العمارتان العراقية و الفارسية

مدخل مقارن في الريادة والاقتباس والتواشج

(٢-٢)

د. علي ثويني
معماري وباحث / استوكهولم

في تحليلنا لضريح الإمام موسي الكاظم بن جعفر الصادق (ع) في بغداد، والذي يعود تأريخه المتأخر الى العمارة الصفوية، ابتداءا من مساهمة إسماعيل الصفوي عام ٩١٤ هـ1508 \م حتى وبعد وفاته على بعد العام ٩٣٥ هـ1528 \م. حيث نجد أن مسقط البناء المربع الشكل، هو ما يجمع كل العتبات العراقية. وما السياج الخارجي أو الإيوانات المتكررة إلا عناصر موروثة.فحين نفككها نجد أن المربع المقدس المحاط بالصحن المربع هي سنة بنائية أتبعها العراقيون منذ سومر عند بناء معابدهم لما لها من إيحاءات رمزية بالقسطاس والإستقرار. أما " المسقط المتناظر" في هيئة الضريح فقد ورد من أعراف محلية تطورت من بابل وسمت إبان الحقبة الساسانية،وهو حل معماري يضفي على المنشأ هيبة وجمال ومحاكاة للمخلوقات بما يواشجها مع الروحانيات. ونجد أحسن أمثلته في إيوان (المدائن). بالرغم من أن مجمع الروضتين فقد تناظره الأول عندما زيد له المسجد وألصق بجدار القبلة في حقبة لاحقة.

أما بالنسبة للرواق الخارجي المطوق فهو استرسال من أعراف بنائية عراقية قديمة،حيث وجدت في أقدم نماذجها في معابد عصر العبيد وظلت ملازمة لعناصر البناء في المعابد في مختلف الأدوار اللاحقة، وقد طبق هنا مبدأ الطلعات والدخلات (Recesses & But-tresses)، الذي نعتبره ضروريا كحل إنشائي يجعل من الحائط الخارجي الصفيق مقاوما لظاهرة الإنبعاج التي تعاني منها حيطان الآجر السامقة.ونجد في حجر تمثال الملك المعمار الأكدي (كوديا Goudea)مخطط المعبد الذي كان جدره تحمل تلك المواصفات. وقد أسترسل هذا الحل تباعا حتى نجده قد وطأ العمارة الإسلامية ووجد في قصر الاخيضر أو في مسجد سامراء على شكل هيئات إنشائية نصف أسطوانية الغاية منها مساندة السياج الخارجي هيكليا،وهي في حقيقتها إسترسال وتطور من نفس المبدأ البنائي الموروث.

وفي سنة التطور تلك نجد أن تلك الهيئات الساندة للحائط الخارجي قد أخذت شكلا مستطيلا منتظما عموديا على السياج،و حول موضعه من خارج البناء إلى داخله،لترسم ملامح حل معماري جديد اقتضى تغطية ما بين حائطين بسقف مقبى أو إيوان بما أنتج حجرات تمتد على طابق أو طابقين للزيادة في الصرحية أو بسبب مقتضيات وظيفية تستخدم كفضاءات معمارية في شتى الأغراض،و مصدرها حل إنشائي وارد من العمارة التراثية المحلية،و طبق حتى في العمائر الدنيوية كالخانات والأسواق.

وفي حالة المشهد الكاظمي اكتفى المعمار بطابق أرضي من الحجرات يسبقها رواق(طرمه) مغطى بنفس الإيوان. وترك السطح فارغا سامقا لأغراض جمالية وصرحية،و يمكن أن يكون مردود ذلك السياج ما يفيد في العزل الصوتي بين هرج السوق والميدان الخارجي ومرجه وبين الصحن الداخلي،الذي يؤمه العامة للاسترخاء والتجمع. وتتخلل الإيوانات السامقة ذلك السياج المبني في بعض المواضع،ولاسيما عند المداخل والزوايا،بما يخدم الجانب الهيكلي.وهنا نرصد فرز وإستثناء لحجم وشكل المداخل،كي تعلن عنها وتنبرها، ولاسيما أن مواقعها تكون عادة عند نهايات الطرق المنطلقة من هالة المعلم نحو الأرباض.

وقد انتقلت تلك الحلول الهيكلية من هيئتها الوظيفية المجردة إلى الجانب الجمالي،وجسدتها عمليات التغشية للسطوح بالكريلائي الملون،وهو من ثوابت المعالجات الفنية في العمارة العراقية وشوطه يمتد منذ المعبد الأبيض أو بوابة عشتار،وعادة مايراد منه تشديد العناصر الهيكلية بصريا ولاسيما الإيوانات، بما يخلق إيقاعا تراتبيا متناغما مع روحانية المكان. وقد أضيفت للبناء ولاسيما في الإيوانات حطات من المقرنصات "الواهية" في جنباتها،بنوعيه المعرق والمتدلي الذي ميز عمارة الحقبة الصفوية في إيران والعراق،والذي دعي "الفارسي الصفوي"،وهو في حقيقته فذلكة وردت من ثوابت العمارة المحلية، جوهرها تطويع أكبر لخامة الآجر.

و في إضفاء البهرج على المكان ولاسيما الفضاءات الداخلية للضريح غاية تصب في المقاصد النفسية والإبهار والرهبة وأهمية المكان، التي يرام من ورائها تكريس قدسيته. وقد وطأت تلك العناصر في بعض معالجاتها حالة من المبالغات الجمالية. ونرصد هنا أن تلك المقرنصات قد بنيت بهيئة "معلقة" أي أنها لم تكن ناتجة من حلول إنشائية،وهذه في حقيقتها إحدى نقاط ضعف العمارة "الصفوية". ونجدها هنا أنها أخذت شكلا حائرا بين الزخرفة والإنشاء،التي لم تكن موفقة.

أما في الجانب الفني فأن الخزف المزجج الكريلائي، الصقيل الملمس هو الغالب، ويحبب البعض كلمة قاشاني وبسمى في المغرب الإسلامي وإسبانيا الزليج. والقاشاني (الكاشي) واردة من أسم مدينة كاشان التي ينسب لها، وهي في حقيقتها صورة من النتاج العراقي السومري ثم البابلي ثم السامرائي ثم الكريلائي لذا نفضل تداول المصطلح الأخير فهو أقرب للأصل البابلي(كورو-بابل).وأمسى بديهيا أن الخزف ذو البريق المعدني من الحقبة العباسية كان أصله سامراء وبغداد.وهنا ويبدوا الأمر لغير المختصين شراء،بينما حقيقته سقم في المضمون أضطر المعمار الإيراني أن يعوضه بالشكل ويهرج اللون، وهو إنعكاس نفسي(سيكولوجي) متعدد الوجود، و يقره علم الجمال الذي يبحث في حقيقة أن المضمون يخلق الشكل وأن أي نقص فيه يدفع الشكل مجبرا الى تعويضه حتى بمبتذل الحلول وإزدحام وتراكم العناصر ومنها الزخرفية. وهنا جدير أن نشير الى أن ملوية سامراء التي مثلت تكاملا فذا بين المضمون الوظيفي والرمزية الشكلية، لم تحتاج لتزويق لوني أو إضفاء وتلبيس بجص أو خزف أو أي بهرج.

نقر هنا أن الطراز حينما يتقادم عليه الزمن ويفقد عضويته التطورية ويطفق البناءون يقلدوه برتابه وتكرار((monotonous، فأنه يطأ يوما حالة من السأم الذي يولد رفض ومقت لدى الباحثين عن الصدق والصراحة والمباشرة،بما يدفعهم للبحث عن الجديد الصريح والمباشر. وهكذا تتولد النهضات من صلب المتناقضات والهزال،ومقصدها وغايتها بحث عن أخلاقيات تشرأب الى الفطرة الأولى، وتتجدد العمارة من وسط ركام الابتذال والتكرار في الطرز بعد أن يركد دون حراك. ودليلنا في تبدل الطرز الغربية من رومانسك(شبيه بالروماني) الى قوطي ثم باروك ثم قوطي جديد وكلاسيكي وكولونيالي وكلاسيكي جديد، حتى جعل للحداثة مبرر في الولادة، حينما أعتمدت قي بواكيرها المضمون " الأخلاقي" في الهيكل والوظيفة والجدوى والإقتصاد، على حساب الزخرف والحشو وإنطباق حوافر الطرز على سابقتها .لكنها شاخت وهي شابة فتدفق مابعدها من طرز.

كان الفكر القومي الغربي قد روج الى أن "الساميون والحاميون" مستهلكو حضارة، والآريون منتجين لها. وبرغم عدم إيماننا بتلك التقاسيم، فأن علم الحفريات تسنى له أن يدحضها ويقلب عليها المجن،وأثبت وبالدليل الزمني الدامغ بأن العراق"السامي" مهد ومنتج الحضارات وأن فارس" الآرية" مستهلكة ومقتبسة ومقتفية لها. ومن الطريف أن الفرقة الحفرية الألمانية التي نقبت في بابل وسرقت كنوزها ولاسيما بوابة عشتار عام ١٨٩٧ بقيادة المعمار (روبرت كولدوي Robert Johann Kol-dewey)(1855-1925)ادعت في حينها وبسبب سطوة النظرية العرقية بأنهم جاءوا يبحثون عن الاقتباسات العراقية من عمارة برسيبوليس في إيران، و تبين لاحقا، أن مجمل عمارة وفنون برسيبوليس ليس إلا مستنسخ من العمائر والفنون العراقية التي سبقتها بألفي عام على الأقل.

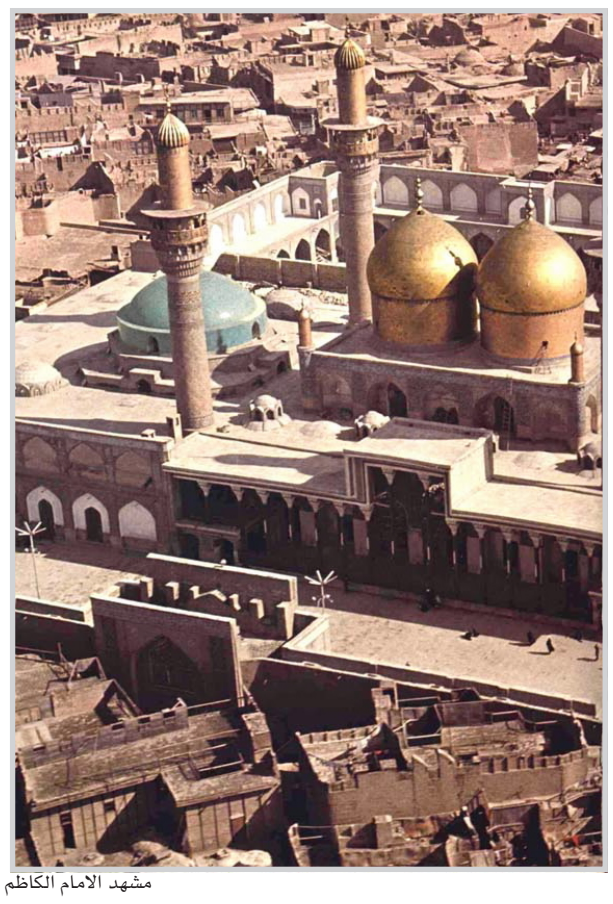
ومن أصحابنا اليوم يتودد فارس وغيرها ويؤمن بأحجية"الآريين" التي عفى عليها الزمن وأمست أسطورة لاسند علمي تتكئ عليه، ومدعاة تفكه من طرف الغربيين أنفسهم،ولم تعد اللغة سندها بعدما توسعت المدارك وتيقن الجميع من تداخل كل اللغات وكأنها حقا أنبثقت من برج بابل. أما تكريسها اليوم فنعزية "لغاية في نفس يعقوب" أو مسوغ سياسي يتماشى مع سكرة الوعي والأمية الثقافية المستشرية. لقد تبنت تلك الدعاوى أن العراق محض تركيبة مصطنعة أوجدها الإنكليز ومنتج بار لـ(سايكس بيكو). وبحسب ذلك. و انطلى الأمر ردحا من الزمان على غير المطلعين، بيد أن ثمة تعميه لمسنها في مقالات كنهها أما قومي تعصبي أو ساذج سطحي كما هو مقال كتبه السيد (هاشم البكاء) سرد به تناقضا وغمزا مبطنا حيث يذكر: (كانت الأضرحة في إيران اعم منها في سائر الأقطار الإسلامية، و لا غرو فقد كان الإيرانيون و لا يزالون يعظمون أولياء الله و يعنون بذكراهم. و كانت الأضرحة ابنيه مربعة و ذات قبة تشيد للأولياء و الصالحين، مما يكسبها طابعاً دينياً، بينما كان الأمراء و الأميرات يدفنون في مقابر علي شكل أبراج. كما في قبر الست زبيدة في بغداد، و هذا ما يعطي الدليل الدامغ علي ولوج الأيدي المعمارية في بناء عمارة بغداد. أما الأضرحة ذات القباب فلعل المعماريين تأثروا في بنائها بالعمارة الهلينية و المسيحية الشرقية، كما اخذ الأمويون قبة الصخرة في بيت المقدس و العباسيون القبة التي لا تزال في سامراء و التي يظن إنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر و المعتز و المقتدر. و من اقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح إسماعيل بن احمد الساماني (٩٠٧ م)، و ضريح السلطان سنجر السلجوقي (١١٥٧ م)).

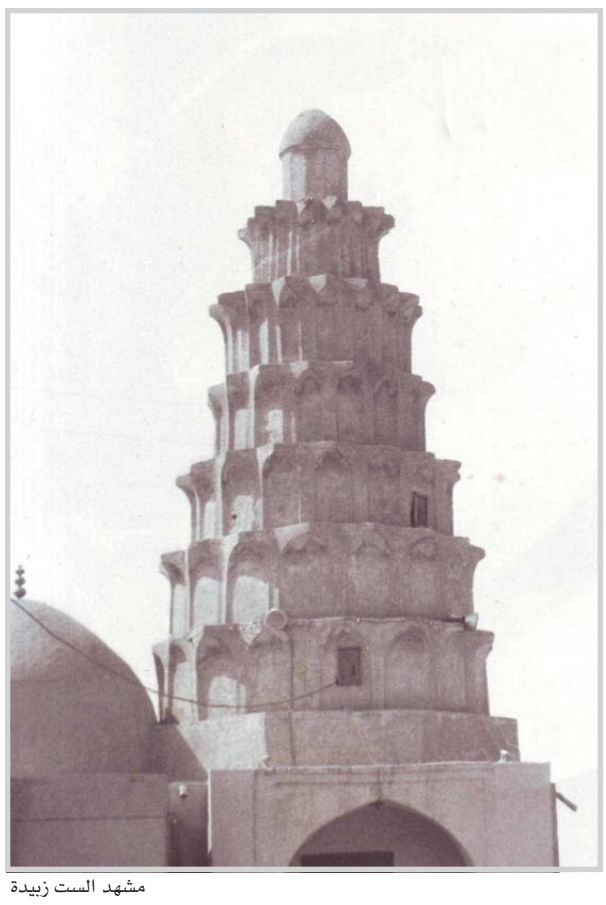
وساق الكاتب معلومات مضللة. فالمغالطة الأولى هي أن ثمة تبجيل للقبور حتى عند الهنود وعند المغاربة وهم على المذهب المالكي، حتى للصوفي الكيلاني البغدادي، بالرغم من أنه لم يطأ أراضيهم. والمغالطة الثانية تتعلق بضريح (السيدة زبيدة) وهي زمردة خاتون زوجة الخليفة المستضي بالله وأم الخليفة الناصر العباسي ويعود للعام ١٢٠١م، ويدعى(الميل) في الأعراف البنائية في العراق،وهو نوع من القباب تمخض عن تلاقح بين القبة وعنصر المقرنص، وهو عنصر عراقي لا دحض أو ريب فيه وثمة أمثلة كثيرة عليه،وأنتشر في سوريا وإيران إبان سطوة السلاجقة على الدولة العباسية،ونفذ بالطابوق،ووجد طريقه للتجسيد في ضريح الحسن البصري في جبانة البصرة عام ١٧٤٣ بعد أن هدمها ناصر شاه القجري،بينما اختفى هذا الطراز في إيران من قرون خلت.أما القباب التي حبذ البكاء أصلها (الهيليني)اليوناني أو البيزنطي، ولم يتجشم في البحث عن أصلها العراقي الشامي المحض.حيث فضل الرجل أن ينسبها الى عوالم بعيدة ومقتبسة،مستأنسا بذلك. والأمر برمته يمت لخطاب أخترعه المستشرقين وقلده المستغربين ممن له هوى "فارسي" غلب على هواه. والأمر الأخير أن الأضرحة المبنية في سامراء ونقصد(القبة الصليبية) بنيت بحدود العام ٨٤٠م،وهي تسبق كثيرا قبر الساماني في بخارى، التي تنتمي الى مدرسة أواسط أسيا أو خوارزم وليس فارس البته، لكن السيد البكاء أراد أن يشملها و العراق لها.وتاريخ هذا القبر الذي أنشئ لأكثر من فرد من العائلة السامانية، يعتقد أنه أنشئ وقت الأمير نصر الساماني في الفترة من ٩١٤ إلى ٩٤٣ م أي قرن بعد سامراء.

وهنا نشير الى أن مفهوم (العمارة الصفوية) أو عموما العمارة الفارسية هي محض تطور لعناصر سابقة لها في السهل العراقي، ونقر أن الشعوب تقتبس من بعضها،وأن الأفكار مثل مداميك الحجر تبنى فوق بعضها ولا يوجد من تنزل عليه الحضارة بمظلة من السماء على عين غرة، ولا أحتكار لعرق في الحضارة دون غيره، والإنسان نتاج ظروفه ومحصلة بناءه التراتبي،وأن أي إنسان يمكنه بناء حضارة لو توفرت له شروطها.

لقد بنت الفرس ديارها بالطوب وهو عرف عراقي محض من العمارة الرسوبية، بالرغم من أن بيئتهم صخرية، واستمر الحال في العمارة الإسلامية الذي اثبتوا الإيرانيون فيها حنكة ومهارة ولاسيما في العهود السامانية والغزنوية والبويهية ثم الإيلخانية و التيمورية،ثم النفس الأخير في الحقبة الصفوية. ونقف هنا على أن حالة دوران للطرز المعمارية التي نشأت ثم اضمحلت ثم بعثت من جديد بين العراق وإيران بحيث أن الأصل كان عراقيا دون ريب والاستعارة كانت إيرانية بالتقادم الزمني،ثم استطاعتا كل من العراق وإيران أن يحافظا على تلك الأمانة. وتسنى لفارس أن تنشر تلك الأمانة في أصقاع الدنيا فوصلت عمارة العراق إلى أسيا الوسطى والصين والتبت و بلاد الأفغان و الهند المغولية وكان تتويجها دون منازع في عمارة تاج محل.

وبعيدا عن اللا علمية المستشرية، فأن المدرسة المعمارية العراقية،هي رافد فاعل ومهيمن في صلب العمارة الإسلامية و استطاعت أن تظهر براعاتها في الحقبة العباسية التي أنشأها الإسلام في العراق وتسنى لها في رحلتها مع الإقتباس أن توظف حتى في أقاصي الأرض، و تتجسد حتى في طليطلة وتنساب بلطف وحنية نحو الطراز القوطي الذي تعود أقدم جذوره الى مسجد صغير يدعى (باب المردوم) يقع متاخما لبوابة المدينة الإسلامية،والذي بناه بالطابوق المعمار الأندلسي موسى بن علي عام ٩٩٩م. ونجد شوط التأثير العراقي من خلال خامة الطابوق قد أمتد في عمائر كل الشعوب تقريبا، وطغى طابعها على من بنى بالحجر أساسا، ولاسيما في أوربا كما في بريطانيا والمانيا وأسكندنافيا والبلقان،ناهيك عن حظوته في مدارس البحر المتوسط.وساهمت كل الشعوب في إثراء عمارة الطابوق من خلال نفحات التقانة في الإنشاء والعمارة وسنيع اللمسات الفنية من شكلية ولونية وملمسية،وكلها تشرأب لجذرها الأول في طين الرافدين.


مشهد الامام الكاظم


مشهد الست زبيدة

الفن في العالم

ماكس ايرنست..الغموض والأسرار

عيون الصمت

ميشيل شامبنوا
ترجمة د. سندس فوزي فرمان

إن أردنا الاقتناع بأن السريالية لم تكن لحظة ثانوية في تاريخ الفن في القرن العشرين يكفينا أن نتأمل في أعمال ماكس ايرنست. عبر هذا الرسام السريالي عن العصر كله دون أن يضطر لأن ينكر نفسه،فتمتع بعمر طويل من الإبداع وجاء حدسه الفني مبكرا وصداقاته مثمرة وحبه حاسما. وهكذا كان في حياة هذا الرسام كل المكونات التي تصنع قدرا استثنائيا. حتى التاريخ نفسه كان حاضرا في صنع هذا القدر؛ ذلك التاريخ الذي يحدد النزاعات والمنفى. ولد ماكس ايرنست في ألمانيا ثم اختار فرنسا وعاش فيها منذ العشرينات ليلتحق ببول ايلوار وأندريه بروتون. إلا إن ماكس ايرنست عانى من أصوله القومية في عام ١٩٣٩ حيث اعتقل حتى استطاع أن يختار المنفى في الولايات المتحدة. ايرنست من مجموعة الفنانين الذين اختاروا باريس عاصمة للفكر وتوجب عليهم دفع ثمن هذا الاختيار في أكثر الأوقات حلكة.

كان خيارا المنفى سعيدا فقد منحته أمريكا فرصة اكتشاف ولاية أريزونا وتعرف فيها على فن الهنود من قبائل الهوبي،كما إنها منحته قصة حبه مع دوروثيا تاننغ والتي أصبحت زوجته ورفيقة رحلته منذ عام ١٩٤٣ وعادت معه إلى أوربا في ١٩٥٣ وشاركته سنين السلام والابداع في فرنسا.

خصصت مدينة بروهل متحفا لأعماله وعهدت بالافتتاح للمؤرخ الفني فارنير سبي وهو أحد المتخصصين بأعمال ايرنست وكان ذلك تتويجا للاعتراف بالرسام وبقيمته الفنية.

مارس ماكس ايرنست الرسم والنحت وتقنيات الفرك والصقل واللصق حيث وضع كل الوسائل الفنية المتاحة لخدمة رؤية قادرة على كشف أعماق الهاوية أو قمة السمو التي يمكن أن تواجه البشر. وتعتبر لوحاته المروعة التي رسمها خلال سنوات الحرب بل وحتى لوحات الخرائب المنذرة بقدوم الشر قبل اندلاع النزاع، ترجمة شاملة للخيالات المعتمة التي تسكن في كل واحد منا. وتذكرنا بعض لوحاته مثل "عين الصمت" (١٩٤٣) و "غواية القديس أنطوان" (١٩٤٥) بجيروم بوش بسبب عتمة مناظرها.

إلا إن ايرنست كأصدقائه من الشعراء وضع أيضا المرأة وتحولاتها في مركز اهتماماته فهي الوسيطة للأحلام.

لوحته "المرأة والشيخ والزهرة" والتي نرى فيها الأفق يعبر خيال أمرأة ما هي من نفس مجموعة لوحته "البستانية الجميلة" التي ضاعت خلال الحرب ولوحة "عودة البستانية الجميلة" (١٩٦٧) التي تمثل ازدواجا رائعا للذاكرة.

عندما تنظر جانبيا لعين ماكس ايرنست الزرقاء فكأنك تنظر لعين طائر؛ فنظراته نصف شفافة وثاقبة وتعكس لك ما هو أبعد مما تعكسه المرآة.هذه النظرات تمثل عكس ما تمثله نظرات المصور مان ريه الكئيب والمنكمش على ذاته فإن رأيته يحدق في موضوعه التصويري فيبدو لك إنك ترى قزحية عينه ومنها ترى دماغه كجهاز يعمل.

يعتبر ماكس ايرنست رساما أديبا فهو يعلق على لوحاته ويعنونها بالفرنسية وتكون جمله في الغالب غامضة بقدر ما هي ساخرة. أين يمكن تصنيفه بين الرسامين؟ لوحاته تتطلب انتباه أكثر من لوحات بيكاسو إلا إنها أقل حسية منها. وهو أكثر خيالا من ميرو واقل انفتاحا خارج الذات من دالي كما إنه أفضل كرسام من ماغريت أو شيريكو. إضافة إلى ذلك فهو متمكن جدا في تقنية الكولاج (اللصق) حيث يستخدمها في سرد القصص كما هو الحال في لوحته "المراة ذات المائة رأس" والتي استخدم فيها ١٤٧ لوحة. وهو نفسه الذي وقع اللوحة المشهورة لمجموعة السرياليين والمسماة ب"موعد الأصدقاء" (١٩٢٢).

ومع ذلك فإن لوحاته تبقى عصيه على الفهم أكثر من غيرها وكثيرة الغموض ولا تبعث أبدا على الاطمئنان. فهي تبقى كالوجه الآخر الخفي من القمر، ذلك الكوكب الذي يضيء المشاهد الليلية حيث يسيطر على لوحات ماكس ايرنست الهاجس الكئيب لإنسان لديه تساؤلات عديدة إلا إنه لا يدعي معرفة الأجوبة على تلك الألغاز الرمزية.

ترينالي فالون والغاز الكرافيك المعاصر

(٢-١)

علي النجار
فنان عراقي

إن كانت مدينة فالون(مركز مقاطعة دالارنا) السويدية أقامت توازنات مواردها المالية على معادلة لا تخلو من شطارة الحدس وحسابات علمية سخرت البيئة والأثر معلما سياحيا، حتى لو كان الأثر منجم نحاس(لم يعد اقتصاديا) لكنه لا يزال مسخرا ليبقيها تزهو بثروتها وغناها المادي والروحي. الا ان ذلك حافظ على مفاخرها الطبيعية المستثمرة الأخرى كرياضة القفز من علو، مثلما حافظت على ثروتها التي شكلتها الصناعة الغذائية(كورف فالون) المعروف والذي يحمل اسم المدينة و صناعة الصباغة الحمراء التي اشتهر فيها المعمار السويدي التقليدي. وكما تحولت وظيفة المنجم من الإنتاجية إلى السياحة. تحولت وظيفة محطة القطار المحلية من مخزن مهمل إلى قاعات عروض وأنشطة فنية شخصية وجماعية ولتحتضن بعض من أعمال هذا الترينالي. أما بقية الأعمال فقد توزعت قاعات متحف المقاطعة الذي يحتل مكانه وسط فالون، وقاعة مكتبتها المحلية، وقاعة عرض أس إي فالون، كما عرضت أعمال تسعة فنانين في بيت الكرافيك القريب من استوكهلم والتي تم افتتاحها بعد ثلاثة أيام.

باتت ظاهرة إعادة تأهيل آثار المدن في أوربا، مثل محطات القطار أو مخازنها والتي هجرتها قطاراتها أو غيرها من بنايات المعامل التي لم تعد تؤدي وظيفتها الاقتصادية ظاهرة ثقافية بارزة. كمعمل الكابلات في هلسنكي، الذي تحول إلى مركز للفنون أو محطة القطار في برلين التي تحولت إلى قاعات عرض للفنون المعاصرة أو بناية منشأة الميناء في مدينة مالمو السويدية والتي هي الأخرى تحولت إلى فضاء لعرض الأعمال الفنية المهرجانية. وكان ذكاءً بحق أن تتحول هذه الأمكنة المهملة التي تجاوزها زمنها إلى فضاءات ابداعية تتيح للمشاهد مجال ومدى رؤية غير تقليدية، كما تتيح للفنان حرية استغلال المكان وبناء مشروعه أو فضاءه الخاص بما يتناسب وإيحاءات هيكلية هذه الأمكنة.

العروض الرسمية الجماعية العالمية، أو ما اصطلح عليها بالبينالي أو الترينالي (معرض السنتين أو الثلاث سنوات) وهي الشائعة عالميا، تأسست أو أنشأت بقرارات ثقافية وأحيانا ثقافية مؤسساتية وأحيانا أخرى ثقافية سياسية لبلد ما. في الوقت الذي أسست فيه مدينة فالون السويدية عرضها الكرافيكي المثير على إثارة من كتاب فني صدر حديثا يتناول فيه أهم تجارب الكرافيكيين العالميين المعاصرين، وحسب اجتهاد مؤلفه الناقد ومؤرخ الفن الويلزي ريتشارد نويز وكتابه هو (صناع الكرافيك على الحافة)،شكل وثيقة العرض الافتراضي الأول لهذا الحشد المتميز من أعمال فن الكرافيك الآن في هذه المدينة. والكتاب لم يكن تقليديا في عرضه لتجارب معينة. بل كان بحثا عن روح العصر من خلال نتاج فنانين يسكنون بقاعا متعددة ومتفرقة من بقاع العالم، لكنهم متوحدون في هواجسهم الاجتماعية والبيئية والسياسية والثقافية. وهي فكرة اختمرت في ذهن الفنان الكرافيكي العراقي السويدي (مظهر احمد) مدير مشغل كرافك فالون لتحقيق حلم الكتاب وكاتبه بسحب مضمون مفردات الكتاب ونماذجه الإبداعية الكرافيكية من الورق إلى قاعات العرض. فانشأ حبلا سريا ما بين خاطرة فكرته وذات المؤلف(نويز) لترى النور أخيرا أعمال كانت متخفية بين طيات الكتاب.

خلف اختفاء العناوين الكبيرة وثيماتها الشهيرة في عالم التشكيل المعاصر، يكمن حراك اجتماعي لم تعد تغريه العناوين بقد اهتمامه بأقداره المعاشة. وفي عالم تشكل مفاصله ملايين الأفكار وتحولاتها ونتائجها. وان كان الفن يشكل مقياسا لحساسية مجتمعاتنا وتحسس وجودها السري في نفس الوقت، فانه الآن فكرة متولدة ووالدة. ولم يكن عرض ترينالا فالو إلا نوعا من ترمومتر حدسي للمتوفر من تجارب هؤلاء الفنانين المشاركين. وان لم يكن بالإمكان إحصاء التجارب الكرافيكية العالمية بشكل مطلق، فبالإمكان حصر البارز منها وتحت عناوين استدلالية. وهذا ما فعله(ريتشارد نويز) وما حاول العرض إبرازه بالشكل المناسب.

لنقارن أفكار سكوت التصنيفية المقترحة في كتابه و حسب تسلسلها. كما يأتي:

ترددات خاصة(أو المواضيع المحترسة)/ المدن والوقت/ زمن الدجتال/المدينة والذاكرة/ الجسد والروح/العرض والإخراج /التأسيسية أو البنائية /الرؤية الشعبية/ التكنيك العنيف أو الحاد / المسافرون/ البعيد.

يتضح لنا من هذا التصنيف أن غالبية العناوين ذات صبغة اجتماعية. فإذا ما استثنينا ما يخص التكنيك منها نجد أنها لا تبتعد عن المنحى ألمفهومي ذي الصبغة أو الصيغة الاجتماعية بشكل من الأشكال، وان لم يكن بعضها يحمل صيغة مباشرة، لكنها مع ذلك تبقى على ملامسة لبعض تفاصيله المألوفة أو الصادمة أو الغرائبية في آن معا. وليس في الأمر من استغراب بعد أن بات الأداء التشكيلي ساعيا هو الآخر لملامسة مساحة الإبهار في هذا المجال. وبما أن عالم الكرفيك بات اليوم عالم واسع ومتنوع الأداء مادة وتكنيكا وتصورا لا يعفي أي منتج أو مخترع صوري أو صوتي أو ضوئي،أو أي منتج صناعي من مساحة اشتغاله. للحد الذي اختلط فيه مع عالم التشكيل الواسع ومكتشفاته وألعابه، وعالم التقنية الكومبيوترية وأجهزة التصوير التقليدية أو نظام الدجتال والفيديو. وان كانت الورقة تحمل سمات الطبعة الكرافيكية التقليدية فان هذا العرض لم يعف مواد غرائبية أخرى كالصخور أو قطع الأخشاب الخام أو النسيج أو أحواض البلاستك أو مسطحات المعادن أو مختبر الصور النقطية أو أدوات استعماليه معاشية أخرى، والتي افترشت أرضية العرض وجدرانه. كذلك لم يقف إعجاز الفنان عند حد بل كان دافعا قويا لابتكار أشكال(فورمات) حيوية و استغلال الجسد في عرض إنشائي كرافيكي صوري(فيدوي) مبتكر.

العمل الفني صنيع أدواته التي تتوزع الفكرة المكرسة للصورة أو الحركة أو الصوت أو الضوء، أو كلاهم معا، كذلك المواد الخام بأنواعها المختلفة وطرق أدائها المتنوعة. ولو تفحصنا طرق اخراج أو أداء معروضات هذا الترينالي نجدها لا تبتعد عن هكذا اشتغال، كما أنها لا تبتعد عن الذهنية التصنيفية ل(نويز) إلا في حدود اجتهادات أو إيحاءات محدودة. وان كان أداء الفنان يشكل جسرا لفكرته أو العكس، فإننا نستطيع إعادة ترتيب الجدولة التصنيفية المقترحة لأعمال هذا العرض لجهة أدائية تشكل ثنائيا معرفيا مع ما طرحه(نويز)، كي تساعدنا على كشف بعض أسرار الرؤى التشكيلية لهذه الأعمال.

أداء الحالة الاجتماعية:

اخترنا نموذجين لهذا الأداء رغم تقاربهما في الموضوعة السياسية(التي تشكلت من خلال تداعيات وسط اجتماعي معين رغم ما رافقها من ملابسات سياسية مصنعة). وتتناول أداء فنانين من الولايات المتحدة هما(سكوت بيتز و جون هتشكوك). وموضوعة العراق والحرب هي شاغل عرضهم هنا. وان كانت اكتشافات الحداثة مساحة مشاعة لألعاب المعاصرة، فقد استغل(بيتز) الفن الشعبي الأمريكي الحديث(البوب) مجالا لإخراج أعماله. ليس كما مألوف في أعمال سابقيه بل بما يوفر له مجالا لإخراج فكرته عن مفهومه السياسي الاجتماعي. فأنتج علبه(الموظفة لتعليب العاب دمى الطفولة) لطباعة صور عليها (بتقنية السلك سكرين)، وخصص لكل علبة رسما شخصي لشخصية عراقية مختارة وأرفقها بعلامات وإشارات موقعيه دلالية. والشخصيات هي: رجل البوليس، العامل، الأب، الأم، الطالب، البنت. علب تحمل تسعيرتها ومعروضة للبيع الافتراضي والذي يشكل جزءا من عالم الحرب العراقية الافتراضية الكبرى. وان كان الافتراض ذهنا مفتوحا على العديد من الاحتمالات، فهو هنا شكل واقعا اجتماعيا منتهكا.

الفنان الآخر(جون هتشكوك) ذهب مباشرة إلى الحدث وتداعياته، فصنع لنا مشهد الحرب وآثاره في عمله المعنون(دبابات اللباد) بطباعة السكرين. دبابة مفرغة في الأعلى وأسفلها رسوما طباعيه لسيقان تعرضت للرض والكسر والتضميد. وان يكن العمل مباشرا، إلا أن اختلاف تكنيك جزئيه اظفى عليه مسحة تشكيلية غرائبية بعض الشئ تستبطن دعوة لتفحص جزئياته ومعرفة دلالاته على وضوحها. وتبقى اختلافات مساحة التعبير والأداء في هذه الأعمال منفذا لقراءات متعددة ومفتوحة على التأويل الاجتماعي وهواجس تهويمات النزعات السياسية وكوارث حروبها العصرية.