عمارة (جامعة آل البيت).. الدرس التأسيسي الاول

د.خالد السلطاني
معمار واكاديمي عراقي-كوبنهاغن

اطلعت ، مؤخرا ، على تحقيق منشور في (المدى) الغراء ، بشأن بناية معهد اعداد المعلمين / الرصافة ؛(ينظر المدى ، العدد ١٩٠ ، الثلاثاء ٣١ آب ٢٠٠٤م) ، وردت في التحقيق معلومات ناقصة ادلى بها اساتذة اداريون تقلل من اهمية ومكانة المبنى الذي تشغله الان جامعة العلوم الاسلامية ، ولكوني احد الاستشاريين الذين اعدوا تصاميم اعادة اعمار المبنى في ١٩٩٣ (بالاشتراك مع مكتب استشاري عراقي) ؛ ساحاول في المقال ادناه ان ابين مدى منزلة واهمية المبنى معمارياً وتاريخيا وثقافيا ؛ كونه من اوائل امثلة العمارة العراقية الحديثة ، ولكون مقامه وانشاؤه يجسداه مشروعا حضارياً وثقافيا طموحاً لتأسيس جامعة حكومية عصرية ، هي الثانية في المنطقة بالتسلسل الزمني (بعد الجامعة المصرية) ؛ فضلا على جدة وحداثة القرارات التصميمية التي اتسمت بها لغة عمارة المبنى ، وما يتميز به من مقياس معماري جديد ، بالاضافة الى حذاقة الاعمال البنائية واتقانها . كل هذا يجعل الاهتمام بهذا المبنى الذي اكتمل تشييده عام ١٩٢٤ ، اي قبل ٨٠ سنة تماماً ، امراً واجباً ومشروعاً ، يفوق اهمية حساب مردودات الاحياز الفضائية - المادية التي قد يوفرها ذلك المبنى .

ان مبنى (الشعبة الدينية) لجامعة آل البيت في الاعظمية ببغداد ، (كما كان المبنى يسمى سابقاً) هو احد روائع منجزات العمارة العراقية الحديثة ، وشاهدها الاول و...الوحيد !

وآمل ان المقال ادناه سيوضح مكانة واهمية هذا المبنى الجميل والحصيف ... والعزيز ايضاً.

جامعة العلوم الاسلامية (جامعة آل البيت سابقا)-الاعظمية

تعتبر فترة ما بين الحربين بمثابة مرحلة مهمة في تاريخ العراق المعماري، إذ ارست هذه المرحلة انعطافة مميزة في الممارسات المعمارية تناولت اوجه النشاط التصميمي المختلفة في القطر، فمن هيئة (الفورمات) الغريبة لتكوينات مبان ذات مهمات اشغالية جديدة، الى استخدام مواد حديثة مع توظيف اساليب انشائية لم تكن معروفة سابقاً، الى نوعية بنائية انطوت على مهارة وحذق تنفيذيين عاليي المستوى، الى غير ذلك من المدخلات المعمارية الجريئة التي حفلت بها تلك الفترة.

وتمثل عمارة مبنى (الشعبة الدينية) (التابعة لمشروع جامعة (آل البيت) والمجاورة للضريح الملكي في الاعظمية ببغداد) الدرس التصميمي التأسيسي الأول في عمارة مجموعة الابنية التي نفذت في تلك المرحلة والتي امتدت تبعاتها ونتائجها الى فترة زمنية طويلة نسبياً.

وفقاً للتخطيط الذي اعده جي. أم ويلسون (١٨٨٧-١٩٦٥) J. M Wilson- مدير الاشغال العمومية وقتذاك - لجامعة (آل البيت) فإن مبنى (الكلية الدينية) هو واحد من ستة مبان متكررة يفترض ان تخصص لفروع الجامعة الأخرى، وهي: (الطبية، والهندسة، والحقوق، والآداب، والفنون). وتشكل هذه المباني ايضاً، مع (الصرح المركزي)، المرتكز الاساسي لمنشآت القسم الاكاديمي التي تم توقيعها على جانبي الجادة العريضة المستحدثة في المشروع التخطيطي المقترح.

لقد راعى المصمم في أمر توقيع مبنى (الشعبة الدينية) ناحيتين أساسيتين: أولاهما سهولة التوسع الفضائية افقياً كي يمكن استيعاب المتغيرات الوظيفية مستقبلاً، والناحية الاخرى اعتماد المبنى على احياز خدمية مساندة تكون مجاورة له ومتاخمة، بغية الحصول على فراغات ذات كفاءة اشغالية عالية. ولعل العناية بهاتين الناحيتين توقيعياً هي التي تفسر لنا (تناثر) تسقيط المبنى (والمباني الاكاديمية الأخرى) على المخطط، واعتماد مساحات فسيحة بينهما. كما توضح نزعة تمركز فضاءات ثانوية عديدة تكون مجاورة لهم، ذلك لأن كتل المباني الرئيسة تخلو من أي نوع من أنواع الاحياز الخدمية (كالمرافق الصحية وسواها)، مما حال الى عدم اللجوء الى اقامة سياجات حول المباني المصممة وجعلها (أي هذه المباني) تعمل بصورة متصلة ومرتبطة عبر ممرات ومماش لتأشير حالة الترابط الوظيفي وتعزيز مبدأ التداخل الاشغالي بينهما.

تقدر المساحة الكلية لمبنى (الشعبة الدينية) بنحو (٤٠٠٠) متر مربع، موزعة على طابقين تشغلها صفوف مع غرف ادارة ومخازن بالاضافة الى قاعة اجتماعات تتسع لـ (٤٠٠) مقعد. وتقدر ابعاد كتلة المبنى بـ (٢٧,٤ × ٦٦,٣٠م) (٣٠ ×٧٢,٥ ياردة).

ويتشكل مخطط المبنى على مسوى الطابق الارضي من ممر وسطي بعرض (٣) م ينتهي بطرفيه بابان يقودان الى خارج المبنى؛ وينتظم على جانبي هذا الممر اربعة صفوف من كل جانب، وثمة قاعتان تدريسيتان كبيرتان تقعان في كل طرف من طرفي المبنى الاخيرين. ويقع المدخل الرئيس على امتداد المحور العرضي، وهناك غرفتان مخصصتان للادارة تقعان على جانبي هذا المحور الذي يقود الى سلم عريض يؤدي الى الطابق الاعلى والى مدخلي القاعة الرئيسة. ويحيط بالمبنى على امتداده الطولي ومن الجانبين رواق عريض (٣,٥) م يستند الى عشرة مساند في الجهة الامامية والى ستة مساند في الجهة الخلفية، وهذه المساند تخلق سلسلة من العقود الدائرية بقطر (٣) م تقريباً .

في تخوم القرن السابق والحالي، أفرزت الممارسة المعمارية العالمية توجهاً مهنياً ينطوي على تكافل وتكامل نوعية المعالجات التكوينية الجاهزة مع خصوصيات اعداد المعمار وتوجهاته ضمن طبيعة معرفية معينة. وامست عملية التفريق بينهما عملية غير ممكنة ومعقدة في آن، بحيث بات من الصعب بمكان معرفة ايهما يؤثر في الآخر: طبيعة تأهيل المعمار وثقافته، أم نفوذ اغواء تكوينات المخططات الجاهزة واغراءاتها؟!

ولقد شاع هذا النهج التصميمي في أوساط مهنية فاعلة في بريطانيا أثر تقلب الاتجاهات المعمارية فيها وتذبذبها طيلة القرن التاسع عشر؛ فمن ارهاصات عقلانية التصميم الوظيفي الذي طبع مباني الاشغال الصناعي في انكلترا بداية القرن الماضي، واستشفاف قيم ومبادئ معمارية سابقة لزمانها (عمارة (القصر البلوري) على سبيل المثال) الى كشف واستخدامات المواد الجديدة والاساليب الانشائية الجريئة ثم الى النكوص المفاجئ لجميع هذه الانجازات عبر طروحات حركة (الفنون والحرف) الى التعاقب السريع غير المبرر والمزاجي الذي اتسمت به لغة الاساليب المعمارية المتأخرة، ليرسو كل ذلك بعدئذ عند (أوهام) الكلاسيكية الجديدة المنطوية على لجاجة منح المباني المنجزة قوة تشكيلية وصرحية مبالغ فيها.

من هنا وتبعاً لروافد ومرجعيات المصمم فإن المخطط المنتقى لمبنى (الشعبة الدينية) لا يمكن أن يكون إلا كلاسيكياً، بغض النظر عن اشتراطات الموقع وخصوصيات البيئة المحيطة، وبالضد حتى من مفردات التطبيق الوظيفي. فخصوصية تأهيل المعمار تواقة هنا بشغف حماسي نحو اسلوبية المخططات الكلاسيكية الجاهزة، لتضحى فحوى المهمة التصميمية لديه بمثابة حل ناجز يتحرى عن (ثيمة) معمارية.

فسيان لدى (ويلسون) تنوع الموضوعة الموكلة اليه: في ما إذا كانت مستشفى (مود التذكاري) الذي صممه للبصرة (١٩٢٢) أم (قصر الملك فيصل) على دجلة ببغداد (١٩٢٦) الذي لم ينفذ؛ أم دائرة الميناء البحري بالبصرة (١٩٢٨) أم مخطط الشعبة الدينية لجامعة (آل البيت) (١٩٢٢) أم غير ذلك من المواضيع التصميمية، فجميعها متكفل بحلها المخطط الكلاسيكي العتيد المنطوي على حضور مؤثر للتماثلية!

ومع أن طبيعة التكوين المبتدع بموجب هذه المعايير سينجم عنها مبنى يتسم بتنكر صاروخ للسياقات (الفورمات) المعتادة ويتميز عنها بغربة لغته المعمارية فإن ذلك لا يثير خوفاً أو ذعراً لدى المعمار عند الشروع لاحقاً في العمليات التنفيذية التي سيسهم في انجازها لا محالة (الاسطوات) والعمال المحليون: ذلك لأن هاجس السعي العميق نحو ارساء القيم المعتقد بها والتوق الشديد في انباتها وزرعها في تربة غربية وبعيدة، كان أهم بكثير من تبعات التناقص الفكري بين المعمار وعمال التنفيذ، وما سيترتب عنه من انواع المشاق والمتاعب الجمة والمنتظرة اثناء انجاز الفكرة التصميمية.

يغدو أن يكون تكوين مخطط الشعبة الدينية عملاً مألوفاً وعادياً، فصيغة (الفورم) المقترحة في شكل حرف (T) اللاتيني شائعة في الكثير من المخططات الكلاسيكية، ان اضافات المعمار تتجلى هنا في حسن المزاوجة بين انواع التفاصيل الكثيرة مع اشتراطات نسب مقياس المبنى؛ واستثمار مقتدر لخصوصية المادة الانشائية المستعملة وتطويعها جمالياً، فضلاً عن دوره الكبير في تنظيم سيرة العمل والسيطرة عليه ومتابعته الجادة للاعمال التنفيذية ودقتها.

يعالج (ويلسون) اسلوب لغة واجهات الشعبة الدينية بأهلية متمكنة إذ يحرص على تضاد خطوط التقسيمات الافقية لواجهة كتلة المبنى ذات الابعاد الطويلة نسبياً (٦٦متراً) مع وضعية اتزان الاعمدة الشاقولية فيها؛ ويجعل من أمر معاكسة شكل الفتحات العليا ذي التناسب العرضي مع عمودية هيئة عقود رواق الطابق الأرضي وسيلة فاعلة في اغناء عناصر تكوين الواجهة واثرائها.

وبغية تحديد وحصر انسيابية (جريان) الحركة الايقاعية التي تمثل (الموتيف) الاساسي في منظومة جمالية الواجهات، يلجأ المعمار الى تثبيت كتلتين بنائيتين موقعتين في طرفي المبنى ويجعلهما أعلى منسوباً من مستوى الخط العام لارتفاع الواجهات. وسعياً لزيادة أهمية هاتين الكتلتين في الحل التكويني يتوق المصمم الى تزيينها بتفاصيل عديدة ذات عناصر زخرفية شائكة.

في الحل التكويني الناجز للاروقة الجانبية لا يحس المرء بضخامة الكتل البنائية على الرغم من ثقلها الواقعي /الفيزياوي؛ ذلك لأن رسوم الخطوط المائلة الوثابة للعقود المتقاطعة وتناوب الكتلة مع الفراغ واستخدام امكانيات الظل والضوء، فضلاً عن التغير المتناوب لمستويات سطوح التسقيف الذي تخلفه اشكال الاقبية المتقاطعة، تعمل جميعها على (تهشيم) ضخامة الكتل البنائية وتضفي على عناصرها تداعي الاحساس بالخفة والرشاقة. ان مقدرة المصمم على تجميع التأثيرات الحسية المختلفة بصورتها الدراماتيكية، كما نراها في الحل التكويني للأروقة الجانبية، يذكرنا، بعفوية، بمقولة المعماري الفرنسي الشهير لوكوربوزيه: (ان الشغف والولع المهنيين بامكانهما ان يخلقا دراما حقيقية ... حتى من المادة الخاملة!) . تلعب العقود كمفردة تصميمية اساسية دوراً مهما في الحلول التكوينية لمبنى (الشعبة الدينية) فهي تخلق بتعاقبها الايقاعي الرواق المقنطر في الواجهتين الامامية والخلفية(٦) عند مستوى الطابق الأرضي. ومن أجل اضفاء وحدة تصميمية على مفردات التكوين، يسعى المصمم لأن يكون القوس الدائري شكلاً لجميع فتحات الفضاءات الموقعة في هذا الطابق من أبواب ونوافذ وغيرها. كما يلجأ المعمار الى مواءمة غريبة بين احرازات القوس الدائري وتأثيرات القوس المدبب في اشكال العقود التي أوجدها. فانسيابية وهدوء القوس الدائري الذي يمثل شكل العقد الحقيقي تتعاكس مع حركة و دينامية ايحاءات القوس المدبب المتشكل عبر اسلوب خاص من اعمال رصف فوق الفتحة مباشرة، الأمر الذي يخلق من هذا المزيج التصميمي قوة تأثيرية معبرة جراء تشغيل خاصية (التضاد) كعنصر تكويني بأقصى طاقاته. وربما كان ويلسون قانعاً باهتدائه الى تعبيرية هذه التركيبة التصميمية، فقد ظل يستعمل تلك الصبغة في تكوينات مبان عديدة نفذها بالعراق؛ وسنجد صدى لاستخدامات ذلك المزيج في عناصر اللغة المعمارية لكنيسة (سان جورج) التي صممها في الثلاثينيات بالصالحية في الكرخ ببغداد.

تدل تكوينات ورسوم التفاصيل الأجرية المستخدمة في مبنى (الشعبة الدينية) على مقدرة عالية وفهم عميق لطبيعة المادة التي يتعامل بها المعمار. والحق ان الرصانة الجليلة والحذق المهني الرفيع اللذين يتمتع بهما المبنى مردهما ذلك الثراء التفصيلي الذي يكتنفه وليس نسك التخطيط أو تقشفه فقط. ان تنوع لغة التفاصيل المعبرة وغناها ووفرتها هو الذي يفرز تلك الطاقة الآسرة من قوة التأثير ويجعل من مخطط المبنى العادي والمألوف تصميماً فريداً ينطوي على اضافات تكوينية بليغة. وتبدو أهلية المصمم واضحة حين يتعاطى مع مادة انشائية منفردة وحدها (وهي هنا الطابوق) من دون وجل من الوقوع في محفل الرتابة أو السقوط في طوق الملل.

لا يدع المعمار سانحة من دون تذكيرنا بوفرة الخزين التفصيلي الذي يمتلكه، واشعارنا بمدى اقتداره على توظيف التفاصيل في المعالجات التصميمية للمبنى فثمة احساس مرهف يمكن ادراكه عن طريقة مواءمة الصياغات التفصيلية مع مزايا الطابوق، إذ تبدو خطوط ورسوم التفاصيل نابعة من طبيعة المادة الانشائية ومدغمة معها. ومما يضيف قوة تأثيرية لهذا الاحساس حصافة التنفيذ ودقة حرفية العمل.

يسعى (ويلسون) لأن تكون مهمات الاعمال التفصيلية استدلالية ايضاً، ولعل هذا المسعى هو الذي يفسر لنا سبب استخدام تفاصيل متباينة في الحل التكويني/ الفضائي، فمن خلال التفاصيل ذاتها تتحدد فراغات مكونات المبنى ووظائفها وتؤشر العناصر التصميمية ومواقعها وتتعين انواع الفتحات واهميتها، فثمة وحدة تفصيلية جلية، على سبيل المثال، تكتنف عناصر مخطط الطابق الارضي عمادها العقد والأقبية، ابتداءً من شكل الابواب والنوافذ الى هيئة العقود الدائرية في رواق الواجهات، الى صيغة تسقيف الممر الوسطي الداخلي الذي يعتمد على القبو الاسطواني، في حين تتغير تفاصيل العناصر الفضائية مصممة وفقاً للتناسب الهندسي المتعامد ويأخذ تسقيف الممر الوسطي في هذا الطابق مع الشرفات الجانبية شكلاً مستوياً متناسقاً مع انتظام هندسية الفتحات فيه.

يعالج المصمم مدخل المبنى باسلوبين مختلفين: اولهما يخص تأشير المدخل من الخارج والآخر كيفية تناوله من الداخل. لا نشعر بأية رغبة لدى المصمم في تأكيد أهمية المدخل من الخارج، فهيئته وتفاصيله تتبعان بصرامة منظومة مفردات الواجهة المتشابهة، وقد يكون توقيع محور التماثل الذي يمر من منتصف عقود الرواق الامامي (الذي ينبغي لهذا العدد أن يكون وتريا وليس شفعياً، وعدده هنا احد عشر عقداً) هو التأشير المهم لمكان توقيع المدخل خارجياً. أما من الداخل فإن معالجته تغدو شيئاً آخر. فالمعمار هنا معني بخلق حالة تصميمية مؤثرة تعوضه عن فقدان فرصة الافصاح عن براعته التي لم يتمكن من اظهارها خارجياً، حتى لا يخالف اشتراطات صارمة فرضتها عليه طبيعة المخطط المنتقى.

لقد كانت المعالجات المناخية في مبنى (الشعبة الدينية) بمثابة اضافة تكوينية ذات حضور مميز في التصميم. وتكمن المفارقة المهنية هنا في أن جميع استخدامات المعالجات البيئية هي بمثابة أمور غريبة وجديدة عن فكر وذهنية المعمار، ولكنها استخدامات مألوفة ومعروفة في الارث العمراني المحلي، ذلك الارث نفسه الذي يتغاضى المصمم عن الاعتراف بأهميته ويتجاهله دوماً. على أن (ويلسون) بمراعاته وسائل وقاية المبنى بيئياً، يتجاوز ذلك العزوف المهني ويتناسى انكاره له عندما يحيلنا مرة اخرى لفض هذه الاشكالية الى المحاولات التجريبية التي عني بها استاذه (ادوين لاجنس) في اعماله السابقة بالهند.

في استخداماته لوسائل الحماية البيئية في مبنى (الشعبة الدينية) ان يبدو المصمم احياناً قلقاً ومشوشاً ومضطرباً. فالالحاح على خلق مجاري التيارات الهوائية في المبنى وضمن الاساليب المعقدة التي اقترحها المعماري، أمر يثير تساؤلاً عن مدى استجابة الحل المقترح للظروف المناخية المحلية، إذ يلوح لنا بأن هذه المعالجة خليقة بالأجواء الحارة الرطبة وليس بمناخ العراق الحار الجاف. كما أن (شغف) المصمم و (ولعه) في استخدام (المزاريب) بتلك الكثرة غير المبررة معروفة بقلة امطارها يتطلب هو الآخر تبريراً منطقياً. ويظل قرار، استخدام مساحات زجاجية كبيرة في النوافذ الواسعة (على اهميته وجرأته التكوينيتين) لفضاءات تخلو تماماً من وسائل التكييف الاصطناعية، يظل يثير هذا القرار استفهاماً ملحاً عن كيفية ملاءمته لاشتراطات البيئة المحلية. وعلى العموم، فإن صيغ المعالجات المناخية في تصميم (الشعبة الدينية) لم تكن بتلك الكفاية والاهلية المقتدرة كما هو الحال في طروحات المعمار للنواحي التكوينية الأخرى. ومرد ذلك هو الفهم الاحادي والسريع لنوعية الحلول المصوغة تحت تأثير مناخ (الهند) الحار الرطب وما نجم عنه من شيوع استعمال وسائل حماية معينة نابعة أصلاً من خصوصية ذلك المناخ ومحاولة المعمار نقل تلك الوسائل واستعمالها في اجواء ومناخات مختلفة.

ولئن كانت طرق المعالجات البيئية المستعملة في المبنى لم تضف شيئاً كثيراً للمتعارف عليه في الممارسات البنائية المحلية في هذا المجال، فإن استخدامات مواد واساليب الانشاء في تنفيذ المبنى كان يمثل حقاً (طفرة) نوعية واختراقاً واسعاً لمألوفية استخدام هذين العاملين (أي المواد والاساليب)، وترتقي طريقة توظيفهما وحجم الاعمال المنفذة بهما الى مستوى الحدث الذي يؤشر انعطافاً مهماً في الممارسات البنائية ويرسي مرحلة جديدة في تطور(العمارة الحديثة بالعراق).

كراسة الناقد

عن الاعمال الفنية التي لم تتم استعادتها والمتحف الوطني للفن الحديث

سعد القصاب

معرض الاعمال الفنية المستعادة، الذي اقامته وزارة الثقافة والذي احتوى على العديد من اللوحات والتماثيل التي كانت عائدة للمجموعة المتحفية لمركز الفنون، تمت استعادتها بعد عملية السرقة والنهب التي طالت هذا المكان في آذار العام الماضي.

معرض كهذا، يثير اشكاليتين، ليس باتجاه ماتم عرضه من اعمال فنية، بل لما تضمنته كلمة السيد (مفيد الجزائري) وزير الثقافة.

الاشكالية الاولى، تتعلق بدعوته الى وسائل الاعلام والمؤسسات والمتاحف وقاعات العرض للتعاون مع وزارة الثقافة للتقصي عن المجموعة المتحفية وحث الاخرين على اعادتها.

اكثر من ثلاثة الاف عمل فني تم نهبه واضراره والاتجار به داخل العراق وخارجه.

مجموعة متحفية، مثلت خلاصات ونماذج خلاقة للفن العراقي طوال مايقرب من المئة عام، ثروة ثقافية ومعنوية لايمكن النظر اليها الا باعتبارها تمثلات لوجداننا الجمالي والوطني.

دعوة السيد الوزير حملت الكثير من النوايا الطيبة، والاستعداد المسؤول نحو استعادة هذه المجموعة الفنية القيمة.

ولكن في الوقت نفسه افترض، ان النيات الطيبة بمفردها لاتكفي لغرض استعادة المسروقات!.

لقد دعونا وزارة الثقافة، سابقاً، ومن خلال هذه الصفحة الى ضرورة تشريع اجراءات قانونية ذات طابع جزائي، تشتمل على المطالبة الملزمة باعادة الاعمال الفنية المسروقة في الداخل والخارج ومن أية جهة كانت، لانها موجودات حق عام واهمية تشكيل فريق عمل بمستوى لجنة دائمة، تتقصى نوع وكمية الاعمال التي تمت سرقتها، وتعين آليات عمل استعادتها، وكذلك، تسوية الظواهر المتعلقة بهذه العملية.

اما الاشكالية الثانية، فهي تتعلق، باستبدال تسمية مركز الفنون، بالمتحف الوطني للفن الحديث. افترض ثانية، هنا، وكأن الامر سوف يتم باستعارة كناية بدلاً عن الاخرى، والاكتفاء بهذه المبادلة الوصفية، من دون النظر أيضاً، الى ان متاحف الفن وفي أي مكان في العالم، هي ليست عناوين وبناءات مشيدة.

انها منظومة جمالية بالغة الدقة والاحتراف، تحتفظ بشروط وتمايزات تؤهلها لحماية موجوداتها المتحفية كما في صورة انتاج ثقافتها النوعية.

ربما هنا نبقى في حاجة ملحة الى قانون للمتحف الوطني للفن الحديث، يلبي متطلبات هذه المنظومة ويحقق كفاية حضورها الفاعل في ثقافتنا الوطنية.

استعادة المنسيات ..قراءة في منجز النحات مكي حسين

علي النجار/السويد

استعادة المنسيات قراءة أولية لمنجز النحات العراقي مكي حسين

١-بغداد نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، كان الوسط التشكيلي العراقي يمور بتجارب فنية عديدة تستحق التأمل والتدقيق في حصيلة نتاجاتها التي كانت وقتها مطمئنة الى اكتمال شروطها الريادية وكفايتها الفنية معاً.

كان الفضل لجواد سليم في ايقاظ ذاكرة النحت الغابرة واشاعة ذائقة مستجدة لم تقو حقب الحجب والصمت الطويلة على طمسها، ثم جاء بعده جيل نحتي جديد سالكا سبله البرونزية ذاتها الى الحد الذي يتيح له فسحة من اللعب على حدود محاورها، وكان ان كرس اسماعيل فتاح الترك البرونز نتاجا محليا ما لبثت امانة بغداد ان تبنت بعضه في مصهرها الذي كان النحات مكي حسين احد فرسانه المؤسسين.

٢- حاول النحات مكي اجتراح تقليد فني جديد في بداية السبعينيات بانشائه محترفه النحتي الخاص الذي كان مشرعا لثلة من اصدقائه بهاجس ارساء تقليد اختفى من الساحة الفنية العراقية بعد اغلاق محترف الفنان الرائد حافظ الدروبي. لقد تعلمنا من هذه التجربة وقتها وانشأنا محترفنا، مرسمنا انا والفنان ضياء حسن الشكرجي في الفترة ذاتها، وكان لنا بيان افتتاحي مدون اكدنا خلاله المسعى الاحترافي لمشروع كهذا في ذلك الزمن حيث تعددت بيانات الجماعات الفنية المختلفة. اذ كان في تصور الفنان مكي ان هكذا مشاغل تساعد الفنان على تفعيل قدرته الفنية وحصيلته الثقافية والاجتماعية في آن واحد، تم ذلك في فسحة من زمن كان اخف وطأة وقبل الطوفان العراقي وهجر المحترفات..

٣- في زحمة التنظير الفني والمثابرة على تفعيل ما تيسر من مفاهيم قابلة للتفسير بوسائل فنية، كان جيل النحات مكي حسين في تلك الحقبة يلاحق الحدث السياسي المضطرب حينها ومن اجل تفسير موقفهم ابتكر كل منهم ماينا سبه من اساليب تعبر عما يجيش في دواخلهم المتماهية ووسطها الاجتماعي، وكانت لكل مجموعة اساليب متقاربة تتماشى مع محركاتهم الثقافية المحلية والعالمية، كما كان الاختلاف الاسلوبي النسبي لكل مجموعة يوازي تجارب تجارب عالمية اخرى، مع ولع لاستلهام لون او مفردة محلية منتقات بعناية لتناسب غاياتهم واعتقد انه من هنا جاء هذا الاختلاف الواضح في المشهد التشكيلي العراقي ولايزال في بعض منه، وكان لقاء مكي مع ضياء العزاوي وصالح الجميعي وطارق ابراهيم مثمرا في العديد من تجاربهم التي توزعت على معارضهم وكانوا مدفوعين بوعيهم الخاص الذي نأى عن التبجح ببيانات هم مدركون انها ربما تكون اكبر مما في استطاعتهم، وعلى مايبدو فان اكتفاء كل منهم بمنجزه الخاص ابعدهم عن صيغة التعميم التي تبنتها جماعات اخرى.

٤- قدم مكي اعمالا لفتت اليها الانتباه على قلة التجارب النحتية في تلك الفترة الزمنية، اذ انصاعت هذه الاعمال وبيسر لقدرية لاحقت صانعها فيما بعد، شخوص تحاول اختراق حواجز عصية مستكينة على حافات نوافذها ،اطرها، او حيزها في حدوده المباحة. شخوص تنتمي الى وحدتها بوحدانيتها ، رقيقة اليفة في دوامة توحدها، يكمن خلف استكانتها الواضحة كم من جيشان غريب يلفه غموض محير . لم تكن شخوصه النحتية مؤسلبة مثل اعمال النحات جياكومتي، ولم تكن متعافية مثل شخوص ،اشور، كانت هجينة من كل ذلك ، وكان مكي يمتلك قابلية تحريكها في المكان الذي يعتقده مناسبا لمقاصده، ليس كلاعب الاكروبات على الرغم من توفر عتلة اللعب المؤطرة ، بل بما يوازي فضاءات مصممة على قدر فاعليتها الدلالية والاستيتيكية. احيانا ما تتدلى سيقان هذه الشخوص من الاطار بموازات انسيابية امتداد اذرعها لتشكل هياكل مهادنة او مستسلمة لقدرها، كما ان هناك ثمة ضياعاً عفيفاً ينبثق من صميم هذه الكائنات البرونزية.

لم تكن اقامة، مكي، ممكنة في بلده، مثلما لم تكن كذلك للعديد من مثقفي تلك الفترة الزمنية، في بداية تكريس نهج السلطة القسري . وخلال زمن اقامته القصير ترك اثرا ما في سطح مساحة النحت العراقي الرجراجة قبل ان يغادر متسللا من بوابة الهروب الكبير في عام، ١٩٧٩، ولولا عدم اختفاء بعض من مصورات اعماله لكان اثرا ضائعا ضمن ضياع العديد من التجارب الفنية الاخرى في قادم ايام العراق.

٥- بعد نحو ربع قرن من الزمن طالعتني تجربة غربة مكي الفنية والتي لا تنفصل عن الشخصية بالنسبة لنحات فقد وسائله ووسطه الحاضن وما يوفره من دعم لمواصلة الطموح بادوات تنفيذية امتلكت حواسه وقدراته وباتت تعوق منافذ كوامن ابداعه التي تلبستها، وما بين الطموح والامكانيات قبعت احلام مشاريع كانت تدوم في وجدانه منتظرة زمناً ييسر لها الانفلات. لم يكن النحات والانسان فيه يتهادن مع ظروفه المعوقة، لقد استمر يدون سيرته الاولى بالنزر اليسير الذي يقتنصه بمشقة. من هذا العسرتشكلت اعمال مكي المغتربة تحمل طابع اغترابها اللجوج. لم تكن هذه الاعمال كسابقتها تملك ذلك الانبساط المذهل. انها الان مثقلة بانكسار واضح ، تحاول التشبث بجذورها آناً وآناً اخر تحاول الانفلات، فبدل ان تتمتع باسترخائها سقطت متشنجة من عليائها نافرة متمردة مجرحة حتى الصميم، مسحوقة حتى وهي تصارع ريحا. لقد تجذر الفعل الدرامي اكثر وتيتمت تلك السلاسة المبهجة للنظر في خضم عالم تتقاذفه محن السياسة الهوجاء التي اخترقت مساحة الابداع الفني الوجداني الذي تقمص كيان مكي منذ نشأته الاولى، وبقي هذا الفنان المؤرق بامتلاك الانسان حريته يبحث عن حريته الخاصة وسط ركام العبث الاخلاقي الذي يحكم اغلاق فضائه الاول.