العمارة في اربيل .. بين التعليم والممارسة والحاجة الى النقد المعماري

٢-٢

شيرين احسان شيرزاد
باحثة واكاديمية

تلعب الجامعات دورا اساسيا في ارساء قواعد الموارد المعرفية والفكرية وتطوير الممارسات اللازمة لتقدم المجتمع فالى جانب التعليم يكون للبحث العلمي دور مهم في تحقيق الاهداف الموجودة في التعليم التي تتوج بالممارسة المهنية لاحقا.
بشكل عام يمكن استقراء اهداف التعليم المعماري في الاقسام المعمارية ابتداء من توفير الكادر الهندسي المعماري المؤهل لممارسة المهنة حسب اسس علمية رصينة واضحة المعالم من خلال ترسيخ مفاهيم فلسفية تخلق جيلاً واعاً يعتز بتراث امة الى جانب اعداد البحوث العلمية اللازمة لتحقيق المعرفة الشاملة الى جميع التخصصات المرتبطة بالعمارة.
جدلية التعليم ومسرح الممارسة
حين يكون التعليم في معظم الاقسام المعمارية معتمدا مبدأ التلقين، تكون المعرفة غير متغيرة مما يجعل الوصول اليها مطلقا بيد ان المفهوم المعاصر للتعلم ان تكون المعرفة هادفة الى التعرف عن طريق التجربة المدركة من خلال التحليل والتعليم ما هي الا وسيلة لتحقيق هذا الغرض.
فالمعرفة في هذا الاطار غير ثابتة تتطور وتتغير بتغير التجربة بما تحمله من نتائج متغيرة. تظهر الاشكالية عندما تفتقر المدرسة الى اطار فكري وفلسفي واضح المعالم ففي المدرسة الواحدة تظهر التعددية الفكرية ضمن سياقات المعرفة المكتسبة من المدارس التي تأهل فيها منتسبوها وغالبا ما يكون حبيس افكارها لا يستطيع الخروج من دائرتها.
ان مسالة تقليد النزعات والتيارات الغربية والتي تشكل (المودة) مسألة شبه مشروعة في ستوديوهات التعليم المعماري. متخذين من الاستعارات المجازية واسقاط المعاني الرمزية مبررات التكوين الشكلي، دون مراعات لمفهوم الخصوصية. مبتعدين في نفس الوقت عن حاجات العمارة التي تشكل الف باء المعرفة المعمارية والتي اعلنها (فيتروفيوس) المنفعة، الجمال، المتانة، اتمنى من التدريسيين مراجعة ملفاتهم مبتعدين عن المجاملة في اروقة الجامعات ومتخذين منهج الصراحة كعنوان للوصول الى قرارات تدعم الحركة النهضوية في القطر. لنتخذ من منابر الجامعات مسرحا جادا لرسم خطوط رصينة لعمارة مستقبلية تحمل في جوهرها هوية وخصوصية كردستان.
لقد اصبحت ظاهرة التقليد والاقتباس من مفردات العمارة الغربية واستعارة اشكالها الصندوقية الزجاجية اقرب الى الحرفية في الممارسة وبشكل مباشر فجردت العمل من الاصالة والابداع.
لا شك ان محاولة تقيد العمارة بمفردات حضارية او رموز او تمثيل غير متلائم مع واقع البيئة او التعبير الفكري او الايدولوجي للمجتمع لا يقدم الكثير من الجودة والابتكار.
ان فكرة مواكبة الغرب هي ضرورة حيث لم يعد العلم حكرا على قطر او اقليم او ايدوليوجية او حتى اكاديمية معينة.
بل اصبحت المعرفة بحاجة اكثر من محلية. لنتفحص المعروض من المنتج المعماري في مدينة اربيل، من عمارة الدولة و عمارة الخواص على حد سواء فالمؤشر لا يظهر تطورا في النوع في عصر تتسابق فيه الحضارات باصولها القومية. انفصام في لغة التعبير الشكلي عن واقع البيئة الفيزياوية، الاجتماعية، الحضارية.
ان المحاولات المستمرة في عمليات الاقتباس من الواقع الغربي من خلال الاحالة الى الغرب، بنصوص ومرجعيات لا علاقة لها بالمكان والزمان، اصبحت مودة شائعة في الممارسة المعمارية فعندما تجتهد المحاولات في عمارة الخواص بنقل ايحاءات بمرجعيات تعود الى الغرب برموزها ودلالتها المتنوعة وحتى تلك المحاولات الداعية الى التراث واستحضار الماضي، نجدها تتبارز في اقحام مفردات من الماضي الواحدة تلو الاخرى دون الالتفاف الى اصول توليد الشكل، او قواعد استحضار التكوين والمحتوى المعنوي له مما يجلعها ماسخة للتراث. متجاهلين في ذلك مفهوم الحاجة الى دراسة التراث باصولها وقواعدها الراسخة.
لا بد ان يكون نقل الموروث باسلوب واع ليساهم في ايقاظ اجزاء من ذاكرة الماضي باسلوب يهدف الى الحد من غموض المعنى. فعندما تكون ذاكرة المتلقي ممثلة بالاطار الذي يمكن من خلاله قراءة الموضوع المعماري والتفاعل معه تصبح وسيلة في تعريف ذلك.
من المؤسف ان اشير الى ان تكرار عمليات الاقتباس وزرع الاشكال الغربية قد ساهم في تحريف الفكر، ليتطبع المجتمع به بصريا دون ان يرتبط معه بحوار معنوي او روحي.
فتكون المذاقة الاجتماعية الزائفة مما شل بدوره حركة الابداع الرصينة.
اذن ما هي مساءلتنا للمختصين واصحاب القرار؟ هل تقع عليهم تبعات هذا الناتج ام ان للتاثيرات الاقتصادية، الاجتماعية وحتى التشريعة دور في ذلك.
هل كان للمستفيد المستثمر دور في تعزيز هذه الطروحات؟.
هل للمدارس المعمارية دور في تشجيعها وتشكيلها او هل هو غياب الرصد الموضوعي في حركة النقد المعماري لحقائق وجودة المنتج المعماري في كردستان.
ان التغير الذي يجب ان يحصل في التطور المفاهيمي والمعنوي للحضارة يجب ان يكون متزنا مع مراحله التاريخية والا حصل انهيار تام في حضارة الامة فالاستقبال الخارجي غير المنظم يؤدي الى ارباك الناتج وفقدان الثقة لدى المجتمع بمعاني حضارته يعقبه حالة الشعور بالنقص امام الحضارات الاخرى.
ان التاريخ قاس لا يرحم وتقويم الاجيال المقبلة سيكون عسيرا فالعمارة التي لا يمكنها الوصول الى حالة الابداع مصيرها النسيان.
ظاهرة اسطة الاكساءات
ان من المؤشرات السلبية على ما يجري في الساحة المعمارية والذين يمكن تسميته بالعمارة المغتربة، بسبب الاكساءات الحجرية التي انتشرت في ارجاء مدينة اربيل كتقليعة اضحت معها ظاهرة وجود مكاتب اختصاصها الاكساءات الحجرية في الواجهات. وتظهر هنا مشكلة تواجهها المهنة وهي خضوع المؤدي المصمم الى متغيرات ناجمة عن زرع عمليات جديدة في مجمل الناتج المعماري. فالشكل اصبح له اسطة يديره حسب نماذج الكتلوكات الاجنبية بتفاصيل لا تمت بصلة للمنطقة. هذا الانفصام في فكر المصمم من خلال ما يلحقه اسطة المادة تجعل عملية صناعة حرفة العمارة مهنة مشلولة وتلغي كيان الكلانية في العمل. وهكذا يمكن ان نقول ان لغة الشكل اصبح يتيما منفصلاً عن المحتوى الوظيفي ومنفصل عن مجمل نشاط المعمار وشخصيته. وهكذا يكون الناتج هيكلا غريبا يحمل بصمات مزيفة يرسمها مهني دخيل مقلدا ومستنسخا مفردات وتفاصيل غربية. ومع تكرار هذا النمط يتبطع المجتمع به بصريا بحكم التطبع ويتذوقها.
لا بد من الاشارة الى تقصير المعماريين الممارسين خاصة الملتزمين منهم في تقبل هذه الظاهرة. كما اود الاشارة الى ضرورة مراعاة الناشئين المعماريين لاصول ممارسة المهنة وعدم حرق المراحل. اذ لابديل للتجربة والمعرفة التي يمكن ان يتعلمها الناشئ تحت قيادة ممارس خبير.
النقد المعماري بين التعليم والممارسة
العمارة فضلا عن وجودها المادي، هي فكر يتداوله المجتمع وماالنقد الا اداة لفهم العمارة. لا شك ان المجال الواسع الذي تغطيه العمارة يكمن في انها تخاطب جمهورا يتصف بالتنوع، من مستعملي المبنى الى المستفيدين والمنظرين مما يجعل من الصعوبة ان تكون عملية النقد شاملة.
وبرغم هذا فان الترابط بين النقد والتعليم والممارسة هو ترابط شمولي فعندما يكون النقد مشيرا لواقع معماري مستعملي ينفصل عن افرازات الممارسة ويسبقها ويعمل على تحويل الفكر التصميمي الى حقيقة معاشة، يكون النقد داعيا للتغير ومساهما في تحديد الصنعة التي يفترض ان يرتقي الى الممارسة المهنية وهنا على الناقد ان يكون ملماً باحتياجات مجتمعه ومدركا لتطلعاته معتمدا في طروحاته الموضوعية والواقعية.
ان تحول المفاهيم و انعطافها عن التقليدات بحاجة الى دعم النقد ورصد العناصر الدخيلة على المنتج المعماري وهي مسوؤلية الناقد. تلك المرجعيات الدخيلة اذا ما تم تفعيلها تؤدي بمرور الزمن الى سطوة ثقافية تقود الى حالة الاستيلاب الكلي للابداع وفقدان الهوية. من جانب اخر فان التفسير غير الدقيق اذا ماشاع وامتلك قوة قد يوجه الممارسين وبعض الطلبة وحتى ارباب العمل الى معرفة ربما تكون مشوبة بالتوجهات الذاتية للناقد ورصيده من المقولات والصياغات التقريرية. هذا النوع قد يؤدي الى خطا فادح وقد يضل اجيالاً. مما يهدد الوعي الحضاري ويؤثر على الحقائق الاجتماعية.
لا شك ان زيادة الاحساس باهمية النقد المعماري تدعو الى ان يكون هناك كيان تنظيمي ينظوي تحته المهتمين في هذا الجانب وان لدعم قطاعات الدولة المختلفة بكل ما تحتاجة الحركة النقدية يقتضي التكثيف. الى جانب الدور الذي يجب ان تلعبه وسائل الاعلام وانظمة الاتصالات في سبيل نشر الوعي والثقافة المعمارية للجمهور بغية سد النقص الموجود في التذوق الحسي.
ان النقد الفعال يمكن ان يكون حلقة وصل بين جميع الاطراف المرتبطة بالعمل المعماري فلكي نجعل المجتمع متابع للحركة النقدية علينا توفير منابر مفتوحة، وهذا يتطلب جهدا مخططا متواصلا تسهم فيها المؤسسات الحكومية، والاكاديميات، كما هو عليه المؤسسات الاعلامية.
فيما يخص بيئة النقد المعماري في المدارس المعمارية، فلا شك ان تعميق دور النقد والتحليل امر ضروري وملح في التعليم المعماري.
لا يخفى علينا بان التجربة المعمارية او التعليم المعماري تنتظر دوما الحكم والتقويم وهي جارية باستمرار، في الاقسام المعمارية على مدار سنوات الدراسة، حيث يواجه الطلبة العديد من المشاكل التصميمية تغطي جوانب متعددة حسب منهج اكاديمي مدروس.
اذ يمثل النقد احد اهم الاساليب التي تساهم بشكل فعال في عملية تطوير وبناء مدارك الطلبة التصميمية. من المؤسف ان في معظم الاقسام المعمارية، تكون اهداف النقد العام (الجوري) مشوبه بالغموض فعند تباين الخلفيات الفكرية والتوجهات التصميمية للكادر التدريسي التي قد تكون حالة ايجابية وتغني القاعدة الفكرية للكادر التدريسي الا ان عدم وجود اطار فكري واسع تنضوي تحته هذه التوجهات ومع غياب الاطار الفلسفي او الفكري للمدرسة المعمارية يكون من الصعب بلورة اساس نقدي موضوعي واضح للعملية النقدية يستفيد منه الطلبة في اتخاذ قراراتهم التصميمية، ما يشكل احيانا احد المعوقات في تفعيل دور النقد كمقوم اساسي في التعليم.
ففي الكثير من الاحيان تكون عملية النقد معتمدة على الحدس مشوبة بالفرضيات وقد يتم اهمال المحتوى على حساب الشكل والاظهار خاصة عندما تلعب لغة الاظهار القاعدة الاساسية للاتصال الفكري والبصري في التعليم المعماري.
من جانب اخر قد تكون الاحكام التي يلجا البعض الى اطلاقها معتمدين في تقييمهم معايير مرتبكة متعددة كثيرة، غالبا ما تكون غير صائبة فقد تكون منحازة الى اعتبارات جمالية معينة او تيار معين نقدا كهذا لا يتصف بالشمولية مما يترك اثاره على الطلبة.
في ضوء ما تقدم وللاسباب التي مر ذكرها والتي تترك اثارها على عملية صنع القرار هناك حاجة ماسة الى تبني اساس فكري واضح موجه للنقد في العملية التعليمية لا يفرض قسرا واما يولد كنتيجة للايمان المشترك بين اطراف الكارد التدريسي. عندما تكون الجامعة هي البودقة التي تنصهر فيها القيادات الفكرية في المجتمع، وهي المنبر للافكار الطليعية الحرة، لا بد من مراجعة لملفاتها ذات العلاقة بتفعيل دور النقد المعماري الموجه فيها.

النقد التشكيلي العراقي

اختبار طرائقنا النقدية

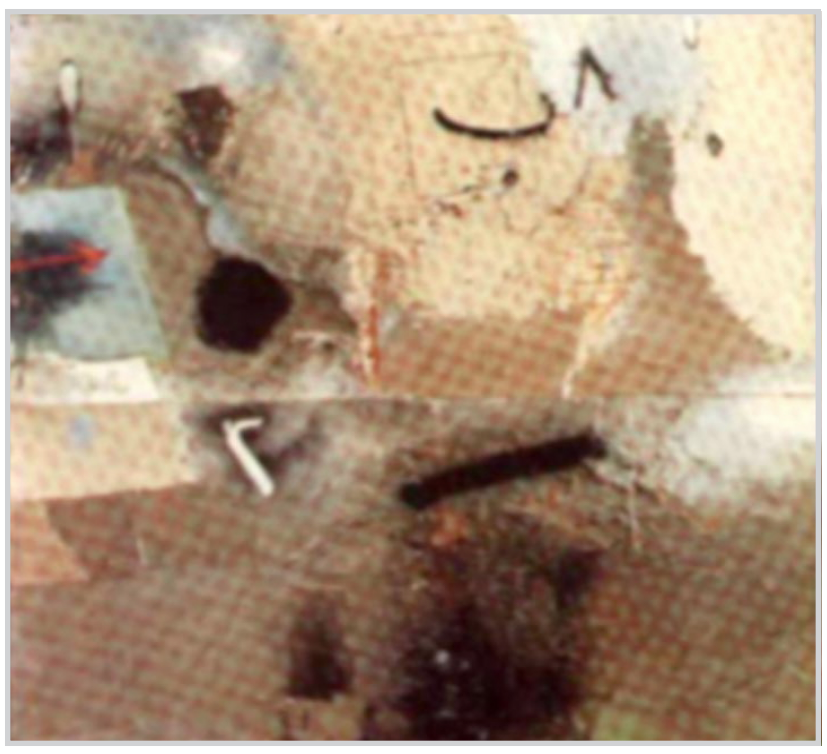
خالد خضير الصالحي

كانت هناك محاولات لربط الفن بالتوجهات السياسية للدولة وايديولوجيتها ضمن ما كان يهدف الى خلق (مدرسة عربية) للنقد التشكيلي العربي والفن، وهو ما سعى له النقد العراقي منذ بواكير الكتابة في هذا الحقل، وترسخت اقدامه في سبعينات القرن الماضي من خلال كتابات بعض النقاد(كما اكد ذلك الراحل شاكر حسن ال سعيد في كتابه فصول من تاريخ الحركة التشكيلية في العراق)، وتكشف المحاورة الوجه الاخر من تعامل النقد مع محنة هيمنة ورغبة الدولة وقواها الثقافية المهيمنة في فرض خطابها على الكتابات الأخرى في هذا المجال، حيث كرس النقد بعض الآليات لـ(لإفلات) من مأزق (السياسي) من خلال والصياغات اللغوية والشعرية التي تلغم العبارة بالمعنى ونقيضه للافلات من انتباه الرقيب، وهو ما كان يفعله غالبية الكتاب العراقيين. بدأه شاكر حسن ال سعيد ونقل فيه الفهم النقدي العراقي الى ابواب الحداثة، رغم انه ظل نخبويا حتى ايامنا هذه، وباعتبار اللوحة (واقعة شيئية) مفصولة عن شتى المعارف التي تقع خارجها ومنها العنوان بما يتبعه من تواطؤات اجتماعية تخص اللغة وعلاماتها، وانفصال اللوحة عن اية معلومات متعلقة بما يجره العنوان واهمها الموضوع الذي يفرضه العنوان، وايضا اية معلومات تخص الفنان شخصيا ونحو ذلك.

مناسبة للكتابة

وشهدت الكتابة في النقد الفني دخولا للميدان من قبل ادباء مهتمين بالنقد التشكيلي ومنهم الشاعر حسين عبد اللطيف الذي اتصفت كتاباته دائما بتناول طوبولوجي لجغرافية سطح اللوحة وعناصر الواقعة الشيئية فيها، فحينما تناول تجربة الرسام عبد الملك عاشور اكد منذ البدء ان "الفنان عبد الملك عاشور يعمل في منطقة تجريدية، ويتمحور عمله في صراع الكتلة مع الفراغ، والكتلة عنده بمثابة العلامة الايقونية او ما يشبه لازمة (الراس) في المنجز الفني لعلي طالب، او هي الارض بمحمولاتها، بتضاريسها، ووهادها، وكثبانها، آخذة مسارا معراجيا" ويحلل تلك الكتلة بأنها "قطع من الكانفاس او عجينة متراكمة من الزيت المداف بالرمل" (السابق).
وساهم الكاتب هاشم تايه في دراسة العديد من الفنانين؛ فتناول مثلا تجربة الرسام محمد مهر الدين، محاولا الكشف عن متناقضات تلك التجربة التي اتجهت الى التجريد الا ان الرسام "لم يتخل عن نزوعه القديم في ان تتبنى اعماله قضايا معينة وتتخذ مواقف حيال ما يقع في محيطه" وهو ما دفع الرسام الى (إقحام) "مادة لغوية تستجيب لمتطلبات نزوعه التجريدي ذي الطابع التصميمي ... وتتسم بطابع مباشر عبر مقتطفات عبارات مما يلتقطه الفنان من الخارج المحتدم"
وكانت كتابات جواد الزيدي تحاول توظيف المعطيات الانسانية في التجارب الفنية، ونموذجنا الان كتابته عن الراحل اسماعيل فتاح الترك التي تناول فيها تجربته في الرسم معطيا الدور الحاسم في تميز تجربته على "البحث المستديم حول الاسلوب والكيفية والتقنية التي يوصل بها افكاره" من خلال "موضوعه الرئيس والجوهري ... وهو الجسد الانساني" ورحلته في اختزال هذا الجسد "للوصول الى جوهره" منتهيا –في الرسم طبعا- الى "اجزاء الجسد من الوجوه والاقنعة"، ويدرس الناقد الزيدي التقنية اللونية في تجربة الراحل الترك من خلال "تحليل اللون الواحد او مزجه مع اخر".
وكان الناقد صلاح عباس مغرما بالتوازنات ما بين الدلالات ومادية الفعل الفني، فحينما كتب عن تجربة فاخر محمد كان يتحدث بطريقة بندولية تتعاقب فيها الموضوعات "المعبرة عن الخبريات او اليوميات" تارة، وتارة مادية اللوحة وكأنها ايقونة من المجاورات اللونية واللواصق الكثيفة... الا انه في كتابته عن النحات عبد الكريم خليل تحديدا يقرر حكما قابلا للجدل "بأن الرسومات، تلك التي تحررت من بين انامل النحاتين في حين ان اغلب الرسامين لم يغامروا في تجريب النحت" وهو امر لايمكن اثباته خاصة ونحن نعرف الدور الخطير الذي قامت به جمهرة من الرسامين في تطور النحت الحديث، واولهم مثلا بيكاسو وغيره، في اعادة رسم المسار الحديث للنحت. كما قرر ان احادية الالوان وتقشفها ، في تجربة الرسام حسام عبد المحسن، "يتصل حتما برؤية الفنان ونظرته للحياة" وهو حكم من الصعب اثباته او الاتفاق معه بسهولة..
لقد حاول بعض النقاد اطلاق خيالهم في تفسير تجارب الفنانين، وهو ما دعا اليه باشلار في دراسة عالم الخيال بمنهجية ترتكز على الخيال في نفس الوقت، فقد وضع جاسم عاصي الشجرة باعتبارها بؤرة للتشاكل الصوري، في تجربة النحات عامر خليل، حيث تبتدئ الاشكال منها وتنتهي اليها؛ لتتحول كل الاشكال الادمية الى شجرة ترتفع متطاولة في الفضاء من خلال الجزء الاعلى الراس من الجسد الانساني.
واخيرا فقد حاول كاتب السطور ان يقدم رؤيته النقدية، أو رؤيته المثالية للكتابة النقدية، في إحدى محاضراته موضحا أنه "يعتقد ان اهم الموجهات التي اتبعها في كتاباته هي دراسة التكوين بنية اللوحة بمحاولة دراسة اللوحة التشكيلية، وهو منهج يحاول ان يكون نابعا من الخيال ذاته وليس مفروضا من خارج البعد الجمالي والبصري للوحة، وبشكل قسري مسبق ، لكن ، ومع كل هذه الاعتبارات ، فهو يعتقد انه لا توجد قراءة بريئة. ويعتقد ايضا ان اللوحة تشترك مع الصورة الشعرية بسمات مشتركة اهمها آلية بناء الصورة باعتبارها حقل اندماج لنمطين مختلفين من الصور عبر عملية التشاكل الصوري بين صورتين هما : اولا، صورة الواقع (وهي قد تكون صورة النسق السائد) وثانيا، صورة الخيال. كما انه يحاول تكريس تناول الشكل الفني بطريقة طوبولوجية تكرس تناول متيريالية اللوحة باعتبارها جوهر الوجود التشكيلي، وهو مسعى يتضمن توجهات لدراسة اركولوجية للمستويات البنائية و التقنية للشكل في اللوحة، وهو ما يسميه ال سعيد شيئية اللوحة ويسميها عمران القيسي متيريالية اللوحة و شاكر لعيبي في حديث لي معه اسماها الكونكريتية اوالرسم الملموس، وتكون منطلقاتها الأساس برأينا : "بأن العقل البشري قادر على التصور بصيغة أشكال مكانية –بصرية" تجعلنا معنيين: في الرسم، "بتكوين حقيقة مادية تصويرية وليست حقيقة حكائية"، وفي التنظير، بتلمس تلك الحقيقة . وبذلك يكون الوعي بالشكل أمرا في غاية الجوهرية عند خلق الفنون ودراستها وهو "يوحد البشرية ومن شأنه ان يمحو الزمن"، وانه إسقاط لزمن آني لا يحتمل التتابعات الحكائية.

الفنان اسماعيل الترك


لوحة للفنان شاكر ال سعيد

محنة هدم النصب الفنية لاسباب سردية

في مناقشة حول نصب الشهيد نجد كل أمراض النقد التشكيلي العراقي واهمها خلط المواقف الشخصية للمبدع، بما فيها من مواقف تحسب على السياسة، مع نتاجه الابداعي، ففي مقال كتبه الناقد التشكيلي صلاح عباس بعنوان (اسماعيل فتاح الترك: فنان قال كلمته ومضى) وكانت مقالته ردا على مقال للكاتب احمد خالص الشعلان (ذاك الكيان الذي سمي نصب الشهيد، اهو تزوير للغاية في الفن؟ وهو مقال مطول، على صفحة كاملة، وما يخصنا في المقالين للكاتبين المتحاورين هو مرتكزاتهما غير البصرية التي نوردها مجتمعة لكي لا تاخذ مساحة كبيرة من المقال: "تناول الكاتب، اهمية المضامين الفنية المتماسكة مع القضايا الاخلاقية، ومع الموقف من الانسان ازاء لحظته التاريخية"، قائلا "ان اسماعيل فتاح الترك، مشبع بافكار اسوأ مستبد شهده النصف الثاني من القرن العشرين.. مشيرا الى الخراب الثقافي والاخلاقي الذي ما زلنا نعاني من آثاره المدمرة، وقد استفاض الكاتب في وضع الشروحات التي تفصل بين مفهومي الحق والباطل، والشرف والعفة، بحيث كان سخيا جدا في تضمين مقالته اراء لكبار المفكرين، التي تؤيد مزاعمه وترفد اراءه، ولكن بطرائق الوعاظ، او المصلحين الاجتماعيين، او الاخلاقيين.. فليس صحيحا من الناحية التاريخية، رفع تمثال الجنرال مود بعد ثورة تموز١٩٥٨، وليس صحيحا تغيير شكل او معنى من معاني جدارية جواد سليم، وهكذا ، لانها تمثل رمزا تاريخيا، اشبعت مقاصد حقبة من تاريخ المجتمع، واستجابت لنوع من انواع الفكر السائد حينذاك".
"ان الحقب الصدامية التي تزيد على ثلاث، ماهي الا الاسوأ في التاريخ العراقي المعاصر، وان صداما، كان يستغل الجوانب الثقافية والفنية، كخطابات مكرسة لاغراض تخدم تاريخ الحروب والدماء، ونلاحظ خلال حرب١٩٨٠ – ١٩٨٨، ان الفن ازدهر على نحو لايصدق، وان الانشطة الثقافية والابداعية تزايدت باضطراد منقطع النظير، والسبب يكمن في ان القائمين على الثقافة والفنون في تلك الفترة، يدركون اهمية هذا الجانب، كونه يمثل خطابا عصريا، يخدم قضايا الاعلام وبالمحصلة فهو يخدم الافكار والايدولوجيات المرتدة على الاقل في العراق تحديدا ولكن بالرغم من كل ما جرى".
"ان صدام حسين، رمز لِلعنت والبؤس الفكري، وليس صحيحا ان نُجير الابداع في زمنه لمصلحته، ان الثقافة والفنون المعلنة في فترة صدام، كانت تتضمن شذرات رائعة تضاف الى التاريخ العراقي النظيف وتتماس مع الجوهري في حياة المجتمع، والامثلة التي يمكن لي ايرادها كثيرا جدا، بل ان مواقف في العملية الابداعية كانت تتجسد بوضوح تام على انها تمثل خطوطاً متقاطعة ضد الافكار التعبوية التي كانت ترفد الحرب".
يقول الشعلان "هل يوفر عمل اسماعيل فتاح الترك . المسمى ، نصب الشهيد ، الاساس لاطلاق احكام اخلاقية ايجابية بصدده ؟" ويجيبه صلاح عباس "نعم يمكن اطلاق احكام اخلاقية ايجابية بصدده، لما يحفل به من مميزات فريدة في ابتكار الشكل واجتراح المضمون، ولانه يمثل معلما من المعالم المهمة في العراق لما يتمثل به من افكار انسانية نبيلة" ويستشهد بنص طويل يتحدث فيه عن (البلورة) التي ابتدع الترك منها معمارية النصب وهي الالتفاتة البصرية الاشد اهمية في تناول الموضوع ولكنها اهملت بمرارة حيث يقول الترك "وفجأة شد انتباهي ضريح او مرقد يطلق عليه الاهالي : بنات الحسن ، واللافت في هذا المرقد الطاهر شكله الفريد ، وتصميمه المدهش حيث القبتان الشذريتان المتجاورتان لبعضهما بطريقة عفوية لا تتكرر ابدا في تاريخ العمارة".
و يقول الشعلان : "وان زعم احد ، ولدوافع لا علاقة لها بتحليل الفن وفلسفته ، ان اسماعيل فتاح الترك، كانت له حين عمل في ذلك النصب نيات غير تلك المعلنة للديكتاتورية ومؤسسته الثقافية المؤدلجة ، ساقول ان ذلك نسخة كاريكتورية لعذر اقبح من فعل". بينما يجيبه صلاح عباس "لقد اوضحنا قبل قليل ، قصة النصب ، والتي نشرناها في زمن الطاغية ، وذلك من خلال راي مباشر من الفنان اسماعيل فتاح ، فهل يصدق الكاتب بما ورد في النص؟".
ومن هنا نرى ابتعاد الكاتبين عن تناول الجوانب البصرية، التي يجب التحقق منها من خلال تساؤل مهم هو: هل يشي نصب الشهيد واي نصب بما يتم تكديسه من نثريات سردية يلفقها البعض بطريقة ايديولوجية فجة محملينها النصب ، وأي عمل فني، ما لا علاقة للعمل الفني بها، ومما لا يشي به بناؤه البصري الشيئي مطلقا؟.
ذلك هو مقتل النقد الذي ينشر عندنا، وهو نقد يهدر أهم عناصر الفن، أي واقعته الشيئية.