نصف قرن على مشاريع "فرانك لويد رايت" البغدادية:

تصاميم العمارة المُتخيّلة

(٢-٢)

د. خالد السلطاني
معمار واكاديمي

❖ الى "ديران ناصر": زميلي ألتدريسي في جامعة بغداد

اختار فرنك لويد رايت نهايات القسم الغربي من الجزيرة النهرية ، التى دعاها بـ"جزيرة عدن" بدلا من اسمها الشعبي الدارج " جزيرة ام الخنازير" ، لتكون موقعا لـ"مبنى الاوبرا" المتضمنة قاعة واسعة تسع ٣٠٠٠ مقعد، مشغولة مع احياز ملحقاتها ضمن مخطط دائري يحيط به رواق خارجي معمد. تلتصق بهذا الشكل الدائري كتلة ذات مخطط شبه دائري ، كناية عن فضاء المسرح. اما فضاء القبة السماوية" Planetariumالموجود ضمن كتلة الاوبرا فقد تم توقيعه في طابق التسوية، اسفل كتلة القاعة الرئيسية. يرتفع سقف الاوبرا عاليا بهيئة خيمة ، يعلوها شكل هرمي مجوف، ذو فتحات دائرية واسعة في كل جهة من جهاته الثلاث ، ويعلو هذه الفتحات صف اخر من فتحات دائرية اخرى اقل مساحة، تنتهي بسارية شاهقة ترتكز على قمة الشكل الهرمي. وقد وضع المصمم تمثال " علاء الدين والمصباح السحري" داخل حيز التجويف الهرمي ، على قاعدة يسندها سقف المسرح. ثمة مسلة Obe-lisk باسقة موقعة بصورة طليقة ومنفردة بجانب يمين المدخل الرئيس للاوبرا.

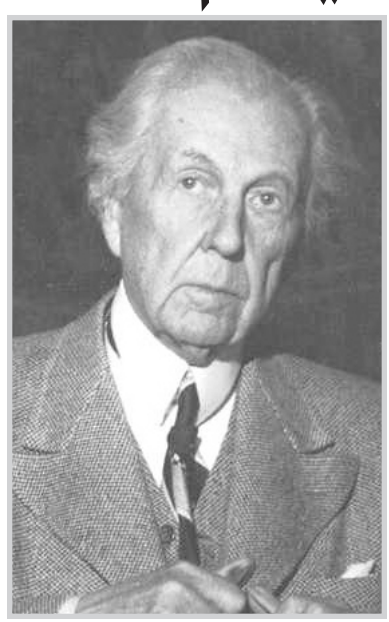
وعلى امتداد الضفة اليمنى من الجزيرة في محور شرق-غرب، يبدأ من شرق مبنى الاوبرا ، تمتد كتلة السوق التجاري المركزي " المول" ، لتصل الى حافة الجزيرة، عند نصب هارون الرشيد الضخم والشاهق، المستند الى قاعدة لولبية ، زينت جوانبها بافاريز بارزة لقافلة جمال تسيرنحو الاعلى الى تمثال الخليفة العباسي المذهب، وجهه الذي يواجه الشرق تماما. بالاضافة الى ذلك ثمة مبنيان آخران صممهما رايت في الموقع اياه ، مخصصان الى متحفين احدهما خاص بالمنحوتات الضخمة العائدة الى منجز الحضارات القديمة التى ظهرت في بلاد مابين النهرين، كالقطع النحتية الاشورية ، مثل منحوتات الثور المجنح او الاسود الضخمة وغيرها، والاخر مخصص للفنون الحديثة . وما ذكرناه اعلاه ليس كل ما قدمه رايت في "مخططه لبغداد الكبرى" ؛ فهو قد عالج ايضا موقع شبه الجزيرة عند استدارة النهرفي الجهة اليسرى وخصص موقعها الى مجمع الجامعة.

تكاد تكون لغة المشاريع المعدة الى بغداد، بمثابة فرصة سانحة، لدى المعمار لتبيان مقاربته التصميمية المتفردة وتوضيح مقدرته المهنية العالية، بمقياس يفي تصورات تلك المقاربة ، ويمتحنها عبر تنويع وظيفي زاخر. لا يتعين ان ننسى ان ضخامة المشروع البغدادي وتنوع النمط البنائي فيه، وتعددية القرارات الساعية وراء ايجاد حلول مهنية لقضايا حضرية ومعمارية مهمة، تجعل منه مشروعا فريدا وربما نادرا في حياة رايت المهنية. فالكلام ،هنا، يتعدى مفهوم المبنى الواحد المنفرد، بل حتى يتجاوز مفهوم "المجمع"، ليمسي مشروعا حضريا بامتياز يتساوق بحق، مع العنوان الواسع الذي اختاره المعمار له " مخطط بغداد الكبرى" Plan for Greater Baghdad .

بيد ان هذه اللغة المعمارية المميزة، التى تبدو وكأنها منسجمة تماما مع طبيعة المكان وثقافته ذات الخصوصية العالية، ماانفكت تظل شديدة الانتماء الى كشوفات المعمارالتصميمية، الكشوفات التى اشتغل عليها سابقاً والتى وجدت تصاديات اسلوبية كثيرة في مشاريع عديدة صممها في الفترة الاخيرة. ونضيف، بان كثرا من العناصر التصميمية ونوعية تكويناتها الموجودة في التصاميم البغدادية ، قد وجدت لها توظيفات في مشاريع متنوعة صممها لمدن مختلفة في الولايات المتحدة الامريكية، وهو امر له دلالاته الرمزية التى يتعين جلاء كنهها لفهم لغة التصاميم البغدادية وادراك اهميتها المعمارية، لكن علينا ايضاً الاشارة، الى اننا نتعاطى مع مقاربة معمارية شديدة الخصوصية والتفرد مقارنة بما كان مألوفا في الممارسة المعمارية العالمية ومتعارفاً علي، ذلك لان تداعيات "التاريخ" ، وبالتالي تأثيرات الذاكرة المعمارية، التى تتجلى عادة بخصوصية المكان، ما برحت تعتبر ، من وجة نظر مفاهيم الحداثة وطروحاتها النظرية ،شأنا بعيداً عن انشغالات الممارسة التطبيقية الحداثية، بل وامراً ينبغي ان يكون مغيباً عن اهتماماتها وهمومها .

تهيمن الاشكال الدائرية في حضور بليغ على جميع مفردات تصاميم المركز المدني الثقافي البغدادي . ويكاد يكون " الفورم" الدائري هو الشكل المفضل لدى المعمارفي تناوله مشكل معالجة احياز وكتل تلك التصاميم وما يحيط بها من فضاءات مفتوحة. ثمة طرق دائرية منتظمة، وثمة اشكال مبنية دائرية منتظمة، وثمة انصاف دوائر بجانب دوائر اخرى تحدد هيئات مفردات تنسيق الفضاءات المفتوحة. وما عدا كتلة السوق المركزي ومبنى متحف المنحوتات القديمة، فان الشكل الدائري هو الشكل الطاغي في جميع تشكيلات المخططات الباقية؛ ان كان ذلك لجهة المعالجات الكتلوية للمباني المصممة، ام لناحية تنظيم الفضاءات المفتوحة. يشار الى ان ولع رايت في الشكل الدائري هنا؛ في تصاميمه البغدادية، مرده الى الرغبة في استدعاء "اميج" المخطط الدائري لبغداد المنصور، الذي يعود تاريخه الى منتصف القرن الثامن الميلادي. (N. Levine, The Architecture of F.L. Wright. Princeton University Press, 1996, p. 397)اي نحن امام فعالية تناصية Intertex-tuality مميزة، يجريها المعمار بغية احساسنا بتنوع المرجعيات المعمارية التى يتكئ عليها. لكننا، نعتقد، بان ذلك ليس الباعث الوحيد لتلك المعالجة. فمن المعروف ان الاشكال الدائرية ، قد انحسر استخدامها كثيرا في التكوينات التصميمية الحداثية منذ ان اعلن لوكوربوزيه (١٨٨٧-١٩٦٥) "بيانه" حول (شاعرية الزاوية القائمة) في العشرينيات من القرن الماضي، وتبعه كثر من رواد عمارة الحداثة ومقلديهم في تبنيهم مثل ذلك "المانفستو" . لكن رايت لم ينجر بسهولة الى تلك البيانات المؤطرة للفعالية المعمارية، والمحددة من تشكيل فوريماتها (رغم ان لو كوربوزيه نفسه قد تنصل لاحقاً من بيانه الشهير، معتمدا لغة " رونشان" التى تخلو من اية زاوية قائمة، مرجعاً للكثير من المشاريع التى صممها بعد ذلك المبنى ذي المقياس المتواضع الذي عد ظهوره بمثابة بدء مرحلة معمارية جديدة). وظل رايت حريصا، هو الذي يبغي التفرد والمعاكسة مع الاخرين، على انتقاءاته الشكل الدائري تحديدا، جاعلا منه "فورماً" مفضلا لتشكيل كثر من تكوينات مشاريعه التصميمية.

بالاضافة الى ذينك السببين، سبب الاستدعاء وسبب المخالفة، ربما افضى ولع رايت "القديم" برمزية الاشكال الهندسية الى توظيفها " لتحقيق" معنى معين والحصول على دلالة رمزية، يراها حاضرة في نوعية الشكل الهندسي المحدد. ويشير احد الباحثين الى ان رايت كتب مقالا مبكرا (سنة ١٩١٢) بعنوان " الطباعة اليابانية" موضحا ما تتضمنه الاشكال الهندسية من رمزية، وما تنطوي عليه من قوة نافذة و"سحر" بين اذ يكتب رايت في ذلك المقال بان".. الاشكال الهندسية بمقدورها ان تمنحنا قيمة رمزية، وتقترح لنا افكارا انسانية وتولد امزجة خاصة ، وتثير فينا أحاسيس معينة ..


فرانك لويد رايت

فالدائرة ، على سبيل المثال، تعني : اللانهائية ، والمثلث يدل على : الوحدة التركيبية ، في حين ان الشكل الحلزوني يشير الى الارتقاء العضوي، والمربع الى التماميه.." وربما افضى مسعى المعمار وتطلعه وراء تحقيق رمزية عالية لتصاميمه، لان يكون الشكل الدائري حاضراً بامتياز في مشاريعه البغدادية؛ كما هو حاضر في مشاريعه الاخرى قبل بغداد ... وبعدها ايضاً. لا يود فرنك لويد رايت التخلي ببساطة عن ما عرف عنه كمعمار مؤسس لمقاربته العضوية؛ التى فيها ترتقي خصوصية البيئة المحيطة لتضحى مؤشراً اساسياً يعمل في صياغة تكوينات المباني المقترحة، اي نحن ازاء توق واضح لتناسق خاصية الموقع مع نوعية العمارة المصممة. من هنا يمكن فهم الاعمال الواسعة التى اقترحها المعمار" لتنظيم" وتحديد شكل الجزيرة في وسط دجلة ، التى ستكون " موقعا" لأهم مبانيه وهو مبنى الاوبرا. وبغية حضور النكهة العضوية في المشروع فان المصمم يلجأ الى " تهذيب" شكل الجزيرة الممتدة ويجعل من هيئات تخومها وحافاتها هيئات قريبة من الاشكال المنحنية وحتى الدائرية، حتى "يقنعنا" بان مخططاته الدائرية ذات الرمزية الخاصة المولع بها المعمار، منتمية باتساق مع " خصوصية " موقعها. اما في الطرف الاخر من النهر، حيث موقع الجامعة، فانه يستثمر واقعة استدارة النهر الحادة لتبيان مشروعية حلقات الشوارع الفسيحة التى تحيط بكتل مكونات الجامعة؛ والتى تعمل بالتالي على زيادة "جرعة" العضوية في التكوين المقترح.

يثقل رايت مشاريعه البغدادية برموز تشي الى حضارة العراق في عهودها المختلفة، فهو من جهة يحرص على جعل مفردات تكويناته المصممة مترعة بمسميات مستلة من الذاكرة الثقافية المحلية ، ومن جهة اخرى ينزع الى استلهام فورمات المباني القديمة ، مثل " الزقورة" او "الملوية" او حتى " المخطط الدائري البغدادي"، متطلعا الى توظيف ذلك في مبانيه المتنوعة. فمشروع مباني بغداد الكبرى، على سبيل المثال، مكرس الى "سومر ولارسا وبابل" ، كما ان استخدام كلمات مثل "جنة عدن" والف ليلة وليلة"و"علاء الدين والمصباح السحرى" وغيرها من العناوين " الاسطورية" الحافلة بها تسميات تكويناته، يراد منه استحضار المعاني التى ترمز اليها. وهو هنا لا يتورع عن اطلاق اسم " اوبرا الهلال" Crescent Opera، مثلا، على مبنى المسرح البغدادي؛ لاضفاء اشارات ثقافية ومكانية محددة على تصميمه المقترح. وتعطي تدرجات وضعية الشوارع الحلقية المحيطة بكتلة الاوبرا؛ التى تمثل مركز التكوين ومفردته الرئيسية، تداعيات شكل الزقورة القديمة وتدرجاتها المتلفة حول المعبد؛ بؤرة اهتمام الحل المعماري فيها. كما ان هيئة "ملوية" نصب الرشيد ، تسترجع "فورم" منارة الملوية في مسجد المتوكل بسامراء (٨٤٨-٨٥٢). ويماثل الدور التصميمي للمسلات الفرتكالية ذات الارتفاعات الشاهقة والمعرفة لمكان مواقع الابنية المهمة في مخطط بغداد الكبرى، ذات الدور الفني المهم الذي تضطلع به عادة المنائر العالية المخترقة لخط سماء Silhouette البيئة المبنية للمدن الاسلامية والدالة ايضاً على وجود مواقع مباني المساجد المهمة فيها. هذا عدا وجود كثر من العناصر الاخرى التى استخدمها المعمار في تكوينات تصاميمه، والعائدة مرجعيتها الشكلية الى رموز ثقافة المكان . ونخلص من هذا كله، الى أننا أزاء موضوع يتعاطى مع تطبيق لمقاربة معروفة، تهتم في توظيف التاريخ وشواهد الذاكرة الجمعية في تكوينات التصاميم المقترحة. بيد ان نتائج التعاطي هذا، قد تغدو عملا معماريا عادياً وحتى مبتذلاً في مقترح تصميمي لمعمار آخر، لكن المعمار هنا هو رايت، فرنك لويد رايت ، احد سادة عمارة الحداثة وابرز مؤسسيها ؛ ما مكن المشروع البغدادي لان يظهر على قدر كبير من المهنية المشوبة بفرادة الحل التكويني. ومن هنا يبدو واضحا، ان موضوع استلهام التاريخ لا يعود هو المهم ، المهم هنا عملية التفسيرالملازمة لفعالية الابداع بالاضافة الى القدرة على اجتراح الفنطازيا، وخصوصا الفنطازيا، التى جعلت مداخلة المعمار الامريكي الشهير اياها، لتكون حدثا استثنائيا في الفضاء المعماري العالمي .

تتيح آليات النقد الحداثي الآن، "رؤية " العمارة المرصودة عبر رؤى جديدة ومبتكرة، بمقدورها ان تثري قيمة المنجز التصميمي، وتظهر نجاحاته الاسلوبية. وتوفر المقاربة النقدية التفكيكية امكانية قراءة "نص" العمارة المبتدعة بالاضافة، طبعاً، الى رؤيتها كصور Imagesبصرية. بيد ان حدث " القراءة" تلك لا يفتأ ان يظل دائماً عرضة لفعاليات التأويل Interpretation التى يجترحها " المتلقي" (وهو هنا: ناظر العمارة). ومثل هذا التأويل يمكن ان يقود في النهاية الى تتبع فعل "التناص" Intertextual-ity وبالتالي تبيان المرجعيات الثقافية المختلفة التى اتكأ عليها المعمار في تحقيق منجزه الابداعي؛ ما يفضي الى تحميل النص المقروء معاني كثيرة ومتعددة وقطعا غير تلك المقتصرة على احادية المعنى الذي قد يكون المعمار نفسه تاق الى تكريسه في تكويناته المبتدعة. وفي حالة تصاميم " مخطط بغداد الكبرى" فان المتلقي بمقدوره ان يرى فيها حضوراً وغياباً في آن، معنى ورسالة؛ المعنى الكامن في تلك التصاميم تبعها لخصوصية "تابلوجيتها" Typology؛ والرسالة التى تود ان تبثها عبر خصوصية " فورماتها" ذات المرجعية البصرية المحددة؛ ما يجعل من قراءات الحدث المرئي الخاص بتصاميم رايت البغدادية تنثال انثيالاً بصيغ متعددة في مخيلة المتلقي. نفترض، بالطبع، ان المتلقي هنا ،ذو دراية كافية باهمية الحدث المعماري المرصود، ويمتلك خلفية ثقافية وحتى مهنية تؤهله لاجتراح مثل تلك القراءات. ولئن جعلت المقاربة النقدية الحداثية ذلك المتلقي/ العارف بمنزلة "المصمم" الآخر؛ مصمما موازيا للفعل المعماري المتحقق و"مبدعاً" له ؛ فان حصيلة ذلك هي التى تسهم في جعل التصاميم البغدادية جزءاً من سياق الثقافة البصرية المألوفة وعنصرا منتمياً الى شواهد البيئة المبنية المحيطة، وهو امر يتم عبر تعدد القراءات التى يتيحها مرأى تلك التصاميم؛ بضمنها تلك القراءة التى يسميها " بيتر ايزنمان" بالازاحة Displacement؛ وهي عملية فصل نظري بين الدال والمدلول. (P. Eisenman, Re- Work-ing Eisenman, London, 1993, p. 51) .

نتعاطى بصريا مع مشاريع رايت البغدادية وفق هذه الرؤى ، فأننا انما نكتشف قدرتنا على فصل معاني العمارة المدمجة بعضها في البعض الاخر، وادراكها عبر علاقة واحد لواحد، اي بين المعنى والانشاء، والمعنى والشكل، والمعنى والمحتوى، والمعنى والرمزية؛ ما يمكننا من ان نرى التصاميم البغدادية وهي متحررة من خصائصها المعمارية العادية. وبالتالي تساعدنا في تقبل اشكالها غير المألوفة وتبرر غرابة تكويناتها. وعلى العموم فان مشاريع " مخطط بغداد الكبرى" ستظل، في اعتقادنا، " تقرأ" باساليب مبتكرة ومتجددة، طالما كانت هناك مقاربات نقدية جديدة مهتمة في باضاءة الاثر الفني المرئي من جوانب مختلفة. وستظل تلك القراءات على اختلاف مرجعياتها تؤكد اهمية الحدث المعماري المهم الذي اجترح يوما ما في نهاية الخمسينيات وافضى الى ظهور مشروع بغداد ، كحدث ذي دلالة مميزة في مجمل الخطاب المعماري الحداثي العالمي . ذلك الحدث المسكون بتعاطف جم مع المكان ومع ثقافة المكان، والذي افضى الى " مسك" صور العمارة المتخيلة و"احالتها" الى منجز معماري اتسمت تكويناته بخبرة ما انطوت عليه مقاربة رايت المعمارية المميزة؛ من اهتمام عميق بخصوصية الموقع والمقدرة على استيلاد فورمات فريدة حافلة بالاحساس الجمالي العالي.

والامر المؤسف في كل هذه " الدراما " المعمارية ، هو ان المشروع الرايتوي لم يكتب له التنفيذ، بسبب الاحداث الدراماتكية التى طرأت على المشهد السياسي العراقي اثر ثورة ١٩٥٨؛ وبالتالي خسرت العاصمة العراقية فرصة تاريخية نادرة لان تجعل من ارضها "موقعاً" لذلك المشروع الضخم ، المتعدد الوظائف والاستثنائي في اهميته المعمارية لجهة شخصية مصممه ، رغم ان بغداد احتوت يومذاك مشاريع عديدة لمعماريين عالمين آخرين، ونفذ على ارضها بعض من تلك التصاميم بصورة كاملة احيانا، وجزئي احياناً اخرى. لكن الامر الذي يثير الاسى حقا هو التعتيم التام الذي رافق مصير مشروع رايت البغدادي في ادبيات النقد المحلي والاقليمي. اذ لم نلحظ له اي ذكر طيلة نصف قرن، لا لجهة تناوله كمشروع مميز ونادر الحدوث في الممارسة المعمارية الاقليمية ، ولا لناحية التعاطي معه معماريا، وتبيان ايجابياته أو سلبياته. وما رأيناه هو غياب تام من قبل المعنيين عدا بعض الاشارات السريعة من قبل مؤلفين عراقيين.

لكن جهداً كبيرا ومميزاً مثل الذي بذل في اعداد تصاميم بغداد وتهيئة مخططاتها، لا يمكنه ان يذهب سدى ، بمجرد عدم تنفيذ تلك المشاريع على ارض الواقع. وكشأن كثر من المشاريع غير المنفذة (ويتساوى هنا رايت مع غيره من المعماريين الاخرين) فان بعضا من المفردات التكوينية المبتدعة في تلك التصاميم غير المنفذة ، وجدت لها تصاديات تكوينية في مشاريع آخرى. وبالامكان الاشارة، على سبيل المثال، الى مشروع " المركز المدني للاقليم البحري" Marin County Civic Center (1957-1962)في سان روفائيل بكاليفورنيا، الذي نرى فيه تحقيقاً لتداعيات فورم المركز التجاري في مخطط المركز المدني ببغداد. فكتلته الممتدة ٨٨٠ قدماً ، هي ذاتها تقريبا امتداد كتلة السوق التجاري في بغداد. كما ان العين المهنية بمقدورها وبسهولة ان ترى تماثلات المعالجات التكوينية في كلا المشروعين. وينم وجود البرج الذهبي العالي الذي يصل ارتفاعه الى ١٧٢ قدما في المركز الكاليفورني ، الى مثيله في مخطط بغداد والمتمظهر في شكل "المسلة" المنفردة الشاهقة بجنب مدخل الاوبرا. كما تدل " قاعة غرانديغراميج التذكارية" (١٩٥٩) Grady Gammage Memorial Auditoriumفي تيمب / اريزونا ، ذات المخطط الدائري والرواق المعمد بخمسة وخمسين عمودا الملتفة حول واجهتها المدورة والسائدة لسقفها القشري الخرساني، على تشابه فورماتها ومعالجاتها مع عمارة البهو الدائري لمدخل متحف الفنون الجميلة الحديثة في مخطط المركز المدني في بغداد. (Maria Costantino, The Life and Works of Frank Lloyd Wright, London, 1998, pp. 142-145) . ولعل الاشتغال على تلك التصاميم ابان فترة زمنية متقاربة، تعزز من حظوظ فعل التشابهات التكوينية، وتزيد من احتمال استخدام آليات (وحتى مفردات) المقاربة التصميمية ذاتها لحل المشكل المعماري الذي واجه المصمم يومذاك. واخيرا، فثمة قناعة راسخة تمتلكنا بان حدث تحقيق مشاريع بغداد الرايتوية كان من شأنه ان يكرس عميقا حضور عمارة الحداثة في المشهدين المحلي والاقليمي. وربما كان تنفيذ تلك المشاريع باعثا للكثير من المعماريين لاجتراح تصاديات تكوينية مع عمارتها الفريدة، وقد تكون ايضا لغة عمارتها الاستثنائية مصدرا مهما ومتاحاً لاستلهامات مبدعة لمعماريين محلين عديدين. وتبدو قراءتنا اليوم، لتلك المشاريع التى مر نصف قرن على تصميمها، وكأنها دليل اضافي على أهميتها المعمارية ، لجهة ما تكتنزه من افكار تصميمية خلاقة ، قادرة على اثراء الخطاب المعماري المحلي والاقليمي بقيم تصميمية جديدة وحداثية، فضلا عن ما كسبه الفضاء المعماري العراقي من حدث تصميمي مهم، يستقي أهميته العميقة، في الاقل، من اهمية شخصية مصممه، المعمار العالمي: فرنك لويد رايت.

(مرسى في نورماندي) لجورج براك

الرسم التكعيبي.. تأريخ وتحليل ١٩٠٧-١٩١٤

جون غولدن
ترجمة: خالد خضير

ان الميزّة المحددة في التكعيبية كانت: الصلابة، والملموسية تقريباً، ومعالجة السطوح، وكانت قد طُورت أولاً في لوحة الرسام التكعيبي جورج براك نتيجة أفكاره الجديدة حول الفضاء التصويري الذي كان مرئيا جداً في (مرسى في نورماندي)، كان العمل قد انجز من الذاكرة في ربيع عام ١٩٠٩، كانت المناظر الطبيعية المتأخرة لسيزان تعالج سطوحها غالباً في الوقت نفسه معالجة معقدة وبسيطة معا، تلوّن الاشكال بطريقة سميكة أو مستويات معقدة، فيركز على نوعية القيمة والوجود المادي. وبالرغم من تقشف تكعيبيته المبكرة، فان مقترب براك وسيزان كان أكثر تصويرية من ذاك الذي انتهجه بيكاسو، لقد كان مفتونا بلا شك بالنوعية السطحية والتقنية الفعلية لسيزان؛ كانت هنالك معالجة متفردة للسطوح في (مرسى في نورماندي)، وكان ذلك في الحقيقة في كافة أنحاء اللوحة كاملة، كان التشديد الأعظم ينصب كثيرا على غنى الصيغة ذاتها، وهو ما كان كذلك في الأعمال المعاصرة المنجزة من قبل بيكاسو. كانت أشكال الفنارات والقوارب تشبه الدمى تقريباً في بساطتها الأولية، بينما تطورت داخلياً من خلال التعدد الكبير للمستويات أو للاشكال فيها، فحينما تخضع السطوح للمعالجة نفسها، تتحلل اللوحة نفسها إلى حشد من المستويات المتحركة البسيطة، فتبدو تلك المستويات مربوطة معا أو معلقة خلف بعضها في عمق ضحل. خارج هذا، كانت الأشكال تَظهر، قاسية، وهي تتحلل ثانية، حينما يقوم المشاهد بنقل اهتمامه من الأشكال الفردية إلى اللوحة كاملة. في المناظرالطبيعية السابقة لجورج براك كانت السطوح الثنائية الأبعاد للصورة محتفظة بجزئياتها، وقدرتها على السماح للعين بالانفلات والاتجاه وراء الجبال والبنايات والأشجار، وهو نفس التأثير المنجز بالمعالجة الخرسانية للسطوح، التي كما تبدو منجزة بشكل متقن، وقد لوّنت بشكل يمنحها الصلابة، التي تنصهر بالمنظر الطبيعي بامتداده الذي تشكله الخطوط التركيبية الرئيسية في اللوحة. . .

لقد قيلت آراء مهمة حول المناظر الطبيعية، والطبيعة الجامدة المنجزة عام ١٩٠٨ واوائل عام ١٩٠٩، حول ظهور الإحساس المكاني الجديد في هذا العمل لجورج براك (مرسى في نورماندي)، وكان هذا قد أصبح ملحوظا جداً. إن معالجة السطوح والمناطق المكونة لأشكال المنظر الطبيعي المختلفة: المراكب، والفنارات، وموانع الأمواج، وتواشجها بالأشكال والوحدات التصويرية التي تذوب فيها الأجسام، ما يجعل لهما تأثيرا يجعل الفضاء يبدو وكأنه حقيقي، وكأنه مادة، قد يصفه احدهم بأنه يبدو كمجلة مصورة، او كالأجسام الصلبة ذاتها. إن سطح الصورة بالكامل يعاد إلى الحياة بتفاعل السطوح المظللة حادة الزاوايا، فيبدو البعض من هذه السطوح وكأنه معرض للإنحسار بعيداً عن العين إلى العمق الضحل، لكن هذا الإحساس يصد دائما من قبل الاشكال الناتئة التي ستقود العين وتندفع ثانية إلى مقدمة الصورة،فتنتج الإحساس البصري المنتج لهذه المقارنة، ليظل الاحساس بنحت مقطوع بشكل مهذب في نقش منخفض البروز.

في أعمال الفنان غسان فيضي:

انحناءات الحنين .. رموز عراقية تجلت بشاعرية رغم مرارة المنفى

حسين السكاف

مَنْ خَبرَ حياة المنفى يعرف جيداً أن هناك وجوهاً وأماكن وبعض صور تختزنها الذاكرة لتسافر بصحبة الروح المثقلة بهمومها وتطلعاتها حين تتخطى حدود المكان حيث المنفى. تبقى الذاكرة متمسكة بمخزونها إلى الأبد، بل يصبح ذلك المخزون أكثر وضوحاً وحضوراً تحت تأثير التجربة والمشاهدات الجديدة من جهة وقساوة المنفى ومرارته من جهة أخرى. ترى أية صورة تستحضرها ذاكرة الفنان غسان فيضي دائماً؟ وهل يعتبرها حالة مقلقة يرغب في التخلص منها، أم حالة دافئة يرغب في اللجوء إليها كلما اختلى بنفسه؟

الإجابة عن هذا السؤال نجدها واضحة في أعمال هذا الفنان العراقي الذي يعد بتجربته الفنية امتداداً طبيعياً ومهماً لمدرسة بغداد في الفن التشكيلي تماماً كأساتذته وزملائه الفنانين مثل، نزيهة سليم، فيصل لعيبي، نعمان هادي وغيرهم، وأهمية هذا الامتداد تأتي من خلال الرؤيا وعمق التجربة في مزج تأثيرات المدارس الفنية الأوربية مع مؤثرات ومخزون مدرسة بغداد في الفن، وبالتالي الخروج بمنتوج فني لا تنقصه الدهشة. فلقد توصل الفنان غسان فيضي طيلة سنوات عمله الدؤوب وتجاربه الفنية إلى إيجاد شخصية أو أسلوب ثقافي فني غائر في تلافيف الموروثات الفنية لبيئته مطعم برؤية حديثة يحاول قدر الإمكان استثمار مواضيع الحب والحنين والحزن والفرح وما يدور داخل البيوت وخلف أبوابها في إطار لوحة فنية تحاكي المشاهد عن زمنها، وما أعماله إلا علامة واضحة ودليل ملموس على مدى التصاق تجربته بالمدرستين البغدادية والباريسية من خلال خبرته وما درسه وشاهده معتمداً على دراسة الفن التشكيلي في العراق وفرنسا وتأثيرات أجواء وطقوس تلك المدرستين.

أعماله تنقلنا حيث الأجواء العراقية بكل طقوسها وقصصها، حتى نصل إلى سماع موسيقاها ونبتسم لفرحها. ففي لوحة العاشقة (زيت على القماش cm60x60) تأخذنا نظرة الفتاة صوب الكتاب المفتوح إلى اكتشاف دلالة الإبحار بخيالات حالمة، إنها عاشقة بالفعل، فنضارة الوجه وتدويره وخلو أصابع يديها من أي خاتم، ثم اكتناز الجسد وحيويته خصوصاً عند الفخذين، يمنحنا صورة واضحة لفتاة مليئة بالخصوبة تذكرنا بعشتار إلهة الخصب. ولكن، ما سبب ارتفاع جزء جسدها الأسفل؟ أو انزلاق جزء جسدها العلوي حيث الأسفل باتجاه الزاوية اليسرى للوحة؟ الإجابة عن هذا السؤال نجدها من خلال ترجمة بعض رموز اللوحة، فالفتاة تظهر وكأنها سابحة في ملكوت العشق من خلال الكتاب الذي تقرأ. فهل هي مبحرة بقصص العشق كحكايات ألف ليلة وليلة؟ أم أنها –وهو الأرجح – تقرأ رسالة عشق وصلتها منذ قليل ودستها بين وريقات الكتاب لتوهم الأهل بانشغالها بالقراءة كما تفعل أغلب الفتيات في هذه المرحلة العمرية؟ إن حالة العشق هذه هي التي تسببت بطيران الفتاة، حيث جزؤها الأسفل متجه نحو الأعلى. يدلنا على هذا تلك الأشرطة المتطايرة المنتشرة في فضاء اللوحة والمتجهة نحو الأعلى بحركات التوائية مرة ودورانية مرات، ثم تلك النقوش البيضاء المنطلقة من كتف الفتاة اليمنى صوب الأعلى بالإضافة إلى تكوين أصابع القدمين التي جاءت كأجنحة طائر صغير. وما ظهور القطة بهيئتها الأنيقة سوى محاولة من الفنان لتعزيز حالة العشق موضوعاً أساسياً للعمل. فكما هو معروف، فإن القطة ترمز للرغائب والشهوات الجنسية. وما ثباتها على الأرض إلا دليل على ثبات وعمق الرغبة عند الفتاة، كما أن هذا الثبات وارتفاع الذيل نحو الأعلى يقود نظر المشاهد من الأسفل إلى أعلى اللوحة حيث حركة العمل بكامله، ويعزز حالة طيران الفتاة بأحلامها وأمنياتها. ودلالة الطوق في رقبة القطة المشابه بنسيجه ومادة حياكته إلى الطوق في معصم الفتاة الأيسر، ما هي إلا تأكيد لحالة الرغبة والتأمل بلذة الأمنية على الفتاة العاشقة. لم يكتف الفنان بكل تلك الرموز الجميلة فراح يعزز دلالة العشق والتأمل في عمله الفني هذا حين نقش بشكل واضح وصريح على الطرف السفلي من غطاء المصباح عبارة شعرية، الواضح منها كلمتي " العشق والتأمل ". المصباح المنتصب على المنضدة الصغيرة الذي يبدو كأنه مطفأ بسبب اختفاء ألوان التوهج على الغطاء، رغم الهالة الصفراء المحمرة خلفه والتي جاءت تحت قوس شكّل أطاراً لها حدد حجم الضوء المنبعث فلم يعد له أي تأثير يذكر على المشهد، سوى ذلك الاختلاف اللوني الذي طرأ على سلسلة للمثلثات التي ظهرت كنقش فني على الجدار، ربما أراد الفنان أن يوحي إلى فكرة توهج روح الفتاة العاشقة من خلال دلالة المصباح وخفوت ضوئه تماماً كاختباء الرغبة داخل الروح. كل هذا وبالاعتماد على التباين اللوني الذي نجده واضحاً على الركبتين والساقين ثم مرفق اليد اليسرى والساعدين وصولاً إلى وضوح التباين بين الضوء والظل على وجه الفتاة المتأمل، يدلنا إلى أن وقت المشهد هو النهار وأن هناك ضوءاً منبعثاً من النافذة المفترضة يمين اللوحة، يعزز تصورنا هذا ظهور الستارة الململمة خلف قدمي الفتاة.

للمرأة حضور واضح في أعماله، شأنه بذلك شأن أغلب الفنانين، فما من فنان عرفه التاريخ إلا ورسم المرأة على طريقته الخاصة، ولكننا نجد في أعمال هذا الفنان أن المرأة كثيراً ما تكون في أوضاع منحنية كالقوس في أغلب حضورها، وقد نتصور إن تلك الانحناءات هي دلالة الظلم والانكسار الذي تكابده المرأة، ولكن حين ننظر بتمعن إلى التكوينات اللونية المحيطة والرموز الخاصة بجو اللوحة نجد أن الفنان أراد أن يظهر انحناءات الحنين الدافئة للمرأة، إن كانت أماً، أختاً أو حبيبة، أي المرأة الرمز. وغالباً ما تشكل تلك الانحناءات لظهور النساء أقواساً كالتي نشاهدها في المعمار الشرقي كالنوافذ والأبواب ذات اللمسات الفنية الخاصة، ففعل الانحناء فعل يفيض بالحنين والإنسانية وهو رمز مشبع بالعطف. كما نشاهده في انحناءة الأم ووليدها بين ذراعيها، وكذلك انحناءة المرأة في الأحمر وهي تحاول إطلاق طائر سجين داخل قفص احتفالي الألوان وكأنه بلورة سحرية كما نشاهده في لوحة (ذكريات ملونة – cm162x130 ألوان مائية ومواد مختلفة).

الفتيات برقابهن الطويلات في لوحات الفنان غسان يشبهن إلى حد كبير رقاب فتيات الفنان الإيطالي أوميدو موديلياني، ولكننا نجدها في الكثير من لوحات غسان أكثر امتلاء ونضارة كما في لوحة "الشقيقتان" و "الدكتاتور"، إنه جمال الشرق وخصوصيته. ترى هل لهذه الدلالة علاقة بأسلوب المزج بين أساليب المدارس الفنية المختلفة؟ أقترح أن ندع الدلالة التالية كي تمنحنا الجواب المقنع. فوجود الأشرطة المتطايرة في فضاء أغلب لوحاته والألوان بتناغمها الراقص، كدلالة للفرح وموسيقاه، الأمل والفكرة الفرحة متوقعة الحدوث، ما هي إلا تأثر واضح ومتقن بتجارب ونظريات الفنان فاسيلي كاندنسكي الذي رسم الموسيقى وايقاعات الإنسان الداخلية على اختلافها. هذا ما كنا لاحظناه في لوحة العاشقة بكثافة واضحة، وكذلك نلاحظه في لوحة (قبلة خلف الأبواب cm60x45 زيت على القماش) ولكن بكثافة أقل كون الفكرة الفرحة متحققة فعلاً والبطلان يعيشان أجواءها في زمن اللوحة التي من خلالها يبحر بنا هذا الفنان إلى عالم الأسرار وهيجان الروح التواقة لطعم ذلك الرحيق، الحلم، المختبئ بين شفتي الحبيبة. فكثيراً ما حركت القصص خيالاتنا ونحن صغار نستمع بشغف لتلك الأسرار التي كانت تدور خلف الأبواب خصوصاً في قصص ألف ليلة وليلة التي كنا نسمعها من جداتنا بكلمات عذبة مختلطة بسحر الليالي العراقية، وكثيراً ما وقفت الأبواب عائقاً بوجه رغباتنا ونحن نخبر العشق لأول مرة، حتى صارت الأبواب أجمل ستار يحفظ لنا قدسية اللقاء وسحر رحيق القبلة الأولى. في لوحة " قبلة خلف الأبواب " تمنحنا الأشرطة والدوائر رمز الموسيقى، موسيقى الروح، الموسيقى الصوفية التي تعتمد الدفوف –الإيقاع –إنه رمز الفرح الساحر وارتقاء الروح وسموها، فنلاحظ جزءاً من تلك الدفوف ظاهراً ولكنه خلف الباب أيضاً، ونلاحظ أن العشيقين يسبحان في ملكوت العشق تماماً كصوفيين يؤديان رقصتهما على نغمات موسيقى الروح وهما في حالة ارتقاء وسمو.

تظهر العشيقة أكثر طولاً من عشيقها ولكنها لا تظهر الجرأة التي يظهرها العاشق. قدماها مطبقتان وكفها اليمنى وضعت على ظهر حبيبها بحياء وخوف واضحين، إنها بلا شك أجواء القبلة الأولى.

الفنان غسان فيضي، الفتى البصري الذي حمل عام ١٩٧٤ حقيبته وآلة العود وحفنة من التخطيطات والرسوم المائية وبعض صور عن العائلة والبصرة بنخيلها وبغداد بشوارعها ومقاهيها ليحتضن باريس بفرح رغم صعوبة وق