الفكر والتشكيل في رسوم الفنان محمود صبري من الواقعية التعبيرية الى واقعية الكم

أ.م.د.أزهر داخل حسن

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون التشكيلية

ملخص البحث :

يرتبط الفكر مع سائر نشاطات الإنسان بدون إستثناء لذا كان للعمل الفني لا سيما التشكيلي يتصل بشكل كبير مع الفكر لأن العمل الفني حامل للفكر ، لذا ترادف الفكر والتشكيل بعلاقة ذات معنى وإبداع يبثها الفنان لأنه يسعى الى خلق جدلية جديدة تؤطرها العديد من التأويلات أخذت مسارها بشكل ملفت حاول بعض الفنانين من تمييزها لإعطاء العمل الفني بعداً آخراً (علمياً) إلى جانب كونه بعداً جمالياً ، تمثلت هذه الظاهرة في الرسم الحديث وتأطرت في الرسم المعاصر في العراق مع الفنان محمود صبري بفعل طرحه نظرية واقعية نسغها العام علمي دون أن يلغي الجانب الجمالي ، وبالضرورة هذه الرؤية لم تكن مجرد صدفة ، إنما كانت مرجعياتها مستمدة من الرؤية العلمية الأوروبية للفن ، لذا سعى الباحث الى تأسيس بحثه على الهيكلية الآتية الفصل الأول (الاطار العام للبحث) ويشمل مشكلة البحث وتلخصت بالتساؤلات الآتية :

ماهي مديات الرؤية الفكرية الذاتية للفنان محمود صبري ؟ ماهي آلية إشتغاله الفكري والعلمي في منجزه التشكيلي ؟ ماهي القواسم المشتركة لواقعية الكم مع اللوحة التجريدية الهندسية ؟ الى جانب أهمية البحث وهدفه وحدود وتحديد وتعريف المصطلحات ، بينما الفصل الثاني (الاطار النظري والدراسات السابقة) شمل مبحثين : المبحث الأول : المحتوى الفكري وخطاب الرسم الحديث ، والمبحث الثاني : تمثلات المحتوى الفكري في رسوم الفنان محمود صبري ، على ضوئها طرح الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، أما الفصل الثالث (إجراءات البحث) وتضمن : مجتمع البحث وعينة البحث والمنهج المستخدم وأداة البحث ومن ثم تحليل عينة البحث (النماذج) كما شمل الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) ومن أهم النتائج ما يأتي :

١- غلبت التراجيديا لوحات الفنان ذات السمات التشخيصية الصرفة (الواقعية التعبيرية) بوصفها الواقعية الإشتراكية التي تتبعها الفنان بفعل ، وهي لا ريب شكلت إطاراً متخفياً في لوحاته التجريدية الصرفة (واقعية الكم) لكنها إبتعدت عن التشخيصية المعتادة لتكمن في النص التجريدي .

٢ - ظهر الجدل الفكري والتشكيلي في أعمال الفنان محمود صبري ضمن مسارات ، تمثل بالجدل الفكري ضمن إطار توجه الفنان الآيديولوجي الماركسي ، أما الثاني فتمثل في إنتقال تصوراته الأيديولوجية إلى مساحة علمية (الذرة والعصر التكنو- نووي) شابها العديد من الإشكالات التطبيقية نتجت عنها لوحات ذات مساحات لونية ، أما الجنبة الثالثة عند الفنان هو التحول في التصور الجمالي للفنان والإنزياح الفكري الآيديولوجي إلى العقلية

العلمية مع الحفاظ على الثوابت الأيديولوجية في السلوك الذاتي للفنان .

٣ - التصميمية التي غلبت على لوحات الفنان الواقعية التعبيرية (الإشتراكية) كانت تمثل خط شروع لطروحاته العلمية التي أفرزت لوحات تجريدية تصميمية صرفة أسماها واقعية الكم ، فكان العامل المشترك جلياً في أعمال الفنان بكل توجهاته الجمالية

كما تم التوصل إلى الإستنتاجات الآتية :

١- يمثل التداخل الفكري مع الخطاب التشكيلي منظومة متراصة المبنى ، إشتغلت عليها معظم التوجهات الفنية الحداثية في أوروبا مما أنجزت قيم تشكيلية خالدة عدت مساراً كبيرا ومهماً للتشكيل العالمي ، لا شك تبناها الفن التشكيلي المعاصر في العراق فتمثلت في منجز الفنان محمود صبري بوصفه مؤطر بعقلية مفكر وباحث علمي سعى إلى إحداث تكسرات في منظومة لوحته وآلية تحليل وتفسير وتأويل .

٢ - إلتقت لوحة الفنان محمود صبري مع أغلب توجهات الحداثة في الرسم ، لكنها بدأت أوسع مع التكعيبية والتجريدية ، فإلتقت مع التجريدية من خلال تصور التجريديين للجمال لأنهم حطموا المعنى من أجل الشكل الحامل له ، والإبتعاد عن الحسي والجنوح نحو الحدس .، فالتكعيبيون ومحمود صبري لا يرون ما في الطبيعة بأعينهم بل يرونها حسب تصوراتهم الفكرية ، أي المعنى الثاوي خلف النص البصري ، أما التجريديون فأنهم عالجوا الجمال الشكلي بتصور يقربهم إلى الحقائق كمعطى روحاني صوفي مطلق برفض كل ما هو حسي ، لأن الأشكال والمساحات التجريدية مستمدة من السياق الواقعي ، فهي تقدم رؤية جديدة للوجود ، فإشتغلوا على الأشكال المطلقة بكياناتها المستقلة التي يمكن توظيف طاقاتها الكامنة للوصول إلى ماهو مخفي وغير مرئي ، وهذا التقارب الذي سعى إليه الفنان محمود صبري ، مع أنه إفترض في تجريديته (واقعية الكم) أنها لا تكتفي بإظهار المجردات إنما قراءة ماهيتها بوجود إفتراضي للواقع .

Abstract :

Thought and Plastic Art in Sabri's Paintings: From Realism to Quantum Realism

Plastic artists have been trying to give their work further dimensions such as the scientific dimension. One of the leading figures in this respect is the Iraqi plastic artist Muhmood Sabri , who is a good representative of this trend in contemporary plastic arts and his theory is said to stem from some European roots. Anyhow the artist, in question, is worth being focused upon.

Chapter One is a frame of the study. Hence this work starts with the problem of the study which takes the form of these questions:
What is the range of the auto mental visions that Muhmood Sabri enjoys?
What mechanism does he apply to his mental and scientific approach to his product?
And what are the common features both quantum realism and the abstract engineering painting have?
Besides, this chapter includes the significance or importance of the study as well as its limitations and the procedural definitions of relevant terms.
Chapter Two is a review of literature. It divides into two sections: the first section is on the mental content and discourse of modern art whereas the second section presents the mental content of Sabri's painting.
Chapter Three is on the procedures of the study. It is concerned with the population of the research work, its sample, approach and tools of data collection. This chapter ends with the analysis of the sample models.

Chapter four deals with the results and conclusions of the study. Here are three results:
1. Sabri's paintings, which can be considered to be examples of expressive realism, generally reflect a tragic atmosphere reflecting the artist's own social world. Sabri's products form but a hidden frame in his pure abstract (quantum realism) paintings.
2. Sabri's plastic dialectics is coloured first by his Marxism. Secondly,

he tends to be scientific in his treatment . Finally, despite his innovation and creativity, he never gives up his deeply-rooted ideology while his aesthetic transfer and mental and ideological displacement on his way to his scientific mentalism .
3. Design is an overriding feature of Sabri's paintings. His expressive realism (or socialism) or what he later called quantum realism, is a common characteristic of his aesthetic mental and ideological objectives.

The research worker has also arrived at conclusions such as the following:
1. The interdisciplinary relationship that governs both the mental vision and discourse of plastic art has been the focus of the majority of modern European artistic trends. This very interest or focus has led to plastic art values that provide a global track for artists to follow and the contemporary plastic artists are not an exception.
2. Sabri's painting certainly matches with most requirements of the trends of modernism in art. The broadest matching has been found to be with cubism and aesthetic abstraction. Cubists have sacrificed content for form. On the other hand, advocates of abstract plastic art deal with formal beauty in terms of what is lying behind the visual text for they are after what is spiritual rather what is depicted by the senses. That is why, Sabri assumes that quantum realists are not content with just displaying all that is abstract. They are rather rendering the essence of what is abstract via simulation or virtual presence.

الفصل الأول :
الإطار العام للبحث

مشكلة البحث :

يعد الفكر هو التأمل الواعي للظواهر الذي يرتكز إلى تراكم معرفي مسبق ، وإنتاج معنى لتلك الظواهر ، ولأن الفكر يمثل نسغ العمل الفني لا سيما اللوحة التشكيلية ، فاللوحة حامل للفكر عبر موضوعتها ، لذا ترادف الفكر والتشكيل بعلاقة ذات معنى وإبداع يبثها الفنان لأنه يسعى إلى خلق بنية جديدة تؤطرها العديد من التأويلات ، هذه المنظومة تداخلت مع العلم والتي وظفت بشكل كبير في المنجز الفني فمثلت مسار الفن العالمي وأصبحت في الرسم الحديث وما بعد الحداثة مصداقاً مهماً بفعل الضغوط الحياتية التي عصفت بالمجتمع الأوروبي بعد الحرب العالمية الأولى والثانية ، والرسم المعاصر في العراق بوصفه إمتداداً فاعلاً لفن الرسم العالمي ، لا ريب تعامل معهما بعمق على وفق التحولات التي حكمت المجتمع العراقي منذ تأسيس الدولة العراقية الحديثة ، وخلال الربع الأول من القرن التاسع عشر أخذت علاقة الفكر والتشكيل تتسع مع ظهور التيارات السياسية والفكرية القادمة من المحيط الإقليمي أو من أوروبا ، تزامن مع تحرك الوسط الثقافي العراقي في أكثر من مستوى وإلتزام مؤسسي في إبتعاث الفنانين لدراسة الفن في أوربا ، فأنتج حراكاً ثقافياً وفنياً لفنانين مؤدلجين بثقافة معينة أسقطت على نتاجهم الفني ، والفنان الراحل محمود صبري يعد أحد أعمدة التشكيل المعاصر في العراق مع إنه لم يحظ بالتعليم الأكاديمي للفن ، بيد أنه نهل التوجه اليساري من منابعه فحاول تفعيل الفكر الإشتراكي والتصور العلمي في منجزه التشكيلي بعمق طرحه المحلي ، بمعنى أن الفكر الإشتراكي اليساري أطر موضوعة القيم المحلية وإشكالياتها السياسية في منجزه الفني إلى جانب إستنهاضه الموروث العراقي القديم ، إلى جانب إن الفنان يمثل إمتداداً واعياً لمنظومة التحول العالمي في الرسم الحديث ، وبفعل تحول المنظومة الفكرية للفنان وإنعكاسها في آلية تجريبه للعمل الفني لا سيما إنتقالاته من الواقعية التعبيرية إلى الواقعية الذرية أو (التكنو نووية) التي أطلق عليها واقعية الكم ، وعلى هذا التأسيس طرح الباحث مشكلة بحثه على وفق التساؤلات الآتية : ماهي مديات الرؤية الفكرية الذاتية للفنان محمود صبري ؟ ماهي آلية إشتغاله الفكري والعلمي في منجزه التشكيلي ؟ ماهي القواسم المشتركة لواقعية الكم مع اللوحة التجريدية الهندسية ؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

تتجسد في تسليط الضوء على الخطاب الفكري للفنان محمود صبري وآلية توظيفه في أعماله التشكيلية ، والوقوف على إنتقالته من الواقعية التعبيرية إلى واقعية الكم ، مع دراسة إقترابات وتباينات لوحة الفنان من بعض التوجهات الفنية الحديثة على مستوى التنفيذ ، أما حاجة البحث تتلخص في أن البحث يعد إضافة معرفية للباحثين المتخصصين في مجال التشكيل المعاصر في العراق ودراسة أهم مفاصله الحيوية ، التي إشتغلت على المنظومة الفكرية في الرسم .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى دراسة الفكر والتشكيل في رسوم الفنان محمود صبري من الواقعية التعبيرية إلى واقعية الكم

حدود البحث :

اللوحات التي نفذها الفنان محمود صبري في بغداد وبراغ مقر إقامته في التشيك منذ مشاركته الأولى في معرض جماعة الرواد عام ١٩٥٦ ، والمعرض الشخصي الأول في براغ ، وفيه أفصح عن أطروحته النظرية في الرسم (واقعية الكم ... فن جديد لعصر جديد) عام ١٩٧١

الفكر :

لغةً : (ف ك ر (التفكر) التأمل والإسم (الفكر) و (الفكرة) والمصدر (الفكر) بالفتح وبابه نصر . و (أفكر) في الشيء و (فكر) فيه بالتشديد و (تفكر) فيه بمعنى . ورجل (فكير) بوزن سكيت كثير التفكير (م ٨ ، ص ٦٠٥ – ٥٠٦)

إصطلاحاً :

الفكر (في الانكليزية Thought أعمال العقل في الأشياء للوصول الى معرفتها . ويطلق بالمعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية . وهو مرادف للنظر العقلي والتأمل ، ومقابل للحدس ... والفكر يطلق على الفعل الذي تقوم به النفس عند حركتها في المعقولات ... فإذا أطلق على فعل النفس دل على حركتها الذاتية ، وهي النظر والتأمل ، وإذا أطلق على المعقولات دل على الموضوع الذي تفكر فيه النفس ، وهو مرادف للفكرة) (م ٧ ، ص ١٥٥- ١٥٦)

- الفكر عند (كانت) قوة نقدية الأحكام والفكر هو الفعل الذي يربط الظواهر بقوتي المعرفة وهما الفهم والحدس الحسي) (م ١١، ص١٤) .

التعريف الإجرائي :

الفكر ملكة ذهنية إنسانية ذاتية إطارها التأمل والإحساس الواعي بما يحيط المفكر ، والحدس أحد أركان الفكر لما يبث من قابلية ذهنية وتراكم معرفي مسبق ، وقد جسدت اللوحة التشكيلة هذا الفكر بوصفها حاملاً له . لاسيما في رسوم الفنان محمود صبري .

التشكيل : لغةً : (الجذر اللغوي (شكل . تشكيل) على إن معنى الفعل يتصل بالجانب التصوري والتمثيلي (تشكل . تصور وتمثل) (م ١ ، ص ٤٩٣)

التشكيل : إصطلاحاً : شبكة عناصر ومكونات وأدوات تحتشد في سياق تكويني مؤتلف لبناء فضاء المصطلح ، و«تتمثل عناصر النجاح التشكيلي في (الإندماج) ، (التوازن) ، (الذروة) وحين يتم التشكيل بنوعيه الواعي والتلقائي لا بد من تحقيق عنصر الإندماج والتماسك ، الذي يمنح النص قوّته الجمالية والفنية في التشكيل والتعبير والتصوير ، و بهذا المعنى يدل على الرسم بوصفه نصاً إبداعياً بصرياً يتضمن خطاباً متحدياً ومحفزاً ومثيراً للتأويل (م ١٢، ص ٥٦٣)

التعريف الإجرائي للتشكيل :

هو منظومة جمالية وفكرية يشتغل عليها جانب من الفن الصوري عبر آليات التشكل والتعالق فيما بين عناصر التكوين والبناء الجمالي للعمل الفني ، وعليها بانت إشتغالات الفنان محمود صبري على توصيف السطح البصري كمادة حاملة لمنجزه الفكري المتخم بمضامين يسعى إلى بثها عبر تنقلاته ما بين الواقعية والتعبيرية وواقعية الكم .

الفصل الثاني :
الإطار النظري

المبحث الأول : المحتوى الفكري وخطاب الرسم الحديث

تتحدد علاقة الفكر مع التشكيل بوصفهما ثنائية لا يمكن فكاكهما مطلقاً ، لأنهما صنوان تحددهما طروحات جدلية جمالية وفلسفية ، وتفعلهما الرؤية الذاتية للفنان ، ومع إن النهضة العلمية والإكتشافات والإختراعات الجديدة شكلت تمرحلاً مجتمعياً ألقى بظلاله على اللوحة الحديثة ، أدت إلى تغير في المنهج الجدلي السائد (الكلاسيكي) فتحول إلى صراع إقتصادي طبقي يتحقق تبعاً له تطور فكري وإقتصادي ومن ثم شكل بنية جديدة في الرسم الحديث ذات تغيرات أسست لصياغة مفاهيم مغايرة وحراك معرفي أفضى إلى إتجاهات فنية مؤثرة ما بين الواقعية التشخيصية والإختزال جنوحاً حيال التجريدية (م ١٧ ، ص ٤٤) فشكلت المفاهيم السائدة التي فرضتها أيديولوجيا السلطة حيال تسويق نظرياتها بشكل قسري على المجتمعات ، بدعوى القومية والثورية والتحررية ، لتتخذ من الفن وسيلة دعائية ، فأصبح أسيراً لتلك النظريات التي غلقت أبوابها عن أي إنسلاخ فكري خارج منظومتها الأيديولوجية ، أفرزت بفعلها توجهات فنية كبيرة العطاء ، إلا أنها مارست العسف الفكري والفني والتقني المضاد لمنظومتها ، ومن أهم التوجهات الفنية هي الواقعية الإنتقادية أو الإشتراكية ، والفن والفنان المبدع خارج أسوار هذه المنظومة أسس لتوجهه الفكري والفني رؤية مغايرة ، تمثلت في الرسم الأوروبي الحديث والذي يمكن توصيف بداية شروعه مع الإنطباعية والمدارس التي لحقتها ، إلا أن الباحث سيشير إلى المدارس ذات التوجه الفكري التي توافقت مع طروحات الفنان محمود صبري وبما يتواءم مع كينونة البحث ومن جانبين : الأول الجانب العلمي في الفن وتمثل في مدارس (الإنطباعية والإنطباعية الجديدة) أما الجانب الثاني فهو الجانب التقني (آلية الإظهار) وتمثل في (التجريدية) إلى جانب الإشارة إلى الواقعية الإشتراكية التي غلبت على لوحات الفنان في بواكير حياته الفنية .

فالإنطباعية وبلحاظ تمثل الواقع في ملامحها إنطلاقاً من التجربة الحسية (البصرية) وليس من المعرفة النظرية والفكر المجرد تجمع ما بين الواقع والمتخيل ، وبفعل النظريات العلمية الفيزيائية ، عدت الإنطباعية وسيلة أداء في تفعيل اللون والموضوع وتسجيل اللحظة الآنية عبر تصوير الطبيعة أو جزءاً منها بما غاير السائد في لحظات تعتمد تغيرات الشمس والضوء (م ١٤ ، ص ٧٥) فالإدراك المباشر والتأويل الفكري للإنطباعيين أظهر نمطان تعبيريان هما تمثيل الصورة الواقعية وتوصيف الرمز ، لذا عدت الإنطباعية كأهم حلقات التطور التقني والتصور الجمالي إذ تحولت اللوحة من وسيط لتسجيل الإنطباعات البصرية كما تحسه العين إلى وسيلة للتعبير عن الحركة عبر اللون والضوء وإشتغالات الفنان عليهما ، فأصبحت اللوحة تسجل الإنعكاسات الضوئية على الأشياء المرئية وتفكيك اللون في لحظة محددة فتظهر الرؤية عفوية ذاتية ، وهذه من أهم مميزات الإنطباعية في إختيارها لعناصر التمثيل المجتزأة من العالم المرئي دون وصف وتسجيل أو تمثيل الواقع ، ومما لاشك به أن الإنطباعية لم تكن منقطعة الجذور عما سبقها من تيارات فنية ، إنما كانت إمتداداً تقنياً وفكرياً ، فهي مدرسة تطورية في فن الرسم الأوروبي إلا أنها غيرت المسارات الأدائية في تجهيز السطح البصري من خلال إزاحات كبيرة في اللون والضوء والخط والشكل إعتماداً على نظريات لعلماء الفيزياء (الشكل ١)(م ١٦ ، ص ٧٨) أما الإنطباعية الجديدة (التنقيطية ١٨٨٤) التي تعد إمتداداً طبيعياً للإنطباعية بوصفها عززت العقلانية والعلمية ومنهجية الرؤية والتقنية لمجموعة من الفنانين الذين أزاحوا أعمالهم فكراً

وتقنية وأسلوباً ومنهما الفنانين (سورا و سينياك) فعمدا إلى تحليل ألوان الطيف الشمسي بشكل أكبر وعمدا إلى الضربات الصغيرة للون بهيئة نقاط متجاورة بتقنية تعتمد على التضادات اللونية وعملية مزج اللون داخل عضو الإبصار مباشرة ، فتمكن عملية تجاور مساحات الألوان الصغيرة المتلقي من التفاعل وجدانياً لإتمام عملية المزج آنياً بطريقة الإهتزازات البصرية بوضع درجات لونية متناقضة ، فتولد منها وبصورة متزامنة توجهان كبيران يمكن عدهما عمودا الفن الحديث ومحوره الفاعل أفضى عنهما التعبير الفني ما بين العاطفة والتجريد (الشكلان ٢ ، ٣) (م ١٣ ، ص ١٨٠) أما مفهوم فلسفة تقنية الإنطباعية والإنطباعية المحدثة لا مناص يكشف آلية الأداء فيهما ما تفضي إليها هذه الآلية من مفهوم ثاوي ، فأصبحت فلسفة اللوحة عموماً واللون بصورة خاصة تسير بإتجاهين الأول تمييز وتشريح اللون بصرياً وذهنياً والثاني وجوداً ذاتياً وقانوناً إنسانياً تعامل معها الفنان بوجدانية بعيداً عن التفسير الظاهري والسطحي للعمل الفني ، فبان فيها المغزى الكامن ، أما التجريدية ١٩١٠ فهي نزعة إنسانية داخلية يحتاجها الإنسان ويصورها الفنان بطرائق مضادة للواقع أو هي شعور وممارسة تصويرية دون محاكاة لموضوع معين مع إستخدام الألوان أو الأشكال الهندسية ، محاولة منهم الوصول إلى جوهر وكينونة الأشياء ، فهي تجمع بين المادة والروح وقيمتها التعبيرية بخطوط هندسية وألوان مضامينها تأملات ورؤى ذاتية ، فالتجريد يعد صراعاً ما بين الواقع والخيال ، كمتبنى للتجريديين أن الواقع ليس مجرداً لذا فهو لا خيال له ، فالتجريد كل تعبير فني لا يحتوي الواقع المرئي ، بمعنى أن التجريديين يسعون للبحث عن المعنى الضامر خلف الشكل ، إذ سعوا إلى تجاوز كل ما هو صوري وتشبيهي ووجدوا الجمال في التركيب الداخلي للبنية البصرية دون المعنى توافقاً مع علو الجمال على الطبيعة والواقع ، فالتجريديون كالأقدمين جسدوا الأشكال برسوم تجريدية لا تشخيصية بدوافع متعددة إما خشية أو تقديساً أو مثالاً ، والإتجاه التجريدي في الرسم يسعى إلى البحث في جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية التي أثارت وجدان الفنان التجريدي ، ولعل (فاسيلي كاندنسكي و بيت موندريان) أشد من سعى إلى صياغة العمل الفني بعيداً عن التشبيهية والتشخيص فأضحى اللون عنصراً يبث طاقة تعبيرية تفوق التشخيص فضلاً عن الرمزية والروحانية التي تتولد من اللون ، إلى جانب قيمة الخط المتكافئة مع اللون ، فتجسد المعنى الدرامي في الأعمال الفنية لتناسق عنصري المادي والروحاني والإنغماس بعاطفة متراكمة بجمالية (الشكلان ٤ ، ٥) (م ٤ ، ص ٢١٥) والتجريدية كما تهتم بالأشكال الساكنة فهي تهتم بالمتحركة بتأثير الضوء ، ولها إتجاهان الأول (التجريدية الغنائية) وإهتمت باللون ورائدها (كاندنسكي) والثاني (التجريدية الهندسية) ومن فنانيها (موندريان) الذي تحمس للشكل الهندسي (المربع المستطيل) كأساس للشكل ، ومع إن التجريدية غرقت في الذاتية إلا أنها نزعة عالمية كونية شاملة ، ناقضت الواقعية لأن الإنزياح متى ما كان كبيراً حيال التجريد يمكنه الخروج من سيطرة المساحة الضيقة إلى المحيط الأوسع ، فهي ظاهرة تجاوزت حدودها ، فما كان من الفن إلا أن يتعامل بمثالية في نقل اللا مرئي إلى مرئي عن طريق الحدس (م ١٨ ، ص ١٤٠)

والباحث يرى أن إنتقالات الرسم بتواصله مع المنظومة العلمية التي إصطبغ بها المجتمع الأوروبي حفزت رسامي الشرق إلى العمل بهذا التوجه ، فأسس محمود صبري منظومته العلمية الجديدة في الرسم على منوالها وإن كانت تفترض تصورات مغايرة سعى الفنان إلى تبنيها بعمق ، أما الواقعية الإشتراكية وموطنها الإتحاد السوفياتي السابق في ثلاثينات القرن العشرين هي نتاج الماركسية الإشتراكية التي برزت عام ١٩٣٢ في الآداب والفنون وإمتدت إلى الدول الواقعة تحت تأثير الماركسية آيديولوجيتها ، إذ كان التيار الملزم والمرتبط بالأيديولوجيا الماركسية التي أكدت على دور الفقراء والطبقة الكادحة ، لتمثل إنعكاساً لظهور المادية

الديالكتيكية والمادية التاريخية التي ظهرت مع تطور العلوم الطبيعية والفلسفة وكان أساسها الفلسفي قوانين الطبيعة والتفكير الإنساني على وفق القاعدة الإقتصادية للنظام الإشتراكي ، فالواقعية الإشتراكية أسلوب فني إطاره العام صدق التعبير في تصوير الشخصيات ، ولها قدرة على الأفكار الثورية ومنها يتحقق المثال الأعلى في الحياة فتقدم مساحة جديدة من الحياة بفعل المتحصل من العلوم فتدرك إمكانية الفن في إستنهاض القيم الإنسانية (م ٢ ، ص ٣٥) ومنها تمظهرت الواقعية الإنتقادية التي تسخر من الممارسات غير الإنسانية كالعنف والشر ، جسدتها أعمال فنية واقعية تشخيصية ورمزية أساسها ومحتواها الفكر الإنساني التي جسدت المآسي الإنسانية ، والتحليل الماركسي ينطلق مفهومه من الصراع الطبقي والوصول إلى التناقضات الجدلية في هذا الصراع من أجل التغيير بالتركيز على (النموذج البطولي) في إطار التلاحم النضالي مع الجماهير والتصميم الإرادي والوعي والتضحية ، فالواقعية الإشتراكية تؤكد على النشاط الإقتصادي كأساس للإبداع رفضت أي تصورات غيبية ، وخاصة ما يتعلق منها بالعقائد السماوية ، ومن الجذور الفكرية العميقة للواقعية الإشتراكية الفلسفة المادية الجدلية التي نادى بها (ماركس وأنجلز) كعقيدة رسمية للشيوعية الدولية وقد حددت مفاهيمها بأن المادة هي الوجود الحقيقي وأن القيم العقلية إنبثقت من العلاقات المادية بين الناس ، فما يراه أهم منظرا الواقعية الإشتراكية هو أن ما يعكسه الفنان الواقعي لم يكن عرضياً أو هامشياً ، بل كان قناعة وإستيعاباً ، فأكدا على عمق نفاذ الفنان إلى جوهر الواقع (أن الواقعية تعني إلى جانب صدق التفاصيل ، الصدق في تصوير الشخصيات النموذجية في الظروف النموذجية ... التي تحيط بالشخصيات وتضطرها إلى العمل) (م ٦ ، ص ١٩٣) بمعنى أن الواقعية هي مسألة نموذجية ، لذا يؤكدا على إرتباط الفن بالواقع ، فضلاً عن إتصالها بالنضال الطبقي ، وقد ألقت هذه التوجهات الفنية بظلالها على التصور الفلسفي والفكري والأيديولوجي للفنان محمود صبري ، ورسخت مفاهيمه الجمالية في إنتاج أعمال فنية ذات بعد أيديولوجي إنساني ، لا سيما في المراحل المبكرة من تجاربه الفنية وإن كان قد تشرب بشكل كبير من الواقعية الإشتراكية التعبيرية الإنتقادية ، فالفنان لم يكن بعيداً عن التيارات الفنية الحديثة في الرسم وأسباب تمظهرها التي أسست عنده مرتكزاً لطرح نظريته العلمية في الرسم (واقعية الكم) .

المبحث الثاني : تمثلات المحتوى الفكري في رسوم الفنان محمود صبري

ظهرت إشتغالات الفنان محمود صبري وتصوراته الفكرية وضغوطاتها في لوحته الفنية بفعل مرتكزات مرجعيته الأيديولوجية في بواكير نضوجه الفكري والفني معاً والتي توضحت في أعماله الواقعية التعبيرية ذات التوجه الإشتراكي (الواقعية الإشتراكية) ومن ثم إطلاعه وإهتمامه بتوجهات الرسم الحديث في أوروبا لا سيما الفنانان (بيكاسو وبراك) لذا ظهرت تمثلات أعماله الفنية في مسارين متتابعين على وفق ما يأتي :

أ : تمثلاته في الواقعية التعبيرية : بدأت إشتغالات محمود صبري بنزعة واقعية تعبيرية مؤطرة بالفكر الإشتراكي الماركسي التي تعد غطاء الواقعية الإشتراكية ذات المنحى الإنتقادي ، بسبب الأيديولوجيا السياسية التي ينتمي إليها الفنان ، وإنه شخص بوعي سياسي مبكر حالة العسف الفكري والإقتصادي الذي ساد المجتمع العربي عامة والعراق بشكل خاص لا سيما بعد تموز ١٩٦٨ وطغيان التوجه القومي الحزبي وإستشراء الفقر والتشريد والمظالم الإجتماعية والتعسف السياسي التي أفرزتها حروب المنطقة العربية ، فسعى إلى إنتاج آليات تحررية من تبعات أيديولوجيا السلطة ، جسدتها لوحات تشخيصية تعبيرية لأوضاع إجتماعية مريرة (نساء باكيات ، الطبقة العاملة المتعبة ، الفلاحون المحرومون ، الجنائز ، الوجوه المكفهرة ، الشهادة) مبتعداً بلوحته عن التزويق الجمالي والترف الفكري مشخصاً الإقصاء السياسي والوجود الإنساني المستلب ، فإستوعب بعمق حجم

المشكلة ليجد لها حلولاً إفتراضية عن طريق منجزه في الرسم وشخص علاقة الظاهرة بمكوناتها مؤكداً دور الفن كوعي جدلي تقدمي ، إذ وضع كل إمكانياته الفنية والفكرية في إطار جمالي متغاير مع السائد ، أنتجت عنها تخطيطات بقلم الرصاص والفحم ولوحات زيتية بمجملها تنم عن إشتغالات مستقدمة من الإرث الحضاري والشعبي العراقي ليطرح مفهومه الفكري في التشكيل عبر تقنية أدائية ذات أفق حضاري يتواءم مع المحيط كمعطى شعبي فوضعهما إطاراً لفلسفته الأيديولوجية والإشتراكية موظفاً موضوعته كتوجه رافض لعسف السلطة (م ٨ ، ص ١٧) فـتخطيطه (الشكل ٦) بقلم الفحم لرجلان وإمرأة في حالة بائسة وجوههم متعبة أنهكها العوز والمرض والعمل المضني ، إذ بني التخطيط بعفوية مطلقة مع إشارات وتأكيد لبعض مفاصله ، وإن كان التخطيط مؤطر بإختزالية لكنه لم يترك مساحة إلا وقد عالجها برؤية فكرية تنم عن دراية بقيمة التخطيط وقيمة الموضوع ، في حدتها وصلابة الخط كانت لبث منظومة فكرية تعززها آلية التخطيط ، بمعنى إن التخطيط يعضد مضمون العمل وطرحة للمتلقي بعيداً عن التكلف والزوائد إلى جانب ذلك إن الفنان حاول إظهار مسحة البؤس والشقاء بوصفها مساحة ألمت بالمجتمع بفعل سياسي مضاد تؤكدها تقنية التخطيط ، وفوق كل ذلك تميز التخطيط بحالة من السكون والإندهاش ، فتلقائية التخطيط يضفي حيوية وإنسيابية مشحونة بالعاطفة لا شك تلقي تقبلاً ومتعة للمتلقي بفعل ما يوفره من إثارة بصرية وتركيزاً مضافاً ومتماسكاً ، إلى جانب أنه أسس لوحات كثيرة بقلم التخطيط أو الفحم موظفاً لون قلم التخطيط لغاية فكرية وجمالية في وقت واحد ، (م ١٥ ، ص١٢٣) هنا برزت وظيفة الفن في إعطاء الفكر صلابة الوجود ، وجسدت أحد أعماله الآلية في إضفاء روح العمل والجد والخلاص من السلطة القسرية ، وهذا يعد توجهاً أيديولوجياً ماركسياً إشتراكياً ، يبث أكثر من هدف ، فإلى جانب أنها واقعية المبنى فقد أشبعها رموزاً تشي بالعمل والقوة والتحرر من سلطة الأيديولوجية الإقصائية ، فأشار إلى السلاسل والقيود والشخصيات المبالغ في أشكالها ، ورموز التحرر والخلاص فقد جمعها في تكوين متخم بالقيم الجمالية والرمزية (الشكل ٧) ومما يبعث الجانب الجمالي إختزال الفنان أشكاله وألوانه إلى أكبر قدر ممكن ، فألوانه في بعض لوحاته أختزلت إلى الأبيض والأسود ، كما إتسمت جل أعماله بوشاح درامي يعد عاكساً لبنية المجتمع العراقي بعد تموز ١٩٦٣ وما تلاها ، فلوحات محمود صبري وبرغم تصويرها الواقع ، إلا إنه فعل من بنية التكوين الشكلي الجمالي ، إذ ركز إهتمامه على المعنى الثاوي في شخوصه الواقعية ، فأضحى يؤطر لوحاته بطروحات فلسفية وإجتماعية عمقت رؤيته للواقع في إنتاج لوحات مؤطرة بفيض فكري أيديولوجي وصراع من أجل الوجود ، أي تشخيص إرهاصات المجتمع وصولاً إلى تحفيز الذهنية لإيجاد منافذ الخروج من تبعية هذه الإرهاصات التي أوجدتها سلطة أيديولوجية أحادية المنهج (م ١٩ ، ص ٤٥) .

ب – تمثلاته في واقعية الكم : أما المرحلة الثانية من إشتغالات الفنان تمثلت بطرح نظريته العلمية الذرية عام ١٩٧١ ، مثلت إنتقالاً لجدله الفكري الأيديولوجي أطرها الجدل الفكري العلمي عندما وسع من مساحة عمله التعبيري ليشمل لوحات مهمة على مستوى التشكيل العراقي المعاصر ، وتحت مسمى (واقعية الكم) النظرية التي أسس لها الفنان بوصفها إكتشافاً نظرياً كبيراً وعلى مستوى التطبيق التشكيلي عامداً إلى كسر حاجز المنظومة الجمالية السائدة التي توشحت بالثورية والإنتقادية للمسار السياسي المهيمن فتجاوز لوحته التعبيرية بمعطياتها الواقعية الإشتراكية والإنتقادية ، إذ حلت محلها منظومته الجديدة بتصور تجريدي هندسي محكم ، فتولدت منظومة الفكر مع التشكيل والرسم بالخصوص بشكل مغاير للوحاته السابقة ، يراها الباحث وفي أحد جوانبها المهمة تكمن في آلية الإظهار لواقعيته الجديدة ، وهي عملية إلغاء آلية التلقي السائدة والجنوح نحو آلية مغايرة .

فواقعية الكم نظرية قامت على مبدأ علمي صرف أوجدته العلوم الطبيعية الفيزياوية الحديثة ، تؤكد إن الكون لا يعد كياناً ساكناً بل هو في تحول دائم وصيرورة مستمرة بفعل علاقة الكتلة بالطاقة داخل منظومة المادة المتحولة على الدوام في الطبيعة ، ومرجعية هذه المعرفة الإكتشافات العلمية الكبيرة : أشعة أكس (١٨٩٥) ، النشاط الإشعاعي (١٨٩٦) والإلكترون (١٨٩٧) وسياق هذه الإكتشافات أدت إلى تحول حياتي وثورة معرفية كبيرة حولت الإنسان من باحث بسيط يتحرى الأشياء إلى عالِم مكتشِف يحلل العمليات (م ٢٠ ، ص ٤١) فهي تطبيق للعلم في الرسم ، فن يعاد به خلق الطبيعة كمرحلة أولى لفن جديد (فن التكنو- نووية) توفر للإنسان أنموذجاً للطبيعة بوصفها كيان من عمليات عوضاً عن طبيعة من صنع الإنسان ، فهي أساس لبيئة مستقبلية سيخلقها الإنسان ومن ثم يعيدها بشكل آخر ، تتألف مفردات الفن الجديد من :

١ – الكم (Quantum) : وهو عنصر أساس لواقعية الكم وعنصر أولي للطاقة التي تقابل اللون كعامل أساس مكون للصورة المرئية : فالأطوال الموجية للضوء مقاسة بالأنكستروم تعطي ٤٠٠٠ خط لوني ، منها ٦٠٠ خط لوني تمثل الأطياف المختارة ، وهذا ما تستخدمه واقعية الكم .

٢ – الذرة (Atom) : وهي وحدة التركيب الأساسية لواقعية الكم ، كوحدة من الطاقة ، وكل ذرة تمثل شكلاً هندسياً مضلعاً مشتق من تركيبها وتكوينها الطيفي فتتحدد كل وحدة تركيبية بخطوط لونية .

٣– عملية التأليف (Structural Process): وهي المعادل البلاستيكي للعمليات الكيميائية في الطبيعة ... والمادة (الجسم) هي المعادل اللوني لتركيبها الكيميائي في واقعية الكم ، وكما يرى الفنان في نظريته الجمالية رسم العمليات الكيميائية بلاستيكياً فيبتدع رموز ولغة خاصة وجديدة ، فالفن لا يتعامل مع الماء (H2O) بوصفه سائلاً مرئياً محسوساً ، بل هو تفاعل كيميائي بين (جزيئتين هايدروجين H وجزيئة واحدة أوكسجين O) لا سيما أن ذرة الأوكسجين تحمل ستة الكترونات في مدارها الخارجي تتطلب ذرتين من الهايدروجين كل ذرة تشارك بألكترون واحد ليتحصل الإستقرار من مشاركتهم الألكترونية ، ورسم هذه العمليات الكيميائية المكونة للمواد هو الفن الجديد لواقعية الكم ، أي رسم الظواهر الطبيعية بشكل مغاير لما هو في الفنون الأخرى ، فهي لا ترسم المواضيع إنما ترسم العمليات التي تكمن فيها ، فقد أعطت واقعية الكم مقياساً موضوعياً لتجعل من العلم متواصلاً مع المجتمع ، فالفن الجديد يوضح حقائق العلم الغامضة بلاستيكياً يضع بها مقولات العلم وإكتشافاته في متناول وعي وإدراك الإنسان ، من هنا يرى الفنان محمود صبري أن العلم والفن متداخلان بشكل كبير، وهما كلاً واحداً فيكون هناك فن علمي أو علم فني للإنسان (م ٢٠ ، ص ٤٣ - ٤٤) لذا لابد من طرح رؤية الفنان على مستوى التطبيق الفني من خلال الإشارة إلى معادلاته ومزاوجته ما بين المادة كمعطى علمي وبينها كمعطى جمالي ، بمعنى كيفية إشتغالاته في إظهار منجزه الفني المسمى (واقعية الكم) إلى جانب إستعراض النظرية العلمية وآلية توافقها أو تعارضها مع الفنان ، وما يراه الباحث إن متبنيات الفنان في تصوراته الجديدة وإشتغالاته للوحة على أسس علمية كان ينم عن مرجعية فلسفية علمية وفنية تقنية في آن واحد ، وبسبب تراجع الرؤية القديمة التي تنافي ماهو خارج الفكر كتصور مثالي وإحلال المادية بفعل إنشطار الذرة بوصفه قمة الهرم العلمي الذي تجاوز ورفض الطبيعيات العلمية ، العامل الفني التقني فهو إنعكاس مباشر للفلسفة والعلم تجسدت بكل مصاديقها مع الإنطباعية والإنطباعية الجديدة مع إنهما مدرستان إتخذتا من الطبيعة مساحة إشتغالهما ، لكنهما قلبا المنظومة القديمة فأسسا للون مكانة متقدمة (الشكل ٨) ، ربطها الفنان (سيزان) بالعناصر الشكلية الهندسية (الإسطوانة ، الكرة ، المخروط) وهي نقطة إنطلاقه (الوجود الموضوعي للأشياء) أي تمثيل الطبيعة بوصفها واقعاً موضوعياً تنبثق منه الأفكار والعواطف ، فالتحليل التركيبي للشكل لونياً يمثل نتاج لفهم جديد للون كقيمة شكلية ، في حين عالجت

التكعيبية الشكل بعيداً عن اللون ، فأصبح كإحساس خالص ليس له وجود .

إجمالاً حدد الباحث رؤية الفنان أنه وجد حلاً لتصوير الواقع بشكل مغاير لما هو مرئي والولوج إلى جوهرها وسبر أغوارها متجاهلاً الصورة السطحية السائدة لوصف ظاهر الطبيعة ، فيرى الباحث إن رؤية الفنان تتقارب مع المثالية في تصوراتها وتحليلها للواقع ليجمل الفنان كل إشتغالاته في الرسم بـ (أستطيع أن أقول إنني وجدت الحل ، إذ بالطريقة نفسها التي يقوم العلم فيها الآن بتحليل الطبيعة ووصفها في الأعماق ، بعدما قام بتحليلها ووصفها من مظهرها الخارجي ، فقد طوَّرت طريقة يستطيع الفن فيها أن يقوم بوصف الطبيعة من الأعماق ... لقد هيأت بحثاً حول الموضوع) (م ٢٠ ، ص ٤٥) ومثلت إرتكازات الفنان محمود صبري في نظريته إلى علم الفيزياء الذي أقر حقيقة علمية مفادها أن عملية إشعاع وإمتصاص الطاقة من قبل الأجسام الذرية تتم بشكل غير متواصل ، وإن إشعاع أو إمتصاص الطاقة يحدث على هيئة كم محدد من الطاقة بطول موجي وتردد محدد ، هذه النظرية العلمية خلص منها الفنان إلى مفهومين علميين عدهما أساساً لإعادة صياغة التعبير التشكيلي في العصر التكنونووي هما . الأول مفهوم إلغاء سكونية المادة أو كونها شيئاً جاهزاً وعدها نظاماً من عمليات ، في حين تمثل الثاني بـإكتشاف (آينشتاين) أن الطاقة هي شكل من أشكال المادة ، ومن خلال دمج المفهومين توصل الفنان إلى أن المعادل للمادة على المستوى غير المنظور هو كيان من عمليات مؤلف من وحدات الطاقة تتفاعل مع بعضها بإستمرار ، على إثرها ينتقي الفنان أحد خواص المادة كالذرة وهي خاصية الطيف التي تمثل له المعادل الصوري البصري للبناء غير المنظور للذرة ، بمعنى أن المصدر الجديد للفن الجديد هو فن العمليات من خلال الحالة الجديدة للمادة الذرية تجد تعبيرها الكرافيكي في اللون النقي النظيف بوصفها وحدات ملموسة للفن (م ٣ ، ص ٢٢٤)

لا شك أن منظومة الفنان الفكرية حاولت إزاحة العديد من التوجهات الفكرية في عمله الفني ، يراها الباحث إنها تتلمس رؤية (كاندنسكي) بتصور آخر، على مستوى الفكر وليس العمل الفني التقني ، فالإثنان إشتغلا على منطقة الواقعية التعبيرية مع الفارق ما بينهما ، لأن الفنان صبري إستقدم الواقعية الروسية وأطر بها موضوعته المحلية ، في حين يعد الفنان الروسي (كاندنسكي) نتاج بيئة الواقعية الإشتراكية ، وجنوح الإثنان لم يكن في سياق واحد ، إذ لجأ (كاندنسكي) إلى أوروبا رافضاً القسرية الفكرية والأيديولوجية ليختط لنفسه رؤية مغايرة ، أحدثت هزة جمالية وتقنية مؤثرة فأنتج أعمالاً تجريدية كبيرة ، لاسيما ان العلم أزاح فرضية أن دقائق الأشكال المرئية ثابتة ومستقرة داخل صور مرئية بعد أن تم إختراق الذرة وجرى التعرف على تركيبها الفيزياوي مما حفز هذا الإكتشاف للعديد من الفنانين ، ومنهم (كاندنسكي) الذي حقق إنجازاً مهماً في مجال التجريد فتوافق مع المرئي لكنه إستنبط تجريداً خاصاً به ، فخلق تجريداً يقوم على توصيفات ذهنية ، لا مرئية ، في إطار تجريدات مشابهة لتلك التي أنجزها آخرون مثل (براك ، بيكاسو ، سيزان ، موندريان) وهذا ما أبقاه في الدائرة نفسها التي حاولت أن تجد حلاً لهذه الأزمة ، لقد عالجت النظريات السابقة مشكلة الشكل والمضمون من منظور أحادي يربط المظهر بالجوهر، الفكر بالمادة ، الروح بالجسد فواقعية الفن تعيد خلق الفن التجريدي ، لكن من الطبيعة وبمستواه الذري ، وكان الفنان (موندريان) يشتغل على المنظومة الهندسية في اللوحة فيثير المتلقي بفعل إثارته للمخفي وراء لوحته الهندسية (خطوط ومساحات متناغمة إيقاعياً) ، فما تشكل الخطوط المتعامدة والعرضية تصوراً مغايراً لما يبثه الشكل الظاهر ، وهي بالأساس منظومة تخبئ إنزياحاً كبيراً عن مضاهاة الواقع فنزعه من لوحته بالكامل كنظرة فلسفية ترى الجمال بتجرد ذهني صوفي على فرض أن الطبيعة متغيرة الأشكال تخبيء وراءها حقائق نقية ثابتة (م ٥ ، ص ١٥٣) وهذا ما فعله محمود صبري ، لكن بطريقة واقعية ، أما كشوفات محمود صبري في واقعية

الكم أفرغت هذه الأزمة من تصوراتها الذاتية والحسية التي كانت قائمة ، ووحدتها في مفهوم مادي ديالكتيكي يرى أن الشكل والمضمون ليسا شيئاً ثابتاً ، بل هما كتلة داخل مجال كهرومغناطيسي ، لها نظام عمليات تجري في الداخل ، ومستوياتها التركيبية تختلف عن غيرها من حيث التعقيد والوظيفة ، ولقد إعتمد الإنسان قبلاً على حسيته المباشرة بالكتلة والألوان الخارجية لمعرفة الطبيعة ، وبعد تعرفه لأول مرة على الطاقة المكثفة ، كلون غير مرئي داخل مجال مغناطيسي ، تم تسجيل إنتقال حاسم من مرحلة الواقع المكرسكوبي إلى الواقع الذري ، وهذا يعني إنه خلق لعصره حسية فكرية جديدة ، تتمثل في حواس فكرية وعملية ، كحس الخير والحب والإرادة ، وحسب (ماركس) الذي إهتدى محمود صبري بجدليته الفكرية ، فتصبح مهمة الفن هي خلق حواس إنسانية ذات طاقة تخيل تطابق غنى الإنسان وغنى الطبيعة ، بينما كان إنزياح محمود صبري من الواقعية التعبيرية المحاكية للبيئة إلى التجريد نوعاً من الصوفية الفكرية بآلية ذرية علمية ، إذ جنحت واقعيته الجديدة عن تصور مشهد البيئة بتمامه وإبتعدت عن تسجيل اللحظة في تفاصيل المشهد الظاهر لتبحث عن الجوهر والمخفي من المرئي كأحد مصاديق البحث عن المطلق ، لتتقارب اللوحة التجريدية مع واقعية الكم على مستوى الشكل فقط ، فاللا مرئي في واقعية الكم يعد مرئياً عيانياً لأنه يرتكز إلى الجمع ما بين الواقعية والتجريد ومغزاها إبتعاد تصوراته بشكل نسبي عن المقاييس الطبيعية لإنتاج الجمال ، بوصفها عملية تجريبية متواصلة فعل الفنان من دائرة الجدل الثقافي عبر إزاحته للأكاديمية التقليدية فأوجد مساحة كبيرة للتلقي الجمالي عدت منطقة صفرية فأسست الجديد في الرسم العراقي المعاصر (م ٩ ، ص ٢٦٠)

تتوضح واقعية الكم بوصفها بحثاً جمالياً مع المحيط بوصفه طاقة متحركة وتفاعل دائم لعناصر الطبيعة المكونة لها (هيدروجين ، أوكسجين ، كاربون ، نتروجين وغيرها من عناصر الجدول الدوري) نراها على هيئة أشكال وصور (أشجار ، جبال ، بشر ، حيوانات) بينما يراها محمود صبري أنها طاقة يمكننا رؤيتها من خلال تحللها إلى عناصرها الأساسية مجسدة بالضوء المتحلل إلى ألوان وطاقة في تفاعل يتغير في الطبيعة على الدوام وبشكل سريع جداً (م ٢٠ ، ص ٥٥) .

إن تمثلات واقعية الكم بحثت في مجالات عدة هي :

١- في المجال التطبيقي إذ وضعت حلاً لمفهوم الجسيم الذي يمتد إلى كامل الكون .

٢ - في المجال النظري ، إستبدلت الثنائيات الفلسفية (المادة - الفكر- الجسيم – الفضاء - الجوهر) بمفهوم فلسفي أحادي يتجسد في المجال المغناطيسي .

٣- في الميدان الإجتماعي ، إستبدلت مفهوم العالم كنظام من ذرات بمفهوم (أينشتاين) القائل إن العالم (نظام من مجالات) ومن هذه المحاور تنعقد علاقة جديدة بين الفردانية التي نادى بها عصر النهضة وبين المجتمع الواعي بحقوقه (حقوق الإنسان) وبما يسميه محمود صبري بالديمقراطية العلمية ، ولأن العلم أصبح له كيان هائل أدخله الفنان ضمن توجهه الجمالي كتطبيق في الفن وتمثل (نظرية آينشتاين) ومعادلته المهمة (طاقة = كتلة × مربع السرعة) أي إن الطاقة والكتلة مصداق لشكل المادة قابلان للتحول المتبادل ، جسدهما الفنان بإستخدام وحدات تشكيلية مشتقة من الطبيعة بمستوى أعمق من المستوى المجهري ، بمعنى إعادة خلق الطبيعة من جديد برؤية أكثر عمقاً وبوصفها (كم – ذرة – عملية) لا على أساس ماهو مرئي في عالم صوفي تجريدي حقيقي ومثالي لا متناهي ، لذا يتماهى المفهوم الواقعي والتجريدي المثالي في الشكل الهندسي (مستطيلات ، مربعات ، مثلثات ، خطوط وشرائط مستقيمة) وهي بالأساس صورة ثابتة غير متحركة ، لذا إبتعدت النظرية الجمالية التقليدية عن المفهوم الجمالي في واقعية الكم (الشكل ٣) ففشلت

تمثلات واقعية الكم في إظهار الجانب العلمي برؤية جمالية واقعية ، لأنها أحالت الوجود الجمالي الموضوعي إلى أشكال هندسية برغم إنتقادها للتجريدية كشكل تمثلي للجمال وللواقع (م ٢ ، ص ٤٦) ، وعلى الأساس يرى الفنان محمود صبري أن التماثل ما بين واقعية الكم والتجريدية الهندسية كتشابه المادية الماركسية والمثالية الهيجلية ، فالمادية الماركسية يتعامل مع العالم كعمليات مادية متغيرة ، في حين يرى المنظور المثالي أنه ينطلق من التعامل على أساس أنها عمليات فكرية ، بمعنى أن التشابه ناتج من تعامل التجريدية مع الطبيعة كنظام عمليات فكرية بينما إنطلقت واقعية الكم من التعامل مع الطبيعة كنظام من عمليات مادية (م ١٠ ، ص ١١٢)

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري :

١ – تواصل الفن مع العلم في أوربا ألقى بظلاله في أعمال الفنان محمود صبري فأسس منظومته العلمية الجديدة في الرسم على منوالها وإن كانت تفترض تصورات مغايرة سعى الفنان إلى تبنيها بعمق

٢ - تصورات صبري الجديدة وإشتغالاته للوحته ذات مرجعية فلسفية علمية وفنية تقنية في آن واحد ، وبسبب تراجع الرؤية المثالية وإحلال المادية بفعل إنشطار الذرة بوصفه أكبر إنجاز علمي شهدته البشرية لا شك ألقت بظلالها على الجانب الفني التقني فهو إنعكاس مباشر للفلسفة والعلم تجسدت بالرسم الأوروبي الحديث ، والجنوح خارج تمثيل الطبيعة بوصفها واقعاً موضوعياً تنبثق منه الأفكار والعواطف ، فالتحليل التركيبي للشكل يمثل نتاج لفهم جديد لقيمة الشكل .

٣ - فعَّل الفنان بنية الشكل جمالياً لإظهار المعنى الثاوي في شخوصه الواقعية تراجيدياً ، مؤطرة بفيض فكري أيديولوجي وصراع وجود لتشخيص إرهاصات المجتمع وصولاً إلى تحفيز الذهنية لمواجهة سلطة الأيديولوجية الإقصائية .

٤ - إقتربت إظهارات واقعية الكم واللوحة التجريدية شكلياً فقط ، فواقعية صبري الجديدة جنحت عن تصور مشهد البيئة بتمامه وإبتعدت عن تسجيل اللحظة في تفاصيل لتبحث عن اللا مرئي بتصور تجريدي كنوع من الصوفية الفكرية بآلية ذرية علمية ومن ثم يعد مرئياً عيانياً (الواقعية والتجريد) فهي رؤية جديدة للجمال لم تكن متداولة .

٥ - مجالات واقعية الكم بحثت بتمثلات ثلاثة هي : في المجال التطبيقي وفي المجال النظري وفي الميدان الإجتماعي .

٦ - عدت واقعية الكم إنزياحاً نسبياً عن الواقعية التعبيرية للفنان محمود صبري ، فهو إكتشاف المخفي الواقعي في المساحات اللونية الظاهرة ، فهي لغة علم في إطار تشكيلي جمالي ، فالعلم يمثل العالم المادي الذي يغاير الجمالية المثالية .

الفصل الثالث
إجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتضمن مجتمع البحث لوحات الفنان الراحل محمود صبري وعددها (٢٩) لوحة ما بين التخطيط بقلم الرصاص والفحم والألوان الزيتية ، وقد تم رصدها من مصادر عدة ، وأهمها الكتاب (محمود صبري حياته وفنه وفكره) الذي أعده الدكتور حمدي التكمجي .

عينة البحث :

تم إختيار (٥) لوحات منتقاة قصدياً بما تتوافق مع مؤشرات الإطار النظري ، على وفق آلية الكشف عن آلية الفكر والتشكيل مبررة لإختيار النماذج وكما يأتي

١- النماذج المختارة (عينة البحث) ذات حضور فني فاعل مع إستبعاد اللوحات المتقاربة نسبياً

المنهج المستخدم :

إستخدم الباحث المنهج التحليلي الوصفي

أداة البحث :

أسس الباحث أداة لتحليل عينة البحث على وفق مؤشرات الاطار النظري فضلاً عن الملاحظة

تحليل عينة البحث (النماذج)

أنموذج (١) نساء في الانتظار (٥٠ سم × ٦٠ سم) بداية الخمسينات

عالج الفنان موضوعته بتكوين مغلق مكيفاً عناصر التكوين لغاية وظيفية ترتقي بالعمل جمالياً (المكان يوحي بالإكتفاء الـذاتي ، أي أن المكان يمتلك خصوصية الإنغلاق) (المخطط المرفق) فحدد النساء بخطوطه السوداء وقد إختزل اللون بحال يكاد يقترب من التسطيح ، ومع إنه تصرف بالتشريح لكنه لم يهمل المنظور كلياً ، إلى جانب إستخدامه خطوطاً حادة وبغزارة ، كمحاولة إستقرائية للأعمال الوحشية لا سيما لوحات الفنان (ماتيس) في الربع

الأول من القرن العشرين ، إلى جانب الأعمال التعبيرية لا سيما أعمال الفنان (أميل نولده) والتي تمثل إنتقالة وإزاحة للامرئي في الصورة والتأكيد على الوجدان الذاتي للفنان ، فأكد الفنان على الشخصية المركزية (ذات الرداء الأزرق) وتأثيرها على الشخصيات الأخرى ، وهي المسؤولة عن كل ما يدور في هذه الأماكن ، في حين تبقى الشخصيات الأخرى تابعة لها ، لذا فهي تحظى بخشية الأخريات منها ، ولم يغفل الفنان دور تلك الشخصيات في المجتمع وتأثيرها ، ولغاية وظيفية درامية يبث منها بعداً تعبيرياً وجدانياً فوضع إحدى شخصياته واقفة في سعي لتجسيد الواقعية عبر ازدرائها للمجتمع (المتلقي) فحادت عن مقابلته ، فضلاً عن إضفاء التصور الجمالي لهذه الوقفة من خلال البناء التكويني (الإنشاء الفني) هنا إفترض الفنان لغة العمل بأنها لغة بصرية يمكن الإتصال معها بيسر ، تركزت على الفعل الرئيس وهي الممارسات المشبوهة في بيوت الدعارة وما تمارسه هؤلاء النسوة في الإغواء وحرف المجتمع عن جادة الخلق لرغبة في اللهو وإستحصال الأموال .

يشير المخطط الذي إجترحه الباحث إلى إفتراضات إجتهادية متعددة ، أشير إلى بعضها من خلال التحليل كالشخصية المركزية (الأسهم التي تلتقي في نقطة المركز ، الشخصية المركزية الرافضة – السهم العمود ويشير إلى المرأة الواقفة ، الصورة المعلقة داخل المربع الكبير – الشخصية الحامية الإفتراضية ، أما المربع الكبير فيراه الباحث الإطار المغلق الذي سعى إليه الفنان لتجسيد وحدة الموضوع وتلاحم الفكرة مع الأشكال المتراصة ببعضها) هذه التقنية في التنفيذ كإختزال اللون والمساحة والخط بعفوية مفرطة تعضد الجرأة في الطرح ، على فرض أن ما يشي به المكان من إبتذال ونكوص وإستسهال أخلاقي قيمي يفترض تقنية تنفيذية موائمة له ، بمعنى تصوير تقني ادائي يتوافق مع المعنى .

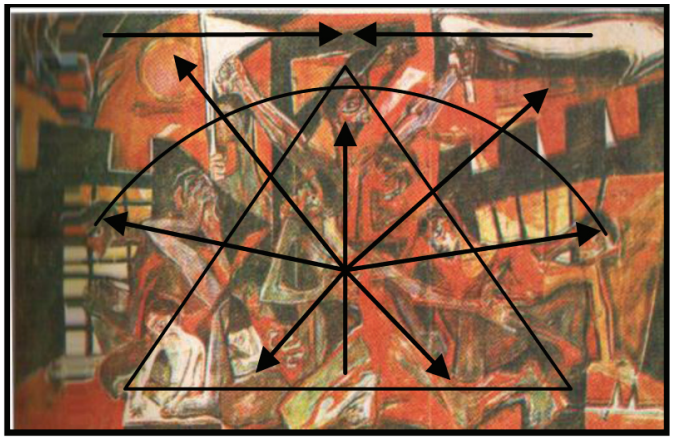
فكرة العمل واقعية بآلية وتقنية إنجاز تعبيرية تعالج موضوعة إجتماعية تمس المجتمع بحساسية لتردي المفهوم القيمي وما تفرزه عملية بيع شريحة من البشر لقيمهم بثمن زهيد ، فقد جسدها الفنان في حالة يستهجنها المتلقي بسبب الآلية التي وضعت عليها النساء وهن ينسلخن من عفافهن ، إذ جردن أرجلهن من الملابس التي تسترهن وفي هذا دلالة عن إنزياح الخلق عن مساره المتعارف عليه فضلاً عن جلستهن المريبة بإنتظار القادم الجديد (الضحية) بعد تقديمهن الإغراءات والإغواءات ، وإلى جانب هذا التشرذم الأخلاقي يظهر لنا الفنان صورة معلقة على الجدار يراها الباحث إنها الشخصية الحامية لهذا الإنزلاق ليفترض الفنان من هذه الصور أن الفعل الواقعي تجسد بتآلف الشخوص مع بعضها على أساس الكسب المادي غير المشروع ، وإن قيم الإنسان تتهاوى بمجرد وجوده كسلعة يمكن أن تشترى وتباع ، وما يجسد هذه الصورة إتجاه الرؤية إلى الأسفل من قبل الغانيات .

يرى الباحث إن الفنان إشتغل على تصور فكري خارج نطاق ما تظهره موضوعة اللوحة ، فهو عرض شريحة معدمة إجتماعياً تقف في مرتبة متدنية إنسانياً تعاني من إنتكاسات إجتماعية كبيرة ، وتصوره الفكري الإنساني يمثل حالة رفض وإستهجان لأيديولوجية سلطة فعلت هذا الجانب وعززته لأغراض سياسية ، لذا عد الطرح

التشكيلي للفنان رأي إنتقادي معارض لسياسة إمتهان الإنسان لنفسه ولأخيه الإنسان ، لذا كانت إشتغالات الفنان على العلامة الأيقونية بوصفها وسائل بث وإرسال شفرات لا يمكن إحصاء عدد ونوع المستقبلين لها ، كما إن اللوحة تعد خط شروع لنظرية علمية طرحها الفنان لاحقاً من خلال الإختزال في الخط واللون أو إلغاء المنظور والتشريح وصولاً إلى التسطيح ومن ثم التجريد .

أنموذج (٢) ثورة الجزائر ١٩٥٦

لجأ الفنان في البناء الجمالي إلى الإنشاء المفتوح الخالي من الحدود المؤطرة للفكرة مما وضع شخوصه المؤثرة في مركز العمل ، كما ألغى المنظور وعالج التشريح وتصرف به بحرية ، فلم يفقد شخوصه أسس التشريح لكنه بالغ فيها ما بين الإستطالة للأيدي والأرجل والرقاب والعيون ، وتمظهرت اللوحة بوصفها تصوراً فكرياً للإستلاب والعسف الفكري للمجتمعات لتظهر شخوص اللوحة جامدة غير مرنة الخطوط ثقيلة الوقع فتبدو كأنها منحوتات شرسة بفعل الخطوط الحادة ، فضلاً عن إيهامها للمتلقي فأظهرها الفنان كأنها قطع ملصقة بتقنية (Collage) مما يظهرها كمنحوتات تدفع نفسها خارج سطح اللوحة ، وهذه التقنية لها أكثر من مرجعية في الفن العراقي القديم وأعمال (بيكاسو وبراك) والرسم الأوروبي الحديث ، لذا تصرف الفنان بالسطح التصويري كفضاء تغوص فيه الأشكال هائمة تفكر بالخلاص من المأساة ، فضلاً عن تصرفه بالرؤوس إذ وضعها بصورة جانبية بالنسبة لموقعها إزاء المشاهد ، كنوع من الإستلاب الذاتي التي يشعر به المجتمع المقهور (الجزائر) وقد لجأ الفنان إلى تكثيف شخوصه على مساحة العمل ، وأعطى لكل واحد منه دوره المؤثر في المنجز إستقراءاً واقعياً متحرراً كالتعبيرية في الخط واللون وبعض العناصر الأخرى كالملمس الحاد بفعل الخطوط وصلابتها وعدم مرونتها ، فضلاً عن إن الفنان ألغى القيم الجمالية الكلاسيكية فحاول تجاوز المنظور بفعل تماهي الموضوع مع خلفية اللوحة (Background) فتداخلت خطوط وألوان الخلفية مع الموضوع بتقنية مستقدمة من التقنية التكعيبية (أعمال بيكاسو وبراك) أما الجانب الثالث فهو التناص مع لوحة (بيكاسو) الجرنيكا في إستخدام الآلة ضمن سياق العملين بوصفها سياق العصر العلمي المعاصر .



وهنا صاغ الفنان تسلسل الأحداث بتناغم مع الموضوع الذي أحدث هزة إنسانية في المجتمع ، ولأن الفنان أكثر تواصلاً مع المجتمع جسد هذه المجزرة بمأساوية جمالية ، ولأن الحبكة تنتظم على وفق أحداث متسلسلة تحوي سبباً ونتيجة فقد أهمل السبب بوصفه حدثاً وقع مسبقاً ، وإستعرض النتيجة التي تفرزها مأساوية المشهد ، كما لم يركز الفنان على شخصية محورية بوصفها

هدفاً ثابتاً للحبكة الدرامية ، إنما أعطى لكل شخصية حضورها الفاعل لإشتراكهم في الموقف ، أما الهدف الثالث والمتضمن إنتظام المادة حول الفكرة الأساسية ، فسعى إلى ترابط شخوصه مع بعضها ، لذا وضع الباحث المخطط على وفق مركزية الحدث وليس مركزية الشخصية المهيمنة (الأسهم التي تلتقي في المركز) إلا أن الشخص المركزي الواقف يمثل قيمة إجتماعية وسياسية كشخصية جامعة لموقف واحد (يمثله السهم العمود) صوره الفنان بوضعية منتفضة ومحفزة رافعاً يديه بإتجاهين متعاكسين إلى رايتين بيضاء خفاقتين كعلامة دالة (الحرية المنشودة) بفعل التضحية ، لذا وضع الباحث في أعلى اللوحة سهمين متقابلين لوحدة إفتراضية للحرية المطلوبة ، وبما إن اللوحة ذات منظومة مفتوحة إلا أن التكوين مثلث يبعث على الإنفتاح إلى الخارج (وهذه الآلية تتقارب بشكل كبير مع جورنيكا بيكاسو ، إذ وضعت الأشكال في كلا العملين بوضعية كأنها مؤطرة بمثلث) كما وضع الفنان محمود صبري رؤوس أكثر شخصياته المركزية بشكل نصف دائري (القوس في المخطط) إلى جانب ذلك إقتربت إختزالية اللون في لوحة الجزائر مع الجورنيكا بشكل نسبي ، فظهر اللون الأحمر والأسود والأبيض مع لون ثانوي قريب من الأخضر وقد حدد الفنان شخوصه بخطوط حادة تبعث على الأسى والرفض لحالة الإستلاب والإحتلال ، فالتصور الفكري للفنان تمظهر في إختزال اللون وكما يراه الباحث جاء لغاية مضمونية وظيفية لإنشاء مناخ تراجيدي يجسد حياة شعب مستلب تحت نير الإحتلال ، وكغاية من سيادة اللون الأحمر والأسود وحدة الخطوط القاسية المبنى لتتماشى مع منظومة المجتمع الشرقي العربي (الأحمر = الدم والموت والشهادة ، الأسود = الحزن والقهر والإستلاب) إلى جانب ذلك جسد الفنان حالة التفكك المجتمعي العربي بوضع شخوصه مفككة ينافر بعضها الآخر ليصور حالة مجتمع أبى إلا أن يتقاطع بفعل سلطة أيديولوجيات قسرية لهذا صور الشخصيات هزيلة متنافرة الوجود والمعنى والرؤية فعاشت ضعيفة مستلبة ، وما أراد الفنان من طرحه هو تشخيص علل المجتمع العربي بوضوح دون محاباة وعلى المجتمع تصحيح مساراته الحياتية والأيديولوجية .

جهد الفنان أن يختزل مفرداته إلى مرحلة توحي بحوارية المنجز مع المتلقي بلغة مشتركة بسيطة ، كما مثلت الفكرة الإطار العام للمنجز بوصفها النسغ الواصل بين الحادثة الواقعية (ثورة الشعب الجزائري) وما يحمله الفنان من تداعيات واستنهاض ذاتي حيال المشهد ، لذا نحى الفنان في بناء أحداث العمل بناءاً ملحمياً إنبثقت منه تسمية العمل ، فتولدت من فكرته ذروة العمل وحبكته ضمن سياق منتظم لم يتضح فيه الجانب المضاد للقيم الإنسانية (مجرمو المجزرة) فعمد إلى إخراج رمزية الإحتلال خارج العمل فلا وجود للمحتل ضمن هيكلية المنجز برؤية درامية تراجيدية .

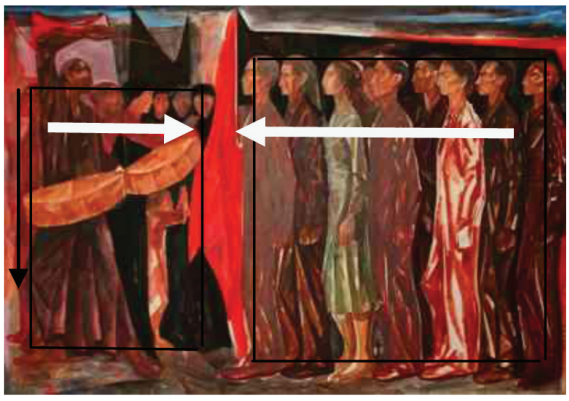
هذا التصور الفكري للعمل أوجده الفنان بإطار إنساني بإفتراض أن اللوحة عابرة لحدودها ، فصور الفنان الأشكال الآدمية متعبة ، الخطوط الحادة السوداء والإختزالية في اللون تبعث مجسات إنسانية ، كما صور الطفل بلونه الأبيض وإنعزاليته إضافة وجدانية لا يمكن للمتلقي من تجاوزها (وهذان التصوران الفكريان يعدان من مقتربات اللوحة من الجورنيكا للفنان بيكاسو) .

وتأسيساً وجد الباحث أن اللوحة كانت خط شروع لتصورات جمالية وتقنية مهدت الفنان من طرح واقعيته العلمية أو رؤيته العلمية في الفن (واقعية الكم) فظهرت اللوحة مؤطرة بطابع تصميمي هندسي لوني (مساحات وخطوط ملونة) .

أنموذج (٣) جنازة الشهيد (٧٥ سم × ١٢٠) ١٩٦٠ – ١٩٦٥

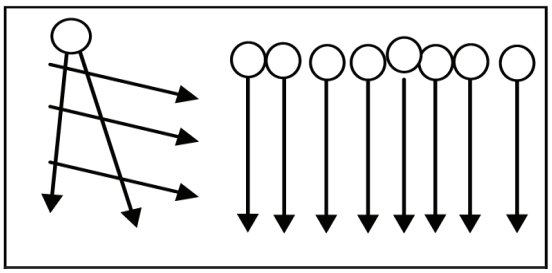
سعى الفنان إلى تنظيم شخوصه بشكل متوازن فتوضحت في الكتلتين قيمة هذا التوازن ، رغم إنه سعى إلى توزيع الأدوار على شخصياته بشكل معتدل ما بين الإنتكاسة والإنهيار النفسي وبين سمو القيمة الإنسانية ورفعتها ، ويعد هذا العمل لواقعيته توظيفاً مقروءاً للمشاهد وليس دخيلاً على ذهنيته وسلوكه اليومي ، فأسس الفنان تكوينه الإنشائي بتوزيع أكاديمي مدروس إعتمد حالة التوازن ما بين مساحتين متقابلتين تتميز كل منهما من شخوص متراتبة الوقوف في اليمين في حالة تشييع الشهيد ، بينما تكون متراصفة تقابل المتلقي في المساحة الثانية صورها الفنان في بهجة إستقبال الشهيد يحمل إثنين منهما آلتي إيقاع (دف) يستخدم في حالة الأفراح الشعبية ، (المخطط المرفق) يشير إلى كيفية توزيع المساحات وآلية تقابلها لبعضها .

ومن خلال مرجعية الفنان للفن العراقي القديم (السومري) وفي أكثر من لوحة إستدعى آلية تقنية تمثلت بالختم الإسطواني والتراتبية والتسلسل في توزيع أشكاله وبشكل تكراري (الرؤوس متساوية الإرتفاع والأقدام متساوية الوقوف) وفي ذات الوقت لجا الفنان إلى الحداثة التشكيلية بالإختزال والتجريد (التعبيرية في الإختزال) صورها الباحث بخطوط عمودية ودوائر ، بينما وضع الفنان ما يقابلها شخوصاً بوجهة أمامية كرد فعل سياقي لحالة الشهادة في المجتمع الشرقي صورها الباحث في (المخطط المرفق) ومع تباين المساحتين إلا إن الفنان سعى إلى التوازن ما بينهما كقيمتين متساويتين إنسانياً ، الجانب الذي يراه الباحث إن المساحة الصغيرة التي تضم مستقبلي المشيعين هم بعدد أقل من مساحة المشيعين ، يراها الباحث في هذا التجسيد لغاية أن حالة الشهادة وان كانت مناسبة حزينة يشعر بها المجتمع إلا أنها مفرحة للمكانة التي عليها الشهيد ، إلا أنه كسر التكوين البنائي بوضع شخصية بحجم كبير مهيمنة جانب اللوحة (حامل الدف) لكنه في ذات الوقت أزاح السيادة إلى اللون الأحمر بوصفه علامة دالة .



إرتكز العمل إلى الفعل الإنساني السامي المتولد من بذل الأرواح والمهج دون القيم الأخلاقية فعمد الفنان إلى تأصيل شخصية الشهيد لتبقى محور الفعل في المشهد الواقعي فسعى الفنان إلى إضفاء القيمة التعبيرية تقنياً ليبث حالة التوافق العاطفي الوجداني والفكري مع المشهد رغم تماس المتلقي لهذا المشهد بإستمرار .

ويبقى المشهد الدرامي بني على أسس معرفية مسبقة أن الشهادة تسبقها حرب أو فعل معادي إجرامي ، وبقصدية أخرج الفعل المسبب من اللوحة إلا إنه ركز على الفعل المأساوي الناتج وتأثيره على المجتمع ، وبقراءة تجريدية للوحة ومقارنة المخططات يمكن للباحث أن يؤسس لرؤية الفنان بنزوعه إلى



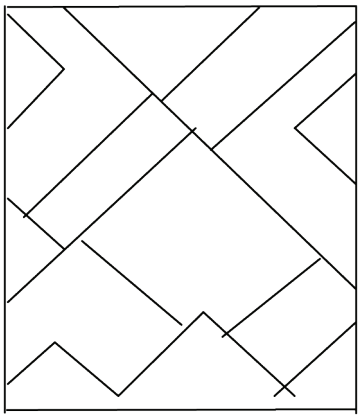
التجريد كفلسفة وعلم طرحها في واقعية الكم لا لغرض كسر الرؤية الجمالية للواقعية الذاتية (الحسية) في اللوحة التجريدية ، إنما لطرح رؤية جمالية مغايرة ذات مفهوم مادي ليس للشكل والمضمون وجود ثابت .

إجـمالاً لا يمكن عد اللوحة واقعية صرفة فهي طافحة بالوجدان وفيها إزاحات عن ماهو حسي إلى ماهو حدسي ، أي تصورات معرفية مسبقة لما ستؤول إليه ممارسة إجتماعية ، فغلب على اللوحة طابع التخيل من خلال إفتراض واقع لا يشبه الواقع المعتاد ، فضلاً عما يراه الباحث غلبة التصميمية على اللوحة والهندسية والمساحات والخطوط ، كما إختزل الفنان اللون إلى أكبر قدر ممكن مبتعداً عن اللون الأكاديمي الدراسي واللون الإنطباعي الذي أسس له التداخل العلمي بفعل إكتشافات (نيوتن) وتحليلاته للضوء الأبيض إلى ألوان متعددة أساسية وثانوية تكميلية .

أنموذج (٤) الإنسانية

بفعل إطلاع الفنان على التجربة الأوروبية الحديثة في الرسم ، التعبيرية والتجريدية والفنون التصميمية كالفن البصري (Optical Art) إجترح لتقنيته تصوراً مغايراً للتصور الأوروبي وإن كان يستنهض ماهيتها ، وبفعل تصورات الفنان العلمية التي طرح من خلالها نظريته (واقعية الكم) ورؤيته للإنسان بوصفه عنوان اللوحة فجعله تصوراً مادياً وجودياً وليس شيئاً هلامياً ، بمعنى إنه قيمة وفكر وليس وجودياً جمالياً .

وبفعل إحالة الباحث اللوحة إلى مخططات لمحيط المساحات الهندسية الملونة وجد أنها مساحات يمكن قراءتها برمتها على أنها مجردات لأشكال تشخيصية (المخطط المرفق) أي أن الفنان كما يرى الباحث أشتغل على ماهيات وكوامن شخوصه الثاوية في التجريد الهندسي ، وأنه لم يجرد أو يتجه إلى هكذا أسلوب بالتماهي مع أعمال (كاندنسكي أو موندريان) وإن كان إستخدامه للون ليس بعيداً عن توجهاتهما اللونية ، بمعنى أن الفنان أطر اللوحة بقيم إنسانية مجردة ، ومما يعد موائمة العمل الفني التشكيلي للفنان صبري مع لوحات التجريد للفنانان (كاندنسكي و موندريان) بإستخدام الألوان الطبيعية الكونية (الأحمر ، الأصفر ، الأحمر ، الأزرق)



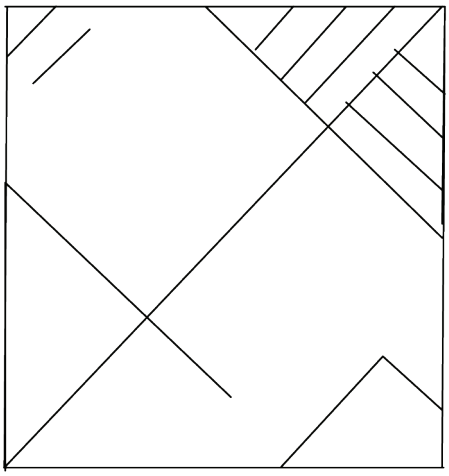
وكما يرى الباحث أن هذه التقسيمة الهندسية (المثلثات والمربعات) أوجدها الفنان بديلاً للتشخيصية والتعبيرية التي يراها أفرغت محتوى الفكرة ، لذا أحالها إلى تجريد بصري يكمن فيه البعد العلمي والرؤية العلمية للموجودات الظاهرة في المجتمع بوصفها مكملات إنسانية ، لكنها بالأساس صورة بصرية واقعية لا مرئية في المساحات والخطوط الهندسية .

الرؤية الفكرية التي تبناها الفنان لم تكن بعيدة عن توجهه الآيديولوجي الماركسي ، وإن كانت الماركسية أطرت منجزها الأدبي والتشكيلي بالواقعية التعبيرية الإنتقادية

أنموذج (٥) الهواء

إختزالية لونية تولد لغة تأمل أبعدت القيم الموضوعية للألوان على وفق معايير فكرية ورؤية ذاتية للفنان ، فهو نظام إحالة خارج نطاق ما هو ظاهر ، وبما تمثله من إنعكاس لذاتية الفنان على وفق معادلات للبعد الكوني بعلاقاته البعيدة التي لا تـدرك العلاقات الموضوعية ولا الدافع الموضوعي ، بل بأثر رد فعل حسي لما تحيل إليه قيم الألوان ، بإمتدادها وإنفعاليتها وسكونيتها وتأمليتها بتواصل حسي أولي معها يوازي أولية العلاقات القائمة كمعادل لها ، لذا فإن مكمن الإشكالية يقع في صيغة التواصل مع العمل الفني ، بلحاظ إستراتيجيته التي تشكل بها بفعل خروجه من نطاق الفهم الموضوعي أو التبريرية التي توازي ما هو مدرك ، بل بصيغ تأملية تخوض في إحتماليات إقصاء المعنى ، دوافعها ذاتية الفنان وتلقائية الدوافع التي تخرج عن نطاق الموضوعية ، ولأن الفهم تم بأثر حسي لما تشكل على سطح العمل ، كتـجربة ذاتية للفنان تعكـــس واقعـــه النفســـي والروحي ، والتي تـمـثل الـــجزء الغامض عبر مرجـعيات الـــفنان ومـفاهيمه .

بفعل إطلاع الفنان على التجربة الأوروبية الحديثة في الرسم ، التعبيرية والتجريدية والتعبيرية التجريدية والفنون التصميمية للفن البصري (Optical Art) إجترح لتقنيته تصوراً مغايراً للتصور الأوروبي وإن كان يستنهض ماهيتها ، وبفعل تصورات الفنان العلمية ، وما يشير إليه المخطط أن الفنان أسس منظومته الجديدة على منوال تجريدي ظاهري عياني لا يمكن إنسلاخ التشخيصية بعيداً عنه ، فمجمل اللوحة تثير وجدان المتلقي وتحفزه للبحث عن مكنونات الخطوط والمساحات والتي هي مبسطات لما هو ليس مرئياً من الموضوع .



ومن خلال ملاحظة التوزيع اللوني يمكن تقسيم اللوحة إلى مثلثين ، الأخضر والأصفر يوجدان في أحد المثلثات دون الآخر ، بينما تتشابه الألوان الأخرى في كلا المثلثين ، كما تظهر بعض المثلثات الصغيرة والكبيرة في اللوحة يشمل متكرر إلى جانب المربعات التي تكونها المساحات اللونية والمساطر اللونية ، وعند تخطيط وتحديد والمثلثات والمربعات يتولد نظام هندسي من خطوط منكسرة غير متناهية التكوين ، يراها الباحث تصور إنشطاراً إفتراضياً ، لذا يمكن قراءة اللوحة على أنها تصميم هندسي لوني تجريدي إلا إن الباحث يراها تحوي العديد من الأشكال الواقعية ، هذه الألوان هي ألوان كونية مرئية من مصادرها الكونية (الشمس والسماء والأرض) هذا التوظيف للون الكوني المرئي أسبغ عليها توصيف الواقعية التي تعد مفصلاً مهماً في التكسرات اللونية الحاصلة بفعل تغايرات الأطياف وإنعكسات الألوان كعلامة بارزة تميز الألوان عن غيرها .

الفصل الرابع :
النتائج والإستنتاجات

النتائج :

في ضوء التحليل لعينة البحث (النماذج المختارة) توصل الباحث إلى النتائج الآتية

١- لم تكن إزاحة الفنان لمنهجه الفني والانتقال من الواقعية التعبيرية الإشتراكية إنتقالاً مفاجئاً أو تحولاً تقنياً مبهم الجذور إنما كان فعلاً واعياً لماهية تداخل الفكر الواعي والعلمي في منظومة التشكيل ، وبالضرورة كانت تصورات وإنجازات رسامي الحداثة ماثلة أمامه (الإنطباعية والمستقبلية والتجريدية)

٢- أزاح الفنان تصوراته الجمالية بشكل كبير بعد تبنيه العلم والذرة في تمثلات اللون والرسم ، وبالرغم من أن التوجه العلمي يفترض عقلية علمية متحفزة بشكل لايمكن تطابقها مع التوجه العاطفي الوجداني ، بمعنى أن الفن عند إنتمائه إلى العقل والعلم بشكل مطلق ومجرد فإنه ينزاح بعيداً عن القيم الوجدانية التي تعد مفصل العمل الفني لا سيما الواقعي التعبيري ، وبذلك يلغى الجانب الفكري الفلسفي في العمل الفني فينزاح من كونه موقف ورأي ناقد .

٣- غلبت التراجيديا لوحات الفنان ذات السمات التشخيصية الصرفة (الواقعية التعبيرية) بوصفها الواقعية الإشتراكية التي تتبعها الفنان بفعل ، وهي لا ريب شكلت إطاراً متخفياً في لوحاته التجريدية الصرفة (واقعية الكم) لكنها إبتعدت عن التشخيصية المعتادة لتكمن في النص التجريدي .

٤- ظهر الجدل الفكري والتشكيلي في أعمال الفنان محمود صبري ضمن مسارات ثلاثة ، تمثل الأول بالجدل الفكري ضمن إطار توجه الفنان الآيدلوجي الماركسي والتي أفرزت لوحات مهمة ضمن إطار الواقعية التعبيرية الإشتراكية ذات المنحى الإنتقادي لمسلك السلطة وتبعاتها الإجتماعية (النماذج ١، ٢ ، ٣) أما الثاني فتمثل في إنتقال تصوراته الأيديولوجية إلى مساحة علمية (الذرة والعصر التكنو- نووي) شابها العديد من الإشكالات التطبيقية نتجت عنها لوحات ذات مساحات لونية هي بمثابة أطياف منبعثة كانت في الأصل أطياف إمتصاص بفعل إكتسابها طاقة على وفق آلية كيميائية (إكتساب ألكترون أو فقدانه بفعل ضغط خارجي) هذه المساحات اللونية والخطوط الهندسية يمكن أن نطلق عليها لوحة تجريدية (النماذج ٤ ، ٥) وإن كانت متباينة في الطرح الفكري وليس التطبيقي ما بين تجريد واقعية الكم واللوحة التجريدية الصرفة لا سيما عند الفنان محمود صبري ، أما الجنبة الثالثة عند الفنان هو التحول في التصور الجمالي للفنان والإنزياح الفكري الآيدلوجي إلى العقلية العلمية مع الحفاظ على الثوابت الأيديولوجية في السلوك الذاتي للفنان .

٥- تمثلت واقعية الكم بتجسيد تجريدي لوني لدرايته بما يختزن داخل لوحته ، وهو إختزال لوني للواقع فأحاله إلى طاقة متحركة ولم يغب عنه أن الواقع صورة مرئية عيانية محاكاتية ، لذا عمد الفنان إلى إستقدام الروحي ، فموضوعته ذي الأبعاد الثلاثة أحالها إلى موضوعة ذات بعدين بفعل إلغاء عاملين يمثلان مفصل الواقعية وهما المنظور والتشريح ، مع أن الفنان تصرف بهما في معظم لوحاته الواقعية التعبيرية .

٦- التصميمية التي غلبت على لوحات الفنان الواقعية التعبيرية (الإشتراكية) كانت تمثل خط شروع لطروحاته العلمية التي أفرزت لوحات تجريدية تصميمية صرفة أسماها واقعية الكم ، فكان العامل المشترك جلياً في أعمال الفنان بكل توجهاته الجمالية

الإستنتاجات :

على وفق النتائج تم التوصل إلى الإستنتاجات الآتية :

١ - يمثل التداخل الفكري مع الخطاب التشكيلي منظومة متراصة المبنى ، إشتغلت عليها معظم التوجهات الفنية الحداثية في أوروبا مما أنجزت قيم تشكيلية خالدة عدت مساراً كبيرا ومهماً للتشكيل العالمي ، لا شك تبناها الفن التشكيلي المعاصر في العراق فتمثلت في منجز الفنان محمود صبري بوصفه مؤطر بعقلية مفكر وباحث علمي سعى إلى إحداث تكسرات في منظومة لوحته وآلية تحليل وتفسير وتأويل .

٢ - إنزياح المجتمع المعاصر إلى العقلية العلمية بفعل إكتشافات كبيرة غيرت السلوك المجتمعي الأوروبي ومن ثم إتساعه إلى المجتمعات الأخرى ، ولا شك أن الإكتشاف الأكبر تمثل بإنشطار الذرة علمياً مختبرياً وتطبيقياً ألقى بظلاله على سلوكيات المجتمع ، وكان التشكيل مصداقاً لهذا ، تبناه الفنان برؤية مغايرة لم ترق إلى مجايليه ، كما لم تحظ بقناعات علماء الطبيعة ، مع أنهم أشادوا بنتائج التمازج الفكري للفن مع العلم التكنو- نووي .

٣ - إلتقت لوحة الفنان محمود صبري مع أغلب توجهات الحداثة في الرسم ، لكنها بدأت أوسع مع التكعيبية والتجريدية ، فإلتقت مع التجريدية من خلال تصور التجريديين للجمال لأنهم حطموا المعنى من أجل الشكل الحامل له ، والإبتعاد عن الحسي والجنوح نحو الحدس ، فالتكعيبيون ومحمود صبري لا يرون ما في الطبيعة بأعينهم بل يرونها حسب تصوراتهم الفكرية ، أي المعنى الثاوي خلف النص البصري ، أما التجريديون فأنهم عالجوا الجمال الشكلي بتصور يقربهم إلى الحقائق كمعطى روحاني صوفي مطلق برفض كل ما هو حسي ، لأن الأشكال والمساحات التجريدية مستمدة من السياق الواقعي ، فهي تقدم رؤية جديدة للوجود ، فإشتغلوا على الأشكال المطلقة بكياناتها المستقلة التي يمكن توظيف طاقاتها الكامنة للوصول إلى ماهو مخفي وغير مرئي ، وهذا التقارب الذي سعى إليه الفنان محمود صبري ، مع أنه إفترض في تجريديته (واقعية الكم) أنها لا تكتفي بإظهار المجردات إنما قراءة ماهيتها بوجود إفتراضي للواقع .

٤ - تبنت الرؤية الفلسفية للفنان محمود صبري تصورات مؤداها إزاحات المفهوم التقليدي للرسم المعاصر في العراق ، فتعد رؤية رائدة من خلال قراءة المفهوم البصري التقليدي ومحاولة تماهي هذه القراءة في الرؤية الحديثة للرسم الأوروبي التي ألغت كل الرؤى التقليدية ، أنتج منها منظومة فكرية تمثل إشتغالاتها مساحة كبيرة في النقد العربي للطرح الفكري الجديد المتسق مع التقنية التنفيذية الجديدة للعمل الفني التشكيلي والمقترن بموضوعة فكرية محلية لتصل إلى تصورات فكرية علمية كبيرة .

سيرة حياة الفنان محمود صبري

- ولد محمود صبري في بغداد عام ١٩٢٧.
- أنهى دراسته في العلوم الإجتماعية من بريطانيا عام ١٩٤٩
- برز في خمسينات القرن الماضي في مجالات الفن العراقي ضمن ما سمي (جماعة الرواد) وله العديد من المشاركات في المعارض العراقية والعالمية .
- عمل في عدة وظائف إقتصادية ببغداد (١٩٤٩ - ١٩٦٠) وآخرها مهمة مدير عام مؤسسة المعارض العراقية بعد ١٤/ تموز ١٩٥٨ .

- نشط ومنذ أربعينات القرن الماضي في فعاليات وأطر الحركة الديمقراطية والوطنية العراقية، وخاصة في المجالات الثقافية والفكرية.
- إستقر في براغ منذ عام ١٩٦٣، منشغلاً في الإهتمامات 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 وفيصل السامر وذنون أيوب ونوري عبد الرزاق وصلاح خالص
- شارك عام ١٩٩١ في مؤتمر بيروت للقوى والحركات والشخصيات العراقية المعارضة لنظام صدام حسين .
- له العديد من البحوث والدراسات والمقالات الفكرية والسياسية والفنية
- نُشر عنه – في الكثير من الصحافة ووسائل الإعلام العراقية والعربية والعالمية وبلغات مختلفة .
- يُعد من أبرز فناني العراق ومثقفيه المعاصرين ، وهو صاحب نظرية (واقعية الكم)
- توفي في براغ ٢٠١٢

المصـــــادر :

١ - ابراهيم مصطفى (و آخرون) ، المعجم الوسيط ج ١ ، دار احياء التراث العربي ، بيروت ، اشرف على طبعه عبدالسلام هارون د ت .

٢ - الآغا . وسماء ، الواقعية التجريدية في الفن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، بيروت ، لبنان ، ٢٠٠٧ .

٣ – إسماعيل زاير ، ثلاثة عقود على محمود صبري وعناء واقعية الكم ٢٠٠٣ ، حلم ثورة لم تات وأشكال لم تتجسد ، محمود صبري حياته وفنه وفكره ، إعداد وتقديم ، حمدي التكمجي . ، ، ط ١ ، مطابع دار الأديب ، عمان ، الأردن ٢٠١٣

٤ - باونيس . الآن ، الفن الأوروبي الحديث ، ت : فخري خليل م. جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، بغداد ، ١٩٩٠ .

٥ – البسيوني . محمود ، الفن في القرن العشرين ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٨٣

٦ - جماعة من الأساتذة السوفيت . المادية الديالكتيكية ، ترجمة : فؤاد مرعي وآخرون ، دار الجماهير ، دمشق ، ب ت

٧ - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ١ و ج ٢ ، ط ١ ، مطبعة سليمان زاده ، قم ، ١٣٨٥

٨ - الرازي . الإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر ، مختار الصحاح ، عني بترتيبه محمود خاطر ، دار التراث العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، السنة بلا

٩ - الزيدي . جواد ، واقعية محمود صبري .. النفاذ إلى مستوى جديد من الطبيعة ، محمود صبري حياته وفنه وفكره ، إعداد وتقديم ، حمدي التكمجي . ، ، ط ١ ، مطابع دار الأديب ، عمان ، الأردن ٢٠١٣

١٠ - الراضي . مجيد (وآخرون) ، واقعية الكم بين الفلسفة والفيزياء وعلم الجمال ، محمود صبري حياته وفنه وفكره ، إعداد وتقديم ، حمدي التكمجي . ، ، ط ١ ، مطابع دار الأديب ، عمان ، الأردن ٢٠١٣

١١ - سيفرين . فرانك ، علم النفس الإنساني ، تر: طلعت منصور وآخرون ، دار المعارف القاهرة ١٩٧٨

١٢ - صلاح عبد الصبور ، ديوان صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٦٩

١٣- عادل كامل ، الرسم المعاصر في العراق ، مرحلة التأسيس وتنوع الخطاب ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، وزارة الثقافة ، دمشق ، ٢٠٠٨ .
١٤- ليماري . جان ، الانطباعية ، تر : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٨٧ .
١٥- مايرز . برنارد ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ترجمة د سعد القاضي ، مكتبة النهضة المصرية ، مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .
١٦ - محمود أمهز ، التيارات الفنية المعاصرة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط ١ ، بيروت ، لبنان ١٩٩٦ ، ص ٧٨)
١٧- نوبلر . ناثان ، حوار الرؤية – مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجمالية ، تر : فخري خليل ، مراجعة : جبرا إبراهيم جبرا ، دار المأمون للترجمة والنشر ، مطابع دار الحرية ، بغداد ١٩٨٧ .

الرسائل والأطاريح الجامعية

١٨- الدباج . عبدالكريم عبدالحسين ، جدلية التشخيص والتجريب في التصوير الإسلامي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بابل ، ٢٠٠٨ .
١٩- الزبيدي . كاظم نوير ، مفهوم الذاتي في الرسم الحديث ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، ٢٠٠١ .

النشرات والدوريات

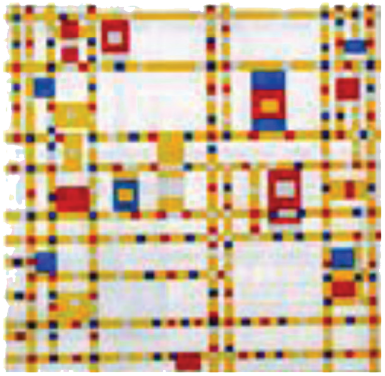
٢٠- الصادق . صادق ، عندما تصب العلوم المعاصرة في بؤرة فنية واحدة ، الثقافة الجديدة ، العدد ٣٢٨ ، ٢٠٠٨ .
٢١- محمود صبري ، بيان واقعية الكم (١٩٧١) فن جديد لعصر جديد ، محمود صبري حياته وفنه وفكره ، إعداد وتقديم ، حمدي التكمجي ، ط ١ ، مطابع دار الأديب ، عمان ، الأردن ٢٠١٣

(شكل ١) كلود مونيه

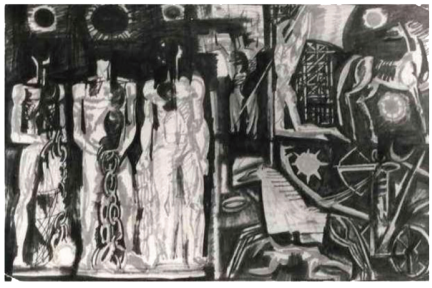
(شكل ٢) جورج سوراه

(شكل ٣) سينياك

(شكل ٤) فاسيلي كاندنسكي



(شكل ٥) بيت موندريان



(الأشكال ٦ ، ٧ ، ٨) محمود صبري