في النقد المعماري

عمارة قحطان المدفعي: التعبيرية... والاستجابة

د. خالد السلطاني
معمار، وأكاديمي عراقي
مدرسة العمارة / كوبنهاغن

قد يكون الكلام عن إنجازات العمارة العربية الحديثة ناقصا من دون الإشارة إلى منجز (قحطان المدفعي) المعمار الرائد، وأحد مؤسسي العمارة العراقية الحديثة في مرحلتها الثانية، تلك العمارة التي اقترنت سنيها التأسيسية بتأسيس الدولة العراقية الحديثة في مطلع عشرينيات القرن الماضي.

ولا يخفى على المتتبع الموضوعي إدراك أهمية تقصيات وقيمة إضافات المعماريين العراقيين لجهة مهام تكريس المفاهيم الحداثية الحقيقية والملموسة في العربية الحديثة، تلك الممارسات الطليعية والتجديدية التي غيرت كثيراً من القناعات والرؤى في الممارسة المعمارية الإقليمية وبدلت من منطلقاتها.

عندما تهيأ للعراق، في الأربعينيات، عوامل وفرص مؤاتية ونادرة تاريخياً بظهورها الجماعي، كان لابد وأن تؤثر تلك العوامل في تغيير مسار العمارة بالعراق واتجاهاتها. فمن ناحية توفر للبلد، اول مرة، مجموعة من المعماريين المهنيين الموهوبين، الذين أكملوا دراساتهم في خيرة المؤسسات التعليمية المعمارية الأوروبية، ومن ناحية أخرى ازدياد الموارد المالية بصورة كبيرة جراء توسيع صادرات النفط العراقي. كما أن هاجس تحديث جميع مرافق الدولة وضرورة تحقيق المشاريع العمرانية بالعراق كانتا تمثلان قطبي الرحى للنشاط السياسي والاقتصادي آنذاك، لقد أسهمت جميع هذه الأمور في تسريع تغيير منطلقات المسار المهني - المعماري، وعملت على تبديل اتجاهاته، هذا فضلاً عن مؤثرات العامل المعماري الدولي الذي اتسم بالنزوع الواضح للتغيير والتوق لتعديل المنطلقات المعمارية السائدة. وبعبارة أخرى فإن عمليات التطوير التي عمت المجتمع العراقي، شأنه شأن كثير من المجتمعات العربية الأخرى ما بعد الحرب العالمية الثانية، كانت تستوجب استيلاد أشكال معمارية تفي بمتطلبات تلك العمليات التغييرية.

لقد ساهم العديد من المعماريين في مطلع الخمسينيات في تجذير المفهوم التجديدي وتوسيعه في النشاط البنائي والتصميمي بالعراق، وكان لقحطان المدفعي صوت خاص ومتميز في مسار العملية التجديدية.

وعلى الرغم من تباين التوجهات الإبداعية للمعماريين العراقيين القليلي العدد وقتذاك، وعدم اكتراثهم بأهمية العمل الجماعي، فقد ظلت مقاربات تقصي المخطط التكويني الذي بمقدوره أن يحل المتطلب الوظيفي والبيئي في المنجز المعماري، من الأمور العامة والشائعة للخطاب التصميمي آنذاك، بيد أن عمارة (قحطان المدفعي) كانت تنشر أمراً آخر، أمر ينزع إلى تكثيف الفرادة والخصوصية للعمارة التي تتجاوز بفورماتها قناعات الآخرين واكتفاءهم بعمارة تنطوي على إيفاء الجانب الوظيفي أو البيئي لوحدهما فقط.

من هنا، فإن صوت (قحطان المدفعي) المعماري، ظل على الدوام يطمح لأن يكون (سولو Solo) المنجز المعماري العراقي، صوتاً معمارياً منفرداً ومميزاً، متوسلاً لتحقيق هدفه هذا بتوظيف خصوصية (الثيمة) المعمارية المتميزة التي بحوزته أو (افتعال) تميزها أحياناً هناك عندما تسند إليه تصاميم مبان تتسم طبيعة وظائفها بالعادية أو المنفعة الخالصة.

ولعل هذا الجانب هو الذي يطبع عمارة (قحطان المدفعي) ومنجزه التصميمي بطابع خاص ومميز طوال خمسة عقود من العمل الاستشاري المثمر والدوؤب. وتتجلى توافقية نزوع المعمار نحو الحالة التمايزية مع فرادة طبيعة الموضوعة المعمارية للمبنى، تتجلى في المشاريع الخاصة (بعمارة المعارض).

إذ ما فتئت تمثل هذه (الموضوعة) التصميمية فرصة نادرة لدى المعمار: أي معمار لجعل (الفورم) المبتدع يرتقي إلى مصاف (المعروضة) الأولى في المهام التكوينية لمبنى المعرض. فبحكم خصوصيتها، ظلت موضوعة (المعرض) تستوعب مختلف التأويلات والتفسيرات، مما يجعل من جميع الأفكار المقترحة أمراً مقبولاً وشرعياً. فليس ثمة (حظر) يذكر على مرجعيات المقترحات التصميمية لهذه الموضوعة، كما أن أي (تابو Taboo) تكويني مسقط هنا عنها.

ولعل الإحاطة الدقيقة بهذا الجانب التصميمي، هو الذي أفضى لأن يكون (جناح العراق) في (معرض دمشق الدولي) عام ١٩٥٤ والمصمم من قبل (قحطان المدفعي) حدثاً معمارياً مؤثراً ليس في عمارة العراق وقتذاك فحسب وإنما في عموم عمارة المعارض بالمنطقة.

أن تطلع قحطان المدفعي نحو عمارة بطابع متميز ذات نكهة خاصة ومتفردة أدى به لإتخاذ (التعبيرية) نهجاً معمارياً لتحقيق تلك التطلعات. فمن خلال (التعبيرية) يمكنه الدنو من مراميه في إيجاد تكوينات معمارية تتسم بالحركة والدينامية تكون (فورماتها) مشبعة بومضات الحس الأنفعالي.

في عمارة (جناح العراق) بمعرض دمشق الدولي تبدو الانتقالات السريعة والمفاجئة في ترتيب الاحياز وهيأتها وكذلك اختلاف مسارات أنظمة الحركة Circulation المنتخبة أمراً واضحاً ومتعمداً لجهة تكريس المفهوم (الاستعراضي) (لثيمة) المبنى الرئيسة. وهو هنا يوظف التأثيرات الناجمة عن استخدام تضاد سطوح المبنى الصلدة مع المفرغة، وتعاكس خطوط تقسيمات الكتل العمودية مع الأفقية، كما يلجأ المعمار إلى الأسلوب الحر في توقيعات كتل (الجناح) في الموقع المخصص، ليزيدنا إحساساً بكثافة (الجرعة) التعبيرية للمنشأ المصمم.

في جميع الأبنية التي صممها (قحطان المدفعي) بعد مرحلة معرض دمشق الدولي، أضحى الهاجس (التعبيري) المتكئ على حدة التأثير ورهافته، يلعب دوراً أساسياً في صياغة المعالجات التكوينية لتلك المباني، بل ربما أمست خاصية (العمارة) المصممة من قبل (المدفعي) ذات الكتل المتسمة بغرابتها ونزوعها لخرقها المألوف، بمنزلة (هوية) المعمار المكتسبة، (والعنوان) المختار لإبداعه. في تطلعه نحو خلق عمارة متفردة، يسعى (قحطان المدفعي) أحياناً إلى (تهشيم) السياقات المألوفة لكنه المبنى وماهية تشكيلاته، تلك التشكيلات التي تجذرت عبر عهود زمنية طويلة، لتفضي أخيراً إلى (ترسبات) شكلية محددة ومعرفة، تكون مخزونة في الذاكرة الجمعية، ومقترنة دوماً بنوع خاص من الذائقة الفنية.

وعلى الرغم من أن عملية (التهشيم) التي ينزع إليها المعمار كانت تتطلب ضرباً من الجسارة التصميمية فضلاً عن توافر الجرأة الشخصية، إلا أن حصيلتها في كثير من الأحوال كانت تنطوي على مفارقات مؤلة وعواقب موجعة، ولعل تناول حادثة تصميم مسجد (الست نفيسة) ببغداد (١٩٥٤) تعكس بجلاء مغبة ذلك التناول، إذ اقترح المعمار تغيير أسلوب تصميم المسجد تغييراً راديكالياً يبعده كثيراً عن سياقات الأشكال الجاهزة التي اتسمت بها عمارة مباني المساجد، والتي باتت أشكالها تثير الملل والرتابة لكثرة تكرارها وتقنين مجالات التأويل المتاحة. وفي حينها، نزل مقترح المعماري (كالصاعقة) على رب العمل (وهي دائرة الأوقاف) التي أرعبتها جسارة المقترح الذي رؤي فيه محض (هرطقة) معمارية (وبدعة) تصميمية، تماشياً مع تحديد مفهوم (البدعة) في التراث الفقهي الإسلامي كونها النهج على (غير مثال سبق)!! الأمر الذي أدى إلى عدم البت في أشغال المبنى وتحريم إقامة الصلاة فيه لفترة زمنية طويلة.

في عمارة (متحف التاريخ الطبيعي) في منطقة باب المعظم - ١٩٧١، يغدو أن يكون (الفورم) المبتدع لمجمع المتحف شيئاً خارقاً وغير عادي في الممارسة البنائية المحلية. فمن خلال تكثيف الجهد التصميمي يسعى المعمار إلى جعل (الواجهة (الخامسة) المنسية وهي هنا (سطح) المبنى يجعل منها حدثاً معمارياً مؤثراً، في شكله أو في أسلوب تغطيته، فهيئة السقف المختار للمبنى ذي الإنحناءات والألتواءات الغريبة والسريعة الحادة يراد منها تكوينياً أن تعاكس هدوء ورصانة كتلة الفراغات الواقعة أسفلها لتجعل من مهمة (تجاور الأضداد)، في النهاية، وسيلة فعالة لجهة تكريس تعبيرية المبنى وإثراء لغته التصميمية.

تعتبر اهتمامات ومتابعات قحطان المدفعي (الإسكانية) إحدى الأحداث المهنية المؤثرة سواء كان ذلك على مستوى مشاغل العمارة العراقية (وربما العربية) أم على مستوى سيرته الذاتية. وتعد الدراسات التي أجراها في منتصف الخمسينيات والخاصة بقضايا الإسكان بمنزلة درس إضافي في توسيع الرؤى الشخصية لمفهوم (العمارة) المتعدد الجوانب.

وهو هنا وبفضل المسموحات الميدانية التي أجراها للتجمعات الحضرية والريفية لمناطق شاسعة ومتعددة في بلده - العراق وبإيحاء وتأثير من دوكسيادس K.Docksiadis. المعمار اليوناني الخبير في الإسكان والتخطيط الذي عمل معه، يلامس عن قرب لزوم استجابة المقترح المعماري للهم الاجتماعي فتغدو العمارة لديه ليس مفهوماً تكوينا مجرداً يهدف إلى تميز ماهيتها وكينونتها، ومن ثم إقحام ذلك المفهوم (وبالتالي شكل العمارة المقترح) بصورة تعسفية، على نسيج البيئة المعمارية المعيشة، وإنما يرتقي الحل المعماري لديه ليكون ناتج اشتراطات دراسة وتحليل عوامل عديدة ومتشعبة، بضمنها عوامل اقتصادية واجتماعية وعوامل تهتم بالتاريخ والعمران.

وكما أن الأعمال، كما يقال، بنتائجها، فقد يبدو لنا أمراً مهماً الإشارة إلى تعدد الإضافات التكوينية وتشعب المسالك التصميمية التي شابت طروحات قحطان المدفعي المعمارية جراء عمله الميداني في توثيق ودراسة المشروع الإسكاني. بيد أن من العبث بمكان تقصي مفردات محددة أو التفتيش عن حلول بعينها قد تكون مستلة من نماذج الموروث البنائي الذي قام بدراسته، أو البحث عن إسقاطات مباشرة لها في عمله التصميمي؛ فهو كاي مبدع من مبدعي جيل مرحلة الخمسينيات الواعدة (والبطولية) بالعراق كان همه، في المقام الأول، تكريس النزعات التأويلية للأحداث، والاجتهاد في تحويل إنجازات مفاهيم الثقافة العالمية إلى ممارسة محلية تكون مشوبه بالحس المكاني مع إيفاء استحقاقات اشتراط الواقع الفعلي المعاش!! وهو ما نهض به فعلاً في المجال التشكيلي صديقه (جواد سليم) و(بدر شاكر السياب) في الشعر و(علي الوردي) في علم الاجتماع وغيرهم كثير.

ولئن كان المناخ الطليعي في الخمسينيات، يعبق بأنواع مختلفة من الممارسات التصميمية الجديدة، التي عني بإرساء قواعدها جميع المعماريين العراقيين تقريباً، فإن نوعاً من الممارسة التصميمية غير المألوفة اقترن ظهورها بمنجز عمارة المدفعي لوحده فقط، وأعني بها ممارس تصاميم الفضاءات الحضرية المفتوحة أو ما يسمى (بتصميم الحدائق Landscape).

لقد وجدت فعالية (تصميم الحدائق) في شخص المدفعي مفسراً كفوءاً لها، بمقدوره أن يجعل من تلك الممارسة التصميمية غير المألوفة، ليس فقط ممارسة مستحدثة وطرية في المشهد التصميمي المحلي، وإنما يرتقي بها لتكون ناتجاً معمارياً، يشي باحترافية مهنية عالية، ومؤثرة في آن.

وتظهر إحدى بواكير أعمال قحطان المدفعي الحدائقية وهي (حدائق الجوادين) في الكاظمية (١٩٥٩) تظهر دراية كافية ومعرفة جيدة لمفردات لغة التكوين الفضائي - الفتي للمسطحات المفتوحة، فوضوح مسارات الحركة المؤطرة بنوع خاص من الشتلات والتوزيع المنطقي لمناطق الضوء والظلال الناتجة عن صوابية غرس الشجيرات والأشجار، واستخدام المناسيب المتباينة والتأكيد على العناصر (الفرتكالية) المهمة وتوظيف الرموز والكتابات والأرقام كل ذلك يجعل من مشروعه الحدائقي الأول بمثابة ديبو Debut ناجح واستهلال موفق لنشاط المعمار التصميمي ضمن ذلك المجال.

ويدلل مشروع (حدائق الأوبرا) الذي نفذه قحطان المدفعي في (العلوية) ببغداد (١٩٦٢) يدلل عن نضوج القرارات التصميمية وحسن إصطفاء المعالجات التكوينية، تلك القرارات والمعالجات التي أسهمت في النتيجة لتجعل من مشروع (حدائق الأوبرا) حدثاً مؤثراً ومميزاً في مجمل إنجازات العمل الحدائقي لعموم منطقة الشرق الأوسط!!

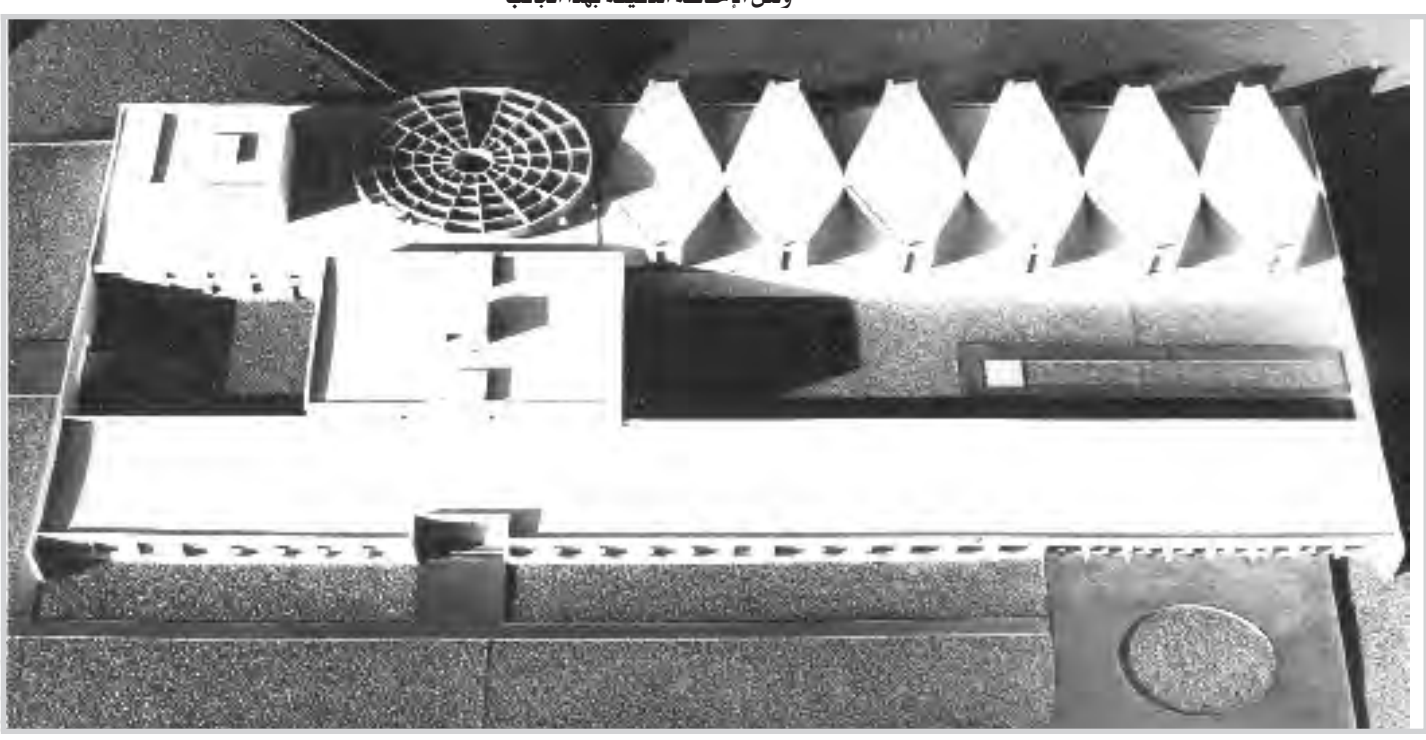
وتظل الرغبة في الإحاطة بجميع مفردات النشاط التصميمي لقحطان المدفعي وتناولها ونقدها أمراً عسيراً، غير قابل للتحقيق نظراً لغزارة وتنوع الإنتاج من جهة، وبحكم طبيعة وخصوصية هذا المقال من جهة أخرى. فنحن إزاء إنجازات تصميمية متنوعة وكثيرة، وهي أيضاً متباينة: متباينة في الموضوع والأهمية، بيد إنها جميعاً تنشد لأن نكون، كما اشرنا في بداية مقالنا، تصاميم متميزة ذات صور لافتة ومعبرة. ويبدو أن هاجس التميز والغرابة الذي طغى في خطاب المعمار التصميمي كان ناتجاً عن تضخيم المرجعية التصميمية التي تتكيء على نوع من ممارسة الاستخدام الانتقائي لمفردة تكوينية واحدة من دون غيرها من مفردات التكوين الفضائي / الفني، بل وعلى حساب المفردات الأخرى، لتحديد شكل العمارة المنجزة.

في كثير من الحالات ينتج عن تلك الممارسة أعمال تصميمية تغني المشهد المعماري وتكسبه حيوية ورهافة، بيد أن الإلحاح في هذا الجانب من قبل المعمار يثير أحياناً نقاشاً عن مدى جاهزية هذا المبدأ التصميمي وتأهبه ليغطي استحقاقات تنوعات (الثيمة) المعمارية ويلبي أهدافها.

ولئن كانت عمارة المدفعي عصية أحياناً على المحاكاة والاقتباس من قبل الآخرين بحكم نزعة تفرد لغتها، فإن سعي المعمار وحرصه ومحاولته خلق مناخات إبداعية بمقدورها أن تنأى بعيداً بالممارسة التصميمية من تكبيلات (دوغماتية) الأشكال العادية والمألوفة، جعل من مسعاه ذلك نموذجاً للاحتذاء والتمثيل.

من هنا تغدو أجواء منجزه التصميمي بمنزلة آية تعبيرية قابلة للاقتداء ليس اقتصاراً على تحديدات مكان المنجز، وإنما صالحة للتقليد أو التأويل زمانياً. فعمارته وما توحيه، هي في الأخير: آيات للمكان .. وآيات للزمان.

حدائق الاوبرا -بغداد-١٩٦٢



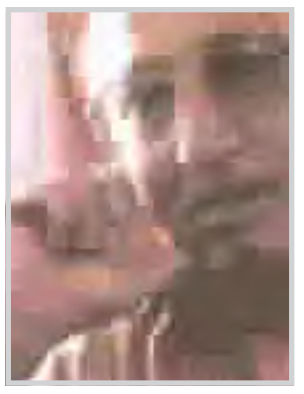
معهد التاريخ الطبيعي -بغداد-١٩٧٠

في معرضه المشترك مع الفنان هاني الدله علي

محمد مهر الدين.. جدل التراكم والتعرية... وتنافذهما

خالد خضير

إنهم يرسمون لوحاتهم تماما كما من يقوم بإجراء تجربة كيمياوية لا مجال للعواطف في إنشائها، وبذلك يمكن القول أن الرسم التجريدي العراقي يمكن النظر إليه من زاوية أخرى غير التي ذكرناها سابقاً، وهي أن ننظر لطريقة الرسام من ناحية أسلوب التعامل مع اللون والخامة عموماً، حيث يمكن أن نقول ان بعض الرسامين التجريديين العراقيين يمكن وصفهم كونهم رسامين تجريديين بألوان تعبيرية، بينما يتوصل القليل منهم إلى تقنية لونية تجريدية بعيدة عن هيمنة العواطف، ويمكن وصف (محمد مهر الدين) كواحد من أبرز هؤلاء الرسامين التجريديين الذين يعالجون السطح (بدم بارد)، حيث وصل إلى درجة من السيطرة التقنية على الخامة بشكل يجعل من رسم اللوحة عملاً مختبرياً يتم فيه عزل العينة بعناية لضمان الحصول على نتائج مؤكدة..



حين سألني أحد الشعراء عن معرض الرسام محمد مهر الدين، تبادر إلى ذهني أن أدق الأوصاف لتجربة هذا الرسام المجد، هي أنها تجربة مخيفة، بكل ما توحي هذه الكلمة من معنى، إنها تجربة يصدق عليها قول شاكر حسن آل سعيد: (إن الذي يميز (الفنان) عن مدعي العمل الفني هو الموقف وليس الأسلوب أو التقنية).

لكن اسمح لنفسي بأن أعدل مقولة شاكر حسن آل سعيد وأطبقها على مهر الدين فأقول: (إن ما يميز الرسام محمد مهر الدين عن مدعي الرسم الحداثي ثلاث خصائص هي: الموقف والأسلوب والتقنية).

إن للرسم التجريدي في العراق اتجاهين أولهما ذلك الذي يحاول تكريس التجريد من خلال توظيف المشخص بينما اتجه رهط آخر من الرسامين اتجاهاً مناقضاً نحو اللاشكل باعتباره بوابة الهروب من المشخص الذي لم يكن بالنسبة لهم هدفاً للرسم.

حين أراد أحد الفنانين أن يصف أسلوب رسم مجموعة من الرسامين التجريديين العراقيين، ومنهم محمد مهر الدين، لم يجد وصفاً أدق من إنهم يرسمون لوحاتهم (بدم بارد)، وكان يقصد لا يشكل الانقطاع (انقطاع الأشكال والخطوط) عند (محمد مهر الدين) آلية استراتيجية بل يحل محله التواصل، حيث تتواصل الخطوط، حتى وإن كانت خطوطاً متقطعة، وهي تقطع مساحة اللوحة من خلال رحلة متواصلة لحركة سريعة لنقطة تترك أثرها الذي يماثل الأثر الذي تتركه قطعة طباشير بيضاء على أرضية سبورة سوداء أو داكنة، بشكل يجعل تلك الخطوط وسيلة لترابط الأشكال بدل الفصل بينها، وبشكل يجعل تلك العملية رفواً للوحة، وهذا ما يجعلنا نتلمس مفتاحاً مهماً في التوصل إلى مقترب مهم لدراسة تجربة مهر الدين وهو مستوى التعرية والتراكم، لقد كان شاكر حسن آل سعيد و(أتباعه) يتخذون من خروق سطح اللوحة أثراً ثابتاً في (بناء) اللوحة، ثقوب (حقيقية) تخترق سطح اللوحة الخشبي إلى الجهة الأخرى، بينما يستبدل مهر الدين بتلك الثقوب الحقيقية ثقوباً وهمية بيضاً يرسمها، ويوزعها على أرضية اللوحة، وبذلك فهي تحفظ توازنها، كما خلق الله الجبال لتحفظ توازن الأرض دون أن تميد.

يمكن تناول تجربة مهر الدين إذن على أساس جدلي (التراكم - التعرية) ودرجة التفاني بينهما، فبينما يعمد بعض الرسامين إلى تكريس التعرية رموزاً وحفريات، إلى درجة تؤلف عنده تلك (التقنيات) رؤية فنية تحاول أن تواصل التلصيق بالترقيع والإضافة اللونية، يحاول مهر الدين تكريس التراكم في اللوحة باعتباره عملاً (إكسائياً) وليس (ترقيعياً)، وبذلك نفسر الخروق (الوهمية = الكاذبة) التي تخدع المتلقي، بأنها إكساء بالبياض، وليس خرقاً حقيقياً يخترق سطح اللوحة الخشبي، وبذلك فهو يرتق سطح اللوحة (= يجملها)، ويكون عمله أثراً مصنوعاً وليس أثراً مطبوعاً ناتجاً عن تعتق زمني، بل هو فعل فيزيائي يسرع اكتماله، أي يسرع اكتمال فعل الطبيعة في سطح اللوحة، ولهذا نجد (محمد مهر الدين) قابعاً في صلب الإيمان بشيئية اللوحة ولكنه لا يريد إلا أن يراكم بدل أن يعري، إنه يضيف خطوطاً باللون على اللوحة بدل أن يخدش سطح اللوحة ليظهر اللون الغائر تحت السطح، كما يفعل من يرغب بتعرية سطح اللوحة، برغم أن الاجراءين التقنيين ينمان عن أثر بشري بكل قيمه الإشارية والإنسانية.

يرسخ (محمد مهر الدين) النسق المضموني للألوان من خلال التراكم، لا التعرية، فيستعيض، ضمن تكريسه الاشتغال على شيئية اللوحة (مثير بآلياتها) عن أفعال الطبيعة على سطحها (=الخرق والحرق....) ليكرس أوهامه اللونية البصرية الصناعية التي تعادلها، وهو يجيد خداع ذاكرة المتلقي المتشبعة بالتمثيل التقليدي لفعل الطبيعة على السطح الذي كرسته جهود العديد من الرسامين، آثار يضعها، فيستعرضها عن الخروق والحروق بتقنية لونية، بينما كان شاكر حسن آل سعيد وتلاميذه لا يتورعون عن ارتكاب تلك الأفعال عملياً على سطح اللوحة، وبذلك تكون صلة لوحاتهم بالوجود الشيئي صلة ذات طبيعة خارجية، بينما ينقل (مهر الدين) تلك الصلة من شكل الإسقاط الخارجي إلى نمط من الوجود (= الموقف) الذي يتم التعبير عنه تقنياً، حيث يكتسب اللون أقصى قدرته التعبيرية عن التحولات الشيئية لعناصر وجود اللوحة (= الوجود التكويني - البصري - اللمسي) وبذلك تكتسب الألوان المعاني التي تتعدى العلاقة مع اللوحة إلى العلاقة مع العالم والوجود، فيتواشج الوجود اللوني والحسي واللمسي كخامة تمتلك وجودها المستقل عن عناصر الوجود الأخرى، ويغدو الخرق والحرق والخرم لا غياباً للوجود اللوني، بل هو عند مهر الدين إحلال تقني للألوان بعضها ببعض، وكأنه يمارس ما يسمى بالسحر بالنيابة، حين يستعيض عن تلك الموجودات بطبيعتها في عمله الفني.