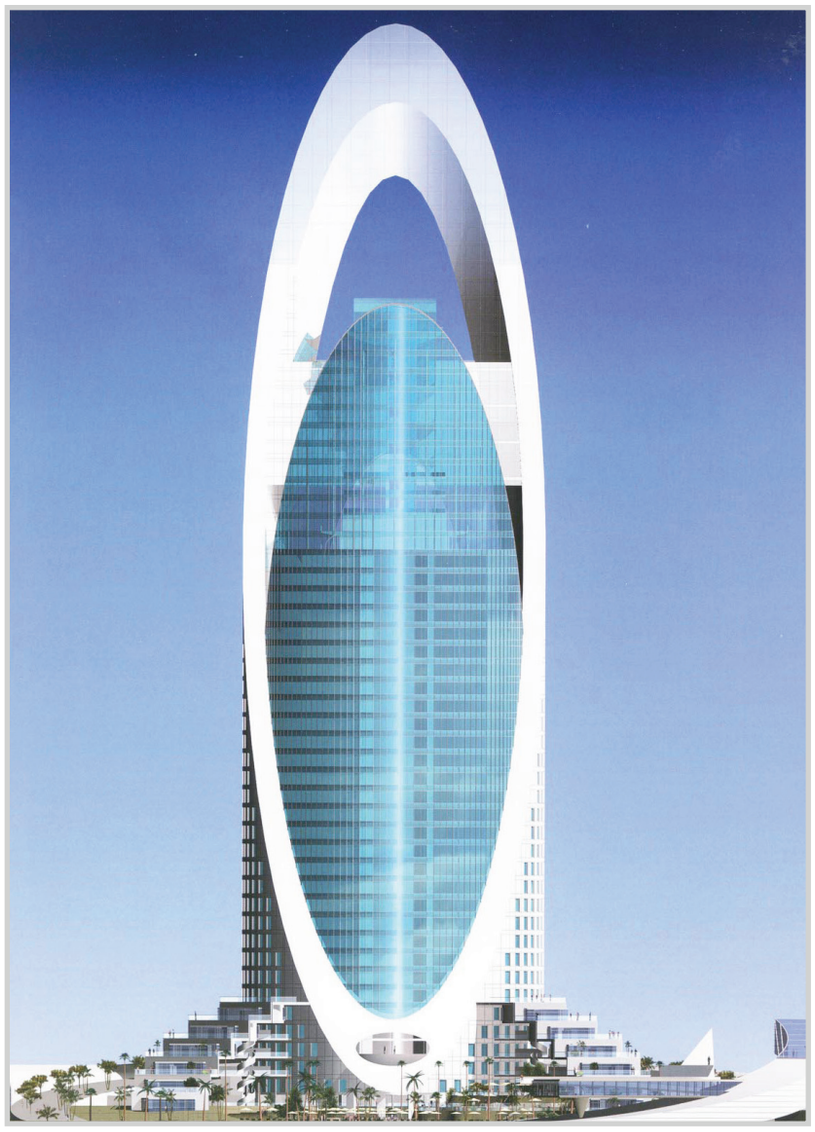
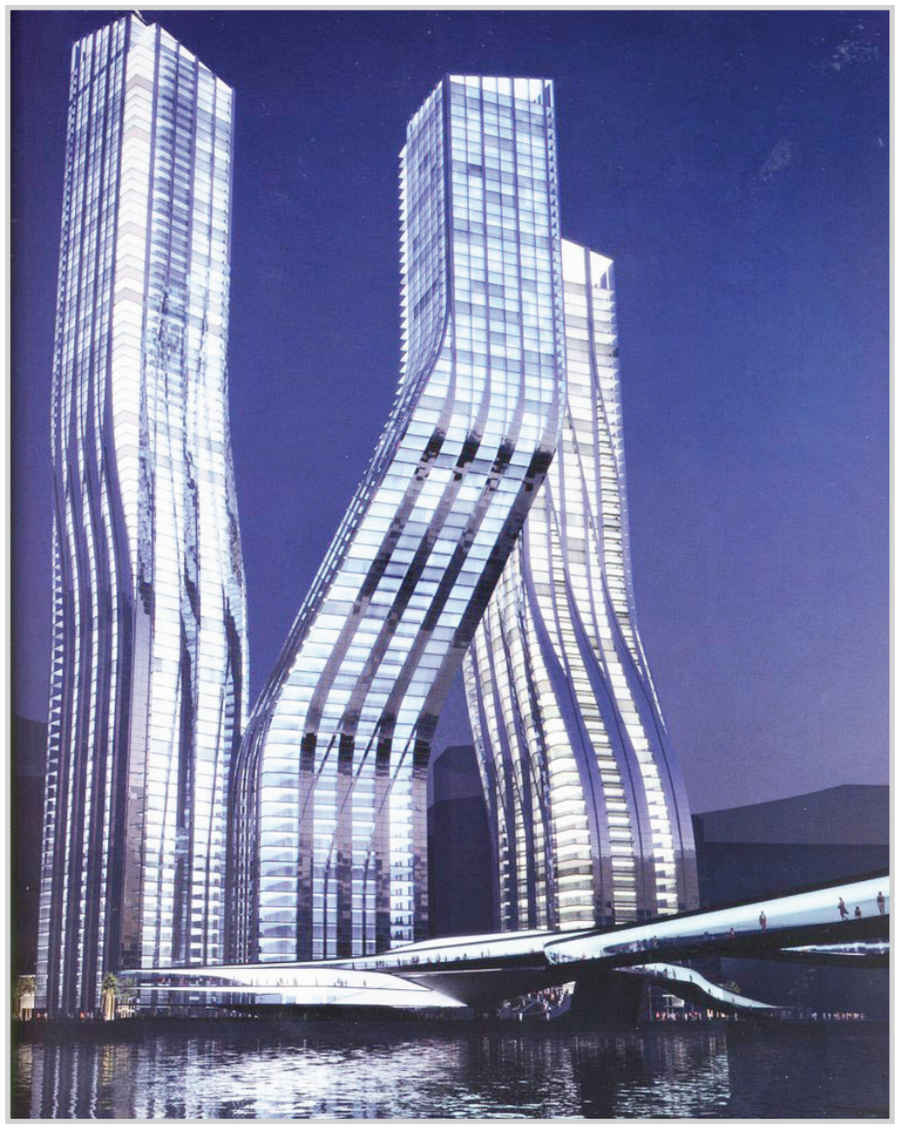
العدد(1411) السنة السادسة -الخميس (15) كانون الثاني 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

عندما أصدر المعمار المعروف «روبرت فنتوري» (١٩٢٥) R. Venturi كتابه الآخر (درس من لاس فيغاس) (١٩٧٢)، استقبله كثر من المتابعين للشأن المعماري باهتمام بالغ، نظراً للمكانة الرفيعة التى يحظى بها المعمار الامريكي، في قضايا التنظير المعماري، الذي اسهم كتابه الاول (التعقيد والتناقض في العمارة)(١٩٦٦)، الى فتح الابواب وجعلها مشرعة امام مقاربات معمارية جديدة، افضت الى ما يعرف الان بعمارة مابعد الحداثة. ويعد مضمون متن كتاب (درس من لاس فيغاس)بمثابة صدمة غير متوقعة لاولئك الذين رفعوا دوما من قيمة الفعالية المعمارية، لتصل تخوم البنى المغيّرة لسلوك الناس، والساعية الى حل قضاياهم الاجتماعية.

درس من دبي

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي





اذ يقترب المعمار في ذلك النص من استنتاجات تحيل مهام العمارة الى ما صاغه من مصطلحات تدلل الى مفهوم «البطة Duck" و" السقيفة التزيينيةDecorated Shed "، كتطبيق يتذرع به لجهة معاكسة الطرز المعمارية للمباني؛ محدثا انزياحاً معرفيا مؤثرا في الحقل الدلالي لفهم كنه العمارة وفقهها. لكننا لن نسترسل كثيرا في قراءة ذلك الكتاب، اذ انها ليست مبتغى هذه المقالة، مبتغاها يكمن في اسقاط المعنى الرمزي لعنوان الكتاب المشهور على حالة أخرى، حالة قد تبدو منطلقاتها واهدافها غير تلك التى افصح عنها «فنتوري»، لكنها تمتلك ذات البريق والسرعة والانبهار لطبيعة المنجز المعماري، ومحاولة استحضاره لمساءلته عن صدقية مجموعة القيم والممارسات التى ارتهنت بحدثه. نحن نتكلم، أذن، عن (درس دبي) المعماري، ان جاز لنا التعبير، بمناسبة نشر كتاب «العمارة في الامارات»، الصادر مؤخرا (دار نشر « تاشين Taschen" الالمانية، كولون،٢٠٠٧ ؛ عدد الصفحات ١٩٢ من القطع الكبير) .

وقبل قراءة محتوى الكتاب، اود ان اشير الى دلالات عنوان الكتاب (العمارة في الامارات) تتجاوز محدودية المعنى الحرفي له، لتشمل ما انجز في مدن الامارات، مضافا اليها «فوران» الفعالية المعمارية في مدن الخليج الأخرى، فهي تعني، فيما تعنيه، اذن، فعالية معمارية لمنطقة جغرافية واسعة، فعالية تنشد تأسيس «ارضية» لذلك الدرس الابداعي والممتع في آن واحد، المتسم على فرادة الحدث واستثنائيته في الخطاب. لكنه بقى درسا لم يُتابع، مع الاسف، بجد من قبل نقادنا المعماريين العرب، والمهتمين بالشأن الثقافي. مع انه درس غاية في الاهمية إن كان لجهة التنظير او لناحية الممارسة. كما يمكن للكثيرين ان يتعلموا منه، اويحاكوه، وبمقدورهم ان يستنبطوا منه العبر، بعيدا عن اوهام «التمركز» الثقافي، التي طالما شوشت الرؤى، وقللت، من دون حق، من انجاز الآخرين.

ينبني محتوى الكتاب على عرض تصميم او اكثر مشغول لاحدى مدن الخليج، يسبقه عرض موجز عن المكتب الاستشاري الذي انجز ذلك التصميم او التصاميم. الف الكتاب « فيليب جوديديو» Ph. Jodidio ؛ وهو ناقد، يعد نصه الان، مؤثرا في الخطاب المعماري، كما انه يعتبر مؤلفا مثمرا لجهة عديد الكتب التى اصدرها في السنين الاخيرة الماضية. درس « جوديديو» المولود في ١٩٥٤ بولاية (اريغون) الامريكية، الاقتصاد والتاريخ في «جامعة هارفارد» التى تخرج فيها عام ١٩٧٦، وانتقل بعدئذ الى باريس مشاركا في تحرير مجلة Connaissance des Arts الفنية الباريسية، ثم اضحى رئيسا للتحرير فيها لعقدين، كما شغل من مكان اقامته بباريس، وظيفة مستشار علمي لمتحف الفن الحديث في طهران (٢٠٠٢-٢٠٠٥) ويشتغل محررا معماريا للعديد من دور النشر العالمية، كما يشغل الان ايضا (اعتبارا من ٢٠٠٣) مستشارا فنيا لمؤسسة الاغا خان الثقافية.

يتضمن الكتاب تصاميم مختارة لاسماء معماريين عديدين ومعروفين الآن على نطاق واسع في المشهد المعماري العالمي، بضمنهم: زها حديد، وأي. ام. بي، وجان نوفيل وفرنك غيري ، وريم كولهاس، وتاداو اندو وغيرهم، كما يتضمن ايضا اسماء مكاتب استشارية مرموقه ذات سمعة دولية واسعة. جدير بالملاحظ ان جميع التصاميم المبنية، او التى في طور التصميم، المنشورة في الكتاب، تعود بمرجعيتها الاسلوبية الى آخر ما توصل اليه الفكر المعماري من مقاربات مهنية؛ ما أسبغ على الكتاب اهمية مضافة، انها لسانحة فريدة، كما انه حدث مثير ان يتابع المرء مقاربات مابعد الحداثة، ويراها وهي تعمل على ارض الواقع. اذ قلما نجد مدينة في العالم، تطغي نماذج عمارة ما بعد الحداثة وحدها على «سيلويت،Silhouette المشهد البانورامي المعماري لها.

تكّون ثيمة التصاميم المعروضة فرشة واسعة من التنويعات الوظيفية؛ لكن الابنية الادارية المتعددة الطوابق هي السائدة تابولوجياً. ومن خلالها يمكن للمتتبع ان يلحظ التغييرات الكبرى التى طرأت على عمارة تلك المباني، التى ترسخ «اميجها» في اذهان الكثيرين، منذ ان حدد « ميس فان دير رّو» < فورمها> ذا الشكل المتوازي المستطيلات المنتظم الشاهق .. والانيق، المستند إلى «قاعدة» افقية ممتدة، يشكلها بلوك منخفض من طوابق محددة وقليلة. في غالبية المباني متعددة الطوابق المنشورة، بل في جميعها تقريبا، لا توجد اية نية لدى المصممين (لتذكيرنا) بفورم (علبة الشحاط) المتوازية اياها، التى شاع شكلها في عمارة الخمسينيات والستينيات. ففي مجمع «مركز البحرين للتجارة العالمية» في المنامة / البحرين ، المعمار: توم رايت (١٩٥٧) من مكتب «اتكينس « Atkins ، ترسم كتلة المبنيين المزدوجين اللذين يصل ارتفاعهما نحو ٢٤٠ مترا (٥٠ طابقاً)، شكلا هرميا تقريبا، بواجهات ذات طبقات معالجة بصيغ مختلفة، وقدُرّوِد هذان المبنيان في وسطهما اول مرة في الممارسة العالمية، بمراوح توربينية تعمل بوساطة الريح؛ ما اكسب هيئتهما المتميزة شكلا فريدا أهلها لتكون بمثابة « ايقونة» بصرية لمدينة المنامة؛ حالها حال مبنى «برج العرب» المصمم من قبل المعمار نفسه، في دبي بالامارات (١٩٩٤-٩٩). ذلك المبنى الفندقي، الذي يعرفه كثر ليس في المنطقة ذاتها فقط، وانما في مناطق كثيرة من العالم، نظرا لهيئته المميزة والفريدة من نوعها، التى توحي بشراع مفتوح لسفينة تجوب مياه البحر.

تذهب «زها حديد» (١٩٥٠) بعيداً في تقديم مقترحها لمعنى المبنى الاداري اليوم، وبالطبع الى تحديد معالمه، تلك المعالم التي لا تمت باية صلة، كما تبين، الى ما كان مألوفاً وشائعاً. في «مجمع الابراج المكتبية» في دبي ٢٠٠٧-٢٠١٠، الواقع في خليج الاعمال بالقرب من برج دبي، تظهر المعمارة الحداثية تصوراتها عن المبنى في شكل لافت وصادم. انه عبارة عن كتلة مكعبة بارتفاع ٩٣ مترا، تخترقه «فجوة» ذات فورم حر من جانب، و«شق» ينزل من الاعلى نحو تخوم الطوابق السفلى من جانب آخر. ومن خلال تلك الهيئة الغريبة تنزع المصممة لحضور ما تسميه «الترابطية» و «الفرادة»، اللتين في رأيها يمكن خلق منظر ساحر باتجاه الخليج والمجاورات، مع توفير بيئة مناسبة جدا لامكنة العمل، ما يجعل مستخدمي المبنى، حسب اعتقادها، ان يظهروا اقصى ما يمكن من قابلياتهم المهنية.

واذ كانت فكرة عمل فجوة فراغية في المبنى متعدد الطوابق لا تعود الى زهاء، اذ سبق ان رأيناها اول مرة لدى «غوردن بونشافت» في مبناه « البنك الأهلي» في جدة/ السعودية(١٩٨٣)، فان هيئة «ابراج خليج الاعمال» المجدولة، هي من بنات افكار المعمارية عراقية الاصل. ثمة ثلاثة ابراج تنهض مكونة «علامة» مميزة لحي خليج الاعمال، بهيئة غير تقليدية وبحركة ديناميكية مؤثرة تخترق خط السماء بـ «سيلويت» ممّيزحافل بخطوط انسيابية للكتل المضفورة. عنما اشاهد تصاميم ابراج زها تلك، يحضر في مخيلتي برجي «ميس» المزدوجين في (ليك شور درايف) Lake Shore Drive في شيكاغو (١٩٥١)، عمارتهما التى كنت احد المعجبين بها كثيرا، ناقلا ذلك الاعجاب بشوق ومتعة الى طلابي في مدرسة العمارة التى درست فيها لسنين طويلة. بيد ان هيئة ذينك البرجين المذكورين المتسمين على وضوح المنطلقات التصميمة «وإستقامتها» و.. عقلانيتها ايضا، تبدوان الان مقارنة مع ابراج زها في دبي، وكأنهما ينتميان الى عصر ماض سحيق، وليس الى عقود معدودة. عند ذاك اشعُر بمدى التغيير السريع والجذري الحاصل في الذائقة الجمالية، وتأثيرات ذلك التغيير في نوعية وسائل ادراك العمارة واستيعاب مقارباتها الراهنة.

وعن هذا التغيير، يمكن ان يكون مبنى» الدوحة الاداري « المتعدد الطوابق، الدوحة / قطر (٢٠٠٣-١٠)، المعمار «جان نوفيل» (١٩٤٥). يحرص المعمار في حله التصميمي لهذا المبنى الذي يصل ارتفاعه الى ٢٣١ مترا، الى تذكيرنا بقراراته التكوينية التى اعتمدها لمبناه الباريسي "Tour sans fins" (١٩٨٩) (الذي لم ينفذ)، وفي مبنى « اغبر» Agbar (٢٠٠٠-٠٥) في برشلونة/ اسبانيا؛ حيث التكوين يعتمد على الشكل الدائري، ما يمنح امكانية توقيع العناصر التركيبية في اطراف ومحيط المبنى وليس داخل «جسم» كتلة المبنى، كما كان مألوفا في السابق. ومن اجل تأكيد حضور المكان، يلجأ «نوفيل»؛ (وهو بالمناسبة مصمم « معهد العالم العربي» (١٩٨١-٨٧) في باريس)؛ الى استخدام موتيفات تزينية مستوحية من اشكال «المشربية»، يوظفها باقتدار في طبقات معالجات واجهة سطوح «اسطوانته» الزجاجية المساء، المقبية في اعلاها.

ثمة تغيير جذري لمفهوم المبنى المتعدد الطوابق، يمكن ان نراه في اعمال « هادي سمعان» المنشورة ايضا في الكتاب، وهو معمار مولود في لبنان في ١٩٥٨، درس العمارة في مدرسة «الجمعية المعمارية» AA بلندن بالسبعينيات، في وقت عندما كان يدرّس بها ريم كولهاس وزها حديد وبرنارد جومي وغيرهم. وبعد تخرجه مباشرة عمل في مكاتب استشارية في بريطانيا وامريكا، قبل ان يؤسس لنفسه مكتبا استشاريا خاصا به في فلوريدا ٢٠٠١. وقد صمم العديد من المباني المميزة في الولايات المتحدة وفي منطقة الشرق الاوسط، بضمنها مبنى «برج سعد بوزوير» (٢٠٠٦-) الدوحة / قطر. وعمارة المبنى الاخيرمميزة وغير عادية، لجهة شكلها الغريب الذي يستحضر شكل حلوى «الكراميل»، واذ يبلغ ارتفاعه ٢٣٥ مترا، فان اقسام كتل مبناه متداخلة فيما بينها تفصل وتوصل فضاءاته المخصصة لاستعمالات مختلطة، تشمل فندقاً وسوقاً تجارياً ومكاتب اضافة الى شقق سكنية. يطمح المعمار الى ان يكون مبناه مميزاً و» ايقونياً»، متوسلا لبلوغ هدفه الى حضور مفهومين متضادين في القرار التصميمي يحددهما في مفهومي التعقيد والبساطة، وهو يقول انهما حاضرتان بقوة في عمارة مبنى «بوزوير» بالدوحة.

يبقى مبنى «برج دبي»، (٢٠٠٤-٠٩) في دبي / الامارات، صوره العديدة المنشورة في الكتاب، يمثل الحدث الابرز في عمارة المباني المتعددة الطوابق، التى دعيت بـ «ناطحات السحاب». ان ارتفاعه العالي المثير، الذي ما فتئ يعد احد اسرار اصحابه ومصممه، يضفي عليه غموضا اسطورياً. لكن من المؤكد بانه سيكون احد اعلى مباني العالم، ان لم يكن اعلاها. ومن هنا تحديداً اهميته التقنية والمعمارية. وقد قام بتصميمه مكتب «سوم» S.O.M ، وهو مكتب استشاري مرموق وله سمعة دولية واسعة. ودائما كان ظهور مبانيه وإجتراح عمارتها ايضا، تعد من الاحداث المهنية المهمة في المشهد المعماري العالمي. لكني، بصراحة، لم اشعر باني متعاطف مع هيئته التصميمية، ولم يثرني اسلوب تراكماته الكتلوية المتدرجة والممتدة عاليا في السماء!. وعليّ ان اقرّ، بان احساسي هذا هو محض احساس شخصي وذاتي، وبالطبع انه غير موضوعي، بيد ان هذا ما اشعر به تجاهه. وهو نفس الشعور الذي انتابني وانا اتطلع الى تصميم فرنك لويد رايت « مبنى الميل» الذي قدمه في نهاية الخمسينيات، كمبنى غير مسبوق في ارتفاعه، اذ وصل علوه ميلاً كاملاً!. وفي حينها انتابني شعور بالاحباط (ولا اقول غير ذلك) جراء ارتفاعه العالي و.. اسلوب معالجة عمارته، برغم اني اعد نفسي في موضع المعجبين كثيرا بمنجز «رايت» المعماري والمتعاطفين مع اسلوبه التصميمي.

وكما اشرنا، فان الكتاب يغطي مشاريع بتنوع وظيفي متعدد، بضمنها موضوعة المتاحف، سواء كانت فنية اوغيرها. ووجود ابنية المتاحف لذاتها في مدن الخليج، فضلا عن لغتها المعمارية المتميزة، هي احدى الظواهر الايجابية، الحاضرة بقوة في المشهد الثقافي الخليجي. انها مؤسسات يرتقي تنظيمها وعروضها ومعروضاتها الى خبرة التقاليد الفنية المتعارف عليها دولياً، ما يجعل منها اداة غاية في الاهمية في شيوع وتكريس ذائقة فنية رفيعة في الخطاب الثقافي العربي والاقليمي. ثمة تصاميم رائدة وفريدة في عمارتها منشورة في الكتاب، منها « متحف «لوفر ابو ظبي» (٢٠٠٧-١٢)، ابو ظبي، المعمار : «جان نوفيل»، و «المتحف البحري»، (٢٠٠٦-)، ابو ظبي، المعمار «تاداو اندو» ، و«المتحف الاسلامي» (٢٠٠٣-٠٨) في الدوحة، المعمار : أي. ام. بي الذي نأمل ان نكرس دراسة معمارية خاصة له مستقبلا> ، و«قاعة الفنون المسرحية»،(٢٠٠٧-١٢)، ابو ظبي، المعمارة: زها حديد، و« متحف غوغنهايم ابو ظبي» (٢٠٠٦-) ابو ظبي، المعمار: فرنك غيري. وعمارة المبنى الاخير، اراها مستعجلة، وكتلتها التفكيكية فائضة «الفوضى» ومربكة بغير اتساق، وهي كما معروف، تستدعي بشكلها «اميج» مبنى متحف «غوغنهايم بلباو» في اسبانيا (١٩٩١-٩٧)، المصمم من قبل المعمار نفسه. لكن العمارة هناك تبدو لي اكثر جديّة، ومتأنية في قرارتها التصميمية، كما ان كتلتها متعادلة بانسجام، و«فوضويتها» متزنة، كاتزان مرجعيتها التفكيكية!.

ان قراءتنا لكتاب « العمارة في الامارات» هي بالطبع قراءة خاصة بنا، وهي غير قراءة مؤلفه « فيليب جوديديو». لكننا نرى ان اصدارمثل هذا الكتاب يعمل على ترسيخ موقع دول الخليج في المشهد المعماري العالمي، ويعزز من مكانتها، ويقدمها كمكان حاضن لنماذج مميزة من عمارة مابعد الحداثة. وبالطبع فان قارئ الكتاب بنصه المتعدد اللغات (الانكليزي والفرنسي والالماني)، الذي أتعبتنا قراءته بسبب اسلوب اخراجه الذي نراه غير موفق، لجهة اصطفائه لنوع من الحروف الصغيرة المطبوعة على صفحة ارضية خضراء اللون، سيجد متعة اكيدة في تصفح مشاريع أخرى مذكورة في الكتاب، الذي حفلت صفحاته بصور ملونة عديدة وجميلة، وعالية الفنية. وهي تغفر عن سلبيات اخراجه، وتمنح القارئ متعة مضافة مصدرها امكانية التأويل الذاتي والقراءة الثانية «لنصوص» التصاميم المنشورة.

المرئي واللامرئي .. في معرض د.علي شناوة

ناجح المعموري

تميز معرض د. علي شناوة وادي بانشغالات فكرية / معرفية ومع التجريدات الواضحة انطوت لوحاته تعدد في أبعاد العلاقة معها ، وأنا واثق بان الحضور معلن عنه في الغياب والـلا مرئي متضح في المرئي وحسب توصيفات سلفرمان يبدو لي الخـارج في الداخل والحاضر أيضاً متجليا في الغائب .هذه الثنائية المتضادة هي التي أنتجها التجريد المغلق على نفسه ، والمعلن عنها أحياناً. الحضور قريب من المتلقي ، وأعني به المفهوم اليومي / الموضوعي . والغياب هو التلاشي / التجريدي وعدم الوضوح . وفي كل الحالات ظل الحضور مرئيا وصاعدا وسط اللا مرئي / التجريدي وصاغ اللا مرئي سياقات لوحاته وجعل منها نصيّات مكتوبة بـالألـوان التي اتضحت أكثر شفافية ضمن أطر تصميمية واضحة هي الأكثر قربا من الكرافيك .

تعددت الانطولوجيات في لوحاته ، الحياة / الموت / التجدد / الانبعاث / سيادة السواد ، الجنس عبر رموز عانية لم تكتمل بسبب غياب قاعدتها في الأعلى وفي الأنمـوذج عند الأسفل ، وتبـدّت انطولوجيا الممنوع وغير المسموح من خلال الإشارة المرورية الدالة على ذلك ، هذه الإشارة اختصرت تماماً الكثير من المشاهد الحياتية وسيادة القمع وهيمنة الإزاحة نحو مساحات السواد المزاحمة للحياة المتشبثة ببقائها واستمرارها ، إنها السيرورة المدورة وكأنها محكومة بحركة الموا سم / والفصول وهذا ما كشفت عنه عدد من لوحاته الضاجة بحركة لولبية ملتفة حول مركزها أو بؤرتها ذات التلاوين المتنوعة تعبيرا عن الـدالات والمعاني المختلفة . وعلى الرغم من وجود تناظر في انشغالات السطح التصويري بتنوع الألوان فـأن النمطية واضحة ، لكنها مخترقة بوجود مركز وافد يعيد التوازن بين القديم والجديد في الأعمال ، وكثيراً ما ظهرت التماثلية في الأعمال المحيطية . لكن تكرس البؤرة المتشكل باللون ، يفكك المنمط ومثال ذلك وجود ما يشير للسلام بتكرر ملحوظ ، لكن الفنان علي شناوة كسر هذا المتماثل الملحوظ في السلالم من خلال إطار أبيض لطرفي السلم وكرر اللون على الروافع الداخلية ، وتجسدت دلالة مغايرة ووظائفية جديدة لهذه العلاقة ، إنها الصعود نحو المتسامي ، بينما كررت لوحاته الأخرى سلالم سوداء والإشارة لذلك تعني النزول الى العالم السفلي عالم الموت في الحضارات الشرقية .

ولم يكتف الفنان بوجود السلم الأبيض بل جعل لمساند السلم الأبيض امتداد على جانبيه ، الأيمن والأيسر ، مكوناً من باقات زهور ، وبذلك حصلت إعادة لتشكيل الصليب المقترن مع الفادي والمضحي الذي صار بديلاً لبني البشر .الرمزي يفرض الذات . والذات لا تؤسس الرمزي كما قال هوسرل ، لأن الذات تخاف من أن يكون الرمزي بديلاً لها وبهذا يتقلص دور الذات ومجالها . لكن الفنان علي شناوة تعامل مع العكس وخلخل مقولة هوسرل « الذات لا تؤسس الرمزي» لأنه وجد في ابتكار الرمزية داعما للذات والرمز الذي تعامل معه خاصاً به فقط ولن يكون لغيره ، هذه اللمحة الذكية جعلت من الذات منتجة للرمزي وتحول الرمزي الى فضاء دال على الـذات فقط وأعني به بصمات الإبهام المتكررة في عديد من لوحاته ، هذه البصمات الرمزية تشير الى ذات الفنان ولا يمكن أن تكون لذات أخرى ، وعلى الرغم من أن هذه الرمزية لا تفضي إلا الى الأنا / الذات ، لكنها أفضت الى تناظر لوني مع البيوض وانحرفت هنا الدلالة كلياً ، لأن وجود البصمات البيضاء الكثيرة على مساحة سوداء ، هي مساحة اللوحة ، فإنها رامزة الى أن الحياة متجددة ، والانبعاث قريب وقادم ، لأن البيوض هي الحياة الآتية ، ويبدو لي بأن تكرر هذا الرمز في عديد من لوحات شناوة قصدي وكأنه يعلن احتجاجاً على السواد / الاندثار الذي شكل مساحة اللوحة ، المساحة الدالة على الموت / والرماد ، وإذا أردنا الإفضاء الأكثر ، فلا بد من استدعاء الأسطورة الحاضرة في ثنائية الولادة / الحياة الانطفاء / الموت ، أجد دلالة رمزية أكثر دنواً من حياتنا العراقية وهي أسطورة السيمرغ / الفينيق / العنقاء التي تحترق وتتحول رماداً أو من رمادها يتحقق التجدد . و البيوض هي التجدد وسط الرماد ، لكن الانبعاث يظل لا مرئياً ، غير مصرح به في اللوحة . وأنا أعتقد بأن المغيب داخل السياقات النصيّة هو أسطورة ، لأنها النص المرتضي بالاختفاء والتحصن بالرمز و المجاز . وأرى بأن الفنان شناوة أعاد قلب دلالة الأسود الواضح بدلالته الى ما هو معاكس وهو الحياة الناهضة وسط رماد احتراق الفينيقات العراقية . واهتمام الفنان د.علي شناوة بالمحيط وخصوصاً الجدران حيث أراد أن يغيب المتروكات والآثار . والتجريد الكلي لذلك قدم لنا ما يشبه الحفريات الكاشفة عن الرؤوس بوصفها بقايا وحيدة للإنسان ، لأنها . الرؤوس . التي كانت الديانات الشرقية معنية بها ، فإن الثقافات الحاضرة مهتمة بها باعتبارها المتعالي في جسد الإنسان ، وهي ذاتها التي انشغلت بها الشرقيات القديمة ، بوضع الخرز الملون في فتحات الوجه تعاملت معها . الرؤوس . بالذبح الحيواني المتوحش ، وتمظهرت لنا سابحة وسط شبكات خيطية مقيدة للعقل ومعطلة له تماماً . الإنسان محاط بما هو عنكبوتي ، وشبيه بامتداد الأشنات ، المحاصرة له ، إضافة الى السواد ولون الدم ولوحة اتسعت فيها المدرجات التي تبدو مكتشفة ، ومعلنة عن تاريخ قديم ، مدرجات عريضة ، تآكل أجزاء منها ، لكنها صاعدة بسبب حاكمية اللون المؤثر على المتلقي كي يتعامل معها وهي متسامية على الرغم من تآكلها .الجدران كثيرة اخترقت التماثليات التي تبدو من خلال التشظي وكسر الانتظام في السياق ودائما ما يفضي عبر الانسجام الى ما يشبه البناء العشوائي ، قليل المهارة . وتتضح في الجدار ما يشبه فتحات الكهوف ، وتمركزت عيون خضراء مستدعية المتلقي ، جاذبة له ووجدت بأن اللون الأخضر الأكثر ندرة بين الألوان وقليل التوظيف وإن تكرر فباقتصاد ، لما ساعد الفنان على الدقة في موضعة هذا اللون ، وتميز بقوة رامزة ، هي التي فرضت الذات المبدعة .

قال المفكر سبينوزا : كل تعيين نفي ، وكأنه يؤشر تصوراً خاصا بالتجريد الذي صار مدرسة جاذبة ، توفر فضاءاً مهماً للمتلقي لإنتاج العمل الفني وإعادته مرة وأخرى . وهذا واضح في معرض الفنان علي شناوة ، الانفتاح الواسع وتكون بؤر للرأي والتأويل والاختلاف ، التوافق ، التباين ، وفر للمتلقي أكبر مساحة لاقتراح قراءة ومنحه حقوقاً كما قال ستانلي فش في الاقتراح والتجديد ، لذا كان فضاء التأويل أكثر حركة ونشاطاً ، ويظل متفاعلاً .

تكررت ملاحظات من قبل مشاهدي المعرض حول التأثر بالصوفية ، وهذا أمر من الضرورة الانتباه له والانشغال به ولو سريعاً كل المعروضات دالة على المحيط الاجتماعي الواسع جداً ، وما حصل فيه من دمار / قتل / حرائق / انهيارات . . الخ هذه كلها رؤى التلقي وهي أقرب الى الواقع والموضوعية ، والصوفية نوع من العلائق مع الغائب / المطلق / التجريد الكلي ، إضافة الى أن المتصوف متمتع بصفاء العلاقة مع المتعالي / الواحد غير المتكرر إلا عبر رموزه الدالة عليه [لأن الصوفي يعيد تحيين هذه الرموز كاشفاً عنها الحجاب في أفق الروح بواسطة التأويل ، فإنه يستطيع أن يصبّها في قوالب مماثلة لثقافة معينة أخرى ، وبالتالي إذ يحقق الصوفي وحدة هذه الرموز بداخله عن طريق آلية المطابقة ، فإنه يترجمها في عمله بحيث يصبح هذا العمل الشاهد على هذا التركيب الجديد : داريوش شايغان / ما الثورة الدينية / الحضارات التقليدية في مواجهة الحداثة / دار السامي / بيروت / ٢٠٠٤ / ص٩٢]

ومثلما ذكرت فإن الرموز المتبدّية في لوحات المعرض متشكلة في عمق اليومي / الواقع الرتيب ، المعروف للجميع ، وهي . الرموز . ليست من الأنماط البكرية الأولى ، المقدمة ضمن طقوس تمثل عبر استعادتها تحييناً مع زمنها الذي دائماً ما يحصل تحيين له من خلال العود الأبدي كما قال نيتشة أو مثلما أعاد تشكيله مارسيا إلياد في مجالات العقائد والطقوس المتكررة والتي لحظة الرموز البدئية ، أنه عود أزلي للتكونات الأولى .

أما الرموز التي صاغها غياب البؤر التشكيلية في المعرض ، فهي ليست من ذلك النمط المتعالي ، إنها آنية وتومئ في أحيان لما هو حضاري . وعلى الرغم من وجود مبدأ المطابقة التي أشار لها داريوش ، فإنها . الرموز . ليست خاصة بالواحد المطلق والمتعالي ، بل هي جمعية يشترك بها عدد غير قليل من البشر . كما أن اللوحات خالية تماما من لحظات الإشراق والتجلي التي عرفتها الصوفية . وبالإمكان حرف المصطلح نحو الشعرية المفتوحة ، ذات التكون الشبكي من الرمزيات اللا مرئية ، رمزيات خاصة جداً بالمتلقي / المبتكر لها ، وهنا تتشكل فضاءات دلالية جديدة .

تسقيف الصحن الحسيني

وائل عجام

منذ فترة اطلعت على مقال الأستاذ السلطاني في عدد صحيفتكم ١٣٦٣ في ٦ /تشرين الثاني/٢٠٠٨ وما تلاه من ردود ثلاثة بشأن تسقيف الصحن الحسيني تباينت بين مدافع ومستنكر وأمام هذه الحال دفعني الفضول كوني انتمي إلى حقل العمارة إلى القيام بزيارة ميدانية إلى موقع الحدث غير أنني بعدها ترددت كثيراً في إرسال تعليق حول الموضوع فهو مربك إلى حد ما ووجهات النظر حوله تنتمي إلى تلك الخلافات التقليدية بين النخبة والعامة. فالحل التصميمي الجاري تنفيذه يلقى صدى طيباً لدى الناس، بالطبع فهو يحل برأيهم مشكلة بيئية بالدرجة الأولى.واستجابة لدعوة الاستاذ السلطاني أرى من الواجب قول الآتي:

١- إن رضا الجمهور ليس حجة لمصلحة أي طرف فهم يعيشون بتقديري في قاعدة هرم ماسلو Maslow حيث انعدم فيها إحساسهم بالزمن وأرى أن واضع هذا الحل قد غازل تلك اللامبالاة بالتاريخ واللامبالاة بالانتماء إلى المكان مقدماً حلاً أجده كارثياً، ولا أكون مبالغاً حين أقاربه بالحل الذي يلوذ به أصحاب الدكاكين من حرارة الشمس حالياً بعمل هيكل حديدي ترمى فوق كاهله قطعة من (الجينكو) غير ملتفتين إلى البعد الجمالي في أي عمل مهما كان صغيراً.

٢- لحظة دخول المرء إلى الصحن (السابق) يجد نفسه داخل قاعة بمقياس كبير اقتلعت عنصراً من عناصر الذاكرة الجمعية على نحو لا يلتمس شيئاً من اللياقة ولا يبدي سقف القاعة الجديدة احتراماً واضحاً تجاه الجدران التي حل بها. إن المصمم لم يحاول خلق حالة انسجام فالنظام الشبكي Grid أخفق في إنتاج حالة من التواصل بينه وبين العناصر القديمة وزخرفته على الطراز الإسلامي لم تجد نفعاً أيضاً.

٣- إن ما ذُكر في رد إدارة العتبة الحسينية عن توفير حل التسقيف النفاذية البصرية التي تتيح مشاهدة القبة والمنائر يحتاج إلى وقفة. فالسؤال هنا ليس \»هل بالإمكان رؤيتهما؟\» بل \»كيف تتم رؤيتهما؟\». فزاوية النظر التي حددتها فتحات الشبابيك خلقت مشهداً أصبح معه هذان العنصران دخيلين بصرياً حيث من غير الممكن إدراكهما على أنهما جزء من الكتلة المركزية بل على أنهما ينتميان إلى بناية مجاورة.

٤- إن الانتقال السلس من الفضاء الخارجي الذي يحيط بالضريح إلى فضاء الصحن الانتقالي (أي انه خارجي وداخلي معاً فهو داخلي نسبة إلى الفضاء الذي يحيط بالضريح بأكمله وخارجي أيضاً نسبة إلى الكتلة المركزية التي تضم القبر) صار مفقوداً مع الأسف.

٥- إن نظرةً سريعة إلى الصورة المنفذة باستخدام برنامج 3ds Max تبوح بالكثير عن مستوى الجهة المصممة على الأقل في جانب الإظهار المعماري. إن المشهد الذي أُرفق برد إدارة العتبة الحسينية لم يراعَ فيه جانب الظل والضوء واللذان يوفر فيهما البرنامج إمكانات تحاكي الواقع على نحو عال خاصة في موضوع Global Illumination. أضف إلى ذلك لم يُعْنَنى مطلقاً بإظهار البيئة البصرية التي يوجد فيها الضريح كل هذا وسواه من ملاحظات على التكنيك المستخدم في الإظهار والتي لا أود أن أثقل بها على غير ذوي الاختصاص تطرح أسئلة كثيرة.

٦- اشتمل الحل التصميمي على إنشاء أربع عشرة قبة تمثل حسب ما ورد في رد إدارة العتبة الحسينية \»المعصومين الأربعة عشر\»، وفي الحال يتبادر إلى الذهن السؤال الآتي: لما كان الحل الذي اعتمد –أي التسقيف– هو في الأصل لحل مشكلة بيئية ووظيفية فهل أن المجال متاح إلى هذا الحد لضخ الرمزية في عدد القباب في حل وظيفي كهذا؟. ولست هنا لأجزم بخطأ في التصميم ولكن أتساءل عن أهلية الجهة التي ناقشت وأقرت الحل التصميمي.

إن الرد الذي قدمته إدارة العتبة الحسينية لم يكن موفقاً ومن الطبيعي أن لا أطالبهم بتبرير للحل التصميمي حيث أن واجبهم كما افهم ينحصر في اتخاذ الإجراءات الصحيحة حين يُرام تطوير الأماكن العائدة إليهم إدارياً والتي تحمل في نفس الوقت زخماً تاريخياً صاغ هوية العمارة في العراق. لكن مع الأسف نرى في ردهم الكثير من اللامبالاة والتعالي عن مراجعة قرارات اتخذتها بهذا الصدد، وعلى أية حال فان العمل مستمر وشارف على الوصول إلى المراحل النهائية وما من بارقة أمل في مراجعة هذا القرار أو في الأقل نتمنى إن لا يمتد هذا النوع من اتخاذ القرارات إلى ضريح العباس(ع).

وأخيراً أتمنى أن تستمع الجهات الحكومية ذات العلاقة إلى دعوة الدكتور السلطاني واجد أن القائمة الطويلة التي قدمها من المعماريين العراقيين جديرة بان تنال اهتمام إدارة العتبة الحسينية فالموضوع لا يتعلق بجهة إدارية معينة ولا بمحافظة كربلاء وحدها بل هو شأن عام بكل ما تحمله الكلمة من معانٍ يلقي علينا مسؤولية في مرحلة يعيش فيها العراق حالة احتلال يرافقها عادة كما اخبرنا التاريخ ويخبرنا اليوم انحطاط عام لا ينبغي التسليم به على انه حالة طبيعية في ظل هذه الظروف احتراماً لأنفسنا وللأجيال القادمة.