رحيل مهدي عيسى الصقر

نهاية رواية المعنى وأفول الرواية الواقعية الاجتماعية في العراق

علي بدر

رحل مهدي عيسى الصقر، الصانع البارع للرواية الواقعية الاجتماعية، وقد بقي طوال حياته حريصا على أن يجعل من رواياته تسجيلا للتحولات السياسية، وسجلا للمظاهر الاجتماعية، ودرسا في المعاني الأخلاقية، وكان يدرك منذ مجموعته القصصية الأولى "مجرمون طيبون " في العام ١٩٥٤ أن الرواية الواقعية هي ملحمة إنسانية لا تنضب، وهي الشكل الصلد والمتماسك الذي سيدوم بعد حياته، وقد عد كل ما عداها هو فن مبعثر وشكل زائف وميثيولوجيات لا أساس لها في الواقع...وكان الواقع...وربما الواقع وحده هو الذي سحره وجذبه إليه فدشن مفهوم الواقعية الاجتماعية في الرواية العربية، حتى أصبح مارتن دو غارد الرواية العراقية بلا منازع، وهكذا نجد في روايات وقصص الصقر جميعها ("مجرمون طيبون" ١٩٥٤، "غضب المدينة" ١٩٦٠، "حيرة سيدة عجوز" ١٩٨٦، "الشاهدة والزنجي" (١٩٨٧)، "صراخ النوارس" ١٩٨٨، "أجراس" ١٩٨٨، "الشاطئ الثاني" ١٩٨٩، "أشواق طائر الليل" ١٩٩٤، "رياح شرقية..رياح غربية" ١٩٩٥، "امرأة الغائب" ١٩٩٦، "شواطئ الشوق" ١٩٩٩، "شتاء بلا مطر" ٢٠٠٠، "حكاية مدينة" ٢٠٠١، "بيت على دجلة" ٢٠٠٦)...نجده وقد حول ذاتية الإنسان إلى واقع، وأصبحت الطبيعة البشرية في أعماله جميعها رهينة للإلزام السياسي، ورهينة للإرغام الاقتصادي وللقمع الاجتماعي أيضا، وهكذا تنازل مهدي عيسى الصقر في رواياته عن كل ما هو ميتافيزيقي لصالح ما هو فيزيقي، وغادر كل ما هو فو-طبيعي لصالح ما هو طبيعي، وتخلى عن كل ما هو فو-واقعي ورحل مسحورا بكل ما هو واقعي، وحدد الطبيعة الهائجة للإنسان والتي تسحق كل شيء أمامها بالاقتصادي، واختزل مجابهته لمصيره بالاجتماعي-السياسي، وحدد مأساة وجود الإنسان في حتميته التاريخية، التي نشأت طبقا إلى الحتمية الاقتصادية كما قررتها الماركسية التي ظل أمينا لها، فهي التي أنتجت الحتمية الاجتماعية، وهكذا يجد القارئ نفسه مع مهدي عيسى الصقر أمام شخصيات تتحرك مسحوقة بمصيرها، مقتولة بهواها وأخطائها، وهي تحاول جاهدة أن تغير قدرها ومصيرها...وحين نتحدث عن قدر الإنسان ومصيره المأساوي، فهي عند مهدي عيسى الصقر كما هي في التراجيديا الإغريقية، ولكنه استبدل الآلهة الغاضبة عند إسكيلوس بالقوة التي تسحق وهي الحياة الاقتصادية...أو الحتمية الاقتصادية.

كان درس النظرية الماركسية كبيرا في الثقافة العراقية، في الأربعينيات والخمسينيات والستينيات وحتى في السبعينيات والثمانينيات، فكرة رغم أوهامها التي لا تحصى إلا أنها فكرة أبدية تتحرك بسرعة هائلة، تتحرك لا في فراغ إنما في

مائع...وكانت تولد جدلا دائما..وهي التي تخترع وتبتدع، كانت فكرة لا تتوقف أبدا ولا تجف ولا تنضب، وهكذا تحولت الطبقة إلى الانتماء الأوحد ...وتحولت الشروط الاجتماعية إلى القدر الأبدي، وإلى المصير الكاسح، وتحول الفقر والبؤس إلى القوة التي تدفع بالأبطال نحو الصراع مع قوى اجتماعية أخرى، مع قوى تمتلك وحدها كنوز الثروة وصولجان السلطة، قوة تدفع بالأبطال نحو الموت والانتحار والسجن والدمار من أجل انتزاع الحق في الحياة والوجود.

الثورة والتحريض في الواقعية العراقية

الثورة...هي الصرخة المدوية...هي الشيء الخارق الذي أصبح في الثقافة العراقية الفورة التي لا تهدأ...الثورة هذا المطلق الذي صورته الرواية العراقية بأنه الضوء الذي تسعى إليه الحشود...حشود من الفقراء دمرت حياتهم أيام الانتظار...وشلتهم البلاهة وقلة الحظ...الثورة في الرواية العراقية كما هي الثورة عند مكسيم غوركي ...هي المطلق الذي يسعى إليه صغار الموظفين في المدن والأرياف...بعيدا عن حياتهم المعفرة، بعيدا عن حياتهم الخابية التافهة، ويسعى إليها العاطلون والمستخدمون والعمال والصيادون في نهر دجلة وهم يتسكعون في الطرقات بلا أمل أو حماسة للعيش وسط الخزي والعار.

سقطت الثورات في الواقع، تحولت الثورات إلى غول هائج وأكلت حتى أبناءها...غير أنها بقيت في الرواية الواقعية في العراق ...هي الحركة القصوى...والفورة التي تدفع الملل عن الفقراء وتقود المزاج غير المرتاح...حتى وإن لم تصرح به فهي تنوه به عن طريق بيان الأثر الوحشي الذي تخلفه الطبقات، وعن طريق التركيز على الحياة المنحطة للفقراء إزاء بلاطات الدعارة والبذخ، والتصوير المفزع للأرستقراطية أزاء السرد المتوحش لحياة المهمشين والمستلبين والمحرومين والخارجين...وهكذا تعاقبت الصور الواقعية في قصص مهدي عيسى الصقر وفي رواياته، بدءا من " مجرمون طيبون" في العام ١٩٥٤، " غضب المدينة" ١٩٦١، حيث تعاقبت صور الفقراء، والمجرمين، والمخبرين، والشرطة، والمهمشين، والقوادين، والعاهرات، وسنجد ببساطة آثار تشيخوف وآثار شخصياته الواضحة (تشيخوف...هو زيوس القصة العراقية بلا منازع) سنجد النظرة النقدية للواقع، والتلميح الفذ، والتحولات والانقلابات السريعة، ولكننا في رواياته بدءا من "الشاهدة والزنجي" التي صدرت في العام ١٩٨٧، وانتهاء في "بيت على دجلة" التي أصدرها في العام ٢٠٠٦، نجد أنفسنا أمام آثار دستيوفسكي، وملامح من شخصياته الغامضة وغير المفهومة، أمام صور الرؤى المفجعة، وغزارة الشخصيات والأحداث، أمام تفاصيل وقائع الفقر حتى نرتجف رعبا أمام ما يقدم من أسرار لنساء ورجال، لقد تحول مهدي عيسى الصقر تحولا هائلا، ولا سيما بعد تركه مدينته الأم البصرة وتحوله للعيش نهائيا في بغداد، وقد أنتج أغلب رواياته هناك: فامتلأت رواياته بصور الواقع في مدينة ضخمة، لقد أخذت صورة المدينة تتسع في رواياته حتى غدت تعج بالأحداث الكبيرة: لقد أصبحت المدينة في رواياته صاخبة متداخلة، مدينة مركبة تصل في الحياة إلى القاع والانحطاط، فاندفع لتصويرها في رواياته، وتسجيل حياة بغيضة لا تعاش، حياة يشلها إحساس حاد بالقلق، جوع، احتضار، عائلات تتهدم، جرائم، وساوس، رجال يقتلهم الندم، جنود، زنوج، بحارة، خطيئة، جنس محرم، سكر، عنف، جريمة، تمزق...

إن أبطال مهدي عيسى الصقر هم مثل أبطال دستيوفسكي: قاتلون ملطخون بالدماء أو صغار ساذجون، أو طاهرون عاجزون، أو عنيفون ممتزجون بالوقاحة...فالمرأة التي تتعهر مع الجنود الأجانب وهي الشاهدة الوحيدة على جريمة القتل كانت تتعهر من أجل لقمة الخبز...والمخبر حسن يقدم الوشاية للسلطات لأنه يبحث عن ثمن دواء لإبنه المريض، وهكذا يقدم الإنسان في تناقض مستمر، في مشاهد متخيلة كثيرة، في عيوب، في حقائق تستعاد وترتد، هذا الإنسان المتناقض المشتت العاجز العنيف ...

رؤيا الواقع وخطاب الواقعية في الرواية

لقد دشن الثلاثي الذهبي (غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر) مفهوم الواقعية الاجتماعية القائمة على أسس سردية وفنية متطورة، وقد تمكن هؤلاء الثلاثي من المزج البارع بين الخيال المجدد والتسجيلية الدقيقة لوقائع اجتماعية تتعرض إلى هزات متكررة، وتمكنوا أيضا من أن يرسموا بشكل ملهم الملامح السوسيولوجية للمجتمعات الفقيرة والطبقات الشعبية والمحلات والأزقة والضياع، وأبرزوا إلى السطح الشخصيات المقهورة والمهمشة والمعزولة والخارجة اجتماعيا وسياسيا وطبقيا، وتمكنوا كذلك من إثارة مظاهر القسوة والعنف والبؤس والخراب والتفكك والانهيار والتشرذم الذي أصاب المجتمع العراقي في تحولاته من بنى اقتصادية كروكية وبدائية إلى بنى اقتصادية مكولنة، لقد برع هذا الثلاثي في تأسيس ملامح تقنية وسردية لرواية خاصة ومتميزة، بدءا من العمل الفذ والفريد لرواية النخلة والجيران لغائب طعمة فرمان ومرورا برواية الوجه الآخر لفؤاد التكرلي وانتهاء برواية الشاهدة والزنجي لمهدي عيسى الصقر.

غير أن السياسة والأحداث السياسية هي التي عمدت الرواية الواقعية وخدرتها، النكبة السياسية -لا سيما- هذا المشروب القاتل، هذه المرجعية الطبيعية، أو لنقل المرجعية الواقعية في دفع الأحداث ورسم الشخصيات، والغريب أن هذه البؤرة كانت هي المهيمن منذ أول نص سردي في العراق والمكتوب على شكل مقامة..وأقصد (مقامات أبي الثناء الآلوسي) الصادرة عام ١٨٥٦، وكذلك نص أحدث هو الرواية الايقاظية لسليمان فيضي الصادرة في العام ١٩١٩، وأعمال محمود أحمد السيد (١٩٠٣ - ١٩٣٧) وبشكل خاص أعماله الروائية المبكرة، في "سبيل الزواج" في العام ١٩٢١، و"مصير الضعفاء" في العام ١٩٢٢، و"النكبات" في العام ١٩٢٢، وأخيراً رواية "جلال خالد" في العام ١٩٢٨،

غير أن الواقعية في العراق بقيت هي المحرك لكل النصوص السردية، بدءا من الروائيين الأوائل، فمحمود أحمد السيد كان متأثرا جدا بأعمال تولستوي، ومنذ العشرينيات كان متأثرا بالثورة البلشفية في روسيا، وكذلك تأثر ذنون أيوب في روايته "الدكتور ابراهيم" التي صدرت في العام ١٩٣٩ بالواقعية الروسية، وربما فارق عبد الحق فاضل الذي أصدر رواية ؟مجنونان؟ في العام نفسه (١٩٣٩) هذا الاتجاه، بسبب آثار الواقعية الفرنسية الواضحة (وهنا غي دي موبسان تحديدا): الحبكة المؤسسة على لعبة بوليسية بارعة، لعبة اختباء يمارسها البطلان؛ صادق شكري وهو كاتب وصحفي ومحام مشهور، وصفية سعدي وهي كاتبة متحررة، وهنالك الإبطاء والمفارقة واللغز البوليسي، واللغة الرشيقة، والسخرية.

ومن الأربعينيات وحتى ظهور ثلاثي الرواية العراقية (غائب طعمة فرمان، فؤاد التكرلي، مهدي عيسى الصقر) كانت الرواية تتنقل من الرومانسية إلى الواقعية: "اليد والأرض والماء" لذنون أيوب (١٩٤٨)، "في قرى الجن" ١٩٤٨ لجعفر الخليلي، "نهاية حب" لعبد الله نيازي (١٩٤٩)، "شيخ القبيلة" (١٩٥٢) لحمدي علي، "قصة من الجنوب" (١٩٥٣) لمرتضى الشيخ حسين، "الأخطبوط" (١٩٥٢) لأنيس زكي حسن، "التائهة التافهة" (١٩٥٨) لحازم مراد، "سبي بابل" (١٩٥٥) لعبد المسيح بلايا، "الخالة عطية" (١٩٥٨) لأدمون صبري.

ثم تطورت منذ الستينيات في ثلاثة اتجاهات واقعية متميزة، الأول هو الواقعية الوجودية التي مثلها فؤاد التكرلي بدءا من روايته " الوجه الآخر" في العام ١٩٦٠، ثم " الرجع البعيد" (١٩٨٥)، ثم "خاتم الرمل" ١٩٩٣، "الأوجاع والمسرات" ,١٩٩٨ الاتجاه الثاني هو اتجاه الواقعية النقدية لغائب طعمة فرمان في جميع رواياته: (النخلة والجيران) (١٩٦٦)، ثم (خمسة أصوات) (١٩٦٧)، ثم (المخاض) (١٩٧٤)، و(القربان) (١٩٧٥)، و(ظلال على النافذة) (١٩٧٩)، و (آلام السيد معروف) (١٩٨٢)، و (المرتجي والمؤمل) (١٩٨٦)، و (المركب) (١٩٨٩)، الاتجاه الثالث هو اتجاه الواقعية الاجتماعية التي مثلها مهدي عيسى الصقر ولا سيما في روايته الفذة "الشاهدة والزنجي" ,١٩٨٧

لقد برع مهدي عيسى الصقر بشكل لا يضارع في وصف البيئات.. ووصف الآلية السياسية التي حكمت الموظفين والكولونياليين، والآلية الاجتماعية التي حكمت الزنوج والعاهرات والمجرمين الطيبين، والأبطال الطائشين، والجبناء، والمصائر المتداخلة المعتقلة في فطرة الإنسان، وبيان ضعف الكائن البشري، والشخصيات المنكمشة والمتناقضة، كما هي في شخصية المخبر حسن، الفاصل السياسي للأثر السياسي على المجتمع، والموظف المرتبك، والشخصيات الثانوية التي تدخل بيسر وتدخل بيسر هي وأخطاؤها وأوهامها...أو في شخصية السياب الذي كان بطل روايته "أشواق طائر الليل"، وقد استحضر أيامه الأخيرة، وصورة تجربته المرضية القاسية في مستشفى الكويت، وقد اقترب كثيرا من شخصية الشاعر، الضعف والوهن والحزن والأسى لدرجة البكاء، الهذيان الذي يطغى على لغة الرواية، البحث الذي لا يتوقف عن الحب، صورة الجسد الذي يتحرك طوال الرواية، الفم الذي يهذي، الظلال الموحشة التي تحف بها الحجرة، واللغة العذبة التي تحفل بها الرواية حيث تنقل لمسة الحب المرتقبة من الممرضة اللبنانية الحسناء التي أحبها، وأسمها في الرواية "أمل"، وكان يعتقد بأنها هي التي ستعيد إليه نبض قلبه وحرارة جسده.

"- متى يرحل ، متى يرحلون!؟ قالوا إن الحرب انتهت فما الذي يؤخرهم...أستاذ توفيق الحرب انتهت أليس كذلك؟
- نعم انتهت...اندحر هتلر وانتهت الحرب مع ألمانيا قبل شهرين.
-إذن هؤلاء الأمريكان...لماذا هم باقون هنا؟!
- سوف يذهبون...بالتدريج.
-...أنا قصدي أقول..تصور نفسك داخل سجن..ولا يتركونك تخرج منه إذا لم تأت لهم بواحد يعدمونه..فماذا تفعل!. قل لي بصراحة ماذا تفعل! ص١٠٧

رواية الشاهدة والزنجي ص٥٧
مهدي عيسى الصقر

الفن التشكيلي العراقي إبداعا ونقدا

وديع شامخ
عمان

القى الناقد التشكيلي العراقي خالد خضيرالصالحي محاضرة بعنوان (الفن التشكيلي العراقي إبداعا ونقدا) تناول فيها مراحل تطور الفن التشكيلي العراقي الحديث منذ نشأته في الربع الثاني من القرن الماضي الى التجارب الحالية ، أنتاجا ونقدا . فأكد أن الإشكالية الحضارية لعصر النهضة العربية والخطاب الذي تمخض عنها قد اعتمدت (على معادلة طرفاها: التراث العربي الإسلامي - من جهة ، والتراث الأوربي الغربي الذي تم تركيزه في الكشوفات العلمية وثمارها التكنولوجية من جهة أخرى-وكان التوفيق بين طرفي هذه المعادلة هو أساس مشروع النهضة العربية) إلا ان النتيجة النهائية التي ترسبت هي تبلور خطاب عصر النهضة في موقف تعامل نفعي مع (الآخر) ، تعامل (يفصل بين التكنولوجيا وبين الفكر الذي انتجها، فيكتفي باستيراد التكنولوجيا لاعنا أساسها العلمي) ، وتضمن شكل الموقف من الآخر تناقضا فاضحا باعتباره (غازيا) و (معلما) في الوقت ذاته ، غازيا فيما يتعلق بالمستوى الفكري ، ومعلما فيما يتعلق بالمستوى العلمي أو بصفة أدق المستوى التكنولوجي . فتولد حيال ذلك (موقف) هو رد فعل يرفض (الغزو الفكري) ، ويتقبل المخترعات العلمية وما يتعلق بها من معارف. ويعتقد أن الفنون التشكيلية ومنها فن الرسم ، كانت مجالا عصيا على الانضواء تحت خيمة الأيديولوجي وذلك بسبب بنيته غير اللغوية وبالتالي العصية على الأدلجة أولا ، وثانيا بسبب التغيرات الجوهرية والدرامية المتسارعة التي إصابته في أوربا خلال فترة وجيزة عادلت قرونا من التحولات ، وهو ما جعله عسيرا على الهضم من قبل الكثيرين وقتذاك. و يستعين المحاضر بتنظيرات شاكر حسن آل سعيد التي تؤكد أن الظروف الأيديولوجمالية التي كانت تستند اليها جماعة بغداد للفن الحديث ، والفنانون العائدون لتوهم من أوربا ، فيقول "تبلورت الأجواء ، ونضجت عندي مسؤولية التعبير بالرسم على غرار ما كان يحدث بالشعر العربي الحديث ، ما حدث للشعر سيحدث للفن مع (جماعة بغداد للفن الحديث) بعد ان نضجت فكرة تأسيسها بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١- كنا نريد ان نوضح للفنان العراقي عامة ، ولأنفسنا كجماعة فنية خاصة ، بأن استلهامنا التراث في الفن هو المنطلق الأساسي للوصول بأساليب حديثة إلى الرؤية الحضارية" ويواصل تحديد الهدف بدقة بأنه (التعبير المحلي بتقنية حديثة)"وشاكر حسن هو الذي كتب البيان التاسيسي للجماعة. وفي معرض تعليقه عن الاشكالية التي واجهت الرعيل الاول في انجاز لوحة ذات خصائص محلية يقول:ان أهم معضلة واجهت الرعيل الأول من دارسي الفن في أوربا هي : كيف نجد سبيلنا الذي يضمن إمكانية المحافظة على التوازن بين التراث والمعاصرة ؟ ، وهما قيمتان غير جماليتين، و بعد ان حققت المعاصرة أولى خطواتها بقبول شروط (تكنولوجيا) اللوحة المسندية والألوان الزيتية وبعض من الرؤى التعبيرية التجريدية التي لم تكن خطيرة ، و لم تكن تتعدى حدودها لتصل الى حد المساس بالشكل التشخيصي العربي الإسلامي الذي يفصل الرسام عن المزوق والخطاط العربي .

لقد واجه جواد سليم هذه المعضلة في الميدان التطبيقي (بينما تولى غيره مشاكلها التنظيرية) فوجد نفسه أمام مشكلتين : كونه رساما . نحاتا في الوقت ذاته ، الأمر الذي ألقى عليه أعباء إضافية لم يتعرض لها الآخرون الذين تخصصوا في أحد الفنين دون الآخر ، ففي فن الرسم تم الحل بالعودة إلى الواسطي مخلوطا بتأثيرات من بيكاسو و ماتيس (لوحات : لورنا ، طفلان يأكلان الرقي ، حكاية تتضمن مكر النساء وان كيدهن عظيم -) بينما استعصم عليه الأمر في النحت ، أولا بسبب الافتقار إلى نموذج عربي إسلامي للنحت ، كانت المعضلة عند جواد سليم اشد تعقيدا ، فقد كان فهمه للتراث لا يتعدى تحقيق السمات المحلية بمعانيها الضيقة التي تعني الأجواء البغدادية، وهو أمر عسير بما فيه الكفاية. لقد كانت سطوة النحات الإنجليزي هنري مور عليه طاغية حينما لا يرغب في نسخ الواقع في النحت المجسم (منحوتات الأمومة مثلا) ، لذا توجب عليه (إدخال) الواسطي إلى النحت، لكن الحل كان بمنتهى السذاجة ولم يكن يتعدى اكثر من الاكتفاء بإدخال أشكال شبيهة بالهلال ! للموازنة بين المعاصرة والتراث !! . لقد وجد جواد نفسه ، ربما أمام اصعب مهمة واجهته في حياته ، وهو يهم بإنجاز نصب الحرية ، وقد تم حلها بالتخلي عن النحت المجسم الى استخدام النحت الناتئ (الريليف) ، الذي هو برأي المحاضر، مرحلة وسطى بين الرسم والنحت ، وربما بمعنى أدق (رسم بالحجر) ، أي تم حل معضلة تخص النحت بالعودة الى الرسم ، بالعودة الى الواسطي ، لقد كان اكتشاف الواسطي اذن مفتاحا سحريا لكل الحلول !!.

وظل كثير من الرسامين يرزحون تحت وطأة منجز جواد سليم ، منهم ليس على سبيل الحصر: نزيهة سليم ، خالد الرحال، محمد غني حكمت ، وحتى نهاية حياتهم ، أما شاكر حسن آل سعيد فقد أرتد (في نهاية الخمسينيات لينحاز بصورة حازمة الى النزعة التجريدية ، لكيما تتمثل خصوصا في التجريدية اللاشكلية) أو البعد الواحد ، بعد ان (- توقف قليلا في تلك السنوات أمام الفنين السومري والبابلي في لوحتي (شخصان) و (الفلاحون والقمر) أطال التوقف أمام الروح الشعبية كم تتمثل في (ألف ليلة وليلة) ليرسخ محاولاته الأسلوبية التي تجمع بين المؤثرات الحديثة في الفن الأوربي - والمؤثرات العراقية والعربية) كما يذكر شربل داغر ، وارتد فائق حسن سريعا عن محاولاته رسم الأجواء البغدادية وطور لنفسه أسلوبا انطباعيا تماما وذا سمات شخصية متفردة ، من بين كل الرسامين العراقيين في رسم الطبيعة والبادية والفرسان والخيول ، ساعده في ذلك توفره على تقنية لونية عالية لم تتوفر لغيره ، بينما اتجه جميل حمودي ومديحة عمر الى ابتكار توليفة حروفية زخرفية باعتبارها (النسخة العربية) من التجريد ، وتخلى كاظم حيدر عن موضوعاته السابقة ، فشكل بذلك رأس الحربة في التحول اللاحق ، فلم يدم الأمر طويلا، فقد رفض جيل الستينيات من الرسامين الطليعيين (علي طالب وصالح الجميعي و فايق حسين وغيرهم) هذه الفكرة الاتباعية ، كما رفضوا ، وهذا هو الأمر الحاسم ، فكرة هيمنة الأيديولوجي على الرسم ، فكانوا أجرأ بما لا يقاس من نقاد الفن التشكيلي الذين ظلوا خاضعين لهيمنة الفهم الرسمي لمهمة الرسم والفن والإبداع عموما ، وشكلوا جزءا من خطابه فشكلوا عقبة ابستمولوجية كبلت الرسم العراقي ردحا طويلا من الزمن . ثم تناول المحاضر الحركة التشكيلية العراقية في الستينيات معتبرا : ان التحول الأهم في الفن العراقي قد حدثت بمجيء (جيل الستينيات) ، وهي تسمية يتحفظ عليها إذا استخدمت كما تستخدم لأهداف تأريخ الأدب و الشعر في العراق ، وقد كانت أجواء الخامس من حزيران تلقي بثقلها على الواقع العربي ، فظهرت مجموعة من الرسامين الشباب وقتذاك ، ومن أبرزهم جماعة المجددين ، وهم تعبيريون أساسا ، إلا أن أهم المرجعيات التي استندوا اليها : رفض الهيمنة التي أسميتها (أيديولوجمالية) ، باعتبارها شرطا مسبقا من شروط الرسم !! ، ثم افتقارهم الى القدرة على استساغة فكرة اعتبار اللوحة شيئا مستقلا ، لا تقليدا لشيء آخر (أشكال الواقع) ، والأمر الأكثر خطورة وثورية ، اعتبار الرسم مغامرة تقنية في كيفية استخدام المادة على سطح اللوحة ، بينما كان جيل جواد سليم تقليديا في استخدام المادة ، وكما هو معروف ان أهم ثورات الفن هي في التنوع الهائل في استخدام المادة والجرأة في ذلك ، و لن أخفيك ان ما هو مطروح من نقود صحفية مصابة بفقر الدم المعرفي والجمالي والذي يداري خيبة فشله في قراءة اللوحة بالتعكز على طروحات أيديولوجية يتم تفصيلها بمقاسات جاهزة تصلح لكل أنماط الإنتاج الفني والمنتجين.

تعاريف ليست سياسية

إلى أبي العلاء ، الأعمى الذي قال :
إنما هذه المذاهب أسبابٌ لجلب الدنيا إلى الرؤساء

باقر جاسم محمد

تعريف أول: الوطن: قناعٌ للساسة،
وصليبٌ للمواطنين.

١- الأرض: هي تلك الكرة العظيمة التي،
منذ أن تعلمت المشي، و أنا أدوسها كل يوم.

٢- السماء: هي ذلك الفضاء الذي
منحته فيزياء الضوء لونه الأزرق الجميل.

٣- الشاعر: هو ذلك اللص الذي،
منذ أن خطف النار،
وهو ينشغل مشدوهاً بما سببته من حرائق.

٤- الأخلاق: هي علامات مرور،
لا يمتثل لها سوى المثاليين و المغفلين.

٥- أنا : " محدود كالنقطة،
و حقيقي كالبحر" ❖

٦- أنتِ : أنتِ حدي الذي به يتكامل تعريفي.

٧- مسألة رياضية : إذا كان الرجل = إنسان –امرأة،
و إذا كانت المرأة = إنسان - رجل،
فأثبت أن الرجل + المرأة = إنسان.

❖ من قصيدة لفاضل العزاوي.

زوارة ٣ / ٤ / ٢٠٠٦