تضايف الروحي والواقعي في أعمال الفنانين السريان

د. جـواد الزيـدي

لوحة الفنان التشكيلي وسام مرقص

إن أيـة ملاحقة نقدية لأعمال الفنانين التشكيليـين السريان في حقـول الرسم والنحـت والكرافيك تفتـح الباب واسعاً نحو رافد من روافـد الفن العراقي الذي يمتلـك ميـزات روحيـة ترتبـط بـتراث العراق الفنـي والتراث الشرقي الديني، علـى الرغم من وقـوع هـذه الأعمال في دائـرة التعبـير الإنسـاني الـذي يتيـح لنـا مقاربـة فنيـة مـع آخريـن أسهمـوا في صياغـة أساليـب فنيـة سـواء في رسـم الطبيعة أو تجريدها مـن عوالقها الخارجية أو المغادرة إلى أعماق التأريخ للخـروج منـه بصيغـة بصريـة. إلا أن الملاحـظ في هـذه التجـارب تضمينها الروحـي والجوهـري في خطابهـم ولا تـدع الشـكل الفنـي والجمـالي هـو المهيمـن الأول في ذلـك الخطـاب، بل أن المضامـين حاضـرة مـن خـلال استثمار الإرث الروحي الـذي تعرف عليه هؤلاء وتماهت ذواتهم مع آمنوا به.

ففـي تجربـة الفنـان وسـام مرقص انفتـاح علـى الطبيعـة العراقيـة إلى أقصاها والتمعن في جمالها الخفي، فقد رسم الجبل والأهوار والسهول والبيئة الريفيـة بـذات الحساسيـة الجماليـة محتفيـاً بالناس البسطاء وتوثيـق حياتهـم بشـكل جميل، إذ رسـم الأهوار والصياديـن والفلاحـين علـى ضفـاف الأهـوار وبيوتهـم القصبيـة والطـرق الوعـرة التي تحيط بهـا أشجار النخيل المهملة والأشجار اليابسة، ولكنه رسمها بطريقتـه الخاصـة التـي تعكـس ذاتية الفنـان. وعندمـا رسـم الجبل فقـد رسم الرعـاة وحياتهـم وفضاءاتهـم المحيطة مستخدمـاً كل التقنيـات الانطباعية وما بعدها من التنقيطيـة التي أظهرت شكله أكثر جمـالاً وتأثـيراً مانحـاً للفضاءات الزرقاء السماوية مساحة كافية للتعبير عـن التعالقـات التـي تحدث بـين هذين اللونين ومرموزاتهما الروحية .

وبـذات المفهـوم عـاد الفنـان سـلام أدور إلى الأشـياء الأولى في الطبيعـة البكـر معلنـاً انتماءه لهـذا الواقع دون تدخـلات إنسانية قد تسـيء لهذا الشكل الجمـالي بمفهومـه الأول، لذلـك فـإن معظـم رسوماتـه التي تحـاور الواقعي والانطباعـي في تصيـّره الأول تفـرز بنية مكانية علويـة للاتصال بالسرمدي واللامتناهـي من خلال اختيـار اللحظة التـي تعكس طبيعـة الصفـاء العلوي ، وبهذا فان معادله الموضوعي هو صورة الـذات الإلهية المطلقـة المكرسة من خلال هذا التصيّر الذي تمثلـه صورة السماء الزرقاء بتجليهـا الروحي. إن أدور وان سار علـى خطى الانطباعيـين الكبار في كل ما أنجـزه من معانٍ تنتمي لهذا الفهم إلا انه جسد المعنى الروّحي القابض على صورته خـارج حدود التقنيات والآليات المستخدمة ضمن السياق البصري الذي ينتمي إليه. وهـذا بحد ذاته نزوع نحو الروح المرتبط بالمطلق واللامتناهي في حـدود الرسمويـة العراقيـة وان لوحته المأخـوذة مـن الطبيعة المتخيلـة تنم عن تلـك التأكيدات التـي سعـى إليها، وهي مناطـق الحلـم، بمعنـى انـه يصـور ما يحلم به لطبيعة المكان وان يحتوي على مفردات واقعيـة مثل النخلـة والشجرة والجبـل والـوادي والزهـرة وأعشاب الصحراء، إلا أنها لا تنتمي الى الواقعية المفرطـة في التنـاول، بـل إلى الواقـع الحلمـي الـذي يصـوره الفنـان ويدرك أدواتـه تماماً. وحتى عندما يرسم امرأة فانـه يصـور ثيابهـا عبـارة عـن أزهار تشـكل نسيجـاً يسـتر جسدهـا وهـذا يرتبـط بالفهم الأول والاحتفاء بالذاكرة الفطرية للإنسان ومحيطـه البيئي، كما يشير رأسها الى نقطة التناهي المجهولة في ضوء نظراتهـا العلوية المتجهة نحو الأفق المفتوح الى اللانهاية .

أمـا النحـات المتصـوف مـازن إيليـا، والفاعـل العضـوي في إدارة مؤسسات الفن وتواصله الدائـم في معارض الفن العراقـي في بغداد والمدن الاخرى ، فانه مخلـص للنحت، وهـذا الإخلاص نابع مـن تجـذره في تربـة وادي الرافديـن والخلاصات الجمالية التي قدمها الفنان السومـري والآشـوري خـلال قرون من التأمـل، إن انتماءه للنحت تحيل علاقته الوطيدة مع ذلك الزمن المضيء والمزدهر .

فمعظـم أعمالـه تحتـوي علـى هيئـة إنسانيـة مع التواطـؤ الروحـي المشع، فنجـد تماثيلـه تنضوي علـى شخوص تصيّروا بهيئـات مختلفة تحتفظ بدلالة الحركـة والمضامين الكامنة خلف الشكل العيـاني . انـه عندمـا يحيـط نماذجـه الإنسانيـة بدائـرة واحـدة يقـف فوقها هيـكل إنسـاني بكامـل مواصفاتـه فانه يشـير ضمنـاً الى السلطـة التـي تضـع هـؤلاء ضمـن دائرتهـا الذيـن يرفضون منطقهـا والتهكم بـه، ذلك الـذي تعكسه نظرتهـم المتفائلة للمستقبـل على الرغم مـن كل مـا يحمله مـن خفايـا ومستور. إن إغـلاق محيط الدائرة يعني اللاعودة والمجهول في الوقت ذاته على الرغم من الفضاء الأمامي المفتوح، إلا أن الإيماءة لا تشـير إلى ايـة مسـرات يحملهـا الغد الآتـي مـن خـلال الكتلة الحجريـة التي تغلق المنافذ الخلفية للدائرة. إن الروحي والقـدري في أعمال (إيليـا) هو ما يعزز روافـده النظريـة المحركـة للخطـاب البصـري المتفرد عـن معالجات الآخرين لاتصالـه بإنفاق التأريـخ المضيئة في ما يخص تجلـي الإرث النحتـي في أعماله الحداثية التـي أضفاها عليها وما يفرزه التاريخ من حتميات استجاب لها الفنان في خطابه المرئي .

بسام صبري

لوثر ايشو

مازن ايليا

إن تمسـك الفنـان السريـاني بالواقع البيئـي يعنـي تأكيـده علـى الهويـة والانتمـاء إلى الأرض والسمـاء، فلذلك صـوّر كل ممكنـات البيئـة دون أدنـى تمييـز مـع الارتـكان إلى الشعبـي في الطبقـة والأزيـاء دلالـة الأصـل الذي لا يمكـن تزييفـه أو النيل منـه. فلو تتبعنا مـا رسمـه الفنـان لوثـر ايشو نجـد انه رسـم امـرأة مـن سهـل نينـوى ترتدي الزي الشعبي المملوءة بالخرز والأقراط والإكسسـوارات التي تتـدلى على وجه المرأة، أو المـرأة التي تحمل آنية الطعام وهـي بملابـس البيـت الشعبيـة معبراً عـن ذلـك باللـون الصريح المتآلـق الذي يحيـل بدلالته إلى تلـك البنيـة المكانية، ولم يكتـف بهـذا فقد عـاد لرسم السوق الشعبـي ويظهـر فيـه بائـع الخضـار والفواكـه في لوحـة انطباعيـة بآلياتها وألوانهـا المعـبرة عـن هـذا النسق من التناول ويحاول أمير أوراها المزج بين الواقع الفعلـي والمجرد في ذات اللوحة حيـث أتسمت لوحته بهذا الانصهار بين اتجاهين مختلفـين في مضامينهما، فقد ملأ سطحه التصويري برموز تجريدية وأشكال هندسيـة وألـوان مشرقـة وخصـص مساحـة في أسفـل إحـدى لوحاتـه تبتسـم للحياة بعكس اللوحة الأخـرى التي ظهرت فيهـا امرأة تجلس بذات المـكان أسفل اللوحة وأمامها جزء هندسـي تجريـدي وفي أعلـى اللوحـة صـورة قنـاع يرمـز للمجهـول المخيف الـذي يحيـط العـالم الإنسـاني وقـد أحيطـت اللوحـة بالألـوان الضبابيـة المعتمة رمزية للتشـاؤم والخوف وهنا يمكن إيجاد بُعداً للمقارنة بين المستقبل المشـرق والآخـر المجهـول الـذي مثلته اللوحتان. إن نـزوع أوراها للمزواجية بين التعبـيري والتجريـدي اعتقاداً من أن أي المنهجـين لا يمكـن أن يعـبر عمـا يريده فهو بحاجة إلى التأويلي في الفن مـع إمكانيـة احتفـاظ اللوحـة بالمباشر والواقعي في الوقت ذاته .

وهـذا بالضبـط مـا عـبر عنـه الفنان بسام صبري حين صور كنيسة يعلوها الصليـب بشـكل واقعـي ومـن زاويـة محـددة للنظـر يحيـط بهـا شخوص يتجهـون إلى بوابتها لغرض التعبد في هذا المـكان المقدس والرمـز مع الامتثال لفرضيات الواقـع وما يجسده الروحي والديني في هـذه اللوحة التـي جعلها تخـترق الفضـاء السمـاوي الأزرق ولـون الكنيسـة البيضاء وهـي إشارة واضحـة لتداخل النـور الإلهي الأبيض بالسمـاوي الرامز الى العلوي . ولكن ماهـر حربي يتخـذ طريقاً آخـر للتعبير عـن الواقع سـواء كان متجلياً او رمزياً روحيـاً ، إذ اتخذ من الحـروف العربية واللاتينيـة وسعفات النخيـل المحفورة على السطوح الخشبية والمعدنية سبيلاً للتعبيـر عـن الروحـي مـن خـلال بنية الحرف المشكل على هيئة زخرفية نازعة لملء الفـراغ وكل الفضـاءات المحيطة. وهـذا المفهـوم الـذي يتمسـك بـه الفـن الزخرفي المتمثل بالفزع من الفراغ، كما يضيف لذلـك وجوها إنسانيـة وأواني تتداخـل مع الحـروف بصيغها المختلفة لإنتاج نسيج زخرفي متشابك ومتداخل القـراءات والتأويـلات التـي تمنحهـا لوحتـه، يعكـس تقنيـات الأجناس المختلفة في الفن، إذ تظهر تقنيات الحفر والنحت والكرافيك مـع تداخلات آليات الرسم مع الاحتفـاظ بالمضمون الفكري الذي تتيحه الزخرفـة للقراءات النقدية لهـذه الأعمال مـع التأكيـدات المستمرة على المنحى الدلالي في لوحته، فللحرف والوجـه واللون والسعفـة دلالة رمزية تنفتـح علـى مرجعيـات تأويليـة عـدة اجتمعت في لوحة حربي الواحدة .

محطات تشكيلية

لوحة دالي إلى نيويورك بالبريد

عـادت لوحـة سلفـادور دالي التـي سرقـت من متحـف مدينـة نيويورك الأسبـوع قبـل الماضـي عـن طريـق البريد وفي حالتها الأصلية.

وقالت الشرطـة إن بصيصا من الأمل لاح الأسبـوع الماضـي حـين وصلـت للمتحـف رسالـة عـن طريـق البريـد الالكتروني مـن شخص مجهول تفيد بـان لوحـة (كارتـل دي دون خـوان تنيريـو) Cartel de Don Juan Tenirio في طريقهـا للمتحـف بالفعـل. واللوحـة ترجـع لعـام ١٩٤٩ واستخـدم في رسمهـا الحبر وألوان مائية.

وقـال جـون مكارثـي نائـب مفوض شرطـة نيويـورك: إن الطـرد أرسـل بالبريـد من مكان مـا في أوروبا وان اسم وعنوان المرسل غير حقيقي.

ورفض متحـدث باسـم المتحف الذي افتتـح العام الجـاري فقـط التعليق، وتكهـن مصـدر ثـان في الشرطة بان الضجـة الإعلاميـة التـي أحاطـت بالسرقـة أدت الى تعقيد مساعي بيع اللوحة في السوق السوداء.

وقـال مكارثـي إن اللوحـة أعيـدت مؤخـراً ويجـري التحقـق مـن أنهـا أصلية.

وكان رجـل يـزور المتحـف قـد رفـع اللوحـة مـن علـى جـدار المتحـف ووضعها في حقيبة تسوق وخرج بها من المبنى.

بوذا وضفائر الريفيات الجميلات

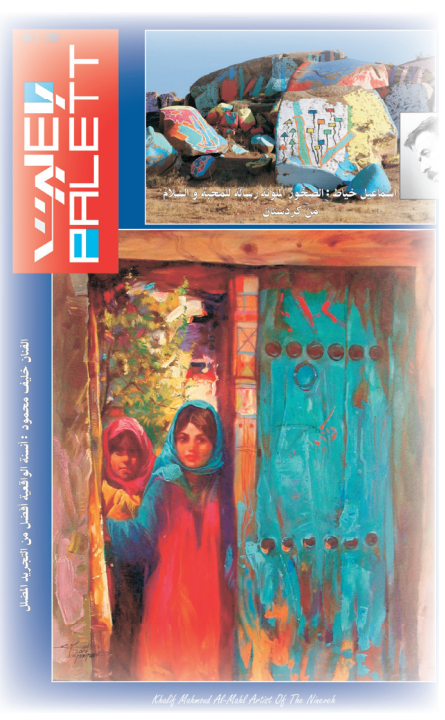
سلسلـة الفنـان الهنـدي كابـاري كيشان عن بـوذا رحلة من التخيل البصري المتكرر غالبـاً للفيلسوف في التكفيـر عـن الذنـوب. ولكونه من أتبـاع البوذيـة ومبادئها، أراد كيشان أن يقدم البوذية كما اكتشفها خلال سنوات نشأته في تيلانغالا. وكمـا هي الحال مع معظم الفنانين من هذا الإقليم، فإنه فُتن هو الآخر برسـم النساء في لوحـات ريفية. ويبدو فيها الاستلهام من الأساتذة مثل فيكونتام واضحاً للعيان.

وقـد عُرضـت سلسلـة الفنـان الجديـدة عـن غوتامـا بـوذا في أولسـو خـلال الأسبـوع الأخـير مـن شهـر أيـار الماضي. وقـد قدّم فيها بـوذا من خـلال عيـون نساء تيلانغـالا الريفيـات. وقـال عـن ذلك "إن هـؤلاء النسـاء، وفقاً لي، مكرّسـاتٌ أنفسهـن لبـوذا. وفي هذه السلسلـة من اللوحات يمكنك أن تراهـن يرسمـن بـوذا. وولاية أنـدرا براديش هي مقعـد البوذية في الهند. ولهذا، بـدلاً من التركيز فقط على بـوذا في مراحل مختلفة مـن التأمـل، أردتُ للوحاتـي أن تعكـس الارتبـاط بولايتنا". وفي كل أعماله، يمكنـك أن ترى النساء وقد أدَرنَ ظهورهن لك. وهو يفسّر هـذا قائـلاً: "إننـي أجـد النسـاء الريفيـات، بشعرهـن المضفـور الطويـل، جميـلات". واللوحـات لامعـة، مع استخدام جهيد للألوان مـن الفنان (أكريليـك على قماش)، وهـي متوفـرة بأحجـام مختلفـة مقابل مكافـآت مقبولة بين ٤٠٠٠ و٢٠،٠٠٠ روبية. وهو يضيف لها تنويعاً بزيادة القليل من اللوحات على هياكل خشبيـة وواحدة على صندوق يمثّل خزانة كنز.

باليت للفنون التشكيلية

المدى الثقافي

صـدر العـدد الثالـث مـن صحيفـة باليـت التشكيليـة المتخصصة بالفنـون التشكيلية والبصرية، وقد بدأ العدد بافتتاحيـة لرئيـس التحرير ناصر عبد اللـه الربيعي أراد فيهـا أن تصبح لبغـداد والمدن العراقيـة الأخرى واجهات معماريـة وجماليـة تغـير المـزاج الاجتماعـي للإنسـان العراقـي المنهك، وان تكون هناك نية جادة وحقيقية لجعل بغـداد عاصمـة للثقافـة العربيـة عـبر استغـلال الطاقات العراقيـة العالمية في مجـال الفن والعمـارة والمتخصصة في الفـن البيئـي وتجميـل المـدن، واحتـوى العـدد علـى متابعـة متميزة للنشاطات والفعاليـات التشكيلية العرقية في الداخـل والخارج مع تخصيص صفحة للفن التشكيلي في كردستـان العـراق أبـرزت المشـروع الجمـالي للفنان إسماعيـل خياط لتلويـن صخور كردستـان كرسالة سلام ومحبة، وكذلـك النشاط المتميز لقاعة شنـدري في أربيل، وضم العدد الذي تميـز بطباعته الأنيقة إضافة إلى أبوابه الثابتة مواضيع تغني الثقافة التشكيلية للفنان والقارئ .

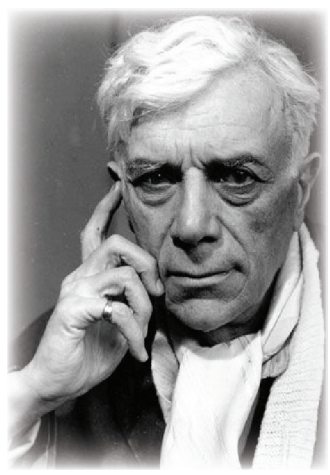


تشكيليون عالميون

جـــــــورج بـــــراك

ولـد بـراك في ١٣ مـن مايـو ١٨٨٢ في ارجتيـول – فال دويـز ، ونشأ في لوهافر ليصبح عامل دهان ومصمم ديكور كوالده وجـده، وفي نفـس الوقـت كان يدرس أصـول الرسـم مساءً في مدرسـة الفنون الجميلة في الفترة من ١٨٩٧ إلى ١٨٩٩. في فرنسـا تتلمـذ بـراك علـى يـد مصمم محـترف ثـم استلـم شهادتـه في ١٩٠٢، وأصبـح في السنـة التـي تليهـا يحضـر الدروس في أكاديميـة همـبرت وتعرف هناك على مـاري لورينسـل وفرانسيس بيكابيا، وظل يرسم هناك حتى ١٩٠٤.

تنتمـي أول أعمـال بـراك للحركـة الانطباعيـة، لكنـه تبنـى بعدهـا الحركة الوحشيـة بعـد مشاهدته أعمـالا من هذه الحركة في معرض في ١٩٠٥. يستخدم الوحشيـون، ومنهـم هـنري ماتييـس واندري درين، ألوانـاً متألقـة وأشكالاً عشوائية للحصول على استجابات عميقة من العواطـف البشرية. عكف براك خلال هـذه الفترة على تطويـر أسلوب وحشي أكثر إخضاعاً للعواطف، وساعده في ذلك الفنان راؤول دوفي والفنان أثون فريس المولود في لوهافر أيضا. في ١٩٠٦ رافق بـراك فريـس في رحلته للرسـم إلى قرية إيستـاك ومن ثـم إلى أنـترب في بلجيكا ومنهـا إلى لوهافر مرة أخرى، وفي مايو ١٩٠٧، تمكـن بـراك مـن عرض أعمالـه الوحشية في جمعية الفنانون المستقلون. في نفسِ العام، بدأت أعمال براك تتطور تدريجيـاً لتظهـر تأثـره بأعمـال الفنـان بـول سيـزان المتوفـى في ١٩٠٦، والذي عرضت أعمالـه في الجمعية، بعد عام من وفـاة الأخير، بأحجـام كبـيرة وبصبغة



متحفيـة. أثـرت هـذه الأعمـال كثيرا في أعمـال طليعـة الفنانـين، ما مهـد الطريق للحركة التكعيبية.

في عـام ١٩٠٩ بـدأ بـراك بالعمـل مـع الفنـان بابلـو بيكاسـو، الـذي كان يعمل على تطويـر نفس الأسلوب التكعيبي في الرسم. تأثر بيكاسو بأعمال بول غوغان، بـول سيـزان، أقنعـة القبائـل الأفريقيـة والمنحوتـات الإيبيرية، بينمـا كان براك عاكفـاً علـى تطوير أفكار سيـزان لتعدد المناظير."تظهـر الدراسـات أن مقارنـة أعمال براك وبيكاسو خلال الفترة ١٩٠٨ توضـح مدى استفادة بـراك من عملة مع بيكاسـو في تسريـع وتعزيـز اكتشافـه لأفكار سيـزان، لا لتحويل أفكاره"[١]. لقـد كانـت الحركـة التكعيبيـة اكتشافاً مشترك بين براك وبيكاسو في ١٩٠٧[٢] واستقرت في مونـت مارتري في باريس وكان الاثنـان روادهـا الأساسيـين. بـدأ بعدهـا الفنانان بالعمـل على تطوير هذه الحركـة الفنيـة، وقامـا بعمـل رسومات بألـوان أحاديـة وتصاميـم معقـدة لأشـكال وجـوه، تعـرف الآن بالتكعيبية التحليليـة. برزت اللحظـة المصيرية في تطويـر هذه الحركة خـلال صيف ١٩١١ [٣]، في كريـت في البيرينيـة الفرنسيـة عندمـا قـام رواد التكعيبيـة، جنبـاً إلى جنـب، برسم لوحات صعبـة أو قد تكون مستحيلة افتراضيـاً، وذلك ليتميزوا عن البقيـة. وفي عـام ١٩١٢ بـدأوا بتجربة الحركـة التكعيبيـة علـى فـن الكـولاج والرسم بالتلصيق. استمر عمل وتعاون بيكاسـو وبـراك المثمر حتـى انفصالهما في ١٩١٤ خلال الحـرب العالمية الأولى، حيـث التحق بـراك في الجيش الفرنسي تـاركاً وراءه باريـس. كان الناقـد الفني الفرنسـي لويـس فاكسيليـس هـو أول مـن استخـدم مصطلـح (التكعيبيـة) أو "المكعبـات الغريبـة" بعـد إطلاعـه على لوحات بـراك. فقد وصفها بأنها "مليئة بمكعبـات صغـيرة" ، ومـن ثـم انتشـر المصطلح على نطـاق واسع، مع العلم أن الفنانين لم يستخدمـاه. ووصف المؤرخ الفني إيرنست غومبرتش التكعيبية على أنهـا: "المحاولـة الأكثر جذريـة للقضاء على الغموض وعلى فرض قراءة موحدة للوحة المرسومة" [٤]. الجدير بالذكر أن الحركـة التكعيبيـة انتشـرت سريعاً في فرنسا وأوروبا.