العمارة في العالم

المشهد المعماري في روسيا بين الحربين

د. خالد السلطاني
معمار وأكاديمي

(٢-٢)

يعتقد أنصار البنائية بأن الإنتاج الإنشائي المقيس الذي هو نتيجة منطقية لعقلنة العملية الإبداعية، ينبغي له أن يكون أساس إجراءات التصنيع بالجملة للعناصر المعمارية والإنشائية، كما ربط أولئك الأنصار مبررات مهام التشكيل الفني للمبنى بارتباط مباشر مع بنيتيه الوظيفية والإنشائية. وكما هو معلوم فإن قيم ومبادئ البنائية تشكلت وتكونت في خضم التغييرات الثورية الفعالة، مما حدا بأنصار هذا التيار إلى أن يولوا اهتماما بالغا للقضايا الاجتماعية، وأن يصروا على وجوب إيجاد حلول سريعة للمشاكل الملحة، الأمر الذي ساهم في انتشارهم الواسع في الممارسة المعمارية الروسية إبان تلك الفترة، كما أن هذا التيار المعماري أثر تأثيرا عميقا من جهة تطور الاتجاه الوظيفي الأوروبي وساهم مساهمة قوية في ترسيخ قيمه.

اتخذ أنصار (التيار البنائي) في روسيا قرارا بالانضمام الى تنظيم معماري دعي (جمعية المعماريين المعاصرين) (OCA) التي أصدرت مجلة (CA) العمارة المعاصرة) بهيئة تحرير مشكلة من الأخوة فيسنين وم. غنيزبرغ، وانضم إلى الجمعية معماريون مثل ميخائيل بارش، واندريه بوروف، وإيفان ليويندوف، وغيورغي اورلوف، وإيفان نيكولايف وغيرهم الذين أثروا تيار البنائية بتصاميم معبرة عدت من كنوز العمارة العالمية في حينها. ومن خلال النشاط التصميمي التطبيقي تشكلت المبادئ الإبداعية للتيار البنائي لاسيما عندما نظم في أوائل العشرينيات مباريات معمارية عديدة لتصميم مباني عامة كبرى.

وحازت مشاريع الأخوة فيسنين المشاركين الدائميين في تلك المباريات على شهرة واسعة ومنها (قصر العمل) في موسكو ١٩٢٣، وكذلك مشروع بيت اركاس ١٩٢٩، ومبنى جردية لنينغراد سكايا برافدا ١٩٢٤، الخ... جسدت تلك المباني المبادئ الأساسية للبنائية على قدر كبير من الدقة كالحجوم المنتظمة، وتقسيمات المبنى بواسطة النوافذ الكبيرة أو المزججة بالكامل والتي تتوافق مع الهيكل الإنشائي. في الحلول التكوينية لتلك المباني. أدت العناصر التقنية الخالصة دورا تصميمياً مهماً مثل الساريات وهوائيات الراديو وسلالم الخدمة المعدنية وكذلك استخدام الأحرف الكتابية واللوحات الإعلانية الضخمة.. الخ

أعارت البنائية أهمية خاصة لأسلوب معالجة المنظومة الحجمية - الفضائية للمباني، وأسبغت عليها (على تلك المنظومة) نوعا من الشفافية التخريمية، تلك الشفافية التي تتوق لأن تكسب الجدران إحساسا بالخفة، كما تنشد إلى توحيد الفضاء الداخلي مع الخارج. تمثلت الخصائص البنائية لاسيما وجهها الوظيفي، بشكل واضح في مجمع مباني قصر الثقافة لمصانع ليخاجيوف للسيارات في موسكو (المصممون الأخوة فيسنين) ١٩٣١. في هذا التكوين غير المتناظر يمتلك كل قسم من اقسام المبنى الثلاثة الأساسية خاصيته الوظيفية إذ تم تجميع القاعة الرئيسة مع البهو الخاص بها بالإضافة إلى المداخل والفضاءات المساعدة في كتلة بنائية مستقلة، ومهيبة مع الحرص على تأكيد مفردة المدخل الرئيس بواسطة استخدام مسطحات زجاجية هائلة في منطقة المدخل وفي أعلاها. ويوحد فراغ البهو وكذلك منطقة الحركة العمودية الكتلتان الأخريان من المبنى، اللتان تمتلكان ارتفاعا أوطأ من ارتفاع كتلة المبنى الرئيسة، كما أن مقياس تقسيمات فضاءاتهما الداخلية مختلف جدا عن المقياس الفسيح المستخدم في فضاءات القاعة الرئيسة.يعكس كل قسم من أقسام المبنى المتعددة خاصيته الوظيفية، وهذا الانعكاس يتجلى في أسلوب تقسيمات الواجهات واصطفاء تناسب محدد للفتحات واختيار أبعادها، وتؤلف هذه الأقسام معا تكوينا متعدد الكتل متوازنا يمتد بحرية في الفضاء المحيط.

أن النزوع نحو توسيع إمكانات التكوين وإثراء أدواته، ذلك النزوع المعتمد على الوسائل التقنية المتقدمة، قاد البنائية إلى توظيف منظومة التراكيب الإنشائية الفضائية الجديدة (Space Frame) ويعتبر مبنى القبة الفلكية Planetarium في موسكو المعماريان ميخائيل بارش وميخائيل سينيا فسكي ١٩٢٧-١٩٢٩ من أوائل المنشآت البنائية ذات الاتجاه التركيبي الفضائي، فثمة قبة ذات تراكيب إنشائية خفيفة تمتلك هيئة بيضوية من الخارج تنهض على قاعة دائرية هي هيئة العرض الرئيسة.

يجعل المصممان من مفردة التضاد أداة أساسية في الحل التكويني المعبر فخطوط القبة المائلة الإنسيابية في الأعلى تتضاد مع التقسيمات الأفقية في القسم الأسفل من المبنى، كما أن كتلة السلم الحلزوني الجميل والمنفصل عن جسم المبنى لا تخلو هي الأخرى من الهاجس التضادي المتجلية في تباين القسم الأعلى المصمت منه وشفافية الجزء الأسفل ويكتب دينيس شارب عن مبنى القبة الفلكية، فيقول: (... في نهاية العشرينات وجدت في روسيا السوفياتية نماذج مبان تستحق الملاحظة فقد وصف مبنى القبة الفلكية بأنه مسرح بدون ممثلين، حيث بنى لغايات علمية وكان في الوقت نفسه يؤدي وظيفة البناء التعليمي للعمال في أوقات الفراغ).

تعد مشاريع المعمار ايفان ليويندوف (١٩٠٢-١٩٥٩) Ivan Leonidov إحدى قمم نماذج العمارة البنائية وتقصياتها المؤسسة على استخدام التقنيات الحديثة، (فالكمال التقني - كما كان يؤكد المعمار- يثير دائما الاعجاب، ويستدعي الارتياح الجمالي). في تصاميمه، التي بلغت منتهى صفائها تتمازج الأشكال الهندسية مع الحلول الإنشائية الجريئة وغير المتوقعة دوما. فمثلا مشروعه الذائع الصيت مشروع معهد لينين يتكون من مزاوجة تضادية بين الكتلة التحتانية الممتدة والتركيبة المرهفة الدقيقة العليا على شكل موشور شاقولي منتصب، (مخصص لخزن الكتب) وثمة قاعة كبرى ذات حجم كروي تستند بمفصلات على نقطة واحدة، وتتكفل أسلاك فولاذية ممتدة في تثبيت القاعة الكروية وكتل المشروع الأخرى، الأمر الذي تبدو فيه المنظومة الإنشائية المستخدمة في التصميم على قدر كبير من الخلفة والشفافية، إن قوة تعبيرية التكوين الفضائي الحجمي للمشروع، لا تنفصم هنا عن الإبداع التقني!

أولى أنصار تيار البنائية اهتماما كبيرا للقضايا الاجتماعية في العمارة، وحاولوا عبر تقصياتهم المثابرة إيجاد نمط سكني جديد يتجاوب مع التغييرات الجذرية الحادثة في بنى المجتمع الجديد، و وظف البنائيون بكفاءة أساليب التصميم العقلاني كتكرار العناصر المعمارية، وتنميطها Standardization واستخدام الوحدات القياسية Modules، فضلا عن التأكيد لجهة اقتصادية الحلول التصميمية ونجاعة الحلول التكنولوجية. ويعد المجمع السكني المشيد في منطقة بولفار نوفينسكي بموسكو ١٩٢٨-١٩٣٠، للمعمار م. غينزبورغ ١٨٩٢-١٩٤٦ M. Ginzburg تجربة رائدة في مجال هذا المنحى. يتألف المجمع السكني الذي صمم لسكن ٥٠ عائلة من اربعة مبان: القسم السكني وقسم الفضاءات العامة (قاعة رياضية مع مقصف كافتيريا) ومبنى منفرد مخصص لروضة أطفال فضلا عن قسم خاص للخدمات (غسيل ملابس، كراجات الخ..) يثير الاهتمام في مباني المجمع مبنى القسم السكني الذي صمم كقسم block يتألف من ستة طوابق وبممر جانبي يخدم جميع الشقق ووقع سلمان في طرفي المبنى ويتجه ممر مغلق آخر يربط هذا القسم بقسم الفضاءات العمومية. يحتوي البلوك السكني على ثلاثة أنماط من الشقق، بضمها نوعاً من الشقق بطابقين. سمح أسلوب تركيبة أنماط الشقق المتنوعة بارتفاعاتها المتباينة وتداخل فضاءاتها، سمح ذلك بالاكتفاء بوجود ممرين أفقيين فقط (في الطابقين الثاني والخامس) لتنظيم مسارات الوصول إلى مداخل جميع الشقق.

تم اختيار نظام الهيكل الإنشائي Skeleton المعمول من الخرسانة المسلحة كمنظومة إنشائية حاملة كما جرى أبعاد الجدران العازلة الخفيفة عن المساند الدائرية عبر تطليعات كابوليه Cantilever الأمر الذي سمح بترتيب نوافذ زجاجية شريطية في واجهات المبنى السكني. أن الطابق الأرضي لهذا البلوك لم يبن بالكامل وترك مكشوفا جزئيا، في حين جاء سطح المبنى مستويا وتم توظيف مساحته لأغراض خدمات المبنى. وعلى عكس معالجات الجناح السكني صممت واجهة مبنى الخدمات العمومية والواجهة الشمالية، بتزجيج كامل من أسفلها إلى أعلاها، عاكسة بتكويناتها طبيعة التقسيمات الوظيفية، وبالتالي فإن الحل التصميمي يعبر بأمانة أيضا عن خصائص المنظومة الإنشائية.

ثمة اتجاه تصميمي آخر شغل مساحة مهمة في المشهد المعماري الروسي إبان تلك الفترة الزمنية، دعي بـ(الاتجاه المنطقي العقلاني Rationalism) أنصاره ومشايعوه التفوا حول طروحات المعماري المنظر الشهير (نيكولاي لادوفسكي) وكذلك ثبتوا المعايير التكوينية المتجلية في إبداعات المعمار قسطنطين ميلنيكوف (١٨٩٠-١٩٧٩) K. Melniko.

وعلى الرغم من الاختلافات الشكلية التي ميزت البنائية عن (الاتجاه العقلاني) فإن كلا الاتجاهين خدما قضية واحدة- وهي تعزيز طروحات (العمارة الحديثة) وتكريس قيمها في النشاط البنائي المعماري لروسيا السوفيتية، فالاختلاف بين الاتجاهين كان محصورا في نوعية المنطلقات التكوينية. وأشكالها. وإذا تعاطت (البنائية) لحل تلك الإشكالية من أولوية المعالجات الإنشائية الوظيفية، فإن (العقلانيين) انطلقوا من الحقائق الموضوعية لإدراك الشكل (الفورم) وأهميته في الحلول التكوينية، أن مقولتهم (الحيز- الشكل- الإنشاء). عكست بوضوح اعتقادهم في وجوب خضوع ودور الإنشاء للصياغات الشكلية (الفورم) على أن هذا لا يعني التغاضي عن دور التقنية الإنشائية في العملية التصميمية، فمع الهيئات التشكيلية الناصعة والمؤثرة لمبانيهم، استخدم (العقلانيون) في أحيان كثيرة الأساليب التقنية الفريدة.

يعد إنتاج ميلنيكوف المعماري انتاجاً متساوقاً مع طروحات (الاتجاه العقلاني) ذلك الاتجاه المؤثر في النشاط المعماري الروسي في العشرينات وبداية الثلاثينات، ولهذا فقد حظيت إبداعاته المعمارية باهتمام كبير سواء من قبل المعماريين الروس أو من قبل المعماريين الأوروبيين، كون نتاجه التصميمي قيماً كبحث دائم عن أشكال معمارية معبرة وحيوية مشوبة بالعاطفة والإنفعال، أشكال أسهمت في صياغاتها التكوينية أيضا المنظومات التركيبية ذات الأفكار الجريئة.

يجسد (جناح الاتحاد السوفيتي) في (المعرض الدولي للفنون التزيينية) المقام في باريس ١٩٢٥ والمصمم من قبل قسطنطين ميلنيكوف يجسد الجناح تلك الرغبة العارمة لدى المعمار لإكساب مبناه شكلا ذا قوة تعبيرية مؤثرة تتزايد قوتها أيضا بفعل تجليات فرادة المنظومة الإنشائية المستخدمة. وكما أشير سابقا فإن (جناح الاتحاد السوفياتي) مع جناح (اسبيري- نوفو) للمعمار لوكوربوزيه في المعرض نفسه مثلا ظهور (العمارة الحديثة) الساطع في المشهد المعماري العالمي، وبانا من خلال معالجاتهما التصميمية مدى التضاد الجذري بين منطلقات الفكر المعماري الجديد والمفاهيم السائدة في العمارة القديمة.

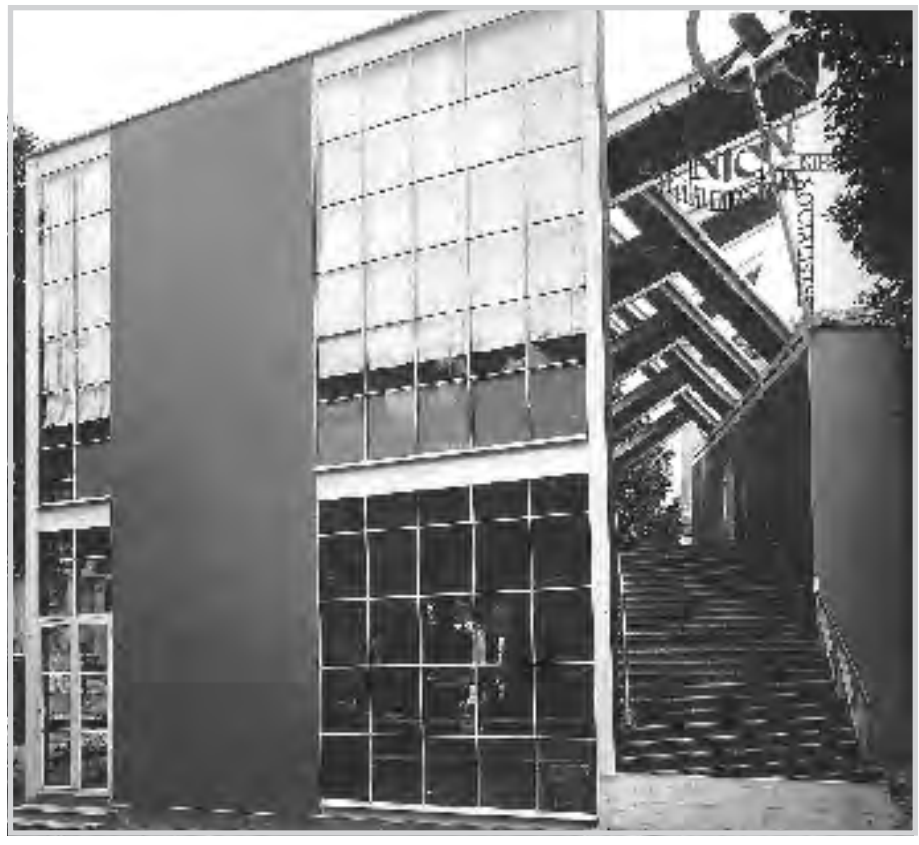
وحول عمارة (الجناح) كتب، حينذاك أحد النقاد المعماريين الفرنسيين ما يلي: يعبر جناح ميلنيكوف عن تركيبة إنشائية عارية، تسبح في الفضاء يمكن استعراضها ومشاهدتها بجلاء، إن المعمار هنا يحرر مفهوم الحجم عن مفهوم الكتلة المتراصة، وهو بهذا يعبر عن بعد ثالث، أنه يخلق إحساسا بالفضاء من خلال اتجاهية الخطوط المعمارية ذاتها..).

في تقصياته وتطلعه نحو التعبيرية المفرطة، اهتم(ميلنيكوف)كثيرا بالتراكيب الكابولية، مركزا على المحاور الوترية Diagonal في الأشكال المبتدعة، ومستعينا بالأشكال الهندسية كالمخروط والقطع المكافأ والمتوازي الأضلاع الخ... وفي استجاباته لحل النواحي الوظيفية كان (ميلنيكوف) يتوق إلى الفضاء الديناميكي المتحرر من المهام ذات الطابع الأحادي، في المبنى الذي صممه لنادي (روساكوف Rusakov) في موسكو ١٩٢٧، يلجأ ميلنيوكف إلى تقسيم فضاء العرض إلى جزء أساسي وثلاثة أجزاء مدرجات (امفيتياتر Amphitheatre) مستطيلة الشكل في مساقطها، وكل فضاء من هذه الأجزاء يمكن أن يعمل منفردا أو مجتمعا مع خشبة مسرح واحدة. لقد أسبغت المدرجات الثلاث التي صيغت كتلها كحجوم خرسانية كابولية على قدر كبير من الجرأة الإنشائية، أسبغت على هيئة المبنى قوة تعبيرية فنية عالية، ومنحتها دينامية فعالة وأكسبتها سمات حداثية واضحة!

أدت تقصيات أنصار التيار (العقلاني) دورا فعالا في المسار التطوري لعمارة روسيا السوفيتية في العشرينات وبداية الثلاثينات، كما أن تلك التقصيات أثرت تأثيرا عميقا في الناتج المعماري لأنصار التيار البنائي إذ حاول بعض المعماريين أن يجمعوا مبادئ (البنائية) ذات الحس الوظيفي- الاجتماعي، مع تعبيرية (العقلانيين) الوهاجة ليخرجوا (بفورم) معماري جديد يشي بالسمات المشتركة لهذين التيارين وتعتبر محاولة المعمار (أيفان غولوسوف I. Golosov في مشروعه المنفذ) نادي زويف(في موسكو ١٩٢٩)، إحدى المحاولات الجريئة في هذا السبيل، إذ جاءت تشكيلات فراغات المبنى بحجوم مكعبة وأخرى أسطوانية مع استخدام كثيف للزجاج في أسطح الجدران كما أكسب المعمار مسقط مبناه الأفقي قابلية التغيير وإمكانية التحويل.

لقد طرأ على المشهد المعماري الروسي تغييرات جوهرية ابتداءاً من أواسط الثلاثينات، إذ عزف كثير من المعماريين الطليعيين عن تقصياتهم وتخلى البعض عن قناعاتهم تحت وطأة الظروف السياسية المستجدة في روسيا، تأثيراته المدمرة بدأت تشمل جميع النواحي الثقافية والممارسات الإبداعية لاسيما العمارة. وبات النشاط المعماري الروسي الذي عد يوما من أكثر الممارسات المعمارية تجديدا وطليعية بات هذا النشاط متسربلا برداء كثير من أشكال العمارة الكلاسيكية ذات المنحى التوليفي –التلفيقي الرخيص.

ولم تعط المأساة المعمارية الروسية إضافة تذكر منذ ذلك الحين وعلى مدى سنين لاحقة كثيرة، غير أن الأفكار الجريئة والجديدة التي سبق أن أوقد جذوتها معماريو (البنائية) و(العقلانية) قد ارست إرثا معماريا مهما ومتكاملا ظل صداه يتردد من حقبة زمنية إلى أخرى ذلك الإرث الذي استطاع أن ينشر التجديد والحداثة في فضاءات معمارية، ويدلل بجلاء على أهمية الاجتهاد المعماري الروسي ودوره في توسيع مبادئ (العمارة الحديثة) وتكريس حضورها في الخطاب المعماري العالمي.



كراسة الناقد

وزارة الثقافة. وما تبقى من المجموعة الفنية المتحفية

لا يعلم كثير من العراقيين، أن (مركز الفنون)، كان يحتوي على أكثر من ثلاثة آلاف عمل فني، شكلت مجموعته المتحفية. والتي كانت نماذج من منجز الحركة التشكيلية العراقية، خلال عمرها الذي قارب المئة عام.

(هذه الحركة شديدة التأثير بإبداعها عربياً وإقليمياً) وبعد دخول (قوات الاحتلال الأمريكي) إلى (بغداد)، بأيام قليلة فقط، تعرض المركز إلى عملية تدمير ونهب، طالت تلك المجموعة كما تم أثناءها حرق الأرشيف الفني الوطني.

خسارة باهظة الثمن، كحال خسائر العراق المتكررة، في مواطنيه وثرواته وتراثه.

الغريب في الأمر، إن كارثة مادية ومعنوية بحجم كهذا، لم تلق سوى صدى خافت في وسائل الإعلام، وعدم اهتمام بل وتعتيم من قبل سلطة (الاحتلال)، على الرغم من بقائها متوقدة بحرقة في قلوب الفنانين، وحلقة ضيقة من المهتمين بالفن.

لقد تم تهريب تلك الأعمال إلى خارج العراق، فيما تم بيع ما تبقى من قبل مجموعات من اللصوص إلى آخرين، وعلى أثرها، بادر عدد من الفنانين وبإمكانات شخصية إلى استعادة قليل من الأعمال والحفاظ على ما حصلوا عليه.

وكانت وزارة الثقافة، وتحت ظروف (غياب السيادة) قد اعتزمت اتخاذ إجراءات بشأن استرداد مجموعة الأعمال تلك. ولكن. وبعد نقل السلطة افترضت هذه الوزارة أولويات عمل في المرحلة المقبلة، لم يكن ضمنها الإشارة أو الإعلان عن اتخاذ إجراءات فاعلة وحقيقية لغرض استعادة الأعمال الفنية المنهوبة، سواء ما كان منها داخل العراق، أو خارجه.

إن تلك المجموعة، وبغض النظر عما تمثله من بعد إبداعي وإرث ثقافي وطني، هي في الوقت ذاته حق مادي ومعنوي يعود إلى (وزارة الثقافة) وهو الأمر الذي تدركه تماماً.

من هنا على الوزارة المطالبة والدفاع عن حقها هذا، ولا يتم ذلك، إلا بإصدار قرارات ملزمة تمنع التداول والاتجار واقتناء هذه الأعمال، وتشكيل مجموعة عمل دائمة، تسعى بخطى كفيلة إلى إرجاع ما تبقى من تلك المجموعة.

والسؤال هنا... متى يتم مثل هذا الأمر..؟

المحرر

إصدارات

جدلية التواصل في العمارة العراقية

اخضع تاريخ الحضارات على هذا النحو أو ذاك، إلى هيمنة الطروحات المركزية للفكر الغربي، الذي عدّ هذا الحقل المعرفي احد أهم أنشطته الثقافية. وبخلفية نظرياته التي نشأت في اقسام الدراسات المقارنة والدراسات التاريخية. والتي حكمت بدورها، عملية قراءتنا لمثل هذا التاريخ، وعبر اعتماد آراء الباحثين الغربيين والنظر إليها بمستوى الحقائق الفكرية أو الحقائق التاريخية التي قد حصلت بالفعل.

ومن صلب اشكالية كهذه، جاء كتاب (جدلية التواصل في العمارة العراقية) للباحث د.(جنان عبد الوهاب عبد الرزاق) - الصادر عن دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

ومع اعتماده للمنهج التحليلي المقارن، قام الكاتب بقراءة الافكار التي تتنكر لوجود تواصل للعمارة العربية الاسلامية في العراق مع الاصول المعمارية لحضارة وادي الرافدين القديمة، والتي شكلت جدلاً في الدراسات التي قدمت عن تاريخ العمارة العراقية، وأثرت في تصورنا للعمارة العربية الاسلامية فيما يتعلق بمبادئها وبعدها الحضاري.

حيث يتعرض الباحث في كتابه، إلى مدى التناقض التي وقعت فيه تلك الادبيات عند استبعادها مفهوم (التواصل) للخصائص الطرازية الاساسية للعمارة القديمة وتأثيرها على ما بعدها، وتمت فرضية نهاية تلك الاصول بسقوط بابل عام (٥٣٩ ق.م) إلى مرحلة الفتح العربي الاسلامي للعراق عام (٦٣٢ م) وتبني الحقبة التي ظهرت ما بين هذين التأريخين، لطرز معمارية نسبت إلى أقوام أخرى غزت العراق أو أقامت فيه.

وهو الأمر الذي انعكس تالياً على قراءة العمارة العربية (الإسلامية) بأصولها وأدوارها، والادعاء باعتبارها نماذج وطرزاً غير عربية تمت تسميتها بالعمارة الإسلامية.

لقد اعتمد الباحث مفهوم (الطراز)كوسيلة مؤثرة في دراسة عملية التواصل المعماري وتشخيص الإضافة الطرازية والحضارية من قيم النمط الذي تم استنتاجه من الأنموذج المعماري وعلاقته بالطرز الأساسية التي ولدتها العمارة في وادي الرافدين، وأثرها في الأساليب والأشكال المعمارية في عصور لاحقة.

في تجربة الفنان مظهر أحمد

مفهومية الفن والمدينة الافتراضية

السويد / علي النجار

لم يعد الفنان صانع جمال فقط، إنما هو منظر ومفسر ومكتشف أشكال. إنه جزء فاعل من فضاء الإنسانية الرحب.. الفضاء فيزيائياً مربك عموماً في محاولة ولوجه لما يحمل من تعدد، فالفضاء الكوني متعاظم تلجه في حدود دنيا مسابرالية، وتلج الميتافيزيقيا جزءه المغمور المطمور خلف نصوصها. الفضاء الآخر داخلي حاولت السايكولوجيا ولوج قشرته، وتعامل الفن في بعض مما تيسر منه. أخيراً فضاء تفكيكي مجازي مواز لما طرحته التفكيكية المستحدثة من عدم إغفالها للهامش والمغيب في محاولة استجلاء ما غفل من معارف ومدونات سابقة، هذا الفضاء الذي وجد له صدى في أعمال التجميع في الفراغ التشكيلي والطروحات الفنية المفاهيمية. أغنى الفنان (مظهر أحمد) محاورته في عمله المعنون (المدينة).

إذا كان العمل الفني متلبساً بفكرة مسبقة، لا يجد الفنان (المنفذ للفكرة) غير الانسياق وراء مغريات ما تبثه فكرته من إيحاءات دلالاتها مختزلاً حسب مهارته وقصديته الكثير من تفاصيلها وصولاً إلى ما يظنه حدودها القصوى التي بقدر ما تلغي التفاصيل المشوشة على مجمل العملية الأدائية فإنها تعمق جوهر الفكرة. هذا النهج نراه واضحاً في الأعمال الاختزالية التي تتجاوز المقياس المورفولوجي التقليدي للعمل الفني، كالنسب والكتلة والفراغ والمنظور وغيرها ولنا مثال على ذلك في أعمال الفنان الألماني (جوزف بويز) في عمله ملابس الجوخ مثلاً، أو في نماذج من الفن الأمريكي المعاصر وبالذات أعمال (كارل اندر) أو (دونالد بوب) المعدنية المصنعة التي لا تتعدى معظمها صحائف أو صناديق معدنية منفذة بتقنية مصنعية فائقة.

الفنان العراقي المقيم في السويد (مظهر أحمد) لم يبتعد عن روح العصر في مجمل أعماله الكرافيكية التي بالرغم من ميزتها الاختزالية الواضحة فإنها لم تلغ الحس الدرامي الواضح لتفاصيل مدوناتها الإشارية سواء نثارات أجساد أو غيرها والتي أعطت في محصلتها الاختزالية النهائية لصفحة البياض هيمنتها المطلقة. هذا البياض أو الفضاء الذي أكسبه القدرة على الإمساك بخيوط تجربته في عمله التجميعي مدار حديثنا.

ما يهمنا أيضاً هو مدى فهم واستيعاب الفنان (مظهر) لمناطق التعبير الفنية المذكورة آنفاً ومحاولته الاستفادة حسب اجتهاده من كل ذلك وصولاً إلى أدائه الخاص. لقد قادته تجاربه الكرافيكية المختبرية إلى نتائج أخرى لا تبتعد كثيراً عن منطقته المفضلة إلا في حدود الفكرة المفاهيمية التي أراد بها استكناه محيطه السكني، المحيط الأنموذج لمحيط السكن السويدي الأشمل. وبما أن المفاهيمية في الفن تعني الاشتغال على تحويل فكرة ما إلى عمل ملموس متجاوزاً الأساليب الفنية التقليدية ومستعينا بكل ما من شأنه أن يوفر له شروط إنجاز فكرته من مواد عينية أو بصرية أو أداء ثقافي مجرد أو أي نشاط آخر يخدم فكرته. ليست المسألة في الجمال أو القبح بقدر تعلق الأمر بطرح الأسئلة أو ربما محاولة البحث عن إجابات لها. إن مفهوم الفنان لوظيفة العمل الفني هو الأساس وما الأشياء المطروحة إلا وسيلة لإيصال هذا المفهوم إلى الآخر.

لنتفحص عمل الفنان (المدينة) ولندخل في تفاصيل مدينته الافتراضية. العمل بكليته يجمع بين أسلوب التجميع ويدل على مفهومية واضحة فهو يتكون من فضاءات مركبة متعددة، الفضاء (الجدار) فضاءات الصناديق الكارتونية المرتبة في نسق هندسي ضمن مساحة الفضاء الأكبر (الجدار) والأجساد الورقية الشاغلة لحيزها السكني وفضاء الممرات الحيادية الفاصلة.

عالج هذا العمل المفهوم الوجودي للذات الإنسانية أيضاً بفضاءاته الأخرى، المتصادمة، المتجاذبة والمتنافرة. الفضاء المفتوح الأكبر (الحاضن)، الفضاء الشخصي أو حيز الجرم الشخصي، فضاء السكن الخاص. هذه الفضاءات تحكمها قدرية هندسة مواقعها وتنوء بتفاصيل متشابهة تحاول كسر سكونيتها حركات أجسادها الورقية الهشة المسترخية والعصابية في معظمها. هذه الأجساد التي تحاول معظمها الانفلات من أسر حيزها التي تجد نفسها ملتصقة به ولا تجد فكاكاً منه كأنه قدرها الذي يمسك بتلابيبها. كل فرد في هذا المجمع الشطرنجي الباهت اللون يكمل الآخر، فلقد حكمه الفنان بقانون هندسي صارم وافتض سرية أو خصوصية ساكنيه. كان بإمكانه أن يغلق صناديقه كلها أو بعضها ويلعب على دلالات ملغزة لكنه اختار الوضوح الذي استقاه كما اعتقد من محيطه السويدي الذي تحكمه هندسة محيطية محسوبة بكل دقائقها ضمن أرقام ومعادلات لا تلغي توازن البيئة والمطالب الإنسانية وتجد حلولاً حضارية لكل منهما. وعلى ما يبدو فإن هذه المعادلة الرقمية اكتسبها الفنان ووظفها بذكاء لا يخلو من الحذلقة هنا.

لو استبدلنا الصناديق الكارتونية بازرار تشبه أزرار لوح التدوين لجهاز الكومبيوتر بحروفها الأبجدية وبقياسات العمل نفسها لانتجنا عملاً يقترب ويبتعد عن دلالات عمل الفنان هذا الاكتشاف يقودنا الى تصورات عديدة بمفاهيم وتأويلات لا نهاية لها. من هنا تأتي أهمية هذه الأعمال التي تكسر سكونية اللوحة التقليدية وبالذات ما تنوء به من جماليات تقنية متحفية باتت مثار جدل.

لو تفحصنا العمل أيضاً من زاوية حرفية أداء الفنان نجد أنه لم يبتعد كثيراً ولم يجهد نفسه في التنقيب والبحث عن مواد أولية غريبة وأساليب تنفيذ معقدة ليستوفي بلوغ فكرته مبتغاها. فهو كفنان كرافيكي خاض أيضاً العديد من تجارب التصميم الكرافيكية والذي يجد نفسه دوماً غارقاً في أحباره ولفائف الورق. لم يتوافر يتوانى عن بناء مدينته الورقية الأنموذج. إنه هنا يتابع حلم عالمه الورقي الذي صاحبه دائماً ولم يخذله. ليعطينا مثالاً عن حسن استخدام المادة غير المألوفة في وسطنا الفني وليدل العديد منا على ما تخزنه خامات المواد الأولية من قدرة على التعبير الدلالي والرمزي. المهم من كل ذلك هو قدرة الفنان على تطويعها لخدمة أغراضه وبدون مهابة حتى من محاورة مستجدات العوالم الرقمية التي غزتنا الآن بالواقع نفسه للحس الوجداني المعبر عن العوالم الأخرى.

أخيراً يبقى الفضول يلح علينا، ما كنه هذه المدينة الافتراضية بنسيجها المتجانس والمتنافر التي تنوء بأقدار ساكنيها. إن كم الانفعال المتفجر من بين جدران حيزها السكني يكاد يطيح بساكنيها إلى فضاء مجهول آخر. ما نأمله من ألفة سكننا تكاد هذه الأجساد المستنسخة أن تلغيه، ربما يحفزنا هذا العمل على البحث عن فضاء أكبر وخصوصية ذاتية أفضل. ربما ليس ذلك. إشكالية التفسير أو ولوج عوالم مثل هكذا أعمال مشاعة للجميع وهنا مكمن سحرها.

سيرة مختصرة للفنان (مظهر أحمد)

تخرج في معهد الفنون الجميلة - بغداد ١٩٧٩ / أكمل دراسته لفن الكرافيك في أكاديمية (وارشو) عام ١٩٨٦ / أقام ستة معارض شخصية في كل من السويد وبولونيا والنرويج / حصل على العديد من الجوائز العالمية، منها جائزة (نوبل) للكرافيك السويدية التي استحدثت منذ خمس سنوات / يدير ويدرس الكرافيك في مشغل الكرافيك لمدينة (فالون) السويدية حيث يسكن.