العدد(1465) السنة السادسة -الخميس (26) آذار 2009 ◆ http://www.almadapaper.com - E-mamil: almada@almadapaper.com

المثلث الذهبي في الرسم العراقي الحديث

فيصل لعيبي صاحي

قد يكون آخر عهد للرسم العراقي الأصيل هو رسومات (يحيى بن محمود الواسطي) التي نفذها لمقامات الحريري (عام ١٢٣٧ م) , وربما تكون هذه الرسوم هي بداية الوعي الفني لدى الرسام العراقي والعربي المسلم , لأن الرسوم التي تعود إلى فترات سابقة و عثر عليها في قصير عمره وغيره من الأماكن , كانت خليطاً من تقاليد الرسم الساساني والرسم البيزنطي , ولم تتبلور الشخصية المستقلة في الرسم الا من خلال رسوم الواسطي هذا, والتي لانعرف غيرها تشير إلى هذا المسعى , إذ أن بغداد قد سقطت بيد المغول بعد هذا التأريخ بواحد وعشرين عاما فقط (عام ١٢٥٨) , هل كانت هناك رسوم أخرى انضج وافضل ؟ ربما , لكننا لم نعثر لحد الآن على مثل هذه الرسوم و.لم يسعفنا التأريخ بنماذج لرسوم عراقية بمستوى رسوم الواسطي بعد سقوط بغداد , وانتقل مركز الثقل الحضاري الى أماكن آخرى - بلاد الأندلس , بلاد المغرب العربي , الفاطميين في مصر ,بلاد فارس - ثم العثمانيين .

يمكن أن نعتبر الرسوم الشعبية التي تهتم بالموروث القصصي لحكايات الأبطال العرب والمسلمين وكذلك قصص الأنبياء والأولياء ، هي الوعاء الذي احتضن بقايا التقاليد الفنية في بلاد مابين النهرين ،مثل قصة عنترة وعبلة والمياسة والمقداد وعلي والغول و ابو زيد الهلالي وغيرها ثم انتقالها من فن إلى آخر ، كانتقال التقاليد الفنية للرسم إلى العمارة أو النحت والرسم على الزجاج الى الحفر على الخشب والأثاث والخط العربي والسيراميك والسجاد، ولااعتقد أن السبب الحقيقي كما يشاع احيانا لغياب الرسم عندنا هو التحريم، الذي كثيرا ما يحتج به العديد من كتاب النقد ومؤرخي الفن ، إن التحول من فن إلى فن معروف وقد يطغى فن معين على فترة تأريخية بكاملها لأسباب عديدة ، أهمها على ما يبدو تلك التحولات الكبرى التي تمر بها المجتمعات ، فبسبب قداسة القرآن عند المسلمين ، اصبح الخط العربي الذي كتب به القرآن مادة الفن العربي والإسلامي لحقبة طويلة جدا ولا يزال.ولهذا نجد المعلومات المتوفرة عن الخطاطين اكثر من المعلومات المتوفرة عن الرسامين والمعماريين ، أو إن تأريخ الغناء عندنا اكثر توثيقا من تأريخ المصورين وسيرة الشعراء تكاد تكون تسجيلا يوميا في تأريخنا المديد ، مع الإقرار بأن التحريم قد أثر حقا ، لكن القرآن لم يشر الى أي نوع من التحريم ، بينما أشار إلى محرمات اقل خطورة وأهمية من الرسم والفن عموما ،.وهو قد نقل لنا الوصايا العشر الموجودة في التوراة بحذافيرها تقريبا مستثنيا الوصية الثانية التي تختص بالنحت والرسم بالذات والقائلة : -« لاتصنع لك تمثالا منحوتا ولاصورة مما في السماء من فوق وما في الأرض من تحت ، لا تسجد لهن ولا تعبدهن لأني أنا الرب إلهك اله غيور ....الخ » ، فلماذا هذا الاستثناء ؟ لااعتقد أن هذا قد جاء سهوا ، لأن في القرآن أيضا آيات ترى في التماثيل والفنون نوعا من نعم الله التي اسبغها على عباده الصالحين ، مثل الآية (١٢) والآية (١٣) من (سورة سبأ) والآية(٤٩) من (سورة آل عمران) ، أما الأحاديث النبوية فقد ثبت ان معظمها موضوع لأسباب مذهبية وسياسية واجتماعية بحتة لخدمة السلطات المتعاقبة .

ظهر الفن بمعناه الغربي في بعض البلدان العربية مثل لبنان منذ القرن السادس عشر من خلال فن الكنيسة، وكان أول طالب بعثة لبناني هو الفنان (داود القرم) الذي عاد من ايطاليا (عام ١٨٦٥ م) وكذلك مصر التي تملك تجارب تعود إلى القرن الثامن عشر ولها علاقاتها الخاصة بأوربا منذ دخول (نابليون) لمصر و اقيم أول معرض فني في العالم العربي في مصر (عام ١٨٩١) ، برعاية (الخديوي إسماعيل) وتأسست اول مدرسة للفن فيها (عام ١٨٩٨) تحت إشراف الفنان الإيطالي (روبرتي) ، ونجح الفنان (محمود مختار) في شق طريقه بنجاح لإرساء أسس الفن المحلي (الوطني) فيها. وفي الشمال الأفريقي (المغرب العربي) تأسست مدرسة الفنون الجميلة في تونس (عام ١٩١٢) وفي الجزائر (عام ١٩٢٠) تحت اشراف الفرنسيين .وكان (محمد راسم) الجزائري يحاول إعادة الحياة إلى المنمنمات العربية القديمة متجاوزا تقاليد الرسم ومفاهيم الحداثة في اوربا .

أن تأريخ الفن العراقي الحديث لم يبدأ في القرن العشرين ، ذلك أن رسامي القرن العشرين هم ابناء الجيل الذي سبقهم أي انهم امتداد للفنان (نيازي مولوي بغدادي) وأصحابه من الأسطوات الذين تركوا لنا نتاجا مهماً على جدران الغرف الداخلية لموسوريي بغداد والبصرة والسليمانية والموصل بشكل خاص والمستوحاة من التراث الشعبي العميق الثراء والحيوية. كان (نيازي مولوي بغدادي) يمارس الرسم منذ اربعينيات القرن التاسع عشر (١٨٣٥ م تقريبا) و ترك لنا أعمالا تعكس اسلوبه الذي يقترب كثيرا من أساليب الرسم العثماني في استنبول والمدرسة القجارية في إيران مع بعض التجارب الشخصية المرموقة في البحث عن اسلوب خاص به.وكان الفنان (عبد القادر رسام ١٨٤٠-١٩٥٢ م) الذي عاش اكثر من مئة عام ، من ابرز ممثلي هذا الاتجاه الذي تطعم بالأسلوب الغربي الذي ينتمي إلي الواقعية البرجوازية في القرن التاسع عشر خاصة الواقعية الألمانية عند الأتراك و الواقعية الفرنسية عند الفرس. وهو(عبد القادر رسام) أول من حاول الخروج إلى الطبيعة في العراق ورسمها مباشرة ، وكثير من رسومه تذكرنا بالأيام الخوالي وبالحس الريفي والبيئة الزراعية المليئة بالبساطة والخيال الذي ينتمي إلى عالم القرية اكثر من انتمائه إلي المدينة والمجتمع المدني و أول رسام عراقي للصور الشخصية « بورتريت « ، فمواضيعه هي ضباط الجيش التركي وباشوات وولاة الحكم العثماني وبعض تجار ذلك الزمان إضافة إلى الريف والأنهار ، خاصة نهر دجلة والحياة الهادئة والهنية التي لاتعرف التعقيد و المشاكل التي تتميز بها المدنية عادة ، ثم الفنانون (عاصم عبد الحافظ ١٨٨٦ - ؟) و(محمد صالح زكي ١٨٨٨ - ؟) و (الحاج محمد سليم علي الموصلي ؟) والد الفنان (جواد سليم ١٩١٩ - ١٩٦١)،الذين لم يبتعدوا في اهتماماتهم عن عبد القادر رسام ، لكنهم قد تميزوا عنه في طريقة المعالجة خاصة في الكثافة اللونية وحركة الفرشاة التي أخذت عندهم تتحرك بحرية نسبية مع حس عاطفي انفعالي ظاهر غزير و بروز موضوع الحياة الجامدة (ستل لايف) عند الثلاثة.

في بداية العقد الثالث من القرن العشرين تشكلت الدولة العراقية وبدأت تخطط لبناء العراق الجديد بعد تحرره من الدولة العثمانية ، بأنتهاء الحرب العالمية الأولى ، فكان أول طالب بعثة فنية لدراسة الرسم هو الفنان (اكرم شكري ١٩١٠ - ؟) إذ سافر إلى بريطانيا (عام ١٩٢٩) ، وهو أول من ادخل الانطباعية إلى العراق (عام ١٩٣١)، عندما عرض لوحته الشهيرة (ضباب في لندن) في المعرض الصناعي – الزراعي الذي اقيم في بغداد آنذاك ، عكس الرأي السائد الذي يقول بأن الأسرى البولون الذين جاءوا إلى العراق في الأربعينيات والتقوا الفنان (فائق حسن) والفنان (جواد سليم) وآخرين هم الذين ادخلوها لنا .

يعتبر تأسيس معهد الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٣٦وقسم الرسم إلذي أسسه الفنان (فائق حسن ١٩١٣- ١٩٩٦) بعد عودته من باريس (عام١٩٣٩) ، نقطة تحول كبرى في تأريخ الفن العراقي المعاصر إذ شكل بداية انطلاقة الرسم على نمط الفن الغربي ونهايةالعلاقة بتقاليد الرسم الشرقية السابقة . من هذا الموقع انطلقت أولى بشائر التحرر والثورة الفنية على ما كان سابقا وفيه نمت الحركات الفنية وتوسعت ودارت الصراعات الفنية والأسلوبية والبحث عن الطريق الأفضل.

كان التجريب أحد ابرز محاولات تلك المرحلة وبداية الوعي الفني الحديث والعلاقة بحركة الفن في العالم وخاصة في اوربا وأمريكا . ويعود الفضل في هذه البداية الجريئة إلى الفنان (فائق حسن) الذي حطم تماما الشكل التقليدي السابق وقدم لوحة فنية معاصرة تتميز بالحيوية والحس العالي والمستوى الفني الرفيع – لم تكن جديدة على مستوى الإنجاز الغربي طبعا – لكنها تعتبر ثورة فيما يتعلق بالرسم العراقي- الذي كان يحاول تقليد الأشياء التي أمامه وبحذر اقرب إلى الخوف منه إلى الثقة ، كانت ضربات فرشاة فائق من القوة والحساسية والجرأة ما جعل اللوحة العراقية آنذاك تخطو خطوتها الكبرى ، مجتازة تلك المحاولات التي كانت سائدة في الرسم العربي المعاصر ،إن لوحة (فائق حسن) المختلطة ألوانها بالتربة والمناخ العراقيين قد فتحت نافذة على فهم البيئة لاعلى المستوى الشكلي أو الوصفي (التسجيلي) فقط بل على المستوى الروحي والمعرفي الرصين، مانحة لأجواء بغداد نكهة العصر وروح الحياة الجديدة التي بدأت تظهر للعيان رويدا رويدا .هكذا سنرى أسلوب الأنبياء الفرنسيين وبساطة (ما تيس وبراك) وعنف الحركة الرومانتيكية، خاصة أعمال (يوجين دو لاكروا) مجتمعة داخل إطار (اللوحة الفائقية) . ألوان وخطوط جديدة ومتحركة في جميع الاتجاهات كثافة ودقة وغنى وامتلاء وغزارة وعفوية وانفعال، موضوع جديد ليس محاكاة للواقع وإنما خلق واقع آخر ، واقع ينمو مع الانتقالات التي ترشدنا إليها فرشاة فائق الطرية والمليئة باللون والحركة والعطاء والحساسية المرهفة . إن (فائق حسن) الحساس والعفوي والغزير يشكل الزاوية الأولى في المثلث الذهبي للرسم العراقي الحديث ، حداثة وواقعية وحيوية ومرونة لانتقالات مفتوحة على اكثر من أفق .

مع فائق انتهى عصر الهواية وتقاليد رسامي النزهات البريئة واللهو وأيام العطل. وبدأ عصر الرسم كفن معني بالمجتمع والبيئة والإنسان ، ليس كشكل فقط بل كموضوع أيضا . ومعه أصبحت اللوحة العراقية تملك عالمها الخاص وموضوعها المتميز ومعه دخلت الحداثة (المودرنيزم) في الفن إلى العراق . لكن لوحة فائق مع كل ما تميزت به كانت في حاجة إلى استكمال خصائصها العراقية الفريدة ، ولم يكن بمقدور فائق القيام بأكثر مما قام به آنذاك ،وكان علينا أن ننتظر وصول الفنان (جواد سليم ١٩١٩ -١٩٦١) في عام ١٩٤١من إيطاليا بعد أن ترك بريطانيا بسبب الحرب الى إيطاليا التي سيتركها أيضا بسبب الحرب عائدا إلى بغداد ، كارها الحرب ومشعليها الذين حرموه من اكمال دراسته الفنية .في أوربا .

كانت الأنعطافة الثانية عندما اشتغل جواد المفكر والمتأمل الجاد في دار الآثار العراقية، مرمما لتماثيل الأجداد (السومريين والبابليين والآشوريين) وماسحا الغبار عن وجوههم البهية ومستلهما منهم المعاني العميقة للجمال والقيم الفنية والتشكيلية (البلاستيكية) ، هكذا اخذ يقلب النظر في أعمال حضاراته الأولى متأملا معانيها وحلولها، التي صاغت تقاليد الفن العراقي القديم .

كان جواد الفنان المعاصر يحاول إيجاد العلاقة الصحيحة بين تراثه الغني وبين الحياة المعاصرة وتقاليد الفن الحديث ،وهي قضية شغلت كل الجهد والوقت اللاحق لفن (جواد سليم) .وعليه أن ينطلق مما حققه فائق ويضيف إليه ما تعلمه واستوعبه من قيم وتقاليد فنية جديدة في الخارج ، فكان نداؤه البالغ الأثر :لقد آن للرسم العراقي أن يربط بين ماضيه الحضاري والتعبير عن روح الحاضر والاستفادة مما تم الوصول إليه من منجزات فنية على الصعيد العالمي في الوقت نفسه بشكل صحيح. هكذا جاءت البساطة والتشكيلات المركبة والألوان الشرقية والموضوع المحلي بأسلوب يمزج فن القرن العشرين بالسومريين والآشوريين والمسلمين ، من فن (بيكاسو) قي القرن العشرين و فن (يحيى الواسطي)في القرن الثالث عشر الميلادي، من السومريين الى التكعيبية . تجريد وتبسيط وتكثيف واختزال ومساحات وتفاصيل ، زخرفة وسطوح ، خطوط وألوان كتل وفراغات ،كتابات ورموز وإشارات ، وأطفال يأكلون الرقي (البطيخ الأحمر) ، الأعراب والفلاحون ، العمال والمثقفون ، الثوار و السلطان الطاغية، وظهرت المدينة بكل تعقيداتها وطبقاتها وصراعاتها التي لا تنتهي .و الحروب، الأمراض ،الكوارث الطبيعية ،العامل العاطل ، الفلاح العاجز والمرأة التي تحاصرها التقاليد . كل هذا بأسلوب أخاذ يريد ربط الماضي الإبداعي للعراقي بالحاضر الذي أخذ يتنفس الآن ، كان جواد الزاوية الثانية في المثلث الذهبي للرسم العراقي ، حيث كرس الحقيقةالمهمة الثانية لكل حركة إبداعية جدية حقا ، أي علاقة التراث والمعاصرة معا . الماضي الغني والحاضر المتحرك والمليء بالجديد .

اما الزاوية الثالثة للمثلث فقد مثلها الفنان (محمود صبري ١٩٢٧ – له العمر الطويل) ، الذي كرس جهده المهم في ايجاد العلاقة الأساسية بين الفن والمجتمع ، فمع محمود أخذت الأفكار الاجتماعية الجذرية تبرز في العمل الفني ، صحيح أن هناك فنانا في السجن منذ عام ١٩٤٨ بتهمة سياسية هو الفنان (رشاد حاتم) إلا أن الفكر الثوري في الفن لم يبرز بمعناه الجمالي والفلسفي والاجتماعي إلا مع (محمود صبري) والى حد ما(جواد سليم) و (شاكر حسن آل سعيد ١٩٢٥ – ٢٠٠٤) في خمسينيات القرن الماضي ، كانت منابع الفن لدى (محمود صبري) تتشكل من اكثر من منبع او مصدر،مثل الفن المكسيكي خاصة (الفنان دييكو ريفيرا) والفن السوفيتي، خاصة (الفنان دينيكا) ، وكذلك الحداثة الأوربية التي وجدت في (بابلو بيكاسو) المعبر الأبرز لها فيما يتعلق بالمفهوم الاجتماعي للفن الحديث . ان اعمال هذا الفنان شهادة عميقة على العلاقة القوية بين الفن والمجتمع وتطور الوعي ودور المثقفين في ذلك وكانت الوانه المقتصدة والحزينة وشخوصه المعدمة وخطوطه القوية تعبر خير تعبير عن تلك المرحلة الصعبة التي كان مر بها الشعب العراقي وعموم المنطقة العربية ولاتزال .كانت معاناة الأنسان وهمومه وعلاقة الفن بالمجتمع والمجتمع بالفن ، قد تحققت بهذه النقلة المهمة والتي اكتملت فيها جوانب العمل الفني الرئيسية والتي لايمكن لأي عمل فني الاستغناء عنها : اللوحة ذات البناء الفني والمتصلة ببيئتها الخاصة والحاملة الأفكار التي تشغل الإنسان والمعبرة عن حركة الواقع والتأريخ .

إن الفن العراقي المعاصر يدين لهؤلاء الثلاثة بكل ما نراه اليوم من نهوض إبداعي حقيقي فيه ولولاهم لما وصل الفن عندنا الى هذا المستوى ،.

لكن هناك سؤال يبقى في حاجة إلى بحث عميق من اجل جواب مقنع هو :

كيف استطاع (محمد راسم ١٨٨٦م – ١٩٦٠ م ربما) الجزائري و (محمود مختار ١٨٩١ م – ١٩٣٤ م) المصري في العشرينيات و (جواد سليم ١٩١٩ م – ١٩٩٦١ م) العراقي في الأربعينيات من القرن الماضي خلق هذا الاتجاه الذي اصبح اليوم حقيقة والمقصود به (الفن المحلي) أو (الفن الوطني) كما يطلق عليه احيانا ؟

هل أن هذا يعتبر خروجاً عما هو قائم وبالتالي رجعة للوراء ؟ أم انه يقظة شعورية بأهمية الهوية وحاجة ملحة لأثبات الذات في ظل الهيمنة الأوربية على العالم ؟

. ألم يكن للتراث الغني للحضارات السابقة لهذا الجزء من العالم دورا في ذلك ؟ .

هل هو بسبب الاستمرار غير المرئي لتقاليد المنطقة الفنية والتي تداخلت معها عوامل أخرى ساعدتها على الظهور مرة ثانية في الانتاج الفني الحالي ؟

الإيعني ان التعددية في الأبداع والتنوع هي مصدر مهم من مصادر التطور البشري؟

وان اعتبار اسلوب او اتجاه معين او فكرة واحدة لاغير من عوامل الجمود والتراجع ؟ . وهوما نراه الآن من دعوات الاستنساخ والتقليد الأعمى لما يجري في الغرب .

هل الغرب هو المصدر الوحيد للقيم الجمالية اليوم كما يرى البعض عندنا ؟ .

لماذا تخلى الأوربيون إذن عن تقاليدهم وا تجهوا إلى « الحضارات البدائية « كما ينعتونها لإنتاج سلعهم الفنية في القرن العشرين ؟ .

لماذا ذهب بيكاسو إلى أفريقيا المتخلفة لاستلهام الحداثة منها وماتيس إلى المغرب العربي لإنقاذ الفن الأوربي من أزمته وهنري مور وجاكومتي إلى الحضارتين العراقية والمصرية القديمتين لصياغة المفاهيم الجديدة للنحت الحديث ؟

ما هو الاتجاه الذي ستأخذه الحركات الفنية في القرن الواحد والعشرين ؟ .

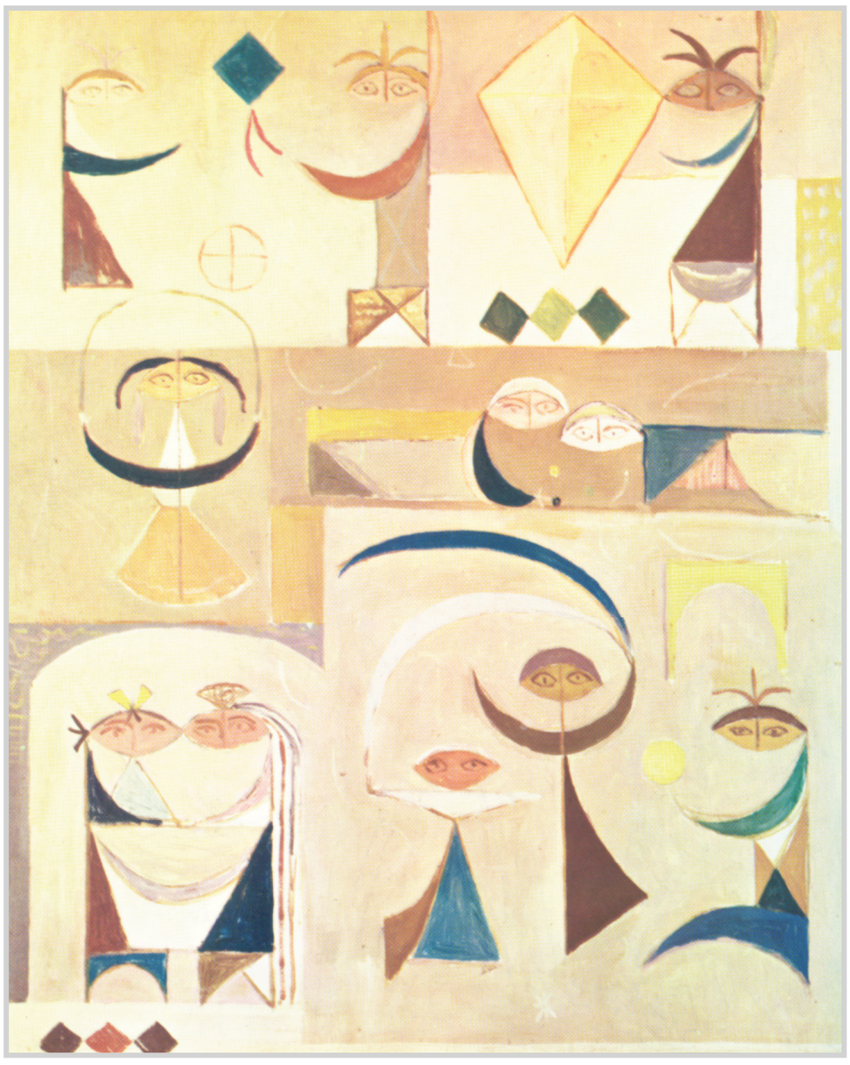
هل انتهى دور التشخيص في الفن ؟ .

هل كان التجريد حلا حقيقيا لأزمة الفن الغربي ؟

. كيف يمكن النظر إلى الاتجاهات الحديثة التي أخذت تبتعد عن التقاليد والأصول المعروفة في الرسم والنحت ، مثل استخدام الفيديو وحركة الجسد والأصوات والتكنولوجيا الحديثة وغيرها من المؤثرات وطرحها كأعمال فنية ؟ .

أين حدود الفن واللافن في الإنتاج الحالي للفنانين في عالمنا المعاصر ؟

هذه المقدمة ضرورية لغرض فهم الأعمال الفنية العراقية المعاصرة واللاحقة ومن اجل تعميق العلاقة بين المجتمع ونشاطه الروحي الذي يعتبر الفن من ابرز اشكاله الحية .و تشترك في هذا الفهم مجموعة من فناني العراق المعاصرين ، لكل واحد منهم رؤاه وافكاره وتجاربه الخاصة ، وهم يشكلون تنوعاً اسلوبياً وفكرياً وتشكيليا لايخفى على العين المجربة ، وهي معروضة امام الجمهور والنقاد والمهتمين بالفن ، ولهم ان يقولوا فيها الرأي الذي يساعد على استخلاص الفائدة واللذة الجمالية والحسية او الأمتعاض والأستهجان ، لكن المهم في الأمر، اننا نقيم حوارا بين المشاهد واللوحة وبين الفنان والمشاهد وبين الأثنين والفن وبين الجميع والحياة . فهل وفقنا لذلك ؟



التحرر من التقليدية والرؤية المتخفية للأشياء

خالد خضير الصالحي

أثار مقال (مدينة على سفح الروح) للناقد الدكتور فائز يعقوب الحمداني جملة تساؤلات في نفسي كنت أمحصها باستمرار وأهمها: إمكانية تصنيف الرسامين على أسس اقترابهم من القيم المدينية وتسميتهم بـ(الرسامين المدينيين) باعتبارهم ممثلين لـ(صنف) من الرسم بغض النظر عن «أسلوبهم الفني الذي يتبعونه»، فمنذ بدايات الفن العراقي الحديث كانت هنالك أربعة اتجاهات في الرسم: أولها كان فنا خلويا يقتفي خطى الانطباعيين الأوربيين: مانيه ومونيه ورينوار ولوتريك، ويتتبع في الداخل خطى عطا صبري وأكرم شكري وهيمن أخيرا أسلوب فائق حسن بينما صار الآخرون جزءا من تاريخ الرسم العراقي ليس إلا، بينما كان هنالك اتجاه مديني يقتفي اثر: بول كليه وفي الداخل خطى جواد سليم، بينما تمرد متجه ثالث خارج هذا المفهوم، وهو الذي كان يقتفي اثر تابيه وفي الداخل شاكر حسن آل سعيد في مراحله ما بعد الستينيات حيث يبحث في تسجيل الأثر العابر لموجودات المدينة: حيطانها وآثار ساكنيها، وكان خط رابع يقتفي اثر التعبيريين الألمان بمختلف اتجاهاتهم كرسول علوان وغيره...

إن فهمنا للفن باعتباره حلم يقظة مكانياً. بَصَرياً، واعتبار كل الفنانين، وليس فقط نوري الراوي، حالمين في نمط كهذا من حلم اليقظة، أي من طراز رفيع، يجعلنا نعتقد أن غالبيتهم يرسمون مدن أحلامهم «مدنا حلمية قابعة في أعماق أرواحهم» لتكون تلك المدن «المرفأ المتخيل الذي تبحث عنه أرواحهم». فقد أسس هاشم حنون مثلا تجربته في جزء كبير منها باعتبارها تجربة مدينية تشكلها علامات الواقع (= عناصر المدينة) الجاثمة على تجربته من خلال امتلاء اللوحة: بحشود من مشخصات المدن، حتى في اشد أعماله تجريدا وتوجها نحو إبراز العناصر الشيئية تلك التي أنجزها (مجسمة) بشكل استثنائي، وعرضها في موقعه على الانترنت فكانت تنتمي في جذرها البعيد إلى الأعمال الأولى، والى جذرها الميثولوجي الأول: الحجارة والقداسة، وهما عنصرا بناء المدن عند العراقيين القدامى الذين كانوا يدفنون في أسس مدنهم وبيوتهم تماثيل يدقونها في أساسات المباني، كانت استراتيجيته نمطا من التشاكل الصوري فكانت مدينته في معرض (مدن ملونة) تجربة تتناثر بقعِ اللون فيها ألوانا صافية ترتفع مشكلة أقواس قزح تمتد من الأرض إلى السماء بإعصار لوني يرفع كل موجودات مدينته في ذلك (القوس المحمول) باتجاه السماء: الأطفال والأشجار والبيوت... بينما استوطنت ذاكرته حرائق المدن طوال سنوات الحروب التي مرت بها مدينته البصرة، ومرّ بها شخصيا، فكما امتلأت مدن نوري الراوي بالنواعير، والقباب، والأقواس، امتلأت مدن هاشم حنون بطبقات من حزن ثقيل، وأشباح سود من متاريس الشوارع المحترقة، ومن البشر وهم يرقبون بعضهم بعضا، ويرنون الى المُشاهد بنظرة صمت كئيب، فكان لا يختزل تاريخ المدن التي وطأتها قدماه فقط، بل تاريخ الرسم (المديني) العراقي بشكل خاص، فيختفي الضوء من مدينته، وتختفي الشمس، ويهيمن الظلام الأسود الفاحم الثقيل بقوة.

يتألف المشهد في معرض (مسلات الطين) الذي أقامه هاشم حنون، في عمّان٢٠٠٤ من مهيمنتين: الطابع الحجري حيث الطين الجاف،أوالمفخور،أو الجلاميد الحجرية، والوجود البشري المتشاكل معه،من خلال المدونات المكتوبة، وأثار الناس والعابرين فكانت تجربته مزيجا من المدن الملونة التي عايشها في صباه، والمدن الحرائق التي افنى شبابه في حرائقها، والمدن الحجر التي انتهى إليها منفيا في عمان الآن.

ينسحب فيصل لعيبي في تأسيس مدنه إلى الداخل، الى معمار داخلي يؤثث مكانه الداخلي: المقاهي والغرف والمحلات المختلفة، من خلال تأثيثها بألأكسسوارات ذات الطابع المحلي الذي يشكل الهمّ الأساس في تجربة الرسام فيصل لعيبي؛ بينما يكتفي جبار عبد الرضا بالاثاث فارغة دونما قاطنين وتنكفئ عفيفة لعيبي إلى الأحلام تستبطنها وتشكل من عناصرها جغرافية مدنها وأماكنها السرية مكانا حلميا تملؤه سارونيمات مجنحة ونساء بدينات غارقات في ظلام موحش وسط مياه ضحلة.

يوظف حسن عبد علوان السمات المعمارية للمكان توظيفا اكسسواريا في (سردياته) التي يستمد جزءها الأكبر من حكايات ألف ليلة وليلة، ويكتفي العديد من الرسامين بالبقاء خارج المدن مكتفين برسم أبوابها وأبواب بيوتها.

كان منجز الرسامة هناء مال الله متفردا من خلال تفردها في رسم شكل علاقة خاص بمفردات المدينة حيث يؤكد د. حاتم الصكر في مقاله (هناء مال الله: إشارات المحيط وأيقوناته): «إن انتقال هناء مال الله من مرحلة التشخيص والرسم الأكاديمي نحو أول معارضها (بغداد: جغرافية وبشر) تجاه تفعيل «قوة جهازها المعرفي والثقافي» وتم في هذا المعرض نشر دراساتها المطولة في كتيب كدليل للمعرض والتي يصفها الدكتور حاتم الصكر بأنها «دراسات تراقب عملها الفني وتكشف انشغالاتها النظرية وحدوسها وأحاسيسها، وهذه الدراسات تكشف قناعتها بالفن المحيطي ورؤيتها لوجود اللون عنصراً متعيناً في اللوحة، وربطها لذلك كله بما أسمته (التنقيب داخل الوجود) و(اكتشاف المحيط وتوثيقه) وبذلك أضافت للمحيط عدة أبعاد: الأول وجودي: يتصل بفكرة المحيط وإسقاط الوعي والشعور عليه لإعادة تشكيله أو (اكتشافه) و(توثيقه) ليس بالمعنى المهني للتوثيق بل من زاوية إدراك الذات له وتمثلها أولا، والثاني زماني: يتصل بتاريخية المكان وزمانيته ومروره عبر الحقب بتحولات وتبدلات تصبح مناسبة لعرضه ضمن تلك اللحظات المتغيرة وهو جزء من مهمة (التوثيق) المعدّلة والمطوّرة فكرياً ... والثالث مكاني: يرتبط بالاكتشاف والغوص في جزئيات المكان وهو (بغداد) في حالة معرضها المشار إليه ، وقد دل العنوان على رؤيتها للمكان الآهل أي المسكون بالبشر ، وما يضيفون إلى وجوده من خصوصية..ويمكن استطرادا أن نتحدث عن بعد رابع هو البعد الفني للمكان ، وهو يتصل بجمالياته من وجهة نظر الرسامة ذاتها ، واختيار نقاط تماسها مع المدينة ومفرداتها البغدادية حاضراً وماضياً ، لإعادة تمثيلها فنياً على السطوح التصويرية لحظة إنجاز اللوحة ..»

فكانت المدينة عند هناء مال الله كما يصفها الدكتور حاتم الصكر «أعمالاً عن بغداد تتحرر فيها من الروح التقليدية في الرسم والرؤية المتحفية للأشياء ، أي أنها تحررها من وجودها النصي كأثر شاخص، إلى الوعي بها كوجود متحقق وقابل للتشكل ثانية»، «وفي معرض (إيقونات المحيط) بغداد ١٩٩٦ ستلاحق هناء فكرتها عن إشارات المحيط»، «هكذا حفلت مرحلة (الأثر وإشارات المحيط) لديها بتحويل اللوحة إلى سطح تحتشد فيه الإشارات وتتعالق (من العلاقة) كما تؤدي وظائف هندسية حين تتوزع ككتل على سطح اللوحة، مغتنية باللون الذي صار أكثر رهافة وشاعرية في هذه المرحلة».

وستصرح مرة أخرى في في دليل معرض خاص (بالمحيط والبيئة والأيكلوجيا) المعرض بأثر المحيط وغناه واحتشاده بالإشارات ، مما يشجع على إنتاج « عمل فني مفتوح الإنجاز مع المحيط بكل تأثيراته ، وبه يصبح كل إنجاز مع الفنان والمشاهد مجرد لقى داخل موقع اسمه المحيط».

تعقيب

تسقيف صحن الروضة الحسينية في كربلاء

عادل الهنداوي
مهندس معماري

اود ان استعرض نبذه تاريخية عن التغيير الذي قد حدث في العراق قبل الرد على المصمم للروضة الحسينية ومن ساعده وفتح له افاق «المجد!!» الذي اعتقد بانه يصنع له ولهم امجاداً وخلوداً وملء الجيوب، وباعتقاده انه قادم الى بلد التخلف والجوع. لان في هذه النبذة بداية الرد الحقيقي على مصمم حادثة تسقيف الصحن.

لقد فرحنا بالتغيير الذي حصل في العراق عام ٢٠٠٣ ،ليس لسبب سياسي قشري بل لاعتقادنا (ولو كنا ،مع الاسف واهمين او ربما اقنعنا انفسنا بذلك) بانه سيكون للعلم والفكر والمهنية الاولوية في اعادة نهضة العراق وبنائه من جديد. ولكن وببساطة شديدة انا وغيري من الناس، فوجئنا (بل فجعنا) بطبيعة ونوعية الاستشاريين ال ١٥٠ استشارياً ونيفاً (الذين جلبهم معه بريمر وعينهم مستشارين لبناء العراق الجديد) ، فجعنا بضحالة مستواهم المهني والعلمي ولاداعي لذكر بقية سلوكهم او انتماءاتهم او حتى نهمهم للاكل والشرب وقبض المرتبات الفخمة وعقد الصفقات الوهميه. هؤلاء ،وتبعهم لاحقا المسؤولون الجدد، وبالطبع كلهم يحملون شهادات والقاباً ما يجب ان ينحني لها جميع العراقيين حسب وجهة نظرهم، حيث اعتقدوا (واهمين) ونتيجة الاعلام السابق والحصار والاغاني وصور الاطفال المرضى والموتى بان العراقيين اغلبهم غير متعلمين وجوعى ومتخلفون في كل النواحي. لذلك حدث ما حدث، وانتكس العراق بعد خمس سنوات وتراجع الى حقبة ما قبل رحيل هؤلاء عن البلد في السبعينيات بل اسوأ بكثير. والذي ساعد هؤلاء هو «لعنة النفط «حيث البلد غني، ولايتبين فيه الاخفاق بشكل واضح، مهما كثر المفسدون والجهلة ولكن والحمد لله رغم ذلك فقد بان الكثير. ونتيجة لذلك، اختار هؤلاء (الدكاترة) اناساً من الراكضين وراء لقمة العيش وذوي المستوى المتواضع من العلم والمعرفة وقلة احترام الذات.

هذه مقدمتي للرد والدخول في صلب الموضوع وهو (تسقيف الروضة الحسينية الشريفة)

لمن يتصدى لتصميم الروضة الحسينية في كربلاء عليه ان يعرف ومن مفهوم خدمة الزائرين الاتي:

ان شعيرة زيارة الحسين (ع) وبالخصوص زيارات العاشر من محرم ويوم الاربعين من ذكرى الاستشهاد وغيرها الى الزيارة الاسبوعية ليلة كل خميس المتعارف عليها. هي في قلب الزائر ووجدانه وانه يريد ان يحاكي عذاب الحسين (ع) وعطشه

واجب المعماري المصمم هنا ان يبدا بدراسة حاجات الزائر القادم مشيا على الاقدام من مسافات متعددةاو القادم بوسائط النقل المتوفرة (السيارات) حاجات ومتطلبات الزائر القادم مشيا وهي المهمة جدا بان يوفر له الاستقبال ومن جميع الاتجاهات الرئيسية لقدومه بالخدمات الانسانيه الاولية (المرافق الصحية والحمامات المناسبة واللائقة نوعا وعددا) والاخرى اماكن الجلوس والراحة وهذا يتطلب دراسة تفصيلية وبعناية من اختيار شكل الارض وتشجيرها ونوع البلاط والمسقفات ذات الوظيفة والشكل المناسب بان لايحجب الرؤيا عن بعضهم البعض والتواصل الوجداني مع الهدف المقصود وهو زيارة الضريح

حاجات الزائر القادم بواسطة السيارات وذلك بتوفير مواقف مناسبة ثم متابعة خدمات الراجلين منها عبرمماشي وتوفير الخدمات المذكورة نفسها في (١) . وهنا اخص الحشود الكبيرة في المناسبات المهمة ومن هنا يبدأ صلب ومعنى التطوير المبتغى .

المعماري الجيد الذي نال شرف هذه المهمة (عبر اساليب سنتطرق لها) عليه ان يكون ملما بكل ما ذكرناه اضافة الى فهمه واستيعابه تاريخ العمارة الاسلامية واثرها على تكوين الشكل (الفورم) ومكانه في قلب الحدث .

وكما اسلفنا، فان التسلسل الوظيفي ينبني على قدوم الزائر وانظاره متلهفة لرؤية الحدث ومراده العظيم (شباك المرقد) ومن هنا يجب ان تراعى هذه القيمة الهدف حيث يتطلب (التطوير) تكبير الصحن او السور وربما تعدده ليصل الى رحبة كبيرة محاطة بما يعرف بالاواوين والمزخرفة بالخطوط والكتابات والالوان السماوية والتشكيلات الزهرية بموادها المستساغة المالوفة بطرزها الاسلامية وبالتالي سيجد الزائر بعد اجتيازه سور الصحن السعادة والرهبة وعظمة وتجلي مشاهدة السماء فوقه وبناء الحرم امامه كالمحار وبداخله اللؤلؤ . هكذا يريد الزائر وهذه فلسفة وروح بدء مراسيم الزيارة .وبهذا نكون وصلنا الى مراد مهام التطوير ،مع العلم نحن هنا لسنا بصدد تصميم المدينة عامة والتي يتعين ان تكون ضمن مخطط عام متفق عليه. فجاء السيد الدكتور المصمم هنا والغى اهم مشهد في فحوى الزيارة وهي روعة وتجلي اللقاء بين الزائر ومبنى الضريح الشريف وظيفة وروحا بان اثقل على انفاسه بغطاء لا يرغب به الزائر اصلا ، وهو تجريد النظرة المهابة للحرم حيث التكوين قائم لوحده شامخا هو والفضاء الرحب السماوي مع عين وقلب الزائر .

استقصيت من كربلاء بسؤال مهم جدا وهو هل تمت احالة التصميم للدكتور المذكور عبر اعلان عالمي اومحلي لمسابقة تصاميم كما هو الحال في كل عمل، ولاسيما مثل هذا الذي يحمل هذه الخصوصيه لانه يهم جموعاً غفيرة بمختلف افكارها وقيمها وامزجتها وكذلك البلد والتاريخ والقيم المحلية والانسانية والحضارة الاسلامية .

فكان الجواب (كلا) والحجة الغريبه قالوا انها تبرعات وان المصمم مساهم ببعضها .

٤- وكذلك جاء جواب سؤالي الثاني، حول كيفية احالة اعمال التنفيذ. وجاء الجواب سريعا، بانه ايضا تم بدون مناقصة والمصيبة انها احيلت عملية التنفيذ للمصمم (وهذا قد يعرفه هو او من معه او لايعرفه البعض) حيث ان القوانين الهندسية كافة تمنع المصمم من عملية تنفيذ ت