http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com ◆ العدد (1749) السنة السابعة - السبت (20) آذار 2010

"وجــــه" العمـــــارة الآخـــــر

خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

تُعرّف العمارة بتعابير ومدلولات عديدة، وربما مختلفة. لكن التعبير الاكثر ايجازاً والاقرب الى "طبيعتها" و "واقعها" هو التعريف الذي صاغه "لوكوربوزيه" (١٨٨٧-١٩٦٥): معمار القرن العشرين الاشهر من <إن العمارة: هي الفضاء المحصور> ؛ ويضاف اليه احياناً بالفضاء الذي يقوم بوظيفة ما؛ فهي اذن، <الفضاء المحصور المؤهل لاداء وظيفته>. بيد إن الاقتصار على دلالات هذا التعريف لمفهوم العمارة سيكون امراً مجحفاً بحق العمارة وبحق مروحة فكرية عريضة ترمز اليها تلك الكلمة، التي عدّها الاغريق قديماً "بام الفنون" الجامعة لاجناس ابداعية عديدة. فالتنوع التعريفي لمفهوم العمارة بالوقت الحاضر يكتسب شرعيته (ومصداقيته ايضاً) من طبيعة المتغيرات الهائلة التي طرأت على المعرفة، جراء الثورة المعلوماتية وتبعاتها التي نحن الان ، شهود عليها وعلى نتائجها. بمعنى آخر، اذا كان معنى العمارة في السابق ينطوي على فهم دلالي محدد وغالباً ما يكون احاديا، فان الخطاب المعرفي المعاصر يتكفل بتقديم معانٍ عديدة لمفهوم العمارة، ذلك المفهوم القائم كما ذكرنا، على اختراقات نوعية، بعيدة عن "وهم التمثيل ووهم المنطق ووهم التاريخ" وفقاً لاطروحة "بيتر ايزينمان" (١٩٣٢) P. Eisenman، الذي يعتبر احد اشهر المعماريين الممارسين المعاصرين المشتغلين في تنظير وتعقّب ماهية العمارة، العمارة بكل تنويعاتها الاسلوبية ونماذجها التاريخية. ومقالنا الحالي، يبحث عن "وجه" آخر للعمارة، الذي يضيف مفهوماً خاصاً الى مفاهيم العمارة المتعددة، ويتوق الى تقصي حيثيات "منظومة" وجوده، بعيداً عن تلك الاقتصارات الساعية وراء تكريس معنى واحد ومحدد للعمارة. في كتابه الشيق " تنقيح ايزينمان" Re-Working Eisenman الصادر سنة ١٩٩٣، والذي يعتبره كثر من المؤلفات المهمة المعنية في عمارة ما بعد الحداثة؛ يتحدث "ايزينمان" عن مشاكل تواجه العمارة، بضمنها مشكلة " عدم امتلاك العمارة نظام اشارات صريح وواضح، كما في اللغة، فهي لا تستطيع التعبير عن حزن او سعادة، او اي مفهوم حسي او فلسفي، فما تستطيع اللغة التعاطي معه، لا تستطيعه العمارة." ؛ ويذهب الى القول "..بان الادب بمقدوره ان يجعل من العلاقة بين الدال والمدلول، علاقة مبهمة وغامضة... لكن تحقيق ذلك صعب على العمارة، لان كليهما الدال والمدلول مدمجان دائما مع بعضهما فيها (الوظيفة والرمزية والشكل الجمالي)، وليسا منفصلين كما في اللغة.." وعليه يتعين فصل علاقة الواحد –لواحد (المتسمة بها العمارة)، مابين المعنى والوظيفة، المعنى والانشاء، والمعنى والشكل. بحيث يصبح من الممكن اجتراح وخلق معانٍ عديدة لها؛ ويسمي " ايزينمان" هذا الفصل بالازاحة Displacement. ويصل الى مفهوم "... ان ازاحة العمارة عما يجب ان تكون عليه، لا يعني ان المبنى المصمم وفق اشتراطاتها لا يعمل... فالمبنى يتعين عليه ان يعمل ولكن ليس بالضرورة ان يبدو وكأنه يعمل جيدا؛ اي ان انكار الدور التقليدي للوظيفة لا يعني اهمال الوظيفة نفسها!. وانما اقتراح بان يعمل المبنى دون ان يرمز للوظيفة مباشرة، اي قطع الصلة بين الشكل والوظيفة..". ما يقترحه، اذن، "بيتر ايزينمان" علينا <بقطع الصلة بين الشكل والوظيفة>، سيؤسس لحالة تفضي الى مقاربة جديدة للتعاطي مع مفهوم العمارة، مقاربة بمقدورها ان تجترح "اوجهاً" متعددة لها (للعمارة)، قد لا تكون نتائجها بالضرورة ضمن سياق التصورات التي اعتدنا عليها. وسنسعى في مقالنا، هنا، تعقب تحولات "الوجه" المنحوت تحديداً، ليكون المبنى المنحوت مع الاحتفاظ دائما في الذاكرة بحالة "قطع الصلة بين الشكل والوظيفة"، تلك الحالة التي ارشدنا "ايزينمان" اليها. يحفظ لنا التاريخ، او بالاحرى تقدم الذاكرة المعمارية، أمثلة عديدة لتوظيفات متفردة للوجه المنحوت الذي يتبدى انجازاً معمارياً. وبالطبع يحضر هنا، الاثر المصري القديم (ابو الهول) بالجيزة بالقرب من القاهرة، كتمثيل بليغ لتلك الامثلة. يعود تاريخ ابي الهول الى فترة حكم الاسرة الرابعة الفرعونية بمصر(٢٧٢٠-٢٥٦٠ ق.م). انه تمثال ضخم يمثل جسم أسد بوجه بشري، لكن من الصعب عده عملاً نحتياً صرفا، من دون ذكر خاصية الدور المعماري كمشارك في توضيح وانجاز ذلك العمل. فابعاده الضخمة، (يمتلك ابو الهول ارتفاعا بحوالي ٢٢ مترا وبامتداد طولي يصل الى ٧٢ متراً اما عرض وجهه فيبلغ نحو ٢٠ مترا)، تجعله لان يكون عملا معماريا- نحتيا ذا مداليل ومعانٍ كثيرة. يربض ابو الهول بالوادي، امام الاهرامات الفرعونية الثلاثة: "خوفو"، و"خفرع" و"من كاورع" الشهير بـ "منقرع". ويقال ان رأسه البشري يجسد صورة الملك خفرع نفسه، والذي في عهده تم بناؤه وتشييد الهرم الثاني :هرم خفرع. وعندما انجزت المنحوتة، وقف الملك مذهولا امامها لعظمتها وضخامة ابعادها. ولشهرة ابي الهول فقد تمت محاكاته في كثير من المواقع الاثرية المصرية وكذلك في مواقع حضارات أخرى.

يسمي الاغريق المنحوتة التي على شاكلة (ابو الهول) بـ "سفينكس" Sphinx ، ويعطي جذر هذه الكلمة معنى " القمع او الخنق" باللغة اليونانية؛ في حين دعاه المصريون القدماء بـ "بو حول"، وكان الفراعنة يطلقون على الحفرة التي بها تمثال ابي الهول بـ "بر حول" اي بيت حول. اما كلمة (ابو الهول) العربية والتي تطلق على منحوتة (بوحول) الفرعونية، فانها حديثة نسبياً. فالعرب لم يشاهدوا التمثال كاملاً في الزمن القديم حتى يطلقوا عليه اسماً. وحكاية اسم (ابو الهول) الطريفة، تدخل ضمن الحكايا الممتعة والغريبة الاخرى الى مابرحت تحاك حول التمثال؛ اذ تنسب هذه الحكاية اصل تسمية ابي الهول العربية الى فترة حديثة نوعا ما، وتحديدا ترجعها الى ايام الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨-١٨٠١)؛ عندما هبت يومها عاصفة شديدة وكشفت جزءاً صغيراً من المنحوتة اياها. وبعد التنقيب وازالة الرمال وجدوا تمثالاً ضخماً هو ذاته "بوحول" الفرعوني. ولكون الفرنسيين- تستطرد الحكاية- لا ينطقون حرف الحاء، قالوا عنها "بوهول" التي حرفت لاحقا الى (ابو الهول) ليتناغم معناها العربي مع سطوة وضخامة وهيبة وقوة التمثال. لكن الامر الاكيد في كل هذا بان ابا الهول ظل لقرون منسياً ومطموراً بالرمال التي احاطته من كل جانب، وبالتالي اخفته وحافظت عليه. وتمت محاولات ازالة الرمال عنه في فترات عديدة، تكللت بالنجاح التام بازالة جميع الرمال من حوله في السنين مابين١٩٢٥-١٩٣٦، من قبل المهندس الفرنسي "ايميل بارايز". ومباشرة بعد "ظهوره" الثاني، تعرضت المنحوتة الى ضروب من التخريب المتعمد وغير المتعمد. واستطاع الجنود الفرنسيون ان يكسروا "لحيته" لنقلها كتذكار الى فرنسا معهم، لكنهم تركوها اثناء معارك نشبت بينهم وبين الانكليز في الاسكندرية، افضت لان تكون لحية ابي الهول من حصة الانكليز، الذين سرعان ما نقلوها الى انكلترة، ولا تزال تعرض في المتحف البريطاني ، رغم دعوات مصر الكثيرة لاستردادها وإعادتها اليها. كما وجهت الى التمثال سهام وفوهات بنادق ومدفعية كثر من المهوسين وخصوصا في عهد المماليك، ونجحوا في كسر جزءا من انفه. ويبدي الاثاريون المصريون عناية فائقة بالتمثال، وينهضون في اعمال الترميم والحفاظ كلما تطلب الامر ذلك. وبالطبع فان ابا الهول داخل ضمن "السجل الثقافي العالمي" الذي ترعاه اليونسكو. تطلع ابو الهول بوجهه نحو الشرق، باتجاه طلوع الشمس، نحو ميلاد الأله رع/ الشمس، التي يجسدها ايضا الفرعون خفرع ذاته. وترميز الاسد للشمس كان دائما ممارسة شائعة ليس فقط في الحضارة المصرية القديمة، وانما ايضا في حضارات الشرق العديدة. والاسد بالاضافة الى ذلك يرمز الى القوة والسلطة والقدرة والبأس الشديد، التي تكون هنا في ابي الهول تحت سيطرة عقل الفرعون- حارس نظام العالم والحافظ له. ومثل هذه الرمزية كانت موضوعاً اثيراً ايضا لانواع فنية عديدة استمر تداولها من قبل المعماريين والفنانين طوال الفن ونصف الالف من السنين في الحضارة المصرية القديمة. يتبدى ابو الهول بصورة رائعة عند طلوع الشمس، ويبلغ شكله قمة جماله المشوب بالفطنة عند شعاع شمس الساعة التاسعة صباحا (وليس مصادفة ان يرمز العدد (٩) لدى المصريين القدماء الى الحكمة والبصيرة)؛ بعدها عندما ترتفع الشمس عالياً الى سمت السماء يكتسي وجهه ظلالاً عميقة تشي بـ "موته" الرمزي. واذ عرفنا بان المعنى الحرفي لاسم (ابو الهول) بالمصرية القديمة تعنى "رمز الحياة" فيصبح امرا مفهوما بان المنحوتة الصخرية الضخمة تمربدورة الطبيعة نفسها: الميلاد، والبلوغ، والموت، ومن ثم البعث والنهوض، وهكذا سنة بعد سنة، تماما مثل الانسان الذي يموت لكن روحه تظل باقية، بمنأى عن سطوة الموت. ختزن ابو الهول اسرارا كثيرة، ويقال انه يحفظ في اسفل قدميه الاماميتين كنزاً من الاسرار التي وضعت هناك لتفسّر وتوضح خفايا والغازاً غامضة مرت بها البشرية. ويشاع ايضا بان معرفة تلك الاسرار معرفة تامة تُنبئ ... بنهاية العالم!. ولهذا فان الكل مقتنع ... بعدم "جدوى" معرفة تلكم الاسرار جميعها!!؛ في الاقل حتى لا نكون على مشارف "نهاية العالم"!. ان لم نعجل في "حدوث" تلك النهاية!. لكن مع هذا، فالعلماء يفترضون وجود ثلاثة ممرات – مخابئ في ابي الهول؛ اثنان منها ما برحا مجهولين، والممر الوحيد المكتشف في القرن التاسع عشر يقع خلف الرأس، وهو بمثابة ممر قصير ينتهي عند حاجز مسدود. ولا توجد ثمة انفاق اخرى كما لا توجد غرف للدفن. اما اثار الحفر التي تشاهد في جسم التمثال فهي بقايا ، كما يفترض، لـ "سقالات" نُصبت اثناء العمل.

متابعات

في اتحاد الادباء .. فالح مهدي والبحث عن منقذ

محمود النمر

ضيف اتحاد الادباء في يوم الاربعاء ،الباحث والروائي المغترب فالح مهدي وهو محمل بغبار المنافي واوجاع الغربة للبحث في تجربته الابداعية في مجال البحث والتأسيس ، قدم الاصبوحة الاعلامي توفيق التميمي قائلا :يسعدني ويشرفني ان اقدم هذا الروائي والباحث المعرفي فالح مهدي الذي عرفه المثقفون من خلال كتابه المشهور (البحث عن منقذ)الذي نشر في بيروت ،وبالمناسبة لهذا الكتاب واصداره قصة وهذه القصة تلخص علاقة الاجيال الثقافية مع بعضها في تلك الفترة ،ولو يسمح الاستاذ فالح قبل ان يعرض موضوعه الرئيسي عن كيفية نمو فكرة هذا الكتاب وتشكيله ومن اعانه في ذلك، وكان على رأسهم الاستاذ محمد سعيد الاحمد وفيصل السامر وهادي العلوي ،وكيف الّف هذا الكتاب وهو شاب صغير لم يتجاوز العشرين من عمره واصبح مؤلفا وكانت بداية موفقة،واعادة نشر الكتاب دار مدبولي في مصر ولكن (دار الازهر) منعت هذا الكتاب من التوزيع في معرض الكتاب. سافر الى الهند عام ١٩٧٣وحصل على شهادة الماجستير في القانون الدولي ،وفي ١٩٧٨ ادرك ان الابواب مغلقة امامه فهرب الى فرنسا،نشرت روايته في باريس (ازهار المستنقع)عام ١٩٨٢وهذه الرواية سببت له مشكلة وان فالح في هذه الرواية لم يستثن احدا في احتجاجه وغضبه من اي نظام عربي وجعله في المستنقع، واعتذرت جميع دور النشر اللبنانية عن طبع هذه الرواية وبجهود خاصة من اصدقائه في قبرص تم طبع هذه الرواية،نشرت له دار (لافارتان) كتابه الذي سيكون محور جلستنا هذه (اسس وآليات الدولة في الاسلام النموذج العراقي).ثم تحدث المحتفى به عن تجربته قائلا :ساتكلم عن بداياتي وعن البحث عن الحقيقة تخرجت من كلية القانون عام ١٩٧٨وكنت غير راغب في المحاماة وكانت لدي مكتبة اضافة الى زياراتي المتعددة في المكتبة المركزية ،واشتغلت على (القرامطة)وفي لحظة من اللحظات ذهبت الى كلية الاداب وطرقت باب الدكتور فيصل السامر ،وقلت له اريد مساعدتك في ذلك. وبادبه البالغ وبكل تواضع قال لي لماذا القرامطة ؟وفعلا ساعدني وكنت اقرأ من الساعة الثانية ظهرا الى الساعة الثامنة مساء .وواصل الحديث لقراءته للفكر الاسلامي النيّر وتوصل الى جملة قناعات معتمدة على اسس وحوادث منها كانت محرفة ومنها كانت تستند الى وقائع واسانيد من القرآن وقال : اطيعوا الله واطيعوا الرسول واولي الامر منكم ؟ وهل يقصد بذلك الحكام.. لايوجد حكام ، بل كان يقصد اباك وجدك ،نحن في بيئة قبائل وعشائر ،يجب ان تطيع اباك وجدك وقبل هذا يجب ان تطيع الله والرسول ،وفي آية اخرى (واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا)هنا وردت كلمة حبل، وهناك تفاسير كثيرة ولو تقرأ التفاسير الصوفية المهمة جدا ،وحينما تقرأها قراءة سسيولوجية تجد ان الحبل متعلق بالصحراء والجمل ،وفي مسألة الاجماع قرأت عنه الكثير فوجدت ان الاجماع احد الاكاذيب الكبيرة في الفقه الاسلامي هو الاجماع حتى ان (ابن حنبل)بالذات يوجد عنده قول خطير الى درجة ما (من الساذج ما هو كاذب) هذا هو الاجماع وهو احد الاكاذيب في التاريخ الفلسفي الاسلامي .وسأضرب لكم مثلا يتردد دائما فيما يتعلق بشرب الخمر انه(من شرب افترى) ويعني سكر وكذب وهذا ليس شرطا ان الذي يشرب يفتري ويكذب ،وهو كلام غير دقيق وخارج عن اي سلوك وفهم اجتماعي وتربوي ،الانسان لايكذب المفروض ان يكون اكثر نقاء واكثر موضوعية حين يشرب ،وهذه بعض الملاحظات فيما يتعلق بالدولة الاسلامية ليس هناك اية مادة تؤكد على ذلك بدليل ان عمر بن الخطاب في ولايته في العراق وسوريا ومصر سألته بعض النسوة عن بعض القوانين فقال :خذوا قوانين البلدان التي انتم فيها ،اي البيزنطية ، عمر بن الخطاب جدا ،وحتى التشريعات الموجودة الان اخذت عن العرف الذي كان سائدا انذاك ،اما المدرسة الحنفية تسمى المدرسة العراقية التي اخذت من الموروث التاريخي القديم الموجود في بلاد الرافدين ،هذه بعض الملاحظات والملاحظات الاخرى لو ننظر الى التعقيد الذي حدث في مدينة بغداد هذا التعقيد الحضاري الخطير الى اقصى درجة ،ولنأخذ مثلا بغداد في القرن العاشر تذكر المصادر التاريخية انه فيها ستون الف حمام وممكن هذا العدد يكون مبالغا فيه ،ولو اخذنا بهذا المصدر ففي هذا العدد يحتاج الى ٣٠٠ الف عامل ،يقول الغربيون وهذا ليس من عندي (ان بغداد تمثل قمة ما وصل اليه الانسان) اي قمة الحضارة بغداد بالذات ،ومن كثرة المدارس الفقيه من الاشاعرة والمعتزلة واخوان الصفا وحين تنظر الى فقهاء المسلمين خلال سنوات في عشرين سنة تمكنوا ما لم يتمكن منه غيرهم خلال الف سنة ،كانوا في سرعة خطيرة جدا في صياغة المذاهب ،مثل الجعفري والحنبلي والمالكي ،هناك ثورة خطيرة جدا لايمكن الحط من شأن هذه الحضارة واعتبارها ان اناسها كانوا عبيدا،في فصل بيان الدولة والمجتمع ،الدولة في جهة والمجتمع في جهة ،في اخر الملاحظات وتأكيدا لكلامي هذا ان كاتبا اسرائيليا كتب مقالاً مهماً جدا وكتبه باللغة الانكليزية ونشر في مجلة فرنسية يقول :من خلال دراستي الميدانية ان العلماء والفقهاء المسلمين ٧٨منهم يعملون في التجارة والصناعة والحرفية اي بعيدون عن الدولة .وكانت هناك بعض المداخلات مابين مؤيد ومختلف لبعض الاراء التي وردت في المحاضرة التي القاها الباحث والروائي فالح مهدي التي يتناول فيها اراء الفلاسفة والفقهاء في العصور المتعددة التي مرت بها بغداد والدول المجاورة ،وقد طرح الباحث بعض الافكار النيرة في تحليل الوقائع التاريخية وتفنيد بعض الاسانيد في فهم الاسلام الحقيقي والوعي المعرفي التي حققته تلك المدارس و كانت منارا للعالم .

تلويحة المدى

الخيال في الشعر والخيال في العمارة - ٢

شاكر لعيبي

هل يمكن أن توجد أعمال معمارية "سوريالية" لكنها لا تمتلك وعياً بسورياليتها الدفينة؟. تاريخ التصوير الأوربي يجيب بنعم. ويقدّم الرسّامَيْن بوش وأرشيمبالدو على سبيل المثال. وفي تاريخ العمارة؟.إن تاريخ العمارة هو مفصل تأسيسي في تاريخ الفن جوار النحت والتصوير، وهو مثل تاريخ الفن لم يكف عن استبعاد بعض الفنون الأساسية في تاريخ البشرية، أو لم يتناولها إلا عَرَضاً طالما أنها لا تنطلق من المفهومات التأسيسية للفن الغربي الضارب في الفلسفة والجماليات اليونانية، مثل العمارة اليابانية والصينية وعمارة جنوب شرق آسيا برمتها رغم امتلاكها لخصائص تقنية وجمالية ومفهومية شديدة الخصوصية وانطوائها على وعي نظري متمايز ومنطلقات تستجيب لتاريخها وفلسفة شعوبها وبيئاتها. ما زال الأمر كما عليه منذ وقت طويل في مادة تاريخ الفن. رغم الانشغالات العميقة المعاصرة بفنون الشعوب غير الأوربية، كالفن المصري القديم، فإن الظاهرة التي يمكن وصف تاريخ الفن فيها بأنه متمحور على ذاته لم تتزحزح إلا قليلاً. كان بإمكان فنان ومؤلف اسمه إيميل سولدي أن يلاحظ عام ١٨٨١ الأمر ذاته ليكتب كتاباً رياديا ضخماً عنوانه "الفنون المهملة" تناول فيه الفن الفارسي والمصري والكمبودي وبعض فنون وفناني العصور الأوربية الوسطى الذين يجدهم أفضل من أقرانهم في عصر النهضة. دروس سولدي المبكرة، مع ما يشوبها من تصورات مفهومية وتاريخية واصطلاحية قابلة للنقاش، نُسيت تماماً وهُمشتْ في العقود التالية. ومثلما لم يُدْرج تاريخ الفن العام، جدياً، تاريخ التصوير الرافدينيّ والمصريّ ثم الإسلامي إلا في وقت متأخر نسبياً، والتي ما زال يمنحها في مصنفات تاريخ الفن الضخمة بضع صفحات مقارَنة بالفنون اليونانية والقوطية وفن عصر النهضة الأوربي، فإن تاريخ العمارة ما فتئ بشكل عام يستبعد العمارة "البدائية" و"الكهفية" و"الريفية" وغير ذلك مما اعتبر "عمارة غير مثقفة" كالعمارة النبطية في البتراء وعمارة كابادوسيا في آسيا الوسطى (تركيا حالياً) وعمارة منطقة كاندوفان في إيران وعمارة باندياكارا في مالي وفي أجزاء أخرى من القارة الأفريقية. وكذلك "عمارة القصور" في تطاوين تونس وجبل نفوسة في ليبيا. استبعاد قادم من أنها لا تخضع لجماليات "الصارم" والهندسي المدروس بدقة، الخاضع لتقسيمات وأشكال معمارية ثابتة معروفة منذ اليونان والرومان، ومن أنها بشكل خاص عمارة لا تقوم على مبدأ الرسوخ والديمومة عبر الحجارة الصلبة ولكن على مبدأ "المؤقت" القائم على مواد هشة كالطين والملاط الذي يشدّ الصخر بصعوبة، أي أنها لا تهتم بمبدأ القوة ولكن الضعف. وهذان المبدءان في الحقيقة يتناوبان الأدوار وليسا حقيقتين منفصلتين عن بعضهما. في إرادة القوة ثمة الكثير من النثر وفي مبدأ الهشاشة ثمة الكثير من الشعر، بل الشعر في أشكاله الأبعد في المخيال. دائما يوجد في الشعر شيء من الروح السوريالي لكنه ليس كله من السوريالية. هذه نقطة حاسمة. نتكلم في المقام الحالي عن الشعر بالمعنى الذي يطوي المفهومات السوريالية المخصوصة وينطلق منها، حيث تقدَّم عالماً غنياً بالصور المتخيَّلة الخارقة التي لا تتوقف عند الفنتازيا أو عند غير الممكن واللاشعوري وحدهما. هل تستطيع العمارة امتلاك عالم الشعر بالوصف هذا ضمن حدود لغتها الخاصة بها؟. هل تستطيع أن تعلن (شعرية) صريحة، شعريتها التي تحتضن (الشعر) ويحتضنها؟.ضمن التعريف الممكن للفن الشعريّ الذي سيبدو للوهلة الأولى حاضنة لكل عمل إبداعيّ مهما كان نوعه، لغوياً أو بصرياً، فإن نصيب العمارة سيبدو في آن واحد ضئيلاً أو كبيراً حسب فهمنا للفن الشعري، للشعر، وهذا الفن لا إجماع حول طبيعته مقابل الهاجس المُجْمع عليه تقريباً بشأن ما هو "من طبع شعري" مقارَنة بما هو "من طبيعة نثرية" مباشرة، ذات رسائل واضحة. نحن نعرف، بشكل عام وشبه غامض، فيما إذا كان نصٌّ ما جديراً بالطبيعة الشعرية انطلاقاً مما يستفزه في أعماقنا العميقة، وهو لن يفعل إلا إذا امتلك "الوسيلة" للذهاب إلى تلك الأعماق. من هنا صعوبة الإمساك بتعريف له رغم وجود إحساس بديهي بطبيعته. ثمة جوهر للشعريّ معروف غير ممكن التعريف بدقة معيارية. وبالطبع فإننا نميّز جيداً بين (الشعرية) و(الشعر) رغم ما قد يبدو في الفقرة السابقة من لبس بينهما. إنه التباس مقصود يستهدف إدغامهما، للحظة، طالما أن الحديث ينصبّ على فن العمارة التي ليست من الأنواع الإبداعية اللغوية.ما يعقد الأمر عند معالجة حضور جوهر الفن الشعري في فن العمارة، هو اختطاط العمارة لنفسها، أو اختطاطنا لها، وظيفة محدَّدة. السكنى هو "الملمح الجوهري للشرط الإنساني" على ما يقول هايدجر Heidegger منطلقاً من علاقة لغوية بين مفردتي السكن والعمارة في اللغة الألمانية، وهذه العلاقة موجودة في العربية أيضاً (مسكن) و(سكن)، والفعل (عمُر) والمفردة (العمارة). لا يختط الشعر لنفسه وظائف صارمة المعالم، إلا إذا كان الحافز الجمالي وظيفة. وهنا يتوجب التنبُّه إلى أن مصطلح (الوظيفة) يجب أن يُفهم بمعنى أوسع من الاستخدام المبتذل لها، أي بوصفها في نهاية المطاف مهمة رفيعة المستوى. لا يمكن إلا أن تكون للعمارة وظيفة ما، رغم أن هايدجر نفسه يقول في مكان آخر أن العمارة هي "اتحاد بين السماء والأرض". إنها ليست موضوعاً للتأمل الجمالي المحض، وهي ليست عملاً نحتياً رغم أنها تلتقي مع النحت في أنها ثلاثية الأبعاد وتشغل حيزاً في الفضاء. كما أنها ليست عملاً مؤقتاً وفق متطلبات الفن المعاصر، نرفعه في الفضاء لكي نهدمه بعد قليل، إلا إذا أخذنا بنظر الاعتبار النسبية الكونية الكفيلة وحدها بتدمير الآثار البشرية آجلاً أو عاجلاً.

أعمال إبتهال توفيق ألخالدي

الـرغـبـة الـفـنـيـة فـي إسـتـنـطـاق الـواقـع

بشار علي

تُعد مدينة خانقين تلك المدينة المُترعة بالعافية الثقافية وصاحبة البيئة الجمالية والمعرفية الرحبة ، حاضنة للعديد من رموز المشهد الثقافي والفني العراقي كالفنان التشكيلي المعروف (إسماعيل خياط) . وقد تهيأ لهذا المناخ الثقافي في هذه المدينة أن يكون منجماً للمواهب الفنية التي وجدت فيه مكاناً خصباً لنموها وترعرعها . وعند ولوجنا المَشهد الفني في هذه المدينة ، تُطالعنا تجربة الفنانة التشكيلية (إبتهال توفيق الخالدي) التي وجدَت في هذا الفضاء الفسيح جذوراً للإبداع المُستل من عمق التأريخ " الخانقيني " ، لذا لم يكن مُنجز هذه الفنانة وليد لحظة قائمة بذاتها بالتماهي مع الآنيّ ـــ الراهن المُعيش ، بل تجذرَ ذاتياً كدلالة على إمتداد زمنه ـــ الماضي والآني عبرَ الإنصهار في بوتقة واحدة هي الحاضر بكل قسوته.

إن هذا المُنجز تمرحلَ إيقونياً بإتجاه صيرورة الذات المُبدعة للفنانة " إبتهال توفيق " التي وجدناها حاضرة بقوة خصوصاً في أعمالها الأخيرة التي جاءت كنتاج طبيعي لمعطيات ما تمخضَ عن الواقع الحالي بعد التغيير ، ففي أعمالها المتحورة حول البيئة (الخانقينية) ، نجد أن الفنانة قد إستطاعت توظيف مُجمل مكونات الشكل الواقع تحت النظر عبرَ الإستفادة من المخيال الذاتي المستوحى من الذاكرة الجمعية لبيئتها التي إستطاعت إحتضان أبرز مكونات الفسيفساء العراقية . أما في أعمالها المتسمة بطابع التجريد الحداثوي نجد ثمة شفرات لونية بثتها الفنانة عبرَ لوحاتها الباحثة عن تأويل المعنى حين لخصت القلق الإنساني وحيثيات الهم اليومي للذات الإنسانية في مركز اللوحة عبر تشظية مكوناتها وتفكيكها ومن ثم الشروع بإعادة بناء هيأتها.

كما إنها بَرعتْ في التمكن من إنجاز لوحات الفن البيئي في بداياتها الأولى ناهلة من أكاديميتها كونها خريجة قسم الفنون التشكيلية في كلية الفنون الجميلة / بغداد ، لكننا نجد تحولاً كبيراً في المُعطى التقني في الإيقونات المُشكلة لجسد اللوحة عبر أسلبة المُنجز المُتحقق برمته لصالح تجذر ماهية الأسلبة وخصوصيتها لدى " إبتهال توفيق " وهذا يظهر جلياً في نتاجات الفنانة الأخيرة وهي حالة طبيعية تأتي تساوقاً مع النتاج الحالي للمجتمع وإفرازاته القيمية أو المعرفية منها ، ومُجمل هذه الثيَمْ تجد لها موطىء قدم في نتاج الفنانة.

إبتهال توفيق ، تُحاول عبرَ لوحاتها إستنطاق الواقع فنياً بكُل حيثياته الحياتية وتفاصيله عبر مُفردات اللوْن ـــ الخامة ـــ الإيقونات ـــ السطح الخشن ، فالمُتابع الجيد لأعمالها يجد ترابطاً عضوياً بين الموجهات الفكرية الطاغية والإشتغال التقني داخل جسد اللوحة . وهُنا لا بُدَ لنا من التسليم بأننا وجدناهُ ذا نفعية تبغي الإرتقاء بالذائقة الفنية أولاً ، وإشباع نَهمْنا الفكري ثانياً وهو أقصى ما تبتغيه منظومة التلقي لدينا.

إن مُرتكزات إبتهال توفيق التقنية في لوحاتها، هي في حراك دائم مع مُسببات الحالة الظاهراتية للحياة بكُل عذاباتها التي هي في الأساس تُشكل أنساق مُجمل الذاكرة الجمعية لهذا الشعب الحي ، حيث وجدَت الفنانة نفسها أمام إكتناز ذاكرتي مُتخم بالمعاناة والألم والويلات التي مرت على هذا البلد وشعبه.