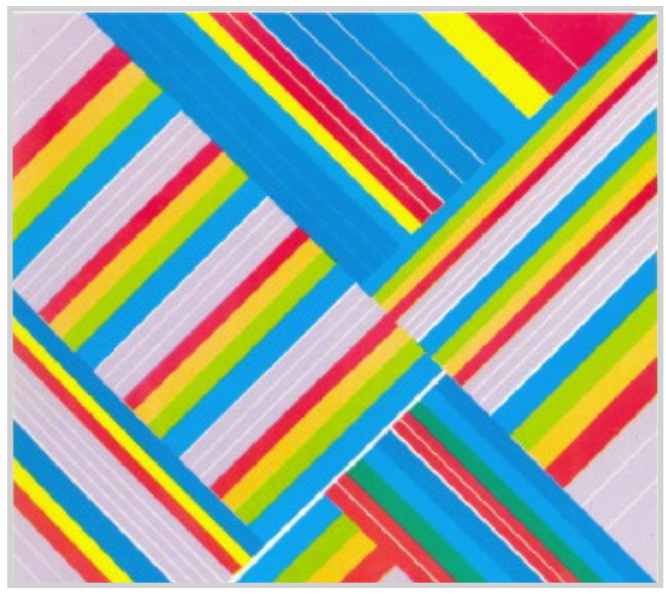
من أوراق أسبوع المدى الثقافي السادس

الفنان محمود صبري: واقعية الكم .. صرامة المخططات الأولية وشيئية اللوحة

خالد خضير الصالحي

شهد الفن العراقي الحديث تجربتين اشتغلتا على منجز بصري تحقق برفقة جهاز مفاهيمي محايث ، وهي تجارب كل من : شاكر حسن آل سعيد ، ومحمود صبري ، ونحن اذ نعتقد بتماثل هذين التجربتين لأنهما اتفقتا بالمتجه أولا ، وبالمشكلات التي واجهتهما ، وبالطريقة التي اتبعها الفنانان من اجل حل تلك المشكلات ، بمحاولتهما إيجاد تطبيقات بصرية من جهاز مفاهيمي سابق لوجود اللوحة أولا ، ونابع من مصادر غير بصرية حيث جرى ترحيله من مصادر سوسيولوجية لا علاقة له بالواقعة الشيئية للوحة ، إلا أن ما يجمع التجربتين هو وجود جهاز مفاهيمي يقابله منجز متحقق ، على خلاف عشرات من التجارب التشكيلية الأخرى.


لوحة للفنان محمود صبري

لوحة للفنان شاكر حسن آل سعيد

شاكر حسن آل سعيد

لقد جرت تجربتا آل سعيد ومحمود صبري وجهة واحدة من ناحية قيامهما بمحاولة اشتقاق التجربة البصرية، أو اتكائها على جهاز مفاهيمي نظري، وهو جهاز ينتمي إلى مفاهيم واقعية اجتماعية بصرية، كما تتفقان بطريقة حل أهم المشكلات التي واجهتهما، فحين اتجه الرسام العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد متجهاً من وجهة نظر قيم الشكل في لوحته ، بعد تخليه عن (المشخصات)، ومن ثم عن قيم جماعة بغداد للفن الحديث . فإنه قد ترك الباب موارباً لإدامة الصلة مع قيمها النظرية المفهومة و المقبولة من قبل المتلقي، فأقام جهازه ألمفاهيمي ألتنظيري إلى معطيات مستمدة من الصوفية بصفتها جزءاً من التراث، وما يخص على وجه التحديد رؤيتها حول النقطة باعتبارها "أزل كل شيء" كما يقول الحلاج، مازجا معها معطيات مستمدة من فهم النقطة في الخط العربي التي هي أزل الحروف والكلمات ومقياسها، أو نظامها التشريحي، ومن فهم النقطة في الهندسة العربية حيث تكون النقطة المتحركة أزل الخط الذي هو أزل السطح والذي هو بدوره أزل الحجم، ومن خلال ترحيل المفاهيم، هذا الذي مارسه آل سعيد، غدت النقطة أزلاً وصار الخط بفعل اندماج هذه التعريفات مع العنصر البنائي للبعد الواحد، الذي تم تعزيزه بعد سنوات من خلال دراسة الأنظمة الرياضية الصارمة للاوفاق ، فتم تأسيس المرتكز الأقوى للصلة مع المتلقي الذي تشبع بقيم جماعة بغداد وأطروحاتها، أي إبقاء الجهاز المفاهيمي القديم بعد تطويعه ليسع التحول الجديد نحو التجريد اللاتشخيصي.

محمود صبري

إن ما فعله الرسام محمود صبري ليس بعيداً عما فعله آل سعيد قبله بسنوات، فقد كان تحوله إلى التجريد تحولاً قاطعاً من وجهة نظر المتحققات الشكلية الواقعية على اللوحة، إلا أن هذا الرسام كان يقدس، كشاكر حسن آل سعيد، قيمة الصلة مع المتلقين لذا ترك الباب موارباً، هو الآخر، للعودة إلى القيم السائدة في سوق المتلقين ونعني به الواقع، والواقعية، ومحاكاة الطبيعة، لذلك، فهو لم يطرح نفسه إلا باعتباره مجددا للواقعية ليس إلا، وهو ما فعله سابقا الرسام التكعيبي الفرنسي فرنان ليجيه حينما أبقى أقوى الصلات بين مشخصات الواقع وبين التكعيبية، على عكس بيكاسو وبراك، واعتبر نفسه واقعيا أو بدائي العصر القادم . فتحققت نبوءته حينما غدا الآن واحدا من بدائيي الرسم الحديث، فإن صلة محمود صبري بالواقعية، وبقيم التعبير الاجتماعي، كما هي صلة آل سعيد بتلك القيم التي تنتمي إلى الواقعية، والتي كان محمود صبري واحداً من ابرز رساميها، إن صلته بهذه القيم انتقلت من المنجز المتحقق إلى النص المكتوب، وبذلك تم تأسيس نظام سابق على وجود اللوحة، كما هو حال أهم التجارب المماثلة الأخرى حيث تم تأسيس: نظام منطقي واوفاقي عند آل سعيد، وشكلي عند محمد مهر الدين وهاشم حنون، وعلمي عند محمود صبري، وهي أنظمة يسبق وجودها وجود اللوحة التي ترتكز عليه؛ فحينما غادر الفنانان آل سعيد ومحمود صبري مرحلتهما الاجتماعية الواقعية إلى المرحلة التجريدية بشكل بدا وكأنه ارتداد لا سابقة له في طيات منجزهما السابق، قاما بترحيل جهازهما ألمفاهيمي الذي ظل منكفئا على ذات الثيمات الارتكازية الأولى: (محاكاة الطبيعة) عند محمود صبري، ومن التعبير (عن الروح المحلية) عند آل سعيد برغم ان انتقالهما إلى حقل جديد وعسير كان قد حتم تعرض ذلك الجهاز المفاهيمي إلى درجة من التحريف وإعادة الصياغة ليكون متلائماً مع مرحلتهما الجديدة، حيث كانت واقعية الكم، من وجهة نظر محمود صبري ذاته، تفهم الفن باعتباره "محاكاة للطبيعة" ولكن ينبغي تحديد معنى (محاكاة الطبيعة)، إنها ليست كمية ساكنة ثابتة، بل متغيرة، متطورة على الدوام، إنها محددة بمستوى معرفة الإنسان... وان واقعية الكم: أولا، تتفق مع (الواقعية التقليدية) في أن الفن (محاكاة) لأشكال الطبيعة غير أنها تختلف عنها في أنها تنقل (محاكاة الطبيعة) من مستوى المظهر إلى مستوى الجوهر، إلى عمليات الطاقة، وثانيا، رفضها مظهر الطبيعة في الفن، غير أنها لا تتفق معها في تعميم هذا الرفض بشكل مطلق ليتناول كامل الطبيعة، أي بما في ذلك جوهرها العميق... أي أن أبعاد الاختلاف الجوهري بين واقعية الكم والمدارس الفنية الأخرى هي في العلاقة مع الطبيعة، ففي واقعية الكم... تغلغل الإنسان إلى عمق جديد، جوهري، من المادة، وبالتالي لمستوى جديد (خلاق) مع التعامل مع الطبيعة كعمليات من الطاقة"، هذا ما يخص العلاقة بين واقعية الكم ومحاكاة الطبيعة، أما ما يخص سوسيولوجيا الفن فان "الفن التشكيلي يخلق صوراً تستهدف (كوظيفة تطبيقية اجتماعية) تغيير المجتمع عبر تغيير الوعي الإنساني"

ردود أفعال تجاه واقعية الكم

لقد اعترض الدكتور عدنان الظاهر، المتخصص بالفيزياء، على المعطيات العلمية والرياضية في واقعية الكم إلا انه أشاد بطرافتها "كنت شديد الدفاع عن نظرية الكم، رغم ما فيها من ثغرات علمية، نظرا لطرافتها ولكونها طريقا جديدا في الرسم غير مسبوق".

وكان إطراء الرسام ساطع هاشم نابعا من قبوله لدرجة مقبولة من (الأخطاء) في تطبيقات علوم تدخل في عالم الرسم مستندا في ذلك على عالم التشريح حينما يتم وضعه في التطبيق على اللوحة باعتباره إن بعض حقائقه خارج الموضوع، فبينما كان محمود صبري يحاول وضع قواعد صارمة تماثل علامات اللغة بطريقة غير اعتباطية بل صارمة . يقترح ساطع هاشم قبول درجة من (الأخطاء) حداً مقبولاً، فهو يقول "إن الفنان غير معني بمعرفة أين تقع الأوعية الدموية فهذه أمور من اختصاص الأطباء. إن واقعية الكم مثل كتاب التشريح للفنانين، فهل نريد من واقعية الكم أن تتحول إلى ما يشبه كتاباً في التشريح وهذا مستحيل"، ويبدو هذا المنطق مناقضا للروح التي بنيت عليها واقعية الكم حيث صرامة العلم التي يثق بها محمود صبري ثقة مطلقة، برغم أنها أنتجت ، كما يؤكد باشلار في كتابه (تكوين العقل العلمي) مزيداً من الخرافات التي ألصقها العلم بفهمنا للحياة والتي كانت من الضخامة حتى أنها شكلت (عقبات ابستمولوجية) أعاقت تقدم العلم والحياة معاً.

ويؤكد فيصل لعيبي "كانت مشكلة واقعية الكم هي أنها تناست المشاعر والأحاسيس البشرية وكذلك الرؤى والأفكار التي لا يمكن ترجمتها على أساس ذري مادي خالص، أين الحزن والفرح والحب والحقد، أين موقف الفنان من الظلم والاستبداد؟".

ويقول صادق الصائغ "قد نختلف في تقييم واقعية الكم ولكن لا نختلف إطلاقاً في أنها محاولة صعبة جدا ومعقدة جدا، إلا أنها تشير إلى استمرارية تفاعل محمود صبري المؤثر" .

ويؤكد مؤرخ الفن الجيكوسلوفاكي د. رودولف خدربا إن "الإنسان يعثر، في رسوم محمود صبري، على نفسه كانسان زمننا الراهن، زمن بداية الطريق نحو العصر النووي" .

الأسئلة الجوهرية

ننتهي إلى السؤال الجوهري الذي أردت أن اطرحه أكثر مما أجيب عليه: ما واقعية الكم؟ هل المدونة التي كتبها محمود صبري والمدونات التي شكلت هوامش لها، أم هي المنجز المتحقق في لوحات محمود صبري. وبذلك يثور تساؤل مهم: هل القيم الفنية أو البصرية كامنة في الأنظمة الرياضية الصارمة، أي في (المخططات الأولية) أم في المتحقق الشكلي الذي هو شيئية اللوحة وجوهرها، وهل بالضرورة أن يتطابق الجهاز المفاهيمي للرسام مع المنجز المتحقق على سطح اللوحة، أليس من الأجدى تلقي الجهاز ألمفاهيمي باعتباره نصوصاً مستقلة تتضمن (نصوصاً) بصرية، وهل يمكن تلقي المنجز البصري بمعزل عن الجهاز المفاهيمي المدون لغويا؟.

مهما يكن شكل جوابنا فنحن نعتقد أن الانشغال بالمدونات قد افسد متعة كان يمكن أن تتحقق لو أننا تلقينا اعمال محمود صبري باعتبارها نمطاً من الرسم التجريدي الهندسي أو الفن البصري، "فإن العناصر التشكيلية التي تستخدمها واقعية الكم مستمدة من عمليات الطاقة، ولكن هذه الأشكال والتراكيب والألوان تبدو وكأنها تجريدية" كما يقول محمود صبري نفسه.

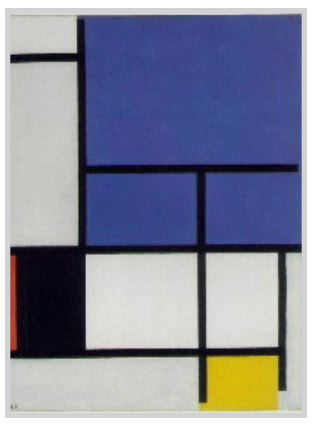
مراحل

إن محمود صبري، من وجهة نظري، فنان تمرحل بمرحلتين هما: مرحلة مشخصة كان فيها رساماً مقتصداً باللون وباذخاً في الأشكال وتوزيعها على مساحة اللوحة، بينما صار باذخاً باللون، في مرحلته التجريدية التي سميت واقعية الكم، على حساب الأشكال التي اختفت سوى ما تخلقه المحيطات الكفافية من خطوط وهمية ناتجة عن المساحات اللونية.

التجريدية.. جمال أهمل المعنى

د.جواد الزيدي
كلية الفنون الجميلة / بغداد

يعد التجريد من اكثر التأكيدات تطرفاً لحقوق الشكل على المضمون ، بوصف الأخير ضرورة طارئة ، سعت التجريدية للتخلص منها لإدراك المغزى الدائم . وإن الإدعاء القائل أن الفنون التشكيلية يمكن أن تحاكي الرياضيات والموسيقى إدعاء قديم وجد صداه في القرن العشرين. والمدخل إليه في الرسم الحديث يتمثل بأعمال "سيزان" وملاحظته أن جميع الأشياء يمكن تجزئتها إلى هيئات تجريدية كالمخروطات والكرات والاسطوانات ، كما أن لوحة "آنسات أفينون" لبيكاسو توضح حلول التجريد وإظهاره بصورة مرئية.


موندريان

كاندنسكي

لذا فإن التجريدية سعت للتخلص من شوائب الواقع وعوالقه جرياً وراء المقولة الكانتية "الجمال الخالص في الشكل الخالص" بوصفها آخر المحطات في التجريب على الشكل، وأن العمل الفني يعد كينونة بحد ذاته لا يحتاج إلى شيء خارجي، كما أن المعنى محمول على الشكل بوصفه لحظة من لحظات تجلي المعنى ناتجة عن طريق سلطة الحدس بما يهيئ قدرة على الإدراك الفني، الذي يفتح الباب واسعاً على معاني الحياة العميقة، ما قاد إلى تمجيد الذات وجعل الشكل يتماهى مع المتخيل من خلال العلاقات التي تثيرنا من دون الموضوع المباشر، ما قاد التجريديين فيما بعد إلى إقصاء كل العالم الخارجي وتكريس الأشكال الكونية على هيئة ألوان وأشكال.

إذ تعد التجريدية من المدارس الشكلية التي أهملت المعنى، حيث تنزع إلى طاقة التأويل المفتوح على القراءات المتعددة وطرح أجوبة لأسئلة مستقبلية مفتوحة، لتحل التقنيات والاستغلال البارع للأدوات وخامات الفن محل المضامين والشكل الموضوعي من خلال الصورة المناسبة للحركة، (لأن الإنسان يمكن أن يتحسس أشياء غير مادية تتم عن طريق العقل أو الخيال، كما يمكن توظيف الطاقات الداخلية واللاشعور في التوصل إلى ما هو خفي).

وقد يمكن فهم التجريدات من خلال تجربة تضفي على فهمنا شرعية التواصل من خلال الترابط السببي بين المنظومة الجمالية والتجربة أو الخبرة المعيشة، وقد يؤجل الحكم على العمل الفني (اللوحة) ووضعه بين قوسين لحين تأتي هذه الخبرة المعيشة أو التجربة الجمالية التي يمثلها المتلقي بوصفه جزءاً من العمل الفني. وعندما يلجأ الفنان إلى التجريد، نجده يستبدل المعالم المميزة لحقائق الأشياء بأخرى تدعونا إلى تأملها على هيئة مجموعة من الألوان، ولاشيء غير ذلك من أوصاف الأشكال الطبيعية. وهو بهذه القصدية أو التلقائية الذاتية، فإنه يعمد إلى تحرير عقله من قيود الواقع المحدود بالاعتماد على الخبرة الشخصية.

لذا اتجهت التجريدية إلى المجرد والقصي والغيبي بدلاً من الواقع الفعلي، بما ينعكس من خلال التطور الكلي للفعالية الذهنية، التي تبدأ من الإدراك إلى إعادة التمثيل، وما الذاكرة والعمليات العالية للتعليل والتفكير الشكلي، إلا وظيفة التبادل المتسارع لما هو بعيد. ذلك يعني الموازنة بين تحويل ما هو بعيد وبعيد من الحقائق إلى أفعال ثابتة وإعادة تشكيلها حقائق في الذهن. في إشارة إلى أن هذا الواقع المجرد الوهمي يمكن أن يتحول إلى شيء من الحقيقة عندما يمارس الذهن فعاليته التحليلية عليه وإيجاد موازنات من خلال المعادلات الشكلية المطروحة بوصفها مرجعيات فكرية. لذا فإن التجريدية تعتمد فعل الذات الخالص في تشييد المنجز البصري العياني مع اقتراب أو ابتعاد بدرجة معينة عن المألوف وشبه الواقعي، فيتحد الفنان مع ذاته في هذا التتابع.

وقد عبر "بول كلي" (١٨٧٩-١٩٤٠) عن ذلك عندما قال " أذهلني الذي أكن بحاجة إلى متابعته" بعد أن علمت أنه قد تمسك بي وإلى الأبد، وهذه هي اللحظة المباركة "أنا واللون واحد.. أنا رسام"، إذ أن ثمة إنسانا يكرس نفسه للألوان والأشكال، ومادام يحب اللون لأجل اللون، والشكل كذلك، مادام يدركها لأجلها هي وليس لأجله. فإن ما يراه هو الحقيقة الداخلية للأشياء ظاهرة عبر أشكالها وألوانها. بمعنى أن الإدراك الجمالي هنا، إدراك الجمال بذاته، وهو بحث عن ضرورة داخلية في أعماق الفنان، فضلاً عن بحثها في الأشياء ذاتها.

وضمن هذا التوصيف يتحول الفن التجريدي في اغلب الأحيان إلى علاقات شكلية من خلال العلاقات المكونة للبنية الشكلية، مثل اللون والأشكال الجزئية، لتتسق مع طروحات الشكلانيين الروس والنظرية الجشتالتية، أو ما رافقها من ظهور للمدارس الشكلية في الفلسفة، التي عدت الشكل هو النسق المهيمن في بنية المعرفة أو اللغة أو الرسم. لذا فإن "بييت موندريان" (١٨٧٢-١٩٤٤) يحدد (التشكيل الحديث بوسائل يمكن فيها تقليل التقلبات الطبيعية إلى تعبيرات تشكيلية ذات علاقات محددة، فيصبح الفن وسائل مدركة كالرياضيات تماماً، يستطيع فيها تقديم الصفات الأساسية للكون). بمعنى أن النظام البصري يمكن إدراكه في ضوء العلاقات الناشئة من توافق الأنساق البنائية المكونة له مثل اللون والرمز، وهو ما عمل عليه في أواخر حياته.

ويرى "كاسيمير ماليفتش" (١٨٧٨-١٩٣٥) أن الموضوع لا معنى له، كما أن الأفكار القادمة من الفكر المدرك لا قيمة لها، والشعور هو العامل الحاسم، لذلك فإن الفن يصل تصويراً تجريدياً في السوبرماتزم أو التفوقية. وهو أعلى قيمة في التجريد ومغادرة الواقع وعوالقه بحثاً عن جمال خالص يبلغ من الصفاء درجة قصوى، ذلك الذي عمل عليه مع " موندريان" في مراحل التجريدية اللاحقة، ويرى أن لاشيء له واقعية سوى الحساسية، لا الحساسية بالنسبة للإنسان، بل بالنسبة للأشياء مثل لوحته مربعاً أبيض فوق مربع أسود، حيث يصفها بصورة الليل البهيم الذي شعر به في أعماق نفسه، مشيراً إلى أن الحقيقة في الفن ليست شيئاً آخر سوى فعل اللون على الحواس، وأن المعرفة النقية من دون أشياء تبعد التواردات والتأثرات ولا تعترف بغير المطلق.

وتكتسب الأشياء حياة روحية لا شعورية خاصة لدى "فاسيلي كاندنسكي" (١٨٦٦-١٩٤٤)، إذ يعد ذلك من محمولات الفن التجريدي وأن الفنان تتحكم فيه قوة عظمى هي "الضرورة الداخلية " بعدما كانت الأشكال الطبيعية موضع اهتمام الفن الكلاسيكي التي تقيم عوائق أمام التعبير الحر عن هذه الضرورة حيث يجد لها الفنان تكوينات إنشائية على السطح التصويري تتساوق مع ذلك الدفع الداخلي الذي نستطيع أن نطلق عليه "المعادل الموضوعي". فإن المهم في الفن هو الشكل الذي يخفي مضمونه النصي وراءه، وإن هذا المخفي أقل جاذبية للعين ولكنه يتجه نحو الروح، بما يعكس حضور هذه المعاني المخفية بالرغم من غيابها الخارجي حيث تتضح لعبة الحضور والغياب وارتباط كل منها بالآخر ضمن ثنائية جدلية بوصفها أحد مرتكزات الإدراك الجمالي الظاهراتي.

نستنتج مما تقدم أن التجريدية سعت للتخلص من شوائب الواقع وعوالقه في سعيها لتأكيد أحقية الشكل على المضمون، وما الشكل إلا حامل ومحمول جمالياً في ذات الوقت وينفتح على القراءات المتعددة، بما يحيل إلى تعليق الحكم على اللوحة ووضعه بين قوسين لحين حضور الخبرة المعيشة أو التجربة التي يمثلها المتلقي .

من هنا نجد أن الحقيقة الوحيدة التي امتلكت شرعيتها وسطوة تأثيرها في التجريدية، هي الاستعاضة عن الصورة الوهم بحقيقة أكثر صدقاً تنبثق من فعل الروح المستقل، وهي الحقيقة الذاتية، ولم تعد مهمة الرسام منح المتلقي صورة وهمية مقنعة تبتعد أو تقترب من الحقيقة المدركة، بل حاولت في نماذجها المصورة إعلان القطيعة مع الواقع الخارجي واتحاد الداخل بالخارج في حالة واحدة ، هي فعل الذات المدركة لما تريد وتقصد بوعي فعل هذا المنتج.

صدام الجميلي: الرسم والشعر لا يختلفان.. ومدينتي تلهمني الالم

حاوره / علي محمود خضير

مرهف الاحساس، هادئ المحيا، طموح. لانامله فعل السحر في اللوحة والنص الشعري.ولد في البصرة ١٩٧٤ ونهل من ينبوعها المعرفي الثقافي الضارب في جذور الانسانية في هذة البقعة من العالم، ماجستير في الفنون التشكيلية / الرسم . له جوائز في الديكور والشعر، ومشاركات واسعة في مهرجانات اقيمت داخل العراق، عمل في الصحف المحلية واخرها صحيفة المنارة.

❖ في ظل الوضع الذي يحل بالعراق .. كيف ترى الثقافة السائدة الآن ؟ ما تأثيره الحالي عليها، كيف تنظر للمنجز وعلاقته بالفنان، ثقافة الالتباس او التباس الثقافه كيف تقرأ كل ذلك؟

- الكارثة التي تحل بالبلد تركت ظلالا عميقة على المنجز الثقافي في العراق بين ما هو سلبي وهو الأغلب وما هو ايجابي . فالثقافة العراقية تعاني حالات من الانفصام والرعب من الداخل والتشرذم والانكفاء على الذات لأسباب متعددة لا يسهل شرحها والحديث عنها حتى وصلت إلى الهروب من تفاصيلها بعيدا من اجل التخفيف من أعباء الحياة المجانية التي تعجز الثقافة والإبداع عن أعادة أنتاجها أو التعكز عليها لما لها من حضور مخيف في واقع المبدع العراقي. أن ما نعيشه نحن عراقيي الداخل بالتحديد يعد استثناء تاريخيا لا شبيه له على مر العصور فكل شيء هنا يتراجع بخطى عمياء ومجنونة. نعيش حالة من الإعياء الثقافي بسبب الضغوط التي نمر بها . وللتطرق إلى بعض التفاصيل مما يجثو على صدر الثقافة غياب الدولة عن كل مرافقها وبالنتيجة عن المنجز الثقافي والإبداعي فالفنان اوالكاتب يعيش حالة من الابتلاء بالمنجز فلا وجود لدور نشر ولا قاعات فن ولا دور سينما ولا أي شي يمكنه ان يفرز التمظهرات الثقافية الحالية وان وجدت تلك المؤسسات فهي لا تستطيع العمل بسبب الظروف المرعبة. لا اعتقد أن الظرف الذي نمر به قد مر على امة وان مر فلا اعتقد انه سيجابه بهذه الروح الغريبة التي يواجه بها الإنسان العراقي كل هذا الموت.و أن أكثر من يعيش ألازمة في العراق من المعنيين بالثقافة هو الجيل الجديد الذي تزامنت أحلامه ونياته مع كل هذا الخراب وهو بذلك أشبه بمن يصرخ من وراء البحر.من سيتعرف على كل هذا الجمال والإبداع في مخابئنا المعتمة والمراسم التي تضيق بالإعمال والأحلام معا.كيف سنجد الطريق أليهم .المأساة اكبر من الكلام كما الحروب هي أعمق من الشعر.

وهناك مسالة مهمة ان موقف الثقافة من الهم العراقي الراهن ملتبس فالموقف مازال غير واضح ومجانبا للواقع فقضية الوجود الأمريكي والميليشيات والأحزاب وغيرها مازالت على مصطبة الانتظار خارج النص .وذلك لعدم وضوح الرؤية ولعدم نضوج الموقف وهو ما يجعل الثقافة فضلا عن غياب اقنية الإيصال في العراق وأسباب كثيرة لا تحصى.

❖ التشكيل في البصرة يعاني منذ فترات طويلة عدم توفر مناخ محفز ومتفاعل ... ما هي مشاكل التشكيل وهمومه في المدينة وفي العراق بشكل عام؟

- في هذا الوقت هناك مشكلتان واحدة تخص الوضع في العراق وأخرى تخص البصرة بالتحديد .فالوضع عموما لا يسمح بالكثير من العطاء وهكذا يوثر في كساد المنجز واعتقد أن الفنان ليس بلا صبر وهو بحاجة الى مردود يشعره بوجوده ويمنحه فرصة البقاء.والمشكلة التي تخص البصرة هي كونها مدينة تخلو من القاعات المهمة والتي يمكنها أن تؤسس للفنان تاريخا فنيا مهما فضلا عن العزلة المضاعفة التي تعيشها المدينة فنحن هنا لايمكننا الاشتراك في المهرجانات التشكيلية العراقية والمعارض الفنية بسبب عدم اهتمام العاصمة والجهات المعنية بمنجز المدينة ولا وجود اهتمام الا بالفنانين في بغداد.

❖ أنت تكتب الشعر..كيف توظف الطاقة الشعرية في داخلك وتستخدمها في لوحاتك؟ هل أفادك الشعر، فالفنان المتعدد تكون حساسيته لعملية الخلق الجمالي اكثر دربة واحترافا؟

- اعتقد ان الرسم والشعر لا يختلفان كثيرا .وليس من فارق بينهما سوى في تقنيات الشكل ومادته أما ما يدور وراء الشكل فهو مشترك .ولا أنكر أن الحساسية التي يملكها أي ممارس للعملية الإبداعية تكون أعمق اذا ما كان ذا معرفة بعدد من الفنون وذلك لتغذية النص بروح جديدة وبالتأكيد ان المهارة والدربة في فن من الفنون تصنع حالة من الحساسية الجمالية التي يمكنها أن تكرس في أي منجز أبداعي آخر.

❖ أيهما ابلغ في إيصال ما تريد اللوحة ام النص الشعري؟

- لو كان هناك ماهو ابلغ لاكتفينا بالبليغ .ألا أن لكل موضوع تصوره وما يعجز عنة الشعر تجده اللوحة وبالعكس.ان لكل فن منجز وصورته ولا بديل لأحدهما عن الآخر بل هما يكملان بعضهما.فضلا عن تحول المنجز الثقافي ألآن إلى خليط من الأجناس التي لا يحدها حد ولا تسمها سمة محددة والفن لا يبحث عن الطريقة وإنما عن المنجز بالنتيجة.

❖ ماذا ظلّ من البصرة؟ وسط الخراب المدمر هذا، ما هي خصوصية البصرة كمدينة ملهمة لصدام الجميلي ؟ ام ان البصرة الآن ليست اكثر من اسم في المخيلة الابداعية، او صورة جمالية غير واقعية يستحضرها الفنان ويحاول التوهم بأنها موجودة ليسقطها على منجزه، الاّ تعتقد ان البصرة استحالت الى كتلة تخيُلية لا حياة حقيقية فيها؟

- الحقيقة ان المدينة لاتلّهمني أبدا .وأنا اقصد نحن الذين لا نحيا سوى الخراب فيها.هي ربما تلهمنا الألم. وقد يقال ان البصرة مدينة السياب والجاحظ ومحمد خضير وفتاح الترك وعلي طالب ومحمد مهر الدين .الا انها ليست هذه المدينة التي نعيش فيها فلاهم فيها ولاهي كما كانت. اما مدينتي الان فهي متعبة ومرهقة.

❖ هل تعتقد ان الجيل الحالي من التشكيليين العراقيين قادرون على تمثل حجم الأسى والخراب الذي اكتسح الحياة العراقية؟ هل تستطيعون قول كل شيء ؟

- المشكلة ليست بقدرة العراقيين على تمثيل الخراب فالفنان العراقي فنان فذ وعجيب وله قدرة كبيرة على الإبداع والتميز. الا ان المشكلة في الحقيقة كون هذا الظرف يلجم الفنان ويكتف يديه وهو لا يسمح له بالعمل او المشاركة وهو زمن مر وغريب ومجنون ومجاني .وهو ما يمكن وصفه بأنه زمن لم يمر على حد من المبدعين.فباريس في كل خراب الحرب كانت تحتضن بيكاسو الاسباني. وتفتح القاعات أبوابها له ويذكر انه كان يملك سخانا للماء يأتي كل الأصدقاء لاستعماله.هل تتصور .نحن ألان لا نملك الكهرباء ولا الماء بعد خمسين عاماً وفي زمن يسمى بزمن الاعمار.

❖ شاركت بمعارض وفزت بجوائز.. لكن طموح الفنان الحقيقي.... لا ينتهي، الى ماذا يطمح الان صدام الجميلي ؟ بماذا تفكر وتحلم؟

- انا احلم بأشياء كثيرة كأي فنان. اولها ان يستعيد العراق عافيته الثقافية والاجتماعية و اقامة معارض شخصية في الخارج. كما احلم بدار نشر مهمة اطبع فيها كتابي الجديد عن التشكيل ومفهوم المدونة .وهناك احلام كثيرة اتمنى انها لاتبقى سوى احلام.