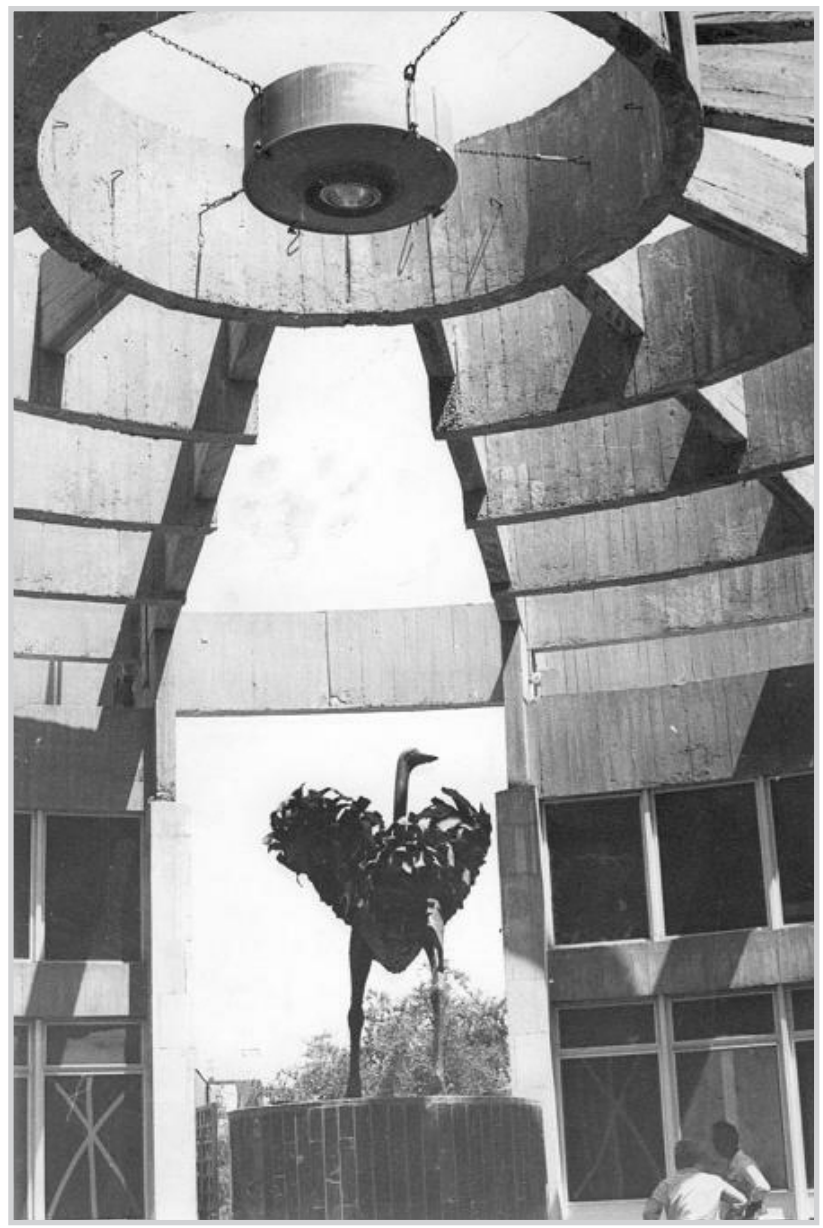
ثمانينية قحطان المدفعي

التعقيد .. والتعبيرية في العمارة

(٣-٣)

د. خالد السلطاني
معمار واكاديمي



برغبة قوية " لارضاء الجمهور " من خلال ترسيخ العناصر " الشعبوية " في تصميمه المقترح، بدلا من قيامه باداء واجبه المنتظر منه والخاص في الانهماك بقضايا رفع المستوى الفني وتغيير الذائقة الجمالية السائدة. فالتكوين اجمالاً يكرر صيغة حل تصميمي، تُستحضر فيه مفردات الصورة المتخيلة التى حفظتها الذاكرة الشعبية في تصوراتها عن مبنى (المسجد). كما وتتبدى في هذه الصيغة ايضاً رغبة المصمم غير المفهومة في الحفاظ على تراتبية مألوفة وشائعة لتعاقب توقيعات تلك المفردات في الحل التكويني من دون تغيير مهم يذكر. وتثير مقاربة المعمار هذه سؤالا جوهريا فيما اذا كانت الحداثة، واقصد بها الحداثة المعمارية، هي محض نزوة طارئة في تطبيقات المشهد المعماري المحلي، بمقدور المعمار، اي معمار، التنصل منها بسهولة، والتغاضي عن انجازاتها بمثل هذه السرعة؟ ام انها ظاهرة لممارسة مهنية اكتسبت شرعية حضورها من منجز تصميمي واقعي، اجتهد، وحتى ناضل، كثر من المعماريين العراقيين، بضمنهم قحطان المدفعي ذاته، في تكريسه وتوطينة في البيئة المبنية منذ عقود؟. فالرسالة التى يرغب المعمار في ايصالها لنا مربكة وغامضة الفحوى والمعنى. فهل يريدنا ان نصدق بان اشكال مفردات الحل التكوينى وتراتبيتها المكررة تاريخياً والمعادة بنائيا لا يمكن تغييرها او اختراق منظومتها الجاهزة؟ هل نفهم بان مصداقية التعاطي مع موضوعة معمارية محددة، وخصوصا تلك التى تهتم بتلبية الحاجات الروحانية والدينية، تتمظهر فقط من ترديدها وتمثيلها "نموذج" حل معماري معين: سابق وتقليدي وشائع.. واوحد؟ هل فعلا " ليس بالامكان احسن مما كان "؟!.

من ناحيتنا لا نرى قطعا، ذلك؛ كما لا نتلمسه في سياق الممارسة التصميمية العالمية والاقليمية وحتى المحلية ايضاً. لنتذكر "رونشان" - "كرة الثلج" التى اطاحت بمفهوم العمارة الحديثة، ما هي الا مصلى؛ وهل بمقدورنا عدم الاشارة الى تجارب المعماريين الالمان والطليان والاسكندنافيين في الخمسينيات في اختيارهم الابنية الدينية على وجه التحديد، لتكون موضوعا تصميمياً مفضلا لتغيير الذائقة المعمارية السائدة وقتذاك والتمهيد للانعطافات الكبرى التى سيشهدها المسار التطوري للعمارة. هذا بالاضافة الى ما اجترحه المعماريون الايرانيون والاتراك واليوغسلافيون في تقصى "اميج " آخر معاصر وحداثي لمبنى المسجد. بل وهل بالامكان التغاضي عن ذكر المحاولة الرائدة والجريئة وبالغة الاهمية التى قام بها المدفعي نفسه في ايجاد صورة مخالفة وحداثية لمبنى المسجد على خلفية التقلبات الاسلوبية الحاصلة في منجز العمارة المحلية؛ واعني بها تصميمه " مسجد ست نفيسة " بالكرخ ببغداد في الخمسينيات، والتى رأى فيها الاصوليون " تفكيكا " عاصفاً لتصوراتهم الثابتة عن ما يمكن ان تكون عليه هيئة مبنى المسجد، ما حملهم لشن حملة ظالمة ضد عمارة المبنى التى وجدوا فيها عملا خارجا عن التقليد يصل حد " الهرطقة "! (والهرطقة هنا بين هلالين، كناية عن وجل " المحافظين " ورعبهم من تأثيرات الحداثة).

وعلى العموم فان رسالة عمارة " جامع بنيّه " الغارقة في " شعبويتها " تظل ملتبسة، تعكس الاضطراب الدلالي الذي تعاني منه فئات اجتماعية متنوعة. ان قبول عمارته والترحيب بها من قبل اوساط شعبية واسعة، لا يعفي المعمار، في نظرنا، من مسؤوليته المهنية للطريقة التى " يتحدث " بها الى جمهور عريض عندما يواجه بعضا من قضايا ذلك الجمهور الثقافية اويصطدم مع ذائقته الجمالية الراسخة.

في عام ١٩٧٨ ينهي قحطان المدفعي تصاميمه لمبنى " وزارة المالية " في منطقة الوزيرية ببغداد والذي نفذ في وقت لاحق. يتكون المبنى من برجين مزدوجين بارتفاع ١٤ طابقا، يتصلان مع بعضهما بجسور خرسانية معلقة وموقعة على ارتفاعات مختلفة. ويشابه القرار التصميمي الخاص في معالجة الواجهة الامامية (الخارجية) للبرج الواحد مثيله الآخر فيما تتشابه ايضا طريقة معالجة الواجهتين الخلفيتين (الداخليتين). واذ جاءت معالجة الاخيرتين وكأنها تحصيل حاصل لمنظومة ترتيب الفراغات الداخلية، المتشكلة من سطح مستوٍ بفتحات ذات ايقاع متماثل لنوافذ الفضاءات المكتبية، اتى اسلوب معالجة الواجهتين الاماميتين على قدر كبير من الرهافة التعبيرية المتسم على تغييرات دائمة ناجمة عن تنوع حركة التشكل الواجهاتي. ومنبع هذه الحركة هو الاسلوب المتفرد لتشكيلات وضعية القطع الخرسانية الثابتة لمنظومة كاسرات الشمس " اللوفرات " Louvers والمغطية كل سطوح الواجهة. لكن المعمار ومن اجل خلق مشاهد بصرية متنوعة، لجأ الى تغيير متعاقب ومتدرج لفورم المسقط الافقي لجميع طوابق المبنى. وهذا التغيير يتحقق جراء تثبيت نقطة بارزة في منتصف واجهة الطابق هي في الواقع رأس مثلث، يمتد منها ضلعان يقل طولهما كلما ارتفعنا الى الاعلى. ويعمل الفرق في طول الضلعين على انشاء منطقة بسطح مستو في اطراف الواجهة تزداد مساحتها كلما ارتفعنا نحو الاعلى؛ اي كلما قصر الضلعان المنطلقان من النقطة البارزة الوسطية لرأس المثلث.

وفي النتيجة فان وضع اعمدة " الكاسرات " بارتفاع طابق واحد في سطوح الواجهة وبزوايا مختلفة خلق تغييرات متنوعة لتلك الواجهة التى يمكن رصد تشكيلاتها المتعددة كلما رفعنا بصرنا نحوها او كلما تحركنا حول المبنى. وبهذه المعالجة الفريدة فان المعمار ينضم الى قلة من المصممين الذي حاولوا كسر حدة الهيئة العادية للمبنى المتعددالطوابق، المتجسد " بصفيحة " هندسية منتظمة متوازية الاضلاع والتى ابتدعها يوما ما لوكوربوزيه، وحظي نموذجها التصميمي على تكرارات متعددة، اوصل هندسيتها الصافية، لاحقا " ميس فان يرو " الى منتهاها في مبناه " سيغرام بيلدينغ " بنيويورك (١٩٥٨). من هنا، من النأي بعيدا عن جاهزية الشكل المعماري يتعين تقييم محاولة قحطان المدفعي التصميمية المميزة هذه في مبنى وزارة المالية، كاحدى المحاولات الجادة في الاشتغال على ثيمة الابتعاد عن الشكل الصفائحي الملازم للمبنى المتعدد الطوابق. انها، في اعتقادنا، تتساوق باهميتها في هذا المقام مع اجواء مداخلة " جيو بونتي " التصميمية بمبناه " بيرلي تاور " (١٩٥٦) في ميلانو وعمل " فالتر غروبيوس " في " بان امريكان " (١٩٦٣) بنيويورك، وكثير من اعمال " لويس كان " الاخيرة المتعاطية مع تلك الموضوعة، وكلها محاولات جريئة تتطلع الى ابتداع تصورات جديدة عن " فورم " المبنى المتعدد الطوابق الذي اضحت هيئته عادية وجاهزة ومكررة.

ان الحديث عن عمارة قحطان المدفعي لا يمكن له ان ينتهي من دون الاشارة الى مشروعين ضخمين نوعا ما، يفصلهما اكثر من عقد. كلاهما لم ينفذا، وكلاهما يدلان على مدى الفضاء الواسع الذي يتحرك به هذا المعمار ذو المرجعيات المتنوعة. احداهما مبنى " سكريتارية الطاقة الذرية " ببغداد (١٩٧٦)، والمشروع الاخر " دار ضيافة " (١٩٨٩). الاول مثير لجهة تعبيريته وغرابة لغته التصميمية غير المألوفة، والثاني مثقل بتماثلية صارمة تشي الى نَفَس كلاسيكي لم نشهد له حضوراً مماثلا من قبل في مسارالمعمار الابداعي. واذ نقدر تنوع الآفاق الابداعية المتجددة التى يمكن لمبنى السكريتارية ان يخلقها في حالة تنفيذه، نحسِبان عمارة " دار الضيافة " لن تضيف شيئا كثيرا الى رموز المشهد المعماري المحلي المبنية.

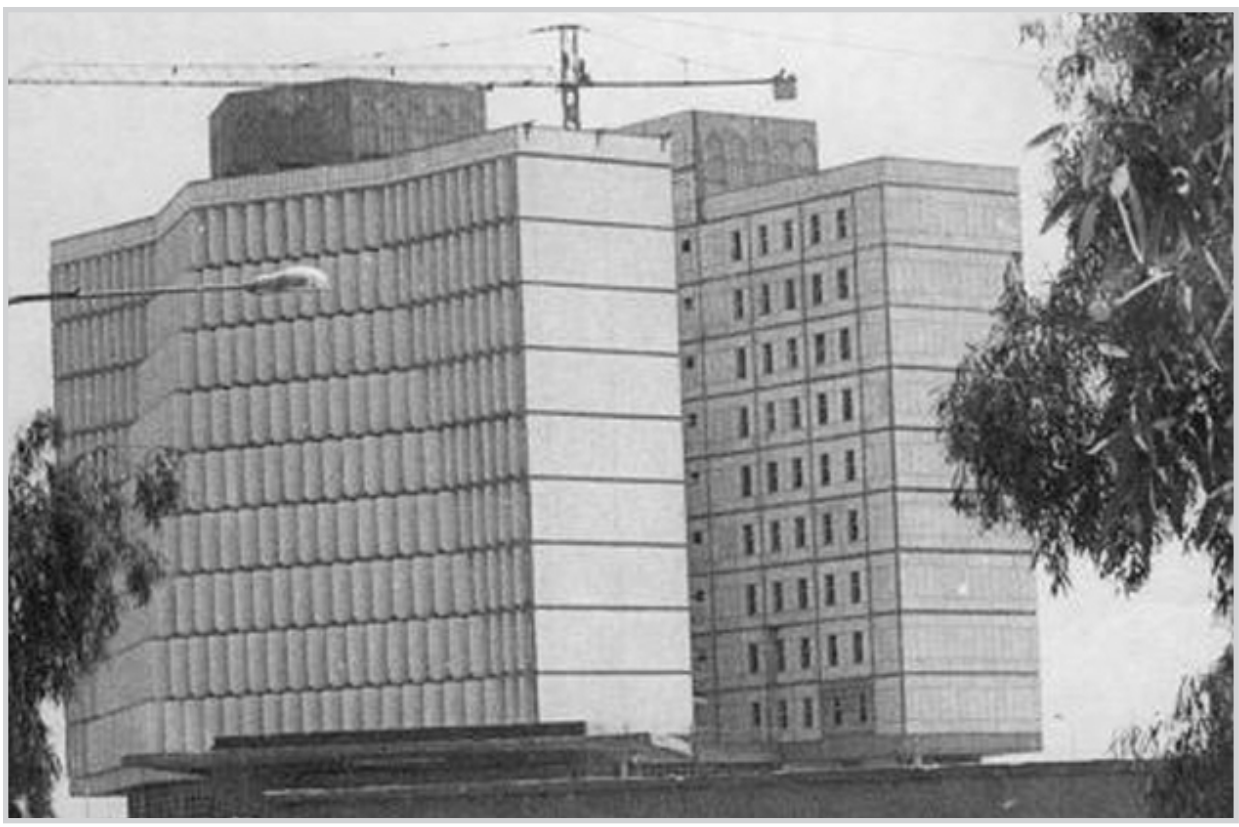
من الصعب اختزال مسار ابداعي طويل وغنيٍ ومتجدد، كما هو الحال في مسار قحطان المدفعي المعماري في دراسة واحدة؛ هو الذي اخترق سقف الفضاء الابداعي بموهبة معمارية متوهجة وبطاقة تعبيرية كانت دائماً محتدمة وفي احيان..مستفزة. ان تعدد مواضيع مشاريعه وتنوع مقارباتها التصميمية، تجعل منه حالة عصية على " النمذجة " او التصنيف. لكن الامر الاكيد بان عمارة المدفعي شكلت وما زالت تشكل حدثا مميزا في الخطاب المعماري العراقي والاقليمي، حدثا يستمد اهميته الكبيرة من تجاوزه سابقيه، وتميزه عن اقرانه، وتأثيره الحاسم على لاحقيه: من خلال خلق فضاءات معمارية تجديدية وحداثية ظل المعمار دائماً مسكوناً بها. ولئن اشرنا في دراستنا هذه، وهي المكرسة لثمانينيته، الى انجازه المعماري فقط، فاننا نعرف تماما ان المدفعي " متورط " بالحداثة، كمبدع له حضوره المميز في نتاج اجناس ابداعية اخرى غير المعمارية، فهو رسام جيد، وشاعر غير عادي، ومثقف رفيع الثقافة، واكاديمي كفء، ومحدث لبق، ودائم الدأب في الحصول على المعرفة (وليس من دون مغزى انهماكه في الدراسة مجددا ومن ثم نيله شهادة الدكتوراه بالعمارة سنة ١٩٨٤ بعد ٣٢ عاما من تأهيله المهني الاول!!).

واخيرا، قد تثير آراؤنا النقدية الواردة في متن نصنا، جدلاً حول مصداقية الاسس المعتمدة في تقييماتها، فهي قد تحظى بالقبول مثلما، نعترف بانها قد تكون عرضة لغير ذلك. بيد ان الامر الاكثر اهمية من كل هذا، وهو الذي حفزنا على اعداد هذه الدراسة، هو الرغبة لابداء شعورالاحترام لصاحب الاحتفالية، وتوظيف مناسبتها لارسال تحية..الى ثمانينيته!

عمراً مديداً لك، ايها المعمار المجدّد،... والمتجدد!. ؟؟

ثمة مشروع آخر صممه قحطان المدفعي حظي باهتمام اوساط شعبية واسعة، نظرا لخصوصية موضوعه وموقعه المتميز في وسط العاصمة ولضخامة ابعاده نسبياً وهو مجمع " جامع بنية " (١٩٦٥-٧٥) في منطقة " علاوي الحلة " بكرخ بغداد، وقد شغلت عمارته في اعتقادنا حيزا مؤثرا في مسار منجزه الابداعي، كما انها ايضا تشير الى تبدلاته الاسلوبية. يتألف المجمع من عدد محدد من مبانٍ متباينة ان في مفرداتها او في كتلها، فكتلة المسجد الضخمة والمهيمنة هي الوحيدة من بين حجوم صغيرة اخرى يتشكل منها المجمع كقاعة المناسبات والضريح والمدخل والسور المحيط ودكاكينه، التى وجدنا ان المعمار لم يولها اهتماما تصميمياً مميزاً، عدا مبنى الضريح، الذي اعتبره من "اجمل" مفردات المجمع واكثرها تعبيرية. لكن ما يهمنا في هذه الدراسة هو عمارة المسجد الجامع، ففيه، كما اشرنا، ثمة رسالة خاصة يبعثها المصمم لنا كمتلقين لعمارته ومستخدميها معا؛ كما اننا نجد فيها تداعيات لتمثيل منعطف آخر من منعطفات مسار المعمار الابداعي.

ثمة قبة بيضوية الشكل تحيط بها من الاسفل مجموعة من اضلاع خرسانية متفرقة ترتكز على "طبلة" تنهض من كتلة مكعبة تحصر فضاء حرم المسجد، وبجانب القبة يرتفع عنصر فرتكالي طويل مضلع المقطع كناية عن مأذنة الجامع. وتحيط بكتلة الحرم اروقة خارجية باقواس مدببة العقد. وقد تم اكساء بعض سطوح الجامع بالآجر الملون ذي البريق المعدني المسمى محليا " بالكربلائي ". هل ثمة شيء اخر مميز في عمارة المبنى؟ كلا، مع الاسف، ونقولها بحسرة، نظرا لما نراه من تمادي المعمار في سعيه وراء حل تصميمي مشوب



قراءة في الأعمال التشكيلية لصدر الدين أمين

كائنات أخضعت لسلطة المجاهر

خالد خضير الصالحي

صدر الدين أمين فنان مغترب مهووس بالمحيط والبيئة وموجوداتهما من الكائنات التي يتخذها وسيلة بصرية بهدف الكشف عن المعطيات الجمالية الكامنة في ثنايا الكيان المحيطي بصفته موضوعه الأثير وربما الوحيد بينما تشكل لقى ذلك المحيط بوابة الفنان إليه.

بوابة ذات اتجاه نسغي ارتدادي، يبدأ من ذات الفنان نحو لقى المحيط، ويعود إليه، مما يؤكد اعتبار تجربته واحدة من التجارب التعبيرية - التجريدية العراقية التي تستلهم المحيط، وتحاول أن تسم ما تضمه من لقى المحيط بالقناعات الشكلية التي يؤمن الرسام صدر الدين أمين بها،والتي يبني وفقها منظومته الشكلية،فإذا كان عدد من الفنانين قد توجهوا نحو الجدران والسطوح يستنطقونها ويجرون نحو الأركولوجية عليها لاكتشاف كوامنها الإشارية والعلاماتية ومعالجة نسيجها وإجراء تجاربهم عليها، باعتبارها مرآة تحمل واقع الحياة الإنسانية في اصغر تفصيلاتها، من خلال اكتشاف مخلفاتها التي تشكل أثرا لمرور إنساني ترك إشارة على سطح المحيط كتابات وآثاراً وحزوزا، فإن صدر الدين أمين قد ملأ سطح لوحته بكل ما حملت ذاكرته من كائنات عايشها طويلا لتظهر بشكل حشود من البشر الذين يرتدي بعضهم أقنعة ويضعون قرونا، كما كان القدماء يرسمون السحرة على شكل حيوانات خرافية واسماك وقطط وثعابين وسلاحف وطيور و أقمار ونجوم وشموس ونباتات وزواحف وأشجار وورود في كرنفالات تشترك فيها كائنات لا حصر لتنوعها، كائنات تتخذ شكل (خلايا) مغلقة بجدار سميك أسود يعزلها عن العالم الخارجي المليء بالكائنات الأخرى التي ربما كانت تتصف بالعدائية فتهدد بالتهام بعضها بعضاً دون وجود ذلك الجدار. وربما هو إجراء دفاعي من الرسام ذاته بهدف تحصين أشكاله خوفاً من ضياعها في هذا الخضم الهائل من الأشكال السابحة على سطح اللوحة كما تسبح الحجيرات في سائل موضوع تحت المعاينة المجهرية.

حقل مترامي الأطراف من أشكال مشخصة تؤكد نزوعها، والأدق تؤكد نزوع الشكل نحو أزله العلاماتي، الأشد بساطة من الناحية الشكلية والذي يختزلها إلى نظام بعدي هو بشكل ما نظام أقل من بعدين نظام يتجاوز الخط (كبعد واحد) ولكنه لا يصل إلي حالة التشكل فهو محاولة للعودة إلي الوجود الجيني للشكل أو (الوجود الحجيري) لشكل الكائنات حيث تتحول الطير الواقف إلى حرف (ي) والشمس دائرة ذات خطوط وهكذا. إن الانقطاع الواقع بين أشكال الرسام صدر الدين يجعلها تقصر فن الرسم على انطباعات بصرية مفردة، تحقق وحدة واندماجا يستحيل أن يحققها الأدب القادر على تحقيق تتابعات حكائية وبذلك ينتهي البعد الاستطرادي والبنية الخطية، فلا وجود لذلك النظام الأرسطوطاليسي في التتابع عند بناء اللوحة في هذه التجربة. إنها بنية متشظية، تشابه بنى لوحات الرسام المغربي حسين الميلودي والعراقيين فاخر محمد وكريم رسن في تجاربه السابقة، حيث تتناثر الأشكال فيها لتملأ سطح الفراغ، ملونة ومحاطة بخط (حقيقي) سميك أسود، وكأننا أمام نص تعويذة تعود إلى أبجديتة صورية غائرة في القدم. نصوص لا يمكن فك معانيها لافتقارها إلي معرفة قواعد أبجديتها واتجاه قراءتها، أو صور رسمها عقل طفولي لم تلوثه الحضارة باكتشافاتها ومعارفها،فلم يزل يرسم بأسلوب (عين الطائر) حيث تظهر كل الموجودات معاً دون أن يحجب أي منها الآخر، وخلال منظور ذي بعدين تتخذ فيه الأشكال ما يعرف (بالوضع الأمثل) في الرسم.

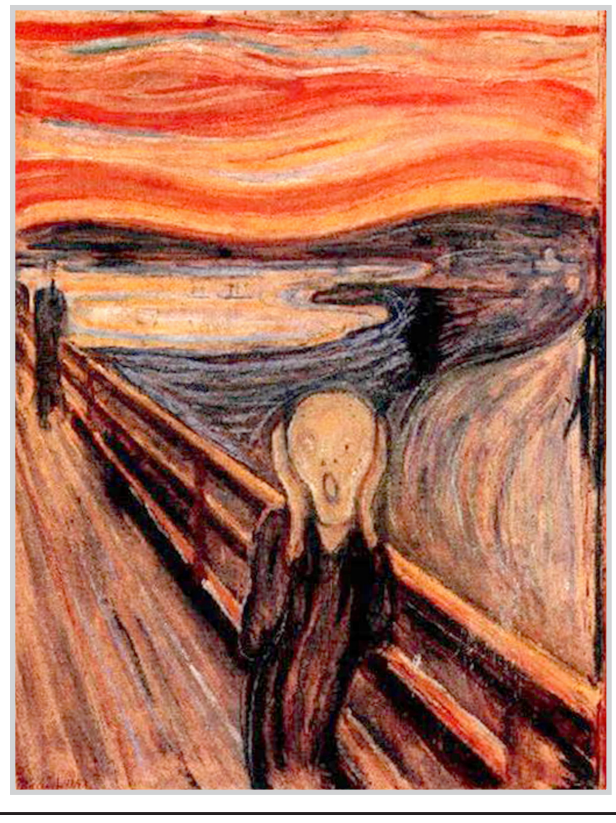
تتواشج بنيتا اللون والأشكال المنعزلة فرغم اتخاذ كل شكل وحدة قائمة بذاتها، إلا أن تواشجاً قد نشأ بينها وبين (السائل) الذي تسبح فيه وهو ما يمنحها وحدة شكلية وكأنها نص صوري، كتبه عشرات من البشر مروا أمام كهف فسجلوا علاماتهم وبذلك كانت أعمال الفنان مقاطع من جدران كهوف ملونة بألوان زاهية ذات سمة طفولية واضحة من الناحية التقنية.

يمتلك الفنان صدر الدين وعياً بالشكل لا يمتلكه إلا القليلون، وعي جوهري في تأسيس فهم فن الرسم على بنية (مكانية - صورية) أي طوبولوجية، لكن لا يمكن اعتباره واحداً من فناني المفروكات في تكنيك اكتشاف أشكاله كما هو علي النجار مثلاً. فصدر الدين لا يصنع حقل متعرجات لاكتشاف أشكاله بل هو قد جمع في ذاكرته ذخيرة من أشكال (عناصر) المحيط القابلة للاستيعاب وتكوين الصورة وفق عملية انتقائية داخلية تخضع لسيطرة آلية عمل الذاكرة الإنسانية في انتقاء أشكالها بعد أن يكون قد أنجز العملية التحولية عليها لتكون جاهزة كخزين من صور الذاكرة القابلة للتحول (فالأسلبة صفة ملازمة لكل حركات الفن، حيث الحاجة إلي التعديلات التي تتطلبها خصائص وسيلة التعبير ذاتها)، إلا أن ما يتبقي دائماً، هو الموضوعة الدالة حيث يكمن الطابع في قلب الرؤية. فقد ترك الشيء بصمته التي لا تمحى، رغم كل التحولات الشكلية التي يحاول صدر الدين إجراءها على أشكاله وتكنيك إنجازها وتنوع المواد التي يستخدمها أو الأهداف النفعية للعمل الفني، بين أن يكون عملاً مقتنى يعلق على جدار أو بوستراً للإعلان عن معرضٍ أو بطاقة بريدية أو غير ذلك.

ادوارد مونخ والتعبيرية الإنسانية

رافاييل لوبن
ترجمة: د.سندس فوزي فرحات

وضع أسم أدوارد مونخ على اللائحة الطويلة لأسماء الرسامين المنبوذين في نهاية القرن التاسع عشر. يخيم الموت والمرض على عالمه وذلك منذ لوحاته الأولى "الطفل المريض" (١٨٨٥-١٨٨٦). وبعد اصطدامه بالجو الثقيل للمجتمع الإسكندنافي المتشدد والمتصلب. كان الرفض مباشرا وسيبقى هذا الفشل يلاحق مونخ لفترة طويلة. لم تكن المواضيع المطروحة هي ما صدم النقاد والجمهور فرسم المرضى لم يكن نادرا بل على العكس كان تقليديا لكن ما كان يصدم هو رسم الفنان بضرباته العصبية على القماش مما يجعل اللوحة تعطي انطباعا بأنها تخطيط أولي أكثر من كونها لوحة منجزة عن تمكن.



تكشف هذه الطريقة بالرسم الزخم الانفعالي للفنان، وكان ذلك إعلاناً عن الحداثة. وذلك ما عزل مونيك عن الواقعية البرجوازية التي لم يستطع معاصروه أن يتخلصوا منها. كانت أولى لوحاته الشخصية تلك التي تحمل عنوان "أختي أنغر" (١٨٨٤) ولوحة شخصية للفنان كارل جنسن-هغل (١٨٨٥)، نرى فيها إن الرسام يطلق شخوصه على خلفية من الألوان غيرال محددة بدلا من أن يرسم خلفهم ديكورا داخليا مرتبا بعناية كما هو متعارف عليه. وتستمد اللوحة قوتها من التعبير المتوتر للوجوه. وستعلن هذه السمة عن البحث الذي سيميز أعمال مونخ بأكملها ألا وهو البحث عن تسليط الضوء في اللوحة على دواخل الشخص الذي تقدمه لنا.

سيقوده هذا البحث إلى باريس وبرلين. وجد في باريس تقنيات الانطباعيين وكذلك تقنيات التنقيطيين أمثال بيسارو،حيث تخلق هذه التقنيات نوعا جديدا من الحركة وقد أثرت جدا في مونيك وتشهد بذلك لوحاته مثل: "الربيع في شارع كارل-جوهان" (١٨٩٠) وكذلك لوحة "شارع لافاييت" (١٨٩١). إلا إن هذه اللوحات تحمل أساسا بصمة لوحة مونيك الرئيسية آلا وهي "رسم جداري للحياة" والتي كانت تتألف من مجموعة لوحات متسلسلة تهدف إلى التقاط كل لمحات الحياة الإنسانية.

لن يعرض مونيك هذه اللوحات سوى في الفصل الآخر من حياته وذلك عند ذهابه إلى برلين في ١٩٠٢، حيث عرض للمرة الأولى هذه اللوحات كسلسلة متلاحقة أسماها "رسم جداري للحياة" وكانت تدور حول مواضيع مختلفة "تيقظ الحب"، "ازدهار الحب وذبوله"، "قلق العيش"، "الموت". أما لوحة "القبلة" (١٨٩٧) فقد عرضها بعد عام من ذلك وهي تعرض لنا عاشقين متعانقين أمام شباك. وينجح الرسام في توضيح شدة العشق من خلال رسمه رأس المرأة الذي يبدو وكأنه امتداد لرأس الرجل الذي يعانقها. يشع هذا الاندفاع التوحدي على كل عناصر اللوحة حيث نجد إن الستارة التي على الشباك تتناغم في حركتها مع حركة جسد الرجل وتبدو وكأنها تغطي العاشقين.

الديكور في لوحات مونيك مضطرب ويتغير بحسب العاطفة التي تعبر عنها اللوحة حيث تخرج المشاعر الداخلية الحميمة وتبدل فضاءات اللوحة كليا. وتبقى لوحة "الصرخة" (١٨٩٣) المثال الأكثر وضوحا على هذه الطريقة في الرسم فالتضاد بين الخطوط الأفقية والعمودية وكذلك استخدام اللونين الأحمر والأزرق وكل العناصر المكونة للوحة، ليست إلا خطوطاً منحنية على شكل جيوب تتصادم كي توضح لنا القوة المقلقة في تلك الصرخة. وحتى بعيدا عن لوحات "رسم جداري للحياة" وعند رسمه للوحات أكثر تصويرية، تتألف من مشاهد يومية أو لوحات شخصية نجد أن التعبير عن الحركة الداخلية والحالات النفسية للشخوص يبقى هو الموضوع الأساسي كما هو الحال في "السيدة تحت الشرفة" (١٩٢٤) والتي تعرض لنا سيدة بالمئزر وتقف مستندة إلى الحائط وناظرة إلى البعيد، نجد إن الاتجاه الذي تنظر إليه السيدة يصبح هو المنظور الذي تتحرك كل خطوط عناصر اللوحة إليه كالحائط والطاولة والشباك وحافاته. يستمد سكون السيدة قوته من ذلك التعدد الباعث على الدوار لنقاط الاستهراب في اللوحة. هذا التوتر في اللوحة يعطيها ذلك الطابع الغريب الخاص.

في هذه اللوحة وفي غيرها من أعمال مونخ نجد إنه يغترف من التقليد التعبيري لرامبرانت و لديرور الهادف الى خلق إنسانية جديدة.