العين والضوء

قراءات في فوتغرافيا الكرد

هەواڵنامەی کتێب

اسم الكتاب: العين والضوء
المؤلف: جاسم عاصي
الموضوع: دراسة
التصميم: ئوميد محمد
رقم الأيداع: ١٢٦٥
السعر: دينار

دار سردم للطباعة والنشر - الطبعة الاولى ٢٠١٤
كردستان - السليمانية

هەوالنامەی کتێب

سلسلة الكتب العربية لدار سردم للطباعة والنشر
كتاب رقم (٥٩)

المشرف العام على السلسلة
آزاد البرزنجي

المشرف اللغوي
د. دانا احمد مصطفى

العين والضوء

قراءات في فوتغرافيا الكرد

جاسم عاصي

هەولێر کتێب

هەوالنامەی کتێب

استهلال /

يتضمن هذا الكتاب محاولة لقراءة الصورة الفوتوغرافية التي شغلت حيـزاً مناسباً في ثقافة الكرد شأنها شأن الفنون والآداب الأخرى . بل يمكن القول أن الصورة كان لها دور ثقافي متميـز، لا سيّما عند الفنانين الشباب. وقد كانت محاولتنا هذه قد اعتمدت على نماذج لنتاج بعض الفنانين الذين شكّلوا حضوراً متميزاً. مستندة على ما قدمته مجلة (تاو) المتخصصة بفن الفوتوغراف . وأرى أنها مصدر يمكن الاعتماد عليه بسب شموليتها في النشر على مساحة كبيرة وواسعة لمنتجي هذا الجنس من الإبداع ، ثم ديمومتها وتواصلها في الصدور. كما وأنها تعاملت مع الفن على مستويات اشتغال الفنانين ،إن القراءة قد أخذت بنظر الاعتبار محورين؛ الأول : خص قيمة فن الصورة بشكل عام ، والكيفية المعرفية التي بواسطتها احتلت مثل هذه المنزلة الفنية ، وكان لها الدور الفاعل في تحريك وتبني وظيفة عكس صورة الواقع بكل الايجابيات والسلبيات . والمحور الثاني : خص المهتمين بهذا الفن من تأسيس نظري معرفي، أخذ على عاتقه تقديم مبررات هذا الجنس بين الفنون . كذلك تقديم بانوراما معنيةبالخاصية الذاتية لفن الفوتو للفنانين الكرد عبر ما قدمته ملكة الفنان من نماذج طرحت خاصيات ذاتية على أكثر من صعيد ، سيكون هذا المحور الأساس للقراءات المتعددة . يلتحق بهذا تخصيص تطبيقي يهم الصورة وما طرحته من رؤى على وفق استقراءات وجدناها تستقر على جملة محاور ، لعل أهمها : الجسد والبور تريه والطبيعة . وقد كان لهذه المحاور وغيرها تشعبات تخص الاهتمامات في عمقها وسبرها لأغوار المشهد الحياتي وتماسّها والتصاقها بالحياة . إن هذا التنوع والاغتناء كان له ميزات مختلفة بين فنان وآخر، لعل القراءات ستسفر عنها في ما تطرحه من رؤى كاشفة للخاصيات الذاتية والجمعية.

عموماً يكون هذا الكتاب محاولة لرصد جانب من الممارسات الإبداعية التي حفل بها الحراك الثقافي في كردستان العراق ، الذي نجد من بين مفرداته فن الصورة الفوتوغرافية .

(المؤلف في آب ٢٠١٠)

نظرات عامـــة

يقول فاليري :

على المرء أن يتصور ، كيف يمكن للروح أن تصوّر ، فالمصوّر إذ يُعير جسمه للعالم يُحيل العالم إلى تصوير . ولفهم هذه التحولات ، ينبغي إعادة الاهتداء إلى الجسم الفاعل والوقعي . ذلك الذي ليس قطعة من المكان ، أو حزمة من الوظائف ،آ وإنما الذي هو تشابك من الرؤية والحركة ، حيث يكون ثمة تضافر مستمر قائم "إن المصوّر يحضر جسمه " والواقع إن من المستحيل على بين الرؤية والحركة . فأنا أرى ما أتحرك نحوه ، وأتحرك نحو ما أراه .

الاهتداء إلى الجسم الفاعل والواقعي ، ذلك الذي ليس قطعة مـن

المكان ، أو حزمة من الوظائف ، وإنما الذي هو تشابك من الرؤية

والحركة ، حيث يكون ثمة تضافر مستمر قائم" إن المصوّر يحضّر جسمه " والواقع إن من المستحيل على بين الرؤية والحركة.

فأنا أرى ما أتحرك نحوه ، وأتحرك نحو ما أراه .

(العين والعقل/ موريس ميرلو ـ بونتي ص٩)

من رؤية (بونتي) لفن الصورة، يمكننا الدخول إلى عالم فوتو الكرد ـ وأخصص ذلك ـ بسبب تميّز هذا الفن في بيئة كردستان قياساً إلى الظروف الموضوعية التي مرت بها المنطقة ، وما تعرضت إليه من فعل انمحاء لمفردات الذاكرة، وحصراً التعرض إلى المكان ومحو خصائصه. وبذلك يمكن التطاول على التاريخ، لا سيّما أن فناني الصورة جلّهم من الشباب الذين امتزت عندهم المعرفة مع الحرفة، فأنتجت رؤية صافية للواقع وفق مجرياته المتقدمة، ونظرة أكثر راكزه ومنفتحة على تحولات الأزمنة، مما قاد هذه الرؤية لتشوف المستقبل بثقة

عالية. وقبل الخوض في تجربة الفنان الكردي في هذا المضمار لابد من كشف الرؤى المتعددة للصورة، التي هي بمثابة الفن الموازي والمتعاشق مع فن التشكيل والفنون الأخرى كالسينما والمسرح والشعر والسرد .فالتدقيق بقول (فاليري) أعلاه ، يوصلنا إلى الإشارة لتكثيف رؤية الإنسان لفن الصورة. فالمصوّر وهو يلتقط المشهد، إنما يتعامل مع شيء مادي محسوس، يمكن رؤيته بالعين، وليس روحاً هلامية . فثمة حركة أنتجت رؤى، وبهذا يكون الامتزاج بين هذين المتشكلين يعني الاستعانة بالجسد وملحقاته كالعين واليد . وهذه الاستعانة تعني أن الفنان إنما يهب جسده وهو يمارس فن التقاط صورة الواقع . فما يصل إليه المصوّر ، أنه يقوم بتكييف حسه ، بحيث ينتج الأشياء. ومن شأن هذا التفتح أن يديم التواصل بين ما هو أمامه وما هو وراءه . إذ يتم فعله هذا بموجب اليد والعين ، حيث يكون ثمة تضافر مستمر قائم بين الرؤية والحركة. فأنا أرى ما أتحرك نحوه، وأتحرك نحو ما أراه .. (١) فالإدراك للعالم يبدأ بالرؤية ، فهي تسير من السطح إلى العمق من العالم . والفنان يبدأ من المحسوس إلى المخفي . والسؤال المهم في هذا : هل أن الفنان وهو ينوي ذلك ، يحاول عكس الواقع كما يراه ماثلاً أمامه ..؟ والإجابة : ليس كما هو متصور هكذا ، فإذا كان كذلك فأنه يؤدي فعلاً ناقلاً على العكس مما تعكسه المرآة لصورة الشخص . إنه يتعامل وفق منظور ما يرى خلف صورة الواقع ، فالمرآة تعكس الصورة وتغيّر الأبعاد والرؤى بما يُثير حواراً بين الذات المُصَورة والآخر الذي هو ضمن كادر المرآة . هذا الحوار يُسفر بطبيعة الحال عن ظاهرة كاشفة لخصوصيات الذات ، والذات التي أصبحت آخر بالنسبة إلى الرائي الذي هو الذات الأولى المُصَورة . وهي تماما كما ظهرت لـ(إيزيريس) وهو يرى وجه آخر على سطح الماء . وهذا حسب تصوره . لأنه لم ير صورته يوماً في جسد عاكس . من هذا نقف على ثلاث ذوات متحاورة . هكذا يعمل الفنان وهو يرصد صورة الواقع ، يرى ما لا يراه الآخر الذي يتحول أمام اللقطة إلى ذات تحاور جديد مشتبك مع الدلالة ، ابتداء من سؤال : لماذا اختيرت هذه اللقطة دون سواها ..؟ بمعنى لابد من جود سر ما يتوجب كشفه . هذه الحوارية ما بعد الإنتاج هي التي تشير إلى عمل الفنان الإبداعي وهو يمسك الكاميرا مراقباً صورة الواقع . فهو يمارس فعل إنشاء حراك

شعري لاقتناص المشهد الحافل بسردية عالية تضاف إلى اللقطة من هذا المشهد أو ذاك . فالذي يهم الفنان هو التقاط الواقع في اشد حراكه ونشاطه ، اضطرابه وهدوئه من أجل الوقوف على صورته ضمن جدلية صراع الوجود وعدمه . فالصورة ضمن هذا التصور تساهم في صياغة الموقف. أي أنها وسيلة إبداعية تتعامل مع الجسد من باب كونه ذات عليا لها خصائصها وفعالياتها ، والآخر كونه ذات أخرى . هذه الرؤية تبلور النظرة إلى أن الصورة عاكسة وممارِسة لفعل الإبداع من خلال الجسد بكل مرفقاته ، بينما الشعر يتعامل مع الروح. ولعل اقتراب الأجناس من بعضها ، يُعطي الدور للصورة على أن تنهل من رؤية الشعر من خلال اختيار زاوية اللقطة وتوظيف الألوان والأطياف التي تؤشر للبنى السحرية والجمال. فففنانالفوتو لم يعد ذلك المصوّر الذي يلتقط المشهد بشكل عشوائي ، وإنما غدا يستجيب للجوّاني من إحساسه من بعد التحاور ومداورة الخواطر. وبهذا فهو يستجيب للذات الشعرية التي تسكنه . فالصورة كما قال (ميرلو ـ بونتي) يسكنها الفنان وتسكنه . وهذه إشارة إلى أن ثمة تعشيق بين الذات والمشهد الذي ينتج بوسيلة عدسة الكاميرا صورة تحاكي الواقع ، وتفترق عنه في ما تسبغه رؤية الفنان على المشهد . والفنان بطبيعة الحال لا يتعامل مع الكاميرا على أنها وسيلة للتقنية ، بقدر ما يؤسس نمطاً من العلاقة التي تعتبر أن الآلة هذه تمتلك وعياً ومساعِدة في جمع الرؤى وتكثيفها ضمن منطقة محصورة بين عين الفنان وعين الكاميرا ــ العدسة ــ .

من هذا المنطلق يكون فن التصوير هو الفلسفة الحقة التي تتناول العالم بهذا الأسلوب . فالمصوّر وحده هو الذي يُدرك العالم ويجعلنا نُدرك العالم . (٢) وهذا الإدراك متأتي من الحرية التي تتحلى بها الفنون من باب التكيّف للظواهر . فوظيفة الأدب مثلاً تكون في كونه يطرح وجهة النظر معتمداً على المحاكاة ومن هذا تزدهر في النص الحياة وتتكشف أسرارها الخفية . فالأدب وظيفياً يُساهم في كشف الحياة ومن ثم اقتراح صورة لترميم ما هُدم منها ، والعمل على تصعيد وتيرة بناء المعمار العام لها . بينما نجد الصورة تعتمد المنظور ، في كونها تتعامل بواسطة شيء للنظر إلى العالم هي العدسة . من هذا تتوقف طبيعة الرؤية وعامل

تصعيدها على درجة حساسية العدسة التي تتجاوب مع حساسية عين المصوّر . فهي ـ أي الصورة ـ ناقلة لمشهد الحياة ، ولكن برؤية فاحصة وشعرية كما ذكرنا . فالأدب كان قد استعار عين الكاميرا لرصد الظواهر والأشياء ، وهذا ما تجسّد في القصة الشيئية على سبيل المثال . فالوصف التمثيلي للأشياء كان المراد منه الإشارة بالصورة البصرية من خلال السرد البصري المكثف . (٣) أو كما قال (ستندال) .. من أن الرواية تمسك بمرآة أمام الطبيعة .. وهذا يدل على استعارة الأدب لحيثيات فن الكاميرا ، لا سيّما استخدام المرايا كدالة ومنظور يوصل إلى تبويب الرؤية والسير بها باتجاه بلورة ما هو مضمر في المشهد . على اعتبار الصورة تعيد بناء الحياة شأنها شأن الفنون والآداب الأخرى ، خصوصاً ما أنهدم من جدار يفصل بين هذه الأجناس ، عبر الاستعارة من بعضها . فما زال الخيال هو الفيصل الذي يربط العين بالمشهد ، والذي يُحيل كل شيء إلى العقل ، إذاً الصورة هي الأخرى كبقية الفنون تستعير الخيال ، بل تنصهر معه لبلورة الصورة الأمثل تعبيراً عن الواقع ، أو كما ذكرنا أنها ــ أي الصورة ــ لم تعد ناقلة للمشهد بل أنها تتضمن عمليات بناء وتركيب .

لقد كان الناقد (ليسنج) ينظر إلى الشعر والتصوير من حيث علاقتهما بالزمان والمكان . في كون الشعر زماني والتصوير مكاني (٤) . وهذا يقودنا إلى اتساع الرؤية للتصوير ، فهو حين يكشف عن أسرار المكان فأنه يدخل باب الزمان ، في كونه يسجل تاريخ المدونة التي عبّر عنها المصوّر بالصورة . فالذي يُقدمه فنان الصورة هو التوثيق عبر تعدد رؤى الكاميرا التي ترصد جوانب حيّة . فالصورة تحيل إلى الذاكرة ، بل تحرث في أرضها وتـنقب وتحقق في ملفاتها ، وبهذا يكون المتحقق من فعل كهذا ، هو تجسيد الزمان والمكان في آن واحد ، فذكرى المكان تقود إلى ذكرى الزمان وهكذا . فالصورة وفق هذا تقوم برسم الصورة الشخصية بتشكيل نفسها كآخر مثل كاتب يكتب عن حياته (٥) فثمة مشتركات بين الآداب والفنون ، وخاصة بين الكتابة والتصوير عبر (البورتريه ، الأسكتش ، المنظر ، الوصف ، السرد ، التصوير) وبهذا فهي جميعاً تثير فينا تفكيراً بصرياً ، وحساً بصرياً ترتبطة بالصورة والحركة التي هي كل شيء في لحظة تجسيد المشهد المرئي الذي يتوسل بكل الطرق الفنية والخطية للوصول إلى

اللامرئي في المشهد . إن فن التصوير على وفق هذا التصور ، يمكن اعتباره محاولة للإسهام في تشكيل الواقع عبر تدوين تفاصيله ، كما هي بقية الفنون والآداب . وهو بهذا يأخذ دوره في التغيير والعمل على ترميم ما هدم في الوجود من باب البناء والتركيب الذي أشرنا إليه . فاستخدام العين والجسد ، والاستعانة بعدسة الكاميرا تفعل فعل الجهد المثابر في نقد الواقع وإظهار خصائصه المسايرة لحراكه . فالصورة نتاج العين التي ترى العالم ، وترى ما ينقصه لكي تكوّن لوحة . والعين بهذا ترى ما ينقص اللوحة لكي تحقق ذاتها من خلالها . وحالما يتحقق ذلك ، ترى العين من بعد ذلك اللوحة التي تفي بجميع تلك النواقص (٦) وهذا ما يمكن الوصول إليه عبر النظر إلى محتوى الصورة التي تتماثل في عكس المشهد بحرفية ورؤية عميقة . الأمر الذي يمنحها القوة والصفاء والمبادرة .

الهوامش /

١ ـ العين والعقل / موريس ميرلوبونتي ـ ترجمة د. حبيب الشاروني ـ

منشأة المعارف بالإسكندرية .ص٩

٢ ـ نفسه ص٢٥

٣ ـ عصر الصورة .. السلبيات والإيجابيات / د. شاكر عبد الحميد / عالم المعرفة العدد ٣١١في ٢٠٠٥

٤ ـ نصيّات بين الهرمونيطيقا والتفكيك / ج . هيو سلفران ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح ص٦٧.

٥ ـ نفسه ص ٢٣٧

٦ ـ نفس المصدر ص٢٤٠

نظرات خاصــة

لعل الكاميرا وهي ترقد بين كفيّ الفنان الكردي ، منقادة من خلال معرفة الحياة وسحرها المتبدل والموحي إلى ممارسة الرصد للممكن وغير الممكن ، للاعتيادي المألوف والاستثنائي . فغنى الحياة بمجريات أحداثها سلباً أو إيجاباً دفع الفنان إلى أن يكون قريباً من كل ما هو متغيّر ، لاسيّما وأن منطقة كردستان قد شهدت ظروفاً تراجيدية لابد من مدونة الإبداع من الوقوف عندها ، لتقدم شهادة لما هو منظور له على أنه ماض يمنح الدرس البليغ لكل الخطابات . ولعل الفن التشكيلي والفوتو كانا أقرب للمتغيّر هذا ، إذ سجّلا رؤيتهما له . فمن خلال المنجز الفني انسحب الفنان إلى مناطق جديدة دون التواري عن التاريخ . غير أن جيل الشباب من الفنانين استجاب للواقع وعمل على ما تسعى إليه الإرادة البشرية في تجميل الواقع. وفي هذا لم يلغ التاريخ ، وإنما أجّل النظر إلى أحداثه الدامية مقابل استقرار الحياة وزهو الطبيعة ، فهو جيل يستشرف المستقبل ويهيئ مستلزمات النهوض من أجله . لذا نراه يمنح رؤيته نوعاً من الانفتاح على الحياة الجديدة ، خاصة تلك التي تزهو بها الطبيعة ، حيث حفلت صور الفنان بمشاهد الزهور من جهة والغابات وقمم الجبال المكللة بالخضرة والإزهار وندف الثلج ، ومن جهة أخرى رصد الوجوه والهيئات ببورتريهات متعددة المنحى. فمن رصد وجوه الأطفال إلى التقاط وجوه الشيوخ كانت حصيلة رحلة الفنان الإبداعية . مما سجّل ظاهرة واضحة ومؤكدة على مثل هذا الاهتمام . وهذا دليل على أن النفس البشرية بدأت تحتفي بمستقبل الحياة وعدم جعل الماضي أداة تعطيل لمشروع الإنسان . فالمتلقي البصري للصورة التي تنتجها كاميرا الفنان ، تعكس ولعه بسر وسحر الطبيعة ، كذلك بتجسيد الوجوه والقامات على شكل بورتريهات فنية ، ثم ولعه بالجسد في أشكاله المتأتية من أفعال هي بمثابة حوارات دائمة مع نسق الحياة ، كما لو أنها تؤدى على خشبة المسرح ، خاصة لوحات الباليه ،مستجيبة إلى حيثيات نص صامت ، يتطلب من الجسد امتلاك لغتين في لغة واحدة ، هي التعبير الصامت والصائت في آن واحد من خلال الخطوط والألوان والأطياف التي

ترشحها حركة الجسد استجابة لتأثير موسيقى خفية تثير الحواس . فالإضاءة وتقاطع الخطوط والظل هما ما يسرد مثل هذه المشاهد ، فقد تدّخل الفنان من خلال عدسة العين المجردة والمسترشدة بعدسة الكاميرا أن تعطي للصورة سر التعبير بتلقائية ما اختار من ظواهر الحياة ، وجعلها ماثلة من خلال مشهد الصورة . صحيح أن الصورة الفوتوغرافية تنقل المشهد، غير إن مشهد الصورة ينطوي على محركات بسبب فنية اللقطة وتوفر عناصر الجدل ضمن ما هو موجود من علاقات بين مفردات كادرها . لذا نجد أن الصورة تنأى عن كونها صورة مطابقة لمشهد الواقع ، بقدر ما هي مفسّرة له ، وناقدة لسلبياته ، ومشيدة وناهضة بإيجابياته .

ولعل المكان واحد من الظواهر التي اهتمت بها الصورة ، وجعلته في صدارة المشهد الفني . ذلك لأن التعامل مع المكان ، يعني التعامل مع الذاكرة ، وبالتالي يتم التعامل مع التاريخ . فالمكان جامع لتاريخ الجماعة . لذا فأن فيه سر الموجودات وقدرتها على خلق المناخ المناسب للإنسان. فإذا نظرنا إلى المكان في كردستان كالجبال والسهول والقرى والمدن ، لتذكرنا كيف كانت تلك الأمكنة معرضة للإمحاء . وهذا يعني بطبيعة الحال إلى انمحاء الوجود . إن ما تعرض له المكان كان الهدف منه إلغاء تأريخ الجماعة . بمعنى محو الطابع الطوبوغرافي ، وبالتالي محو الطابع القومي . هكذا وجد الفنان نفسه أمام واقع مُدَمر وذاكرة مشوشة ومستقبل غير واضح . غير أن تغيّر الظروف السياسية والاجتماعية في كردستان أحال تلك النظرة إلى أخرى مدققة بالواقع ـ خاصة عند الفنانين الشباب ـ فهم لم ينشغلوا بحراك الماضي والدوران في فلكه ، وإنما انشغلوا باستقبال الحياة ورصد ما عمّرته الطبيعة في ذاتها فأنتجت مناخاً جمالياً مغايراً لما كان مخطط له . وهذا أحال النظرة إلى رصد الواقع المعاش بكل موجباته ، وكأن مقارنة خفية قائمة بين ما يكون وما كان وما سوف يكون . وهذا ما تلاحظه الذاكرة المتلقية لمشهد الفن هذا . فللذاكرة الفردية والجمعية في هذا رصيد يشي بأزمنة ماضية مقترنة بأمكنة كانت ثم دُمرت ، بعدها أعيدت لها الحياة من جديد . وما الفنان إلا واحد ممن يراقبون

الحياة ومجرياتها ، ويسجّلون متغيراتها وانعكاساتها ، ولهم في هذا حصيلة تاريخية استلهموها ممن سبقهم من الذين عملوا على إيقاظ الذاكرة الفردية .

يضاف إلى هذه الأنماط من التعبير ، أنماطاً أخرى حفلت بها صفحات مجلة (تاو) الكردية المتخصصة بفن الفوتوغراف . وما قراءتنا هذه إلا جزء من مشروع يستوعب أكبر قدر ممكن من اللوحات المعبّرة بعمق عن التأريخ الاجتماعي والميثولوجي والطبيعي الذي عليه مكوّن الفنان وهو يمارس متابعة الطبيعة وحركة الحياة والتاريخ ، لخلق مدونته إلى جانب الفنانين الفوتوغرافيين في بقاع الأرض من العالم .

إن رحلة القراءة هذه محددة بجملة ثوابت هي حصيلة ما وجدناه ، وهي بمثابة محاور فنية لابد من رصدها دون إهمال الإشارة إلى محاور غيرها . وهذه المحاور نلخصها بما يلي :

١ ــ محور الجسد .

٢ ــ محور البورتريه .

٣ ــ محور الطبيعة .

٤ ــ محور المكان .

٥ ـ محور فلسفة الصورة .

٦ـ محور العلاقة بين التشكيل والصورة .

٧ ـ محاور متفرقة أخرى .

تطبيقات فى فعالية الصورة

المحور الأول/

إيقاعات الجسد

يتم التعامل مع الجسد مهما اختلف جنسه ، على ضوء المتحرك والنشط منه ،فالفعالية التي يُصدرها الجسد وهو يؤدي نشاطاً إنسانياً ، سواء في العمل أو على قارعة الطريق ، في المسرح أو من خلال رقص الباليه وغيرها ، تكون مادة الصورة التي تتفاعل معها لا باعتبارها لاقطة للمشهد ، بقدر ما هي متفاعلة معها ، على اعتبار أن خطاب عدسة العين متضامنة مع عدسة الكاميرا تكوّن جسداً واحداً مقابل جسد آخر ، أي اتحاد وتخاطر جسدين على وفق رؤى موحدة ، مما ينتج صورة تعالج الواقع ، لكنها لا تنسخه .وهذه النظرة تنطلق من فهم وظيفة الصورة من جهة ، ومن طبيعة الخطاب الذي يبدأ من الظاهر إلى المضمر في المشهد . لعل في هذا تعمل مجموعة عناصر من شأنها تصعيد وتيرة التعبير بالصورة . ومن هذه المكنات هي الضوء والظل الذي يشتق الألوان والخطوط والزوايا ، أسوة باللوحة التشكيلية . إن الاستعارة هنا من التشكيل باتجاه الفوتو يعني تقارب عالميهما من خلال التطور التقني الذي حدث على تكوّن الصورة ونشأتها ثم وظيفتها .

إن هذا يقودنا إلى مشغولية الكاميرا في الفن الفوتوغرافي الكردي ، حيث يتنوع من خلالها الحراك الفني ، بحيث يأخذ الفنان مساحة أكبر وأوسع لطرح أفكاره ورؤاه اتجاه ما يرى ويحسّ . وبهذا نجد أن التعامل مع المشهد محفوف بالترقب والحذر والتلقائية تارة والصنع في أخرى . غير أن كل هذا قاد إلى تبلور مشهد فني امتلك خصائصه عبر تنوع الثيمات ، وعمق اللقطات . كذلك ظهر ما يقترب من الحوار مع الواقع من خلال أنساقه وتركيباته البنيوية زماناً ومكاناً . وفي هذا يمكننا القول إن الصورة هذه احتلت موقعاً في مجال التعبير ، وحافظت على محتوى الذاكرة ، بعكس الواقع المتجدد . ولعل الجسد كما ذكرنا واحد من الموضوعات التي سلطت الكاميرا جهدها عليه ، فأظهرته بحيوية منتجة وليست تسجيلية ، ووظفت الحكاية ، والمروية التي يرويها لصالح حركة الواقع آنياً ومستقبلاً . فرقصة الباليه وحركة نماذج المسرح مثلاً ظهرت على نوع من الفعالية بما يُغني الواقع ويحرّكه ، بسبب التقنية التي جاهدت الكاميرا على عكسه عبر الصورة ، وهي بالتالي ساهمت في تصعيد حركة

المشهد وليس تسجيله ونقله فحسب . إن التقنية انبثقت من عين الكاميرا وعين المصوّر وذلك بتكيّف نوعي وإبداعي . وبذلك أسفرت عن صورة صافية جلية كما سنرى في نتاج الفنانين .

مرونة الجسد /

الفنان (سفين حميد) يأخذنا إلى عالم الجسد معبّراً من خلاله عن المرونة التي تقود إلى مرونة الحياة واستجابتها للسعي الذاتي في حوار الواقع . لقد اختار الفنان خلفية بالأسود لتجسيد مشهد الرقص الجسدي ، الذي هو نوع من الأداء المسرحي . وهذه الرقصات تؤدى بثنائية الأنثى والذكر باعتبارهما عنوان الجمال في الوجود من خلال حركة جسديهما المرنين. كذلك يكشف التداول بين الجسدين عن الصلة المعرفية المكملة لبعضها عبر توائم الجسدين . وهي أقرب إلى رقصة الباليه . إن الجسد له قابلية سرد ما لم تستطع اللغة على أدائه ، لذا من الملاحظ أن السرد الذي تؤديه الأجساد كان ضمن محاولة الاستجابة لمنظومة حوار جسدي صامت وعلى إيقاع متوازن ومنتظم فالفعل الذي يبديه جسد الأنثى ، يُلقي ردّة الفعل التي يقابلها الجسد الذكوري . هذا التوازي يفضي إلى حوار صامت يكشف عن مضامين سلوكية في كلا الجسدين . فالجسد في اللحظة التي يحاور جسد الآخر الثنائي فأنه يحاور نفسه بتداعي تكشفه الحركة الذاتية التي توزع سلوك الذات وسلوك الآخر . وأرى أن هذا يخص رؤية الكاميرا ورؤية الفنان لها ، في كونهما يجسدان الاستثنائي ويوائم بين المتباعد ، ليضعه ضمن سردية جسدية متقاربة . في حين يكون هذا الحوار بين مستوى أعلى ـ أنوثة ـ ومستوى أسفل ـ ذكورة ـ وذلك باستقبال الرجل الراقص لانفعالات الأنثى مستقبلاً إياها بتطويع وتليين قسمات الوجه ، دليل الحوار الأدائي . ومثل هذا يحدث أيضا من خلال قلب المعادلة بين موضع الأنثى وموضع الذكر . بمعنى تكون المرأة هي من يستقبل انفعالات الرجل. إن هذه الحوارات تتم عن قدرة ذاتية في قبول الآخر حاولت الكاميرا أن تجسّده باقتدار وحيوية . وقد تكشّف هذا في صورة هي أقرب إلى البورتريه بين الاثنين ، حيث

يظهر على وجه الرجل نوعاً من السؤال والانفعال المتراخي، بينما نرى وجه الأنثى يفضي إلى الرضا واكتمال الصورة على هيأته المنفتحة .

في صور أخرى نجده يقدم جسد الأنثى فيعرضها للأزياء ، وذلك منح الجسد بعداً ثقافياً دالاً على ممارسة التفاعل مع التقنية الحضارية ومن رؤى التطور والحداثة. فالجسد الأنثوي برشاقته وجماله الظاهر والمضمر وامتداده الطولي يُعطي بُعداً جمالياً يُسهم في تكملة ما ينتجه العقل من جماليات التشكيل المتمركز في ابتكار جمالية الزيّ بتوفر نوع من التلاؤم بين الجسد وزخرفة وطبيعة الزيّ. وقد عمد الفنان في عرضه هذا أن يوازن بين رشاقة الملابس ورشاقة الجسد ، بحيث يضعنا أمام حوارية توحي بالحركة الدالة عل تكيّف الجسد لما يرتديه ، وبالتالي تتسع عنده المجالات الحيوية لاستكمل الجمالية المركزية في العرض . فبين تعدد العارضات ، وثنائيها ثم تفردها ، اختلفت إزاء هذا اللقطات في تركيزها على هذا الجزء من الجسد والزيّ أو ذاك ، حيث بدا الجسد كما لو أنه يستجيب لإيقاع سمفونية تتواتر سلالمها عبر إيقاعات الجسد وتلون وتباين حركته .أي ان الجسد يستجيب لما هو مؤثر خفي يتحكم ويحاور ما هو متوفر من إيماءات الجسد . ويحاول في صورة الدبكة الكردية أن يُجسّد البنية الروحية التي تنتظم عليها الرقصة الجماعية هذه ، والتي تعتمد على تعاقب في اصطفاف الأجساد الذكورية والأنثوية ، مما يُشكّل نسقاً هرمونياً واضحاً يسود المشهد من خلال تلقائية الحركة والانسجام والتكرار المعبّر عن سردية جسدية ترتبط بطبيعة الواقع والبيئة الجبلية التي تمنح الجسد مرونة وتلقائية تبر من خلال الفعاليات اليومية أو في أداء طقس كهذا . وهذا متأت من براعة الفنان في اختيار الزاوية المؤثرة والعاكسة للحركة الراقصة . صحيح أن الكاميرا تتابع ما يتحرك أمامها ، غير أن عين الفنان يوجه عين الكاميرا لالتقاط ما هو أكثر حيوية وتأثيراً في المشهد ، ناهيك عن البهجة الروحية التي تظهر عليها الوجوه وهي تمارس هذا الطقس الجميل والدال على الاستقرار المادي والروحي . إن الزيّ الذي تظهر عليه الأجساد ، سواء للنساء أو الرجال عكس البلاغة الشعبية التي عليها الملابس الشعبية للكرد ، التي منحت التنوع والتلون والبهاء الذي يعكس جمالاً مضافاً للطقس . إن

البني الشعبية مجتمعة ، لاسيّما الزيّ الشعبي ساهمت في عكس الصورة الأكثر استيعاباً للموروث الكردي المتجسد بالدبكة الشعبية . وعدسة الكاميرا بما تتماثل معه ببلاغة في التعبير ساهم في تصعيد دلالة الطقس بشكل عام .

الإيقاع السريع للجسد /

في تجسيد رقصتي (البوب والراب) التي تتشكل على إيقاع سريع مما يتطلب سرعة في تنفيذ اللقطة ضمن حيويتها ونشاطها السريع ، وبالتالي يكون على عين الفنان وسرعة عدسة الكاميرا دوراً في تنفيذ مثل هذه الحركات في الرقصة . وقد حاول الفنان قدر الإمكان أن يرصد بذكاء ما هو مؤثر ومعبّر من التشكيلة الراقصة . فالأجساد الأنثوية المراقبة لحركة الفتى الذي يؤدي الرقصة ، تمارس فعل الانسجام مع بنية الإيقاع ، بحيث ينقاد الجسد إلى روحية الرقصة وتشكيلاتها المفاجئة . في حين نرى جسد الفتى مسكون بالحركة التي جسدتها العدسة على شكل يُظهر آثار حركة الساعد والسيقان في تماه مع الإيقاع . فالجسد بدا للرائي مشوب بآثار السرعة في تلاشي حدوده بأطياف تخلقها الحركة السريعة . وقد نجحت الكاميرا في التقاط ذلك ، بحيث بدا الجسد ممارساً هذه الطقسية التي تجاوبت معها الأجساد الأخرى بتفاعل وانفعال هادئ .

إن الفنان (سفين حميد) حريص على التقاط الصورة الاستثنائية كما ظهر لنا ، وذلك بعنايته بلحظة التجاوب بين العين وعدسة الكاميرا والمشهد ، من خلال اختيار ذكي ، وتمثل وتوظيف لتقنية الكاميرا ،بحيث تمكّن من تطويعها باقتدار .

الجسد بين الظِل والضوء /

في صور الفنان (بهمن شهبازي) نقف على معادلة واضحة للجسد وهو في منطقة الظل حيث يتجسد بتأثير الأزرق السماوي كخلفية لونية للأسود الذي هيمن على الأجساد ، مما جعلها أكثر بروزاً بسبب تماثل العتمة للجسد مع الإشراق للسماء ـ خلفية الصورة ـ . وبهذا نتوقف

على سردية توحي بحركة الجسد من خلال منظور خاص من عدسة الكاميرا . إن الحرية المتاحة للجسد وهو يؤدي طقوسيته ، ساهمت في بلورة مجموعة عوامل وأسباب ، لعل أهمها ذلك التوائم في المنظور المتسع ، وذي التركيز على هذه الحركة أو تلك ، بحيث بدأت الأجساد تتخاطر وتنثال مكوناتها على سطح الصورة ، ساعد في ذلك أيضاً اختيار زاوية اللقطة من الأسفل إلى الأعلى ، التي أظهرت الجسد على طول مهيمن على كادر الصورة . في الوقت نفسه ترك أغصان الأشجار الجرداء كرمز لبلورة الصراع الدائر بين الجسد وما حوله . لقد حوّلت الصورة الأشياء إلى رموز مساعدة لتصعيد المعنى عبر الصورة . . وفي هذا يبرز إيقاع الجسد وهو ينتظم على مستوى حركته العليا والسفلى ، مؤدياً رقصات متباينة لإظهار ما يحتويه داخله من مشاعر وانفعالات يعكسها بلغة الصمت ، ذات المؤشرات الإيمائية . إن انفعالات الجسد تستوضَح من خلال سلسلة من الأشكال والاستجابات التي يظهر عليها الجسد وهو يستجيب لوله النغم الموحى له بالحركة كرد فعل ، وتارة بالسكون والترقب أمام سياج من التجريد الذي تمثله أغصان الأشجار الجرداء . فتجريد الجسد من شكله الواقعي ، واختيار مؤثرات الأغصان ولون السماء الفاتح ، جعل الصور تتخاطر مع مكونات غامضة في النفس البشرية . ولعل رقصة الباليه ما يشغل بال الفنانين ،لأنهم يجدون فيها دالة مهمة للتعريف بإمكانية الجسد على المطاوعة والتعبيربتلقائية وعمق عن بنى متعددة ، فهي رقصات إيمائية تدعو للتأمل والاستبصار ، لأن الأجساد وهي تؤدي حركاتها إنما تحاور نفسها من جهة ، وتخاطب الآخرين من جهة أخرى . والملاحظ على مثل هذا الأداء كونه يتطلب الفطنة من المُشاهد ـ المتلقي ـ لأن ما يُقدم أمامه عبارة عن نص مرئي ، تلعب في تجسيد بنيته المؤثرات الأخرى . من هذا نجد الفنان قد راعى هذا وهو يختار رقصة الباليه محوراً لعدسة كاميرته . مستجيباً لهذا الهاجس بعدة لقطات عبارة عن سرديات الجسد ، كان محورها غير ثابت على حالة واحدة ، بالرغم من أنه اهتم بمركز الحركة ، المتجسد عبر ثنائية الجسدين الذكوري والأنثوي .

الجسد والامتزاج الروحي /

الفنان (فرزين) يرصد حالات الجسدين في لحظة الامتزاج الروحي الذي يخلق له الفنان نوعاً من المخيّال الذي يلون حركة الشخوص . مما يُعطي للأجساد لغة نادرة مستجيبة لرقصة موحية على وفق سيناريو فني ، لكنه يظهر على مستوى التعبير الروحي الذي يكشف عن قوة العلاقة بين الجسدين . ففي إحدى الصور تظهر المرأة في مقدمة الكادر ، مسورة بأطياف الخيال واللغة الجسدية الشفافة ، أما الرجل فيظهر إلى الخلف منها ليوقظ ويحتضن مثل هذه النفحة التي يدلي فيها الجسد الأنثوي بما هو كامن فيه روحياً ، مظهراً طهارة ونقاء صوفياً خالصاً . وهذا الاتحاد بين الجسدين ليس من السهل التفريق بينهما ، لأنه اتحاد وامتزاج جوّاني وليس ظاهر . إن حركة الرجل ساهمت في عقد التوازن للجسد الأنثوي كي ما يُحقق فعل التعبير التلقائي . بينما في صورة أخرى ، تظهر الثنائيات على أبهى الصور ، حيث التقطت الكاميرا حركاتهم بروح شاعرية راصدة الإشارات وتداخل السيقان في حركة نامية مشتبكة دالة على نوع من التوائم وانشداد الأجساد إلى بعضها . إن عدسة الفنان (فرزين) قادرة على عكس انفعالات الجسد بتلقائيته وتماهيه مع نصفه الثاني . فالرائي يقف على نوع من الشفرات التي لا تخلّف سوى الصورة التي عليها العلاقة الروحية التي توّحد الجسدين وتومئ بما هو وراء هذه الانفعالات الجسدية المؤداة عبر عرض الرقص البدني الذي هو في الأساس عزف روحي خالص . إن تماهي الأجساد وطغيان الانفعالات المتداخلة يعطي صورة مشبعة بالمخيّال ، حيث تفرز الأجساد انفعالاتها ، ويتبدى من حركاتها نوعا ً من الدعوة للاتحاد الروحي الذي يكشفه الاتحاد الجسدي على أبرع صورة . وكل هذا ينعكس من خلال عين الكاميرا التي لا تنظر إلى الصورة الواقعية ، إلا من خلال حساسيتها المفرطة .

الجسد ودلالات الماء /

في لوحات الفنان (سوران نقشبندي) نجد ظاهرة توظيف الماء . وكما هو معروف في الأساطير والأديان ما للماء من دلالات الخصب والنماء عبر الارتواء والاشباع . لذا فأننا نجد له موضعاً

قدسياً في الديانات والأساطير . وما الأسطورة سوى الفعل الذي تؤديه هذه الدالة للإحياء والنماء ، واستعادة روح التوثب والسمو . من هذا نجد أن التعامل مع الماء عند الفنان يكون من باب المؤثر الروحي على الجسد . كذلك المؤثر الإخصابي ، لأن الدالة على ذلك هو السقوط من العلّية إلى الأسفل ، وفي الصور يكون السقوط على الجسد الأنثوي ، وهو ما يعطينا رؤية مؤكدة على أن الفعل الذاي جسدته الصورة ، هو فعل تعشيق إخصابي بين جسد الأنثى وجسد الذكر المتواري خلف مؤثر الماء الساقط بعنف وقوة انفعالية ، هي أقرب إلى تساقط زخات المطر . وهذا ما يقوّي دلالة الرمز ويعطيه بُعداً أعمق في فعالية الإخصاب . فالذي يظهر في الصورة هو انفعالات الجسد وهو يتمركز تحت وقع التساقط للماء من العليات . ولهذا دلالة أسطورية أيضا ً كون النازل من الأعلى يمثل فعلاً ذكوريا ً والباقي في الأسفل متشبثا ً بالأرض دال على الأنوثة . لذا فتساقط المطر في المفهوم الأسطوري ، هو فعل تخصيب ـ الذكورة ـ للأرض ـ الأنثى . من هذا نجد أن ما تعكسه الصورة هو فعل مواقعة تمثيل رمزي بين جسدين ، ظهر أحدهما وبان الآخر من خلال فعل الإرواء . انكشف الجسد الأنثوي ممتلكاً قدرته على استقبال رشاش الماء الساقط من الأعلى ، بمعنى قدرته على استقبال ذلك من خلال توفر حالة الاستعداد للتخصيب ، لذا بدا على زهو وانفعال شديدين استجابة ليس للمطر ، وإنما إلى ما هو مواز له في هذا الاستقبال من لدن الجسد الذكوري . إن الماء في هذه الحالة بالإضافة إلى دالته الإخصابية ، فإنه أيضاً دال على ذروة الاستعداد لكلا الجسدين في استقبال لذة الاستسلام للخصب ، سواء في تخصيب جسد الأنثى بالماء ، أو جسد الرجل بالأنوثة . يُضاف إليهما استسلام الجسدين لأداء فعل المواقعة التي لا تسفر إلا عن تشابك لذّي يؤدي إلى حيوية التخصيب التي تمركزها حيوية الجسدين . لقد فعلت البنى الفنية للصورة كعامل مساعد في بلورة مثل هذا المشهد الذي أدى إلى مفاهيم ، وهي اختيار الخلفية السوداء كعامل مجسّد لما هو مرئي من حركات الجسد ، كذلك ظهر لنا ردة الأفعال لأفعال يُحدثها تساقط الماء ، بما يوحي بمتعة مرافقة لنوع من الاستقبال . ناهيك عن طبيعة الألوان

المتعاشقة داخل كادر اللوحة ، حيث فعلت عدسة الكاميرا البنى المخبأة في الجسدين على نحو معبّر .

بين الحركة والجسد /

تكون كاميرا الفنان (جمال بينجويني) قادرة على التقاط الأجساد وهي في عنفوان حركتها ، حيث عكست تلقائية الطفولة وهي تمارس تماسكها مع الطبيعة ومع نفسها استجابة لفعل الفرح الذي يكشف عن نوع وافر للحرية في محيط كردستان ، تأخذ الطفولة منه قسطاً تمارس من خلاله رغباتها في العيش بسلام . فالطفل القافز عن الأرض وهو يحمل كمانه ، صورة نادرة في التقاط الانفعال ودفق الحرية المتوفرة والتي لا يشوبها الوجع والرعب الذي اعتادت عليه الطفولة بفعل كثافة القمع والتهديد للحياة . فأطفاله يمارسون حياتهم بتلقائية وسط مكان تم إعادة بنيته الجمالية بفعل قدرة الإنسان على البناء وإدامة الحياة ، دون أن يكون ثمة ضاغط للزمان والمكان عليها ، لا سيّما حين يكون المكان بلا حدود ، فليس هنالك ما يوحي بوجوب الدخول ، أو عدمه كضاغط خارجي سلطوي . فالحرية التي أتيحت للجسد كي يكرّس فعاليته من خلالها أدت إلى إبراز إمكانيته على عكس الجوّانيّ من الانفعال البريء ، والأفعال التي لا تشكّل خرقاً لقانون الطبيعة . فاللغة المشتركة والتخاطر بين الجسد وثنائية الزمان والمكان خلقت نوعاً من إمكانية التوفر على وجود ممكن . فالفنان (بنجويني) يلتقط الصورة على مزاج لا تشوش فضاؤه الانفعالات السلبية التي قد تخلقها حدّة الصراعات بين الفنان والواقع ، بل أنه يبدأبعقد بروتوكولاً مع الواقع ، من خلال توفر الحرية العامة والخاصة وسط أجواء مفعمة بالتلقائية والجمال . هذا المزاج خلق روحاً خالقة للتوازن بين حيوات الطبيعة والإنسان ، مما وفر للكاميرا فرصة رصد الظواهر والفعاليات التي يقوم بها الأطفال مكللة بروح الدعابة مع حيوات الطبيعة ، خاصة الأشجار والأمكنة المخضّرة . إن اختيار عالم الطفولة في الصورة لهو دليل على استشراف المستقبل . فالحيوية التي ظهرت عليها الأجيال دالة على مثل هذا المفهوم الجمالي للحياة .

مسرحة الجسد /

وثمة تعامل مع الجسد من خلال مسرحة المُشاهد في صورة الفنان(أهزاد نازي) حيث نجده يحاول أن يسلط الضوء الروحاني الأخضر على هيأة الجسد ، بحيث يُظهره على أداء مسرحي . فالضوء المسلط تتفاوت درجاته ، فالأخضر مشوب بالأسود لإظهار معالم من الجسد أكثر قوة وبروزاً . فاليد تتوزع عليها الإنارة بما يؤكد الحركة والإشارة المساهمة في رقصة الجسد ، كذلك يجري هذا على بقية أجزائه بحيث يُظهره ضمن بانوراما أدائية ، تنهل من الأداء المسرحي ، ورقص الباليه ، بما يخلق نوعاً من التداول السردي الذي عليه الجسد وهو يتواصل في طرح التشكيلة الجسدية بشفافية ورقة الأجنحة التي تتدلي وتنسكب من الأذرع والرأس . إن الجسد في هذه الحالة يبدو أكثر انسجاماً مع الحالي ، وأكثر استشرافاً للمستقبل ، حيث يُضفي عليه الضوء الأخضر المثيولوجي هالة من التقديس والروحية الباهرة .

وتبدو الهيمنة المسرحية أكثر تجسيداً على صورة الفنان (آري جلال) ، حيث يغمر المجموع ضمن كادر الصورة نوع من التفاعل ، سواء مع الذات أو مع الآخر ، بما يُعطي نمطاً من استكمال الحركة . بمعنى يحاول كل جسد أن يتولى سردية الجسد الآخر عبر فعالية مشتركة ، توحي بالأسئلة والحوار الصامت . وقد ساعدت الإنارة المسلطة على المشهد في لملمة الضوء من خلال رصد عدسة الكاميرا . فالأحمر المنبثق من القرص الناري ، يُضفي على الهيئات نوع من الإشراق ، كذلك يمتزج هذا مع تدرج ألوان الأزياء . كل هذا أكد وـ بفعل حركة اليدين وتطلع الوجوه إلى الأمام والأسفل ـ على التجاوب والتحاور وطرح الرؤى المنسابة مع حركة الأجساد . في حين نجده في صورة أخرى يسلط الضوء الأخضر الدال على القدسية ، لكي يمنح المشهد وقاراً خاصاً . ولا يُبقي الجسد على سكون ، بقدر ما تشترك اليد والعين في تجلي ما هو ماثل في الأمام من المشهد . عموماً يحاول الفنان من خلال عدسة الكاميرا أن يكون أكثر مرونة في التعامل مع المفردات الدالة والمكملة للمشهد ، بما فيها الألوان والحركات والضوء .

ويبدو أن الفنان (ريبين جالاك) وجد نفسه أمام أداء مسرحي أو رقص الباليه ، وعلى صورة أوسع من خلال تعدد الكادر في المكان ، وسعته ، فما عليه سوى أن يترك الكاميرا

تستوعب كل هذا بتقنية مناسبة . تكيّف عدسة الكاميرا لاستيعاب قدر ممكن من المشاهد المتحركة والمتغيّرة على وفق الأداء على خشبة المسرح . وهنا ظهرت الحركة السريعة واحدة من الخصائص التي ينبغي الالتفات إليها ، وحصرها في كادر الصورة ، مع إعطاء قدر من الاستيعاب . لذا نراه تعامل من خلال الزوم ، ولكن بحساسية وحذر كما هو ظاهر في الصور . معتنياً بالإضاءة والألوان التي تنسكب على الأجساد ، بحيث يعطيها فاعلية أدائية هي الأخرى ، لا تنفصل عن أداء الأجساد وهي تروي حكايتها . هذه التقنية ، خلقت حيثياتها رؤية الفنان إلى ما يتوجب العمل به ، لكي لا يفرط بالمشهد الذي أمامه . إن الحركة التي عليها الأجساد تتوفر على عدة معاني ، غير أنها تتوحد في معنى رئيسي هو الإيماء إلى الأعلى لتمثل كل أشكال الاتصال بالعلّيات ، فهي نوع من التشبث بالأرض ، أو هي نوع من التضرع إلى السماء. وإلى ما هنالك من أشكال الاتصال بالأعلى . في صور أخرى كوّن منها ما يشبه المتوالية الصورية ، بسبب تكرار الشخصيتين من جهة ، وتعدد الحركات الإيمائية من جهة أخرى . في هذا حاول الفنان أن يستوعب أكبر قدر من أداء اللوحة بنسق تعددي عبر لوحات متفرقة ، تروي حكاية الجسد وهو يمارس عكس المعنى . لقد حاول الفنان وهو يعكس لنا ما يُعرض على المسرح ، أن تكون صورته أكثر حيوية ، وذلك باختيارات ذات سمة ديناميكية تسهم في خلق المشهد ، وليس تجميده . وقد برز هذا في رصد السرعة في الأداء ، بحيث لعب فنياً من خلال عكسها على ملامح الوجوه والأذرع والأكتاف ، معبّراً عن السرعة في الأداء من جهة ، واحتدام الدراما المسرحية من جهة أخرى . إن الفنان (ريبين) كثير الاعتناء بصورته ، وفي الاستفادة من تقنية التصوير المدعوم بقدرة رؤيته في التبصر بالفن والواقع .

الخيال والجسد /

يبدو أن الفنان (أريان بكر) أكثر تصوراً للمشهد من خلال رؤيته له ، حيث يتوجب النظر إلى ما يهيئوهالمخيّال للمشهد المراد تصويره . والجسد هنا كصورة متكاملة في اللوحة لا يقتصر على عرضه بالكامل ، بقدر ما يمكن رصد الأجزاء بمتواليات صورية من جهة ،

وباستخدام الظل من جهة أخرى . وهذين النمطين يقودان إلى استعمال الخيال لوضع صورة الجسد على وفق الرؤى التي يتمسك بها الفنان على اعتبارها دالة للوصول إلى الممكن وغير الممكن . لذا نجده يتعامل مع الشكل عبر الاعتناء بالكادر والخلفية التي تسهم في عكس صورة الشيء ، سواء كان الجسد بكامله ، أو جزء منه . وهنا تلعب البنية الفنية دوراً في تشكيل الصورة هذه . فمثلاً يوزع اللون الذي يشكّل الظل وهو الأسود ، ويشتق منه لون أخف ومحايد، كذلك يُغيّر من شكل الرأس بحيث يضع صور لأطر حركته وهو يؤدي فعالية كهذه . كل هذه التقنية في الصورة تسهم في إظهار مشهد الجسد على فعالية وتداعي متواصل في سرد المعنى . كذلك عمل على تجسيد مثل هذه المفاهيم عبر حركة الجسدين مثلا ً في تناوب الحركة . ففي ثنائية منها تظهر المدينة والسماء الرمادية ، وهذا مما يدل على حياد المشهد وارتخائه ، بحيث تكون الحركات المتناوبة أكثر جمالية ، بسبب التخاطر بين الخلفية المختارة، وبين طبيعة التعبير الجسدي الذي يأخذ بمبدأ الإيماء . وفي ثنائية أخرى يظهر الجسد ضمن إطار ذو خلفية مضيئة ، وسط كادر أسود اللون . والشخصية تمارس فعل الخلاص من خلال فعل التمايل الذي يتطلب البحث عن موطئ القدم . وفي الأخرى يبدو الشخص أكثر تأملا ً في ما هو أمامه .

عموما نرى الفنان (أريان) حريصاً على ديناميكية لقطته ، من خلال الاعتناء بكل المستلزمات التي تحقق ذلك .

الجسد والبـهجة /

ويأخذ الفنان (أكام شيخ هادي) بجزء من الجسد وهي اليد ، لكي يعبّر عن وضع المرأة في المجتمع . فاليد هي الدالة على القيد ، والاستسلام لقوته وسلطته ، وبالتالي الدالة الأكبر والمركزية على التهميش في المجتمع . ويُعطي لكل حالة دلالتها وعمقها في التعبير ، فالكفين المشتبكين مثلا ً توحيان بالقيد والصرامة المسلطة من أجل تعطيل دور المرأة . بينما تكون الكف الممتد على جسد مظلم ، ووجه مقنع مشوب بنوع من علامات الاضطهاد ، أيضاً تبدو

مستسلمة ومشلولة . فكل شيء في الصورة يؤشر إلى الاغتراب والمصادرة . فضيق الفسحة التي يستأثر فيها الجسد الأنثوي لأداء دوره ، تعطي شكلاً من انعدام الصيرورة .

إن الصورة من خلال إشاراتها تتمكن من التعبير عن معاني واسعة ، شريطة أن تكون الإشارة منضبطة في الدلالة ، ومكتفية بذاتها . وهذا ما حصل على إحدى الصور ، حيث يظهر وجه المرأة مشوب بمسيل دموي ، بينما يكون الجدار ما يؤشر بالكفين الدمويين المتطبعين عليه ، سرداً لما لم تتمكن الصورة سرده . من هذا نرى أن الصورة عند الفنان تستكمل معناها من مجموع الهوامش المحيطة والمكملة لمشهدها . وهذا ما حصل في هذه الصورة المشار إليها ، كذلك في صورة أخرى ، تظهر فيها المرأة مطلة من خلال كوة حفرتها في الجدار ، وأخرى للكف . فالجدار موشوم بالندوب والحفر ، وهو يُخفي جسداً . ووراء كل هذا المكوّن معاني عبّر عنها الفنان عبر إشارات تغني المشهد ، مؤدية في فعاليتها الفنية هذه إلى المعنى في المتن الواسع ، الذي يُلخص وجود المرأة ، وموقعها الاجتماعي . ولعل الحرية التي تكلل وجودها أهم ما ترمي إليه هذا الاستخدامات من الإشارات .

ويتحقق المزج بين انطلاق الجسد للتعبير عن البهجة الذاتية في الوجود ، وتطويعه من خلال أداء الرقص الشعبي الذي تميّزت به منطقة كردستان في المناسبات القومية . ولهذه الرقصات قانونها الذاتي ، ومحتواها وسحرها الذي يزاوج بين سحر الأزياء الشعبية ، ومرونة الأجساد التي تؤدي مثل هذه الطقوس الاجتماعية ، ثم التوازن في حركة الأجساد . فالفنان (هريز جمال) يعتمد مثل هذه المزاوجة في التعبير ، حيث تكون كاميرته تلاحق في آن واحد الجسد ومرونته في التعبير ، مقابل ظهور البهجة والفرح على الوجوه . وهو نوع من التخاطر بين الذات والجسد ، حاول الفنان أن يوازن بين هذين المحورين من التعبير. لذا نجد على صورته نوع من الحركة ونمو الأفعال المؤدية .

لعل مجموعة من الفنانين الكرد ، يحتفون ببهجة الحياة ، وبهجة المتغيّر فيها ، من خلال رصد بهجة الأجساد والعلامات الظاهرة على الوجوه . و(هريز) يعكس مثل هذه الأجواء

كرد فعل لأزمنة الاضطهاد ومصادرة الحريات ، وصلابة القيد . وما الرد على ذلك سوى إظهار جمال الحياة عبر بهجتها العامة ، لا سيّما عكس جمال الطبيعة والعمران الحضاري .

ويقدم الفنان (أحمد نبز) صورته من خلال تداخل مجموعة من العناصر التي أنتجتها . رقصة الباليه يمكن النظر إليها على أنها رقصة تعطي بُعداً جمالياً من خلال عكس حيثيات الحركات والمشاهد التي يؤديها الراقصون . غير أن الفنان هنا ، حاول أن يؤسس مشهده الفوتغرافي من اتحاد مجموعة عناصر . فالألوان ودرجاتها ، تقاربها وتباعدها من خلال الاشتقاق اللوني وأطيافه المنبثقة من سرعة حركة الأجساد ، ومن اتحادها ، حيث أتخذ الفنان من التفاف الجسد على نفسه أثناء الدوران ، مادة خصبة لخلق مناخات للصورة ، في تعدد واغتناء المشهد فالأسود الذي يُشكّل خلفية الصورة ، ساهم في عكس بهجة الألوان المضيئة ، كذلك متابعة حركة اليدين والساقين والرؤوس . كل هذا خلق ديناميكية للصورة من خلال ديناميكية مشهد الرقص .

إن الاكتفاء برصد بعض المشاهد من خلال الصورة سهل جداً ، لكن رصد حركة المشاهد وتناميها هو الأصعب ، لا سيّما حين تكون الحركة مقرونة بالتعبير عن الروحي الذي تعبر عنه كل حركة في الرقصة ، لأنها جميعاً مقرونة بسيناريو يوزع الأدوار ، ويمنح الحرية للأجساد كي تلبي حاجة النص . وما الفنان هنا سوى راصد يتوجب البنيات الجزئية التي تؤدي إلى مجموع الحركات الكلية المشكلة لمشهد أداء رقصة الباليه الذي تشترك في أدائه أكثر العناصر الفنية ، والجسد واحد رئيسي منها . في هذا عمد الفنان إلى أن يواكب مثل هذا الحراك ، فظهر مهتماً بكل تلك العناصر الصاعدة بالصورة تعبيراً . ولعل اللون أهم ما اهتم به الفنان ، مستدرجاً درجاته في العبير ، بحيث أعطاها بُعداً متخيلا ً ، وقرّبها من بنية الأحلام التي تتماهى في سردها رؤية الأشياء ، وانعدام الجدران التي قد تحد من سيولتها وتمازجها وأشكال تعبيرها الشعري . فاللون واحد من أسس التعبير الشعري . ورقصة الباليه هي نوع من الأداء لنص شعري . وهذا ما عمد الفنان إلى تجسيده في صورته الفوتغرافية .

وفي صور أخرى واكب الفنان حركة الراقصين وسرعة تعبير الأجساد بشكل أوحى بأجواء التصعيد الموسيقي ، لا سيّما التصعيد الهرموني الموسيقي . فقد ظهرت الأجساد ممتزجة في كيان طيفي واحد ، يؤشر اللون المضيء ، وتصوير بعضها على شكل كتلة متمازجة ، تماهت من خلالها الحدود بين الأجساد ، منسابة مع لحن خفي ، دلت عليه سرعة الأجساد في الالتفاف على نفسها ، تعبيراً على الاستجابة لنفسها ولغيرها وللمتن الموسيقي في آن واحد . إن إنتاج أي مشهد فني تعبيري ، يتطلب أن تتظافر العناصر على إظهاره وتجسيده . وهذا ما عكسه الفنان من خلال صوره المتعددة والتي تناولت الرقصات على درجات من التعبير .

تأثير الضوء على الجسد /

ويشتغل الفنان (روشت توانا) على محور تأثير الضوء على الجسد ، حيث تبدو الأجساد مستسلمة لغفوة أو لقوة سلطة خارجية ، والضوء الأصفر من يكشف عن بنيتها الداخلية . فشلال الضوء ينتشر على الجسد ، بهرموني ضوئي رشيق ، إذ تبدو القوة المتحكمة في نثار الضوء ، مما يكشف عن الأجزاء المكوّنة للجسد . فقد أخذ الفنان نموذجاً واحداً وعلى هيئات مختلفة ، غير أنها جميعاً تتّم عن نوع الاستسلام الذي قيّد الشخصية ، ووضعها موضع التساؤل . كما وأن الضوء الأصفر كشف عن الحيّز الضيّق الذي احتوى الجسد ، يمكن من خلال هذا أن تؤل العين المبصرة لمثل هذا المشهد وأن تعطي للمكان خصوصيته ، في كونه مكان معادي ومستلِب لصيرورة الشخصية . وهكذا الأمكنة الأخرى . إن التعامل مع اللون في تجسيد ما عليه الجسد ، ساهم بشكل دقيق في فضح المحتوى والمؤثرات ، لا سيّما اللون الأصفر ، الذي هو بطبيعة الحال ينثر ضوء ، لكنه يُعطي دلالة أخرى ، تتلخص في السكون والاستسلام . في الصورة لم تكن الإضاءة اصطناعية ، بقدر ما كانت طبيعية ، فأشعة الشمس التي لعبت الكاميرا على بلورة درجة إشعاعها كانت قد تسللت من كوة في السقف . وهذا أيضاً يُعطي بُعداً آخر ، في كون هذه الأشعة الماثلة للاصفرار هي نوع من عامل التطهير ، لأنها أساساً تحمل

خصائص النقاء في الطبيعة . لقد كانت لوحة الفنان تلخص الكثير من المعاناة التي عليها الجسد المنعزل في المكان .

ونلاحظ أن الفنان (شوان هيوا) قد وضع لنماذجه من الأجساد أطراً ذات لون أسود ، وترك الخلفية للصورة تمثل حقولاً يانعة . وبذلك أعطى لتعبير أجسادها نوعاً منه النزوع إلى الطبيعة والبحث عن حرية الانطلاق غير المحدود باتجاه الخلاص . فهي منفردة أو مجتمعة ، تكاد تتواءم في حركاتها الراقصة ، حيث جسّد الأسود نوع حركتها ، وهي القفز إلى الأعلى . وهو نوع من النزوع للخلاص من موضع في الوجود ، أو التشابك مع بعض ، بما يخلق لوحة راقصة تضامنية الفعل . لعل في هذا حددت الأجساد قدرتها على تمثل المكان الضيّق والغامض ــ الكهف ــ للتطلع بواسطة حركة الجسد إلى ما هو خارجه . لاسيّما أن الأداء الذي عليه الأجساد كان فيه الكثير من التعبير الذي يلخّص حالة إثبات الكينونة في حال المقاومة والانطلاق . إن الظلال ساهمت بشكل دقيق في كشف النزوع الذاتي ، ساعدتها على ذلك ما توفر من بهجة الحقل خارج فتحة الكهف . وبهذا التضامن اللوني السلبي والإيجابي تجسد الممكن التعبيري ، في وضع النموذج ضمن إطار لا يُعطّل الحركة ، بقدر ما يُهيئ لها مستلزمات التحقيق للمعنى . إن تعشيق الألوان وإن كانت على انفراد ، إلا أنها بدت متمكنة تحقيق مثل هذا التعبير .

ويكون عمل الفنان (مصطفىخبات) ما يخص الزمن الذي تدور في فلكه الأجساد . وفي هذا يعمل على إعطاء فعالية للضوء في تجسيد ذلك . في محاولة لخلق نوع من التجاوب بين هذه الأطراف ذات البُعد الفني الخالص . فثمة جسد وضوء وزمن ، يتوجب التعبير عنهم على وفق صورة فوتغرافية . هنا توجب على الفنان أن يتعامل مع لون الضوء ودرجته بما يوحي بتغير الزمن وتقلبه ودورانه . لا سيّما أن الأجساد في ظهورها في الصورة ، تبدو دائرة على نفسها في حراك دائم معبّرة عن بنية الزمن الذي يستهلك الأجساد وينتهك صيرورتها ، لذلك يترك الفنان الفرصة لاتحاد الجسد مع اللون كما ذكرنا ، والموسيقى باعتبارها تسهم في عكس الهرموني الذي عليه الأجساد وهي تتعامل مع الزمن . إن هذا الدوران يبدو أيضاً دوراناً

صوفياً ، يُعطي من خلال الأداء صورة للانغماس في اللحن الصوفي ، بحيث تتلاشى الأجساد في روحانية ما ورائية ، بعيداً عن تأثيرات المكان والواقع ، إنها رحلة المتعبد على طريقته الروحية الخالصة . لذا نجد الفنان يؤكد على اللون المائل إلى الإضاءة الروحانية ، وسط خلفية سوداء توحي بالروحي قبل المادي . لقد اشتغلت عدسة كاميرا الفنان لرصد ما هو أكثر تجسيداً لما ذكرنا . وبذا شهدت صورته نوعاً من اندماج الخصائص في خاصية واحدة .

في صور الفنان (تحسين علي) يبرز دور الظل في حركة الشخصية دون إبقاء النموذج ثابتاً ، فثمة توازن وتوازي بين الشخصية والظل ، سواء كان ظلها أو ظل ما حولها . المهم كيفما تكون الظلال تكون حركة الشخصية . كم ولعب الإطار الذي وضع فيه صورة الشخصية ، وهو في الأساس إطار من ضوء وسط ظلام محيط . فالإنارة هنا هي إنارة مسرحية ، تستطيع كشف الأشياء وسبر غورها ، حيث يمتد هذا إلى تفعيل حركة الشخصية بحركات إيمائية ، كما لو أنها تؤدي أداء بانتومي على خشبة المسرح في حركات تعبيرية يفعّل من خلالها الجسد كي يؤدي فعاليته في التعبير عن كوامن الداخل للنموذج . ولعل الضوء أو الحزمه المنطلقة من زاوية مركزية ، تسهم في بلورة المشهد الذي عليه الجسد وتضيف إليه نوعاً من الحركة التي تكشف عن خفايا الجسد وقدرته على التعبير .

الجسد والتعبير عن المفهوم /

يمتلك الجسد طاقة للتعبير عن البنى المختلفة ، وهذا ما تجسده رقص الباليه ، حيث يكون الجسد مؤتلفاً مع نفسه ، منفذاً ما يوحي له داخله من الاستجابة إلى طاقة الفكر المراد التعبير عنها . وهو بمثابة تعبير مسرحي صامت ــ بانتوميم ــ . فالجسد في هذه الحال يتماسك ويطلق حريته في كونه يمتلك لغة بإمكانها التعبير من خلال هذا الصمت . فالكيفية التي عليها الجسد ، ومرونته ومطاوعته سواء لما هو مستنبت في داخله ، أو استجابة لما حوله من أجساد ، يكون الفيصل الذي يمنح مجموع الحركات انسجاماً . صحيح إن التدريبات ما يساعد على ذلك ، لكن يبقى الجسد الواحد من بين المجموع المشترك من يمتلك مثل هذه

الاستجابات . وطبيعي إنه لا يستجيب فقط إلى طبيعة النص ، بقدر ما يتجاوب مع بنى أخرى مساعدة ومحفزة ، ألا وهي الإنارة والموسيقى . فهما يذكيان الجسد ، ويحرثان في طاقته الكامنة والمرنة والمستجيبة لحظة يكون الأوان قد حل أمامه . وهذا ما لا حضناه ونحن ندرس حركة الجسد في صور سابقة كان لرقص الباليه ميدانا ً ومجالا ً حيويا ً لعقد الصلة بين الصورة والجسد . وفي لوحات الفنان (كاردو كامو) مثل هذا التوظيف للجسد باعتباره معين لا ينضب من المعرفة والطاقة المعرفية الناتجة بينه وبين الواقع ، أو مع البنى الأخرى . فهو هنا يتعامل مع الجسد من باب تكييفه لبنية معرفية ــ فكرية ، لعل البعد الفلسفي واحد من الأسس الفكرية التي تهدف لها الصورة . فهو يقرّب محتوى الصورة من فعاليات ما يؤدى على المسرح ، بمعنى يرصد الجسد لحظة أدائه تلك الفعاليات . وهو موثق حركة الجسد ونشاطه ، بأن يلتقط الإشارات الجسدية في أعلى مستوياتها . مستفيدا ً من كل أجزائه وحيويته . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يضفي على هيأة الجسد تقنية التماهي ، وجعله مركّز على التعبيرية في الأداء . أي أنه غير معني من طقس الأداء ، تفاصيل الجسد وجماليته ، بقدر ما هو معني بتشكله التعبيري الدال ، لذا يجرده من بنيته التفصيلية ، متخذا ً منه أيقونة في التعبير عن جوانية الإنسان وهو يتعامل مع واقع مضطرب . . كما وأنه استفاد من اللون الواحد المعتق ، مما أضفى على المحتوى بعده التراثي ، ولم يهمل فعالية الضوء والظل في كونهما مؤشران فنيان ساعدا على الائتلاف مع العناصر الفنية الأخرى ، كاللون الواحد المعتق ــ كما أسلفنا ــ والموسيقى التي تظهر تأثيراتها من خلال تغيّر حركة الجسد . أي أنه ــ أي الجسد ــ لا تتغيّر إيماءاته ، إلا من خلال مؤثر . ولعل الإيقاع الموسيقي المركز المحرك والخالق للتجاوب بين الجسد باعتباره منفذا ً ، وبين البنية الفكرية ــ الموضوعية ــ التي تتم لأجلها استجابة الجسد لكل هذه المؤثرات . وقد اعتمد الفنان (كاردو) على جسد واقع ، استطاع من خلال التقاط زوايا حركته ، بما يتناسب من وجهة نظره أكثر تعبيرية . وهذا التعدد في اللقطات هو نوع من السردية القائمة على تغيّر الأفعال المؤدية ، أو التأكيد على فعل معين ، عبر اقتطاعه ، وجعله موضع الاهتمام ، أي ضمن دائرة الضوء المتاحة ضمن كادر الصورة .

ففي الصورة الأولى التي هي عبارة عن لقطة للجسد كاملاً ، حيث يبدو كموميا‌ء متحركة . تؤدي طقس التوثب والحذر ، فهي أنموذج لشخصية مضطربة سيكولوجياً ، محتمية بالرداء ، متشكلة من سلطتين من الضوء والظِل . فإذا كان الضوء يكشف عما يستقبله من جهة الأمام ، فأن الظِل يترك هيمنته على قامته ، كما لو أنه يؤسس جداراً حامياً له . وتكون الحركة على إيقاع أرض صلدة حجرية الشكل . عموماً نلاحظ أن النموذج وهو يتأهب للارتقاء ، محفوفاً بالحذر ، يسترسل بلغة صامتة تستدرج الآخر المخفي ، أو أنها تتوسل بالقوى الخفية لدرء خطر ما . وتكون الصور الأخرى ، عبارة عن تفاصيل لأجزاء الجسد . فإذا كانت الأولى تظهر أصابع اليد وهي تؤشر بحذر وتوسل ضمن ظلام مطبق يحصر مثابتين لضوء ، يظهر كالعشب بلون أصفر معتق . تكون اللقطة الأخرى مؤكدة حركة الكف كاملة ، وبنفس إيقاعها. مع بروز الرأس محتمياً أيضاً . ويبرز في اللقطة الرابعة الرأس محتمياً أيضاً ، لكنه باتجاه آخر . إن دراسة هذه اللقطة ، وعلاقتها بالصورة الأم ـ يضعنا أمام ميلودراما مسرحية، تدخل التفصيلات في فهم المرمى من هذه الصورة ، التي تجسد حركة الجسد ، وتجاوبه مع الماحول . لقد لعبت الذهنية الفكرية المتوسلة بالفن وتقنيته دوراً أساسياً في صياغة مثل هذه الميلودراما ، باعتبار أن التسلسل في اقتطاع أجزاء الجسد ومن نفس الصورة ، يعني التأكيد على تشكلها البنيوي . وكأنها يذكر سردياً صورياً ما يعنيه من الكل من خلال ما استقطعه من أجزاء معبّرة عن لحظة المواجهة . فإذا كانت اليد ما تعدد وجودها في لقطات ، فهي بمثابة من يدفع عن الجسد قوة المواجهة الخفية ، بينما تكرارصورة الرأس هو الأساس في كل هذه الصورة المعبّرة عن صراع أفكار . فالتأكيد على الرأس يعني الإشارة إلى خطر المجابهة، التي تجسدت في فكرة الامحاء . بمعنى ليس المكان المستهدف ، بقدر ما الإنسان هو مركز هذا الاستهداف . لذا نجد أن صراع الأضداد الذي تجسده الصورة أكثر حيوية ، وإن كان الطرف الآخر مضمراً .

الانتظار والمغادرة /

يبدو إن مفهوم الانتظار له بنية أوسع . ذلك من حيث يرتبط بالترقب من جهة ، والاحتمالي على صعيديه السلبي والايجابي من جهة أخرى . لذا نجد الفنان (رحماني حسني) يجسد هذا المفهوم في صورتين . الأولى تمثل الانتظار ، والأخرى تـجسد المغادرة على صعيدين ، كما سنرى . وكلا الصورتين ، يكون فيها الإنسان مستلباً ، فاقداً لكينونة . فالتعبير في كلا الصورتين يتركز في مثل هذه الحالات . ففي الأولى ثمة فضاء مائي وسماوي ، وكلاهما على حركة مستدامة ، يلعب في كلا المستويين الضوء والظِل دوراً ، باعتبارهما الأكثر جدارة في التعبير عن داخل الإنسان . الذي يتوسد صخر الضفاف ، موليا ً ظهره إلى البحر والسماء . أي أنه لا يستجيب لحراك مفتوح ، وذو دلالة مخلصة . إن اليأس واحد من القيود التي تـعطل الإرادة ، وتحجـم من قدرة طاقتها على المقاومة . والنموذج من هذا النوع المتعَب ، الذي نفدت لديه المقاومة والمجابهة . في حين كانت الثانية معبّرة عن الاستسلام التام لمثل هذا المؤثر . فالنموذج مغادر الوجود في إغفاءة موقتة ، أو دائميه . وفي كلا الحالتين ثمة تعطيل للإرادة أيضاً . الجسد وسط ركام مختلط في المكان ، رمادي وملبد بالغيوم المختلفة في طبقات الألوان ، وبعثرة لمحتويات المكان ـ الخلاء ـ المفتوح على سماء ملبدة ، حاول الفنان رصدها وهي في حركة لولبية تخضع لريح خفية ، تسوقها إلى جهة ، لحظة يكون الجسد ساكناً مستسلما ، كما يظهر على الرأس الذي اقتصرت عليه الصورة . والرأس هنا يعني ، كما عني في صور أخرى ، تعطيل للبنية العقلية ، أي الفكرية . حينها يكون كل شيء ركاماً كما يظهر على كادر الصورة من بنيات مبعثرة . وأمام هذا الطرد من الوجود ، يظهر الجسد الضئيل في مسافات الكادر من الصورة وهو في حالة مغادرة وانتظار . إذ يبدو عليه جسداً أنثوياً عارياً منكشفاً لحيثيات الوجود . بمعنى العودة إلى الطبيعة لغرض الاحتماء . إذ نجد في هذه الصورة إعادة لقصة (آدم وحواء) ولكن بصياغة جديدة . فحواء من بقي على قيد الحياة ، لكي تـشكل كينونة جديدة ، بينما يكون آدم مستسلماً لقدره في الوجود .لقد حاول الفنان منح عين كاميرته حيوية استنفار الضوء والظِل في بانوراما ، تشهد هزيمة الإنسان أمام قدره.

رمزية الجسد وطقوسيته /

الفنان (شفان جباري) يتعامل مع الجسد ، بشفافية التقنية ، مبقياً إياه على تلقائيته في الأداء . ذلك لأن الصور الثلاثة له ، تجسد لقطات من حركة الجسد ، بأداء على المسرح . فهو بذلك يستعير لغة الجسد للتعبير عن كينونة ذاتية ، منشطاً الداخل ليكون متوائماً مع فعل الخارج . فالأداء هنا متوازناً بين الجسد بحركته ، والمكان وحيويته . لعل الضوء والظِل أيضاً لهما فعالية راقية لتجسيد مثل هذه النشاطات الجسدية . إن لغة الجسد ، تخضع لمكون ذاتي ، تعتمد على طاقة ذات الإنسان غير المعبّر عنها في الواقع ، وجعلها قيد الصراع الظاهر في الواقع . لذا نجد أن ما تتضمنه الصور الثلاث ، عبارة عن أدائيات طقوسية ، الهدف منها تأكيد لغة الجسد وحيوته في التعبير عن نفسه ، وعن الآخر في الوجود . إن الأجساد بلغة وبلاغة صمتها المزوجة ببلاغة الحركة والإيماءة ، إنما تؤشر النشاط المركزي في صورة الفنان، وهو يعبّر عن حالات الوجود .ففي الأولى تبدو المرأة بهالتها الروحانية ، المشبعة بالضوء ــ النور ـ مما يجعلها بهذه الهالة أن ترتقي إلى قدسية وهالة جسد العذراء . فالإطار الذي ضمها لا يبتعد عن مكون رحمي فيه علامات الدفء . أما حيوية الجسد صامتاً ، مكتفياً بالتأمل ، حيث تبدو هيئتها سابحة في هالة الضوء ، ولكن أيضاً على درجات، فالرأس مغمور بظِلال العتمة ، مع تكشف الوجه ، بينما الصدر خاضع للضوء القوي مما يؤكد تشابك الساعدين تحت التفاف الجلباب الأبيض بأداء طقسي ، أو تسبيحة دالة على الروحانية والابتهال .

في الصورة الثانية تبدو الطقسية على أداء خاص وجديد ، ذلك لأن الجسد يخضع لقوة الضوء الروحاني بالكامل ، ويكون باهراً وساطعاً على الظهر ، لأن الجسد يبدو منحنياً راكعاً ، كما لو أنه يؤدي الصلاة . إن ضآلة الجسد قياساً لسعة المكان ، دال على قوة ربانية تتداخل مع وجود الإنسان ، بحيث يشعر بالضآلة إزاء القوة الخفية ، فهو يُخضع كينونة صغرى لأخرى أكبر . والطقس بهذا التشكل الروحاني يسيطر على كيان الإنسان . فما يؤدي إلا إلى محو الكينونة وذوبانها في كينونة أخرى متصورة ، ومحتملة ومرتقبة ومن ثم مسيطرة . إن هذه

اللقطة ، إنما أرادت للجسد الذوبان بالآخر المتصور ، يداخلها لشعور بالضآلة . وهذا بطبيعة الحال يؤجل الوجود ، أو يمحيه في حالات كثيرة ، ويوقف نمو حركته إلى الأمام ، لأن الجسد يكون خاضعاً لطبيعة هذا الذوبان . وهذا ما يتداخل مع الإنسان الصوفي المتعبد الذي تتدرج في حياته وعبر طقوسيته عملية التدرج في ذوبان الذات واضمحلالها في قوى خفية .

في الصورة الثالثة يبدو المكان مستقطع من ضمن الفعالية المسرحية ، فالأجساد تؤدي طقسها مجتمعة ، عارية محتمية ببعضها ، موزعة على جهات مختلفة ، وكأنها خاضعة لمداهمة خفية. إنها على وضع يجسّد حالة البحث عن الخلاص . وهي طقسية فيها حيوية ظاهرة من خلال حيوية الأجساد الفتية المقتدرة .إن الفنان يتدرج في سرديته الصورية ، ليضعنا ضمن تشكلات واسعة ومكينة ، لأنها أساساً مشبعة بالروحانيات التي لا تغلّب الجسد بقدر ما تغلّب الروح ، لأنها الهدف المركزي المراد من الطقس .

الانسجام والتوازي /

الفنان (بزار محمد) في كلتور طقسي راقص ، يأخذنا إلى حيث الانسجام بين الأجساد مع بعضها ، والجسد مع نفسه . إن بهجة نجاح طقس الرقص الجماعي ، يعني التوافق بين الأفراد، والتجاوب مع بعضها باعتبارها لغة مشتركة ، فلا حركة دون أن تتجاوب مع أخرى . فالفن الشعبي الراقص ، مبني على ذهنية واسعة ، اتخذت من طبيعة المكان ، وطبيعة تضاريسه أساساً لتحقيق فعاليتها وحيويتها . وما محاولة الفنان سوى رصد للرقص الشعبي ـ الفلكلوري ـ للكرد . فبهجة الأجساد من بهجة المكان ، وتجاوب الأجساد جزء من تجاوب أجزاء المكان . وهذا ما أظهرته الصور الأربع ، المستقطعة من رقصة واحدة ، والساردة لمجموع حركاتها ودلالاتها . فالصورة الأولى وهي صورة جماعية تحتوي على رقص لفرقة كاملة . حاول الفنان أن يؤكد تظافر أعضائها وانسجام حركات أجسادهم ، من جهة ، وانسجام كل جسد مع ذاته من جهة أخرى . ومن مجموع كل ذلك نتجت مجموعة حركات ذات توافق هرموني منسجم مع نفسه بتوافق أطرافه . إن المساحة والفضاء الذي احتوى المجموعة ، زاد من سعة الحركة

ودرجة انسجامها ، لاسيّما أن ديكور اللوحة الراقصة يمثل مكاناً شعبياً فيه خصائص فلكلورية واضحة .وكذا كان في الصورة الثانية . فهي تحتوي جانب من تلك الرقصة التي تتبدل بنيتها التعبيرية ، مبقية على حيوية العناصر . في الصورة الثالثة تبرز رموز الذكورة والأنوثة ، في أداء منسجم ، محققة رشاقة وتوافقاً هرموني جسدياً بين الأثنين ، بينما في الرابعة ، يتوسط الراقص عدداً من الراقصات على شكل حلقة مغلقة .

وفي نفس هذا الانسجام والتوائم ، أي توائم الجسد مع نفسه ومع اجسد الآخر ، نرى الفنان (روند جواد) يُحدث اشتباكاً بين الأجساد يصل حد التماهي والذوبان الحركي . فالجسد الذكوري يبدو ضمن دائرة حرته المتواصلة التي تخلق ظِلالاً له ، وهي أشبه بشهاب مشتق من سرعة الحركة ، وهي تقنية استخدمها الفنان لإضفاء جمالية للجسد ، ليس من خلال الألوان والطيف والسحر ، وإنما عبر تشكيل حركته مقابل أداء الجسد الأنثوي الراقد على مسافة ، مراقباً حركة جسدين مشتبكين. إنها إعادة وتركيب مشهد يوحي باقتتال (هابيل وقابيل) من أجل حيازة الجسد الأنثوي . فالقوة التي تعكسها عين الكاميرا على الجسدين الذكوريين ، يقابلهما دهشة وخوف الأنثى وهي تقعي على الأرض . لقد كشفت عين الكاميرا عن جماليات الجسد ، وقدرته على التعبير من خلال لغة الحركة بسردية شعرية خالصة . فما نستقبله من الصورة مجموعة عناصر متخيلة ، تقترب من الواقع بالإيحاء والبنية ولا تفرّط بالدلالة .

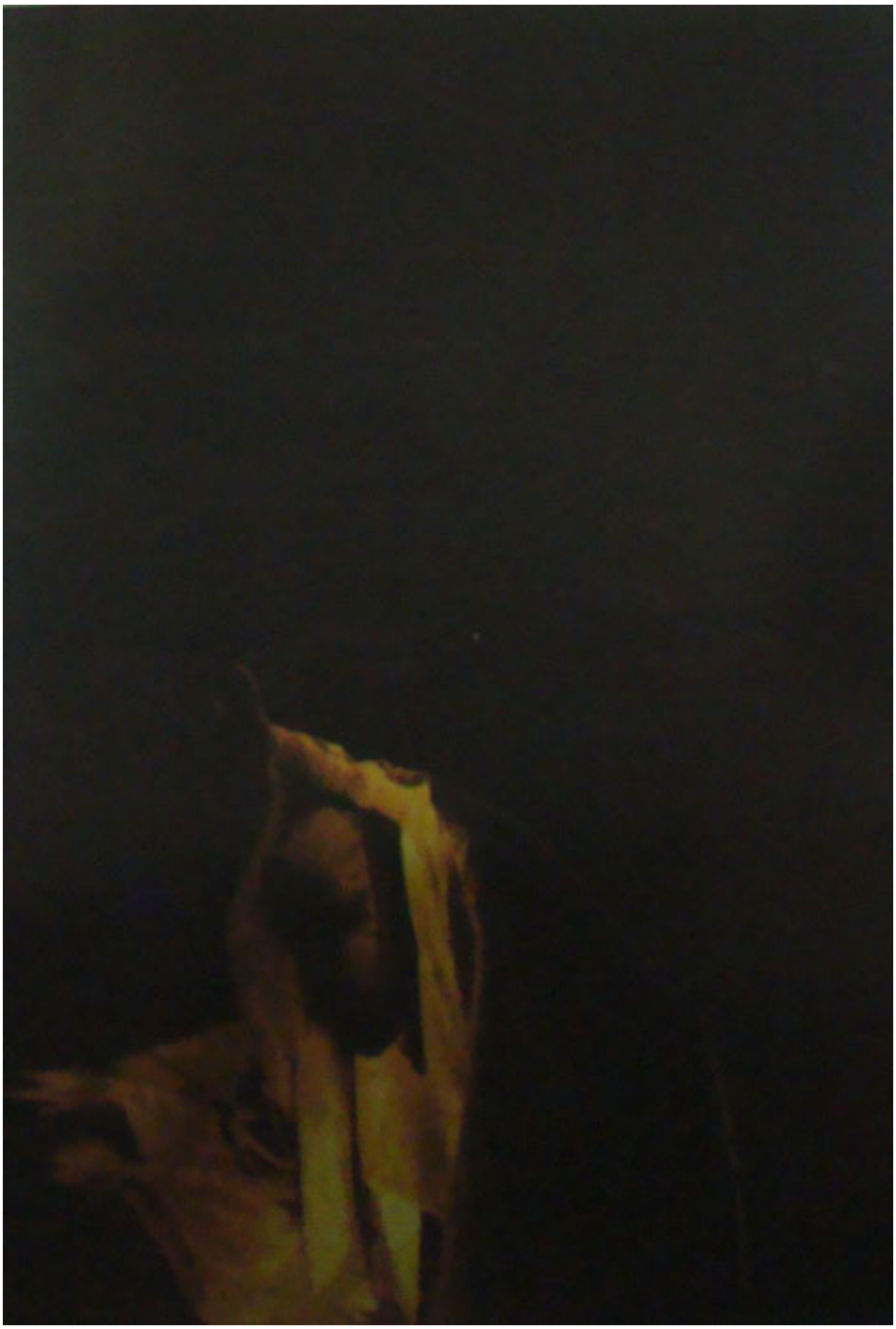
وبالمقابل يعالج الفنان (أحمد نبز) الجسد ، ولكن بأسلوب مختلف ، فهو إنما يصور نُصب يحتوي على تماثيل لأجساد وإن بدت ضامرة ، إلا أنها تنزع إلى الانعتاق . فبقدر ما تدور في حصار ذي أبعاد ومصادر مختلفة ، فأنها تبدو على هيئات متباينة ، يجمعها موقف التحدي والشموخ . إن الصورة التشكيلية المتمثلة أسلوب النحت على الحجر الأبيض ، أضيف إليها رؤى الصورة الفوتوغرافية . فالفنان وهو يلتقط صورة النصب ، لم يغفل تأثيرات حركة محتوياته عن عين وبصيرة الكاميرا . فقد استعان بها لتضيف معنى جديداً ، لاسيّما في تكرار محتويات النصب ، إذ وظف المرآة كعامل تداعي في رسم الموقف في الصورة . إن محتويات

الصورة من أجساد أنثوية تبدو ضامرة ، تـشكّل حالات من التحدي كما قلنا ومن التأمل أيضاً لذا يمكن اعتبارها نوع من جدلية وجود الجسد الأنثوي الذي يقف أمام الاستلاب بتحد ظاهر وقوي . من هذا نجد اشتراك جمالي بين التشكيل ـ النحت ـ والفوتو في تجسيد متظافر ومعبّر .

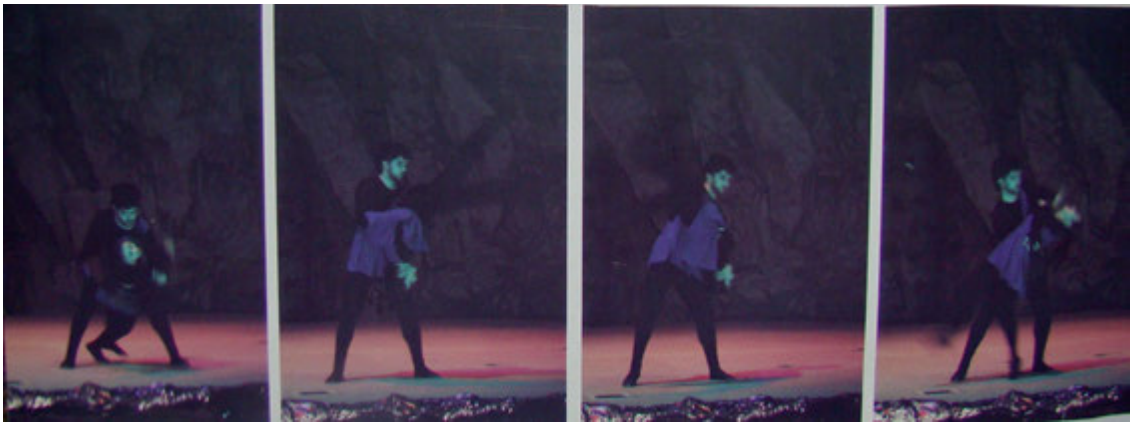
لوحات

محور الجسد

محور الجسد
الفنان سفين حميد



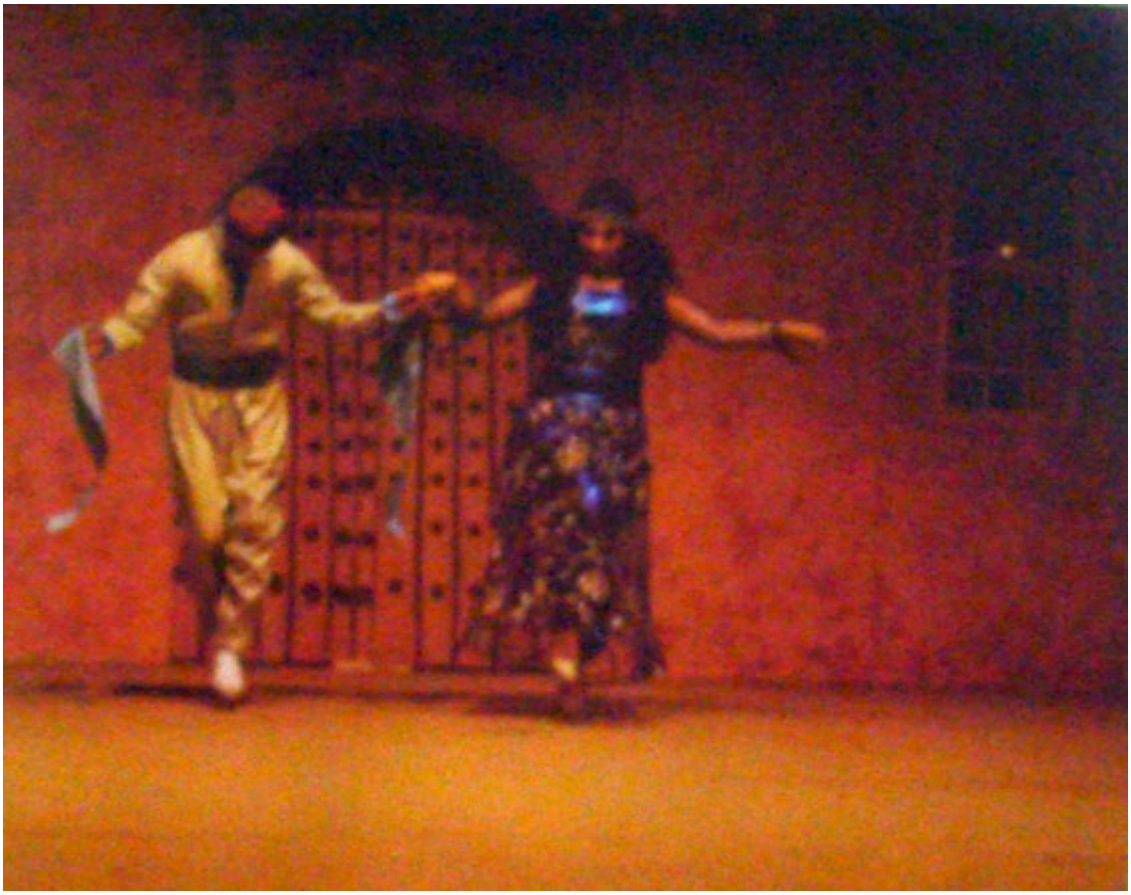
محور الجسد
الفنان كاردو كامو



محور الجسد
الفنان ربين جالاك

محور الجسد
الفنان رحماني حسيني

محور الجسد
الفنان شفان جباري



محور الجسد
الفنان بزار محمد

محور الجسد
الفنان أربان بكر

محور الجسد - الفنان أري كيلال

محور الجسد

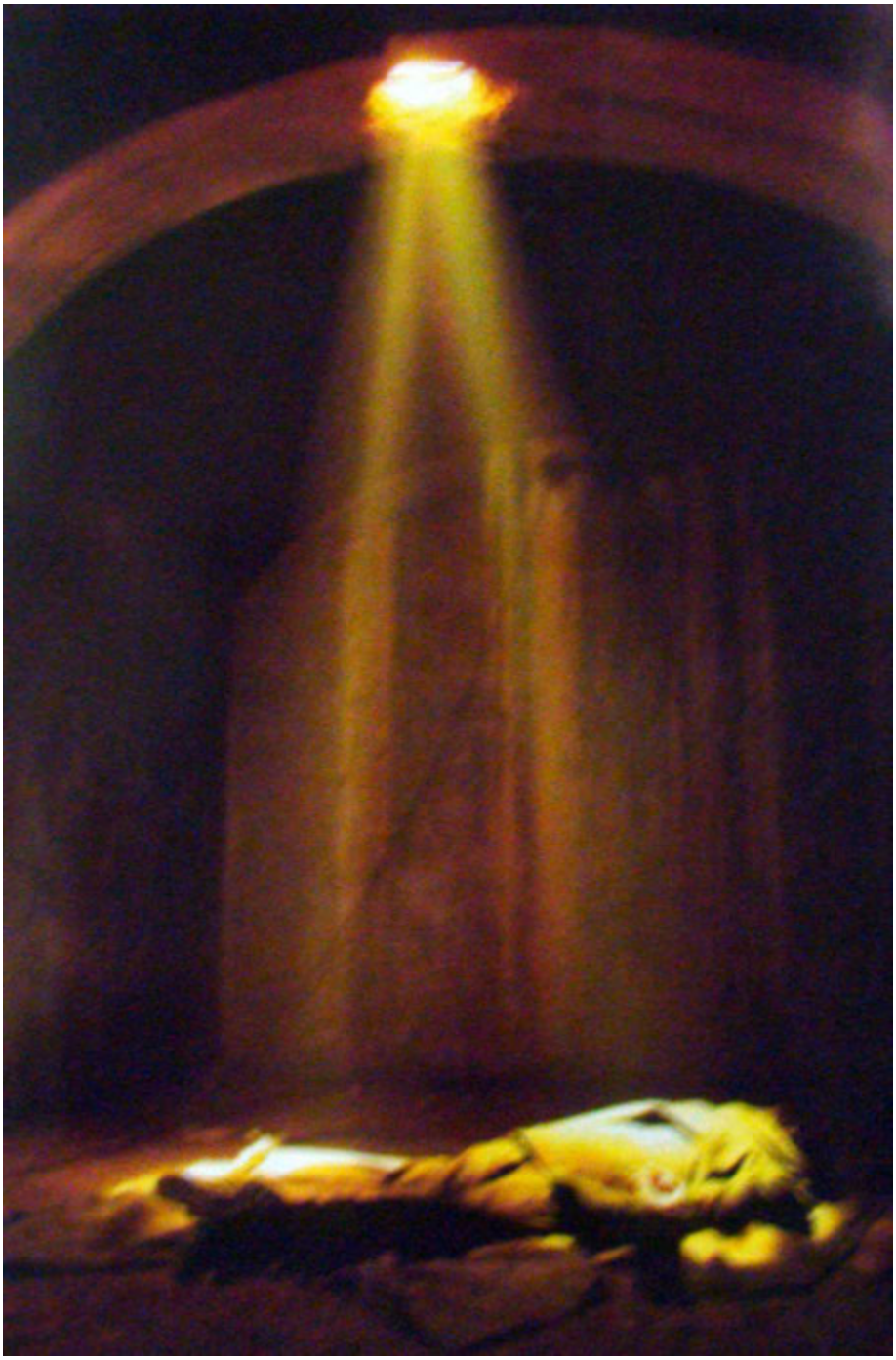
الفنان همداد جليل

محور الجسد
الفنان فرزين

محور الجسد
الفنان سوران نقشبندی

محور الجسد

الفنان شوان هيوا

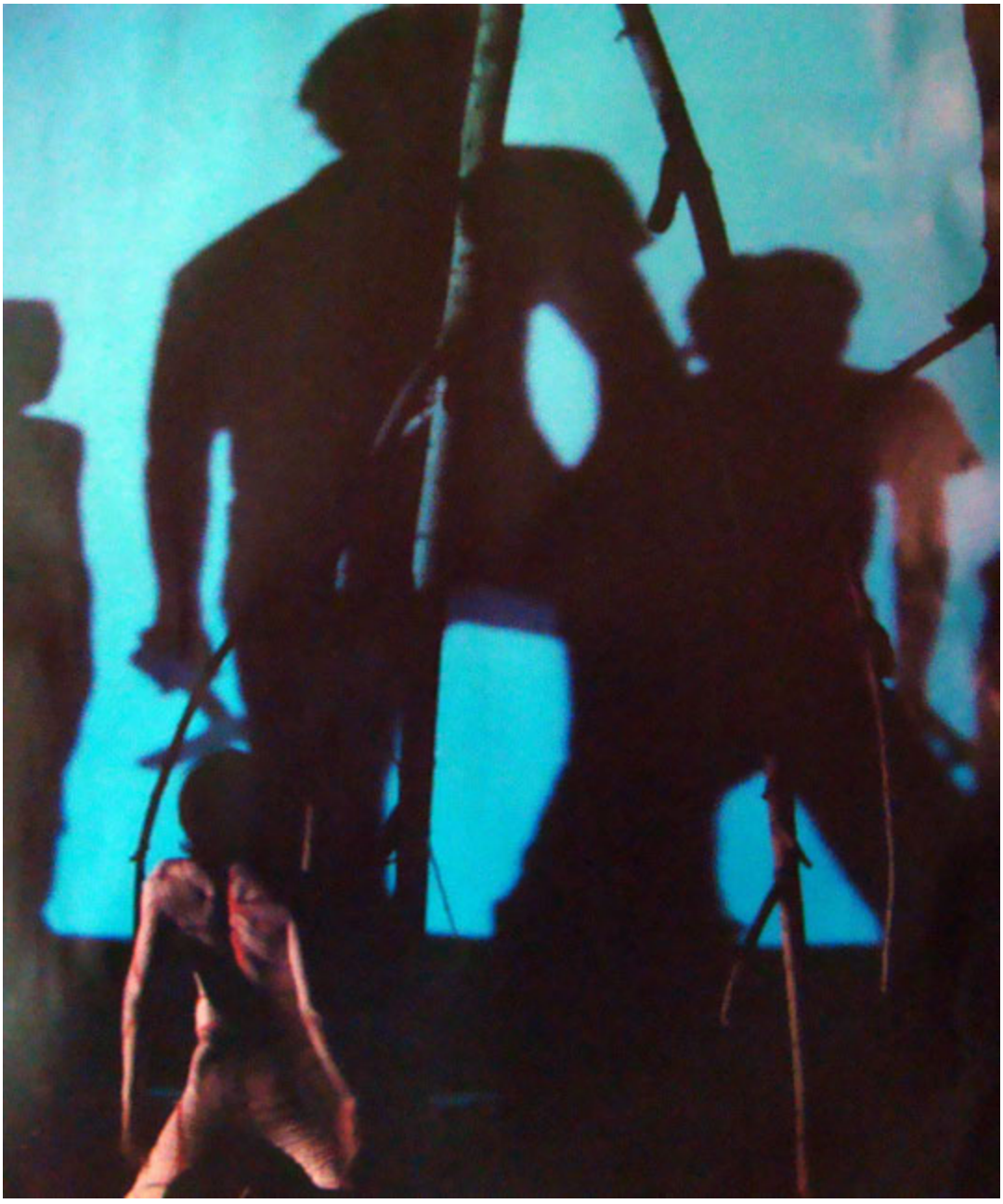


محور الجسد
الفنان دوست توانا

محور الجسد
الفنان أحمد ....

محور الجسد
الفنان هريز جمال

محور الجسد
الفنان أكام الشيخ هادي



محور الجسد
الفنان بهمن شهبازي

محور الجسد
الفنان روند جواد

محور الجسد
الفنان أزاد نازي

المحور الثاني /

البور تريه والملامح المعبّرة----------

يبدو أن ولع الفوتوغرافي لا يُحدد بأسوار موجبة أو غير موجبة . وهذا واضح من الفرشة الواسعة التي تمتد على بساطها رؤى الفنان وتشوفاته لكل ما هو منظور في حدود البصر . لعل الجمال هو الأكثر هيمنة على الفنان الكردي ، على الرغم من الظروف الصعبة التي مر بها الإنسان في كردستان . فما زالت البهجة والإيمان بالمستقبل هي الصورة الأوضح أمامه . ومن تلك الاهتمامات هي صور البور تريه التي تجسد الملامح الظاهرة على الوجوه ، والكاشفة عن بنية الإنسان الداخلية . فالفنان يرصد مثل هذه الانفعالات ليكشف عن سيرة إنسان وهو يستقبل الحياة ، أو هو يستعين بالذاكرة المزدحمة بالمفردات التي هي بمثابة تاريخ للفرد والجماعة ، وتجسيد ما ينعكس عليها من بصمات الأزمنة . لذا نرى أن الفنان بفعله هذا ، إنما يُجري مسحاً انثروبولوجيا ً وسيسيولوجياً للكائن الذي مالت إليه عدسة الكاميرا من خلال التضامن الوجداني . والملاحظ على هذه الصور ، كونها تهتم باللقطة السريعة التي تعطي انتباهاً وانطباعاً ، لكنها لقطة مركزة ، أو أنها تدقق بالملامح ، حيث يتضح أمام الرائي البصري وعلى وفق دائرة الفحص والتحليل مرويات كثيرة وسرود قادرة على أن تؤكد الملامح الإيجابية والسلبية بما تؤكده من انطباع وأثر . مبعداً عنه ما هو ما هو متوفر في المشهد باتجاه ما ورائه . وهنا يضعنا الفنان ضمن جدلية رائدها التخاطر بين محتوى الصورة وتخاطر الذات ، التي تجد في الصورة سؤالاً يقود إلى أخر مثيلة . وحين تشتبك الأسئلة يكون للمعنى والتشكّل الفني قيمة عليا كما نفترض . إن التعامل مع هيئة الوجه ، محفوف بالمحاذير ، بسبب حساسية الملامح وحيوية تأثيرها كشكل تعبير عن محتوى الحياة للفرد والجماعة . لذا نجد أمام الفنان جملة مستلزمات ، لعل أبرزها التركيز والتدقيق والانقياد وراء ما يحمل من دلالة .

الملامح والدلالات /

في صور الفنان (أودير عصمان) تبرز العيون كدالات عل مدلولات نفسية . وفي هذا تحاول الكاميرا وحساسية رؤية الفنان أن تمركز العدسة على ما هو مؤثر وعاكس بنظره . وفعلاً

نجد أن العيون بمختلف أشكالها المستوحاة من واقع الإنسان تحيل إلى تخاطر مع مكون المتلقي البصري . فعين المرأة الساهمة والمحدقة إلى الأعلى ، حيث يكشف الضوء الساطع والشاعري عن الوجه الأنثوي ، بما يقرّبه من الصلاة والدعاء ، فهي نظرات مشوبة بالبراءة وعدم الخشية من المؤثر الساقط من الأعلى . إن تشكيل الحدقتين وارتفاع الحاجبين واسترسال شعر الرأس ما حرص الفنان على تجسيده . وبذلك أكسب الصورة حيوية قرائية يمكنها أن تدخل إلى عالم لم ينغلق على ذاته ، بقدر ما كشف عن رزانة النظرة ورصانتها وهدوء الانفعال الذي هو رد فعل موجب . وفي لوحة أخرى نجد أن تعدد النظرات الثلاث لنساء يتأملن حواراً . إذ أن تركيز العيون لم يظهر إلا على هيئة وشكل يوحي بالتلقي . فالأولى مشدودة إلى الآخر وذائبة في فيض حقائقه . وهو ما تظهره العدسة بإضفاء فعل التماهي الذي يتجسد في اللعب بشكل الوجه والشعر بتسليط الضوء الأوفر على الوجه الجانبي . في حين نجد الوجه الوسط متطامن مع الحقائق ، يختلف في التلقي ، إذ يبدو عليه الرضا مما هو ممكن من الحديث افتراضاً . فيما نجد الوجه الثالث ، يُعطي شكلاً آخر يختلف تماماً عن الشكلين السابقين ، لكنه لا يبتعد عنهما ، في كون طبيعة النظرة تمزج بين القناعة والانبهار ، تجسدها صورة الحوار الداخلي الذي بدت عليها العينين ، وكأنهما تقولان .. هكذا افترضت ، نعم كان كذلك .. وهذا يجمع الحيرة التي ظهرت عليها الصورة الأولى مع القناعة في الصورة الثانية . في صورة أخرى لثلاث وجوه أنثوية ، تبدو الأقرب أكثر حيرة مما ترى ، فقد تماهى الوجه بفعل الضوء الساطع واختفاء الحدقتين إلى أقصى الزاوية اليسرى ، مما وضع صورة العينين ضمن دائرة التساؤل . في حين ظهر الوجه في الوسط أكثر وضوحاً يوحي بنصف القناعة مما ترقبه العين . حيث تبدو الحدقتين أقل ارتكاناً إلى اليسار أما الثالثة التي لم تظهر من وجهها سوى العين اليمنى ، فأنها تستجيب لنفس الانفعال الذي تخلفه نقطة المراقبة . لقد بدت عيون الفتيات الثلاث على صورة من التطامن على نصف الحقيقة بشهادة العيون ونظراتها الكاشفة لهذا الانفعال الذي أدى إلى كشف الموقف الواقعي والنفسي في تلك الوجوه . وفي أحدى الصور التي تبدو فيها صورة نفس الفتاة في الصورة الأولى مع اختلاف في تكامل هيئة الجسد . غير

أنها تظهر ترقباً من بعد أن كان التأثير المباشر في الصورة الأولى . إذ بدت القناعة أكثر وضوحاً على الوجه الذي كشفته نظرات العينين .

ولعل التصرف في قسمات الوجه ، بمساعدة البني الفنية للصورة أي التقنية ، تسهم في إظهار الدلالات الممكنة في مشهد البور تريه ، فالفنان (أودير عصمان) يشتغل على مثل هذه التقنية . فهو يتناول وجوه لأشخاص متقاربين في العمر ، حيث يبدو على هيئاتهم تراكم التجربة وعمقها . غير إنه يحاول أن يضع فروقاً بين تلك الوجوه من خلال تقنية الظِل والضوء وعبر لقطات متباينة الزوايا ، بحيث تظهر العيون على الرغم من تعبها ، إلا أنها تعبّر عن نظرات متفائلة . وهذا ما يُجسّده الضوء الذي يكشف عن داخل الشخصية ، بحيث يظهرها أكثر قوة . كذلك لعب الزيّ الشعبي الكردي دوراً في خلق المناخ المناسب الذي تظهر عليه الشخصية وهي تتطلع إلى ما حولها .

يحاول في لوحة أخرى الاهتمام بما تعكسه الظاهرة على وجوه الصبية ، التي يغمرها الفرح . فهي تبدو على تدرج في التعبير ، بالرغم من أن الأشخاص يواجهون نفس المشهد البصري . وهنا تبرز درجة اهتمام الفنان وحرصه على تجسيد جوّانية النموذج ، وذلك في التأني الذي تعكسه الصورة في تباين الانعكاس . فهم لا يظهرون على وتيرة واحدة من الفرح ، ولا تشدهم المشهد بتوتر ، وإنما يعكس التلقائية والعفوية التي تظهر على وجوههم ، ثم الارتخاء الجسدي. فهو بين الفرح والانبهار ورسموا لوحة عميقة الدلالة .كذلك لعب الضوء والظِل دورا ً في تجسيد ملامح الوجه . إن ما يثير في لوحات ئاودير شدة عفويتها ، وعلاقتها بتقنية خام يستلها من تأثيرات الطبيعة كالشمس بضوئها ، وميل الجسد من شدة الدهشة . لذا فالصورة لديه تكتفي بما تولده من دهشة من صلب كادرها الذي ينظر لعين الكاميرا باعتبارها شاهد على ظاهرة ، ومؤرخ شديد الحساسية .

وعلى نفس المنوال يعمل الفنان (هيزا رحماني) في تطابق صوره مع صور (أودير) في تقارب عمر النماذج ، لكنه يفترق عنه في التأكيد على تفعيل الظل والخلفية للصورة . وهذا الاختيار أدى إلى أن تكون الشخصية على مزاج يتميّز بالارتخاء الدال على الطمأنينة والراحة

والاستقرار النفسي . فالفنان عمد على تناول نفس الشخصية من خلال انغماسها في الحياة ـ عمل الحدادة ـ وبذلك أكد على توفير كل مستلزمات الصورة الفنية . لا سيّما المكان ـ الورشة الصغيرة ـ فالظل وظلام المكان حاولت عدسة الكاميرا أن تتدرج في تماهيه مع مكونات الحيّز الذي يعمل داخله الرجل ، عبر النافذة المفتوحة ، حيث تترك الضوء ينساب ببهجة تبدد تعب العمل بالنسبة لرجل مُسّن ، كما وخلقت الصورة عبر حركة الشخصية فعلاً درامياً تتوازن من خلاله كل أجزاء الجسد ، كي تؤدي وظيفتها . إذ بدت الشخصية في واحدة من الصور وهي تقابل الضوء الآتي من النافذة ، بينما في الأخرى يتسلل الضوء من الأمام كاشفاً عن حيوية العمل الذي يُديره الرجل . لقد جاهدت الكاميرا أن تؤكد صورة الرجل عبر ممارسة العمل ، فأظهرت أسراره وخفاياه ، وعكست كل الأجزاء التي تعطي معنى جديداً وإضافياً لحيوية المكان المتحققة من فعالية الإنسان وقوة صبره وهو يصارع صعوبة الحياة ، خالقاً معنى جديداً عبر العمل والكدح . وبذلك يكشف لنا كل هذا قوة الشخصية وهي تنظر إلى المستقبل . وقد جسّد الفنان ذلك من خلال صورة الرجل وهو يقف أمام أشيائه في العمل ، بشكل يوحي بالاعتداد بالنفس .

في صورة أخرى ، نجد الفنان يجسد وجوه الأطفال ، ليس من باب الصدفة التي تلتقط المشهد بعفوية دون أن يكون لهذا الفعل ما يكمن من سر في اختيار تلك الوجوه ، في لحظة يعثر في تطلعاتها ، وقسماتها ، وربما في براءتها معنى ما . فالطفولة عالم واسع ، يتكئ على البراءة ، والعفوية في التعامل مع الواقع ، وفي نفس كل طفل رؤى تتجسد في رؤيا اليقظة . غير أنه من النادر البوح بها . فقط ثمة علامات تشي بها . والفنان حاول قدر الإمكان أن يجسد مثل هذه التطلعات التي تعني بطموحاتهم المحدودة ، والتي هي مجموعة أحلام بريئة . فالأطفال الأربعة في الصورة تجمعهم بؤرة نظر واحدة ، تبدو تحمل مشهداً رائقاً ، وهذا ما ظهر من خلال ابتساماتهم الموحدة ونظرات عيونهم المركزة في بؤرة واحدة . لقد ساعد الفنان تقارب الأسود والأبيض ، لما لهما من بلاغة في التعبير ، يضاف إلى ذلك استخدامه للضوء والظِل

بقياسات ساعدت على أن تخلق من كل ما مرسوم على وجوههم ، يكشف عن أحاسيس لا تتعدى وعيهم بالعالم والوجود .

تأثير العيون ورصانة الوجه /

ويشتغل الفنان (سوران عبد الله نقشبندي) ضمن دائرة البورتريه ، بعد أن قرأنا صوره في مجال الجسد . إذ نجده هنا أكثر تعبيرا في المزج بين تأثير العيون ، ورصانة الوجه الأنثوي ، مشكّلاً من خلال صورته توازناً بين الضوء والظل ، إذ يتحول الضوء إلى كاشف شعري ، لأنه أساساً برز في إطار ظل ازداد عتمة ـ سواداً ـ مما وفّر لعدسة الكاميرا أن تكون قادرة على توزيع الضوء على هيئة الوجه والصدر وخلق مواءمة بين شكل المرايا وانعكاس الصور على سطحها . فالضوء الذي سلطه الفنان على هيئة الوجه أضفى شعرية خالصة كشفت عن فرح مضموم . في حين نجد أن المرأة في الصورة الثانية تبدو مخملية الوجه ، من خلال ستارة حريرية ، فنصف الوجه ظهر أكثر تأثيراً على عين الرائي ، لا سيّما أن الفنان اختار أطراً للوحاته من جهة ، وشكلاً مستطيلاً عمودياً من جهة أخرى ، مما وفّر من خلال هذا التعامد ، تناظراً في الهيئة وفي التوازن بين الظاهر والمخفي من خلال المخمل الحريري الذي يشكّل حاجباً شفافاً لا يحجب الجمال بقدر ما يثير الحواس الإنسانية لاستقبال مثل هذه البهجة التي عليها هذا الجمال الأنثوي . إن وضع الشكل ضمن إطار مزخرف ، وحجب الرأس بالزيّ الشعبي الكردي مما أضفى على الصورة هيبة أنثوية استطاع الفنان (نقشبندي) أن يُجسد المعنى الذي أراد إيصاله لنا وهو براءة الجمال الأنثوي وصفائه وصدق مشاعره ، حيث أكد في ذلك على عدم التفريط بالتركيز بتفاصيل غير موجبة .

ونجده في صور أخرى يُقرّب الوجوه ليكسبها تعبيراً أدق . كما وأنه يُظهر أكثر من انفعال لوجهين ، الأول صرخة تضمر انفعالاً بالمفاجئة التي دسها المشهد المرئي بالنسبة للشخصية ، ووجه عبّر عن اليأس وشدة التعب ، حيث بدا عليه الارتخاء المضنى . هذان الانفعالان تواءما من أجل التعبير عن فعل إنساني ازدوجت فيه الرؤى وتجاوبت في مجال التأثير والتأثر إزاء

المشهد الحياتي . وفي صورة ثانية جسّد الوجه المتألم المتماهي أو المختبئ وراء أصابع الكف الممتدة والمتصدرة لكادر الصورة ، حيث تظهر على تغضنات الشيخوخة . وكلا المشهدين في الصورة جسدا مقدار الألم الذي تكابده الشخصية ، فالكف تحاول التشبث بقشة الخلاص ، وتنصاع إلى ما يندفع إليها حساً من ألم ، بحيث تبدو متجاوبة مع ملامح الوجه الذي بدا على غفوة من شدة المعاناة . ومقابل هذا نجده يلتقط صور الأطفال وهم في كامل بهجتهم على الرغم من الأسلاك الشائكة التي تحجبهم عن العالم . إن الفنان (سوران) يتعامل مع الانفعال بحساسية واضحة ، راصداً أدق الملامح في الوجه الذي يحتل كادر الصورة ، مما يضعنا في صلب التجاوب مع الحالات الإنسانية في أدق انفعالاتها .

نصف الوجه وفيض الضوء /

وسعى الفنان (جمال باكير) إلى إضفاء ممكنات التعبير على الوجوه التي التقطتها عدسة كاميراته . وذلك بإظهار نصف الوجه وسط فيض الضوء بينما يبقى النصف الثاني أسير طغيان الظلام . وهذا يوفر للصورة فضاء يجسّد من خلاله فعل المخيلة الفنية الناظرة إلى الوجه ومكوناته . بمعنى لا يبقى أسير صورة الواقع فحسب ، وإنما يحاول استدراج تعبيراتها الروحية وإثراء جهد التعبير عن دواخل الشخصية بما يمنحها من تأثيرات الظل ـ الظلام ـ على أقسام الوجه بتوزيعات فنية دالة على طبيعة النظرة التي بواسطتها تكشف الكاميرا ما لم تكتشفه العين المجردة . إن التقاط الصورة هنا يخضع لمديات معرفية ذات بُعد معرفي جدلي ، أي أنه ـ أي الفنان ـ يوظف الصورة لكشف المضموم . فالسرد الذي عليه الصورة قادر على وفق هذه الممكنات الفنية أن يُظهر غير المرئي على الوجه البشري . لذا كانت وجوه الفنان تمتلك لغتها الخاصة عبر بني جمالية خالصة . أو إثارة الإحساس من خلال اللقطة الفنية ، وهذا يعني التوفر على فعل الحرث في الظِل والضوء من أجل أن يكون ثمة معادل موضوعي تعكسه الكاميرا عبر التلاعب في سرديتها المتواصلة وهي تدقق في الوجه . وهذا ما وفر رؤى شعرية على الوجه ، من باب حالة التأمل الفلسفية التي أخذت بتعبير الوجه

وليونة تقاسيمها واستسلامها لمهيمن روحي . إن الفنان في صوره أجرى اهتماماً لتأثير الضوء ، لا من أجل تغيير حالة الوجه ، بقدر ما أفضى وكشف عن الحالات الخاصة لها ، مجسداً الظاهر الذي يوحي بالكثير من القراءات ، وأبقى حالة التأمل التي هي ملكية الشخصية وطابعها النفسي الذي يحاول الفنان رصده . إن حالة التأمل بما يراه أمامه أو التأمل في ما هو بعيد الغور في النفس الإنسانية ، جميعها حصل عليها من لدن الفنان اهتماماً في الرصد والتجسيد . لذا يمكن اعتبار حالات الشخصية المتأملة تصب في التأمل الشعري للحياة ، ورصد ما هو مؤثر سواء للشخصية أو الفنان .

ملامح الفعل ورد الفعل /

وثمة عودة للتعبير واسعة وكبيرة وطاغية تجسدت من خلال التأمل ، أو ردود الأفعال لأفعال خفية في صور الفنان (شمام قادر) فهو يضع نماذجه تحت وطأة الإحساس بالاقتدار الذاتي، وتمكّن الذات بهذا من الاستجابة إلى المؤثر بروح جدلية ، تحاكي ولا تـنمط . فصورة المرأة التي التقطها الفنان وسط هيبة ، وفّرت مناخاً لتوزيع الإنارةعلى الأجزاء الأكثر تجسيداً عن الدواخل ، كأسفل الوجه بحيث بدا النموذج وكأنه يستبصر بمصدر ضوء يفيض بهالة نورانية تتوزع على الوجه ، خالقة هيبة وكشفاً لنقاء الروح الإنسانية . في حين تكون الاستجابة لتساقط قطرات الماء على الوجه بمثابة استقبال لعوامل الخصب . فالماء في الصورة يتماثل مع النظرات التي توزعها العيون باتجاه بلورة قوة الجسد الأنثوي وتفوقه الجنسي القادر على منح الحياة صيرورة جديدة . فاستقبال الماء يتم بحالة من التلذذ والاستسلام الجسدي الذي يكشف كما ذكرنا عن طاقة أنثوية إخصابيه . فالماء ساقط ـ نازل ـ والمستقبل سفلي ـ أرضي ـ وبهذا يتمثل الجسد روح الأرض المستقبلة زخات المطر بروح تواقة للتخصيب ، بالرغم من غياب الذكورة ، ذلك لأن المحصلة التي ترمي إليها الصورة ، هو المكمن الأنثوي ، الذي يستقبل التخصيب عبر تساقط الماء من الأعلى . إن الفنان جسّد من خلال صوره فعلاً أسطورياً ينتمي إلى مفاهيم قديمة موغلة في الأساطير الرافدينية ، ليُظهرها

على هيئة أنثوية مستسلمة للمؤثر ــ الماء ــ وهو يتساقط بلذة فائقة . إن فعل الفنان هذا أعاد للجسد ضمن صياغة جديدة هيبته في العطاء ، من خلال إعطائه هيبة صوفية خاضعة للتأمل عبر نظرات الأنموذج الأنثوي في ما هو محرك لكوامن الجسد .

في أربع صور أخرى ، يشكل كادرها بورتريه لوجه أنثوي أيضاً ، قد تنوعت حركته ، وزاوية التقاطه . غير أنها تصب في ذات المعنى الذي يحقق قدرة الجسد الأنثوي على العطاء . فالمؤثر هنا هو القدرة الذاتية التي ترصدها الصورة ، مما يجعل التفاعل معها يتخذ له مساراً لبنية حوارية عبر الرصد والنظرات القادرة على الإيحاء . ففي اللقطة الأولى يظهر فيها وجه الفتاة معبّراً عن تأمل في زاوية تكاد تكون عاكسةللدهشة والمساءلة . والذي يعبّر عن هذا حركة الرأس ، والعين الظاهرة في الكادر ، كذلك انسدال الشعر ، وارتكاز الرأس على الساعد . إنها توحي بنظرة تضمر إحساساً فيه شيء من التجلي في ما هو منظور أمام الفتاة ، مما يخلق نوعاً الهيبة لوجود المرأة وحضورها في هكذا مشهد ، وقد لعبت البنية الفنية ، ونقصد بها تقنية الصورة دوراً في تأكيد مثل هذا المعنى الدال على موقف قوي . ولعل وجود الضوء المتمثل في ساعد الفتاة ووجها وتسيّد السواد الطاغي ، سواء كان للظِل ، أو لفستان الفتاة وسواد شعر رأسها . هذا الانتباه القصدي من عين الكاميرا والفنان دليل على صنعة اللقطة ، وهدف معناها .

في لقطة أخرة لنفس الفتاة يظهر فيها جزء من الوجه ، مغموراً بسواد الشعر وإغفاءة العين وانسدال الرمش . وهو نوع من تأكيد على الجسد الأنثوي وهو في حالة ارتخاء ، فيها شيء كبير من حالة التأمل في ما كان منظوراً . إن هذا التسلسل في اللقطات ، يؤكد سردية صور (شمام قادر) وتواليها لتوليف المعنى الذي يصب في ذات الهدف الذي يُحقق الوجود الأنثوي ، جسداً وروحا ، ووجوداً عاماً . إن قوة الأنثى هنا من قوة جسدها ، وقوة جسدها متأت من عمق نظرتها لواقع ماثل لها بكل تطلعاته ، توافقاتها واختلافاتها المفترضة .

في الصورة الثالثة ، تظهر فيها الفتاة مجسدة لقناعة في ما هو شكل مجالاً حواريا ً ، أفرز مجموعة علامات اتخذها الجسد عبر جزئه المهم المتمثل في الرأس ، أي العقل ، ومن ثم الجزء

الرائي ـ العينين ـ . وتظافر كل هذه الأجزاء مع بقية الجسد . فالنظرة هنا تأكيد على سؤال تأملي أيضاً ، ولكن فيه شيء من التحدي المؤكد من خلال القناعة الذاتية ، والنابع من قوة الشخصية . وهذا أيضاً عبّرت عنه الصورة الثالثة ، ولكن بتحد أكبر ، سواء من خلال حركة الصدر وبروزه إلى الأمام بدفع من الساعدين المتماسكين ، والمتظافرين في الحركة لدفع الصدر إلى الأمام . كذلك رفع الرأس بتحد واضح ، مجسداً أكثر في العينين اللذين ترسلان نظرات هذا التحدي .

إن سردية صور الفنان الأربع ، أكدت على فاعلية الصورة ، وتماسكها عبر تجسيد كادرها في كونها تسرد مجموعة أحداث ، يعبّر عنها الجسد ، باعتباره أيقونة مركزية في الوجود .

اللامرئي فى المرئي /

ولعل الفنان (روستم أغالا) في تعامله مع هيئة ووجه الشاعر (محمد عثمان عمر) يحاول أن يبحث في المرئي عن غير المرئي . أو في لغة الكاميرا الباحثة عن غير المنظور في المنظور . لذا حقق من خلال هذه الممارسة ملاحقة الشعرية في اللقطة عبر تعبيرات الوجه . لقد اختار الفنان مستويين من الوجه المراد البحث من خلاله عن جوّانية الشاعر ، وهما طبيعة الشاعر المنظورة ، والتي توحي بالتأمل والفرادة في ممارسة النظرة إلى الوجود ، وثانيهما شعرية الهيئة وصوفيتها الطاغية على هيئة الشاعر وملامحه . وعبر هذا استطاع الفنان أن يركز نظرة عدسة الكاميرا في تأكيد مثل هذا الشكل الموحي . ففي الصورة الأولى نجد الشاعر مدققاً بارتخاء شاعري ، لسلطة المؤثر . ناظراً إلى الأشياء بعين الفاحص الحذر . وما تسليط الضوء على الجزء النصفي من الوجه إلا لكشف حالة التبصر والتأمل . ترفدها صورة أخرى يبدو فيها الشاعر مدققاً قارئاً أو فاحصاً ما بين يديه . غير أن نظرته هذه توحي بالهدوء الصوفي المتأمل . كذلك يصور الفنان وجه الشاعر مسلطاً عليه الضوء الأحمر ، مؤكداً الحالة الشعرية التي تجد في احتدام الصور وما تترى بها من مستويات كاشفة دليل على تصعيد الفعل الشعري ، فالوجه مغمور بالضوء المكثف حد الاحمرار ، أي ثمة تصعيد للحالة الشعرية.

ولعل ثلاث حالات جسدتها الكاميرا وهي ترقب حالات الشاعر المنغمسة في الشعر . وهي ظاهرة التلقي بما في الكتاب . وفي هذا تشترك ثلاث حالات للتعبير في الكادر هي ، الشاعر باستجابته ، والسيجارة بين أصابعه ، ثم الكتاب الراقد على كفيه . ففي الأولى يظهر نصف الوجه بينما يتجسد الكتاب واليد الحاملة للسيجارة . وهذا دليل على الاستغراق في البحث القرائي فالأصابع متوقفة تمسك على خط الصفحة لتوقفها ، والشاعر يتأمل ما يرى ، والسيجارة كما تبدو . كل هذا يحمل بُعداً ميثولوجياً . بينما يظهر في الثاني كف الشاعر حاملة الكتاب ، والساعد يبرز بساعة اليد بإسوار ذي حلقات معدنية والأصبع بخاتم يبدو أثرياً ، كل هذا دال على الاستغراق الروحي الذي يجد صورته في ما يقتنيه الشاعر ، ولكن دون الاستعانة برأس رماد السيجارة لتكثيف الزمن . بينما نلحظ في الثالثة ظهر على استغراق تام وبهيئة تامة لصورة الشاعر . فقد عكست كل الصور المأخوذة للشاعر وهو يتعامل مع الكتاب ، لا لشيء سوى لإبراز شعرية القراءة ، وتماهي الزمان في حالة التلقي . وهي حالة صوفية تظهر علاقة الشاعر بمصدر معرفته . حاول الفنان من خلال اللقطات أن يسرد الزمن ويرصده من خلال دخان السيجارة الذي يُشكّل هالة مهيبة سميرة الشاعر في خلوته .لقد حاول الفنان أن يجسّد من خلال مجموعة الصور لشاعر النمط الشعري للشخصية عبر حالة إظهار حالة العلاقة بين الشاعر والكتاب الذي هو في نظره مقدساً ، لأنه يُحرك ذاته . وهو ما حرص الفنان على تجسيده في الصور .

سكون الجسد وفعالية الوجه /

وللفنان (سفين حميد) اهتمام أيضاً بالبور تريه من خلال الصورة ، معتمداً بذلك على تشكيل الهيئة ، واقتناص اللقطة التي توحي بالأفعال دون التركيز على سكون الجسد ، بل يأخذه ضمن فعاليته السلوكية في حيز واقعه الاجتماعي . ولعل خطوات السير في مجموعة من صوره عكست حالات متحركة ، دالة على نوع من الأفعال وردودها ، وذلك لأنه أخذها كأفعال ضمن بنيتها الأدائية ضمن أزمنة مختلفة . فهي إما آيبة أو قادمة ، مرتبكة أو سوية

سريعة أو بطيئة ، تظهر جمالية الساقين ورشاقتها ، أو نحافتها أو ترهلها . من هذا كله يكون الفنان قد احتوى مجموعة من السلوك الإنساني في رصد خطوات الإنسان . ففي إحدى الصور تظهر السيقان على عجالة ، ومتداخلة بين سيقان لنساء وأخرى لرجال ، وبذلك حددت مستوى الزمن الذي تعيش وتيرته الشخصية ، وبالتالي قلقها المتجسد في السرعة وتوالي الخطوات . ولعل التعبير عن هذه الحالة تجسد في إظهار السيقان ضمن شكل التماهي المشوب بعدم التركيز على صورة الأشياء بشكل دقيق ، لإثبات سرعة الزمن . وفي أخرى تبدو السيقان متشابكة ومتداخلة بين إياب وذهاب ووقوف ، بما يفقدها نمط التركيز . وهو بذلك عبّر عن الارتباك الذي تنم عن القلق والسرعة اللذان ينتجان الارتباك . فيما نجد صورة لسيقان رجل شيخ ، تبدو متباطئة . وقد أظهرها الفنان ضمن كادر واسع وسط شارع عريض وطويل ، بينما أبقى الحيوات الأخرى أقل حجماً ، وثمة علامات تتم عن محاولة الشخص جعل حركة سيره على سرعة ما . كل هذا كشف عن بنية الشخصية السائرة على وتيرة تدل على معاناة يومية ، صورتها الرتابة والملل . أما في مجموعة من الصور التي عكست صورة السيقان الأنثوية ، فقد أظهرها على جمالية من الرشاقة والنعومة وانسجام ألوان الأحذية وسكونها على جانبي الشارع ، والتي تتم في بعضها عن الانتظار ، والأخرى عن الصعود على السلالم . وفي كل هذه اللقطات أظهر الفنان فتنة الجمال المرأة من خلال جمالية سيقانها .

إن الفنان (سفين) في التقاطه لهذه النماذج ، إنما أراد الانتقال من الجزء ـ السيقان ـ إلى الكل ـ الجسد ـ وقد نجح كثيراً في تحقيق مثل هذه الموازنة في الرؤية والكشف .

وبنفس الاهتمام ظهرت له صور اختارت الكف ، وأكد على الأصبع الذي تلوّن بلون حبر الانتخابات البرلمانية . وقد لاحق من خلال ذلك نماذج لأصابع شباب وشيوخ ، نساء ورجال في حركات متباينة دالة على عمق الفعالية الإنسانية هذه . . وقد رصد أيضاً عبر هذه اللقطات الخطوات السريعة وهي تذهب إلى صناديق الاقتراع ، والأخرى التي غادرتها ، وكل هذا أظهر نوعاً من القناعة والاطمئنان الذاتي . ولعل لقطة كف الشيخ ، وهو يمسك بالعصا المتكئ عليها ، والأصبع الملون دلالات كبيرة وعميقة الغور في التاريخ والآني والمستقبل .

التلقائية تقود إلى المعنى /

في بورتريهات الفنان (بيروزأكرييي) نجد ثمة ما هو ظاهر وما هو باطن . بمعنى أن الفنان باختياره نوع من التلقائية والعفوية والبساطة في رصد نماذجه ، إنما أراد من وراء هذا أن يُشير إلى السعي لاستنطاق ما هو كامن في تأملات هذه النماذج . فالتداعي الذي تخلقه الشخصية ، يؤدي إلى تداع آخر عند المتلقي البصري . لذا نرى ثمة تداعيات مشتركة تختلف في طريقة وأسلوب الرؤية لهذه النماذج قيد التصوير . إن ما يجمع هذه اللقطات في نظرنا هي مرونة السرود التي عليها الوجوه وهي تنظر بعيداً على الرغم من محدودية المكان . فأزمنتها مرحلة باتجاهات مختلفة ، غير أنها مركزة في ثيمة واحدة ، هي فحص الواقع ، والغور في النفس البشرية .

ففي أحد تلك اللقطات ثمة إشارات متعددة ، منها الظاهر التي تشير إلى تفرد الشخصية المتأملة ، حيث يبرز تكونها العرفاني ، سواء في حقل الشعر أو التصوف . من هذين المستويين يكون النموذج يُكبت إحساساً لما يرى ، أو أنه يتأمل في ما هو مغيّب ، نابعة افتراضاً من أسئلة لابد من الإجابة عليها ، وبذلك يكون السؤال مولداً لسؤال آخر في : كيف يمكن حصر الإجابة في ما هو غير واضح أساساً ؟ إن الصورة تختزل حراكاً طويلاً وحيوياً في نظرة عابرة . إذ لا يمكن التوقف هنا ، سوى أنها نظرة كشف غير مجدية في نتائجها ، لكنها معبّرة عما في داخل الشخصية ، وبما يبعث الحوار والتداعي الذاتي عند المتلقي بسبب الاختزال الذي مارسه الفنان وهو يرصد نموذجه . في لقطة أخرى لنموذج قد لا يختلف عن النموذج الأول ، سوى في طبيعة التأمل . فليس ثمة بحث عن إجابات لأسئلة ، بقدر ما هنالك تركيز على مشهد يُظهر إشكالية لدى الرائي . فنظرته توحي بالتكثيف في فحص المشهد ، كذلك المحافظة على الزمن الذي تستغرقه النظرة في حسابات دقيقة تتواءم مع هذا التركيز الذي يبدو انه لا يتساهل في تقديم هدر للزمن على حساب التأمل . إن الملامح المشتركة للنماذج دفعت إلى بساطة النظرة كما ذكرنا ، لكنها وضعت النموذج في إطار التفرد ، ففي إحدى الصور تكون الشخصية متأملة وهي صفة تشمل الجميع ، غير أنها تؤكد نظرتها التأملية في ما هو خالص

المعنى ، فالملامح هي التي تستقري المحاولة أو الظاهرة الحسية ، والنموذج يستغرق طويلاً في التركيز . وبذلك نكون أمام حالة من توفر على الإجابة ، ولكن على نحو تحاول الشخصية إدارة حوار مع هذه النتائج ، من خلال توفر الكاميرا على حركة متفردة كسابقتها . . أما النظرة المتفائلة التي تظهر على أنموذج لصورة أخرى ، فأنها تتمثل في الإنارة الوافرة التي تكشف عن الجبين وأسفل العينين ، مما يولد إشراقاً للوجه وهو يتطلع بعينيه إلى مشهد مقابل يبعث الراحة والطمأنينة لدى الرائي ، ومن ثم انعكاساً في إحساس المتلقي .

وتتوزع النظرات لوجوه نسائية ثلاث ، حاول الفنان التقاطها على أكثر من مستوى يُثير الحس الإنساني ، فاللقطات الثلاث ، تتوزع على التأمل ونظرة القناعة وكشف ما هو مبهج . كل هذا اجتمع في صيرورة واحدة معبّرة عن إحساس مطمئن وراكز ، يُشير إلى الطمأنينة الأنثوية في تعاملها مع الواقع . فليس ثمة ما يُشير إلى القلق والارتباك والتشويش الذي يؤدي إلى الحزن . فنظرات النماذج فيها الكثير من التفاؤل . وتتواصل عين الكاميرا لتقف على مجموعة أخرى من الاتصال مع العالم عبر النظرات ، وهي تستجوب الظواهر ، وتترك انطباعها عنه ، كما فعل في لوحة الرجل الذي يتأمل النتائج المعبّرة عن خيبة الأمل في ما يرى ، أو في أخرى تظهر الصورة حالة التعب الظاهر على الوجه ، لكنه تعب يحمل خيبة أمل أيضاً ، بينما الطفل يرى العالم بعين البراءة المشوبة بنفس الإحساس ، لكنه لا يستجيب سوى للمشهد مجرداً عن تراكم التجربة كما هي عند النماذج التي اختزنت المشاهد .

في لقطات غيرها يجزئ الفنان نموذجه فيجسد في الصورة الجزء الأكثر حيوية وفعالية ، وهي العين . إذ يأخذها من منظور المزج بين المرئي والمراقب وبين ما هو يتداخل من الأحاسيس . وبذلك تكون النظرة أكثر عمقاً وتركيزاً لحالة التأمل ، لاسيّما أن النماذج متقدمة في العمر ، أي أنها تختزن تجارب مختلفة . يجري مسح دواخل الشخصية من خلال ما هي عليه من فيض في الكشف وتركيز النظر ، وظهور استقرار كاشف عن المخفي من الحس . فالتجاوب مع الظاهر ، إنما هو تجاوب للحرث في ما هو مخبأ . لذا فنظرة النموذج تتجاوز المرئي والآني باتجاه الأبعد زماناً ومكاناً ، استناداً على المخزون المعرفي الذي ينعكس على نظرة النموذج .

ثم أن الضوء والظل يلعبان دوراً في تجسيد بنية الشخصية النفسي الذي تطغي عليه حالة الانشغال الذهني فالضوء يكشف عن الجانب القابل للجدل ككاشف لكينونة الشخصية ، وما الظل سوى المحدد الذي يسهم في بلورة سطوع الضوء وإبراز سحره . وهما مجتمعان يحددان المبنى النفسي للنموذج . وبنفس الروحية تراقب كاميرة الفنان وجوه نسائية على مستويات متباينة . لكنه يؤكد من خلال العدسةعلى طبيعة النساء اللائي تتداخل في نفوسهن الطمأنينة المتأتية من الوجدان المستقر . فالصورة لا تعكس قلق المرأة ، بقدر ما أشارت إلى ظهور علامات كاليد التي تسند الرأس بشتى أشكالها ، والنظرات الهادئة وارتخاء قسمات الوجه. كل ذلك دال على الاستقرار النفسي عند المرأة . لقد حاول الفنان كما رأيناه في صور سابقة ، عكس دواخل الشخصية بشيء من المرونة والتلقائية .إن صور (بيروز) تجاهد على وفق هدوء طاغ على استكناه الشخصية ، فالظاهر يقود إلى الداخل ضمن تقنية التصوير المتقدمة التي ترتبط باختياراتها على ابتكار المنظور ، واجتزاء اللقطة في تحديد الزاوية الأكثر تأثيراً . وبهذا تكون الصورة عنده تحضي بتقنية عالية تحدد الملامح من خلال الاستعانة بمعينات فنية مختلفة .

البراءة والنظرات الموزعة /

نجد الفنان (روشت توانا) يعالج نماذج الطفولة ، إذ يتعامل معها بتلقائية لا تفترق عن تلقائية عالم الطفل . فالانفعالات التي تظهر على الوجوه ، هي في الأساس ذات مدلولات تؤكد حيرة هذه النماذج ببساطة متناهية . فسؤال الطفل على الرغم من عفويته ، إلا أنه قادر على صياغة نظرة متقدمة ، لأنه هو أيضاً سؤال الوجود أو عدمه ، لكنه حصراً يؤكد منظور الطفل . لذا فالبراءة التي تتحلى بها نظرات النماذج في صور الفنان تؤكد معاني كثيرة، وعالية النبرة ، غير أنها مصاغة على وفق رؤية الطفل . فالصدمة والانبهار والحيرة تجسدت في صورة نصفية للوجه ، حملت صفحة الوجه جملة تساؤلات لعبت تقنية الصورة دوراً فاعلاً في صياغتها ، ومنها الظل والخلفية واللون . هذه المكوّنات ساهمت في بلورة صورة

عكست حيرة الطفل وهو يواجه مشهداً لم تسفر عن خفاياه سوى الحيرة المشوبة بالاحتجاج البريء . في صورة أخرى نجده يتعامل بنفس الروحية ، لكنه أكد على تقنية الضوء المتدرج من الساطع إلى الفاتح ، ثم المتصل بالظل القاتم ، بينما ترك في أخرى الوجه والعينين هما المبنى الذي يوحي بشتى التفسيرات ، لكنها جميعاً تتصلان ببراءة الطفولة أمام قدر يخفي أسراره .

وعلى نفس المنوال تعامل الفنان (هتوان علي) لكنه من خلال النماذج المتقدمة في العمر . لذا ترك نموذجه يقابل عين الكاميرا بنوع من التحدي ، الذي يُفضي بكينونة الذات المعبّرة عن سيطرتها على ما تبقى من العمر . فنماذجه من النساء الكبار في السن تبدو عليهن علامات وقار الشكل ، وبهجة النظرة وتحدي الوجود . وأرى أن مثل هذا يساير الاعتداد بالوجود الإنساني ، بما يختزنه النموذج من تجار في بيئة كردستان . إن الوقار الذي تظهر عليه ـ العجائز ـ لهو وقار الذات وهيبة السن والتجربة وقد ساهم الفنان عبر التقنية من خلال وضع فرشة الضوء والظِل في عداد القدرة على عكس ما نوهنا عنه في بناء الشخصية . إن المحصلة النهائية في لقطات الفنان كانت أن انعكس لنا تاريخ طويل في لقطات محدودة . وهذه هي خاصية الصورة في كونه تتعامل مع التاريخ الشخصي والعام ، فتسجل رؤيتها لهما . فهي توثيق وتدوين كما فعل الفنانون الكرد وهم يوثقون ما حصل في مدينة (حلبجة) من مأساة دامية ومفجعة . ويحاول الفنان (أرال كاكل) الاقتراب مما تعنيه الخطوات وهي تتشابك مع بعضها . وهذا التشابك أولاً : كان يجمع خطوات سيقان رجالية وأخرى نسائية ، وثانياً : التقط حالات الذهاب والإياب في ثنائيات معبّرة عن نوع الاشتباك غير المقصود والدال على السعي الحثيث على الوصول الذي ركزت عين الكاميرا على تقنية الصورة في هذا المضمار . فظِلال السيقان ، و ظِل الصورة يلعبان دوراً في تجسيد المعنى المراد إبرازه من خلال اللقطة . فبعض هذه الخطوات تبدو مرتبكة ، والأخرى مستسلمة لتلقائيتها ، سيقان نسائية ناعمة ممتلئة ، وسيقان لرجال يرتدون الأحذية الثقيلة والخفيفة والبنطلونات المختلفة

الألوان والطبيعة . كل هذا عبّر من خلاله الفنان عن سير الزمن ، ومطاردة الجسد البشري عبر مسيره لحركة الزمن السريعة ، وضياع المعنى في اللامعنى وسط فوضى الحياة وتزاحمها . ولا تخفي كاميرة الفنانة (بينزير حسن) بهجتها وهي ترصد مشاهد الطفولة على وفق تقنية شديدة الحساسية من خلال تداخل الألوان ولعب الأطفال ، فالكاميرا اتخذت لها موقعاً علوياً راصدة المشهد بدقة ، مظهرة التفاصيل التي عليها المكان ، والبهجة التي تغمره . فملامح وجوه الأطفال تتناغم مع سحر المكان الاحتفالي . وهذا دليل على نظرة الفنانة للحياة ، من خلال بهجة عالم الطفولة وبراءتها . في كونها تحتفي بالممكن الآني ، متخلصة من عقد الحياة واضطراباتها . وقد توفرت مُعينات صاعدة بمحتوى الصورة ، في توفر اللعب الملونة والملابس الزاهية ، التي تجاوبت و خلقت مناخاً فنياً جميلاً .

في كلتور الفنان (أسو علي) تعمل مع نموذجه على وفق شواهد متعددة . هذه الشواهد هي التي تجسد وجود الشخصية النموذج . بمعنى يضعها وفق حركة مواكبة لحركة هذه المُعينات من أجل بلورة مشهد صوري أكثر قدرة على احتواء دواخل الشخصية . وهذه المُعينات منها العمل مع الزمن ، فنموذج بورتريه يتعامل مع الزمن من خلال تصليح الساعات . فهو ساعاتي يحترف رصد الزمن وحشد إمكانيات الأزمنة في تقنية تحتوي وترصد الزمن على وفق حسابات رقمية محددة . فثمة زمن مختزن في آلة الساعة ، وهنالك زمن الساعاتي ، وسط أزمنة الآخرين عبر ما علقه لنماذج من الساعات ، بعضها صالح للعمل فهو راصد للزمن، وبعضها معطل بحاجة إلى إعادة توصيل وإحياء . في هذه الصورة ركز الفنان على التركيز الذي أبداه الساعاتي لفحص إمكانية الساعة وتركيب أجزاءها . كما وأظهر الكادر مجسماً إزاء الزمن الآخر الذي يتحكم بالرصيف . لذا فنحن بإزاء أزمنة متعددة ، استطاعت عين الكاميرا على رصدها . في صورة أخرى يكون النموذج سائراً ضمن مكان مهدم ، إذ يبدو غائر في القِدَم. وهذا يظهر من خلال عدم الاستعمال بسبب المخلفات المتروكة وسد أرضية السوق المسقف والمتروك . كذلك ما يمثله سن الرجل العجوز . إذاً هناك تخاطر بين المكان والنموذج في سرد حكاية طويلة ، حيث تظهر على وجه النموذج وهو يحسب الزمن بواسطة مداورة حبّات

المسبحة . فهو على الرغم من سنه المتقدمة ، وخروجه من سوق مندثر ، إلا إن خطواته لا تتوقف في الخروج من حيّز المكان باتجاه آخر ، ربما يكون أكثر بهجة . لقد لعبت عدسة الكاميرا هنا دوراً في روي ما لم تره العين المجردة ، بواسطة روي حكاية كلا القديمين في مروية المكان والزمن .

الطفولة والموسيقى /

العلاقة بين الصورة والجمال الموسيقي رصد الفنان (نوينئه حمد) عازف الآلة . فحين وضعها بيد الطفل ، أراد بذلك أن يوائم بين الموسيقى والطفولة ، إذ عدّها ـ أي الموسيقى ـأيقونة للبراءة . لذا فأن الموازنة بين قدرة الطفل على حمل آلة الجيتار ، ومداعبة أنامله لأوتاره من جهة ، وبهجته الظاهرة على وجهه ، هما الصورتان المعبرتان عن هذا الوئام بين عنصرين أساسين في الحياة تجمعهما البراءة المتناهية . والفنان هنا جمع العالمين في عالم واحد. بينما نجده في صورة أخرى يخلق مناخاً تعبيرياً يوصل من خلاله عالم الفتية بالآلة الخالقة لفن وصدى الوجود الحي . فالذي جسده الفنان هي البهجة التي أظهرها على عينيّ الفتى مع التأكيد على أصابعه المشدودة على وتر الآلة . وهذا التجسيد وحده يؤكد أهمية الفن من الناحية الروحية ، سواء عند الفتى أو الطفل . ولقد جسد التعامل مع الآلة الموسيقية في صورة أخرى عبر تجسيد أنامل العازف وإظهارها مرتخية ومتشابكة مع التخاطر الذي عليه الفنان وهو يؤدي مقطوعته . إن الفنان يكيّف عدسة كاميرته للمعنى الذي يريد التعبير عنه، وهو عموماً معنى ظاهر ، وآخر مضمر تكشفه الصورة من خلال الآلة واشتغالها وتجسيدها للممكن والمحتمل الذي يترك للمتلقي فرصة التجاوب مع الصورة .

لعل الصورة وعلى وفق التعشيق بين عناصرها والعناصر الأخرى تكون أكثر تجسيداً وتماثلاً مع المشهد المرئي ، ونقصد بذلك ما هو مختار لإعانة المشهد بما يضفيه المخيّال من رؤى مماثلة لحرفة التصوير . وهذا ما تجسد في صور الفنان (سيفين أحمد) وتركيزه على العيون، وعدّها مركزاً لتكييف الفن لها . بمعنى أعطى للعين صورة تجسّد كل ما هو مخبأ في

ذات وذاكرة النموذج . إن العيون وبكل بساطة تتطلع إلى ما هو أمام ، لكن هذه النظرة مشوبة بقدرة المشهد على التوغل في ما هو وراء المجسَّد ، حيث لعب اللون والظلال والضوء دوراً أساسياً معيناً على إظهار ونمو المعنى صعوداً .

خلق المشهد البصري /

يتعامل الفنان (رنج عبد الله) في خلقه مشهداً تجتمع فيه التعددية في النظرة ، والاجتزاء . يُعين ذلك فيض الضوء الساقط على الوجوه بدقة ترسم الملامح والدواخل معاً . فعالم الطفل الذي اشترك فيه الفنانون يوحي بما هو عين البراءة المتشاكلة مع الحيرة والانبهار في توائم واضح ومثير ، مع الاحتفاظ بعذرية عناصر المشهد من خلال عمل عدسة الكاميرا التي تعاملت مع النماذج بعفوية فنية . وهو نوع من التجاوب والتخاطر بين ثلاث مستويات في إنتاج الصورة وهي ، عين المصور وعدسة عين الكاميرا ثم عناصر المشهد . هذه الاستجابة خلقت صورة موحية في التعامل معها بصرياً ، إذ عكست طبيعة تعامل الفنان مع نماذجه . فهو لا يترك المشهد أو النموذج الإنساني إلا ويتابع مؤثراته في ذاته ، باعتباره جزء من جسد ، يحاول الفنان أن يتسقط الجزء منه ، ليعبّر عن الكل .

فحين يلتقط جزء من الوجه لفتاة إنما ليجسد هذا الجزء بشكل فني مثير وداعي إلى التأمل . لقد رصد الفنان لحظة البهجة التي يمكن أن ترتسم على وجه الفتاة ، معاينة ما يتساقط من ندى شعر الرأس عل نص الوجه ، إنما يعني إن هذه التعامل المجتزأ ، ذي التعبير الأوسع ، يدل على شعرية التناول ، فالصورة استغنت عن الحروف في التعبير واكتفت بما هو عفوي صوريا ً. وما سقوط خصلة من الشعر على مقدمة العين ، إلا صورة شعرية صورية أخرى دالة على بلاغة التعبير . لقد تكاتفت الملامح المجسدة في الصورة ، لتتوازن مع بلاغة ملامح الوجه . فالعين باتساعها ، ولمعانها تنم عن حيوية جسدية ، والتطامن الذي يظهر على الأنف والفم ، حيث تتجسد ابتسامة خفية توحي برومانسية هادئة . كل هذا يوحي بما لن تظهره الصورة فيجسد متكامل ، ينم عن الفتوة والنظرة المتفائلة لجسد الأنثى التي تستقبل الحياة بكل

إشراق واطمئنان . إن صفاء الوجه الذي برز أكثر من خلال زوم عدسة الكاميرا ،خلق مناخاً ذي تعبير صاف جسده صفاء الوجه ودورانه الذي لم يظهر منه سوى نصف الدائرة مجسداً جمالية الدوران وبلاغته في صورة أخرى يبدو الوجه مكملاً لنصف الجسد الظاهر في الكادر، حيث تهيمن على الجسد الابتسامة الواسعة والمتطامنة . يبدو أن جسد الفتاة مرتخياً ، وبذلك أظهرت الصورة عفوية السلوك المعبّر عن البهجة . فليس ثمة ملمح يدل على الصرامة أو التوتر . إنها استجابة عفوية لمؤثر أيقظ حواس الفتاة بارتخاء تام . وهي لقطة ليست سهلة على ما يبدو لنا ، لأنها تختزن بهذا الاختزال معاني كثيرة ، أراد الفنان أن يضع مركزها الجسد في امتحان مثمر . في صورتين مقتربتين من بعضهما لنموذج واحد ، استطاع الفنان أن يتخذ من اللون الأسود علامة لتكثيف المعنى المجسّد للوجه . فالأبيض المحصور بالأسود تتوازن فيه الخصائص ، وتتجسد من خلاله شعرية الجسد الأنثوي ، لا سيّما لحظة أن يكون اهتمام الكاميرا بالوجه ، دون فصله دلالة على كلية الجسد . فالوجه الدائري في الصورة الأولى، يتماثل مع الضوء الذي يتحدد ضياءه وسط ظلمة حادّة ، وهيئة الطقس الذي تأتي به علامات الوجه والكفين ، يدلان على التضرع . فالعينان مغلقتان بجفنين يسوّد سطح اغلاقهما ، وتطامن للأنف والفم الذي أضفت عليه الحمرة الخفيفة هيبة صوفية ، تماسكاً واتحاداً وألفة مع الكفين المشكلين مسنداً للحنك . إن هذه الشعيـرة الأنثوية ــ نقول الأنثوية ـ لأنها أكثر بلاغة صوفية من شعيرة الرجل ــهي في المحصلة النهائية دالة عل نقاء الجسد ، وصفاء الرؤية . ومقاربة هذه الصورة بصورة أخرى لنفس الفتاة ، بلقطة لها محمولات بليغة أخرى ، تدل على رؤية الفنان في كونه يتمكن من خلق تعبيرات متباينة في الشكل ومتقاربة في المعاني . لأنها ايضاً تتناول شعيرة للجسد الأنثوي تحديداً ، دون الاهتمام به كاملاً ،منطلقاً من فكرة كون الجزء يكمل الكل في المعنى ، وينوب عنه في التعبير عن بلاغته . فالفتاة الظاهرة في الكادر متطامنة كما ذكرنا مع غيرها من لوحات الفنان ، لكنها تظهر هنا من خلال وضع الكفين عبر ساعدين متقاطعين في الاتجاه ومنبسطين على الكتفين . يكملهما هيئة الوجه الناظر إلى المرئي المقابل ، حيث ظهرت العينان الواسعتان

والأنف الرشيق والفم الذي يحكي بالرغم من أغلاقه . إن هذه الهيئة بعامة ، والمجسدة للجسد الأنثوي ، يعطي معان كثيرة ، نجدها تصب في مركز واحد ، يدل ببلاغة فنية على العطاء من جهة ، والانفتاح من جهة أخرى . فالحجاب الذي غيّب الجسد ، لم يكن مكرِها بقدر ما جسد هيبتهُ وندرته الجمالية . إنه حجاب محايد ، له وظيفة فنية مكملة لجمالية جسد المرأة ، بكل مظاهره ومخفياته . فالمسكوت عنه من الجسد ، أو غير المرئي ، لم يكن مقموعاً بفعل الحجاب ، بقدر ما كان شكلاً فنياً وإطاراً احتوى أدق جمالية الجسد ، لاسيّما المخبوء منها ، والظاهر بفعل انعكاس الجمال على الجزء منه .

في ثلاث صور ، تظهر من خلالها الجسد الذكوري والأنثوي في توازن فني واضح . إذ أن اللقطات أضفت على النماذج معاني كثيرة . فالأولى تجسّد فتاة تظهر مبتهجة ،كما اعتاد الفنان في الرصد ، وهي فتاة تتزيّن بالزي الشعبي الكردي . تتناغم ألوان ملابسها مع ما يظهر من خلفية تشي بالسحر والجمال ، أو الخيال . ويتناغم هذا مع حركة الساعدين ، في معنيين مختلفين ، غير أنهما متقاربين في نفس المعنى . فالكف الأولى يستند عيها الحنك ، في حين تظهر الأخرى تسند الأولى وتنبسط على البطن . هذا الهرموني في الحركة ، لم يكن من خلال بنية التعبير أن يتمسك في العفوية فحسب ، لما لهذه البنية من أسس في التعبير ، لأنها ترتبط بالتلقائية ، والتلقائية تقود إلى البلاغة .وما اختيار مثل هذه اللقطة ، إلا أن يكون لها سند رؤيوي في ذات الفنان ، لأنه بالتأكيد يعبّر عن الرؤى الكامنةذات المحمولات بوجهات النظر. وهذا ما نجده على الصورتين التي يعبّر فيهما جسد الرجل ، باعتبارهما بورتريهات تجسد معاني مختلفة في الأداة ، لكنها تتقارب في بنى المعنى ، والمتركز في الكيفية التي يعبّر من خلالها الجسد عن مكنوناته .اللتان تعبّران عن فنانين عازفين . كلاهما يبدو فخوراً بآلته . فإذا كان الأول يحمل بحميمية آلة الإيقاع ، فالثاني يمسكها على فعل عزف ، فالأصابع على الأوتار العليا لامست الآلة ، والأخرى تمسد الأوتار ومداعبة على الأوتار الأخرى . وفي كليهما يكمن ما لم يظهر في الصورتين ، وهو التماثل مع صوت العزف . وقد اجتمعت في هذا التجسيد أكثر من علامة ، فالجسد بهدوئه وانبساطه ، من جهة ، والابتسامة المنطبعة على

وجهي الفنانين من جهة ثانية ، ثم الخلفية ذات التعبير الرمزي للطاقة الفنية ، حيث غلب عليها الأحمر الناري من جهة ثالثة . إن الفنان في هذه الصور استفاد من السيمياء للتدليل على قوة فحصه ، ودقة اختياره للقطة ، ثم إمكانية ما يختاربما يختزنه المشهد من علامات يتوجب الوقوف عندها . وهذه الوظيفة في التعبير تقرّب الصورة من الأجناس الأخرى ، متـّخذاً من عالمها بؤرة إشعاع مضافة لخصائص كل أجناس التعبير .

إن الفنان (رنج) مولع بأن يجعل من البورتريهحاملاً لخصائص متفردة في التعبير ، لاسيّما اختياره للقطات التي تجسّد المرأة بزيها الشعبي . وهذا يمنحنا شكل التعبير عن الطبيعة للهيئة والجسد الأنثوي ، بما يفرزه من فتنة وجمال ورشاقة ورصانة معاً . فالزي الشعبي يُظهر طبيعة الملامح ، وتاريخ الجسد ، ويجسّد الامكانيات التي لا يُعبّر عنها بصورة مباشرة . كذلك ما يختزنه الزي الشعبي من دلالات المعنى ، فالأزياء الكردية لما لها من فضاءات الألوان ، فأنها تحدث بتقاربها وتباعدها على الزي تسلسل هارموني يُسهم في تجسيد جمالية الجسد الأنثوي ، لأنه أساساً يعتمد عنصر الإخفاء لما هو مثير ، وإظهار ما هو مثير اعتماداً على عناصر العلة والمعلول ، وليس على المرئي وما يخفيه . ففي صورة تظهر فيها المرأة بزيها الشعبي ، وبالرغم من تقدم العمر إلا أن ابتسامتها تنم عن روح التفاؤل . وهذا ما عناه الفنان في الصورة كوظيفة فنية . أما عناصر الزي الشعبي ، فأنها أدت وظيفة المرئي واللامرئي . فكل ما هو مرئي يوحي بما هو مخبأ من جمال للجسد الأنثوي . الجمال الذي ينم عن التطامن والرصانة والمُطلَق . بينما في الصورة الثانية ، فأنها تستقل بذاتها بالرغم من المشتركات بينهما . فالزي الشعبي وطبيعة اللقطة توحيان برشاقة الجسد ، ثم قدرته من خلال العلامات التي ظهرت على نصف جسد المرأة . فهي تـُمسك حنكها بإصبعين شكلا مثلث انفتح ضلعه الثالث ، ليشكل قاعدة للحنك . والمثلث رمز أنثوي دال على مكمن العطاء والخصب . صحيحإن حركة الإنسان مطلقاً تكون عفوية ، لكن لا عفوية بدون مرامي تستند إلى الجوّاني . ونعني به الرؤى والنظرات في الوجود . فالمرأة انصاعت لعين الكاميرا ورؤى الفنان ، لكنها أيضاً تجاوبت مع علاماتها الجسدية والتعبيرية . وهي طبيعة تعمل على إظهار

الداخل بمجموعة علامات عفوية مستجيبة للذات ، ومن عمقها غير المرئي . فالسلوك يصدر عن عفوية ، سواء كان فرحا ً أو حزنا ً ، غير أن فحصه يقود إلى بنيات كامنة أو مضمرة . فالمرأة هنا في الصورة تظهر مجسّدة اقتدارها من رؤيتها للوجود ، خاصة تجاوبها التلقائي لعيني المصوّر والكاميرا .

وجوه النساء **المسنات** /

ويشتغل الفنان (توفيق جاف)على مستويات عديدة وهو ينظر بعين كاميرته إلى المشهد ـبورتريه وجوه النساء المُسنّات ـ وهذا التميّز في الاختيار ينصبّ في المعنى الكامن في التاريخ، تاريخ الشخصية وتاريخ المكان والزمان . وبهذا خلق نوعاً من التدوين للتجربة ، حيث أخذ عيّنة لوجه امرأة مُسنّة في عدة لقطات ، تفضي إلى نوع من التوحد مع التاريخ ، أي التراكم في التجربة الشخصية . ومن خلال هذا السرد الصوري ، تظهر لنا البصمات التي تركتها الأزمنة ، باعتبارها الصورة المثلى لتجسيد تاريخ القهر الاجتماعي والسياسي . أقول الاجتماعي ، لما حصدته المرأة في مجتمعنا من حيف على مر الأزمنة ، والسياسي ، كون الصورة الملتقطة كانت لامرأة كردية ، وهذا يُحيلنا إلى الخاصية المكانية والزمانية والأنثروبولوجية التي تعرّضت لها منطقة كردستان ولأقسى أنواع المصادرة في التاريخ السياسي العراقي . وبذلك حاول الفنان أن يعكس تلك الأحاسيس ، وما تحمله التجربة الشخصية للنموذج من آثار تنعكس على الوجه تعبيراً مباشراً عن دواخل الشخصية . فالفنان (توفيق) يهتم بحالات التطلع ، المشخِصة للعيون التي تراقب ما هو يشكل علامة تتصدى المشهد ، طارحة مجمل التاريخ الشخصي عبر ملامح الوجه وتغضناته ، غير أن تعب العينين يروي أكثر ما يركز على المشهد سواء كان الأمامي أو الجانبي الذي يوحي بالانتباه المفاجئ ، والحوار الصامت مع الآخر . لقد عكست اللقطات الكثير الذي لم تستطع اللغة البوح بها ، ذلك لأن التجارب المريرة والمؤثرة في تاريخ الشخصية تأخذ مجالها في قسمات الوجه ، لأنها أساساً تشف عن لواعج وآلام مكبوتة ، ترويها من خلال الأثر الذي يوشم قسمات الوجه . وخير ما

فعل الفنان ، هو التأكيد على الزوايا بعفوية عدسة الكاميرا وانطباعات الفنان الفنية . وفي هذا التقت الرؤى جميعاً لإنتاج صورة ، معتمدة على تاريخ مكبوت ، وآخر معلن عبر الذاكرة الجمعية ، حيث استطاع الفنان أن يتمثل تفاصيله بكل اقتدار .

رصد الأثر والتأثير /

إن التأطير أو التوفر على ما يُحدد النموذج في الصورة ، يُعطي بعداً تعبيرياً آخر ، يجده الفنان (بهمن شهبازي) أكثر تعبيراً ، لأنه يمنح الشخصية حالات من التأثير الذي يُحرك الداخل فالرجل المُسّن وهو يتكئ على السلّم الخشبي ، يمكن قراءته على أساس معالجة الزمن وبالتالي العمر الذي عليه النموذج . وهذا يُفضي إلى نوع من معالجة التاريخ دون الإعلان عن ذلك مباشرة . إن التعبير عن التجارب المختزنة ، عبّرت عنها الصورة من خلال التطلع الذي عمد إليه الرجل المُسّن وهو يجاور السلّم ـ الزمن ـ صعوداً وهبوطاً . فالسلّم هنا أصبح رمزاً مؤكّداً يحاور ما تبقى من زمن الشخصية ، أي ثمة تجاوب وتحاور بين الشخصية ورمز المكان والزمان ـ السلّم ـ يُضاف إلى ذلك ما كشفت عنه الصورة من خلفية لسماء صافية فاتحة الزرقة ، مشوبة بغيوم بيض ثلجية ، تكشف عن اطمئنان ذاتي عند الرجل . لقد توفر الفنان على الكثير من العوامل الفنية ومعينات الصورة في أداء وظيفتها الفنية . وهو دليل على اعتماد مبدأ التجاوب بين عين الفنان وعدسة عين الكاميرا مع حيثيات التاريخ المعلن والمضمر . بمعنى استطاع أن يوقظ مفردات الذاكرة من خلال تطلعات المُسّن . فيما اشتغل الإطار لصورة الشاب في تحديد النظرة لدى النموذج ، مع المحافظة على وظيفة الصورة في كونها تكشف عن داخل الإنسان ، وتكشف أيضاً عن طبيعة المكان والزمان في إطار فني متوازن. كما وأن التوحد في اللون الأزرق ومشتقاته ، سواء في داخل اللوحة أو خارجها أعطى للصورة سماتها الشعرية عبر تناغم مثل هذه الاشتقاقات للّون.

المعادل الفنى /

ويعمد الفنان (فرزين حسن) على أن يضع نوعاً من المعادل الموضوعي والفني بين مستويين من العمر . فاختياره لفئات عمرية لنماذجه ، يحكي من خلالها عن بني فكرية لها علاقة مباشرة بتأريخ الشخصية من جهة ، والتأريخ العام زماناً ومكاناً من جهة أخرى . ففي صوره لمرحلة الطفولة يمنحنا بعداً جديداً للعفوية التي يتعامل بها الطفل مع الواقع ، أو مع ما يشاهده من أمامه أو من حوله . لذا فأن هذه العفوية أعطت مفارقاتها استناداً إلى ما اعتمدته من لقطات مؤثرة . فبين أن يجلس الطفل أمام الكاميرا بكل عفويته ، وبين أن تلتقط له الصورة بعفوية سلوكية ممزوجة بعفويته وعفوية الفنان ، يعني الكثير من التفاصيل ،ويكشف عن العديد من المشاعر لمخبأة في ذات الطفل . لعل أبرزها الطموح والرغبة في الأشياء وامتلاكها . لعل أهمها أن داخل الطفل يبدو مكشوفاً للرائي كما يبد للوهلة الأولى ، لكنه في حقيقة الأمر يضمر الكثير ، ولا يحتاج إلى تأويل وجهد في كشف داخله . فالبهجة والاطمئنان، والرؤية الصافية ، هي من والوظائف والعلامات التي ترافق بنية الصورة وهي الدليل في الكشف . لذا كانت تلك الأحاسيس من الملازمات للقـطة . بينما في تصوير وجوه الكبار ، ولا أقول المسنين ، لها رؤية خاصة ، كونها تعتمد على خزين معرفي بالحياة . فالفنان في هذا لم يغادر عفويته وعفوية نموذجه ، بل كان قريباً جداً منها ، بحيث أنتج رؤية صافية ونظرة مؤكدة ، وحالة كشفت عن المضمر من خلال بهجة الوجه وتطلعات العيون . فاليأس مضمر ومتلاش والنظرة المستقبلية حاضرة كركيزة للمشهد . كما وأن الضوء عمل في مثل هذه اللقطات على مستوى الكشف واستكمال واستنهاض الداخل ، وكذلك عملت خلفيات الكادر في الصورة مثل هذا الفعل الدلالي.

في صور أخرى تتضمن فئات عمرية متباينة ، ثم مختلفة في الدلالة المعرفية . وهذا ما تـسفر عنه الحالة التي عليها هيأة الوجه ، وما أضفاه عليها من عنديات تقنية الكاميرا من ضوء وظل ، أكسبها معاني عديدة وعميقة . فالرجل الظاهر بشعر رأس طويل وشعر ذقن كذلك ، هي صورة بورتريه للشاعر (خسرو الجاف) حاول أن يجسد من خلالها شعرية النظر

للشاعر، وتساؤلاته وتأملاته . فهو قد لاحق مجموعة النظرات واستقر على بلاغة تلك النظرة التي تتركز في فحص وتأمل شيء كبير ، أو لعله مشهد يوحي بالسؤال الوجودي الأزلي عن الكون والوجود . فالتركيز المرتخي حسياً صفة تضمر بلاغة التأمل الفلسفي للشاعر ، الذي واكب بشعره وسردياته مظان فلسفية ووجودية . في ما نجده في لقطة لوجه فتاة فيها معاني توحي بالرضا والثقة في النفس ، فهي صورة تكشف عن موقف إزاء ما يجري . ولعل حركة الكفين وهما تمسكان بخصلة شعرها الموحية بالحركة المرتبطة أساساً بالنظرات خير دليل على الموقف هذا . فالذي يجري أمامها يمكن قراءته على أنه غير مقبول ، بل مستهجن ، ولا يولد سوى نوع من السخرية . إن مثل هذه اللقطات ، تتجاوب بنيوياً مع حس المتلقي ، لأنها تؤسس لغة مشتركة ، جاهد الفنان أن يضعها ضمن كادر الدلالة والكشف . ولا تختلف لقطة الوجه لشاب حاول الفنان أن يضعه ضمن دائرة القناعة الذاتية ، مقارنةمع ما يظهر أمامه من مشهد . وبهذا شكل تجاوباً بين قطبي الصورة العرض والتلقي ، مستفيداً وموظفاً حساسية الضوء والظِل .

الأنوثة والذكورة /

وتشكّل الأنوثة جانباً مهماً في تناول الكاميرا للمشاهد .ولعل الفنان (حميد قوامي) يتناول ذلك بحساسية العلاقة بين قوتين ـ ذكورة وأنوثة ـ من باب تحقيق الذات . فالمرأة في الصورة تبدو قوية وذات قسمات فيها كثير من التأمل ، إلى جاني رأس الحصان الذي تتيقظ عيناه بموازاة العينين المغمضتين للمرأة ، دليل الاستغراق في الحلم ، أو لذة تحقيق الذات من خلال التوفر على رمزين قويين ومركزين في الوجود ، الأنوثة ـ المرأة ـ والذكورة ـ الحصان ـ بينما نجده في صور أخرى لا يخرج عن هذا الإطار إلا في جانبه التعبيري . حيث المرأة تتوازن صورتها مع الشجرة . بمعنى تأكيد قدرتها على الإخصاب ونمو الحياة . فالشجرة والمرأة رمزان للخصوبة في الأساطير . كذلك لعب الظِل والضوء دوراً في تجسيد مثل هذا المعنى الذي كشفه جذع الشجرة الضخم ، مقابل مرونة الظِل وحركته . وكأن صراعاً يدور بين الأشياء ، بين

الثابت والمتحرك . ولأن الشجرة رمز أنثوي ، فالصورة لم تبتعد عن محور ما تطرح في علاقة المرأة بالأشياء ، وتفعيلها لمجمل الحراك الذي تدور في فلكه .

الروحانية والتأمل /

في صور الفنان (إبراهيم سعيد) تظهر لنا الوجوه بنقاء واضح ، وصفاء روحي خالص . لاسيّما وجوه النساء المحجّبات . فالفنان يستدرج الروحاني في الذات الأنثوية ، ويضعها موضع الطقسية . فهي بفعلها الطقسي هذا تُضيف هالة من التبتل والخشوع الأنثوي . كأن الشخصية داخل محراب . وهذا ناتج من تراكم خصائص الروح وإضفاءها على الجسد في جزء أكثر تعبيراً للجمالية هو الوجه . فالشكل الدائري للوجه ، والمؤطر بقطعة الحجاب الأسود ، واستسلام الرأس وإغلاق العينين واسدال الرموش ، وارتكاز الرأس من الحنك على أطراف اصابع الكفين ، خلق من كل هذه مجتمعة هيأة متوازنة بين المظهر والجوهر ، بين الروح والجسد في وحدة متماسكة ، مكللة بالروحانية . إن الجمالية في الصورة متأتية من بُعدها الطقسي ، الذي أضفى شكلاً معبّراً عن ارتخاء الجسد وهو في حالة استسلام للتسابيح الصامتة . لقد خلق الفنان بصورته هذه ، روحاً متجددة مطمئنة ومستقرة ، وجسداً بهياً متمكناً من خلال تأثيرات البُعد الروحي للشخصية .

في الصورة الثانية ولنفس الفتاة ، حاول الفنان أن يُجسّد ظاهرة أخرى معطاء للجسد الأنثوي، ألا وهو قوة الشخصية ، وتمكنها الجسدي من خلال التعبير الذي اعتمد العينين بسعتهما ، وتطامن الوجه وإمساك الكفين بالكتفية ، بارتخاء ظاهر . فالجسد هنا متمثلاً بالأنوثة المتمكنة ، والقادرة على مخاطبة الرائي بلغة العينين وصفاء البشرة ، وهما خاصيتين تدلان على طهارة الذات أو الروح من شوائب الدنس . إن الفنان يعمد من خلال رؤيته للجسد الأنثوي ، أن يُظهره ببعد روحي صوفي ، غير مشوب بخصائص الإضافة لإبراز الجمال . إنه يؤكد توازن جمالية الداخل ـ الذات ـ وانعكاسه من خلال جمالية الهيأة المتمثلة بالوجه المعبّر .

في المستوى الثاني أيضاً يؤكد على هذه الرؤى ، ولكن من خلال وجها عجوزين ذكر وأنثى ، بلغ بهما العمر مبلغاً . غير أنه يلتقطهما في أبهى حالة روحانية ، مطمئنين ، مستقرين . فالرجل الناظر إلى الأمام بعينين كليلتين وحاجبين كثّين وبشرة وجه رسم عليها الزمن خطوطه ، يبدو مرتخياً ينظر إلى المستقبل عبر النظر إلى الأمام بطمأنينة ، مبعداً انعكاس الحزن عليه . في حين نجد على لقطة المرأة العجوز الجانبية ، تظهر بشكل ملفت للنظر عبر السواد الذ يكلل الرأس ، وقسم من الوجه المنسدلة عليه خصلات من شعر الرأس على وقار حتى الكتف ، تبدو المرأة ناظرة إلى الأسفل بكل اطمئنان ودعة . إن كلا الحالتين ، تأخذان شكل ظهورهما بهذه الهيأة ، إنما تستجيبان للبعد الروحي لكليهما . وهذا ما أسفرت عنه صور الفنان ، وهو يرصد الهيئات والوجوه بمختلف الأعمار .

وجوه تلفة /

الفنانة (بنوش جيهانكيري) تقدم الشكل المعبّر عن طريق مزج الدهشة والتطامن الذاتي لدى الشخصية من خلال التركيز على ملامح الوجه وبتلقائية تختارها عين الكاميرا . مستعينة بالضوء والظِل لإبراز طبيعة المزاج دون الاغراق في التفاصيل . فصورتها مبنية على الظاهرة أو الحالة . غير أنها أيضاً تنطوي على ملابسات تشير إليها الملامح ، بما يوازي التعبير العام في الصورة . أي أن الصورة ذات مستويين من التعبير ، ظاهر ومخفي . والظاهر ذي هيمنة في التعبير كما نرى . فالشخصية الأولى ، لقطة لرجل عجوز ، تكشف ملامحه عن سردية ترصد ما وراء هيأة وجهه مما خفي من هموم وأحزان ، ذلك لأن التعب الظاهر على الوجه ، لاسيّما القسمات ، والعينين الكليلتين يُسفر عن هذا ، خاصة العينين اللتين ترنوان بكلل ينم عن وهن . لكنه وهن مخفي ، لأن لشخصية تبدو بكامل قدرتها وقوتها . أي أن الكبرياء ما تؤكده عين الكاميرا . وفعلاً كان لتأثير الظِلال وهيمنة الضوء خاصيتان فنيتان أضفتا ملامح دالة على الاستقرار.

في الصورة الثانية لامرأة تبدو بكامل اطمئنانها ، وذلك بأن المصورة التقطت حالة الارتخاء لجسد المرأة ، مجسِدة حالة التفاؤل على الوجه ، في رسم الابتسامة الظاهرة من تعبير العينين والفم المغلق ، إذ لعب الضوء المسلّط على أكثر من نصف الوجه كل تلك الحالة التي عليها المرأة أمام الظِلال ، فقد لعبت دورها في تحديد الضوء ببلاغة كبيرة . وقد لعبت الهيأة العامة للمرأة وهي ترتدي الزيّ الشعبي الكردي ، بما خلقته من هيبة لوجودها ، أما التعبيرات الأخرى ، فهي بمثابة آليات لإبراز ملامح شخصية ريفية مستقرة المزاج .لقد لعبت عين الكاميرا دور تقديم ورصد بنية نفسية خالصة ، دونما رتوش فنية ، بل اعتمدت التلقائية المزاجية في تجسيد هذه الظاهرة من شفافية النظرة والتطلع عند النموذج . في حين تبدو الشخصية الأخرى التي التقطت هيأتها بلقطة جانبية غطت الظِلال ثلثي الوجه ، واكتفى الضوء بمقدمة الوجه والجبهة . وبهذا اكتفت عين الكاميرا بتجسيد الحالة النفسية أيضاً للنموذج ، بحيث ظهر بكامل استقراره ونظرته إلى الأمام ، أي إلى المستقبل . إن هذا النهج من التعبير في رصد البنية النفسية ، كان أسلوباً سائداً في صور الفنانين عموماً ، لكنه عند الفنانة أكثر تلقائية ، بسبب اختيار اللقطة بدقة في ما يظهر لنا ونحن نقرأ نتاجها .

التفاؤل صفة أكيدة /

قدم الفنان (إدريس سنكاوي) صورتينعبرتا عن مزاج واحد لنموذجين ، وإن اختلفت فيهما طبيعة المزاج الذي ظهرت عليه كلا الفتاتين ، إلا أن عين الكاميرا ، أضفت على طبيعة الوجه صفة التفاؤل ، بأن رصدت بتأن اللحظة التي تتظافر فيها حالة التعبير مع المؤثرات من ضوء وظِل وتدرج في ما يتركه تدرج اللون على الوجه . إن رصد مثل هذه الظاهرة ، يتطلب التـأني في فعل النظر ، إضافة إلى ترك الملامح تعبّر عن نفسها ، وذلك بالاهتمام بما هو تلقائي في تجسيد المزاج . لقد تظافرت عدة عوامل كما ذكرنا ، لكن العامل الأساس الأكثر تأثيراً في خلق الصورة من هذا النوع من الدلالة ، هو تكثيف النظرة للنموذج ، بما يؤكد البراءة عند الفتاة الصغيرة ، وهي تتطلع من خلال جدار أو جذع شجرة . المهم في اللقطة ،

هو التطلع إلى العالم . التطلع المشوب بالبراءة الممزوج بالتفاؤل . وهذا التفاؤل يعكس الظاهرة الأعم التي تسكن فيها الفتاة . فالوجه هو المركز المعبّر عن كل الخصائص التي رصدتها عين الكاميرا . لقد رسم الضوء ، المقطوع بظِلال لا تطغي على سطوحه وتمثله للملامح ، وإنما أضفى التخفيف في لون الإضاءة ، رسما لعينين متفائلتين ، ووجه بقسمات مستقرة عبر براءة لا تؤثر عليها عوامل تشوه مثل هذا الإحساس ، أو المزاج النفسي .في حينة تكون الصورة الثانية لفتاة لا تقل عمراً عن فتاة الصورة الأولى . لكن التعامل فيها ينطوي على الاهتمام بالمؤثرات الأخرى . فقد استأثر الضوء بالكامل في إبراز هيأة الفتاة ، الضوء الممتزج مع بشرة وجه الفتاة الساطع البياض . إن طبيعة اللقطة ، التي عمل الفنان بقصدية أو تلقائية من لدن النموذج ، قد جسدت ملامح لظاهرة نفسية . ومن ذلك اسدال خصلات شعر الرأس سواء على العين أو الكتف ، بما يتماثل مع أطراف شلال ماء تسلطت عليه أشعة الشمس . ، ثم تدرج سقوط الضوء على الوجه ، هو الآخر اضفى سمة نفسية تجسدت من خلال الابتسامة المضمرة التي حاولت الفتاة أن تجعلها جزء من براءة النظرة ، وطبيعة الشخصية . في كلا الصورتين تبدو الصناعة في التصوير نوع من التأثير الفني على كادر الصورة . فإذا كانت الصورة الأولى قد خضعت للتلقائية بالكامل ، فأن الصورة الثانية قد تأثرت بتدخلات أضفت عليها جمالية كبيرة . وأبقت الصورتين مركز التعبير عند كلا النموذجين .

البهجة الخفية والمعلنة /

تتعامل الفنانة (فينوس إسماعيل) مع تطلعات الصبية والأطفال ، من باب رؤى البراءة والعفوية للنظر إلى الحياة ، لكنها لا تغفل ما يضمر هؤلاء الصبية من نظرات بائسة ، لا تكشف عنها الصورة مباشرة ، وإنما تتشكل عبر عمق النظرة في اللقطة ، ومحاولة تجاوز لغتها المباشرة باتجاه كشف المضمر . فالصورة الأولى تظهر صبية تقف بالقرب من جدار تتطلع إلى الأمام بعفوية دون اندهاش مما ترى ، كأنها تتطلع إلى ما سوف تكشفه لها عين

الكاميرا ، فمسشدها يهيمن على نظرات الصبية . لكن ليس النظر باندهاش ـ كما ذكرنا ـ بل بعفوية وتماسك . في ما يكون الصبي في الصورة الثانية ، متطلعا إلى عدسة الكاميرا في شيء من البرود ، فهو مكتف بما بين يديه ، مشدود إلى ذاته أكثر مما هو مشدود لما حوله . فهو طفل بإحساس كبير كما يبدو . ولعل اللقطة الأهم كانت للطفل الذي تكشف هيأة وجهه عن نظرات البؤس . كأنه يحتمي بالمكان . فهو ينظر إلى ما هو أمامه بتأمل وفحص ، لكنه لا يسبغ ذلك على هيأة وجهه ، بقدر ما يحافظ على اتزانه وهو يفاجأ بعين الكاميرا ترصده . إن الفنان استفاد من تلقائية وعفوية الطفولة ، لذا جسّدت هذا عبر لقطات دقيقة وممكنة . ساعدها في ذلك نقاء الفضاء الذي يشغله الصبية . فهي أمكنة آمنة لا تثير الريبة والخوف . من هذا كشفت الصور عن علاقة الطفل بمحيطه ، وأبقت تساؤلاته توحي بها نظراته .

ويحاول الفنان (لقمان رحيمي) أن يتخذ من تباعد الفئة العمرية لعكس النظرة إلى الحياة . مستفيدا من عمق التجربة التي تمثلها صورة النموذجين . فالرجل الشيخ لا يكتفي بوضع حنكه مرتخياً على كفيه المشتبكين بآلة الناي ، بل يرفدها بنظرته التأملية ، محاولاً ـ كما يبدو ـ فحص المشهد ولكن ببعد نظر خارج الحيّز المكاني . وهذا واضح ومنعكس من نظرته المتأملة ، وبمساعد عين الكاميرا التي اشتغلت في تجسيد وجه الرجل وهو غارق في تأمله ، وجعل تغضنات وجهه تنطق بعمق التجربة ، وعلو الذات ، بعيداً عن يأس الشيخوخة . إن تأمل الفنان الطويل لنموذجه ، ورصده بدقة ، مكّنه من الحيازة على لقطة من هذا النوع . فعين الكاميرا تسهم مع عين المصوّر بأناة وهدوء ، ريثما تكتمل الرؤى للنموذج ، مع تظافر عوامل تصعيد المشهد بعد جمع خصائصه في تبئير صوري يُسهم في سرد ما هو واضح على ملامح الوجه ، وطبيعة الهيأة للنموذج . في صورة أخرى ، تظهر فيها المرأة الشابة بكل عنفوانها . فهو يلتقط لها صورة موديل خضعت للصنعة والانتقاء بمشاركة النموذج . فهي صورة استوديو حقق الفنان من خلالها بنى فنية ، مستفيداً من الضوء والظِل كي يُجسّد البهجة التي عليها المرأة وهي تتطلع إلى نقطة معلقة بين الأعلى والأسفل . تاركاً شلال الضوء

يسقط بهدوء راسماً صفاء الوجه ، متظافراً مع الظلال التي تجاوبت مع لغة الضوء في رسم الملامح . لقد بدت المرأة وهي تخضع لعين الكاميرا مسترخية ، متأملة ، مبتسمة بدلال واضح وغير مفرط . فالفنان لم يقدم نقيضين عبر صورتين ، بقدر ما قدّم حالتين ، واحدة لم تسفر عن بهجتها مباشرة ، بل أسقطتها على آلة العزف ـ الناي ـ في حين بدت واضحة بهجة المرأة المرتسمة على ثغرها .

ويكون الفنان (هلّولانوّ) قد أسس للقطتين لنموذجين متقاربين في العمر ، وهي مرحلة الشيخوخة . ولكن السؤال ، ماذا حقق من خلال هذا الاختيار ؟ والجواب يكون في كون اللقطتان حققتاالتعبير وبدرجة كبير عن الاستقرار النفسي للنموذجين . فهو لم يكن معني ببؤس مرحلة الشيخوخة وحالة اليأس التي تخلقها ، وإنما وضع النموذجين ، بكامل هيأتهما من لباس ، وأناقة ، شكلتا نوع البنية السيكولوجية التي يتمتعان بها . فالرجل الشيخ لم تكن قسمات وجهه ، وخطوط تقادم العمر ، لتكون حاجزاً أمام بهجته الداخلية التي تؤشرها بهجته الخارجية . كذلك المرأة العجوز فقد اتكأت على عصاها ليس بتركيز ، بل تركتها تتكئ على كتفها ، ممعنة بالذي تشاهده بكل ألفة وإشراق ، ساعدت شدة الضوء أن تكشف عن امتلاء الوجه ، وملأ قسمات الوجه . إنها تبدو متأملة ، كاشفة عن قناعة ما ترى . لاشك إن الفنان تعمّد في عكس هذه الحالات ، ليضعنا على بيّنة بإيجابية الحياة ، بعيداً عما يكدر صفوها .

الصرامة والتاريخ الشخصي/

الصورة بنية توثيق ، لما تحتويه من تسجيل لحقائق من الأحداث والمواقف . فهي إن سجّلت أحداثاً تاريخية ، فأنها عملت انطلاقاً من صلب التاريخ على أن تكون بمحتويات ما رصدت شاهد عصر . وفي الجانب الآخر في تناول الشخصيات ، سواء النماذج التاريخية أو الشخصيات ذات التأثير الاجتماعي والإنساني ، إنها بطبيعة الحال ساهمت في تدوين ما رأت وما رصدت .

فاللقطة للشخصية تسجل طبيعتها ومعنى وجودها . والفنان (علي أركادي) اشتغل على هذا النمط من الشخصيات ، ذات التأثير الاجتماعي ، كما ظهر على نموذجيه من الشخصيات الكردية . فهو وكما يبدو من علنية القوم ، أو أنها بسبب تقادم العمر ذات تجارب طويلة في الحياة . وهذا ما يهم الصورة هنا . فالنموذجين يبدوان على صرامة ناتجة عن قوة التجارب التي صقلت الشخصيتين ، بالرغم من اختلاف العمر . ففي الوقت الذي قدمت صورتين لشخصية كبيرة في العمر ، فأن الثانية قدمت ما هومتوسط العمر . لذا فقد كان الاشتغال مركّز على ملامح الوجه ، وقوة الكتفين ، وهما بنيتان توحيان بما ذكرنا ، بمعنى أكدتا على صرامة الرجولة الجبلية ، وبالتالي على صرامة مواقف الرجال . فالكهل يبدو في كامل هيأته، فإذا كان في الصورة الأولى أشبه بالمتسائل ، فهو في الثانية متأملاً ، ولكن بقوة ذهنية ورؤى متمكنة . . وما العصا التي تركها بين يديه ، سوى إشارة إلى الأزمنة ، وليست ما يتوكأ عليها .. في الصورتين الأخريين ، يظهر النموذج ببورتريه تظهر في الأولى صرامة وقوة الشخصية ، من خلال قوة النظرات وقوة تماسك قسمات الوجه ، وفي الثانية انعكست هيأت الجسد الرجولي ومتانته . في الجانب الفني ، حاول الفنان أن يمنح المكان الذي التقطت داخله الصور الأربع ، نكهة شعبية ، بما توزعت عليه من ألوان الشراشف والجداريات ذات البعد الشعبي في الصناعة الكردية ، التي تهتم بالزخرفة وتعدد الألوان وفسيفسائها . كذلك بالزي الشعبي . ولعل عين الكاميرا أهتمت أكثر بالضوء والظِل ، لتأكيد ملامح الوجوه وطبيعة الهيأة التي ظهرت عليها الشخصيتين . فهي شديدة الحرص بالتظافر مع عين المصوّر ، أن تكون اللقطة مؤثرة ومعبّرة من خلال بنيتها الفنية الاخراجية ، التي اعتمدت أول ما اعتمدت على طبيعة اللقطة المعبّرة . أي أن الاختيار هو الأساس في تبئير حالات الشخصية ، فهي سردية متعددة المناحي ، بسبب تكرار وجود الشخصية في أكثر من صورة ككادر حيوي . لذا كان الاهتمام بتشكلها الفني قد نال كثيراً من رعاية الكاميرا والمصوّر ، فكانت الصور موثقة لحالات خاصة في الشخصية ، لكنها عامة في طبيعة النماذج الاجتماعية في هذا العمر من مجتمع الكرد الدال على قوة الشخصية وصرامتها التي هي جزء من التاريخ العام .

البورتريه والمكان /

الفنان (بيهمانهوشمند زادة)مزج في صوره العديدة بين الأمكنة والشخصيات . بمعنى وجود الانموذج في المكان ومحتوياته . ذلك بسبب التأثير المتبادل بين الاثنين ـ كما يرى الفنان ، وترصّد عين الكاميرا ـ فنحن إذ نرى ما تراه العين الأخرى ، من خلال ما تقدمه جاهزاً مكتمل التعبير . فليست الصورة في هذا المجال سوى ما تتركه من انطباع عند الرائي . وهذا محكوم بفعل استنطاق الموجود في الصورة والمضافة إلى الشخصية . من هذا عمد الفنان هنا إلى أرخنه الشخصية من خلال مساهمة الأشياء في هذا الفعل الموضوعي الفني معاً . فالتعدد بالصور يعني تأكيد سردية الصورة ، فهي لقطات لأمكنة قد تتشابه بالشكل العام ، لكنها تنفرد بخصائصها ، وبما تحتويه من أشياء معبّرة عن كينونة معرفية ثقافية ، فقد غلب عليها جانب توفر الكتب والصحف . والمؤثرات الأخرى ذات السمة الثقافية كاللوحات وأجهزة التلفزيون وهندسة المكان وعمارته .

في الصور مجموعة حالات وظواهر ، تعطي خصائص الشخصيات . وهي خليط من نساء وشباب يتناوبون في اللقطات في أماكن مختلفة . وأرى أن هذا الاختلاف في الأمكنة دال على تأثير المكان على الشخصية ، والتعدد الغرض منه أن لا يكون ثمة مؤثر واحد ، بل أكثر من مؤثر ، وإن تقارب الشبه بينها ، في كونها أماكن ذات سمة حضارية في الأناقة والجودة والبساطة في آن واحد . وهذه جميعا تسهم في بلورة صفات الشخصيات في ما يخص الأمزجة ، والمتشكل النفسي . إذ يبدو عليهم جميعاً كونهم من المهاجرين إلى دول أوربا . ففي أحدى الصور تظهرالفتاة مستقرة على كرسي في غاية البساطة والجمال ، وهذا يظهر من خلال التوازي الذي يحفل فيه المكان ، سواء في وجود المنضدة ومجموع الكراسي ، والجدار ولوحاته المعلقة ، والزهور في الزاوية ، كل هذا يستنطق طبيعة الشخصية . وفي صورة أخرى يظهر شاب يجلس وأمامه منضدة تعج بالأشياء ، والمكان قد تناثرت في زواياه الأشياء ، خاصة أكداس الكتب . لكن المكان بدا أنيقاً بالرغم من تأثير الشخصية عليه ، والتي بدت على عبث ولا نظام . فقد تجاوب المكان مع الشخصية ، من خلال ما تركته من خصائصها الذاتية عليه،

وما على هيأة المكان من نظام طبيعي خالص . أي أن المكان بفوضاه يروي حكاية الشاب ذات المزاج الفوضوي . في صورة أخرى تبدو الفتاة المرتخية بجسدها على الأرضية ، وبين يديها صحيفة ، لا تشوبها شائبة ، فهي جزء من مكان منظّم وأنيق ، وشخصيته جزء من هذا التنظيم . في صورة غيرها يبدو الشاب قد ترك كل شيء على طبيعته من بعد استعمال سابق، فهو لم يتدخل في إعادة ترتيب الموجودات التي تشكّل جزء من وجوده . فهي بتبعثرها النسبي هذا دالة على طبيعة شخصيته وخصائصها الذاتية في حين تظهر صورة أخرى الشخصية كجزء من أناقة المكان وترتيبه ، فحجم صورة الشخصية في اللقطة لا يزيد عن حجوم الأشياء الأخرى . وهذا التعبير دال على التدخل من الشخصية في صناعة حياة المكان ، وهو الجزء المكمل لها جميعاً . فأناقته من أناقة موجودات المكان . لذا خلقت الصورة توازناً بين الأشياء ، وهو ما يشير إلى صلب التعبير في الفن هنا . وتعضّد صورة أخرى ما أتت عليه تلك الصورة ، فهي تؤكد أيضاً توازن أشياء المكان وتطامن الشخصية . فالتجاوب بين النموذج والمكان كان إيجابياً خالصاً .ولعل بعض اللقطات في بقية الصور روت مثل هذا الحقيقة ، لكن بعضها أتى على استثناء . فاللقطة التي تظهر الفتاة بزيها الشعبي مرتخية على أريكة ، ذات نظرات موحية بالأمل والاطمئنان ، يقابل ذلك بساطة المكان وتوازن وجود اشيائه . هذه البساطة سواء كانت في طبيعتها ، أو في الجسد طبيعة ترتيبها دال على طبيعة شخصية الفتاة ، بما أضفته على المكان من تأثير جمالي . بمعنى ثمة تبادل خصائص بين الموجودين في الصورة . بين البساطة في الموجودات ، والتمكّن عند الشخصية الأنثوية . في صورة أخرى تشاطر تلك الصورة ، بالرغم من وجود شخصية كبيرة في العمر . غير أن مكوّنات المكان واستقرارها الجمالي ، يؤشر استقرار الشخصية ببعدها الروحي . فالأشياء في المكان تحكي طبيعتها . ومنها وجود صورة السيدة العذراء معلقة على الجدار ، وجمالي من محتويات المكان وبساطته ، خاصة متكآته الموزعة على جانبي المرأة وارتخاء جسدها واستسلامه للمتكآت التي بدت لينة مرتخية . وبمثلها بدت المرأة بكامل حجابها ، مع توفر الأيقونات الروحية الموحية بطمأنينة الشخصية في المكان ، لاسيّما مع بساطته وأناقته . فعمق الشخصية وهدوئها من طبيعة المكان وهيأته ونظام محتوياته . وهذا ما اهتمت به وجسدته صور الفنان (بيهمان)

بأن جعلت الشخصية جزء من المكان ، والعكس صحيح . أي أنه عكس الأثر والتأثير بين القطبين في الصورة .

التباين فى التعبير /

التباين في التعبير ، يعني هنا إن الفنان يحاول أن يقدم حالتين من التعبير في الصورة . وبهذا عكس شكلين تتباين فيهما طبيعة الشخصية وطبيعة تاريخها . والفنان (سلام محمودي) مارس التقاط صوره على هذا النمط من الفن والمعنى . ففي الأولى يظهر شابين في مقتبل العمر ، ذكر وأنثى جالسين على أرض مشققة فيها نبات بري ، يفترشان بساط متواضع . الصورة تتعامل مع الظاهر المرئي مؤكدة بهجة واطمئنان الاثنين . فتواضع الحياة ينبثق من الرضا والقناعة ، بالرغم من وعورة الحياة . وهذه الحالة الظاهرة تعكس بالتأكيد قناعة الذات من الداخل . أي أن ما يسفر عنه الظاهر تأكيد لما يضمره الداخل . فالفنان اظهر الصورة الحقيقة لحياة الاثنين بواسطة المرآة . لكنه في الصورة الثالثة أظهر داخل المرأة العجوز من خلال ما تحمله من صورة شخصية تضم أفراد أسرة ، ربما هي بعيدة عنها أو مفقودة نتيجة الحرب . المهم أنه وظف التعبير الوسيط وهو الصورة داخل الصورة الأصل . يضاف إلى هذا اهتمامه في عكس ملامح الوجه للمرأة العجوز ، إذ بدت متعبة وعلى تساؤل . في ما التقط صورتين لامرأة متقدمة في السن . الأولى بورتريه مجسّم لوجه يعتصره الألم . وفي الأخرى امرأة تجلس على مرتفع ، إذ تبدو ضئيلة بالنسبة للفضاء . سواء كان الأرضي أو السماوي . في هذه الصور كان التعامل مع طبيعة الوجوه ، باعتبارها سرود تكشف ما يعتمل في الداخل . ولهذا وظف رؤية عين الكاميرا في رصد الملامح في التعبير . فالشابين يبدو وجهيهما صافيين وعلى براءة خالصة . فالصفاء وتأثير مستلزمات الصورة من ضوء وظِل كشفا عن طبيعة الوضع النفسي . في ما جسد على الوجوه الأخرى تأثير الضوء والظِل الكاشفة عبر الخطوط التي رسمتها نوع الألم الإنساني الذي يستصرخ الوجدان . وفلسفياً عبّر عن جدوى وعدم جدوى الوجود في ضآلة الإنسان وسط كون واسع . هذه الجدلية بين مستلزمات انتاج الصورة وعلاقاتها البنيوية كشفت طبيعة الشخصية وبنائها النفسي .

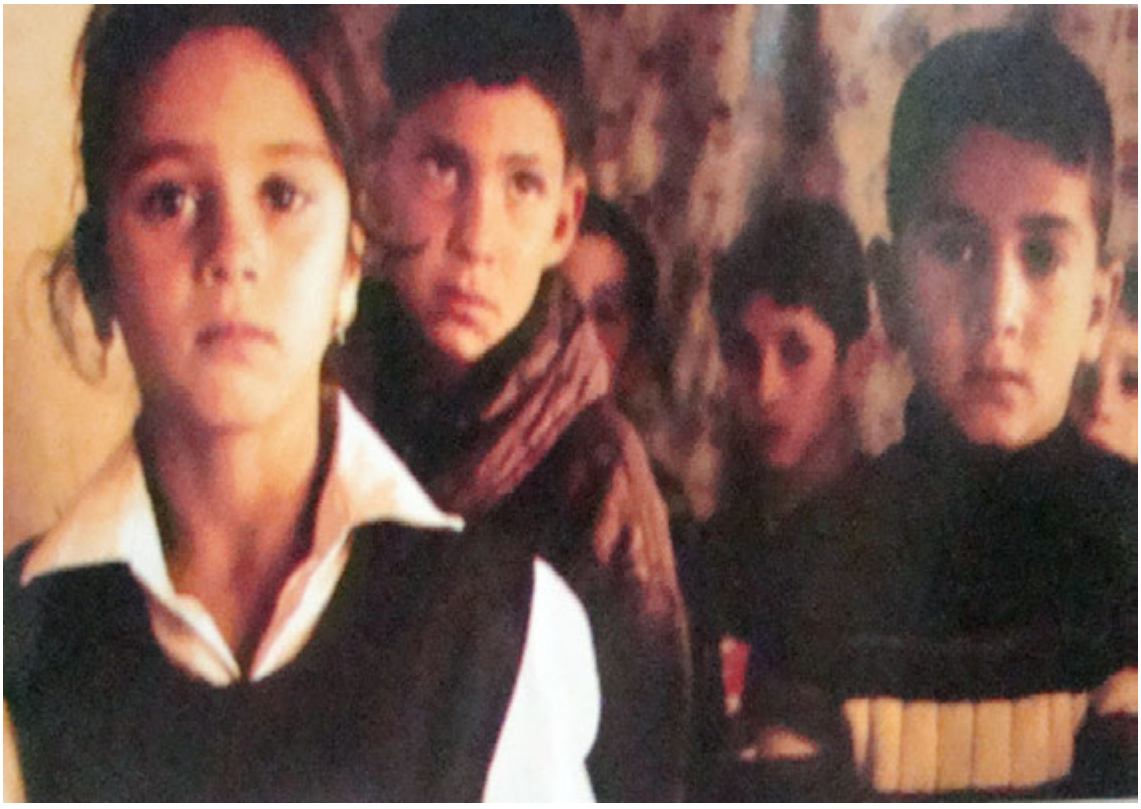
صور الارشيف /

ويعمد الفنان (سلام حاجي علي) إلى استثمار ما يخبؤوه الأرشيف للصورة لشخصيات نسائية ذات شأن اجتماعي في تاريخ الكرد . والنساء يبدين على تفاوت العمر . بدت لقطات الموديل ما ينطبع فنياً على الصور . فهي بورتريهات تعكس المهابة للشخصية ، والقيمة الأسرية والاجتماعية لكل منهن . فالمرأة في سن كبيرة تبدو على وقار حاول الفنان بفعل ضوء الكاميرا أن يعكس صفاء الوجه والهيأة . إذ ترك كل أجزاء الجسد على توازن ابتداء من الرأس والوجه، ثم الملابس . ففي الأولى أظهر القوة التي عليها المرأة من خلال نظرات الكبرياء الظاهرة على العينين . وفي الثانية بساطة وتلقائية النموذج وسط بساطة الطبيعة ، مما أظهر المرأة على ارتباك وهي تواجه عدسة الكاميرا . وهو انبهار المرأة الريفية وتواضعها وانفعالها الدال على الارتباك في مواجهة الآخر الغريب عنها . أما الصورة الثالثة ، فهي لشابة داخل الأستوديو ، إذ يظهر عليها شكل يبرز الأنوثة المكللة بالزي المحافظ . فنظراتها متمكنة وقوية ، معتدة بشكلها الأنثوي الجميل . والرابعة يبدو عليها النموذج على قناعة بشخصها من خلال التعرض لعدسة الكاميرا دون النظر في عينها . وهذا الاتكاء على الساعد وارسال النظرات إلى نقطة تبتعد عن الكاميرا دليل الاقتدار وقوة الشخصية . لعل الصورتين الأوليتين تخضعان إلى الطبيعة في رسم ملامحهما ، أما الأخريات فقد خضعت هيئاتهن إلى الضوء الذي يعطي للجسد إنارته وظِلاله ، بقدر فني يحدده المصوّر. وهذا ما ظهر على الصورتين من اعتناء بهذه المؤثرات الفنية .

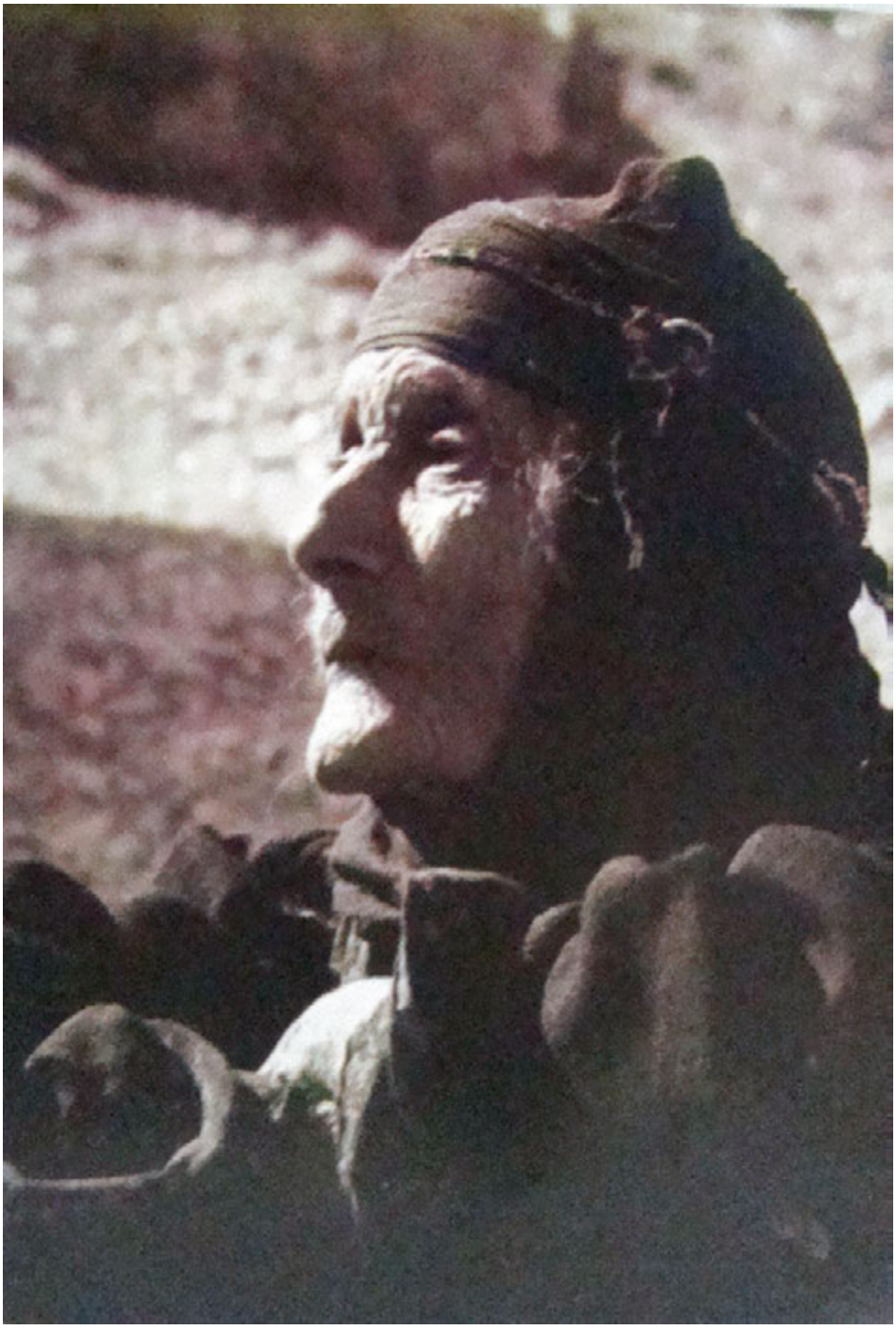
خارج الآصرة البشرية /

ونعني هنا الصوّر التي ترصد حركة الحيوانات ضمن كادر الطبيعة . حيث يمتزج جمال الطبيعة مع جمال وهيبة الحيوان . والفنان (منصور محمدي) وظف الحصان لمفهوم كبير . فالاختيار الذي وقع على الحصان باعتباره رمز للقوة والهيبة والرشاقة والجمال ، ساعد الفنان في كشف علاقته بالطبيعة . وهي ليست فانتازية للصورة ، بقدر ما هو نوع من التعبير عن الكينونة بالرمز ، والحصان رمز كبير بالنسبة للإنسان . وقد تعامل معه كبار

الفنانين ، موظفين طاقته التعبيرية كما هو متعارف عليه . والصورة هنا في تعاملها مع الحصان ، إنما حاولت أن تكشف ما لم تكشفه الممارسات الأخرى ، فهي ـ أي الصورة ـ تعاملت مع الحيوان سلوكياً وليس رسماً له . لاسيّما أن الفنان التقط للحصان ثلاث لقطات مختلفة ، جميعها أظهرت العلاقة بين الحصان والطبيعة .أي ماذا أضفت جمالية الطبيعة على جمالية جسد الحصان وبالعكس . ففي الأولى يبدو جسد الحصان قياساً للفضاء السماوي والأرضي ضئيلاً . فهو في كون واسع ، غير أنه بدا محتفظاً بقوته ورشاقته . فالكاميرا هنا تعاملت مع الحصان من خلال تكثيف الفضاء وتدرج دكنته كلما اقتربت المسافة من جسده . كذلك عتمة الأرضية . وهذا كله قد تبدد إزاء جسد الحصان الذي وفّرت الكاميرا له متسعاً من الضوء . لذا نكون أمام معادلة ضوئية وظِليه ـ إن جاز التعبير ـ بما أتاح للفن أن يقدم الحصان محتفظاً بهيبته وكبريائه . وفي الصورة الثانية يبدو الفضاء أكثر سعة ، بينما الحصان في زاوية منه يتمتع بوجود كاف . وهذا ما تظهره الإنارة المأخوذة من أشعة الشمس ، والمضافة كغطاء لوني مشع على جسد الحصان اللاهي بالتقاط العشب . لقد اهتمت عين الكاميرا برصد أجزاء مهمة من جسد الحصان ، إذ تعتبر عن جماليات جسده ، وهي العرف والذنب . كذلك بدت القوائم الخلفية قوية وثابتة . بينما يبدو الحصان كأنه العارف بوجود عين تراقبه . وحصراً عين ذكية وفنية . لذا كان ظهوره على رشاقة جسدية ، يقف بشموخ وسكون وسط فضاء متوازن مع هيأته . إن ما تم التعامل به من قبل عين المصوّر في الاختيار وعين الكاميرا في التجسيد للمشهد ، ساهمت بالاختيار نفسه على التركيز من خلال الأخذ بنظر الاعتبار الزمن ، وهو الشفق بالتحديد . لذا بدت الألوان متداخلة مع بعضها ، فاللون الأسود يعاضد الرمادي ، وكذلك الأصفر والأزرق الخفيف ، لكنها ـ أي الألوان تلك ـ لم تبدد حمرة الشمس وهي تغادر فضاء المكان ، متدنية إلى الأسفل ، حيث الأفق ، بل أنها تركزت على سيقان الحصان . بمعنى كان الاختيار للقطة زماناً ومكاناً وفضاء متوافقة ومساعدة على إبراز رمز وجود الحصان ذي الجسد الرشيق ، المعبّر عن معاني إنسانية . تبدو حساسية المصوّر في اختيار لقطته ، وحساسية عدسة الكاميرا في رفد قدرته الفنية ، الأثنان تتجاوبان بوسيط اللغة المشتركة بينهما .

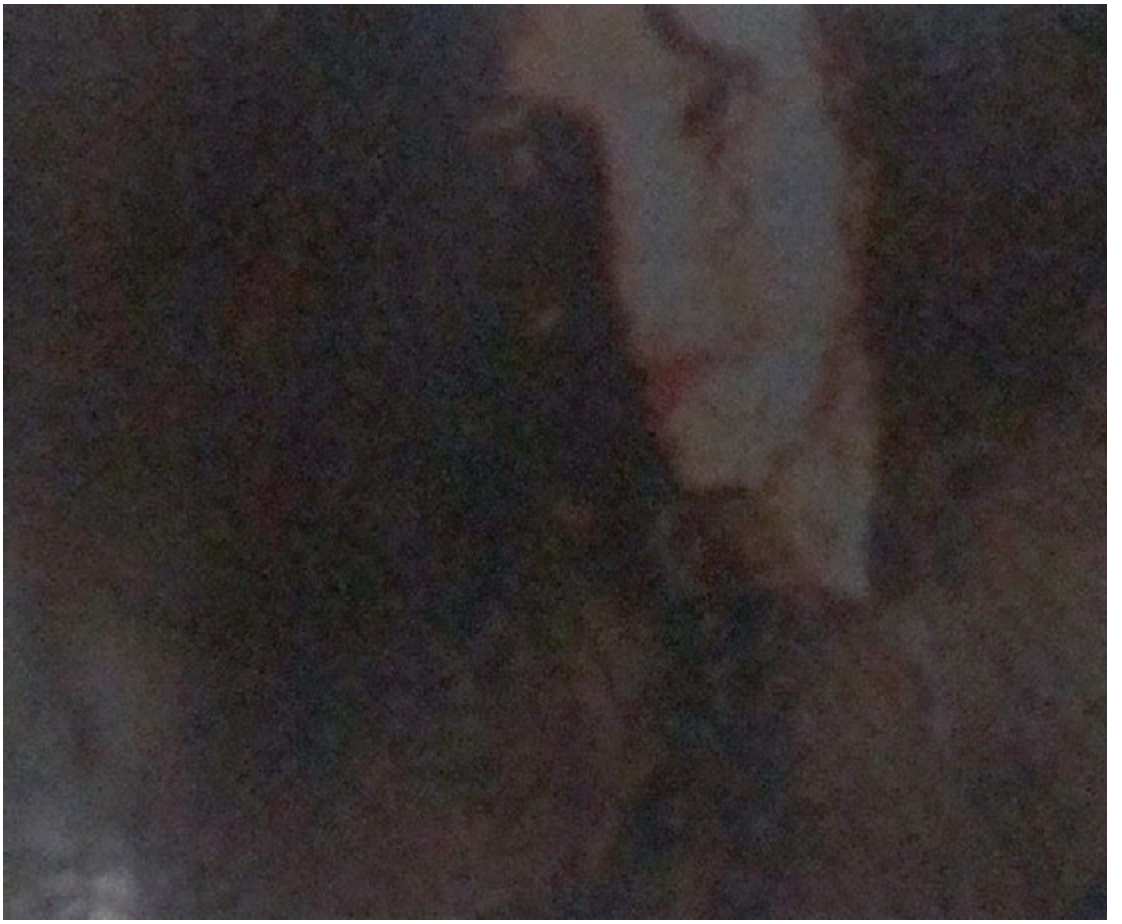


محور البورتريه
الفنان علي ياسين



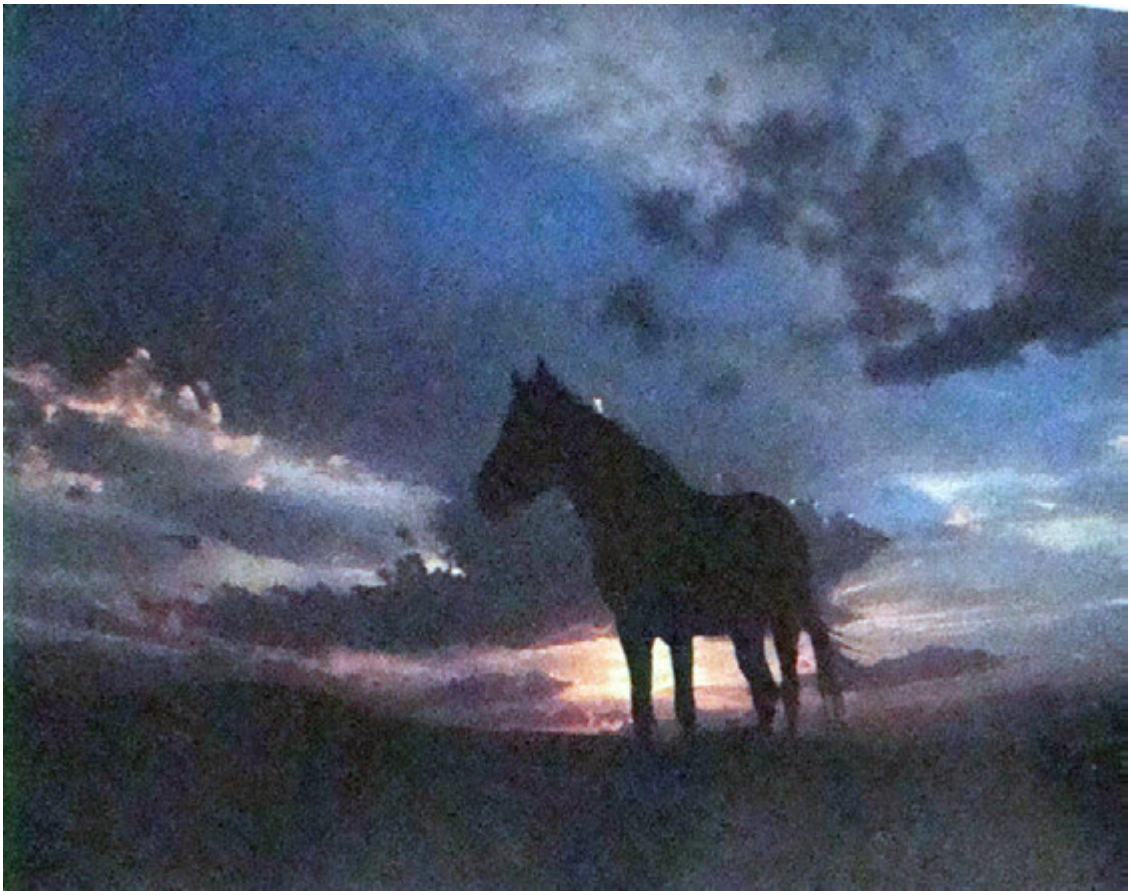
محور البورتريه
الفنان توفيق حاف

محور البورتريه
الفنان أرام سالورمي

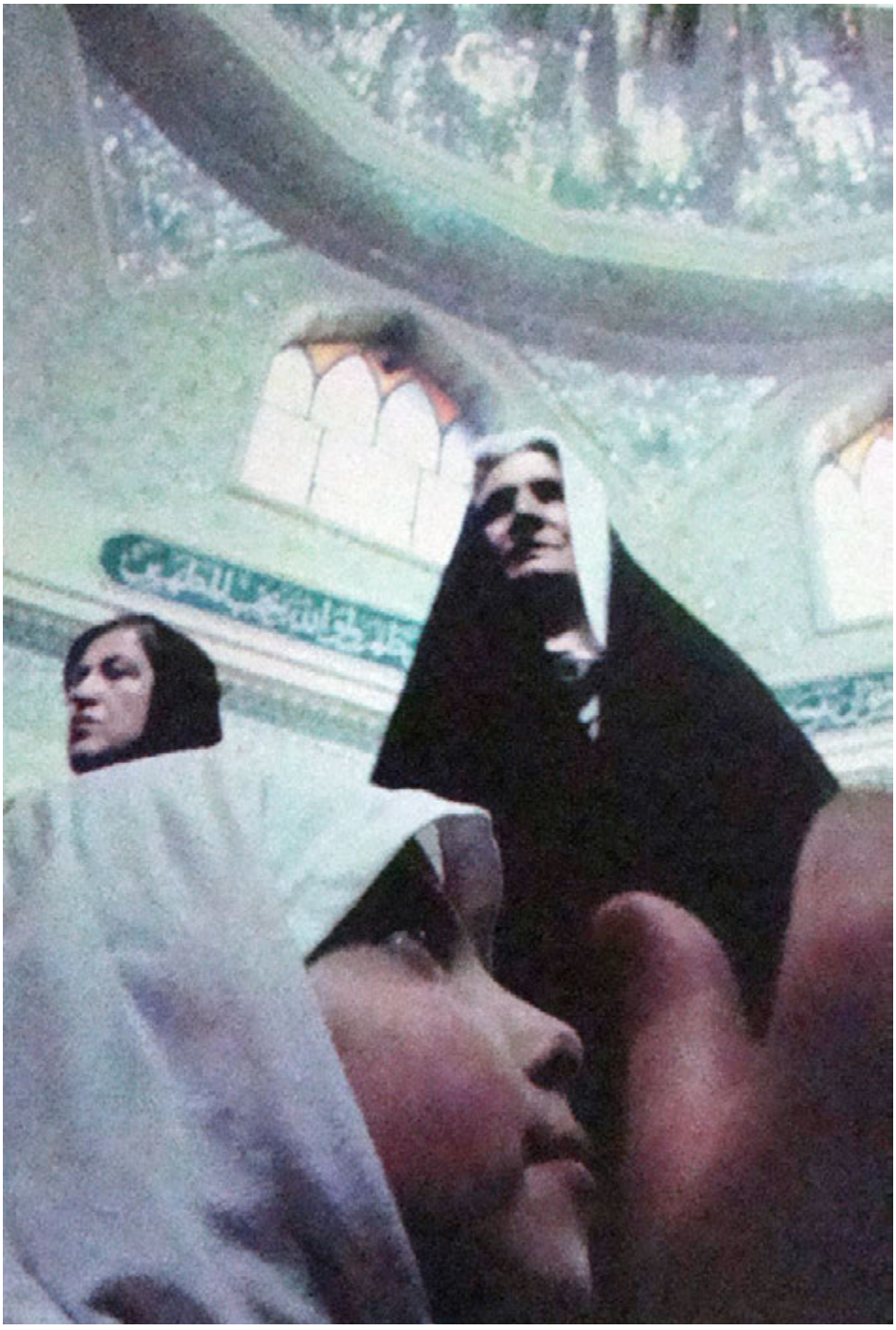


محور البورتريه
الفنان جمال باكير

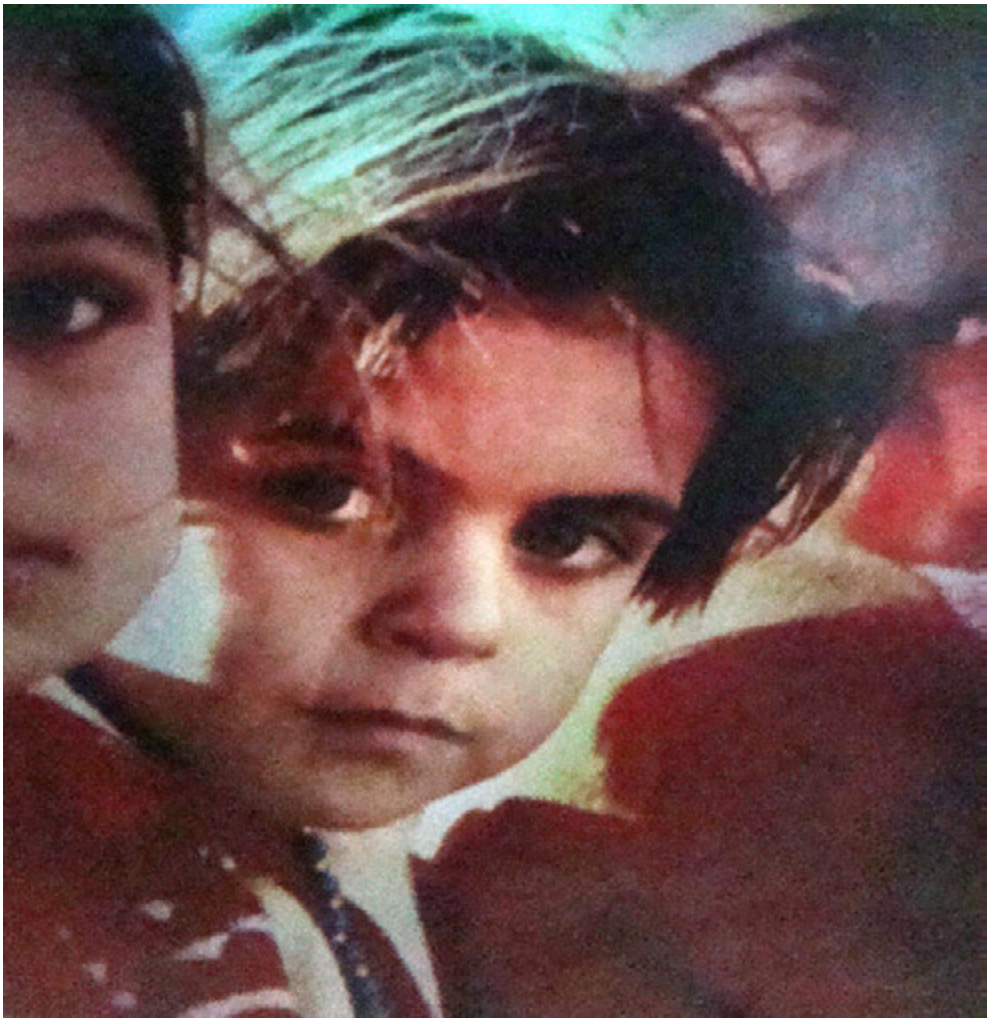
محور البورتريه
الفنان شمام قادر



محور البورتريه
الفنان منصور محمدي



محور البورتريه
الفنانه جوليا عدنان

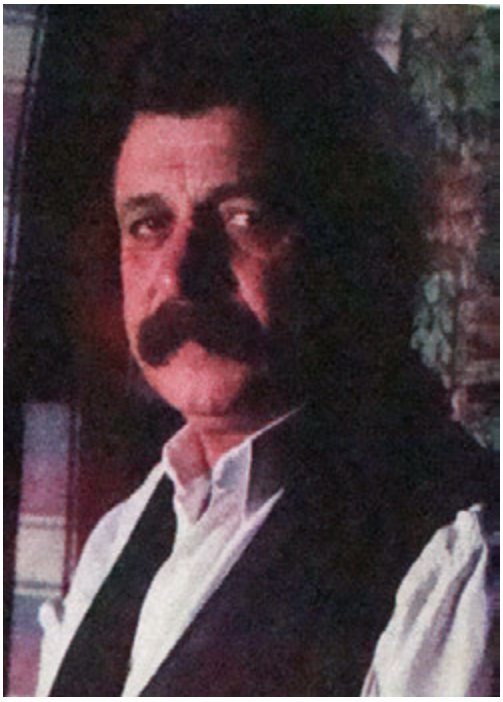


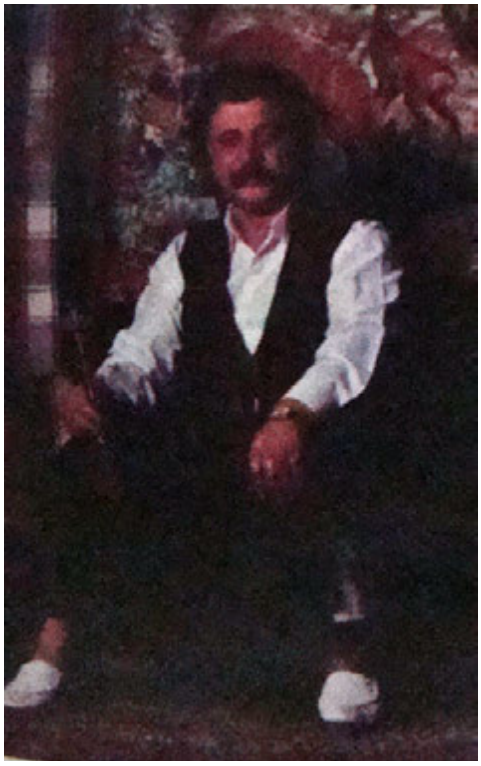
محور البورتريه
الفنان سفين أحمد

محور البورتريه
الفنان فرزين حسن

محور البورتريه
الفنان بهمن شهبازي

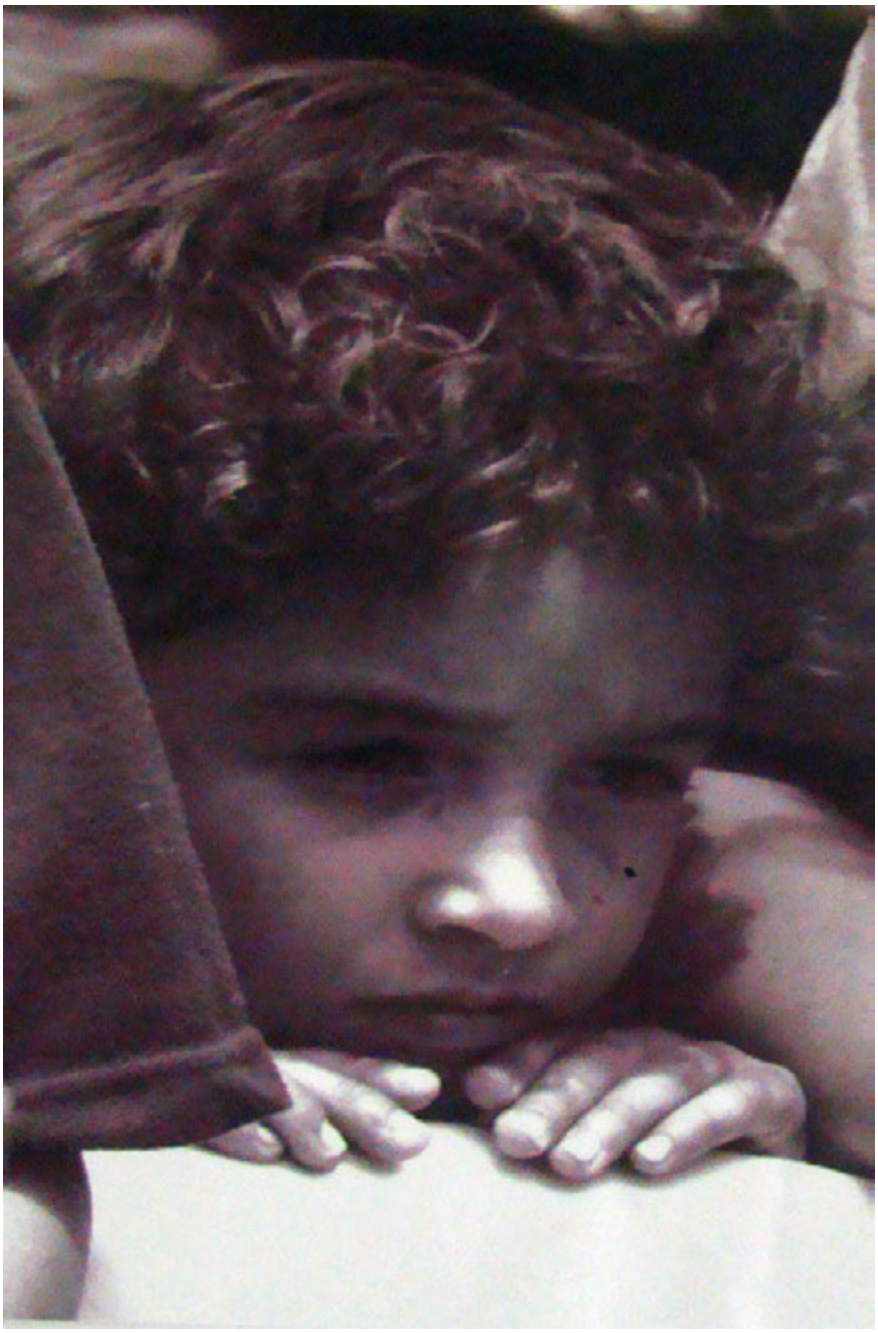
محور البورتريه
الفنان رنج عبدالله



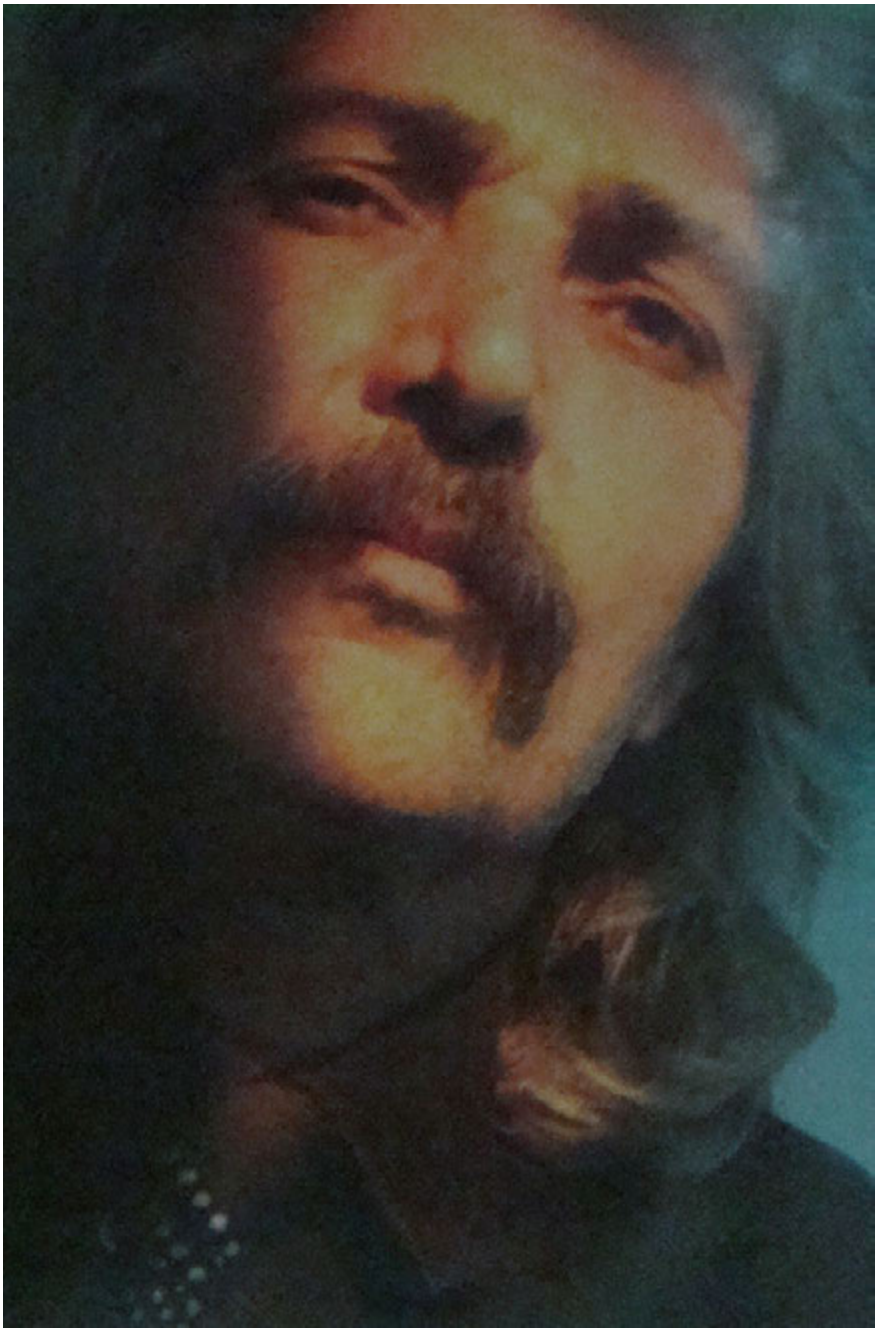


محور البورتريه
الفنان علي أركادي

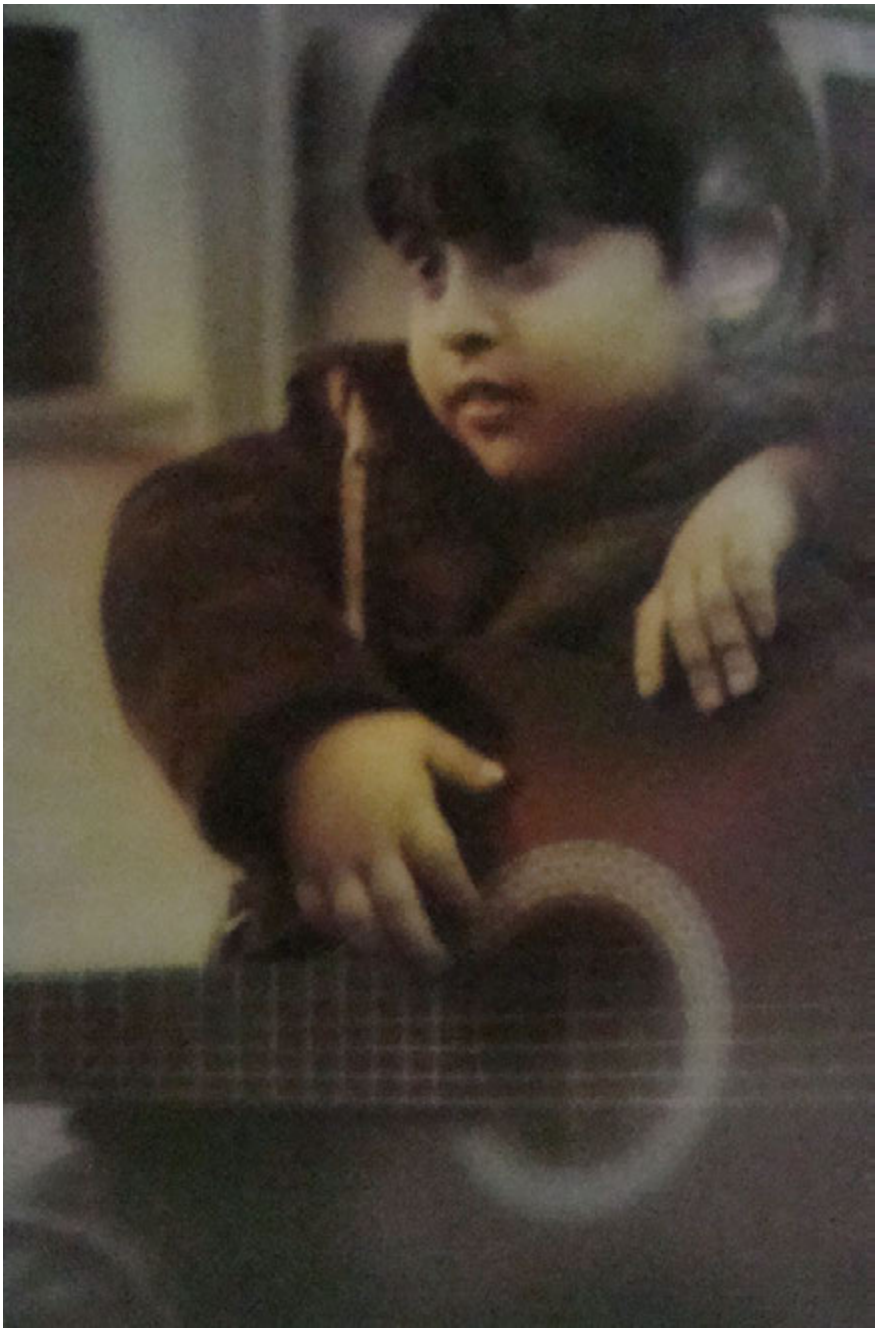
محور البورتريه
الفنان ابراهيم سعيد



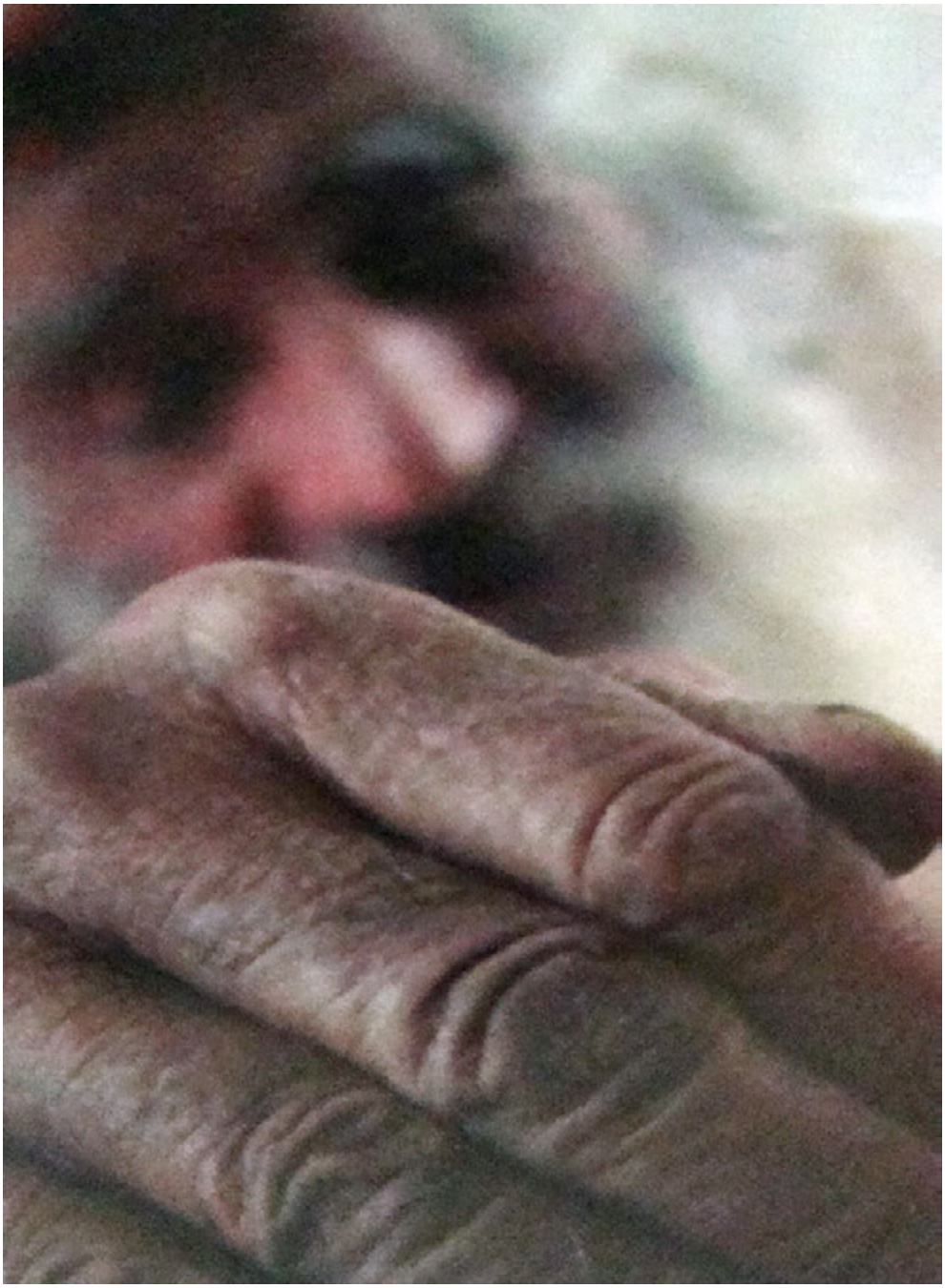
محور البورتريه
الفنانه فينوس أسماعيل



محور البورتريه
الفنان رستم أغالة



محور البورتريه
الفنان نوينر أحمد



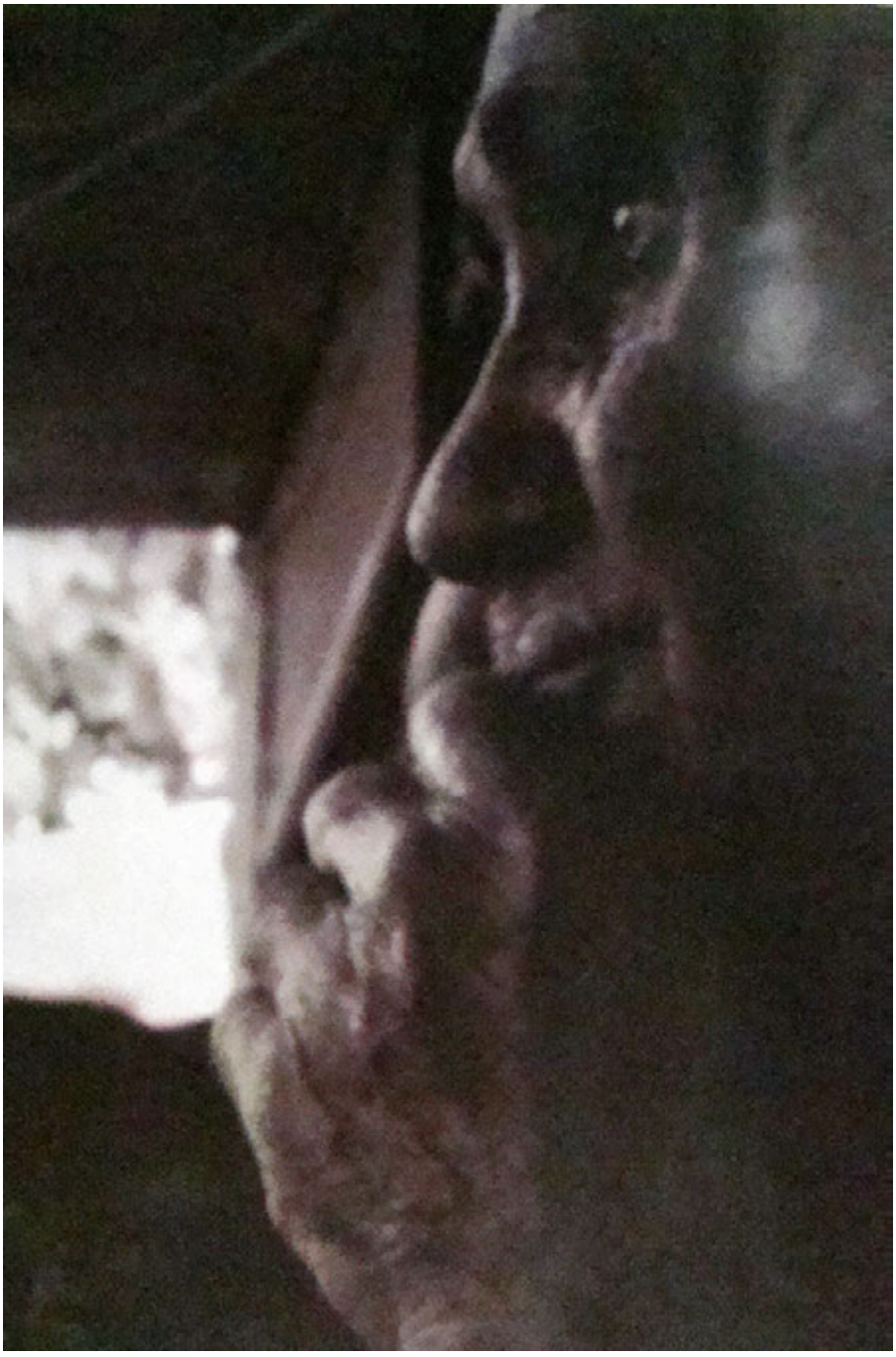
محور البورتريه
الفنان سوران عبدالله نقشبندي

محور البورتريه
الفنان محمد ملا عبدالله

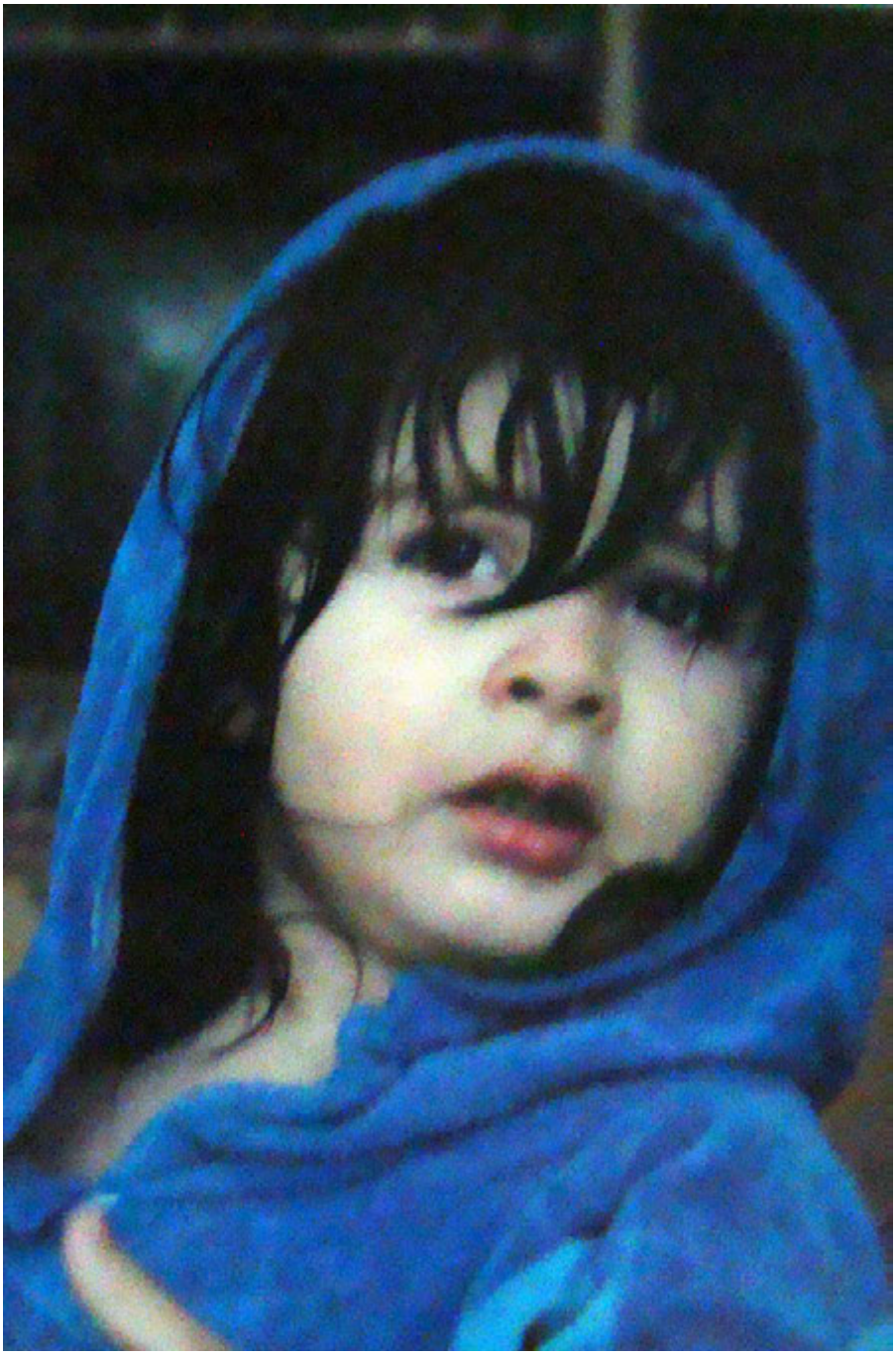
محور البورتريه
الفنان هيزار رحماني

محور البورتريه
الفنان تحسين علي

محور البورتريه
الفنان بيروج أكري

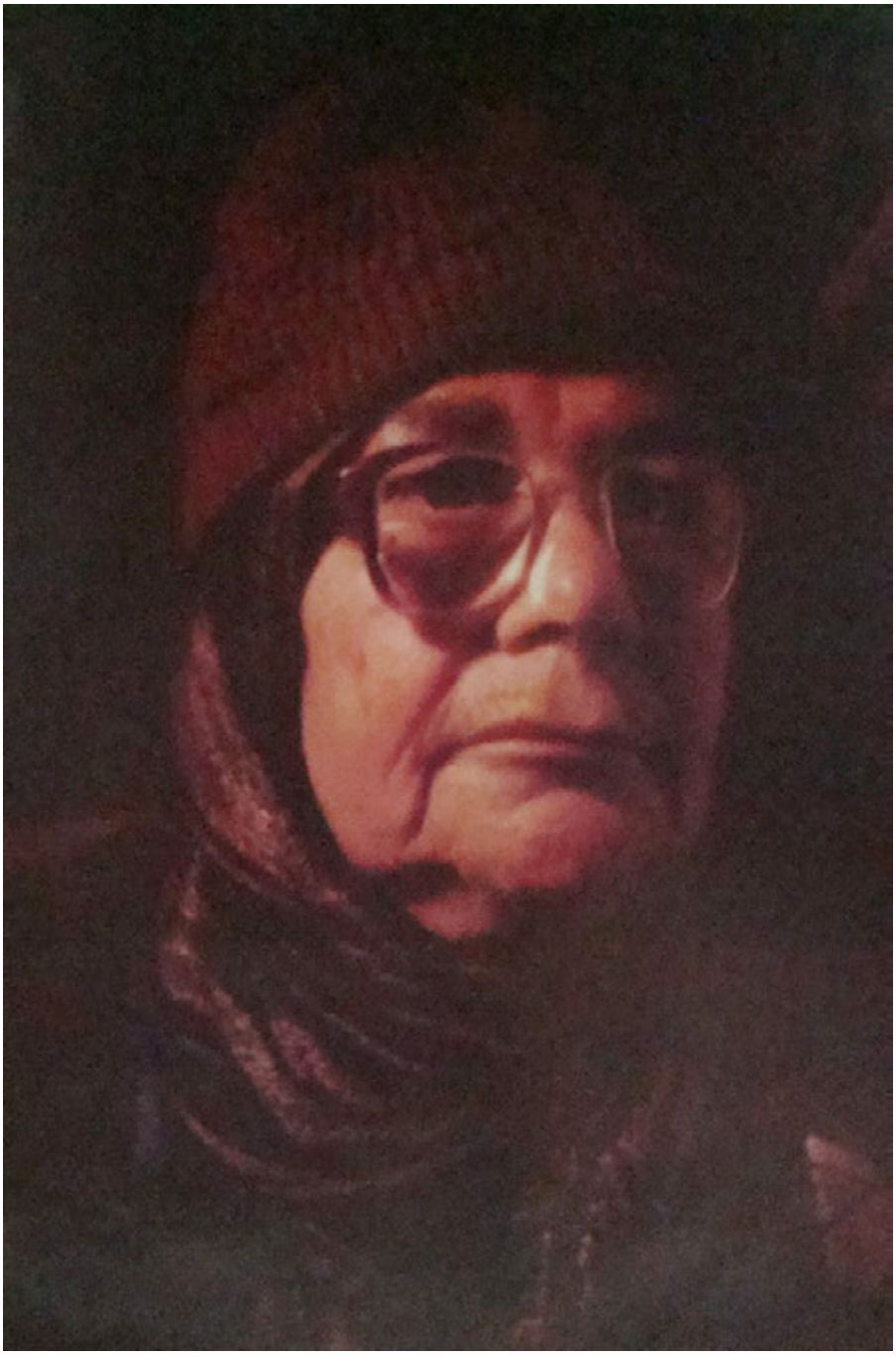


محور البورتريه
الفنان أوديير عثمان



محور البورتريه
الفنان ربين كالاك

محور البورتريه
الفنان روشت توانا



محور البورتريه
الفنان هتوان علي

محور البورتريه
الفنان بنزير حسن

محور البورتريه
الفنان أسو علي

المحور الثالث /

الطبيعة .. كرنفال دائم

تنحو الكاميرا باتجاه الطبيعة للتوفر على حالات وظواهر أكثر بلاغة بلغة الصورة الصافية ، حيث تستدرج الطبيعي والجمالي في الحياة ليعبّر عن مكنونات النفس البشرية . فالطبيعة تختزن الصور البليغة ، لتعبّر من خلالها عن جمال الحياة . وما ميل بعض الفنانين إلى مثل هذا المصدر للصورة سوى ميل لسعة الأمكنة وجمالها ولغتها الباهرة . ولعل هذا التأكيد على محور الطبيعة في التصوير ، والذي يظهر متميّزاً في هذا الفن يحمل دلالات كبيرة ، لا سيّما ما نفذه الفنانون الشباب في هذا المضمار ، إذ يكشف عن قدرات واثقة بالذات المحققة للنظرة الفاحصة والقريبة من المشهد الآني ، وعدّوه موجهاً حياتياً لاستشراف المستقبل . إن جيل الشباب لم ينشأ بمعزل عن تأريخه ، بل أنه لم ينقاد إليه في التعبير المحدد أو الموجه ، بل بالعكس اتخذه علامة للإبداع في رصد مستجدات الحياة في كردستان ، حيث يحلّ الاستقرار بديلاً عن كل سنوات الفوضى السياسية التي أضفت فوضى في كل البني في الحياة . وما التعلق بالطبيعة ، سوى واحد من المحددات الكاشفة عن جماليتها ونموها وإخصابها . فالأشجار والخضرة الدائمة ، والأزهار والحقول وقمم الجبال المكللة بالثلوج والوديان والسهول والقرى المنتشرة على السفوح ، كل هذا دليل الحياة . لذا فأن اقتراب الفنان منها يعني الاقتراب من الحياة وحراكها اليومي المحقق لرؤية صافية ومشرقة .

التناظر فى المشهد /

الفنان (سفين أحمد) يميل إلى التناظر في التقاط المشهد . فصورته التي تحتوي عبق ولون الأزهار التي تتوازن في أبعادها وصفاء ألوانها . فتارة يبرز اللون الأحمر الدال على الخصب ، مظهراً إياه بكل صفاء وحيوية ، إذ يختار مشهد الزهرة منفردة الوجودأو مجتمعة مع البعض وسط حقل يطغي عليه اللون الأحمر . ولحظة تقريب الزوم تظهر الزهرة بكل تفاصيلها معبّرة عن نشاط الطبيعة وحيويتها ، وهي صورة تومئ لازدهار الحياة ، والنظرة المتفائلة في نظر الفنان . في لوحات أخرى تبدو التفاصيل تشتغل لصالح إبراز الكيان ــ البنية ــ التي

تشكّل الزهرة ، موزع عليها الضوء والظِل ، كذلك الخلفية التي أسهمت في بلورة النظرة الجمالية للكيان في الطبيعة الباعث على التجدد .

وفي مجال آخر ، يعمد على أن يخلق سعة لمشهده الطبيعي ، إذ يوسع مساحته ، سواء في مجال المكان ، أو تكاتف العوامل الأخرى ، مثل الألوان ومثيرات الطبيعة ونتاجها ، على وفق المواسم السنوية . فهو يُعيد التناظر للطبيعة في مشهده ، فإكليل الثلج الذي يغمر الجباب حتى السفوح ، لا يُلغي فعالية الطبيعة وبواعثها الاخصابية ، فخضرة المكان تتداخل مع بياض الثلج ، مع التأكيد على تجسيد البؤر الدالة على تظافر عناصر الطبيعة من خلال توائم الأبيض والأخضر ، فكلاهما مخصّبان للوجود ، وباعثان على الحياة . كذلك يعمل الفنان إلى إشراك الموسيقى عبر تموج قطع الطبيعة وتدرج ألوانها ، حيث يكون الأزرق بتشكلاته ودرجاته اللونية باعث على الحياة ، ومؤسس لإيقاع موسيقي عبر امتداده المتموج . إذ يكون الأزرق الفاتح ما يشكل الابعد في النظر ، إذ ينفتح على المستقبل والبعيد ، فكاميرته لا تغلق الأفق بالعتمة ، بل تفتحها بالشذري الفاتح ، الذي يتناغم مع مشتقاته في أسفل خط الأفق .

في صورة واسعة وأكثر شمولية لاستيعاب مكوّنات الوجود في الطبيعة ، تظهر فيها رقعة السماء أكثر سعة ، مكللة بغيوم محايدة ، بيضاء ، ذات إيقاع موسيقي كما هو ظاهر في توزعها على مسافات فضائية واسعة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى نلاحظ تناظر الصلب المتماثل في صلابة الجبل ، والمضيء المكلل بالثلج ، حيث يشكل الانحدار الجبلي ، ليستقبل خضرة السفوح والوديان . هذه المعادلة يدفعها الفنان إلى أقصى حالاتها المعبّرة ، دون وضع حواجز بينها ، سوى مكوّنها الذاتي .

ومن قسوة الطبيعة المتمثلة في الأزهار الشوكية ، يُقدم الفنان (قادر دياب) صورة الحيوية التي تتغلب على مثل هذه القسوة من خلال إبراز اللون الناصع الذي ينبثق من تلك الأزهار ، وكأنه يحاكي النفس البشرية في ما تحمله من عناصر وصفات إنسانية كبيرة . إن الفنان يُسهم في إظهار مشهد الزهور تلك عبر تجميل الطبيعة في اختار امتداد حقلي طوبغرافي يعكس زهو الأرض الجبلية وكسوتها الخضراء . لقد حايد الفنان هذا النوع من الأزهار الشوكية ليبقي

قسوتها محصورة في الحامل ـ الساق ـ والاكتفاء بمشروع إظهار سرها الكامن في التويجات وبقية متشكلات الزهرة .

كما ونلاحظ الفنان في صور أخرى يزاوج بين الشجر للمشهد الآني ، دون الركون إلى الماضي وعدّه محدداً لمثل هذه القدرات ، أو الماء وبفعل تأثير الشمس أيضاً . وفي هذا تبدو المحاكاة للطبيعة ذات حوارية خاصة ، لأن عنصر الماء المضاف إلى تخصيب الحياة قد فعّل المشهد ، وذلك بخلقه فضاء جديداً وظف من خلاله الفنان قدرة سطح الماء على عكس الحيوات الأخرى كالشمس والقمر باعتبارها دالات تكشف الجدلية في الوجود ، لما لهذه الرموز من دلالات أسطورية وتمثلها لصورة وفعل الآلهة القديمة . لذا فأن وجودها ضمن كادر الصورة إضافة نوعية محركة للمشهد في الطبيعة ، بذلت الكاميرا جهداً كي تبلور مشهداً معبّراً وحساساً ومرهفاً .

الطبيعة والزمن /

لعل الفنان (قادر) مولع بلعبة رصد الطبيعة عبر أزمنة محددة كالغروب والشروق ، لما لهذه المؤثرات الضوئية من تأثير على المشاهد عبر كشفها لسحر الطبيعة التي تستقبل الحياة الجديدة . فهو يزاوج من خلال عدسة الكاميرا بين وجود الشجرة ومصدر الضوء ـ القمر ـ بحيث يبدو هذا التداخل وضمن هذه التقنية الفنية نوعاً من التعشيق وسط تدرج الأسود الطاغي على الصورة ، باستثناء التداخل هذا والذي يضيف إلى مشهد الشجرة والقمر نوعاً من تبادل الجمالي . في حين نجده في صور أخرى يختار سعة المكان وتعدد فيض ألوانه ، كالسماء بأطياف ألوانها الهادئة، بحيث يبدو المشهد الواسع على شيء من هيبة الرمادي الذي تحتويه الإضاءة الشمسية ، إذ تتوزع أطياف الشمس وخيوط أشعتها على ما حولها ، مبقية على سعة السماء وشوائب الغيوم ومحتفظة بسوادها المتحلل ، بينما تنكشف الأرض عبر ظهور قامات أشجارها . هذا الاحتواء الكامل للطبيعة ضمن كرنفال الشروق دليل على سعة عدسة الكاميرا

في استيعاب المتسع في مركز مكثف . إن الفنان يتعامل مع الطبيعة من خلال استدراج حركتها وتنامي ظهور سحرها في زمني الشروق والغروب ، وبما يضفي على الأشياء إشراقاً وبهجة في الألوان وهي تخترق العتمة .

الأثر والتأثير /

يتعامل الفنان (رنج عبدالله) مع الطبيعة من باب الأثر والتأثير . لا سيّما بين الأشجار ومكوناتها والأزهار وألوانها وتأثير أشعة الشمس على كل هذه المكوّنات . إن الجدلية التي بنيت عليها الطبيعة قانونها ، تبرز بوضوح من خلال صور الفنان . فمشهد الشجر الذي تتداخل ألوان أوراقه الميالة للبهجة ، تترك الشمس تأثيرها على سطوحها الصغيرة ، في حين تكون السماء خلفية لا تتقيد بلونها المعتاد ـ الأزرق ـ بل يُساير اللون رؤية الفنان وهو يثبت عدسته على المشهد الطبيعي ، إنه ينظر إلى الطبيعة عبر زهو نظرة عين الكاميرا ، التي توزع الألوان كما تبرزها اللوحة التشكيلية التي . فهي ليست محاكية للواقع أو المشهد المرئي وإنما مبتكرة لعناصره الجمالية من خلال تعشيق كل ممكنات خلق الجمال ، من ألوان وتأثيرات عناصر الطبيعة الضوئية . وفي صور أخرى تتجسد في كادرها التأثيرات المباشرة للشمس ، واتضح هذا من الأثر الذي تتركه أشعة الشمس على الأوراق في تكثيف الظِل والضوء على مسار وامتزاج هرموني ، يوسع من دائرة مشهد البهجة التي عليها حقل الأوراق الشجرية أو الزهور. ويكون هذا مدعوم من صفاء السماء التي تظهر كخلفية تسهم في خلق اشتقاقات اللون بإضافة لون محايد مشوب بعيون بيض . لقد تعامل الفنان مع الطبيعة برؤية متفائلة ، ودقة تطويع المشهد لصالح اللوحة ـ الصورة ـ وبهذا انعكس الحس الموسيقي لحالات التوائم وانضباط النسق اللوني المبتكر والجديد من خلال التعامل بين أشعة الشمس وحيوات الطبيعة ـ كما ذكرنا ـ . وفي صور أخرى يتعامل مع الأشياء أو حيوات الطبيعة من خلال بعث الحياة في الموات . ونقصد بها أوراق الخريف . إنه عبر تسليط الضوء والأشعة المتداخلة بين الأصفر والداكن يوحي بحياة جديدة . لقد عمد إلى أن يضعها ضمن إطار الضوء والظل ليتحكم في صيرورتها

وانبعاث الحياة فيها . إن الفنان (رنج) يهتم كثيراً بالألوان عبر الضوء المسلط على حيوات الطبيعة الميتة بانبعاث الحيوية فيها . لقد خلق الفنان من تشكيلاته اللونية لوحات تحاكي فنت لوحة التشكيل ، مهتماً بالمفرد منها كالورق والأغصان باعتبارها دالات على الكل .

تباين التبديات الفنية /

كما ونجد الفنانة (ليا حيدريان) تواكب ملاحقتها للطبيعة بتبديات فنية متباينة ، لكنها تؤشر حساسية العين وقدرتها على صياغة عناصر الصورة عبر الصبر والتأمل والمراقبة الدائمة . لعل صورها عن الطيور وهي تتخذ من أسلاك الكهرباء أو الأغصان الشجرية مأوى لها . أظهر من خلال الصور أن هذه الحيوات تتم عن طمأنينة واضحة ، فهي كيانات غير مستفزة . وأعتقد أن نجاح فنيتها كامن في التلقائية التي عليها الطيور وهي تستكين أعلى ملاذاتها . لقد انعكس صبر الفنانة وهي تراقب وجود هذه الطيور قبل التقاط الزاوية الأكثر تطامناً ، فهي تبحث عن مساحة السلام التي تعيش في أحضانها مثل هذه الكائنات في تحليقها أو وقوفها كعلامات متفائلة دالة على بهجة الحياة واستقرارها . إن الحركة التي عليها الطيور، سواء في تحليقها أو وجودها ثابتة في نقاط متقاربة ، يرافقه لون من الموسيقى التي تظهرها مجموعة التعشيقات بين الألوان من جهة ، وألوان الخلفية التي تختارها الفنانة من جهة أخرى . هذا الهرموني الذي بدت عليه محتويات الصورة ، ارتقى بالمشهد فنياً ،ومنح الصورة وظيفة أخرى غير التقاط صورة الواقع ، باتجاه إظهار جمالية الحوار بين الكائنات والطبيعة . في صور غيرها تتخذ من سعة الطبيعة مجالاً للتعبير عن جمالية الحياة ، في أشد حياتها وتصاعد نموها ، حيث تتعامل مع الطبيعة من زوايا كثيرة ، وبمستويات متباينة ، الأعلى والأسفل والمتوازي مع النظر . كما وتقدم نوعاً من بهجة الأزهار البيضاء وبشكل شكّل فرشة واسعة توحي بطلاقة رؤية الفنانة وحبها للجمال ، وحرصها على أن تقدمه على وفق التصاعد في النمو والزهو ، خاصة في الربيع . أما في مجال التوازن الذي تخلقه الصورة وهي تتعرض للطبيعة ، فنرى أن الفنانة (ليا) تتجاوب مع المشهد من خلال خلق صورة واسعة

له . فعين الكاميرا أكثر تفاؤلاً عبر التعامل مع عناصر الطبيعة . وهذا يظهر في رصدها لمشهد الطبيعة وهي في أشد تكاملها وتجاوبها مع ذاتها . وهذا يظهر في الصورة بماتحتويه من توازن النظر الذي يكشف الأعلى ـ السماء ـ بزرقتها الفاتحة والمبهجة ، وغيومها المتقطعة ذات المسحة البيضاء ، والأفق الذي تحدده قمة الجبال ومرتفعات التلال القريبة والبعيدة . وما يضيف جمالية أكثر هو منظر الماء الذي هيمن على كادر الصورة متخذاً من زاوية اللقطة قوة التأثر الإخصابي وهو يسيطر على كل موجودات الطبيعة الأخرى . الماء رمز أسطوري مؤثر وشامل في دلالته ، لذا كان التعامل معه ترويه اللقطة الفنية ذات المعاني المعلنة والمضمرة . في صورة أخرى يبدو التناظر هو المحرك الأساس في الصورة . فثمة تشكيل فني مثل إطار يُحدد الأشكال ويبني من خلالها علاقة جدلية فالأسود شكل إطار الصورة ، وعكس المحتوى بكل حيوية وهي عبارة عن كتلة حجرية صلبة وقاسية ، غير أن عين الفنانة أضفت عليها من أنوثتها المتفائلة صورة أخرى ، فكانت الشجرة التي تعلوعلى الكتلة الحجرية تحكي عن الحياة والنماء ، بينما أسفل الكتلة الأخضر الفاتح المشوب بالأصفر ، كذلك طغيان هذا المزيج من الألوان على جوانب الكتلة أضفى جمالية باعثها الاخصاب والتحول . فالفنانة استغلت الصلابة من أجل بعث الحياة من جديد بما أضفته من عناصر الجمال عليها . وهو خلق تضيفه الصورة في الطبيعة ، عاكسة بتقنية الكاميرا البعد المتفائل للمشهد في الحياة ، بعينيْ الفنانة والكاميرا . كذلك عملت في لوحة أخرى بشيء من التوازن ، غير أنها أضافت اللون الأخضر الطاغي ، والإنبات الأوفر لعيدان الحبوب ، مع التجاوب بين الأرض والسماء ، بغيوم هاطلة وراحلة ، تاركة تأثيرها الدائم على الأرض .

جدلية مشهد الزهور /

وتعيد الفنانة (بينزير حسن) التعامل مع الزهور من باب إبراز جدليتها مع ذاتها كممثلة لبهجة الطبيعة ، أو في تداخلها مع الأزهار الأخرى من غير ألوانها . كما وأنها تقسّم مشهدها على شكل مقطعات تختزل جمالية الزهرة في حوار دائم مع مثيلاتها العائلية مع اختلاف

تشكلها اللوني. إن لقطات الفنانة تتغاير في إبراز النسق الذي عليه الزهرة بتقريب زوم العدسة كي تبرز دقتها ، حيث تظهر تشكيلات الزهرة وتدرج ألوان بنيتها ، لا سيّما ما أضفته الكاميرا من ألوان متداخلة مضافة ، تعكس جمالية الطبيعة المتمثلة في وجودها . فيما نجدها تنطلق في صورتها من داخل الزهرة بتشريح لوني وظلي ، يُظهر حركة التويجات وهي تستقبل الضوء ، أي تستقبل الحياة وتحيلها إلى شكل مزيج من الألوان الهادئة المشوبة بالألوان كالأحمر الصافي والأصفر الدافئ .

ويعمل الفنان (شاري مريوان) على نفس الدرجة من خلق التوائم بين عناصر الطبيعة ، سواء بين الأشجار أو الزهور وجذوع الأشجار المتخذة لها شتى الأشكال والهيئات حيث تبرز البهجة والطمأنينة على توائمها مع بقية التشكيلات في الطبيعة .

من هذا نخلص إلى أن الفنان يتعامل مع الطبيعة لغرض إبراز السكينة والاستقرار من خلال تجسيد التوازن بين حيواتها . وهذا التعامل يدل على حالة الاستقرار التي ينعم فيها الإنسان في بيئته المتجددة .

يبدو الطقس واحد من المؤثرات على ملكة الفنان ، لأنه يجد فيه عنصراً مكملاً لشعرية المكان ، واستنهاضاً لموهبته القادرة على صياغة المشهد ، لا كما هو فحسب ، وإنما محاولة منه لإضفاء مسحة فنية على مكوّنات المكان . فالتخييل واحد من هذه العناصر التي تمنح المشهد صورة أكثر بهجة وشاعرية . وهذا ما عمل وفقه الفنان (ناصر أميني) إذ وسع عدسة كاميرته من أجل أن توسّع المشهد ، فالمشهد من الأعلى يضم ويعكس الطبيعة وهي في أشد تلقائيتها وقوتها التعبيرية مضاف إليها قدرة الكاميرا على رصد وتكثيف الصغائر في عين الرائي لتكون مكملة للمشهد . فالألوان مثلاً لم تكن لتشكل صراعاً دالاً على المفارقة ، بقدر ما اعتمد الفنان على مشتقات الألوان وتدرجها ضمن مساحة كادر الصورة ، فمن السماء الرمادية، المتشكلة من الأبيض والرمادي إلى الأفق الذي ينحسر بالداكن ، ثم الاخضرار الذي عليه الأرض . هذا الهرموني هو ما أعطى لسردية الصورة منطقها الجدلي ، بحيث انبعث من الأرض على شكل كرة استوعبت هالة الأبيض الذي شكل مشهداً ضبابياً منتجاً ً للدلالة أعطى

للصورة قوة في التعبير . ما نريد أن نصل إليه في قراءة الصورة هنا ، إن الفنان يحدث توازناً بين العناصر ومنها الألوان ، خالقاً منها حيوية تومئ إلى قدرة الطبيعة وجماليتها . في صور أخرى يجتزئ المشهد في مشاهد ، فيعطي تجريبياً تشكيلياً لمفردات الطبيعة . فيأخذ الشجرة كعنصر معبّر عن مثل هذا الخلق . إن مشهدها وفق الطقس الضبابي منحها شكلاً متوافقاً مع كينونة الشجرة أساساً ، وإمكانيات المؤثرات المحيطة في خلق سردية معبّرة عن الصراع في الطبيعة من جهة ، والتوائم بين العناصر من جهة أخرى .

جمالية اللقطة /

وتبدو النظرة الواسعة للطبيعة تأخذ بملكة الفنان . وهذا ما لاحظناه في صور الفنانة (سونيا صديق) التي تعاملت مع الطبيعة بقدرات واسعة احتوت عناصرها على وفق عين الكاميرا . محاولة منها في إضفاء جمالية مضافة على جمال الطبيعة ، بحيث تبدو الصورة تمتلك محاور طبيعية كثيرة ، من خلال رصد كل الموجودات طولاً وعرضاً ، بتوازن واضح . ولعل اللون الأخضر المبهج شكل المهيمنة الدائمة على الكادر . وهذا التعامل أظهر جدلية الوجود الطبيعي المبني على التآلف والود بين عناصر الطبيعة من جهة ، والألفة بين الإنسان والطبيعة من جهة أخرى . وهو مبنى بانورامي للصورة . في صور عديدة لها ، ظهرت فيها إمكانيات الكاميرا في حساب الكليات والأجزاء واختزالها في مشهد بانورامي موحد . فالقمم ذات الصبغة الثلجية ، إلى القمم ذات اللون الأزرق ومشتقاته ، نحو الأسود المشوب بالأزرق في تدرج موجي عريض أعطى للصورة بُعداً واسعاً ، لا سيّما لون السماء الأزرق الفاتح جداً ،مما خلق تآلفاً واضحاً قدمته عدسة الكاميرا بخلق جيد . وهو دال على بهجة ذات الفنانة في داخل النفس التي تتعامل مع الألوان بطريقة التآلف الشعري كمكوّن درامي دال على البهجة والتفاؤل . في لوحة أخرى تكسر نمط المفارقة بين الصلب المتمثل في الحجر الجبلي ، وبين المرن الدال عليه الشجر ، يُضاف إلى كل هذا الخلفية الجبلية والسهلية التي ظهرت مفعمة باللون الأخضر الروحاني ومشتقاته ووضع دالة أخرى في صورة الشجرة الجرداء . فالحيوية

كامنة في هذه الأشياء مجتمعة ، يكسر جمودها الضوء الموزع من الزوايا . وتلتقط الفنانة المشهد نفسه ولكن من زاوية أخرى أكثر تعبيراً . وذلك برصد المقابل الأعلى والأمام الأسفل ، بحيث خلقت نوعاً من الاستجابة بين عالمين . فالأعلى تتقاسمه الخضرة وأجزاء قسوة الحجر ، كذلك يتقاسمه الضوء والظِل ليشكل هيمنة عاكسة للجمال في الطبيعة ومؤكدة على قدرتها على العطاء . بينما الأسفل تشكّل من مستويات متناغمة سردياً ابتدأتها الصورة من الأسفل الأقرب وهي البيوت ، مروراً بالخضرة السهلية صعوداً تدريجياً باخضرار مسيطر ، نحو رمادية الجبل وإكليل قمته الواضحة بين الرمادي وتأثير الضوء . هذه البانوراما أضافت إلى الصورة كمالها التعبيري وخلقت صورة الطبيعة الأكمل تجاوباً مع الإنسان . وصور الفنانة (سونيا) لا تبتعد عن هذه المحاور إلا في صياغات فنية ، فهي خالقة لأنواع من التآلف والتوائم القائمة على جدلية الوجود في الطبيعة ، وانبعاثها كعناصر متحركة في الصورة والذهن والذاكرة . فهي تسجّل المَشاهد من أجل خلق محاور تستقر في الذاكرة الجمعية .

وبصدد النظرة إلى مكملات الصورة عند الفنانة ، لابد من ذكر أنها كثيرة الاهتمام بمصادر الماء كما رأينا ذلك عند الكثير من الفنانين ، وهذا الاهتمام دال على النظرة المتحركة والمفعمة بالتفاؤل ، على الرغم من أن الماء من عناصر الطبيعة ، غير أننا وجدنا الفنانة وسواها يتعاملون بفنية عالية من جهة ، ومن منطلق فكري مثيولوجي من جهة أخرى .

السرد والصوف فى الصورة /

أن تكوّن الصورة موزعة على مجموعة أبعاد في آن واحد ، يعني أن الكاميرا منشغلة بجمع الزوايا في لقطة واحدة جامعة ، تبرز الجمالية الكلية للطبيعة من خلال تقارب الأجزاء . وهذا الفعل الفني يشبه إلى حد ما السرد والوصف في النص الأدبي . فإذا كانت المشاهد الكلية تعني السرد ، فإن التقاط الأجزاء يعني الوصف . وبذلك تكتمل دائرة النص في صورة الفنان (نريمان أحمد) فثمة منظر عام لمشهد الطبيعة يمتد طولاً وعرضاً ، وهنالك ثلاث مستويات في سردية الصورة ، القريب والوسط والبعيد ، وباجتماع هذه المستويات يستكمل المشهد

صيرورته . فالقريب مجسّم ومجسّد لخضرة دائمة ويانعة ، يظهر شموخ الأشجار وتهدل الأغصان ، وهذا يعني بطبيعة الحال شيء من إبراز الصورة المثلى للطبيعة الآخذة بعناصر الديمومة . بينما المستوى الوسط من الصورة تظهر فيه الطبيعة ضمن الوادي الغائر في بُعد النظر ، أضفى عليه الفنان لوناً رمادياً مشوباً بالأصفر ، تطرزه الخضرة الشجرية على تباعدها ، بينما في المستوى الثالث تبرز الجبال ذات الزرقة المقتولة والمحالة إلى الرمادي الهادئ الذي يوحي بالطمأنينة والسلام . وقد لعب الضوء بفعالية واضحة دوراً مغيراً ، على الرغم من أن الوقت نهار ، فقد كشف الضوء عن زوايا مؤثرة ، الغرض منها التأكيد على جمالية الطبيعة في أدق أسرارها . لقد حاول الفنان أن يستكمل مشهده عبر جمع عناصر المشهد في الصورة ، وبهذا حقق نمطاً بانورامياً للطبيعة .

في صور أخرى بدا معني بالماء وتدفقه من رحم الأرض . وقد هيأ له فنياً بدراسة المشهد وكيفية وضع الماء في شكل يبدو فيه أكثر إثارة فمن رحم البحيرة التي يطغي عليها السكون ينبثق الماء صاعداً في شكل هرمي . وهذا يعني تغييراً في نمط سير الماء في الطبيعة . فهو إما جارياً بمستوى عرضي كالأنهار والبحيرات ، أو نازلاً كالمطر . وفي كلا المستويين يعني ظاهرة التخصيب والإرواء . أما أن يصعد الماء من السكون نحو العلّيات ، فهذا يعني نوعاً من تجاوب الطبيعة للتعبير عن الاكتفاء والقدرة على التجاوب فماء المطر وتسلل مياه الأنهار إلى باطن الأرض ، يظهر على شكل عيون كما هو معروف في الجغرافية ، لكن انبثاق الماء من رحم الأرض يدل على نوع من التخاطر والتجاوب الجدلي بين الماء والأرض ، وهو أيضاً يُعطي دلالة غنى الأرض بعناصرها ، والماء عنصر مركزي فيها وفي عملية النماء والإنتاج . إن تدفق الماء من رحم الماء كان فيه الكثير من الشاعرية التي أضفت على المشهد صيرورة صاعدة أخرى ، استكملها الفنان من تآلف جميع عناصر الطبيعة .

صورة الأشجار العارية /

ولعل الفنان (نجم الدين عبدالله) يعمل على الدخول إلى مشهد الأشجار العارية ، ليحقق معنى جديداً . وهو محور الفصول . بمعنى يعمد إلى خلق نوع من الصراع السلمي بين الفصول ، عبر معادلة جدلية ، تحكمها الضرورة الزمانية ، وصيرورة المكان . أي أنه يُشير إلى تجدد عناصر المكان من خلال طرحه لحقيقة الزمان . فالفصول متغيرة ، وبالضرورة تتغير الأمكنة . هذه الحقيقة الجدلية هي ما اشتغل عليها الفنان ، لذا كانت أشجاره وهي تسكن عارية في فصل الشتاء ، إلا أنها تضمر رؤيتها المستقبلية بحلول فصل الربيع . وقد لعبت الأسس الفنية عبر عدسة كاميرة الفنان دوراً في سرد مثل هذا الحراك الذي ينبئ بالمستقبل والآتي . فقد كشف الضوء قدرة الأشجار وهي تتعرى أمام الكون ، غير مبالية بقسوة الشتاء ، وهذا ما يرمز له تعلقها بالأرض من جهة ، وشموخها العمودي من جهة أخرى . ولعل أشعة الشمس ساهمت بفنية عالية أن تحقق مثل هذا المنظور ، فقد تسللت في بعض الصور لتكشف أسفل الشجرة ، مؤكدة على الثبات والصلة الحميمة بالأرض ، والتشوف للحياة القادمة . في حين أشاعت قمم الجبال بلونها الثلجي الذي تكمن فيه قوة الإرواء القادم ، من خلال تمثل صورة الماء المتحلل من الثلج ليكون عامل يُسهم في إدامة العلاقة مع الأرض ، ومن ثم النماء والازدهار .

إن الفنان وهو يمارس فعل الاتصال بالطبيعة ، لم يلغ حالة الفهم الجدلي لقوانين الطبيعة . لذا وضع رؤيته ضمن رؤية جدلية الوجود وعدمه . وهي جدلية قائمة في الطبيعة منذ الأزل ، مجسّدة في صراع دائم بين الأزمنة والأمكنة . وما منحوتته الشجرية إلا دليل على سعة رؤيته الفنية التي تخلق من الصدفة في النظرة إلى الأشياء والمكوّنات أشمال جديدة . فقد ظهر الشكل المتبقي من جذع الشجرة ، كأنه يمارس حالة الاحتجاج . وأرى أن هذا مبني على مخيّال الطبيعة ، وقدرة لفنان على تخييل الأشياء والمكوّنات .

الإصرار على البقاء /

في لوحات الفنان (نوزاد محمد) يتأكد نوع من الإصرار على البقاء من جهة . ومن جهة تبرز العلاقة بين الإنسان والطبيعة من خلال التقاط حيواتها . لكن المهم في المشاهد هو إبراز جدلية الإصرار على البقاء . فبالرغم من أن المكان الذي تظهر فيه النساء معرّض للقصف الدائم ـ كما أشار التعليق على الصورة ـ إلا أن الطقوس التي تقيمها النسوة في المواسم لا تلغى بسبب هذا المُداهِم في كل وقت . لذا فقد خلق الفنان نوعاً من التآلف بين النسوة والمكان ، وذلك عبر التقاط النباتات ذات الاستعمال في الحياة اليومية . هذه المروية الفوتغرافية ، تسهم في الكشف عن ديمومة الحياة في منظور الإنسان البسيط الذي عانى من حالات الموت والدمار . فالصدفة ما يتحكم في حياة تلك النسوة ، غافلاً عن الموت الذي يتربص لمشهدهن هذا . لكن المهم هو استمرار الدأب على تجديد الطقوس التي ورثوها . وهذا هو المعنى المتحقق في الصورة. يُضاف إلى هذا عناية الصورة بمشهد الزهو والتلوين التي تضفيها الأزهار على الطبيعة . فالفنان عكس هذا من خلال التقاط ذكي لمجموع النسوة وهنّ يندمجّن مع مشهد الطبيعة . كذلك برز اهتمامه في تجسيد الحياة ، حيث نراه يخلق حياة من بين الصخور ، إما على شكل زهرة بحمرة فاقعة ، أو مجموعة من الأزهار وسط حوض صخري صلب . المهم في دأب الفنان هو تحقيق نوع من الإصرار الذي يُقيمه الإنسان سلوكاً في مواجهة قوى الظلام والموت ، وهو نوع من التحدي القائم على إعادة توازن أطراف المعادلة في تحقيق الحياة .

صراع المتضادات /

في صور الفنان (أري جلال) يحاول ان يُحدث صراع المتضادات ، من أجل عكس السمة المميزة لحقيقة الصراع ، فالتركيز على قوة الشمس وظهور شعاعها بين عتمة خالصة ورمادية في اللون ، يقابل ذلك نموذجاً للأسلاك الشائكة . هذه المسميات ترقى إلى الرموز الدالة على الانعتاق والحرية عبر مفردات الطبيعة . صحيح أن هذه الرموز دخلت ضمن المألوف من الاستخدام إلا أنها بقيت على قوة دلالاتها وكشفها للظواهر الخطأ . لذا نجد الفنان يعمل على بعث الحياة ، مستخدماً مستويات من التعبير ، يتوازى فيها الظِل والضوء وعناصر الطبيعة

كالشجر ، في محاكاة تبدو رامزة إلى مبدأ انبثاق الحرية . فاللقطة التي يعتمدهاالفنان مجسدة للشروق وانبعاث الحياة في الأشياء ، كما وأنه يخلق من الضوء رمزاً مؤكداً في التعبير عبر مركزيته في الصورة ، وتعامله مع اشتقاقاته بمرونة ، بحيث تخلق نمطاً من التعبير الأوسع والأمثل في تكييف الضوء لمتطلبات القصد . فيما نجده في صور أخرى يعمل على إعطاء الألوان وظيفة تجسيد المشهد من خلال التركيز على عمق اللون وكثافته وخلق نتوءات على جسده بما يوحي بحركة صراع ، مؤكداً على الماء وتأثيراته على الأشياء صعوداً في التعبير . فالفنان يخلق مشهداً للماء يوحي بتصاعد درجاته المعبّرة وتكسراتهالساردة لمعنى ما يكتشفه الرائي . ذلك لأن الماء كرمز للإخصاب قد توفر عليه الفنان . غير أن جُلَّ اهتمامه ينصَب على تعبيراته الأخرى ، وهي تعبيرات جمالية خالصة امتزج فيها الواقعي بالمتخيّل ضمن لوحات صورة قرّبت هي الأخرى فن التصوير من الفن التشكيلي بالتأكيد ضمن المشتركات الفنية في التعبير .

الاحتفال فى الطبيعة /

ويسعى الفنان (كاوا كوردستاني) في وضع مشاهد الطبيعة ضمن احتفالية تلعب الألوان دورا ً فاعلاً ومركزياً . وذلك باستثمار دلالات الزهور وبساطها الذي رصدته الكاميرا بعفوية واضحة من أجل عكس الانسجام والتوازن في الطبيعة . فالحشد المتميز من الزهور وبمختلف الألوان دليل على روحية الفنان الساعية إلى مزج الألوان لإظهار بهجة الحياة . وثمة ولع لرصد علاقة الماء بحيوات الطبيعة ، فهو الرمز المتداخل في محتويات الصور في تناسقها وبهجتها . هذا الاهتمام في خلق التوازن ، دال على الذات الشعرية التي تتعامل مع اللون والخط بنفس الشعر وما علاقة الماء إلا دليل على تأكيد شعرية الصورة . إضافة إلى توظيف مشاهد الغابة بأشجارها الكثيفة ، وحالتها المضببه . كل هذا خلق نوعاً من استجلاء الكامن في هذه الكثافة التي ترقى إلى الصوفية في تشييد العلاقة بين المخلوق والخالق عبر الانشداد إلى رموز الكثافة وتشاكل الألوان خاصة الرمادي والأخضر منها . لما لهذين اللونين من قدسية في الميثولوجيا .

وبنفس الروحية حاول الفنان (كوردو أنور) أن يتعامل مع الطبيعة من باب تركيب أجزائها على نمط من الإيحاء ، لكنه يفترق عن الآخرين في كونه لا يشتغل على قصدية في التصوير ، بل يعتمد الصدفة المدعومة بالخيال ، ليرى الأشياء المبعثرة في الطبيعة كجذوع الأشجار والصخور الناتئة وغيرها ليراها بعين باصرته وتصور من خلالها أشياء ومجسمات أبعد مما هي عليه في الواقع . لعل في هذا لعب التخييل الذي امتاز به الفنان الدليل الدائم لخلق مثل هذه الحيوية في الأشياء الميتة ، كالأشجار والجذوع الجافة ، والصخور المهشمة ، أو تلك التي تشكّل كُتل متراكمة . المهم أن يهيئ ذهن الفنان مجالاً لتخييل ما وراء هذه الأشكال . . وبالتأكيد أن في عمله هذا يُعيد الحياة إليها من جديد وعلى صورة أخرى غير صورتها الحقيقية ، بل صورتها الدالة .

الطبيعة وشلالات الضوء /

يتدخل الفنان (روستم أغالا) في دلالة محتوى الصورة التي تعالج الطبيعة ، وذلك بإضفاء شلال الضوء الذي يقترب من شلال الماء . وبتساقط الحزم الضوئية تكون الأشياء تكشف عن بنيتها المعقدة الجامعة بين الأحراش وغموضها والصخور وصلابتها ، كما وأنه يقرّب بين الماء والنار للتدليل على قوة التناقض في بنية الأشياء . تكشف شلالات الضوء عن الأجزاء وتحيلها إلى كائنات خيالية جامعة بين عراء الأشجار واكتسائها بالخضرة . وهي محاولة للوقوف على العلاقات الجدلية بين مكونات الطبيعة . لكنه في صورة أخرى يبدو قريباً من تأكيد مستويات النظر ، القريب والوسط والبعيد ، متدرجاً في الألوان على شكل مقطعات . فالضوء في صوره عبارة عن مهيمنة مرنة لا تقسر الأشياء على حالة واحدة ، بقدر ما تعطي لإمكانية العدسة حرية التوغل في أسرارها فالقريب أكثر وضوحاً وسطح الماء كأنه مسحة من فرشة رسام ، أما السماء فتظهر على تداخل الألوان ، غير أن الضباب هو المتحكم في مساحتها . إن الفنان في هذا اجتهد في عرض صورة الطبيعة بأسلوب التداعي والسرد المرئي وغير المرئي .

في لوحات أخرى وازن الفنان بين عناصر الطبيعة والإنسان والموسيقى . هذا التعشيق أثار مكنونات الطبيعة وربط الأنوثة بالموسيقى كواحدة من البني الرومانسية . وما أطلقه على صوره (اللحن الصامت) يبدو أكثر إثارة للأصوات من خلال تحريك آلات العزف بين أيدي الفتيات . فالفنان أضفى على صوره نكهة أكثر شعرية ، لأنه ربط الأشياء مع الأصوات ، خالقاً من هذا الربط ـ إضافة إلى مشهد الطبيعة ـ لوناً متحركاً ونامياً .ولعل الشعرية في الصورة ترتبط بالزمن والطقس . وهذا ما شغل أيضاً الفنان (محمد عبدالكريم) في لقطات الغروب زماناً والشواهد مكاناً والماء جسداً متحركاً ، أما ضوء وأشعة الشمس في الغروب فقد كانت المحرّك لكل هذه العناصر مجتمعة ومتجاوبة مع الضوء . إن الشواهد الصلبة والقائمة في الماء لها صلابة واضحة ، لأنها غارقة في الظل المعتم ، بينما الضوء الذي يسقط على سطح الماء مُحدثاً تكسر السطح بما يُعطي نكهة الشعر . لقد فعّل الفنان الشعرية في الأشياء والمؤثرات ، وذلك من خلال التوفر على مستويات تصنف المشهد وتعطيه دلالات متعددة . فالسماء يضرب فيها المصدر الساطع والمشكل بؤرة مركزية ، فتكون السماء على ألوان متدرجة سواء من اشتقاقات الضوء ، أو انعكاس سطح الماء الرمادي بينما تبدو الصخور المتفرقة والمتعامدة على صمت أبدي . إن هذه المجموعة من الثوابت المتحركة بفعل الفن ، تنحاز إلى المتغيّر ، بينما يبقى الثابت على ثباته . وهو نوع من التعبير عن البنية الفكرية للفنان . فهي تكشف الرؤى التي تتحول في ذهنه باتجاهات تعدد زوايا النظر والانحياز إلى المضيء ، أي المبنى الحقيقي للفكر كما تراه رؤية الفنان . عن الشعرية التي تحكم جدلية محتويات الصورة ، هي المحور الذي تبني عند الفنان نوع التداعي الذهني . وبهذا تكتمل الصورة الإيجابية في عرض المشهد.

الفصول والصورة /

نرى أن الفنان الفوتو ينشغل ـ كما ذكرنا ـ بالفصول ومتغيراتها وذلك من خلال تحريك الأشياء نحو دلالات بعيدة المدى . لكن المركزي في هذه المعالجات هي الشعرية التي يضفيها الفنان على مشهده . قد يبدو من المتعارف عليه أن الربيع هو الأكثر شعرية في خلق وتوالد

دلالات متعددة . وهذا الاعتقاد يكسره الفنان (أحمد أرني) باختياره فصل الشتاء الجاف والقاسي بالنسبة لحيوات الطبيعة كالأشجار مثلاً ، فهو ينحى بالصورة باتجاه تطويع اللقطة لمؤثر واحد وهو تساقط الثلج وما يخلقه من أكاليل على الأشجار والمرتفعات والسهول والوديان. هذا الأبيض الطاغي له أسراره الشعرية . لذا فصورته تتشكل ضمن مستويات الأرض والسماء والثلج . والثالث ينمو كمهيمن يحاكي الإشراق . فالأبيض الثلجي على الرغم من دلالاته الناصعة ، فأنه يضفي نوعاً من طقوس العرس ، فهو يزيل عن الصخر صلابته ، والشجر تعرّيه والبيوت عزلتها ، خالقاً مناخات متعددة لمثل هذه الشواهد والشواخص ، بدلالة المرونة التي يخلقها لهذه العناصر . لقد قدم الفنان من خلال سكون الأمكنة المكللة بالثلج لغة جديدة تنطق بإيحاءات متعددة تكسر كل القسوة التي يوحي بها تساقط الثلج وغياب الأخضر اليانع . فالطبيعة في كردستان تحفل بكل الممكنات من أجل تأطيرها بالإيجابي الساطع الذي يقتل عناصر الموت .ويفعل الفنان (زهير أميدي) ما فعله الفنان (أحمد) وهو يعالج الطبيعة ضمن أكاليل الثلج . غير أنه ينحي بالتعامل من خلال الاستفادة من الظِل والضوء الذي يكسر كثيراً من رتابة المشهد من خلال خلق تطعيمه بلقطات تنبثق من رحمه كانبثاق الضوء وطغيانه على سطح الأرض الصخرية مثلا ً وتطلع الأزرق السماوي عبر كوة تنفتح وسط الرمادي المشوب بالأحمر . كل هذه المكوّنات ترصدها عين الكاميرا لتكسر بواسطتها النمط الذي عليه المشهد وجدانيا ً ، بحيث يعطي لشكلها هيبة الشموخ المكلل بالثلج إزاء ترابط الشجر مع الأمكنة كالبيوت . إن اهتمام الفنان منطلق من طبيعة البيئة والتكيّف من لدن الإنسان لمتغيراتها . فلكل موسم طقوسه ، ولكل فصل معانيه الطبيعية . وبذلك تكون عين الكاميرا إزاء احتفاء دائم لصلاحية البيئة وديمومة عرسها على مر الفصول . فالشعرية كامنة في الطبيعة، والفنان من يحفر ويرصد متغيرات الشعرية فيها .

بين الشعر والصورة /

التعامل مع الطبيعة ينطلق من باب المراقبة والتأمل لحظة تحين وتتجسد الاستثناءات في المشهد ، بما يحمله من خصائص تثير حساسية عين المصوّر ، ومن الممكن التعامل معها بعين الكاميرا ، ورصدها بأناة وفحص . هذه الاستثناءات نادراً ما تكون ماثلة للفنان ذو الحساسية الدافعة للاختيار ، مثلها مثل الانتاج الإبداعي في اللغة ، لاسيّما الشعر ، الذي هو الآخر يخضع للصدفة والوهج الذي تتعرض له رؤى الشاعر . في هذا تقترب الصورة من الشعر ، لتكوين عوالمها الفنية والموضوعية . فإذا كانت اللغة ببلاغتها وصورها أداة الشاعر ، فأن المصوّر له في خاصيات الضوء والظِل والألوان وتوزعها وحصرها في هذه الزاوية من كادر هذه الصورة أو تلك . بمعنى يخضع الاثنان لدوافع إبداعية متقاربة ، أي التأثير والأثر . والفنان (نازممانيا) استجاب لمثل هذه المكونات الفنية والموضوعية في التقاط ثلاث صورة للطبيعة ، فيها استثناءات واضحة من خلال بنيتها الفنية أولاً ، وعبر مكونها الموضوعي ، ونقصد به اختيار مكان اللقطة ثانياً . فالشجرة الماثلة في حيّز الطبيعة ، لم يكن وجودها ووجود حاضنتها المكان سوى بقصدية واضحة . ذلك لأن الاختيار كان وقت اختفاء أشعة الشمس ، وبقاء طيفها المتدرج بالحمرة من الأسفل ، حيث الأفق باتجاه قبة السماء ، وهذا الهارموني اللوني ينعكس بحمرة أكثر على الغيوم لتجاوبها كلغة مع الشمس ، بسبب علّيتها ، فهي بذلك مرآة الشمس ، وما يزيد المشهد انسجاماً وتوافقاً هارمونياً انتشار الرمادي في أعلى السماء . إننا بإزاء لغة غير لغة الكلام ، وشعراً غير منطوق ، بل شعراً يُرى ويُبصر، لأن منبع الشعر يأتي من الطبيعة ، والطبيعة البشرية ذات الإحساس المرهف لذات الشاعر إزاء عناصر الطبيعة . إن كل مكوّنات الصورة من فضاء وسعة أرض تتوزع عليها الألوان على درجات متفاوتة باشتقاقاتها اللونية من الأسود الأصل ، وتوزع أغصان الشجرة ، بحيث شكلّت معظم كادر الصورة . كل هذا زاد من قدرة الصورة الفنية والموضوعية على التوصيل .

في صورة أخرى ، لم يوظف الفنان سوى ما استخدمه كأداة تعبير في الصورة السابقة ، لكنه اختلف في الكيفية . فمثل ما يكون حراك الشعر بالمفردات التي تشكل اللغة الشعرية ، فالصورة هي الأخرى تتعامل بمفردات معينة ، خاصة الصورة المعنية بالطبيعة . في هذه

الصورة ركز الفنان على مصدر الشمس وقت الشروق . وإثر هذا تغيرت معالم كل محتويات الطبيعة ، وبالتالي ظهرت العناصر في الصورة على غير ما ظهرت عليه في الصورة الأخرى . لقد غيّرت أشعة الشمس بهذه الكثافة المبهرة والساطعة ، مما جعل الألوان واشتقاقاتها تتدرج بتآلف وانسجام ، هو في الحقيقة ما تدركه عين الكاميرا في سر الطبيعة ومكوّناتها . ولم يغفل الفنان في الصورة الثالثة الأثر الذي تتركه الشمس بغيابها التام عن المكان ، بل أخذه بنظر الاعتبار ، بدليل التعامل مع اللون الأسود لا باعتباره مهيمنة لونية تبعث على الحزن والوحشة حين يسدل الليل سدوله ، وإنما تعامل مع مشتقاته اللونية وعلى درجات ، بحيث أظهر بعضها وهي تتعامل مع مجرى مياه النهر مثلاً ، وتلوينها أغصان الشجرة وعكس جمالياتها وقت الغروب .

إن الفنان استطاع أن يتعامل مع ألوان الطبيعة ، وخاصة مع مصدرها الرئيسي الشمس ، بمقدرة فنية وموضوعية خالصة ، وغيّر من دلالات الألوان باعتماد اشتقاقاتها .

فيض العطاء /

لعل ما يُسحر في الطبيعة ، هو انسجام عناصرها ، التي تشكّل جمالية وارتقاء فنياً ، يستلهم منه الفنان موضوعته ، مستجيباً في البحث عما يمكن أن يتوازن مع الذات المستشرفة حالات تناسب وتؤدي إلى استكمال وجودها الظاهر أيضاً . لذا نجد الفنان يلتقط المشاهد الأكثر حساً واستكمالاً متواصلاً في الطبيعة ، مجسّداً حيوتها . وهذا ما لاحظناه عند معظم الفنانين الكرد مع اختلاف في التفاصيل والخصائص الذاتية . ولعل الفنانة (لانههلمت) تستدعي مثل هذه المقومات في صورها ، وهي تحاكي عناصر الطبيعة ، بشكل رومانسي شعري . فالطبيعة في صورها تتوازن مع دائرة الشعر وتلاوينها . فالتوازي في المشهد والتوازن بين عناصره والتداخل بين ألوان عناصرها ، كل هذه مجتمعة تقدم لغة فنية صورية ، تشكّل أمام الرائي بعداً جمالياً . لقد عملت عين الكاميرا على إحاطة المشهد الأكثر إثارة وقوة جمالية ، في أكثر الأزمنة أو الفصول رخاء .

ففي اللوحة الأولى ، وهي لوحة مقتطعة بحجم كبير تتوازن في كادرها عنصر المكوّن للصورة ، وهما الفضاءان السماوي والأرضي . وهذا الانسجام والتوازي متأتي من تجاوب درجات الألوان وعطاءها الدلالي . ففضاء السماء تتدرج في مساحته العلنية ذات الهيبة الروحية ألوان الطيف الذي يتـأثر ببزوغ الشمس فيتدرج اللون من ألأسفل إلى الأعلى بهرموني واضح كالآتي :

(احمرارهادئ + رمادي مشوب بخطوط حمر ذات صبغة خفيفة متأثر بالرمادي

+ رمادي خالص خفيف + رمادي خالص)

هذه اللوحة المتظافرة الألوان لا تستدعي حراك الصراع العاصف المتجسد بالزحمة والحشد ، وإنما تتداخل كما ذكرنا بحس رومانسي منسجم مع سعة الأرض النامّة عن العطاء المتجسد بالعشب ذي الاخضرار المتدرج أيضاً في لونه من الأخضر الطاغي إلى الخفيف ، كذلك التعامد الرشيق للنباتات . كل هذا أشار بطبيعة الحال إلى نوع كبير من الاستقرار النفسي . فالصورة تحكي عن ذات مبتهجة ، بمعنى تحمل نظرة متفائلة في المستقبل . وهذا ما أشرنا إليه ونحن نقدم لهذا الدرس في فوتوغرافيا الكرد ، وخاصة الشباب منهم .

في الصورة الثانية تظهر عناصر الطبيعة على انسجام أكثر ، معبّرة عن ذات القصد في وظيفة فن الصورة ، في كونه يستدعي لغة الألوان فالشجر متطامن مع الماء الجاري ، كذلك مع الأفق الأخضر الجبلي . وهذا بحد ذاته يعني لغة الذات المنشدّة لمثل هذا السياق في الطبيعة . ولعل الصورة الثالثة تؤكد مثل هذه النظرة ، مع أضافة عنصر الحركة والتوافق بسبب سعة حوض النهر ، الذي يضفي جمالية خالصة ، وحراكاً يؤكده رمز النهر في الفن والأدب والعلوم الإنسانية عامة ، وخاصة الميثولوجيا منها .كذلك تكون اللقطة ذات السمة الدائرية التي رصدت الضوء الساقط من السماء نحو الأرض كأنه الشهاب ، يعني في جل ما يعنيه تقديم لوحة مزيجه من التشكيل والفوتو دون أن يطغي جانب على آخر ، بل يأخذ منهذا لأجل ذاك. هذا التعاضد يتوفر عليه الفنانون ، لاسيّما من يرصدون الصورة اللوحة ، أو ما يطلق عليه اللوحة الصورية .

لقد كانت صور الفنانة في كامل دقتها في التعبير عن أجواء أكثر انفتاحاً وتعميقاً للدلالة ، التي استجعت عناصر الطبيعة وبئرتها بما ينسجم مع الذات الخالقة للصورة .

رصد الحياة الصغيرة /

الصغر في هذا المبحث ، يأتي من رصد الزوايا النادرة ، التي تتطلب ندرة من الصبر والأناة . لذا فأن سعي الفنانين (بنزير حسن وأزاد أحمد) ما نعنيه بهذا الحراك الفني . والندرة هنا مشكّلة من الكيفية التي تخلق من الصغير في الطبيعة عنصرا متحركاً ونامياً ومعبّراً عن ظواهر كبيرة . فقد رصد الفنانان حركة الفراشات حول الأزهار . وهذا بطبيعته دال على مهمة نادرة . ولكن كيف تكون تلك الندرة مولدة ندرة أخرى . هذا ما تحكيه الصور المتقاربة في اختيار ألوان الأزهار ونوعها . فالفنان يؤكد جمالية الأزهار من انسجامها مع جماليات ما يحيطها ، وتؤكد الفنانة على نفس المحوّر ، ولكن تضيف إليه وجود الفراشات بألوانها المتعاضدة مع ألوان الزهور . إن الفناة (بنزير) تقدم مشهداً مدروساً ، ليس في اختيار اللقطة فحسب ، بل أنها تحاول تشكيل كل عناصرها ، خاصة الخلفية منها ، لتسهم في تجسيد المحتوى . فالانسجام بين ألوان الفراشة وألوان الأزهار يجسده الأخضر الذي يشكّل خلفية لهل . كما وأن حركة الفراشة ملتقطة عبر مراقبة أدق ما هي عليه من حركة ، حيث أضفت حركة أخرى من خلال تجاوب وتظافر كل هذه الحيوات ، ونعني بها حيوات السلوك أو السردية اللونية المنبعثة من كل عناصر الصورة ، وحصراً الألوان . كما لعبت طبيعة اللقطة في اختيارها الزاوية المهمة والمعبّرة بدا الأهم . فالطبيعة موجودة على مرمى الرائي ، ولكن الأهم في ذلك الاختيار الأمثل والمنسجم للقطة ، لأنها تشكّل الجزء الأكبر في خلق الفن وجماليته في التعبير . وهذا ما لاحظناه في صور الفنان (أزاد) في كونه لا يختلف عن الفنانة في اختيار زاوية لنظر إلى هذا العالم الجميل والمعبّر . فقد وجدناه يناغم بين طبيعة الأزهار وخلفية الصورة ، بما يؤثر تجسيداً لتلك الألوان . إضافة إلى خلق بؤر خف فيها اللون ،

خاصة الطيف الأبيض ، مما أضفى عليها روحانية واضحة منسجمة مع الشكل الذي بدت عليه الأزهار في شموخها وتعاليها الجمالي .

انكسار الصلابة /

في الطبيعة تبدو الصلابة كعنصر دال على الصمود . ولعل ما يمثل هذا في بيئة كردستان هي الجبال ومنحدراتها كالسفوح التي هي نتيجة لتلك الصلابة المنحدرة من أعالي الجبل والمتصلة بالوديان ، عبر تكسر الحجر ، بحيث تخلق الطبيعة نوعاً من الفجوات بين الصخور قياساً إلى تراصّ جدار الجبل ومتانته . هذا المشهد تتباين فيه القمم والهيئات والمنحدرات ، لذا كانت كان رؤى فنان الفوتو متجاوبة تخاطرياً مع هذه المكوّنات ، أسوة بما اهتم به بقية الفنانين من رصد جمالية الطبيعة وسحرها . غير أن الفنان هنا حاول أن يكسر جمود وصلابة الحجر ولغته الصامتة ، بما هو جميل ومخصّب . ولعل الماء هو مركز هذا الفعل لما يحمله من حالة الليونة والانسيابية إزاء تلك الصلابة . والكسر هنا مجازي ، أي أنه لا يقوم بفعل التفتيت لما هو صامد أصلاً ، بل أنه يقوم على توائم فني في الطبيعة . فالسيولة والانسيابية تتخذ لها مساراً في الجسد الصلب فتُعيد له حراكه وجماليته . وهذا يحدث لحظة رصد عين الكاميرا شلالاً ساقطاً من علو ، يكسر قامة الجبل بما يوزعه الماء من أطياف وحدّة وتناثر ، أو أنه يتخذ من الزوايا التي تشكّلها الصخور على السفوح باتجاه الوديان جمالية أخرى ، حيث تبدو سطوح المياه كالمرايا . .فالفنانين (أياد عبد الله ، محمد محسن ، بختيار سعيد ، أنور دولمري) حاول كل على طريقته كسر مثل هذا الجمود ، وتحويل الطبيعة إلى نوع من التآزر بين عناصرها لإبراز الجمالي فيها ، عبر اختراق وتجاوز المياه الصخور بمجرى افعواني تحفّه النباتات التي تشكّل سياجاً ملوناً . كذلك رصدوا الألوان التي تسقطها السماء على سطح الماء لإظهار البريق الأخاذ كما هو في صورة (أياد) ثم إضفاء لون حجارة الجبل الغامقة ، على لون سطح الماء ، في الوقت نفسه أبقت الطبيعة خاصية الماء كما هي ، مما رسم على المشهد العام نوع من الألفة بين القطبين ، الحجارة والماء عند الفنان (محمد) وتكون

مجريات الماء الساقط ، وانسيابها من بين الصخور على المنحدرات ، قد شكّلت بعداً آخر من الجمال . فليس كسر الجمود فقط المعنى المتحقق ، بقدر ما كان المحافظة عل الخصائص عند كلا القطبين ، في نفس الوقت ظهر انسجامهما الجمالي . الذي جسّد الفتنة في الطبيعة . فالحجارة وهي تستقبل سقوط الماء ، تبدو على وعي طبيعي يمكن نعته بغريزة الطبيعة مجازاً . وهذا ما ظهر في صورة الفنان (بختيار) . أما صورة الفنان (أنور) فأنها قدمت بانوراما واسعة المساحة ، رصدت الأبعاد الأربعة للمشهد الماثل أمام عين الكاميرا . فهناد الأفق الجبلي المكلل بقبعة الثلج ، والسفوح المتباين عليها اللون كالأبيض والقاتم . فالماء يؤطر الحجارة بألفة زمانية ومكانية . أما الوادي فتستقر في حوضه المياه المترشحة من ثلج القمم وذوبانها ، مشكلة سطوحها مرايا تنعكس عليها مناظر القمم . وفي الابعد الآخر القريب من عين الكاميرا تبدو الأرض الحجرية ، مزدانة بالزهور والأعشاب . هذا التقديم البانورامي ، يعني قدرة عين الكاميرا على إحاطة مشهد واسع ، في الوقت نفسه أكدت على حساسية عين المصوّر وهو يرصد الطبيعة بعدسة كاميرته .

أما الفنان (هانا محمد) فيجسّد ذلك الاتحاد بين مكوّنات الأرض الجبلية . أما الكسر هنا فيأتي من خلال أقلمت الإنسان للطبيعة ، وبالعكس . فهو خالق لحياة تتوفر فيها مستلزمات العيش ، فكيّف الحجارة لشق الطرق وبناء البيوت . ولعل عين الكاميرا جسّدت هذا التكامل الثري والجميل في الطبيعة ، فبالإضافة إلى جهد الإنسان ، جسّد ثراء الطبيعة في مشهد السماء التي تماثل فيها الأزرق الخلاب بفيضه وانسكابه الطيفي ، كذلك اشعة الشمس الساقطة والموزعة على الطريق المؤدي إلى المنزل الجبلي . كل هذا دال على قدرة الفنان وهو يستعين بعين الكاميرا من خلق جمالية استثنائية . أما الفنان (علي مؤيد) فقدم صورة بانورامية أيضاً ، استغل فيها التوازن والتوازي في مشهد الطبيعة ، فبين فضاء السماء وقمة الجبل وانحداره والسفوح ، ثمة تآزر واضح . وقد عنته عين الكاميرا ، مجسداً هذه المكوّنات ، فالصلابة هنا قد كشفت عن جمالياتها بفعل انفتاح السماء ذات اللون الأزرق الصافي ذي الدلالة الإخصابية كما في الميثولوجيا . كذلك توزع ضوؤها على زوايا ومنحنيات الأمكنة ،

بحيث لم يتركها اسيرة النمطية . فبقد ما ساهمت زرقة السماء في كسر الصلابة ، فإنها ساهمت في تبديد سيلان الروتين عليها . فالطبيعة بالرغم من جمودهاالصخري ، إلا أنها بدت أكثر جمالاً عبر خصائصها الذاتية . ولم تترك كاميرة الفنان (كوردو أنور) الطبيعة الجميلة بذاتها ، فقد أضفى ورصد سر هذا التوازن بين الفضاءين السماوي والأرضي في لوحتين ، توزعت فيهما الألوان كلغة صورية شديدة البلاغة . ففي الأولى أثّر لون الأرض المعشوشبة على لون السماء الفائق بالزرقة ، بحيث خلق منه لوناً محايداً مزيجاً من لونه الأصلي ولون الأرض . لقد لعبت المرايا دوراً في مثل هذا الاتحاد في اللون . في ما عمد في الصورة الثانية إلى أن لا يبعد مثل هذا التأثر بين لون الأرض البنفسجي المشوب بالأحمر ، مع لون السماء ، بالرغم من إبقاء الخصائص الذاتية الواضحة . لكن التمرئي بوجوه بعض أعطى شكلاً من الألفة بين عناصر الطبيعة من خلال ما ينظر إليها الفنان بذائقته الفنية وذائقةعين الكاميرا بتقنيتها . ففي قراءتي لمعظم نتاج الفنانين من صور وعلى كل مستويات ومناحي الدرس هذا ، لم أجد عين الكاميرا بحساسيتها قد تنحّت عن كل ما له شأن في إنتاج الصورة .

ونرى الفنان (سالم سليم) يقدم من خلال أربعة مشاهد نوعاً من تعدد الرؤى للطبيعة . لكن في كل هذه المشاهد ، لا يبرز سوى الجمالي منها . فالسماء في الأولى متوحدة مع نفسها ، مكتفية بزرقتها القاتمة والفاتحة ، غير أن وجود غصن شجرة عملاق متعامد بميلان شامخ يكسر جمالية الفضاء بجمال وحيوية أخرى، بالرغم من أن الغصن مجرد من الأوراق باستثناءات قليلة . وفي الثانية يرصد نفس التوازن بين الفضاءين ، ولكن بقدرة فائقة من جمال الطبيعة سواء ما كان يخص فضاء الأرض أو السماء . فالأشجار عالية ، والسماء وانحدارات الجبال كذلك . فليس ثمة غلبة لمكوّن على آخر في الصورة . وفي الثالثة يتسع فضاء السماء ، وتتوزع الغيوم ذات اللون الأبيض المتحرك على شكل كُتل . إنه ربيع الأرض وهي تستقبل مواسمها . بينما في الرابعة فقد بدا التشكيل المائل للفضاءات قد أعطى ما يشبه انسياب اللحن الموسيقي . فالسماء مائلة سواء بالتقائها بأفق الأرض ، أو عبر تموّج غيومها ذات

الكُتل البيضاء . والأرض بدت كذلك بميل لونها القاتم الذي هو تحصيل من دكنة الأرض ، وهو مواز لتسمية ـ أرض السواد ـ كما كان يُطلق في التاريخ القديم على أرض وادي الرافدين .

التقعر والنتوء /

الفنانة (مهيار سياسي) تتعامل مع الأشياء وموجودات الطبيعة من خلال التقعر والنتوء . ونعني بهما تلك المنحدرات القصير في جسد الجبل الخالقة للتقعرات ، والنتوءان التي تبرز على رؤوس الحجر . فعين الكاميرا اختارت بزوم مركز مشهد الجبال المكللة بتيجان الثلوج . فمن المشهد العام الذي يُرصد على بُعد ، إلى المشهد القريب الذي يُظهر دقائق الأشياء من حجر صغير ، تكوّن هذه النظرة إلى العلّيات المثيرة للدهشة . لقد حاولت الفنانة أن تخلق توازنات بين المنحدرات والقمم الصغيرة بسردية لونية تختصر على اللون الأبيض والأسود الفاتح والآخر القاتم ، فكل له توصيفات للمكان . لقد قرّبت عين الكاميرا المشهد الثلجي ـ الذي يجده الرائي وهو في الأسفل كمهيمن على القمم إلى قطع ثلجية تكسرها الرؤوس الحجرية . بمعنى بالإثبات السردي تظهر هذه الجدلية التي لا يشخصها الرائي بل يشخصها زووم الكاميرا . إذ تظهر كما لو أن صراعاً دائراً بين الحجارة والثلج . إن عين الكاميرا في هذه الحال خلقت نوعاً من محاورة عناصر الطبيعة لذاتها، بما يثبت جدلية عناصرها ، ولغتها الصامتة الصائتة من خلال رموزها وعلاماتها . فالثابت متحرك ظاهراً وباطناً كما تؤكد عين الكاميرا . إن جمالية الأشياء الظاهرة يتجسّد عبر ما هو بارز من التقعرات ذات الصبغة الدكنة، مقابل النتوءات التي تشق مسارها مختلف الاتجاهات فتنبثق من بين مهيمنة الثلوج وطغيانها .

زاويـة النظـر /

لعل أهم ما يعمّق دلالة محتويات الصورة ، هي الكيفية التي تم من خلالها اختيار زاوية النظر . ونعني بها تبئير رؤى الفنان من خلال اختيار ما يعبّر عن أبعاد المعنى المراد التعبير عنه وتجسيده في الصورة . إن محاكاة الطبيعة قد يبدو للوهلة الأولى تسجيل مدونة صورية عن حيثيات تمنحنا رؤية نفس المشهد عبر فن راقي كهذا ، كما كان يفعل الرسام المصوّر ، أي يحاكي ما رأى . هذا صحيح إلى حد ما ، لكن إلى جانب هذا ، يكون لهذا الاختيار ما يفترض أن يوقعنا في إدراك ما كان منعكساً في المرآة ، فالأسطورة تقول إن الذي نظر في مرآة الماء لم ير صورته ، لأنه أساساً لم يرها سابقا ، فوقع في وهم الآخر ، فكان له رد فعل لما رأى . من هذا نجد الفنان لا يعني من خلال صورته المشابهة والمطابقة بين الواقع الفعلي وواقع الصورة ،سوى في الجمالية التي تتحلى بها الصورة عموماً . أما الاختلاف في ما تحكيه ما وراء النص الصوري ، الذي هو مجموعة إيحاءات حسية خالصة . فالطبيعة هنا في لوحات الفنانين ، هي الوعاء الذي يستنفر بحيوته وجهات النظر من بعد تحفيز وتنشيط الرؤى أثناء الاستقبال . وهذا ما وجدناه في صور معظم الفنانين بهذا الخصوص . لعل الاختيار لزاوية النظر ما يثير مثل هذا الاتجاه في كشف الايحاءات عبر التلقي المتفحّص للصورة خارج مجال المتعة والانطباع المباشر . فالفنان (د. هرمان سابير) يخلق عبر موجودات الصورة فعلاً جدلياً ، يُسهم في بلورة وجهة لنظر ، بسبب اختياره موسم الخريف مثلاً ليكون شاهد زمان على هذه الجدلية ، من أجل أن يعبر بها إلى مجال الدلالة في الحياة . فالصورة موئل المتعة النفسية ، كذلك موئل المتعة الفكرية . فكادر الصورة من أشجار عارية ، منزوعة عنها أوراقها ، كذلك ما أضفته عين الكاميرا من ألألون تميل إلى الصفرة والذبول ، وشكل وجمود الحجر المنتشر على مساحة الأرض . كل هذا اختيار دلالي ، قادت إليه منابع الحس الذي يحاكي الطبيعة في آن ، ويبرز جدليتها في آن آخر . كما ذكرنا من خصائص دالة على توقف الحياة الموسمية ، كان فعل تدفق مياه مجرى الجدول بكل تلقائية دليل على توفر الحياة ضمن تكافؤ فرص إلغائها الموسمي . ذلك استناداً ما للماء من دلالة رمزية ميثولوجيا (وخلقنا من الماء كل شيء حيّ). هذه المحاكاة للجوّاني من المشهد ، هو المبرر في اختيار لقطة الصورة ، وليس نقل المشهد

مكتفياً بجماليته الظاهرة فحسب . كذلك فعل الفنان في لوحة أخرى تبدو فيها السماء ببعدها الفضائي المشوب بدكنة الغيوم في أنه اختار زاوية اللقطة الدالة على حركة الزمن ، عبر شمول كادر الصورة على طريق طويل ملتوي ، محفوف بجوانب صخرية مرتفعة ، توحي جميعها بالحركة . هذه الحركة ، هي ما عناه الفنانبالتحديد . أي أنه يلاحق حركة الزمن والمتغيّر . وهذا بحد ذاته دال على جدلية الوجود ، سواء من وجهة نظر المصوّر ، أو من ضمن البعد الفلسفي في الوجود .

الفنان (هيمن رانييي) يتعامل من خلال الصورة على نفس الجدلية بين الزمن والواقع المكاني في الطبيعة . هذه الجدلية أنتجت ما هو موحى به خارج الصورة تماماً ، وذلك بالتوفر على ما يُدعم وجهة النظر ، كي تكون معينة في التعبير عما وراء الصورة . وهي سرود مكانية تتظافر مع بعضها من أجل تحقيق هذا المنحى في التصوير . ونعني بها وجود الماء ، والبعد الفضائي الذي يفتح الحيّز المكاني على أوسع الأبعاد ، لا أن يُغلقه على نفسه . كذلك وجود قنطرة العبور على بساطتها ، إلا أنها دلالياً ترتبط بهذا الاختيار للمشهد ، فهي دالة رمزية على العبور وعدم التوقف بالرغم مما يحمله موسم الخريف من خصائص ، لعل أهمها السبات الزمني للحياة في حيوات الطبيعة . ويعمد الفنان على التقاط صورتين لكادر واحد من الطبيعة ، ليؤكد ما ذهبنا إليه من قراءة بصرية .

في صورة للفنان (نهاد كوركي) تحاكي نفس الزمان ، لكن المتبدل هنا في الرؤى ، رؤية المكان الذي يشارك الزمن وينأ عنه في دلالات موجوداته ، من فضاءات مفتوحة بألوان مزيجه دالة على الحياة . كذلك انفتاح المكان على موصلات ورابطات مع أمكنة أخرى ، ثم توظيف مرآة الماء لنقل صورة الأشجار على سطحها . صحيح أن ما ورد من مشهد كهذا ، يُعد حالة طبيعة ، إلا أنه في الجوّاني من الدلالة يعني معنى آخر ، دال على التوالد والنمو ضمن فترة السبات الزمني المؤقت في الخريف ، لكنه محافظ على نواة الحياة . ولعل الماء ما يُدعم هذا ، كما فعل الفنانون من قبله . وتكون بهجة محتويات صور الفنان (زريان قادر) أكثر دلالة على الحياة

وتواصها من خلال ما تضمر المشاهد من دلالات ، فقد خلق الفنان صورة وظلها في الماء ، ونشّط ما يُعين ذلك من خلال الفضاءات المفتوحة ، والمرتفعات الداعمة على تماسك الحياة وديمومتها . فهو يزاوج بين حيوية الشجر والماء ، من خلال اختيار لقطة ترصد أعلى الشجر، منحدراً إلى جذور نموها وتعاليها ، وهو الماء ، مشكّلاً مستويات من التعبير تؤكد وجهة النظر في حراك الطبيعة . وهي مبنية على الحس الايجابي إزاء الوجود وحيثياته ، لاسيّما ما ذكرناه في تقديم الكتاب ، إن جمهرة الفنانين الشباب أداروا نظرهم عن التراكم السلبي الذي خلفته الأزمنة المرّة التي مرت على بيئة كردستان العراق ، وانشغلوا برصد مجريات الحياة الآن ، أملاً في المستقبل . مؤكدين حقيقة لا فكاك منها من أن الذي يبنى على صح لا ينتج إلى أصح منه .

التشكيل اللوني فى الصورة /

الطبيعة كما رأينا جاذب لعين المصوّر ، وقادرة على أن تشحذ خياله بتقنية الكاميرا العالية . فالعين حين تنظر إلى المشهد ، تحاول أولاً أن تحتويه ، ثم تتصرف بما توحي به قدرات عين الكاميرا من رؤية المشهد ثانياً . من هذا نجد الفنان (محمد محسن) أكثر تماسكاً وهو يقود كاميرته راصداً مشهد الطبيعة في فصول مختلفة ، ثم يكيّف عين الكاميرا بحيث تتوافق مع رؤيته . فالتقنية تستجيب لعنديات الفنان ورؤاه ، وبما يحقق تكاملاً فنياً . فإذا كانت عين الكاميرا وسيلة تحديد لرسم المشهد ، فأن عين المصوّر تخضع لمنظومة معرفية ، سواء في التقانة أو الرؤية لما يشاهد . كذلك باعتباره حامل لذاكرة مشروطة بالمكان وتجلياته . لذا كان رصد المشهد عنده عبارة عن تكافل مستلزمات قادرة على إنتاج صورة ، مثلها مثل إمكانية اللغة ، وعلاقتها بحراك الذهن والخيال . فالصورة لديه تعبير يستلزم ممكنات فنية لتعاطي معنى أو مجموعة معاني . وهذا المتحقق يخضع لمكونات ، لعل اللون أهمها ، ثم النظر بعين خفية للمشهد ، لخلق مشهد بحيثيات معبّرة يجدها الفنان أكثر إمكانية للتعبير ـ كما سنرى ـ . ففي إحدى لوحاته ، نراه يتخذ من تعدد الألوان سبيلاً فنياً جمالياً في خلق

الصورة . ويتم هذا بما أضفاه وجسّده من ألوان على هيأة عناصر الطبيعة ، من جبال ومنحدرات سهلية . فتوالي اللون وتعدده منح الصورة قدرة هائلة في التعبير ، لعل العلاقة البنيوية ين الألوان هي الأكثر جدارة في هذا النمط من التعبير . فالأبيض يتواءم مع فضاء السماء ، فكلاهما يميل إلى الانفتاح والزرقة الخفيفة ، يليه سلسلة من جبال بلون جوزي ، يحاذيه أخر بلون أزرق . كل هذا الطيف اللوني الدال على حيوية الحياة وقدرتها على الإبهار والبهجة مقابل وجود الشجرة ماثلة وسط سعة هذا الكون . مما يدل على الاصرار على الوجود . إن تجميل الطبيعة ، والنظر إليها بهذا المنظار يُعطي ما لجوّانية الرائي المنتج من رؤى ، وبالتالي يوحي للرائي المُشاهِد بسحر الطبيعة وقوتها .

في لوحة أخرى نجده يجسّد أفقاً مكانياً ، هو مزيج من تكاتف عناصر الطبيعة كالغيوم مثلاً وطغيان لونها الثلجي ذي الهالة العالية الضبابية المزوجة مع رمادية قمم الجبال ، بما يخلق مشهداً أكثر تأثيراً على الرائي . إن هذا الاختيار يعني حراك ذهن الفنان وتجاوبه مع سرديات الطبيعة ، وتكييف عين كاميرته على تجسيد ما هو فريد وناطق .

في لوحة أخرى يُظهر مشهد الطبيعة ، كما لو أنه لوحة كرافيك ، وذلك بالاستفادة من تقنية الكاميرا . ولعل كثير من الفانين وظف هذه الرؤى والحرفة التشكيلية من أجل التعبير عن مفهوم معيّن . والفنان هنا أراد أن يجسد صلابة الطبيعة وحجارتها الصامتة للتعبير عن القسوة في الطبيعة حين تتجرد عن اللون الدال على النماء والخصب . فالرؤية هنا مقتصرة على التعبير عن غياب المخصّب وهو اللون ، الذي باجتماعه وتعدد درجاته يمنح الطبيعة لغة جديدة ، كما هي في لوحات الفنان الأخرى . إن الصورة شأنها شأن وسائل التعبير ، لها ممكناتها التعبيرية وإفرازاتها المفهومية ، كما لاحظنا على واحدة من صوره التي تُجسّد مشهداً يبدو موحشاً ، خالياً من الإنسان ، لكنه في مفهوم تآزر عناصر الطبيعة من شجر وفضاء سماوي وأرض متباينة الشكل في وعورتها وارتفاعها وانحدارها ، أبعد مثل هذا الشبح من الوحدة والوحشة في المكان . إذاً تخضع رؤى الفنان إلى مرجعيات ذاتية ، أستقت من سحر الطبيعة الظاهر والمضمر . فليس كل ما يُشاهد هو الكل في الطبيعة ، بل أن ذاكرة الرائي

سواء كان الفنان أو الإنسان المُشاهِد يمتلك صور متعددة لأمكنة مختلفة معززة بالقدرات . هذا ما تريد أن تقوله الصورة من خلال المضمر الموحى به .

الاتساع والأجزاء /

ونعني بالعنونة هنا ما للاتساع من إمكانيةفي التعبير ، وما للأجزاء أيضاً مثل هذه الامكانية . غير أن الذي يجمعها مع بعض ، هي التلاؤم والاقتراب والتماسك . من هذا استغل الفنان (سربست منمي) هذه الخاصيات في خاصية واحدة . فنظر إلى الأجزاء من خلال نظرته إلى الكل . بمعنى الأجزاء هي التي تـشكّل الكل ، والكل ينطق بلسان الأجزاء . هذه قد تبدو بديهية في القول والفعل ، لكنها حيوية من خلال ما اشتغل عليه الفنان في صورته البانورامية التي جسّدت طبيعة الأجزاء من فضاء سماوي ، وآخر أرضي ، وكيف لعبت تدرجات الألوان في كادر الصورة بالرغم من محدوديتها بسبب الفصل السنوي الشتوي ، إلا أنها بدت تتحاور بتلقائية واضحة ، وتتجاوب بأنماط التآزر المتمكن ، والذي يُبرّز عناصر الطبيعة عل اقتدار ، سواء الذاتي منه ، أو ذلك الذي تعامل مع الأجزاء لخلق الكل المعبّر ، من هذا نرى عدم ظهور قسوة الطبيعة اشتقاقاً من قسوة الفصل بل أن رؤى الفنان وحساسية عين الكاميرا استطاعت أن تـحيّد العلاقة تلك وتكيّفها للمشهد الكُل دون التفريط بخاصيات الأجزاء، من غيوم بيضاء ، وسماء لا تخفي زرقتها ، ووديان ومجرى ماء هادئ ، وشجر مقاوم . كل هذا يُشكّل حياة قائمة وأزلية . وهي تمثل رؤية الفنان وهو يراقب الطبيعة ، ويمازج ويزاوج بين عناصرها .

في ما نجد الفنان (منصور محمدي) يحدد رؤيته باتساع يماثل اتساع الفصل ، وتحديد مؤثراته الاخصابية . فالربيع فصل منتج للجمال وبالتالي خالق لصفاء الرؤى من هدوء الطبيعة ، وملأ فراغاتها بكل ما هو مبهج . لذا نجده يُكثر من رصد الأمكنة ذات الألوان التي تضفيها الأزهار على الطبيعة ، وحصراً يؤكد على الأحمر القاني ، الذي هو دال على الإخصاب والنماء في الميثولوجيا . كما وأنه كفنان ، ينظر إلى ظاهرة التطامن في الطبيعة عبر

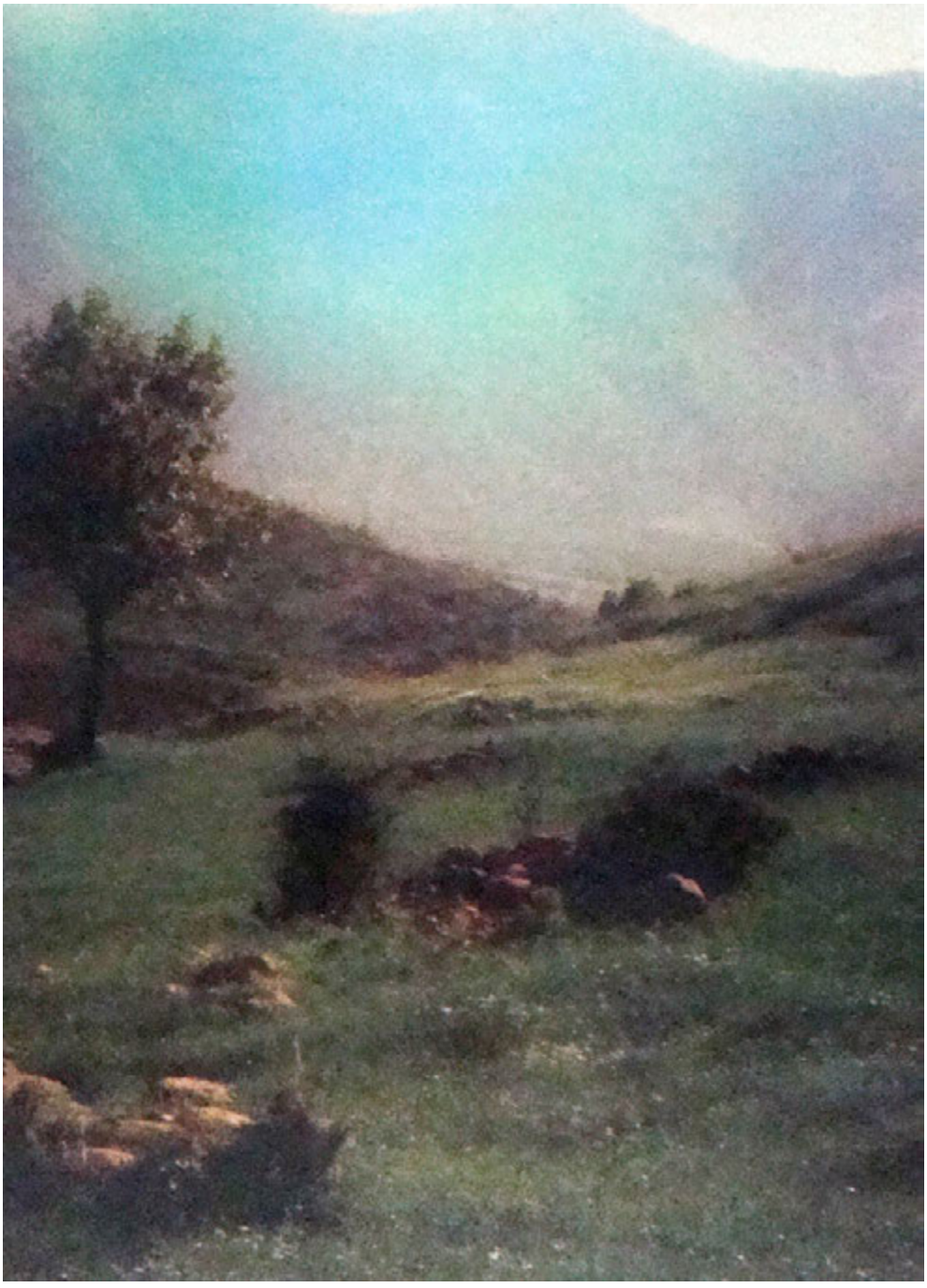
مد مسافات يكللها الاخضرار الربيعي أيضا ً ، مدعومة بفضاءات سماوية تحفل بالأزرق والأبيض الذي يخلق نوعا ً من الاستقرار النفسي .

ولا يبتعد الفنان (ناصر أميني) عن هذا المنحى ، سوى بأدواته الفنية التي ترسم الطبيعة وجماليتها من زاوية أخرى ، وآليات مختلفة نوعا ً وليس تأثيرا ً . فالزرقة المتدرجة والمبهجة، ذات المساحة الواسعة في كادر الصورة ، دليل على سعة أفق النظر الذي يحدد وجهة النظر والرؤى الفنية ، كونه اختار المطلق والمفتوح اتساعا ً لرؤيته . هذا من جهة . ومن جهة أخرى دعم هذا بنظرته لنظارة عطاء الأفق الأرضي من أشجار وأرض مخضّرة من جهة أخرى . لقد تعامل مع المشهد من خلال لقطتين كانتا أكثر تعبيرا ً عن حراك ونظرة متفائلة للحياة . فالفنان يتحدد لديه المستقبل من خلال ما يراه . وهذا بحد ذاته السبيل لبناء الحياة وتواصل ديمومتها وسيرها إلى الأمام . وهي نظرة تستوي مع نظرات كل الفنانين الشباب كما ذكرنا في مواضع عديدة من قراءاتنا السابقة لمشهد فن الفوتو .

خلق الجمال من الصلابة والمهمل /

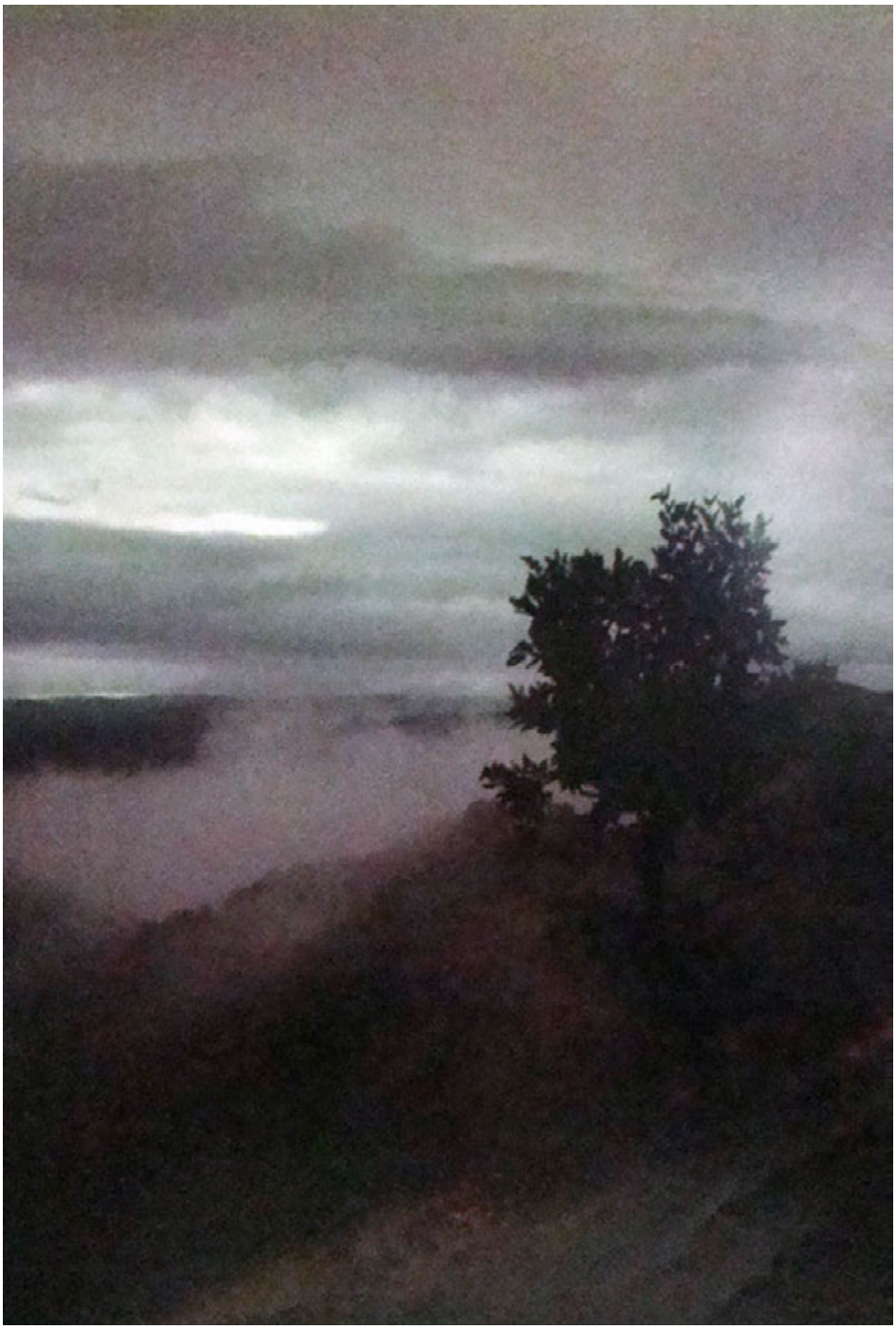
في صور الفنانتين (نوشين نامداريوريزين كاوه) ثمة عناية بشكلين في الطبيعة . الأول عند (نوشين) في خلق الجمال الأخاذ من صلادة الحجر ، وعند (ريزين) مما يتركه فصل الخريف من مهملات . فصورة الفنانة الأولى توسع نظرتها من خلال إيجاد توازن بين صلابة الحجر وكسره بانتشار الأزهار من بين مساماته ، كذلك من ليونة المياه وتدفقها . فالارتفاع الشاهق لجدران الجبال لا يُلغي هيمنة المخصَّب ـ الماء ـ . وبهذا قد تحقق حلم عين المصوّر في خلق مثل هذا التوازن .إن ذات الفنانة منسجمة مع صلابة حجارة الجبل ، وتشكّل عندها معنى عبر الأزمنة ، لكنها لا تلغي ما هو مؤثر وخالق لصفاء هذه النظرة . لذا عبّرت عنها من خلال رصد المتناقضات بالشكل وليس في معنى الوجود المتآزر . فنظرتها للجمال المنبثق من الصلب خير دليل على انفتاح رؤيتها للأشياء ، وبالتالي للوجود بعامة ، وللحياة الجميلة بشكل خاص .

فيما نجد الفنانة (نوشين) تحاول خلق الجمال من المهم ، متخذة من تعدد ألوان الأوراق الساقطة من الشجر وخلق كرنفال للبهجة من مشهد تساقطها ، وليس عكس حالة التعطيل الموسمي للحيوات . كما أنها وازنت بين مساحة ومسافة الأرض المخضّرة وتداخل موجوداتها من الورق المهمل ، بحيث وسعت من دائرة المسلك للسير بحمولاتها الجمالية من شجر وطول مسافة . إن هذه الرؤى تصطف مع رؤى الفنانين الواجدين الحياة في الموت . وهي جدلية فلسفية بلا شك ، تنطلق من حراك الطبيعة وصراعاتها الذاتية بين الموت والحياة ، بين النماء والموات .



محور الطبيعة
الفنانه سونيا صديق

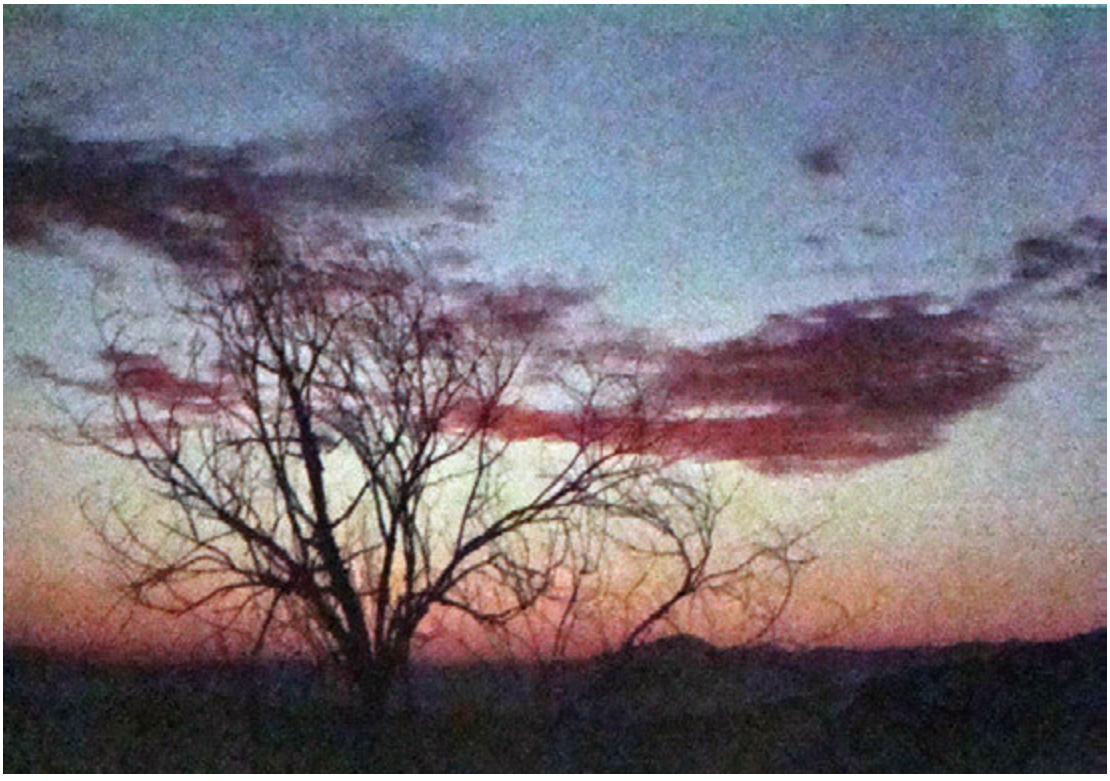
محور الطبيعة
الفنانه أري جلال



محور الطبيعة

الفنانه ناصر أميني

محور الطبيعة
الفنان هيمن رانيي



محور الطبيعة
الفنان نازم مانيا

المحور الرابع /

المكان ومعالجاتـــــه

يشغل المكان ضمن خصائصه الذاتية حيزاً مركزياً في الصورة ، فهي مؤرخة له من خلال تبادل الأثر والتأثير عبر نسق العمل الفني ،لارتباطه بالتاريخ الذي يحدد حركة الظواهر بشكلها العام . فهو الحاضنة التي من خلالها تكون النماذج قد هيأت نفسها للتعبير والتأثير المباشر وغير المباشر ، بما يحيطها وما يشكل أسسها ومستلزماتها الفنية بعامة. فهي قد تداولت المكان الذي حفل بحيويته من خلال الذاكرة ، وبالتالي أصبح التعامل مع الطقسية المثيرة لخصائص الأمكنة ، لاسيّما الشعبية منها ، لأنها تسجّل نمطاً من الأصالة الطبقية ذات الرؤية التحتانية للمجتمع . وهي بالتالي ذات مساس بأسطورة المكان ، لأنها في الأساس تحمل وتستند إلى مفاهيم ورؤى تنطلق من البنيات ذاتها ، والتي شكّلتها . ولأنها عنت أكثر بوعي المنتج الذي أصبحت له ميول شمولية في الثقافة والمعرفة . وهي أيضاً معارف تدفع لتقريب النص من حافة الموروث واتخاذه قناعاً فنياً . فثمة وحدات في المكان ترفد صورة ومحتوى النص ، فقد عملت هذه على أن تكون من أساسيات الإبداع في التشكيل وفن الفوتو والشعر وبقية الأجناس الأخرى ، والتي كانت بمثابة أمكنة مهمشة . وبفعل تنشيط الرؤية باتجاهها ، والبحث عن خصائصها الشعرية ، مكّنها من التعبير بطلاقة فنية فائقة .كان ذلك من خلال عكسها في العمل الإبداعي ، لأنها في الأساس تجاوزت المرئي من أجل الحفر في اللامرئي . أي أنه تومئ بالدلالة الأكبر ، ، إذ لم تعد مجرد صورة ملتقطة لمشهد من الواقع ، بل هي مدار للحوار والكشف ، لما لها من محمولات تخص المكان وتاريخه من بين ما عنته الصورة في حراكها كجنس فني ، كذلك استدعاء ما هو مهمش ، ليكون في موقع المركز .

فلو أخذنا بآراء (باشلار) ونظرته إلى الأمكنة من خلاص توصيفات البيت والعش والنار والماء ، لرأينا كيف تمكّن من مزج الرؤية الفلسفية بالرؤية الأدبية ـ الثقافية ، أي أنه رحّل المكان بخصائصه العامة باتجاه تأثيراته الأساسية في الحياة والفن ، وعدّه فضاء عاماً يعكس الظواهر الجمالية من دون الدخول في تفاصيل العلاقة البنيوية بينه وبين النماذج . وهنا تتركز النظرة التي يحققها النموذج الذي يكون بمثابة النواة التي يؤسس على منوالها النص المقبل . يضاف إلى هذا ما يُعد لهذا من أجل استشراف صورة المستقبل في النص ، عبر

خصوصية أسلوبية ولغة وموضوعة وتكوين جديد . وما تولده النظرة إلى المكان من خلال محددات نقدية تحيل إلى مفاهيم متعددة ، هي في الأساس مجموعة رؤى شكّلتها الممارسة في الإنتاج الإبداعي . فتناول المكان في العمل والكتابة ـ كما ذكر الباحث (ياسين النصير) هي أهم الرؤى التي استنبتت مجموعة حلقات تتداول المكان باعتباره قيمة محركة كبرى . (ياسين النصير / المكانية في الفكر والفلسفة والنقد / تحرير زهير الجبوري / إصدار دار نينوى ـ دمشق ٢٠٠٨) . يُضاف إلى هذا ما تداوله النص من الأمكنة التي هي متجذرة في العقل الجمعي ـ الذاكرة الجمعية ـ كـ (المحلة ،الزقاق ، المنزل ، المدينة) يُضاف إليها ما علق في الذاكرة جرّاء تأثير الحُقب الصعبة كـ (المقهى ، ورش العمل ، بيئة الأهوار ، السجن ، المستشفى ، أقفاص الأسر، الصحراء) فصورها مختزنة في الذاكرة ، تأخذ مفرداتها من مجموع الصور للمدينة عبر التاريخ . ونرى أن النظرة الحداثوية للمدينة لا تضع محددات تبتعد من خلالها عن صورة المدن القديمة ، وإنما تميل إلى استحداث الصورة الحالية والمستقبلية عبر تحديث صورة الموروث وبما يستعيد القيمة التي اشتقت منها المدينة ـ حسب رأي النصير نفس المصدرالسابق ـ في كونها مشتقة من الدين ، والدين قديم . لذا فالمدينة مرّكب ديني ـ مدني. وهذا يؤكد قدمها وارتباطها بحراك العقل . من هذا يحصل التمازج في الرؤية والاشتقاق للأشكال أو الهيئات التي ستكوّن بمثابة الأمكنة الجديدة . فالذهن المنتج لصورتها المستقبلية، إنما يستند إلى صورة الذاكرة التي استدعتها المعرفة واختزنتها الذاكرة . من هذا نرى المعمارية (زها حديد) مثلاً تشكّل هيأة عمارتها من مفردات الذاكرة . أو لنقل من مجموع المعارف المختزنة . بحيث لا تبتعد عن الموروث الإنساني . فالقراءة البصرية يمكنها تحديد مدى الإفادة من كل ما هو مختزن في الذاكرة من معارف عن عمارة المدن القديمة وما تواجهه من تطورات جمالية في عمارة الحياة ومتطلباتها ، من خلال خلق تزاوج هرموني يشي بالعظمة والانسجام المعماري . فالحركة في تصاميمها لا تركن إلى النمطية ، بقدر ما تواصل سرد التاريخ عبر مفردات الجمال والهيبة التي تتسم بها عمارتها .من كل هذا يمكننا القول عن المكان في كونه خالق للوعي بالأشياء ، فهو يغذي الآني ويُسهم في استذكار الربحية

والخسارة المعنوية والمادية . وبالتالي يُشكّل رابط بين الأزمنة . وهذا يسحبه إلى مفهوم كونه رابط بين حالات إنسانية متباعدة يُقيم عليها وبينها روابط أساسية معوضه . وهذا ما عمل عليه المبدع وهو يطالع مكوّنات الواقع ومشاهده مستعيناً بما علق في الذاكرة من صور الأمكنة ، بحيث يُقيم حالة من الجدل المعرفي بين المستويين ، لأن الفنان الفوتوغرافي ، لا يكتفي بالمشاهدة المجردة ، بقدر ما هو معني بالحراك الذي يراه كفنان دون الإنسان الذي ليس لديه اهتمامات حرفية . فليس الخراب هو المعني بالإنتاج ، وإنما هو ما شكّل كل محتويات الذهن من معارف عن الأمكنة التي كانت قائمة والمقامة بدائلها حالياً . لذا فأن الصورة الحالية هي بمثابة حرث في ممكنات الذاكرة المستعيدة للمفردات الماثلة والمقارنة . هذا الحراك الذهني الذي يرافق الإنتاج هو الذي يبلور الصورة الجديدة للمكان ، خالقاً نقاء جديداً غير مشوب بعبء الماضي ، بقدر ما يحاوره ويتجاذب معه الجدل . هذا التعاضد يقدم صورة معرفية بين الفكر والممارسة لتنصت بعدئذ إلى ما تخلّفه أبعاد المكان ، عبر تجسيده وهندسته ، من تأثيرات في الفكر وحركته وفي الشعور وتجلياته ، ليكون تأريخ المكان على نحو ما تأريخاً للإنسان (د . لؤي حمزة عباس ، المكان العراقي .. جدل الكتابة والتجربة ، دراسات عراقية ٢٠٠٩) .

من هذا يكون المكان واحد من أهم مرتكزات الهوية الذاتية ، التي يبحث عنها النص والشكل الفني . وبهذا يكون العمل على تجسيد المكان أهم خاصية يتم من خلالها الحفاظ على الذات من المحو . وهذا ما عمل عليه الفنان الفوتوغرافي الكردي في علاقته بالمكان ، فهي علاقة لا تعتمد فقط على ترميمه ، بقدر ما كانت له محاولات إحداث نوع من الإحياء الجديدة التي تستشرف الآني والقادم ، ومن ثم التعامل مع المكان من باب تجدده ونماء حيواته ، دون الانشغال بما تختزنه الذاكرة من صور الحروب والخراب المادي والروحي الذي خلّفته ، بحيث تصبح مهيمنة معرقلة لوضع القدم في جادّة المستقبل .

ويكون للصورة حكايتها مع المكان باعتباره ذاكرة ، لاسيّما الأمكنة التي شكّلها معمار الفكر الذي اعتمده الفن في صياغة الحياة متمثلة في المكان على أسس موروثة ورؤى سابقة ،

متداخلاً بما تهيئه الحاجة في المستقبل . فالتعشيق في العمارة داعية لتذكر المكان الموروث وتخصيبه بما هو متوفر من حداثة فكرية جمالية . أما المنازل فقد كان معمارها القديم مبني على تخطيط ، على العكس مما يحدث في حاضرنا من ارتجالية في تأسيس عمارة المنزل بسبب أزمة السكن التي تدفع إلى العشوائية المؤثرة في التخطيط العلمي للمدن . من هذا ننظر إلى اهتمام الفنان بالأمكنة القديمة يكون من باب التنبيه إلى جمالية وأزلية العمارة القديمة ، وأسس حداثتها المرهونة بالزمان وحركته . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى بسبب ما يشكّله المكان المصوَّر بعدسة الكاميرا من حيوية تختزنها ذاكرة الفنان .

المكان وإحياء المفاهيم /

ولعل الفنان (علي المندلاوي) واحد من الفنانين الذين تعاملوا مع المكان من باب إحياء المفاهيم التي تخص الذاكرة التاريخية أو إحياء للذاكرة الشعبية لتي تجد في مفرداتها ملاذاً . فالفنان يُبرز شكل العمارة القديمة للمنزل والمدرسة والشارع والزقاق ، محاولة منه لإجراء حوار مع الماضي والحاضر ، فهو يجسد من خلال صوره البنية المعمارية التي عليها البناء المعماري ، سواء كان هذا يخص البيوت أو العمارة العامة كالأزقة ، حيث اهتم برصد الأقواس والأبواب والزخرفة التي عليها العمارة . لعل هذا الحوار مع المشهد يبرز حواراً معرفياً ، يعتمد على حفرية ما يوحي به المكان ، على الرغم من تحوله إلى ما شبه الخربة . غير أن كاميرته بتأكيدها على البنية التحتية عبر ما تبقى من شواهد ، استطاع أن يخلق مثل هذا الحوار ، الذي هو بطبيعته جدلاً بين الوجود أو عدمه ، اندثار الصيرورة أو بقائها برموزها المعمارية ، لذا فقد أكد في إحدى صوره على أزلية خصائص العمارة هذه ، بتوفرها على عموديتها من مثل الطابق الثاني من البناية ، وتشكيل الظل الذي يسود على مداخل المكان ، كذلك أزلية الأقواس واحتفاظها بمتانتها عبر الأزمنة . في حين يُجسّد واجهة العمارة في لوحة أخرى ، تظهرما تشكله الواجهة من قوس يوحي بالحركة الأزلية واحتفاظ أقواسها بالزخرفة التي تنم عن رقي الفن والفن المعماري وتعشيقهما لإنجاز مشهد حضاري مرهو بحركة الزمن ،

وجمالية المكان كما وأنه جسّد الأقواس الكاملة ، ذات الرؤوس المدببة ، والأضلاع المستقيمة المتعامدة والعرضية ، لتشكيل لون آخر من التشييد ، دلالة على الرقي المعماري ، الذي يستجيب للبني الفكرية المصممة للعمارة . إن اعطاء بُعد بؤري للمكان ، من خلال تجسيد مسافة متواصلة الاتصال ، وحيوية الأخضر والملون من النبات والأزهار ، الغرض منه تشكيل إيحاء لما هو مضمر في نهاية البناء ، حيث الشبابيك التي تعوّض عن الأبواب ، وما أنشيء من شواهد دالة على ما يختفي وراء هذه الطلعات أو الشرفات . ولعل الزقاق الممتد ، والذي يقطعه ظل القوس ، دلالة على ديمومة إنسانية توحي بحركة الأشياء والحيوات في زمن ما ، بدلالة متانة الجدران وصلابة الأقواس .

إن الفنان (المندلاوي) يتعامل مع المكان بحس المثقف الذي يدرك جدلية الأشياء ، وديمومة حراكها وصراعها ، لأنه يتحاور معها من باب الموجود وصورته الكامنة في الذاكرة . فالفنان حين اكتشف المكان ، وتعلق بكاميرته به ، إنما حقق استجابة أبستمولوجيا معه ، رائدها البحث عن الخصائص الخفية بدليل الظاهر .

المكان الأثري فى الصورة /

نجد الفنان(سفين أحمد) مهتماً بصور الآثار للعمارة الشعبية عبر تسليط الضوء وتعميقه على الأجزاء المتبقية من العمارة ، مؤكداً بذلك على عمق مفردات ذاكرة المكان. إن الفنان بدا أكثر حرَصاً على تجسيد مشهد القديم وذلك ظاهر من اهتمامه في رصد القدرات الفنية في تخييل الأشياء من خلال خلق مساحة من التعبير المتبقي من ذاكرة المكان . حاول الفنان ايقاظ ما هو كامن وراء مشهد الأثر الذي تركه الإنسان ، وذلك بوجود وفرة من الضوء الذي مصدره الشمس . فالشمس فاتح وكاشف طبيعي لأجزاء المكان ، لكنه فيلوحات الفنان هنا ، يتجسد نوع من التفاعل الطبيعي لخلق مناخ صاف ، يضاف إلى ذلك ما تركته المساحة المفتوحة ما وراء الصورة ، فهي إما سماء زرقاء ، تُضفي جمالية وتحديد لحواشي المكان ، أو أنها زوايا مفتوحة تحتوي على مكملات

للمكان المراد تجسيده من خلال اللوحة الفتوغرافية . ففي إحدى الصوّر ، تظهر هيئة المكان الأثري ، عبارة عن سلّم حجري بسيط ، يوصل إلى باب مشوب بالدكنة ، مع وجود كوة داخله ، وثمة ما وراء الكوة . هذه السردية توحي بمحتوى جميل وغني ، بدلالة الخضرة التي تُضفي على المدخل إشارة دالة على الحياة . بينما يُبقي البناء متعامداً مكلل بالخضرة رغم تقادم الزمن . إن نظرة (سفين) مبنية على كشف سردية المكان ، وكشف قدرته على الصمود ، ودلالة أصالته . من هذا تكون عدسة الكاميرا هنا الأداة المتفاعلة مع عين الإنسان لصنع الحياة في ما هو مندثر ومتقادم عليه الزمن . وهي نظرة متفائلة إلى حد كبير .

ولا يبتعد الفنان في التقاطه لصورة المكان ، عن بنيته القديمة . فهو معني باستقدام الموروثات ، لما فيها من أصالة وديمومة فكرية جمالية . ففي لوحة له اقتصر على الباب الأثري ، حيث أظهره بلقطة استثنائية ، مختاراً زاوية اتخذ لها الأسفل قاعدة للنظر إلى الأعلى فكان الباب أكثر علواً . إذ لعب المجاز الصوري باعتباره لغة الصورة المعبّرة أكثر بلاغة ضمن هذا الاختيار . لاسيّما التركيز على الأعمدة التي تؤطر الباب ، والزرد والقفل المعلّق فيه، كذلك الزخرفة الشذرية التي تتوزع على جسده عمودياً ، مقسما إياه إلى قطع . فالباب بالرغم من قدمه إلا أنه ظهر على جمالية فائقة . وهو نوع من أصالة هندسته ، باعتباره العتبة للمنزل أو المكان المقدس . إن التشكيل الذي برّزته الصورة ، خاصة المسامير المزروعة على سطحه بعفوية فنية خالصة ، أظهرت مهارة دالة على بساطة التوظيف للمسمار باعتباره علامة دالة على الأزلية والثبات . إن اهتمام الفنان بفن الباب من خلال التقاط صورة له ، لهو دالة على معرفة البناء من عتبة ـ الباب ـ . وهي علامة تاريخية اعتنى بها الإنسان منذ القِدَم وأولاها اهتمامه ، سواء في التشكيل أو الفوتوغراف . وهذا ما عمل عليه الفنان الفوتوغرافي (عادل قاسم) بدأبه في توثيق الأبواب القديمة ، وولعه في متابعة مثل هذه الأيقونة المهمة في حياتنا أو حياته كفنان صورة .

و(سفين) يُزيد من تأصيل المكان بعد أن أصّله من خلال الباب ، إذ يعمد إلى هذا التأصيل عبر الجدار ، وهو أيضاً يختار اللقطة من الأسفل إلى الأعلى ، ذات الدلالة العميقة للأعلى والأسفل . وبهذا يؤكد على قوة العمارة ، وبالتالي قوة فكر منشئها ، وقدرة ذاكرة الفنان على التقاط أسس البناء للمسجد . فبعد أن صور بابه ، حاول أن يؤكد متانة جدرانه ، ثم شموخ وعلو مئذنته . لقد برّز جمالية الجدران وزخرفتها ، ونظام تراصفها الهندسي ، وسلامة سطوح طابوقاته التي بدت متناظرة مع بعضها ، ومتداخلة بهرمونية واضحة .

أزليـة المكان /

ولعل الفنان (رستم أغالة) يؤكد على أزلية المكان من خلال أزلية شواهده ، ومتانة بنيانها فهو لم يكتف بمشهد جدران البناء التي بدت على شكل سور متين بأسس توحي بمبنى قلعة تاريخية فقد سلط عدسة كاميرته على منظر من أعلى الفضاء ليظهر تآلف الأبنية على بساطتها ـ يتوسط مشهدهارمز المقدس على هيأة بياض لمسجد للعبادة ، فكأنه يطمئن الذاكرة على أن كل الساكنين تحت سقوف البنايات محفوفين بقدسية المكان . هذه الرؤى تتواءم مع رؤى الفنانة (ليا حيدريان) الروحية .

في صورة أخرى للفنان (أغالا) يبرز المكان من خلال بقاياه المتينة ، ذات الأقواس المبنية بالآجرّ الصلب . وبهذا يؤكد أزلية معماره المشيّد على وفق بنية فكرية جمالية ، من خلال تعامله مع ذاكرة المكان عبر بقايا أطلاله كشاهد على عمارته . في صورة أخرى تخصيص للمكان من خلال جداره ذي الرسوم والنحت القديم كما هو في العصور السومرية والآشورية ، مستفيداً مما دون من ذكريات حررها الزوار للمكان. فالحفريات على الجدار بمثابة أجزاء من سرديات كبرى في التاريخ ، رصدها الفنان لتكون شاهد منبثق من ذاكرة المكان . أي أنه أسس ذاكرة حديثة على أخرى أقدم . وهو نوع أسلوب التدوين على الطرس ـ حسب رؤى (جيرار جنيث) لكن محتوى الطرس هنا لم يخضع لمحو الأزمنة ، بل بقيت كمدونة كاشفة عن أصالة القديم الحضارية .

المكان وتجدد النظرة إليه /

وفي هذا نلحظ الفنان (حكيم أحمد) يمتلك تجدد وتركيز النظرة إلى المكان ، وذلك واضح من خلال تجسيد الكليات في ما تبّقى من المكان وهي المنازل التي تشكّل حيوية الذاكرة . ولعل ما يميّز الفنان هنا هو تسليط عدسة الكاميرا على المكوّنات التي يتشكل منها المكان كالأبواب والشبابيك والروازين ـ وأقواسها كذلك تجسيد الصورة بمكوّنات الأبواب كالأقفال و ـ الرزات ـ والأعمدة الرافعة للبناء وفتحات الأقفال . إن الاهتمام بالمداخل من المنازل ، إنما يعنى به إبراز التقنية التي عليه التصميم كزخرفة الباب الخشبي ، وتشكيل وحداته من المسامير والحفر والأقواس والحافّات .

لقد اكدت لوحات الفنان على وحدات مكملة للباب مثلاً ، لكنها وحدات مهمة وأساسية وهي التي تحكمه فالحلقة المعلقة في مسمارمثبت على خشب الباب والآلة التي تشبه منقار الطير والتي تدخل وتتعاشق مع مسمار ذو حلقة ، كذلك الزخرفة التي تكونها المسامير ذات التصفيفات الدالة على المهارة . كل هذا يكشف عن قدرة الإنسان على التخييل قبل تنفيذ باب المنزل ، لاسيّما اختيار شكل القوس الذي يشكله الباب . فهو يتعامل مع المشاهد وصور الحياة المجسدة في تشكيلا المنازل ، إنما ليحقق قوة المخيلة التي أنتجت مثل هذه الأشكال الفنية ، التي هي في معظمهاتتكئ على تصور شعبي عفوي . كما ونلحظ من بين اهتمامات الفنان بالأجزاء تأكيده على العمود الذي يحمل ـ الطارمة ـ فيبرز القسم الأعلى منه ، مُظهراً سر قوته في حمل البناء والمتأتية من صلابة المادة التي تشكّل معماره وهي الحجارة . وهذا التفكيك لأجزاء المشهد الخارجي للمنزل لا يعفي الفنان من أن يُجسد البناء بصورته الكاملة ، إذ تبدو صامدة ومحافظة على أقواسها ورؤوس روازينها المدببة ، وأعمدتها التي تنوء بحمل المنزل ، وهي من مقومات المكان ـ المنزل ـ آنذاك . فصلابة الحجر ، وصمود المنزل متأتية من قدرة الذهن المنتج له . إن الفنان يحاول من خلال مجموعة لوحاته أن يُفكك الأجزاء مظهراً خصائصها ومن ثم إعادة تركيبها مجدداً. إن محاولته الكّيلشتاتية هذه بفك لغز العمارة القديمة المتمثلة في المنزل القديم والغور في صيرورته وتشكله .

حميمية العلاقة/

يلاحظ على لوحات الفنان (شيروان محسن) حميمية العلاقة بين الأنموذج البشري والمكان ، فهي علاقة تتم عن اطمئنان ودعة وقناعة . ففي إحدى اللوحات يبدو الأطفال أكثر سروراً وهم يحتمون بجدار الطين ، تضفي ملابسهم الزاهية نوعاً من التلقائية والجمال الذي يأخذ بالطفولة من مكمن وجودها وهو العفوية . فالكاميرا بهذا تنظر إلى زاوية البهجة لتصعد بالحياة من أصغر زواياها مجسّدة أجمل ما يبلور صورة الحياة وهي الطفولة ، بالرغم من بساطة الحياة . في لوحة أخرى يبدو البيت الريفي المتوحد مع نفسه أكثر دعة وهدوءلاسيّما واجهته المطلية بالأبيض ، حيث أضفت الشمس تقسيماً مع واجهة وسقف المنزل القش ، فلم يتماهى اللون الأبيض مع الظل ، بقدر ما خلق نوعاً من الاشتقاق ـ الأبيض الناصع المُضلّل . يُضاف إلى ذلك جماليةبقعة الأرض التي وهبتها الطبيعة خضرة وألواناً . يبدو أن عين الكاميرا عند (محسن) تتأخى مع الطبيعة ومتغيراتها ، باحثة عن السلام بأبسط مستلزماته ، معطية لعينها وحساسيتها حرية التجوال في دقائق مرئية ، لكنها تشي بأبعاد عميقة ، دالة على الزمان والمكان ، أزمنة وامضة تخلو من تأثيرات الحرب والدمار الذي لحق بكردستان ، وها هو الإنسان الذي يتعامل معه الفنان ابتداء من صناعة عشه المتواضع على ربوة هادئة . إنه يعمد على تصوير المواقع البيئية ذات التلقائية في الحياة ، والنماذج من الفلاحين ذوي القناعة بوجودهم مع الطبيعة ، لأنهم خير من يتصرف بحكمة مع موجوداتها . لذا عكست لوحاته التلقائية أو العفوية التي عليها الأشياء . إن هندسة البناء للبيوت ، تمتاز بالدقة المتوائمة مع البيئة ، كذلك بساطة مواد البناء الذي هو الطين ـ طابوق اللبن ـ وبهذا يكون التصور قائماً بين إنسان اليوم وإنسان العصور القديمة ، الذي كان يتواءم مع بيوت الطين وهندستها المتواضعة ، لكنها متمثلة لطبيعة البيئة . ثمة حس هندسي يتميز به الإنسان وهو يُشيّد منزله ، لأنه وكما هو واضح ، يأخذ بنظر الاعتبار خصائص البيئة والطبيعة الجبلية . وتكون هذه الدعة والاطمئنان مقرونة بأزلية الموروث . ذلك بالتقاطه صورة لقلعة شامخة في أعلى الجبل والقلعة تبدو بطابقين ، الأول بمثابة سور متين ، ونقاط مراقبة ، والآخر كما

يبدو نـزلاً . لقد اختار الفنان لقطته من عمق الأسفل المنبهر بالأعلى ، فكانت هيأة القلعة على مشهد تكتنفه الهيبة وقدرة البقاء للمكان وأزليته . وهذا النحت في تأصيل شواهد المكان ـ وكما ذكرنا ـ بمثابة تأصيل الفكر الذي عمل على تشييد المكان ـ القلعة ـ كذلك جمالية بنائها ، والأهم اختيار العلّية في تشييدها لسببين ، الأول هو لحمايتها وسيطرتها على السفوح والوديان المحيطة ، وثانياً قدسية العلّيات مكانتها في الفكر الميثولوجي . فالإنسان منذ الأزل ، ومنذ انبثاق شذرات الدين من خلال الطقوس والشعيرات ، كان يتخذ من العلّيات كقمم الجبال أمكنة مقدسة للتقرب إلى الرب وتقديم القرابين والأضحيات. أو أنه يُنشئ العلّيات في المناطق السهلية كالزقورات والأبراج ، ومن ثم المآذن كتعويض عن علّات الجبال .

الصورة والموروث /

الفنان (نادر روستيي) يتعامل مع المكان من باب النظرة إلى الموروث ، ليعقد صلة معرفية لا تشوبها الدهشة بقدر ما تتحلى باستقرار النظرة وحيوتها . فالمنزل المتهدم ، توسط خضرة الطبيعة ، وقد أبقى من شواهده القليل ، لكنها تسرد الكثير ، بمعنى يكون القليل أكثر تعبيرا من خلال عين الكاميرا . ما يريد أن يقوله الفنان بصرياً ، لابد أن نُقر بوجود إنسان وأثره الواضح على بقايا ما شيّده من عمارة ، سواء كانت عمارة المنزل ، أو الجسور أوالمعابر ، أي أنه يشحذ تفكيره وملكته للتوازن مع الطبيعة ، شرط أن يُترك على سجيته . لذا كانت لوحات الفنان أكثر بساطة وعفوية والمدروسة بالحس الفني وهو يتعامل مع الشاهد الباقي من جُهد الإنسان . ولعله بتقديم أكثر من صورة لنفس المكان، فأنه يحاول أن يؤكد على وجوده ـ أي المنزل ـ المكان لذاته ووسط كادر أوسع . وبذلك يُضفي عليه جماليتين . أما مشاهد الكهوف ، فأنها تُحكي عن الغموض والسحر في الحياة من باب التواري الغامض عما وراء الطبيعة . إن التعلق بالأمكنة الغامضة والملغزة ، ذات تأثير نفسي على الإنسان ، بسبب ما تضفيه من سحرية ، لاسيّما الذات غير المستقرة مزاجياً . إن سحر الغموض يُحيل إلى ما هو ميثولوجي ،

بتماثله مع المتخيّل الديني ، أو أنه يتساوق مع صورته الغامضة في الذهن البشري ، أو ضمن مكونات العقل الباطن . لذا فأنه ينشد إلى هذه الأماكن من باب عقد الصلة المؤدية إلى الاستقرار النفسي . وقد يُقيم بتقادم الأزمنة نوعاً من الطقسية التي تُنشئ المعتقد . من هذا نرى الفنان (نادر) قد استفاد من هذا الحراك المعرفي ، فولّد صورة مُهابة ، فيها من الخصائص ما يراكم الغموض والسحر الميثولوجي ، والذي ينمّي فعل المتخيّل سواء للمكان أو ما وراءه من تصورات خالقة لتراكم يستنبطه المُشاهِد من العمق الغامض للمكان ــ الكهف ــ كما هو في لوحة الفنان هذه وبقية اللوحات الأخرى ، التي تتعامل مع المكان انطلاقاً من سحريته وأصالته البيئية .

أرخنة المكان /

في صور الفنان (عادل زيرار) ثمة نوع من الأرخنة للمكان . وهذه النظرة تستند على ذاكرة زاخرة ، سواء للأمكنة الحيوية في بناء علاقاته اليومية ، أو تلك التي غدت في محمل التذكر ، أو غيرها التي أعطت صورتها من صورة النتاج المادي الذي يُشكّل بنية فكرية ـ جمالية مؤسِسة لذهنية المنتج ، ونقصد بها الصناعات الشعبية التي هي جزء كبير من بنية وعي الإنسان وبالتالي من بنية المكان ، عبر التأثيرات المؤسسة لوعيه . فهو يتعامل مع المكان من باب وعي الضرورة التي انوجدت ضمنه الأشياء ، كالمرافق المنزلية والأمام المقدسة ، والأزياء ، والشوارع العامة التي هي ميدان مشترك لسكنة الأمكنة . وكل هذا محاولة للدخول إلى متن التاريخ غير المدون . إن الاستعانة بالشواهد ، أسلوب أساسي ، لأحالةكل ما هو شفاهي من الثقافة إلى مدون تستعين به الأجيال لمعرفة كيانها الحالي . ففي لوحة ضمت قبة ومدخلين ، تقترب من المقدس في إنشائها ، وهي منازل اعتاد الإنسان أن يؤسس سقوفها على شكل قباب ، توحي بمثل هذا النمط من التأثير النفسي . فالمنزل بكل مكوناته ، خاصة الخفية منها والتي تجمع العلاقات الأسرية ، فيها قدسية أسرية مجتمعية ، تحافظ على سريتها من باب قدسيتها الاعتبارية . لذا نجد أن هذا المنزل الذي لعبت الكاميرا بفنية عالية تجسيد مدخله الخارجي ،

فاهتمت في التقاط المؤثرات الخارجية ، بما يوحي بداخليته ، فالأبواب موصده ، محكمة على الداخل غير العارف ، وغير المعرّف ، ثمة سواد طاغ على جزء من سياجه دال على شيء من الحزن ، أو ربما الهجر . ثمة مدونات بالأحمر مشطوبة ، وهي علامات دالة على الانتهاك والمصادرة ، حيث لعب اللون الأحمر دلالة هي غير دلالته الاخصابية ، فهو يشكل سطوراً حاذفة لمكونات حيوية ، فاللون مقابل الدم . توحي واجهة البناء بالحرق الذي هو جزء من الانتهاك . من هذا لعبت الصورة دور الأرخنة لأحداث مضمرة ، وبهذا أدت وظيفتها الفنية والموضوعية .

في لوحة أخرى ، يظهر من خلالها باب المنزل ، ليؤكد ما ذكرناه عن منزل الصورة السابقة . فهو باب متداعي ، هشمت معظم قطع خشبه ، مفتوحة إحدى ظلفاته ، ثمة محاولة لترميم خشبه سابقاً ، أشياء مهملة على عتبته . كل شيء يظهر في كادر اللوحة دال على الاهمال ، لكنه من الداخل أغلق بصف من الطابوق . وهذا يعني أن لا دخول هناك ، بمعنى لا حياة تنتظر من يحاول الدخول . كل هذا مجتمعاً يُشير إلى موت الحياة في المنزل . وهذا لوحده دال على الانتهاك ومصادرة الحياة في المكان . وهو يوحي بأفكار عديدة ونامية لوضع المبررات لمثل هذه الحال التي عليها المنزل . وجميعها خاضع لوعي المشاهد البصري . أي أن الشكل الظاهر في الصورة يتقبل التأويل وتعدد مستويات القراءة . ويكفي أن تكون هذه المستويات دليل على حيوية النص البصري هذا ، ودليل أيضاً على حيوية فكر المنتج لها .

ومن خلال صورة التقطها الفنان لزقاق ، لا تعرف هوية وجوده ، غير أنه واضح من كونه مكان يُشير إلى زقاق عراقي في إحدى المدن ذات التاريخ المشترك ، والمختلف في الخصائص الذاتية . وكعادة الفنان في كونه يقترب من الأمكنة المهجورة ليؤسس لها تاريخ إشراقي وليس ظلامي . فأشكال الإهمال بادية عليه بوضوح ، لكنه يستقدم الضوء ليعبّر عما هو مضمر ، أو غير مرئي في المكان ، بدلالة الضوء ، الذي لا يكتفي بالكشف عن قوة الجدران التي تشكل المنازل ، باعتبارها محكمة على بني عميقة تضمرها البيوت بساكنيها ، ربما الآن أو في الزمن المنصرم ، ثم قوة تشييد المدن . لذا يكشف الضوء البني العليا من الأمكنة ، ثم ينسحب إلى ما

يجاورها في العمق البعيد الذي صورته عدسة الكاميرا على أبهى صورة معبرة عن الحياة وتواصلها . في حين نراه يتعامل في صورة أخرى لمعالجة بنية المكان من خلال متشكل الضوء والظل . فالسقف تغطيه عتمة الأسود الداكن ، فيما يفتح الضوء المتسرب من النافذة سطح الأرضية وبقية المحتويات ، وبذلك يوقفنا على حيوية المكان الذي لعب الضوء والوفرة من تأثيراتها دوراً في تأصيل المكان أما من باب تأثير الصناعات الشعبية ، باعتبارها عاكسة لبنية جمالية تعكس تصورات القاطن في المكان والمتفاعل معه بنمط جدلي ، فأنها تظهر وتنعكس من خلال تناسق الألوان سواء في الأشياء المصنوعة ، أو ما يُظهره أسلوب تزيين المكان . فالخيوط التي تُظهرها إحدى اللوحات ، يبدو عليها الزهو والانفتاح بدلالة تعاشق الألوان وتناسقها مع بعض ، وطريقة عرضها ، كما لو أنها ضفائر ملونة ، في حين يُظهر الرجلين على استرخاء تام وسط المكان ـ المبنى ـ الحاوي على مجموعة أشياء ، وأهمها العلم اللبناني . كذلك تجسيده لمنفذين ، وفّر لهما ضوءاً باهراً وطاغياً هما مدخل ونافذة . وقراءتنا لهما تكون من باب الدخول والإفضاء بالنسبة للباب ، ثم الإطلالة الباهرة بالنسبة للنافذة . وبهذا يكون المكان ككل ظاهر بجماليته وتأصيله من خلال هذين الدالين . كذلك وجود وجار النار الذي يحوي عدد من دلال القهوة والفناجين ، وهذا دليل على أزلية استقبال الجديد الوافد من الخارج إلى الداخل . كذلك الفتى الذي يُمسك بالمدق ليطحن القهوة بآلة شعبية قديمة ، حيث يُظهر صاحب المكان الأكبر عمراً وهو يُمسك بالمدق بقوة ظاهرة ، دليل تشبثه بالعادات والتقاليد التي تربى عليها . ما نتوصل إليه من خلال كل هذا ، إن عدسة كاميرة الفنان (عادل) تومئ إلى ما هو أصيل لتسجله كتاريخ من خلال الأمكنة التي باتت أمكنة تراثية خالصة ، توحي بعلاقات ، اندثرت ، أو بقي بعضها . غير أن الفنان يجاهد من خلال عين الكاميرا أن يؤرخ وجودها ، وبالتالي يؤكد أصالتها في تعميق جانب الآصرة الاجتماعية .

دلالة المكان الروحية /

في لوحات الفنانة (ليا حيدريان) تبرز سمة الروحانية في تعاملها مع المكان . فالصورة تؤكد على ما في الشاهدة التي خلّفتها الأمكنة من باب بُعدها الروحي الميتافيزيقي . لذا فهي تهتم بالعمارة القديمة ، والتي اندثرت معظم معالمها ، غير أن اختيارها لهذه الشواهد دليل على تأكيد أصالتها وتناغمها مع الذات الإنسانية . فالتعامل معها يأتي على مستوى إبقاء القيمة الميثولوجيا للمكان . ولعل التعامد والأقواس وصلابة الحجارة ما يؤشر مثل هذا البُعد ، ناهيك عن تصويرها بتناظر مع ارتفاع قمم الجبال التي أضفت هيبةعلى المكان . إن التناظر هنا منح الصورة وهي تؤرخ للمكان بعداً زمنياً ، حيث استنطق الماضي لصالح الحاضر ، وأكد على ديمومة العمارة التي يبتكرها عقل الإنسان ، حتى وهي تحتفظ ببعض شواهدها وأطلالها ، تماما كما رأينا في حفريات الآثاريين ، وهم ينقبون عما حافظ على كينونته داخل باطن الأرض ، حيث كشف بنيات متعددة سواء كانت في ما يخص الذهن الذي أنتج العمارة ، أو البعد الحضاري الذي أكد صيرورته في الاهتمام بالفن والتشييد . في ما يخص البعد الروحي في لوحات الفنانة ، نجد ولعها في الأمكنة ذات البعد الميتافيزيقي ، كالأضرحة وقبور الأولياء والصالحين . حيث يبدو الأخضر الذي يبعث على الحياة ، يُكلل الضريح أو القبر ، مكتفية بدلالته الروحية ، ويكون هذا من خلال تصوير الغطاء على القبر ، من جهة ، والعلامات ـ الرايات الصغيرة ـ التي هي بمثابة دالات على المزار . هذا الولع الفني ، لا يختلف عن اهتمام الفنانين باستثناء خصوصياته الذاتية .

في لوحات أخرى تتخذ من المكان ذاكرة ، حيث يتم توثيق ما تبقى منه ، مقدمة إياه على أنه الملجأ الذي كان صالحاً للسكن ، فتعتني بمدخله ، مبرزة متانة جدرانه وقوتها وقدرتها على مقاومة الأزمنة وتواليها . إن البقاء للمنزل بحد ذاته دليل على قوة التعلق بذاكرته . لذا فأن الفنانة توثق ما هو متبقي من ذاكرة آيلة للاندثار . إن تعزيز المكان ، يعني تعزيز الذاكرة ، وإبقاء حيوية الذاكرة ، يعني البقاء على محمولات التاريخ . فالصورة عند (ليا) تاريخ للمكان ، تعكس من خلاله تفاصيل مرئية ، وأخرى ينتجها خيال الرائي ، بما يمتلك

ويدّخر من المشهد المرئي . أي أنه يرى اللامرئي في المرئي . إن تعزيز المكان هنا تؤكده أزلية العمارة التي أبقت الذاكرة شواهدها ، ودأب الفنان على المحافظة عليها بالتوثيق الصوري . كل هذا تنتجه الصورة توافقا ً مع جمالية العمارة ، وذلك واضح من متانة البناء وزخرفته ، وأقواس الأبواب وفضاءات المكان التي تؤشر الكيفية التي شـيّدت اعتباراته عمارة المكان وهندستها وروحية البناء ودقته العلمية . فالعمارة كانت ولم تزل تـشيّد نفسها على مستوى البنية الفكرية المعمارية والرؤى الحداثية التي تتطلبها تطورات الأزمنة والحضارة الناشئة ضمنها . فلا سبيل إلا بالتجديد ، ولا تجديد دون تجدد الرؤى .

هكذا يبرزالمتن المعماري من خلال صور الفنانة (ليا حيدريان) فهي تؤكد هذه المتانة ، من اهتمامها بالأعمدة التي تحمل سقوف البناء وفضاءاته مثلا ً . ثم قدرة نظراتها على تعيين الزمن الذي يؤشر لقطة لها محمولات جمالية ، كضوء الشمس ، وظِلال الأشجار التي تضفي على المشهد لمنزل قديم جمالية خاصة ، ومعمارية باقية وحيوية . فهي بهذا إنما تؤكد على أزلية الفكر الذي أنشأ البناء ، وإمكانية اعتباره الحجر الأساس الذي تنبثق منه الجماليات الأخرى . لذا فنحن مع الفنانة كرائيين نُسهم في بلورة صورة المكان وتاريخيه ، وإعطاء القيمة الفنية ، سواء لهندسته أو لتوثيقه .

بين المكان وعُش الطيور/

يذهب الفنان (ريبر رشدي) بالمكان باتجاه تشكيلاته الأولى ، ليقرّبه من أعشاش الطيور ومخابئها . وهو في مجمله لا يحمل تعقيدا ً في الإنشاء ، بقدر ما يتصف بالبراءة والبدائية ، كأن الأشياء تعود إلى أحضان الطبيعة غير مشوبة بتعقيدات الحضارة . بمعنى يُفلسف المكان من باب البحث في براءته وكينونته الأولى ، هذا الحيّز الذي يمنح الإنسان الكثير من الرؤى ، ويشحذ المخيلة باعتباره الحامل للخصائص ، بقدر ما هي خارجية ، تخص شكل المعمار ، فأنه حامل لخصائص داخلية تخص وجود الإنسان فيه وخارجه ، وتتحكم في محتوياته العتبة والباب . فما هو خارجه يوحي بما احتوى في الداخل .فالبيوت التي التقطتها كاميرة الفنان

تعود بالمخيلة زماناً وتصوراً ، لتتخلى عن تعقيدات الحياة . وهي في طبيعتها بيوت ريفية ، تؤدي وظيفة لها علاقة بالزراعة ، إذ تبدو خالية من حركة الإنسان ، فقد صورها متفردة بذاتها ، مفعمة بالوحدة ، وليس الوحشة ، . تنقيم علاقاتها مع مفردات الطبيعة ، كي تبدو قطعة منها ، لا دخيلة عليها . أي أن ثمة انسجام وتناغم مع الماحول في الوجود ، تحيي وجودها بما توفر من دالات على فعالية الوجود والحياة في الريف ، سواء عبر توفر الغلة وعطاء الطبيعة أو في مواسم العطاء . ثم أن المصوّر الفنان حاول قدر الإمكان أن لا يضفي لغة فنية عالية ليشكل معمار محتوى صورته ، بقدر ما ترك التفاعل بين عناصر الطبيعة ومكوّن البيت المستل من الطبيعة نفسها ، ليُحدث تخاطراً بينهما . فالطبيعة تخلق أعشاشها التي يدخلها الإنسان بكل طمأنينة ودعة . من هذا نجد البساطة وعدم الاتكاء على ما يبتكره الفنان من زوايا اللقطة من أجل أن يبرز محتوى لوحته . فقد ترك الشكل الطبيعي للبيت يمنح المتلقي البصري أبعاد المكان وصيرورته بما ينتظم من تشكيل بسيط ومحاكي للطبيعة . فليس ثمة تحميل للمكان ما لا يتحمله واقع البيئة وطبيعة المتلقي ، فالبريق منعدم على واجهة البيوت ، لذا فهي تظهر بما تمتلكه من توصيفات في ذاتها ، وهذه خاصية الأمكنة التي تحاكي الطبيعة بكل جماليتها وبدائيتها الحاملة لدلالات خارج إطار المبنى المعماري المديني . وبهذا يحاول الفنان أن يعبّر عن رؤى تزاحمه يكشف من خلالها مفاهيم عامة منطلقة من رؤية خاصة . فهو ينظر للمكان الذي يحاكي الأعشاش ، بدوافع ذاتية مفهوميه ، محققاً رؤى مطلقة للمكان . إن أمكنته من زاوية نظره تؤدي وظيفتها بما تحمله من خصائص ذاتية . وفي مجال أو رؤيتنا إلى مثل هذه الأمكنة وعلاقتها بالمكان العام ، يحاول الفنان بهذا أن يُحقق رؤيتين ، أولهما : رؤية المكان بذاته ، عبر تصويره منفرداً ومكتفياً ،وثانيهما : تصويره وسط حيّز مكاني واسع هي الطبيعة ، سواء كانت حقلاً مخضرّاً ، أو بين سلسلة من الجبال ذات القمم المكسوة بالخضرة والنماء . وبهذا يكون الفنان عبر كاميرته قد حقق المراد أو الهدف الذي يرمي له من خلال عدسة الكاميرا ، في كونه أقام صلة معرفية فاحصة وكاشفة للمكان . وفي مجال رؤيته للأبواب التي تحكم هذه البيوت ، فأنه يصور البيوت التي استغنت عن أبوابها،

أو أنه يصور بيوتاً بأبواب بسيطة لا تنشد الإغلاق المحكم ، بقدر ما تشير إلى أبواب لبيوت، ذات أضلاع خشبية وأطر بسيطة ، مع انعدام الأقفال باستثناء وجود سلسلة حديد ذات زرد صغيرة . كل هذا يوحي بحالة الطمأنينة التي يشعر بها الإنسان وهو يسكن تلك البيوت ويطمئن على وجوده داخلها .

عموماً نرى أن الفنان قد تعامل مع المكان من منطلق البراءة والبدائية ، ومن أساس الوظيفة التي يحققها البيت الذي هو مكان يأوي إليه الإنسان ضمن زمن محدد وبعد انقضاء زمن العمل والكدح .

المكان ومكوّناته /

يتخذ الفنان (هيمن رانييي) من رموز المكان وحيواته ، صورة مركزية للتعبير عن أصالته وديمومته كالإنسان . بمعنى يربط المكان بمكوناته الأساسية التي تشكل تاريخه وعمقه . ولعله في إحدى صوره يرصد وجود الفانوس معلقاً على الحائط الطيني ، فأنه إنما يشير إلى فيض الضوء الذي يمنحه المكان كذاكرة ، لاسيّما وجوده معلقاً إلى جانب النافذة المطلة على الفضاء ، . إن وجود النوافذ في أي عمل فني ، سواء كان مكتوباً أو مصوراً أو مرسوماً فهو دلالة على الإطلالة على الواقع ، ومن ثم على المستقبل . لذا نرى الفنان يؤكد على موجودات المكان ، لتشكيل صيرورة تعبيرية تحقق المعنى العام والخاص بدلالة المكان . فإذا كان الفانوس في إحدى لوحاته ، فأنه من الحيوات البشرية والحيوانية باعثاً على تأصيل المكان وخلق بينها علائق وجودية ، تستكمل كل منها وجودها من الجانب الذي يؤطرها ، ويحرك سكونها . فالأشياء التي يتكئ عليها الفنان في صوره وسط الكادر المكان ، هي نوع من التخاطر البنيوي الذي يؤكد العلاقة الوشيجة بين الأشياء من باب استكمال التعبير ، وبعث حيوية المكان ، وبالتالي حيوية الوجود في أبسط البيئات تطوراً . إن هذا نوع من النظر إلى فطرية الوجود مقابل أصالته الكامنة في براءته . في لوحة أخرى نلحظ أن السلّم الذي يتكئ على سقف البناء البسيط ، به دلالة تؤشر الصعود والارتقاء بأبسط صوره وتحقيقاته . ويعمد في لوحة

أخرى إلى أن يحقق المعنى للمكان وتأثيراته بوجود الصبية ، أي أنه يحقق وجود المكان في براءة الصبية وتطلعها . ولا يترك الفضاء الواسع الذي يشكل مركز المكان ، بل أنه يؤكد عليه . فهو حين يُصوّر سطح البيت ، فأنه يستكمل الصورة بكادر أوسع ، وهو فضاء تحيطه الجبال كمطلق ، مع سكون وتطامن البيوت بألوانها الخريفية . بمعنى أن كل هذه الحيوات ، بما فيها الأمكنة تمارس سحر وجودها من استقرار المبنى العام للوجود ، والذي يخلقه السلام . وهذا يتناظر مع تذكر حالة اللااستقرار التي تخلقها الحروب . وأرى أن الفنان استجاب إلى الذاكرة وهو يراقب الطبيعة والأمكنة المسكونة بالبشر ، وبهذا عبّر عن التاريخ من خلال الصورة . وفي أحدى صوره ، أعطى للنافذة والباب دورهما في تحقيق وجود المكان كمؤثر وحامي ، فإذا كلن الباب مغلقاً على موجوداته وسط تشكل الجدران التي تومئ إلى بساطة الواقع ، فأنه جعل من النافذة في أعلى الباب مساحة للإطلالة على الفضاء الخارجي ، وما وجود الأصيص المكللة هاماته بالورود ، سوى دليل على هذا التعبير عن حيوية المكان ، بدليل الأبيض الذي يُطلي حواشي النافذة .

إن الفنان (هيمن) قد تمكن من بعث الحيوية في المكان من خلال اجتماع كل الموجودات الإنسانية والطبيعية المقرونة ببساطة الحياة ، ولم يغفل عن التاريخ باعتباره المؤشر الذي يوحي بالأمن والاستقرار الذي كانت تنتظره بيئة كردستان وهي تناضل طيلة حقب من أجل تحقيق السلام والأمن للإنسان .

ثم أنه يحاول أن يؤرشف المقدس ـ المسجد ـ من خلال إعطائه صورة القداسة و ما تشتقه الإنارة من بُعد روحي . فالمكان يبدو على هالة من القدسية ، حيث تتخلله الألوان الشفقية ، والفضاء المشوب بالأحمر الفاتح ، والأزرق الممزوج باحمرار الشفق ، مع انبثاق النور من جوانب المئذنة صعوداً إلى الأعلى بروحانية فائقة الدلالة على القدسية والروحانية . كما أن ميلان أغصان الشجرة أعطى نوعاً من الطقسية سواء على الشجرة أو المكان بعامة . إن المحمولات الروحية التي عليها الصورة انبثقت أساساً من الألوان ، والألوان تلك منحت المكان هالة راقية ببعدها الميثولوجي .

عموماً لم تهمل الكاميرا كما هي اللوحة التشكيلية المكان كذاكرة ذات قدرة على حفظ الصورة الأنقى من جهة ، ومن جهة أخرى أدت وظيفة التدوين ، ثم وظيفة التذكير .

الأفق المكاني /

الفنان (كاروان كرمي) يتخذ من حيّز المكان الضيّق ، متسعاً لفرز دواخل نموذجه الإنساني في كادر الصورة . المكان هنا جزء من منزل يطل من خلال نوافذه على الخارج ، والنموذج يتطلع عبر نافذة المكان الذي يبدو مجرداً من الأثاث . وهذا بطبيعته يعكس طبيعته وخاصيته النفسية ، التي تسبغ على النموذج حالة معينة . يبدو أن الأمكنة في الصور الثلاث قد تعرضت للدمار بفعل حدث مخرب كالحرب مثلاً . وما النماذج سوى المختبئين داخله ، أو هم من الصفوة السالمة من الدمار . إن الصور الثلاث تحكي ما هو مضمر من الأحاسيس ، وهذا ما تظهره طبيعة المكان وطبيعة النماذج . في كونهم يتشوفون إلى ما هو خارج المكان . في الصورة الأولى تظهر امرأة قد نفر صدرها وبان ثديين على بروز نافر أيضاً مع ذراعين مرفوعين إلى الأعلى وجسد متوتر . هذا الصورة من الانفعال توحي بالتضرع من أجل الخلاص من محبس المكان ، فهو مكان سلبي ، غير أليف للنموذج ، والنافذة تتوازن مع حالة التضرع المتكافئة مع ما يظهر من الفضاء الخارجي . إن المقبض في الداخل ، والحرية في الخارج . هذه الجدلية تعالج ما عليه النموذج ، وتقود لتأويل محتوى الصورة خارج متن المكان وحيثياته . في الصورة الثانية ، يكون النموذج وهو يقترب من النافذة ، مشوب فعله بالحذر والتوجس . وهذا يعني خطر الخارج وضيق الداخل . لذا فهو بين محبسين . ولعل الضوء الساقط من النافذة الأخرى المقابلة للأولى توحي بفضاء الخلاص ، فالنور هنا دال على المعالجة وفك لغز المكان وضيقه . ويستغل الفنان نفس المكان راصداً حركة النموذج وهو يتناوب ين النافذتين ، شغفاً بالخلاص . وثمة مدونات على الجدار عبارة عن دوائر صغيرة داخل أخرى أكبر وهكذا ، وهي تعكس الحالة النفسية المرموز لها بالمغلق ـ الدوائرـفالضوء

يعمّ المكان بالرغم من وحشته وتجريديته ، لكنه مغلق بفعل صور الدوائر على الجدار . إنه رسم يحكي واقع غير معلن الإحساس جرّاءه .

في هذه الصور استخدم الفنان أسلوب التعبير عن مكونات زمانية ومكانية ، وتسجيل أحاسيس عن مكان استثنائي بفعل حدث ما ـ كما ذكرنا ـ .

المكان والضوء /

لاشك أن المكان ، هو الحيّز الذي يختاره الانسان تمثلا ً بأعشاش الطيور التي تأوي إليها من أجل الاستقرار والاطمئنان وتوفير الحماية ، ثم التناسل . من هذا الفهم للمكان نكون أمام مستلزمات النهوض بكل مستلزماته ، أي العناية بلياقته إنسانيا ً . والأمكنة تتفاوت قيمتها العمرانية وفقا ً للتفاوت الطبقي . أي خاضعة للبنية الاقتصادية والبيئية . من هذا الاختلاف تبرز مسألة في غاية الأهمية ، تخص جهد الإنسان المنبثق من خلال وعيه لحقيقة أهمية المكان في حياته ، ابتداء من وجود الكهوف وتدرج العناية بها كالباب لدرء الخطر ، وتزويق الجدران بالخطاطات والرسوم . بمعنى إن تدخل الإنسان في وجود المكان ، يعطي له تلك المقبولية بحدود الامكانية التي يحددها الموقع الاقتصادي والبيئي كما ذكرنا .

واستنادا إلى هذه القراءة بين المكان والإنسان ، نجد الفنان (علي أركادي) تبدأ عنايته باللقطة للمكان انطلاقا ً من تأثيرات عوامل الصعود به وتجميله . فأمكنته بسيطة وذات خصيصة شعبية . فهو لا يصورها عبر ما يجملها بالآثاث وديكورات ومستلزمات أخرى نجدها في البيوت الفارهة ، بل أنه يعمد إلى التقاط صور للبيوت والأماكن الشعبية ، حيث يلعب الضوء دورا ً يضفي جمالية على المكان في كل صوره . أي يخلق جماليته عبر جمالية الطبيعة وعناصرها . إذ تجسد إحدى الصور بابا ً لمنزل شعبي . لكنه يبدو على هيبة انشائية ، بسبب قيامه وديمومته . فالضوء المسلّط على عتَبة المدخل تلغي إلى حد ما قِدَمه وتبرّز أزليته وقيمته المعمارية ، خاصة الجوف الفضائي الذي يؤطره ، حيث يُظهر بالإضافة إلى جمالية القوس وتقعره ، نمط الحماية . فهو باب لم يكن بمواجهة الشارع مباشرة ، وإنما توفرفي

مقدمته وفضائه مسافة ، يلتقط المصوّر صبيين جالسين على عتبته ينظران إلى الأعلى حيث مصدر الضوء . هذه الاختيارات لم تخضع للعشوائية فقط ، بقدر ما كانت حالة تشييد البنية للمكان من خلال عتبته في رؤى الفنان . في الصورة الأخرى يبدو الضوء منبعث من داخل المنزل ، إذ يظهر صبي يحمل انبوباً مطاطياً يدتفق من فمه الماء ، باتجاه أرضية العتبة ومقتربها من الشارع . وهنا تتضح لنا دلالة أخرى تضمرها الصورة لتحقيق أهمية المكان بالرغم من بساطته . فهو مكان ذو عطاء ، بدليل الضوء والماء .أما في الصورة الثالثة ، فقد جسّد مشهد الزقاق الشعبي ، واعتنى بواسطة الإنارة بعلّيته من أسيجة السطوح ـ الستائر ـ والشناشيل والأبواب المتقاربة . هذا المشهد الذي يُظهر الضيق في المكان ، بسبب التقارب بين البيوت وضيق الزقاق ، لكنه يروي ما يضمره الزقاق والبيوت من ألفة بين ساكنيها لأيام زمان . فالتقارب آنذاك ، كان يعني العفوية في السلوك والعلاقات الاجتماعية والأسرية . لذا تعمل الصورة هنا على تدوين المكان المنقرض أو الآيل للانقراض في الذاكرة . وهذه واحدة من وظائف الصورة المهمة أو الرئيسية ، تتضاف إلى كونها عمل فني متطور وفاعل . في بعض الصور نشاهد مجموعة من أفراد الأسرة مجتمعين إما أمام عتبة المنزل أو في زاوية داخله . وفي كل الأحوال يكشف الضوء البنية الأسرية الأليفة التي يتمتع بها أفراد هذه الهيأة الاجتماعية من تقارب وتجاوب . لقد لعبت الصورة عند الفنان (علي) دور عكس الألفة والانسجام في منظومة الإنسان البسيطة ـ الأسرة ـ وصولاً بالدلالة وفائض المشهد إلى المجتمع . فكلما كانت الحياة على بساطة ، كانت العلاقات أكثر تماسكاً . وهذا ما يؤكده علماء الاجتماع .

هندسة المكان ورموزه/

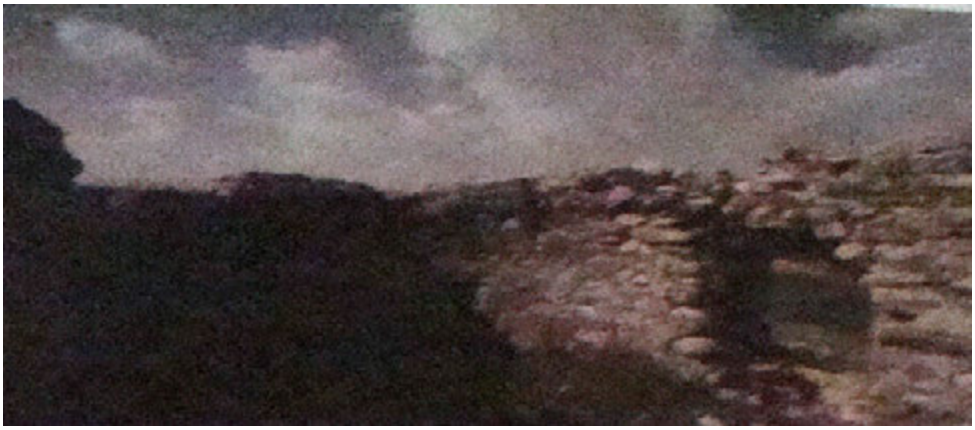
نلاحظ أن الفنان (فارس سعدي) يصوّر المكان وهو في طور التشييد ، حيث لا تظهر معالمه وطبيعته . غير أنه يُعطيه مكانته المقدسة بإظهار الهلال كرمز إخصابي زحف إلى المعتقد الديني ليكون من علاماتالعلّيات كالمساجد ودور العبادة والأضرحة . فالأهلة واحدة من رموز

الميثولوجيا. لذا نجد الفنان يُعطي للمكان الذي هو في دور التشييد قداسته . أما الفنان (علي ياسين) فيبرّز هندسته المعمارية ، مختاراً الأقسام العلوية من الأبنية ، مجسداً دقة البناء وهندسته ، مولي عناية للضوء والظل اللذان يلعبان دوراً جمالياً في إبراز معالم المكان . فمعمارية البناء الراقية تبرز هنا من هندسته وتكيفه الخارجي التي هي بالتأكيد ـ خصائص ـ تؤكد جمالية داخلها . وبالتالي تؤكد على الذهنية المنتجة للمكان ـ العمارة ـ والكيفية التي اشتغل بواسطتها ذوق المعماري في تخطيطها وتنفيذها . فالفنان هنا يعرض علينا الهندسة ، لتثير فينا ما توحي به العمارة من فكر جمالي شُيدت من خلاله وبه كبنية وجودها . وهذا ما جسّده الفنان (آري جلال) وهو يرصد المكان الأثري ، ذو المعنى الهندسي الغائر في التاريخ ، لتحقيق نفس الغرض الذي حققه الفنان (علي) من عمارته في الصورة . فتصوير الكاتدرائيات والكنائس والأبراج هنا بمثابة تجسيد للعلامات التاريخة في البناء والتشييد التي تدل على قوة البنية الفكرية وجمالية تكونها في تشكيل العمارة . إن اللقطات الثلاث التي رصدها الفنان تدل دلالة قاطعة على مثل هذا القصد من الصورة ، فليس أزليتها كنتيجة على بقاؤها هو المهم ، وإنما الأسلوب الذي صيغت به ، بدلالة الفكر الذي أنتج كل الوسائل والأسس لتخطيطها وبنائها وتكاملها .

الفضاء والسعة المكانية /

إلى جانب ما رآه الفن في المكان أعلاه ، نجده عند الفنانين (آرام جعفر وكيوان فهمي) متشبثين بالفضاء المكاني وسعته وعلّيته . كل ذلك وكما تعكس الصور على أزليته المعمارية ، والتي تقود كما ذكرنا سابقاً على متانة وقوة الفكر المنتج لها . فـ (آرام) يعتني بعمارة المكان من الخارج ، باختيار الزوايا المعبّرة عن متانته وجماليته في آن واحد فالمقدس ـ المسجد ـ تبرز قيمته من مكانته الميثولوجية ، لكن الفنان يعمد إلى إضافات فنية تعزز رؤيته للمقدس ، لاسيّماعنايته بالفضاء المحايد ذو القوة الروحية الخالصة . فلون السماء تباشيري يطرد الحدّة ويتمسك بالحيادية والمرونة لتتناسب مع العليّات التي تمثلها القبّاب والمئذنة

وما تضفيه الأشجار وإن كانت مجردة من أوراقها ، فهي تضفي على المكان الهيبة بما تضمره من هيبة المقدس المتأتية من عوامل التخصيب والنماء . وفي صورة أخرى ، تبرز واجهات العمارة الشعبية المصنوعة من الخشب على هيبة وتعامد ، بما سلّطته عين الكاميرا ، بحيث برّزت ألوانها الأصلية كالأبيض والجوزي المعتّق لتجسّد أصالتها وانفتاحها على فضاء رمادي يعتني به الفنان ليكون لونا ً محايدا ً يُسهم في بلورة أفق جميل يعطي للبناء كخلفية جمالية مضافة لهندسة وعمارة التشييد . ويجسّد في صورة أخرى قوة البناء القديم ـ التراثي ـ . فهو يأخذ مقطعا ً من البناء ، يُسهِم كل عوامل التجسيد لمثل هذا المفهوم للفن المعماري ، خاصة الإنارة الحادّة المسلّطة على البناء من أجل إظهاره على هيبة ورقي . إن الفنان من خلال صوره أكد على الخلفية المنتجة للمكان ـ العمارة ـ من خلال قوتها وأزلية بقائها . بينما الفنان (كيوان) يعمد إلى تجسيد الواجهات الداخلية للعمارة من طارمات وأقواس وما يرافقها على أرضيات الباحة الداخلية ، أو أنه يختار لقطة بعيدة تُظهر نفس المكان على هيبة واضحة . وفي صورة مهمة ـ كما أراها ـ بسبب التقاطها لزاوية من البناء شملت الطابقين الأرضي والعلوي . إذ أقامت نظرة فاحصة إلى طبيعة هذا التماسك في العمارة القديمة، كذلك دال على سعة الفكر الجمالي ووضوح الرؤى المشيّدة للبناء . فكل جزء من العمارة يتجاوب مع الجزء الأصغر والأكبر ، فالعمارة أشبه بالقصيدة المتماسكة معنى ومبنى ، وبما تضفيه طريقة الالقاء من جمالية أخرى . فالأجزاء هنا تكون على طول البقاء شاحذه للخيال ، باني لتنشيط جدلية تخص الطبيعة المعمارية في البناء ، موسّعة من أبواب المعرفة بخصائص المكان وألفته . ناهيك عن عناية الفنان بالفضاء الخارجي الذي شكّل خلفية منتجة للجمال الذي يتجسّد في عمارة المكان .

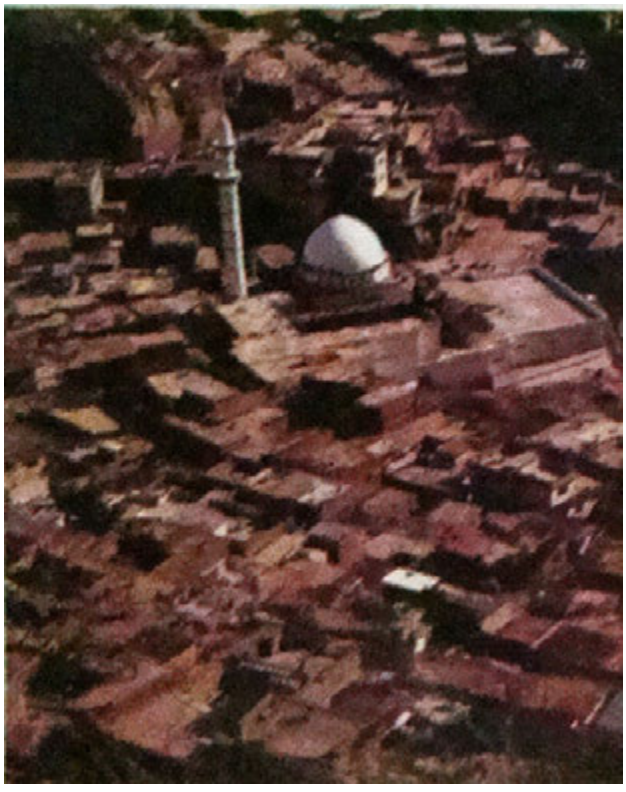


محور المكان
الفنانه ليا حيدريان

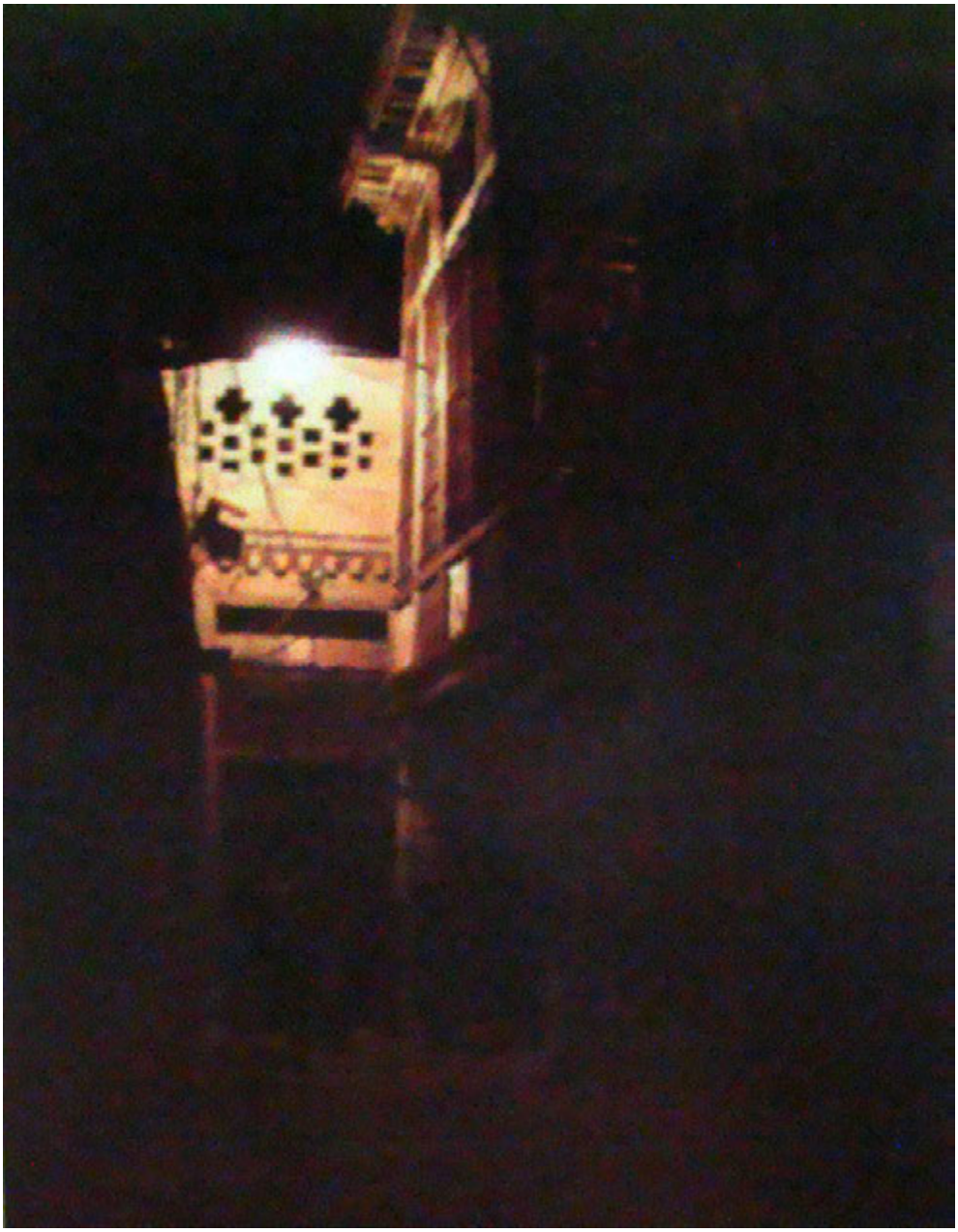
محور الطبيعة

الفنان علي المندلاوي

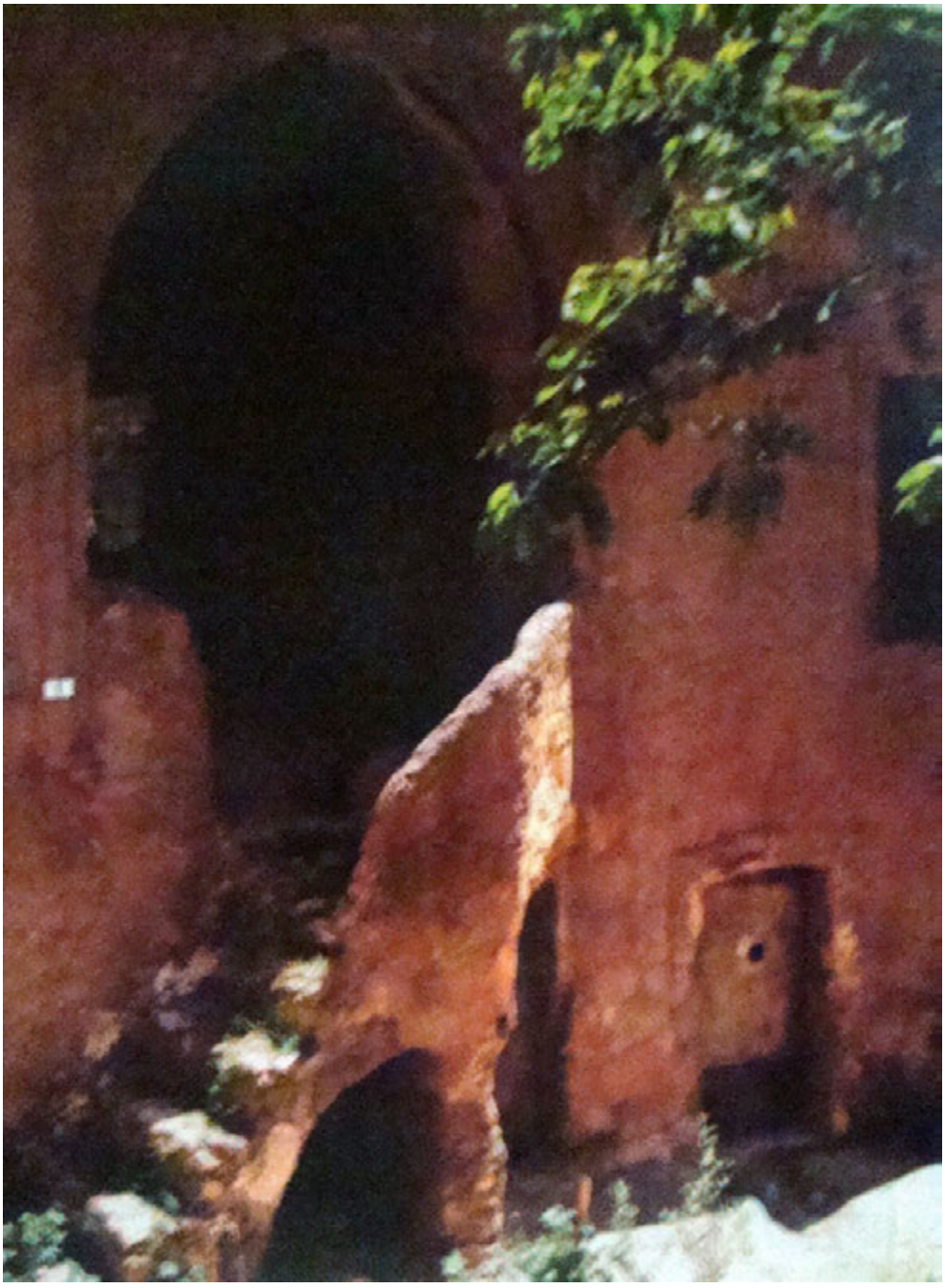
محور المكان
الفنان سفين أحمد



محور المكان
الفنان رستم أغالا

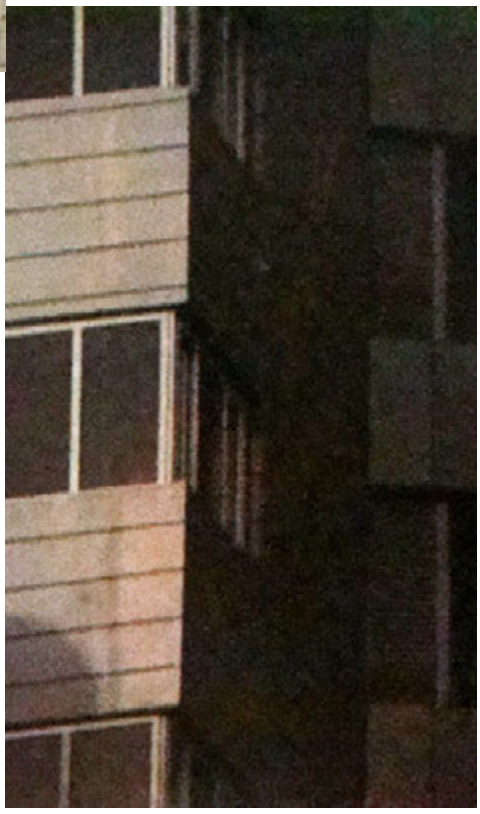


محور المكان
الفنان علي أركادي



محور المكان
الفنان سفين أحمد

محور المكان
الفنان كيوان فهمي

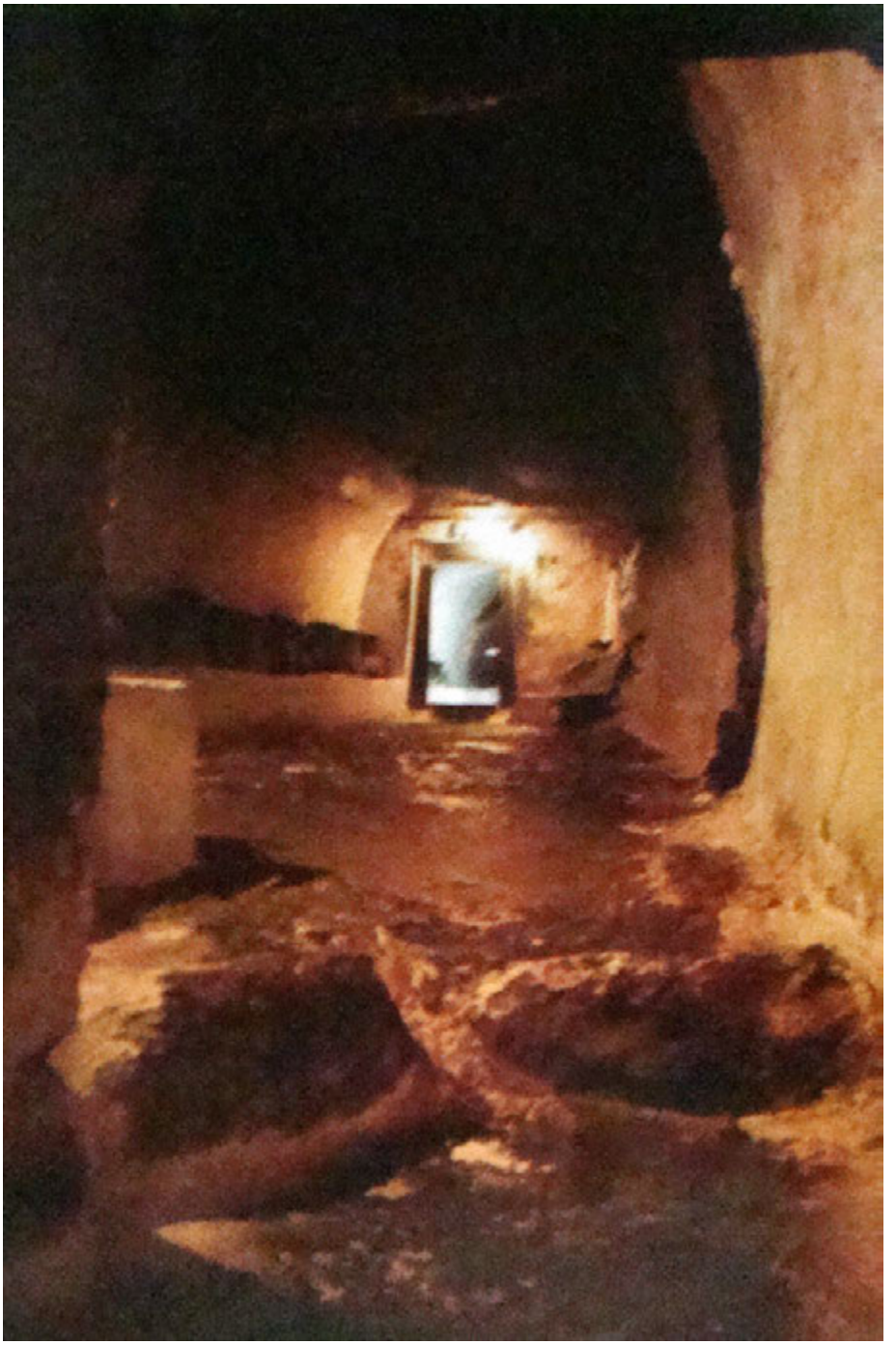


محور المكان
الفنان علي ياسين

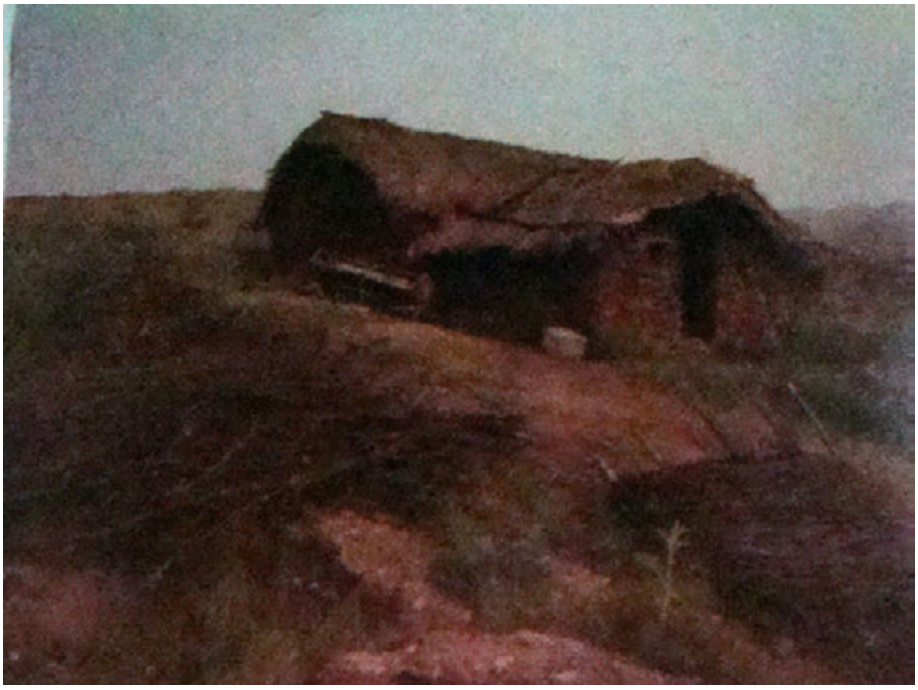
محور المكان
الفنان ليا حيدريان

محور المكان
الفنان أرام جعفر

محور المكان
الفنان كاروان كريمي

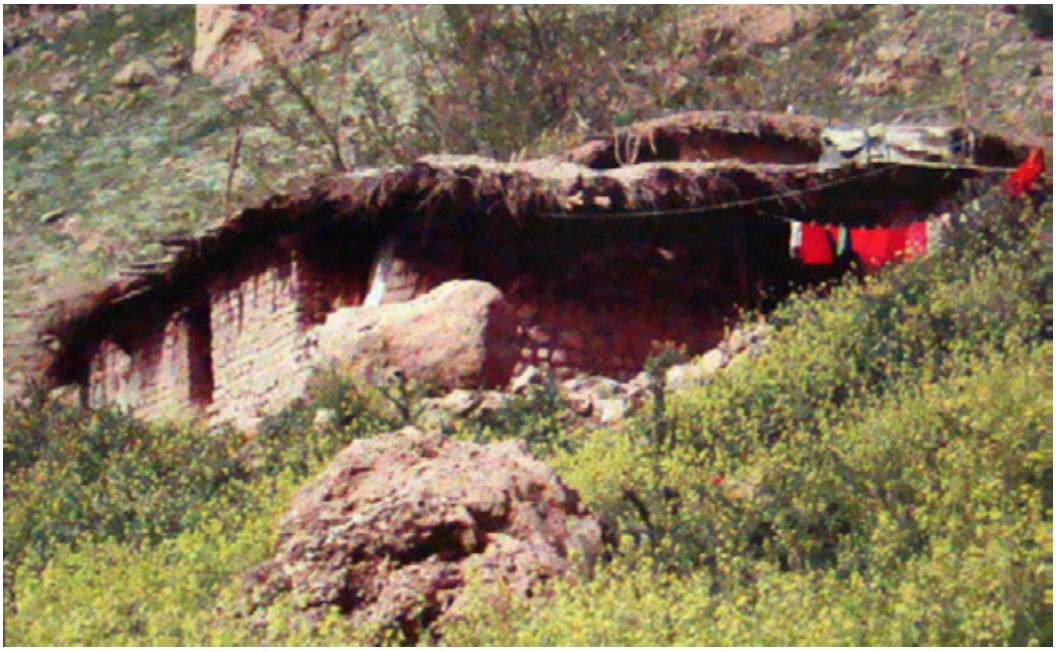


محور المكان
الفنان روشت توانا



محور المكان
الفنان ريبر روشدي

محور المكان
الفنان عادل زرار



محور المكان
الفنان شيروان محسن

محور المكان

الفنان نادر روستي

المحور الخامس /

فلسفـة الصـورة ----------

يبدو أن للصورة علاقة متينة بالتاريخ ، بسبب علاقتها بالذاكرة . والذاكرة ذات صلة بالزمان والمكان ، وهما من مقومات التاريخ وسداه ولحمته . من هذا يمكننا التعامل مع هذا الفن من باب الأرخنة والتوثيق . وهذا التوثيق بطبيعة الحال يتخذ له مجالات فنية ، تدخل فيها أحياناً التقنية المباشرة ، لتصوغ نسقه الجمالي ، في استكمال الدلالات التي تنوجد من أجلها الصورة أساساً ، بمعنى أن تكون لها رسالة شأنها شأن الأجناس الثقافية والمعرفية الأخرى ، فالعين بطبيعة الحال تنظر بما هو مرئي أو مُشاهَد ، لكنها تقيم علاقة جدلية مع الأشياء الموجودة ، حد اتخاذها رموزاً لها ، تبيّن من خلالها بناها الأساسية المتمركزة في اللامرئي ، أو غير المنظور ، الذي تؤشره وتكشف عنه الرموز والعلامات ـ سيميائيات الصورة ـ . هذه العلامات التي يتعامل معها الفنان توافقاً مع جوّانياته ، أو بناه التحتانية غير المرئية ، وغير المحسوسة . وهي من قبيل قطعة الثلج المغمورة . كل هذه الحراكات تستكمل الرؤية الفلسفية لفحص الظواهر التي تعنى بها الصورة . أي أنها تتداخل مع مكوناتها المرئية وغير المرئية . فإذا كانت الأولى مكشوفة للعين ، فإنها تؤشر إلى الثانية عبر علاماتها ، والثانية تستلم مكوناتها من الذهن الذي يمتلك قدرة صياغة التكامل للدلالة التي تنتهجها الصور كاملة . إن ما تقيمه الصورة ، لهو الدأب على إقامة هذه العلاقة الجدلية ، بين المنظور واللامنظور ، وبالتالي تقيم علاقة بوسيلة الحوار الذي يقود هو الآخر إلى بنية فلسفية ، قوامها طبيعة النظرات الفاحصة للمشهد في الصورة ، والبحث عن مكوناته ، وخفاياه ، وما تدل بنيته الظاهرة ،عن بنيته العميقة غير المنظورة . من هذا نرى أن هذه العلاقة ، غير محددة بما هو ملزِم بحيثيات التوثيق ، إنما يخضع الفنان إلى التوفر على ما يجده أكثر قدرة على التعبير والتأثير . فالصورة لدى الفنان الناظر إلى الفوتو باعتباره نصاً ، يعطي لفنه قدرة العمل على مستويات متعددة ، سواء في نظرة الفنان كرائي للمشهد ، أو نظرة الرائي للصورة كناتج إبداعي يتوجب قراءته على وفق مستويات تخضع إلى البعد المعرفي التحليلي لما تضمره جدلية الصورة برؤية المستقبل . إن نظرة (ميرلو ـ بونتي) لفن الصورة أعطى وظيفة جديدة لها ، وذلك من اعتبارها وظيفة (إبلاغ ، تمثيل ، مفاجأة ، تدليل ، إثارة

الرغبة) . هذه مجتمعة تلزِم الفنان بشروط مرنة ، وليس العمل على وفق أيقونات ذات اعتبارات مقدسة . فـ (ميرلوبو ـ نتيّ) إنما يحفز الفنان على النظر إلى الاهتمام بوظيفته ، وما ينبغي عليه في مجال التفكير في وظائف أخرى لعمله تستدعيه المتغيرات والكشوفات المعرفية التي تقود إلى اتساع الرؤى، الناتجة عن التجربة والعمل في هذا الحقل . من هذا نجد أن الفنان صاحب مشروع نظري يعين كاميرته على إنتاج له مكانة ومميزات في التعبير والكشف ، وإن لم يبح بذلك مباشرة . فقط ترشح لوحاته مثل هذه الشذرات النظرية التي تنطوي على بنى معرفية ـ ثقافية للتصوير ـ مجموعة الرؤى ـ ، أو لنقل الرؤى التي أكدها (بونتيّ) منطلقاً من الجسد ، ومبتدئاً باليد المستعينة بالعين المجردة للمصوّر وانسحاب هذا إلى مجمل مكونات الجسد البشري . إن الفنان بهذه الرؤية ؛ إنما يصوّر جسده ، لكنه لا يقع في وهم المشابهة أو المفارقة . وهي عودة إلى أسطورة (نرسيس) حين وجد وجهه على سطح الماء لأول مرة ، فأوهمته الرؤية على أنه الآخر ، وليس ذاته . هذا الفزع ، يكون ملازماً للفنان ، ويتحقق حين يكون الفنان رائياً من بعد أن كان منتجاً للصورة . فهو ذو رؤيتين ، رؤية ما قبل وأخرى ما بعد . لحظتها تكون له قراءة تصطف مع قراءة الرائيين الآخرين ، وتفترق عن نظرتهم في الخصائص الذاتية للقراءة . من هذا يكون فن التصوير هو الفلسفة التي تتناول العالم بأسلوب الفنان الخاص ، والمصوّر وحده الذي يدرك العالم ويجعلنا ندرك العالم (العين والعقل ص٧).

من هذا نرى أن الفنان (كفاح الأمين) ينطلق في صورته من فهم فلسفي ، خاضع لجدلية الوجود . وهذه النظرة محددة بحرية امتلاك الحركة في كلا الطرفين ، المصوّر والرائي . فالفنان وهو ينتج الصورة ، يعتمد أولاً على رؤى مسبقة . وهي في مجملها رؤى فلسفية ، ترشحها ثقافته . أي أنه يأتي المشهد من باب نظرته للحياة . لذا يكون ثانياً رصده إلى العوامل التي تؤثر سلباً على أسس الحياة ، وصفاء ديمومتها . ولعل التخريب الذي تسقطه الحروب واحد من مركزيات صور الفنان (الأمين) فهو ينظر من خلال استخدام جسده متمثلاً في ـ العين واليد والذاكرة المعرفية ـ ومن التجربة التي خاضها مع جمع الأقران في

ظروف صعبة ـ ينظر من أجل هذا إلى البوركرام الذي حرره الفنان عن عمله في فصائل الأنصار في كردستان العراق ـ لكي يقف على أهم ركيزة يعمل من أجلها الفنان . كذلك يقف على ما تشكله الآلة ـ الكاميرا ـ في حقل رؤاه الفنية وما هي سوى وسيط ، ينظم مثل هذه التوافقات الرؤيوية ، لكنه وسيط ذكي ، يرتبط مباشرة بالعقل . يقابل هذا ما يحدثه الرائي المستقبل للصورة ، فهو الآخر ينطلق من وعي ذاتي ، محفوف بمعرفة خاصة ، تعينه على كشف عما هو خارج المشاهد ، معتمداً على فرضية معرفية ، كون المنتج ينطوي على مضمر لابد من البحث عنه . مثله مثل المنقب الآثاري الذي يُخضع أداته في التنقيب إلى الفرضية المعرفية . فالذاتين ـ ذات المصوّر وذات الرائي ـ غير منفصلتين تماماً ، بل كلاهما يحاور الآخر ، لأن كلاهما يخضع لجدل المعرفة والفهم لوظيفة الصورة ، وطبيعة عين المصوّر وعين الكاميرا . وبهذا تتسع الرؤية الناظرة إلى المستقبِل. أي أن الناظر ـ الرائي ـ يفحص نتاج المصوّر برؤى جديدة ومكتملة الآلية المعرفية . فنحن أمام حركتين نشطتين ، حركة جسد الفنان ، وحركة جسد الرائي . وكلاهما يتفاعل مع الآخر عبر الصورة المرئية . فـ (الأمين) يحاول وهو يراقب المشهد ، تسليط الضوء على مكوناته ، فقد اختاره من منطلق حساسيته إزاء الأشياء ومكونات الوجود ، وفهمه لجدليته . فهو لا ينظر إلى الظاهرة التي تتبناها الصورة من منطلق اجتماعي فحسب ، بل من كونها فعلاً كونياً له محمولاته ودلالاته ، لاسيّما غياب الإنسان في أغلب صوره . وإن وجد فهو يعكس حالة التغييب ـ المطرود من مكانه ـ حسب رؤية الباحث (ناجح المعموري)، مع احتساب ما يعبّر عنه ، في ما يخص الأثر والتأثير ، كونه ـ أي محتوى الصورة ـ هو نتاج حركة المجتمع سلباً أو إيجاباً ، وإنها نخضع ذلك إلى وعي المركز في عين الكاميرا بعد أن يتمخض في حقل عينه الفاحصة المجردة في النظر إلى المشهد . ولديه في عين كاميرته بعداً آخر مضاف إلى ما تراه عينه ، لأنه على يقين من كونه بإزاء الاستعانة بعين ثانية تمتلك تقنية وحساسية ذاتية ، تتمثل في التقنية من جهة، وما خلقته عينه التي لها علاقة بالعقل من جهة أخرى. فنحن أمام حساسيتين ، الأولى حساسية عين المصوّر ، والثاني حساسية عين الكاميرا ـ عدسة الكاميرا ـ

إن عين الكاميرا بطبيعة الحال تخضع لرؤية عين (الأمين) لكنها لا تتعامل مع ذلك من باب الأمر وتنفيذه ، بقدر ما هو نوع من الحوار المعرفي بين قطبين حيويين . هذا ما هو ظاهر من الوظيفة ، وواضح في المعطى من الفن . في الفعل ورد الفعل ، لكن في حقيقة الرؤى ، تكون عين الكاميرا محفزّ للتخييل ، وتـتسقط ما هو مضمر ، أو الكشف عن المسكوت عنه في المشهد ، وذلك بالاستعانة بما هو مُشاهدْ . أي كشف المضمر ، ليكون ظاهراً ومعبراً عن فعاليات كبيرة مضمرة في المغمور من الحركة في الصورة . وهذا ما نعنيه الجدلية الفلسفية في نتاج (الأمين) من الصور، فهي لا تقبل السكون لعالمها ، بل تنتهج الحركة والنماء من خلال ما تنتجه العين من علامات ، تكون شفيع الرائي في القراءة والمشاهدة بما تتركه من أثر يصوغ رؤى الرائي وتفعّل نظرته الفاحصة للصورة ، بحيث لا تمر رموزها واستعمالاتها عن مجال جدلية رؤيته المشاهِدة اعتباطاً، بقدر ما تـشكّل علامة لوقفة فحص في مجال دراسة الصورة . إذ نرى أن عملية التفاعل بين عين المصوّر وعين الكاميرا ، ماهي إلا عملية إيقاظ لما هو كامن في الذات الإنسانية ، وكشف المفارقات عبر تلك السيمياء التي تتوزع وتواكب حيوية عناصر الصورة ، النابعة من ذات ناقدة ، تنظر لتنتج ، لا تنظر من أجل المتعة والتطلع فحسب .

إن إنسان (الأمين) في لوحاته ما هو إلا نتاج بيئة اجتماعية وسياسية ، عملت عبر الأزمنة والأمكنة على أن تضع ذات الآخر ضمن حقل التهميش ، الإنسان الذي يدور في فلك الفراغ والاحباط ، وتراكم البؤس الموروث . إنه مقتول الإرادة ، وهو ينظر إلى المكان الذي لحقه الخراب مثلاً جرّاء الحروب ، أو جرّاء العمليات الإرهابية والاهمال العام للبنية التحتية للبلد. لذا نتوقف على وجود النموذج الإنساني من هذا الخراب ، وهذا البؤس ، والإرادة المسلوبة المتحكمة بالإنسان . فلوحات الفنان تستعيد الذاكرة للإنسان لما افتقده من أسس أسرية واجتماعية من جرّاء الفعل السياسي والاجتماعي . من هذا نرى إن صوره ما هي إلا نصوص تـعطي ما هو مرئي ومعايَن ، وتـحيل إلى ما هو خارج وضمن الكادر من ثراء في الرؤى المبنية عليها اللقطة ـ المشهد ـ . بمعنى يكون منطلق من مثابة التعبير المباشر للوصول إلى ما هو

أعمق منه . أما ضمن سياق العمل من أجزاء ، فهي ما تستكمل بها الصورة وجودها . كل ذلك يحدث بفعل الجدلية التي تنقيمها الصورة ، لأسباب كامنة فيها ، ومتحركة ضمن ذهنية الرائي ، الذي يأخذ المحتوى مأخذ الفعل المخلّق في التعبير ،. الصورة كما نراها عند (الأمين) عبارة عن كون مستمر الحركة ، وإن بدا ساكناً للوهلة الأولى أو الذي توجده الصورة بالمفهوم العام لها ، وليس بمفهوم القراءة الفاحصة، لأن القراءة تُحرك المحتوى . إن العلامات التي تتركها عين الفنان وعين الكاميرا في المُنتَج، هو الذي يشي بمحمولات علامتيه ينبغي فحصها ليس بمعزل عن المكونات الأخرى في الكادر ، وإنما تحريك الساكن المفترض، ودمجه مع المتحرك الذهني جرّاء الفحص . إن دائرة الفحص ، تتشكل من عناصر متآزرة ، لا تنفصل عن المصدر المنتج ـ العين ـ وذلك لا يعني أننا نتعامل معه بصورة مباشرة ، بقدر ما نعطي لكل فعل شارك في انتاج الصورة دوره . ولعل فعل التماثل مع الموجودات المتوفرة لعين المصوّر ، وتلك التي تتحفز بمعزل عن عينه ، لابد من أخذها بنظر الاعتبار . إن كل مقتربات الصورة ومقوماتها وسبل انتاجها تتظافر في عين المصوّر، وعين الرائي مع اختلاف الأزمنة والأمكنة . يبقى الإنسان الذي هو رمز كل هذه الأفعال والبنى الفنية والموضوعية في لوحات (الأمين) الذي يلعب الوجود والعدم دوره في حضوره وغيابه في الصوّر . إنه حاضر غائب كما ذكرنا . وحضوره يكون من خلال شهادته على خراب المكان وإهماله ، ثم غيابه الحاضر أيضاً ناتج عن الأثر الذي يتركه تبعثر مكونات المكان ، ونعني بها أثر الأشياء التي هي من آثار الإنسان المطرود من مكانه . والطرد كما نراه يخضع إلى منبع فلسفي ، وإن تكلل بفعل التدمير العام ، إلا أن سلب الحرية مثلاً عند (سارتر) لا تعني الفرد لوحده ، وإنما تعني الفرد من المجموعة الإنسانية المستلبة الإرادة والحرية . فالفرد هنا مطرود من بين جمع المطرودين على صعيد الفعل السياسي والاجتماعي والثقافي . ولعل الطرد الأهم ، هو تخريب المكان الذي يماثل عش الطائر على حد تحليلات (باشلار) . من هذا نجد أن المطرود عند (الأمين) يكون من مكانه ومن حقل معارفه أيضاً . أي تخريب بنيته المعرفية ، لكي يتمكن المخرّب الهيمنة على وجوده في الزمن ، فالتهميش الاجتماعي طرد ، والعزل السياسي طرد ، وتخريب

المكان بفعل الحرب طرد ً أيضا ً . فالإنسان العراقي مثلا ً واصل الطرد والإبعاد والتهجير والقمع عبر الأزمنة الطويلة المنصرمة ، وما زال يعاني منها ولكن بأساليب مختلفة . كل هذا وجد الفنان (الأمين) في ما يراه معابر في معبر مركزي واحد هو الطرد ، وهو مفهوم فلسفي في نظرنا ، لأنه يتعامل بأكثر من ذراع ، ولعل الطرد المعرفي ـ الثقافي ـ واحد من أهم مسببات الطرد ، لأنه يتعلق بالحرية ، الحرية التي تنتج كل جماليات الوجود ، لأنها توفر لغة تقرّب الإنسان من بر الأمان ، وتوفر له مساحة لبناء نفسه والمشاركة في بناء العالم من حوله . إن إنسان الفنان هنا ، هو ليس فردا ً منعزلا ً عن وجوده ، بل مطرودا ً منه . وأجد أن تعبير (المعموري) ينطوي على بلاغة في اجتراح التسمية الواصفة للظاهرة . بمعنى مبتعد قسرا ً بفعل العوامل المؤدية إلى مثل هذا العزل المتعَمَـدْ ، الذي اختار المتعمِدْ وسائل مختلفة وأسباب متعددة اختلقها للمباشرة بمشروعه التدميري هذا ، إلا أنها تصب في مركز واحد ، هو سلب الإرادة الفردية ، وبالتالي من مجموع الأفراد بما تنتج حالة مصادرة للإرادة الجمعية . وهذا ما نراه في الواقع العراقي منذ عام ٢٠٠٣ . إنه مصادرة متلاحقة ، وأفعال سلبية متراكمة ، تتعدد مصادرها ، إلا أنها ذات مصدر واحد يشكّل المركزي في خلق بنيات متعددة تُعطي نتائج متقاربة ، تتركز في تغييب الإنسان المثقف والواعي . فالاحتلال مثلا ً وهو مركز انتاج تلك البنيات مصاغ ومزوق بألوان متعددة ، لعل الحرية والديمقراطية المعطاة أبرزها وأساسها ، الحرية التي تمنحك مفهوما ً عائما ً ، وتقيّدك بأفعال أخرى ، لعل تخريب المكان ومحو الذاكرة المركز الذي يشتغل عليه المحرك هذا . فبعد أن كانت الحرية تؤخذ ، أصبحت تُعطى وتُمنح من بين مجموع المِنَـح المعطاة للشعوب . فكيف يكون شكل المترشحات من هذا العطاء ، وعلى سبيل المثال (الديمقراطية) . هذا المركز ما تلاحقه صورة الفنان (كفاح الأمين) . فهي تحاكي الخراب المرسوم عل مقاسات المفاهيم الوهمية والمُظلِلة والخالقة لكون ووجود وهمي ، ينكفئ باستمرار، ولا يمنح سوى الخراب الناتج من الحراك اليومي الذي ترصده عين كاميرة الفنان .

العلّيات والصلابة /

يبدو أن كل صورة عند الفنان تستقي استقلاليتها من مكوّنهاالذاتي ، بالرغم من مركزية المؤثر . فهي في هذا المجال، تستقل بمشهدها لتدلي بمعانيها التي هي ضمن المعنى العام الذي يؤشره الخراب العام للمكان . فالصورة عنده معنية بالمكان ، وإن غاب الإنسان من بين مكوّناتها ، لكن رؤية الفنان تنصَب وتتفاعل مع حقيقة إن المكان حيّز التاريخ للإنسان . لذا نجد في اختيار مشهد العلّيا تناظراً مع صلابة الحجر ،فيه شيء من الإشارة إلى الثبات والسقوط ، متمثلاً ذلك في تأثير وقائع الحرب على أبعاد المكان . وهذا التعبير إنما يُحيل إلى تناظر في الثبات ـ كما نراه ـ أي أن دعامة الجسر الصلبة ، تتناظر مع صلابة الحجر في الأسفل . وهي بمثابة الوجود وعدمه ، الأزلية الفكرية مؤشرة بالصلابة ، ونعني بها صلابة الموجودات وتشكلاتها الدائمة في الوجود ، وإن طالها الخراب . والفنان في صورته توسل في الضوء والظِل باعتبارهما أدوات بلاغة الصورة . فهو يوزع الضوء من عدسة كاميرته ، ليمنح للظِل انحساره ، فالضوء زائداً الظل كتقنية فنية ، ساهما في ضآلة العتمة التي خلقتها الحرب على المكان . واكتفت الصورة بالتعويض عن المغيّب ـ الإنسان ـ بما أعطته للمكان من سيطرة معنوية دالة على وجوده . والدليل على هذا عين المصوّر وعين الكاميرا . فالإنسان مضمر فيهما ، ومضيف على المكان ظلاله وقدرته المصاغة من قدرة الصلب على الصمود . من هذا نرى أن (الأمين) إنما يحامي ويحاور الموجودات ، قصد العبور من خلالها إلى الكينونة التي ما وجدت كل هذا الأشياء إلا من أجل وجوده ، وهو الإنسان . فغيابه لا يعني موته . والصورة من يُحيي وجوده بوسائلها الفنية البليغة .

الاضمحلال والوجود /

في لوحة تظهر القدمين على صورة من التشوه . وما اختيار الفنان لهذه اللقطة الاستثنائية بالدليل الإنساني ، إلا إشارة إلى العناية بما هو مضمر من مشاهد الواقع ، الذي تظافرت جهود مجموعة من العوامل باتجاه خلق ظواهر أزلية ، يدونها التاريخ . والفن واحد من المدونات

التاريخية التي تحفظ بين كادرها صور كثيرة ،فالصورة تعيدنا إلى الوراء ، سواء كانت إيجابية دالة على رخاء المجتمع ، أو سلبية تؤشر صور الأذى والمحق التي طالت وجود الإنسان . فالصورة هنا تبرز القدمين لإنسان ما ، يظهر عليها تفاصيل التشوه بفعل السلاح الذي ابتكره الإنسان لمحق نفسه ، وتهشيم وجوده . وهي صورة تؤرخ للصراع الذي تزحف أقطابه للهيمنة وامتصاص إرادة البشر ، وسحق وجوده لتحقيق الأهداف . فالأسود والأبيض الذي شكّل الصورة أضفى عليها بلاغة في التعبير ، لاسيّما التوزيع المتدرج للضوء ، الذي جسد بعض الأجزاء ، وخلق للبعض الآخر بما هو إشارات دالة . ففعل الضوء في الصورة أكثر قدرة على التعبير ، وما تتركه ضآلته من خطوط ، هي تعبيرات عن سمات أخرى . فالفنان إنما أراد للجزء أن يعبر عن الكل ، فاختفاء الجسد هنا لا يعني موته ، وإنما يعني وجوده في الجزء ، فالمصور ـ حسب (ميرلو ـ بونتي) ـ إنما يصوّر جسده ، والفنان هنا اكتفى بالجزء ، لكي يخلق حالة من الحوار عند الرائي الذي يفترضه أكثر قدرة على الوصول إلى الصورة الأكمل من خلال الجزء . إننا بإزاء كشف غير المنظور في هذا المرئي لنا . وهو قد منحنا صورة لما انطبعت آثار فعله عليه ، فكشفت عن القسوة والإرادة المتسلطة ، وطبيعة الصراع الذي تفتعل من أجله الحروب أو ظواهر القمع ، دون النظر إلى النتائج ، وما يرافق تلك الأفعال من ظهور حالات ليست في البال ، تتركز في تقيم الضحايا البشرية . إن تقديم تلك الضحايا لا يهم القائم بالفعل اللاإنساني ، لأن بصيرته وبصره قد أعماهما الخوف من الآخر . فهو ميكيافيلي في وسائله ، ساديّ في أدائه لأفعاله .

إن نجاح الصورة بتقديرنا مرهون بإثارة الذاكرة ، وشحذ الملكة الفكرية ، ونرى إن هذه اللقطة امتلكت مثل هذه المقومات .

بورتريـــــه /

يوازن الفنان في لوحاته بين مكونات الصورة ، من أجل عطاء أكثر ثراء ودلالة . فعنده اللقطة حمّالة أوجه ، بالرغم من بساطة مكوناتها . غير أن البلاغة تكمن في السهل الممتنع .

فتقيد صورة الواقع ، وملاحقة آثار الظواهر المدمرة يصب في صلب الوظيفة التي ما وجدت الصورة كجنس تعبير إلا من أجلها . لذا نرى أن سكون الأشياء في هذه الصورة التي يظهر فيها الإنسان ممحواً من الوجود ، لكنها أبقى أثره الواضح ، كذلك الباب المغلقة وتوزيع الضوء والظل بحيث حرك محتويات الصورة أثناء المشاهدة ، فغدت المشاهد قراءة لها . إن تمثل الإنسان بالرأس ، يعني جل ما يعنيه هو العقل أو ماكنة التفكير والتطلع ، وباعث للأسئلة التي ترد في رأس الإنسان ، جرّاء مشاهداته ، وعيشه تحت ظروف قاهرة . وما يظهر في الصورة لهو مبعث على الأسئلة التي ربما هي نفسها التي دارت في رأس النموذج ، أو أنها تختلف . المهم أن جميع الأسئلة تصب في مركز واحد ، هو الوجود ، وجود الإنسان في حيّزه . ورصد المتغير فيه كجسد .

الباب هنا واضح كونه اللغز الذي يكون الإنسان بإزائه . والأسئلة عند النموذج مبعثها الباب هذا . إذ يبدو أن إقفاله استغرق زمناً طويلاً ، وهو ما انعكس على شكل النموذج . كذلك لعبت تقاطعات الخطوط على شكل غضون ، سواء على جسد الإنسان أو الباب والجدار ، بفعل الضوء والظل المتوازن على كادر الصورة . إنه لغة صامتة ، لكنها ناطقة بالدلالة التي تشخص الأثر والتأثير . إن تأمل الإنسان في المبهم الغني في نظره قد خلقت أسئلة بقيت كنوع من الطلسم . لكنه لم يوقف انثيالها ، لأنه معني بوجوده المستلب . فالإنسان في صور (الأمين) بالرغم من تكثيف أساليب القهر عليه ، إلا أنه يبدو أكثر صلابة وصموداً ، وذلك واضح من تأكيد وجوده وسط الخراب المادي والمعنوي . فالإنسان هنا مندحر ولكنه لم ينهزم ـ على حد قول سانتياغو بطل رواية الشيخ والبحر لأرنست همنغواي ـ . إذ تبقى نماذج الفنان تكابد هذا القهر ، وتمارس صراعها معه .

المهمل والمنظور /

في صورة أخرة يجسد الفنان الوحدة لتي يكابها الإنسان ، ضمن مكان تحيطه الحواجز ، ويتماهى رأسه وهو يدير رأسه إلى البعيد ، بينما مجموعة كتب راقدة بتشابك غير منتظم .

هذا التوصيف لمحتوى الصرة ، يؤشر بالتأكيد حالة الاستلاب ، أو هي ظاهرة أنتجتها ظواهر كبيرة . فالسيجارة التي بين بأصابع الرجل المتماهي مع الزمن ، صورة الضجر والملل الذي يعانيه ضمن واقع لا يليق بالإنسان أساساً. إنها الحلقة المفقودة ،والمريرة ذات الدوران الرتيب. فالمحتوى يعالج الحرية من بابها المتأتي من طبيعة المكان ، فهو ليس سنداً ذو قضبان ، بل أنه سجن مبتكر تحاصر داخله الشخصية ، التي نفدت عندها القدرة على الاستمرار . فالرأس محاصر كما يبدو . والفنان يتدخل في الصورة وكادرها تقنياً ، للتعبير عن أبعاد واسعة في الفكر . ذلك لأن الصورة عنده لا تكتفي بوظيفتها التاريخية ، وإنما بوظيفة مهمة وخطيرة في نظرنا ، ألا وهي تحريك ما هو ساكن ، وخلق بؤر من شأنها أن تحيل إلى ممكنات من حراك الذهن الفكري ، لأنها أساساً تتوفر على ممكنات القراءة التأويلية . إن العلامات التي يوردها الفنان على سمات الشخصية أو صورة المكان ، ثم طبيعة زاوية اللقطة ، ومؤازرة عناصر كثيرة في أنتاج معناها ، كل ذلك يمنحنا بعداً فكرياً فلسفياً للغة الصورة . لذا فالصورة لديه مشروع للحوار كما فعلت ذلك هذه الصورة وسواها من أعماله . وأرى أن ذلك راجع لحساسية المصوّر ، وقدرته على الإمساك بحراكه الفكري وتوظيفه بما يتناسب ومنطق المشهد الذي اختاره للتصوير .

الجسد الأنثوي والتأمل الغامض /

يعتني الفنان في هذه الصورة بالجسد الأنثوي ، لكنه لايبقيه كنموذج للعرض أو البورتريه ، بقدر ما يمنحه قدرة الحوار مع الما حول . فالجسد بارتخائه الظاهر من خلال تداخل الضوء والظل على كل أجزائه ، إلا أنه ظهر على قدر من فحص وتأمل الواقع الذي حوله وأمامه . أي أنه بالتخاطر أقام حواراً مضمراً ، لا تظهر سوى علاماته . هذه اللقطة اتاحت للجسد أن يتحرك من موضع التفكير عبر عينين فاحصتين .، وجسد يضمر أسئلة وسيطرة على موقف قوي . إن المرأة وعبر نظرتها تلك تبدو متماسكة ، وذات رؤية متمكنة من كل ما يحيطها . غير أنها من الطبيعي أن تخضع للكل الاجتماعي ، الذي يعتمد تهميش الأنثى ، والنظر إلى

الجسد على أنه ملحق بالرجل ، بينما الفنان يظهرها متطامنة بجسدها ومكوناته . تنظر إلى ما هو مستقبل بعين يغلب عليها الارتخاء والملل ونفاد الصبر . إن هذه الحالة التي تعكس ظاهرة ، تتحكم فيها موجودات خفية ، غير أنها واضحة التأثير . إن سر الصورة عند الفنان ، في ما يتركه من فراغات ، لابد للقراءة البصرية ان تطأ بآلية القراءة وتفترض الفعل ورد الفعل ، والأثر والمؤثر . وهذا ما يحيل سكون الصورة إلى بنية متحركة ، بما تمتلكه من شفرات وعلامات . وكما هو واضح على جسد الأنثى المغمور بالضوء والظل ، اللذان يمثلان حروفية صياغة محتوى الصورة ، والأسس الفنية التي تسهم في توازن الأشكال وفك اللغز الذي تنطوي عليه الصورة .

وحدة المكان .. وحدة الشخصية /

ويعتني الفنان في ربط المشهد مع النموذج ، وذلك بإعطاء قيمة لكلا الطرفين ، فلا الشخصية بعيدة عن المكان ، ولا المكان في منأى عن الشخصية . إن المكان في هذه الحالة يشكل الصيرورة التي تحتوي ما تديره الذات مع المتغيرات التي حدثت على المكان . ولما كانت الصورة خطاب حواري . بمعنى تخفي أكثر ما تُظهر بالرغم من اكتفاء الظاهر للمتلقي . غير أن قدرة الفنان تتجسد في تركه علامات يمكن قراءتها بمعزل عن الرائي المباشر الذي تشغله المتغيرات فقط ، وطبيعة وجود الشخصية في المكان . من هذا نرى أن الفنان هنا وضع الشخصية ضمن مجال حوار الذات من خلال تجسيد علامات الوجه وقسماته . فقد وزع الضوء والظل بنسب تتيح للفاحص فرصة القراءة الثانية بمستوى التأويل . فالأسئلة هي ما يُجسّده الفنان على نموذجه الذي نأى عن مشهد الخراب بمسافة ، وارتكن ضمن حيّز مفتوح على كرسي . وهذا وحده يُشير إلى جملة الخسارات التي تظهر علاماتها على معالم الشخصية . فوحدته في الخلاء المدمر يوحي بخسارة كل الأشياء ، وضياعه وسط فيض المكان ، أعطى للمكان صورة الضياع أكثر من صورة الألفة والحميمية . فالنموذج لا يرتخي على الكرسي بمحض رغبته شعورياً ، بقدر ما وضع ضمن هذه الحالة من الضياع أو التيه الشعوري ، الذي أملى عليه جملة

أحاسيس لعل مركزها خسارة كل شيء . لقد لعب الضوء والظِل دوره في صياغة سردية مكانية وزمانية ، تتحول فيها الرؤى من حيّز إلى آخر . وفي كل هذا الدوران في المشهد يُظهر ويستنتج دوران النموذج الحسي في المكان . صحيح أن الصورة ـ أي صورة ـ تعطي المشهد ساكناً ، لكنها أي الصورة ضمن محتواها الذي خلقته عين المصوّر وعين الكاميرا قد خلق جملة حوارات ، لأنها أي الصورة هي استجابة لرؤية الفنان . وهي استجابة مخلقة وليست مقادة . وهذا ما يظهر في المحصلة النهائية ، حين تكون الصورة بين يديّ المتلقي . أي أنها تخضع لعين ثالثة فاحصة . فكل الذي لم يؤشره المصوّر في مشهد صورته مباشرة ، فقد ترك ثمة فراغات وعلامات تشير إلى أبعاد ومستويات من الإشارات المكينة في التعبير . ففلتات العين تقرب من فلتات اللسان المجسدة في الكتابة ، على الر غم من أن الكتابة غير الرسم بالصورة . من هذا نجد الفنان (الأمين) يجنح إلى ترك مثل هذه العلامات التي خلقتها تقنية كاميرته ، لتكون خير من يُعين القراءة في فك إشاراتها . وكل هذا يُساهم في جعل الصورة بمصاف الإبداع في الانتاج . أي أنها تتخذ لها مجالاً في المتحرك من النصوص وليس الساكن الجاهز .

التوحد مع الغائب /

في صورة أخرى تدل دلالة واضحة على الفقدان . فالشكل المباشر لمحتويات الصورة ، لا يشكل للرائي ، سوى تقاطع ثلاث كراسي مصنوعة من جريد النخيل ، وعلى هيأة تقاطعات مع بعضها . وهنا يكمن سر اللوحة ، في كونها لا تكتفي بذاتها بقدر ما تقود المرء باتجاه قراءة ما هو مضمر في المشهد . ونعني به الإنسان المغيّب . وهنا بطبيعة الحال وما توحيه ، كوننا إزاء مشهد جلسة لثلاث نماذج ، غادروها فجأة . وهذ ما تشير إليه عملية الإرباك الظاهرة على الكراسي . فهي غير منتظمة على وضع يوحي بالطمأنينة ، أو المغادرة برغبة ذاتية . إنها إشارات إلى نوع من استلاب الزمن عند النماذج المغيّبة في الصورة . فالغياب هنا يُشير إلى الحضور من باب الدلالة . فالرائي يرى النماذج وهي تغادر بفعل فاعل قسري الإرادة المفروضة على النماذج . أي أنهم عانوا من القهر والاستلاب والإرغام على مغادرة المكان .

لاسيّما أنه المقهى الذي تلتقي فيه الأجساد لترتخي على متكآته . في ما نجد أن المشهد الذي ظهرت عليه الكراس مرتبكاً مشيراً إلى ارتباك أصحابه . إن الفنان سواء في هذه اللوحة أو سواها يعمد أن يترك فراغاً تعبيرياً يحث الرائي إلى تأمله لمعرفة ما وراءه من حراك ، أي البحث عن الأسباب التي جعلت الأشياء على هذه الصورة . إن الفراغات ذات البنية الفنية تؤدي بطبيعة الحال إلى إحداث حوار ، وهذا ما تتسم به اللوحة التشكيلية ذات البنية الحوارية ، سواء في التوجه إلى التجريد أو السريالية ، فهي توجهات تثير الشك الذي يتبنى مجموع الأسئلة حول البنية التي تأسس عليها المنتَج . فمن داخله تظهر الأسئلة عيّنات من المعاني ، فالتعبير هو من يخلق الأسئلة حول الصورة أو اللوحة . أي من داخلها المتحرك تنتج الأسئلة . وهكذا فعل الفنان في كونه لم يضعنا أما كراسي مبعثرة ، بقدر ما تركنا نتمعن في مشهد مرتبك ، ونسأل ، من أربك الكراسي هكذا . وهذا يسحب الرؤية الفنية للمنتج الفني باتجاهات مختلفة تعمل لصالح الصورة .

الخراب المطلق /

ما يشغل الفنان (الأمين) هو المكان ، فمنه ينطلق إلى الثيمات المتجسدة في مشاهد مختلفة ، ومنه أيضاً يحقق كينونته الفكرية وجدله مع الواقع برؤيته الفلسفية التي تتمركز في الوجود أو عدمه . فنماذجه في المكان تبدو محاصرة بنفس القوى التي تحاصر المكان . وهذا ينطلق من حقيقة علاقة الإنسان بالمكان ، ليس من وجهة نظر الفنان ، وإنما من وجهة نظر (باشلار) باعتبار المركزين ، المكان والإنسان يصنعان كينونة بعضهما ، لأن كل واحد منهما يؤرخ للآخر . من هذا نجد أن المعالجة لوجود الإنسان في صور الفنان تنطلق من معالجة الحيّز الكلي وصولاً إلى وجود الإنسان في المكان . فهما يتماثلان سلباً وإيجاباً . ففي اللوحة التي لا يظهر فيها سوى ركام الخراب على المكان المغلق بأثر الحرب ، ينفتح على خراب آخر عبر باب أو كوة ضوئية ، قياساً لظلمة المكان ، وليس سعة ولو صغيرة تبدد الوحشة في المكان، فهي تسهم في الكشف عن خراب آخر لا يقل في سمته عن خراب الداخل . وبالرغم من غياب

الإنسان في المكان ، فأنه حاضر من خلال الذاكرة التي جسدت خصائص الخراب ، وهي مزيج من ذاكرة المصوّر ، وذاكرة الإنسان المغيّب . إن جدلية الوجود وعدمه تجسدت هنا في انتفاء البقاء وسط خراب شامل ، وهي صورة تدين الفعل الوحشي الذي ترتكبه الحرب بأيدي صنّاع الموت وقاتلي الحياة .

إن الفنان في كثير من لوحاته استجاب إلى مؤثرات الحرب ، ذلك لعلاقة هذه المؤثرات بالمكان . فهو معني بالأثر الذي تتركه ، فهو تاريخ وتوثيق للدمار ، وعلامة من علامات التاريخ التي توثق لقوى الدمار وما تصنعه في حقب هي من أصعب الفترات التي تمر على الشعوب والبلدان. إن كينونة المكان المقتولة ، وحالة الإنسان المطرود عن مكانه خاصية موضوعية وفنية في رسومات (الأمين) لأنها تحاول أن تحقق رؤية إدانة من أجل أن تشيّد حياة جديدة تبعد عناصر وتكرار تأثير قوى الظلام . ويؤكد الفنان من جملة ما يؤكده على التشوهات الي تتركها الحرب على جمالية الجسد ، فيأخذ بأصغر التأثيرات المشوِهة ـ بكسر الواو الثانية ـ لجسد الإنسان والتركيز على طبيعة هذا التشويه الذي يكشف بشكل غير مباشر عن تشوهات الجسد بالكامل . وليس هذا فحسب ، بل أن التغييب الذي يحصل على وجود الإنسان ، يتخذ له أشكال متعددة ، فثمة تغييب جماعي وفردي ، فالأول يعني تكميم الأفواه ومصادرة الإرادة ، وتركيزها في شخص واحد كما تكشف بعض صوره ، في حراك فني يُظهر الفرد كبقعة ضوء ، يحاول أن يكون سيد المكان وباعث للحياة إزاء آخرين اصطفوا على فقدان دورهم في الوجود . إنها اليوتيبيا التي تقود الوجود ، والمثالية التي تغري الآخر في صناعة الحياة ، وهي تخلق أداة التعطيل للجماعة . هذه الصور تحدث حواراً مع المفاهيم والبنى الفكرية ، فهي تستغل سكونها البنيوي لإحداث حراك آخر خارج إطارها الفني . وتلك مهمة الفن ، باعتباره محرك للوجود ، وباعث محفز لعوامل البناء حتى لو كان ذلك على ركام الخراب المادي والمعنوي ـ الفكري ـ .

الإمساك بالمعرفة /

في لوحة للفنان ، ثمة تأكيد على ما توصلت إليه الثقافة والمعرفة من تردي واضمحلال من خلال النظرة التي تقيّم فاعليتها وتأثيرها على الواقع . والصورة هنا محاولة لصنع شكل فني يعتمد على تقنية الصورة . وذلك باعتماد أسس فنية تـركّب الصورة في إناء تظهر فيه يد تـمسك قلماً ، وتتماسك ذاتياً إزاء مجموعة أحذية تـشكّل قوساً على وجودها . أي أن القلم يحتمي بكف الإنسان ، الذي عاشره ردحاً من الزمن ، وهما يخلقان بنى حاثّة على بناء الحياة . إن الصراع هنا واضح من حيث تحقيقه لجدلية المعرفة والجهل ، متمثلاً برموزهما الدالة والمباشرة . وفي لوحة أخرى يؤكد على ظهور الباب المغلق تتصدره لافتة كُتب عليها الوطن ، فهو وطن مغلق على نفسه ، مقابل فتحة المياه الآسنة . إن هذا الرمز فيه مباشرة في الدلالة . وهو يشكّل خطاباً دون تورية ، يكشف تأثيرات البنى المخربة للوجود ، من خلال خراب المكان أيضاً ومحدودية وجود الوطن ، كما لو أنه بوابة لبناء بسيط . إنه الاضمحلال الذي حل بالحياة ، والدافع إلى تلاشيها وانحسارها بفعل عوامل سوداء الأهداف والمرامي . إن اعتماد الفنان على هذا الشكل من إبراز طبيعة الصراع العام ، يضعه ضمن مجال نقد الواقع ، ليس اعتباطاً وانفعالاً فحسب ، ولكن عبر الكشف عن عناصر الخراب والدمار ، لتشكيل وجهة النظر . لأننا بإزاء تأريخ ، مثلما نحن بإزاء بناء الحياة . ففعلنا الفني يؤرخ ويوثق ويدعو إلى بناء الحياة ، من خلال وضع العيّنات موضع الفحص .

إن الفنان في كل ما يخص تجسيد قوى الظلام ، يعمد إلى خلق رموز يرتكز عليها فنياً ، لتشكل عنده علامات تعبيرية تذهب بالظاهرة باتجاه الانتباه إلى الخطأ بقدر ما تـشير إلى بنية الظاهرة ، والخوف من تسيّد عناصرها على الوجود الإنساني .

سيولة الزمــن /

العلاقة بين الزمان والمكان ، علاقة جدلية كما هو معروف ، فبغير الزمان لا يتجسد فعل المكان ، والعكس صحيح . لذا نجد الفنان لا يبتعد عن هذه الحقيقة الجدلية في الوجود . فهو يعالج هذه العلاقة من منظورات مختلفة ، ورؤى متباينة لكي يُحقق صيرورة جديدة لمثل هذا الصراع . فإذا وجدته مجسداً وجه إنسان ـ بورتريه ـ فأنه يُشير إليه من خلال تعدد مصادره الرمزية . فمثلاً يعالج هذه الجدلية من خلال عدد من مراوح الهواء السقفية . فيعطيها شكل من أشكال الحركة التي تضفي على حركتها صفة حركة الأزمنة وتأثيرها على الوجود ، فحركتها هي التي تحدد صيرورة المكان المغلق . إن حركة المراوح تكشف عن شكل من أشكال شهادة الزمن على الخراب المكاني ، فالأزمنة هنا تتسارع بفعل حركة مصادرها . وهذا الحراك مصحوب بحركة الخراب الذي يُطال الأمكنة . وهذا يتوزع على مجمل الصور ، باعتبارها وحدة موضوعية ، يُشظى الفنان علاماته عبرها . فالصور عبارة عن كتاب يعبّر عن واقع ووقائع حادثة عبر الأزمنة .

في حين نجده وكوحدة موضوع يحاول أن يُضفي تأثيرات الأزمنة عل الإنسان ، فيظهر في الصورة ثلاثة رجال في مقهى ، يمارسون شرب الأركيلة . وعلى هذه الهيئات تظهر علامات تأثير الأزمنة . وهو يعالجها بتباين واضح . فالرجل الأول تتجسد قسمات وجهه على نحو يبدو عليه بشكل مباشر تأثير سيلان الزمن ، ومن خلال حفره الأخاديد والتقعرات . كذلك ما أظهره على سطح الكف من بروز لأعصاب كما لو أنها أنابيب رفيعة ودقيقة . هذا مضافاً إليه طبيعة النظرات التي يوزعها الرجل إلى ما يحتل المشهد أمامه . فهي نظرات فيها خيبة ويأس تنم عما مر به من ظروف قاسية ، انطبعت على كل جزء من وجوده ، حتى أحاسيسه إزاء العالم المحيط به . إن كل العلامات التي أظهرتها الصورة ، ساهمت في تركيز هذا الشكل من الوجود في الواقع . بينما نجد نصف الرجل الثاني الظاهر في الصورة يعتمد على النظر بعين واحدة ، لكنها أيضاً تجسّد الدهشة المشوبة باليأس وضياع الأمل في الخلاص .

ويكون الرجل الثالث خلفهما ذو رأس متماه ضبابي . كل هذه المكونات خضعت في تشكلها إلى الزمن وجريانه ، وبما تركه من أثر على هيئاتهم ووجوههم.

وليس بعيداً عن هذه المشهد في صورتين ، تحتوي الأولى على رأس رجل في حالة تأمل في صورة مغيّبة ، فهي جوّانية ، وهو يجلس بالقرب من باب لا يظهر منه سوى مساحة صغيرة ، تـظهر عليه الأقفال معلقة . فهو باب موصد ، وما نظرات الرجل التأملية ، سوى البحث عن خلاص . في حين تكون الفتاة المتأملة لطبيعة السوق الموحش الخالي من الإنسان ، بينما هي تعتلي شرفة في أعلاه . هذه الفراغات المكانية التي تجسدها صور الفنان ، إنما تـشير إلى الأزمن المتعاقبة على المكان والإنسان ، حتى يبدو الإنسان مغيّباً عن حيزه ، أو مطرود منه ، وإن ظهر فيه ، فهو ضمن حيّز العزلة الفردية ، خاضعاً لعوامل الدمار والمصادرة لإرادته .

الذكورة والأنوثة وما بينهما /

قرأتْ الآداب والفنون هذه العلاقة ، ووضعت لها رموزاً ومعالجات ، ساهمت في دراسة داخلها وخارجها ، بحيث تسقـطت مجرياتها التاريخية ، وكشفت عن جوّانيتها التي خـبئت بفعل العرف الاجتماعي والتقاليد . لذا كانت المعالجات على مستويات مختلفة . ولكي لا تبتعد الصورة كجنس فني يشترك في معالجة الوجود والحياة وحيواتها ، نرى الفنان يدخل مدخلاً يكشف من خلاله تلك العلاقة بين الرجل والمرأة من منظور فني . وذلك بتنشيط وتفعيل دور الضوء والظل في كشف الذاتي عند النموذج ، كذلك إبراز معالم الجسد للكشف عن جماليته القادرة على إثبات وجود الذات الأنثوية . ولعل ممارسة إسقاط الضوء وإحداث الظل كان على بلاغة في التعبير الصوري . فهما يتظافران من أجل تحقيق الهوية الذاتية ، في حين يكشفان عن الهوية السلبية عند الرجل من خلال نظرة المرأة له .

إن الكشف في الصورة عن طبيعة العلاقة هذه ، والتي قامت أصلاً على قطيعة ، اعتمدت التأمل في ما هو في مجال الشك ، لكي يكون في حيّز اليقين . لذا نجد كاميرة الفنان معنية

بالمرأة أكثر من الرجل . ويبدو أن حركة المرأة أكثر فعالية من حركة الرجل . فإذا كان الرجل على سكون تام ، فأن المرأة تـرسل تداعياتها وتأملاتها اتجاه الرجل ، وكأنها تحاور بالصمت بما هو حيوي في العلاقة بينهما . لقد جسد الفنان تلك العلاقة من خلال قدرة الضوء والظِل باعتبارهما بنى سرد ، فبلاغة الصمت منطوق من خلال هاتين البنيتين الفنيتين . وهي وظيفة الصورة في التعبير عن المسائل المختلفة صغـرت أم كبرت . فالصورة لا تمتلك سوى العلامات التي يمكن قراءتها بمعزل عن المصوّر ، وبما تـتيح تلك العلامات من قوة في تكريز التعبير ببلاغة الصورة .

يبدو أن الحوار الدائر عبر نظرات المرأة وجمود الرجل ، مع غياب وتماهي نصف الوجه دال على قوة الحجة عند المرأة وضعفها عند الرجل . وهذا التأمل وخلق وجهة النظر قديم . فالعلاقة التي نشأت بين حواء وآدم ، كانت ناتج حوار طويل ـ كما نقرأه ـ وهو حوار ينصَب في ظاهرة التخصيب . وهو موقف اتخذته حواء لإدامة النسل . وما شجرة المعرفة سوى الذريعة ـ الشفرة المعرفية ـ كرمز دفع آدم إلى الكشف عن المخبوء بفعل ممارسة الجنس مع حواء . وما الكشف للجسد سوى كشف لجمالية الحياة ، فأول ما أخفي بورق الشجر ـ حسب الأسطورة الشعبية ـ هما عورتا آدم وحواء ، باعتبارهما تشتركان في التخصيب المتبادل . والفنان هنا ، صحيح قد وضع الرجل ساكناً في كادر الصورة ، لكنه أخضعه لوجود جده آدم في الإغواء المنتظر ، لاسيّما أن الرجل يظهر على كامل القيافة والاقتدار . إن الفنان يحاول قدر الامكان من خلال علامات الصورة ، أن يستنطق الموجودات من الأشكال والرموز والحيوات ، ولا يتركها ضمن حيّزها السكوني المفترض .

عموما نجد في تجربة الفنان (كفاح الأمين) التي تعتمد على بلاغة الأسود والأبيض ، نوعاً من الممارسة الفنية التي تجاهد كي تعمّق الحياة من خلال موجوداتها وتؤصل الوجود عبر حراكه المتنوع والمتعدد المنحى .

محور فلسفة الصورة
الفنان كفاح الأمين

محور فلسفة الصورة
الفنان كفاح الأمين

محور فلسفة الصورة
الفنان كفاح الأمين

المحور السادس /

(بين التشكيل والصورة (اللوحة الصورية)----------

ما نعنيه بالعلاقة بين اللوحة التشكيلية والصورة ، والذي أصطلح عليه كرؤية بصرية بـ (اللوحة الصورية) هي العلاقة القائمة على أسس فنية مشتركة بين اللوحة التشكيلية والصورة الفوتوغرافية . وطبيعي أن يكون لكل منهما استقلاليته فنياً ، غير أن ثمة تواشج في الرؤى الموضوعية والفنية تجمع كلا الفنين في أداء قريب ومعنى أكثر قرباً . غير أن التقنية هنا والرؤى المتشعبة هناك يترك الأثر الذاتي في كل منهما . إن التقرّب من بعض ، يعني التواصل في بث المشهد . ففي الوقت الذي تتعامل اللوحة مع المرئي ، يكون الخيال والانطباع هو المتسيّد ، بينما في الصورة تكون حالة نقل لمشهد من الواقع هي المتسيّدة ، وبما تتيح زاوية الرؤى عند المصوّر . لذا نجد الحركة داخل كادر اللوحة أكثر فعالية بسبب غزارة الألوان والخطوط ، فيما تكون في الصورة شبه مستقرة. وإزاء هذا تحاول الصورة الاقتراب من اللوحة عبر الاقتراب من وجودها من خلال محتوى وبنى فنيةوالتماثل من جهة ، واختيارها وجوداً للنقطة الصورية من جهة أخرى . وبهذا تجري عملية انزياح في بعض خصائص اللوحة لتتلاءم مع فنية الصورة. كذلك يخضع اللون في اشتقاقاته ضمن اللوحة إلى المَلَكة الذهنية للفنان ، في حين يخضع المشهد الصوري إلى الحساسية المزدوجة لعين المصوّر وعين الكاميرا . بينما عند التشكيلي تكون الازدواجية بين العين واليد . فكلاهما يخضع للتقنية ، غير ان الفرق يكون في ما يخص هذه التقنية أو تلك .

عموماً نجد في أعمال بعض الفنانين تقارب يضعنا في منطقة الإيهام في الرؤية لكلا النتاجين وليس وهم المرئي . وهذا الإيهام هو الأكثر تعبيراً ، لأنه يأخذ من كلا العالمين الثريين .

التماهي بين فنين /

ولعل الفنان (همداد جليل) يعمل على تماهي لوحة الفن التشكيلي والصورة الفوتغرافية . وهو فعل اعتمد تقنية خاصة في كيفية إيجاد مثل هذا التقارب . وأرى أن الفنان حين نفّذ لوحاته أخذ بعين الاعتبار إن تجريداته تلك تتعامل مع الألوان في انسكابها العمودي والأفقي ، وفي سير الفرشاة وتأكيد النقاط والبؤر وإلى غير ذلك من حيثيات اللوحة من باب خلق

النموذج لمشهد الطبيعة من خلال فن التجريد . بمعنى التوفر على أشكال توحي وتومئ إلى ملامسات الطبيعة ليس من باب اللوحة الانطباعية ، وإنما في تحقيق تآلف الألوان والخطوط وانسكاب الألوان وتشكيلها للبقع والزوايا الموحية بمنظر الأشياء ، أي ما وراء الشكل التجريدي. كما وأن استخدامه للأبواب بروح التجريد أعطى بُعداً فلسفياً في كونه يُشير إلى ما وراء الأشياء. كل هذا انعكس من خلال التقاط الكاميرا لمشهد تشكيلي له خاصياته الفنية وتركيباته التي توحي ببدائل المكان بروح التجريد . إذاً عمل المشهد إلى إثارة التخييل عند المتلقي البصري ، فغدت الصورة تستعين بالتشكيل من باب إضافاتها الفنية الواضحة . لقد اعتمد الفنان بتجسيد الكُتل اللونية ، والخطوط الطولية والعرضية ، لكي يضعنا ضمن دائرته الفوتغرافية . وفعلاً أحسن الاختيار والتجسيد.

الكولاج فى الصورة /

وفي صور أخرى جسّد حالة تآلف الألوان التي استمدها من أمكنة متعددة ومن دلالات متقاربة ومتباعدة ، ليعمل من خلالها (كولاج) فوتوغرافي تكون الحرفة التشكيلية واضحة على سطحها . فالعمل على جمع الخصائص لفنين متقاربين ، يعني بذل الجُهد المناسب من أجل تحقيق موازنة بين مشهدين . فإذا كان الفنان التشكيلي يعتمد الفرشاة في خلق نموذجه ، فإن فنان الصورة يميل إلى كاميرته كي تحقق له نمطاً من تقريب الألوان وتآلفها في لوحة صورة تشكيلية أنتجتها الكاميرا . كما وينبغي الإشارة إلى أن الفنان وهو يُقيم مثل هذه العلاقة ، استثمر ذوقه الفني في اختيار الألوان وتقاربها وتعشيقها مع بعض . فهو الآخر تطلب مهارة ورؤية صافية للألوان . فكان جهده منصّب على التآلف ، ثم المزج الحاصل بين الألوان فهو يشتق من اللون الواحد درجاته للتعبير عن جمالية خالصة يضمّنها نوعاً من الحركة الموحية بسردية لونية . إن اقتراب الفنون من بعضها سمة جمالية تتطلب مهارة كلا المهتمين في هذا التقارب .

الرؤى والتشكيل /

في صور الفنانين (تريفة أنور ونازم ماني) يكون الاعتماد على توزيع الأشكال الصورية والألوان ، بحيث يكون القرب بين الصورة واللوحة يشكّل إيهاماً واقعاً . فالرائي وهو يتفحص اللوحة على أنها صورة ، والصورة على أنها لوحة . فقد نجد من خلال خط الايهام انعدام خصائص الصورة ،والانغماس في حيثيات التشكيل . فـ (تريفة) تهتم بتجسيم الألوان واشغال عدسة الكاميرا في التكبير المفرط . ومن خلال هذا الفعل الفني ، تتجسد بنى كثيرة تخص البعد البصري للمشهد ، مما يجعل المُشاهد يقترب إلى التشكيل منه إلى الصورة . فدرجات الألوان ، ومسامات جسد كادر اللوحة وما تخلقه فعالية الزووم كفيلان في خلق مثل هذا التصور الذي ينضوي تحت مصطلح فني عام ، هو اللوحة الصورية . وهذا يُسهم ويعيد حالة التقارب إلى مستوى مركزي هو الإبداع الفني . في حين نجد (نازم) يشكّل كادر صورته من النظر إلى الأشكال المكوّنة ، فيعيد تركيبها بما تتيح له عين الكاميرا من توزيع ومقاربة بين الأجزاء ، ومما تخلقه الرؤى من خلال ما تنظر . وبطبيعة الحال إن المنظور يخضع لرؤى الفنان وهو يمارس عملية خلق جنس فني جديد . غير أن المقاربة أراها في تركيز الرؤى واخضاعها لمكوّن ذاتي فني . بمعنى لابد أن تكون للفنان المصوّر رؤى مزدوجة في ما يخص الأشكال والألوان ، اعتمد عليها في انتاج مثل هذا الجنس . فهي ممارسة فنية خالصة . أما في ما يخص الدلالة الموضوعية ، فإنها قد تخص فلسفة الصورة أو أي منحى دلالي يخص الرؤية الموضوعية للوجود . إذ ليس ثمة سيادة لخصائص ذاتية لجنس معيّن ، وإنما هنالك تقارب وتعشيق على مستوى الفعل الفني وحراكه الداخلي .

الألوان والحركة /

يميل الفنانة(سوران أحمد) إلى تقنية اللون ومشتقاته في خلق علاقة بين مكوّنات الطبيعة. فالأحمر الحار يكشف بحركته اللولبية معنى وسياقاً مع أوراق الشجر. وهو فعل تقني بحت، حاول الفنان أن يستنهض مرونة عين الكاميرا وقدرتها على التقرب من ريشة الفنان . وذلك

في خلق تعشيق فني رؤيوي كفيل في انتاج جنس يمتلك مقومات وجوده . فالمشهد يبدو للوهلة الأولى عبارة عن لقطة فنية لمشهد واقعي ، ساهمت عين الكاميرا عبر الزووم أن تقرّب وتضخم الأجزاء . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى يكون المشهد عبارة عن ضربات لريشة فنان غلبت عليها درجات الأحمر الحار من خلال الدوران على نفسها بمتوالية لونية . وهنا نقف على مستويين من الحساسية اتجاه اللون عبر عين المصوّر وعين الكاميرا . إن رؤى المصوّر حثتها رؤيته لفعالية اللون في اللوحة التشكيلية ، لذا حاول من خلال ذلك اختيار منطقة يمكن أن تلتقي فيها جميع الخصائص ، لاسيّما خصائص المنجز الفعلي وهي الصورة أو اللوحة الصورية. لقد عمد الفنان إلى أن يجعل من نموذجه الصوري شكلاً من أشكال النص البصري الذي يوحي بحراك شكّل مكونه الأساس . بمعنى ثمة توفر على بنية اشتقاق تنتجها هذه الأشكال التي تبدو للرائي متحركة بفعل حراك مكوّنها .

مقابل ذلك نجد الفنانة (توني) تستفيد من بؤر الضوء الساطع في تأليف أشكالها . أي بث الحياة والحركة ومن ثم الاشتقاق للأشكال . إذ تبدو الصورة عندها تزاوج بين بنية التشكيل وبنية الصورة الفتوغرافية ، وذلك نتيجة نشاط الضوء وإضفائه درجات تقترب من إيحاءات ضربات الريشة . إن عين الكاميرا تعمل هنا كما تعمل ريشة التشكيلي ، بملاحقة مشتقات الضوء وتوزيعه على المكان ، بحيث أنشئت علاقات جديدة يمكن أن توحي بما توحي به الصورة التشكيلية ، في نفس الوقت حافظت الصورة على بنيتها الأساسية في كونها تتعامل مع مشهد واقعي . عملت على تحويل صلابته وظلامه إلى واقع حيوي بفعل تأثير بؤرة الضوء ، وخلقها لتبئيرات متعددة ، يكون مركزها الضوء المركزي الذي يبثق من العمق للصورة ، ويتدرج كشفق بفعل تأثيرات مركزه ، وبما يخلق منظومة من حزم ضوئية وكتل توزعت على أجزاء المكان بما يقترب من الأشكال الوهمية التي يمكن أن توحي بأشكال حقيقية تشكلها عين الرائي .إن الأطياف اللونية التي يخلفها الضوء ، والموزعة على أعلى الصورة ، تخلق هالات روحانية توحي بالحركة الدائرة على نفسها . يجسد ذلك أكثر اشتقاقات اللون وتداخله بين

الأحمر والأزرق الفاتح . وبهذا تكون هالات مشتقات الضوء ذات صفة حيادية ، يكمن في ذاتها الجمال والرفعة الفنية العالية .

نجد في صور الفنان (إبراهيم أدواي) تجسيد لظاهرة الاقتراب والاندماج أكثر بلوحة الفن التشكيلي . كأن الصورة تلتقط فوتو للوحة تشكيلية . لكن هذا أيضاً تم بسبب الرؤى التي يتحلى بها فنان الفوتو ، في كونه يزاوج بين رؤيتين . وبهذا خضع في تشكيل صورته إلى بنية تشكيلية مع السيطرة على عين كاميرته . إن ما هيأه الفنان من أشكال رصدها بفعل المراقبة، دفعته إلى محاولة تقريب خصائص الكُتل من بعضها . أي أنه جمع مكوّنات صورته ، مستفيداً من تقنية آلة التصوير ، في خلق علاقات جديدة وحيادية وحميمية معبّرة بين أشكال كانت متباعدة . وهذا بحد ذاته نوع من الخلق الفني . فالفنان يعرف متى وأين يسلط الضوء أو يسقطه . فالأشكال المكونة للصورة ، أي مادتها تبرز من خلال سقوط الضوء على هيئاتها ، والحد من صلابتها وجمودها ، بحيث ينتج هذا السقوط نوعاً من بث الروح ، وخلق فعاليات جمالية جديدة عليها . فتبدو الأشكال بهيئات ناطقة ومتلائمة مع بعضها على الرغم من تباين أشكالها بين كتل هندسية صلبة ، وبؤر سود وإشراقات ضوء مائل إلى الجوزي المحترق . في الوقت نفسه استفاد الفنان من الأشكال الوهمية كالخطوط على الجدار ، لتشكيل حراك جديد منها . هذه الشخبطة توحي بما كان يفعله الإنسان الأول مستفيداً من الجدار كطرس للتدوين . فبنفس الايحاء أظهر لنا فنان الفوتو تلك الأشكال القابلة للتأويل والتشكيل . ومن خلال بنيتها التشكيلة الظاهرة استطاع أن يمنح عين الكاميرة تلك القدرة التي تنتج صورة تجمع ازدواج البنية الفنية .

كما واستفادت الفنانتين (بينزير حسن وبنوش جيهانكيري) من اللون والحركة في تشكيل صورتيهما ، وذلك بتقريب مكوناتها من اللوحة التشكيلية . فبتقاطع أعمد الألوان عند (بينزير) وهندستها وتوليفها مع بعض ، استطاعت أن تضعنا أمام لوحة تشكيلية بحته ، مستفيدة من تقنية الكاميرا وآليتها ودرجة حساسية العدسة وهي تتعامل مع المشهد . في حين نجد (بنوش) مكتفية بالكتلة للشيء المرئي وخلق هيأة تزاوج بين الرأس البشري ومن

سقوط ظل على المكان ، موزعة نقاط بلورية كحبيبات الماء . هذا الشكل البشري قد يبدو بدائياً للوهلة الأولى ، إلا أنه يمثل مشهداً واقعياً خضع لهيمنة عين الكاميرا في التجسيد والتضخيم . ، بحيث أعطى للشكل البشري حالة من التأمل في المجهول .

تداخل الرؤى /

يبدو أن تداخل الرؤى في انتاج الصورة ضرورة فتية تمليها على الفنان المصوّر حتمية بناء الحركة وتشكيل البنية الذاتية من مجموعة بنى ، يجدها الفنان من أكثر القدرات الفنية على إنتاج صورة تمثل رؤيته الأساسية للأشكال المرئية . إن الأساس في هذا هو اعتماد حقيقة أن الصورة لا تكتفي بما ترى وترصد ، وإنما بما تكوّن وتشكّل من هذا المشهد الواقعي . لذا فمستلزمات النهوض بالصورة تتعدد وتتشعب ثم تتركز بفعل رؤية الفنان إليها . وهذا ما فعله الفنان (همداد جليل) في كونه شكّل كادر صورته من رؤى واقعية ، لكنه لن يعتمد واقعية تقليدية ، وإنما استلزم ذلك لديه أن يُفعّل عينه وعين كاميرته وتقنيتها بما يمكّنه من خلق بؤر لونية وأشكال قادرة على خلق صورة ذات محتوى متحرك لاستفادته من البنية الهندسية للأشكال . ففي إحدى صوره استفاد من تشكيل دوائر ضوئية متداخلة مع بعضها ، وبما يوحي بالحركة من داخلها وخارجها . كما فعّل عين كاميرته في إسقاط شلال الضوء على بعض مناطق الأشكال الهندسية ، بحيث أحدث نقلة نوعية في حركة كادر الصورة ،مستفيداً أيضاً من تدردج اللون إلى الأسود الذي شكّل إطاراً سفلياً للشكل المائل . هذه الحيثيات في انتاج الصورة ، ساهمت في منحنا لوحة منظور إليها بعين الكاميرا . لكنها في حقيقة الأمر ظاهرة توليف بين الأشكال ومشتقات الضوء في تعاملها ، وليس بمعزل عن عين الفنان . فالصناعة غدت فناً ، وهو نزوع اعتمدته العمارة كفن ومجموعة رؤى ، وليس بناء فحسب ، بل تخطيط عقلاني يلعب الخيال والفكر فيه دوراً أساسياً ، والرؤى الذاتية محركاً ، لجعل المتخيّل واقعي سواء في التخطيط أو التنفيذ .

في صور الفنانة (سمانة نيك كردار) تبدو تشكيلات كادر الصورة مأخوذ من الطبيعة وأشكالها وألوانها . لكن ما يظهر ويجسّد فيها هي الرؤى التشكيلية للصورة . فألوان الزهور وأوراق الشجر ، وتوائمها وتعاشقها في زحمتها وتوزعها ، اتخذ له موئلاً تشكيلياً . أي إعادة ما هو واقعي صورة إلى واقعي تشكيلاً . وفي هذا لعب خيال الفنانة دوراً في تشكيل المشهد . ساعد في هذا التجسيد عدم إبقاء كُتل الألوان ـ ألوان ورق الشجر ـ على حالها من دون مؤثر. فرقعة السماء الزرقاء الفاتحة ساهمت في خلق وانتاج مثل تلك العلاقة بين الألوان الطبيعية، التي أوحت بما هو خلق من لدن الفنان . لقد شكّل الفنان بعين الكاميرا كآلية بنفس ما يعتمده الفنان من خلال استخدامه للريشة المغموسة بسائل اللون تماماً . وبذا اكتسبت صفتين لفنين تقاربهما كان أكثر من تباعدهما ، فناني الفوتو والتشكيل .

في صور (سفين) يبدو مشهد كادر الصورة على مستويين ، أولهما :مهيئ فنياً من خلال توظيف الجدار كطرس ، وثانيهما : المشهد الطبيعي للجدار . وفي كلا المستويين تظهر قدرة فن التصوير على الاقتراب من فن التشكيل . ففي الصورة الأولى يبدو الجدار عبارة عن مدونة وطغيان اللون الأحمر . والكاميرا هنا عملت على أن تعمق اللونين الأسود والأحمر . وخلق علاقات جديدة بينهما ، توحي بإنتاج رؤى تخص وجود الإنسان وتشكلاته النفسية ، والصورة ترتبط بنية بالصورة الثانية التي يظهر فيها خيال فتاة مرسوم على جدار أصفر ، يحتوي على سهم وكلمة (محمد) . ولعل ضربات اللونين الأحمر والأصفر المركز الأساس في تجسيد محتوى الصورة ، لما لهذين اللونين من تقارب مركزهما الضوء ومشتقاته . في الصورة الثالثة يبدو رصد جذوع الأشجار من مكونات الحجر الأساس في الصورة . فهي جذوع ناطقة بما تحتويه من نتوءات وخلع ، لعبت الطبيعة دوراً في الكشف عن مكوّنات هذه المتغيرات على الجذع بما يوحي من تأويلات هذه الأشكال . وقد لعب زووم الكاميرا دوراً في تجسيد وتضخيم المشهد أو المقتطع من الشجرة . فإذا كان الأسود والجوزي قد خلقا أشكالاً بفعل إضاءة اشعة الشمس في الصورة الثالثة ، فأن الأصفر قد كشف عن حدة وتدرجات الجوزي للقسم المقشوط من الجذع ، بما يمنحه حيوية الوجود والتجدد . فالجذع وهو ينزع عنه

لحاءه ، يبني وينمي لحاء آخر . وهذا يقتر من أسطورة الحيّة ـ الأفعى ـ في تبديل جلدها في المواسم . وهي أسطورة قديمة قِدَم أسطورة نبات (اللّفاح)التوراتية .

عاصفة الألوان /

لقد أطلق على صور الفنان (زريان قادر)هذه التسمية ، مما وضعها موضع الدلالة في اللون ، باعتباره بنية متحركة ، ومؤسسة لمشهد جمالي يحتوي كل مكونات البنية التشكيلية كفن يتجاور مع فن آخر . وبذلك أنتج عتبة فنية مهمة ، ذات بنية ممهدة للرؤى البصرية . إن العتبة المتشكلة من مفردتين دالتين على حراك استثنائي ، قد اتحدتا بفعل الدلالة الكامنة في ذهن الفنان من جهة ، والكامنة في بنية المفردة من جهة أخرى ، مما أنتجهذا التداخل بين المفردتين بنية جديدة . فـ (عاصفة) تعني عدم الاستقرار ، وتوحي بحدث خارق . ومفردة (الألوان) بددت قوة المفردة الأولى ، وحولتهما من العنف الطبيعي ، إلى الزخم الجمالي . وبهذا خلقت تجاوباً بين مفردتين متنافرتين في دلالتهما الذاتية الخالصة ، وحولتهما إلى نوع من التناغم الجمالي . لأن المراد منهما التعبير من عن بنية واقعية بعلامات تشكيلية . فالصورتين تحفلان بأطياف لونية عبر التداخل والحركة والتعشيق . فالألوان إنما تنبثق وتتقارب من اجل خلق وحدة موضوعية معبّرة عن رؤى البهجة والتكامل الجدلي في الطبيعة. فجهودها لا تتظافر بنيوياً لذاتها ، بقدر ما كان هذا التظافر لغرض انتاج ما تحفل به ذاكرة الفنان المعرفية ، وما تختزنه طبيعة المفردة من قوة تعبير ظاهرة ومضمرة. فالفن من خلال الصور صناعة للبهجة والرخاء النفسي . وهذا واضح من خلق مركزية أساسية لحركة الألوان والدوران على نفسها وعلى محور الشكل العام لمحتوى الصورة التعبيري ، وهذا ما يقرّبها من بنية اللوحة التشكيلية . أما اكتسابها صفة العاصفة ، فقد تولد من طبيعة حركتها الذي يشبه خواراً مائياً في النهر ، حيث يكون له مركزاً وحركة دائرية . وبهذا يُسهم في خلق علاقة بين أجزاء ماء النهر ومجراه واستقطابه في مركز متحرك ، ثم يتوزع

بعد دورانه . فالألوان هنا إنما تشكلت وتحركت بنفس البنية التي يتشكل منها ماء النهر في واحدة من انعطافات مجراه . فالعاصفة هنا فعل إيجابي دال على جمالية تلك الألوان وتقاربها وجدلية وجودها .أما النسيج الذي خلقته الألوان الساقطة بحزم ملونة ، ذات صبغة متدرجة في اللون ، ومستقطبة عنصر اللون المضيء ، مما خلق من تلك الحِزَم شلال ضوء ، كان سقوطه هادئاً ومزخرفاً وعل هيأة خطوط تفاعلات ضوئية مشوقة . إن زخرفة الألوان هنا بمثابة وجه من وجوه تعامل عين الكاميرا في جمع خصائص الألوان ، وتقريب رؤاها من رؤى اللوحة التشكيلية وتعاملها ، بحيث يخلق فناً متفقاً بالرؤى الكاشفة للجمال في اللون واشتقاقاته .

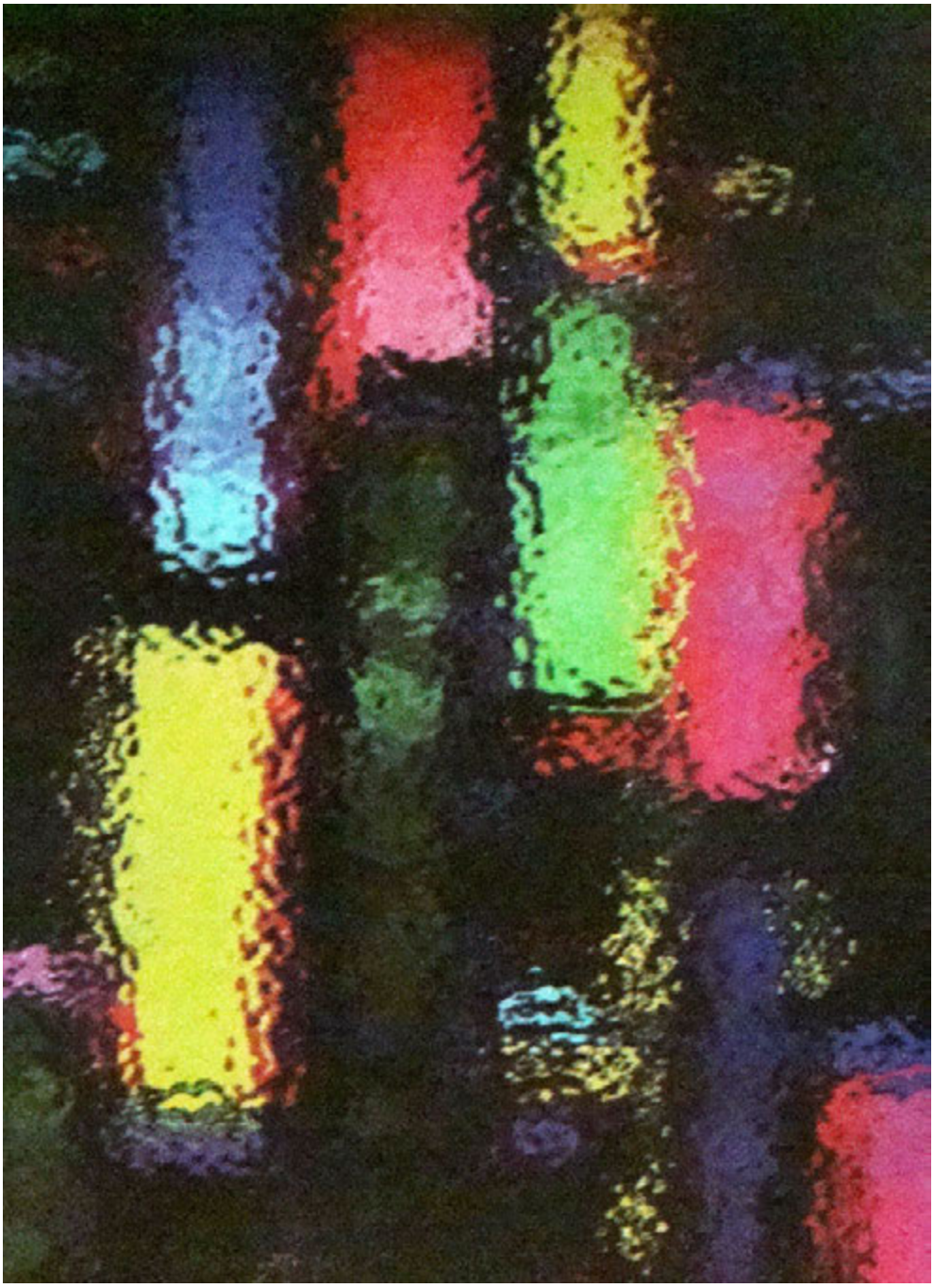
سقوط الضوء /

لعل الفنان (أحمد نبز) من خلال ممارسته إسقاط الضوء على الأشياء المنكسرة ، خلق أشكال تقترب من ظواهر الطبيعة كمثل الأطياف التي يخلقها تساقط المطر ، وأطياف القوس قزح . وهذه ممارسة تعتمد في أهم ما تعتمد عليه ، هو الخيال الذي يتصوّر الأشياء واشتقاقاتها . إن التعامل مع الضوء يحتاج إلى قدرة استثنائية في تخييل تلك العلاقات التي يخلقها مثل هذا التصوّر ، ومن ثم تشكيل بنية جديدة . والفنان (أحمد) فعّل مخيلته من خلال خلق أشكال متوازنة فنياً ، ذات أبعاد هندسية ، لعل تقنية الكاميرا ساهمت في خلق هذه الأشكال ، من خلال إسقاط شلالات الضوء على الأشكال المنكسرة ، بما يُفعّل الشكل في خلق بنية هندسية جديدة كما ذكرنا ، لعبت الألوان دوراً في مثل هذا التقارب بين عين الكاميرا وعين التشكيلي. في إحدى الصور يظهر الأصفر أكثر بهجة ، بسبب ممارسة أفعال اشتقاقاته اللونية ،وانتظامها على شكل حِزَم متوالية ومتقاربة ، ومحيطة بنفسها في خلق تبئير لكل شكل . إن هندسة الضوء وتقارب الألوان ناتج عن مخيال خصب ، وعين مصوّر تتآلف مع عين الكاميرا . لقد

حافظ الفنان من خلال صناعة صور تشكيلية أن يوازن بين أبعاد الأشكال والألوان والخضوع لنظامها اللوني والخطي عبر تشاكل المخيلة مع التقنية .

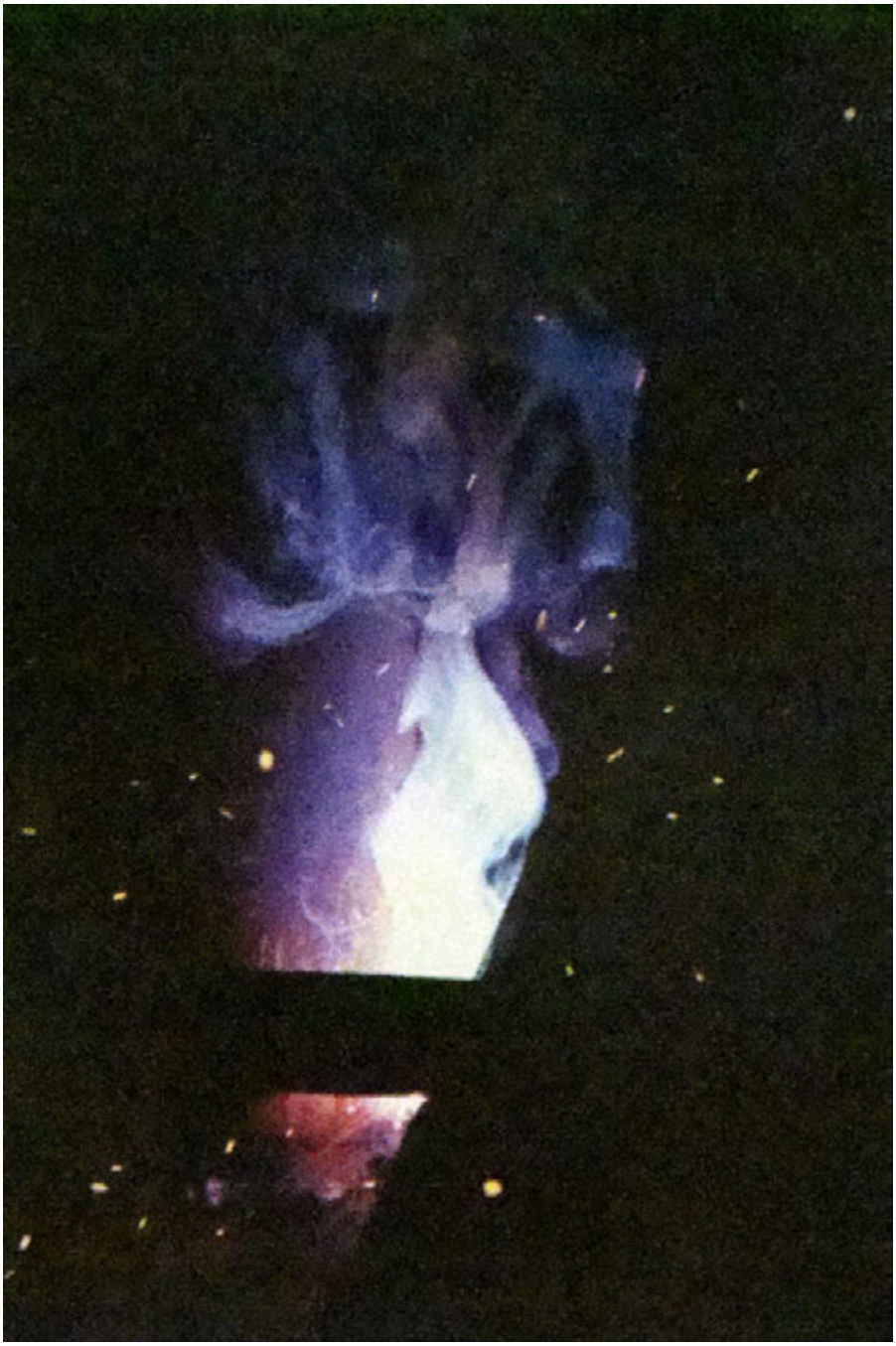
أطراس الجدران والأبواب /

الفنان (همداد جليل) يضفي على المكان نوعاً من اختلاط الألوان على شكل بقع وسيلان وتراكم كُتل لونية . وهو ما يطلق عليه هيجان الألوان ، أي عدم استقرارها وتمردها على الفنان . فخروجها عن طوقه يعني تشكيلها لنمط من البنية المضافة للكادر . من هذا نجد إن اقتراب الصورة من التشكيل يكون هنا عبر الإضافة اللونية . كما لون أن الجدار أو الباب عبارة عن القماشة التي يتخيلها الفنان . فهي تكتسب صفة الطرس الذي أشار إليه (جيرار جنيث) في كونه الصفحة التي يمكن تدوين ما يخطر على الذهن من حراك فكري وجمالي . إذ نجد الفنان (همدان) يستفيد من هذه الأطراس . وما صفة هيجان الألوان إلا إشارة إلى تدفق سيلان الرؤى والخواطر على شكل بقع وكُتل لونية وخطوط سائلة ومنسابة بارتخاء ساقط واضح . ففي صورتين برز الباب كعتبة كرّس وجودها لتدوين رؤاه ، سواء على المقتربات من الجدارين المحيطين بالباب ، أو على ظلفتي الباب . وهي عبارة عن خطوط ذات نمط تجريدي تنطوي على تداعيات ذهنية بصيغة الألوان . وفي الصورة الثانية صورة مجسمة للباب الأول ، رمى من خلالها إعطاء تلك الخطوط والتشكيلات خاصية ذاتية مركّزة المعنى . أما تعاشق الألوان مع مشهد واقعي يُظهر مرتفعات وانحدارات وسفوح ووديان من بيئة كردستان ، سُكبت على أديمها وهيئاتها الألوان سقوطاً وسيلاناً وهيجاناً ، معبّرة من خلال أشكال جديدة عن حراك ذهني تجريدي ، يرمي إظهار البيئة وهي تحتفي بكرنفالها الموسمي . وهي تجربة استثنائية في التعامل مع الطبيعة ، كما فعل الفنانين (إسماعيل الخياط وصالح إبراهيم النجار) في واحدة من فعالياتهما التشكيلية في تزيين حجارة الجبل . إن هذا التعامل بالتأكيد يقرّب الصورة من اللوحة التشكيلية . كما ويُعطي صورة للتجربة الرؤيوية والذهنية التي يتحلى بها الفنان المصوّر في كونه يمارس فعلاً معبّراً ذي أنساق جديدة ومبتكرة .

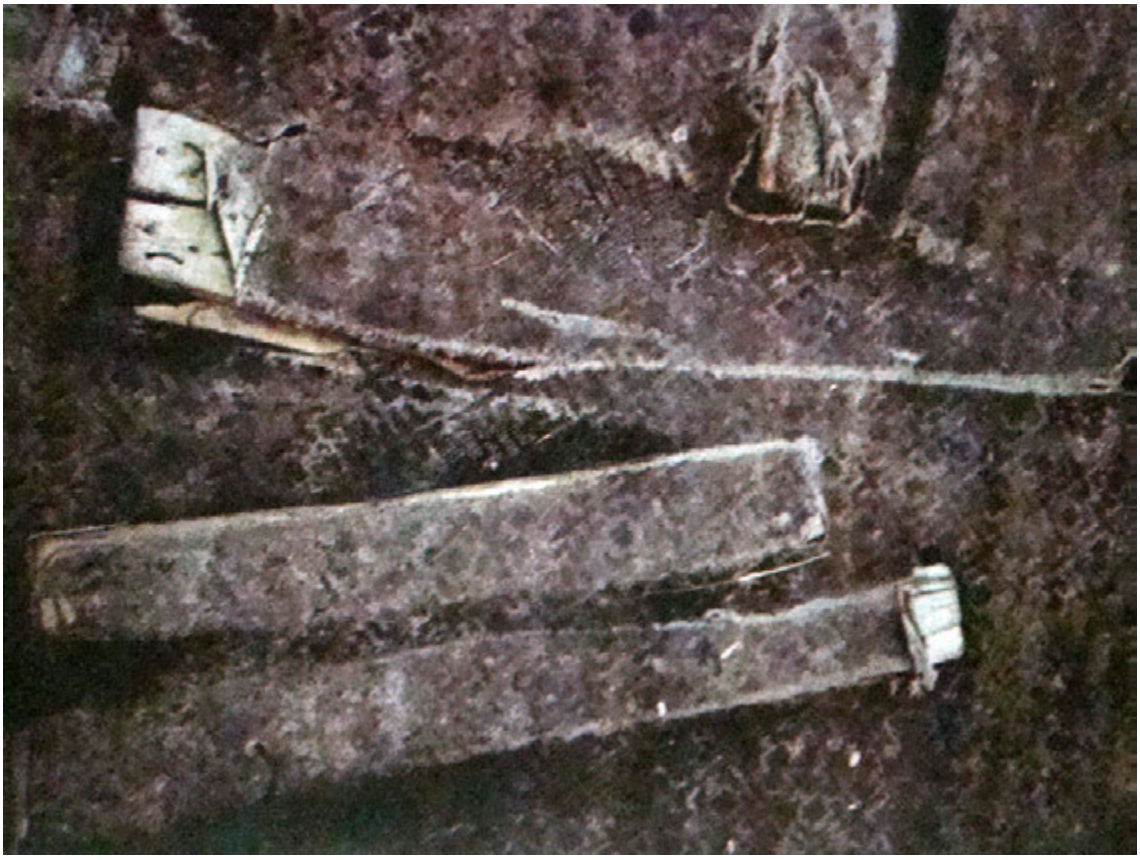


محور الوحة الصورية
الفنان بنزير حسن

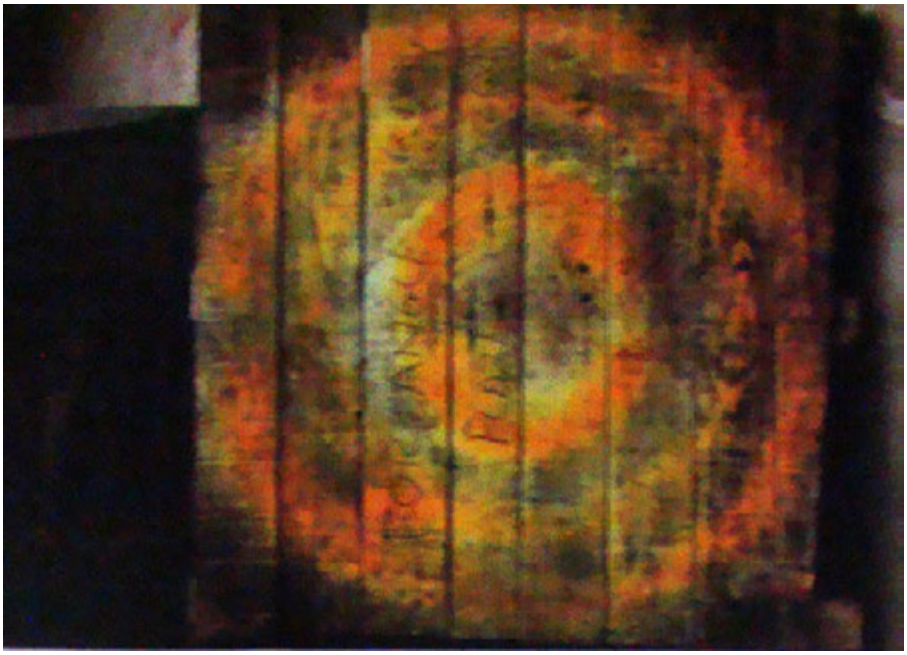
محور الوحة الصورية
الفنان ابراهيم أدواي

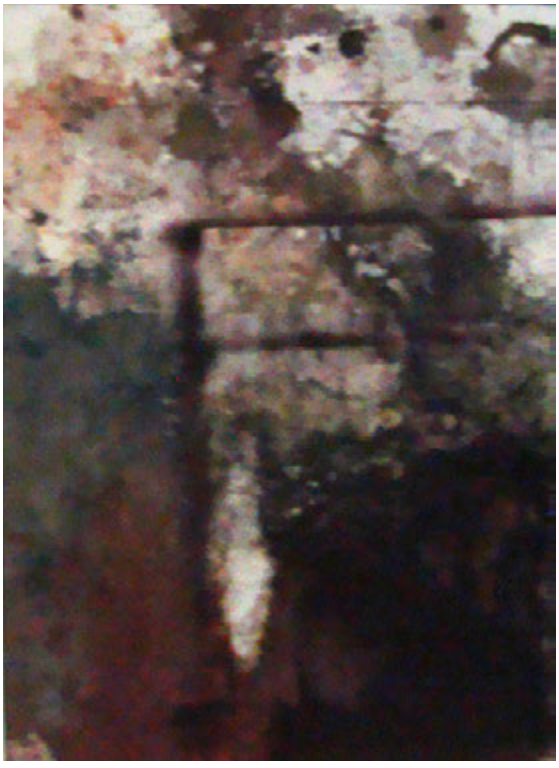


محور الوحة الصورية
الفنانه توني



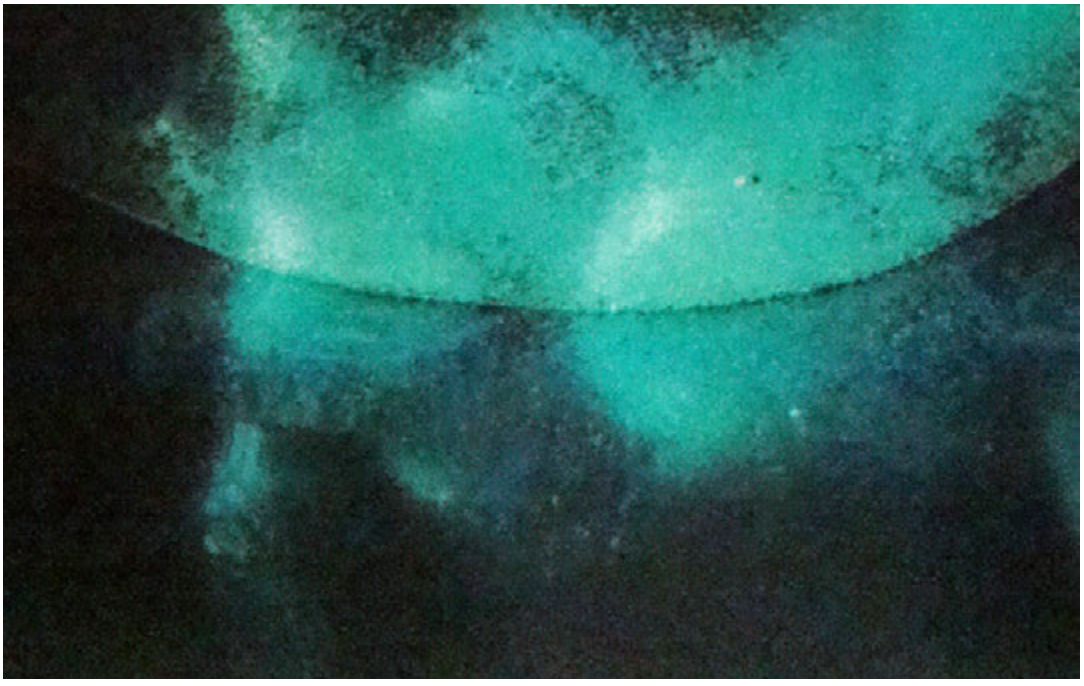
محور الوحة الصورية
الفنان ابراهيم أدواي



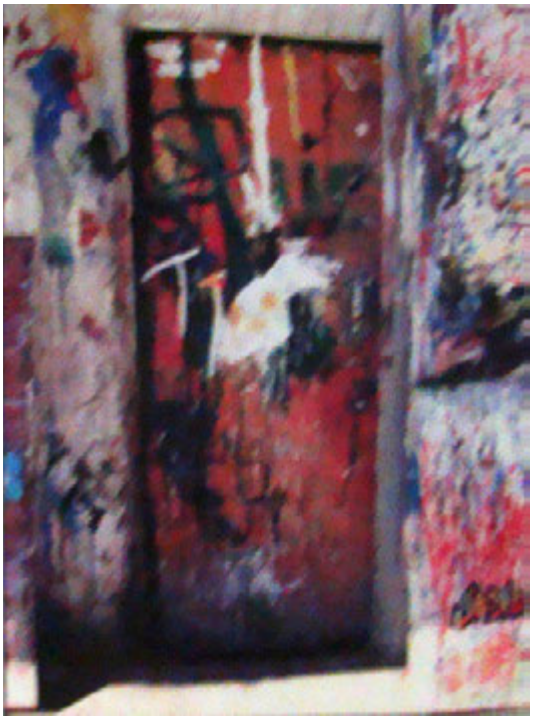


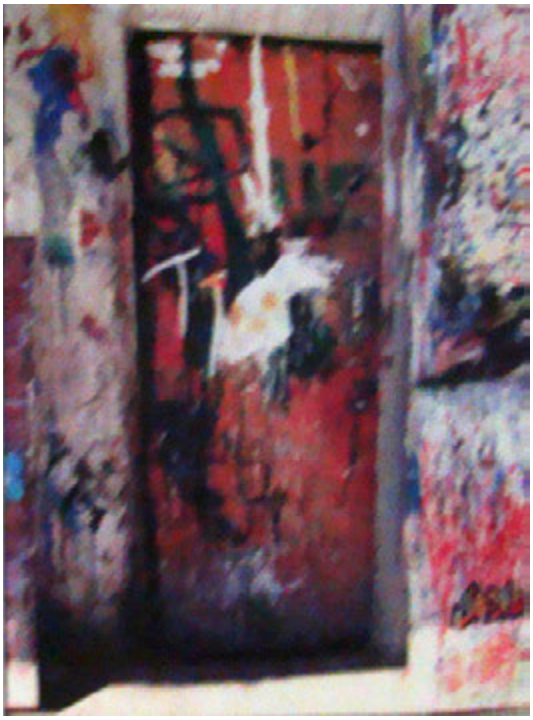
محور الوحة الصورية
الفنان سوران حميد

محور الوحة الصورية
الفنان نازم مانيا

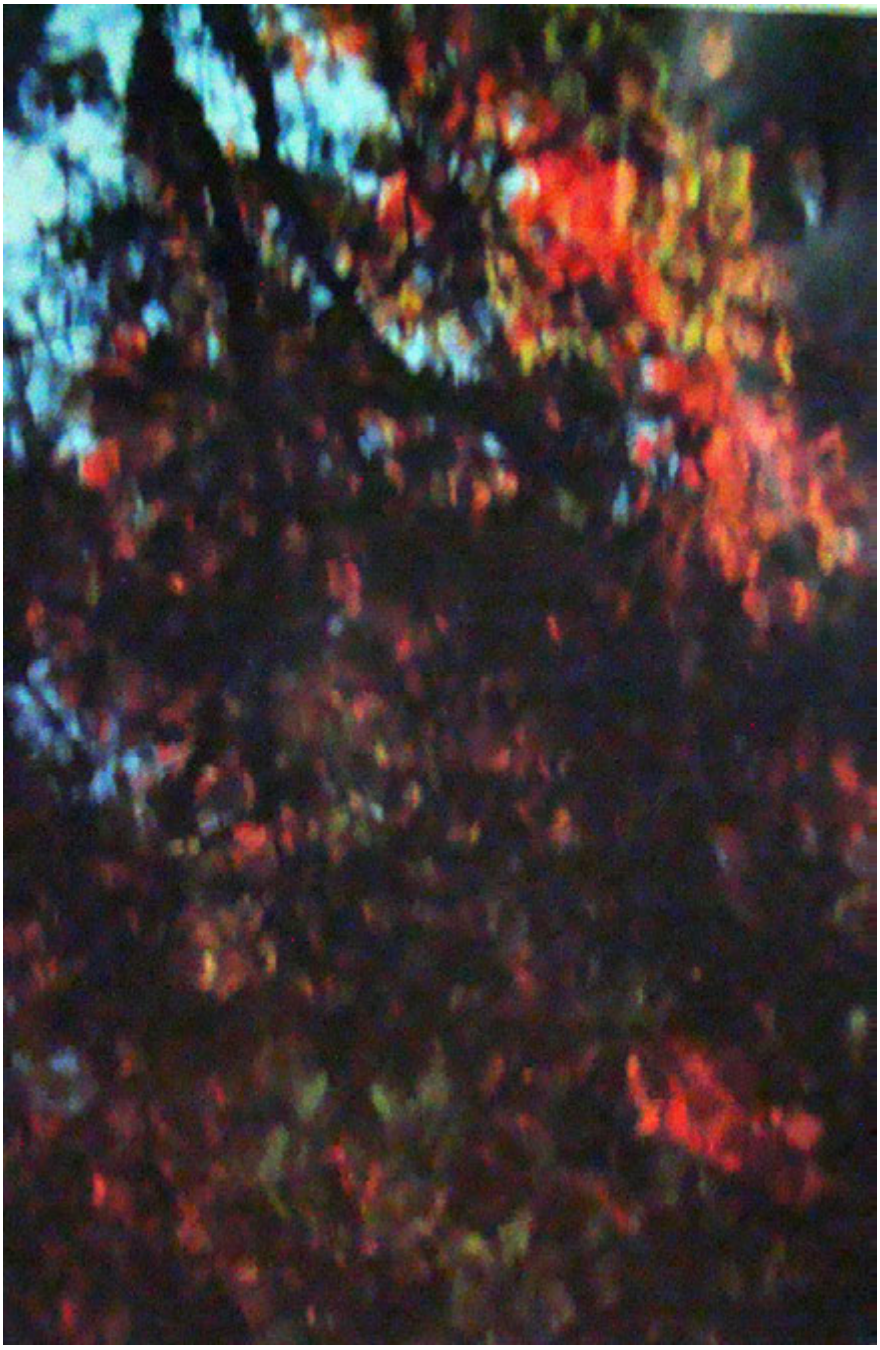


محور الوحة الصورية
الفنان تريفة أنور





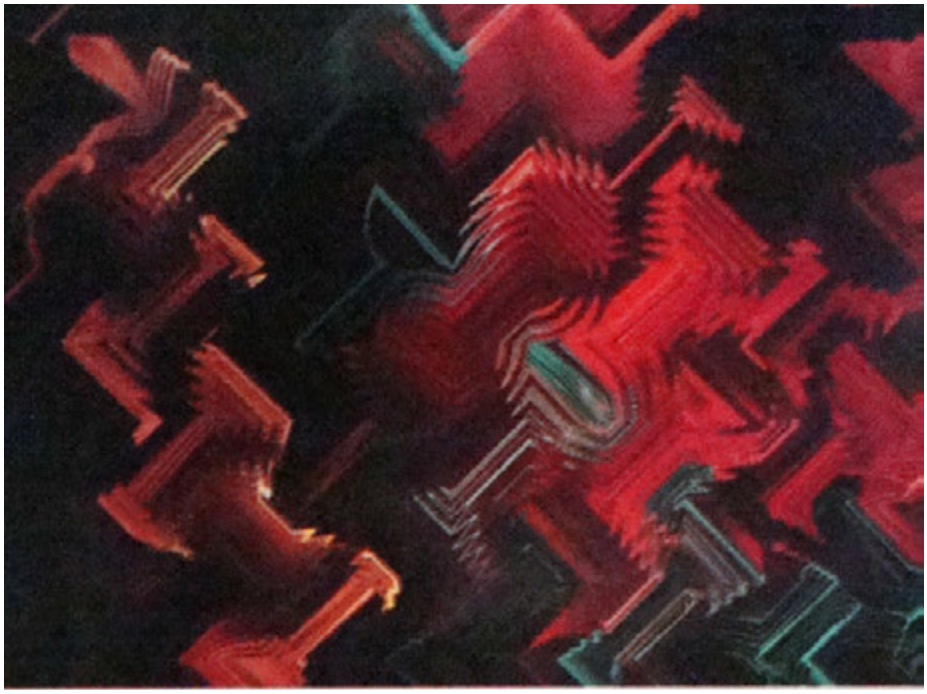
محور الوحة الصورية
الفنان هيمداد جليل

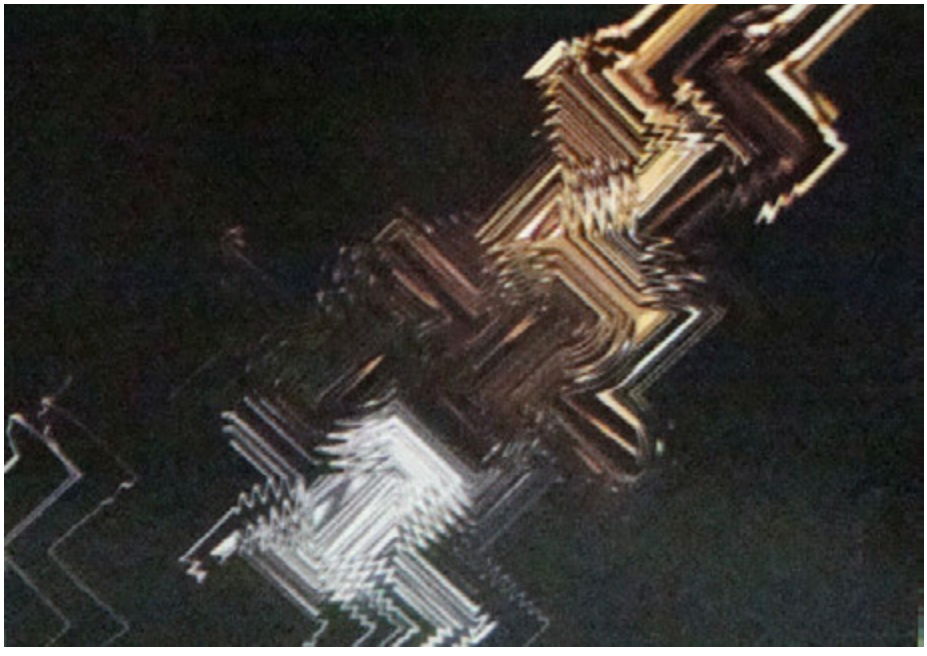


محور الوحة الصورية
الفنانه سمانه نيك كردار

محور الوحة الصورية
الفنانه سيفين

محور الوحة الصورية
الفنانه زريان قادر





محور الوحة الصورية
الفنان أحمد نبز

المحور السابع/

حالات متفرقة أخرى ----------

ما نقصده بالحالات المتفرقة الأخرى ، هي تلك التي لا تنتمي مباشرة إلى المحاور التي سبق أن درسناها ، غير أنها أيضاً تنطلق منها ، لاسيّما المكان ، مع احتفاظها بخصوصياتها ، باعتبارها تتناول وترصد ظواهر أخرى أنتجها حراك الواقع سلباً أو إيجاباً . وبذا نكون في هذا الحقل قد رصدنا وحللنا ما هو ظاهر في مجال الرؤية ، على حد تعبير (ميرلوبونتي) من خلال ملاحظة المتغيّر على المشهد ، والذهاب به إلى العمق المضمر ، الذي كانت الانعكاسات الظاهرة ، إشارات إلى خفايا ما هو مصوّر .أي أننا نرصد المرئي باحتساب الوصول إلى غير المرئي . فثمة علّة ومعلول ، وسبب ونتيجة . ما يهمنا هو المعلول والنتيجة .

لقد دأب الفوتوغراف في البحث عن الذات المضمرة ، في الذات الظاهرة . واستطاع أن يستجلي ماهو أكثر بلاغة ، عبر رؤى الرائي الأكثر بلاغة في تفحص الأشياء والموجودات . بمعنى كانت الصورة ببلاغتها في التعبير قد بلغت ذروة الإبلاغ عن الظواهر والكشف عن حراك ذاتي يشكّل جدلية وجودها .

الصورة والمهمل /

الفنان (عادل زرار) يرصد ظاهرة البحث في النفايات من قبل الأحداث . وهي ظاهرة مرئية. لكنه بالتقاطه لهذه الصوّر ، دفعنا إلى السؤال الذي استفاد من الممكن ـ المشهد المرئي ـ للوصول إلى الإجابة عما وراء ذلك . السؤال يتشعب من منطلق مفردة .. لماذا ؟ وهذه المفردة تتشعب إلى : لِمَ اختار هذا المشهد دون غيره ؟ وما ذا يعني من ورائه ؟ وكيف تناول المشاهد ؟ وهل يعني هذا أن قصداً يختبئ وراء الصورة بمشهدها الظاهر للرائي ؟ من هذه الأسئلة مجتمعة ، نتحول إلى طبيعة الصورة ، وتكثيف رؤيتنا لها ، تحليلاً وتأويلاً . فالصور الثلاث التقطت لمكان واحد ، ونماذج لثلاثة صبيان ظاهرين في الكادر . لكن الصور الثلاث يختلف فيها التعبير وبلاغته ، فكل منها بما تحتويه من خصائص مبنية على حركة الكادر ، يتعدد من خلالها

القصد في المعنى . فالصبية الثلاثة يمنحون المصور حركة يمكن رصدها قراءة كما رصدتها عين المصوّر مجتمعة . الثلاثة منشغلين في البحث ، غير أن حركاتهم متغيرة ومختلفة ، وهو بتقديرنا عين ما تعنيه عينا المصوّر والكاميرا . فالأول صبية تبتسم بمرارة ناظرة إلى معلوم عندها مجهول لدينا. غير أن حركتها تنمّ عن ضياع وسط كون لا حدود له ، سوى أنه كُدس من نفايات ، تركتها لهم البيوت الفارهة ، والأخرى القميئة ، فهي خلاصة لمصادر متعددة ، وإلا ما كانت كينونة البحث ، فالموجود المفقود عنهم ، يحتويه التنوع هذا ، الآتي من مصادر متعددة . إنهم يبحثون عن المُرَفّه المقذوفة فضلاته ، والنفايات أمامهم تأتي من مصادر ـ منازل ـ متباينةفي طبيعتها الطبقية ، لكنهم بطبيعة الحال ينتمون إلى الطبقة المسحوقة وبذلك يكونون كحاصل تحصيل جزء من النفايات هذه ، بسبب اندماجهم في فوضاها . وهنا يكمن المرمى الخفي في الصورة ، أي الوظيفة . يبقى الصبي الثاني أن يفتح كيساً كبيراً من القماش ، إذ يبذل جهداً كما تُظهره الصورة وهو وسط زحمة الألوان التي تشي بقطع من أشكال كانت مكتملة ، لكنها أصبحت بحكم وجودها هذا تالفة ، مُستَغن عنها ، لا تهم الآخر ، بقدر ما تهم غيره ممن يبحثون في المهمل . إن الجهد الظاهر على حركته ، يشي بدوره في قيادة المجموعة الصغير ، بينما الصبية الثالثة في المجموعة تسترخي وهي تنظر إلى ما حولها ، لكأنها ذات قناعة بتلف الأشياء التي أمامها ولالا جدواها .

في الصورة الثانية تبدو الصبية ناظرة إلى الكاميرا ، محوّلة اهتمامها بما حولها إلى الانشغال بما هو جديد ، ونعني به راس المشهد ـ المصوّر ـ فيما تحافظ الصبية الأخرى بحركتها التي وصفناها آنفاً . وخلفهما يتطاير الغبار إثر تفريغ الشاحنة لمحتواها أمام مجموعة أخرى تنتظر مثل هذا التفريغ الذي يجلب لهم الغنى . إن عدم اهتمام الصبيتين بالمستجَد ـ ونقصد به محتويات الشاحنة ـ دال على الملل واللاجدوى التي يحصدونها من عملهما هذا ، الذي في النتيجة ، العثور على نفايات في نفايات ، لا تُفيد بشيء . فالمحاولة في إعادة الحياة ، لمحتوى ماتت فيه الحياة يقود إلى لا شيء مهم ، وغير معني بتشييد حياة جديدة .

في اللقطة الأهم في هذه الصور الثلاث ، هي هيئة الصبي الذي يقود المجموعة . وهو يعتلي كُدس النفايات ، بحركة مزدوجة ، تجمع في التطلع بعمق في البعيد الغامض والمجهول ، ثم في حركة جسده التي توضحت في اسناده على ساق مدها بقوة ، ثم ثني الأخرى ، واضعاً الأولى على الساق الممدودة ، والأخرى على أعلى ساقه المثنية ، موحي بالتحدي . هذه اللقطات حاول الفنان (عادل) أن لا يضعها ضمن الصدفة التي اقتنصتها عين الكاميرا ، بقدر ما منحها استثناءات في بلاغة التعبير في لغة الكاميرا . وهي بلاغة تنطلق من القدرة الذاتية ، سواء في المشهد ، باعتباره يضمر معنى ، لأنه ناتج ظواهر ، أو في القدرة التي عليها خيال وعقل المصوّر المرتكز في عينه ، والتوائم مع قدرة عين الكاميرا وبلاغتها ، بما تمتلكه من حساسية في التعبير . فالذي يراه ظاهراً بعينه المجردة ، لا يكفي للتعبير عن بلاغة المشهد، بقدر ما تكون عين المصوّر وعين الكاميرا هما ناتج عقل المصوّر ، لأنه يخضع في الأساس إلى جدلية ما يرى ويرصد ، باعتباره يتعامل مع الظواهر بعقل منتج وناقد وبخيال مبدع ، يخضع للعلة والمعلول ـ كما ذكرنا ـ . وبذلك تكون كل محاولاته استكمال الدائرة ذات الأطراف المتعددة والمذكورة آنفاً لتكون خالقة لبلاغة جديدة . وهذا لا يتم إلا من خلال الأثر الذي تتركه هذه المكوّنات للناتج الفني ، والذي يثير الأسئلة الممكنة والباحثة عما وراء هذا الرصد . ونعني بذلك الوظيفة التي أدتها الكاميرا بيد الفنان (عادل زرار) .

استرداد قيمة الأشياء :

في لوحات (شيروان محسن) يُعاد للأشياء قيمتها التعبيرية ، أي أن الصورة تُسهم في تنظيم المفهوم عن حركة الأشياء . فهو لا يصوّر مشهداً في الواقع ، وإنما يعبّر عن الواقع بصناعة حركات غير متوازية للشعاع ، بحيث يخلق من وجود حراكه علاقات متوازية ، فغير المتوازي في نظره يصبح متوازياً بفعل عين الكاميرا .

إن ما تحتويه لوحاته ، عبارة عن دوائر أو مجموعة قطع ملونة ، وفيوضات لونية وطيفية مرسومة بالشعاع . وهذا الدوران يخلق القيمة المراد التعبير عنها . ولعل أهم ما يرمي إليه

الفنان اثبات قدرة الكاميرا على إعادة القيمة بخلقها علاقات جديدة بين الأشياء . ففي اللوحة الأولى ، نقف على قرص أبيض ، كما لو أنه قمراً بدراً ، يرسل شعاعه إلى الأبعاد الفضائية التي تخلق مجموعة علاقات لونية تمتزج بالأزرق الفاتح مبددة ظلمة الفضاء . وهذا يعني نوعاً من تفكيك السواد الذي يُحيل إلى مفاهيم في الحياة . في الثانية ، تعمل مجموعة الحزم اللونية ذات الدوران المحوري على نفسها ، في خلق أشكال تـبدد الظلمة أيضاً . فكأن الصراع الدائر بين الأشياء ، عبارة عن بحث عن متسع بواسطة تلك الحركة المحورية ، إذ تتعامل عين الكاميرا بحذر الصنعة الفنية . في لوحة أخرى يجعل من الأقراص الملونة تـشكل منظومتها اللونية في خلق الصورة للثنائية اللونية ، مع ظلها اللوني للأقراص أيضاً ، ولكن هذه المرة يُحيل السواد إلى وجه تنعكس عليه صور الأقراص . أي أنه يحول السواد إلى مرآة . إذ أنه يروّض اللون الأسود ويحيده لصالح الألوان الأخرى . إن خلقه لمثل هذه العلاقات ، يعني تحقيق وجود فني مركّز في قدرة الكاميرا على خلق العلاقات والمنظومات للأشياء .

صورة المرأة /

في اشتغال الفنان (أكام شيخ هادي) تتجسد صورة المرأة ضمن حالات متعددة . ومن خلال هذا التعبير يؤكد ضمناً على قدرة عين الكاميرا في رصد المتناقضات . فالمرأة في حالتيها المصنوعتين تؤكدان على التشويه الذي يُلغي التلقائية من خلال مسخ الأشكال ، والذهاب بها باتجاهات مختلفة لا تحقق صيرورة حقيقية للمرأة . فالتلقائية تعني الكثير في وجود الإنسان. ولعل أهم ما تعنيه ، هو أحقية الوجود وفاعليته . من هذا المنطلق كانت للفنان رؤيته التي عكست بالصورة ما يناقض هذا المفهوم . ففي الصورة الأولى يُظهر وجه المرأة عبر مستطيل بما يشبه الكوة في نهاية ممر صخري . مظلل منثلاث جهات ، ومضاء بقليل من النور في جانب آخر . وهذا يعني تجسيد الاستلاب الذي يقبض على الجمال الأنثوي في مكان يسلب الإرادة ويفتت الكينونة الأنثوية . ولكي يضيف تعبيراً أكثر دلالة وبلاغة ، يضفي على وجه

المرأة مجموعة تشوهات لونية ، قد تبدو منظمة هندسيا ً إلا أنها تسقط جمالية الوجه الأنثوي من خلال خلق القناع والنظرة الفاترة التي ترسلها عينا المرأة إلى العالم عبر الكوة . في حين نجده في اللوحة الثانية يعمل على إبراز تسيّد السواد وجعل الصورة الحقيقية لهيئات النساء مغيبّة . أي أنه أحال الجمال إلى نوع من الحبس القسري بارتداء الحجاب المبالغ فيه . وهو نوع من مصادرة وجود الكينونة الأنثوية أيضا ً في خلق حجاب مصطنع لهيئتها ووجودها في الحياة . إن صورة النساء الثلاث في كادر الصورة ، توحي بالحبس وسط مكان ينضاف إلى حبس آخر ضمن الحجاب . فالمرأة هنا تتوارى وتضمحل كينونتها ، سواء داخل المكان ، أو ضمن مكان آخر يَسيّج الجسد الأنثوي . إن المكان ذو أبعاد عميقة يؤشر صورة لمر ينتهي بباب مغلق ، تتخلل ممره ألوان من الأسود والأحمر في صراع غير متكافئ ، يُسهم في إغلاق الحيّز الذي قد تتحرك فيه المرأة لو أنها بحثت عن حريتها . فهي مكبلة بمجموعة مفاهيم لا تؤشر سوى المصادرة للكينونة . إن لوحات(أكام) معنية بحياة المرأة وحريتها في الوجود . عبّر عنها الفنان من خلال منظور ورؤية يجدها أكثر بلاغة لعين الكاميرا .

في صورة أخرى يرتقي الفنان بالصغير إلى الكبير من خلال الجهد المبذول في العمل . إذ راقبت كاميرته حشرتين ، وهما تحملان حبة من بذرة عباد الشمس . الصورة الأول تظهر حشرتين ترتقيان بالبذرة على انفراد ، الأولى في الأسفل تحاول الصعود ، والثانية في الأعلى ، حيث شارفت على النهاية. في حين تجسد الصورة الثانية بحجم أكبر تفصيلي حركة الحشرتين وهما ترتقيان الجدار الحجري . إنها صور تعبيرية ، تكمن في ثناياها خطابات ، لعل أهمها قدسية العمل . وامكانية الوصول مهما تكلل الجُهد بالفشل . وهي محاكاة لأسطورة (سيزيف) وجدلية الوجود وعدمه . فالفنان جلب انتباهه الأصغر ، بحجمه الدلالي ، فكان خير تعبير على ما أراده من قصد في تقديس العمل أولا ً ، وثانيا ً الإصرار على النجاح.

إن الفنان يثير باهتماماته إلى أمكنة وفعاليات استثنائية ، إلى أهمية الإصرار على البقاء ، وجدلية الصراع بين أن يكون المرء أولا يكون . وقد استثمرت النصوص السردية والأساطير والمسرحيات مثل هذه الثيمة ، ووظفتها بشكل مثير ومحقق للجمالية والفن .

الطبيعة وتأثير الظِل /

تعامل الفنان (كريمزك) مع لوحته عبر الظِل والشكل ، متخذاً من الطبيعة مجالاً للعبير عن أفكاره التي تستغل هذه الثنائية لتوضيح القصد . ولعل استغلال وجود الأشجار في الفضاء، هو المحور الجمالي الذي تتحرك حولها عين الكاميرا . كذلك التركيز على لونين خلق من الوجود هذا توازناً رؤيوياً واضحاً وفاعلاً . إن خلق توازن في الطبيعة ، يعني استجلاء فضاء الاستقرار الذاتي عند الإنسان . فالطبيعة يُسهم في خلقها الإنسان ، كذلك تُسهم الطبيعة في خلق الإنسان . ونقصد هنا خلق المزاج عنده وليس الخلق بمعنى الوجود . أي أن التوازن في الوجود يتطلب توازن عام في الطبيعة . وهذا المفهوم الرؤيوي ، ما دفع الفنان إلى أن يُسهم في خلق مثل هذا التوازن من خلال رؤى عين الكاميرا للطبيعة . ففي اللوحة الأولى يكون الخلق عبر التوازن بين عتمة الأشجار السامقة ، ووضوح الفضاء خارج مجالها ، والذي اتسم بالضوء الذي يطرز السماء . وهو ضوء فيه احمرار . أي أنه مدفوع من مصدر شعاعي قوي ، كأن يكون الشمس أو القمر ، حيث يتسلل ضوئهما عبر تشققات هادئة تُحيل الظلام إلى نسق جديد يوحي بالمتحرك في الساكن . بمعنى جدلية وجودها . في اللوحة الثانية تكون زرقة الخلفية للمشهد ما يحقق وجود الأشجار وإن بدت معتمة خاضعة لظِل المساء ، إلا أنها تتحرر من هذا المكبّل بتجانسها مع الفضاء المفتوح بفيض الأزرق من الألوان والمشوب ببياض الغيوم .إن تعامل الفنان مع الطبيعة خلق له مجالاً رحباً لطرح مفاهيمه في جماليات الحياة بشكل عام ، ثم بجمالية المكان الذي تُسهم عين الكاميرا في رصده .

المأوى البدائي /

في كلتور الفنان (ريـبر رشدي) نكون أمام مجموعة حالات في وجود الأشياء . وهي مجموعة مأوي ـ شبه بيوت ـ مصنوعة من نتاج الطبيعة . وهذه الأكواخ الريفية ، تحتفظ بصورة الإنسان بالرغم من تغييبه عن كادر الصور . إن وجوده مرهون بالأثر الذي تركه على المكان. سواء كان هذا في صنع وابتكار المكان ، أو الموجودات فيه كغلال وناتج الطبيعة . أي ان وجود هذه الأشياء إنما هو إشارة على وجود الإنسان ، وهو نوع من بلاغة الصورة ، ودقة التعبير الذي تعمله عين الكاميرا . فالغياب هنا يعني الحضور . مجموعة الأكواخ تقبع بين أشجار الغابات العملاقة ، فهي كيانات صغيرة ، لكنها تقوى بوجودها المادي . إن دقة صناعة الكوخ ، وإن بدا بدائيا ً ، إلا أنه دال على نشاط عقلي يستطيع الخلق من خلال التعامل مع الأشياء البسيطة . فبساطة الحياة تعني عمق المفهوم ، بقياسات الوجود واللاوجود الذي خلقه الإنسان القديم وهو يتعامل مع الطبيعة ، وتعامل إنسان اللوحة ،مستعينا ً بالموجودات الزاخرة بأسس الخلق كالأشجار وأوراقها والقش والأعمدة المصنوعة من الأغصان والمكيفة لما يريده الإنسان ، أي يخضعها لرؤيته في خلق صيرورة تحمي وجوده . هذه البدائية في العمل والخلق ، تعني البلاغة الفطرية التي تعايش من خلالها الإنسان مع الطبيعة . وهي بلاغة أسطورية ، تنبثق من الطبيعة ، وترسل منجزها إليها . هذا في جانب المعنى الذي أرادت الصور التعبير عنه ، بينما في مجال الفن ، وخلق جمالية للصورة ، فقد برز في التوازن الذي خلقته عين الكاميرا وهي ترصد وتعيد خلق العلاقات الجديدة وسط كون واسع ومحدود في آن واحد . فاتساعه مرهون بالطبيعة والفضاء ، ومحدوديته في المفاهيم التي يصوغها عقل الإنسان في محدودية المفاهيم . بمعنى خلق الصورة الجديدة للمأوى نابع من العالق الجيني في ذاكرة الإنسان ، وهو إلى حد كبير يوازي ابتكار الطيور الغريزي لبيوتها ـ أعشاشها ـ . فالإنسان هنا يخلق ويبتكر مأواه استناداً لحاجته ولما هو عالق في ذاكرته الفطرية . من هذا كانت كل الأشياء متوازنة في بنيتها الجمالية وضرورتها الحياتية . فهي مكتفية بذاتها على وفق الحاجة والطلب والضرورة بأبسط مكوّناتها . ففي بعض البيوت نتلمس الإضافات الجديدة ، باستغلال الحجر كمكوّن جديد قديم ، الأمر الذي دفع الإنسان إلى إخضاعه لجمالية

نظرته وتطور رؤاه لما يحتاج وما تتطلب حياته الخاصة والعامة . إن إضفاء الجمالية إلى ما يصنع ، تعني اتساع الرؤى للأشياء ، والبحث عن قدرتها التي تتوازن مع قدرته في الخلق والتكييف لقدراتها التي قد تبدو محدودة ، لكنها بطبيعة الحال أكثر اتساعاً ، إذا ما واجهتها قدرة الإنسان في رؤيته المتمكنة من الخلق والابتكار . إن لوحات (ريّبر) أكثر بلاغة في التعبير ، خاصة في استغلال واستثمار المكوّنات البسيطة في حياة الإنسان والارتقاء بها إلى مصاف الفن والجمال . لقد قدم الفنان نوعاً من السردية عن المكان ومكوّناته البدائية الدالة على عقل متمكن ومتطور ، وبذلك حققت عين الكاميرا توازناً في وظيفتها كأداة فنية واعية تستند إلى عقل الإنسان المتمثل في عينه الأولى ، مكيّفاً عين الكاميرا لرؤيته ، ومتزاوجاً حد التعشيق بين الرؤيتين ، بحيث جعل رؤيته تقود عين الكاميرا ، لأنها تستند على عقل إزاء جسد ماثل أمامهما .

محاورة الوجود /

تحقق الفنانة (زينة مدرس) رؤية الفن باعتباره قرين المحاولة الكاشفةلما هو خارج المنظور. بمعنى أنها تحاور العالم ، بما تمتلكه من رؤى تخص الوجود الأنثوي . فهي تحيل الصورة إلى لسان تشكيلي ، يتناول الجسد من خلال اقتداره وتمكنه من تحقيق وإقامة الصيرورة الأنثوية . وهذا ناتج عن جدل المحيط الاجتماعي الذي تدركه الأنثى قبل غيرها ، لاسيّما الأنثى الفنانة ، لأنها تمتلك وسيلة لمخاطبة العالم والمحيط الاجتماعي . لذا نجدها تشكل صورتها من منظور واحد ـ منظور أنثوي ـ ليس دفاعياً فحسب ، وإنما حوارياً يعتمد الذات نفسها بما تمتلكه من قدرة . من هذا نرى معالجتها للوجود ـ الجسد ـ تعتمد بعداً انثروبولوجياً بمفهوم الجزء والكل في الوجود .إذ ليس ثمة مهيمنة تسلب الجسد قدرته على البث وتحقيق الرؤى (ميرلو ـ بونتي) في كونها هي الأسلوب المعتمد للتخاطب . فبغير هذه الرؤية لا تستطيع (زينة) استكمال خطابها للعالم ، كما نراه وتسفر عنه صورها التي لا تبعثر الرؤية في ما هو زائد ، بل تخضع لقطتها لفحص دقيق تقيمه العين قبل توائمها مع

عين الكاميرا . وكما يبدو من ناتج فني ، نجد أن المنظور الذي لحق العين الممثلة لجسد المصوّر قد هيء هذا المنظور لكي يكون أكثر مقبولية لعين الكاميرا . وبالتالي كحاصل تحصيل ، كان يمكن جداً الأخذ بنظر الحساب عين الرائي ، التي هي تقيم فعلاً هو ناتج كل الجهود التي تقيمها عين الإنسان وعين الكاميرا . من الملاحظ أننا كرائيين ، ننظر إلى الصورة ومحتواها الساكن المتحرك بالإحالة من خلال درجة استكمال ما نحن بصدد تصورنا الذاتي لما هو مرئي، والمقياس الفكري الجمالي لما نشاهد ، هو هل أن الصورة استطاعت أن تحاكي ما هو لا مرئي ؟ والجواب يكون ضمناً في حراك المحتوى الذي لا يؤشر الجسد لذاته ، بقدر ما يضعه موضع الحوار في طرح المفهوم . من هنا نجد قراءتنا في فحص النتاج البصري هذا منطلق من العلامات التي حققت وتحقق جدلية الموجود في كادر الصورة . فهو مادتنا التي نحاورها ونستمد منها رؤانا . فالصورة هنا بمثابة رؤى مبنية على أخرى . وببساطة ، رؤى الرائي تتحاور مع رؤى المنتج للصورة . وفي هذا يلعب الخيال دوراً في صياغة النسق الذي عليه الصورة ، أي الأسلوب الذي تعتمد عليه العين في اختيار البعد للنظر ، والموازنة بين المكوّنات ، سواء كانت للجسد مع المحيط به ، أو من خلال ما يحيط به لكي يكون مجالاً حيوياً للمخاطبة والحوار . إن اعتماد الفنانة (زينة) لمثل هذا الأسلوب الفني يقربها من منظور الفن التشكيلي ، لكنه يأخذ بخصوصية الفعل الجمالي الفني للصورة والتصوير .

ففي صورة لها ، يظهر الجسد الأنثوي متكامل الموازنة في حركته المتواصلة إلى الأمام ، ضمن مجال ـ رواق ـ طويل . هذا الرواق جدرانه مزروعة بالعيون المتسعة والمراقبة . فالتقنية الفنية هنا لعبت دوراً في تشكيل المحتوى ـ المعنى ـ ذلك لأن قامة الجسد لم تكن لتخضع لمثل هذه المراقبة ، بل أنها تتواصل . على أرض مستوية . إن المتحقق من الصورة كبير ويوحي بالمفاهيم ، سواء المترتبة على الجسد ـ الأنثى ـ كوجود ، أو ما تعكسه رؤى الآخر الذي هو ليس محدداً أو محصوراً بالذكورة ، بقدر ما تؤخذ العين المراقبة محمل المطلق . إذ أنها بهذه الصياغة تحاور المفهوم المرشح من العيون . وهي مجموعة مفاهيم ورؤى اجتماعية ودينية وسياسية مجتمعة . فالجسد الأنثوي محاط بمجموعة محاولات لإحداث الكبوة ، وهو محيط

متنوع النظرة ، يتصاعد في مجاله هذا الحراك أو ذاك . لكن في خلاصة الأمر تكون المرأة الصورة التي تنصّب عليها حالات التأثير الاجتماعي والديني والسياسي . فالحرية الممنوحة لها هي بمثابة المتة في الوجود ، لأن المكاسب التي تحوز عليها غير نابعة من أسس متوازنة ومتوازية بين وجود الذات والآخر . من هذا تكون صور الفنانة تستظهر هذه المحاورة ، وتكشف عن كينونتها ضمن كينونة المكان والزمان معاً . في الصورة الثانيةيبدو فيها الجسد يتملك قدرته على الثبات ، من خلال المحقق الجمالي لفتنة الجسد وتلقائيته في مواجهة المجهول المعلوم . فكل ما هو متوفر في الصورة مبني على التلقائية ، كأن الحوار يدور في اليقين الذي يأسر الأنثى ، حيث ينحصر في إمكانية الذات في تحقيق التعامل مع الوجود والكون عبر التلقائية المبنية على اليقينية المطلقة بفعالية وحيوية الجسد . في صورة ثالثة ، يبدو الجسد محتمياً بالطبيعة . فهو يتخذ من ناتجها غطاء . فكأن النظرة التي تطلقها الأنثى وهي محتمية بلحاف الطبيعة ، تداري أسطورة حواء ذاتها دون آدم . الأنثى هنا تحاور الأسطورة من خلال منظورها . فالطبيعة تتواءم مع تكونها الوجودي ، فالجسد هو الأرض ، كلاهما منتج ، والعودة إلى غطاء الطبيعة ، كأنه يخاطب الآخرين وليس الآخر الواحد فقط منبهاً إلى ديمومة الوجود من ديمومة الأنثى . فالمطر ذكر الأرض ، والتماثل هنا في خطاب الأنثى يستدعي الرمز بناتجه . إذ يقرّب جسد الأنثى من عطاء الأرض ، فكأنه يقربه من وجود الرجل . فالجسد الأنثوي الظاهر في الصورة ، لا يلتحف بناتج الأرض مجرداً ، بل أنه يتماثل مع القطب المنتج لعناصر اللحاف الشجري وهو المطر ، والمطر النازل يُحيل إلى رمز الرجل الذي تنتظره الأنثى ـ الأرض ـ مستقبلة ومضطجعة .

لقد حققت لوحات الفنانة (زينة مدرس) بعداً فلسفياً انثروبولوجياً من خلال الرموز القائمة في اللوحات الثلاث ، سواء كان هذا الرمز قائم بواسطة الجسد ووجوده ، أو مع المفاهيم التي تقود إليه أيضاً .

التماثل فى العطاء /

إذا كانت العين ممثلة لجسد المصوّر ، وعين الكاميرا ممثلة للكائن التقني ، فأن العين الثالثة وهي عين الرائي ترى ما هو متحقق من الاتحاد المتحاور هذا . ونعني به كادر الصورة . فالفنان (آوديير عثمان) يعمل على تحقيق هذا المنظور ، فيعيد لليد التي تمسك الكاميرا وتقودها إلى المشهد ، قد تماثلت مع اليد التي تمسك الآلة المنتجة للعمل عند الشريحة الكادحة . حيث صوّرهم الفنان في حالات انتظار يومي لاقتناص فرص العمل . لكن سردية (آوديير) تقتصر المسافات السردية ، والحذر من وقوعها في المترهل ، فركز في اللوحة ـ الصورة ـ على اليد الممسكة بالعمود الشجري ، باعتباره أداة انتاجه ، ومركزه في التعامل مع العالم . إنها حالات مرئية في المدن ، أن ترى شريحة من الكادحين بالأجر اليومي ، لا يمتلكون سوى قوّتهم المبددة ، وآلة فعلهم الوظيفي اليومي . إن الفنان وهو يستبدل اليد باليد الأخرى ، إنما عكس من خلال الضغط على الخشبة الممثل للآلة ، قوة الضغط التي سلطها المصوّر وهو ينظر بعين فاحصة المشهد اليومي . لذا فالسؤال : لِمَ اختار اليد وعمود الشجرة في لقطته ؟ إنها ليست حالة عفوية ، بقدر ما كونها حالة تعويض ومواءمة بين فعل الضغطين المصاحب للفعلين ، فالمصوّر ينفعل وهو يراقب المشهد ، وينفعل أكثر حين يختار اللقطة التي يجدها مناسبة فنياً ، وانفعاله يتضاعف حين يضغط على ماسك الكاميرا ، وزر احتواء وتنفيذ اللقطة . صحيح أن كل هذا غير مرئي لنا ، لكنه حاصل تحصيل القراءة . فلو احتكمنا إلى قنون فيزيائي ، فأننا سنلزم أنفسنا على قبول الفعل ورد الفعل ، وكيف يساويه كما تقول الفكرة أو النظرية الفيزيائية . والصورة في بعض أوجهها نتاج فيزيائي ، لأنها محكومة بقانون الجذب والفعل ونتائجه . فالمصوّر إنسان ، والإنسان ينفعل إزاء الظواهر ، والقراءة تتداول ما وراء الحركة في كادر الصورة . فالعامل في الصورة الأولى يضغط بقوة كما هو ظاهر على عمود الآلة ، مصحوب فعله بنظرة فاحصة ومنتظرة إلى ما هو مرتقب الحدوث . أي حدوث فعل الحاجة التي تنشط بقية أعضاء الجسد. ولعل أعمدة الأشجار الأخرى التي لم يظهر مصاحباً لها أكف تمسك ، ولا رؤوس تمثل طبيعة الآلة ، إنما تشترك في التعبير عن نفاد الصبر ، وقوة العسف الذي يلاحق هذه الشريحة من المجتمع. فهي إما عائدة بدون عمل

، بمعنى انتظار مأساة سد الأفواه والحاجات . أو أنها تحقق عملاً وهذا يعني أيضاً انقضاء يوم تحت وابل قسوة الطبيعة شتاء أو صيفاً .الخلاصة ، إننا بمواجهة ظاهرة من التعبير توائم بين فعلين فعل المصوّر ، وفعل اليد الي تمثل الأمل .

في لوحة ثانية ، يظهر من خلالها تأثير الانفعال الذي ينتاب الجسد وهو يرقب الحدث ، متمثلاً في بروز الشرايين على سطح الكف نتيجة الضغط . أي أن المصوّر انتظر كثيراً إلى أن تحققت اللقطة التي تواكب انفعاله مع الكاميرا وحثها على تحقيق صورة ناجحة ومعبّرة . في حين يظهر العمل الآخر متشبثاً بكلتا كفيه بتشنج أيضاً ، تحقيقاً لانفعال مضاعف . ويحاول الفنان ، أن يُظهر قوة الانفعال أثناء العمل . وهنا يتضح مدى ما تجسّده عين الكاميرا في رسم الأفعال والمظان ، لاسيّما أن معظم الصور قد نـُفذت بالأسود والأبيض . وفي هذا بلاغة تبرز من خلال محدودية وسائل التعبير ، فغياب اللون يشكل عنصراً قد يُساعد على رصد الظاهرة ببلاغة أكثر . لكن الفنان هنا وبمحدودية ذلك استطاع أن يُقدم بلاغة عين كاميرته بتصاعد أكبر ، مستفيداً من بلاغة الضوء والظِل . في الصورة الثالثة ، حقق الفنان بورتريه لعامل يجلس ناظراً بوجه مكمم باللثام ، تحضر أعمدة آلات العمل خلفية له . فكأنه يسرد معاناة الانتظار لفرص العمل ، فهو لم يكن موديلاً ، ولا اختار لقطة لغرض ما ، وإنما خضع لصدفة المصوّر وزووم الكاميرا الذي يصوّر البعيد على أنه قريب .

إن الفنان (آوديير) تعامل مع المشهد من خلال الفعل ورد الفعل ، متمثلاً في اليد وبلاغة تعاملها مع الأشياء . وقد نجح في تأكيده الراصد بدقة ما تنتجه ردة الفعل إزاء الفعل اليومي، وهي انتظار فرص العمل التي تقترب من رؤى القناص وهو يراقب صيده .

الضوء والشعاع /

الفنان (سفين إسماعيل) يتماثل مع لوحات (عادل محسن) في توظيف الضوء والشعاع المشتق منه على شكل فيوضات لونية مرسلة من مركز شعاعي ـ ضوئي واحد ، مشكلاً هيئة وتوزعاً فضائياً . إن هذا الفعل الفني ، يعطي استنتاج على قدرة الكاميرا بمساندة عين

المصوّر على خلق تكوينات خارج نطاق الواقع المنظور . صحيح أن عين المصوّر التقطت مظاهر الكرنفال الضوئي السائد في المناسبات السنوية ، غير أن المرئي من نتاج الكاميرا يختلف عن طبيعته في الواقع . بمعنى ثمة تركيز في حركة الألوان توحي بتشكل جوّاني غير مرئي يحرك هذه الإرسالات من الأشعة وخيوط الضوء . أي أن الفعل الفني أنتج شكلاً وهيأة مختلفة . ولنقل ذات حركة توحي بما خارج منطق التحرك في الواقع . فلرائي للوحة التي يبدو فيها الشعاع منبثق من بؤرة واحدة ، ومن جسد محدب نوعاً ما . إذ يتخذ له مسيلاً مائياً ، كما لو أنه مرسل من نبع . وسط كادر سمائي معتم في السواد . هذا الشكل يوحي بالروحانيات أكثر مما يمنحنا رؤية حركة ذات رؤية منطقية بحته . إن اتخاذ هذا الشكل من الخلق والتوائم بين عناصر المشهد المرئي من قبل اتحاد أكثر من عين ، يعني إن الصورة الملتقطة للمشهد ، غير معنية برصده عشوائياً ، بقدر ما لاحقت طبيعة الرؤية لعين المصوّر التي اختارت هذه اللقطة دون غيرها ، وبفعل حركي مناسب للرؤية ، مما أخضع تقنية عين الكاميرا في ملاحقة ما هو خارج المشهد تقنياً . في الصورة الثانية اعتمدت أيضاً على انبثاق الضوء من مركز واحد ، متوزع على كل الاتجاهات ، لكنه هذه المرة يظهر في حالة انبثاق صاعد ومائل لكي يكون بموازاة الاتجاه المفتوح أمام سيلانه . وهو أيضاً وسط فضاء سمائي معتم .هذه الألوان للخيوط الضوئية ، تركز فيها الأحمر المشوب بالأصفر ، أسفله الأخضر غير الصافي ، يوحي بصفاء الرؤية وتوائمها مع الاحساس العام بالمشهد . أي أن عين الكاميرا نقلت الحس غير المرئي لبهجة الألوان وخيوطها .

في لوحة ثالثة يبدو فيها الشعاع منبثق من بؤرة ، ومتوزع بأسلوب يحمل كل شعاع رأساً مضيئاً كما لو أن مصابيح تخرج من المركز ، متخذة شكلاً راقصاً كالذي تفعله خيوط الضوء وهي تسقط من أعلى . إن هذا الفعل الفني الذي خلقته عين الكاميرا ، يعني في أهم ما يعنيه هي طبيعة البهجة المعبّر عنها بالحركة الراقصة وليس المرسلة فقط من بؤرة واحدة ، كما تركت اللوحات السابقة . وهذا يعني أيضاً أن العين الفنية إنما لاحقت حركة الشعاع منبثقاً وصاعداً ، ولم تركز على سقوطه . إن الصعود هو الذي يعنيها من حركة . وهذا

أسلوب أنتج نوعاً من الخلق الأسطوري لبهجة الألوان في كونها قادرة على أن تخلق هيمنة نفسية من خلال تواصل الحركة التي لا تستغرق في الواقع ثواني ، لكون الصورة الفوتو مددت الزمن ، وتعاملت معه كما لو أنه حياة ماثلة للعين ، لاغية تماماً الخطف الذي يرافق الشعاع المنبثق أو الساقط . إن خلق مثل هذا الحراك يعني أن عين المصوّر وعين الكاميرا معنية بديمومة الشعاع من خلال تواصله في الدلالة ، سواء اللونية أو الإرسالية عامة . في هذه اللوحة يشكل الشعاع بساط متحرك كما توحي به مكوّنات الصورة . إذ تبدو ذات شكل حركي متخيل ، يؤسطر الشعاع ، ويخلق من الخيط الضوئي ومن مختلف درجات الألوان مرسلاً يتحرك وتنساب حركته في كل الاتجاهات ، إنها نوع من جريان ضوئي متواصل ، وشبكة من العلاقات الضوئية التي تخلق مناخاً أسطورياً .

إلغـاء المسافة /

الفنان (إبراهيم آودواي) له رؤية تقترب من الفن التشكيلي تماماً . كما وأنه ينهل من حيوة فنانين عراقيين أبدعوا في هذا الضرب من الفن ، ونقصد به فن استغلال الجدار وتوظيفه ، كالفنان (شاكر حسن سعيد والسمرجي ورافع الناصري) المهم في عمل الفنان الفوتوغرافي هنا توظيف الرؤى التشكيلية وتماهيها بين رؤية العين التي تتعامل مع مواد الرسم ورؤى المصوّر الذي يهمه فرادة المشهد وفحص خصائصه . إن التعشيق بالأسلوب هنا متأت من استغلال عناصر الطبيعة مثلاً لتكون المادة والرمز الخالق للمشهد ثم الناتج الصورة مثل جذوع الأشجار والفتحات الحاصلة في الجدار ، والكاشفة عن المحتوى الذي يخفيه ، أو الاستفادة من الكُتل والنفايات لتكون دالات تعطي من خلالها الصورة المعنى المعني . فالجذوع في لوحة من لوحاته ، تنغمر في الطين ، وتتخذ لها مشهد الغرس . وهذا يعني أن الحياة متواصلة ، وهذا المعنى لا شك يحاور منطقاً ما مخبوء في ذاكرة المصوّر ، وله دلالات لم يكشف عنها العمل ، غير أنها تتضح من خلال الحراك . فليس كل ما يعنيه العمل الفني لابد أن يُجسّد في العمل ، بل أن الإبداع في واحدة مما يعنيه ، خلق حوار ذاتي عند الرائي الذ

يعتمد على مكونات رؤيوية خلقها خزينه المعرفي ، الذي بواسطته يتمكن من محاورة ما يرى. فالصورة ليست نتاجاً ساكناً ، بقدر ما هي كياناً يخلق كيانات ، لأنها في الأساس بمثابة مشروع مفوّض لجسد وازن بين رؤى العين البشرية ، ورؤى عين التقنية ـ الكاميرا ـ ودرجة حساسيتها في تجسيد الأجزاء لتي باتحادها تشكّل الكليات . إن الفنان وهو يتعامل مع المشاهد التي أمامه بالإضافة إلى عينه ذات الرؤية التشكيلية ، فأنه يضفي رؤى أخرى ، يتعامل من خلالها بطريقة فنية يعتمد الأجزاء الصغيرة والمهملة ، كقطع الخشب أو الأحجار ومعظم المهملات ليضعها كمراكز في اللوحة . وأعتقد أن قدرة الكاميرا تمتلك إمكانية خلق مثل هذا بطريقة تكبير الأجزاء ، والإيحاء بكونها موجودات فعلاً في مشهد الواقع . إن هذا التقارب بين فنين لهما مشتركات فنية عديدة ، استطاع المصوّر أن ينقلنا إلى أكثر الخصائص قرباً ، وهو الصنع الفني الأكبر الذي خلق تماهياً بين فنيين مقتربين ومفترقين في الوسيلة التي تنفذ من خلالها حيثيات خلق اللوحة . إن هذا التقارب يعني كسر الجدار بالكامل بين التصوير والتشكيل ، للوصول إلى كون واحد تقوله اللوحة بكل خصائصها العامة والذاتية .

ويبدو أن مشغولية الفنان الفوتوغرافي مزدوجة الكينونة ، ذلك لأنها تحاول أن تزاوج بين رؤيتين ، كما لاحظنا عند بعضهم ، وما نلاحظه على صور الفنانة (بنازير حسن) في كونها تعشق صورتها برؤى تشكيلية ، أي أنها بواسطة التقنية تلغي الحدود ما بين الفنين . وهذه ممارسة قد تفضي إلى ضياع الهوية الفنية ، إذا ما احتسب الفنان هوية فنه . لذا نجد الفنانة تستفيد في هذا من تقنية الاعتناء بالخلفية للصورة ، بحيث تخلق لها أفقاً رحباً . وهي خاصية فنية مارسها كبار الفنانين كسيزان وفان كوخ . فخلق البعد البؤري في الصورة يُعطي مثل هذه المساحة لما هو موجود في كادر الصورة . فالذي يبرز في صورها هو نوع من ممارسة فرشاة الرسم التي غالباً ما تترك ضرباتها السريعة شكلاً موحياً . وهو ما استفادت منه الفنانة في صورها ، أن جسّدت قدرة عدسة الكاميرا على أداء فعل الفرشاة . وفي هذا يتضح لنا في الصورة اقتراب الفوتو من التشكيل . إن المشتركات كما يبدو للرائي ، هي صنيعه وابتكار الرؤى التي أكد عليها (ميرلو ـ بونتيّ) في تداعياته عن فن التصوير . من هذا نرى توازناً

في كادر الصورة الذي هو المكان الذي التقطت فيه وعنه الصورة . إذ تميّز هذا التوازن في خلق أفق ذو مساحة واسعة ، وهو شكل من أشكال اللوحة التشكيلية ، كذلك مساحة تتحرك في حيّزها الأشكال ممثلة بكادر الصورة ، وهي أيضاً مجموعة تشكيلات هندسية ، تمنح الرائي خيالاً، لاسيما في ما متوافق بين الضوء والظل ، والذي يوحي بأفكار جمالية واسعة . إن صورة الفنانة (بنازير) توحي بكون مفتوح ، ومصمم هندسياً . هذا الاتساع يقود بطبيعة الحال إلى أفق روحي ، يقترب من الأفق الصوفي في النظر إلى الأشياء وعلاقاتها الذاتية . ولعل مشتركات بين فنانين أخرين شاركوا الفنانة (بنازير) خاصة في الأفق المفتوح ، مع اختلاف الموجودات وتوازنها مع بعضها . ومنهم الفنانين (صباح معروف ، أزي جتوّ حسن ، مرجان أبو القاسمي ، علي صاحب زماني) . هؤلاء يشتركون في أفق واحد ، في كونهم يوازنون بين البعد الثالث للصورة ، وبين موجوداتها ، لكنهم يختلفون في البنية المشكلة لمحتوى الصورة . وهذا له علاقة بالرؤية المحددة لوظيفة الكاميرا . فهم ينساقون مع أثر الوظيفة ، والأثر الذي تتركه المشاهدة ، باعتبارها باحثة عن كينونة ، لا نقول مفقودة ، بل يتوجب حضورها كمعادل موضوعي لتوازن الواقع . فبين رؤية الفنان ، وحراك اليومي ، تتصارع قوى خفية ، يقوم الفنان من خلال حسه الرؤيوي أن ينتشل ما يمكن انتشاله من بين الركام . غير أن ما نلاحظه على صور الفنانين هؤلاء قدرتهم على رصد المبهج في الحياة كما سنرى في تفاصيل دراسة صورهم . فالفنان (صباح) يعالج ويعرض صورة لنموذج يُقيم علاقة بينها ، وهو يرتقي العلّية . ما نجده ماثلاً في الصورة ، هو سيطرة الأفق السماوي المشوب بالأبيض والأزرق ، فيما نلاحظ بقعة المكان التي عليها النموذج لا تتناسب مع الأفق هذا . وبهذا يمكننا القول إن الفنان كان يعني الاتساع في الرؤى ، أو يمكن أن نطلق عليه المطلق ، وهو السماء ، لما تشكله في المفاهيم الدينية والأفق الأوسع للمتصوفة . في ما نجد الفنان (آزي) يشكّل أيقونة من عمود ضوء وقبعة لضوئيينوكرة تشكّل أرضاً أو قمراً . أما الأفق السماوي والأرضي ، فهما معتمان بجمالية الأزرق المشوب بالأسود . هذه الرؤى تجسّد ما في دخيلة الفنان إزاء كون ملتهب ، معبّراً من خلال كونه يقف على توازن أزلي ، وقائم على معادلة متواصلة ، ذلك

لأن كل الرموز المشكّلة للصورة ، هي دالة على مثل هذه الرؤى المؤكدة على توازن الكون والوجود . بينما نجد الفنان (مرجان) يعطي لرمز الوردة الحمراء بعداً تفاؤلياً ، فهو لايصورها بمعزل عن مساحة الأرض المخضّرة ، ولا يتركها ضمن مساحة محدودة ، بل يصورها من خلال تركيز إيحاء رمزها ، فالوردة الحمراء لها دلالات كثيرة ميثولوجياً ، لكنه منحها دلالة ديمومة الوجود ، بدليل الطريق الممتد بين جوانب الحقول ، والذي يشق له مساراً ملتوياً يُظهر اقترابه من الأفق. ويعمد الفنان (علي) إلى المبالغة في رسم الأشياء أو مكوّنات الصورة . فثمة مبالغة في جعل حجم الوردة الحمراء ذات الساق الطويل نسبياً تعلو قامة النموذج ـ الإنسان ـ في حين يترك الأفق مفتوحاً كبقية الفنانين المذكورين وغير متوازناً مع المكان الذي يشغله النموذج . وهذه النظرة بطبيعة الحال توحي بالنظرة المتفائلة بالمستقبل ، التي تجمع الفنانين الشباب الذي حضروا في الوجود بعد ركام الخراب الذي شمل أرض كردستان . وقد ذكرنا هذا في محور الطبيعة من هذا الكتاب .

عموماً نجد إن التقنية التي غلبت على صور الفنانين ، ما هي إلا محاولة لصناعة الصورة ، ومنحها بعداً يقترب من اللوحة التشكيلية .

المنظور والمسموع /

يحاول فنان الصورة ، أن يشكّل معمار لوحته من مجموعة علامات ، يستنبطها من المحيط ، ويكرر النظر إليها وفحصها للوقوف عل مشتركاتها . أي أنه يُخضع المشهد إلى رؤيته ، ولا يكتفي بما هو معطى من الواقعي فيه . وهذا ما عمل عليه الفنان (رنج عبد الله) بمزاوجته بين المحتوى المرئي ، أو الذي ضمن محيط البصر ، وبين المسموع الذي يكون وجوده ضمن زاوية ترك الأثر ، وهو صوت الموسيقى . لذا نجده يستثمر صورة عازف آلة (الجلو) وبين آلته ، وبما يتوافق مع معطى الموسيقى وأثر أنغامها . ويعمل في ذلك على المزاوجة بين الطبيعة وعناصرها الدالة على الحياة ، وليخلق منها مناخاً ثري بالجمال والبهجة . إن الموسيقى ، تنوجد بفعل تأثير وحداتها النغمية ، والفنان هنا يتسقط مثل هذه

التأثيرات . فمرة نجده يجسد الآلة من خلال تسليط عين الكاميرا على مقدمتها ، بينما يضع العازف في الطرف الثاني . ولكي يستكمل الأثر والتأثير ، نجده يُعطي للعازف دوراً واضحاً ومؤثراً . إن التماسك الذي يحيط بالصورة ، داخلياً وخارجياً ، يعطي مناخاً يؤشر العلاقة الواضحة بين الموسيقى والتصوير ، فالكادر فيها يوحي بصوت العزف على الآلة . فسكون الآلة الظاهر ، يتحول إلى متحرك نغمي بالإيحاء الذي يخلقه العازف الذي التقط له المصوّر هيئته وهو في أشد حالات الانسجام مع ألته . في ما نجد في لوحة أخرى ، نوع من خلق التوازن بين العازف والآلة ، ومساحة الماء والأفق . فبقدر ما أعطى للعازف حيّزاً وهو يجلس على ضفة النهر ، متطلعاً إلى الأفق الذي أمامه ، منح الآلة حيّزاً أكثر منه نسبياً . وهذه المعادلة تدل على أن المصوّر ينظر إلى أطراف النغم والموسيقى نظرة متعادلة متكافئة الأطراف ، فلا العازف يستغني عن آلته ، ولا الآلة تفارق عازفها . كلاهما يعملان في بودقة واحدة ، هي خلق النغم ، أو القطعة الموسيقية . كما ،ان التناغم والتوازي الذي عليه الطبيعة ، وإشراقات أوانها، خاصة سطح مياه النهر الذي منحه المصوّر احمرار الغسق ، كل ذلك قد ولد موسيقى ، أو إيحاء بموسيقى الطبيعة التي يستلهم منها العازف والموسيقي ألحانه وقطعه التي ترتل ما هو داخل النفس الإنسانية . في نفس الوقت ، نجده في صورة أخرى ، يضع الفنان وسط حقل مخضّر ، وأفق سماوي واسع مكلل بالأزرق الصافي ، تحت شجرة وارفة . العازف يمارس الضرب على الآلة . من كل هذه الاختيارات في الصورة ، خلق مناخاً موسيقياً اشتركت فيه الطبيعة بكل عناصرها وموحياتها الرومانسية . يمكننا القول عن مثل هذه الصور ، بأنها صور موسيقية ، وموسيقى صورية .

مدارات الأبيض والأسود /

ويحاول الفنان (رحماني حسني) أن يخلق توازناً باستخدامه الأسود والأبيض ، بأسلوب روحاني بحت ،حيث يوحي بتعدد الألوان في لونين ، يخلق منهما قدرة في التعبير ، وذلك بالاستعانة بالحركة داخل كادر الصورة . فالمرأة المنحنية في أحد صوره ، يعمل الأسود

الفضائي على بلورة جسد المرأة وهي تنظر إلى الأرض ، بينما اللون الأبيض يشكّل هالة ضوئية يجسّد مخيال المرأة داخل المكان . بينما نجد الموديل الذي يعتمر القبعة ، ويرتدي السترة الطويلة أكثر ضموراً وسط كون من الأسود القاتم . وهو نوع من التعبير عن الضياع ، وغياب الذات . وفي لوحة ثالثة ، يخلق مناخاتصوريةيفعّل فيها الأبيض والأسود لإنتاج أجواء من الرومانسية ، معشقاً ذلك في الكرة التي تحوي سردية من تراث ألف ليلة وليلة .إن توزيع الإنارة داخل الصورة ، أعطى نوعاً من التوازن الموحى بالمعاني ، فقد حصل توافقاً سردياً صورياً في آن واحد .ولا تخلو اللوحة الرابعة من مثل هذا التعشيق بين حركة الصورة والسرد ، لاسيّما أن في كادرها شخص يهمُّ بالسير السريع محتمياً بمظلته . وسردية الصورة واضحة على الخطوط وحواشي هيئة الشخصية ، بحيث يُبدي حركة وليس سكونا . إن الفنان (رحماني) دؤوب على الاشتقاق كما الأسود والأبيض لخلق عوالم كبيرة ، توحي بحركة كل الألوان في آن واحد .

سرير الشارع /

كثير ما اهتم فنانو الفوتو بالرصيف وما يحتويه من نفايات وحالات إهمال . لكن بعضهم رصده في كونه مأوي للذين لا مأوى لهم ، وبالتالي لا سرير نوم يأوون إليه ، ليكون ملاذهم الأخير من بعد عناء النهار . هذا الضياع في المكان ، وفقدان المكان الحميم ، يوحي مباشرة بالتشرد والتيه في اللامكان . إن اشتقاق مكان متغيّر للإنسان لا يشكّل بطبيعة الحال شيئين ، أولهما : تاريخ الإنسان في المكان ، وثانياً : ما يمنحه المكان الدائم من دفء نفسي وحسي للإنسان . فالساكن في العراء ساكن في المتاهة ، أي موجود في خارج المكان بالمفهوم الإنساني . ومن هذا فهو يمارس أفعالاً ضائعة في تفاصيل الأمكنة التي يأوي إليها ، أي أنه لا يؤسس تاريخاً من خال المكان . هذا ما رصده الفنان (أزاد نازي) في صورته ، حيث يبدو الرصيف مأوى لرجل طاعن في السن ، ضيّع تاريخه ووجوده في الأمكنة المتغيرة . المكان هو الرصيف بكل محتوياته من أشياء مهملة وليست ذات قيمة ، فهي لا ترتبط معه من باب الملكية ، بل

هي من ممتلكات الرصيف التالفة والمرمية وما أسفل الرصيف جزء من الطريق ، يظهر كمكب للنفايات . السرير هو الأرض الشاحبة ، والوسادة هي الكفين مجتمعين على بعضهما . ولا لحاف للجسد سوى الفضاء . الصورة كما ذكرنا من بين الصور الكثيرة التي التقطها معظم الفنانين قبل (ازاد) لكنه بالتأكيد امتلك خصوصية فنية في أداء عمله هذا . وهذه الخصوصية نابعة من الأشياء الصغيرة المرافقة للصورة ، والتي يمكن قراءتها بمعزل عن المنتج الفني ، أي ما تعنيه من معنى أبعد من الظاهر .فثمة شق في الجدار ، قد يبدو غير مستفحل في وجوده ، لكنه علامة على تشقق وجود الإنسان ، ثم تشقق الوجود بعامة . كذلك طبيعة الوحشة التي تضفيها محتويات الصورة ، تبتعد عن وحشة المكان المهمل ن باتجاه وحشة الوجود الإنساني . وثالث هذه العلامات ، هو وجود إنسان مهمل ، شأنه شأن كل النفايات في الحياة . وهذا بحد ذاته يشكّل إدانة لكل الوضع الذي أنتج مثل هذه الظاهرة اللاإنسانية في الوجود البشري . إنها صورة احتجاج وموقف من الظواهر السلبية . وبمثل ذلك عمل الفنانان (ربين جالاك وفهد شواني) في رصدهما صورة الطفولة الضائعة في فعل البحث في مكبات النفايات . أي البحث عن المعنى في اللامعنى .

هذه المقاربات في الحياة دأب الفنانون على رصدها بدافع تعريتها ، وتعرية العوامل السلبية في الحياة . وهي صور مباشرة في دلالاتها ، فهي خطابات فنية تعكس ما تعنيه دون مواربة أو إضمار .

المحتويات_____

ـ استهلال .

ـ نظـرات عامّــة.

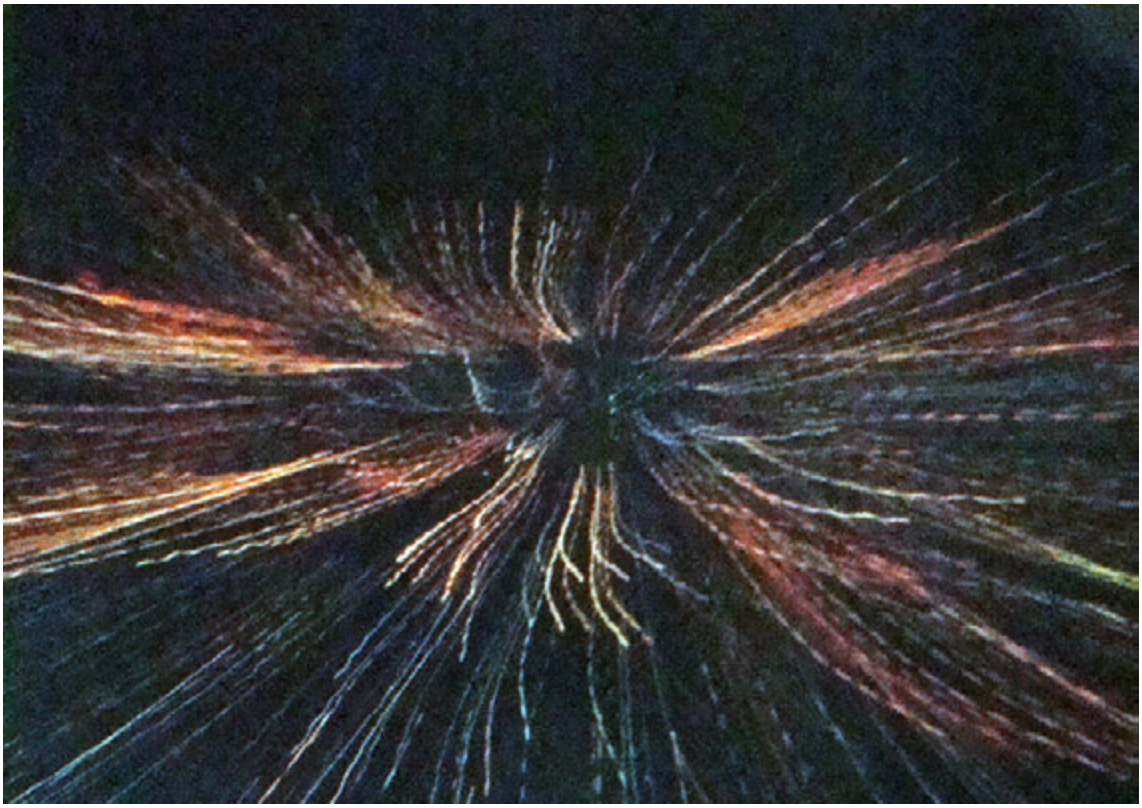
ـ نظـرات خاصّـة.

ـ تطبيقات في فعالية الصورة (المحاور) .

- المحورالأول / إيقاعات الجسد .
- المحور الثاني / البورتريه والملامح المعبّرة .
- المحور الثالث / الطبيعة .. كرنفال دائم .
- المحور الرابع / المكان ومعالجاته .
- المحور الخامس / فلسفة الصورة .
- المحور السادس / بين التشكيل والصورة (اللوحة الصورية) .
- المحور السابع / حالات متفرقة أخرى .

jassimasee@yahoo.com----------

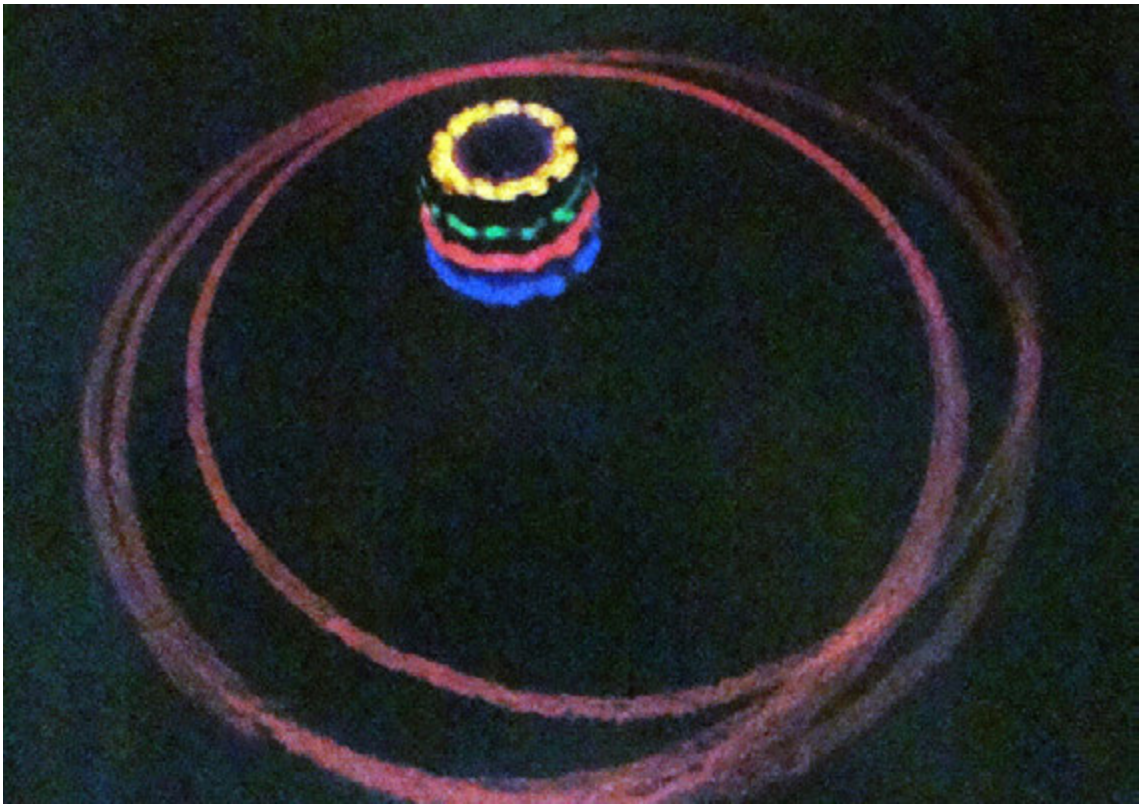
محور المتفرقة
الفنان أزاد نازري



محور المتفرقة
الفنان سفين أسماعيل

محور المتفرقة
الفنان أودير عثمان

محور المتفرقة
الفنان زينه مدرسي



محور المتفرقة
الفنان شيروان محسن

محور المتفرقة
الفنان عادل زرار

محور المتفرقة
الفنان أكام الشيخ هادي