نكهة العمارة المؤولة

٢-٢

خالد السلطاني

ولعل مبنى " نقابة المحامين " في القاهرة (١٩٤٨) ، وقبله ، مبنى " السفارة اللبنانية " في الزمالك (١٩٣٩) ، يعكسان بوضوح خصوصية النهج التصميمي الذي اقترن بتصاميم " علي لبيب جبر " في تلك الفترة . فنحن ازاء مسعى تصميمي ينزع الى استنطاق منجزالعمارة المحلية الماضية، وتأويل مفرداتها التصميمية ، سعياً لتكريس سمات عمارته الحداثية المؤثرة ، تلك العمارة التي ترمز بجلاء الى مرجعيتها المكانية ، تماماً مثلما تعبر بنجاح عن انتمائها الى زمنها الحاضر !

ويعيد اسلوب تنظيم الفتحات في الواجهة الامامية لمبنى " نقابة المحامين " ، يعيد الى الاذهان ، ولع " جبر " بالتشديد على سيادة الخطوط الافقية وسيطرتها في الحل التكويني . ورغم ان معالجة الواجهات تظل معالجات مسطحة عموما ، فان استثمار المصمم للبروزات الخرسانية فوق الفتحات ، وما تخلقه من ظلال عميقة ، تشي الي توق مبرر لكسر حالة رتابة الواجهات المستوية ، والتقليل من حدة سطوع الضياء الساقط عليها . وبغية اثرائها(اي الواجهات) بمفردات مضافة ، فان المعمار يتعاطى مع المدخل الرئيس الموقع على محور التماثل ، تعاطيا تصميميا خاصا يبتغي منه زيادة حضور النكهة التشكيلية في تصاميم واجهته المعبرة .

ورغم حضور " علي لبيب جبر " المميّز في المشهد المعماري المصري في الثلاثينات والاربعينات من القرن الماضي ، وما حققه من انجاز غزير في العقدين السابقين ، انجاز انطوت عمارته على تنويعات " ثيموية " واسعة ؛ فان الحدث الاهم في حياته المهنية ، يظل حدث تكليفه اعداد تصاميم " مدينة العمال الصناعية " في المحلة الكبرى ، من قبل شركة مصر للغزل والنسيج عام ١٩٤٦ . ونعتبر هذا الحدث بمثابة الفرصة الاولى المهمة التي تتاح لمعمار حداثي بان يحقق اطروحته الجديدة في الممارسة المعمارية المحلية ، من خلال مجمع مباني ضخم ، وبمقياس هندسي كبير . فالمشروع المقترح ، الذي اكتمل بناؤه بالكامل سنة ١٩٤٨ ، كان يهدف الى توفير فضاءات سكن وتسهيلات اجتماعية وخدمات رياضية وترفيهية متقدمة ، كما ان هذا المشروع يعد الاول من نوعه كمشروع متكامل لتشييد مجمع ، بل مدينة باكملها ، مخصصة لعمال وموظفي شركة صناعية ، وفقاً لمعايير العمارة الحديثة .

في تصميم هذا المشروع الكبير تجلت على وجه اليقين وبانت الامكانات الهائلة التي تتمتع بها منظومة عمارة الحداثة ، ومقدرتها على ايجاد اجابات مستحقة لمتطلبات الحياة العصرية ، عبر حلول تصميمية ناجعة تتسم بقدر كبير من الكفاءة الوظيفية والميزة الاقتصادية وسرعة التنفيذ ، وكل ذلك مشبع بنكهة التحديث والتغيير ! . وتجدر الاشارة الى أن " مشروع مدينة العمال " اياه ، مثل بالنسبة الى " علي لبيب جبر " مناسبة اخرى لامتحان آهليته المهنية الشخصية ، وقدرتها على التصدي لانجاز مثل هذه الاعمال الكبيرة والمهمة ، التي ستحدد لاحقاً ، طريقة واسلوب حياة اعداد غفيرة من مواطنيه التواقين لاستخدام الوسائل العصرية و النجاحات التقنية في اماكن عملهم وسكنهم وراحتهم .

لقد شمل المشروع تصميم وتنفيذ سلسلة من الدور والعمارات السكنية لقرابة ٢٦ عاملا وموظفا في الموقع ، بالاضافة الى تصميم ملاعب وقاعات رياضية مغلقة ، واحواض سباحة ، ونواد ، وسينما الهواء الطلق المفتوحة ، كما تضمن المشروع توفير اماكن تنظيف بمعدات غسيل آلية ، وغيرها من الخدمات الاخرى التي تسهم في تيسير نواحي الحياة المعاشية لسكنة هذه المدينة الصناعية .

انطوى مخطط المدينة المبنية على حضور خاصتي التماثلية والمحورية ، وهما مبدآن كلاسيكيان في تخطيط المدن ، لم يكن من السهل اهمالهما او تجاوزهما تخطيطياً ، لاسيما ان احد المصممين المساهمين في تخطيط المدينة الصناعية ، وهو " علي المسعودي " - العضو في (معهد لندن لتخطيط المدن) كان معروفا في توجهاته المحافظة في التخطيط . لكن الجانب المعماري الذي اضطلع به " جبر " الكامل ، والخاص بتصاميم المباني ، قد اسهم في التقليل من وطأة الشعور بالحدة التماثلية والمحورية القوية ، عبر اختيار مقياس معماري مناسب ، ولغة تصميمية انطوت على استخدامات نشطة للخطوط الافقية التي تمنح المباني المشيدة شعوراً بالالفة والانتماء ، فضلا عن الحضور الجلي لانحناءات سطوح واجهات تلك المباني الخفيفة والمرنة ، مما منح هيئات مباني المشروع هدوءا وسكينة تيلائمان مع الفعالية الاسكانية ، وهي الوظيفة الاساسية لتلك المباني .

في نهاية الاربعينات ، ولاسيما بعد اعداده وتنفيذه " مدينة العمال " ، بدا دور" علي لبيب جبر " المهني يترسخ كواحد من اشهر المعماريين الحداثيين في المشهد المعماري المصري ، وتم تعزيزوتوطيد هذا الدور بصورة واضحة ، عندما أكمل المعمار تصاميم اخرى لمشاريع صناعية كبرى ، نفذت في ارجاء مختلفة من مصر ؛ منها " مصانع واسكان عمال شركة مصر للحرير " في كفر الدوار (١٩٤٩) ، بالقرب من الاسكندرية ، وكذلك مشروع " اسكان العمال " للشركة نفسها في حلوان (١٩٥٠) ، احدى ضواحي العاصمة المصرية . كما صمم المعمار مشاريع آخرى مثل " مبنى المركز القومي للبحث العلمي " (١٩٥٠) بالقاهرة ، والمستشفى التعليمي لجامعة القاهرة بالجيزة . وتعتبر تصاميمه التي اعدها لمباني " مطبعة الحكومة " (١٩٥٣) بالقاهرة ، من التصاميم المهمة في حياة المعمار المهنية ، مثلها مثل تصميم " عمارة جورج وهلال شمة " (١٩٥٢) بالقاهرة ايضاً .

اما فندقا " كاتاراكت " في اسوان ، والقصر الشتوي الجديد " في الاقصر ، اللذان صممهما في بداية الستينات من القرن الماضي ، فانهما بمنزلة " مسك الختام " في سيرة هذا المعمار الحداثي ؛ الدؤوب والمميز في المشهد المعماري المصري الحديث .

تكاد سيرة المعمار العراقي " عبد الله احسان كامل " تماثل على نحو كبير مسار الانجازات المهنية التي حققها زميله المصري علي لبيب جبر . وهذا التماثل الابداعي ، مبعثه ، كما نعتقد ، ليس فقط تشابه خلفيتهما الدراسية ، وانما ايضا بسبب طبيعة المرحلة الزمنية التي عاصراها وقابليتهما على الاحساس بنبض التحديث والتغيير الجاريين في بلديهما ، والاصغاء الى ايقاعهما ، فضلا عن استعدادهما المهني والشخصي في ترجمة مرامي هذين الحدثين معمارياً ! .

عندما عاد " كامل " الى بلده العراق ، كانت الحرب العالمية الثانيةلا تزال في اوج اوارها ، الامر الذي اثرَ تأثيراً سلبياً في مختلف نواحي الحياة الاقتصادية والاجتماعية ، بحكم اشتراك العراق مع الحلفاء في الحرب ضد دول المحور النازي/ الفاشي . وبسبب ظروف الحرب القاسية ، وندرة المواد الانشائية المحلية والمستوردة ، لجأ عبد الله احسان كامل في اولى تجاربه التصميمية الى تقصي بدائل تكوينية وانشائية لمشروع " إسكان عمال الشالجية " ببغداد (١٩٤٤-١٩٤٥) ،التابعة الى مصلحة السكك الحديدية ، والتي عُين في " دائرة مبانيها " مساعداً للمعمار " فيليب هيرست " - رائد عمارة الحداثة بالعراق . لم يكن تصميم ومن ثم تنفيذ المشروع ، وقتذاك ، امرا عادياً ، كما لم يكن امراً يسيراً ؛ لكن الآهلية المهنية القديرة التي تمتع بها المعمار ، واجواء " الدائرة " المناسبة والايجابية التي عمل فيها ، ساهمت في تحقيق مجمع اسكاني يمتلك قيماً تخطيطية مميزة ، ويتصف بلغة معمارية معبرة ، نابعة بالاساس من استحقاقات خصوصية القوام الانشائي المشغول من مخلفات قضبان السكك الحديدية ومن مادة الآجر <الطابوق> المحلية ؛ وما افرز تركيبهما الماهر والمتقن من " فورمات " كتلوية جريئة لم تعرفها الممارسة البنائية المحلية من قبل ! .

وتظهر عمارة " محطة قطار بعقوبة " (١٩٤٧) ، التي اعد تصاميمها " عبد الله احسان كامل " ، بالاشتراك مع " هيرست " ، رغبة المصممين الاكيدة ، في جعل ممارسة التعاطي مع تكوينات عمارة الحداثة ، ممارسة مقبولة وفعالة في مواقع بيئة الضواحي المبنية ايضاً ، وعدم اقتصار تلك الممارسات على مواقع العاصمة أوالمركز لوحدهما . ولاتزال لغة المبنى المعمارية المعتمدة على الحلول التصميمية ، ذات السمات الوظيفية الصريحة ومنطقية توزيع الفضاءات ، فضلاً عن سهولة الحركة ووضوحها ؛ لا تزال عمارة المحطة نفسها تحتفظ بنظارتها وحداثتها ، مقارنة بالبيئة المبنية المجاورة ، رغم مرور عقود عديدة على انشائها ورغم الاهمال الكبير الذي لحقها فيما بعد .

وقبل سفره الى الولايات المتحدة في نهاية الاربعينات لاكمال دراسته العليا في "التخطيط العمراني " بجامعة هارفرد ، صمم " كامل " مبنى فرع مصرف الرافدين بالبصرة (١٩٤٨) ، ومبنى " المصرف الزراعي " في شارع الرشيد ببغداد (١٩٤٩) ، الذي اكمل تصاميمه واشرف على تنفيذه صديقه المعمار جعفر علاوي ؛ وكلا المبنيين عداً بمثابة خطوة مهمة في مسار تطور عمارة الحداثة بالعراق .

لكن المأثرة التصميمية الحقيقية والمميزة ، التي اقترنت بانجاز " عبد الله احسان كامل " لم تكن في تصميم المبنيين ؛ ولا مشاركته مع الاستشاريين الالمان في تصميم " عمارة الدفتردار " (١٩٥٢) ،(اعلى مبنى ، في حينه ، ببغداد والعراق عموماً : ١٥ طابقاً) المطلة على نهر دجلة ،ذلك المبنى الذي منح خط سماء Silhouetteالعاصمة المألوف والرتيب ، منحه شكلا تعبيرياً مميزاً ، اتسم بقدر كبير من الدينامية الفعالة ، متأتية من حدث الاضافات " الفرتكالية " غير المسبوقة ؛

وليس ايضاً تصميمه مع زملائه المعماريين العراقيين مبنى " مصرف الرهون " (١٩٥٧) عند تقاطع شارع الجمهورية (الذي شغلته لاحقا وزارة المالية) ،بكتلتيه المتميزتين ، وحجومهما المتضادة غير المألوفة في الممارسة البنائية المحلية ؛

وليس تصميمه مبنى " الشورجة " (١٩٥٦) الشهير ، الذي صدم متلقيه : المهنيين منهم وغير المهنيين بهيئته المركبة و" المتناصة " مع تصاميم " ادولف لوس " النمساوي ،ذات الجذع الاسطواني المستندة الى قاعدة مكعبة ؛

وليس حتى تصميمه لـ "عمارة منير عباس " (١٩٥٦) بالباب الشرقي ببغداد ، المتسمة مكوناتها بتنظيم حيزي متبادل ، اسس لحضور طاغ لفعل التفريغ الكتلوي في الحل الفضائي - الحجمي للمبنى ؛

وانما ، وكما نعتقد ، في اعداده تصاميم مبنى " خان الباشا الصغير " في شارع السموأل بالحي التجاري للعاصمة العراقية . ونعتبر هذا المبنى المتعدد الطوابق ، من افضل مباني الخمسينات بالعراق معمارياً وأكفأها هندسياً ، كما نزعم ايضا ، بانه واحد من اجمل المباني المصممة وقتذاك في عموم الشرق الاوسط ، نظراً لما تميزت به عمارته من حلول تصميمية ملائمة ومعالجات تكوينية مميزة ،وما انطوت واجهاته على مفردات تصميمية حداثية نابعة اساساً من القيمة الفنية العالية لتشكيلات الواجهة - الستارة ، التي " نسجت " مفردات سطوحها من ايقاع الوحدات السداسية المكررة ، المعمولة خرسانياً ، واختراق الشرفات الممتدة افقياً لتلك الوحدات بعيدا عن مستوى سطوح الواجهة- الستارة ذاتها ؛ الامر الذي اكسب المبنى قيمة فنية عالية ، اغتنت بمفردات تشكيلية معبرة ، ابانت للمعماريين المحليين الامكانات الهائلة التي تتمتع بها لغة عمارة الحداثة ، وبالاخص تجلياتها البيئوية والمناخية ، تلك اللغة التي اسهمت اسهاما كبيرا في اثراء تنويعات عمارة المناطق الحارة ، وتكريس منجزها في الخطاب المعماري العالمي .

لا يمكن التغاضي عن نشاط ودور " عبد الله احسان كامل " الرائد في مجال التخطيط . ورغم ان العراق شهد محاولات تخطيطية سابقاً ولا سيما في الثلاثينات والاربعينات ، فان ما وسم تلك المحاولات هو تواضعها المساحي ومحدودية المواقع المختارة لها ، فضلا على هيمنة " المزاج " الكلاسيكي ، وتكريس مبادئه المكررة في العملية التخطيطية . بيد ان المقاربة التخطيطية التي اقترنت بمساعي " كامل " في هذا المجال ، كانت مختلفة تماما عن سياق تلك المحاولات التخطيطية المألوفة والبسيطة اذ كانت ترمي الى تثبيت قيم تخطيطية جديدة ، تكون حلولها المقترحة ، متساوقة مع مبادئ التخطيط الحديث ؛ ولقد تجلت محاولات " كامل " التخطيطية الحداثية في اعداده تخطيط " مدينة المأمون " الواقعة في الجانب الغربي من العاصمة العراقية (١٩٥٥) . اذ حاول في تخطيط ذلك المشروع ،ان يكرس اسلوبا تخطيطيا جديدا يعكس فيه اهتماماته بجعل مؤشرات الحل التخطيطي تنبع من خصوصية وظائف وغايات الفضاءات المصممة المشكلة لمفردات النسيج المادي لذلك التخطيط ، مع تعاط واضح لفصل حركة المركبات ، فيزياويا ، عن حركة السابلة ، عبر نظام تخطيطي خاص يكفل الوصول بحرية وامان الى المباني والدور السكنية المشيدة في الموقع بعيدا عن حركة السيارات من خلال الاستعمال الواسع لمفهوم الازقة المغلقة ، والتلاعب الرياضي في حساب عروض وابعاد مسارات الوصول ، في حين تم تحديد شوارع المدينة الاخرى بابعاد مناسبة ، تلائم حركة السيارات في اتجاهاتها المختلفة . ولم يؤثر " الطريق السريع " العريض والمرتفع ، المؤدي الى منطقة " ابو غريب " ، وغرب العراق عموما ، المخترق لموقع المدينة ، لم يؤثر في انسيابية إتصال ساكني المدينة ، وسهولة حركتهم بين اقسام المشروع ، وذلك من خلال عمل انفاق للمشاة ، وزعت في اماكن عديدة كنقاط عبور تحت " الطريق السريع " .

وواضح ، ان السمة التخطيطية الاساسية لمشروع " مدينة المأمون " ، والمتجلية في تثبيت مبادئ التخطيط الحر وتكريس فصل حركة السيارات عن حركة السابلة ، كانت بايحاء من افكار " لو كوربوزيه " التخطيطية ، التي طبقها المعمارالشهير بنجاح في تخطيط مدينة " جانديكاره " بالهند في بداية الخمسينات ، والتي لاقت استجابة وشهرة واسعتين من قبل غالبية الدوائر المعنية بالتخطيط والعمارة وقتذاك .

مارس " عبد الله احسان كامل " مهنة التدريس ، استاذاً في قسم العمارة بكلية الهندسة في جامعة بغداد ، حتى اواخر سني حياته ، جاعلا من مهمة تأهيل معماريي المستقبل هدفاً وغاية لحياته المترعة بالنجاحات المعمارية المدوية ، وانجازاته التخطيطية التي حققها في الممارسة المحلية ، راعياً ورائدا لافكار طليعية وحداثية في الخطاب المعماري العراقي . ومن مكتبه ، وتحت اشرافه خرج كثير من المصممين الذين قدر لهم ان يؤسسوا " صرح " العمارة العراقية الحديثة ، وان يكونوا معماريها المرموقين .

ان الانجاز التصميمي والتدريسي لعبد الله احسان كامل في المشهد المعماري العراقي ، يشابه بدرجة كبيرة الانجاز ذاته الذي اضطلع به زميله المصري " علي لبيب جبر " عندما ظل الاخير شغوفا ايضا ، بالعملية التدريسية ، ونشر المعرفة المعمارية في اوساط مختلفة من المجتمع المصري ، سواء عن طريق عمله في الجامعة ،ام عبر نشاطة المهني ، او رئاسته " لجمعية محبي الفن " المصرية المعنية بترويج ثقافة الذائقة الفنية الرفيعة لدى المواطنين العاديين .

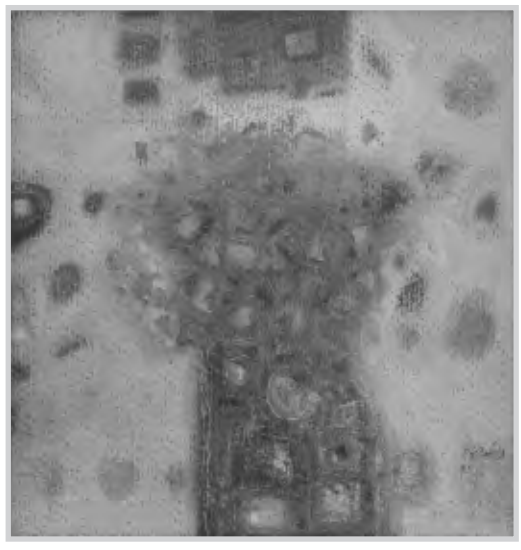
واذ شعر " عبد الله احسان كامل " بان عمله وآهليته المهنية مطلوبتان ، فانه وبالتوازي مع عمله المهني والتدريسي انتخب عضوا لمجلس امانة بغداد ، وشارك مشاركة فعالة في الهيئات الاستشارية التخطيطية للعاصمة العراقية . وتبين لاحقاً ، ان عمله في مجلس الامانة الممتد الى سنين عديدة ، كان عملاً تطوعياً وبلا اجور ؛ مما يؤكد افتراضات الاطروحة التي بدأنا مقالنا بها ، من ان معماري الحداثة ، كانوا على الدوام تواقين لتوظيف أهليتهم المهنية وتسخيرها لخدمة قضايا مجتمعاتهم بامانة واخلاص نادرين . في المقابل ، استمر " علي لبيب جبر " هو الاخر ، بتقديم مشورته الفنية كاحد المعماريين المهمين ، ضمن اللجنة التي شكلتها الحكومة المصرية في سنة ١٩٦٢ ، وبالتعاون مع منظمة " اليونسكو " الدولية ، الخاصة بالحفاظ ونقل آثار " ابو سنبل " من موقعها الاصلي ، الذي غمر بمياه بحيرة السد العالي ، الى موقع آمن آخر .

وتماثل نوعية الهوايات المحببة التي عرف بها " جبر " تلك التي شغف بها " كامل " ، وفي الاخص اشتراك الاثنين في ممارسة هواية " التصوير الفوتوغرافي " ، كمصورين بارعين كلا لقطات بيئتهما المبنية بكثير من المهارة الفنية المفعمة بشعور المودة والحب والاهتمام لرموز تلك البيئة . ولئن لقي " على لبيب جبر " تكريما مناسباً من المجتمع والحكومة المصرية ، لعطائه الفني والمهني ، بمنحه " جائزة الدولة التقديرية " في عام ١٩٦٤ ، فان " مصير " كامل ، هنا ، كان مختلفا ؛ ذلك لان الحكم الدكتاتوري الشمولي الذي اغتصب السلطة في بلده عقوداً كثيرة ، امتنع عن تحقيق اية بادرة " يشم " منها تكريم سيرة اناس اعتبروا خارج نطاق الحلقة " البعثية " المقيتة ، خصوصاً اولئك الذين يماثلون سيرة عبد الله احسان كامل ، الرجل ، الذي لم ينحز مطلقاً الى صف الدكتاتورية رغم الاغراءات العديدة التي لوح بها انصار الحكم البائد . وعندما اقترحنا : نحن زملاءه التدريسين بعد وفاته في سنة ١٩٨٥ ، ان تسمى احدى قاعات التدريس باسمه تخليدا لذكراه ، في القسم الذي كان هو احد مؤسسيه و " معلميه " المرموقين ؛ رُفض الاقتراح سريعاً ، فقد راى النظام الشمولي في هذا المقترح سلوكا مخالفا لما درج عليه من ممارسات " ثقافة " الغاء الاخر ، وتطبيق سياسة تعمد الاهمال والاغفال ، التي حرصت الدكتاتورية على ترسيخها وتعميمها في جميع نواحي الحياة المختلفة بالعراق .

قد لا يكون منجز " على لبيب جبر " و " عبد الله احسان كامل " المعماري ، متساوقاً ، الان ، كلياً مع طبيعة سياق لغة الممارسة المعمارية الحالية ؛ لكننا نعتقد اعتقادا عميقاً بان اهمية ريادة المعماريين الحداثيين ما برحت حاضرة ، وفي الاخص اسلوب تعاطيهما مع هاجس التجديد والتحديث ، ذلك الهاجس الذي شكل لهما مرجعية جديدة ، مرجعية استطاعا من خلالها ان يثبتا بان فعل التأويل المجتهد لمبادئ وقيم منظومة عمارة الحداثة ، الذي وسم اعمالهما ، بامكانه ان يفتح افقاً ابداعياً جديدا ، يكون بمقدوره ان يرسي مفاهمية معمارية مغايرة لما هو مالوف او معتاد في الخطاب المعماري المحلي والاقليمي . من هنا تنبع ، في اعتقادنا ، صدقية الاشارة ، بأن الاهمية التجديدية للمعماريين لا تكمن فقط في حدث المنجز الذي سعيا وراء تحقيقه ، وهو منجز مهم واساسي في أي حال ؛ وانما، ايضاً في الارتقاء من شأن مقاربات ذلك الحدث وتوجهاته لتكوين بيئة ابداعية ، تفضي الى تأسيس معيار تصميمي مضاف يشترك في تحقيق عملية الخلق المعماري .

وربما في حضور هذين المؤشرين : مؤشر الريادة والتجديد ، ومؤشر تكوين معيار تصميمي مضاف ، يكمن مغزى المناخ التجديدي لمنجز " علي لبيب جبر " و " عبد الله احسان كامل " المعماري ، المناخ الابداعي الواعد الذي بمقدوره ان يلهم الكثيرين في منطقتنا لتحقيق عمارة حداثية بنكهة ومذاق اقليميين تثري ، في النتيجة ، تنويعات لغة العمارة العالمية .

عناصر الرسم بين عناصر التكوين عند انباذوقليس.. وعناصر الطبيعيات عند إخوان الصفا



خالد خضير

مجددات إجرائية

يهدف البحث في علاقة العناصر الأربعة بالإبداع إلى إيجاد مجددات إجرائية لنقد الإبداع استنادا إلى (المركبات الثقافية) التي هي (مجموعة من المواقف اللا واعية التي تسيطر على التفكير ذاته)، وما يعنينا هنا منه النقد التشكيلي وما يتعلق منه بالرسم التجريدي، باعتباره واحدا من اكثر أنماط الفن التشكيلي ارتباطا بطبقات الوعي الأشد تحتانية ، فهو يلامس (الحالة الأولية للمادة في عصيانها على التشكل)، وهو ما لمسناه في التطورات التي أحدثها جاكسون بوللوك مثلا في الحركة التجريدية عام ١٩٥١ من خلال الرسم الحدثي الذي اعتمد النزعة العفوية والارتجالية في الرسم ، حيث هجر أدوات الرسم التقليدية متخذا من غياب الوعي دليلا يقوده الى بناء أعماله ، محققا بذلك اقترابا تجاه (استكشاف لغة الطبيعة) عن طريق (توسيع دور المصادفة و التلقائية)، وتحت التأثير ذاته (عصيان المادة على التشكل) دفع هنري مور و ايف تانكي إلى الافتتان الشديد بأشكال الحصى الخام التي أنشأتها ملايين السنين من العمل اللاواعي للمؤثرات الطبيعية، ومحاولة خلق (تشاكل صوري) بين أشكالها وبين الشكل البشري.

العقل الجمعي البشري

لا يمكن أن يكون نشوء فكرة عناصر التكوين الأربعة: الماء والتراب والنار والهواء ، قد انبثق فجأة ومن فراغ وبشكل غير مسبوق في ذهن الفيلسوف الإغريقي انباذوقليس (انبادوكل) ٤٥٠٠ ق.م ، فأنا اعتقد أن الفكرة سبقته بدهور، وسيتلمسها آخرون لو لم يتلمسها انباذوقليس، كونها أحد نواتج العقلية الجمعية للبشرية ، فلقد تناولها بعده الكثيرون ، على مدى التاريخ ، وأثرت حتى وقتنا الحاضر في إبداع الكثير من الرؤى، فقد اشتغل عليها ابوقراط (٤٠٠٠ ق.م) مثلا ، و ربط العرب بين توازنها واختلالها في الجسم الإنساني والمكونات السبعة: العناصر، الأخلاط، الأمزجة، الأعضاء، الصفات، الوظائف، الأرواح. وربطوا بين تلك العناصر الأربعة: النار، الهواء، الماء، والتراب وما يقابل كل منها من الأخلاط الأربعة وهي الدم ، والبلغم ، والمرة الصفراء، والمرة السوداء، التي تنتج ما يقابلها من الأمزجة: المزاج الدموي، ثم البلغمي، ثم الصفراوي و أخيرا السوداوي، وهذه الأمزجة هي التي تمثل طبائع الناس، و صنفت الأساطير استنادا الى فكرة عناصر التكوين إلى: أساطير لاهوتية تقابل عنصر الهواء، و جسمية تقابل التراب، ونفسية تقابل النار، والأساطير المادية تقابل عنصر الماء.

أن أهم المشتغلين على هذه الموضوعة هو جاستون باشلار الذي قدم جهدا متميزا ضمن سعيه (لإيجاد قانون لدراسة الخيال ينبثق من الخيال ذاته وليس من عالم المنطق والاحتراس والحصافة العلمية) فانتهت محاولته إلى هجر (محور الموضوعية) والاتجاه إلى (محور الذاتية) الذي تتجمع حوله في الحلم مختلف أنماط التقييم البدائي السابق للمفاهيم الفلسفية ، فكان اكتشافه الجوهري توصله إلى أن تحليل الخيال تحليلا نفسيا لا يمكن إلا أن يكون (دراسة سيكولوجية طبيعية تتجمع فيها القيم تلقائيا حول العناصر الأربعة) ، فكانت حركة باتجاه (البحث عن أدق دقائق حلم الإنسان بالعناصر الأربعة) .

باشلار والعناصر

ننقل مقتبسا طويلا من مقدمة لأحد كتب باشلار التي أنجزت ترجمتها ووضعت مقدمتها الدكتورة مي محمود والروائي علي بدر :

إن الأفكار الأساسية عن الحدس ، منها فكرة اللاوعي الجمعي ذي الطابع الأكثر حسما من فكرة اللاوعي الفردي ، وهو المفهوم الإبداعي الديناميكي للحياة النفسية التي تتحول من الخيال المادي إلى الخيال السيني أو الحركي . فقد كان فكر يونغ يتمحور حول مفهوم النموذج المثالي (أو الصورة الأصلية) وهو التعبير الإجمالي عن المسيرة الحية . ومع أن باشلار كان قريبا –حسب بيرجه –من هذه الفكرة ، إلا انه لم يستثمرها إلا ضمنيا، وحاول على الأرجح أن يدرك الدبيب الحي الذي يحمله النموذج المثالي في التجسيد الملموس للصور،ولهذا السبب نجد تفكيره وهو يقوم بشكل أساس محل ظاهراتية الخيال ، وقد أثرت فيه تجربته كقارئ و قاده هذا المنهج المرن والتجريبي إلى تأمل الصور (الخيال) وهو في تكوينه المادي ومن ثم وهو في سمته السينية(الحركية) .

علينا أن نذكر استعارة باشلار من أرسو التمييز بين العناصر الأربعة الطبيعية (النار –التراب-الماء –الهواء) ، وهي التي حددت تكوين مؤلفاته (التحليل النفسي للنار ١٩٣٧) ،(الأرض وأحلام الإرادة ١٩٤٧) ،(الأرض وأحلام السكون ١٩٤٨) (الماء والأحلام ١٩٤٠) ،(الهواء والاحلام١٩٤٢) ومن دون شك في إن اهتمامه في الكيمياء القديمة الذي ولد لديه بفضل يونغ ، كان هو الذي حدد اختياره هذه الموضوعات .

فقد استطاع باشلار –حسب بيرجه- أن يجد محددات نفسية طبقا إلى العلاقة المتخيلة بين العناصر الأربعة . ويوضح باشلار في كتابه (الماء والأحلام) إن بإمكان حلم اليقظة أن يتوصل بقدر كاف من الثبات كي يحقق كتابا مكتوبا، كي لا يكون مجرد فراغ لساعة هاربة . وان يعثر على مادته أو على عنصر مادي فيمنحه جوهره الخاص به، وقاعدته الخاصة به، و شاعريته الخاصة به . وقد اخذ الموضوعاتيون هذه الثيمات من بعده ، مثل (المياه الصافية)، و(المياه الثقيلة) في (الماء والأحلام) . وهناك (حلم الطيران) و(السقوط المتخيل)و(الشجرة الهوائية) كما كانت في كتاب (الهواء والأحلام) فقد كانت هذه التجسيدات الجوهرية للقيم النفسية ، قد قدمت ميدانا معجميا للنقد الموضوعاتي من بعده.

وقد لاحظ باشلار الطابع المحجم لهذا التصنيف ، الذي يتجسد في هذه العناصر الأربعة ورأى فيه تمييزا تبسيطيا لأدراك تنوع التقييمات التخيلية . لهذا عمل على تغيير هذا الإطار الشكلي الارسطي عندما عد التراب مادة مبهمة لأنها في الوقت الذي تدعو إلى التقوقع فإنها تدعو إلى الانفتاح . وكما إن العناصر هي غير مستقلة إنما تتواصل فيما بينها ، فخصص فصولا للعناصر المختلطة مثل (الماء والنار) ، (الماء والليل) (الماء والأرض) وهكذا أراد باشلار ان يتجاوز هذه الترسيمة التحجيمية لأرسطو وقد بدا تغيره واضحا من خلال التركيز على مفهوم حركي للضوء ، وذلك لإدراكه إن الخيال منفتح على اللانهاية بشكل جوهري وهو هارب من جهة أخرى ، ويدين باشلار من جهة أخرى لدعوة بودلير إلى السفر، فلم يعد هذا السفر نوعا من اللجوء إلى الصورة وهي في حركتها الإبداعية.

ونحن نحاول العثور على تماسك الصور وتجميعها ومن ثم محاولة العثور على الخط الكلي العميق المسؤول عن تدفقها . فهذه الرحلة الكائنة في الخروج على النموذج المتكرر تجبر باشلار (في مجال الصورة) عن البحث الدائم على ذروة الصورة التي تتشظى في الخيال وتجبرها على التلاحم والانسجام طوال مشروع الكتابة ، ويحاول- من اجل استبعاد شبكة المؤثرات الخارجية عليه- أن يتمثل موضوعه بواسطة النظر بعمق ونفاذ إلى أدراك الصورة وتخيلها . فالخيال هنا هو مولد طبيعي للصور وهو يرتد من حين إلى حين إلى الإدراك الحسي من جهة ، ومن جهة أخرى إلى الذاكرة .

شاكر حسن آل سعيد

لقد ألقت عناصر التكوين بظلالها على تفكير الناقد العراقي شاكر حسن آل سعيد، ففي كتابه (أنا النقطة فوق فاء الحرف) ، صنّف أعمال الرسم ، في مستوى المادة المستخدمة إلى: أعمال مائية تستخدم فيها الألوان مائية الخلط، وترابية يستخدم فيها التراب والرمل وما إلى ذلك من مواد مشابهة كعنصر بناء رئيس لمواد اللوحة، ونارية باستخدام تقنية الحرق الذي استخدمه الناقد آل سعيد في عدد من أعماله، و أخيرا أعمالا هوائية باستخدام تقنية النفخ في تثبيت الألوان على سطح اللوحة، وعد نسيج اللوحة (Texture)من حيث مرجعيته في العالم على أربعة أنماط هي: (الكثافي. المائي . الهوائي . الناري) بالتقابل مع عناصر التكوين: التراب والماء والهواء والنار، ثم استطرد ليضيف فكرة ثالثة هي "إن استخدام (مهارات) إنتاج النص داخل الأثر الفني كترميز للنص . المحيطي ، بواسطة الأثر (أو البايأثر – Inter Trace) أو محاكاة التفاعلات المحيطية المختلفة (= تقاطع قوى الكثافة والسيولة والهبوب والاحتراق) في عالم البعدين" ، وهو أيضا يربط فكرة العناصر إلى مدونات العراق القديم فيقول : ((إن بالمستطاع تطوير مبدأ الاحتكام للعناصر الأربعة (وهي المواد الأولية للخليقة) وقد ظهرت بوضوح في الفكر الآشوري و (تنصيصا) لمبدأ التربيع الخصوبي ما قبل –السومري ، ثم أقتبسها الفنانون الأركولوجيون ممن ارتبطت بحوثهم في مجال الرسم وعلى رأسهم (تابيس ودي غوتكس) فأصبحت الألوان (البذور الأفقية للتوليف) هي (الألوان المائية التي ستسيل على سطح اللوحة لتوحي بجداريتها : الألوان والتي تظهر بكثافتها موحية بأرضيتها –الألوان الهوائية أو المنفوثة –ثم الألوان المحروقة وهي التي نوازي في وجودها وجود بعض الصخور المتبلورة والمتحولة في علم الطبقات الأرضية)) .

أن اهتمام الفنان شاكر حسن بمواد اللوحة وتقنية إنجازها راجع ، باعتقادنا في واقع الأمر ، إلى تطور فهمه والعديد من الفنانين العراقيين للرسم (كونه فعالية مجردة من المعاني غير البصرية ، سواء أكانت أدبية أم ربما رمزية) ، (فلم يعد هناك من معنى لمحتوى و لا لشكل ، فكلاهما سيحتويان بعضهما بعضاً) و بمعنى قد يكون دقيقا اكثر، (أن يتم رفض كل ما هو ليس صوريا) كما تؤكد بربارا روز ، وفي النهاية فهو برأيي يمثل فهما محدثا لسطح اللوحة باعتباره (حقلا) تستخدم الألوان (المواد) عليه ، مما دفع الفنانين إلى تكريس الاهتمام الأعظم على نسيج اللوحة وخوض تجارب اكثر جرأة مع المواد وهو أمر نادرا ما كنا نجده عند فناني جيل الخمسينيات الذين بقيت تقنياتهم في استخدام مواد تقليدية للوحة ، نستثني منهم طبعا الفنان شاكر حسن آل سعيد كونه فنانا خارج الأطر الجيلية، كحال كل المبدعين المثابرين .

وان تجربة شاكر حسن آل سعيد هي إحدى أهم التجارب العراقية التجريدية ، فهو من اكثر الفنانين تنكرا لقيمة الشكل في الرسم ، وفي التنظير له معا ، حيث يغترف من الشكل الأول للمادة (الهيولى) ليؤكد أنها، في زاوية العمق ، المبدأ القادر على عدم الاكتراث بالتشكل ، فتقترب لوحته من (كتابات . رسوم) الكهوف الأولى قبل ظهور الأبجديات "في محاولة للاقتراب فيها من الفكر الرياضي واللغوي و الرمزي وكذلك بمثابة العودة بالبنية اللغوية إلى أصولها الأولى (الصورية)"، انه يتجه مباشرة إلى جوهر العناصر من دون اهتمام بإمكانية تشكلها ، وقد يقترب من الصور المجهرية للمادة ، التي تعدها فون فرانتس اعظم اقتراب ممكن من جوهر المادة.

وتعد تجربة إسماعيل خياط ، في الفن التشكيلي التجريدي العراقي المعاصر، واحدة من التجارب المهمة التي أسست على استلهام عناصر التكوين ، بطريقة لاواعية من قبل الفنان بالتأكيد، فكان اهتمامه وجميع عنوانات أعماله نابعة من اهتمام أركولوجي بمتحجرات الأرض ولقاها و بأحافير الطيور والأسماك وحجارة الجبل والماء وآثار النار ومخلفاتها

هاشم حنون وشواهد القبور

ونحن نعيد ما أكدناه سابقا عن منجز الرسام هاشم حنون في ميدان التجريد ، حيث كان يتخذ كائنه شكل شواهد القبور والحجارة القريبة من الشكل الإنساني ، الذي أحيل نشأته إلى جذرين ميثولوجيين هما: المسيح الذي كان يظهر في لوحاته التعبيرية، في التسعينيات، مشخصا بملامح كلية ، بينما يتعلق الجذر الثاني بقدسية الحجارة (يعتقد بعض الأقوام إن أرواح الموتى تسكن شواهد القبور) ، فحدثت مزاوجة ميثولوجية لا واعية بين هذين الجذرين (الصخرة كانت المسيح . الإصحاح العاشر العدد الرابع)، فتمت إعادة عكسية لتحولات ال