تمثل الحداثة خيارا ابداعيا متاحاً للكثير من المثقفين، لكنها بالنسبة الى مثقفي ما يسمى بالعالم النامي تعد قراراً شخصياً متعمداً، يعي منتقوه مسؤولية تبعاته المهنية؛ وبخصوص المعمار جعفر طوقان (١٩٣٨) فان الحداثة لديه تعني بالاضافة الى كونها قرارا معماريا يعكس انتماءاته المهنية، فانها تعد بمثابة موقف اخلاقي ايضاً، يطمح الى ان يكون نتاجه المعماري من خلالها (اي من خلال الحداثة)، اداة فعالة في تغيير البيئة المحلية المبنية نحو الاحسن والاكفأ والاجمل والاكثر تجديدا. من هنا يتعين ادراك خصوصية تلك العمارة وفهم مقاصدها كوجه من اوجه التغيير الذي طال مجتمعاتنا وانعكست مخرجاته على سيرورات «اميج» مدننا وتبدلات اسلوب تخطيطاتها، فعمارته بالتالي تمثيل لنزوع مشروع في رؤية مدننا التى نسكنها وهي في تساوق تام مع تلك المتغيرات الايجابية التى طرأت عليها.

مبنى مسجد «عائشة بكار» في بيروت

برج الاردن

عمارة.. صنو الحداثة

د. خالد السلطاني*

تعود اهتمامات جعفر طوقان بالشأن الحداثي الى الخمسينيات وفي بيروت تحديدا، هو الذي اكمل تأهيله المعماري فيها (درس جعفر العمارة في الجامعة الامريكية، مابين ١٩٥٥-١٩٦٠)، في تلك المدينة المسكونة حينها بالحداثة؛ الحداثة المتنوعة الشاملة للكثير من الاجناس الابداعية بضمنها بالطبع العمارة: تعليما، وممارسة، كانت بيروت وقتها حاضنة للنزعات الطليعية، وكان اغلب المثقفين فيها يعون دورهم التجديدي، ذلك الدور المتصادي مع سياقات اللحظة الثقافية العالمية في اشد لحظات توترها الابداعي الخلاق؛ آملين في ان تكون الحداثة العالمية جزءا عضوياً من انشغالات البيئة الفكرية المحلية والاقليمية. ومسترشدين في ذلك بمقولة الفيلسوف العربي «ابن رشد» (١١٢٦-١١٩٨) من«ان الحق لايضاد الحق». كان مناخ الخطاب الثقافي حيذاك، مشبعاً بافكار احترام الآخر والتوق الى معرفته معرفة ابستمولوجية عميقة، من دون اوهام او تصورات مسبقة، معترفين بمنجزه الحضاري والثقافي، وبالطبع لم تكن ثمة «تابوات» تذكر في ذلك الخطاب، كما ستشهده العقود اللاحقة، بحيث يضحى الكلام عن الحداثة او التقدم الاجتماعي امراً مرفوضاً من جانب فئات اجتماعية مثقلة بهاجس خوف غير مبرر على الهوية، ووجل غير مقنع بشأن الخصوصية، والتى غالبا ما تختفي خلفها قوى وافكار ومصالح واهداف تدفع الى التخلي عن فكر الاصلاح اوالتحديث، بل وتسعى الى محاربة وتسفيه مجمل الافكار الحداثية، ومحاولة طمس معالمها.

في مثل تلك الاجواء، اذاً، تأهل جعفر طوقان معمارياً، كما أن في تلك الاجواء ايضاً، مارس نشاطه المهني بعد التخرج. ورغم ان مجمل المشاريع التى صممها وقتذاك، لم تنفذ في لبنان – مقر عمله ونشاطه، (اذ كانت غالبيتها مخصصة الى بلدان الخليج)، فان المناخ التجديدي السائد في الخطاب الابداعي البيروتي عامة والمعماري بخاصة، عمل على تكريس قيم الحداثة في المنتج الابداعي لديه، ورفع من شأن قيمة تقصياته التجديدية؛ ما منح المعمار امكانيات واسعة للتجريب وابداع تكوينات تصميمية بلغة غير مألوفة تنضح بناعة وجدة. وقد كانت الذائقة الجمالية الجمعية البيروتية المرحبة بالجديد والمحتفية به، نصيراً مهماً ومشاركاً اساسياً في تقبل النزوع الحداثي في المشهد المعماري وتكريسه. وفي هذا السياق يتعين فهم دلالات المعاني التى ارتبطت بظهور مبنى مسجد «عائشة بكار» في بيروت (١٩٧١)؛ وحضور لغته المعمارية المتميزة، مفرداتها التائقة الى احداث قطيعة معرفية مع كل ماهو تقليدي وشائع وعادي. واذ نشير الى هذا المبنى تحديداً، فاننا نسعى من وراء ذلك الى اثارة الانتباه الى أن عمارة هذا المبنى لم تحظَ بدراسة نقدية كافية تليق به وبمكانته كونه عملاً مبكراً سيظل محسوباً، في تقديري، واحداً من اعمال المعمار المتميّزة؛ فضلا عن تبيان فعل القطيعة المعرفية وهي تعمل في منجز مؤثث بحساسية جمالية جديدة، تجد اصولها في مرجعية اجتهاد تأويلي شخصي لمفهوم الحداثة المعمارية. نحن، اذاً، امام عمل، على تواضع مقياسه، سيؤسس لظهور ذلك المتن المعماري «الطوقاني»، الذي اعتبره واحدا من اهم المتون المشكلة للحداثة المعمارية العربية والاقليمية على حد سواء.

يطمح المعمار لان يكون مبنى المسجد حافلاً بلغة معمارية مستحدثة، تُشير اليه كمبنى متميز ضمن نسيج البيئة المبنية المحيطة والمكتظة. واذ يختار «طوقان» مبنى المسجد لاظهار استحقاقات رؤى التجديد المسكون بها، فانه يتطلع لاثبات مصداقية مسعاه التجديدي في تكوينات «ثيمة» اعتبرت من اشهر «الثيمات» المعمارية تقليدية والاكثر اتباعاً؛ فجاءت عمارة المسجد البيروتي بصيغة عالية من التجديد التكويني وعدم المألوفية، صيغة اتسمت بقطيعة تامة مع اشكال المساجد العادية، لكنها مع هذا مابرحت تعد قطيعة «شكلانية»، تظل تنهل من مضمون الافكار الاصيلة المشكلة لعمارة المساجد، وتسعى الى تأويلها بصيغ جديدة. فالقطيعة هنا، في معنى من المعاني هي«بنت الوصال»، لا تتوخى التغريب، بقدر ما تحضر كنوع من فعل الابداع الذي يرفض ممارسة اسلوب تكرار العناصر التكوينية واجترارها، كممارسة وحيدة لتكريس الانتماء. فمعمار مسجد «عائشة بكار» واع جيد لصيرورات الموروث البنائي الذي يتبدى ظاهرا في مسار تبدلات «فورم» المسجد عبر قرون. وبهذا العمل المميز (كما في اعماله الأخرى)، يتطلع جعفر طوقان لتأسيس مفهوم جديد للهوية المعمارية، مفهوم تراعي الهوية به، خصوصية المكان وثقافته، لكنها تظل هوية منفتحة على الآخر، الاخر المتمم لانا«تنا»؛ والذي يقرأ المعمار منجزه الابداعي «بتناصية» مجتهدة، مثرياً بذلك مرجعيات خصوصية هويته الابداعية المؤمن بها والمتماهي معها، بعبارة أخرى، لا تعود الهوية بالنسبة الى جعفر طوقان تمثل ارثاً جاهزاً، وانما تصبح ابتكاراً متواصلاً. انها باختصار «الهوية» ذاتها التى تكلم عنها «ادونيس» مرة، وشخصها «.. من انها ليست في ما يثبت بل في ما يتغيّر... انها تتجلى في (الاتجاه نحو)، لا في (العودة إلى). انها في التفتح، لا في التقوقع، في التفاعل لا في العزلة، في الابداع لا في الاجترار..».

ولئن تقبل الجمهور البيروتي في بدء السبعينيات، شكل مبنى المسجد الحداثي اياه عند ظهوره، بمئذنة التى لا تقل حداثة عن كتلته الاساسية؛ فان واقعتها تعيد الى الاذهان واقعة مماثلة قام بها المعمار العراقي «قحطان المدفعي» في الخمسينيات بتقديم صيغة تصميمية غير تقليدية ايضاً لشكل مسجد «ست نفيسة» في بغداد، وفي حينها اثير حول شكله الحداثي كثير من الاعتراضات، دفعت بمسؤولي الاوقاف وقتها الي ايقاف الصلاة فيه لفترة زمنية. والحادثتان تشيران الى تفاوت حكم الذائقة الجمعية في تقبلها او رفضها للمنتج المعماري، وتأثيرها سلباً او ايجاباً في نوعية ذلك المنتج.

في التصاميم العديدة التى نفذها في عمان، ولاسيما في عقد التسعينيات، مثل مبنى» الشركة العربية للتأمين» (١٩٩١) ومبنى « أمانة عمان» (١٩٩٦)، و«برج الاردن» (١٩٩٧)، و«بنك الاردن» (١٩٩٧)، و«مجمع مدرسة اليوبيل» (١٩٩٨) و «فندق هولداي ان» (١٩٩٨) وفي غيرها من التصاميم، يقارب جعفر طوقان بجرأة نادرة بلاغة فضاءات منسابة. وتغدو الحالة الاخيرة، بمثابة لازمة تصميمية، تحضر ببلاغة في غالبية تكوينات داراته المنفذة. واذ يستثمر المعمار امكانية تعدد نقاط الرؤى في «انتريره» الداخلي، التى خلقها عبر الارتفاعات المزدوجة للفراغات المصممة، فانه يتطلع الى ازالة الرتابة التى قد تنشأ جراء تكرار رؤية الحدث المصمم؛ او بسبب المعايشة الدائمة لسكان الدارة لذلك الحدث.

يحرص المعمار على ان تكون الاحياز المبتدعة في تكوينات الدارات المصممة، لا تؤدي وظيفتها بكفاءة فحسب، وانما هو تواق ايضاً، الى تكريس الاحساس في انتمائية تلك الاحياز لذوات شاغليها. وهو ما يفسر الفة الامكنة، التى استطاع المعمار ان يضفى عليها حميمية زائدة. ثمة فعالية تنم عن مقدرة لأهلية مهنية تتمظهر في تعاقب سلسلة اجراءات تصميمة مترابطة، يمكن للمرء ان يرصدها في عمارة تلك الدارات. وهذه الفعالية هي التى تقرر صيغ الشكل الخارجي للدارة وتحدد بالتالي تكوينية جديدة، عمادها الرهان على خلق ايقاع متقن يسري ما بين سطوح صلدة وفتحات نوافذ الواجهات، مع استثمار واع لتوظيفات خصوصية مادة الحجر التى تحضر باستمرار في غالبية مبانية كمادة انهائية اثيرة لديه. ويسعى المعمار وراء تلك البلاغة التكوينية، الى اضفاء سمات الثبوتية والقوة والصلادة على مبانيه، تلك السمات التى فقدتها العمارة في الفترة الاخيرة بولعها الزائد بالخفة والبساطة جراء شيوع استخدام الالواح الزجاجية في الواجهات. ويدنو جعفر طوقان بمقاربته تلك كثيراً من توجهات «لويس كان» (١٩٠١-١٩٧٤)، الذي فاجأ الوسط المعماري في الستينيات باعتماده لغة معمارية احتفت بحضور احساس عال باشكال الكتل الثقيلة، الموحية الى ثبوتية عالية. وقد يكون لاساليب استعمال الحجر، المولع به طوقان، نصيب كبير في ايضاح مسعاه التصميمي، اذ تغدو واجهاته المكسوة بالحجر، وكأنها هي التى تنزع الى تحديد نوعية الفتحات، ورسم اشكالها التى تظهر بمثابة حفر مقننة، موزعة بانتظام على سطح الواجهة الحجرية. انها في هذا المعنى تعيد تأكيد مصداقية مقولة «لويس كان» ذاته، عن «ماذا يريد المبنى ان يكون؟» اشتغل جعفر طوقان كثيرا على تحديث وتحديد الشكل العام للبيت السكني «العمّاني» المعاصر. وتدلل الكثير من تصاميمه في هذا المجال، على توق حقيقي لاضفاء خصائص جديدة ومحددة على عمارة الدارات التى صممها، ولاسيما تلك المنفذة في العقود الزمنية الاخيرة. ان مسعاه هذا مع مسعى المعماريين الاردنيين الاخرين، يمثل اضافة مهمة في تصميم «الدارة» السكنية العربية المعاصرة. تعيد عمارة تلك الدارات وحلولها التكوينية التذكير بنزوع المعمار الدائم الى شغفه الهندسي وتبجيله له، مع ولعه في اسلوب الانهاءات الحجرية، التى يجد المصمم فيها رابطاً مع خصوصية المكان، مُضفية على تصاميمه لونا مميزاً، هو لون الحجر الطبيعي الذي يغلف معظم سطوح دارات «طوقان» بثبوتيتها الراسخة وتنوّع اشكال فتحاتها، لا تعكس من الخارج حقائق فحوى «داخلها»، ذلك الداخل المفعم بالالفة، والاحساس «البيوتي»!؛ المتأسس على حضور المقياس الانساني، والمقدرة على خلق احياز مميّزة بارتفاعات مختلفة وذات مناسيب ارضية متباينة ضمن منظومة فضاءات متكاملة.

ارتباطها مع تشكيلات فراغاتها الداخلية؛ مؤسسة في النهاية غرفاً:«بيوتا» خاصة لجميع سكنة الدار داخل البيت الكبير. بمعنى آخر، ثمة جريان لفعل تصميمي لا ينقطع يبدأ «من الحاوي الى المحتوى» – وفقا لتعبير «غاستون باشلار، في كتابه (شاعرية المكان) – ذلك المحتوى الذي يعود ليصبح هو ذاته حاوياً لفضاءات تصميمية أخرى، تضمر في ذاتها جمالياتها الخبيئة.

لم يكن مسعى مقالنا هذا، اجراء قراءة نقدية شاملة وعميقة لمشاريع جعفر طوقان العديدة (والتى يسعدنا ان نقوم بها في وقت ما، كما يسرنا ان نقرأ عنها باقلام زملائنا المعماريين الاردنيين). كان مبتغاها التذكير (والاحتفاء ايضا) باهمية المنتج التصميمي الذي ارتبط بعمارة الرجل، الذي استقبل «سبعينيته» قبل عام، وهو الان في اوج نشاطه المهني، مرسخاً نهجه الابداعي في المشهد المعماري العربي والاقليمي كاحد ممثلي الحداثة المهمين؛ ذلك النهج التائق دوماً الى التجديد والمتكئ على حرية التجريب والتقصي، مكرساً بذلك خصوصيته التى اعطته فرادته.

ان ولعه المهني بالعمارة وعشقه لها (وانا اعي تماما مدلول تلك الكلمة لديه)، قاده الى فكرة توسيع الثقافة المعمارية في اوساط عديدة، فهو دوما مستعد الى مشاركة الاخرين اهتماماته المعمارية، كما انه نادرا ما يمتنع او يأنف عن حضور ندوات او مؤتمرات تبحث في الشأن المعماري. وعندما كنت ازوره في مكتبه العماني، (اثناء عملي استاذا في جامعات الاردن بالتسعينيات)، كنت الحظ دائما اعداداً غفيرة من طلبة كليات العمارة واقسامها يتواجدون في مكتبه، يطلعّون على مشاريعه ويستعيرون كتبا من مكتبته المعمارية (التى عدَّت وقتها من اغنى المكتبات الخاصة في مجال المؤلفات المعمارية في عموم الاردن)، جاعلا منها مكانا مفتوحاً لهم ولبقية القراء، وميسرا عليهم مهام الاطلاع على جديد النشر المعماري.

لكن الاكثر أهمية في كل هذا، يبقى، ولابأس من التكرار، منجزه المعماري المميز، وهو منجز صنو الحداثة، الحداثة التى تشي بالبساطة، البساطة التى تولّد الجمال، الجمال الذي يضفى اناقة على مدننا... ويمنحنا متعة الرؤية

* مدرسة العمارة، الاكاديمية الملكية الدانمركية للفنون

مبنى الشركة العربية للتأمين–عمان

الأمل بالتغيير في معرض (تحولات)

حربي محسن عبدالله

في محاولة لتكريس ربط اللاجئين العراقيين بالوطن الأم تسعى المفوضية العليا لشؤون اللاجئين/مكتب سوريا وبمساعدة من أطراف دولية أخرى الى القيام بأنشطة متعددة، وخاصة الفنية منها. فمن (عبّر عن نفسك) شعار معرض السنة الماضية إلى (تحولات) وهو عنوان المعرض الحالي، شهدت الساحة الفنية التشكيلية العراقية في المنفى انتقالات كبيرة. في آذار من العام الماضي كانت المفوضية العليا للاجئين في سوريا قد أطلقت حملتها بعنوان (عبّر عن نفسك) كان الهدف منها تشجيع المواهب العراقية وإفساح المجال لصوت اللاجئين العراقيين كي يرتفع في مواجهة المعاناة، ولكي تستمر الحياة بالنسبة لهم وللفنانين بشكل خاص، الذين يتنازعهم الشعور بالخوف والأمل بعيدا عن ديارهم وقد طوح بأحلامهم تسارع الأحداث الكارثية، يأتي المعرض الحالي الذي أفتتح في الرابع والعشرين من آذار حاملا عنوان (تحولات)، لكي يكمل الهدف والمسعى وفي ظروف مغايرة. في هذا المعرض الذي أقيم تحت رعاية كل من المفوضية العليا للاجئين في سوريا ومنظمة سلام ايطالية بالإضافة إلى الاتحاد الأوروبي، على قاعة بابل التي تمّ افتتاحها في المنتدى الثقافي العراقي في دمشق، يشارك أكثر من عشرين فناناً عراقياً من أجيال مختلفة يتناولون في أعمالهم مختلف المواضيع التي يجمعها الأمل بالتغيير، فقد تراجعت الحدّة السابقة في طريقة التعبير والمواضيع المنتقاة، فمن اللوحات التي كانت تنقل صورة المرحلة الدموية التي مرّ بها العراق بعد تصاعد أعمال العنف الذي اتخذ الطابع الطائفي وما جرّه من توابع الزلزال الذي أدى إلى موجة نزوح داخل العراق وخارجه إلى مواضيع أخرى نجدها اليوم وقد توزعت بين الحداثة والتعبيرية والواقعية والحروفية. وانتقلت اللوحات إلى مواضيع لها علاقة بالحياة التي تنبثق الآن من الخراب السابق وهي تحاول جاهدة أن تكون متفائلة وتتخذ من مواضيع حياتية لطالما تمّ إغفالها في المرحلة السابقة أو بالأصح كانت قد طغت عليها ألوان الدم والحزن واليأس الذي لفّ الوطن بدثار الطائفية البغيض بعد أحداث سامراء وماتلاها، بالإضافة إلى تنوع مواضيع اللوحات فهناك أمر تجدر الإشارة إليه هو دخول الحروفية والخط العربي من خلال خمسة فنانين هم ضياء الجزائري وفارس عباس وعباس العمار وعلاء إسماعيل وجاسم محمد بأعمال بلغت خمس عشرة لوحة ضمن الأعمال التي تجاوز عددها الأربعين. في لقائنا بالفنان ضياء الجزائري وهو أحد الفنانين الشباب من مواليد محافظة ميسان ١٩٧٣ أشار إلى إنه قد غادر العراق إلى سوريا للمرة الأولى في منتصف عام ٢٠٠٦ للأسباب آنفة الذكر، وقد شارك في هذا المعرض بعملين تناول في العمل الأول بيتين من الشعر جاء فيهما:

وصلاة تفجّر الطهر في محراب حبي
والسحر في إنشادي
والهوى في فمي نشيد نـديّ
وصلاة قدسية في فؤادي

أما اللوحة الثانية فكانت عبارة عن تكوين حروفي مجرد وقد تمّ بيع اللوحتين لزوار غربيين ممن زاروا المعرض. فنان آخر هو الفنان فارس عباس وهو من مواليد بغداد عام ١٩٧٦، غادر العراق في أواخر عام ٢٠٠٦ للأسباب ذاتها، وقد شارك بعملين عبارة عن تكوين حروفي مجرد. الجدير بالذكر هنا هو أن الفنانين ضياء وفارس يختلفان عن بقية الحروفيين بالخروج عن السياق المألوف للحروفيين بالتكنيك واستخدام الكولاج وبالخروج على النمط السائد أي إتخاذ الآيات القرآنية موضوعا وحيدا للّوحة، كما جاء في لوحات فنان آخر من المشاركين في هذا المعرض وهو الفنان جاسم محمد. كما تجدر الإشارة هنا إلى مشاركة الفنانة نوال السعدون وهي من جيل الستينيات وكذلك الفنان عباس العمّار اللذين شاركا مع الفنانين الشباب في هذا المعرض بدافع تشجيع الشباب على المضي قدما في الطريق الذي أختطه كل منهم لنفسه وإن بعدت بهم المسافات عن الأحداث الجارية في الوطن الذي يشهد تحولات يأمل الجميع في أن تتخذ المنحى الذي يتيح للفن النبيل الاستمرار ويعيد للحياة معانيها السامية.

ملاحظات ومقاربات في فن الرسم العراقي

خالد خضير الصالحي

1

تفتقر الكثير من الكتابات التي تندرج عندنا تحت مسمى النقد التشكيلي لفن الرسم إلى ما يؤكد مسمى النقد فيها، والأمر الأهم المفتقد برأينا هو المقاربة الأمثل التي يتم بها تلقي فن الرسم، وهي المقاربة الشيئية او الملمسية او المادية، وان ابرز من نبه إلى هذه المقاربة، في الكتابات العربية على حد معرفتنا، الناقد التشكيلي العراقي الراحل شاكر حسن آل سعيد، ورغم ذلك فلا يمكن إنكار ان مقاربات التلقي لفن التصوير بمختلف أنماطه، تتفرع إلى نمطين رئيسيين هما: مقاربة تعنى بالموضوع المنجز، وتلك مقاربة تسود حينما تتراجع شيئية العمل الفني إلى مرتبة ثانوية من الفاعلية، وهو ما يحدث في تناول فن الفوتوغراف أكثر من اللوحة المرسومة حيث تتراجع شيئية الصورة الفوتوغرافية إلى مستويات متدنية مقارنة بمادية اللوحة الفنية التي تهيمن على بنية اللوحة وبالتالي مقاربات تناولها، وهي مقاربة ملمسية تعنى بالمادة وتقنيتها فقد «ذكر مؤرخ الفن اليوس ريغل ان احد أنواع الإجراءات الفنية الذي يتوافق مع نوع بعينه من أساليب المشاهدة ينبني على تفحص الأشياء وإمعان النظر في خطوطها الخارجية، وهذا المسار يطلق عليه ريغل تسمية البَصَري، أما النوع الآخر للرؤية الذي يركز على الأسطح ويشدد على قيمة الجوانب الداخلية للموضوع، فيطلق عليه ريغل اللمسي او الإدراكي haptical ... ففي مستوى الخلق الفني، تنتج النظرة البصرية – في حال انتماء العين للرسام – الخطية والزاوية في حين تعنى الخلاقية اللمسية او الإدراكية بالأسطح. ووفقا لصيغة ريغل، يمكن تجميع مجمل الأشكال الفنية تحت عنوان الخطوط الخارجية و، او، اللون في المستوى والحجم. العين البصرية تعمل ببساطة على مسح سطح الأشياء، أما اللمسية او الإدراكية فتسبر الأغوار لتجد متعتها في النسيج الداخلي، في المنظور اللمسي، تغدو الرؤية شكلا من أشكال اللمس» (الثقافة الأجنبية العدد ٤ السنة التاسعة والعشرون ٢٠٠٨).

2

في تناولي لأشكال الرسام العراقي المقيم في بنسلفانيا صدر الدين أمين تقفز إلى ذهني المقاربة الموضوعية، وهي مقاربة تعنى بمقارنة بين الأشكال في الطبيعة، والأشكال في فن الرسم كذلك، فقد كان صدر الدين امين ينتقل بيسر بين (أحواض) الأشكال ليشكل لنا من هذه المصادر المتعددة أشكالا فوضوية في بنائها الداخلي (تقلق) المتلقي وتجعله يقف متسائلا عن فحوى هذه الأشكال (= الكائنات)، فكان ذلك الرسام يعيد إلى ذهني دائما العودة إلى ما طرحه عالم الرياضيات (رينيه توم) في سعيه لشرح نظريته في (الكارثة الطوبولوجية)، يقول (رينيه توم) «بوسعنا ان نميز صنفين كبيرين من قولبة الأشكال غير الثابتة، كل واحد منهما يقع في احد طرفي الموشور المستمر: الصنف الأول: أشكال لا شكل لها بسبب بنائها الداخلي المعقد جدا، فهي أشكال فوضوية ولا تخضع بيسر للتحليل، أما الصنف الثاني فهي تلك الأشكال التي تشتمل على عدد من الأشياء التي يمكن التعرف عليها غير ان تكوينها يبدو تناقضيا او غير اعتيادي، مثال على ذلك الكيميرا chimera ، وهي كائن أنثوي خرافي في الميثولوجيا اليونانية لها رأس أسد وجسم شاة وذنب حية وتقذف من فمها نارا، وغيرها من الكائنات الغريبة، والأشكال غير الثابتة التي تنتمي إلى النمط الثاني هذا، وهي الأشكال المتفرعة التي تقع نقطتها التجسيدية على العتبة بين حوضين او أكثر من الجاذبية، وان ظهورها يتذبذب دائما بين الجاذبين المجاورين، وتأثير ذلك هو إقلاق المشاهد وإزعاجه، تلك التقنية التي يعرفها الرسامون السورياليون ويستغلونها» (ر. روجرز، الشعر والرسم، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٩٠، ص١٣٤).

3

روى الرسام ضياء العزاوي في ملف أصدرته عن النحات والرسام الراحل إسماعيل فتاح الترك إحدى المجلات العربية، بان الرسام الراحل كاظم حيدر علق على المعرض الشهير الذي أقامه إسماعيل فتاح الترك عام ١٩٦٥، بعد عودة الترك من الدراسة في روما، بأنه، أي كاظم حيدر، لو حبس في غرفة لليلة واحدة لأنجز معرضين مثل معرض الترك، ولم يوافق ضياء العزاوي وقتها على ما قاله كاظم حيدر واعْتبَرَ ذلك انتقاصا من قدرة الترك، إلا أنني، في موضوع نشرته عن الراحل الترك، نظرت إلى الموضوع من زاوية واتجاه آخر، ووجدت ان كاظم حيدر كانٍ (محقا)، كما وجدت ان ذلك لم يخل بمكانة الترك ورفعة إبداعه، وان جوهر القضية لا يتعلق بموقف او رأي لكاظم حيدر بمكانة الترك، بل بمفهوم وفلسفة كاظم حيدر والترك بفن الرسم والمقاربة التي ينظر كل منهما عبرها إلى فن الرسم، وبذلك يختلفان جذريا في أسلوبهما المتناقض في بناء اللوحة، فلم تكن اللوحة عند كاظم حيدر بناءً شكليا فقط، بل ومخططا فكريا تهيمن فيه (الدلالة)، وعلى وجه التحديد (التعبير عن الروح المحلية) الذي كان من الصعب على التشكيليين القفز فوقه في ظل هيمنة النقد الذي يروج لهذا الاتجاه وهيمنته على الكتابة في هذا الحقل وعلى المنجز التشكيلي العراقي برمته، وتشهد بذلك أعماله في معرض ملحمة الشهيد الذي أسميته مرة: «(آنسات أفنيون) الرسم العراقي»، باعتباره (العمل) الذي احدث اكبر تحول في الرسم العراقي الحديث، حينما افتتح (معرض الشهيد) عصر الستينيات بعد ان ختم نصب الحرية لجواد سليم، عصر الرسم العراقي الخمسيني، او شكل النهاية المنطقية لذلك العصر، فانتقل، في هذا المعرض، مركز الثقل إلى (السطح التصويري) باعتباره «أهم مستوى من مستويات الوجود الفني»، وحيث صارت الأولويات تنطلق من، وتعود إلى «إعادة تجريب إنتاج المرئي بصور مختلفة... والاهتمام بالمادة التي يُنفّذ بها العمل بعفوية وتلقائية وجرأة» فكان الوعي الرؤيوي للستينيين هو (الوعي المتجاوز) ذلك الوعي الذي يحاول البدء من جديد في كل مرة من خلال وعي عال بمعالجة المادة باعتبارها « رؤية بحد ذاتها «.

لقد كانت نظرة كاظم حيدر للوحة، باعتبارها بناء فكريا يستغرق وقتا طويلا للانتهاء منها، وهي نظرة تنتمي إلى كلاسيكيات فن الرسم برغم أشكاله الحداثية، وتنتمي إلى (حكائيات) روبنز وانجيلو ودافنشي، وكل اللوحات (القصصية) التي كانت تستلهم القصص المقدس، بينما تنتمي رسوم الترك إلى فهم مختلف تماما، فمثلما لم تولد لوحات فرنسيس بيكون وجاكسن بوللوك «من ساعات طويلة من التفكير في موضوع، ولا رسمت من نقاش، بل كانت تنمو من تلقاء نفسها، من صنيع من الرسم، او ربما من انفعالات العقل اللاواعي» كما قالت لليان فريدكود، فان الترك كان يعتبر اللوحة تجربة متيريالية (شيئية)، او مناسبة لاختبار المادة، ولم تكن لوحاته، لفرط إخلاصها لشيئيتها، بحاجة إلى عنوانات مثلا، فكانت عنواناتها لا تعدو ان تكون إشارات لتمييزها عن بعضها كعنوانات جاكسون بوللوك للوحاته حينما كان لا يكلف نفسه مشقة تلفيق عنوان مناسب لكل لوحة فيكتفي بترقيمها، وهو فهم دشن عصرا جديدا في الرسم العراقي هو جيل الستينيات، وبذلك فقد شكّل الترك وعدد من مجايليه: ضياء العزاوي، ورافع الناصري، وصالح الجميعي، ومحمد مهر الدين، وعلي طالب، والـ (خمس) (ست)ـيني شاكر حسن آل سعيد، شكّلوا الوجه الآخر من العملة التي شكل فيها كاظم حيدر وجواد سليم وجهها الأول، وبذلك لم يكن كاظم حيدر وإسماعيل فتاح الترك إلا وجهين لعملة واحدة هي المخاض الستيني الذي انقض على قداسة الأشكال الخمسينية فيه كاظم حيدر بينما أسس الترك و(مجموعته) الطليعية (الرؤيا الجديدة والمجددين) فهما جديدا للوحة باعتبارها مغامرة متيريالية، او واقعة شيئية، لذلك كان الترك، مثله في ذلك مثل فرانسيس بيكون الذي لا يستغرق كثيرا في التفكير بموضوع اللوحة، فيكفيه ان يغمس فرشاته باللون، ويضعها على سطح اللوحة ليظهر وجه الشاخص الذي كان يظهر ويعاود الظهور في كل مرة بمظهر وقناع جديد.