة قال عنها (آينشتاين) بأنها أقلقته عندما كان لا يزال صغيرا، وقد عبر عنها ببساطة: هل يمكن الإمساك بشعاع من ضوء ؟ أما (بريخت) فلم يكن يريد أكثر عن فكرة التغيير، وفي كلتا الحالتين لم يقم الرجلان بخلق مشكلتيهما بل إن العصر هو الذي طرحها عليهما .

فقد بقي الضوء مشكلة عويصة بالنسبة للعلم منذ الجدل الكبير الذي جرى بين (نيوتن) و

(هايجنز): هل أن الضوء موجات أم دقائق ؟ لقد سادت فكرة نيوتن (الضوء كدقائق) في القرن 18.

غير أن فكرة هايجنز (الضوء كموجات) بعثت من جديد في بداية القرن 19، وأصبحت هي المقبولة، ثم عادت المشكلة مرة أخرى في نهاية القرن 19 بعد النتائج الغريبة لتجربة (ميكلون – مورلي) التي أثارت الشك بوجود الأثير (كوسط لانتقال الموجات الضوئية) وبالتالي الشك بفكرة الضوء كموجات. وفي 1900 جاء (بلانك) بفكرة (الكم) للدلالة على (دقائق) الحرارة المشعة ، وكانت هذه خطوة نحو إعادة الاعتبار إلى فكرة (نيوتن). وفي 1905 وضع (آينشتاين) حدا لهذا الجدل التاريخي حينما اقترح فكرة (الفوتونات) الضوئية وتعادل الطاقة والكتلة، والقيمة المطلقة لسرعة الضوء، إلخ. لقد كان ذلك أساس المفهوم الحديث الدايلكتيكي للضوء (كموجة ودقيقة في نفس الوقت. غير أن تلك الرغبة البريئة (للامساك بشعاع من الضوء) أعطت أيضا، فيما بعد، نتيجة أخرى لم يحلم بها آينشتاين الصغير حينئذ: المظلة الملتهبة التي دمرت هيروشيما – الوجه الآخر للممارسة الإنسانية.

وهكذا فإن اهتمام آينشتاين بالضوء جاء تعبيرا عن مشكلة قائمة سلفا، وإن أهمية إنجازاته تتبع بالضبط من أهمية دورها في النشاط الإنساني الذي تكلمنا عنه – الممارسة الإنسانية.

أما (بريخت)، فقبل ولادته بأكثر من 2000 عام تكلم (هيراقليطس) عن «دينامية الوجود، وكيف أن المرء لا يستطيع أن يخطو مرتين في النهر نفسه، لأن الماء الجديد في جريان أبدي عليه». وجاء (ماركس) ليحول الإنسان إلى عامل حاسم في عملية التغيير، حينما كتب عن ضرورة تغيير العالم بدلا من تفسيره فقط. وعندما بدأ (بريخت) يصف مشكلته بكونها «التغيير». كان العالم واعيا لهذه السمة المميزة لعصرنا. غير أن المسألة بالنسبة (لبريخت) لم تكن تعني وعي التغيير، بل تحقيق التغيير: هناك خطأ في العالم – لذا يجب تغييره. بكلمة أخرى إن (بريخت ربط المشكلة الفنية،

الخاصة بالمشكلة الإنسانية العامة – الممارسة الإنسانية، لقد كيفت هذه الممارسة نتاجه الأدبي، أو أن نتاجه الأدبي أصبح عامة مكيفة للممارسة. وهكذا أصبح المسرح البريختي، مسرح التغيير عصر التغيير.

فما هي المشكلة التي تطرحها وتعالجها واقعية الكم ؟ إنها ببساطة: رسم صورة صادقة للعالم. المظاهر ، كما رأينا، لم تعد تكفي لإعطاء صورة صادقة للعالم. لقد أدرك الفنان والعالم هذه الحقيقة بوضوح في نهاية القرن 19. ويمكن القول أن كامل التجارب التي أجراها الفن الحديث هي لإيجاد حل لهذه المشكلة. غير أن هذه التجارب طرحت المشكلة خطأ بشكل آخر. إنها لم تطرحها كتجاوز لمستوى معين من الواقع الموضوعي (المظاهر الخارجية)، وكبحث في مستوى آخر منه في العمليات، بل كتبذ (رفض) للواقع الموضوعي بكامله في سبيل شيء غامض مطلق. وهكذا فإن هذه التجارب بعثت الحياة من جديد في الكون المثالي لأفلاطون وأشكاله الأبدية المطلقة التي تكمن خلف المرنثيات المتغيرة. لقد حلت المثالية محل المادية، كفلسفة وراء العمل الفني. لقد أدى ذلك بالضرورة إلى توجيه البحث الفني في اتجاه ينكر استمرار الواقع المادي خلف المظاهر، وبالتالي إلى تحويله من الموضوع إلى الذات. لقد تحول البحث السابق للفن في الحقائق النسبية للطبيعة إلى بحث جديد في حقيقة مطلقة مبهمة غامضة يتوصل إليها الفنان بالتأمل والحدس.

وهكذا بقيت هذه المشكلة – وأعني مشكلة رسم صورة صادقة للعالم – قائمة منذ بداية هذا القرن.

ولما بدأت بحثي وجدت نفسي تدريجيا مدفوعا إلى الاستناد بشكل وثيق إلى الاكتشافات الأساسية في العلم الحديث. لم يكن ذلك مجرد رغبة مفاجئة أو قرار متعمد لاختيار بديل دون آخر بانعزال عن الممارسة. كانت هناك عملية تطور مستمرة مرتبطة بالممارسة الفنية نفسها. وهذه تفرض ضرورة حتمية من نوع خاص. هناك من جهة الجانب التعبيري:

مضمون يراد التعبير عنه. الأشكال التقليدية بدأت تعجز عن حمل هذا المضمون، بغض النظر عن التشويهاات والتغييرات الجذرية التي تدخل عليها .

هنا قد يقبل الإنسان بحل سهل غير أنه لا يستطيع حينئذ التخلص من ذلك الإحساس العميق الذي يبقى يلزمه والذي يبرز أمامه في النهاية ليقوض الارتياح الزائف والقناعة الذاتية السمجة التي ترافق الإنجازات السطحية. أو أنه قد ينبذ الشكل التقليدي تماما، ليضفي على تعبيره شكلا تجريديا خالصا. هنا يصل الإنسان إلى الرمز – العلامة التعبيرية التجريدية، أي بكلمة أخرى إلغاء الواقع الموضوعي (كما في كاندنسكي، مثلا). من جهة أخرى هناك الجانب التشكيلي؛ معالجة الموضوع – كشكل – وتحليله إلى أصوله التركيبية المكونة، غير أن اختزال وتجزئة الشكل هو عملية لا تنتهي والنهاية الوحيدة التي يبدو أن الإنسان يصلها هنا هي العلاقات الشكلية الخالصة للخطوط المتقاطعة (كما في موندريان، مثلا).

في كلتا الحالتين، إذن، نجد أنفسنا أمام قيم وهمة بعيدة كل البعد عن المادة الحقيقية التي يتوخاها الفنان – المادة المحسوسة. إن التناقض الوهمي الأساسي الذي يواجهه الإنسان حينئذ هو تلاشي الموضوع / الشكل نفسه.

حوالي النصف الثاني من عام 1967 تحول بحثي بدرجة رئيسية نحو الألوان هنا يشعر الإنسان أنه يقف على أرض صلبة في بحثه. هنا بدأت أشعر أن عملية الاستقصاء البلاستيكي يمكن أن تتم دون الابتعاد عن المادة الموضوعية. فالبحث في الألوان يقود إلى البحث في الضوء، وبالتالي، إلى الطاقة وعلاقتها بالكتلة. وهنا لا يستطيع الإنسان أن يرفض هذا الاستنتاج البسيط من كل ذلك: إذا كان اللون هو الضوء، والضوء هو طاقة، والكتلة هي طاقة مكثفة، فإن اللون يصبح مفتاحا لأسرار الكون. لقد تأكد لي هذا الاستنتاج بعدئذ حينما

ربطته بإحصائية بسيطة: «في كل يوم صحو يسقط حوالي ٧ غرامات من المادة على الأرض على شكل ضوء».

اللون والضوء والطاقة والمادة تصبح إذن كلمات متعادلة. البحث في أي منها يعني البحث في الأخرى. الفن هنا يلتقي مع العلم بشكل صريح. الوحدات البلاستيكية التي يعمل بها الفنان، إذن، تصبح معادلة للوحدات التي يعمل العلم الآن بكل أدواته وأجهزته الفك أسرارها. إنه استنتاج مقلق. فهو يناقض كل المفاهيم التقليدية التي تضع حدا فاصلا بين العلم والفن، افترض أن ذلك، هو الحد الفاصل الوحيد الذي كان ينبغي اجتيازه في هذا البحث بقرار متعمد بهذه الدرجة من الإلزام.

كان علي أن أختار ما كشفته لي الممارسة العملية (الفنية) وبين التقاليد القائمة. اخترت السبيل الأول. وهكذا أخذت استند كما قلت – في بحثي بشكل وثيق إلى الاكتشافات الأساسية للعلم الحديث. بالنسبة لي، أصبحت هذه الاكتشافات المقياس النهائي لصحة الاتجاه الذي أبحث عنه. لقد كان ذلك صحيحا بشكل خاص في اكتشاف (آينشتاين) المتعلق بتبادل الكتلة والطاقة، وكذلك في المفهوم الذي عبر عنه (إنجلز) بقوله إن العالم يجب أن نراه – لا كما يبدو للعين المجردة كأشياء جاهزة الصنع – بل كعمليات وتفاعلات مستمرة.

إن ما نراه من مظاهر ليس إلا الغطاء الخارجي، وإن الرسام (كي يرسم صورة صادقة للعالم) عليه أن يزيح هذا الغطاء الخارجي ويرى العالم كما هو على حقيقته: عمليات وتفاعلات مستمرة لوحدات من الطاقة، إنني، إذن، لم أطرح مشكلة. كل ما في الأمر إنني أخذت المشكلة الفنية الأساسية القائمة وحاولت إيجاد حل لها.

وهكذا فإن مشكلة رسم صورة صادقة للعالم وجدت حلها بالاستناد إلى مبدأين، أحدهما فكري والآخر حسي. الأول تناول مشكلة الشكل / الموضوع، فحلها، بتحويل الشكل / الموضوع إلى تركيب / عملية، والثاني تناول

مشكلة (المادة ذاتها، فحلها، بتحويل الكتلة الصلدة التي نألفها إلى طاقة مشعة. لقد كان الفنان الواقعي (التقليدي) يعبر عن الأشياء بالشكل الذي تتخذه ظاهرياً والألوان التي تعكسها. أما واقعية الكم، فإنها تعبر عن الأشياء بالتراكيب التي تكونها كعمليات، والألوان التي تشعها هي نفسها: أي كطاقة مشعة.

نظرية واقعية الكم، إذن، لم تطرح هي نفسها – كرجبة طارئة ذاتية – مشكلة خلق فن جديد يتجاوز حاجز الظواهر المرئية بالعين المجردة. إن هذه المشكلة كانت قائمة سلفاً – كما رأينا. فمنذ نهاية القرن 19، اتجه كامل التفكير الفني (الأوروبي – بشكل خاص) نحو خلق فن من هذا النوع. لقد كان ذلك تعبيراً للتطور الذي جرى في المعرفة الإنسانية – الفن والعلم والتكنولوجي. غير أن ما حدث هو أن المحاولات التي جرت في هذا الاتجاه انصبت في البحث عن هذا الفن في الذات الإنسانية كجوهر مطلق. واقعية الكم تأتي لتصحيح هذا الموقف – وتقلبه على قدميه، لا أكثر. إنها لا تدعو إلى أكثر من أن البحث الفني عن جوهر الأشياء يجب أن يجري عبر تحري الأشياء في الواقع الموضوعي).

وهذا الواقع الموضوعي يشمل الآن (بالنسبة للإنسان) واقع العالم الذري الذي يكمن على أساس عالم المظاهر الذي نألفه. واقعية الكم لا تقول أكثر من أن الفنان يجب أن يشترك مع العالم من جديد كما اشترك معه في الماضي – في تحري الواقع الموضوعي والكشف عنه. إن هذا يعني ببساطة مزج الفن من جديد بوظيفته الاجتماعية التي تميز بها عبر العصور: تمكين الإنسان من السيطرة على الطبيعة وتغييرها – وبالتالي، تغيير نفسه.



محمود صبري

حين تتحالف الفيزياء مع الفن

د. عاصم الأمير

لم تكن رسوم (محمود صبري 1927 – 2012) لحظة عابرة في التشكيل العراقي، حين سايرت المشترك الجمالي لرعليل الخمسينيات. ثمة صورة مضادة رسمتها نسقيته الأسلوبية ذات المدد الاجتماعي بتوجهها اليساري لتهبنا مغزى البعد الرسالي لفنان بدأ مبكراً في مشروعه التحديثي.

منجزه الجمالي بوجه الاجمال، قبيل السير نحو المعرفة الفيزيائية وجذب قوانينها إلى فضاء الفن فيما عرف بواقعية الكم، ونظرية الأطياف الذرية، بدا أكثر تواشجاً مع النزعة الاشتراكية التي مثلت له خياراً مرجحاً تتسع لهواجس فنان يريد أن يرى فنه ينهل مما هو محبوب وفاتن وموجع في المحيط الاجتماعي والانساني على السواء.

نزعته الاجتماعية هذه، وإن انخرطت في الدعوة المشتركة التي أذيعت مع موجة التحديث التي اضطلعت بها جماعتي الرواد 1950 وجماعة بغداد للفن الحديث 1951 فيما يعرف بالبعد الحضاري كردة فعل تجنباً للسقوط في حبائل الحداثة الأوربية وأوهامها. كان صبري أكثر انصياعاً للعوالم السفلية في المجتمع العراقي وأكثرها إيلاماً، مرتفعاً بذلك عن النزعة الشخصية التي تلامس المجتمع ومشكلاته من السطح، أو جمالياته التي لا تتخطى القشرة الخارجية.

عرفناه في مواقفه التي ترسم للفن مساراً يوازي موقفه السياسي، ولأنه فنان ملتزم بالشأن التراجمي في الحياة الدنيا لطيف من البشر أثر أن يتخذ من مشروعه الابداعي وجهة مضادة لما عرفناه من النزعة التسجيلية التي بدت كاسحة أيام عودة المبعوثين الأوائل

من أرجاء أوروبا ونشرهم لثقافة بصرية تلامس الظاهرة الاجتماعية من السطح دون الخوض في ما هو غاطس في بنية الشاعر والأحلام والآلام مما كان يشكل هاجساً ملحاً عند صبري ساعياً لاشهار لغة للرسم تتغنى بما هو خارج ظواهرية الطبيعة الانسانية وانعكاس ذلك بقوة على التلقي.

محمود صبري أراد أن يمنح خطابه البصري بعداً أخلاقياً ومعرفياً بامتلاكه ناصية الرسم بدعوى الموقف الأيديولوجي للكشف عما هو مستتر في المشترك الاجتماعي محفوفاً بنزعة يتخالف فيها الانتماء لقضايا الإنسان مع هواجس إرادة حاملة في انتاج فن أكثر درامية وأقل استعراضية حين كان التشكيل العراقي يشهد تحولاً بنيوياً في مساراته الأسلوبية، وامتلاك صوته الخاص المنبثق من نظرة جيل ينتمي لجذره التأريخي والانساني مع قيم التحديث التي تلامس النزعة الحضارية.

رسومه بالإجمال لها قدرة سحرية رغم شخصيتها المهيمنة، وإنشاءاته المتمركزة حول المأساة الإنسانية والكفاح المضني أملاً بعيش رغيد، لكنها أيضاً تستعيد قوتها من طاقة واقعية بمقدورها جذب اسطورتها معها جمالية أم دلالية. عرفناه في رسوم الفلاحين، العمال، المومسات، الخبازة، الشهيد، اعدام فهد... الخ وهي تضمر وعياً مفارقاً محمولا على مرجعيات نظرية تديم الاحساس بصدق مساعيه في جعل الرسم مرادفاً للكفاح الثقالي. فكرة الانعتاق والتحرر من قبضة الاستبداد، ظلت بمثابة مظلة لمشروعه الجمالي، مع ثلة من اليساريين ممن أسهموا فيما يعرف بحركة الدفاع عن الشعب العراقي، وإن

عدم دراسته أكاديمياً للرسم لم يمنعه من البدء من جديد حين يمم شطر موسكو، حين درس الفن على يد أستاذه (دينكا) يوم أبهرته جماليات الفن السوفييتي المحرض على تبجيل دكتاتورية الطبقة العاملة وقيمة العمل والناس في حقولهم ومصانعهم قبل أن يقفل راجعاً إلى براغ حيث سيفلق الأبواب على الفصل الواقعي المثير للجدل. مبتدأ بمشروع ابداعي أكثر مضاً في زج مقولات الفيزياء الكونية في رحاب الرسم معلناً عن تحول دراماتيكي في مشواره العاصف بالانجازات الواقعية ذائعة الصيت.

قبل ذلك، ولأمر ما في نفسه، استعاد محمود صبري فكرة الاحياء لإنجاز سلسلة من الرسوم التي تتماشى ومشروع الهوية وتأصيلها التي هام بها الرعليل التأسيسي أبان الأربعينيات مما عرف بفترة الاندهاش والتوقع حسب جبرا ابراهيم جبرا لتزداد ضراوة مع الخمسينيات وموجة رسوم جواد سليم وآل سعيد وفائق حسن... يوماً كان محمود صبري مأخوذاً بالرقم السومرية مانحاً إيها خيالا معاصراً كنوع من الاعلان عن مغزى الانتماء للمنجز الحضاري الذي يؤمن ما يكفي من حصانة بوجه الانجرار وراء موجات الحداثة العارمة، والانطلاق مجدداً من أغوار التأريخ والهوية الثقافية التي كانت يومها الشغل الشاغل لشتى الأساليب التي راجت ودوت في الأرجاء.

رسوم محمود صبري بعدئذ في شطرها الأول أيضاً، بحثت في النزعة السايكوجتماعية التي تتماشى ورغبة التأسيس لمشروع فن يزاخم المواقف السياسية التي تسعى لجذب



عن الوجه المدمر للتكنولوجيا التي كثيراً ما تهدد مصائر البشر، لكنه من وجهة أخرى يبشر بجوانب تدفع الرؤية البصرية إلى الأمام مما يستحق التضحية من أجلها. نعرف أن التماهي بين المعرفة العلمية والفنية، مثل حاجة معاصرة في فهم لغز العلاقات في الطبيعة والأسرار بدوافع الترابط الذري ودفع الفن باتجاه لزوميات الفيزياء الحديثة التي يبدو لا نهاية لكشوفاتها، ثم أن محمود صبري في ربطه فيما بين قوانين المادة والرسم ثلاثي الأبعاد أو ثنائي الأبعاد كشف عن محاولات مثيرة للاهتمام عبر نماذجه المصغرة في فهم موضوعي لما يحدث في محيطنا الفيزيائي، وليس محض فعل تسجيلي فردي ملغم بالأحاسيس لأن دوافع مناقلة قوانين الفيزياء إلى فضاء الفن يولد مزيداً من الاشكاليات

ب) واقعية الكم (التي شرح فيها تحولات عالمنا وجدله الطبيعي من عالم الظواهر المألوفة إلى الجزيئات فالذرات فالجسيمات، ثم النواة، وهي قراءة ذات بعد استدعائي يسقط فيه البعد التجنيسي في الخطاب واحتمال الفن على تقبل الأنظمة الفيزيائية وقوانينها، ومحاولة زج عالم الأحاسيس المجردة بقوانين الفيزياء واستحصال نتائج بصرية تضع الفن بوصفه معرفة لا يقينية في مقابل المعرفة العلمية الموصوفة باليقين. واقعية الكم من وجهة نظر أخرى، تضع الرسم في اختبار أسئلة العلم ومستقبل المشكلة الجمالية حين تتلون بأصول المنطق والمضي قدماً في تفسير العالم دون الذري والسعي لإيجاد مخارج ابداعية وحلول للمشاكل الذرية كما يسميها الفنان نفسه، وهي دون شك، تحفزنا للكشف

القيم الأخلاقية إليها في الفكر الاشتراكي لإنتاج مجتمع لا تحيطه غشاوة حين ينظر إلى مستقبل أفضل. هو رسامٌ شخصي ابتداءً حمل رسالته معه وكان بها طاقة للإشهار، وحين أدركته الغربة في موسكو ومن ثم براغ أشهر أطروحته اللافتة فيما يعرف بـ (واقعية الكم) التي تحرض ضد البربرية التكنولوجية. إزاء ذلك، أظهر الفنان ميلاً جدياً للفن المكسيكي وتحديدًا رسوم (دييغو ريفيرا)، ومن قبل رسوم (أوروسكو) و (جورج روو) بأعماله ذات المخيال الديني.

واقعية الكم والأطياف الذرية

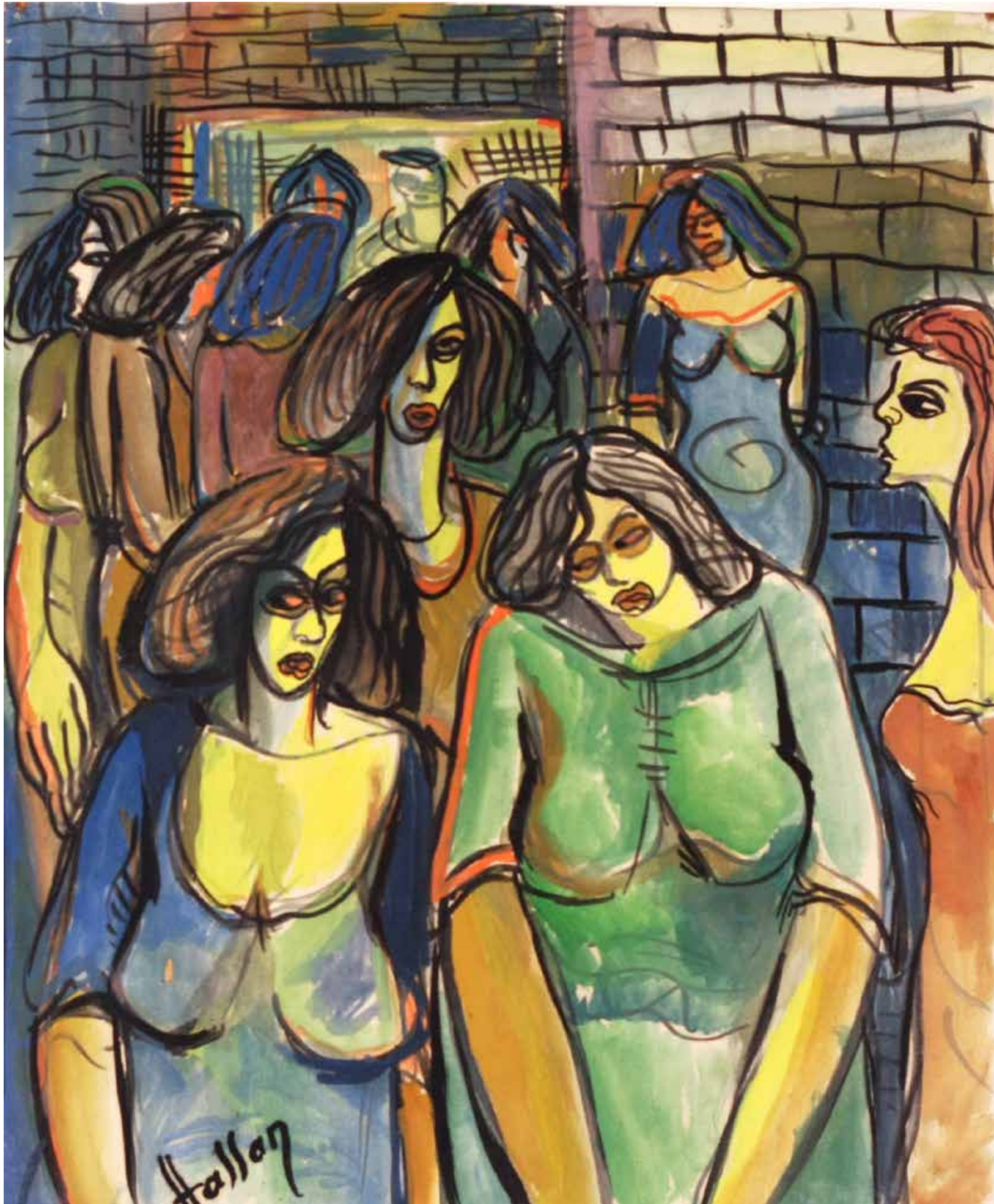
عام 1971 أطلق محمود صبري، مشروعه النظري والتطبيقي الموصوف



حاملات الماء . 1960 كواش على الورق. 56 x 64 سم.

تفصيل اولي للوحة اعدام سلام عاردل

عائلة فلاحية في الحقل، 1955 زيت على القماش مجموعة خاصة.



رسم أولى للوحة موت طفل 1963 ألوان مائية على الورق

الماخور 1954 ألوان مائية على الورق. 50 x 62 سم
مجموعة رفعة الجادرجي، لندن



حول مدى نجاعة الحلول التي توصل لها الفنان دون الأخذ بالاعتبار أن عالم الذرات غير المرئي يلزمه تقنيات حديثة تتماشى مع أصل النظرية الذرية منها الهولوغرافيا، الليزر .. الخ التي تحقق توافقاً طردياً مع المبحث النظري لواقعية الفن.

بالطبع ثمة مرجعيات تذكر هنا في صهر المعرفة العلمية في الفن تتردد أصدائها من بعيد كما في الفلسفة الفيثاغورية التي أحالت العالم إلى أعداد، وأن وسطاً رياضياً يتحكم بالقيم الجمالية، نذكر هنا أيضاً، الحلول البارة للفن التكعبي والافادة من النظرية النسبية لانشتاتين، حين أكمل التكعبيون فحصهم للنتائج التمهيدية التي عرضها سيزان فيما يعرف بـ(مستويات الرؤية) التي منها عين الطائر، التداخل الزمني والمكاني، تراكب المستويات، وقد قاد ذلك إلى تطبيقات مثيرة أوصلت الفن التكعبي إلى مفهوم التزامن، من قبل كانت الانطباعية في الربع الأخير من القرن التاسع عشر قد ذهبت إلى معاملة

الطبيعية تحت طائل الاحساس بتحولاتها الشكلية جراء الضوء بوصفه طاقة، وقد قاد هذا بالضرورة إلى اعتماد مبدأ الجدل في تفسير المراثيات واعتماد القانون الذي يرى: أن الأشكال الماثية تتغير تبعاً للضوء الساقط عليها في الزمان والمكان المعينين. لهذا أقول: إن محمود صبري أراد أن يبدأ من جديد لتشريع لوازم رؤية تماثل ما يفعله عالم الفيزياء في مختبره مستبدلاً ذلك بالمختبر البصري الجمالي في مسعى للوصول لحقائق تستأهل البحث في جوهرها لكانه يريد للرسم أن يعاين عناصر المادة الخفية وليس مظهريتها حسب، كما هو شأن عالم الأحاسيس المجردة التي تدور مدار ظواهرية القيم لا ماهياتها المحركة، مما اصطلح عليه بالواقع الذري. إن قراءة ظواهر الوجود الشبكي بلغة المعرفة العلمية تقرب الفنان من ملازمة أوجه التفاعل مع العناصر الذرية المتحركة في الوجود لمصلحة الضوء والألوان كتجلي فيزيائي للمادة، ثم البحث في الكتلة التي هي طاقة

شديدة الكثافة. نظرية واقعية الكم ما هي الا مهاد معرفي لكشوفات أخرى في عالم الفيزياء الذرية التي أغوت الفنان فيما بعد لاجتراح أطروحته فيما يعرف بـ(نظرية الأطياف الذرية) التي من الوجهة التقنية تتراجع الألوان فيها لصالح الخطوط، في حين تبدو حزمها الخطية محاكية لما تقوله الفيزياء عن كوننا الذري فالطيف فيزيائياً ليس الا كمات من الطاقة الخارجة من الذرة. مبحث الفيزياء الذرية المحض هذا، أوقع محمود صبري في مغالبة لغة الفيزياء على الفن وألزمت نتائجه التشكيلية بالسير وراء ما تقوله الفيزياء أكثر ما يستدعيه الفن، فلا يرى من نتائج بحثه العلمي سوى ارساليات فيزيائية يفهما دارس الفيزياء الذرية تبدو كوسائل إيضاح متقنة الأداء، وما تبقى ليس سوى نواتج عرضية تصب في مسارات محددة في عالم الصورة المعاصرة.



أبحث باستمرار عن حياة الفنانين، حياتهم تدلنا أحيانا على فهم الطريقة التي فكروا بها وتمنحنا معطيات حول سلوكهم الحضاري ووعيهم الوجودي إزاء العالم، فضلا عن تلمس أبعاد أخرى في تجربتهم الفنية، وحياة «محمود» تدلنا على حراك دؤوب في فلك الحرية وإستقرار حيوي في فضاء التأمل، حرية تدفعه للوقوف مع الضحايا بمواجهة الجلال والظلم الاجتماعي وتأمل بعيد الآفاق لا تحتجزه شقته المغمرة في «براق» من اختراق الحدود ومد يده صوب المطلق، التأمل المعرفي الذي قاده للبحث عن أنظمة ذرية في الكون ليعيد إقتباس هياكلها الخفية عبر منظومة حسابية ظاهرها تجريد وباطنها شغف المعرفة ورغبة الأمساك بقبس الحقائق العسية، ولو قدر لنزعته التأملية تلك، التي تشبه التصوف،

محمود صبري «الفنان صورة لبلاده»

د. ياسين وامي

للأصوات الخفيضة والأرواح الخائفة. الروح العراقية تتكرر عبر الزمن أيضا، تستسخ نفسها في كيانات بشرية جديدة، وبناءً على هذا التصور فإنني أظن بوجود نسخ قديمة تشبه فناننا الراحل، أسهمت إحداها ربما في تشييد برج بابل الذي إندرس وأخرى قد تكون هي من وضعت فكرة الثور المجنح لأشور رامية من خلاله بلوغ المنتهى، وروح بغدادية غيرهما، نجهل هويتها المحددة، كانت تملّي على مهندسي الدولة العباسية الفتية فكرة بغداد المدورة.

تثيرني أيضا وأنا أتأمل وجهه الهرم بوسامته التي تشبه طيرا أسطوريا، تثيرني فكرة ان إنسانا مثل هذا الرجل الهاديء يمكن ان يكون صارخا، متمردا ومحرضا على العصيان!

حين شاهدت لأول مرة، عبر ما يتوفر من لقاءات فيديو، وجه «محمود صبري» وهو يتكلم بنبرته الحضارية المهذبة وعمقه الانساني المكتنز بالمعرفة والوضوح، تخيلت صورا له عبر العصور وافترضت حيوات قديمة عاشها، تجليات أخرى، تحديات مختلفة وأهدافا لم تبلغ مراميها، وفي خضم تلك الطبقات الزمنية المتباعدة تبقى شخصية «محمود» الدقيقة التفاصيل والصادقة المضمون مُمسكة بطبيعتها الوداعة ومحافضة على تمرداها بوجه السائد مثلما هي مخلصه في تحرّي الحقيقة وأمانة في الإصغاء

الفنان محمود صبري، تصوير قتيبة الجنابي.

تفصيل من التخطيطات الاولى لجدارية (وطني).

تفصيل اولي للوحة. قلم الوان على الورق.



موت طفل، 1963. زيت على القماش.
سم 196 x 137

أن تُحاط بعناية مؤسساتية لكانت اشتغالاته اليوم إرثاً وطنياً ومادةً للدرس والتحليل في مختبرات العلم واستوديوهات الفنانين، وما توصل إليه من خلاصات فيزيائية مرتبطة جوهرياً بحقائق نظرية علمية تدعونا للنظر عميقاً في الأشياء لإدراك كينونتها الخالصة، وأسأل وأنا أطلع أعمال «واقعية الكم» التي عنونها بـ «فن جديد لعصر جديد»، هل أراد الفنان بها أن يقدم لوحات بوصفها فناً علمياً محاكياتاً لدقائق الكم الخفية لمتلقين باحثين عن لذائذ التطور العلمي؟ أم إنه أراد أن يمنح التشكيل بُعداً متجاوزاً السطوح والأشكال ومنغمساً في الجوهر اللامرئي للعالم المرئي عبر تأصيله بخيال العلم وتجريداته ذات الكثافة والاختزال العالين؟ أم انه يتبع هوسه فحسب، وكأنه يكمل ما أشار إليه «افلاطون» في محاوراته حول جمال الأشكال الهندسية المجردة، فأفاض «محمود» في ذلك، بانياً نظريته الفنية وحالماً في إمكانيتها على التأثير والتغيير؟

على الرغم من أن واقعية الكم لم تفهم كما تمنى لها الفنان وتم تلقيها بوصفها نسقاً فنياً ينتمي لعالم التجريد الهندسي وبعيداً عن كونها تمثيلاً عميقاً لتقصيات علمية بعينها تضطلع بمهمة صياغة مشروع معرفي جديد يسهم في بلورة اتجاهات فنية وترسيخ اشتغال منطقي بين حقلي العلم والفن، فضلاً عن اسهامها المهم في تعزيز القوة الكامنة لفنون التصميم المعاصرة بتنوعاتها المختلفة وقدرتها في فاعلية الأنماط الوظيفية التي شكلت هوية العالم منذ «الباهاوس» وحتى اليوم وتوطد أيضاً بناء هوية بصرية جديدة قد تكون ماسة لتخصصات علمية عديدة بحاجة لذهن إبداعي يدون بعد التفكيك والتركيب صورة مخبوءة من العالم المؤلف للأجزاء المجهرية، ومن الغريب تلقيها القاصر الذي ينتظر منها تماثلاً حقيقياً مع خوارزميات الوجود الذري وكأن العمل الفني هو محض بديهية لمحصلات بذاتها لا سعياً معلوم البداية مجهول النهايات قد يتقصد الفنان تحريف وقائعه لصالح وقائع متخيلة مضافة يؤمن بها هو وحده، لأن عالمه الداخلي هو وجود آخر للوجود المطلق.

لم تأخذ تجربة الفنان هذه كفايتها من المتابعة والجدل المعرفي ولم تصل لجمهور واسع

لكي يفهم عن كُثْب كيف حاول هذا الفنانُ فهم العالم وتعريفُ موجوداته عبر التبسيط والتميز البصري للأطراف المشعة أو ترجمة جزيئات الماء والذرة وغيرها الى معادلات لونية محسوبة بالمساحات والخطوط والألوان تُقرأ بصرياً وتقدم المتعة الجمالية المعززة بفلسفة العلم والتحليل الرياضي التركيبي للكون.

في موسكو الستينيات التي كان الفن يسير فيها وفقاً لمنظومة الدولة الايدلوجية، كان «محمود» طالباً مؤثراً في زملائه بتعريفهم باتجاهات الفن الحديثة وبصمة لها خصوصيتها الواضحة رغم تأثرها بالشكل العام للهوية الفنية الاشتراكية السائدة في بيئته الدراسية إلا إن الهوية العراقية اليسارية كانت ماثلة بقوة في الموضوع والشكل وسحنات الوجوه مع بعد ثوري لم يتخل عنه في نقد الإستلاب ورفض الاستبداد، وتطلعنا أعماله التعبيرية في تلك الفترة على مشهدية سينمائية بألوان دراماتيكية وخطوط حادة وسردية تراجيدية تطرح وجوهها الواجمة الكثير من الأسئلة ولا تنتهي ملحمتها إلا بولادة جيلٍ قد إمتلك عيون التمرد وجبين العصيان.

لم يعبأ «محمود صبري» بالشهرة ولا بالرواج التجاري لأعماله ولم يسع إليهما او يولييهما

اهتماماً يذكر، كان فناناً رؤيويّاً خارجاً على منطق التأنيث والزخرف في العمل الفني، جل سعيه كان منصباً على تحقيق السكينة الذاتية والصفاء الروحي عما ينبغي له من دور في الحركة النهضوية للفن عموماً وفي مصير وطنه الأم على وجه الخصوص.

في العام 2010 إتصلتُ على هاتف الفنان الراحل وكُنت حصلتُ عليه من صديق له، وفي بالي سؤال أساسي من بين أسئلة أخرى، لم أكن إلتقيته من قبل ولم أكن قد سمعت صوته أبداً، رن هاتفه طويلاً دون رد، ربما بسبب الشيخوخة وربما لأن الرقم المتصل غريب لديه أو لأن مفتاحه يشير الى العراق، هذه الكلمة الصعبة على الاجابة، وربما لأنني أنا لم أرغب بأن يجيب ويفتح خطأ أثيراً بيننا، حيرة مني، ماذا أقول في البدء؟

يعكس «محمود صبري» في فنه وفي حياته على نحو رمزي صورةً بلاده في حقيقتها الجوهرية، الحقيقة التي لا تطمئن إلى مدار ولا تنتهي الى مستقر.

أربعة وجوه، السبعينات، زيت على القماش،
109 x 88 سم



«واقعية الكم» للفنان محمود صبري:

التراث والوظيفة وجدلية الجمالي والمعرفي

سعد القصاب

قدمت أطروحة «واقعية الكم»(*) للفنان محمود صبري (1927- 2012) رؤية قائمة على القطيعة الجمالية، ومن خلال محاولة لتجاوز التراث الفني الذي يتمثل بفن عصر النهضة الأوربي حتى الاتجاهات الاسلوبية والجمالية للفن الحديث، وعبر رؤية فكرية وفنية تتوافق وحجم التحولات التي شهدها العالم على المستوى العلمي والتقني والاجتماعي. لقد عاينت أطروحته محاولة تمثل صورة أخرى للواقع، تتخذ ما هو جوهري وعملياتي مبدأ لها، ما يستدعي ذلك التفكير بدرجة أساسية في الجانب الوظيفي والمعرفي للفن، للتوصل لطرائق تعبير تحفز عن فهم جديد للواقع الموضوعي، وضرورة تصوره وفق هذه المعرفة الجديدة، التي افترضت فهما مغايرا لعلاقة الفن بالإنسان، معززة تصوراتها بالنزعة الموضوعية وتجاوز ما هو ذاتي في الممارسة الفنية.

يشير الفنان محمود صبري، أن اختيار مفهوم التراث الوطني والعالمي من قبل الفنان يأتي من أجل خلق تحول في الممارسة الفنية والرؤية الى أبعد قليلا من الآخرين. أي أن التراث يساعد باتجاه المضي في خطوات قادمة لمسار أية تجربة خلاقة. كما حصل في عصر النهضة الأوربي (القرن 14، 16) من تحوّل حضاري نوعي وأساسي وكذلك الامر مع التحولات التي ارتبطت بالحدثة في بدايات القرن المنصرم. أثناء عصر النهضة، جاء التحوّل الكبير لكونه أقترن «برفض تراث معين: تراث العصور الوسطى، وبعودة واعية الى تراث معين: التراث الاغريقي الروماني» (1)، حيث بات هذا التراث بقيمه الجمالية وقواعده الكلاسيكية مصدر الهام للفنانين من رسامين ونحاتين حتى القرن التاسع عشر. فيما اقاموا فنانو الحدثة علاقة مع تراث مغاير لحضارتهم الاوربية الحديثة، باحتضانهم لتراث مختلف تمثل بتراث الثقافات القديمة، وهو غالبا غير الأوربي (البداثي، الافريقي، أمريكا اللاتينية، الشرقي).

لقد جاء تأثر فنانو عصر النهضة بتراثهم الأوربي الحضاري، فيما تخلق فنانو الحدثة عن هذا التراث والبحث عن تراث مختلف خارج حضارتهم، عن حضارة جديدة لهم. ذلك ما يدعو للتساؤل عن علاقة الفنان بكيفية الاستعانة بالتراث وطبيعة العلاقة معه؟ ينطلق محمود صبري من أن طبيعة هذه العلاقة يمكن تفسيرها من خلال الصراع

وماهي طبيعة العلاقة التي تتمثل تواشج المعرفي والجمالي في هذه الأطروحة؟ وهل أن تجاوز الامتثالية في النظر الى العالم يستدعي رؤية مغايرة، تؤسس لاستكشاف قيم جمالية جديدة ومن خلال التعاطي مع ما هو علمي في هذه العلاقة؟

التراث وحدثة التحوّل

يشير الفنان محمود صبري، أن اختيار مفهوم التراث الوطني والعالمي من قبل الفنان يأتي من أجل خلق تحول في الممارسة الفنية والرؤية الى أبعد قليلا من الآخرين. أي أن التراث يساعد باتجاه المضي في خطوات قادمة لمسار أية تجربة خلاقة. كما حصل في عصر النهضة الأوربي (القرن 14، 16) من تحوّل حضاري نوعي وأساسي وكذلك الامر مع التحولات التي ارتبطت بالحدثة في بدايات القرن المنصرم. أثناء عصر النهضة، جاء التحوّل الكبير لكونه أقترن «برفض تراث معين: تراث العصور الوسطى، وبعودة واعية الى تراث معين: التراث الاغريقي الروماني» (1)، حيث بات هذا التراث بقيمه الجمالية وقواعده الكلاسيكية مصدر الهام للفنانين من رسامين ونحاتين حتى القرن التاسع عشر. فيما اقاموا فنانو الحدثة علاقة مع تراث مغاير لحضارتهم الاوربية الحديثة، باحتضانهم لتراث مختلف تمثل بتراث الثقافات القديمة، وهو غالبا غير الأوربي (البداثي، الافريقي، أمريكا اللاتينية، الشرقي).

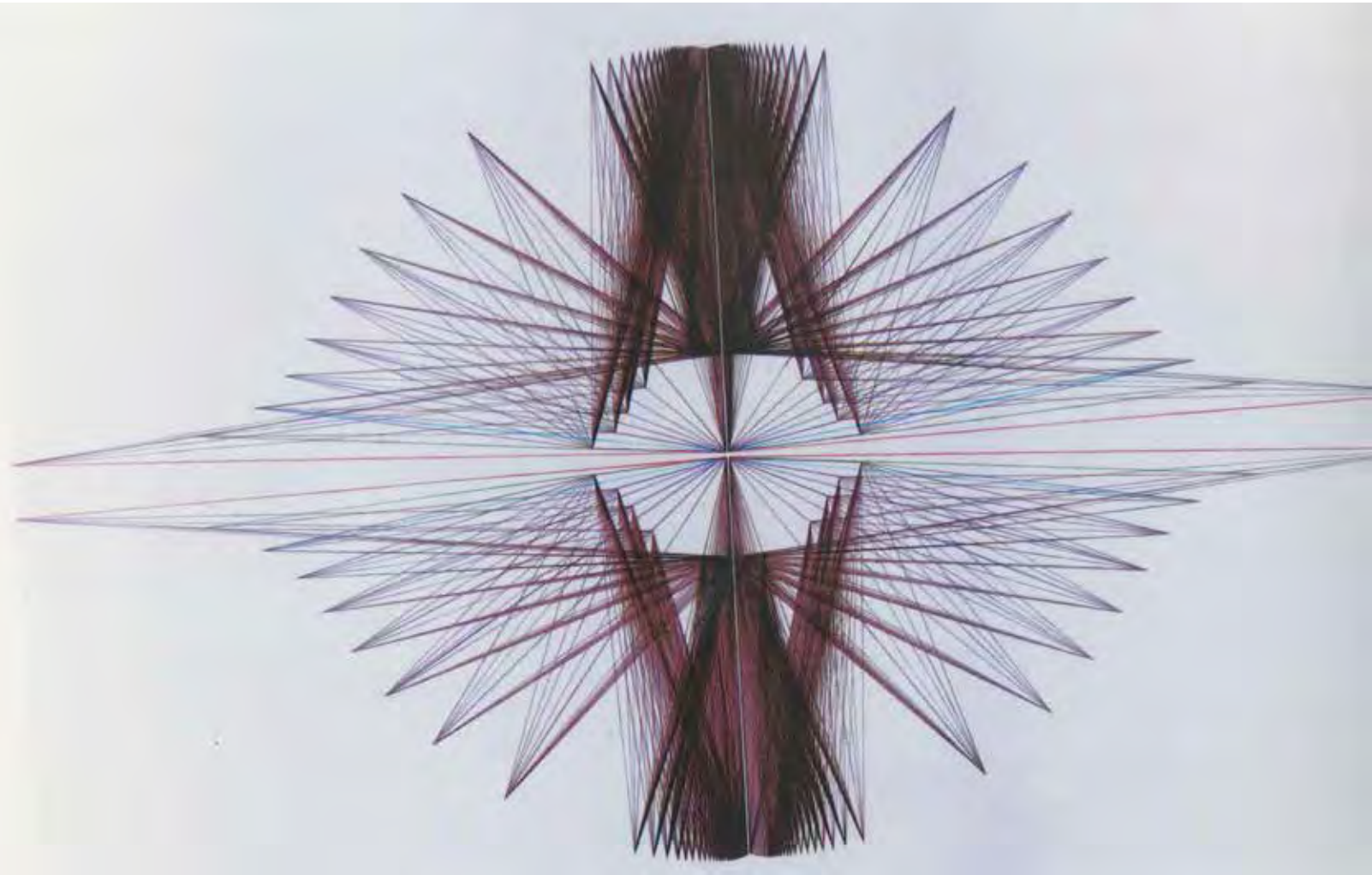
لقد جاء تأثر فنانو عصر النهضة بتراثهم الأوربي الحضاري، فيما تخلق فنانو الحدثة عن هذا التراث والبحث عن تراث مختلف خارج حضارتهم، عن حضارة جديدة لهم. ذلك ما يدعو للتساؤل عن علاقة الفنان بكيفية الاستعانة بالتراث وطبيعة العلاقة معه؟ ينطلق محمود صبري من أن طبيعة هذه العلاقة يمكن تفسيرها من خلال الصراع

التي ترتبط بها أجزاء هذا التراث والقانون الذي تتطور بموجبه فأننا سنستطيع حينئذ اكتشاف الخطوة القادمة أو التنبؤ بها» (3)، وبما لا يجعل النظر الى التراث (الوطني والعالمي) كمجموعة أجزاء مستقلة، ومتميزة عن بعضها، وذات طبيعة متباينة من الاشكال والقيم الجمالية، بل كلا متماثلا. أن استعارة التراث وفق هذه الرؤية القائمة على الوحدة، لابد ان يستدعي وعيا آخر عنه، ويفترض تحولا مضافا بشأته، يطالب بإمكانية خلق تراث جديد، كون تقاليد التراث السابق فقدت ضرورتها جراء التحوّل الذي اصاب العالم الحديث، الذي يتطلب بدوره خلق اشكال جديدة وموضوعات مغايرة وفن

مختلف، يساند ويدعم ويتكيّف مع إجراءات العلاقات الجديدة في هذا العالم على المستوى الاجتماعي والطبيعي. أن تعزيز فعل القطيعة مع التراث يتأتى من النظرة العلمية، والتعاطي يكون العالم بات الان نظام عمليات وليس مواضيع واشياء جاهزة، كما أن المادة لم تعد كتلة صلبة، بل شكل مكثّف من الطاقة.

الوظيفة الجديدة في الفن

من وجهة نظر الفنان محمود صبري، أنه ينبغي التعاطي مع واقعية الكم، في كونها «واقعية من نوع جديد تنقل الوظيفة الفنية الى مستوى أكثر عمقا من المستوى الذي تناولته

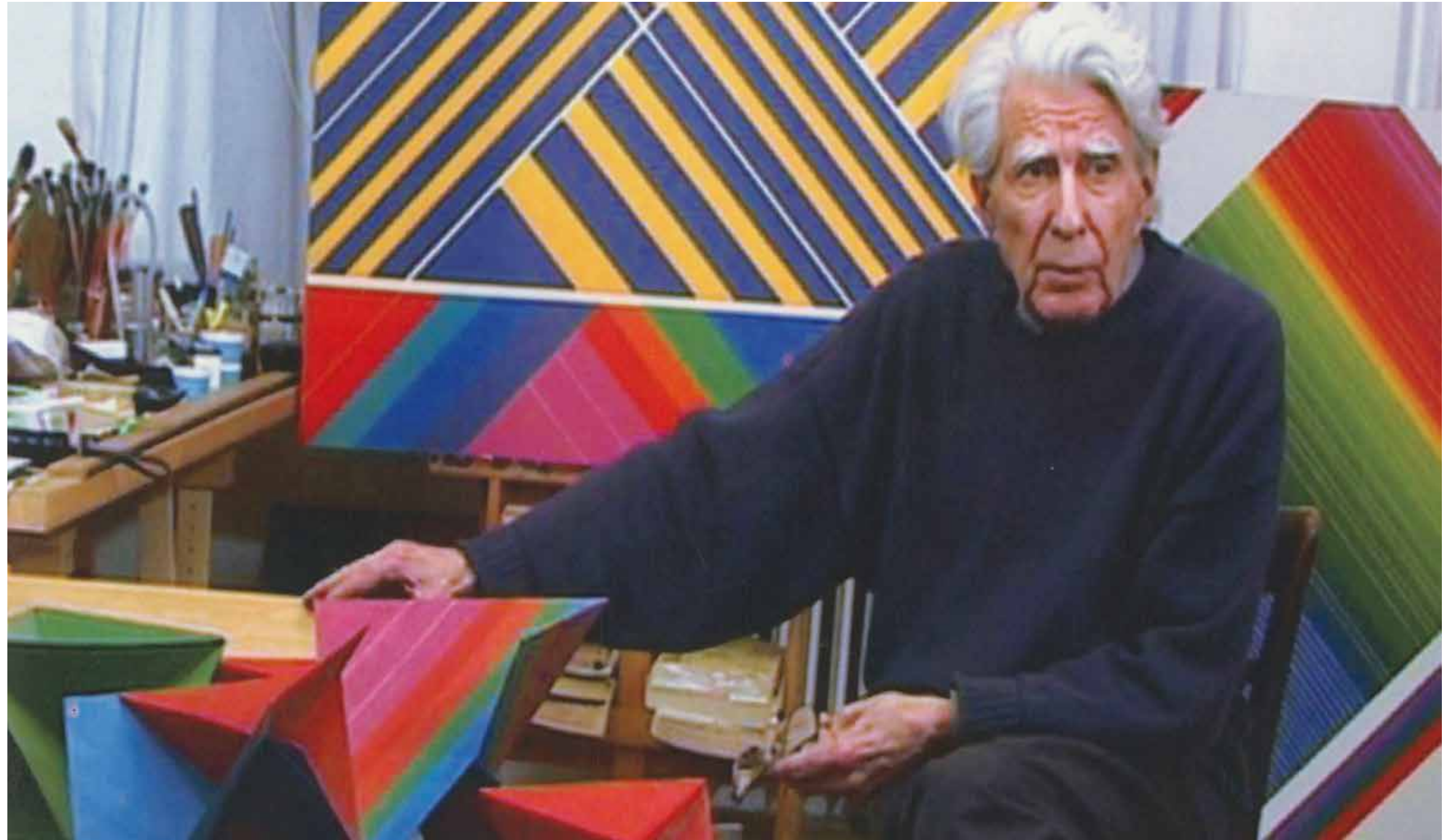


حتى الآن الواقعية التقليدية» (4). انها تبني أطروحتها في تعامل الانسان مع الطبيعة من خلال الواقع الموضوعي الذي يعتمد الاجراء المختبري ويتجاوز النظر اليه عبر العين المجردة.

من ذلك يتضح هنا دور الفنان في هذه العلاقة الجديدة مع العملية الفنية. والتي تبدأ من فهم ودراية مغايرة لعمل الطبيعة وإمكانية تمثيله لها، بتحفيز ما هو موضوعي، حينما يقوم بالفنان بدور المراقب الملاحظ غير المنفعل وبدافعية معرفة غير ذاتية مستقلة عن موضوعها، كي يعيد تشكيل هذه الطبيعة جماليا وفق هذا الفهم التجريبي، وجعل مثل هذه المعرفة كي تكون شخصية عبر اختبارات



يحتفظ الفن الحديث وفن الواقعية التقليدية منذ عصر النهضة بسمه جوهريه تتمثل في موقفه التجريبي تجاه الطبيعة. لقد حقق صورة لهذه الطبيعة بوصفها نظام من مواضيع جاهزة، يتمثلها العمل الفني عبر تكوينه الصوري والانشائي بشكل تجريبي، أنها أيضا صورة تركيب اجتماعي معين، كون علاقة الانسان مع الطبيعة لا تتم الا بوساطة المجتمع، بذلك، هي أيضا، تعبر عن هذا الواقع الاجتماعي كذات وموضوع في الوقت ذاته، لكن هل يمكن التعاطي في عصرنا الحالي مع هذا المعطى الجمالي واعتباره ملائما كوظيفة أيديولوجية قادرة على تغيير الانسان والعالم؟ لقد جاءت الواقعية التقليدية لعصر النهضة وتجارب الفن الحديث، كصورة ملائمة وثرية معبرة عن جوهر التحولات الاجتماعية والفكرية التي خاضتها أوروبا، وكانت سمة نوعية لوعيه وعلاقاته مع الطبيعة والعالم، بوصفها وظيفة تاريخية وأيديولوجية اقترنت بالصورة الميكانيكية النيوتنية (نسبة الى نيوتن)، حيث العالم نظام ذرات يتحرك ذاتيا وتلقائيا. ولكن الاكتشافات الجديدة للعلم والنحول الاجتماعي المعاصر يجعل مثل هذه الوظيفة تخدم وعيا اجتماعيا وجماليا



الفني. لقد كانت تمثيلات أغلب اتجاهاته (التكبيبية، الحوشية، التجريدية، التعبيرية وغيرها) هي انعكاس صورة العالم على الذات، وموقف الفنان من هذا العالم. يفترض الفنان محمود صبري أن الحقيقة الجوهرية للممارسة التشكيلية في كونها «صورة أيديولوجية»، تفترض رؤية للواقع الخارجي «ككيان من علاقات تتناول علاقات البشر الاجتماعية وعلاقتهم مع الطبيعة. خلال مثل هذه الصور يصبح البشر على وعي بواقعهم الفردي - الاجتماعي - الطبيعي» (6)، وهي رؤية تعي التناقض والامكانيات بالواقع وتسعى الى وعي يوائم وبشكل منسجم بينها وحقيقة هذا الواقع، لكنها وفي حالة تعطيلها كصورة موضوعية له سوف تنتهي كوظيفة أيديولوجية.

من الذرة ومستوى عملياتها، يستدعي وعيا مغايرا يتأمل ويرى خلاله هذا العالم الجديد، ومحاولة تكييفه وفق حاجاته، لذا ستصبح العلاقة الجديدة مع الطبيعة والعالم مقترنة برؤية جديدة للأشياء وطبيعة الواقع المحيط. ما يعني ذلك تحولا في فهمنا لطبيعة الوظيفة وعلاقتها بين الفن والعالم والتي لم تعد مقتصرة على مبدأ المحاكاة. جاء الفن الحديث كتجول ثوري في طبيعة الاشكال والموضوعات، والعلاقة الوظيفية للفن مع الواقع والطبيعة. لقد تم خلاله تجاوز تقاليد راسخة في الفن الغربي تملت بمبدأ المحاكاة، ولمدة تجاوزت الخمسة قرون. أثر التجاوز هذا، جعل الفن يلجأ الى تمثيلات الدافع الذاتي والتأكيد على جوانية العالم الداخلي كمبدأ للتعبير الجمالي في العمل

وأعني نفسه ذاتها» (5). بذلك تتجلى أثر الوظيفة في الفن بدأه على خلق صورة متغيرة جراء التحولات الناشئة والجديدة سواء في طبيعة الانسان وعلاقته المتغيرة مع الواقع. عبر هذه الكلية وهذا الشمول يرتبط الفن أبدا بالتغيير. لقد كانت اول اشكال هذه العلاقة حينما حاول الانسان محاكاة الطبيعة في الفن، بوصفها، أي الطبيعة، ذلك المجال الذي تحرك فيه الانسان منذ القدم، والتي أدركها بكونها حقيقة ظاهرية على مستوى الشكل والموضوع والتعاطي معها والتعبير عنها على مستوى مظهرها المرئي، الذي يمكن تعيينه ورصده وتصوره عبر العين المجردة. الا أن العلم الحديث وباكتشافاته لواقع مادي جديد متمثلا في النظر الى المادة بكونها كيانا متألفا

لأشكال معينة من الوجود. أن الفنان يقوم، بذلك، بخلق اشكال وصور تركيبية جديدة للمادة، سواء كانت للذرة أو للمادة عبر تركيبها الكيميائي. حيث تستمد مفرداتها الشكلية والصورية من الطبيعة ذاتها في مستواها الكمي والذري العميق. ان انعكاس فهم الفنان لوظيفة الفن، يتأتى من كون الفن ذاته وتطوره عبر تاريخه منذ الفنون القديمة حتى الفنون الحديثة كان دائما ذو طبيعة متحولة ومتغيرة، وبما يقارب في نظرة الانسان للعالم وللطبيعة، والتي كانت دائما علاقة نوعية وفعالة. لقد شكل الفن خلال تاريخه صور متعددة عن هذه العلاقة والتعبير عن الجوهر الإنساني فيها، أن «الانسان بهذا يرى ويتأمل في الفن التشكيلي واقعه الاجتماعي - مجموعة علاقاته الاجتماعية -

قديمًا . أن العمل الفني الناتج عن هذه الرؤية التقليدية، قد يفترض اندماج عاطفي واقتران رمزي ما بين المتلقي وموضوع العمل الفني وشكله، لكنها تفشل في استثارة حسه النقدي وملكته التحليلية وتفشل كوظيفة بعيدة المدى، «أنها تدربه لذة الاستجابة العاطفية بدلا من الاستجابة الانتقادية تجاه الأشياء والاحداث. لهذا فان قدرته على فهم وتغيير الأشياء على مستوى تركيبي عميق من الوجود تبقى في جوهرها كما هي.» (7). أن مثل هذه الرؤية الجمالية لا تستطيع أن تمضي في جعل الانسان، المشاهد، ان يدرك الأشياء والعالم المحيط به الا بشكل سطحي وغير عميق، في الوقت الذي يحتاج فيه الانسان المعاصر أن يحتفظ بحس نقدي وفهم عميق يوازي الفهم الجديد والتركيبى للأشياء والظواهر تلك التي بينتها الاكتشافات العلمية والتكنولوجية الحديثة وما رافقها من تحولات اجتماعية نوعية. أن الوظيفة في الفن، وفي عصرنا الحالي، كما تقتض أطروحة واقعية الكم ذات بعد فعال ومحرض للتغيير، والتعاطي معها كإمكانية والتي «تفترض صورة تشكيلية جديدة وشكلا تطبيقيا جديدا (موضوعا محسوسا) وكلاهما يشترك عناصره في نهاية الامر من المستوى الجديد من الطبيعة كما كشف عنه الانسان» (8). لقد كان الفنان يهتم بما خلقته الطبيعة، ولكن عليه الان أن يفهم كيف تعمل الطبيعة. أن اظهار صورة الواقع الجديد الحاشد بالتحولات الاجتماعية والعلمية والتكنولوجية وإمكانية التعبير عنه لا يتأتى الا عبر النظر الى العالم كنظام عمليات والذي يجد تعبيره في الخطوط الطيفية للمادة الذرية، القادرة على التأثير على الخيال والوعي الإنساني في صورته الحديثة.

واقعية الكم: جدلية الجمالي والمعرفي

يذكر الفنان محمود صبري أن أطروحة (واقعية الكم)، تفترض حضورها كحاجة جمالية جديدة ومعاصرة كونها «فن يمثل لروحية الانسان المعاصر الذي يخترق عالم المظاهر ويقف على عتبة عالم جديد غريب لم يعرف عنه انسان الماضي شيئا» (9)، وحيث العمل الفني لدى الفنان صبري هو شكل من أشكال المعرفة. أن الفن بمثابة الصورة الإنسانية التي يكونها الانسان عن الواقع الموضوعي والتي تقع ظواهره الكونية، المادية، المجتمعية خارج هذا الفكر الإنساني

وباستقلال عنه.

أن ما هو ظاهري لهذا الواقع بخصائصه يبقى أساس المعرفة الإنسانية وحدوها التجريبية، وهي معرفة حسية. لكن الانسان وخلال تاريخه، كان يبحث ويكتشف ما هو أبعد من هذه المظاهر على مستوى القوانين والعلاقات التي تحكمها. أنه يتجاوز ما هو حسي الى ما هو مجرد للبحث عن جوهر الأشياء، حيث تأتي هذه التجريدات على مستوى المفاهيم، النظريات، القيم، التفسير.

يتمثل الفن على ما هو حسي وفكري طيلة وجوده منذ عصر النهضة الى الفنون الحديثة، وظلت هاتين الحقيقتين في تفاعل تام خلال هذا التاريخ، الا ان اتجاهات الفن ذاته بأعلاء احدى هذين الحقيقتين ظلت متأثرة وفق نظرة المجتمع وتحولاته اثناء علاقته مع الطبيعة والواقع، وهو الذي سيؤدي الى تعميق المعرفة البشرية. فأمام اكتشاف حقيقة حسية جديدة ثمة فكرة ذهنية جديدة.

لقد حققت الاكتشافات العلمية والتكنولوجية التي ظهرت منذ نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن المنصرم، تقويض العديد من المفاهيم التقليدية الكلاسيكية المتعلقة بنظرة الانسان الى الطبيعة وتحوله الى التعاطي معها على نحو أشد عمقا وتعقيدا، والمتمثل بالعالم الذري، ما كرّس مبدأ التحول الفني جراء التفاعل والجدل ما بين الحقيقة الحسية والفكرية والتي انعكس خلالها على مجمل النتاج الفني مع اتجاهات الفنون الحديثة منذ الانطباعيين والاتجاهات الفنية اللاحقة لها سواء على مستوى طبيعة استخدام اللون، المنظور، علاقة الشكل والفضاء التصويري، التكوين الانشائي، ابتكار لأشكال جديدة، والبحث عن الطبيعة الداخلية للأشياء على مستوى الموضوعات، التعبير الداخلي، اعلاء المفهوم أو الفكرة في العمل الفني. لكن الفن الحديث وجد نفسه مغلقا في موضوعاته واشكاله، حيث «أصبح الخلق الفني عملية تقتصر على التعبير المجرد عن الذات» (10)، وتحولت هذه الذات بكونها العالم الوحيد الذي على الفنان التعامل معه ومحاولة اكتشافه الدائم له.

أن أطروحة واقعية الكم افترضت قطبيتها مع هذا الإرث الجمالي تعنى في منجزها الفني بتجاوز العلاقة الجمالية مع الواقعية التقليدية من مستوى المظاهر والواقع الموضوعي المرئي بالتجري في المستوى الجوهري والذري، واقتراح فنا تجريديا تكون مرجعياته العمليات

التي تحدث في الطبيعة وليس تمثل مظهرها.

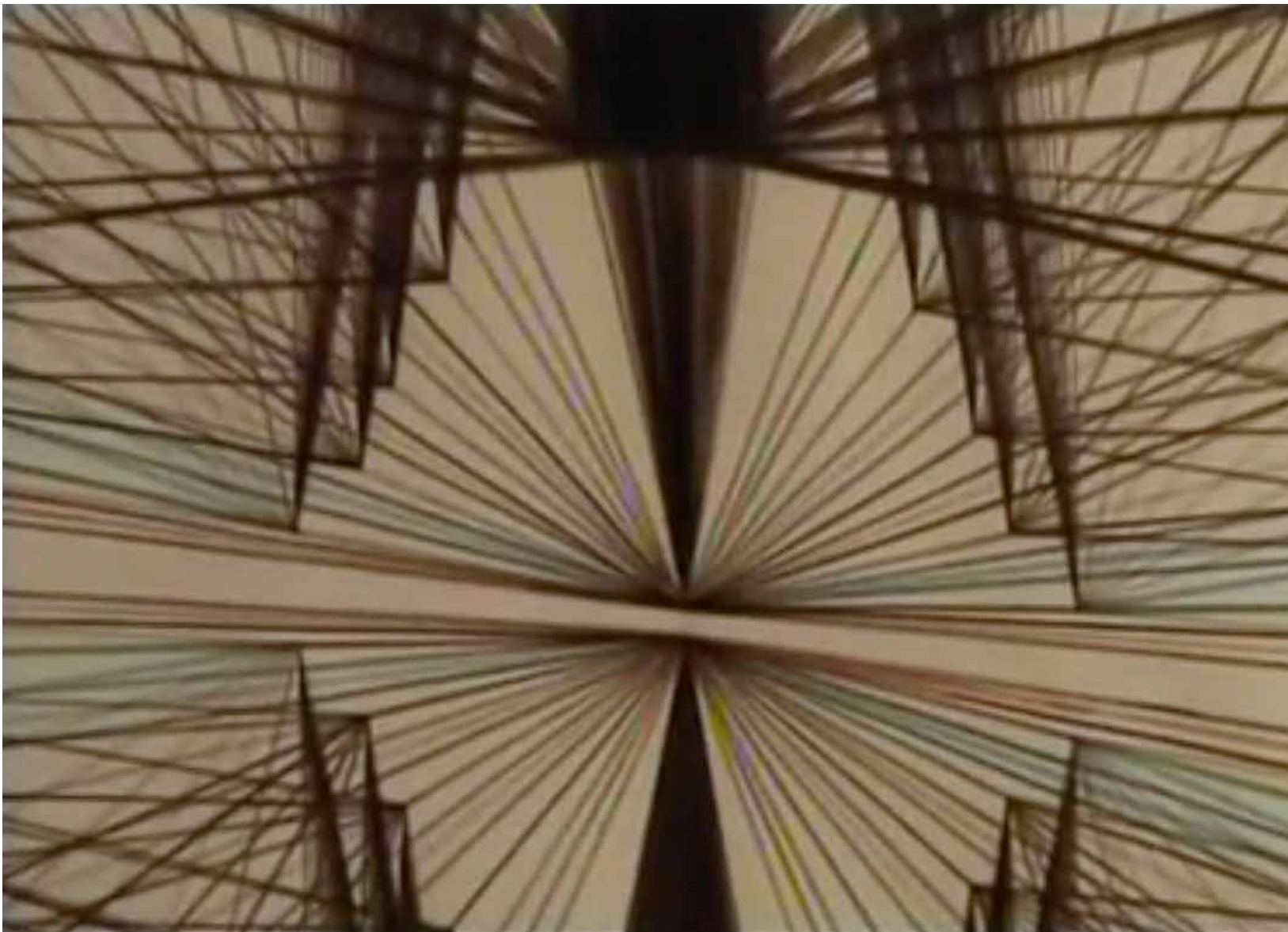
انها تجربة تتمثل عمق الواقع الموضوعي وحقيقته وليس صورته المثالية الظاهرة، بوصفها ممارسة تطمح الى اكتشاف حقيقة فكرية جديدة وفق واقعها العلمي الذي بينته. أن الفن بالنسبة لهذه الاطروحة هو بمثابة «طبيعة ثانية» تسعى الى فهم الطبيعة الحقيقية والسيطرة عليها وتغييرها، بذلك يصبح الانسان «أغنى حسا وخيالا، وأعرف بالواقع، وأكثر قدرة على السيطرة عليه وتغييره وفقا لحاجاته ورؤياه» (11)، ملبية الفهم الحديث للإنسان في فهمه لطبيعة التحول الحضاري والإنساني الفريد الذي بات عليه على مستوى وجوده الاجتماعي والفردى، وعلاقاته بالواقع وطموحه الجديد لافتراض علاقة مختلفة مع الطبيعة والعالم، والقائمة على إعادة تركيب مظاهرها مجددا . انها حينما تصور هذه الطبيعة كتركيب ذرية من وحدات لونية، فهي تعطي صورة حقيقة جديدة وصادقة لهذه الطبيعة وفقا لتركيبها الجوهري والعناصر الأساسية المكونة لها .

تسعى واقعية الكم عبر تصوراتها، كما يفترض الفنان صبري، الى نقل الفن الى مستوى أعمق من المعرفة والممارسة، ما يستدعي خيالا ابداعيا يبحث عن شكل جديد للتعبير وصورة جديدة عنه، والتي تتأتى مادته من خلال المعرفة بالواقع الموضوعي. أن الخيال «ينبع من المعرفة ويكتسب درجة أبداعه وقوته منها» (12)، وبخلافه يعجز عن خلق صورة حيوية وفعالة، بل يتحول الى ممارسة تقليدية تعيد استهلاك صورتها بدل أن تعيد خلقها من جديد وتمارس عملية اكتشاف متواصلة.

خاتمة

نظرت (واقعية الكم) الى مفهوم التراث الوطني والعالمي بوصفه أثرا يفترض قدرا من الدافعية لتحقيق خطوات قادمة في مسار أية تجربة فنية . لذا من الضروري تماما تعيين العناصر الفنية والجمالية التي من يمكن التعامل معها، في العلاقة مع التراث، شرط أن توازي التحولات العلمية والمعرفية المتحققة.

ذلك ما يستدعي وعيا آخر قابل على خلق تراث جديد، وتعزيز فعل القطيعة الجمالية معه من خلال النظر اليه نظرة علمية . فيما تحدد طبيعة الوظيفة في العمل الفني بكونها وظيفة غير ثابتة ومتحولة، من خلال تبني الرؤية الموضوعية للواقع، وعبر تعاطي الفنان



طبيعة علاقة مع العالم قائمة على الملاحظة والمراقبة بطريقة محايدة من قبل ذات تستقل عن موضوعها، وتسعى الى تشكيل فعلها الابداعي وفق مبدأ تجريبي ومتحول، يضاھي التغيرات والتبدلات الحاصلة في هذا العالم ونظام عملياته القائم على الصيرورة والتحوّل. ان (واقعية الكم) تنظر الى الفن بكونه شكل من أشكال المعرفة، وهو صورة يكونها الانسان عن واقعه الموضوعي من خلال البحث واكتشاف ما هو أبعد من مظاهره الحسية المباشرة، الى مستوى القوانين والعلاقات التي تحكم جوهر الاشياء .

الهوامش:

(*) . صدر البيان الفني الأول لواقعية الكم باسم «بيان الفن الجديد لواقعية الكم» بمناسبة معرضه الأول في براغ، 1971 . أقام له معرضا ثان في بغداد عام 1973 . ظهرت طبعة باللغة الإنكليزية في لندن، ومن قبله، في العام 1975، باسم «واقعية الكم.. فن العصر التكنو-

نوي». تنطلق هذه الاطروحة من علاقة عمليات الإنتاج المادي بين الانسان والطبيعة، وعبر التحولات الجوهرية المتعاقبة على هذه العملية وتأثير ذلك على السمة الجوهرية للعملية الفنية .

- صبري، محمود، الفن والانسان، دراسة في شكل جديد من الفن، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، دمشق، ط 2، 1991، ص 131
- المصدر نفسه، ص 137
- المصدر نفسه، ص 144
- المصدر نفسه، ص 120
- المصدر نفسه، ص 156
- المصدر نفسه، ص 162
- المصدر نفسه، ص 167
- المصدر نفسه، ص 169
- المصدر نفسه، ص 175
- المصدر نفسه، ص 179
- المصدر نفسه، ص 181
- المصدر نفسه، ص 184



محمود صبري: محترف الفنان والمفكر

تفريد هاشم

ولد الفنان محمود صبري ببغداد عام 1927، وبعد تخرجه من الإعدادية المركزية بتفوق، حصل على بعثة الدولة لدراسة العلوم الاجتماعية في جامعة لوفيرا في بريطانيا. عاد الى الوطن عام 1949 حيث شغل العديد من المناصب ومنها: مدير مصرف الرافدين ومدير للمعارض، إلا أن طموحاته المبكرة وعشقه للفن كانا اكبر من شغله لمناصب كبيرة في المؤسسات العراقية المرموقة، فراح يسعى جاهدا لتطوير مواهبه في الفن التشكيلي عن طريق الانتساب الى دورات تدريبية ببعض الورش الفنية داخل وخارج الوطن، ولم يكتف بذلك، بل التحق فيما بعد بأكاديمية موسكو للرسم والنحت والعمارة عام 1961-1964 مغادرا بعدها الى براغ، تلك المدينة التي عاش فيها عقودا من الزمن إلى أن رحل عام 2012 في المملكة المتحدة، محطته الأخيرة.

تفاعل الفنان صبري في رسوماته مع الطبيعة وتفاصيل الحياة اليومية في العراق لطبقتي العمال والفلاحين. حيث دعم كفنان نضالات الشعب العراقي والعربي وكفاحه من أجل الاستقلال والحرية، وكرس جهده من أجل تطوير وخلق لغة بصرية وقيم جمالية جديدة في الفن العراقي. أسس ونظر في وقت لاحق للمدرسة الواقعية الكمومية التي اسهب في



محمود صبري في محترف بغداد عام 1957، تصوير ناظم رمزي

دونها . وعلى يمين الصورة تظهر نافذة بقضبان حديدية مربعة ومفرغة من المنتصف لحماية البناية، وهو النموذج الكلاسيكي للنوافذ التي لازلنا نشاهدها في الكثير من المنازل والابينة العراقية. تستقر ايضا اريكة للجلوس او ربما للنوم، مغطاة بمفرش مزخرف بخطوط ملونة ومتوازية، ويبدو في الصورة مسندان للوحات متقابلان، من النوع المخصص للاستعمال الداخلي في المحترفات، وأظن أنهما يعودان لشركة دالر – راوني البريطانية التي أسسها الأخوان ثوماس وريتشارد راوني (دالر- راوني) عام 1783 . حيث تستخدم الشركة خشب الزان الفاتح المدهون بالزيت بصناعة المساند والأدوات الفنية الأخرى. ورغم أن الشركة

المنافسة (وينسور ونيوتن) تنتج ذات النوع من المساند آنذاك إلا أنني ومن خلال نوع الخشب المستخدم، فاتح اللون، وشهادات الفنانين العراقيين، أميل الى تصديق الاعتقاد بأنها تعود لشركة راوني التي كانت بضائعها الأكثر وفرة موجودة في ستوديو الحكيم الواقع بشارع الرشيد آنذاك، وهو أحد المتاجر التي كان يقصدها الفنانون لشراء احتياجاتهم من الأدوات الفنية في بغداد . يتكون المسند من قطعتين خشبيتين عموديتين متوازيتين رئيسيتين تفصل بينهما مسافة ضيقة لتستقر في النهاية على قاعدة من ثلاثة أرجل. وهو من ذات النوع الذي كان يستخدمه الفنان الانكليزي لوسيان فرويد في رسم عدد من أعماله ومنها: بورترية

حفيد الفنان وبورترية الفنان ديفيد هوكني والملكة اليزابيث. تستقر على المسند الواقف على اليمين لوحة لثلاثة نساء ريفيات بملابس سوداء وعلى اليمين منهن نبات صبار. وعن المكان الذي رسمه الفنان صبري في لوحته هذه، كتب الناقد سهيل سامي نادر مايلي: «اعتاد الفنان الخروج عن التحليل الواقعي للمكان عن طريق حالة عاطفية تشوش عليه حتى لو اضطره الأمر الى تخريبه بالالوان وهو المقل فيها وبالخطوط التي يجعلها تتطاير الى الخارج مع انه يجيد للمتها».

مازلنا داخل الوطن في الصورة الفوتوغرافية الثانية، حيث يواجها فيها مشهد لمحترف آخر تم كما يبدو تصويره ذات ظهيرة صيف بغدادي، يظهر فيه أربع فنانون عراقيون هم: زيد محمد صالح، محمود صبري، وشخص اخر لاتظهر منه سوى احدى ساقيه، والرابع وهو الواقف في المنتصف ليلتقط الصورة هو الراحل المصور الفوتوغرافي والرسام المعروف ناظم رمزي.

تنتشر لوحات معلقة واخرى مسندة على الجدار، هي لوحات لمناظر طبيعية و حياة جامدة، في حين انهمك صبري وزملاءه في رسم الصور التي استقرت على مساند من النوع القابل للطي وللاستعمال خارج المرسم، والتي تتميز بأرجلها المدببة لتيسير تثبيتها بالأرض. حيث بدت هذه المساند في احدى الصور التي التقطت في مطلع القرن العشرين للرسام الفرنسي بول سيزان ومساند غيره من الرسامين الانطباعيين.

يتسلل ضوء النهار الساطع من خلال نافذة في اعلى الزاوية اليمنى من الصورة، وثمة رفوف على الجهة اليسرى وقبعة مصنوعة من القش تستخدم لحماية الرأس من أشعة الشمس. هي إذن مظاهر في مجملها تحيل إلى مناخ لمحترف مشترك يجتمع فيه الفنانون لإنجاز أعمالهم تارة وربما يغادروه حاملين أدواتهم لرسم الطبيعة تارة أخرى. ورغم كل هذه الاجواء الممتعة والمشحونة بالطاقات المحفزة للإبداع، قرر الفنان صبري السفر الى موسكو طالبا المزيد من العلم والمعرفة وتحقيق الذات. عاش في موسكو ما بين 1961-1964، في منزل يحتل حيزا صغيرا من احدى بنايات الأحياء السكنية التي تطل على زفوزدني بوليفارد، ويقع الشارع

في احد ارقى احياء مركز مدينة موسكو وعلى مسافة لا تذكر من (الفدناخا). والفدناخا هذا هو مجموعة احرف تشير الى مركز معارض منجزات الاقتصاد الوطني (السوفيتي) الذي أفتتح في الاول من الشهر الخامس عام 1958، وضم مئات المباني وممتزه اشتهر بنافورته التي أطلق عليها اسم (الصدقة بين الشعوب) حيث اعتبرت إحدى أهم رموز الحقبة السوفيتية في وقتها . ناهيك عن مترو الفدناخا والكثير من المعالم التذكارية التي تحمل اسم (كوسموس) احتفالاً بذكرى اطلاق رائد الفضاء الروسي يوري كأكارين الى الفضاء .

بالطبع ليست هذه المرة الاولى التي يغادر فيها الفنان صبري بغداد، لكن أهداف الرحلة وتأثيراتها كانت قد اختلفت هذه المرة. فهو الان في موسكو لدراسة الفن، حيث كان الفن السوفيتي – خارج الإحداثيات الجغرافية والزمانية – فن مركب ومتفرد بخصوصية الدولة التوتاليتارية. فن التعبير عن افكار واهداف الثورة المتمثلة بالحرية والمساواة والعدالة الاجتماعية، وكذلك فن لدعم الخطابات السياسية الموجهة للعمال والفلاحين، وايضا فن البروباكاندا ولسان السلطة الذي لم يكن سوفيتيا فحسب، بل انتشرت مؤثراته لتشمل الولايات المتحدة ثم أوروبا الغربية والعالم ككل مع التنوع في الطرق والأساليب.

لقد كانت موسكو باردة جداً بل متجمدة في فصل الشتاء قبل التغير المناخي الذي شهدته الأرض، الأمر الذي اضفى خصوصية لهذه المدينة الأخاذة. فطبيعة المدينة الخلابة والشوارع التي تعج بالمباني المبهرة ناهيك عن الدور والمسارح والمتاحف الفنية، لن تسمح لزائريها والمقيمين فيها لفترة قصرت أم طالبت بالعزلة والتوقع، وإنما ستفرض عليهم الاندماج وتعلم اللغة، لذا كان من السهل على الفنان صبري الاختلاط بالمجتمع السوفيتي خلال فترة إقامته التي لم تكن تتعدى الثلاث سنوات. كان منزله الصغير في البوليفارد، كما وصفه الأستاذ عبد الله حبة في مقال نشر في مجلة الناقد بتاريخ 27- 06- 2015 مليئاً بالرسومات والتخطيطات الخاصة بالدراسات التي تخص أعماله الفنية المستقبلية. لقد كان زاهداً، نشيطاً ومتعطشاً لكل أنواع المعارف، فكان يتعلم تقنية رسم اللوحات الجدارية

وحركات الشخصوص والتكوين خلال عمله في معهد سوريكوف على يد الفنان والصدیق الروسي المعروف دينيكا (فنان الشعب السوفيتي). وكان يجتمع مع زملائه في المعهد ومع الفنانين الطليعيين ومنهم جيلينسكي واوسوفسكي ورسام الكرافيك البارز بافل فوفورسكي بالإضافة الى الاصدقاء العراقيين ومنهم الكاتب غائب طعمة فرمان والشاعر عبدالوهاب البياتي والموسيقار فريد الله ويردي وكذلك الشخصيات الادبية والسياسية التي تزور موسكو ومنزله المتواضع. في ذلك المنزل/ المحترف الصغير دارت الأحاديث عن الأدب والفن والوضع السياسي في العالم العربي والعالمي آنذاك. وفي المساء السوفيتية الساحرة يجلس صبري في شقته الصغيرة والتي وشي جدرانها الورق المطرز بالزخارف النباتية الكبيرة الحجم ذات الألوان البنية بدرجات متباينة، وسقفها الأبيض كما هو حال البيوت الروسية في ذلك الزمان، يقرأ الفلسفة والفن ونصوص الخيال العلمي، ولا ينسى الشعر والأدب، ويعمل مستمعاً لأنغام الموسيقى الكلاسيكية... ربما كان باخ او موتسارت او تشايكوفسكي، ولكن بالتأكيد كان يصغي الى رائة الموسيقي السوفيتي الشهير، كوركي سفيريديوف (خطاب رثائي التي كان مولعا بها والتي عرضت في عام ١٩٥٩ على مسرح الكونسرفتوار في موسكو، حينها أنجز هذا العمل الفني الضخم والاقرّب الى الاعمال المسرحية من سبع اجزاء، مزج فيه سفيريديوف الموسيقى بأبيات من قصائد مختلفة لشاعر البروليتارية السوفيتي والأكثر حماسة للثورة البلشفية: فلاديمير ماياكوفسكي، وهم: قصيدة (جيدا) و(حوار مع الرفيق لينين) و (الصفحة الأخيرة من الحرب الاهلية) و (قصة كوزنيتسكستروي وأهل كوزنيتسك) و (مغامرة غير عادية حدثت مع فلاديمير ماياكوفسكي في الصيف في داجة). انشأ سفيريديوف الخطوط العريضة الادبية للخطابة بنفسه، واختار أبياتا شعرية متفائلة تتحدث عن مستقبل مشرق للوطن الأم والشعب السوفيتي والثورة. صرخات مدوية تبدو وكأنها لمارشال من الجيش الاحمر وهو ينشد: استدر في المسيرة والى اليسار... الى اليسار، وصوت جوقة كبيرة مختلطة، مصحوبة بمسيرة الأوركسترا مع اصوات الأبواق المشرقة

باللون الأبيض من الأسفل واللون الأصفر او الأوكر الفاتح من الأعلى. ثمة لوحات صغيرة وكبيرة منتشرة علقت على الجدران التي تأخذنا بدورها الى صالة الاستقبال الممتلئة بأعمال تظهر فيها تجاربه الفنية القائمة على أسس مشروعه الكمومي الجديد .

انتشرت اللوحات الملونة بأطياف الأنبيات الذري، حتى ملأت الصالة بالكامل: على الجدران، على الأرض، على المنضدة، وفي كل مكان تقريباً . توجد منضدة وكرسي وفرش رسم بأحجام وانواع مختلفة ومصباح واقلام ملونة واحبار ومساطر للقياس وتخطيطات بالحجم والرصاص على الورق، وثمة رسمة فيها سيدة ترفع يديها الى الاعلى ورجل يضم يديه الى صدره، شخوصها جالسين ووجوههم تقاسمتها سحنة الحزن والخوف، ومشهد لام تحضن جثة ابنها وبقربه امرأة اخرى كما لو كانت تحاول حضنه او ايقاضه، إحداهن تصرخ واقفة خلفه. هي إذن، اعمال وتخطيطات تستعيد تلك الدراما في جداريته (وطني) التي رسمها الفنان في الماضي، أعمال تعود بنا الى الوطن وطبقات شعبه المسحوقة. ثمة أشياء غابت عن مكانه، كان لها أن تضمن له تجذر ذكرى مكانه الأول الذي عرفه في وطنه، أشياء كان لها أن تحضر ليتم التفاعل معها عن طريق الانتقال من زاوية نظر الى أخرى، انتقالا ضروريا يمر من خلال تتابع اللحظات اليومي، انتقالا يمهده بشروط العيش مع الذاكرة، تلك التي تحقق لذاتها قدرتها على استيعاب ما يحدث حولها من تفاعلات وسيرورات.

لم يعد بوسعنا أن نألف هوية مكانه هذا ... لقد طغت عليه سمات أوروبا الشرقية الاشتراكية، ففي هذا المكان/ المحترف، لم يعد ذلك الجدار ولا تلك النافذة كما كانا في بغداد الخمسينيات، ولا حتى الادوات والمذياع والكرسي والسرير. هل يبدو المكان حميميا؟ نعم بلا شك... وهذه الحميمية تظهر حين نوجه أنظارنا صوب التخطيطات، الكتب، والذكريات التي تتمثل في الصور الفوتوغرافية... تلك هي الأشياء الباقية التي ذكرها غاستون باشلار: «إن مكاناً مغلقاً يجب أن يحتفظ بالذكريات، ويتيح لها في الوقت ذاته الاحتفاظ بقيمتها الاساسية كصور. ان ذكريات العالم الخارجي لن يكون لها قط نسق



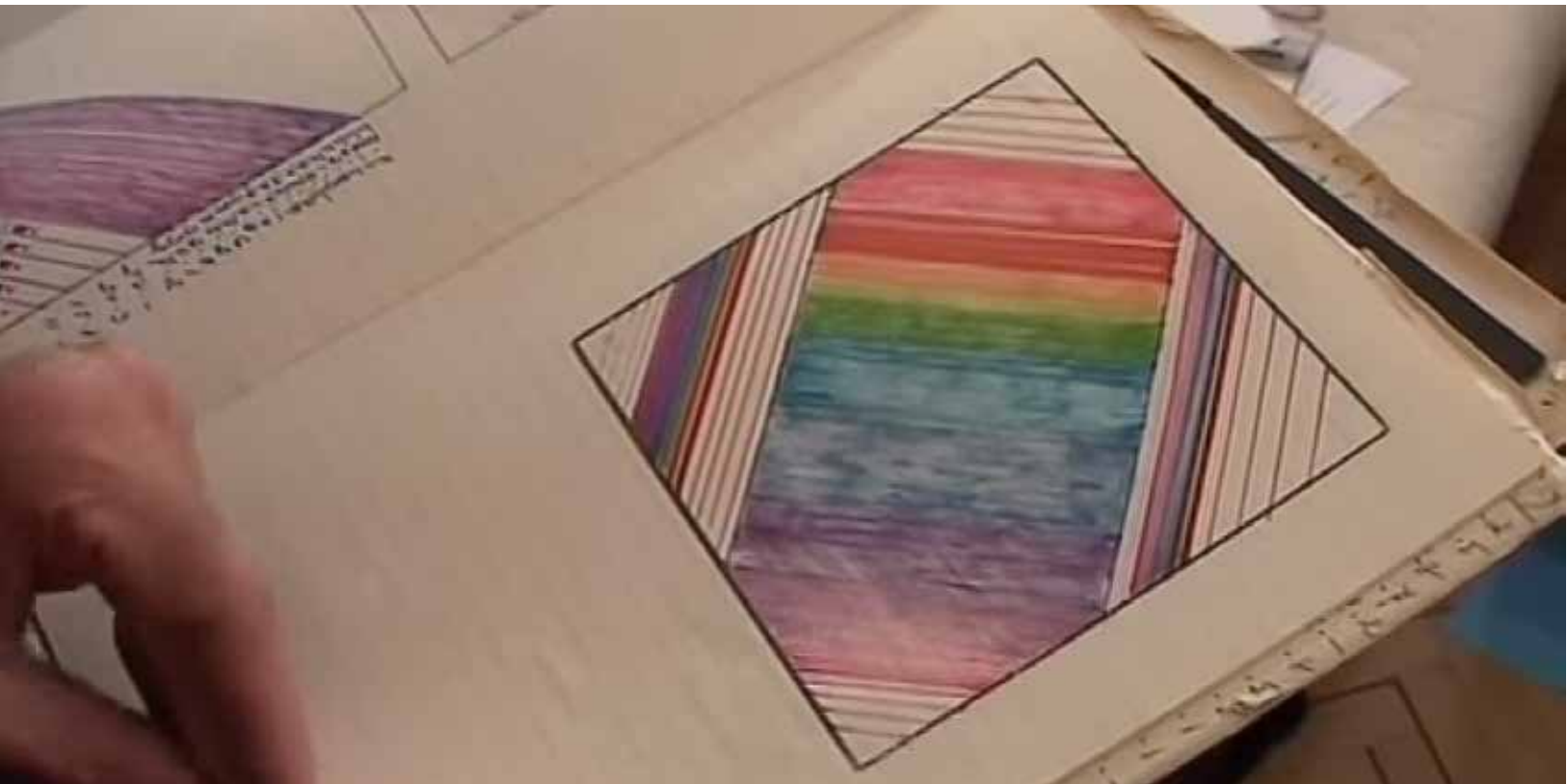
وصفه لي الدكتور عدنان الظاهر قائلا: «كنا نأكل ونشرب الشاي ونتناقش حول طريقته الجديدة في صناعة عمله الفني داخل حجرة الرسم والإستقبال.» ومن خلال الأفلام التي صورها كل من السينمائي قتيبة الجنابي بعنوان (عكس الضوء)، والمخرج بهجت صبري بعنوان (محمود صبري بين عالمين)، تسنى لي الدخول الى منزل صبري الإنسان والفنان، والذي يقع في بناية تحمل اسم (رافائليوفا، براها 10) في براغ عاصمة تشيكوسلوفاكيا قبل التقسيم.

وبعد ان مررت بالشارع المحاذي للمبنى الذي يتألف من ست طوابق، وتحيط به المباني السكنية والمساحات الخضراء وأماكن الجلوس العامة من كل مكان، سيأخذنا مدخل البناية الاسمنتية الخشبي، الى داخل فناءها المضاء بنور النهار المتسلل عبر فتحات النوافذ لبناية تنتمي إلى طراز العمارة الوظيفية التي أسسها المعماري السويسري لوكوربوزيه، والتي كانت من أبرز سمات المدن الأوروبية والعالم الغربي في حقبة منتصف القرن الماضي. نشاهد الفنان صبري صاعداً على السلالم، ندخل المنزل من خلال باب أبيض اللون وممر صغير مفتوح على الصالون او غرفة المعيشة. ثمة مظفاة حريق حمراء على الجانب الأيمن من باب المنزل الذي تفصل مساحاته جدران طليت

المستقبليين الذي ظهر في عام 1910 – 1908 والذي تبنته مجموعة من الفنانين الطليان خير مثال لنا، بالرغم من أن نص البيان كان قد ظهر قبل خمسين عاماً سبقت هذه المرحلة ... يقول البيان: «نحن نعلن عن جمال جديد، جمال السرعة. وسيارة سباق اجمل من انتصار ساموتراس.» هي إذن اشارة الى رفض فكرة تصوير الملاحم والمأسي والحياة اليومية على حد سواء. قرر صبري الابتعاد عن سذاجة التشخيصية التي تبنتها الإمبراطورية السوفيتية لعقود، من أجل المضي قدما بعمل ما يتناسب تماما مع افكاره الجديدة.

«المرسم الفني يوازي المختبر العلمي. حين يرسم الفنان، ففنه يحضر محلولاً كيماوياً». محمود صبري

وفي براغ استمر بحثه الدؤوب عن حلول تقنية جديدة لفكرة راودته في محترف لا يختلف كثيراً عن ماكان عليه محترفه السابق في موسكو، حيث كان ينتج أعماله الفنية ويسجل بحوثه في شقة تتألف من حجرة المعيشة اليومية واستقبال الضيوف ومطبخ ومرافق صحية وحجرة نوم فقط. في منزل يقع بضاحية بعيدة نسبيا عن مركز مدينة براغ كما

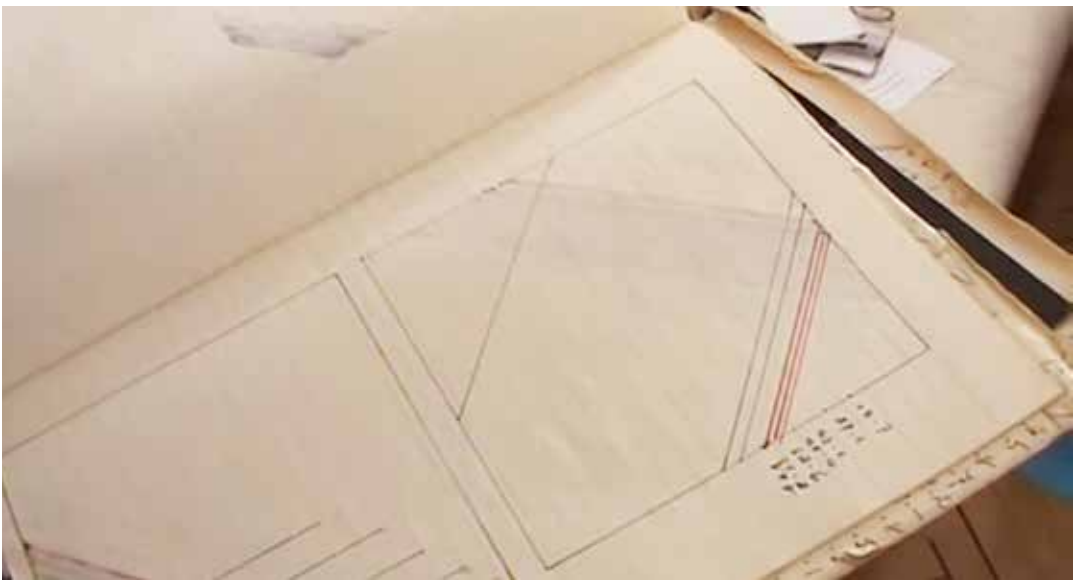


منهكا، متباطئاً، ينهض فوق موسكو كأنه حمى التيفوس والغيوم تتجه نحو البلاد ووراء الغيوم تنبسط أمريكا. انها تنبسط وتبتلع القهوة والكاكاو. أحب هذه الأرض ولكن الأرض التي عرف الإنسان فيها معنى الجوع، لايمكن ان تنسى ابدا .

مع هذه الأرض نحيا، ونعمل، ونعيّد، ونموت.

مختارات من قصيدة (جَيِّد!) / (خَرَشُو) ماياكوفسكي

لقد أدرك صبري حينها ان الاوان قد حان للمضي قدما باتجاه عالم وفن جديد... بعد ان تعرف على سيطرة الأفكار الجديدة والبديلة في إنشاء الأعمال البصرية في العالم الغربي والتي كان لها دوراً في تغيير رؤية فناننا العراقي وأدواته التعبيرية. ولعل بيان



والخلفيات التي أعادت إنتاج المناظر الطبيعية السوفيتية بالألوان المائية الدقيقة. وتحت تأثير هذه الاجواء المتوترة والبطولية المهيبة من جهة، وتأثير أخبار الأحداث الدامية القادمة من الوطن: العراق، الذي كان مسرحا للصراعات بين الحركة القومية العربية والحركة الشيوعية في سنوات الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، من جهة أخرى، يشرع الفنان صبري في عمل جداريته الشهيرة (وطني)، وهي ملحمة ثورية على غرار ملحمة سفيريديوف. الوطن الذي لازالت صورهِ شاخصة أمامه معزياً نفسه بأمل العودة له



زيد محمد صالح ومحمود صبري، تصوير الفنان ناظم رمزي

صورة منها أو تشييد نموذج للعالم باعتباره كيانا من عمليات داخلية». وختاماً، أرى أن الفنان صبري كان قد طرح أحد الحلول لرسم مسارات الاطيايف الذرية، وتبقى الاحتمالات الاخرى مفتوحة حسب نظرية الاحتمالات الكمومية، وللأجيال القادمة حرية المزيد من البحث. ورغم ان عملية انتاج الفن لاتحتمل وجوب اتباع قوانين ونصوص، لأن هذه قد تحد من حرية العملية الابداعية، الا ان تبني فكرة اللعب بالاحتمالات التي لم يتوصل لها الفنان صبري، هي فكرة ممتعة للغاية وتستحق المغامرة. ويبقى السؤال الأزلي مفتوحاً: هل نحن كمتذوقين أو صناع فن، معنيين بما يعرضه العمل الفني من فكر وعمق بالتناول والطرح ام معنيين بالنتيجة النهائية ايا كانت النوايا الجمالية المضمرة لدى للفنان.

منذ أن غادر الفنان محمود صبري العراق الي موسكو ليستقر بعدها في براغ، لم يكن مالياً بحجم ومساحة محترفات منازل الصغيرة، فالمحترف هنا - وربما ايضاً عنده - بمثابة مقطع من مكان يمارس فيه عمله ويحيا حياته العادية فيه بلا فاصل بينها. لم يكن ذلك الفنان الايرلندي فرانسيس بيكون فكان له ايضاً محترفه الصغير الواقع في جنوب كَنَكَسْتون، المنطقة التي تقع في أطراف لندن. لقد ضم محترف بيكون - كما هو معروف - اعداداً هائلة من الادوات الفنية وغيرها من الحاجات الاخرى الضرورية للرسم تتوزع في فوضي عارمة وفي مساحة لاتتعدى 60 متراً مربعاً وهو المكان الذي سكنه وعمل فيه بيكون الفنان وأنتج فيه معظم أعماله على مدى أكثر من ثلاث عقود.

يقول صبري في الوانه: «لقد استخدمت هذه الألوان في تجاربي الفنية. كأحجار بناء للمستوى الذري للطبيعة. وأصبحت الخطوط المشعة للذرات بالنسبة لي وحدات يمكن رسم



الفنان جياكوميتي و فالنتينوس كارالامبوس وبيكاسو ورافع الناصري. ما يؤدي إلى تفاعل مستمر ما بين الفنان والمشغل والبيئة الحياتية. عرف الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر المكان في كتابه (الفن والمكان) بما يلي: «المكان هو الشيء الذي تم إفساح المجال له، وهو الذي تمت صياغته بحرية داخل حدود. وهو الذي في جوهره ذلك الحيز الذي تم تصميمه، وتم السماح له بالدخول ضمن حدود. والمكان هو أيضا الحدود التي تسمح للأشياء المنتمية بعضها للبعض الآخر على الظهور، ليرى الإنسان بالتالي نفسه مرتبطاً بها. وان عملية خلق مكان ما تتطوي على تمكين شيء ما لإظهار أهميته الحيوية وعلاقته المتناغمة مع نظام الأشياء الأخرى وهدفها، أي أن من أجل فهم المعنى الحقيقي للمكان علينا العودة الى علاقته بالموقع والدور الذي يلعبه.»

بضعة أماكن هنا، فالأول منها هو الذي تحده الجدران والثاني الذي تحده إطارات اللوحات، والثالث هو ذلك الذي تصنعه الأشياء اما الرابع فهو المكان المتخيل الذي بين الحلم واليقظة، وهذا الأخير هو الذي تمتزج فيه الذكريات القاطنة في لب حاضره. أما الأماكن في لوحات صبري، فقد تباينت بجلاء واضح، بسبب إمكانية تصنيفها إلى عالمين: أولهما، يقدم لنا العالم الظاهر أو المرئي، وهو الذي يستعرضه صبري في أعماله الاولى، والثاني هو الذي يقدم لنا باطن العالم من جهة كونه صوراً لعمليات داخلية، الاولى تعنى بتاريخ وطن وانسان عراقي، والثانية تتخلى عن العالم المرئي لصالح عالم ذري باطن.

ان مكان الفنان محمود صبري هو مكان عمل وممارسة حياة يومية، كما كان الحال مع مكان

ذكريات البيت، وحين نستدعي هذه الذكريات فإننا نضيف الى مخزون ذكرياتنا من الاحلام. اننا لسنا مؤرخين حقيقين، بل نحن اقرب الي الشعراء، وقد تكون انفعالاتنا ليست إلا تعبيراً عن الشعر الذي فقدناه». الى جانب تلك الأعمال التي انتشرت على منصدة بيته الصغير، مجموعة اخرى من الفرش المختلفة الأحجام، وعلى الحائط اتكأت مجموعة ملفوفة من الأوراق الكبيرة الحجم، ونافذة ينساب من خلالها الضوء. ندخل غرفة نومه الصغيرة حيث يستقر سرير لشخص واحد ومكتب للقراءة. منصدة وكرسي ومصدر ضوئي بسيط وجهاز تسجيل قديم، وكتب في كل مكان، ملفات لحفظ الأوراق، آلة الكتابة القديمة، أوراق الفواتير المعلقة في أعلى المكتب المزدهم بالرفوف والكتب وكرسي خشبي في المنتصف وخزانة على اليمين. لدينا

من الارشيف

مشكلة الرسم العراقي المعاصر

تمر الحركة الفنية في العراق الآن بمرحلة اقل ما يمكن ان توصف به هو انها مرحلة انتقالية قلقة. ففي غمرة التحول الاقتصادي والاجتماعي والفكري الذي يمر به العراق، تحاول الحركة الفنية جاهدة تثبيت بعض الاسس والتقاليد لاتجاه يعكس بالشكل والمضمون الالوجه المختلفة لظروف هذا المجتمع.

ويبدو ان انعدام الاستقرار هذا يكمن في جوهر المشكلة بالذات، فالقلق الفكري والاجتماعي الفردي والظروف السريعة

التبدل والمناقشات والمجاذلات الفنية العنيفة والعناصر المندفعة الطموحة ان هي الا علامات مقنعة لاصول مادية ملائمة لخلق حركة فنية عظيمة. ففي بغداد هذه المدينة التاريخية حيث لا يزال الفنانون القدامى على استعداد لسرد تفاصيل الالوضاع التي انبعثت منها اسس الحركة الفنية المعاصرة وحيث لا يزال معظم اولئك الذين ساهموا في خلق هذه الاسس احياء يرزقون، في هذه المدينة بالذات – يندفع نضر قليل من الفنانين، افراداً وجماعات، في وجه

ظروف صعبة للغاية لتحقيق اهداف يعتقدون بها وبأفضليتها. واذا كانت هناك بوادر مشجعة فعلا فانها تنعكس في هذه المناقشات والمجاذلات الحادة المتبادلة بينهم. انها دليل على حيوية هذه الحركة ونشاطها. وبالسرعة نفسها التي سار عليها التحول الاقتصادي والاجتماعي والفكري في العراق، سار التيار الفني ببطء وهدوء في السنوات الاولى، ثم بعنف وشدة في السنوات القليلة الماضية فلم تعد المعارض تضم معجبين حياديين فقط.



دريسا رأس فلة - نسط صيري

اهم وفدقات ومواقف جديدة لدى الفنانين ومنهم الثاقون، ينبغي ان تبحث في اوضاع كهذه ضرورة التمسح في أشكال الفنية القدية التي لم تعد ملائمة او رافقة لتجديد من مناقشات الجديدة، والاستعانة بها بأشكال اكثر ملائمة. فكذلك نرى في الفنانين، الزهاد وجماعات، انهم في اتجاهات التصوير والتجريدية والتكعيبية والسريالية في تجارب شكلية متنوعة اهم على حد تقويم يكون في التوصل الى شيء. ان هذا الشعور في الواقع ليس وجهاً آخر لحيلة مادية من ان الاهداف الجديدة التي انشد تاتون بضعها لانفسهم والتي تنعكس عن التطورات العلمية والفكرية والاجتماعية اخذت تتطلب شكلاً بر جميع ناسها. الا ان التناقض يكون في وجوده ذات اتجاهية سائلة تصادم والاوراع المادية الجديدة، فتلقتنا هذه التطورات. فاندفاع الفنانين الى الاشكال روائية والتجريدية والتكعيبية الخ... ليس بمتلبد اهم مبرراً يرضي القيس بل هو نتائج لظروف التي ذكرها فاعاد عائد بحول لمشاكلهم الفنية الالية.

لقد ازداد عدد المتذمرين بشكل ومضمون الفن المعروض، ولم تعد الكمية هي الكمية والحجم والتقدير الشكلي بالطبيعة، بل اصبحت الغاية النوعية والتركيب والتعبير عن الطبيعة. وهكذا اصبحت هناك انصار وخسوم لهذا الفنان او ذاك، واخذت المفاهيم تتبلور ببطء عن مختلف الجماعات الفنية مثبتة بذلك اولى بوادر تكوين الجمهور الفني. وضمن الجماعات الفنية نفسها تجد التناقضات ذاتها تعمل في هدوء حيناً وفي عنف حيناً آخر، مؤثرة في الانتاج العام لكل منها. لقد اضحى هناك نوع من المحاسية الفنية، واصبحت لكل جماعة تقريبا تقاليدها العامة والخاصة بها ومفاهيمها عن الفن واهدافه. وباشتداد قسوة الحياة الاجتماعية، اخذت تظهر الاعمال الفنية وهي تعكس مسحة من هذه القسوة الاجتماعية في شكلها ومضمونها.

ان مفاهيم الجمال نفسها اخذت تتغير بحيث اصبحت هناك من يجد في هذه التعابير القاسية مجالاً ومتمعة. وتدرجياً اخذت تظهر تزييفات الانعزال الحسي والفكري. ان مجتمعنا مليئ حافل بكل شيء، بالجمال والقبح، بالهدوء والعنف، بالبساطة والتعقيد، بالقسوة والرحمة، والوفرة والفاقة. كل هذه المتناقضات قائمة وهي تتسجم يوماً بعد يوم ويصطدم الفنان بها وفي رواجه و مجيئه، ولهذا فان اراد ان ينتج شيئاً تنبض فيه الحياة او يعكس بصورة صادقة هذه الالوجه من مجتمعه، فالمجال يسير امامه. غير ان هذا المجال نفسه مقيد بقيود تفرض عليه ان يختار تحتفظ نوعية المواضيع التي ينبغي ان يعكسها. فليست هي المصادفة وحدها التي دفعت معظم الفنانين الى الريف لفترة طويلة ولا تزال تدفعهم اليه حتى الان بل ان اتجاههم هذا يعكس عوامل معينة اجتماعية وفكرية لعبت وتلعب دورها في هذا المجال. التي دفعت معظم الفنانين الى الريف لفترة

اتجاههم هذا يعكس عوامل معينة اجتماعية وفكرية لعبت وتلعب دورها في هذا المجال. وبالمثل فان الاتجاهات التجريدية والسريالية تعكس في الوقت نفسه وجود الاحوال المادية والفكرية الملائمة للاهتمام بالشكل دون المضمون، والتهرب من الواقع عند فئات معينة من المجتمع على الاقل ان هذه التناقضات والملاحظة في الحركة الفنية انعكست بوجه خاص في نظرة الفنانين الى طبيعة المشكلة التي وضعوها نصب اعينهم وادت الى تغيير شامل في مفاهيمهم عن عنصرين اساسيين من عناصر الانتاج الفني هما الشكل والمضمون.



محمود صيري

يا في رواجه ومجيئه. ولهذا فان اراد ان ينتج شيئاً تنبض فيه الحياة او يعكس بصورة صادقة هذه الالوجه من مجتمعه، فالمجال يسير امامه. غير ان هذا المجال نفسه مقيد بقيود تفرض عليه ان يختار تحتفظ نوعية المواضيع التي ينبغي ان يعكسها. فليست هي المصادفة وحدها التي دفعت معظم الفنانين الى الريف لفترة طويلة ولا تزال تدفعهم اليه حتى الان بل ان اتجاههم هذا يعكس عوامل معينة اجتماعية وفكرية لعبت وتلعب دورها في هذا المجال. وبالمثل فان الاتجاهات التجريدية والسريالية تعكس في الوقت نفسه وجود الاحوال المادية والفكرية الملائمة للاهتمام بالشكل دون المضمون.

الاشعة في الحركة الفنية انكسرت بوجه خاص في نظرة الفنانين الى طبيعة المشكلة التي وضعوها نصب اعينهم وادت الى تغيير شامل في مفاهيمهم عن عنصرين اساسيين من عناصر الانتاج الفني هما الشكل والمضمون.

تطور الشكل والمضمون ان الفن كفعالية بشرية يتأثر كباقي الفعاليات البشرية الاخرى بجملة من العوامل المنبعثة من شكل تكوين المجتمع الذي تنشأ فيه. فاسلوب الانتاج السائد والوسائل الانتاجية المستخدمة ونوعية العلاقات التي تربط مختلف الافراد والفئات وكذلك الافكار والفلسفات والانظمة والمؤسسات الموجودة كل هذه تكون عوامل مؤثرة في نوعية الفن الذي يمكنه ان ينمو ويتطور واتجاهه.

واذن، فعند بحث الحركة الفنية في العراق،

من أرشيف الفنان يحيى الشيوخ

يجب ان نلح على شكل المجتمع الذي تنمو وتتطور فيه، وبصورة خاصة على العلاقات الموجودة بين التبادلات المادية من جهة والتبدلات الفكرية والذهنية من جهة اخرى ومدى انطباق الثانية على الاولى. اذا قد يحدث - كما هو الان فعلا - ان تطور الاهداف التي يضعها الناس نصب اعينهم بصورة اسرع من تطور الحياة الاقتصادية عندما يكون هنالك تناقض حاد بين العلاقات الاقتصادية والاجتماعية السائدة من جهة، وبين التغييرات

المادية والفكرية من جهة أخرى.

فالشكل السائد للانتاج هو الانتاج الزراعي، وهو باساليبه البسيطة ونوعية علاقات التملك المرتبطة به، يقرر شكل النظام السائد وهو الاقطاع. وحتى الى بضع سنوات خلت لم تكن هناك آثار بارزة للتصنيع يمكن ان تشكل مصدرا وافياً لالهام فن صناعي على نطاق ملحوظ، او تجسم التناقض الذي كان قد بدأ يأخذ سبيله بين اساليب الانتاج القديمة والجديدة ليعكس آثاره في الانتاج الفني والادبي. غير ان التطور الاقتصادي السريع الذي حصل منذ عدة سنوات سبب تطوراً ملاحظاً في الانتاج الفني نتيجة لتغير مفاهيم الفنانين وادراكهم الاجتماعي.

ولقد تغير طابع المعارض الفنية ايضا لأن الجمهور الفني تغير في التركيب والنوعية، ولأن رغبات هذا الجمهور اصبحت متنوعة ومختلفة، في اوجه عديدة، عن رغبات رواد المعارض السابقين، فالى اي حد اثرت هذه العوامل في نفسية الفنان وفي انتاجه؟ ان الانتاج الفني، اذا وضعنا جانباً نواحي الاختلاف الاخرى، هو بضاعة، وهو بصفته هذه يقوم كباقي البضائع الاخرى بسد حاجات ورغبات بشرية معينة، ولا يهم هنا نوعية الرغبات التي يرضيها سواء اكانت منبعثة من المعدة ام من الخيال. فهو يرضي مجموعة رغبات كالرغبة في الخيال والمتعة واللذة وحتى الرغبة في تقوية المكانة الاجتماعية (كما هو الامر بالنسبة للذين يكتززون الآثار الفنية مدفوعين برغبة الظهور الاجتماعي) والناس كما يبدو كانوا ولا يزالون على وجه العموم مستعدين لدفع المال لسد مثل هذه الرغبات. ومن ناحية أخرى، فان الانتاج الفني، فضلاً عن كونه بضاعة، هو في الوقت نفسه تعبير ذاتي لموقف الفنان الاجتماعي وآماله وفلسفته ونظريته في الحياة، اي لموقف فئة اجتماعية معينة وآمالها وفلسفتها؛ فهو اذن اداة

اجتماعية ذات تأثير ايجابي.

ان ما تجدر الإشارة اليه هنا بالنسبة للفنان العراقي، هو انه ليس محترفاً بالمعنى السائد، اذ هو لا يعيش على فئة فحسب، فجميع الفنانين يشغلون وظائف تتفاوت في درجة علاقتها بموضوع اهتمامهم، ولذلك فان مؤثرات السوق تتخذ شكلاً آخر في تكييفها لشكل انتاجهم الفني ونوعيته، ومع ذلك فان تأثيرها يتجسم واضحاً في قسم انتاج بعض الفنانين القدامى، فيظهر جلياً اندفاع الفنان في بعض لوحاته للتوصل الى مشكلته الفنية، وفي البعض الآخر رغبته الواضحة للوصول الى اكياس العملاء.

وتحت تأثير هذه العوامل التي مر ذكرها اخذت المعارض العراقية تعكس انتاجاً يختلف في شكله ومضمونه عن اي شيء شهده الجمهور الفني، سابقاً فكيف حدث هذا التغيير؟

ان الشكل في الفن يتألف من صياغة جملة عناصر متعددة كالالوان والسطوح والخطوط وتنظيمها بتراكيب معينة. الا ان الفنان بصفته كائناً اجتماعياً يستخدم كافة ملكاته العقلية والحسية لدى صياغته لهذه التراكيب، فالعملية اذا لا تتم بانعزال عن المجتمع بل على العكس بارتباطه به.

ان الفنان، اذ يعكس مشاعره واحساساته وافكاره في هذه التراكيب، انما يعكس - كما اشرنا سابقاً - مشاعر واحساسات وافكار تلك الفئة الاجتماعية التي يرتبط واياها بنوع من المشاركة في هذه الاحساسات والمشاعر.

واذن ففي الوقت الذي يصوغ فيه الفنان (شكلاً) معيناً فانه يعرض (مضموناً) معيناً اي ان هناك ارتباطاً بين الشكل والمضمون يشق خلاله كل منهما كيانه من الآخر بشكل لا يمكن فيه الفصل بينهما. ومن المهم هنا ان لا نخلط بين الموضوع والمضمون. حيث ان لكل صورة (موضوعاً) الا انها تحوي في الوقت نفسه

شكلاً ومضموناً مشتقين من هذا الموضوع.

ويتضح ذلك تماماً عند قيام عدد من الفنانين برسم موضوع واحد فينتجون مضامين مختلفة بل متضادة احياناً اذا ان لكل منهم مفاهيمه وفلسفته وموقفه ووجهة نظره الخاصة.

لقد خلق التطور الاقتصادي والاجتماعي والفكري في العراق مواضيع جديدة وظروفا جديدة كما ادى الى انبعاث مفاهيم وفلسفات ومواقف جديدة لدى الناس ومنهم الفنانون. بديهي ان تتبعث في اوضاع كهذه ضرورة التغيير في الاشكال الفنية القديمة التي لم تعد ملائمة او وافية للتعبير عن التناقضات الجديدة، والاستعاضة عنها باشكال أكثر ملائمة. هكذا نرى في الفنانين، افراداً وجماعات، اندفاعاً في اتجاهات التعبيرية والتجريدية والتكعيبية والسريالية في تجارب شكلية متنوعة لانهم على حد قولهم يرغبون في التوصل الى شيء! ان هذا الشعور في الواقع ليس وجهاً آخر لحقيقة مادية هي ان الاهداف الجديدة التي اخذ فنانون يضعونها لانفسهم والتي تتعكس عن التطورات الاقتصادية والفكرية والاجتماعية اخذت تتطلب شكلاً للتعبير يناسبها. الا ان التناقض يكمن في وجود فروقات اجتماعية سائدة تتصادم والاوضاع المادية الجديدة خلقتها هذه التطورات. فاندفاع الفنانين الى الاشكال السريالية والتجريدية والتكعيبية الخ.. ليس بتقليد اعمى كما يدعي البعض، بل هو نتاج للظروف التي ذكرناها مصادر غنية بحلول لمشاكلهم الفنية الانية.

ونتساءل الآن: اين يتجه الفنان العراقي في بحثه عن اشكال جديدة؟ ان لديه آثار البابليين والآشوريين، ولكن هل تكون اشكالها المعبرة عن مجتمعات كالمجتمعات الآشورية والبابلية ببساطة اساليبها الانتاجية واستقرارها وبطء تطورها وانظمتها الاستبدادية الكهنوتية ومفاهيمها ومعتقداتها الساذجة الاسطورية

وافية للتعبيرعن مجتمع كالمجتمع العراقي بتطوره السريع وتناقضاته الحادة ومعتقداته ومفاهيمه المعقدة والمتشعبة؟ ام هل يتجه الى آثار الفن الاسلامي بنقوشها وريازتها او التصويرات القليلة المتوارثة في بعض المخطوطات؟ يبدو انه استثنى ذلك ايضاً فالنقوش والريازة اقرب الى المعمار منها الى التصوير. ولم تتطور بعد في العراق اتجاهات ثابتة للعمارات العامة التي يمتزج فيها فن العمارة والفن التصويري بدرجة تصبح معها مثل هذه الآثار مصدراً للالهام. اما التصويرات القليلة المتوارثة في بعض المخطوطات فانها، لندرتها وانعدامها من التداول، لم تحدث اثراً يذكر في اتجاه الحركة الفنية.

لم يبق امام الفنان العراقي اذن مورد آخر عدا موارد الفن الغربي. وهنا كان عليه ان يختار المرحلة التي يأخذ عنها اشكالها التي تتاسبه للتعبير عن ظروفه الخاصة، وقد كان في اختياره هذا مدفوعاً بجملة عوامل اقتصادية وفكرية. لقد اختار اقرب الآثار اليه، اثار القرنين التاسع عشر والعشرين آثار الحركات الرومانتيكية والانطباعية والتعبيرية والتجريدية والسريالية، لان الظروف الاقتصادية والفكرية التي خلقت هذه الحركة اخذت تتموا بشكل آخر في تربة العراق مهيئة الاصول المادية اللازمة لانبعاث حركات مماثلة ، فالتطورات الاقتصادية والفكرية الحديثة في العراق هي امتداد لتطورات الحضارة الاوروبية الحديثة وأن ثقافة معظم الفنانين العراقيين بل جميعهم مشتقة من مصادرغربية تعزز مكانة الفن الاوروبي الحديث وتدعوا له بكل وسائل الدعاية المتوفرة.

غير ان الفنان اذ يخرج لجمهوره بانتاجه يجد نفسه امام ظروف ابعد ان تكون ملائمة لتطويره وتتميته. انه يجد نفسه في تناقض حاد مع الجزء المؤثر (اقتصادياً) من الجمهور.

ففي الوقت الذي يجد انتاجه الجديد صدى في نفوس أولئك الذين يشعرون معه بالمتطلبات الفنية الجديدة بأن هناك جزءاً مهماً من السوق - من الناحية الاقتصادية - ممن تتناقض رغباتهم وأذواقهم مع الاشكال الفنية الجديدة يجدر الإشارة اليه بشيء من التفصيل هنا. ان انعدام الفعاليات الفنية في الريف العراقي - باستثناء الغناء والرقص الشعبي والصناعات الحرفية واليدوية - بسبب الازوضاع الاقتصادية والاجتماعية السائدة قد حصر الحركة الفنية في نطاق ضيق في المدن الكبيرة وبدرجة رئيسية في بغداد .

الا ان التحديد الموجود فعلاً هو اشد في الحقيقة مما قد يبدو لاول وهلة، وهذا يرجع الى عدم وجود تقاليد فنية متوارثة او صالات عرض او متاحف فنية دائمة يمكن ان تخلق رأياً فنياً. فالاهتمام بالفن وتذوقه اصبح بتأثير هذه العوامل محصوراً بين اقلية من المثقفين وبعض الفئات المتنفذة اقتصادياً واجتماعياً. واذا كانت التطورات الاقتصادية والفكرية التي اشرنا اليها قد وسعت في هذا الجمهور فان العناصر التي تعكس التأثير الاقتصادي والاجتماعي في هذا الجمهور بقيت محافظة على اذواقها العامة دون تغيير ملموس، فما هو شكل تذوقها ومجالات تأثيره على تطور الحركة الفنية؟

ان التذوق في الحقيقة هو علاقة بين الفرد وبين موضوع خارجه، وعلى هذاالاساس فان هذه العلاقة تختلف باختلاف الافراد والفئات الاجتماعية. اذ ان هناك عوامل عديدة تؤثر فيها، منها درجة ثقافة الفرد العامة وثقافته الفنية ووجهة نظره وميوله الفكرية الخ... اما بالنسبة للفئات المتمكنة اقتصادياً فان هناك صفة معينة تنعكس في اذواقها. وهي اتجاهها الثابت لاستهلاك بضائع او خدمات ذات طابع خاص - غير منتج على وجه العموم - كالكماليات والأعمال الفنية وهذا يرجع الى

رغبة في تثبيت المكانة الاجتماعية باقتناء كل ما هو نفيس ونادر. ومن هذه الزاوية بالذات يمكن تحديد شكل التذوق السائد لدى الفئات المتنفذة اقتصادياً واجتماعياً في العراق. فحتى الى عهد قريب كان الذوق السائد متأثراً بالثقافة العثمانية في الملابس والمأكّل وطرارز المعيشة والبناء والفن الا ان تأثر العراق السريع بالغرب قلب هذه المفاهيم رأساً على عقب وتحول مصدر الالهام الى مظاهر الحياة الغريبة. فاتجهت الفئات المتنفذة اقتصادياً الى الاسواق الاوروبية سعياً وراء مقتنيات من الكماليات والأعمال الفنية التي اصبح استيرادها شيئاً مألوفاً.

ولهذا السبب بالذات الذي ينعكس في جوهره من فقدان التقاليد الفنية الموروثة الثابتة لم يكن في هذا التحول ما يخفى اي تقدم وارتقاء حقيقيين في مستوى تذوق هذه الفئات بل مجرد تغيير في نوعية المنتجات التي اخذت تكدس وتجمع كبرهان زائف لمكانة اجتماعية واقتصادية عالية.

لقد اصبح مظهرها بارزاً من مظاهر التذوق الفني شراء لوحات فنية لرسام ايطالي من الدرجة الخامسة وحتى العاشرة بدلاً من شراء انتاج فنان محلي لان الاولى وافدة رأساً من مصدر الالهام.

فالتأثير على الحركة الفنية من هذه الناحية اذن ايجابي ومعرقل في الوقت نفسه بتحديدِه للامكانيات المتوفرة في السوق المحلية لتصريف انتاج الفنان العراقي. تحت تأثير هذه الظروف القاسية المتناقضة يعمل الفنان العراقي جاهداً لخلق تقاليد فنية ثابتة تعكس حقاً الازوضاع والمتطلبات الجديدة المتنامية، واذا جاز لنا ان نحكم على البوادر فاننا نستطيع ان نجزم بكل تفاؤل بأن الاسس المادية اضحت متوفرة فعلاً لبناء وتطوير حركة فنية عظيمة.

بغداد

محمود صبري



مشكلة الفنان العراقي

ماهي مشكلة الفنان؟ وما هي العوامل التي توجه انتاجه؟ لقد وجه هذا السؤال الى مجموعة من الفنانين والمهتمين بشؤون الفن، وسننشر اجوبتهم تباعاً مبتدئين في هذا الكتاب بالمقال القيم الذي كتبه الفنان محمود صبري.

ان الاجابة على هذا السؤال ينبغي ان تكون موضوعية بقدر ما يسمح به المجال لتجنب الجمود الذي يصاحب اي رأي ذي صبغة مجردة.
فهناك في الحقيقة مشكلة تكثف الفنان العراقي . ذلك شيء يفترضه السؤال مقدماً . الا ان دقة الاجابة تستوجب حديد طبيعة هذه المشكلة مبدئياً ، هل هي فردية أم اجتماعية ؟ ثم ما هو الفن ؟ هل هو مجرد عملية أو فعالية تستهدف خلق الجمال أم أن نية وظائف أخرى له وما هي هي الوظائف ؟

ان اوفى تعريف في نظري هو تعريف (تولستوى) الذي يعطى للفن وظيفة « عدوى بالمشاعر والاحساسات » .
فإن في نظر (تولستوى) هو « فعالية انسانية تتضمن أن يقوم الفرد - ما يصورة مدركة بإيصال مشاعر حية في نفسه الى الآخرين لكي تصيب الآخرين بدوى هذه المشاعر وتجربتها ... » .

ان هذا الرأي مبني على التأثيرات المتبادلة بين

طبيعة هذه المشكلة مبدئياً، هل هي فردية أم اجتماعية؟ ثم ما هو الفن؟ هل هو مجرد عملية أو فعالية تستهدف خلق الجمال أم أن ثمة وظائف أخرى له وما هي هي الوظائف؟
ان اوفى تعريف في نظري هو تعريف (تولستوى) الذي يعطي للفن وظيفة «عدوى بالمشاعر والاحساسات».
فالفن في نظر

(تولستوى) هو فعالية انسانية تتضمن ان يقوم انسان ما بصورة مدركة بايصال مشاعر حية في نفسه الى الآخرين لكي تصيب الآخرين عدوى هذه المشاعر وتجربتها...».

ان هذا الرأي مبني على التأثيرات المتبادلة بين الفنان والمجتمع.
فهناك في الحقيقة تفاعلات



من أرشيف الفنان يحيى الشيخ

متداخلة معكوسة بقدر ما يؤثر المجتمع على افكار وانتاج وتصرفات الفنان ويوجهها، يقوم الفنان بدوره بالتأثير على المجتمع، فيعكس التأثيرات الاجتماعية التي يمتصها ويهضمها بعد ان يصوغها بقالب جديد فتقوم هي نفسها بدور ايجابي في تكييف المفاهيم والمعتقدات والآراء السائدة.
فالفنان العراقي - كسائر المواطنين - مرتبط بشكل ما بأسلوب الانتاج السائد والعلاقات الاجتماعية الموجودة ونوعية اساليب الحكم المتبعة والمستوى الثقافي والصحي والمعاشي للجماهير وان تفهم الفنان لشكل هذا الارتباط وهذه العلاقات يؤثر بدرجة كبيرة على انتاجه.
وقد يدحض البعض حقيقة المدى التي تتركها العوامل الاجتماعية على شخصية الفنان وانتاجه .
اذ ان التأثيرات تعدى افكار الفنان وآراءه وسلوبه في العمل الى نواحي قد يضنها يخص حاسمة لارادته ورغبته الذاتية كاختيار الموضوع مثلاً .

فحتى الى فترة قصيرة من الزمن كانت المعروضات السائدة في المعارض الفنية في العراق هي مناظر الارياف .
فما هو سبب هذا الاتجاه القوي نحو الريف ؟
انني شخصياً اشك في اصاله الاتجاه بالنسبة لغالبية الفنانين العراقيين .
صحيح ان البعض من الفنانين جعلوا من الارياف موضع دراستهم ومشكلتهم الخاصة في الرسم ولكن الحالات الفردية لا يمكن أن تؤخذ قياساً للبحث .
فالظاهرة موجودة على نطاق واسع وتطلب فعلاً معالجة وافية .

ان الاحوال السائدة في العراق بمتناقضاتها وقساوتها لا يمكن أن تمثل مطلقاً محلاً مثالياً لفعاليات الفنان .
فلكي يبدع الفنان ينبغي وجود قسطن يسير من الحرية على الاقل وهو شيء لا يتوفر في حياتنا المدنية .
انه يذهب بعيداً أيام عطل الاسبوع ، بعيداً عن المدينة ووضوائها ومتناقضاتها ، بعيداً الى محل عادي، يستطيع فيه أن يمارس دون تدخل أو تطفل غريب ؛ حياته الخاصة .
انه يذهب غالباً لمجرد رغبته في الهرب وليس من أجل البحث والاستقصاء .

ثم ان الملاحظ ان المناظر الريفية هي أكثر شعبية مع عشاق الفن !
من بين الذين يملكون كيس النقود .
عندما يجد ذاته عامل مهم له أثره في دعم الفنان وجهة معينة في انتاجه .
يخلق صوراً مسئلة مريحة حيادية خالية من آثار الصراع الاجتماعي السائد .

وقد يدهش البعض حقيقة المدى التي تؤثر فيه العوامل الاجتماعية على شخصية الفنان وانتاجه.
اذ ان التأثيرات تتعدى افكار الفنان وآراءه واسلوبه في العمل الى نواحي قد يضنها البعض خاضعة لارادته ورغبته الذاتية كاختيار الموضوع مثلاً.
فحتى الى فترة قصيرة من الزمن كانت المعارضات السائدة في المعارض الفنية في العراق هي مناظر الارياف فما هو سبب هذا الاتجاه القوي نحو الريف؟
انني شخصياً اشك في اصالة الاتجاه بالنسبة لغالبية الفنانين العراقيين.
صحيح ان البعض من الفنانين جعلوا من الارياف موضع دراستهم ومشكلتهم الخاصة في الرسم ولكن الحالات الفردية لا يمكن ان تؤخذ قياساً للبحث
فالظاهرة موجودة على نطاق واسع وتتطلب فعلاً معالجة وافية.

ان الاحوال السائدة في العراق بمتناقضاتها وقساوتها لا يمكن أن تمثل مطلقاً محلاً مثالياً لفعاليات الفنان.
فلكي يبدع الفنان ينبغي وجود قسط يسير من الحرية على الاقل وهو شيء لا يتوفر في حياتنا المدنية.
انه يذهب بعيداً أيام عطل الاسبوع ، بعيداً عن المدينة ووضوائها ومتناقضاتها، بعيداً الى محل هادئ يستطيع فيه ان يمارس دون تدخل او تطفل غريب؛ هوائته الخاصة.
انه يذهب غالباً لمجرد رغبته في الهرب وليس من اجل البحث والاستقصاء.

ثم ان الملاحظ ان المناظر الريفية هي اكثر شعبية من عشاق الفن!
من بين الذين يملكون كيس النقود .
وهذا يجد ذاته عامل مهم له أثره في دفع الفنان وجهة معينة في انتاجه، يخلق صوراً مسئلة مريحة حيادية خالية من آثار الصراع الاجتماعي العنيف.

فالهروب الى الريف اذن لم يحدث نتيجة لرغبة ذاتية بل أنه ظاهرة فرضتها ظروف كهذه الظروف، التي لا تكون عامة دائماً بل نتيجة لتجارب شخصية احياناً .
فلقط تعلم الكثير من الفنانين من تجاربهم الخاصة ان اية محاولة للخروج الى الشوارع المأهولة لاجراء التخطيطات لا تعود عليهم الا بمشاكل هم في غنى عنها.

اذكر انني خرجت مرة مع زميل لاجراء بعض التخطيطات في منطقة سوق الصفاير وهي كما يعلم الجميع منطقة جديرة بالإهتمام لا تتصف به من مزايا فريدة يندر وجودها في

محل آخر.
الا ان النتيجة كانت مهزلة اثارها جهل بعض رجال الشرطة المكلفين بحماية الامن اذ انهم اصروا لسبب من الاسباب على اصطحابنا الى المركز العام لاجراء الفحوص الشعاعية للزمة على التخطيطات التي كنا نرسمها!
وقد كان ان ارغمنا على الذهاب الى هناك كنفر من ذوي السوابق!
ولم ينته الامر عند هذا الحد بل علينا ان نثبت لحضرة ضابط الشرطة المسؤول بأن التخطيطات المرسومة دكاكين ومنعطفات سوق الصفاير هي ليست أهداف عسكرية!
اننا قد نعذر رجال الشرطة العاديين تصرفهم الناتج عن جهلهم الفاضح للرسم وكل ما هو ذي علاقة به، غير اننا نقف عاجزين في ايجاد تفسير لتصرف الضابط المسؤول الذي يفترض تمتعه بقمسط يسير من الثقافة العامة على الاقل.

فلقد كان منظرًا مؤلماً منظر ضابط الشرطة الكبير بنياشينه وشواربه المتدلية وهو يقبل تخطيطات دكاكين سوق الصفاير على ضوء المصباح الكهربائي المثبت فوق منضدته الرسمية يكشف ما يكمن وراءها من اسرار وألغاز!

لقد سقت هذه الحادثة البسيطة كايضاح للنقطة التي اوردها سابقاً .
فلم احاول انا بعد ذلك، وانا اشك في ان هناك من الفنانين العراقيين من يبيدي أية محاولة للقيام بدراسات تخطيطية في مناطق بغداد المأهولة، حيث أنه يعلم مقدماً بأنه سيصبح هدفاً للاهتمام غير مرغوب فيه حتماً .
ان وضعا مثل هذا له مفعوله في حرمان الفنان من مصدر مهم من المصادر التي تساعد في تطوير وتحسين انتاجه واعني الاتصال المباشر مع الموضوع.
فاضطرار الفنان الى الاقتصار على التخطيطات الذهنية يعني انتاجه لا يمكن ان يعطي صورة صادقة للموضوع، لان فهمه لدقائقه ومقوماته لا يكون كاملاً، وبالتالي يكون انتاجه مفتقراً الى تلك العوامل التي تجعله ذا قيمة دائمة.

ان فردية الفنان لها اثرها في تكييف انتاجه، فمواهبه الخاصة ودرجة حساسيته تساهم في تقرير مدى قابليته الابداعية، غير ان العنصر الرئيسي يقع دائماً بدون ادنى شك في درجة مثابرة الفنان وغزارة انتاجه، وظروفه المادية وايدولوجيته واستعداده النفسي والجسمي.
وحتى عندما نبحث في نواحي أخرى تتعلق

في صميم عملية الانتاج الفني وتبدوا ظاهرياً وكأنها في معزل عن المؤثرات الاجتماعية المباشرة، نجد ان الحقيقة على النقيض من ذلك تماماً .
فلو اخذنا تكنيك مثلاً يتناول أولاً معلومات الفنان ويدخل ضمن ذلك درجة تفهمه والمامه بوسطه الفني الذي يمارسه والمعلومات التي تتميز بها نتيجة لدراسه وخبرته العملية ، ويتناول من ناحية أخرى مقدار فهمه للموضوع الذي يعبر عنه، اذ ليس الأمر مجرد استنساخ لوجه الطبيعة المحيطةبه بل التعبير عنها وهذا يتطلب ادراكاً لقيمتها وعلاقتها وخصائصها المتطورة.
وثالثاً يتناول الموقف الذي يتبناه الفنان عادة تجاه الموضوع اي تحيزه تجاه الموضوع ودرجة هذا التحيز.

ان من الضرورة بمكان ادراك الصفة التطورية لكافة هذه العوامل فلا معلومات الفنان ولا تفهمه للموضوع ولا تحيزه يبقى ثابتاً، بل ان العملية تكون عادة في تطور مستمر، وهذا يقرر في الواقع تقدم الفنان أو تأخره في انتاجه.
حيث ان تغيير في احدى هذه العوامل يؤثر بشكل مباشر على انتاجه بدرجة وتناسب وطبيعة التغيير الحاصل في أي فن أو كل هذه العوامل.

ويدخل ضمن العامل الاول ما يحصل عليه الفنان من تأثيراتمتأتية من اطلالاته الخاصة ومشاهداته ودراسته .
فتأثرات الفن الاوروبي مثلاً يمكن حصرها في هذا الباب حيث انها تدخل ضمن المعلومات التي يكتسبها الفنان والتي تؤثر في انتاجه.

ان الملاحظ هو ان تأثير هذه العوامل يكون بشكل متداخل فمعلومات الفنان وخبرته وتجاربته العملية لا تكفي وحدها لخلق فن ذي قيمة دائمة.
فتفهم الموضوع والاحاطة بحقيقته الشاملة ودقائقه وعلاقاته مع المحيط سيساعد بشكل جوهري في تقوية تكنيك الفنان واضفاء قيمة دائمة على العمل الفني.
اما موقف الفنان تجاه الموضوع فيكاد يكون العامل المفرد لنوعية القيم الانسانية التي يعكسها العمل الفني.
فالفنان بصورة واعية او غير واعية يعبر دائماً في عمله الفني عن القيم التي يدين بها .
فمثلاً : صورة بسيطة لفلاح عراقي تعكس بكل سهولة الموقف الانعطافي للفنان تجاه الفلاح فصورة كهذه قد تكون تزييفاً لحقيقة الفلاح

وانسانيته بل وتحفيزاً له اذا كان الرسام ذي نزعة ارسقراطية مثلاً .

ان موقف الفنان ليفضح نفسه حتى في مواضيع لا اثر لشخصيات بشرية فيها كالاشجار والشوارع والادوات الخ.. نظرا لارتباطها بالانسان بشكل معين من العلاقات، ونظرا لان موقف الفنان تحدد طبيعة علاقته معها ونوعيتها دائما.

والفنان بالاضافة الى ذلك عرضة لمختلف المؤثرات اليومية الخاصة والعامة، فشكل النظام السائد في العراق ومدى تمتع الفرد بحقوقه يؤثر بشكل عام على انتاج الفنان وكيففه. ولا يشترط تعرض الفنان شخصياً لمؤثرات المحيط لكي يعكس ذلك في انتاجه، بل ان تراكم المؤثرات المباشرة فانها متشعبة وعديدة. فالفنان في رواجه ومجيئه، في اسلوب حياته الخاصة وأموره المعاشية، في وظيفته واشغاله، في المجالات المفتوحة أمامه، وفي الحد الذي تتفق فيه الآراء والمفاهيم والعادات السائدة مع المثل التي يدين بها، في كل تلك المجالات وفي غيرها، يكون معرضا بصورة مباشرة لتأثيرات المحيط.

وبالاضافة الى ذلك فالفنان يكون عرضة لمؤثرات مبعثها طبيعة الوسائل المتوفرة لتعريف انتاجه. فنوعية السوق وسعته تكاد تمثل عاملا ينفرد به العراق دون غيره من الاقطار. ففي هذا المجال يصطدم بشكل سافر بالذهنيات المتحجرة للطبقة التي تضم غالبية العملاء الفعليين، وباحتياجات تناقض بصورة قاطعة مع الاهداف التي يضعها لبضاعته. كما ان ضيق مجال السوق يحول دون امتهانه لعمله بشكل ثابت.

ان الدولة تستطيع أن تبرر كعامل مساعد ثمين في هذا المجال، بارسال البعثات وتوسيع المعاهد الفنية المحلية وبناء قاعات العرض وتخصيص الجوائز واستخدام الفنانين في تزيين القاعات والبنائيات الرسمية ورعاية الفنانين وبناء المتاحف الفنية اللازمة في جميع المدن الرئيسية. ان هذه الخدمات

وغيرها تساعد بدون أدنى شك في بعث وتنشيط الحركة الفنية لانها ستخلق مجالا سيساعد على الاستهلاك المستمر للانتاج الفني من ناحية، ومن ناحية اخرى تؤدي الى نشر الثقافة الفنية على نطاق وطني. ان المسألة كلها لا تتعدى القيام بمنهاج منظم لتشجيع وتنشيط الحركة الفنية، منهاج يستند في اساسه على خلق ضمانات مادية كافية للمشتغلين في هذا الحقل.

ان المؤثرات التي تطرقنا اليها لا تؤثر في نوعية الانتاج الفني فحسب بل في طبيعته واتجاهه كذلك. انها تؤثر في انعطافات وميول الفنان الفكرية والادبية بشكل عنيف. فالفنان الذي تمتلكه في حياته رغبة رئيسية واحدة بصورة مستمرة وهي تطوير اسلوب تعبيره عن الطبيعة والارتقاء به يجد نفسه في تناقض دائم مع قوى اجتماعية خارجة عنه وليس في وسعه السيطرة عليها. وتحت وطأة هذه المتناقضات يحيط اندفاع الفنان في بحثه ويدفع به الى اليأس والقنوط حيناً، والى تمرد صوري على القيم الخلقية السائدة حيناً آخر. ان اتجاهات الفن م أجل الفن والتجريدية والسريرية تجد اصولها جميعاً في هذا التناقض اليأس بين الفنان وبين محيطه الاجتماعي.

ان ما يعكسه الفنان العراقي في فنه يعبر بكل بساطة عن الموقف الذي يتخذه تجاه الأوضاع السائدة. ففي غمرة هذه التناقضات المتناحرة بين الافكار القديمة والجديدة، بين أساليب الانتاج الجديدة والعلاقات الاجتماعية القديمة، بين الذهنية والاستبدادية في الحكم والذهنية الديمقراطية الحرة، لا يستطيع الفنان ان يستبعد نفسه ويستقر فوق التل. فهناك مجتمع جديد على وشك الولادة وآخر قديم على وشك الانهيار ليس في العراق فحسب بل على نطاق عالمي ايضاً. وفي هذا المخاض الانساني الشامل لم يبق ثمة مجال للشك في نوعية الوليد الجديد. وفي مثل هذه الظروف ليس هناك مجال

لتمويه الموقف الذي يتخذه الفنان. فالافكار والاحساسات التي يعبر عنها اي فنان يفرق نفسه في خلق أعمال فنية مرحلة خفيفة مسلية لا تعدو ان تكون افكارا واحساسات تشجع على الهرب والانهمام من مشاكل الحياة العاصفة، وتهدف الى خلق عوالم لا تعكس شيئاً من الواقع المضطرب مستبعدة بذلك كل الصراعات الدائرة. وبالمثل فإن اي فنان ينصرف بكليته الى انتاج فن يفيض بالالم والتشاؤم والعواطف، لا يعبر سوى عن اليأس والقنوط المستحوزين على مشاعر الفئات الشاعرة بقرب انهيار عالمهم وزواله.

ان الفن الذي ندعو اليه هو ذلك الذي يظهر الصراعات العنيفة الدائرة على حقيقتها فيعكس بذلك هذا العالم في تغيره وتطوره الى الامام. أنه لا ينبذ الألم، على العكس يجب أن يجسد المشاعر الانسانية الدفينة والآلام العميقة لضحايا البشر في نضالهم من أجل مستقبل أفضل. كما وانه لا يستبعد البهجة والفرح والتفاؤل بل هو يعكس على النقيض مرح البشر المتطلعين الى الامام واستشارتهم بهذا التغير المرتقب واعتقادهم بأفضليته وضرورته لتحقيق سعادة الانسانية ورفاهها. وسبب كل ذلك فان الفن الذي ندعو اليه هو فن متحيز للتقدم والتطور والتجديد، متحيز ضد اسلوب الحياة التي تتمسك بها الفئات الرجعية، متحيز للجماهير في نضالها من أجل حياة حرة سعيدة، كل ذلك لاننا ندرك بأن المشاكل التي تعترض بحثنا في هذا الحقل لا يمكن حلها الا بربط انفسنا بطليعة الجماهير المناضلة وتضامننا معها.

محمود صبري

مجلة الثقافة الجديدة/ بغداد

مجلة الثقافة الجديدة / بغداد
العدد ١١ - ١٩٥٩

٨

الفن العراقي بين السبيل والحرية

" ان التحول من ثقافة ارسقراطية الى ثقافة ديمقراطية في القرن العشرين مشوايدل السلوات الصغيرة بالقاعات الموسيقية الضخمة .. وتلب التحول الارسقراطي الى عواطف متقدة .. " (كوت ساخس)

تاريخ الالاء الموسيقية

" وبناءً على ذلك لم يحدد عهد النهضة السبيل الى تغيير اساسي في كنه الفن ولكن غير فقط الاحوال والظروف التي اشتغل في ظلها الفنان حرره من اتباع القواعد .. مانحاً اياه حرية في العمل براءة في ظاهرها * حرية صورية * واقول صورية لان الفنان وجد نفسه قد استبدل في النهاية نوعاً من الحماية بنوع آخر ولعله اسبح من ذلك الحين حراً ليسبر عن نفسه ولكن بشرط ان تكون تلك النفس النحير عنها سلعة تباع وتشتري وذلك نوع من الاستعباد الاقتصادي لا يزال قائماً وثبت انه ليس اقل لئلا من الاستعباد الروحي الذي كان قائماً في العصور السابقة لصور النهضة .. " (هربرت ريد)

الفن والمجتمع

مقدمة

شهد العراق خلال سنين ما بعد الحرب نشاطاً فنيا ملحوظاً تجسم في المعارض الفنية الكثيرة والمنشآت الحادة والاتجاهات المتعددة .

لقد كانت البذرة في نمو وتطويع الانقلابات الاجتماعية تتعاظم معها باستمرار فتتأثر بها حولها وتؤثر بدورها في بلورة وهي ادراك الجمهور والفنانين معا . لقد كان الفنان العراقي يقف حائراً تطل من خلفه آثار الجبال للبابليين والاشوريين فترى في الوطن آثاراً رائحة لعدنيات الاقوام الاخرى فيركن اليها ليسبر نفسه في شخزات بائس اذ هو في هذه الدوامات يجد نفسه تصطدم بالثقائيد الجديدة التي تبرز يوماً حوله في مختلف اتجاه العالم .. ذلك ان اكتشافات جديدة يوماً وهو يشعر بأنه يخطي .. بأنه لا يستطيع ان يهضم كل شيء وان ينتج في الوقت نفسه كل ما يوجب في التصميم منه . ويلتفت حوله ليرى الاشياء اللطيفة التي يحترق بها كائنات تتلاشى . ليرى سواها تأسا عداًر خلاله القيم الانسانية التي يفهمها . ويرى سيادة الغيب والروحنة والتعصب والاقانون والاستقلال البربري يلهمها اينما يذهب في المدينة وفي الريف . وفي هذه السورة الثانية ما حوله يبرق بين حين وآخر بريق الامل .. فمن ظلال الالام والسموم كان يرى نور المستقبل . لقد كان كل شيء قائماً خافقاً غير ان ذلك بالسط كان يعطي وجود شيء آخر غير القبحه بحدته وقوته ولسماته .. وفي هذا الشيء بالذات كان الفنان يجد القوة على الابداع والتصميم .. ففي الوقت الذي كانت تتجسم فيه قوى الشر كانت قوى الخير تنمو ببطي وبحدة لتعكس تلك الاملاتي والعناصر الالهية النبيلة في لوحات الفنانين ..

لقد تميزت فترة ما قبل الثورة بهذه التناقضات لتعكس في لوحات الفنانين بشكل رائع حيناً وهزيل حيناً آخر ..

من أرشيف الفنان يحيى الشيخ

الفن العراقي بين عهدين

مجلة الثقافة الجديدة/ بغداد

لوحةفنانعراقيمن القرن التاسع عشر، تصورالملكالمعتمدالمستعصمفي عهده، وهو يمشي في حديقة مع زوجته، في حين يمشي خلفهما عدد من الخدم.

«ان التحول من ثقافة ارسطراطية الى ثقافة ديمقراطية في القرن الثامن عشر أبدل الصالونات الصغيرة بالقاعات الموسيقية الضخمة.. وقلب التحفظ الأرستقراطي الى عواطف متقدة...»

(كزت ساخس)

تاريخ الآلات الموسيقية

«وبناء على ذلك لم يعد عهد النهضة السبيل الى تغيير أساسي في كفة الفن ولكن غير فقط الأحوال والظروف التي اشتغل في ظلها الفنان، حرره من اتباع القواعد.. مانحا إياه حرية في العمل براقة في ظاهرها «حرية صورية» وأقول صورية لان الفنان وجد نفسه قد استبدل في النهاية نوعا من الحماية بنوع اخر ولعله أصبح من ذلك الحين حرا ليعبر عن نفسه ولكن بشرط ان تكون تلك النفس المعبر عنها سلعة تباع وتشترى وذلك نوع من الاستعباد الاقتصادي لايزال قائما وثبت انه ليس اقل بشيء من الاستعباد الروحي الذي كان موجوداً في العصر السابق لعصر النهضة...»

هربرت ريد

الفن والمجتمع

مقدمة

شهد العراق خلال سنين ما بعد الحرب نشاطاً فنيا ملحوظا تحسم في المعارض الفنية الكثيرة والمناقشات الحادة والاتجاهات المتضاربة المتمدة.

لقد كانت البذرة في نمو رغم التقلبات الاجتماعية تتفاعل معها باستمرار فتتأثر بما حولها وتؤثر بدورها في بلورة وعي وأدراك الجمهور والفنانين معا. لقد كان الفنان العراقي يقف حائراً تطل من خلفه الاثار الجبارة للبابليين والاشوريين فتربطه بتربة الوطن والاثار الرائعة لمدنيات الاقوام الأخرى فيركن اليها ليغمر نفسه في منجزاتها ثم اذ هو في هذه الدوامه ليجد نفسه تصطدم بالتقاليد الجديدة التي تبرز يوميا حوله في مختلف انحاء العالم.. فهناك اكتشافات جديدة يومياً وهو يشعر بانه بطيء.. بأنه لا يستطيع ان

يهضم كل شيء وان ينتج في الوقت نفسه كل ما يرغب التعبير عنه. ويلتفت حوله ليرى الأشياء اللطيفة التي يعتز بها كإنسان تتلاشى. ليرى صراعاً قاسياً تداس به خلاله القيم الإنسانية التي يئمنها. ولىرى سيادة الغباء والوحشة والتعصب واللاقانون والاستغلال البربري يلمسها أينما يذهب في المدينة وفي الريف. وفي هذه الصورة القائمة معا حوله يبرق بين حين واخر بريق الأمل. فمن ضلال الالام والاسى كان يرى نور المستقبل. لقد كان كل شي قائما خاطئاً غير ان ذلك بالضبط كان يعني وجود شي اخر على نقيضه بحدته وقوته ولسانه.. وفي هذا الشيء بالذات كان الفنان يجد القوة على الابداع والتعبير.. ففي الوقت الذي كانت تتجسم فيه قوى الشر كانت قوى الخير تنمو ببطيء وبحدة لتمكين تلك الاماني والمشاعر الطيبة النبيلة في لوحات الفنانين.. لقد تميزت فترة ما قبل الثورة بهذه التناقضات لتتعكس في لوحات الفنانين بشكل رائع حيناً وهزيل حيناً اخر.. وظهرت مختلف المدارس لتعكس مواقف مختلفة.. وكما زيفت القيم الخلقية عمداً كانت هناك حملة لتزييف القيم الفنية أيضا وهو امر طبيعي.. فالطبقة الحاكمة تريد ان تحكم في جميع الميادين.

تريد ان تسخر حملة المنجل والمطرقة والقلم والفرشاة لخدمتها. غير انها لغباؤها وبربريتها وجهلها لم تستطع ان تكسب المعركة لقد تمكنت حقا من تزييف بعض المفاهيم وهذا شيء طبيعي. فالمعركة لم تكن فكرية فقط بل كانت لها جوانبها الاقتصادية والاجتماعية ومن خلال هذه الثغرات استطاعت ان تنعم ببعض المكاسب الانية البسيطة غير انها لم تستطع ان تمنع جمهرة الفنانين من ان يجعلوا من لوحاتهم وثائق مادية تدين بربرية الطبقة الحاكمة وجهلها وغباؤها وتعنفها.

واذا كان الشاعر او الكاتب معرضاً لاضطهاد مباشر اذا لمست الطبقة الحاكمة في انتاجه انعطافا نحو الجماهير فان زميله الفنان استطاع ان ينجو من هذا الاضطهاد لان اللوحات الصامته التي كانت تجد طريقها الى جدران المعارض لم تكن تقدم دليلا مادياً يمكن استغلاله من قبل جلاوزة الرجعية. غير

ان تلك اللوحات كانت مفهومة لجماهير تلك المعارض فبين الخطوط والألوان والظلال كانت المشاعر الخفية تنساب مؤكدة تضامنها مع قضية الشعب ضد الطغاة وهكذا فان المعارض الفنية كانت غنية بكل ما يدين الطبقة الحاكمة وبكل المتناقضات التي كان يشكو منها مجتمعنا قبل الثورة بل وحتى متناقضات الطبقة الحاكمة نفسها. لقد كان الجلادون أنفسهم يقفون صامتين امام الصور التي تمثل المذابح بل ويبتاعونها احيانا.. وكان البرجوازيون يعجبون باللوحات التي تعبر عن تعاسة الشعب والامه خلال نظارات سميكة فيحسبون واقعييتها الصارخة رومانطيقية لطيفة تستوجب التحسر. وخلال كل هذه التناقضات المؤلمة كان مفكرو ومثقفو الطبقة الحاكمة الفارغون يخلقون ضجة مفتعلة حول كل عمل فني يلمسون فيه تحديداً. اعتبارا ليا في الشكل يصلح ان يكون مادة للحديث في حفلات الكوكتيل.

لقد فشلت الطبقة الحاكمة قبل الثورة في كسب الفن لان كل شي فيها كان مزيفا ولأنها كانت تمثل كل ما هو بربري وغبي في الحياة الإنسانية ولان الصراع الاجتماعي الحاد دفع الفنانين نحو الجماهير ولكنها استطاعت رغم ذلك ان تؤثر بعض التأثير في المفاهيم السائدة حول طبيعة الفن وأهدافه واشكاله. ولا شك ان جزء من الحيرة التي تكتنف الفنان العراقي الان يرجع سببها الى ذلك التأثير. ذلك التزييف الذي تسلل الى المفاهيم الفنية فشوه بعضها وغير البعض الاخر.. فخلق بذلك ظروفا تستوجب المعالجة السريعة إذا ما اريد للفن العراقي ان يلعب دوره حقا في بناء مجتمع جديد.

المراحل التاريخية للفن العراقي

ان تقييم الفن العراقي يستوجب قبل كل شيء تحديد مرحلته التاريخية اذ بذلك فقط نستطيع ان نستجلي المؤثرات التي كيف اتجاهاته المختلفة والمصادر التي ينبع منها. ان تعيين مصادر الهام الفنان العراقي يخدم لحد كبير في تثبيت طبيعة الاتجاهات الفنية

في عراق ما قبل الثورة وفي إدراك الاتجاهات المتوقعة بعد الثورة وضمان توجيهها بشكل يحقق امتزاجا كاملا بين القوة الإبداعية للفنان وبين مصالح الجماهير الشعبية واندفاعها نحو مستقبل أفضل. فما هي هذه المصادر؟ وما هو مدى تأثيرها على سير الحركة الفنية؟

فمن ناحية تاريخية يعكس الفن العراقي الفترة ما قبل الثورة التطور التكتيكي لمرحلة الاستعمار الا انه يعكس أيضا يقظة الشعوب المستعمرة وكفاحها ضد المستعبدین بما في ذلك الاستعمار وعملاؤه، ولهذا يسجل كل الخصائص السلبية للفن الاستعماري غير انه يحمل في الوقت نفسه بذور الكفاح الإيجابي لأيدولوجية الشعوب المكافحة المتنامية، وهو يعكس ايضا الخصائص السلبية والايجابية للبرجوازية المحلية، فمما لا شك فيه ان الناحية الشكلية في الفن العراقي متأثرة لحد كبير بالاتجاهات المعاصرة للفن الأوروبي وهذا يرجع لحد كبير الى طبيعة العلاقة التي تربط بلدا كالعراق بالبلدان الاوربية اذ ان عملية استيراد المنجزات التكنيكية هي من جانب واحد بصورة رئيسية.

وهذا لا يتناول استيراد الأدوات فحسب بل يحتم بشكل طبيعي التأثير بأسلوب استعمال هذه الأدوات والأيدولوجية السائدة في البلدان المنتجة لهذه الأدوات غير ان ذلك لا يعني ان العوامل التي تتحكم بالصناعة يمكن تطبيقها بشكل ميكانيكي على مسائل الفن «اذ ان عملية الخلق الفني تتضمن تفاعلا متبادلاً بين الفنان ومحيطه يخضع لقدرة التكنيكية للفنان ضمن التحديدات التي تفرضها عليه مرحلته التاريخية.

لقد أوضح ماركس وانجلز العوامل المؤثرة على عملية الابداع الفني بأخذهما هذه العملية في ظروفها التاريخية » ان روفائيل ككل فنان آخر تكيف بالتقدم التكنيكي الذي حققه الفن قبله وبالتنظيم الاجتماعي وتقسيم العمل في كافة الأقطار التي كانت ترتبط بعلاقات مع محيطه، ان قيام فرد ما كروفائيل بتطوير موهبته يعتمد بصورة كلية على الطلب الذي يعتمد بدوره على تقسيم العمل والعلاقات

الثقافية المترتبة على ذلك بين الناس». فالفن العراقي اذن بصفته فنا يمثل مرحلة الكفاح الشعبي ضد الاستعمار تكيف بالعوامل التالية:

١- انه تأثر بالتقاليد المتوارثة المحلية والعالمية وتشمل هذه التقاليد جميع اشكال الإنجازات التكنيكية في الفن سواء اكان ذلك الاكتشافات المتعلقة بالمواد المستعملة في الفن او الاكتشافات المتعلقة بالأداء الفني، وتتناول الأولى التحسينات المدخلة على المواد والأدوات الفنية نفسها والثانية التجارب والخبرة المتراكمة نتيجة لأبحاث واعمال مختلف الفنانين على المواد الفنية والمنتجات الفنية نفسها، ان هذه التقاليد بالنسبة للفنان العراقي تؤلف تراكماً هائلاً من الخبرة من الآثار البابلية والاشورية الى التصويرات التي تحويها المخطوطات الإسلامية الى التخطيطات الأخيرة لبيكاسو.

٢- انه تأثر بالعلاقات الاجتماعية السائدة بطبيعة السوق وتركيب الجمهور والايدولوجية السائدة.

٣- انه تأثر بأيدولوجية البلدان التي تربطها والعراق علاقات وثيقة. وفي فترة ما قبل الثورة كان التجديد الذي فرضته الرجعية المحلية في علاقات العراق الاقتصادية والثقافية والسياسية عاملاً اساسياً في اخضاع المفاهيم الفنية في العراق للاتجاهات السائدة في الحركة الفنية في اوربا الغربية.

الاتجاهات المعاصرة في الفن العراقي

ان المؤثرات التي أشرنا اليها سابقاً تلقي ضوء على أصول الاتجاهات المعاصرة في الفن العراقي ففي الوقت الذي نجد الفنان العراقي يتجه نحو التقاليد القديمة ليستلهم منها اشكالا معبرة لظروفه التي يعيشها فنراه من ناحية اخرى ينغمر في الفن الاوربي المعاصر ليبحث في اشكله عما يساعده في التعبير عن مشكلته الخاصة. وفي الوقت الذي نلمس فيه مضموننا رجعيا في انتاجه يزيف فيه واقع الحياة الاجتماعية نرى مضموننا ثوريا يشيد بكفاح الشعب ونضاله من اجل حياة افضل

وبين هذه الاتجاهات المتباينة كان الفنان العراقي يعمل. الا انه لم يخلق مع ذلك مدارس ذات اتجاهات ثابتة لان «التنظيم الاجتماعي وتقسيم العمل» في هذا البلد لم يخلق الظروف الموضوعية التي تساعد في ذلك. لقد كانت هناك اتجاهات فنية مختلفة وجماعات فنية مختلفة ولم يكن هناك علاقة مباشرة بين تركيب هذه الجماعات والاتجاهات الفنية السائدة غير ان الملاحظات التالية قد تساعد في تحديد الطابع العام لكل جماعة:

١- لقد تجسم الاتجاه نحو التقاليد الفنية المتوارثة عند عدد من فناني جماعة بغداد للفن الحديث دون غيرها من الجماعات وقد اتضح هذا الاتجاه في التأثر الشكلي بالفنون الاشورية والاسلامية والتأثر الموضوعي بالاساطير والحكايات القديمة. بل انه اتخذ (عند جواد سليم مثلا) شكل الاستعانة بالاساطير الاسلامية للتعبير عن موقف انتقادي معين تجاه العلاقات الاجتماعية السائدة.

٢- ومن ناحية اخرى فاننا نلمس في الانتاج الفني لجماعة الرواد موقفا متمردا ضد الأوضاع الاجتماعية والمفاهيم الخلقية والفكرية السائدة.

٣- الا ان هذه الجماعات وغيرها عكست جميعها بشكل عام تأثرها المباشر بالأشكال الفنية السائدة في أوروبا.

الواقعية والثورية في الفن العراقي

الا ان الفنان العراقي كان على وجه العموم على ارتباط وثيق بالتربة التي يقف عليها. فمن خلال التناقضات الشكلية التي كانت تؤثر في انتاجه عكس موقفا انعطافيا تجاه قضية الشعب في كفاحه ونضاله المستمرين بل انه عكس حتى موقفا عدائيا تجاه نفس الفئات التي كانت تتحكم في السوق الفنية. يقول ماركس وانجلز في الايدولوجية الجرمانية: «ان افكار الطبقة الحاكمة هي في كل مرحلة الافكار السائدة .. اي ان الطبقة التي تؤلف القوة المادية الحاكمة للمجتمع

فن ناحية تاريخية يعكس الفن العراقي لفترة ما قبل الثورة التطور التكنيكي لمرحلة الاستعمار الا انه يمكن

ايضا ملاحظة الشعوب المستعمرة وكفاحها ضد المستعبدين بما في ذلك الاستعمار وعلاوه * وهو لهذا يسجل كل

الخصائص السلبية للفن الاستعماري غير انه يحمل في الوقت نفسه بذور الكفاح الابعادي لايدولوجية الشعوب المتكادحة

المتنامية * وهو يعكس ايضا الخصائص السلبية والايجابية للبرجوازية المحلية * فمما لا شك فيه ان الناحية الشكلية

في الفن العراقي متأثرة لحد كبير بالاتجاهات المعاصرة للفن الاوربي وهذا يرجع لحد كبير الى طبيعة العلاقة التي

ترتبط بلدا كالعراق بالبلدان الاوربية اذ ان عملية استيراد المنجزات التكنيكية هي من جانب واحد بصورة رئيسية *

وهذا لا يتناول استيراد الادوات فحسب بل يحتم بشكل طبيعي التأثير بالسلوب استعمال هذه الادوات والايديولوجية

السائدة في البلدان المنتجة لهذه ^{الادوات} التكنولوجيا غير ان ذلك لا يعني ان العوامل التي تتحكم بالصناعة يمكن تطبيقها

بشكل ميكانيكي على مسائل الفن * اذ ان عملية الخلق الفني تتضمن نقاشا متبادلا بين الفنان ومحيطه يخضع للقدرة

التكنيكية للفنان ضمن التحديدات التي تفرضها عليه مرحلته التاريخية *

لقد اوضح ماركس وانجلز العوامل المؤثرة على عملية الابداع الفني باقتضاهما هذه العملية في تاريخها

التاريخية * ان روثايلز كان فنان آخر تكيف بالتقدم التكنيكي الذي حققه الفن قبله وبالتنظيم الاجتماعي وتنظيم

العمل في محيطه واخيرا يتسليم العمل في كافة الاقطار التي كانت ترتبط بعلاقات مع محيطه * ان تمام قول ما

كروفايلز بتطوير موهبته يعتمد بصورة كلية على الطلب الذي يحدث بدوره على تاسيس العمل والعلاقات الثقافية

المتحركة على ذلك بين الناس *

فالفن العراقي اذنه بحفنه فنا يمثل مرحلة الكفاح الشعبي ضد الاستعمار تكيف بالعوامل التالية *

١ - انه تأثر بالتقاليد المتوارثة المحلية والعالمية وتشمل هذه التقاليد جميع اشكال الانجازات التكنيكية في

الفن سواء اكان ذلك في الاكتشافات المتعلقة بالمواد المستعملة في الفن او الاكتشافات المتعلقة بالادوات

الفني * وتتناول الاولى التحسينات المدخلة على المواد والادوات الفنية نفسها والثانية التجارب والخبر

المراكمة نتيجة لاجتاه واعمال مختلفة للفنانين على المواد الفنية والمنتجات الفنية نفسها * ان هذه

التقاليد بالنسبة للفنان العراقي توافرت تراكما هائلا من الخبرة من الآثار الباطنية والاشورية الى ^{التصورات} التصورات

التي تنحويها المخطوطات الاسلامية الى التخطيطات الاخيرة لبيكاسو *

٢ - انه تأثر بالعلاقات الاجتماعية السائدة بطبيعة السوق وتربيب الجمهور والايديولوجية السائدة

٣ - انه تأثر بالايديولوجية البلدان التي تربطها والعراق علاقات وثيقة * وفي فترة ما قبل الثورة كان العبدية

الذي فرضته الرجعية المحلية في علاقات العراق الاقتصادية والثقافية والسياسية عاملا اساسيا في اختراع

المفاهيم الفنية في العراق للاتجاهات السائدة في الحركة الفنية في اوربا الغربية ^{مختلفة}

الاتجاهات المعاصرة في الفن العراقي

ان المؤثرات التي اشيرنا اليها سابقا تلقي ضوءا على اصول الاتجاهات المعاصرة في الفن العراقي * ففي

الوقت الذي نجد الفنان العراقي يتجه نحو التقاليد القديمة ليستلهم منها اشكالا معينة لظروفه التي يعيشها فراء

١٠٠

هي في نفس الوقت القوة الثقافية الحاكمة.

القوة التي تسيطر على وسائل الانتاج المادية

وتسيطر في الوقت نفسه على وسائل الانتاج

الفكرية.. وكنتيجة لذلك تكون بصورة عامة

أفكار أولئك الذين يفتقرون الى وسائل الانتاج

الفكرية خاضعين لها.. ان الافكار السائدة هي

ليست سوى التعبير النموذجي للعلاقات المادية

السائدة وبالتالي للعلاقات التي تجعل من

طبقة ما طبقة حاكمة.. اي الافكار التي تثبت

سيطرتها.. ان الافراد الذين يؤلفون الطبقة

الحاكمة يملكون من بين الاشياء الاخرى وعيا

لذا فهم يفكرون. وعليه فيقدر ما يحكمون

كطبقة ويقررون مجال واتجاه مرحلة ما فانه

لبديهي ان يقوموا بذلك في جميع نطاقه.

لذا فانهم يحكمون من بين الاشياء الاخرى

كمفكرين وكمنتجين للافكار وينظمون انتاج

وتوزيع الافكار في عصرهم. لذا فان افكارهم

هي الافكار السائدة لتلك المرحلة..» الا ان

الافكار السائدة لا تملك الميدان بمفردها فهي

تدخل في صراع مع الافكار المناهضة التي

تمثل الطبقة النامية..»

لقد كان العراق في مرحلة الحكم الوطني

المزيف قبل الثورة تابعا للسيطرة الاستعمارية،

لقد كان الصراع بين جماهير الشعب بعماله

وفلاحيه ومتقفيه والفئات الاخرى من

طبقة الوسطى من جهة وبين الاستعمار

واذنايه من جهة اخرى فالمفاهيم التي كانت

تفرضها الفئات الحاكمة كانت صورة هزيلة

للمفاهيم والافكار الاستعمارية التي تشجع

كل اتجاه للانحراف بالفن وعزله عن النضال

الاجتماعي وبالتالي تحويله من اداة لرفع

مستوى الوعي الجماهيري الى اداة لإشاعة

التحلل والتسيب تحت ستار التجارب الشكلية

«او الفن للفن».. لقد كان متوقعا في مثل هذه

الظروف التي تستهدف فيها الفئات الحاكمة

فرض شكل معين متحلل من الايدولوجية

ان تبعث فن متحلل لا تربطه والشعب صلة،

«فشجرة التفاح» كما يقول بليخانوف يجب

ان تنتج التفاح وشجرة العرموط يجب ان

تنتج العرموط.. وبالمثل فأن الفن في مرحلة

متفسخة يجب ان يكون متفسخا.. ان ذلك

حتمي ومن العيب ان تقتاظ بسببه... ولكن..

وهنا يعود بليخانوف ليقول « عند ما يقارب

الصراع الطبقي ساعته الفاصلة.. كان بعض

الفنانين البرجوازيين يلتحقون بالمعسكر

الثوري..» ففي الوقت الذي كانت الفئات

الحاكمة التي تسيطر على وسائل الإنتاج

الفكرية « وتفرض مختلف القيود على الافكار

المناهضة هي التي تبدو المسيطرة فأنها لم

تكن تمتلك الميدان بمفردها « لقد كانت افكار

حرة تستهدف تحقيق الاستقلال والتحرر

والسعادة لهذا الشعب، افكار الطبقات النامية

المعادية للاستعمار والرجعية.. ولم يكن عسيرا

على الفنان العراقي ان يختار جهة في هذا

الصراع.. ففي تلك الأوقات «التي قارب

الصراع ساعته الفاصلة انضم الفنان العراقي

الى «المعسكر الثوري» ووقف الى جانب

الشعب.

لقد انبعثت الواقعية الثورية في الفن العراقي

من هذا التناقض الحاد بين مصالح الطبقات

والفئات النامية التي تمثل مجموع الشعب

وبين الفئات الرجعية المتمثلة في الاقطاع

والبرجوازية الكبيرة التي ورثها الاستعمار. الا

ان هذه الواقعية والثورية كانت لها خصائصها

الخاصة. ففي الوقت الذي كانت تعكس في

مضامينها موقفا انعطافيا تجاه جماهير

الشعب بل وحتى موقفا نضاليا تجاه المفاهيم

الاستعمارية السائدة احيانا فإنها تأثرت

بما عبر عنه ماركس «يتقسم العمل في كافة

الاقطار التي كانت ترتبط بعلاقات» مع هذا

البلد. وهذا يعني انها تأثرت بالفن المتحلل

للمرحلة البرجوازية الاستعمارية. ولهذا فأن

واقعية وثورية الفن العراقي احتوت منذ

نشوئها على عوامل ضعفها وعجزها متمثلاً

بتأخرها الواضح بالأشكال السائدة للفن

الأوروبي المعاصر. وعندما حدثت ثورة 14

تموز تجسمت عوامل الضعف هذه فسيببت

جموداً ملحوظا في انتاج الفن العراقي،

فالواقعية والثورية التي انبعثت بتأثير العلاقات

الاجتماعية والتناقضات السائدة في العهد

البائد لم تعد تمثل التعبير الصحيح لظروف

ما بعد الثورة فلقد تغير التنظيم الاجتماعي،

وتأسست علاقات جديدة مع دول ذات تنظيم

اجتماعي مختلفة. وتغير تركيب السوق الفني

ودخل صراع الفنان طورا جديداً.

تأثير السوق على الانتاج الفني

لقد مر الفنان بصفته منتجاً لبضاعة معينة

بأدوار مختلفة في مراحل التاريخ تغير خلالها

مركزه الاجتماعي وشكل انتاجه وعلاقته

بجمهوره. الا ان طبيعة العلاقة بقت على

حالتها. لقد بقي منتجا وبقي اتجاه يمثل

مورد معيشته الأساسي، وبقي لهذا خاضعا

للمؤثرات التي تنبعث من أسلوب تصريف

انتاجه وقد أوضح لويس هاراب كيف ان

علاقة الفنان بجمهوره تتأثر بوسائل عيشه

فيما إذا كان يملك ايرادا مستقلا، او يعتمد

على جهة ترعاه او على جمهور يعرض عليه

انتاجه في سوق حر. وكيف ان مصالح وسلوك

ورغبات الطبقة او الطبقات التي يخلق الفنان

لها - أي جمهوره - تقرر لحد كبير انتاجه..

ان الفنان العراقي لم يحترف فنه كليا الا انه

كان يملك جمهوره الخاص الذي يصرف خلال

انتاجه - بضاعته - وان طبيعة هذا الجمهور

وتركيبه ومفاهيمه تلقي ضوءا على طبيعة

المؤثرات التي كيفت وشكل الإنتاج العراقي

خلال فترة ما قبل الثورة كما انها تساعد في

إدراك طبيعة المشكلة التي يعانيتها الفنان في

مرحلة ما بعد الثورة.

لقد كان الجمهور الفني يعكس كل المتناقضات

التي تميز بها النظام السائد، فألى جانب مثقفي الطبقة الحاكمة تجد مثقفي الشعب وإلى جانب الخونة من رجالات الحكم نجد الوطنيين من الجماهير وبين هؤلاء وأولئك يتنقل انصاف المتعلمين والجهلاء والمتملكين وجمع غفير من الجاليات الأجنبية ، لقد كانت القطع الفنية تباع كهدايا لعيد ميلاد البعض أو كمادة للحديث في حفلات الكوكيتيل السخيفة أو كقطعة من الأثاث أو كمجرد إرضاء نزوة طارئة أو لغرض المباهاة بل وحتى بدافع النفاق تحت شعار «تشجيع الفن» غير ان كل ذلك لا يغير الحقيقة المؤلمة جداً وهي ان تلك الكتلة من المتناقضات تمثل السوق الذي ينتج له الفنان - لو على الأقل - الذي يأمل بتصريف انتاجه خلاله ويحكم العلاقات السائدة في هذا السوق - او في أي سوق - فمن الطبيعي ان يكون هناك حداً أدنى من الرغبة على الشراء، فالبضاعة كما يقول ماركس «هي ذلك الشيء الذي يرضي بحكم خصائصه رغبات بشرية من هذا النوع او ذلك، اما طبيعة هذه الرغبات وفيما اذا كانت تتبع من المدة او الخيال فأنها لا تهم البتة ...»

ولكي يرضي الفنان هذه الرغبات او حتى جزءاً يسيراً منها كان عليه ان يكيف انتاجه، وقد كان ذلك لا شك ان عرض العلاقة بين الإنتاج الفني والجمهور بهذا الشكل المباشر المبسط لا يعكس مصالحة صحيحة لطبيعة هذه العلاقة، غير ان هذا العرض يخدم مع ذلك لتعرية الأسس الجوهرية للتفاعل الحقيقي بين الفنان وجمهوره فهناك مؤثرات وعوامل أخرى تتفاعل جميعها لتكيف موقف الفنان وعلاقته بجمهوره نعرضها كما يلي:

١- اننا يجب ان نميز بين شكل العمل الفني وموضوعه ومضمونه، فالعلاقة السوقية قد تؤثر بشكل مباشر على الموضوع اما تأثرها على شكل او مضمون العمل الفني فإنه يتخذ شكلاً معقداً غير مباشر، فالعلاقة السوقية قد تدفع الكثير من الفنانين الى رسم مواضيع

«مرغوبة» لدى جمهورهم وهذا الشيء ملاحظ في المعارض الفنية التي أقيمت خلال السنوات المنصرمة.

٢- ان مضمون العمل الفني يبدأ يتأثر فعلاً بالعوامل السوقية إذا تأثر الفنان بأيدولوجية جمهوره واتخذ موقفاً في حياته اتجاه المجتمع متأثراً بقليل او كثير بموقف الافراد والفئات الذي ينتج لهم، فالفنان قد يتأثر بحكم اتصاله بجمهوره بأراهم ومعتقداتهم وافكارهم التي تعكس موقفاً معيناً تجاه الحياة. وإذا ما بلغ تأثيره حداً يجعله يتبنى هذه الآراء والمعتقدات والمفاهيم فأنها تصبح جزءاً من ايدولوجيته الشخصية يعكسها دون وعي في انتاجه الفني معطياً بذلك مضموناً جديداً لأعماله الفنية، غير انه لما كانت أيدولوجية الفنان كما هو الامر مع أي شخص اخر تعتمد على مؤثرات مختلفة تنبعث من وجوده الاجتماعي فان درجة تأثر مضمون العمل الفني بالعوامل السوقية تصبح جداً محدودة.

٣- ان تأثر الشكل الفني بالعوامل السوقية يتخذ شكلاً غير مباشر او واضح ، فمن جملة الأسباب التي دفعت الفن في اتجاه التجارب الشكلية خلال الخمسين سنة الأخيرة هي انعدام الانسجام بين الفنان والظروف الاجتماعية التي تربت على العلاقات الاجتماعية للمجتمع الرأسمالي ، وهنا نستطيع القول بأن التنظيم الاجتماعي قد ساعد في خلق جمهور يتذوق الاشكال الفنية الجديدة، اما بالنسبة لجمهور الفنان العراقي فأن التبعية السياسية والاقتصادية للطبقة الحاكمة في العهد البائد فرضت عليها تذوق الاشكال الفنية المتأثرة بالفن الأوربي المعاصر او على الأقل النماذج بتذوقها، ومن ناحية أخرى فان جزءاً كبيراً من هذا الجمهور الفني كان يحمل نفس المفاهيم والقيم السائدة في الفن الأوربي المعاصر ويتبنها.

ان الخليط الذي يؤلف الجمهور الفني العراقي والذي أشرنا اليه سابقاً يعكس دون أدنى

ريب تناقضات الفئات والطبقات التي يمثلها وافكارها ومفاهيمها، وقد يكون من المفيد تحديد هذه المفاهيم لتبسيط البحث بما يلي:

١- تلك المفاهيم التي تنادي بأن للفن وظيفة اجتماعية أساسها خدمة الشعب.

٢- تلك المفاهيم التي تستبعد وجود هذه الوظيفة الاجتماعية للفن.

٣- تلك المفاهيم التي تثنى الفن بدقة نقله للحالات والأوضاع الطبيعية المجردة.

وفي الظروف التي كانت تسود عراق ما قبل الثورة كان الخلاف بين المفهومين الأولين منصباً في مضمون العمل الفني بدرجة رئيسية اذ ان الإنجازات الشكلية كانت ينظر اليها كمادة تساعد في تطوير فن جديد ، اما المفهوم الثالث فكان في أساسه يمثل موقفاً جامداً وسطحياً تجاه الفن يستبعد كل دور للعمل الفني في رفع الوعي الجماهيري او التأثير الاجتماعي من جهة او احتوائه على أي قيم أخرى عدا ذلك الشعور العابر المنبعث من ادراك المتفرج لعبارة الفنان في نقل حالة او موضوع مجرد من الطبيعة ، لقد كان هذا الموقف بحد ذاته سبباً لنفرة غالبية الفنانين وابعادهم.

كل ذلك أثر على موقف الفنان وجعله يتبنى موقفاً انعطافياً تجاه اشكال فنية معينة وبصورة ادق ان السوق هنا ساعد في تثبيت اشكال معينة من الفن كان قد تأثر بها الفنان أصلاً من الاتجاهات الفنية السائدة في الأقطار التي ترتبط بعلاقات مع هذا البلد.

محمود صبري

- ٤ -

من ناحية أخرى ينقسم في الفن الأوربي المعاصر ليهيئ في اشكاله عما يساعد في التعبير عن مشكلته الخاصة . وفي الوقت الذي تلمس فيه مضموناً رجعياً في انتاجه يبرز فيه واقع الحياة الاجتماعية نرى مضموناً ثورياً يشهد بكفاح الشعب ونضاله من اجل حياة افضل وبين هذه الاتجاهات المتباينة كان الفنان العراقي يحمل * الا انه لم يخلق مع ذلك مدارس ذات اتجاهات ثابتة لان * التنظيم الاجتماعي وتنظيم العمل * في هذا البلد لم يخلق الظروف الموضوعية التي تساعد في ذلك *

لقد كانت هناك اتجاهات فنية مختلفة وجماعات فنية مختلفة ولم يكن هناك علاقة مباشرة بين تركيب هذه الجماعات والاتجاهات الفنية السائدة فمع ان الملاحظات التالية قد تساعد في تحديد الطابع العام لكل جماعة * -

١ - لقد تجسم الاتجاه نحو التقاليد الفنية المتوارثة عند عدد من فئاني جماعة بغداد للفن الحديث دون غيرها من الجماعات وقد اوضح هذا الاتجاه في التأثير الشكلي بالفتون الاسورية والاسلامية والتأثير الموضوعي بالاساطير والحكايات القديمة * بل انه اتخذ (عند جواد سليم مثلاً) شكل الاستعانة بالاساطير الاسلامية للتعبير عن روح انتقادي معين تجاه العلاقات الاجتماعية السائدة *

٢ - ومن ناحية أخرى فأننا نلمس في الانتاج الفني لجماعة الرواد موقفاً متروكاً عند الاوضاع الاجتماعية والنماذج الخلقية والفكرية السائدة *

٣ - الا ان هذه الجماعات وغيرها عكست جميعها بشكل عام تأثيرها المباشر بالاشكال الفنية السائدة في اوربا * الواقعية والثورة في الفن العراقي

الا ان الفنان العراقي كان على وجه العموم على ارتباط وثيق بالقرية التي ينشأ عليها * فمن خلال التناقضات الشكية التي كان توتر في انتاجه عكس موقفاً انعطافياً تجاه قضية الشعب في كفاحه ونضاله المستعمرين بل انه عكس حتى موقفاً عدائياً تجاه نفس النقاء التي كانت تتحكم في السوق الفنية *

يقول ماركس وانجلز في الايدولوجية الجرمانية *

* ان افكار الطبقة الحاكمة هي في كل مرحلة الافكار السائدة * * اي ان الطبقة التي تولد القوة المادية الحاكمة للمجتمع هي نفس الوقت القوة الثقافية الحاكمة * القوة التي تسيطر على وسائل الانتاج المادية وتسيطر الوقت نفسه على وسائل الانتاج الفكرية * * وكنتيجة لذلك تكون بصورة عامة افكار اولئك الذين ينفذون الى وسائل الانتاج الفكرية خاضعين لها * * ان الافكار السائدة هي ليست سوى التعبير التوحدي للعلاقات المادية السائدة وبالتالي للعلاقات التي تجعل من طبقة ما طبقة حاكمة * * اي الافكار التي تثبت هيمنة طبقة ما ان الافراد الذين يؤلفون الطبقة الحاكمة يملكون من بين الاشياء الاخرى وعياً لذا فهم يذكرون * وعليه فيقدر ما يحكمون كطبقة ويقررون مجال واتجاه مرحلة ما فانه لبداهي ان يقوموا بذلك في جميع نشاطات * لذا فانهم يحكمون من بين الاشياء الاخرى كمفكرين وكمنشجين للافكار ويخططون انتاج وتوزيع الافكار في عصورهم * لذا فان افكارهم هي الافكار السائدة لتلك المرحلة *

* الا ان الافكار السائدة لا تملك الميدان بحد ذاتها فهي تدخل في صراع مع الافكار المناهضة التي تمثل الطبقة النامية * * (١)

ك. ملاويك * P. Dzhurav
Hemimad ingenerna
as ukyatle
G. K. K. K. K.
CP 100-103
1976



الفن في عهد الثورة

« ان ثورتنا انما هي ثورة شعب بأسره.. وما هي الا امتداد لثورات الشعب المتوالية ضد الطغيان عبر التاريخ...»
(عبد الكريم قاسم)

«وفي مرحلة معينة من مراحل تطورها تدخل القوى المادية للإنتاج في صراع مع العلاقات الإنتاجية السائدة او – بما هو تعبير قانوني لها ليس الا – مع علاقات التملك التي كانت تعمل ضمنيا سابقا . وبذلك تتحول هذه العلاقات من اشكال تطورية لقوى الإنتاج الى قيود لها وعند ذلك تبدأ مرحلة الثورة الاجتماعية، وبتغيير الأساس الاقتصادي

فان البناء الفوقاني الهائل بكامله يتحول بشكل من الاشكال بسرعة وعند فحص هذه التحولات فان تمييزا يجب وضعه دائما بين التحول المادي للأحوال الاقتصادية للإنتاج وبين الاشكال القانونية والسياسية والدينية والجمالية والفلسفية وباختصار الاشكال الايدلوجية التي يشعر البشر خلالها بهذا الصراع ويقومون به، فكما ان رأينا عن شخص لما يعتقد بنفسه فأننا لا نستطيع ان نحكم على مثل هذه الفترة التحولية بوعيتها . على النقيض يجب تفسير هذا الوعي من تناقضات الحياة المادية من الصراع الموجود بين القوى الاجتماعية للإنتاج وعلاقات الإنتاج..»

(كارل ماركس)
في ١٤ تموز ١٩٥٨ انكسر القمقم وانطلق المارد . وخرجت جماهير الشعب وهي تغني بالحرية والانعقاد.. وابتدأت في تاريخ هذا الشعب مرحلة جديدة. مرحلة عامرة بالثقة والتفاؤل ومملوّة بالعزم والتصميم لبناء مستقبل جديد يكون فيه نمو وتطور كل فرد اساسا لنمو وتطور المجموع.
وقد كان مقدراً للفنان العراقي الذي ساهم في عهد ما قبل الثورة في تعرية الطبقة الحاكمة وفضحها وادانتها ان يقوم بدور طبيعي في ثورة الشعب وان يكون على رأس المد الثوري في بلورة وعي الجماهير وتوجيهها . الا انه لدهشة الكثيرين تخلف عن القيام بهذا الدور . فلماذا عجزت الواقعية العراقية في تعبيرها عن الثورة العراقية؟

ان المشكلة الرئيسية للفن العراقي تكمن في انعزاله عن جماهير الشعب الفقيرة واقتصاره كفعالية ضيقة لفئة مختارة فهو رغم واقعيته وثوريته التي أشرنا اليها كان موجها لجمهور معين وقد ظهر كيف ان واقع ذلك الجمهور وتركيبه خلق بذرة الضعف والقصور في الواقعية الفنية العراقية .
لقد كانت الظروف الاجتماعية السائدة عاملاً أساسيا في خلق جو من الانعزال حول الفنان وفنه . وكانت الجماهير لا تأبه لما يحدث في هذا الميدان من نشاط اذ كانت مشغولة بخبزها اليومي فلم يكن لديها الفراغ الكافي لتذوق الفن او حتى الإحساس بوجوده، رغم انها كانت تنتج وتذوق اشكالها الخاصة من الفن المرتبطة بعملها اليومي. فالفنان العراقي في واقع الحال رغم واقعيته وثوريته كان ينتج بصورة عامة لأولئك الذين يملكون الوقت الكافي لتذوق الفن والمال الكافي لشرائه وكذلك للفئات الحاكمة بصورة عامة .

ثم جاءت الثورة لتستبدل الحكم الاستعماري المتمثل بالطبقة الحاكمة للعهد البائد بحكم الشعب «ان الحكم يجب ان يعهد الى الحكومة تتدفق من الشعب وتعمل بوحى منه وهذا لا يتم الا بتأليف جمهوريّة شعبية..» فهل يتذوق الحكام الجدد شكلاً من الفن خلق بالأصل ليتذوقه الحكام القدامى؟

تأثير الثورة على السوق الفني

الا ان الثورة العراقية لم تكن انقلاباً استبدل الطبقة الحاكمة بأخرى غيرها . لقد كانت ثورة

شعبية احدثت تبديلا جوهريا في اسس المجتمع الاقتصادية وفي توازن القوى الاجتماعية وفي الاشكال الأيدولوجية السائدة وبيضمناها المفاهيم الفنية . وبذلك فان الفنان وجد نفسه عرضة لمؤثرات جديدة تكيف انتاجه فلقد تبخر الجزء الاكبر من جمهوره السابق الذي كان مألوفا له وظهرت مكانه وجوه غريبة متفهمة تؤلف طليعة الجمهور الجديد وازدحم الجو بأفكار ومفاهيم جديدة وانبثقت في البلد روح ثورية عارمة متمردة ولا بد ان الفنان العراقي اخذ يشعر ولو بصورة مبهمة لأول مره في تاريخه ان انتاجه السابق لم يعد يتألق من هذا الجو الديناميكي وان عليه الان ان يسدل على ذلك الانتاج ستارا قاتما ويبدأ ثانية حياته الفنية مع الثورة .

ان التحول الاجتماعي والسياسي والفكري الذي حققته الثورة سبب تغيراً جوهرياً في ترتيب السوق الفني وان إدراك هذا التغيير وتفهم مقوماته يقودنا حتما نحو تفهم أوثق لطبيعة الاتجاهات الفنية التي ستستغني عنها الثورة. فمما لا شك فيه ان جزء من السوق ونعني مثقفي البرجوازية الصغيرة بقي بصورة تامه على حاله الا ان الاجزاء الاخرى المتمثلة بالبرجوازية المتعانة مع الاستعمار ومفكري الطبقة الحاكمة البائدة ومثقفها وغالبية الجاليات الاجنبية التي كانت ترتاد المعارض الفنية تعرض الى تبدل جذري. فقد اختفت معظم هذه الفئات وانتهى دورها الذي تقمصته بتشجيع الفن بانتهاء سيطرتها السياسية والفكرية الامر الذي ادى الى تقلص السوق الفني تقلصا ملحوظا .

وإذا كانت السلطة الجديدة – السلطة الثورية قد مارست سيطرتها بعد الثورة في المجالات السياسية والاقتصادية فإنها لم تمارس هذه السيطرة بشكل مماثل في المجالات الايدولوجية .

وأنها لحقيقة واضحة ولكنها مؤلمة من ان السلطة الجديدة اولت مثلاً مسألة تأمين سوق للطابوق أكثر مما اولته لتأمين سوق للإنتاج الفني. لان الفراغ الذي أحدثه انهيار النظام القديم لايزال قائماً وان مسألة سد هذا الفراغ ليست الا التعبير الحقيقي للمشكلة الفنية القائمة الان.

الدولة جزء مهم من السوق

ان الطبقة الحاكمة البائدة لم تمارس

سيطرتها الأيدولوجية بصفتها طبقة فحسب . لقد مارستها كطبقة وكأفراد كطبقة حاكمة وافراد مستهلكين وفي المجال الفني تمثلت هذه السيطرة بخلق سوق للفن اتسعت بمرور الزمن تحت توجيه وتشجيع مستمرين من هذه الفئات او تلك من الطبقة الحاكمة نفسها . لذا فان النتيجة المنطقية الوحيدة لانتقال السلطة الى الشعب هي قيام هذه السلطة بممارسة سيطرتها الايدولوجية من بين الاشياء الاخرى اي قيام الفئات المؤلفة للشعب والممثلة للسلطة الجديدة بمسؤولية توجيه وتشجيع السوق الفني سواء ذلك كان بصفتها كسلطة حاكمة او بصفتها الاجتماعية كفئات وجماعات وافراد مختلفين .

لقد كانت الطبقة الحاكمة البائدة تؤلف مجالا حيويًا لاستهلاك الانتاج الفني ولا شك انها كانت تقوم بذلك ككل طبقة حاكمة في التاريخ كشكل من اشكال التمتع بأوقات الفراغ ولفرض سيطرتها الايدولوجية . فانتقال السلطة الى المجتمع يعني ان تقوم السلطة الثورية الجديدة بأشغال هذا المجال الحيوي . ونظرا لان دور الفئات والافراد الممثلة للطبقة الحاكمة البائدة في توجيه واستهلاك الانتاج الفني قد نُمى خلال فترة زمنية معينة بل انه في الحقيقة لم يتخذ شكلا بارزا الا خلال السنين القليلة التي سبقت الثورة فحسب فان قيام الفئات الممثلة للشعب في مزاوله هذه المسؤولية في مجالاتها الاجتماعية الواسعة المتضاربة سوف لن يحقق الا الفوضى والارتباك وقد يخلق نفس الظروف الموضوعية التي سببت ابعاد الفنان وانعزاله من المجتمع سابقا .

ان المسألة الاساسية إذا هي ان تقوم السلطة بصفتها ممثله للشعب وبصفتها الرسمية كسلطة حاكمة بهذا الدور . بدور الموجه والمستهلك للأعمال الفنية المنتجة فتسد بذلك الفراغ الذي أحدثه انتقال السلطة بعد الثورة . ان تحقيق ذلك يعني فتح صفحة جديدة امام الفن العراقي فحين ذاك فقط يكون ممكن في تاريخ الفنان العراقي تحقيق ذلك الامتزاج الحسي العام مع الشعب الذي يفتقر اليه الان والذي هو الجوهر الاساسي لكل فن عظيم .

نحو فن جديد

«ان ظهور جمهور جديد (الطبقة الوسطى) استوجب ظهور نوع جديد من الموسيقى ونوع

جديد من الموسيقيين. وقد ظهرت فعلا – الموسيقى الرومانتيكه والموسيقار: «الفرد الحر» البرجوازي الذي يؤلف حسب هواه» ايلي يسكماستر (الموسيقى والمجتمع)

«ان العمل الفني الذي يهدي الملكات الابداعية والذي يجر البشر ويحرفهم بعيدا عن صراع الحياة هو فن سي بشكل مطلق...» ف.د.كلتيكندر (الماركسية والفن الحديث)

إذا كانت الرومانتيكية هي الحركة الفنية التي تمخض عنها انتقال السلطة من الاقطاع الي البرجوازية في أوروبا فما هو شكل الفن الذي يستوجب ظهوره انتقال السلطة الى الشعب بعد ثورة 14 تموز؟

ان هذا السؤال يفترض قبل كل شيء استمرار السلطة بيد الشعب اي صمود السلطة الشعبية الحالية تجاه كل المؤامرات التي ينظمها الاستعمار والرجعية ومؤيدي العهد المباد لأحداث ردة في الوضع القائم. إذا بدون هذا الاستمرار في السلطة لا يمكن خلق الظروف المادية والفكرية الملائمة لظهور فن جديد. غير ان هذه العلاقة لأيمكن ان تؤخذ من جانب واحد فقط ففي الوقت الذي يؤدي استمرار السلطة الشعبية الى خلق الظروف الملائمة لظهور وتطور فن معين فأن هذا الفن نفسه سيعمل بصورة طبيعية لتثبيت اسس السلطة الشعبية ودعمها. اي ادامة الظروف الكفيلة بتطويره. فكيف يتم ذلك؟

ان الجمهور– اي جمهور – لا يمكن ان يذوق الا ذلك الفن الذي يعكس رغباته واماله ومشاكله وبالمثل فان الفنان لا يمكن ان يؤثر على جمهوره الا إذا خلق فنا يتذوقه هذا الجمهور ويفهمه. وعلى ضوء هذه العلاقة نستطيع ان نتوسع أكثر قليلا. فجمهور ما بعد الثورة في العراق له مشاكله واماله ورغباته الخاصة وهو يرغب ان تنعكس هذه كلها في الاعمال الفنية لفنانيه. ان جماهير الشعب التي انتقلت اليها سلطة الحكم بعد ثورة ١٤ تموز تواجه مسؤوليات متشعبة اهمها المحافظة على هذه السلطة اولا وتطوير احوال المجتمع بصورة عامة ثانيا. وهي لهذا لا يمكن ان تتذوق بصورة عامة الا ذلك الفن الذي يعكس هذه المشاكل والرغبات ويساعد

في ادامة وحدة الجماهير وتماسكها وبالتالي ادامة سلطتها ويعكس نضالها وانتصاراتها ومشاعرها تجاه الحياة. اما الفنان فأنه لكي يكسب هذا الجمهور ويؤثر عليه فانه يتحتم عليه ان ينتج فن يفهمه هذا الجمهور ويعكس نضاله وكفاحه واماله اي بكلمة ادق اي ان ينتج فن يساعد جماهير الشعب في تثبيت حكمها وادامته وتطويره. (1)

والى هذا الحد كان بحثنا منصبا لبيان اهمية بل ضرورة امتزاج امال الفنان ورغباته ومشاكله بالآمال والرغبات والمشاكل العامة الواسعة لجماهير الشعب. اي طبيعة موقف الفنان ومضمون عمله الفني. غير ان هناك مسألة لا تقل خطورة عن ذلك ونعني مسألة العمل الفني. نستطيع ان نعرف الشكل بالهيكل الذي يستقر فيه المضمون او اطاره العام. والعمل الفني يكون ناجحا بالقدر الذي ينجح فيه الفنان بخلق امتزاج بين الشكل والمضمون يحقق ايصال المشاعر والاحساسات التي يحسها الفنان والمفاهيم التي يحملها تجاه موضوع معين الى الناظر.

ان كل عمل فني بحد ذاته وحدة متفاعلة بين الشكل والمضمون. بين الرمز والمعنى. وهذه الوحدة هي كل لا يتجزأ فلا يمكن فصل الشكل عن مضمونه او العكس فهما يكملان بعضهما وهما يقرران بعضهما في نفس الوقت.

فالعمل الفني هو في أساه تعبير لموقف معين تجاه الحياة. تعبير لإحساسات الفنان ومشاعره في تفاعله مع مجتمعه. بل هو تعبير ايجابي يستهدف فيه الفنان ايصال هذه الاحساسات والمشاعر الى المتفرج والتأثير عليه ولهذا فلكي يكون العمل الفني مهما فانه يجب ان ينجح في ايصال هذا المشاعر والاحساسات الى المتفرج اي ان يؤثر عليه. اي بكلمة اخرى ان الوحدة بين الشكل والمضمون لاي عمل فني مهم يجب ان تحقق ايصال هذا المضمون اي مشاعر الفنان واحساساته الى جمهوره اي يجب ان تكون معبرة.

الا ان تأثير الجمهور بعمل فني معين يفترض قبل كل شي ان يكون هناك انسجام بالمشاعر والاحساسات بين الفنان والجمهور ويفترض ايضا ان تكون الرموز والاشكال التي تحمل

المشاعر المعبر عنها مفهومة لدى الجماهير. فكيف يمكن ان يتحقق ذلك بالنسبة للفن العراقي؟

لقد بينا سابقا ان انتقال السلطة الى شعب بعد ثورة 14 تموز ودوام هذه السلطة خلق الظروف المادية والفكرية الملائمة لتحقيق امتزاج بين امال الفنان ورغباته ومشاكله والرغبات والآمال والمشاكل العامة الواسعة لجماهير الشعب اي ان العنصر الاول من عناصر التأثير الفني ونعني انسجام مشاعر واحساسات الفنان وجمهوره يكون قد تحقق. الا ان العمل الفني لا يتكيف فقط بالظروف المادية والفكرية السائدة في المنطقة التي ينمو فيها. انه يتكيف بالتقدم التكنيكي (الذي تحقق في الماضي) وبتقسيم العمل في كافة الاقطار التي ترتبط بعلاقات مع تلك المنطقة

وهذا يعني ان الرموز والاشكال التي يصوغها الفنان تتأثر بالضرورة والتقاليد الواسعة التي تطل عليه من الماضي وبالاكتشافات الجديدة التي تحصل في القطار الاخرى. فكيف يمكن لجماهير الشعب الواسعة التي فرض عليها تقسيم العمل وترتيب الاقتصادي للمجتمع انعزالا مطلقا عن الفن وعن التقاليد الفنية الماضية بل وحتى الانجازات الجديدة في فنون الاقطار الاخرى ان تفهم هذا الرموز والاشكال الفنية وان تتأثر بالمعاني التي تتضمنها؟ وكيف يمكن للفنان العراقي الذي هو منسجم اصلا بإحساساته مع جماهير الشعب التعبير عن هذه المشاعر والاحساسات بأشكال ورموز تفهمها الجماهير الواسعة؟

ان هذه المشكلة تجد حلها الصحيح بطريقتين:

1. ازالة التناقض المنبعث من التطبيق العقائدي للتقاليد الفنية المتوارثة والمعاصرة. وهذا يعني قيام الفنان بهضم هذه التقاليد لا تقايلدها وخلق اشكال تستمد اصولها من مضامين اعماله الفنية. ان مثل هذه الاشكال ستكون بالضرورة وبصورة حتمية أقرب الى احساسات الجماهير وادراكها وفهمها. غير ان ذلك لا يعني ان يكون ما نطلبه هو فنا أكاديميا. على العكس انه نقيض الجمود الأكاديمي. فالفن الذي يستوحي اشكاله ومضامينه من الوعي العام للمجتمع مسترشدا

بالإنجازات التكنيكية التي تحققت قبله سيكون بالضرورة فنا وقعيا يعكس في مضمونه كفاح الشعب واماله بأشكال ورموز يفهمها الشعب وتجد اصولها في واقعه التاريخي.

برنامج العمل

ان ما تقدم يقودنا الى نتيجة اساسية واحدة وهي ان الظروف المادية والفكرية التي خلقتها الثورة استوجبت وضع برنامج منظم يضمن نمو حركة فنية عظيمة في هذا البلد. ان هذا البرنامج يجب ان يستمد اصوله من عدد من الحقائق اهمها:

1– ان الجمهور الفني تغير فأصبح يمثل مجموع جماهير الشعب.
2– ان السلطة اصبحت الان بيد الشعب.
3– ان جماهير الشعب تعاني من انعزال شامل عن مسائل الفن فرض عليها بتأثير ظروف تاريخية معينة.
4– ان الفن نفسه هو اداة مهمة لدعم واسناد الحكم الجمهوري الشعبي.

فانتقال السلطة الى الشعب الذي أصبح يمثل بمجموعه الجمهور الفني الفعال يعني ان تقدم السلطة برنامج (لاستهلاك) الاعمال الفنية وهذا يعني ان يكون هناك برنامج منظم يتناول شراء اللوحات الفنية للمتاحف. تكليف الفنانين لرسم التصاوير الجدارية في كافة المباني العامة والرسمية في جميع انحاء العراق وتكليف النحاتين لعمل النص التذكارية وتماثيل على نطاق القطر. اما انعزال الجماهير فيمكن معالجته بوضع برنامج تثقيفي واسع يتناول تشييد المتاحف والصالات الفنية في جميع المدن الرئيسية وملء هذه المتاحف بنماذج ونسخ من المنتجات الفنية العالمية القديمة والحديثة بحيث تصبح هذه التحف الفنية في متناول مجموع الشعب. (2) كما يتناول وضع منهاج لتنمية المواهب الفنية في مختلف المدارس وانتقاء الموهوبين من بين الاطفال وادخالهم مدارس خاصة لتدريبهم على الفنون المختلفة. (3) ونظرا لان الفن يمثل بحد ذاته اداة مهمه لدعم واسناد الحكم الشعبي فان اهتماما خاصا يجب ان يبذل لتوفير الامكانيات المادية والمعنوية للفنانين

للاستمرار بإنتاجهم وتطويره وانمائه وهذا لا يتم الا بخلق الظروف المادية التي تساعدهم في التفرغ لإنتاجهم.

ان الدولة يجب ان تنظر جديا في تطبيق نظام للاحتراف توفر بموجبه مستلزمات المعيشة الاساسية للفنانين الذين يرغبون الاحتراف والانصراف الى فنهم.

لقد شرعت حكومة الثورة، حكومة الشعب كثيرا من القوانين لتنظيم الانتاج الاقتصادي والزراعي ولكنها اغفلت شكلا معينا من الانتاج ولم تتدخل لتنظيمه، وهو الانتاج الفني. بالرغم من الاهمية القصوى لهذا الشكل من الإنتاج في تكييف وبناء الهيكل الاجتماعي الذي يجري وضع اساسه الان. أفليست هذه المهام التي ذكرناها جديرة باهتمام حكومة ثورة ١٤ تموز؟

محمود صبري

الهوامش:

1. يقول لينين: «الفن يعود الى الجماهير. يجب ان تخترق جذوره جماهير العمال الواسعة. يجب ان تفهمه هذه الجماهير وتحبه. يجب ان ينبثق وينمو مع عواطف هذه الجماهير وافكارها ورغباتها. يجب ان يبحث ويطور الفنان فيها»

2. «ان جماهير عمالنا وفلاحينا يستحقون فنا عظيما. ولهذا وقبل كل شيء يجب ان يكون هناك تثقيفا وتعلিما واسعين فان الجماهير هي التربة الثقافية التي سينمو عليها فنا عظيم جديد وحقيقي» لينين

3. «فالغالبية العظمى من الاطفال حساسون للجمال منذ الميلاد وتلك الاحداث التي تصيب الطفل في السنين الاولى من حياته هي التي تقرر مقدرته على التعبير الجمالي او عجزه عنه..وعلى ذلك فننا جميعا نولد فنانين ثم نصبح مواطنين غير حساسين للجمال في مجتمع برجوازي لاحد امرين.. أحدهما اننا نمسخ مسخا جسيما في عملية التربية والآخر اننا نمسخ نمسخا نفسيا..» هربرت ريد

١٩٩٢/٢/١

قد يكون البسط تعريف للموقف يمكن ان نبداً به هو كمنهج
مؤنوعة و أشكال ونشاطات فكرية - روحية يمارس
ويتعامل مع انشائه في ظروف حياتية معينة وفي إطار
معين من علاقات مجتمعة .

انه يقوم بهذا الشكل من النشاط بمواصلة وإعادة
تقسيم وتطوير تراث فكري معين في سياق اجتماعي
تاريخي جديد . وبذلك فإنه يصنع قضية التطور الروحي
للمجتمع ويدخل المستقبل في جدول عمل الحاضر ،
ويتبنأها كقضية ذاتية . انه يصبح البوتقة الفكرية
التي يصهر فيها الحاضر (خلال الصراع الاجتماعي)
صورة الماضي ويحوطها الى رؤية مستقبلية .

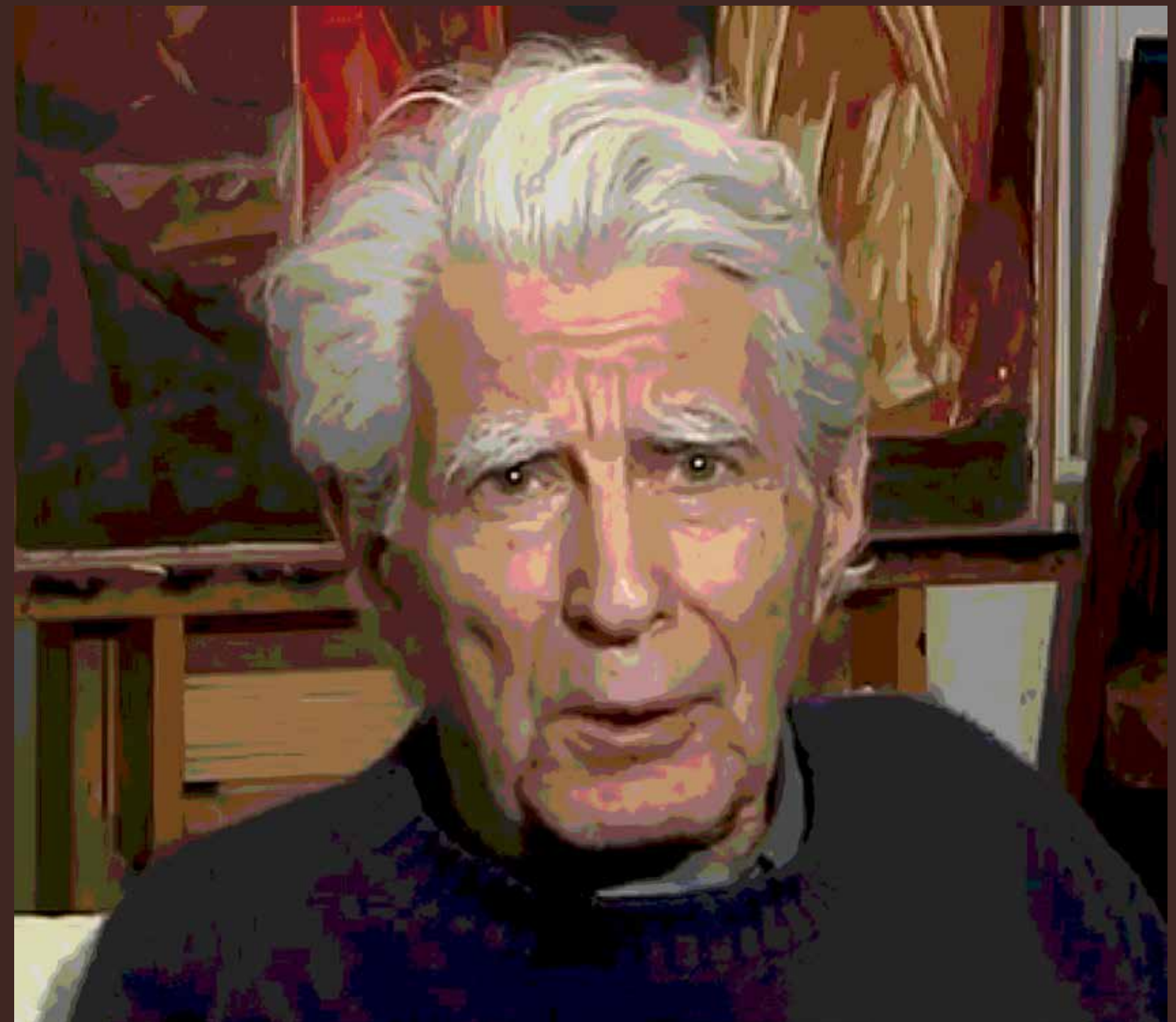
غير ان السياق الاجتماعي هو ليس كياناً مفككاً الأجزاء
من وحدة منعزلة مستقلة . انه في جوهره
شبكة علاقات مترابطة متفاعلة . طذا فان
الموروث الفكري الذي هو مركز اهتمام الموقف
ومادة نشاطه التزامية يرتبط حوماً على نحو
معقد غير واضح أو غير منقول مع مضامين اخرى
(اجتماعية ، سياسية ، الخ) . الترابط يكشف عن
نفسه الى هذا الحد اذ ذلك في فترة أزمة ، أو
حينما يصبح الانسان على وعية به وباتقايه يصبح
صدناً للاستقصاء .

ميزة عصرنا هو انه على أزمة . وهو أيضاً عصر وعي
بترابط الأشياء جوهرياً على المستويين العزائي - المادي
والاجتماعي . وبالتالي فهو عصر صراع (يولف غالباً بأنه
صراع واع) من أجل حل أزمة على مستوى جوهري .

بيان الموقف العراقي الجديد

براني : نهاية شباط - بداية عام ١٩٩٣

من ارشيف عبدالله حبه، موسكو



٢
 هذا يتفهم سرُّ حق في أزمة الاستبداد والقمع التي تسحق المجتمع العراقي. فهو تدفع المثقف، الذي يصبح بالضرورة طرفاً في الصراع، الى وعي بأهمية توسيع سياق نشاطه النظري والعمل، والتفاعل مع الموروث الفكري - الاجتماعي في علاقاته المتشابكة على نحو شامل. لهذا فانه يخرج برؤية تخرج التطور الروحي - الاجتماعي، والنظري - العملي معاً، ويدخل المعترك السياسي - الاجتماعي كاحدى القوى الفاعلة.

المثقف العراقي يعيش صراعه الثقافي الحياتي منقسماً على نفسه بين عاملين مختلفين من الوجود المادي والروحي. فهو في داخل الوطن محاصر باطار مظلم من العنف والاستبداد والتسلط البيدولوجي والقمعية. وهو في المنفى مرغم على ممارسة صراعه في ظروف من الغربة والتشرد وعدم الاستقرار والمعاناة. غير ان مشكلته تقترن ايضاً بعوامل اخرى جوهرية:

- (١) انه يخوض هذا الصراع مثقلاً بأزمة احباط ويأس لفشل قوى المعارضة السياسية العراقية في صهر ممبر مشترك فعال للخلاص من الحكم الدكتاتوري وخلق رؤية واضحة للمستقبل الذي تعد به شعباً، تلهم الثقة والتفاؤل والأمل.
- (٢) انه يعيش صراعه في عالم تحوير سياسي - اجتماعي - فكري عاصف. فانها تطبق الفكر الاشتراكي، وخاصة بالاشكل المذهل الذي حدث في اقطار عديدة، خلق حالة التباس وغموض واحباط، وأزمة بدائل ورؤى.
- (٣) غير انه يشهد ايضاً هذا الانفجار الكوني في وعي الانسان بحقوقه وحياته. وربما تؤلف هذه الظاهرة، التي تعطي صراعه زخماً جديداً، المؤثر الوحيد المحسوس من التفاؤل والأمل في عالم يمزقه العنف والبؤس واللامعقلانية والتعصب الأعشى.

٣
 كل هذا ينعكس عند المثقف العراقي كعبرة حياتية مباشرة، ويعطي صراعه الفكري - السياسي بعداً كونياً يدفعه الى إعادة النظر في كثير من المسلمات السابقة، لهذا يحتم العنف عن حل يعد باختراق هذه التزمنة من المعاناة واليأس والتباس. ويجب مقياً الحقيقة وصحة نشاطه الفكري والسياسي، غير انه (وهذا عامل احباط آخر) يجد نفسه ملزماً بالاختيار بين نفسه الساذك والادب الفكرية التقليدية التي لم تعد تلائم الظروف الجديدة.

الاختراق الأمثل للزمنة يتطلب بالضرورة إطاراً آخر جديداً خارج نطاق هذه الدائر. هذا ممكن فقط بإعادة تقييم مفهوم المثقف وموقعه ودوره المجتمعي، في سياق المعرفة الجديدة التي تقترن بالثورة العلمية - التكنولوجية. وهنا نصل الى جدار سميك من الاعراض والتعقيد، بموروث محبط من مفاهيم وتنظيرات خاطئة صممت دور المثقف والفكر تاريخياً. لهذا نحتاج مقدراً غير قليل من الجرأة الذهنية والخيال لخرق هذه السدود الفكرية الموروثة. الملاحظات التالية هي خطوة في هذا الاتجاه - بيان بموقف المثقف العراقي الجديد الذي يأخذ قضيته (وبالتالي قضية مجتمعه) بيده.

٤. المثقف كفردية بامتياز
 نقلة التأكيد الأولية عند الكلام عن المثقف هي انه (كمنهج فكري - روحي) يمارس وظيفة كمنهج فردي بامتياز. لهذا بدلاً من الانطلاق مما هو عام، نأشأ تبدأ بالفرد. هذا هام، ايضاً، (أولاً) لأن مشكلة الفرد، دوره وعلاقاته وحقوقه، هي كمنهج جري خطاً قديماً اعمالا أو تحاملاً الى حد كبير للعالم الجمعية. وهي كتبت الآن، بحق، أهمية متزايدة. فالتطور التاريخي بالضرورة نحو نوع من التوازن والانسجام بين حقوق الفرد والمجموعة. (ثانياً) لأن من الضروري، ايضاً، الاهتمام بذلك الدافع الغامض الغريب الكامن في ذات الانسان والذي يعمل به كل خاص داخل المثقف كمنهج أو سوكه في لحمة تدفعه دوماً الى اختراق

الضباب الكثيف الذي يغلفه جُناً عن معانيه وقيم جديدة .
 هذا يؤكد أيضاً صعوبة تحديد دقيق لمفكرة الملتقف
 والخلق - الدافع الذي دفع اقتصاداً كماركس ،
 أو فناناً كبيزان ، أو طبيباً كفرويد ، أو عالماً
 كمانشاستر ، أو شاعراً كبرنتس ، إلخ ، إلى بحثه
 متواصل عند التحقق من هذا الاختراق ، أن
 هي الدوافع الاقتصادية في هذه النماذج الرائعة وغيرها
 من الجواهر الفكرية ؟ عبثة نبهت عنها فيهم . انظر
 إلى إطار المجتمع العام . بينما دافعهم المسيطر هو
 فكري ، لفهم العالم وتغييره - يخلقه ويغذيه
 صراعهم الذاتي الفكري المتواصل .
 كلمة أخرى ، بالنسبة للملتقف ، الدافع الأساسي يكتبه
 هذه الصفة الفردية المتميزة لأنه فكري . أنه يرتبط
 عضواً بوظيفته الخاصة . وهو يوجه دوره المجتمعي ،
 أعني ، التعبير عن المعاني والقيم التي يكتبها ، بأشكال
 من الوعي . لهذا فإن مفكرته ترتبط جوهرياً بحرية
 الفكر والتعبير . إذ كيف يمكن للملتقف (كفرد) البحث
 عن معاني وقيم جديدة في العالم (بجانبه الطبيعي
 والاجتماعي) ، أو التعبير عنها أو إيصالها ، إذا
 كانت هناك قيود تمنع حريته في التفكير والتعبير
 باللغة التي يختارها لنفسه ؟

3. قضية الملتقف (الخاصة والعامية) .

الملتقف - كما أسرنا - يمارس إنتاجه الفكري - إروحي في
 ظروف حياتية معينة ونظام معين من العلاقات المجتمعية .
 هذا هو أساس دايكتية العلاقة التي تربط قضية

الملتقف الخاصة والعامية .
 إشارة الميزة لهذه العلاقة تتلخص بمقارنة الملتقف بالعامل .
 الأخير مثلاً ، يؤسس ثقافة عمال للدفاع عن مصالحه الخاصة
 (مستوى الأجور ، ساعات وظروف العمل ، إلخ) . المصلحة
 جوهرياً اقتصادية - مادية . وهي قابلة للتحديد مكملاً .
 وتُرى على مجموعة العمال كمقاس محسوس محدود .
 العامل ينتج (عادة) ضمن مجموعة ، ونتاجه مادي .

الملتقف يؤسس رابطة ملتقفة للدفاع عن مصالحه الخاصة
 (حرية الفكر والتعبير والإبداع ، إلخ) . المصلحة
 جوهرياً فكرية . وهي غير قابلة للتحديد مكملاً . ولكنها
 تؤلف بالنسبة لمجموعة الملتقفة مثلاً "أعلى ، هدفاً"
 أو معياراً مطلقاً . الملتقف ينتج (حق في الإنتاج الفكري)
 التي تتخذ شكلاً جماعياً كالمرسع والسينما ، إلخ) على
 نحو فردي . ونتاجه فكري - روحي .

من ناحية أخرى ، العامل والملتقف على حد سواء بالهمة
 التعاون المتبادل بينهما ومع قوى أخرى ضمن الإطار
 المجتمعي الأوسع . وبهذا فإن نشاطهما يتشكل من
 إطار قضية خاصة إلى إطار القضية العامة . العامل
 يعني دوره كقوة مادية ، التأثير الذي يمارسه
 صراعه الاقتصادي مثلاً في تحفيز أو تطوير أو قبح الصراع
 المجتمعي . الملتقف يعني دوره كقوة فكرية ذات بعد
 اجتماعي . صراعه الخاص من أجل حرية الفكر والتعبير
 مثلاً ، يكتب أهمية مجتمعية ويصنع هدفاً وسعياً
 عاماً مثلاً . أنه أيضاً على وعي بالدور الذي
 تلعبه أفكاره في صياغة الأهداف وسعاراة الصراع
 الأوسع ، في تكوين وتوجيه الوعي الاجتماعي ، في
 خلق الرؤية المستقبلية للمجتمع . ولكنه ، قبل كل شيء ،

يدرك ان الافكار تصيب ، كما هو معلوم ، "قوة مادية" عندما تسيطر على اذهان البشر.

٤. وحدة وتناقض الفكر والعمل

المقارنة السابقة تظهر اختلاف الفكر والعمل في طبيعة المصالح والذات. والدور المجتمعي. هذه الاختلافات تفرض تمازجاً (وحدة تناقضاً ظاهرياً) في التوليدات والتناقض الخاصة في حدود عمل كل منهما. غير انهما (وخاصة ضمن متطلبات الصراع المجتمعي) تتخلق في الوقت نفسه الدافع والحاجة الى وحدة بينهما.

فالثقافة والعمل يمثلان القطبين الرئيسيين للنقطة ، ولكن الضروريت ، في أية عملية تستهدف تغييراً خلائقاً في العالم. هذه العلاقة تكاد آت تكون بهيئة الثنائيات. ما ركس تكلم عن وحدة هذه بين العمل والفكر في الصراع المجتمعي قبل حوالي قرن ونصف ، حينما أشار الى انه الفلسفة تجد سداً لها في "العمل" ، و"العمل" يجد سداً له في الفلسفة.

حقاً ان هذه العروة التي توحده بين مبدئين متناقضين هي صيغة أخرى للتعبير عن نمط الخلق الطبيعي ، كما يتجلى ، مثلاً ، على مستوى الوجود الانساني. فالإنسان - كما على نتائج طبيعي - هو النموذج الذي يسمى لولادة وتناقض الروح والجسد ، الفكر والمادة .

الصفحة مفقودة

من علاقة الثقافة بالعمل، كعلاقة متكافئة .
 أهمية هذا التكافؤ تكمن فيه في الصراع المجتمعي صائلاً .
 انه يعني ان العمل لا يمكنه كونه بمعزل عن
 الفكر تغير العالم ، بل تشويره فقط ، فالتغير ،
 بلا صورة فكرية مسبقة فعالة موجهة ، يكون
 دوماً اعتباطياً أعمى . هذا الأهمية التكافؤ
 كبدأ ينظم عترة الفكر بالعمل في إطار الصراع
 المجتمعي .

6. القرن 20 - عصر ظهور المثقف كقوة مستقلة

العالم منذ ظهور الحضارة والتناقض الطبقة الذي اقترن
 مراكز حول 5000 سنة قام على وجود مراكز
 قوى ، مراكز تمتلك السلطة أو النفوذ أو
 المال . الفكر كان دوماً " تقنية في خدمة الرقوى " .
 والمثقف كان مؤمناً بدوره الثانوي وقانعاً بقدره .
 (ولم " العمل " أوفر حظاً ، فقد كان بالمثل دوماً
 تقنية مادية في خدمة الرقوى) .
 النظام الرأسمالي غير هذه العلاقة باخضاع المثقف
 (وكذلك العامل) الى متطلبات اقتصاد السوق ،
 وبالتالي فانه حرره من تبعيته المباشرة لـ " مراكز القوى " .
 التقليدية . ولكنه استبدلها بمراكز قوى جديدة اقل
 مباشرة ، ترتبط بالسوق . المثقف اخذ يتحرك
 في المجتمع بالحرية والحدود التي رسم له بها
 قوانين الاقتصاد الحر والظلمة الاقتصادية
 المتوارثة ، التي استطاعت تمديه بقائماً بتحاليفها
 مع الرأسمال .

هذه التحول في وضع المثقف اجمع وانما على نحوها من في
 عصرنا . انه عصر ظهور المثقف كقوة اجتماعية مستقلة
 (وهو يقرن ايضاً بظهور العامل كقوة اجتماعية واعية
 بذاتها على المستوى الاجتماعي المادي) . التحول تقوم من
 نوع يتعدى الغاوة ، لأنه يرتبط عضواً بثورة العلم
 والتكنولوجيا التي تمتد جذورها الى القرن 19 . هذه
 الثورة أدت الى تغير قوى الرضاخ والمعدات
 الحياتية المادية للإنسان ، والى انقلاب في
 معادته الفكرية ورؤيته للطبيعة والمجتمع . انما
 ثورة الفكر والعمل معاً من أجل نمط جديد
 من الوجود البشري الاجتماعي .
 غمران الثورة العلمية - التكنولوجية شفة ايضاً عن
 الصلة الوثيقة التي تربط مختلف فروع المعرفة
 والنشاط البشري والمشاركة التطبيقية التي تقرن
 بها . هذا فانما فتحت الطريق امام وحدة جديدة
 في الثقافة ذاتها تتناول فروع المعرفة العلمية
 والتطبيقية والفنية . هذا التطور الجديد يجد
 تعبيراً آتياً في المفهوم الجديد للتفاعل الكلي ، متعدد
 الفروع ، مع المشاكل الاجتماعية - الاقتصادية -
 الروحية - البيئية للإنسان . أعمق ، كعامل
 يستهدف التغير الشامل لعلاقة الإنسان مع
 الطبيعة والمجتمع في آن واحد .
 التحول الجديد اقل يتشعب مع انتشار المعرفة والتكنولوجيا
 حتى الى أقطار ما يسمى بالعالم الثالث . كل هذا
 معلوم . ومعلوم ايضاً ان العراق اجمع منطقة
 محروقة على هذا النمط الجديد من الثقافة . فكل
 العراق افلحوا على نحو لا يرقى في الارتداد بهذا
 البلد الى الوراء في الفضاء - الزمن التاريخي

الحياة ايدولوجيا وميكانيزم الاستبداد الشرقي للعصر البرونزي.

٧. مشكلة المستقف الواعي بدوره الاجتماعي

غير انه مشكلة المستقف الذي يعي دوره الاجتماعي -
"المستقف المجاهد" - لكي حتم اكثر تعقيدا. انه أدرك منذ
البدائية ضرورة واعية مزيج الصراع من اجل حرية الفكر
والتعبير مع الصراع المجتمعي الأوسع. وقد قام بذلك عبر
انتمائه الى "مراكز قوى" معينة وجد في تمردها ضد القديم
ورؤيته المستقبلية ما ينسجم مع رؤيته وتمرده.

اللازمة انفجرت بسبب عوامل محلية وعالمية، مترابطة في الجوهر.
العامل المحلي تمثل في فشل هذه "المراكز" في فهم الدور
الحقيقي الحيوي للثقافة الحرة في الصراع المجتمعي.
"وحدة الثقافة والعمل" تحولت في التطبيق (بسبب قمع
المبادرة والتجديد للاعتبارات ايدولوجية دوغماية) الى
"قمع للثقافة باسم العمل". هذا تغذر على هذه "المراكز"
بلورة الرؤية الملائمة اللازمة في الصراع من اجل الديمقراطية
والحرية والعدل الاجتماعي.

العامل العالمي تمثل في تفتت جوانب اساسية من الرؤية
التي كانت مصدر الهام كثر من البشر لسنوات طويلة،
وانهيار تطبيقاتها على نطاق واسع. الانهيار حدث
لأسباب كثيرة، ربما اهمها هو: أولاً، فشل
هذه التطبيقات (في عصر الثورة العلمية - التكنولوجية -
المعلوماتية) في رفع الإنتاج المادي والمعدات

الحياة الى مقاييس مقبولة، أو إعادة إنتاج
منجزات التكنولوجيا الحديثة لتصبح جزء من البنية
الحياتية للمواطن العادي. ثانياً، فشلاً في
تحول الرؤية الحديثة للعلم الطبيعي الى جزء اساسي
من مكونات الوعي البشري، لأننا لم ندرك أهمية
هذه الرؤية على الصعيد الفكري والاجتماعي في بناء
وتطوير المجتمع الجديد. طناً ثانياً اخفقت في فهم وتقييم
المضمون الحقيقي للصراع الريدولوجي العالمي في
هذا العصر - وهو الصراع الذي كان له في النتيجة
الدور الحاسم. ثالثاً، فشلاً الكاري في ادراك
التطور المفجر للوعي بالحرية والديمقراطية في عصرنا وتحوله
الى واقع محسوس فقات. ففقت بناء مجتمع جديد
(اجترافي) كعملية طويلة معقدة، ولا يمكن ان
تتم بمعزل عن الديمقراطية. انما ليست (ولا يمكن
ان تكون) حقاً استثنائاً مقصوراً على فئة مختارة،
"نخبة"، مهما كانت. بل انما بالأحرى قضية القرار
الحرة والجهد الفكري - العمل المشترك الواعي لكامل
المجتمع.

المستقف وجد نفسه فجأة بدور موقع يات واضح - بدور رؤية
مستقبلية مقنعة تماماً في الصراع المجتمعي المحلي والعالمي.
هذا احتجابه المثل بالغضب والمرارة: "مع من أنت صارع،
ومن اجل ماذا؟"

المسألة تتناول تحدياً أمريكياً: "الخصم (وإن تاتي
الخصم)" و "القضية".
في كلتا الحالتين ينبغي ان نطلق الحل من طبيعة
شخصية المستقف كمنهج فكري - روحي، والعلاقة
الدلائلية التي تقترن بهذا النشاط وتربطه بمصلحة
الخاصة والعامة. العلاقة معقدة.

(1) المثقف يدخل ميداناً من أجل حرية الفكر والتعبير وحيداً
اعداء حرية الفكر والتعبير .

(2) انه يرتبط هذا الصراع أحياناً بالصراع البشري الأوسع
لتغير هذا المجتمع الأخلاقي

الى مجتمع من الحرية والعدل والوفرة . يلتحق
بالإنسان . وهو يقوم بذلك بالتخالف مع القوى
الأخرى التي لها مصالحها في تحقيق مثل هذه الأهداف
وخلق مثل هذا المجتمع ، وفي مقدورها قوى "العقل" .

(3) غيران المثقف يدخل أيضاً في صراع من
أجل ثقافة تتواءم مع هذه الأهداف والرؤية ،
وبالتالي فإنه يدخل في صراع ضد اعداء هذه الثقافة .

هذا فان بلورك السكالي وقيم ومعارف هذه الثقافة
تصبح ضرورية لتطبيق ليس فقط مسؤولية المثقف
الفكرية - كمنتهى أشكال ونشاطات - روحية
يقوم بإعادة تقسيم الموروث الفكري - بل
مسؤولية الاجتماعية - السامية أيضاً ، فهذه
الأشكال الفكرية - هذه الأدوات الابداعية
اللزومة لخوض الصراع المجتمعي الأوسع - أشكال
التي "يصبح البشر خلالها على وعي بصراعاتهم
ويقومون بحسمها" .

مسؤولية المثقف إذن مزدوجة : انرا التزام اجتماعي
سياسي ، وآخر فكري ، فكري - روحي . هذا الالتزام
الأخير يشمل رؤية المثقف وأشكال وقيم ومعارف
الثقافة التي ينتجها ، حقاً يمكن النظر الى هذه
المسؤولية كوحدة ثقافية يؤلف الالتزام الاجتماعي -
السياسي احد عناصرها أو مضامينها .

لهذه المسؤولية الثقافية هي قضية المثقف التي

يدخل الصراع من أجلها وحيداً خلوها ،
هذا يقودنا الى مسألة تحديد الملامح الأساسية
لهذه الثقافة التي اخذت تبرز تدريجياً في عصرنا
مع تطور الثورة العلمية - التكنولوجية .

8. ثقافة واحدة لعصر عالمي

الثورة العلمية - التكنولوجية جبروت الإنسان بأدائين
وسيتي الارتباط للتفاعل مع العالم وتغييره ؛
(1) أداة فكرية - علمية ، كروية وكفهم جديد للعالم ،
كثيرة (كما رأينا) عن الصلة الوثيقة التي تربط مختلف
فروع المعرفة البشرية وتطبيقاتها ، وبالتالي العلاقة
المتبادلة بين الظواهر الطبيعية - البسيطة ، والفكرية
والاجتماعية والاقتصادية . وهكذا تفتح الطريق
امام مفهوم جديد للتفاعل الكلي ، متعدد الفروع ،
مع المشاكل المختلفة التي يواجهها البشر .

لهذا الموقف الجديد هو تأكيد مفهوم قديم للعالم يرجع
الى هيراقليطس ، ودعا اليه مفكرون (ماليون
وماديون ، كل من زاوية نظرية خاصة) كـ كوبلر و ماركس /
انجلز و وايت هيد ، الى المفهوم بيساطة هو ان
العالم ينبغى فهمه داخلياً كنظام دينامي من عمليات
متفاعلة متطورة ترتبط فيما بينها على نحو شامل ،
متعدد الجوانب والأشكال . وهو يتناول ظواهر
الطبيعة والمجتمع ، وعمليات التايخ والفكر معاً .

ورغم ان العالم الحديث أكد (كما قلنا) هذا المفهوم الداخلي
بصيغة العامة ، إلا انه كشف عن تحدياته التلقائية



والميكانيكية . من هذه التحديات الطبيعية ، وهو تعكس
تحديات قديمة . فهذه الزلزلة الديالكتيكية (باعتبار نظام)
وانتاج (هيد) صيغة في وقت كان الإطار العلمي الفكري للمعرفة
لا يزال سائداً ، أي ، قبل ظهور فيزياء النسبية
وميكانيكا الكم . ثم ، إذا أخذنا بتحدية الديالكتيكية التي
تقترن بالفكر الماركسي ، فإن تحديداتنا تتغير عند مقارنتها
مع الديالكتيكية الطبيعية على المستوى الميكروسكوبي كما
كشفت عنها العلم الحديث . هذا من الصعب الكلام
الذي عن الديالكتيكية الماركسي كترج فغال الفهم
وتغيير العالم الاجتماعي على مستوى جوهري (وهو
ما يردد عادة) إلا إذا أعيد تقييمه في إطار الرؤية
العلمية الجديدة .

نظر
رؤية
خاصة

(2) أداة مادية - تكنولوجية ، كنتاج طبيعي للأداة الفكرية ،
لتغيير العالم . هذه كلفة غير متجزأتها المذهلة
(في مبدئ الذكاء الاصطناعي والطاقة السنوية
والتكنولوجيا المعلوماتية ، الخ) عن الامكانيات
الهائلة الكامنة في التكنولوجيا الحديثة في
تطورها المستقبلي ، كأداة للنظر على الطبيعة
وتحسين حياة البشر . الإحراق البيولوجية
للبرع عبر العصور خلق عالم من الوفرة والحرية
والجمال أخذت تكتب لأول مرة في التاريخ ملهم وأضيق
لواقع ممكن التحقيق . غير أن كل هذا يتوقف
على نجاح البشر في تدجين هذه التكنولوجيا

كبد

كبد

وإستخدامها على نحو عقلاني .
كلمة أخرى ، الثورة العلمية - التكنولوجية تضع أمام
المستقبل إطاراً جديداً يربط بين مفهوم الثقافة واحداً
تلتزم فيها كافة فروع المعرفة في سياق علمي ،
ورؤية أكثر وضوحاً وأمتناعاً لعالم مستقبلي من

الجمال والوفرة والحرية .
 (هذا الإطار الجديد يصطدم الآن بالقصور الذاتي المتأصل
 في كامل التاريخ البشري ، كما يتجسد في موروث من بدائل
 متناقضة تختم كقدر مظلم على البشر .
 صائر ، هناك البديل الكلاسيكي الذي اقترن بظهور الرأسمالية
 والذي ، بقدر ما كان مفجراً للثقافة بادية الأمر ، ألبس
 الآن يقدّم حركتها نحو آفاق جديدة . فهو ينطلق ، (خلافاً
 للموقف العلمي الحديث) من رؤية للعالم كنظام من الأشياء
 وظواهر وقوى متميزة منعزلة جاهزة الصنع . وبالتالي
 فإنه يقوم على وجود حواجز ناشئة بين فروع المعرفة التي
 تتعامل معاً (مثلاً ، بين العلوم الطبيعية والإنسانية ، أو
 بين العلم والفن / الأدب ، الخ) . هذا البديل يرتبط على
 الصعيد الاقتصادي - الاجتماعي بمفهوم رسم الحياة الاجتماعية
 كميدان " طبيعي " للصراع والمناخنة الحرة ، التي يفترض أنها
 « البقاء للأصلح » . ويقترن بمبدأ " عدم التدخل " في النشاط
 الاقتصادي " الحر " للأفراد ، حتى في ذلك التناقص
 المحبوس الذي يتحول إلى " سباق للجري " . بالنسبة لهذا
 المفهوم ، الفقر والبؤس والجوع والعنف والحرب تصبغ
 مظاهر ملزمة للوجود البشري . فهي السماء والأرض
 والنتائج الطبيعية لهذا الصراع الحر .
 تخبرنا هذه الرؤية آخر تعود جذوره إلى بربرية فجر التاريخ .
 وهو يتمثل في هذا الطوفان المظلم من التعصب الأعشى
 واللاعقلانية والتعصب ، الذي يهود بالتسارع الوجود والخيال
 الإنساني . أنه يقترن على الصعيد الاجتماعي - الاقتصادي
 بمفاهيم وممارسات من الاستبداد المطلق والجبرية والتمركز
 الاقتصادي - الإداري ، والهيمنة البيروقراطية ،
 وحقوق إرادة الفرد .
 المتشكك ملزم بالصراع ضد هذه المفاهيم والقيم ، سواء
 التي تدفع الإنسان إلى تمجيد القديم المتحجر ونزد
 الجديد الواحد بالحياة ، والارتداد إلى عالم من الخرافة

والكائناتية ، أو التي تسخر من أحلامه ومسماه
 لتغيب العالم وخلق مجتمع من التعاون والعدل والوفرة ،
 كونهم يوطون ساذج .

المعيار الذي يحتكم إليه المتشكك هو هذه الحركة
 التاريخية الكبرى لوحدة الفكر والعمل التي تصورها
 الثورة العلمية - التكنولوجية ، والتي تتمثل بمفهوم
 الثقافة الواحدة للعصر العلمي الجديد .

٩. المتشكك والعمل السياسي - الاجتماعي .

كل هذا يقود إلى النقطة الأخيرة ، الهامة : مسألة
 الثقافة في إطارها الواحد الجديد ، في ميدان النشاط
 السياسي - الاجتماعي . هذه المسألة تنبع نوعاً
 من الانتقال من النظرية إلى التطبيق . وقد يتخذ
 هذا شكلاً مختلفاً ، صيغاً ، تكوينات متباينة ،
 أو إصدار مطبوع دوري ، الخ .
 إذا أراد المتشكك أن يلعب دوراً كقوة فكرية - روحية
 فعالة في ميدان الصراع السياسي - الاجتماعي ، فإن
 عليه أن يدخل هذا الميدان انطلاقاً من مبدأ التكافؤ
 (الذي نشرنا إليه) بين الثقافة والعمل . أي أنه
 ينبغي أن يدخل الصراع كقوة فكرية مستقلة على نحو
 متكافئ مع القوى الأخرى ، " مركز قوة " جديد
 يتبنى قضية المستقبل عبر نقد الإطار الفكري - الروحي
 الاجتماعي السائد للماضي . أي أن عليه أن يدخل كقوة
 ثقافية - فكرية ذات برنامج ثقافي يؤلف السياسة جانباً
 منه فقط . وتضم المبدعين من مختلف فروع

الفن / الأدب والعلم بجانبه الطبيعي والاجتماعي . هدفها ان تبلور
وتفرض على السياسة رؤيتها المستقبلية لمجتمع جديد .

المثقف ينبغي ان يدخل معتدك العمل السياسي لا كسياسي محترف يهتم
بالثقافة ، بل كمثقف محترف يهتم بالسياسة . وهكذا يستطيع ان يحرر
نفسه من خدمة " مراكز القوى " . انما هو الاساس الذي هو
أوسع وأكبر من أي انتماء آخر ، هو الى الفكر والثقافة
وليس الى السياسة . بل انه يستطيع ان يقلب الآلة وينفرض على
السياسة ان تنحني اليه بتبني رؤيته .

واذ يربط المثقف المسؤولية السياسية بمسؤولية ثقافية (وبالتالي ،
اخلاقية - روحية) ، فانه يفتح الطريق امام نقد شامل للعملية
السياسية ذاتها . مثلاً ، الجانب الماكافيللي في السلوك السياسي ؛
بدلاً من مبدأ " الغاية تبرر الوسيلة " الذي أدّى ويؤدي الى
نتائج فاجعة ، فان المثقف يدعو الى مبدأ " انسجام الغاية
والوسيلة " (او " الهدف والوسيلة ") . ينبغي ان يكونا متوافقين
كلياً ، ومتماثلين في القيمة الاخلاقية ذاتها . فلا يمكن تحقيق
هدف انساني بوسائل لاشسانية ، او بناء مجتمع عادل بوسائل
أو طرق غير عادلة . هذا يؤدي الى تشويه انسانية الهدف
وعدالة المجتمع على حد سواء . وهو يعني (حتى في إطار ديمقراطي)
تغليب التعامل الاخلاقي في العملية السياسية . وبالتالي فانه
يخلق جواً من الاحباط والامبالاة واليأس في المجتمع ، ويقود
الى نقض التطلع الديمقراطي وتبعية الدكتاتورية والحكم الفردي .

الاعتراف بذلك يعني ايضاً رفض مفهوم دور النخبة القادري في
تغيير المجتمع كسيفياً وفقاً لرسالة ايدولوجية ، أو تبرير تاريخي ،
أو رؤية يولوجية ، الخ . فميكانيزم ممارسة السلطة من قبل
النخبة يؤدي دوماً ، رغم نياتها الاخلاقية المعلنة ، الى

خلط النخبة بالهدف أو تحويلها الى هدف قائم بذاته . طذا بدلاً من ان
تكون اداة لتحقيق غاية اجتماعية معينة فانها تصبح هي الغاية ذاتها .
مثل هذه الانظمة تهمل بالضرورة في تناقض مع اهدافها وتحويل
الى امكان جديدة من الاستبداد . طذا فان المثقف يرفض ، كونهم
ضاراً ، ادعاء أية فئة ، مهما كانت ، بحق استثنائي في تغيير المجتمع
بعزل عن العملية الديمقراطية . فالطريقة الوحيدة المشروعة (والفعالة)
لإدارة المجتمع هي الجهد المتعاويف الحر المسترعى الذي تقره المؤسسات
الدستورية المنتخبة على نحو ديمقراطي من قبل كافة الافراد .

كل هذا يبين اهمية منبر ثقافي مستقل في بلورة وتبني وعي عقلافي -
دمقراطي بحقوق الافراد ودورهم في المبادئ الروحية / الاخلاقية والاقتصادية
والسياسية كأساس لبناء مجتمع من العدل والحرية والوفرة . مثل
هذا الوعي لا بد ان يكون علمياً ، في اطار المعرفة الجديدة في ميادين
الطبيعة والمجتمع ، وبالتالي خارج الأطر السياسية التقليدية .

الفكر الماركسي كان يمكن ان يقوم بذلك ، غير ان السياسة استطاعت
احتواءه بدلاً من ان يحتوي هو السياسة . وهكذا حولته من نظرية
علمية لتغيير العالم وتحرير الانسان الى اطرحة ايدولوجية لمسروع
برغماتي للوصول الى السلطة والافراد بها من قبل نخبة .

الهمة هذا التأكيد على دور المثقف الجديد كقوة مستقلة ترجع الى ان
مسؤولية تحديد هوية " الفلسفة " و " الخضم " وبلورة " الرؤية " المجتمعية
الصحيحة الضرورية في عصر الثورة العلمية - التكنولوجية ، تقع على عاتق
المثقف . انما المسؤولية الأكثر اهمية الآن في هذا الصراع ، ليس فقط
على النطاق المحلي بل العالمي ايضاً .

هذا هو التحدي الجوهر الذي يجابه المثقف العراقي الذي يعي
دوره الاجتماعي عسيرة القرن ٢١ .

براعم : نهاية سباط - بداية مائة ١٩٩٣ محمد عسيري

أمسية احتفائية بثمانينية محمود صبري

يقيم المنتدى العراقي في الجمهورية التشيكية عصر غدٍ الجمعة 2007/12/14 أمسية احتفائية متميزة بمناسبة الذكرى الثمانين لميلاد الفنان والمفكر العراقي الرائد، محمود صبري...
...وعلمت "بابلون" ان برنامج الأمسية سيضم كلمات ومداخلات متعددة، وفيلمًا عن بعض حياة وإبداع الاستاذ صبري، إضافة إلى لقاء وحديث مباشر معه...

تقام الأمسية عند الساعة الخامسة والنصف

وذلك على قاعة مجمع "CASA GELMI" بمنطقة براغ الثانية

Korunní 30, Praha 2

والدعوة عامة للجميع



وقائع ورؤى

كان لمحمود صبري تخطيط قوي جعله الأساس في ما يرسم من مشاهد الفقر والشظف والتمرد، مؤكداً على الطريقة العراقية في الحياة، جاعلاً منها صرخة عنيفة في وجه الظلم، اجتماعياً كان أم سياسياً.

« حبرا ابراهيم حبرا
"موسوعة اعلام العراق في القرن العشرين" »

نضجت فكرة التحالف الوطني بين الكتل والاحزاب الوطنية وقد استلم محمد حديد مطلع عام 1957 رسالة من الحزب الشيوعي العراقي حملها عزيز الشيخ من قائد الحزب الشيوعي سلام عادل، يطلب فيها لقاء بمكتبة كورونيت - في عمارة مرجان - الباب الشرقي... التقى الاثنان ثم اجتمعا في بيت محمود صبري وانشقا على ضرورة قيام جبهة وطنية تضم جميع الاطراف السياسية بما في ذلك حزب الاستقلال.

« صحيفة الاتحاد / بغداد - 2007 »

تؤكد مكانة الفنان الرائد محمود صبري، بدءاً بتلك الأعمال واللوحات التي اتخذت الموضوعات الاجتماعية والسياسية وفعل الالتزام في الفن منحى لها فكانت لوحات « الشهيد 1950 »، ثورة الجزائر... من أهم الأعمال التي وثقت هكذا اتجاه في الفن العراقي. وتالياً في اكتشافه نظرية « واقعية الكم » التي عُرف بها في معرضه الشخصي الأول ببراغ عام 1971.

« صحيفة الهدى / بغداد - 2007 »



واقعية الكم

يشق الخيال مادته من المعرفة، ويكتسب درجة إبداعه وقوته منها، هذا ما يؤمن به محمود صبري، فالإنسان يعرف الطبيعة عبر عمله عليها... وهكذا تنطلق نظرية (واقعية الكم) من الارتباط الديالكتيكي بين المعرفة والعمل الذي يحتوي عنق "الوعي" وهذا ما يميز الإنسان عن سواد من المخلوقات... ان (واقعية الكم) كما قدمها محمود صبري في لوحاته وبيانه وتنظيراته، لا تقول أكثر من أن الفنان يجب أن يشترك مع العالم من جديد - كما اشترك معه في الماضي - في تحري الواقع الموضوعي والكشف عنه. ان هذا يعني ببساطة: مزج الفن من جديد بوظيفته الاجتماعية التي تميز بها عبر العصور: تمكين الإنسان من السيطرة على الطبيعة وتغييرها - وبالتالي تغيير نفسه.

« محمد الحرائري
صحيفة "الزمان" اللندنية 1999/4/16 »



محمود صبري

80 عاماً...
والعطاء
الفكري والابداعي
يستمر

اصدارات
المنتدى العراقي في الجمهورية التشيكية



تحرير وتعليق: بابلون - براغ 2007

محمود صبري

« ولد في بغداد عام 1927... وانتهى دراسته في العلوم الاجتماعية من بريطانيا عام 1949... وله ابنة (ياسمين) وابن (محمد) »
« برز في خمسينات القرن الماضي في مجالات الفن العراقي الملزم ضمن ما سمي "جماعة الرواد" وله العديد من المشاركات في المعارض العراقية والعالمية. »
« عمل في مؤسسات اقتصادية ببغداد (1949-1960) وأخرها مدير عام مؤسسة المعارض العراقية بعد ثورة 14/تموز 1958. »

« نشط ومنذ أربعينيات القرن الماضي في فعاليات وأطر الحركة الديمقراطية والوطنية العراقية، وخاصة في المجالات الثقافية والفكرية. »

« استقر في براغ منذ عام 1963، وإلى اليوم، منشغلاً في الاهتمامات السياسية والنظرية، وقد شارك في العديد من الفعاليات والمؤتمرات والندوات العربية والدولية المهمة، ومن بينها عضوية لجنة الدفاع عن الشعب العراقي إلى جانب الجواهري وجلال طالباني ونزيهة الدليمي وفصل السامر وننون أيوب وصالح خالص ونوري عبد الرزاق... كما شارك عام 1991 في مؤتمر بيروت للقوى والحركات والشخصيات العراقية المعارضة للنظام الدكتاتوري. »

« له العديد من البحوث والدراسات والمقالات الفكرية والسياسية والفنية، وقد نشرت - كما نشر عنه - في الكثير من الصحافة ووسائل الاعلام العراقية والعربية والعالمية وبلغات مختلفة. »

« يعد من أبرز فنانين العراق ومثقفيه المعاصرين، وهو صاحب نظرية "واقعية الكم" العلمية الفنية المهمة التي اطلقها سنة 1971... ولها موقع خاص على شبكة الانترنت: »

www.quantumrealism.co.uk



لوحة الشهيد 1950



لوحة الجزائر 1956

آراء ومواقف

ليس سهلاً الكتابة عن قامة بمستوى قامة محمود صبري، خاصة عند نقص الوثائق وقلة المعلومات وصمت فناننا الكبير وتواضعه وزهدده وابتعاده عن المهرجانات والأضواء الغربية لغیره، إضافة لتجاهل الجهات الثقافية المسؤولة وعظمتها حقوق هذا المبدع الخلاق والجهات الحكومية والتي تدعي الاهتمام الكاذب بالثقافة والمثقفين والأثر المعرفي والفني... وكذلك مؤسسات المجتمع المدني والاحزاب السياسية الديمقراطية واليسارية منها بالذات، ودور النشر والمجلات الثقافية وغيرها.

« فضل لصبي / موقع الضباب العراقي »

تعرفت على محمود صبري كفنان قبل ان التعرف عليه كإنسان وكنت من ضمن السدين شاهدا على معرض الرواد الذي احدث ضجة فنية كبيرة وقتها، كان ذلك عام 1950... وبعدها تطورت وتوثقت بيننا العلاقة واشتركنا في اجتماعات عديدة ناقشنا فيها مختلف المواضيع الفنية والاجتماعية وما الى ذلك من الشؤون ذات الاهتمام المشترك.

« عائب طعمة فرمان / موسكو 1984 »

محمود صبري من اوائل الفنانين العرب الذين كتبوا بعق في حقل النظرية واسسوا في العراق والبلدان العربية الوعي التشكيلي المؤثر الذي استطاع فيما بعد ان يؤثر، ليس على جيله فقط وانما ان يكون بمثابة رسالة مهمة لها ابعاد تتجاوز المرحلة التي يعيش فيها الرسام ويتجاوز القيمة المتحققة الى قيمة التفاعل والاستمرارية في حياة الشعب العراقي والفنانين التشكيليين والوعي بشكل عام - الوعي التشكيلي العراقي.

« صادق الصانع / فيلم "نوى إلى الحرية" »



СЕМЬЯ КРЕСТЬЯНСКАЯ

ПОРТРЕТ ДЕВУШКИ

МАТЬ И РЕБЕНОК



ЗЖЕНЯ УРБАН
ПО ТРАССЕ
ВЕНГЕРО-МОНГОЛЬСКОЙ ДРУЖБЫ



Портрет первого секретаря ЦК Иракской компартии товарища Хусейна ар-Ради (Салля Адиля), павшего от рук иракских реакционеров.

являются и приходят в соответствие друг с другом в течение времени, необходимого для создания художественного произведения.

Возможно, слова «пропаганда» или «воспитание» в применении к искусству некоторым не нравятся, и они предпочитают заменить их выражением «направляющая сила». Однако я думаю, что они хорошо определяют роль, которую играло искусство в разные эпохи. Все художественные произведения прошлого являлись пропагандой в пользу той или иной части общества своего времени. Европейское искусство в течение средних веков и Возрождения было явной пропагандой церковных понятий и господствующих порядков. Реалистические гуманистические на-

правления в различные эпохи тоже были пропагандой в пользу угнетенных классов. Даже архитектура содержит в себе явную пропаганду: церкви, мечети, храмы, роскошные дворцы имеют целью определенным образом воздействовать на людей. Воспитательная роль искусства возникла вместе с возникновением в обществе классов и исчезнет с их уничтожением.

Эта истина, очевидная в прошлые эпохи, когда художник был непосредственным связанным с социальными институтами, такими как государство, церковь, оказалась несомненно завуалированной, когда капитализм уничтожил эти прямые связи и художник стал «свободен» в рыночном понимании этого слова. Он, как и любой другой человек, стал продавать в той или иной форме свою рабочую силу. Однако сущность осталась.

Традиции искусства, имеющие более чем 5000-летнюю давность, ясно показывают, что художественное произведение прежде всего содержит основную характерную черту — оно имеет социальную ценность. Другими словами, оно полезно в той мере, в какой питает и развивает стремления человечества и созданию совершенного общества. Однако эти стремления не абсолютны. Произведение отражает требования жизни, изменяющиеся с развитием общества. Художник играл свою роль как социальный мыслитель и воспитатель в той степени, в какой он осознавал устремления своего общества, выражал и развивал их.

Постепенно в буржуазном обществе художник терял эту роль и в конце концов снылся в абстракционизм. Абстракционистское искусство исходит не из фантов жизни, отражающих социальные устремления человека, а из абсолютных абстрактных понятий, обуславливающих абстрактные формы. Поэтому такое искусство, теряя свои связи с эпохой, становится чудным пониманием современного человека и, следовательно, теряет свою способность обобщать и питать его социальные устремления. Своеобразие форм в ассирийском, египетском, китайском искусстве опиралось на мифологию этих народов и выражало их понимание жизни и мира. В эпоху мусульманской цивилизации было запрещено изображать людей по религиозным соображениям. Это привело к тому, что мусульманский художник в общем пошел по пути абстрактной и денотативной выразительности. В наши дни же монополии создали такие экономические и идеальные условия, которые заставили современного художника воздержаться от изображения фактов жизни и пойти по пути абстракционизма в качестве формы выражения в искусстве. Монополии создали новую мифологию через посредство абстрактного искусства.

Итак, художник — это прежде всего его картины. Что насасует моих работ, которые я сегодня осмеливаюсь показать советским людям, то они, я надеюсь, говорят о том, как мне удается воплощать в своем творчестве высказанные взгляды на искусство, на роль и место художника в жизни, накую тому я считаю для себя самой важной, наиболее ответственной, главной. Эта тема — мой родной иранский народ, его жизнь, страдания, радости, его борьба за лучшее будущее.



ПОКОРОНЫ РЕВОЛЮЦИОНЕРА.
Фрагмент (масло)



ПОКОРОНЫ РЕВОЛЮЦИОНЕРА.
Фрагмент

Raffaellova 1990/3
10000 Praha 10

١٩٨٠/٣/٢١

الديزالفان يحيى

تحت طبعته

سألتني كاتبة مفعلة مسرة حقاً. غير أنني استمريت أمس
الليلة ١٩٨٠/٣/٢١ فقط (أي بعد ١٠:٠٠ و ١١:٠٠) ^١
أنه تأخذ مؤلفه. وإلهوان لا يكون الانتظار الطويل قد سببه
ازعاجاً لك. لذا تحباً لأني تأخو المصافي ٢٠٠٠ جيبه

أختصار
أنت صرور لا خبيرك (أنت أندر الامتراك في ~~ال~~ الفن
التراقى المعاصر) كمنوع لا لروحته وكتراه - أنه موضوع هام
فقد شيعني معالمة من زادتني جديدة ٢. ويمكن أن يلقي حضور
جده أعلن الفن العراقي المعاصر. أنا على استعداد
لتقديم كل المساعدة الممكنة

بالنسبة لإعطاني ٢. كطناً صعبية فيما يتعلق بـ "مصادر"
فترة الخمسينات. فمذامنا صعبية ممكنة التذليل.

الزمن يعبر على خطة العمل التي تنوي اتباعها... أو
عن ضوئها يمكن تحدي ما تحبها من رؤى أو موقفاً... إلخ
وكذلك بلورة الأسس الأساسية التي تتوخى إيجاد أصولها
على حدك عملك. عندئذ يمكن "سنة صالحة" للحصول

على أن تكونت على مقربة مني لأمكننا الحديث مباشرة عن السواء الأدبي
من الخمسينات - وهذه الفترة المقررة للبحث عنها والدراسة في كل
والمنشآت كما تعلم... بالنسبة لهذه الفترة كثير من "المادة"
المرجحة هي "ذكرات" عن المناقشات و"البركات" التي
دأرت في حقه حول مختلف جوانب الفن خلال تلك الفترة
وعمل الفنانين ٢. وكذلك الصلة التي كانت تربط الحركة
الوطنية بالفن ٢. وبالتالى التآثرات التي وجدت طريقاً عبر هذه
الصلة... أيضاً غير مدونة... إلخ أيضاً في إطار الأبحاث
السامية - الاجتماعيّة لتلك الفترة تمثل المنبع الفعلي
المحسوس الذي نما منه فن الخمسينات. نصف السيرة الذاتية
هذا طبعاً أيضاً الكتابة النقدية ~~في~~ نصف السيرة الذاتية
يؤدرك الوقت - وهي كثيرة خاصة في مواسم المعارف.

Δ
KSG 2257
WIDENER LIBRARY
HX IRSH B

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
JUL 31 1963



НОСТРАННАЯ
литература

6

انها ايضا مادة "مهمة" رغم ان مظهرها هو كناية الشواهد
غير اختصارها. انها نقطة مكررة عن التفاعل الدينامي الذي
كان بحري بين جمهور واسع "سياسيا" وقطري لاذع في نفسه
وفضائله القوي، والتجارب التي كان يقوم بها الفنانون
هذه لم تتطرق اليه أية دراسة ظهرت عن الفن العراقي
هذه النقطة. لكن هذه "المادة" يتعد الحصول
عليه مع الأسف بسبب ظروف عراقنا الآن.
بعض كتاباتي تحدها في الاعداد الاولي من الثقافة الحديثة
(آخر مثالة كتبتي في ١٩٥٩ قبل مغادرتي العراق).
وما حاول أن أرى فيها اذا كانت هناك إمكانية للحصول
على شيء هذه المقالة... وما خدك
اعتقد ان البره هو أكثر الرسائل العملية بواقعية
خاصة بعد الملاحظات والاستشارة السريعة، وكذلك
محتوى برنامج العمل الذي تنوي اتباعه. طبعا اذا
افلتت المخرجة (البراني) يوما ما فزنا جيت جيد. انه
سقط العملية كقولك كما تقدر. غير اني افترض ان تنفيذ
ذلك قد يأخذ بعض الوقت.
انني تطلعت فقط لعدد الخيارات. اما اذا كنت تريد
تناول استشارة واستشارة ايضا فزده مسألة أخرى.
انها طبعا أسلوب كثير من أخصائى المصادر. وهي استمرار
في الموضوع نفسه على مستوى آخر.

من اخبرني انك سرور جدا لاني بالذات تأخذ على
عاتقك هذا العمل. اتمنى لك كل النجاح - وارجو
اننا نسمع منك ..
مع تياتي المحلصة

سري

عزيزي الشيخ يحيى الشيخ

تحية طيبة - وارجو ان تكون بخير.

شكرا لرسالتك. يسرني اننا سمع عن جديك
الفني في هذه المدينة التي "يندر وجودها عند الآخرين".
بشرا والوان طينتي وظلالها. حتى الانكم
"غدا من" يستمر السبيل الطويل!
سبح بحملى ان يستعيد الانسان ذوقنا و...
مناجاة انظروا في العمل - ولو لفترة قصيرة.
فلمست هناك متعة اعشق من متعة تحرري
والتي افسد تفاهيل الوان الطبيعة (هنا انما انما)
طبعا، ان عبقريات الجمالية (العقلانية).

طبعا النبل الذي جرى نسي في "الطريق" حول
"المقنعة" لما دلت يدي. انه جزء من دراسة
طويلة حول الموضوع. اتمنى ان اشر في قريباً.
ارقبوا ان يعجبك.

مع الطيب تحياتي -

9.3.98

الشيخ 22.6.01

الشيخ العزيز يحيى الشيخ
تحت طيبة ، وارجو ان تكون بخير ،
عند اجزيلا على بطاقتي للصيغة الخاصة
بمعرضي الفني الجديد ،
كنت في صفة طويلة التردد الى انكلا - وقد
وقد وجدت البطاقة مع البريد بعد عودتي الى
براني ، انني مسرور لرؤيتك تنطلق من جديد
بعد استقرارك في الزويج في بيتك الملاك
التي . لهذا مؤثر جميل لروع الموهلة
على الجديد . وهو الشيء الجوهرى
بالنسبة لشيء فنان .
اتمنى لك كل النجاح والخير في عملك
وليأتك .

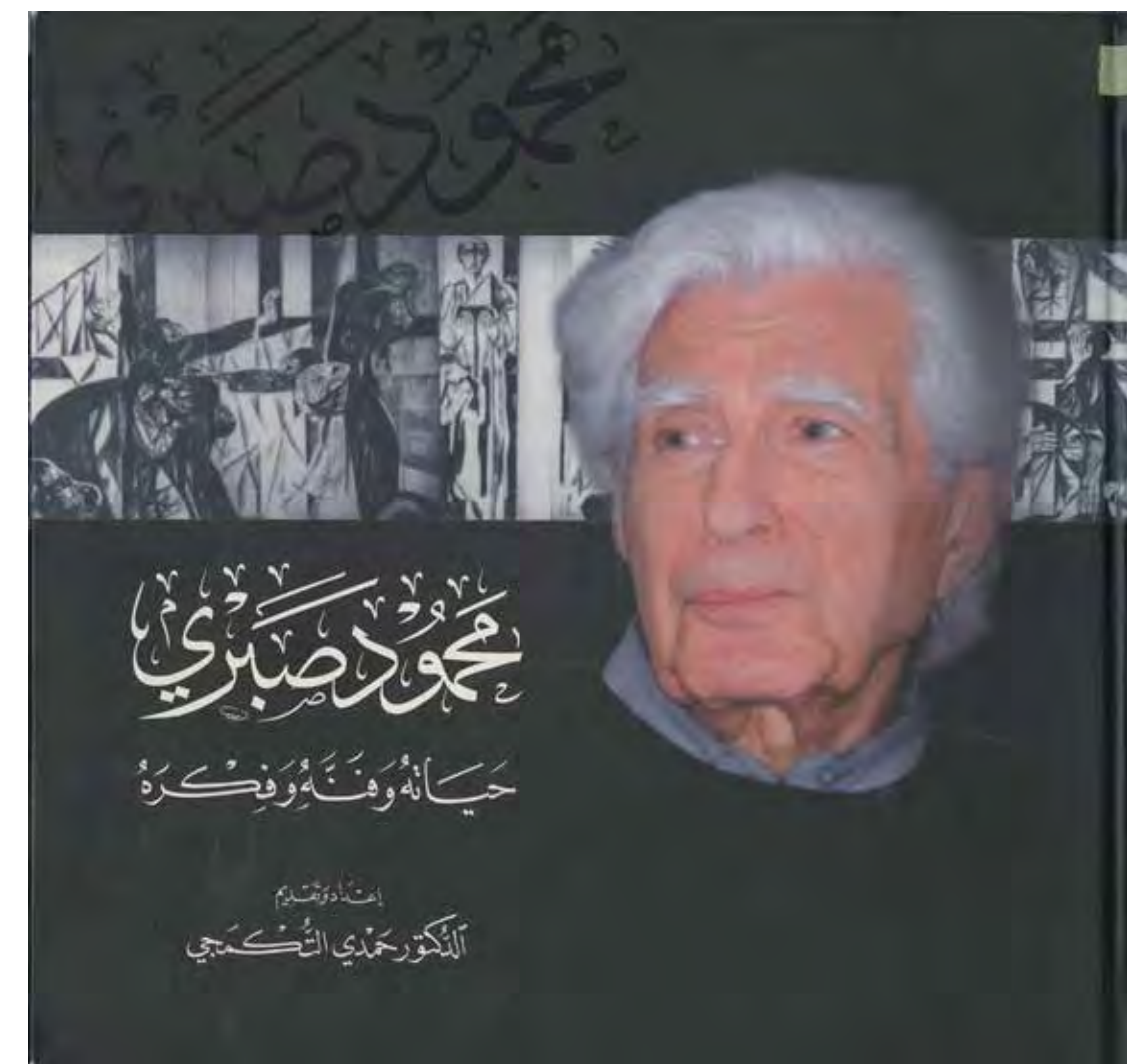
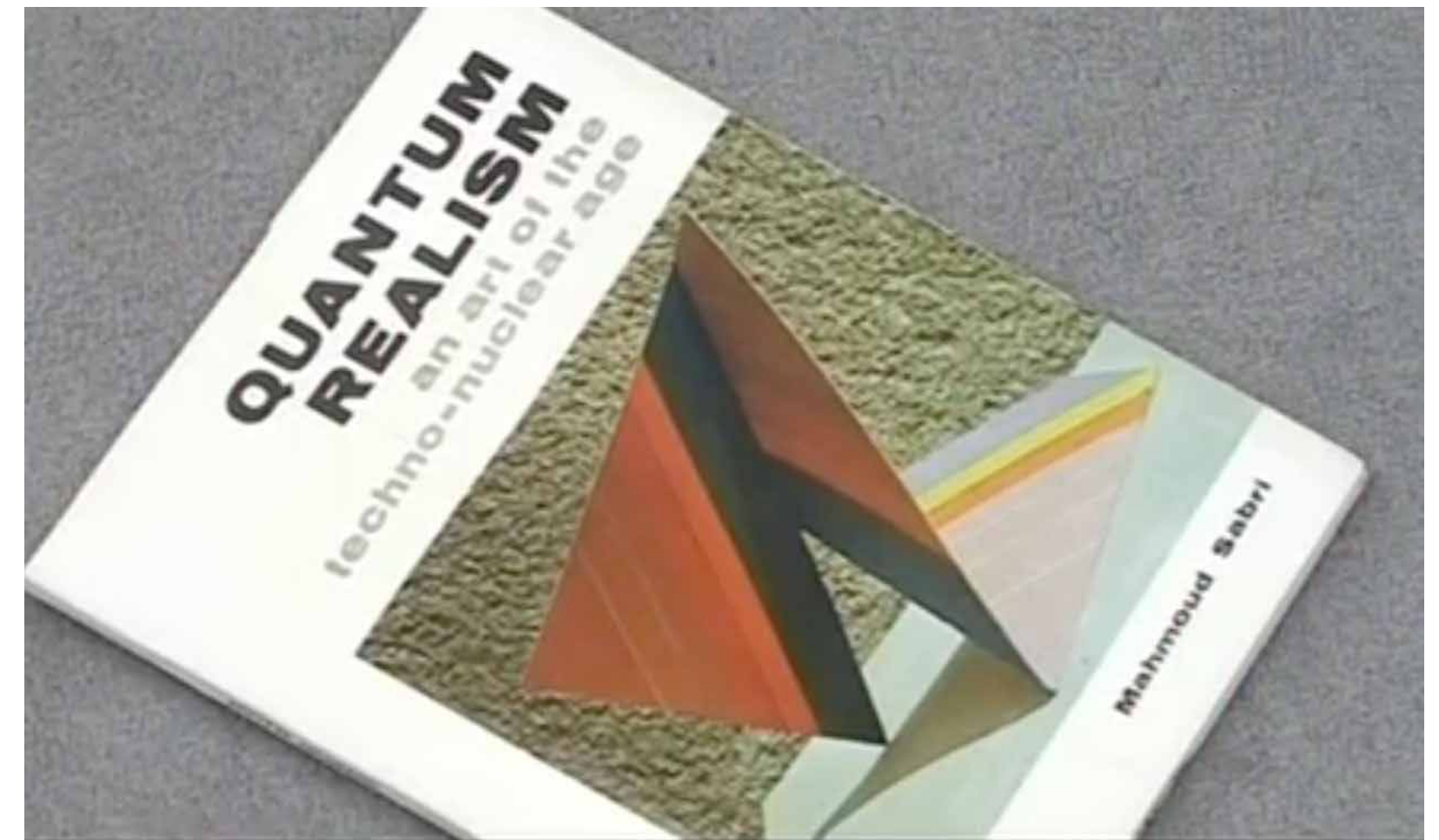
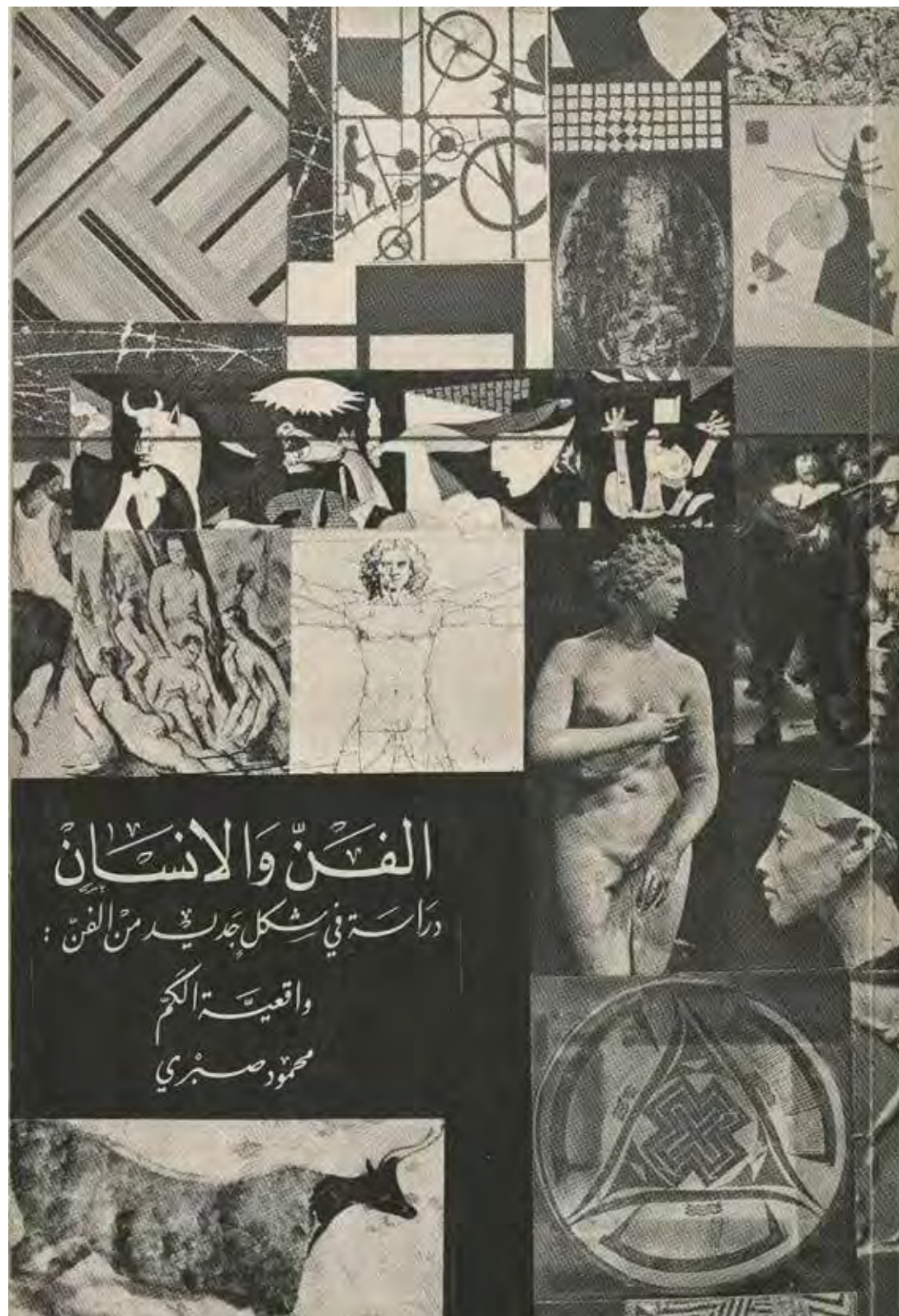
واسلم

10/1/98

العزيز الفنان يحيى الشيخ
شكر ألفت ألفت الجملة
أذكر دوماً اللقاء الأخير ربما أتاجه من فرحة لتبادل
الرؤى بيننا من حول العمل والحياة
نحتاج كفتنا في الدادة والبطاقة الموهلة
استقلاء هذه الكون للمدح الذي يغلفنا
ولكننا نحتاج ايضا النور في نيتنا نفعهم الكلا
نحن ان شاطئ موهلة قد شارب انون في
انظر من الحديثة . ربما فلول المراسلة . أو قد
لننتهي انه انكن .
لست اطيع تبايح باختر الصحة والنجاح .
مع مودة التحية .

10.1.98

لما دعي للتأليف في نقده الملتزم
ان اسلك في نوتولوي مناج
من محمود صري

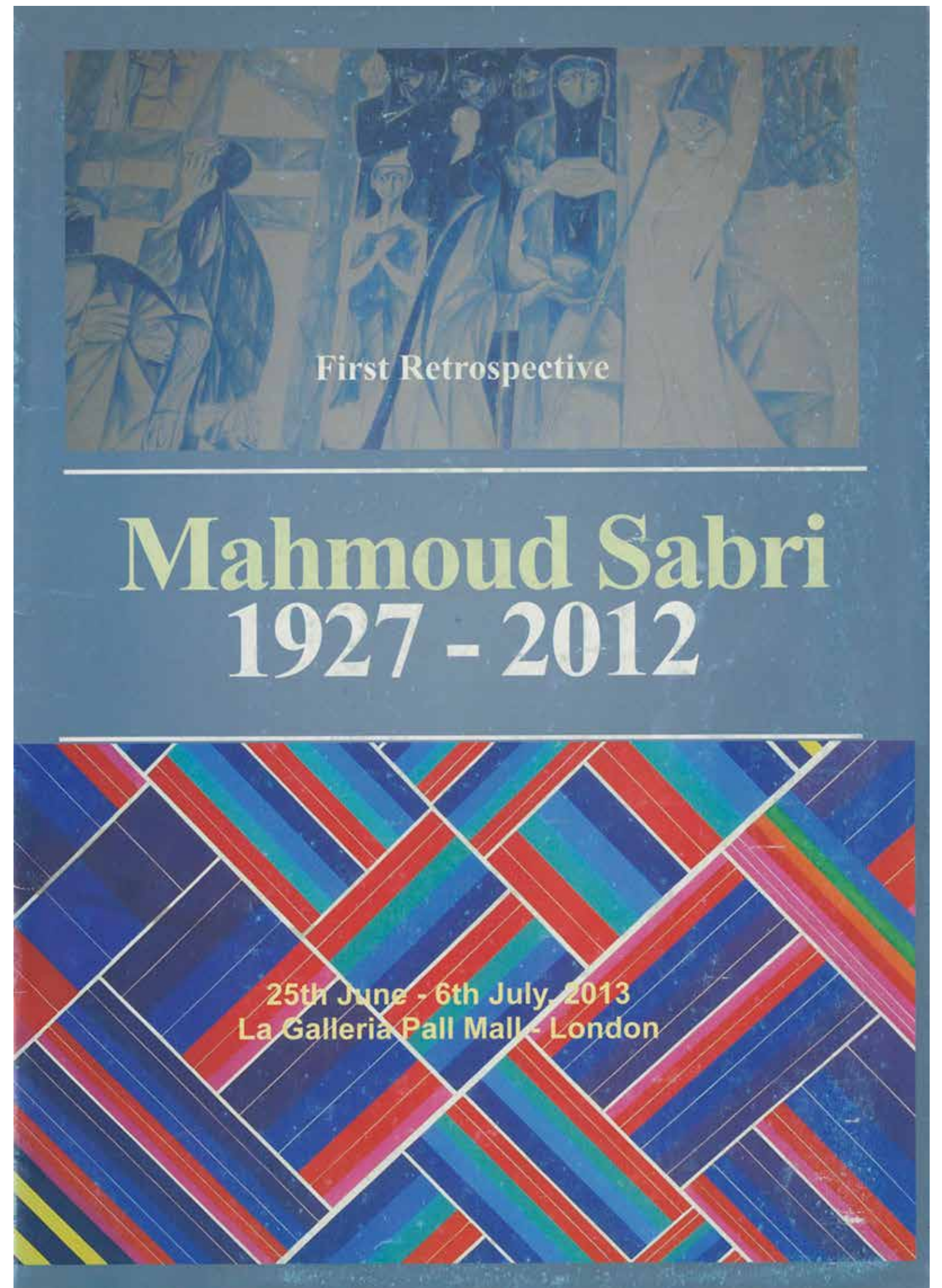




محمود صبري مع مجموعة من الفنانين والاصدقاء في الخمسينات، جواد سليم، فائق حسن، د. قتيبة الشيخ نوري، د. سميرة بابان، د. خالد القصاب، د. رافد بابان، ميجل بابان، برسيا (زوجة محمود) فاروق عبد العزيز، يوسف عبد القادر، لورنا سليم، نزيهة سليم و اسماعيل ناصر.



محمود صبري، جواد سليم، لورنا سليم، فائق حسن، د. خالد الجادر، د. خالد القصاب، د. قتيبة الشيخ نوري، د. رافد بابان، لمعان البكري، محمد عبد الوهاب ولفيف من الفنانين والمثقفين لعراقيين، بغداد 1951



محمود صبري، ذلك الكوكب المغمم بالحياة والطاقة

وليد سيّتي

قبل سنوات، اثناء زيارة للفنان محمود صبري لمشغلي الفني في منطقة هكني، شرقي لندن طلبت منه كتابة ملاحظة في دفترتي الخاص. لاحظت اني فاجأته وان طلبتي ربما لم يكن في محله، شعرت بالاحراج وبعض من الندم في وضع ضيفي الخاص في هذا الموقف المخرج، ولكن بعد لحظة تردد، امسك بالقلم وكتب بسرعة خاطفة ثلاث كلمات، لا اكثر «من بحث وجد» تذكيرا بالقول المأثور «من جد وجد». لخصت العبارة المقتضبة اساس مبدأه الشخصي في البحث والكشف والتطبيق والممارسة الفنية. نهج يتصف به عمله الفني كاملا، ويمثل طريقا محفزا للاخرين ممن خطوا سبيل الفن والمعرفة ان يسلكوه. منذ سبعينات القرن الماضي خرج مجموعة من الفنانين التشكيليين من جيلي وغيرهم امثال: علي عساف، فيصل لعبيبي، عباس الكاظم، قه ره ني جميل، سعيد فرحان، قتيبة الجنايبي، ساطع هاشم وكثيرون غيرهم ممن لعبت الصدفة اوالرغبة في التعرف على محمود صبري والاطلاع على تجربته الفنية خرجوا بانطباعات عميقة الاثر خلال لقاءاتهم به. هذه الانطباعات والتأثيرات لم تكن بالضرورة تمتد لتجد طريقها الى اساليب او مشاريع هؤلاء الفنانين ولكنها وجدت بالتأكيد وبدرجات مختلفة، صدى في طريقة التفكير الفنية لديهم أو على الاقل رسمت عندهم صورة مثيرة عنه كإنسان وكفنان. بالنسبة لي، كان اطلاعي على تجارب الفنان محمود صبري في البداية يقع ضمن حدود تجربتي كمبتديء في الفن، وذلك من خلال لوحاته الفنية المثيرة المعروضة ضمن المجموعة الدائمة في المتحف الوطني للفن

الحديث في بغداد. ثم وانا طالب في العام الثاني في معهد الفنون الجميلة تعرفت بصورة اوسع على اعماله وعلى مشروعه الفني الجديد في معرضه ومحاضراته الخاصة في قاعة كولبنكيان في بغداد عن «واقعية الكم» والتي اثارت ولا تزال جدلا في الاوساط الفنية والثقافية. في نهاية السبعينات وبينما كنت ادرس الفن في اكااديمية الفنون الجميلة في لوبليانا- سلوفينيا لعبت الصدفة دورها بأن التقى بالفنان محمود صبري شخصيا واتعرف عليه وعلى افكاره الفنية الاخاذة عن قرب، وكانت اقامتي كطالب فن في بلد اخر ذي بيئة ثقافية وتعليمية جديدة تجاوزت العديد من الدوغما الفكرية والفنية في النظر الى الاشياء والظواهر، وفرت لي الشروط الاساسية التي سهلت بصورة اوسع استيعاب وفهم التجارب الفنية والفكرية غير المألوفة لي سابقا، وكذلك وفرت لي رغبة وفضولا في الدخول في مغامرات المعرفة والتجريب دون احكام مسبقة. التقيت بمحمود صبري في هذه الفترة الحساسة من حياتي القلقة والمتحولة ضمن تجربتي البسيطة في الفن مع صدى الوضع السياسي المعقد في العراق وحروبه وكوارثه. طالب فن مقيم في يوغسلافيا، منفي ومعارض للحكم في العراق. مرحلة التغييرات السياسية العامة في منطقتنا والعالم تركت اثارها علينا. جعلتنا قلقين محتارين، نشكك وننتقد كل شئ بما في ذلك الفن الذي كنا نزاوله. ذوات مشتتة، تكافح على عدة جبهات، لكن جبهة الفن كانت الاكثر الحاحا وحساسية وتعقيدا. فسبب وجودي الاول بعيدا هو دراسة الفن. الكثير من الاسئلة الملحة التي كانت تدور في

مخيلتنا عن الفن ودوره وكيفية مزاولته، تتطلب دليلا واجوبة مناسبة و معقولة. بالنسبة لامثالي الباحثين عن فن خارج اطار التقليد والفن الحرّفي، الفلكلوري والمحلي، عن فن له مغزى ووظيفة خارج التعاريف السياسية المتداولة، فن له استقلاليتته وفضاؤه الخاص. جاء اللقاء في هذه الفترة الحرجة عام ١٩٧٩ بالفنان محمود صبري، الحافل بالعطاء وفيض الخيال والفكر والمعرفة الفنية ذات الافق الرحب والمفتوح، مثل الذي وجد دليله. يسهب في الحديث عن الفن بشكل مشوق، دقيق ومتسلسل ومن منظور تاريخي وعلمي. سوف لا يتطلب الامر وقتا طويلا لتدرك ان محمود صبري الانسان- الفنان، مثقف من طينة اخرى، خارج المألوف. ينضح بالفكر الخلاق. كما ستدرك انه بالرغم من ان محمود صبري مشغول وغارق كلياً وبشكل جدي بمشروعه الفني فانه يتصف بالسخاء والقدرة الشخصية على الاحتضان والاهتمام باي جهد او بحث فني جدي للأشخاص الآخرين ايا كان حقل تجاربهم وممارساتهم. يشجع ويحفز ويهمه ما يشغل مخيلة الفنانين البصريين الآخرين ويتابع تطورعملهم. كما أن كل من التقى وتعرف على الفنان محمود صبري يلاحظ بسرعة درجة التفاني والوفاء اللامتناهية لتجربته ومشروعه الفني الذي لا بد وأن يولد احساسا لاراديا من مشاعر الاعتزاز والتقدير له ولطبيعة وفرادة تجربته الفنية المثيرة. وهذا مصدرالهام للكثيرين منا. كانت لمحمود صبري الكثير من الخيارات، اخذين بنظر الاعتبار خبرته ومعارفه المهنية، العلمية والفنية المتعددة، لكن يبدو انه لم يشك يوماً، بعد أن انشغل بالفن، اين يكمن وجوده. في نهاية الخمسينات من



القرن الماضي بعد فترة قصيرة نسبيا من انشغاله بالعمل ضمن اسلوب واقعي تعبيرى ابداع فيه ايضا، رأى الفنان محمود صبري أن ذلك لا يجسد فهمه للعالم كاملا. ان التطورات العلمية والتكنولوجية الحديثة وصلت بالفن الى موقع غير مألوف سابقا، وضعت امام تحديات ومجابهات جديدة، تتلخص في الاساس في الشك في امكانية استمرار الفن في دوره كعنصر فعال على الطريقة السابقة في عملية فهم وتصوير الواقع العصري المتداخل والمتشابك. كرس اكثر من خمس عقود من حياته ولايزال في الدراسة والبحث، من خلال مراجعة موضوعية نقدية شاملة لتاريخ الفن ولتجربته الفنية الخاصة يبحث عن اجوبة وحلول مقنعة في تطوير مفهومه ورؤياه الفنية للفنان والعالم وذوي الاختصاصات سوية يمكن

ان يوفق في تمثيل الواقع. من هنا يأتي بحثه المضني في مشروعه الفني كفنان و «كعالم» لايجاد الحلول المرضية في منهج فني مبتكر يعمل كاداة لفهم وتطوير عالمنا المبني على الادوات والمعطيات المعرفية المختلفة التي توفرها لنا العلوم المختلفة الاجتماعية والفلسفية والتكنولوجية. في عيد ميلاده الثمانين، عدا امنياتي الطيبة ومشاعر الاعتزاز والتقدير العالية، اعتقد ان سيرة محمود صبري الشخصية كفنان غير مقيد، منقب وباحث عن حلول بصرية جذرية للواقع من دون مساومة، حيث لاعامل الوقت ولا الطاقة عائق امام تلك الغاية التي تقول الكثير في عصر فن يسوده الكثير من الزيف والتصنع. محمود صبري اذا اجاز لي ان اقول، مثل ذلك الكوكب المغمم بالحياة والطاقة والحركة والاصالة، العيب اننا غير قادرين على كشف مكوناته سواء أكان السبب ظروفنا، أم محدودية قدرتنا على الاستيعاب والكشف، أم كسلنا في المحاولة. أم تعودنا على السهل الحاضر والمعلب من الافكار والرؤى، أم كلها مجتمعة.

الفنان محمود صبري مع الفنان وليد سيّتي، لندن

محمود صبري مسحور باللون

عدنان الظاهر

كيف يرسم محمود صبري لوحاته حسب نظرية واقعية الكم؟

للإجابة عن هذا السؤال لا بد من شرح بعض الأمور الأساسية حول الأطياف وطبيعتها والفرق بين أطيااف ذرة الهaidروجين وأطياف المركبات الكيميائية.

الأطياف نوعان: أطيااف إمتصاص Absorption Spectra وأطياف إنبعاث Emission Spectra.

طيف الامتصاص ينجم عن إنتقال ألكترولن من مستوى محدد للطاقة إلى مستوى أعلى منه.

فإذا ما عاد الألكترولن إلى مستواه الأدنى الذي قفز منه يتحرر قدر محدد من الطاقة مساو للفرق بين مستويي الطاقة، أو بالضبط القدر الذي إمتصه في صعوده إلى المستوى الأعلى. وهذا ما يسمى عادة بطيف الإنبعاث. وطيف الإنبعاث هو أشعة ذات طول موجي محدد قد تكون مرئية أي ملونة وقد لا تكون مرئية مثل الأشعة فوق البنفسجية والأشعة تحت الحمراء. فجوهر الظاهرة ما هو إلا إنتقالات ألكترونية تحدث تحت تأثير حاثّ خارجي كتعرض الذرة أو المركب الكيميائي للضوء أو قصف الذرة بقذائف من الألكترولونات السريعة أو بالشرارة الكهربائية أو تحت تأثير الحرارة العالية. فالطيف المرئي لذرة الهaidروجين – وهي أبسط الذرات ولها ألكترولن واحد فقط – إنما يُحتثّ بالشرر الكهربائي في أنابيب زجاجية خاصة محكمة الغلق تحت ضغط واطيء شديد الإختزال. فالعملية مصطنعة أساسا تجري تحت شروط خاصة يستجيب لها ألكترولن ذرة الهaidروجين، والهaidروجين غاز كما هو معلوم.

أما المركبات الملونة فهي في الأغلب مركبات سائلة أو صلبة. وهي ملونة أساسا دونما إصطناع. فضوء النهار (الفوتونات الشمسية) يكفي لتحفيز الألكترولونات كيما تقوم بالإنتقالات المحسوبة إمتصاصاً ثم إنبعاثاً الأمر الذي يؤدي إلى إنطلاق أشعة كهرو – مغناطيسية بشكل موجات تتحسس شبكية عين الإنسان أطوالها الموجية، إي تراها كألوان.

إنتقالات ألكترولونات المركبات الكيميائية أيسر من إنتقالات ألكترولن الهaidروجين بكثير، وذلك لقرب مدار دوران هذا الألكترولن حول

بروتون نواة الذرة الوحيد. أي إنه واقع تحت تأثير قوة جذب عالية جدا، الأمر الذي يعرقل حرية حركته خارج حقل جذب النواة. لذلك فالمركبات ملونةً نهاريّاً بشكل طبيعي. غاز الهaidروجين لا لون له في الظروف الإعتيادية أما بللورات ملح الطعام على سبيل المثال فإنها بيضاء اللون لأنها تعكس لا تمتص النور الساقط عليها. الماء والكحول تمتص موجات الطيف الشمسي الكهرو – مغناطيسية غير المرئية.

المركبات الكيميائية ليست مجرد جمع حسابي لمجموعة من الذرات. فالهaidروجين يفقد خصائصه الأصلية بما فيها أطيااف الإنبعاث حال إتحاده بالأوكسجين لتكوين جزيء من الماء. الماء المتكون من هذا الإتحاد عالم آخر ليس له طيف ملون وإنه مركب سائل إعتياديا بينما الهaidروجين غاز. لذلك يقع الفنان محمود صبري في خطأ فادح إذ يعرض أطيااف الإنبعاث لذرتي هايدروجين وذرة أوكسجين معا في لوحة واحدة ملونة على أنها تمثّل جزيئة ماء. لو صحّ هذا المنطق والنهج لصحّت المعادلة

الأب + الأم = الأبن المولود

نعم، في الوليد الجديد بعض خصائص الأب وبعض خصائص الأم الجينية لكنه قطعلا لا يمثلهما تمام التمثيل .

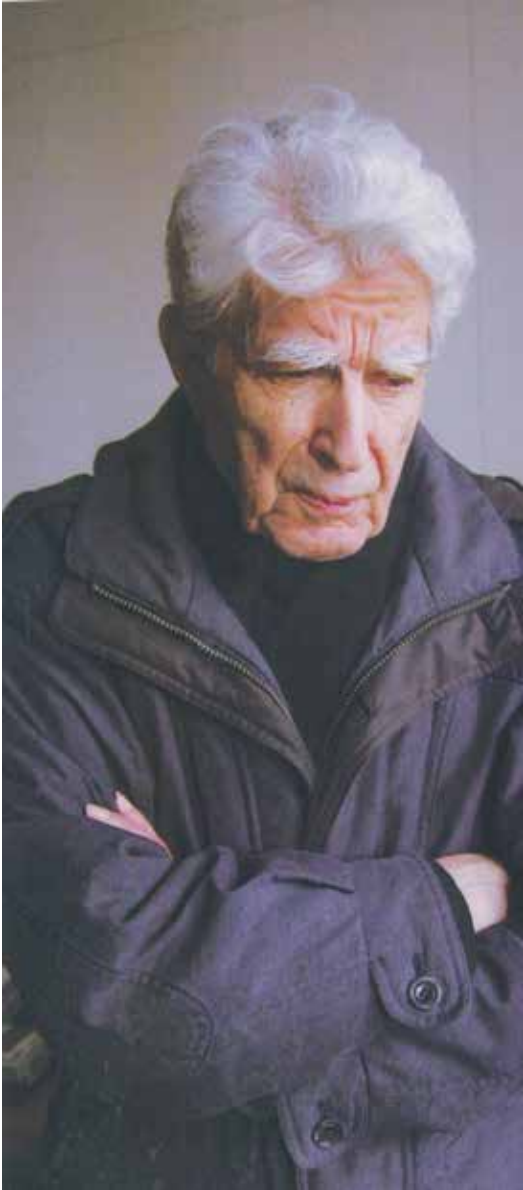
كذلك الأمر بالنسبة للكحول والطين وباقي المركبات التي رسم محمود لوحات لها .

هنا تدخل نظرية «واقعية الكم» في إشكال وتناقض قاتل ينسف أساسياتها من حيث كونها في التطبيق العملي ليست واقعية وليست جدلية وليست دينامية، أي أنها ليست كمية. فالميكانيك الكمي QUANTUM MECHANICS قد حل أعظم معضلتين واجههما الفكر العلمي وهما:

1– العلاقة بين الجسيم والموجة (هل الألكترولن جسيم أم موجة ؟)

2– العلاقة بين الكتلة والطاقة.

فأين موقع «واقعية الكم» من هذا ؟ زد على ذلك أن مخطط مستويات الطاقة لذرة الهaidروجين الذي يتبناه محمود صبري حرفيا في حسابات ورسم ألوان لوحاته هو واحد من إنجازات العالم الدنماركي (نيلز بور Niels



Bohr) العظيمة التي إستحق عليها جائزة نوبل عام 1922 . علماً أن هذه الإنجازات الجلية كانت قد سبقت تطبيقات نظرية الميكانيك الكمي بسنين. فمن هذه الوجهة في الأقل لا علاقة لواقعية كم محمود صبري بفيزياء الكم. أي أنها مجرد إسم لا يجمعه والمسمى أي جامع.

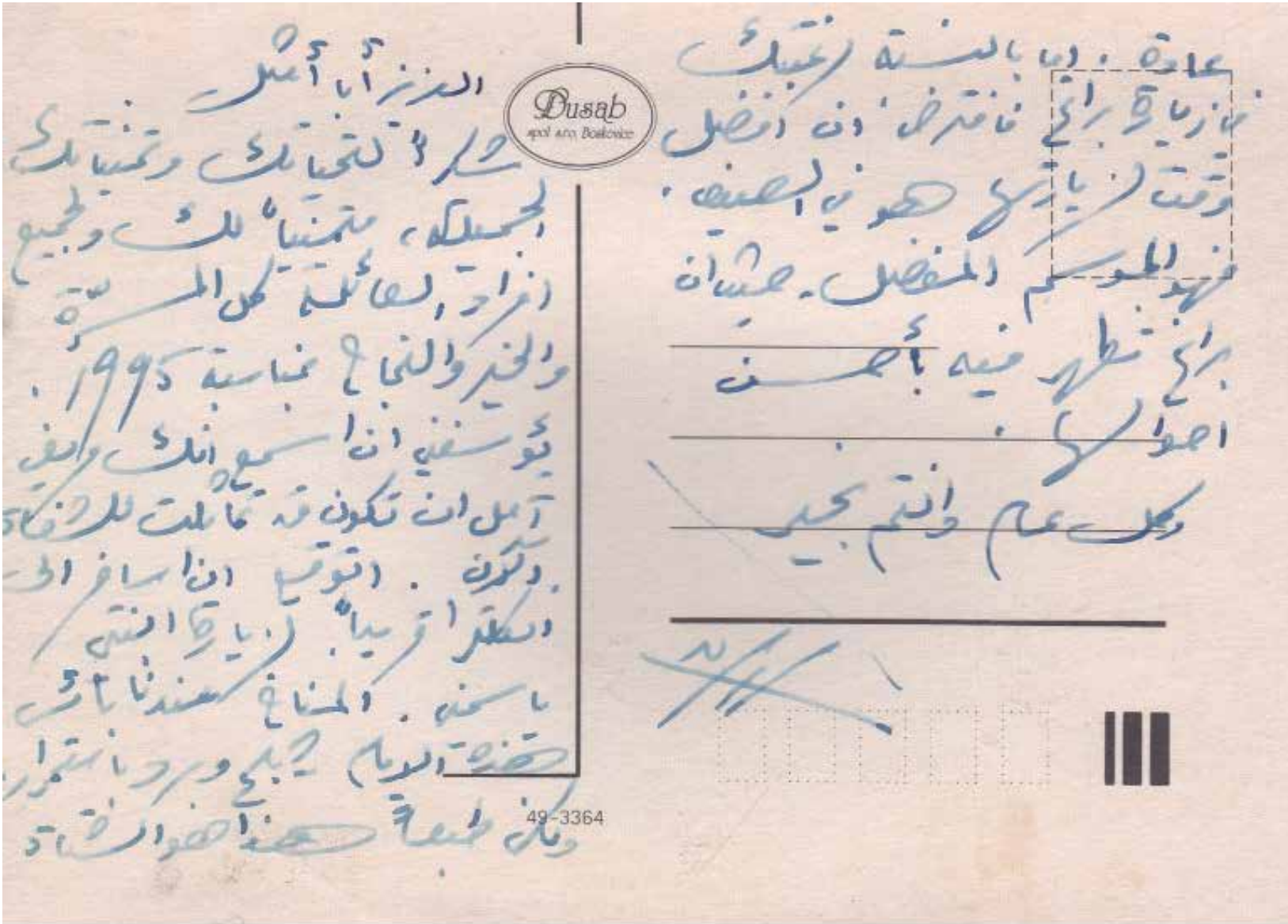
صحيح إنّ الطيف اللوني المرئي هو الهوية اللونية للعناصر ولكن، فات الأستاذ الفنان محمود أنّ في الإمكان إصطناع أيون لعنصر آخر غير الهaidروجين يحاكيه تماما من حيث الخصائص الطيفية. أي أنهما يحملان نفس الهوية اللونية. أذكر على سبيل المثال أيون ذرة الهيليوم (He +) الذي يحمل شحنة موجبة واحدة وأيون ذرة الليثيوم (Li ++) ذا

الشحنتين الموجبتين. لكلّ من هذين الأيونين ألكترولن واحد فقط يسلكُ تماما سلوك ألكترولن ذرة الهaidروجين.

ثمّ ما هو موقف الأستاذ الفنان من العناصر الملونة أصلاً وطبيعةً كالذهب والنحاس والكبريت واليود وبعض المركبات الغازية مثل

فوق البنفسجية وتحت الحمراء وكلها لا تراها العين وإنها أمواج وإنّ الفنان يحسب الأطوال الموجية وفق معادلة بسيطة معروفة ؟

أسعدني أن أعلم أن الفنان محمود صبري قد وسع منهاجه فأنجز لوحة يصور فيها الطيف الكهرومغناطيسي لذرة الهaidروجين كاملا،



المرئي وغير المرئي. لكني أتساءل كيف يتمكن الفنان من رسم شيء لا يراه وأيّ لون يُعطيه ؟ خاصة وأنّ عالم الرسم هو عالم الأصباغ والألوان لا وجود له بدونهما، تلك هي المعضلة. ثمة سؤال قديم – جديد يطرأ على بال الإنسان فحواء : هل رسمُ أطيااف الألكترولن غير المرئية هو هدف الفن ورسالة الفنان أم الإنسان وواقعه الملموس والمرئي جدا جدا ؟؟ في الختام وبعيدا عن عالم الفيزياء والكيمياء لا بد من كلمة أقولها بحق الفنان محمود صبري تتصب على جهوده الدؤوبة وصبره النادر. إنه رجل يجتهد والمجتهد مُثاب أخطأ أو أصاب. لقد شق الرجل طريقا لم يسبقه إليه أحدٌ حسب علمي. وإنه يسعى لإقتناص وتثبيت اللون النادر الأصيل الذي لم تجبله يد

صانع أو صبّاغ أو فنان. إنه يحسب ويثبت هذا اللون على لوحة، فالأطيااف هي أطوال موجية يمكن حسابها وتحويلها الى ألوان بإستخدام معادلة « ماكس بلانك » التالية E = hc/ Lambda حيث تمثل Lambda طول موجة الطيف.

محمود صبري مسحور باللون الفذ الفريد والأصيل وبكل ما يمت لجوهر الأشياء بصلة. وعلى هذا الأساس فإنّ فلسفته في عالم الفن هي فلسفة إنسانية خالصة ونهجه نهج خلقى سام لأنه يسعى – وقد سعى – للكشف عن فن مؤسّس على قواعد وأسس علمية، فن نابع من حقائق علم الطبيعة. ولأن الرجل عاشق للحقيقة، فإني كصديق وضعت أمامه ما أعرف من أمور تخص عالمي الكيمياء والفيزياء.

مجلة المثقف

نُصب دولة الاحتلال

سلام خالد

نُصب دولة الاحتلال بالمحاصصة والفساد، وسيلة لتدمير ذوق الناس ووعيهم حرص قادة ثورة ١٤ تموز التحررية المجيدة، الذين أرادوا للبلاد استقلالها وسيادتها وللشعب حريته وتقدمه، ان يثبتوا ماهية الثورة وصيرورتها التاريخية ومصادر قوتها الاجتماعية والاقتصادية لبناء مستقبلها فنجحوا بإقامة نصب تجسد ذلك كما في نصب الحرية لجواد سليم، وجدارية الحرية والسلام لفائق حسن، ونصب الامومة لخالد الرحال.

وهم في ذلك ذهبوا في نفس مسار ما تركه لنا العراقيون القدماء، بناء الحضارة الاولى، في نصبهم ليعلموا بواسطتها عن ماهيتهم بوضوح لا لبس فيه، فلسفتهم ونظمهم ووجودهم الاجتماعي وما يعتقدون ويؤمنون به، نموذج ذلك أسد بابل الذي يصرخ بمن يقابله أن أهل البلاد سادتها وبوابة عشتار ومسلة حمورابي وغيرها.

نصب أسد بابل، الأسد الجاثم على جثة عدوه جعل المتخصصين والمهتمين يتساءلون كيف استطاع النحات البابلي ان يجسد الموضوع الصعب بهذه الامكانية التي تبدو سهلة للوهلة الاولى، وكأن النصب من أعمال الفن الحديث، ليس فقط لان النحات تمكن ان يتعامل مع الخامة الحجرية ويختزل التفاصيل بل التساؤل الاكثر أهمية عن تمكن العامة من الناس فهم وتذوق هذا الاختزال في المظهر لتقديم الموضوع، الذي لامثيل له في كل العالم القديم بما يعني مستوى تطور وعي الناس الفكري وذوقهم الحسي.

أسدنا البابلي، العراقي، كتلة قوية ثابتة كثبات ابناء ارض البلاد، يثير الرعب في أي عدو طامع لبأسه، راسخ جاثم على عدوه ولن يتركه

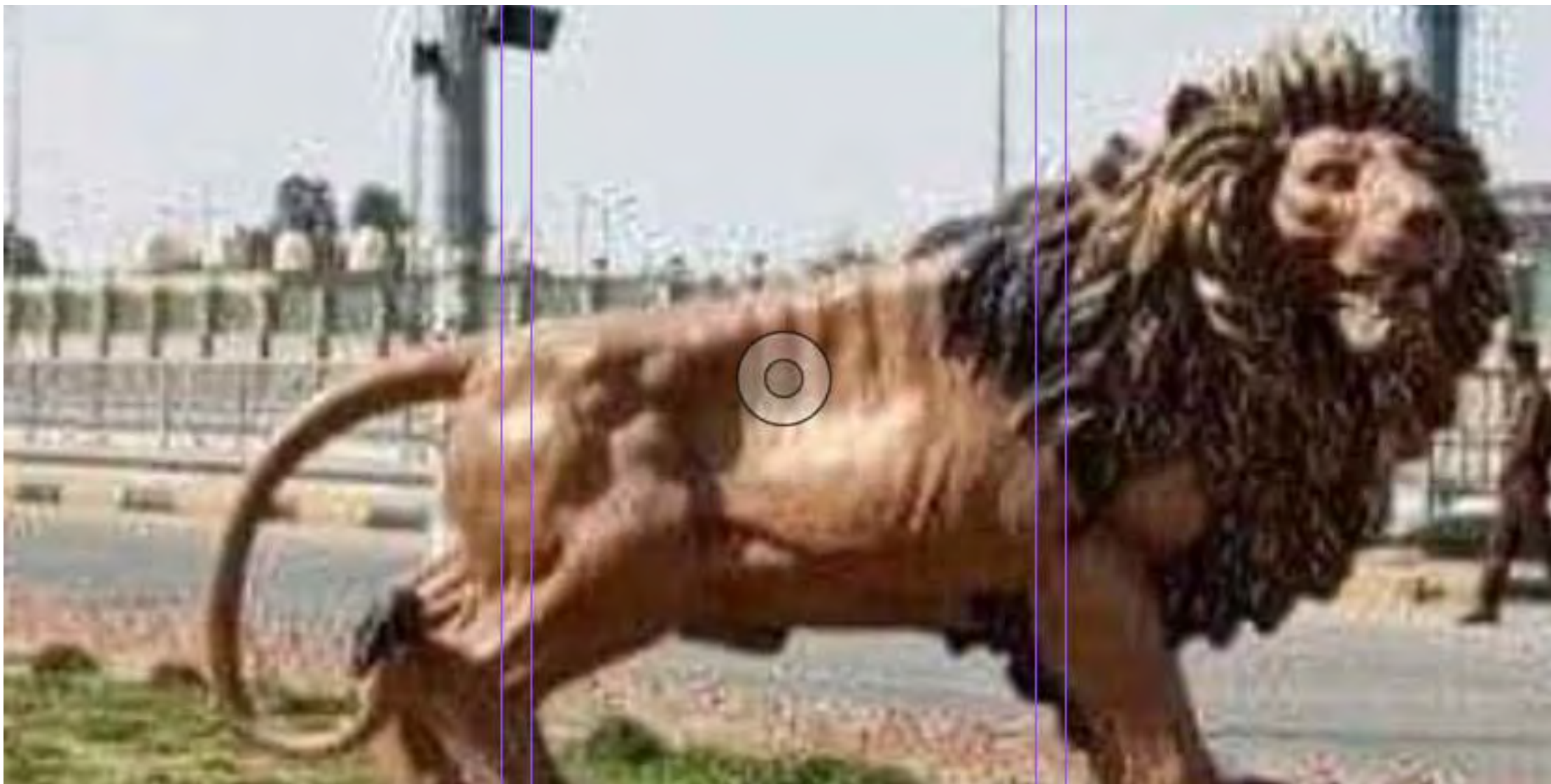
ولا يستطيع أحد أن يخلصه منه. وشتان ما بين أسد بابل الذي يجسد في وظيفته مضمون ومعنى السيادة العراقية، واسد النجف الذي يكرس اللامعنى واللاموضوع وان ألصقت به الألقاب.

اختيار النصب وتقديمها للناس ليعيشوا بينها في الأماكن العامة له أهداف ووظائف تؤسس لمستقبلهم تنعكس في وعيهم وأحاسيسهم بمقدار ماتحمل من مضامين وتعبر عنهم بصدق، عن ماضيهم- تاريخهم، حاضريهم وما يعملون ويصارعون من أجله في سبيل مستقبلهم الذي يجسد آمالهم وأحلامهم، فما الذي يدعو القائمين على ذلك العمل الإصرار على تشويهِه؟

شتان ما بين الفلاح العراقي المنتفض الثائر والدؤوب المتأبر على العمل والإنتاج الذي جسده جواد سليم في نصب الحرية ليمثل فلاح ثورة العشرين ودوره التاريخي، وبين تجسيده يحمل «مكوار» في نصب دولة الفاسدين الذي يحاولون تشويهِه حتى لا ينظر اليه أحد بفخر واعتزاز، فيُحط من قيمته وينسى دوره.

شتان ما بين حمامات السلام في جدارية فائق حسن التي اطلقها من سجنها أبناء ثورة ١٤ تموز تحلق فوق رؤوس الجموع الشعبية التي انتصرت الثروة بهم ولهم، رمزاً للحرية، وحمامة سلطة المحاصصة في دولة الاحتلال والعراق الجديد التي يستهان بها ويراد لها ان تهمل كرمز للحرية في وعي الناس.

ذلك يعني اننا نتحدث عن عرف الفن ووظيفته الاجتماعية ويقوم عليه وينهض به، نتحدث عن الأميين والمرترقة الذي يشغلون دور وزير الثقافة والتربية والتعليم والاعلام والبلديات ولا يفقهون في أمر مسؤولياتهم أو



لايهمهم من الامر شيئاً، او أنهم لابد مكلفون بتكريس انحطاط الثقافة وتدني والتعليم وحرف الاعلام عن دوره الوطني لتدمير الذوق العام لينسجم مع خطط من إختارهم ونصبهم في مواقعهم لتشويه وعي الناس وقيمهم وذوقهم وحسهم تمهيدا لتركيعهم للقبول بكل ما يخطط لهم.

هذه النصب المشوهة في مظاهرها وأشكالها لاتمت لحقيقتها وما تهدف له بشيء وهي اشبه وتمثل إلى حد بعيد الكائنات المشوهة مظهرها ووعيا وتحتل مواقع السلطة في العراق.



الموصل

العمارة كأداة
لتزوير جوهر
المكان.

ما المطلوب في إعمار النوري وإعادة إعمار الموصل؟



لم أكن على وفاق مع إعادة بناء جامع النوري بطريقة المسابقة. اعتدت أن أتوقف كثيراً عند ألفاظ (إعادة بناء) و(إعادة إعمار)، عندما يتعلق بمدينة التاريخية أو بمواقع تراثية. حسب ما أرى ، يجب فحص هذه المشاريع في سياق الحفاظ على منجزات الماضي وعدم خيانتها باللعاب تشير الخلل فيها وتغيّر من قيمها وحلولها الجمالية. نحن ورثتها، والورثة المخلصون يتمسكون بها وينتفعون منها في الحاضر، فبوساطتها يقيمون جسراً ثقافياً وجمالياً يربط الماضي والحاضر والمستقبل، أو على الأقل جعل الماضي حياً يعمل معنا. في مكان تاريخي يجب استدعاء المخططات الأصلية، أي المبنى الأصلي وجواراته، ولا مجال هنا للتلاعب بالماضي، بل يجب الحفاظ على أصالته، وإبعاده عن أفق المسابقات وأعمال التجارة.

لقد أبديت رأبي في هذا الشأن ليس بوصفي معمارياً ، وأمتلك تجربة في التخطيط الحضري حسب، بل وكوني مواطناً عراقياً يحرص على تراثه ويدفع عنه محاولات التلاعب به بصرف النظر عن الدوافع. في سياق هذا الموقف لم أشعر بأنني معنيّ بالمشاريع التي وقفت على خط السباق. لم تعينني حلولها المعمارية، فقد كان الحل المعماري الوحيد عندي هو الحل الأصلي النابت في المدينة التاريخية والتي أحاطته المدينة بمحلة سكنية كاملة ، بأزقة وأركان تذكارية عائدة للناس. من غير المعقول أن نعامل جامع النوري كعمارة منفصلة عن جواراتها، بل إنها وجواراتها تشكل مجموعة معمارية كاملة تنبض بالحياة وتشير الى نمط خاص للعيش.

لقد وضّحت هذا الأمر في كتيبي الثلاثة، التي تتردد فيها ألفاظ الأصالة وإعادة توجيه المباني التراثية وطرق استخدامها . وبالنسبة لجامع النوري امتلكت إزاء أفكاراً أوسع ، فهو جزء من مدينة عريقة ، وسكانها أولى به

المسابقة تتعارض مع موقف عالمي اتخذه اليونسكو في مانفيسستو البندقية

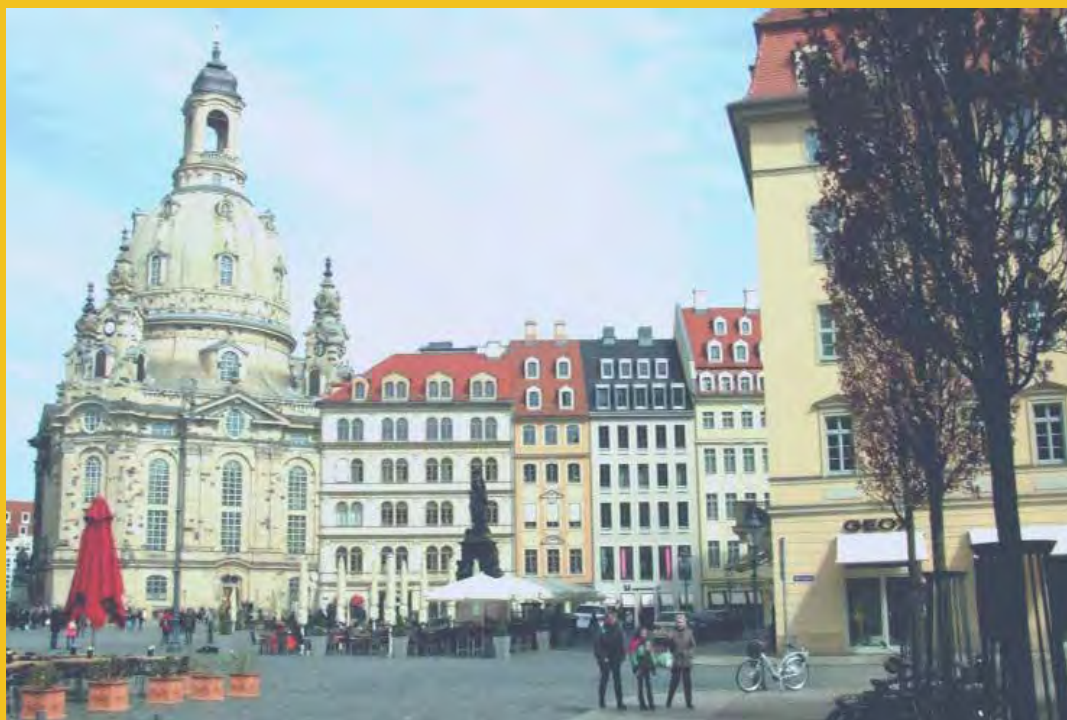
وبمخططاته الأصلية، مع دوافع كاملة ترتبط بمصالحهم وخبراتهم وتذكاراتهم ومعارفهم التي تتجلى بمهندسيهم وأسطواتهم وعمالهم وخبرات بلدتهم العريقة. إن إعادة البناء وفق هذا الأفق يصنع مآثرة جديدة لمدينة عانت من كارثة ، ومن الضروري إعادة الحياة فيها ، إعادة العمل والبناء والتخطيط في شوارعها ومحلاتها ، ودمج إعادة البناء بالحياة الوطنية ، وخلق الحماس الذي يستدعي روح التضامن الاجتماعي ، وعودة الدولة بعد سيطرة قوى الإرهاب والمليشيات. ومما لا شك فيه أن اجتماع الناس على بناء مدينتهم على وفق تذكاراتهم ومصالحهم ومعرفة برموزهم بمساعدة الدولة والقوى المانحة يعيد للمدينة لحمتها المدنية وحياتها اليومية.

موقفى هذا ليس غريباً من مواقف سابقة لي إزاء عدد من القضايا الخاصة بإعادة الاعمار والأبنية التراثية . أذكر هنا بالبعض منها:

– إنه الموقف نفسه الذي وقفته من إعمار

بيروت وحلب وأصفهان. – موقفى المعارض لتسقيف صحن الأضرحة أينما كانت. ذات الموقف في تشييد المباني المجاورة للكعبة الشريفة. – وذات الموقف ضد تشييد بوابة «مكسيكية» في جامع الإمام الأعظم. – كما وقفت ضد تهديم ساعة سوق البصرة في العشار.

سأكرر هنا أنني أقف معارضاً ضد أي محاولة لطمس هوية معمارية مكتسبة بعد جهد وفكر اصيل. وفي سياق هذا التأكيد أذكرُ بجملة بسيطة تتكرر في كتيبي ومحاضراتي الا وهي (العمارة موقف).....إنني بالتأكيد أفكر بالموقف من الماضي الحضاري وإنجازاته وحلوله المعمارية الذكية، لكنني أفكر بالحلول الذكية للحدثة أيضاً. يجب ان لا نخسر واحداً منهما . لكن أثراً من الماضي عمره نحو 900 عام كجامع النوري يجب الحفاظ عليه لكي لا يكون ملكاً للماضي وحده بل ملكنا نحن الأحياء، من



«الفراون كيرشة» من اهم الاعمال المعاد تشييده من الصفر بعد خمسين سنة من تدميرها بالكامل في الحرب العالمية الثانية واستغرق احيائها ثانية بنائها في ١٢ سنة. تصوير معاذ الآلوسي.



المكاتب المعمارية. وفي قضية جامع النوري لا أخفي أنني شعرت أن المسابقة هي ضرب من إعلان الهزيمة أمام معتدين آثمين قاموا بالهدم والتدمير، في حين يمارس البناة الجدد التزييف.

بعد أن نعيد البناء وكامل الموقع بجواراته والعودة به الى الأصل، سيتسنى لنا معرفة المجموعة البنائية بطريقة جديدة، قد نضيف ونطور، لكن يجب احترام الأجداد وتاريخ المدينة وهويتها أولاً.

لقد حذرت من مشروع إعادة إحياء جامع النوري، ووقفت منذ البداية ضده، قبل إجراء المسابقة، وقبل التعرف على شروطها، وعلى القائمين بها ومحكميها، لأنه مشروع غير مقبول في العرف الحضاري الإنساني. لم يغرنى التوقيت والاستعجال ولا مصدر المال ولا أي أسباب أخرى، بل استندت الى تجارب عالمية معروفة، والى موقف عالمي اتخذه اليونسكو في مانفيسـتو البندقية.

إن النتيجة والطريقة التي تمت فيها المسابقة ومن قام بها واشترك بها، يثبت رجاحة موقف من حرص على المبنى وجلهم من أبناء المدينة الشـماء المعروفين بالإباء والأصالة رغم معاناتهم الكبيرة. هم، قبل المعماريين، من فند كل ما جاء من قرارات تشوه مدينتهم. وجاء موقف المعماريين العرب والأجانب مكـملا برفض هذا الاجحاف وتشجيعا على رفض المشروع جملة وتفصيلا.

بالقياس الى الموصل أرى أن التلاعب بتركة الماضي يماثل هو الآخر بالخيانة، كما هو موقف عاجز عن إزالة نتائج الهجمة الهمجية لداعش التي حطمت ميراثا معماريا وأثريا كاملا، ثم الإخفاق في تقييم ما جرى واختيار طرق غير سليمة في إعادة البناء. الواقع إن الرد على الهمجية الداعشية يجب أن يستنهض أول ما يستنهض القوى الشعبية والمدنية لاسترجاع مدينتها وتراثها التليد. كما إنني أرى أن إنجاح إعادة بناء الموصل، على الأسس التي وضعتها، يقدم مثالا على ما يمكن العمل من أجله للحفاظ على أصالة عراقية عمر إنجازاتها يربو عن ٧٠٠٠ آلاف عام.

منذ وقوفي ضد هدم برج الساعة في سوق البصرة في العشار في بداية ستينات القرن الماضي (في مجلة عمارة التي أصدرتها في حينه مع زميلي ياسر حكمت عبد المجيد)، وبعد ممارستي المعمارية لأكثر من ستة عقود، لم أتخل عن موقفي المدافع عن ميراثنا المعماري والحفاظ عليه واستلـهامه حداثيا. إن فكرتي عن أن العمارة موقف متلازمة مع هذه الدعوة. وموقفـي المعارض لمسابقة جامع النوري هي التتمة الموضوعية لمواقفي القديمة هذه. وأقولها بوضوح تام إنني ضد أي إحداث تغيير في أي بناء تراثي، وضد تحويل إعادة البناء الى سوق مسابقات بين

بالاعتزاز بتركة الماضي. على الرغم من هزيمة الحرب رفض الألماني إعلان هزيمة موروثه وقيمه التاريخية المتجذرة. لقد عاصرت النتائج العملية والروحية لهذا الشعور، وكنت أرى كيف تستعيد تلك الجدران أبنيتها، لتعود كما كانت، حيّة ومهيبة وجميلة. بعض الأبنية استغرقت زمنا طويلا لكي تنهض، إلا أنها نهضت في النهاية وكأنها الأصل نفسه. منها مبنى اوبرا فرانكفورت، وكنيسة السدة في درسـدن، والاثنان استغرق إعادة بناؤهما ٤٠ سنة بالتمام. والمعروف أن اوبرا درسـدن « سيمبر اوبرا » قدمت أعمال كبار موسيقيي المانيا، ولقد دُمرت تماما ومُسحت بالأرض لكنها أُعيدت كما كانت بعد ٢٠ سنة من الانتظار. لقد عاصرتها وأنا طالب ومعمار شاب وكهل صاحب موقف، ثم حضرت عيد افتتاحها القومي.

أخلص من هذا العرض أن ليس العراق، والموصل بصورة خاصة، حالة استثنائية وحيدة، بل إن أغلب المدن الأوربية ومدن اليابـان لها تاريخ من الدمار المماثل، لكنها أعادت البناء بقواها الذاتية سواء بمساعدات مالية خارجية او بالتقتير الشديد والعمل الجاد والصبر. إن أفضل النتائج ظهرت من تجارب إعادة البناء واسترجاع ما كان يمثل أثرا من الماضي، والنتائج هنا تتجاوز العودة الى مستوى الماضي بل تتجاوزته الى المستوى الإنساني الفاعل في البناء والتأمل وتوسيع التجربة، فضلا عن تحريك المشاعر الوطنية ودعم الحسّ المدني. في هذه العملية لم يجر خذلان المدن الأصيلة، بل احتفظت بكبريائها، ولم يُسمح بالتلاعب بهويتها. ومثلما انتصرت تنظيماتها المدنية الشعبية، أصرت هذه المدن على استعادة ألقها، ورفضت أن تكون الخاسر الأكبر، لأن الخسارة في العمران يظهر ولا يمكن إخفاءه. لقد استطاعت هذه المدن أن تتجاوز نتائج الحرب المدمرة، وأن تستخدم قواها وامكاناتها الكامنة لكي تحيي المضمون الوطني والرمزية الاجتماعية من خلال الحفاظ على الموروث، واعتبرت التلاعب به خيانة بحق التاريخ والوطن.

الواقع أن هذه المدن بقدر ما أعادت بناء ألقها ثانية، استغنت قليلا أو كثيرا عن الغث من ماضيها، وربما حوّلت الحروب الى فائدة في نهضتها التالية كما في المانيا واليابان ودول أوروبا الشرقية.



دون تزييف ولا اعتداء. نعم العمارة موقف، وأحب أن أضيف حلاوة بغدادية، فهي لا مال ولا جاه ولا تحزب، بل ضمير وعلم فقط. وأنا في شبابي كنت أشقى في رحاب الأرض الواسعة للتعلم والنضوج، وما زلت. احتفظ في عقلي من هذا الشقاء بمتحف واسع من المشاهدات والأمثلة الحية، ولا سيما من ألمانيا التي كانت قد خرجت من الحرب العالمية الثانية وراحت تعيد بناء نفسها. كنت أمرّ يوميا في فرانكفورت على بقايا أبنية أزالتها الحرب ولم يبق منها غير جدران سوداء محترقة جرى إسنادها خوفا عليها من السقوط والإزالة.

تعلمت أن الألماني لا يرغب الاعتراف بالهزيمة، وهو لا يخفي عدم رضاه وسخطه على ما جرى وتتصله منه، جملة وتفصيلا، الا أنه يقر بالذنب من دون أن يحطم هويته، ومليء

مدينة فينا، الحرب العالمية الثانية

مدينة درسـدن، المانيا، حتى الجداريات اعيد رسمها. تصوير معاذ الالوسي.

اوبرا درسـدن، تحفة معمارية من عام 1840 اعيد بناءها بالكامل مع جميع ما تحتويه من اعمال فنية ورسوم فريـسكو في السقوف تصوير معاذ الالوسي.

مشروع «مسابقة جامع النوري»

أكرم العقيلي



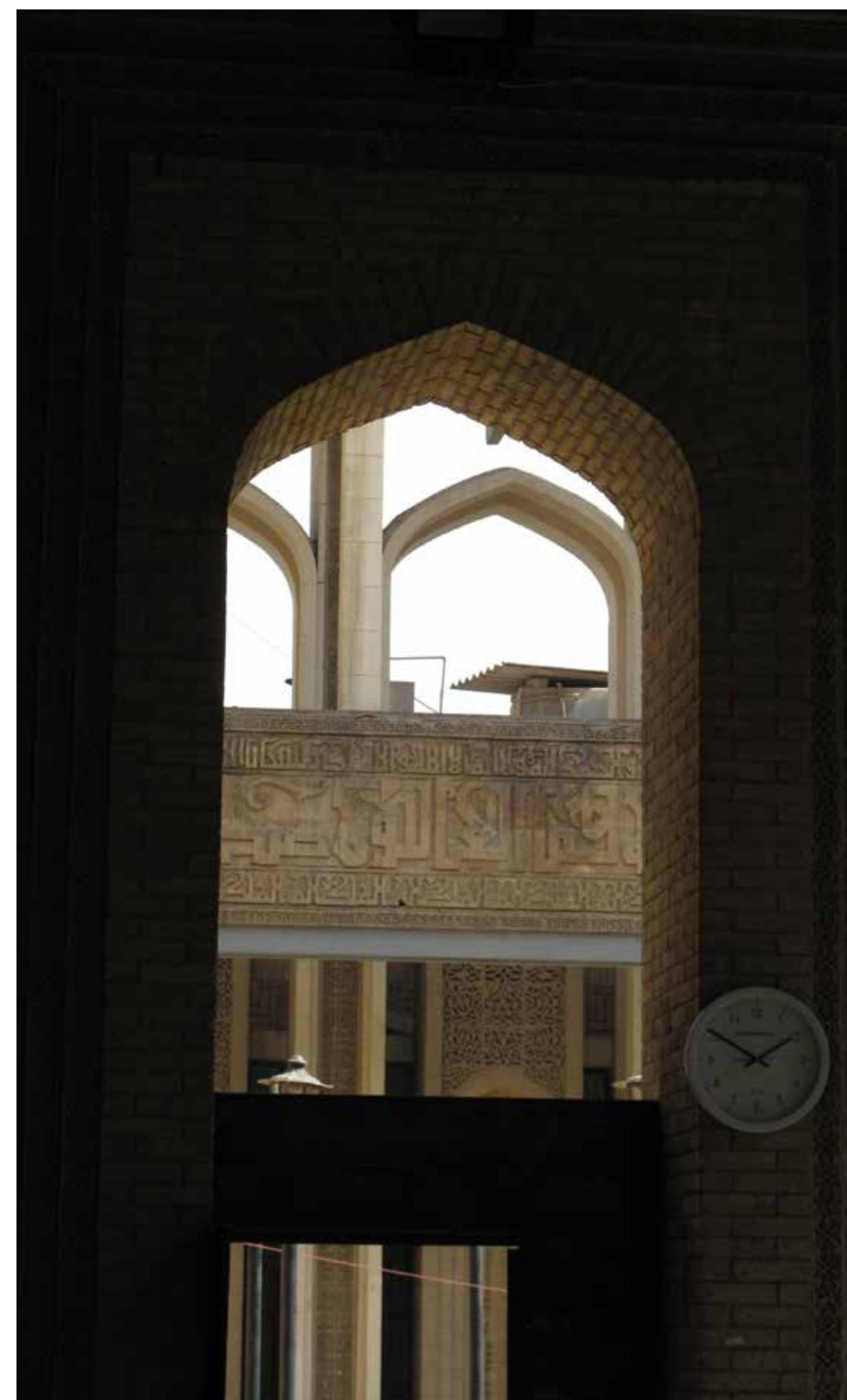
جامع الخلفاء، بغداد . نموذج باهر لحياء العمارة القديمة تصميم الدكتور محمد مكية



المدينة بتاريخه وحوادثها وارتباطها بالجانب الروحي والجمالي والتعليمي والسياسي وذاكرته الجمعية التي تم الاجهاز عليها ومحاولة محوها من ثقافة المدينة السائدة قبل احتلالها وتدمير معالمها العمرانية والدينية والثقافية السائدة. لقد وفر الاعلان عن المبادرة، بداية العام 2019، فرصة مهمة لوضع مدينة الموصل والدمار الذي حصل لبيئتها الحضرية والاجتماعية والتاريخية على خارطة الاهتمام

تتميز المسابقات المعمارية التي تدعو لها المؤسسات الرسمية المحلية او المنظمات الدولية والتي يتم اعلان دعوة مفتوحة للمشاركة فيها من قبل مكاتب استشارية محلية او دولية تمر في مرحلة التاهيل والرغبة في الترويج لمكاتب حديثة، او دعوة محددة لمكاتب ذات سمعة مهنية متخصصة في مجال المشروع، تهتم بالمشاركة لامكانياتها الفنية وخبراتها في سوق القطاع العمراني والمعماري، ضمن شروط تعتمد المعايير الدولية في ادارة المسابقة، والتعريف المسبق لاجضاء لجنة التحكيم، التي تقوم على الاغلب، بعد الاطلاع ودراسة شروط المسابقة ومتطلبات المشروع، بوضع معايير للتقييم، والتي يغلب على معظمها الاتفاق بالاغلبية، ونادرا ما يكون اختيار المشروع الفائز من بين المشاريع المقدمة باتفاق كامل الاعضاء، وتكون النتيجة باختيار «المشروع الافضل» من حيث تلبية متطلبات المشروع او لتوجه فكري فردي مميز.

اثارت مؤخرا مسابقة «جامع النوري» اهتمام الاوساط المعمارية والاثارية والفنية من موضوعة تسمية اعضاء اللجنة التوجيهية ولجنة التحكيم ومنهج المشروع و معايير تأهيل المكاتب الاستشارية واختيار المشروع الفائز الكثير من الانتقاد والتحفظ والاعتراض التي وصلت الى التشكيك ب «النوايا» لاسباب تعود من وجهة نظري الى اخفاق منظمة اليونسكو بادارة المسابقة في مراحلها المختلفة، بدءا من مبادرة دولة الامارات العربية المتحدة «باعداد اعمار المعالم التاريخية البارزة لمدينة الموصل» وغلبة البيروقراطية الادارية و العلاقات العامة على عملها دون دراسة موقعية مفصلة ومسوحات تاريخية موثقة و معرفة بالبيئة الثقافية الاجتماعية والاقتصادية والمهنية للمدينة، وتنظيم زيارات موقعية للاستشاريين للتواصل مع وادراك البعد المكاني والزمني والروحي للموقع الذي يعتبر البؤرة العمرانية والروحية للمدينة القديمة ومركزها المدني الذي وفر حاجات مجتمع



الثقافة والانساني الدولي، للمساهمة في مشروع «اعادة اعمار المعالم التاريخية في المدينة الذي تحولت تسميته الى مشروع «اعادة اعمار جامع النوري» ثم الى «احياء روح الموصل» ثم لعنوانه الاخير «اعمار مجمع جامع النوري» هذا التغيير الذي عكس اتجاهات مختلفة في منهج المشروع وخلف ايهاما عن الرؤيا العمرانية الحقيقية المطلوبة بغياب قرار سياسي غفلت عنه مؤسسات الدولة المعنية بالتراث والتي شاركت في فريق ادارة المشروع كما جاء بالاعلان وارست قواعد مغيبة لمؤسسات لاتملك الخبرة والاهتمام والحس بالمسؤولية الحضارية، علما بان لكل من هذه التسميات رؤيا ودلالة مهنية وبرنامجا مختلفا وايحاء فكريا عمرانيا بمتطلبات عمل ومنهج يختلف في مضمونه الاعتباري والانشائي التكويني من اعادة اعمار الجامع الى اعطاء الاولوية للبعد الوظيفي لمباني مدرسة ومتحف مستحدثة تم اقصائها في الموقع واهملت فيه المئذنة الحدباء العنصر والتكوين الاساسي في الموقع والمعبّر عن هوية المدينة الرمزية والتاريخية والطلب بصون الاجزاء القائمة في مصلى النوري والحرص على انسجامها مع المباني الجديدة و اعادة تاهيل المباني التاريخية ودمجها بالتصميم الجديد و ليس العكس، حيث اهمل التكوين المبني من كتل وفراغات وازقة وعلاقة الموقع العضوية مع النسيج العمراني للمدينة القديمة، والذي يخالف مانصت عليه المواثيق الدولية في ميثاق فينيسيا العام 1964 الذي يعرف ب«الحفاظ على الاثر» يعني الابقاء على المحيط العمراني التقليدي ولايسمح ببناء جديد او هدم او اي تعديل من شأنه تعديل العلاقات بين الكتل والوانها والمواد المستعملة فهو غير قابل للانفصال عن المكان الموجود فيه، ولا التاريخ الذي يبقى شاهدا عليه وتشمل استكمال الاجزاء الناقصة او المفقودة وتكون متكاملة ومتجانسة مع الكل ولاتسبب عملية الترميم في تزييف الدليل الفني او التاريخي كما ورد في «الترميم الحفظي» الذي ورد في الميثاق الاداري العام 1975 «ايكوموس» من ضمن عشرة بنود تحدد في اولها «ان التراث المبني لا يقتصر على المباني التراثية فقط، ولكن يعتمد

ليغطي المواقع التاريخية في بيئتها المبنية «ومنها قرارات وميثاق ايكوموس العام 1999 التي اعتمدت اربعة خصائص اساسية اهمها «انها تعطي تطور فهم التراث كونه معلما تاريخيا او اثرا يشمل المحيط المبني والتنسيق الطبيعي للارض الى ان شمل مناطق متكاملة من العمران مما سبق ذكره فقد جاء اختيار واعلان ونشر «المشروع الفائز» لفريق التصميم من مصر، والذي نكن له كل الاحترام والتقييم لجهد المقدم للتجاوب كما اعتقد مع متطلبات مشروع لم تستجب للمتطلبات المهنية الخاصة بشروط الترميم والحفاظ ومنهج لا يعبر عن روح المكان وبيئة المدينة التراثية المبنية ووقع معده في عدد من الاخطاء الفكرية المهنية والمعرفية مع ما ندرك من خلال الخبرة والمتابعة المهنية بتقديم الجامعات المصرية واساتذتها في مناهجها الاكاديمية التي تهتم بموضوعة الترميم والصيانة والحفاظ العمراني والمعماري واهتمام الدولة بمشاريع الحفاظ ضمن منهج تطوير المواقع التاريخية والتراثية التي تعزز الخبرة والثقافة المجتمعية باهميتها والتي غيبت في مناهج الدراسة المعمارية في الجامعات ولم يتم تبنيتها في مشاريع العراق وثقافته المجتمعية، عدا عن خبرة محدودة لاساتذتنا ومشاريع سياسية لتطوير عدد من مناطق بغداد التراثية في اوائل الثمانينيات، اعدت من قبل مكاتب استشارية عالمية بتكليف من امانة بغداد، ولم تر النور نتيجة لحروبا البعثية.

ومن منطلق التحليل المهني العمراني والمعماري وبغض النظر عن منهج متطلبات المشروع ومستواه الفني والفكري المتواضع والمتناقض الرؤيا والمحتوى لنموذج اعادة اعمار وحفاظ المعد من قبل اللجنة التوجيهية فقد اخفق «المشروع الفائز» في بعض مقارباته التخطيطية والتصميمية بعدم اعتبار المئذنة والجامع كجزء مكمل لنسيج عضوي عمراني متكامل تتناغم فيه تشكيلات الكتل والاحياز والازقة التي تشكل وحدة بيئية متميزة، كما اغفل التسلسل الفراغي لعمارة الجامع الاسلامية من العام الى الصحن الخارجي شبه الخاص الى الخاص المنتهي بقاعة الصلاة، وتوزعت احيازه المقترحة بتداخل

الوظائف المختلفة بتعدد المحاور الغربية عن عمارة المساجد، ودون محور اساسي واضح مرتبط بمحور الحركة الرئيسية وعلاقته البصرية والروحية بموقع المئذنة. ولم يوفق التصميم في اختيار مواد البناء التقليدية لبيئة المكان وعناصرها وتركيباتها الفنية. كما ان اغفال الاعتماد على الخبرة المحلية المتراكمة في البناء واشراك المجتمع المحلي في هذا القرار، يعتبر من الاخطاء التي لاتقهرها المواثيق الدولية لهذا النوع من المشاريع ودورها في التنمية المجتمعية الاقتصادية والثقافية التي من دونها تعتبر مشاريع غير مطابقة لمتطلبات وشروط مواثيقها الدولية. ان ماتقدم يقودنا ولغرض تطوير المشروع بتجاوز المناكفات المهنية والتوجهات المختلفة في نظريات الحفاظ العمراني تراثا او حداثة بالطلب من اللجنة التوجيهية وبدعم من خبرات عراقية عمرانية ومعمارية مهنية بخبرة عملية لاتقتصر على الرؤيا الاكاديمية النظرية والتاريخية الفلسفية مختارة باعادة النظر بتخطيط الموقع وتصميم عناصرالمشروع الذي تم اختياره باعتباره وبافتراض كونه «المشروع الافضل» من بين المشاريع المقدمة وتطويره لضمان استجابته لمتطلبات المكان واستعادة الذاكرة الجمعية للمجتمع الموصل وضمان استمراريته.

ان تاريخ المكان ليس مجرد تعبير بسيط عن تتابع الزمن على المكان كما ان التركيب الزمني ليس مجرد خلط بين القديم والجديد باضافات وظيفية مستحدثة على موقع تاريخي كموقع مشروعنا الذي نبحث فيه، وانما هو نتاج توليف العناصر التاريخية المنفصلة داخل تكوين متكامل ومترابط يؤكد اولويتها المكانية ويعبر عن التراث الحضاري لمجتمعه باعتباره مرآة لحضارته وتجسيد لها في الحاضر، وان مانتح من الاصيل سيكون تراثا لقادم الاجيال من خلال القراءة العصرية له والتي تكرس الفهم الواعي والتزام الضوابط والمقاييس الانسانية المحكومة بالوازع الروحي الذي نفتقده في ممارساتنا المهنية، والحاجة الى اطلاق العقل وتاطيره في البحث عن منهجية بحثية تقودنا الى فهم الانتقال بين الفلسفة والتطبيق التي تعبر عنها العمارة الاسلامية في الموروث

العمراني الزماني والمكاني والانساني. ان اعادة النظر في مشروع «مجمع جامع النوري» يدعونا الى مراجعة ودراسة النموذج العمراني والمعماري الوحيد لمشروع الحفاظ والترميم والتطوير في عمارة «جامع الخلفاء» في بغداد، عله يقودنا الى الاجابة على الكثير من التساؤلات المهنية والفكرية المطروحة حول فكر التراث والمعاصرة في مشروعنا المذكور بالتاكيد على اهمية التراث الفكرية والذي اعتبره الصديق الدكتور والمعمار الكاتب والناقد خالد السلطاني في كتابه «محمد مكية- مئة عام من العمارة والحياة، والمنشور في العام 2014» فاصلة محددة في مسار المعمار استاذنا الراحل الدكتور مكية المهني هي قبل جامع الخلفاء وبعد جامع الخلفاء هذه الفاصلة التي تدل على اهمية المنجز وقيمه العالية في ذلك المسار الابداعي واطروحته «في ان وجود الماضي في الحاضر يبتغي منه الحصول على مستقبل افضل وبان التقاليد ليست حينا للماضي في العمارة الاسلامية، فثمة مفردات وجدتها شخصا تحت وترمز وحتى ترفع من مكانتي عاليا بسبب قيمة جوهرها التجريدي – انك لايمكن ان تكون حداثا جيدا من دون ان تثبت خطاك في مسار التراث الطويل».

فتميز وروعة عمارة جامع الخلفاء تكمن في عدم اغفال المحيط العمراني للموقع المحدود المساحة بوجود مئذنة تاريخية وحيدة وشاخصة باهميتها ضمن منطقة تاريخية من مدينة بغداد وهيئتها المميزة بل اعتمد منهج بحث و دراسة لسجل الموقع والتاريخ البنائي والعمراني اضافة الى العناصر والرموز المألوفة للذاكرة الجمعية لاعادة تأويلها وانتاجها للتاكيد على مركزية المئذنة باعتبارها بؤرة المكان العمراني واختيار الكتل البنائية بالمقاييس المناسبة لطبيعة المبني ومحيطه العمراني الذي شكل المسجد المضاف امتدادا عضويا لنسيجه البنائي تكامل مع تطوير ومعالجات السطوح بعناصر ورموز من العمارة المحلية وصهرها ضمن منتج يتماهى مع متطلبات الحداثة في الهوية المعمارية المحلية.

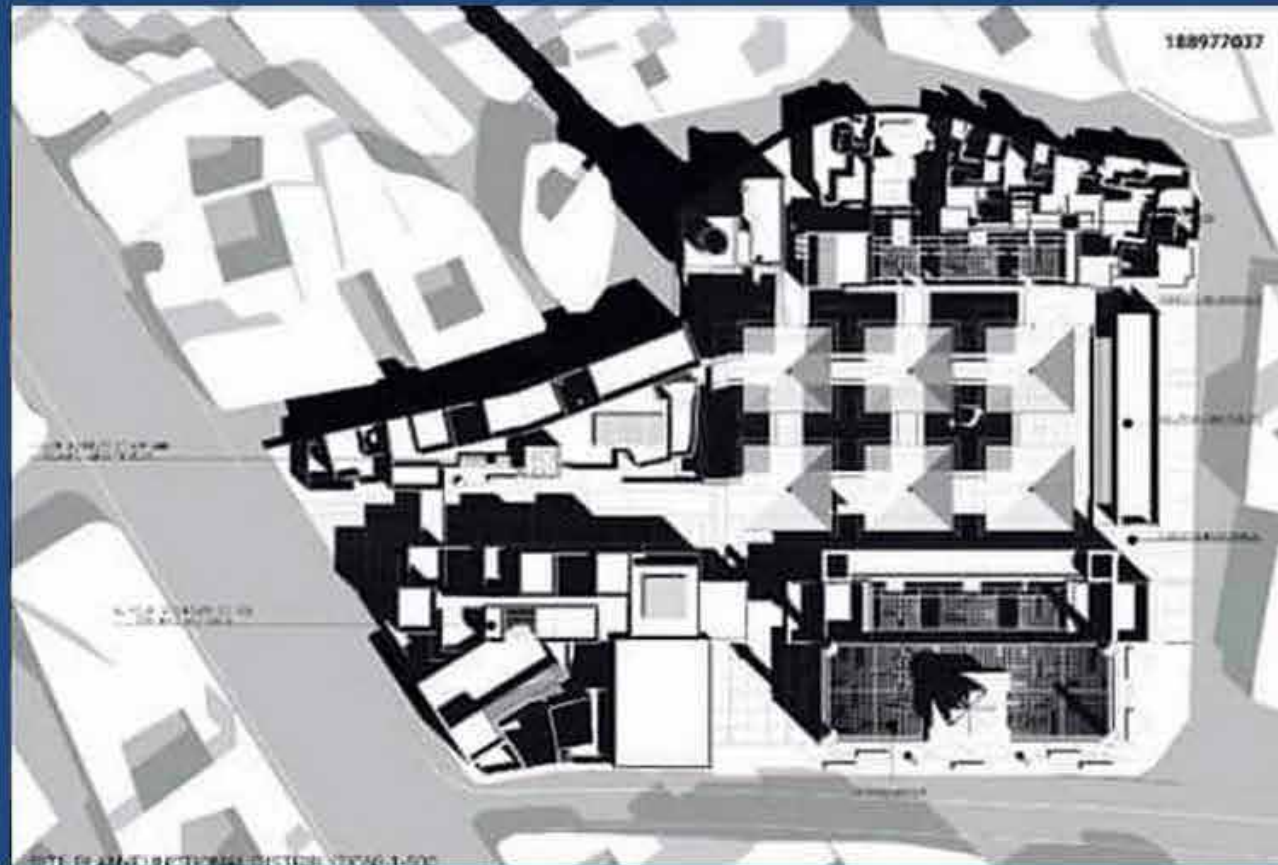


إحسان فتحي

١٠. اخطاء قاتلة للتصميم الفائز:

١- املاء الموقع التاريخي بكثافة عمرانية عالية جدا

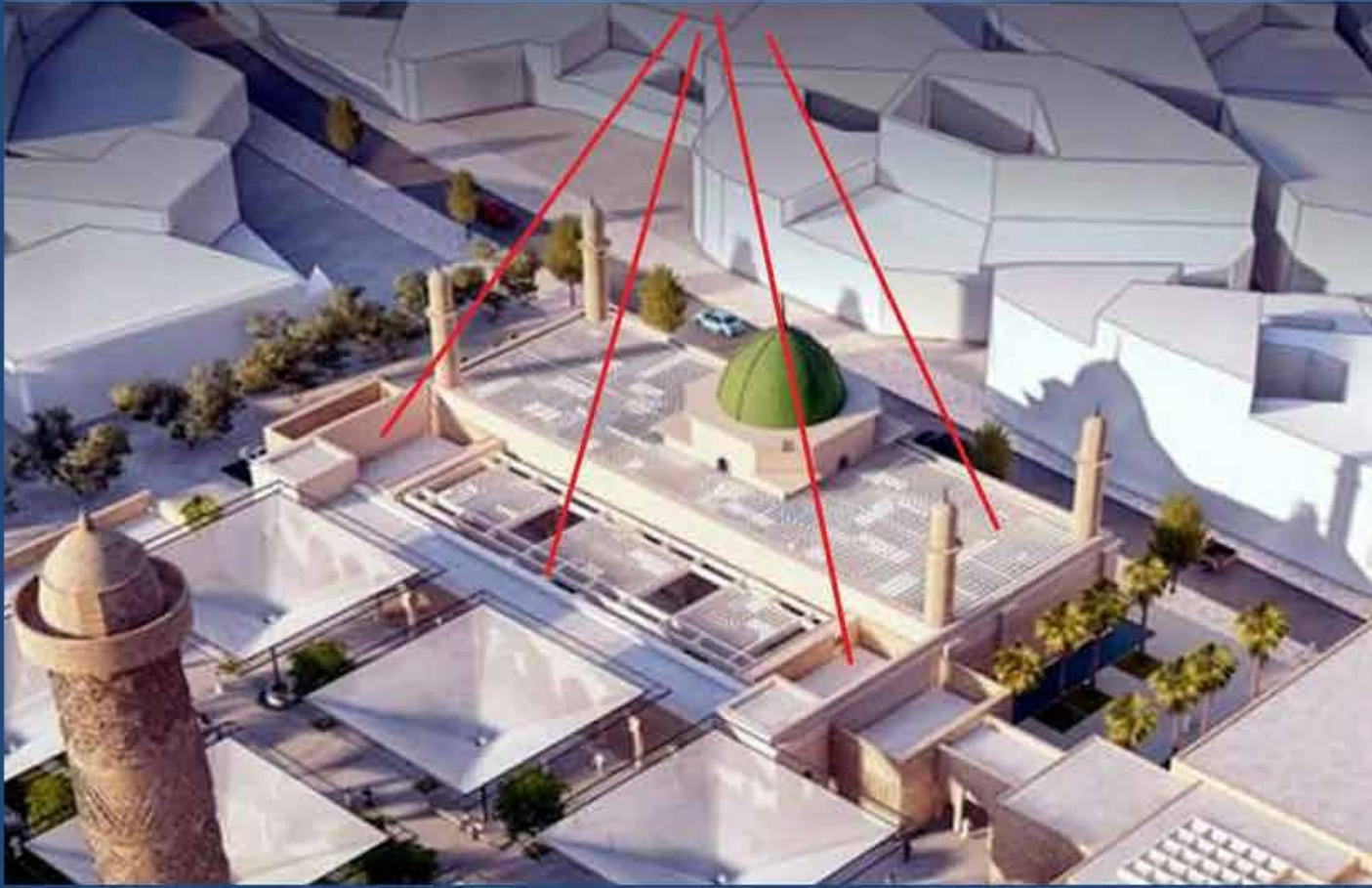
١- املاء الموقع التاريخي بكثافة عمرانية عالية جدا



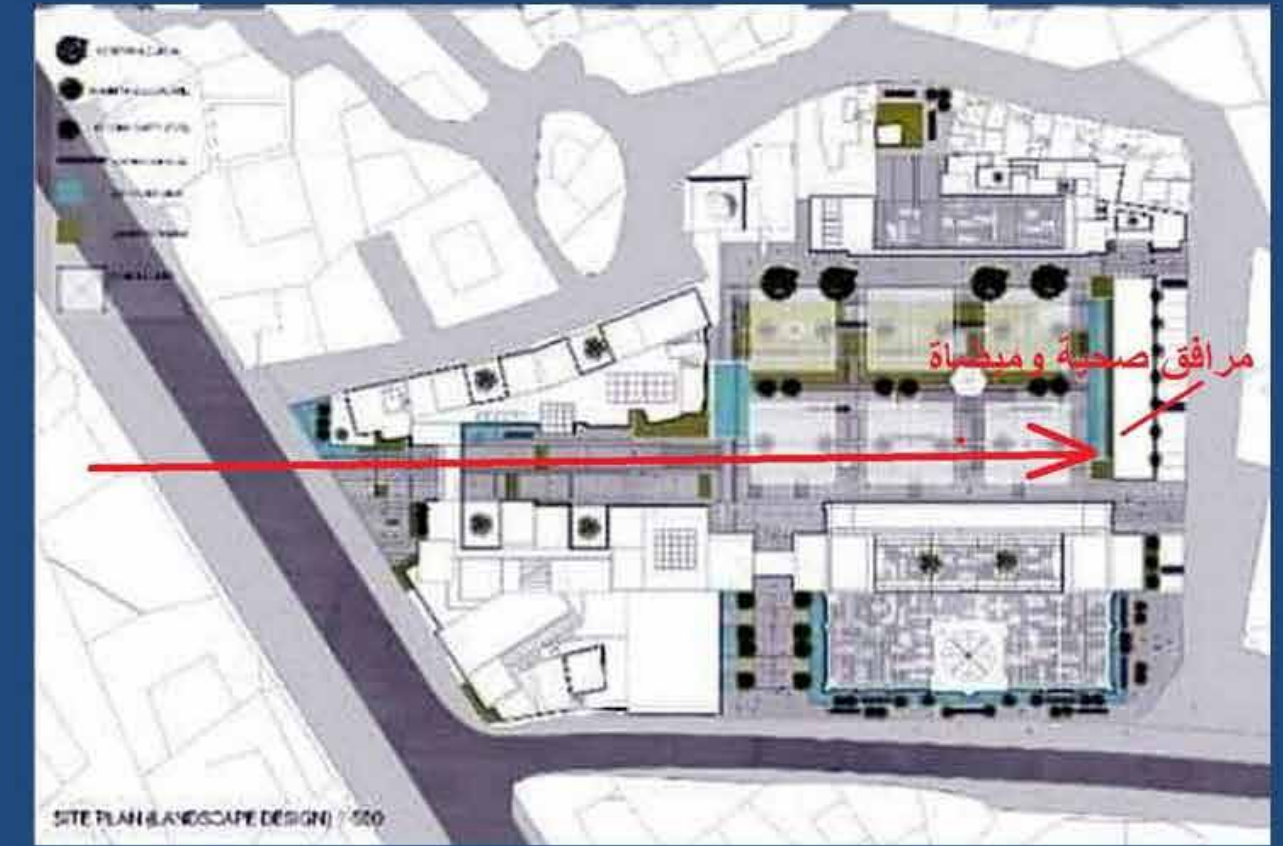
٢- الموقع مفتوح ومباح كليا بخمس مداخل ودون سيطرة!



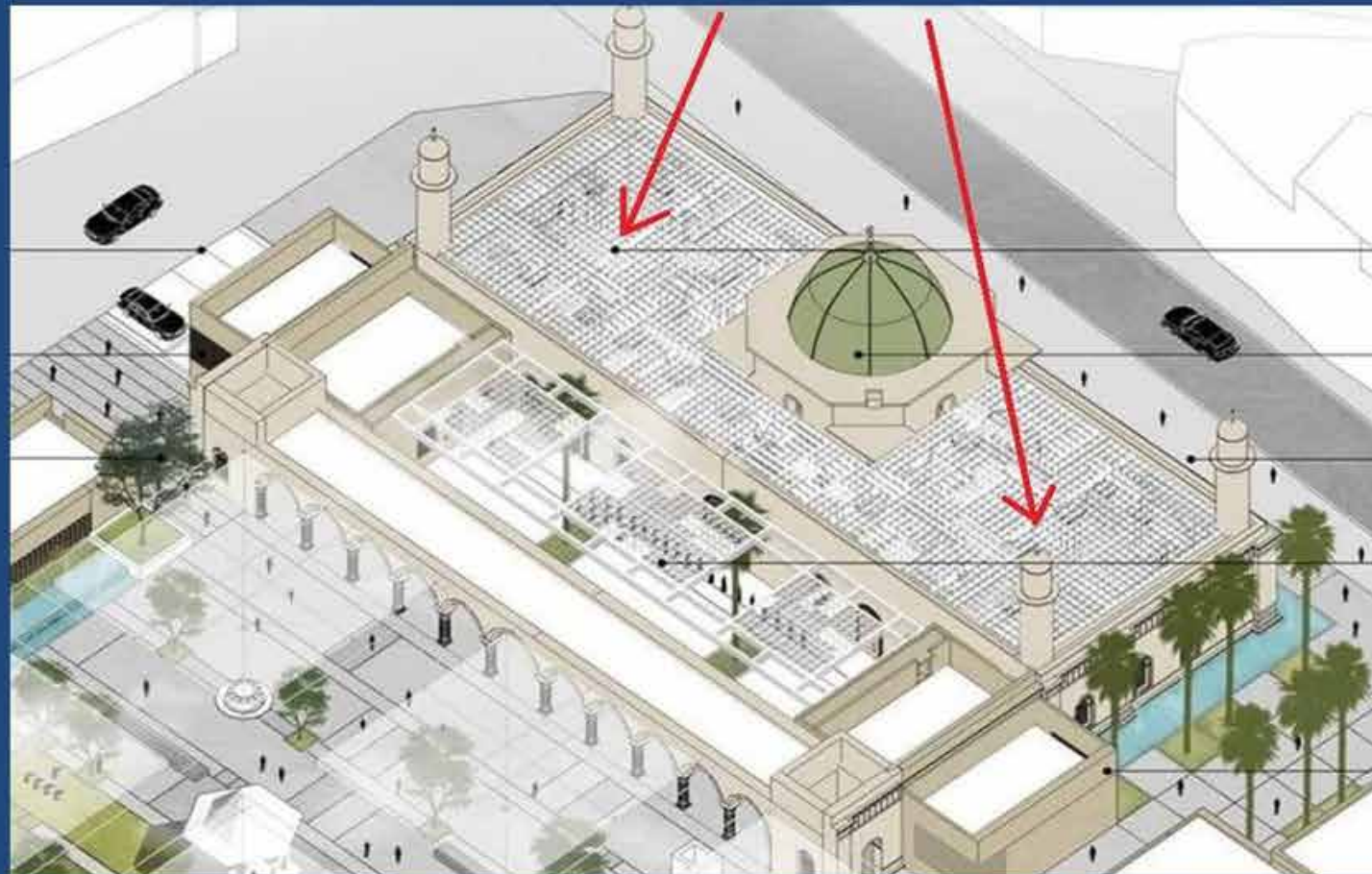
٥- تغيير كبير لشكل ومحتوى وبعض عناصر الجامع وهي مخالفة صريحة تماما لاهم شرط في المسابقة!



٣- المحور الرئيس والاهم في التصميم يتجه نحو المرافق الصحية!
(باتي من موقف السيارات المفترض من شارع الفاروق)



٦- تغطية السطح بالكامل بانارة طبيعية وباسلوب معقد وهو تغيير جوهري يخالف تماما طبيعة الانارة التاريخية للجامع!



٤- تغيير كامل لطبيعة الصحن التاريخي الذي كان مفتوحا واصبح الان مليئا بالمظلات ستحجب حتما رؤية المأذنة التاريخية!

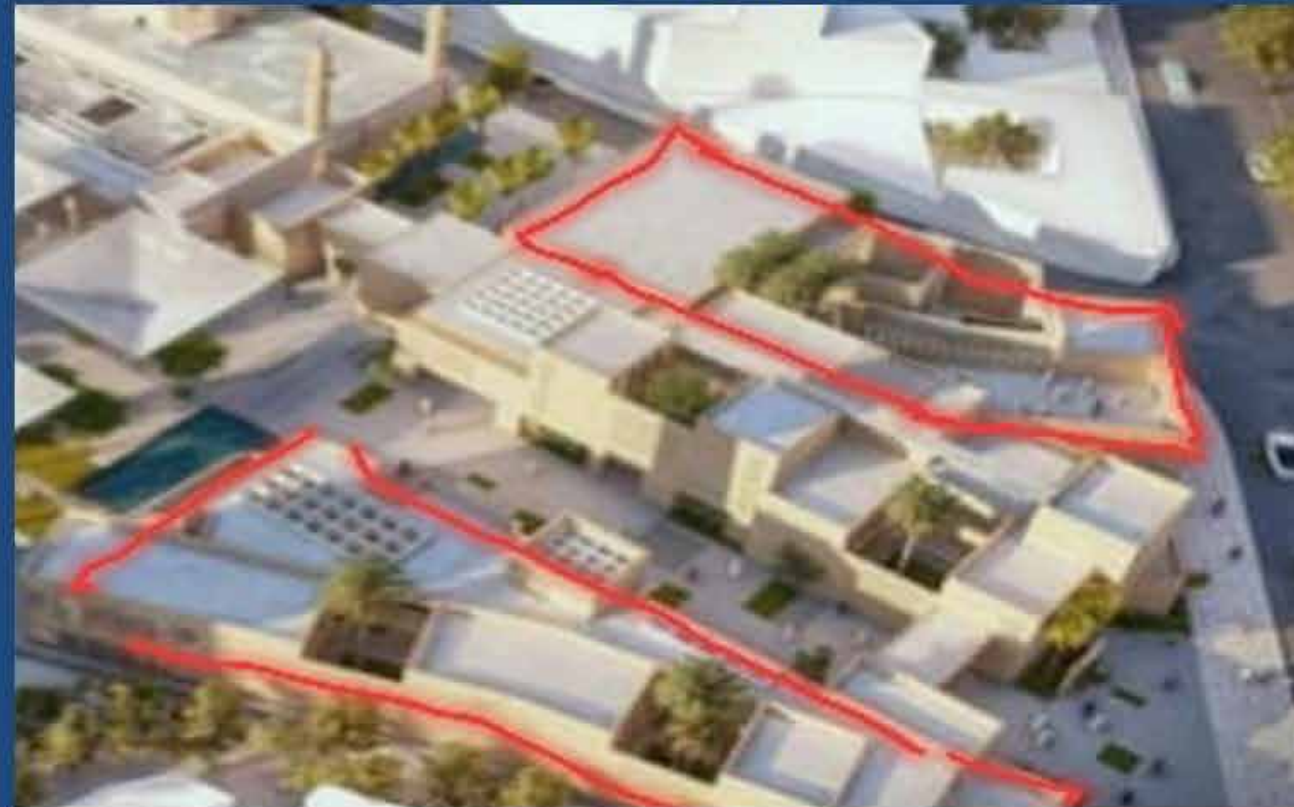


٧- اللغة المعمارية العامة للابنية الجديدة تكعييبية حداثوية وتعتمد كليا على الطابوق كتعبير مادي وهو اتجاه مرفوض لانه بعيد جدا عن روح وتراث الموصل



Salah El Din Samir Hareedy & team

٨- يخالف التصميم بشكل فاضح قيود المسابقة بخصوص عدم تجاوز حدود البناء



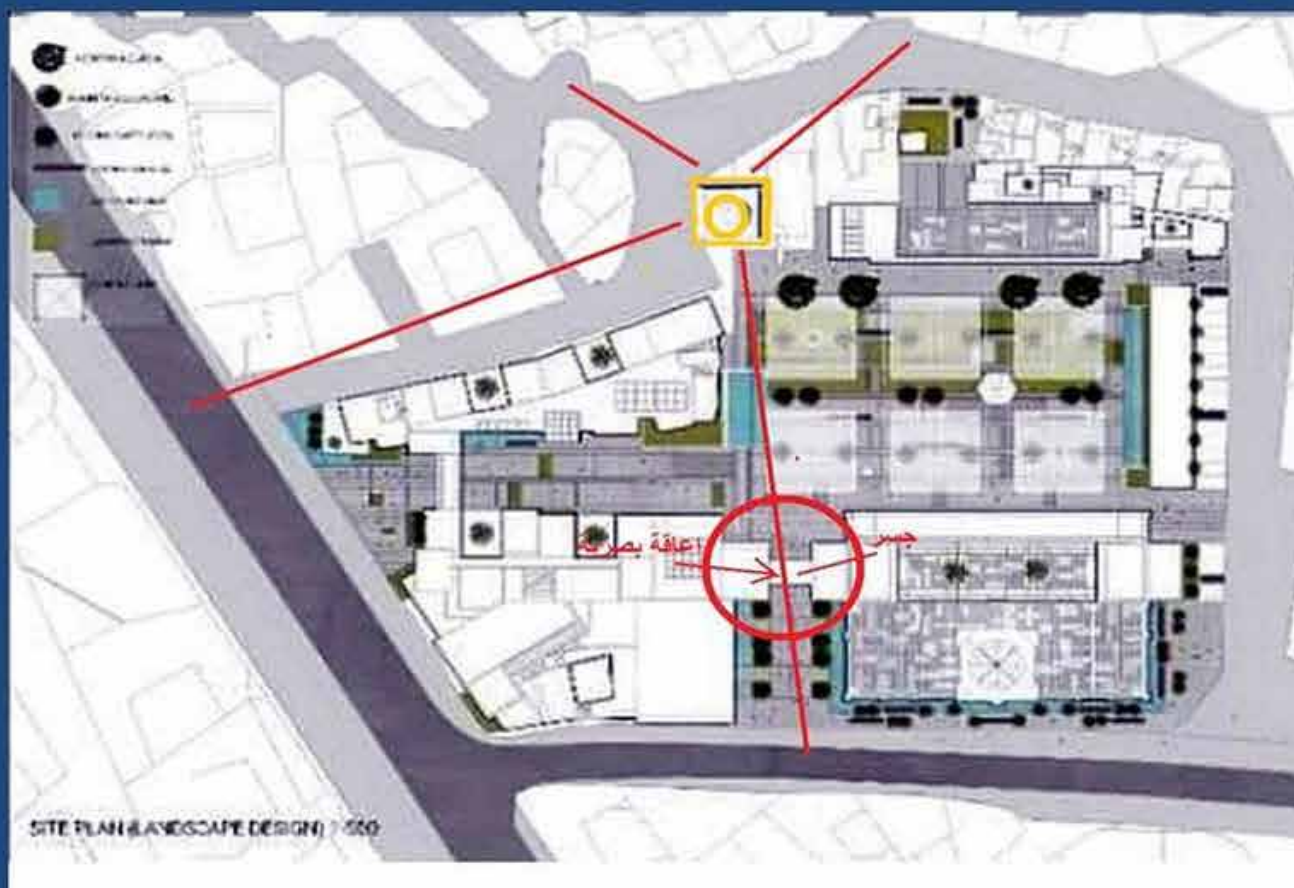
تجاوز واضح للمشروع الفائز خارج الخطوط الحمراء وهي مخالفة صريحة

٨- يخالف التصميم بشكل فاضح قيود المسابقة بخصوص عدم تجاوز حدود البناء



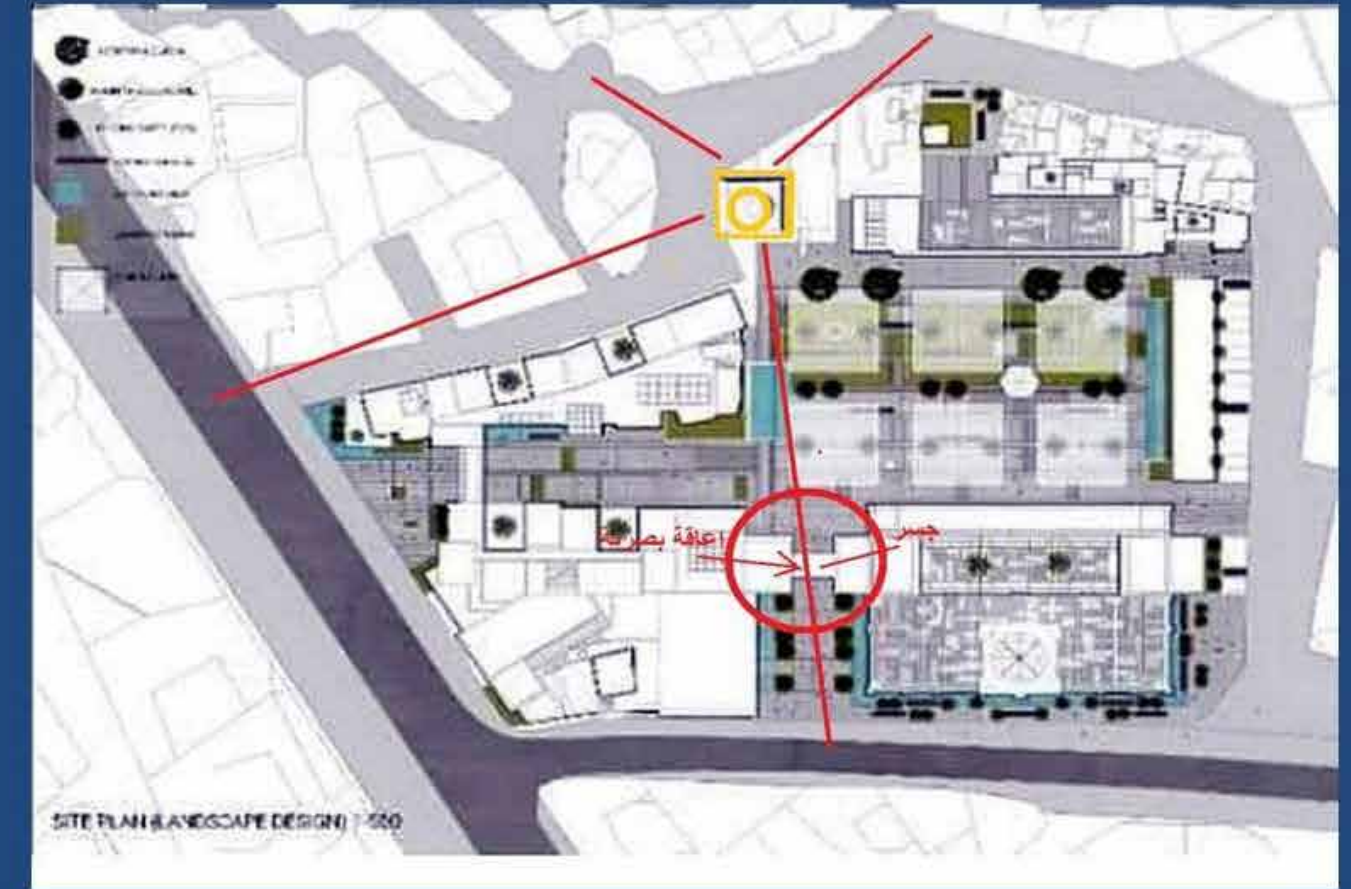
تجاوز واضح للمشروع الفائز خارج الخطوط الحمراء وهي مخالفة صريحة

٩- لا يمكن رؤية منارة الحدباء بحرية من داخل الموقع الا من محور المدخل الجنوبي بصعوبة بينما يمكن رؤيتها من ٣ محاور من خارج الموقع





٩ - لا يمكن رؤية منارة الحدباء بحرية من داخل الموقع الا من محور المدخل الجنوبي بصعوبة بينما يمكن رؤيتها من ٣ محاور من خارج الموقع



١٠ - الغاء الزقاق التاريخي المقترن بمنارة الحدباء عبر التاريخ!



بسم الله الرحمن الرحيم

جامع النوري، والمواثيق الدولية

أثارت مسابقة تصميم جامع النوري والتصميم الفائز فيها اهتمام الأوساط المعمارية والتراثية والأثرية والشعبية، وقيل، ولأزال، الكثير حولها.... وفي ذلك دليل على حرص الجميع على تاريخ الوطن ورموزه، كيف لا ونحن أمام رمز كبير له دلالات وجدانية تحمل الكثير من حلاوة الذكريات وقساوة الحدث.. جميع مقدمي المهندسين، أفرادا وهيئات ومنظمات، من آراء هي محل احترام وتقدير، رويتنا حول هذا المشروع، كجمعية مهتمة بالتراث المعماري، ستعرضها في ثلاث محاور، تخطيطيا أولا وتصميميا ثانيا، وأخيرا مدى توافق المشروع مع أحكام المواثيق الدولية المهتمة بحماية التراث والآثار....

أولا - تخطيطيا؛

جامع النوري والمنطقة الحذباء، هما جزء من نسيج عمراني متكامل تتناغم فيه إيقاعات الكتل والفراغات والأزقة لتوفر نظاما بيئيا متميزا يضيف على المكان روحاً ونكهةً ومذاقاً..... لو لم يكن جامع النوري جزءاً من هذا النسيج لما كانت له هذه الأهمية وهذا التمييز..... الإبداع في عمارة الجامع تبدأ وتنتهي بتناغمه وإسجابه مع ما يحيط به من نسيج عمراني تعبق منه بخور الأصالة والعق التي تضفي حتى على الرطوبة والعفونة سحراً و نشوة.. أنهى التصميم الفائز وقبله البرنامج الوظيفي، مع الأسف، هذا التكامل وهذه المعالجات البيئية الرائعة للجامع ومحيطه الحضري....

رويتنا التخطيطية تتمثل باختصار بما يلي؛

1. اعتماد مخطط متكامل لإحياء المنطقة القديمة من المدينة يكون جامع النوري جزءاً منها.
2. إضفاء حماية قانونية لهذه المنطقة من المدينة، تحميها من التجاوزات والتدخلات والتغيرات في إستعمالات الأرض، وإعتبارها منطقة حفاظ محمية قانوناً....

ثانياً؛ تصميمياً....

قدم التصميم الجديد مبنياً جديداً بكتل بدائية لا تمت إلى التصميم السابق لجامع النوري، يتزاحم فيه الطابوق، المادة الغربية عن المدينة، مع الحجر والفرش، المواد الأساسية والتقليدية في الموصل. مبنى تضيق فيه الإتجاهات والمحاور لنجد أنفسنا أمام أربع مناخٍ لانمييز "أيهم أحسن عملاً!!".... قضاءات مستحقة لا تعرفها عمارة الجوامع ولا تنفق مع روحانية الجامع في المساواة بين البشر أمام الله....

ندعو، وبفورة، ونضم صوتنا إلى ما أنفق عليه أغلب المختصين والمهتمين، فضلا عن نقابة المهندسين العراقيين، بأن الهدف الأساسي هو إعادة بناء الجامع كما كان عليه سابقاً، ولا تؤيد بأي شكل من الأشكال إنشاء جامع جديد ووفق برنامج وظيفي يختلف عن الجامع الأصلي....

ثالثاً؛ قانونياً....

تسمى المنظمات الدولية المهتمة بالثقافة وبالحفاظ على التراث والآثار، كمنظمة اليونسكو والايكوموس والايكوم، إلى حث الدول على الالتزام بالمواثيق الدولية الخاصة بالتعامل مع هذه الموروثات والتي تم الاتفاق عليها واعتمدها معظم الدول التي تملك اثراً تود احترامه، من أهم تلك المواثيق هو ميثاق فينسيا ووثيقة واشنطن وميثاق بورما وصوفيا وغيرها....

STOP

Faking Mosul

أوقفوا تزوير الموصل



© Dia al-Azzawi, 2021

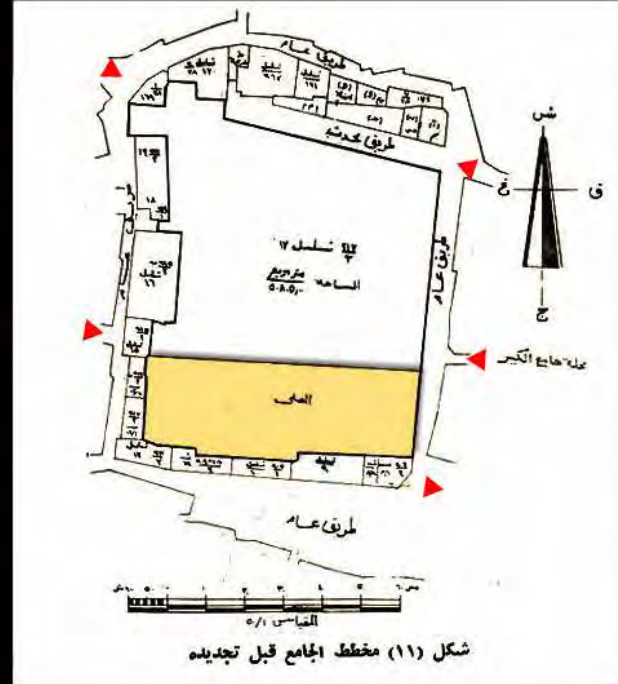
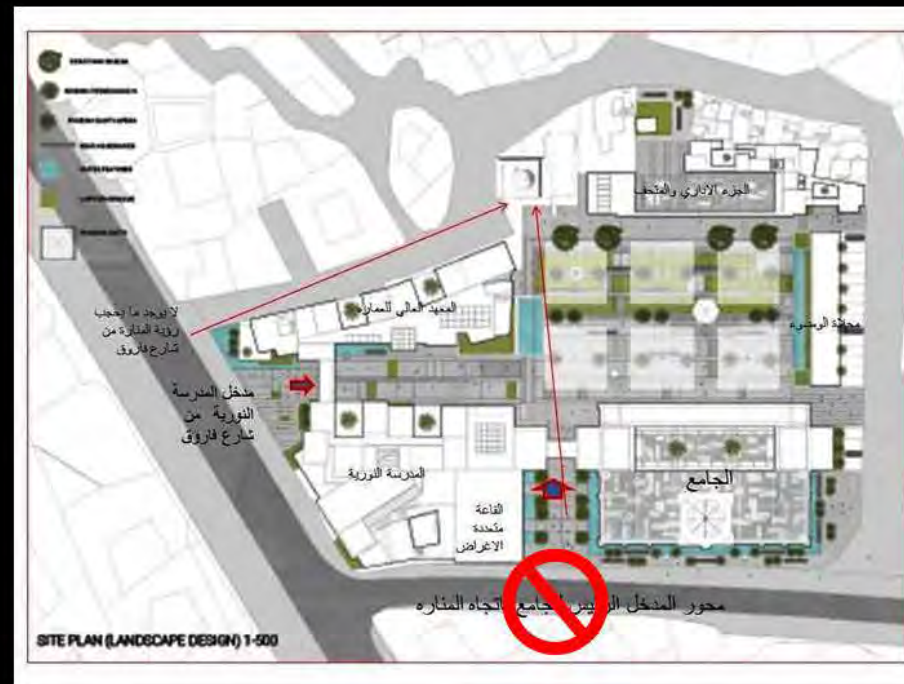
لماذا مدينة الموصل القديمة الآن و لماذا الجامع النوري الكبير بالذات؟

زيد السعداوي

التضاربات في الآراء انقساماً عمودياً واضحاً بين فريق مؤيد للمسابقة المعمارية بحالتها المعتلة التي طرحت فيها و آخر معارض مطالب بتصحيح الخلل ورغم هذه الارهاسات الأولى و تلك الاختلافات فإن الأمر بمحصلته لا زلنا نراه ظاهرة تنوع صحية فعلاً و نتمنى ان يعقب هذا المخاض الفكري ولادة غير عسيرة ستكون الموصل في نهاية المطاف نموذج معماري يحتذى به مستقبلاً من ناحية اتباع السياقات البحثية الصحيحة و حسن التعامل مع الأبنية ذات الطابع التراثي وذات الصبغة الروحية و الرمزية النفسية الهامة للسكان المحليين أولئك الذين شعروا بحالة من اضطراب ما بعد الكرب والغربة و اليتيم الحضاري و الضياع و تشظي الهوية بعد ان تم تجريف ذاكرتهم الجمعية ودمرت رموزهم المكانية و الحضارية الواحدة تلو الأخرى...

و تعقيدات طوبوغرافيا المدينة القديمة نفسها و لو عاد بنا الزمان الى تلك الفترة العصبية من تاريخ الموصل الحديث لرأينا كيف تعمدت قوى الظلام الفكري الى تفجير منارة الجامع النوري الكبير تحديداً في مشهدية دراماتيكية ذات دلالة مسرحية قبل مغادرتها المشهد الجيوسياسي، لقد امتزج في تلك اللحظة البرزخية من التاريخ ذروة المأساة مع انقشاع تلك الحقبة الظلامية السوداء لكن عبر دفع الأثمان الحضارية الباهظة... لكن لنقل و نحن أبناء اليوم رب ضارة نافعة وربما من قلب هذا الوجع و الألم و المصاب الجلل الذي حل بالموصل أتت بارقة أمل و جاءت معها فكرة المسابقة المعمارية الدولية معلنة فجراً جديداً واستبشرنا فيها خيراً ثم تبعها البوادر الأولى للاختلاف في وجهات النظر داخل الأوساط الأكاديمية و المعمارية تحديداً و احدث هذا

١- لماذا مدينة الموصل القديمة الآن و لماذا الجامع النوري الكبير بالذات؟
كثر الحديث في الآونة الأخيرة عن إعادة اعمار مدينة الموصل القديمة و تصدرت المشهد الثقافي العراقي مسابقة مؤسسة اليونسكو لاعمار الجامع النوري الكبير مجدداً بمنارته الحدباء الشهيرة معطية زخماً دولياً لقضية مدينة الموصل المدمرة رغم أن هذا الجامع تحديداً لم يكن المبنى الديني الوحيد ذو الدلالة الرمزية و الثقافية و الاجتماعية الكبيرة للموصلين والذي تعرض الى عملية مسح وجودي من الخريطة. فالاحتلال الداعشي عمل منذ الأيام الأولى عبر خطة منظمة على هدم كل ما يمت الى الحضارة الانسانية بصلة في هذه المدينة وتكفلت ما باتت تعرف بعملية تحرير الموصل مسح ما تبقى من آثار مدينية بسبب عشوائية المقاربة



ندعو منظمة اليونسكو، كمنظمة لا خلاف على رسالتها ودورها الايجابي والمؤثر عالمياً، والداعية دوماً الى الالتزام بهذه المواثيق، ندعوها الى الالتزام بما تدعو الآخرين اليه، وتطبيق بتد تلك المعاهدات عند إعادة بناء جامع النوري.

يتضح الاختلاف جلياً بين أحكام الكثير من هذه المواثيق وبين المعالجات التخطيطية والتصميمية للمشروع الفانز، مثلاً:

1. أكدت المواد "أولاً و سادساً وسابعاً" من "ميثاق فينسيا" على الالتزام بالحفاظ على المبنى و على النسيج التاريخي المحيط به وعدم السماح ببناء جديد يؤدي الى تدمير هذه العلاقة، هذا ما لم يفلح التصميم الفانز في تحقيقه.
 2. صنفت منظمة الايكوموس الابنية في المدينة القديمة الى انواع، وحددت اسلوب الحفاظ عليها أو التعامل معها، وأول هذه الانواع وأهمها هي؛ الابنية ذات أهمية وطنية، (Building with National Importance)، والتي يجب حمايتها لتكون كما كانت عليه (Preservation) ، وهذا ما ينطبق على جامع النوري تماماً.
 3. أكدت المادة "الثالثة عشر" من ميثاق فينسيا على "عدم السماح بأي إضافة لا تحترم الأجزاء المهمة في المبنى أو بنيته التراثية، أو إتارته مع المجتمع، أو العلاقة مع البيئة المحيطة".... وهذه إدانة واضحة لما قدمه التصميم الفانز من فضاءات ومعالجات أخلت بالتصميم الأصلي لجامع النوري وبالمعالجات البيئية وبالمحيط العمراني للمبنى....
 4. المادة "ثانياً" من ميثاق فينسيا أكدت على "إشراك جميع العلوم والتقنيات في دراسة وإنقاذ المعالم التراثية والابنية الانثوية مع حذرية إجراء دراسة مستليضة لسبق أي قرار...." أين ذلك مما حصل في الأعداد لمسابقة تصميم جامع النوري؟؟
 5. أكدت جميع هذه المواثيق على المشاركة المجتمعية والاستئناس برأي الجمهور قبل إقرار أي مشروع أو تصميم يمس ذاكرة المدينة وتاريخها.... جامع النوري والمنارة الحدباء هما قلب الموصل ورمزها وأحد إيقونات العراق... لا عجب أن يحظى المشروع بهذا الإهتمام المهني والجمهوري....
- لقد كان هذا الإهتمام بمثابة إستفتاء حقيقي لمدى قبول هذا المشروع، وأصبح واضحاً حجم الاعتراض الأكاديمي والمهني والشعبي عليه..
- لجميع ما تقدم، ندعو جمعية حماية الموروث العمري الوطني دولة رئيس الوزراء وجميع الأطراف ذات العلاقة، وزارة الثقافة، ودوائر الاوقاف، ومحافظة نينوى، وثقافة المهندسين العراقيين، وجامعة الموصل، وجميع المنظمات الراعية للتراث والثقافة بالوقوف موقفاً موحداً لمنع أي قرار من شأنه ان يمس لهذا الصرح العراقي. كما ندعو المنظمات الدولية المعنية الى الالتزام بالمواثيق والقوانين الدولية التي تحترمها كل دول العالم في احياء الارث الاساسي.

جمعية حماية الموروث العمري الوطني

بغداد - 14 أيار / 2021

المسألة لم تعد مقاومةً المصير الحاصل في

مدينة الموصل تحديداً بعيد انتهاء صوت

المعارك فقد تكاثرت علينا سهام التخريب في

هدم تراث و اربث بلاد الرافدين الحضاري

و المعماري مؤخرًا... مدن بأكملها مسخت

حضارياً و تشوهت معمارياً في عراق الحاضر

وصولا الى نقطة اللاعودة لأسباب قد يطول

شرحها ...أذكر على سبيل المثال ما حدث

و يحدث في بغداد الرصافة..الكاظمية..

النجف..كربلاء...ومؤخرًا الموصل و الحبل

لا زال على الجرار...الفرق الوحيد ان مدينة

الموصل برمزية الجامع النوري تحديداً تمتلك

الآن فرصة مصيرية ما ...وتبقى الإشكالية

الوجودية الآن التي تواجه الجامع النوري

الكبير و محيطه المباشر تحديدا عبر محددات

منهجية المسابقة المعتلة و ما قد تستتبعها

من اشكاليات...أقولها صراحة أن أي قرار

معماري خاطئ أو تنظيم مدني متسرع من

قبل القائمين على هذه المسابقة سيفرض

التلفيق و التخلف الحضاري لألف سنة قادمة

من الآن...فكل خط رسمه الزمن سابقا على

الأرض وقاوم أعادي الدهر و كل انحناء زقاق

أو عوجة يزيد عمرها عن ٨٠٠ أو ٩٠٠سنة

ورائها قصة شكلتها و حادثة تاريخية خلدتها

في الأذهان تماما مثلاً كمثل تجاعيد وجه

الانسان التي تختزل رحلة عمرنا نحن بشر

بكامل تجاربنا التي مررنا بها و تراكمت

خزينا معرفياً أغنتنا بإخفاقاتنا و احباطتنا

و نجاحاتنا و لحظات حزننا و فرحنا...لكن

أحياناً الغرور الإنساني قد يصور لهذا الإنسان

عبر رحلة عمره القصيرة -التي تقدر بثلاثة

أجيال زمنية في أحسن الأحوال- بأنه يتطور و

يحدث محيطه معمارياً و يتماهى مع متطلبات

المدنية الحديثة و العصر وأنه يحارب فلول

الردة و التخلف و الأسوأ بأن يخيل له بأنه

يحسن صنعا في استسناخ مبنى ديني حديث

من أربعينات القرن الماضي ويصفه بأنه ذاكرة

جمعية وذلك لأن ذاكرته السمكية المحدودة

للأسف لم تتجاوز جيله الشخصي بينما الواقع

فعلياً على الأرض و اذا أقر هذا الوضع واقعا

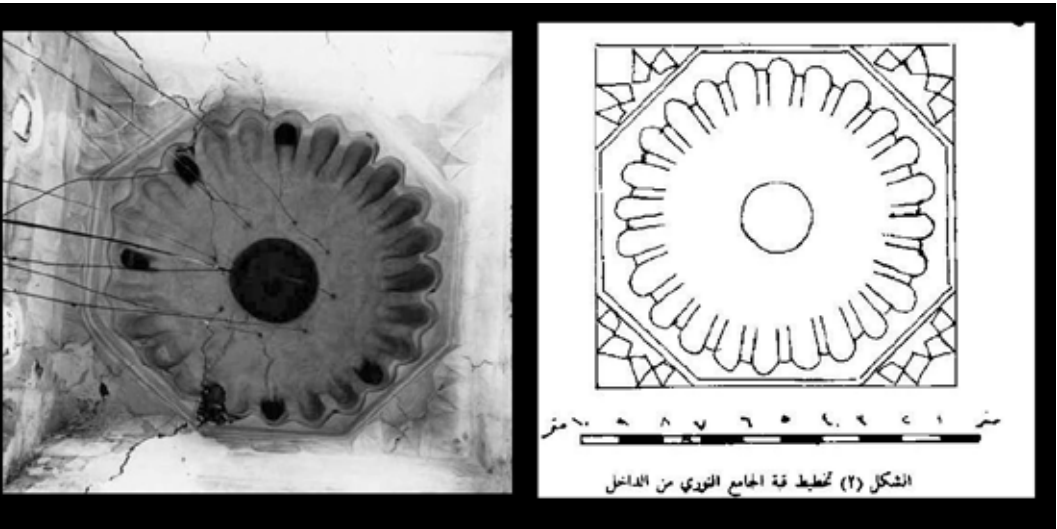
قديراً مفروضاً على مدينة الموصل سيكون

مؤلم جدا و مغاير تماما لفكرة الاستثمارية

الحضارية و هاجس الاستلام و التسليم بتواتر

من جيل الى جيل دون انقطاع او تحريف في

السلسلة الحضارية.



الفلسفية وهي منبع الخلاف الحقيقي بين

الفريقين في حالة مسابقة اليونسكو الأخيرة...

هناك خط معاصر يؤمن بأن العمارة «سلعة»

فنية جميلة ذاتية القيمة بمعنى يمكن لها

ان تعبر عن نفسها ذاتياً في آليات السوق

«الحضري» و العماري أحسن تعبير..وهذه

السلعة المعمارية مستقلة زمانياً و مكانياً من

ناحية التقييم الجمالي...بمعنى انها لا تخضع

لمباديء التقييم الكلاسيكية المتراكمة من ناحية

محددات الجغرافيا و التاريخ ..او من ناحية

مردودها الحقيقي على هوية «المستهلك» عبر

التلقي و على حاضره و تاريخه القديم...

ماضيه ومستقبله و انما تتدخل التجربة

مباشرة لمخاطبة نفسية المستهلك و عاطفته

اللحظية في لحظة التلقي المحدثة نفسها

للبضاعة المعمارية...بمعنى مهمتها في ان تشبع

هذه (التجربة) رغبة المستهلك الآنية في خوض

غمار التجربة و التمتع اللحظي بها كمنتوج

حضاري فاقد للخصوصية المحلية...فهي اذن

بهذا الشرط التجاري ناجحة «استهلاكيا»

هكذا بمقياس «السوق» المعماري المستجد كما

يؤمن البعض لكنها مختلة و فاشلة بمقاييس

ثانية كما سنرى.....

من جهة أخرى هناك خط معاصر آخر يؤمن

بأن العمارة ليست زرع شيطاني ينمو هكذا

من غياهب العدم الابداعي أو أنها سلعة

تستهلك أنياً و لحظياً حتى لو تضخم عامل

الطلب لتصدير هذه السلعة في آليات السوق

المعماري الحالية...وإنما للعمارة «هوية رمزية

مؤصلة»... او مجموعة (رموز جماعية) تعبر

عن خلاصة خبرة هذه المجموعة البشرية

التي تتشارك في لاوعي جمعي متراكم عبر

سلسلة من«الحلقات» المعرفية المتوارثة ... من

باب ان الانسان حيوان صانع للرمز كما يقول

كايسرر و هذا الرمز أو مجموعة الرموز تلك

قد تشكل وعياً مشتركاً ما و ذاكرة متراكمة

لهذا الانسان مع بقية أقرانه في بقعة جغرافية

مشتركة كما هو حال رمزية المنارة الحدباء

و الجامع النوري في قلب مدينة الموصل

القديمة..

هذه الهوية الرمزية المؤصلة معمارياً قد يحلو

للبعض تسميتها «موروثاً» معمارياً محلياً وبهذا

يتحول هذا التراث المحلي الموصلبي هنا الى

مجموعة من الرموز تتصل لزاما بخرائط

مجازية أهمها و أخطرها من وجهة نظري

هي:

١- خارطة المكان

٢-خارطة الذاكرة

بمعنى آخر لا توجد مقارنة معمارية عند

المؤمنين بالهوية الرمزية المؤصلة هنا الا و

لزماً ان تمر العملية بفترة وتحليل مكثف

لهذه الشيفرات أو تلك الخرائط المجازية

كي يخرج الناتج المعماري النهائي بالصورة

المتماسكة المتصلة بالماضي...وأقصد مجدداً

بالخرائط المجازية خارطة (المكان) و خارطة

(الذاكرة) ...

أصحاب التوجه الاستهلاكي الآخر .. أي

جماعة (العمارة المسلعة) لا تستهويني

مقاربتهم الفكرية بالتأكيد ولا يهمني مناقشة

أساليبهم في هذه الموضوع و ربما تتم مناقشة

مقارباتهم الفلسفية في أمكنة أخرى... ما

يهمني تحديداً هنا في هذا المقال هي عملية

التحليل المكثف للخرائط المجازية التي ذكرتها

عند الطرف المؤمن بها...

فتحليل (المكان) أي (الموقع المعماري) يجب ان

يمر بعملية أولية تسمى التتبع التاريخي للموقع

Historical tracing و يحدث هذا التتبع عبر

تسجيل (التدخل البشري المادي) السابق في

الموقع نفسه و في محيطه القريب الملاصق و

المباشر له .. و هذا التتبع التاريخي هو ضمناً

عملية مقارنات و مقاييسات معقدة للغاية...

لا يوجد موقع معماري مماثل و متطابق ١٠٠

% مع موقع آخر من الناحية النظرية... كل

موقع له حمضه النووي الخاص ودورة الحياة

الخاصة به التي شكلته ببطء عبر فترات

زمنية طويلة...ولأن التتبع التاريخي هنا هي

عملية غوص معمقة في (ماضي) التدخل

البشري السحيق الذي شكل و صاغ هذا الموقع

المستهدف و لتسهيل عملية هذا الغوص يمكن

أن تأتي عملية التحليل الدقيق هنا عبر طرح

أسئلة استباقية متتابة و مترابطة لتسهيل

عملية الفهم يطرحها المصمم الحضري كي

تساعده على تحليل المعلومة بصورة أدق...

من شاكلة... ماهو النسيج الحضري المحيط

و المباشر للموقع المستهدف وكيف تم تشكيله

بدئياً عبر الأزمنة المتعاقبة؟

هل هو موقع صحراوي منعدم الحدود

الواضحة ولا تحيطه أي علامة دالة ذات

أهمية؟... أم ان الموقع المستهدف حضري

مديني حديث نسبيا تحيطه مباني ذات هوية

تاريخية مؤثرة؟

ما مقاييس هذه المباني المحيطة بالموقع؟...

ما هي واجهاتها و نمط ونظام فتحاتها و ما

هرمية دروبها و مساراتها التاريخية الأولى و

كيفية تشكيلات أحيازاها الهرمية؟... خطوطها

الشبكية العامة و تراجعاتها عن محورالطريق؟

ما نوعية مواد البناء المستخدمة فيها و ألوانها

و خاماتها؟...نوع الأسقف فيها؟...هل يوجد

محاور و ممرات بصرية مؤثرة في الموقع؟...

هل توجد فيستا Vista في نهاية هذه الممرات

البصرية؟... هل يوجد مبنى قديم في الموقع

المستهدف نفسه؟... ما درجة الحفظ و النقاء

في هوية هذا المبنى القديم من ناحية النسبة

المئوية؟ هل هو محافظ على أصالته بنسبة

١٠٪ من حالته التاريخية الأصلية الحقيقية

٩٠٠٠٪/٢٥٠٠٠٪/٥٠٠٠٪/٧٥٠٠٪/١٠٠٠٪...وهكذا...

هذه المجموعة من الأسئلة كلها تعد أسئلة

بحثة مشروعة و تدخل في صلب اتخاذ و

صياغة (القرار التصميمي) المزمع اجرائه

لاحقاً في الموقع أو المكان...

لذا اعتبرنا أن الخريطة المجازية الأولى وهي

(المكان) يجب ان يمر بعملية تحليل و فلترة

مكثفة أولها كما بينا أعلاه... بتحليل (التدخل

البشري المادي) السابق و (ثانيها) يتم تحليل

(المحيط المادي الطبيعي) الحالي...

وتكون عبر طرح سلسلة من الأسئلة البحتة

الموازية لتسهيل دراسة المحيط الطبيعي الذي

لا يتحكم به البشر هذه المرة... مثل معرفة نوع

التربة و الصخور و الغطاء النباتي...الخطوط

الطوبغرافية و اختلاف المناسيب و الارتفاعات

للموقع حال وجودها... حركة الشمس

الظاهرية و تأثيرها على الموقع... حركة

الرياح المؤثرة... المناخ المحلي المهيمن...المنظر

الطبيعي المحيط حال وجوده...قربه من

أماكن المياه و هنا في هذه السياقات البحثية

يبتدي الجزء الأول من (جني المكان) يتجسد

ظهوراً لأن البشر القدماء لم يتعاملوا مع هذه

الظواهر المادية المحيطة في الأمكنة الطبيعية

على اعتبارها ظواهر مادية استاتيكية ميتة

بل اعتبروا بعضها تختزن طاقة روحية ما مثل

بعض الأشجار و المغاور الطبيعية و الينابيع و

الآبار والبعض ربطوا بينها و بين (روح المكان)

المبتوثة في الطبيعة ... روح المكان هذه او جني

المكان كما يسميه أستاذنا الألووسي ستتكامل

أبعاده الثانية بسبر (الخريطة المجازية الثانية)

و التي ذكرناها سابقا وهي ٢- الذاكرة ...

و الذاكرة هنا هي الأقتوم الثاني المكمل لفهم

(جني المكان) بعد جزئية (المحيط المادي

الطبيعي) للمكان المعماري... الآن لكي نحلل

الخريطة المجازية الثانية وهي (الذاكرة)...

علينا ان نوضح ان مفهوم الذاكرة هنا ينقسم

لشقين...

الشق الأول (عام) وهو (ذو بعد مكاني و

زماني) يتعلق باستحضار ذاكرة السكان

الأصليين أو السكان المجاورين للموقع نفسه

و يحلو للبعض تسميته (بذاكرة المكان)...عبر

نبش (مقصورات اللاوعي) التي تشكلت في

دواخل الأحياز السحيقة كما يسميها جاستون

باشلر...مقصورات اللاوعي عند هؤلاء الأناس

الأوائل و ذاكرة آبائهم و أجدادهم من قبلهم...

تلك (الذكريات الساكنة في الماضي الزماني)

البعيد أو الماضي الأقرب بعداً

أما الشق (الخاص) في خريطة (الذاكرة)

فهو ذو بعد زماني فقط يختص بفهم تاريخ

الفئة البشرية المستهدفة الجديدة لسكن

الموقع ودراسة أنماطها النفسية و أعرافها

و تفضيلاتها و عاداتها و تقاليدها لغرض

الفهم العمق... تاريخ هذه الفئة...طباعها

النفسية و ميولها الاجتماعية... ماذا تحب...

ماذا تكره؟... فهم هذه الجزئيات الموزاييكية

سيسهم بشكل مباشر في اتخاذ القرار

التصميمي الصحيح و في صياغة مجمل

الفكرة الفلسفية للمشروع المعماري بصورة

متكاملة الأركان دون خلل..

لكن فهم الشق الخاص بذاكرة السكان الجدد

يجب ان يكون ضمن عملية مهذبة منضبطة

تتبلور ضمن سياق الشق العام المختص (بذاكرة

المكان) الأصلية... بمعنى ان هناك خطوط و ضوابط تصميمية لصياغة الاطار الذي سيحكم طموحات السكان الجدد في الموقع الحضري المستجد... لا ان يحمل الساكن الجديد منظومته الفكرية و الأخلاقية الى المكان الحضري و الا لدخلنا في دوامات و تضاربات و تناقضات اجتماعية حادة و ربما تشويهاً مقحمة نحن في غنى عنها...مثل ظاهرة استتساخ العولمة المعمارية على حساب الخصوصية المحلية... وفي أسوأ الاحتمالات الترييف المستورد أو التبدي الحضري و المدني و ما شابه.....

لكن كيف للمجتمع العراقي عموماً و الموصل في خصوصاً موضوع البحث ان ينتج ثقافة جمعية موحدة عابرة للجغرافيا والزمن؟... جيدنز Giddens يقول ان للتراث مفعول كمفعول الصمغ حيث يربط المجتمع بعضه ببعض و من هنا تظهر أهمية الابتعاد عن أي تورط في أي شوفينية مناطقية أو فكر انعزالي متعصب عند مقارنة هكذا مواضع تتصل بالذاكرة والمكان أن تكون النظرة عامة معمقة لا تتعلق بنظرة جيل واحدة بعينه وإنما أن ننظر بعين السلسلة المتصلة للجماعة.

هذا موضوع جدلي طويل طبعاً... لأن خلاصة فكر الجماعة فيه شيء من «الأسطورة» و أقصد بالأسطورة الجانب الخيالي الجمعي في الموضوع.... على اعتبار أن «الأسطورة» تمتاز موضوعاتها بالجدية و الشمولية..فهي تدور في فلك المسائل الكبرى التي ألحت في فكر الانسان... مثل الخلق و التكوين و أصل الأشياء و الموت(الشهادة)... و عقائد تتعلق بما بعد الموت....فكما لا يعرف للأسطورة مؤلف معين لا يعرف للرمز الرئيسي في المدينة مالك حقيقي بعينه... فالمثذنة-على سبيل المثال لا الحصر- هي رمز شمولي جماعي مجهول المالك وهي ملك عام تخص جميع المسلمين... اذن الرمزية في هذه الحالة المدنية كالأسطورة ليست وليدة او نتاج خيال فردي بل ظاهرة جمعية تعبر عن تأملات هذه الجماعة و حكمتها و خلاصة ثقافتها... وهي بذلك أشبه



■ **لم يوجد ما ينافس خط السماء الذي تصنعه المنارة الحدياء و القبة المخروطية على مستوى أسطح النسيج المعماري المحيط**



بالانعكاس «التراثي»... أعود لتعريف جيدنز للتراث كنوع من الذاكرة الجماعية أو الذاكرة التخيلية للماضي...

٣-عودة ثانية على هامش مآزق مسابقة اليونسكو الأخيرة!..

لن أبالغ اذا وصمت المسابقة المعمارية المذكورة بالفشل و انها مختلة الأركان علمياً لأنها باتت أقرب الى عملية خلق سلعة معمارية غير صالحة للاستهلاك المحلي لا في مدينة الموصل

القديمة و لا في غير الموصل و سبب فشلها من وجهة نظري الشخصية عن تحقيق الأهداف التأسيسية سأحاول اختصاره بعدة نقاط سريعة منعاً للاطالة... أولها... هو اختلال برنامج المسابقة نفسها و ابتعادها عن مفهوم العدالة أو تكافؤ الفرص حيث احتوت شرطاً «تعجيزياً غير مفهوم يتضمن توجيه المشاركات المتوقعة باتجاه معين كان سيستبعد ضمناً الغالبية الساحقة من مصممي و معماريي العراق عموماً و الموصل على وجه التخصيص و أعني تحديداً الشرط



■ **الانارة الطبيعية العلوية (الغير مباشرة) كما كانت في الجامع النوري الكبير**



الشبابيك العلوية والتي كانت تطوق الجزء المكعب الوسطي و تؤمن الانارة الطبيعية لداخل القبة المخروطية

الخاص بحيازة فريق التصميم خبرة سابقة في مجال الترميم قبل ان يقترح التصميم!...! فهل عاملت اليونسكو المتسابق المرشح من جهة و أعضاء لجنة التحكيم من الجهة المقابلة كلاهما سواسية و أخضعتهم لنفس الشروط المجحفة للقياس؟... وهنا من حقنا ان نسأل هل غالبية أعضاء اللجنة التحكيمية أو من تسنم قيادتها على سبيل المثال و ليس الحصر ممتلكين لخبرات سابقة علمية في مجال الترميم الأثاري في مشاريع مشابهة؟... أعتقد ان الجواب هو لا و كل ما وصلنا عن رئاسة اللجنة مؤخراً كانت انفعالات مشخنة على صفحتها الشخصية وأنها تتهم خصومها بالغيرة و الحسد و السلبية و بمحاولة تقليل انجازاتها! و ان انجازاتها عالمية هكذا!!... تبريرات واهية تبين حجم الطامة التي حاولت مؤسسة اليونسكو تسويقها لنا باتجاه واحد... من وجهة نظري هذا الشرط الذي فرضته اليونسكو تحديداً سيكون ملزماً حكماً لأعضاء اللجنة نفسها بشكل آلي أيضاً لأن كما هو معروف وان استثنينا اللجنة من هذا الشرط ستكون اللجنة نافرة كفاقد الشيء الذي لن يعطيه حقه فكيف اذا كان فاقد الشيء هو القاضي و الحكم هنا في هذه الحالة؟... طبعاً هذا الموضوع ليس الوجه الوحيد للاستشكال والذي غبن فيه دور المعمار العراقي ضمناً في هذه المسابقة... من حقنا ان نفهم ما كانت الفائدة المرجاة أصلاً من هكذا شرط ملزم للمتسابقين؟... هل تطلبت المسابقة أصلاً قراراً ترميمياً سيقوم به المعمار في تصميمه الفني المقترح؟.. على حد علمي لم يطلب من المعمار المصمم بصمة ترميمية في منهاج المسابقة الأولى فلماذا كان كل هذا التعنت؟ أنا شخصياً لا تهمني مسألة جنسية الفريق الفائز في نهاية المطاف من أهل الموصل كان الفريق أم من دولة بوركينا فاسو ولا أهتم للميول أو الأمزجة الحداثوية لبعض أعضاء اللجنة -حال وجدت- لكن بشرط ان يكون العضو التحكيمي نفسه مؤهل معمارياً و علمياً و مهني محترف ومستوعب ميزات

العمارة العراقية عموماً و الموصلية خصوصاً
بأنساقها التاريخية المميزة و ان يكون هاضم
لمجمل التراث المعماري العراقي و متمكن من
أدواته العلمية لكي يتصدر لفهم هذه الرموز
و العناصر و المبادئ التي ستحكم القرارات
التصميمية للمعماريين ولا يقفز عليها في
هكذا نوع من المسابقات المعقدة.

ثانياً... المسابقة انطلقت من نقطة دوغماتية
غير مفهومة و هي وجوب اعادة الجامع
النوري الكبيرة لحالته البنائية الأخيرة قبل
تدميره عام ٢٠١٧ و هي نقطة جدلية خلافية
سأناقشها تفصيلاً لاحقاً... من حقنا ان
نسأل ما قيمة هذه الاعادة و هذا الاستنساخ
المتأخر زمنياً لهذا النموذج المعماري من
الناحية التاريخية و العلمية... طبعاً هذه
النقطة الدوغماتية البعض بررها لاحقاً ان
المسابقة نفسها اعتمدت على احصاء عشوائي
وعاطفي سابق قامت به او استفتت فيه
منظمة اليونسكو بعض الدهماء و العامة و
غير المختصين من أهل الموصل فهل يقاس
الحق بالرجال هنا أم تقاس الرجال بالحق...؟
هذه نقطة مفصلية من وجهة نظري لأن
إختيار الحقبة التاريخية المراد استعادتها
في هذا المشروع سيحكم ضمناً كثير من
الأمر المتصلة لزاماً بالقرارات التصميمية
مثل اختيار المداخل الرئيسية و الفرعية و
التدخلات و الاضافات المقبولة معمارياً... رأينا
أحد أعضاء اللجنة التحكيمية وهو أكاديمي
من الموصل بالمناسبة يدافع على الاقتراح
الفائز بالمرتبة الأولى قائلاً بالحرف الواحد:
(...قدم التصميم فكرة تغيير موقع المدخل
الرئيس للجامع و كان سابقاً يمين المصلى و لا
يسمح برؤية بناء مئذنة الحدباء...))... طبعاً
لم يوضح الأخ الخبير عضو لجنة التحكيم أن
(يمين المصلى)) الذي يقصده هي نفسها
منطقة الجدار الخلفي (القبلي) للمصلى و ان
المقترح الفائز يقدم أيضاً نفس هذا الطرح
المقلوب مع تعديل طفيف!! لمنطقة الدخول



■ هيمنة التكتل الهرمي للقبة المخروطية للناظر العادي
على مستوى الصحن الخارجي



■ الجامع المجاهدي (الخير) (576 هـ)

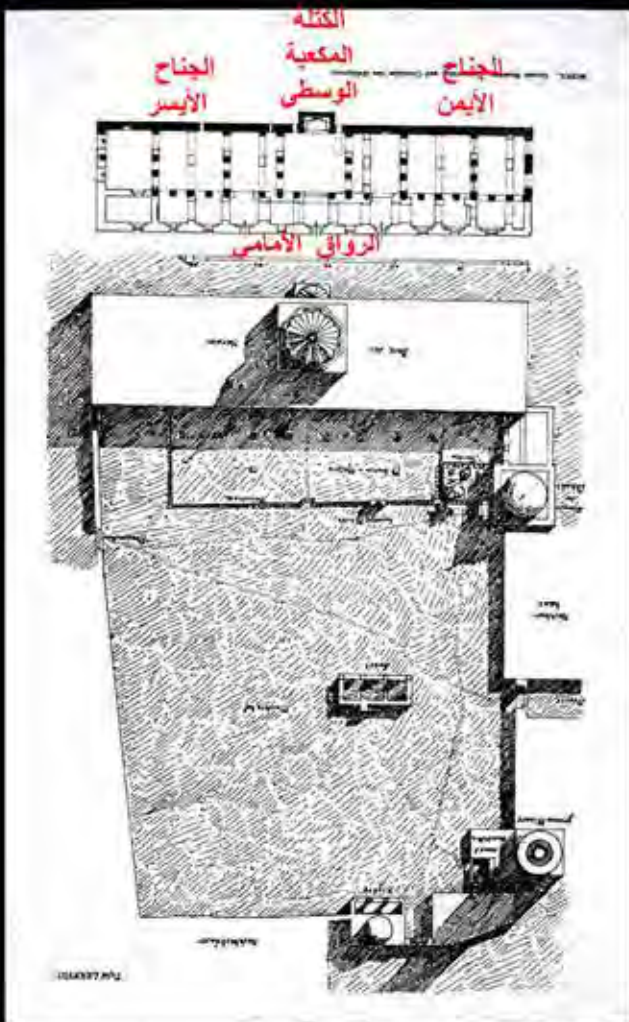


■ جامع و مرقد الشيخ الصوفي قضيب البان الموصل (573 هـ)

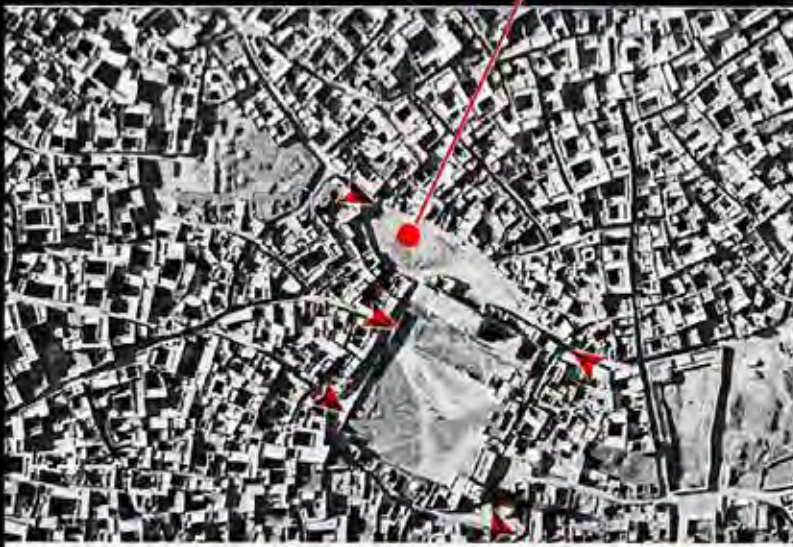
وصولاً الى حيز المصلى لكنها ستبقى بشكل
مغاير انعطاف في ١٨٠ درجة متعارضاً أيضاً مع
الحركة المنطقية لدخول المصلين الى حيز
صحن المسجد... ناهيك عن ثانوية مسألة
رؤية المئذنة الحدباء أصلاً من منطقة المدخل

مشاة أو راكبين في دروبهم... الفيسـتا Vista
التي تلعبها المئذنة في العادة هي ان تزين
نهايات الممرات البصرية في المدينة الاسلامية
التقليدية .و اتجاه المحور البصري يكون
منطقياً من أزقة و دروب المدينة باتجاه المئذنة
و ليست من مدخل الجامع الرئيس باتجاه
المئذنة كما هو الحال في المقترح الفائز فهذه
التقطع اعتبره من الهرطقة في فقه الأولويات
و اعتساف المحفزات البصرية وتشيتت ذهن
المصلين حال دخولهم للحيز المقدس خصوصاً
أن الأخ الخبير عضو اللجنة قد قفز سابقاً
كما نعلم على جزئية تفضيله المدخل المقلوب
و اعتراض الداخل فيه قبله المسلمين مناقضاً
لما هو دارج في جميع مساجد المسلمين... ولم
تكن تلك الشطحة التبريرية الوحيدة للأخ
الفاضل... فقد أطنب في مدح المقترح الفائز
قائلاً ((... طرح جديد في توظيف الازضاء
الطبيعية السقفية لتساهم في ابراز اعطاء
روحية جميلة...)) فهل كان عضو اللجنة
الميجل مشجع الطروحات الجديدة!! مطلع
أصلاً عن كيفية ادخال الانارة الطبيعية في
المسجد التاريخي وبصورته الغير مباشرة عبر
شبابيك علوية كانت تطوق الجهات الأربع
للكتلة المعكبة و بحيث كانت الانارة تجسم
حال دخول ((الغير مباشر)) للحيز الداخلي
مجمل الزخارف الجصية و تجسم كتل المثلثات
الكروية الحاملة للقبة المخروطية دون عناء
ادعاء وجود هذا التجديد الابداعي...؟
لم تنتهي محاولات عضو اللجنة التحكيمية
الدؤوبة هنا في الترويج للمقترح الفائز أو في
اسباغ طابع من العظمة و الابداع المدعاة
فراح يتفنن في وصف الطرح التصميمي
لمعالجة خلفية المساكن و الفضاء المتحفي و
كون ارتفاعات هذه المباني المستجدة منخفضة
لعدم حجب المنارة و نسي أن الكتل الجديدة
المقترحة متضخمة و نافرة أصلاً و تقطع
انسيابية خط السماء ما بين منطقة المئذنة
و القبة المخروطية كما عرفناها في النموذج
التاريخي و ان ما يدافع عنه هنا هو نقطة
في بيوتهم و في أعمالهم اليومية أو هم كانوا
تحسب على التصميم لا للتصميم!...؟

الرئيس للجامع...
على حد علمي دور المئذنة النفسي و الوظيفي
في المدينة الاسلامية القديمة كان يشكل علامة
سيمائية لتذكير الناس بأوقات الصلاة وهم
في بيوتهم و في أعمالهم اليومية أو هم كانوا



الفضوة الخلفية المواجهة
للحائط القبلي



الجامع النوري الكبير (573 هـ)



المحراب
الوسطي

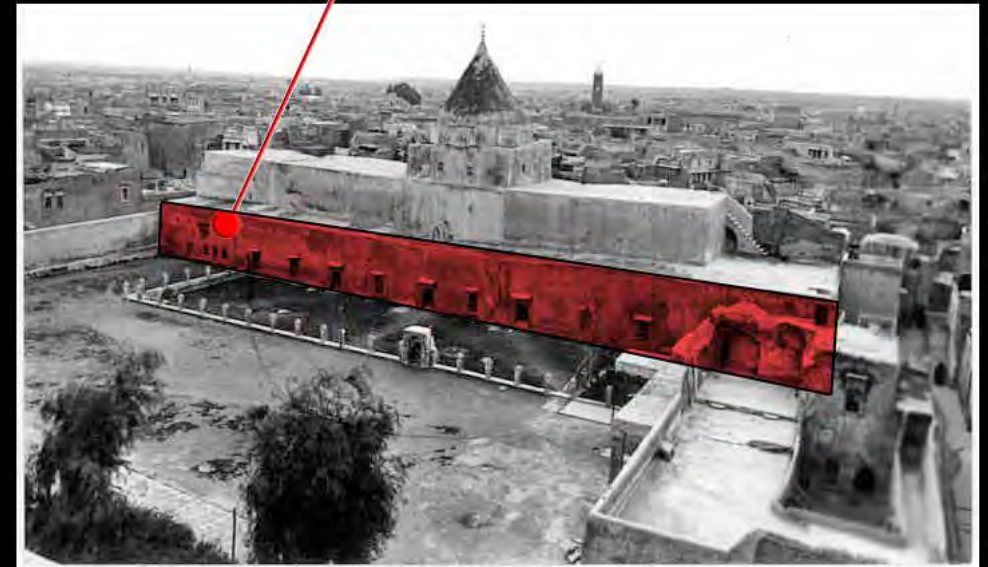


المكان الافتراضي للواجهة الرواقية



وقد أعلنا المعمرون من سكان محلة الجامع الكبير - الجامع النوري - أنهم
أدركوا الجامع في حالة متداعية وقد سقطت بعض أقسامه ، كما أن الأروقة
التي كانت أمام المصل قد انهارت * وأنها كانت مزينة بنقوش مختلفة في
المرمر ، وتعطلت به الصلاة وإن بعض الشعارين كانوا قد نصبوا لهم منازل
في مصل الجامع ينزلون بها ، وبقي على هذا إلى أن حل به الشيخ محمد بن
جرجيس القادري النوري (٢٨)

المكان الافتراضي للواجهة الرواقية أمام المصلى
كما أدركها معمرو الموصل



عُمان بك (٨٧١ - ٨٨٢ هـ) = (١٤٦٦ - ١٤٧٧ م) قد استولى على الملك
وضرب على أيدي الطامعين ، فاستقر الحكم في زمنه وأجرى بعض الإصلاحات
في البلاد (٢٩) *
ونما أنه رسم بعض أقسام الجامع النوري ، ويظهر أن الجناح الأيمن
من مصل الجامع كان قد مال إلى الانهدام ، ولم يتمكن من إصلاحه لذا فإنه
هدمه ووجد بناءه وكتب على لوحين فيه ما يأتي :-

تم تجديد الجناح الأيمن للمصلى
عام 1470 م



المتوازية و المتزايدة لأعداد المصلين...و تواجه
محمل هذه الكتلة الثلاثية الأساسية (رواق
أمامي) مواجه للحائط القبلي المقابل...طبعاً
عملية اغراق صحن المسجد النوري الكبير
بالأشجار والنخل كما جاء في المقترح الفائز
بالمرتبة الأولى و بعض المقترحات الأخرى فيه

«مكعبة» يتوسطها محراب متضخم و تعلوها
(رقبة) مئمنة ثم يتوجها قبة مخروطية
محززة...و تحيط هذه الكتلة الوسطية
(جناحان) أقل ارتفاعاً قابلين لعملية الامتداد
الأفقي بحسب الحاجة الوظيفية مستقبلاً
هما (الجناح الأيمن) و (الجناح الأيسر) و
الحاجة الوظيفية قد تكون استيعاب الصفوف

للحجرة و خصوصاً لو قارناه مع نماذج متوازية
كجامع الخضر (المجاهدي) و جامع قضيب
البان على سبيل المثال...كان حراً بالقائمين
على أسس المسابقة الانطلاق أولاً من فهم
للمنموذج التوبولوجي الموصل المحلي للجامع
و المتأصل معمارياً بنسبه الفنية الصحيحة
و أقصد بذلك الانطلاق من كتلة وسطية

الآن نأتي الى تحليل نموذج الجامع كما كان
في منتصف أربعينات القرن الماضي و المقترح
استنساخه يونيسكوياً...من وجهة نظري
المتواضعة لا يعبر هذا النموذج الحديث و
الهجين معمارياً بدقة عن النمط الموصل
المعماري الصحيح في تطور كتلة المبنى الديني
الاسلامي كما عرفناه في القرن السادس

We can build Iraq



الموصل

© Modhir 2021

استثناء على اعادة بنائها كما كانت انطلاقاً من قاعدتها التي صمدت لكن عن اي ترميم لكتلة الجامع نتحدث؟...هل هو ترميم لكتلة الجامع الحديث؟...فالترميم تعريفاً هو رد حاجة من حاجات الإنسان المرتبطة بإعادة البناء أو التشكيل طبقاً ((المعطيات السابقة)) و وفقاً لحاجات حاضرة...لكن هل نحن ((المعترضون)) على تجاوز المسابقة اليونسكوية نجمع على نفس ((المعطيات السابقة)) التي نصبوا اليها؟...بالتأكيد لا...فالناس العاديين من البسطاء و أقصد ((المحليين)) دهماء قد تحركهم العاطفة وقد سجلوا آمالهم في استفتاء تم توجيهه بدهاء كما سبق وان ذكرنا باتجاه اعادة بناء نموذج ما قبل ١٢٠١٧ و هذه كارثة علمية و حضارية بحد ذاتها...بينما أنا أميل شخصياً وكثيرون معي الى اعادة بناء المسجد كلياً وفق نموذج ما قبل العشرينات و اعادة تعديله و ارجاع هذا النموذج الى أصوله «التاريخية» وفق الضوابط الحضارية للعمارة الموصلية الخاصة بالمباني الدينية كما كانت في القرن السادس هجري...يعني بمعنى آخر لا أرى أي أهمية لهذه القبة الحالية التي صمدت في وجه الدمار الأخير و أرى أنها عنصر معماري دخیل يجب ازالته لأن أهميته التاريخية ضئيلة و أرى حذفها أوجب و استبدالها بشاهد ذو قيمة تاريخية و حضارية و إجمالية أكبر كالقبة المخروطية الأقدم...

حمص السورية...أم انطلق المعمار من عرصة فارغة ممهدة جاهزة للبناء من نقطة الصفر؟...هل لقب ((الملاء)) له علاقة بملاء ماء البئر الذي كان يتوسط الصحن السماوي كما تشير احدى الروايات التاريخية أم لأنه كان يملأ تناير الجص كما تشير روايات ثانية؟

لا بد من الاشارة أيضاً الى أن المجاميع المعارضة على المسابقة ما زالت غير موحدة الرؤى أو متفقة على التأسيس نفسه و هذا قد يضعف حجتها و جهودها و قدرتها على التأثير أو تغيير المسار في نهاية المطاف... أقول مجاميع و لا أقول مجموعة واحدة منظمة(لوبي) لأنهم مشتتون وقد تحركهم دوافع مختلفة...هناك من يتعامل بعاطفة غير منضبطة من الأهالي و أقصد كثير من السكان المحليين على سبيل المثال لذا ترى خطابهم تغلب عليه الغرائزية او العاطفة الغير منضبطة بإطار علمي من شاكلة ان الجامع «الأثري» في خطر و المنحة المالية في خطر و كذا و كذا رغم ان الجامع الأثري نفسه ولو استثنينا المنارة الحدباء فعلياً تعرض الى تخريب الجزء الأثري الهام فيه و أعني القديم المؤصل فيه منذ أربعينات القرن الماضي...من ناحية أخرى هناك من «المختصين» من يتكلم عن «ترميم» الجامع و يتحدث عن شروط الترميم و أسس و ضوابط الترميم كما جاءت في شرعة البندقية...مجدداً لو استثنينا المنارة الحدباء الأثرية و التي نجمع جميعنا دون

مخالفة واضحة للعرف الدارج دينياً بحسب المدارس الفقهية العراقية خلافاً للمدرسة الشامية و المصرية و حتى الأندلسية و أقصد تحديداً مسألة (كراهة غرس الشجر و النخيل في صحن المسجد)...و هناك «شطحة» ثانياً وقع فيها فريق التصميم تلخصت في اختيار غير موفق للمادة البنائية الطابوقية...لكن تبقى أسوأ القرارات التصميمية في المقترح الفائز بالجائزة الأولى- من وجهة نظري الشخصية -هي دراستهم الشاذة للمداخل الرئيسية و الفرعية بعيداً عن جزئية التتبع و المسح التاريخي للموقع و أخذ شبكة الطرق و الأزقة القديمة المحيطة بالمسجد الجامع في الحسبان...لأنني أرى نموذج الجامع النوري الكبير في الموصل هو نموذج معماري تاريخي شديد الفردة و الحساسية من هذه الناحية بالذات كون عملية اختيار المدخل الرئيسي للجامع من جهة الحائط الخلفي(القبلي)عكس منطق الأمور قد تمت في العصور التاريخية المتأخرة و لأسباب غير مفهومة بالشكل الكافي ثم اختفى الرواق و تتهقرت الطرق المؤدية للجامع لصالح «الفضوة» أو الساحة الخلفية بالإضافة الى انزياح محور المئذنة التاريخية يميناً عن محور كتلة المسجد/الصحن... يبقى هناك كثير من الغموض التاريخي يحيط بتطور بناء هذا الجامع و مراحل الترميم و التعديل التي تعرض لها تباعاً عبر الأزمنة... هل الشيخ عمر الملاء -وهو المعمار الأول للجامع- بناه فوق أنقاض مبنى تاريخي أقدم كما هو الحال في الجامع النوري في مدينة

ليزا فتاح ، لورنا سليم
نزيهة سليم ، مديحة عمر
و
نهى الراضي



