# SYRIA:
# INTO THE LIGHT

SELECTION OF PORTRAITS AND FIGURES IN
SYRIAN ART, FROM THE COLLECTION OF
THE ATASSI FOUNDATION

# THE FACE AND THE BODY IN SYRIAN ART

**Nagham Hodaifa**

It is not possible to understand art without looking at and digging into the past. Portraiture in geographic locations such as Syria, which has witnessed a succession of civilisations since ancient times, is like exploring an issue that is imperative to understand, and which is related to all humanity. An attempt at describing the scene of contemporary Syrian art practices in the past century will be our aim, rather than a lengthy discussion on ancient history. Telling the story of portraiture in past times reveals the historical dimension behind the art of modern portraiture, and therefore sheds light on a vital issue related to the origin of the image.

Issues related to portraiture have occupied an excited interest in curious modern European minds since the 80s. Hence this art became the subject of several research studies, as well as controversies, especially after the reprinting of Charles Darwin's *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872).

In parallel, interest in artworks in Europe was witnessing significant development through exhibitions of portraits and self-portraits. Yet, upon leafing through books and publications which take up portraiture in Europe, one discerns that this art is referred to as "recent invention in Western history." Contrary to that point of view, Elias Zayat confirms in most of his writings that, "Syrians are the pioneers of the culture of portraiture in every sense of the word." What are the characteristics of this art that Zayat considers one of the main features of Syrian art? And how was this issue taken up in the current Syrian artistic life? What is the source and relevance of such a question for Syrian artists, since no Syrian exhibition has made room for portraiture as a fundamental theme so far?

## PORTRAITURE IN ITS NASCENCE: **PORTRAIT AS CARRIER OF MEMORY**

Archaeological excavations reveal that the first encounter with depictions of faces goes back to the Pre-Pottery Neolithic Age A and B, circa 7800 B.C. This art was part of regular rituals which people practised to address the question of mortality. Excavations carried out in the eastern regions, specifically in Tell Dja'de el-Mughara in the north of Syria[1], revealed constructions of houses with special sections called 'the house of the dead'. This was referred to as 'Skulls Cult'; the skull of a certain deceased person is covered with plaster, and seashells are placed in the eye sockets – sometimes the eyes are drawn with tar, seemingly in an effort to recapture the absent features and clothe the bones with a new skin. Around the same period, circa 8000 B.C, statues made of plaster were found in certain parts of the Mediterranean: in Tell al-Ramad in Syria, Ain Ghazal' in Jordan, and in Jerusalem. The unearthing of masks, the most ancient known to-date, created a revolutionary step in the history of mankind, for masks create and confirm the fundamental concept of the image which beckons back to life that which has been lost.[2]

Those funerary rituals preceded mummification and engravings on coffins, practices which are known to more recent history, including the Phoenician, Egyptian, Greek and Roman civilisations. They present to us the most ancient evidence on the question of absence in human history: a keen interest in the portrayal of faces, which evolved later into the concept of the image. A few examples from more recent history are: portraits found in Fayum, Egypt and Palmyra, Syria.

*Figurine of Tell Brak Eye idol,*
ca. 3500-3300 B.C. Tell Brak (Syria).

National Museum of Damascus

Lime plaster and reed statue dated to the Pre-Pottery Neolithic Age B, Jericho (Palestine). ca. 8000 B.C.

Source: Jean-Paul Demoule, *Naissance de la figure. L'art du paléolithique à l'âge du fer*, Paris, Hazan, 2007, p. 68. Photo: Erich Lessing

[1]Tell Dja'de or the village of Dja'de, the cave, goes back to the ninth millennium B.C. and is located on the west bank of The Euphrates (Furāt) River in the north of Syria. It is an administrative region of the province of Aleppo. There we found the most ancient murals ever known in the world.

[2]There is some research on this topic. See: Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, translated from German by Jean Bernard Torrent, Paris, Gallimard, collection, *Le Temps des images*, 2004, p. 192-197; and Georges Didi-Huberman, *Le Visage et la terre*, in *Artstudio* (*Le Portrait contemporain, n° 21*), 1991, p. 12-26.

*Mummy and Portrait of Eudaimonis*. Antinopolis (Egypt)
2nd century A.D. Encaustic painting. Musée du Louvre.

Photo Nagham Hodaifa.

The Fayum portraits of mummies are drawings of funerary faces, made in a realistic and direct fashion, in which the gaze of the portrait looks the viewer straight in the face.[3] The facial depiction is present along with the mummified body in the coffin, and both accompany the deceased to the after-life. Most of these portraits were found in Fayum in Egypt and belong to the first century A.D. They are unique in being the only ancient art of drawing on material that is known to us; they were drawn on wood or linen, by using the technique of drawing with beeswax. The Palmyra portraits exhibit several specimens of statues of heads on tombs, dating from 100 B.C. to 300 A.D. These statues are processed in the mind of contemporary man as a personal photograph of the absent human being; they are placed at the head of the tomb, sometimes coupled with the name of the deceased, and left as a relic for posterity.

In the context of art that is steeped in ancient history, two features are to be noted; the funerary character of this art and the need to summon or recapture the image. Thus, portraiture started as an art in which the face is drawn to preserve the memory of the person. Another significant feature of this portraiture is that eyes are notably wide, characterising the faces of the ancient Middle East. In southern Tell Brak (northern Syria) during the Sumerian civilisation, and prior to the emergence of the larger statues that date to late 4000 and early 3000 B.C during the Jemdet Nasr period, thousands of small figurines, called Eye Idols, and tiny amulets were found in an immense temple that was later called the 'Eye Temple'.[4] These were small statues crafted with simplicity and force of expression; the body is blank except for the eyes that express everything. Such embodiments are significant in that they preceded the statues with the familiar faces from the Middle East. Several sculpted faces had eyes of black stone, mother of pearl, tar, or lapis lazuli. Some statues were made of alabaster. The wide-open eyes of these figurines indicate sight and insight, as though the eyes would act as self-revealing mirrors, through which a cascade of life might flow, rendering the figurine alive and present. Even in the funerary portraits of Fayum or Palmyra, the eyes are always open.

According to Greek mythology, in the 6th century B.C. there was a certain ceramist called Butades (Dibutades) the Greek who had a daughter who fell in love with a young man. This young man had to make a trip. The woman stopped him from leaving and started tracing on his profile with a piece of coal on a wall, as shown by lamplight. She wished to preserve some of the young man's features in the drawing, a phantom that might last after he was gone. When her father discovered the drawing, he applied mud onto the features and baked it. Thus, this legend became the first known portrait, referred to by Pliny the Elder (Gaius Plinius Secundus), the Roman historian, in volume 35 of his books on natural history, written in 77 A.D. Through the portrait, "the absent becomes present" according to Leon Battista Alberti in his letter on art in 1435. Alberti maintains that the myth of Narcissus is the origin of the portrait, or self-portrait of the artist. Narcissus, famous for his beauty, happened to see the reflection of his face in clear, still water. He became so enamoured with this image he did not avert his eyes until his death. The image thus is tightly connected with the absence of an object, and therefore becomes a memory.

[3]The Fayum region is located 60 km Southeast of Cairo. We do find this kind of portraiture in other ares of Egypt, but due to the enormous amount of portraits that we received from that region, we decided to call them ' Fayum portraits.'

[4]Max Mallowan, *Twenty-five Years of Mesopotamian Discovery* (1932-1956), London, The British School of Archaeology in Iraq, 1956, p. 25-31.

Bust from Palmyra
National Museum of Damascus

## PORTRAITURE AND THE SANCTITY OF THE SUBJECT

Drawing or concealing a face is rooted in a sanctity that is connected to mythology and stems from religious beliefs. The statues mentioned previously, which pertain to the ancient Middle East, have been depicted as gods that protect cities. Each god has a temple and a statue, and thus the face is always present. The bigger the eyes of the statue, the more importance the god enjoys.

Later on, with the advent of the three Unitarian religions, portraits took on different characters, which varied according to religious beliefs. Orthodox Christian liturgy depicted Christ's Pantocrator, following the contents of a text called *Doctrine of Addai* (325). The text recounts that Abgar, king of Edessa in Syria, fell ill. He had faith that looking at the image of Jesus Christ might bring his health back, and commissioned a painter to draw Christ's face. However, the solemnity of the countenance of Christ made the painter unable to accomplish his mission, so Christ covered his face with a linen cloth, miraculously printing his features on the cloth. This anecdote assumes a very significant position in the tradition of the Syriac Church, and it is reminiscent of the liturgy of the Catholic Church, known as the Shroud of Turin. This Catholic counterpart tale maintains that Saint Veronica walked Via Dolorosa and wiped Christ's face with a cloth, on which Christ's features became imprinted. Although these two legends have contributed to the art of drawing in Europe, as well as to European thought, it should be noted that the Shroud of Turin legend only appeared in Christian art towards the end of the Medieval Age, according to Émile Mâle, art historian and Christian art specialist. While the God-Son concept of Christianity has been artistically depicted, Judaism prohibits any depiction of God, although the words of God can be drawn by hand. Islam is more restrictive, the only allowance is drawing the word Allah. Since Allah is absolute and invisible, The Holy Quran should suffice. In this context, Sufis believe that the only eternal entity is the holy face of God, and that God speaks to people through inspiration, or from behind a veil.

**Unknown (Thought to be Father Yusuf Al Musawwir Al Halabi)**
*St. George*, ca 18th Century
23.7 x 17 cm.

**Unknown (Thought to be Georgeous Al Musawwir)**
*Madonna and Child*, ca 18th Century
17 x 10.8 cm.

## THE SYRIAN ICON AND THE SCHOOL OF ALEPPO

Scholars concur that the art of iconography has accompanied the spread of monastic orders in Syria and Egypt since the 4th century. Murals and Syriac manuscripts ornamented with icons, like the Rabula Bible, dating back to the 6th century and found in the Laurentian Library in Florence (Biblioteca Medicea Laurenziana). Our knowledge of the modern history of church painting in Syria goes back to the second half of the 7th century. Artists were faithful to Byzantine style of artworks, so their paintings were often confused with those of earlier Greek counterparts. Yet, since the 18th century, Syrian icons took on a more distinct character as they started to be influenced by the art of Islamic miniaturists. The first known iconography artist in Syria was Father Yusuf Al Musawwir Al Halabi, who lived in the second half of the 17th century in the city of Aleppo. He spoke Arabic and Greek and drew his icons on wood. He was also a calligrapher who translated several books into Arabic, ornamenting them with drawings similar to those used in titles of chapters in Islamic manuscripts. Al Musawwir is considered the founder of what later became known as the School of Aleppo, which schooled generations of artists, among whom were Al Musawwir's son and grandson.

Nimatullah Al Musawwir, son of Yusuf, took after his father and was the first Syrian artist who wrote in Arabic script on icons. He worked with his son Hananiya, followed by the latter's son Georgeous, up until the end of the eighteenth century. The icons focused on one theme, that of the images of Jesus Christ, the Virgin Mary, and Christian saints. The faces of saints often had wide eyes, small ears stuck to the cheeks, and thin, silent lips reminiscent of those of the Madonna icon which is attributed to Georgeous Al Musawwir.

Three different styles characterise the Syrian icon. The School of Aleppo (17th and 18th centuries) addressed details in a classical and traditional style which came to be known as "Neo-Byzantine." Icons of the eighteenth and nineteenth centuries were spontaneously worked and enjoyed popularity. The icons that were influenced by the school of Jerusalem (19th century) however were characterised by a realistic style derived from western religious paintings that were sent to Jerusalem.[5]

[5] About this subject, see: Elias Zayat, The Icon, in The Second Syrian Icon Exhibition, Damascus National Museum, Aleppo National Museum, Ministry of Tourism, Damascus 1999. Agnès-Mariam de la Croix and François Zabbal, Icônes arabes. Art chrétien du Levant, Institut du Monde Arabe, Paris, Editions Grégoriennes, 2003.

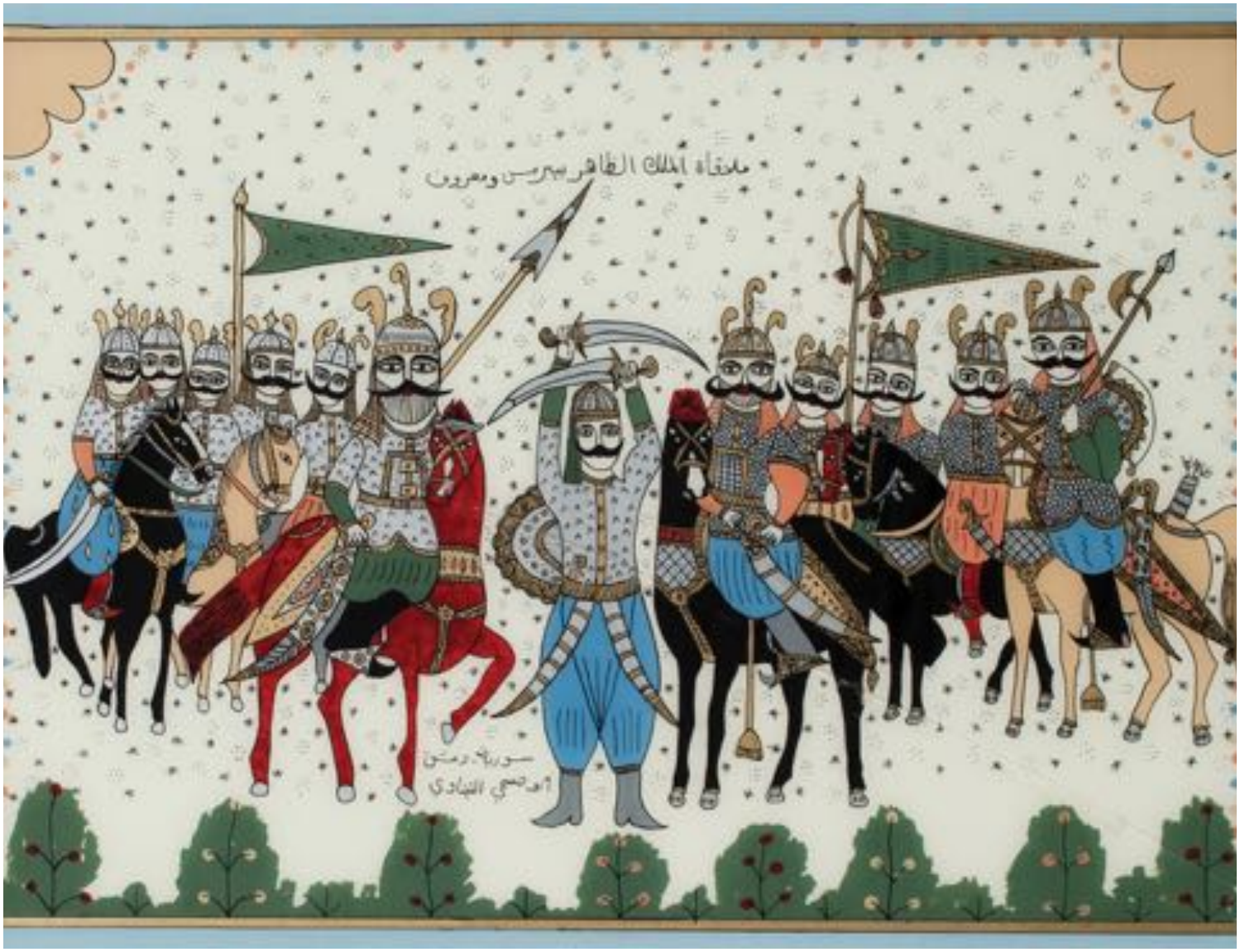
**Abu Subhi Al Tinawi**
*Khaled Ibn Alwalid*
Painting on fabric, 32 x 32 cm.

## HOW PORTRAITURE WAS DEALT WITH IN SYRIA

Art schools and European influences notwithstanding, it should be stated that popular art in Syria has left its mark on the profession. Scrutinising the creative productions of Abu-Subhi Al Tinawi (Mohammad Ahmad Harb, 1884-1973) one discerns the world of imagination that complements folktales common in Damascene cafes, as told by *hakawatis* during evening gatherings. His paintings can be considered spontaneous and simple folkloric art inspired by folktales and popular legends of heroism and chivalry. Al Tinawi awakened the Arab hero, dormant in popular epics, and brought him back to life via visual art. He depicted heroism in Antara's mustaches and in Abou Zeid Al Hilali's shield, to give a couple of examples.

The way he treated the theme, his poetic style of using colour, as well as his employment of space, all remind us of Yahya ibn Mahmud Al Wâsitî, chief Arab artist from the 13th century who ornamented Kalîla wa Dimna and the Hariri Maqams in 1237. Al Tinawi's fame sprang from his modest shop in the Bab Al Djabia neighbourhood, where he produced portraits and paintings on glass,[6] as well as on fabric, depicting Khâlid ibn Al Walîd, who is known as God's drawn saber, an army leader who never experienced a single defeat in battle. Writings at the top and bottom of the drawings serve to explain the content.

[6]The technique of painting on glass goes back to the ancient ages. Some examples go back to the Assyrian and Phoenician civilisations. In the Middle Ages, influenced by Byzantine production, this technique was used in Venice, Italy. Starting from the 16th and 17th centuries, Venice was the centre for producing this popular art form. The development of manufacturing mirrors led to its proliferation in Tunisia as well as the Levant, spreading in Syria and Egypt during the Ottoman rule.




**Abu Subhi Al Tinawi**
*Al Zaher Bibars & Maarouf*
Painting on glass, 45 x 59 cm.

Opening of Louay Kayyali's last exhibition in 1974

Source: Mamdouh Kashlan, (2006)
*50 Years of Art in Syria*, Damascus

Artists at the National Museum of Damascus during the opening of the second annual exhibition, 1951

Source: Mamdouh Kashlan (2006)
*A Colour Letter from East to West*, Damascus

In the 20th century, most first and second generation Syrian artists studied in Western academies and encountered European drawing, which treats imagery beyond the merely decorative. Some studied in Paris (Tawfik Tarek and Michael Kurcheh), some in Rome (Mahmoud Hammad, Adham Ismail, Louay Kayyali and Fateh Moudarres), some in Berlin (Marwan Kassab-Bachi), and in Sophia and Budapest (Elias Zayat). Several art students studied at the Academy of Fine Arts in Egypt, which started in 1908 and is considered a pioneering academy in the Arab world.

The academy attracted a number of aspiring Arab artists, of whom the Syrian contingent included Fathi Mohammad, Nassir Shoura, Nazem Al Jaafari, Nazir Nabaa, and Leila Nseir. The opening of a fine arts academy in Syria had to wait until 1960, when the first arts academy was started at the University of Damascus, modeled after its Egyptian counterpart and inaugurated during the union between Egypt and Syria (1958-1961). Generations of Syrian artists were educated at this academy, including Laila Muraywid, Ziad Dalloul, Youssef Abdelké, and Asaad Arabi.

Tawfik Tarek is considered a pioneering Syrian artist who studied art in Europe, majoring in oil painting at the Academy of Fine Arts and Topography, of Paris (1895-1901). Tarek became acquainted with the styles and directions of the arts, and he may even have been able to attend the fifth universal exhibition, *Exposition Universelle de Paris* in 1900. The exhibition was considered a creative event for the 'beautiful' era, with a title of 'The Outcome of a Century'. The results of the exhibition included the two palaces: Grand Palais and Petit Palais. Five million visitors came to that exhibition (more than the inhabitants of France at the time), which was followed by the *International Exhibition of Modern Decorative and Industrial Arts* in 1925. Such exhibitions opened up European mentalities to the arts in general; dance arrived in Paris from all over the world, including Syria, represented by the Mawlawi dance group. This knowledge came to us through Tawfik Tarek's painting, which is a portrait of the chief Mawlawi Dervish posing with two decorations: one bearing the banner of France and the word exhibition "expo" in French, and the other bearing the American banner and an image of a typical palace. It is said that that group of Dervishes were part of the international exhibition in Paris, after which, and in the same year, they travelled to Los Angeles to perform at another event. It is worth mentioning here that Syria was under the French Mandate at the time (1920-1946).[7]

**Tawfik Tarek**
*Untitled*
Oil on canvas, 80 x 56 cm.

[7]We have adequate evidence to prove the precise time of participation, however, the date is not recorded on the portrait. In the archive of Exposition Universelle in Paris, the exact time of the participation of the Mawlawi tariqa group of Syria is not indicated either. There were participants in the dancing from countries like Egypt, Tunisia, India, etc. It is thought that the Syrian group did participate in the international exhibition in the 1920s. We presume that the participation took place in Marseille and not in Paris. Two exhibitions were held in the French city of Marseille: *Expositions Coloniales* in 1906 and in 1922, attracting more than three million viewers, or in Paris in the years 1831 and 1937.

***Right***
**Tawfik Tarek**
*Elset Aiysheh, 1935*
Oil on wood, 53 x 40 cm.

Tarek's untitled portrait displays a considerable level of skill. It is drawn in a classical and realistic way, depicting a bust facing forward and slightly angled, the result of the scrutiny exercised on the form portrayed, and a great attention to detail, so much so that one gets the feeling that every single hair of the eyebrows or beard has been painted in a single stroke. The traditional clothing of the Dervish: the tarbouch (fez) a conical cap (known in The Levant as kulla), the cloak black, and a scarf of Damask brocade. The background is devoid of details, accentuating the details of the portrait. Tarek followed the same method in his other portraits, such as the one of his mother wearing traditional black Damascene robes and cloack. Tarek's legacy was passed on to other artists, some his students – such as Rashad Zaki Mustafa who followed the same realistic and classical style, which employs great precision in portraying the model. This is evident in his portrait of his mother, which captures the features that represent a person who is full of life and pulsating with vitality. This style of Tawfik Tarek's fulfills the basic function of portraiture as a method of painting; it performs a radical desire to flaunt the outer physical form that matches that of the model. However, there is also an attempt to reveal the intrinsic and psychological details of the subject as seen by the artist.

**Rashad Mustafa**
*Untitled, 1968*
Oil on wood, 63 x 48 cm.

According to Aristotle, the main function of art is to reveal real and essential qualities, as opposed to only presenting the outer form and details that do not contribute to knowing true, intrinsic values. Portraiture that addresses likeness goes back to the early years of the Modern Age in Europe, especially to Flemish and early Italian art of the 15th century. Before this date only profiles engraved on coins or medals were to be found, which were used for exchanges in trade or to honour personages. At the outset of the Renaissance, however, the artist was required to produce portraits that reflect the unique characteristics of the subject in question. In the mid-15th century, portraits were executed with a backdrop of a pastoral *Locus amoenus* from nature, with the subject in the foreground blending well with the whole scene. Early portraits were of noblemen, the clergy, and the bourgeois. In Dutch society every person of some means would ask for his/her portrait. During the Age of Enlightenment in Europe (18th century), only people with entitlement in society would ask for their portraits. These drawings constituted important documents for the state or the bourgeois class. Then the Royal Academy for Painting and Drawing in France decreed, in the 18th century, that portraiture as an art is beneath those arts which address historical events, inherent in which are religious or political issues. The invention of photography in the 19th century also affected the art of portraiture, since it presented an exact image of the original, rendering portraiture an act which the photographer's eye can create by shooting a photograph.

**Rashad Mustafa**
**(Portrait of Tawfik Tarek)**
*Untitled*, 1979
Drawing and water colour on paper, 36 x 29 cm.

**Nazem Al Jaafari**
*Untitled*, 1954
Oil on canvas, 102 x 68 cm.

The first request for a portrait in the Islamic world is recorded in the Ottoman period, during the reign of Sultan Mehmed II, who conquered Constantinople in 1453. The Sultan's wanted to open up his court to Western art; however, this attempt failed with his death in 1481. He had asked Venetian artist Gentile Bellini to paint a portrait of him, which the artist carried out according to Western standards. There was a dispute in court after the portrait was painted, according to art historian Hans Belting in his book *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science* (a key reference to the concepts of vision and perspective in the East and West). Belting says: "The Western concept of a picture – epitomised by the panel painting, particularly the individual portrait – led to conflict at the Ottoman court that could end only in rejection of the Renaissance … A fondness for portraits … would bring about the end of Islamic painting."[8]

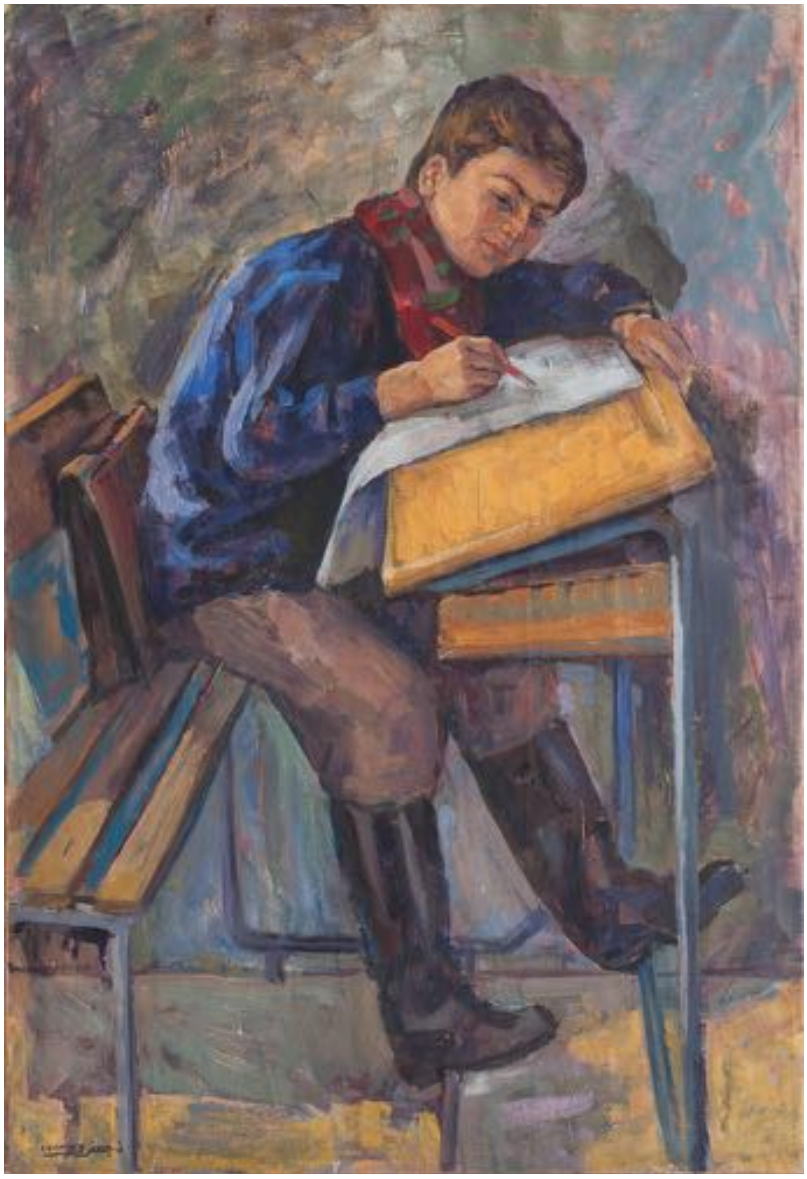
What is the origin and definition of portraiture for Syrian artists, and how has it evolved since Tawfik Tarek? Are we in a position to compare or define it according to European canons? Western art can be clearly read through studying portraiture in Europe since the Renaissance. Is the same applicable to Arab art and Arab painting, which actually only started in the early 20th century in the region, including Syria? What is the place of portraiture in the practice Syrian artists? How fundamental to Syrian artistic productions is the art of the portraits, self-portraits, and the body? Is it possible to "read" contemporary Syrian art through Syrian portraiture? Answering these questions requires setting definitions for the words portrait, self-portrait and face.

Arabic dictionaries do not yield an accurate synonym for the word "image", in the sense of containing an adequate equivalent for a portrait being a drawing of someone's face using colours. In Arabic one would say, "An artist drew/painted a personal picture of someone." Portrait is a word that derives from Latin and means the "development" in the form of a person or object, which will later serve to identify this person or object. Arabic has borrowed several words related to art from European languages, and this terminology is currently used in art schools, as is the case with the term "moving pictures" that came from Europe at the outset of the century. The word "portrait" means a personal self-picture accomplished by the artist himself. The face constitutes the uncovered, most exposed and visually apparent part of the body, even if it is partially or completely covered with ritualistic or religious insignia, and it carries the basic and distinctive features of a person. It is, therefore, the carrier of identity and revealer of personality. Our face makes our identity, name, sex, age, race and affiliation known to others. Each face is a face-time combination, and each person possesses a "collection" of faces that range from childhood to old age. Encounters with "the other" start with an exchange of words and looks; our face is our window to the world. A face reveals cordiality and acceptance of the other, yet it also indulges in a self-search. People only see their images through others' eyes or by looking in a mirror, through which our reflection tells us about that face, which we know is our very own. A mirror becoming a means of getting to know ourselves.

[8]Hans Belting, *Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science*, translated by Deborah Lucas Schneider, Cambridge, Belknap press of Harvard University Press, 2011, p. 48-49.

**Nassir Shoura**
*Untitled*, 1944
Oil on wood, 50 x 44 cm.

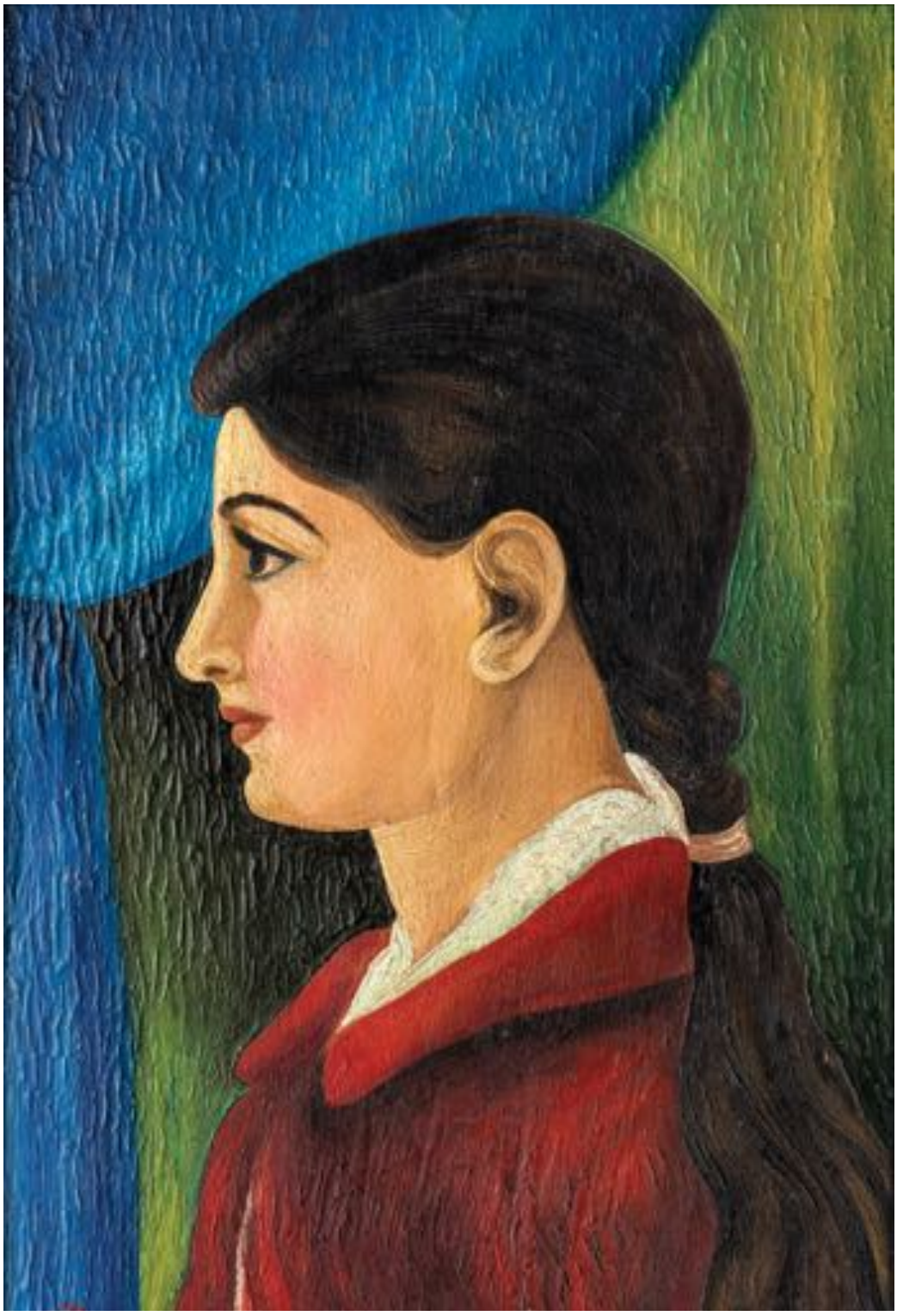
**Nassir Shoura**
*Untitled*
Oil on canvas, 53 x 40 cm.



**Nazem Al Jaafari**
*Untitled*, 1957
Oil on canvas, 104 x 70 cm.

***Above***
**Michael Kurcheh**
*Man Portrait, 1971*
Oil on canvas, 52 x 42 cm.

***Below***
**Michael Kurcheh**
*Untitled*, 1953
Oil on wood, 55 x 45 cm.

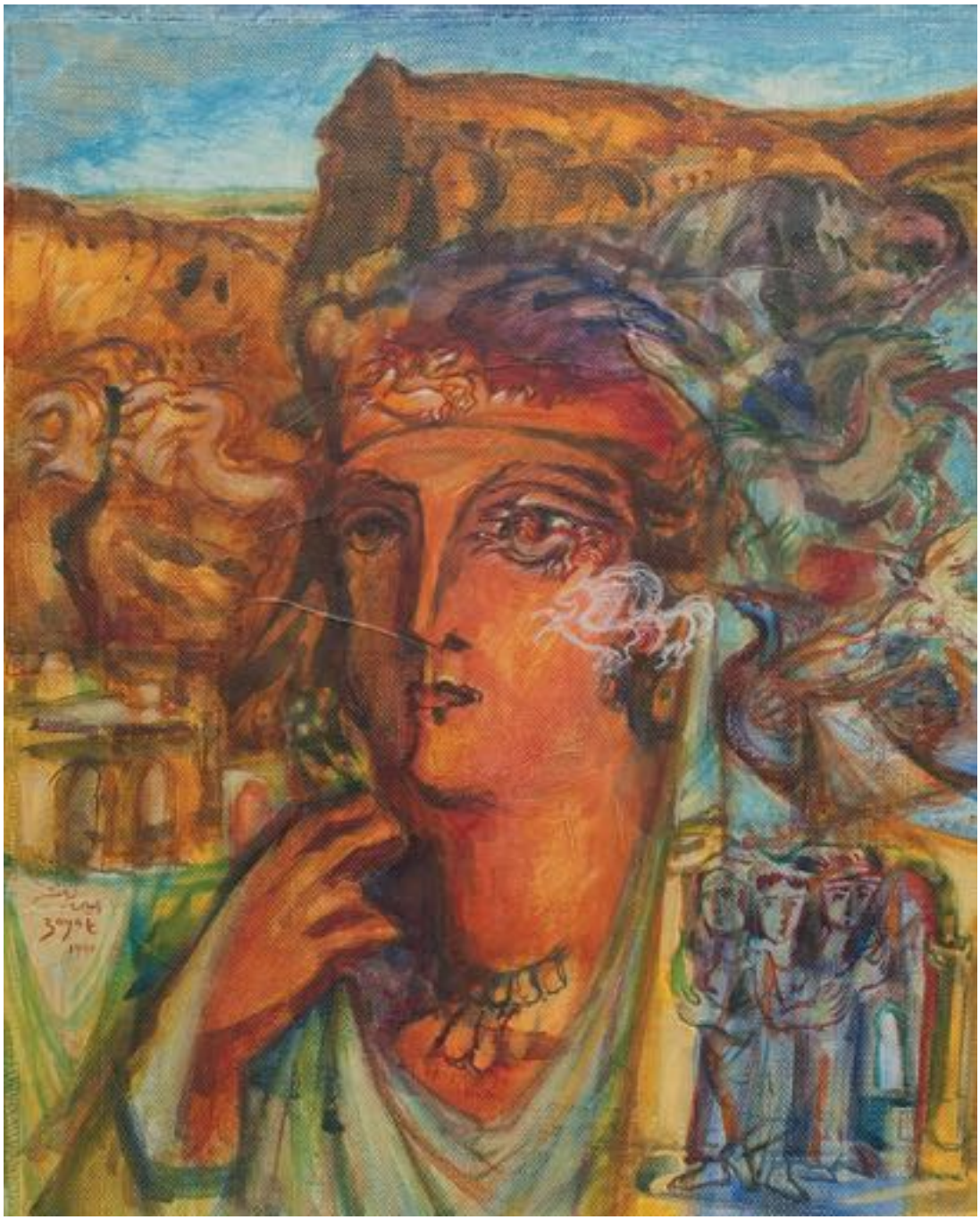


**Adham Ismail**
*Untitled*, 1943
Oil on wood, 38 x 26 cm.

In Syria, it seems that portraiture at the outset of the 20th century was a mere desire by the artists themselves to portray their faces with no thought for financial profit. The first generation of Syrian artists was committed to creating real-life and impressionistic work that addressed similar subjects, and Western influence was permeated with leanings towards their local environment, popular beliefs and sometimes 'nationalistic' expressions.

Michael Kurcheh was the first Syrian artist to paint in the open, choosing Damascus and its inhabitants as his main themes. He was a pioneer in importing Western Impressionism into the country. Impressionistic art does not neglect the theme or motif of the artwork; rather, it enriches the work by lighting up the elements depicted. Kurcheh contributed several portraits of Damascene faces by employing soft strokes and realistic yet impressionistic style; adhering to the essence without addressing details. This description also applies to portraits by Nazem Al Jaafari and Nassir Shoura. Most of their works comply with the tenents of the western impressionistic school, with a generous addition of local character from their social environment. Shoura's portraits were completed during his education in Egypt. While a Syrian pupil could be identified in one of Al Jaafari's portraits by the style of the subject's clothes and the shape of the school desk.

Arab heritage could be felt in Al Jaafari's portraits, which were characterised by ornamentation, folklore and calligraphy. The portraits of Adham Ismail, Naim Ismail, Mahmoud Hammad, and Abdel-Kader Arnaout share the same defining characteristics. For all these artists, portraiture drifted from depicting the body in an accurate and realistic fashion, and leaned more towards ornamentation and compatible colour schemes that were enmeshed with the painted forms. All these works raise fundamental questions about contemporary practices in oil painting.



**Elias Zayat**
*Zenobia/Palmyra*, 1990
Oil on wood, 40 x 33 cm.

One of the most favoured subjects of Syrian artists was painting Bedouins in the Syrian desert. There are numerous examples in the works of Michel Kurcheh, Mahmoud Jalal, Subhi Shuaib, Nassir Shoura, Mahmoud Hammad, Naim Ismail, Mamdouh Kachlan, and the early works of Marwan Kassab-Bachi. "Bedouin serenity" represents an exceptionally magical and interesting world that is completely different from the artists' on local urban communities. Therefore, addressing this subject lends a special identity. Mohamad Al Roumi's photographs, which date back to the 1970s, are considered a clear example of portraits of Bedouin life, marked by nomadism, unattached to any land or habitation, living in tents and moving from one place to another. Closeness to nature, an open horizon and the stretch of the endless vastness give things special meaning and indications. The photographs present different standards related to the essence of the life of a free person, including the culture of conduct, behaviour and clarity of mind. Al Roumi's pictures stem from his relationship with the Syrian desert which inspired and motivated his photographs. The close-up photos show people full of joy and optimism and provide a true testimony to the generations of desert dwellers, adding a great deal of humaneness and passion for life.

Portraiture took a more private route with the second generation of Syrian artists. This became the main and central motivation of their work , which resulted in a special style of portrait that was unique to their vision and revolved around personification, as seen in the works of Elias Zayat, Nazir Nabaa, Louay Kayyali and Leila Nseir. Elias Zayat's works were characterised by as inspired by ancient Syrian heritage and Syrian iconography. Zayat's theoretical research is also considered a primary reference for the subject. The faces with the wide eyes resemble, to a great extent, the ancient Palmyrian portraits. Zayat doesn't address his subject in a realistic way. Instead, he goes back to the ancient civilisations of the orient, seeking to revive them in abstraction with a contemporary aesthetic enriched by his knowledge of of modern European oil painting techniques. His practice gave a new meaning to the pictures and forms with spiritual and iconic characters. An example is his portrait of Zenobia, Queen of Palmyra, where the queen's face occupies the centre of the portrait, and is surrounded by horses, birds and people standing up with large hands (this motif is often repeated in his portraits).
Biblical, legendary and epic narratives take a significant role in this portrait, which attempts to find its way to artistic modernity.

**Nazir Nabaa**
*Untitled*, 1988
Acrylic on canvas, 145 x 70 cm.

It is also possible to perceive interpretations of legendary dimensions in Nazir Nabaa's portraits of young girls who are often present in the midst of a place reminiscent of nature, with all its discernible details, especially flowers. In addition, there are some elements of silent nature that assume a traditional, oriental character. In such works, Nabaa followed a realistic style reminiscent, to some extent, of the Pre-Raphaelites.[9]

It was as if he had extricated his themes from the history of literature and legends. When dealing with female portraiture, he was very honest, bestowing a special poetic lyricism upon the clothes, faces and jewelry on the subjects as metaphors for beauty, love, art and music. Without doubt, his portraits reflect special oriental aesthetics.

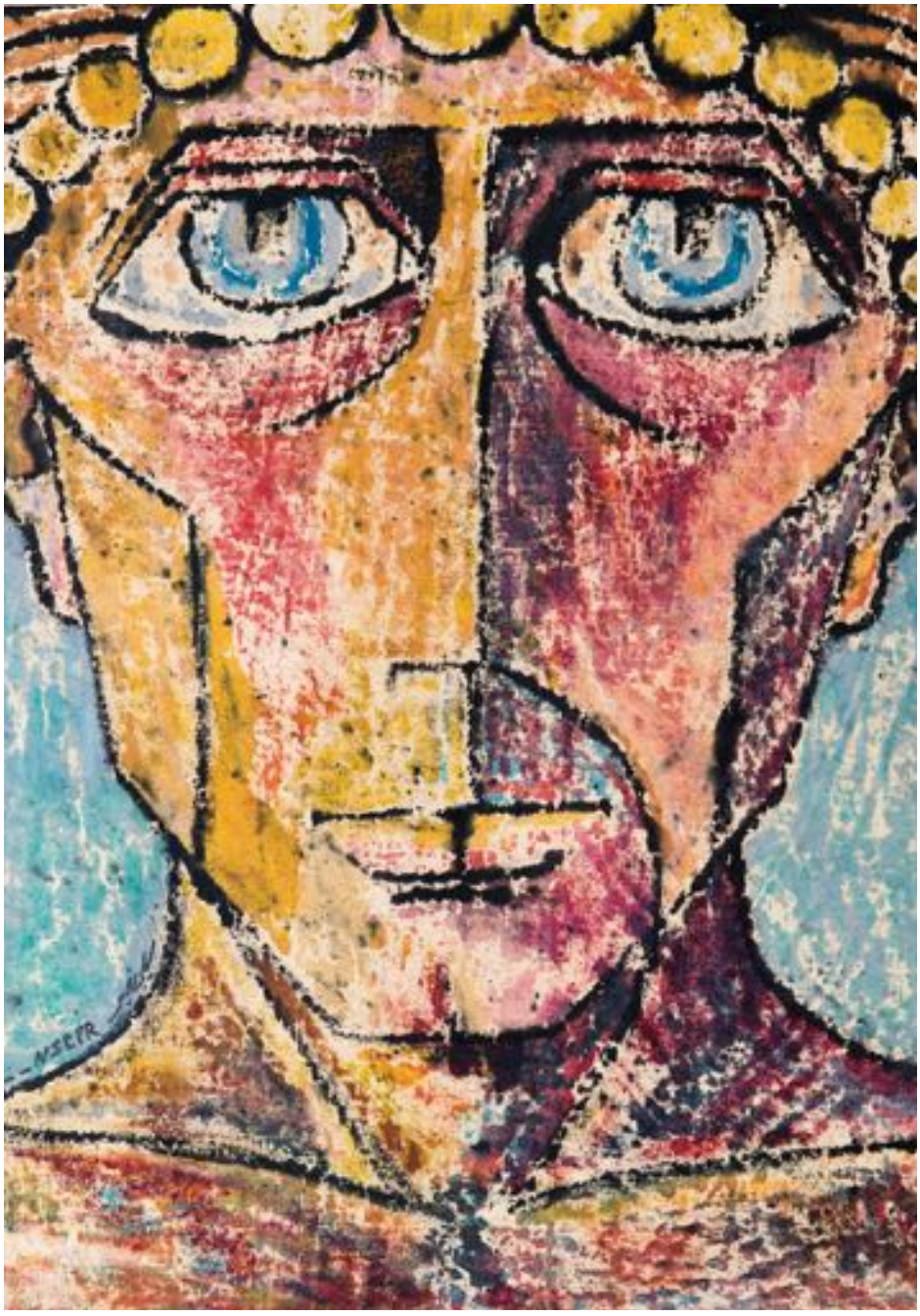
The subject of personification carried Louay Kayyali to his own different poetics that originated from observing the lives of people working in the fields, homeless people, shoeblacks, street vendors and mothers. Each painted in an extremely subjective state with an invisible face. In spite of its central presence, the subject doesn't look directly at the viewer but rather sideways, or with eyes directed into the self. Moreover, negative space plays a significant role in designing his portraits. His work was mostly executed on wood, which became an essential component of the work, bringing it closer to the poetic import of the concept of empty space. This style transports us to the aesthetics of the Far East, but with Kayyali's unique modern expressionist style.

Similar to Louay Kayyali, Leila Nseir's artworks are about the lives of ordinary people. The face is an important aspect of her work; features are conjured from the personal self, as opposed to the collective self. In her work, shapes are drawn starting from one clear and definite line that defines the image, while scant use of colour implies a fading of the shape. Nseir's works fluctuate between a complete presence of the body the close up of faces that occupy the whole work. Most of the faces are presented as facing the viewer, with wide eyes through which the recesses of the soul can be reached.

The traditional concept of portraiture is different in the paintings of Fateh Moudarres and Marwan Kassab-Bachi, in terms of the importance their portrayals place on the subject. In most of Moudarres' works, we see faces with special features, through considerable simplification of the form that varies between abstraction and physical presence. Wide eyes are drawn with a few spontaneous lines for the nose and mouth, resulting in a broad face with no forehead. The face is present inside the empty space of the portraits, which plays a basic role in its formation, and connection with nature. This is achieved with a narrow colour palette. The heads in his paintings are found lined up horizontally or vertically.

Moudarres's images originate from memory, which "brings the distant one closer, and keeps the close one far. Colour has its gravity and sorrow has its weight", in the artist's words. Portraying a face thus becomes a way of reflecting on his life, from the faces of impoverished villagers in the north of Syria to the face of Jesus Christ, who was the subject of many of his artworks. The faces are repeated endlessly in his work to remind us that there's a meaning in a face which we cannot completely comprehend and which is impossible to 'grasp'. At the same time, the faces multiply in the pictures allowing us to "read" the faces of the father, mother and child. Moudarres looks with intensity at the faces around him, the space surrounding them vast enough to bear all the indications, like a dream.

[9]The Pre-Raphaelite Brotherhood is an artistic movement that originated in the United Kingdom in 1848. It considered Italian art of the 15th century, before Raphael (Raffaello Sanzio da Urbino), the model and example to be followed.




**Leila Nseir**
*Untitled*
Mixed media on carton, 37 x 27 cm.

***Above***
**Marwan Kassab Bachi**
*Untitled*, 1990
Oil on canvas, 163 x 114 cm.

***Below***
**Fateh Moudarres**
*Untitled*
Oil on wood, 30 x 25 cm.

Unlike Moudarres, Marwan brings the face closer; his own face. From the face alone, all elements of the work are formed. It fills the space of the canvas completely. Marwan's journey in portraiture began with paintings of Badr Shaker Al Sayyab and Munif Al Razzaz. Soon, the face of the artist himself became the main subject, and the initial mission of the artistic work and its credibility was forgotten. The face in the portrait is not presented as a self-image but as a metaphor, an artistic concept; the face is the first pretext for painting. Through it, the world could be understood by the language of art. In the beginning, his portraiture depicted "scenic" faces, which, like nature, demonstrated a range of hues derived from the colours of the earth; the face is now a planet. Heads and faces are continuously repeated in his artworks, in a state of rotation whereby "a face is born while it dies in another face" as he had once written on one of his engravings. It seems that the face too was in a state of constant motion between appearance and absence. In parallel to his principal subject of the face, Marwan produced more than 40 portraits from live sittings with a model. Those drawings were commissions; they signified the existence of friendship with the model in question.

In certain artworks where the face does not assume a pivotal presence, a few artists presented groups of people, drawn like crowds lying in an overlapping fashion. This is evident in the works of Ahmad Moualla, Ali Mukawwas, and Saad Yagan.

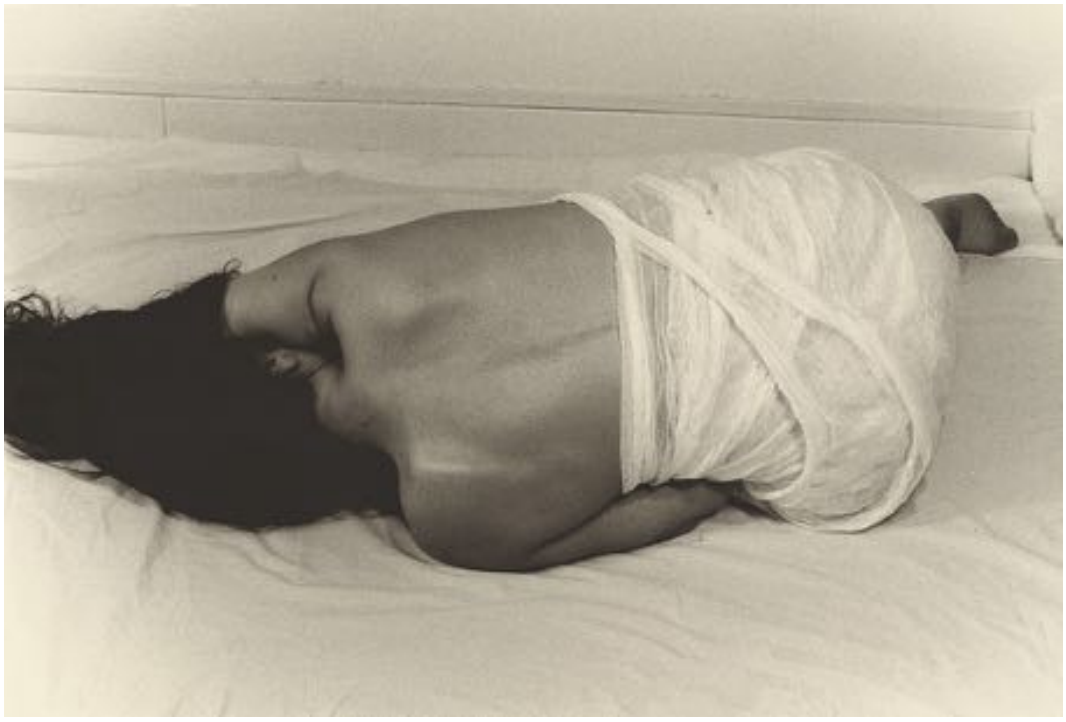
Each artist had a specific referential concept, be it in execution or artistic source; and each artist had his own style. In Moualla's works, bodies are transformed into shadowy pictures, at once adhering to and juxtaposing against one another. They become distinct, in the midst of the negative space, through a contradiction of colours, the result of utilising dark hues to represent the forms of the drawn bodies. The spectacle becomes that of individuals crowding the stage of a theatre, or within a space in nature. In Mukawwas' *The Epic of Baal*, human-nature relationships takes on a more distinct character. A crowd of individuals are found next to an ancient tree that is isolated in the midst of the portrait. This gives the work a symbolic, epic dimension, which can be attributed to ancient eastern mythology that links earth and sky. Mukawwas paints from memory using black ink, both elements giving his artwork special character. Yagan's style of piling up bodies of people in his artworks is often executed in specific places or scenes, such as cafés, recreational meeting places where proprietor, *hakawati* and waiter are found. Yagan mostly uses bold colours to express his message, and often resorts to distorting bodies, and affirming movement and facial expression. Omar Hamdi (Malva), in a different expressionist style than Yagan, presents crowds of people in his works. Each person has with distinct facial expressions which, together with focused features, mark Malva's work – distinguished by quick, confident and colour-saturated strokes of the brush.

Youssef Abdelké has presented, in different periods of his artistic production, human groups with masked heads. Some had heads like skulls; some are headless, like phantoms. They were presented on a pitch black background, which concealed some and revealed others. His realist and accurate drawings lent forcefulness to his subject. Abdelké has the ability to probe into the profound details of the form, which he then highlights through contrasting greys drawn with a black coal crayon. The centre of attention of the drawing, which may be a body, a skull, a fish or any other object, is surrounded by nothing, a void that draws one's sight to the abyss. In turn, this void – recaptures Eugene Delacroix's "silent force of drawing." Some fundamental questions with regard to drawing faces are intrinsically linked to the issues of concealment, ambiguity and disguise, followed by the nudity then concealment of the body. Laila Muraywid's artwork is fundamental to this style of art.

Her oeuvre revolves around the female body, which assumes a social dimension. Another signiture style is of portraits concealed behind masks. The work is created using several techniques, including drawing, collage, sculpture, and photography. Jewellery and masks, themselves sculpted artworks, are made with mixed materials, such as resin, mirrors, lace, pearls, plants, and minerals, all surrounding the ever nude body in Muraywid's works. The mask which conceals most of the faces in her works is actually the doorstep that separates the internal and external. Far from being a disguising device, it serves as a probing device into the truth of the face, as a means of expression and the means through which a detail comes into focus: aan eye, a mouth, or a body adorned with jewels. It is to be noted that embellishment is not Muraywid's focus, her jewels do not glitter, and no precious metals have been used in their making. Here, the body is clothed with fabric, hence suggesting erotic connotations.

**Saad Yagan**
*Untitled*, 1992
Oil on canvas, 30 x 30 cm.

**Youssef Abdelke**
*People Number 10*, 1993
Etching, 63 x 50 cm.



**Laila Muraywid**
*Because White is the Colour of Patience*, 2016
Pigmented inkjet on velvet fine art, paper, 110 x 165 cm.
Edition 1/3

## THE PRESENCE OF THE FACE IN THE ARTWORKS OF YOUNG ARTISTS

Syrian artists and artworks have witnessed a marked development in the past ten years. Since 2011, there has been a difference between the second generation of Syrian artists and the current one with regards to addressing the issue of personification and portraiture, which fluctuates between the appearance of shape and its absence. The contemporary generation has made a remarkable change in the artistic milieu, and the Syrian fine arts domain has taken on a different expression pertaining to the body since 2011. It is possible to connect this matter, to a great extent, with the art that surfaced in many countries during tragic social events, such as the 'black years' in Germany, 1918 – 1930, and the 'New Objectivity' trend, which brought together a number of intellectuals and artists, stemming from their faith in political responsibility and protest as a duty. The examples are numerous, such as the works of Otto Dix, George Grosz and Max Beckmann, or faces that were "erased" and 'heads without faces', whereby the human body would dissipate until elimination. Many such works were executed in the period between the first and second world wars in Europe, such as Jean Fautrier's *Hostages* series. Francis Bacon's and Alberto Giacometti's unknown-possessive faces are also a factor in this context. It is also risky to interpret the works of the artists in relation to the brutality of events and the moment, even if they were presented in a direct way. The source of the picture and the vision mostly originates from the intimate memory of the artist and from the subjective interpretation of each artist Art might be a method of protest and an expression of interaction with current events as well as a documentation of the events. Its source is a result of the reality and daily tragic scenes.

There are several, varied illustrations in the Syrian arts realm, such as the political posters of Fares Cachoux or the photo montage collections of Akram Al Halabi, in which Halabi exhibited pictures of massacres with informative diction. His work entitled *Vanishing Point* shows a video on two screens. The first screen shows half a scene of a person photographed from behind; the man is in constant motion which results in the complete disappearance of his face at the point of escape. On the second screen, one views animated pictures of a building in Syria, taken from YouTube, accompanied by the sound of bombings. A photograph might become a means for expressing a political stand, as in Jaber Al Azmeh's series of portraits of culturally and socially active personalities holding up a copy of the Al-Baath newspaper, each with a distinct intervention.

**Fadi Yazigi**
*Untitled*,
Mixed media, 26 x 33 x 25 cm.

**Humam Al Sayyed**
*Untitled*
Oil on wood, 20 x 20 cm.

**Mounif Ajaj**
*Untitled*, 2010
Oil on canvas, 145 x 64 cm.

**Jaber Al Azmeh**
*Al Kashoush*, 2012
Print on cotton rag fine art paper, 70 x 105 cm.
Edition of 5 + 1 AP

**Yasser Safi**
*Untitled*, 2014
Acrylic on canvas, 105 x 120 cm.

The contemporary works of the young Syrian artists are represented by utilising all possible methods of drawing, painting, sculpture, photography, montage, video, installation and body art. The subject of personification is fundamental in most of their production. It is hard to restrict all these personalities to a certain trend or a specific school of art, or even list them, as we try to do due to the violent events, under what we call "art and the revolution," when the sense and human conscience of the artist condemns the absurdity of war and destruction.

The result is a creative and ideological obligation relevant to the nature of the period that makes everybody, in one way or another, morally obliged towards what is happening. Yet we believe, like Gustave Courbet previously, that national art has never existed. What do exist are individual attempts and art practices that emulate the past. Gustave Courbet does not represent "French art", but he does represent man and art in France, just like anywhere else. However, there could be common characteristics among artists who were born in the same geographic area and who possess a similar vision of reality. In art, there is always an escape from the habitual, ordinary and common. What comes under the motto of creativity, which has no limits, is a symbol of freedom and universality.

We shall attempt here, without being comprehensive in our vision, to shed light on a small number young Syrian artists who have used the face and body as essential elements in their work.

Closed, wide eyes staring into space, eyes with a blank stare. Deformed faces without a mouth, nose, ears, and visual distortions of shapes with multiple eyes and mouths, pathetic formations, nightmarish creatures saturated with the enormity of the moment, faces and heads absent from the picture. The body bears the interpretation of the face and is transformed into nature. The recurring faces become a symphony; heads like masks, mummified heads, and faceless heads. We have here a collection of works by Syrian artists; each with his/her own unique style but with common-denominators: Nour Asalia, Iman Hasbani, Mounif Ajaj, Yaser Safi, Sabhan Adam, Humam Al Sayyed, Randa Maddah, Nagham Hodaifa, Fadi Yazigi, Omran Younes, Amr Al Safadi and Mohammad Omran.

Similar to a theatrical scene, characters are created as a visual story in Randa Maddah's series. *No Good Omen* (2015). The characters are present as an entirety, one supporting another, like the presence of the mother who protects her children from the act of vision, or the father who stares at the scene while relaxing on a couch, holding someone in his arms to protect them, reassure them, and relieve their pain, as if he was the only person in the artwork breathing and thinking. The others resemble pathetic puppets, having no free will, some lying on the floor, others standing, and some wandering into the artwork. Yet there is a road to salvation, to escape, to playing, or to dying. The ropes dangling from above suggesting these questions. By merely pulling one rope, everything moves and is transformed to air, a mirage in an imaginary world. It is a world made of imagination and reality, a documentation of a moment that surpasses imagination and where reality mingles with illusion. When the outside world witnesses devastation and destruction, it is the cause of the collapse of both the inside and outside worlds of a human being.

**Amr Al Safadi**
*Women Choral*
Oil on canvas, 150 x 100 cm.

**Randa Maddah**
*Untitled*, 2015
Pencil on paper, 50 x 70 cm.

**Nagham Hudaifa**
*Nightgown*, 2012
Mixed techniques on canvas, 133 x 81 cm.

An inner feeling of resistance to survival arises. Something must be done on a daily basis to abolish death or show it in a personal manner, like the act of "combing" in Iman Hasbani's self-portrait, where the artist's face becomes the subject of the work, through it alone, expression is created. This picture is part of her photo montage series, *Me* (2014). The act of combing the hair is related to appearance, but here it becomes a personal act, and then aesthetic becomes an indication of collapse and explosion; as the face is mired in dust, and dust is one of the characteristics of destruction. Destruction here is internal and it accumulates over the face and memories. Thus, the eyes are erased to rebuke vision because reality cannot be seen. The presence of a spider is an indication of death. The comb itself, in another artwork of Iman Hasbani's, changes into prickly eyes of prickly needles. In circumstances, where the exterior becomes a fatal place, the paraphernalia of everyday life have another use, which could also contribute to the death. The subject of these pictures is very personal and intimate. The personal moves into the public, thus becoming a testimony to the human being, a testimony to time.

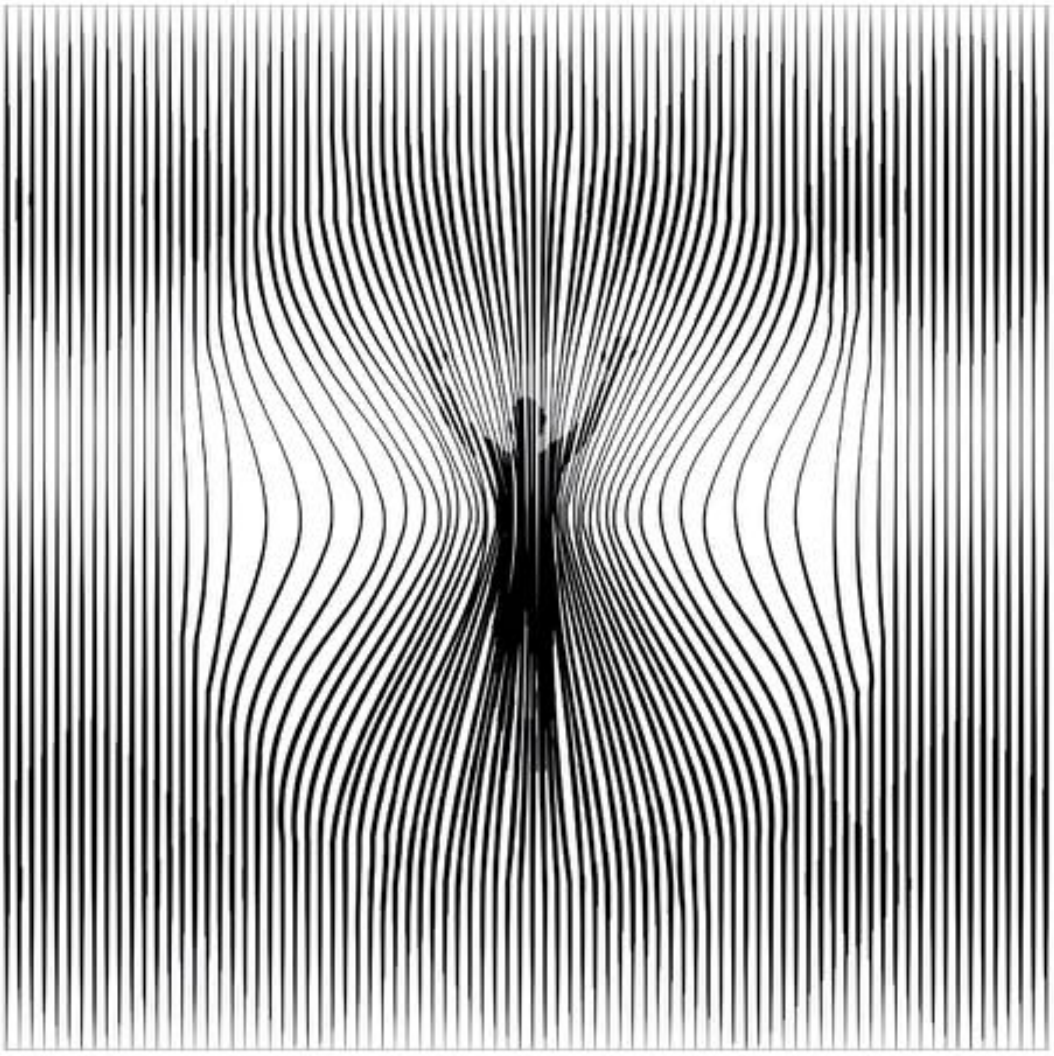
The state of the face and its relation with time is one of the most important elements, as is the time it takes to execute the artwork along with the period of the scenes portrayed and finally the time period within the artwork. When the face is transformed into a three-dimensional shape like a sculpture, it becomes "mummified", a sort of immortalising of the moment – of preserving the eternity of the shape – as a resistance against the fragility of man and the imminence of death. Here, more ancient history is manifested in its rituals, related to the issue of absence and what is beyond existence. In Nour Asalia's series of *Memory* (2016), all repercussions are regenerated and the face presents an artistic model and contemporary concept. What is fascinating as a viewer is the special world that surrounds the sculpture, the materiality of the physical world, and the duality resulting from the integration of liquid and solid matters. This, despite the fact that "clay and transparent resin" are transformed after the execution of their forms to a solid body, to a sculpture. There's visual deception from the play of light; the face floats inside the gelatinous space of the work, with the eyes closed to give intensity to the expression, allowing the imagination to ask: Death, sleep, dream, illness, or rest? In Asalia's sculpture those wide eyes, open since time immemorial in the Levant, have reposed at the moment of closing of the eyelids. The face, whose source is visual and internal memory, is in turn immortalised. It is not important here to ask about identity, it is no longer an individual memory; the face has become a memory of all faces.

It would be next to impossible to address all Syrian contemporary art related to portraits and bodies in this text; this indeed calls for a lengthier research project. The common feature this text carries is the avoidance of all descriptive and theatrical dimensions in dealing with the selected artworks. We aim to present the direct facet of the face, where the viewer plays a fundamental role in the creative process, by viewing and scrutinizing the artwork at close quarters. As John Berger maintains, "The process of seeing paintings, or seeing anything else, is less spontaneous and natural than we tend to believe. A large part of seeing depends upon habit and convention." Our other objective is training the eye to discover the pleasures of creating narratives around the production of an artwork. This will lead us, through the visual experience, into discerning truths that may not necessarily be translatable into words. The image and the word are twins, but each has its own identity; each its own objective. Understanding of an image can therefore be achieved solely through the pleasure of looking at it.

**Nour Asalia**
*Memory 1*, 2016
Clay and resin, 27.5 x 20 x 16 cm.

**Muzaffar Salman**
*Untitled*, 2013
Photograph, 50 x 70 cm.

**Muzaffar Salman**
*Waiting for the enemy in the kitchen*, 2013
Photograph, 50 x 70 cm.



**Dino Ahmad Ali**
*Compression*, 2015
Digital work print on canvas, 120 x 120 cm.

The men came back from the pasture in the evening
Tired they arrived
The women came back from the fields in the evening
Tired they arrived
The men's hearts were so heavy
They almost fell
The women's eyes brimmed with tears
They almost spilled
The men and the women came back
They danced till the dawn cracked

*Riad Saleh Al Hussein*

**Subhi Shuaib**
*Return to the Village*, 1952
Oil on canvas, 46 x 58 cm.

مساءً جاء الرجال متعبين من المرعى
مساءً جاء النساء متعبات من الحقول
للرجال قلوب موشكة على السقوط
وللنساء عيون موشكة على البكاء
في المساء جاؤوا ورقصوا حتى الصباح

رياض صالح الحسين

# الوجه والجسد في الفن التشكيلي السوري

لا نستطيع معرفة الحاضر من دون النظر والتمعّن في الماضي، خصوصا عندما يتعلق الأمر بمسألة تصوير الوجه ودراسته في مكان جغرافي مثل سورية تعاقبت فيه الحضارات عقوداً طويلة منذ التاريخ الأكثر قدماً، فنحن بذلك نقف أمام إحدى أهم المسائل التي تخص الإنسانية جمعاء. سنحاول رسم ملامح المشهد التشكيلي السوري المعاصر على مدار قرن وليس الهدف أن نسهب في الحديث عن التاريخ القديم، لكن سرد قصة البورتريه في الماضي بالغة الأهمية، والعمق التاريخي هنا له دور أساسي لفهم تصوير الوجه اليوم وأصل مفهوم الصورة.

لقد شغلت الأسئلة المتعلقة بالوجه الحيز الأكثر تشويقا في الفضول الأوربي المعاصر منذ الثمانينات، فكانت موضوعاً محرضاً للعديد من الدراسات والنقاشات الحادة التي أعقبت إعادة طباعة كتاب شارل دارون "التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان (١٨٧٢)"، وفي الوقت ذاته شهدت الحياة التشكيلية الأوربية، تطورا ملحوظا فيما يتعلق بالمعارض الجماعية والفردية التي تتناول موضوع البورتريه والأتوبورتريه، ولقد طَبع العديد من الإصدارات عن ذلك. غير أنه عندما نتصفح بعضا من الكتب التي تتحدث عن مسألة رسم الوجه في أوربا نستطيع استقراء أن تقديم الوجه كصورة هو "اختراع حديث في التاريخ الغربي"، ولكن إلى أي حد ممكن الأخذ بحقيقة وجهة النظر هذه؟ ليس إلا، فعلى العكس من ذلك، يؤكد إلياس الزيّات في معظم نصوصه على فكرة "أننا أصحاب حضارة الوجه بكل معنى الكلمة" فما هي سمات "الوجه التعبيري" التي يعتبرها الزيّات من أهم صفات الفن السوري؟ وكيف تم تناول هذا الموضوع في الساحة التشكيلية السورية المعاصرة؟ ما هو مصدر وأهمية هذا السؤال عند الفنانين السوريين، حيث لم يتم تخصيص البورتريه كموضوع أساسي لمعرض حتى الآن في سورية؟

**البورتريه وبدايات ظهوره _ الصورة كذكرى**

استنادا إلى التنقيبات الأثرية نستطيع القول بأن أول حضور للوجه كصورة يعود إلى تقاليد قديمة جداً في تاريخ البشرية، وتحديداً إلى فترة العصر الحجري الحديث (النيوليثي ماقبل الفخارية "أ" و "ب")، أي إلى حوالي ٧٨٠٠ قبل الميلاد، وذلك في إطار طقوس اعتيادية قديمة مارسها الإنسان كجواب على مسألة الموت. لقد كشفت التنقيبات[1] في الشرق الأوسط، وتحديدا في تل جعدة المغارة[1] في شمال سورية، عن أبنية ذات خصوصية تدعى «بيت الأموات» حيث يتم استعادة جمجمة الشخص المتوفى، ويتم وضع طبقة من الجص عليها، وتوضع محارتان مكان العيون أو يتم رسمهما بمادة القار، وكأننا بذلك نسعى لاستنساخ ملامح الوجه الغائب في عظام الرأس، ونزوده ببشرة ثانية. وفي الفترة الزمنية نفسها حوالي ٨٠٠٠ قبل الميلاد، وفي المكان نفسه في تل الرماد في سورية، أو في عين غزال (الأردن) أو في القدس في منطقة البحر الأبيض المتوسط، عُثر على تماثيل مصنوعة من الجص على هيئة أشخاص، كما [2]وُجدت أقدم أقنعة معروفة حتى الآن وهي تتعلق أيضا بالموت. تعتبر الأقنعة اكتشافا ذو قيمة ثورية في تاريخ البشرية، فمع القناع يتكون بشكل قطعي و أساسي مفهوم الصورة، التي تجعل الغائب حاضراً.[2]

إن تلك الطقوس الجنائزية سبقت المومياءات والنحت على التوابيت الذي عُرف في مراحل متقدمة من التاريخ البشري، خاصة في فترات الحضارات الفينيقية والمصرية واليونانية والرومانية. فهي تمثل لنا أقدم شاهد عرفه التاريخ يتعلق بمسألة الغياب، وتُظهر اهتماما شديدا يتعلق بمصير تصوير الوجه، الذي بدأ معه فيما بعد مفهوم الصورة. ومن هنا لا بد من ذكر بعض الأمثلة التي تعود إلى مراحل متقدمة كالوجوه في الفيوم وفي تدمر. إن بورتريهات أو لوحات مومياءات الفيوم، وُجد أغلبها في منطقة الفيوم في مصر وتعود إلى القرن الأول حتى الرابع الميلادي[3]، هي وجوه جنائزية، رُسمت بشكل واقعي لشخص مواجه مثبتا عينيه في عيني المشاهد. فإن صورة بورتريه الشخص المتوفى حاضرة بشكل مباشر مع جسده المحنط في التابوت لترافقه في حياة ما وراء الموت. وتعتبر لوحات الفيوم العينة الوحيدة من نوعها من حيث الرسم على حامل التي تركها لنا التاريخ القديم، فقد رُسمت على خشب، أو على كتان مع استخدام تقنية التمبرا أو الرسم بالشمع (شمع النحل). أما عن الأمثلة من تدمر فهي غنية وعديدة، منها ما يعود إلى القرن الأول قبل الميلاد حتى الثالث ما بعد الميلاد، كتماثيل لوجوه على رؤوس الأضرحة. حتى إن تلك التماثيل تتداعى إلى مخيلة الإنسان المعاصر كصورة فوتوغرافية شخصية محددة للشخص المفقود، موضوعة في مقدمة الضريح، يرافقها أحيانا اسم المتوفى، وكأنها أثر متروك للأجيال القادمة.

[1] تل جعدة المغارة (أو قرية جعدة المغارة) تعود إلى الألفية التاسعة قبل الميلاد، توجد على الضفة الغربية من نهر الفرات في شمال سوريا وتتبع إداريا لمحافظة حلب، حيث وجدنا فيها أقدم رسوم جدارية معروفة حتى الآن في العالم.

[2] هناك مجموعة من الأبحاث التي تتحدث عن هذا الموضوع شاهد
Hans Belting, Pour une anthropologie des images, trad. de l'allemand par Jean Bernard Torrent, Paris, Gallimard, coll. « Le Temps des images », 2004, p. 192-197.
Georges Didi-Huberman, « Le Visage et la terre », Artstudio. Le portrait contemporain, n°21, été 1991, p. 12-26.

إننا ونحن نتحدث عن تاريخ مغرق في القدم، نود الإشارة إلى مسألتين: الأولى تتعلق بالطابع الجنائزي، والحاجة إلى استدعاء الصورة، فإن فن تصوير البورتريه قد بدأ كما ذكرنا من خلال تصوير الوجه كوظيفة تذكارية. أما الناحية الثانية فتتمثل بسعة العينين بشكل بارز، وهي سمة تتّصف بها معظم الوجوه الآتية من الشرق الأوسط القديم. في جنوب تل براك في شمال سورية، خلال فترة الحضارة السومرية وقبل ظهور التماثيل الكبيرة المعروفة التي تعود إلى أواخر الألف الرابعة وبداية الألف الثالثة قبل الميلاد في عصر جمدة نصر، تم العثور على آلاف الصور الصغيرة أو الأجسام المتعلقة بالعبادة في معبد واسع سمي فيما بعد "بمعبد العيون"[4].
إنها عبارة عن تماثيل صغيرة مشغولة مع الكثير من التبسيط والقوة في التعبير، فالجسد مجرد من كل شيء إلا من العيون التي تصبح كل شيء. ولهذه التجسيدات الكثير من الأهمية، حيث إنها سبقت التماثيل المعروفة التي تميزت بها الوجوه القادمة من الشرق الأوسط، فلقد عُثر على عدد كبير من الوجوه المنحوتة بعيونها المرصعة بالحجر الأسود وعرق اللؤلؤ ومادة القار واللازورد، ومنها تماثيل من المرمر. وتدل العيون المفتوحة في هذه التماثيل على أهمية البصر والبصيرة، وكأن العينان هما مرآة الكشف عن الذات، ومن خلالهما وحدهمايتدفق سيل من الحياة، وكأن التمثال أصبح حياً حاضراً. وحتى تلك الأمثلة المرتبطة بجنائزية الوجه كبورتريهات الفيوم أو الوجوه التدمرية العيون مفتوحة دائما.

تحدثنا الأسطورة الإغريقية بأنه في القرن السادس قبل الميلاد، كان لدى الخزّاف بوتادس اليوناني بنت أحبت شاباً. وكان الشاب على سفر. وقبل رحيله استوقفته الفتاة، وأخذت تتبع على الحائط محيط ظله الجانبي، ومن خلال ضوء مصباح، وبواسطة قطعة فحم راحت ترسمه لتحتفظ بشيء من ملامحه وصورته، بطيف يبقى منه عند غيابه. عندما اكتشف أبوها بوتداس الرسم، وضع الطين على تلك الملامح المرسومة، وثم شوى ذلك الطين، فكان بذلك بحسب تلك الأسطورة التي غالبا ما استشهدنا بها، كأول رسم ومنحوتة لوجه. لقد ذُكرت هذه الأسطورة للمرة الأولى من قبل بلينيوس الأكبر المؤرخ الروماني (في مجلده الخامس والثلاثين من التاريخ الطبيعي، المنجز عام ٧٧م)، فمن خلال الصورة " أصبح الغائب حاضرا" كما يقول ليون باتيستا ألبيرتي (١٤٣٥ في رسالته عن الفن). يتحدث ألبيرتي عن النرجسية في الصورة، وبأن أسطورة نرسيس هي أصل البورتريهات (أو بالأحرى الأتوبورتريهات "الصور الذاتية للفنان الذي يصور نفسه") حيث تقول بأن نرسيس أو نركسوس قد اشتهر بجماله، رأى انعكاس صورته في صفحة الماء الصافي الساكن كالمرآة، فأعجب بها، وعشقها، وبقيت عيناه لا تفارق صورة وجهه الجميل حتى هلاكه. لقد ارتبطت الصورة ومنذ البداية بغياب الأشخاص والأشياء، فباتت حاملاً لذكراهم وحاضره في غيابهم.

## البورتريه وقدسية الموضوع

إن فن البورتريه المتمثل في تصوير أو إخفاء الوجه متجذر في الأصول المقدسة القديمة، ومرتبط بالأساطير الأولى ذات المنشأ الديني. والتماثيل المذكورة أعلاه (التي تعود إلى الشرق الأوسط القديم) قد صُورت كآلهة حارسة للمدن، وقد كان لكل إله معبده وتمثاله، فالوجه حاضر دائما، وكلما كانت العيون أكثر اتساعا وأكبر حجما كلما كانت أهمية الإله أكبر. وفيما بعد ومع ظهور الديانات التوحيدية الثلاث، أخذ تصوير الوجه طابعا مختلفا بين ديانة وأخرى، ونجد ذلك جليا في تصوير الوجه ومرجعيته في الدين المسيحي. ويعود تصوير السيد المسيح إلى الطقس الأرثوذكسي لوجهه "الضابط الكل"، المذكور في نص مسمى "بعقيدة عدّاي" ويرجع إلى عام ٣٢٥. يُذكر بأن الملك أبجر، ملك أديسا في سورية، كان مريضا، وكان لديه إيمان بأن مجرد رؤية صورة السيد المسيح يمكن شفاؤه، فبعث برسام لكي يصور وجه السيد المسيح، لكن الرسام لم يقدر أن ينفذ المهمة بسبب مهابة محياه، فوضع المسيح قطعة من الكتان على وجهه، فإذ بملامحه قد طُبعت على قطعة القماش بطريقة إعجازية. إن لهذه القصة مكانة هامة جدا في تقليد الكنيسة السريانية. وثمة قصة أخرى تعود إلى الطقس الكاثوليكي والذي يدعى كفن تورينو أو قصة القديسة فيرونيكا التي سلكت طريق الجلجلة، ومسحت وجه السيد المسيح، فوجدت صورته مطبوعة على المنديل. إن هاتين الأسطورتين قد أغنتا التصوير والفكر الأوربي إلى حد بعيد، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن موضوع وشاح المسيح أو كفن تورينو لم يظهر في الفن المسيحي حتى أواخر العصور الوسطى، كما ذكر إيميل مال المؤرخ الفني المختص بالفن المسيحي. وفي حين أن الإله الابن في الدين المسيحي قد جسد فنياً، فإن هذا المفهوم مختلف تماما عنه في الدين اليهودي، وتصوير الرب محرم، لكن كلام الله ممكن تصويره من خلال رسم اليد. الأمر في الدين الإسلامي أكثر تقييداً، حيث أن الشيء الوحيد الممكن هو كتابة اسم الله، لأن الله واحد مطلق وغير مرئي، النص المقدس القرآن وحده يكفي. وفي هذا السياق من المهم التطرق للحجاب والتخفي، فعند الصوفيين كل شيء فانٍ ما عدا وجهه، إن الله لا يتكلم إلا من خلال الوحي أو من ما وراء الحجاب.

[3] تقع منطقة الفيوم جنوب غرب القاهرة على بعد ٦٠ كم. علما بأننا نجد هذا النوع من التصوير في مناطق أخرى في مصر، غير أن غزارة ما وصلنا من تلك البوتريهات في تلك المنطقة دعت الباحثين بتسميتها ببورتريهات الفيوم.

[4] Max Mallowan, Twenty-five years of Mesopotamian discovery (1956-1932), London, The British School of Archaeology in Iraq, 1956, p. 31-25

## الأيقونة السورية ومدرسة حلب

يجمع الباحثون بأن فن الأيقونة قد رافق انتشار الحركة الرهبانية في سورية ومصر منذ القرن الرابع الميلادي. وهناك العديد من الأمثلة على ذلك، كالصور الجدارية، أو المخطوطات السريانية المزينة بالأيقونات، كمثال إنجيل رابولا (الذي يعود إلى القرن السادس الميلادي موجود حاليا في المكتبة اللورنسية في فلورنسا، ايطاليا). أما بالنسبة إلى معرفتنا بالتاريخ الحديث للتصوير الكنسي في سورية، فإنه يعود إلى النصف الثاني من القرن السابع عشر. لقد بقي الرسامون أوفياء للأمثلة البيزنطية، وهو ما جعل التمييز في بعض الأحيان بين إبداعاتهم ورسوم الفنانين اليونانيين صعبا. لكن ومنذ القرن الثامن عشر، اتخذت الأيقونة السورية طابعا أكثر خصوصية، وتأثرت بفن الزخرفة الإسلامي. إن أول رسّام أيقونات قد عُرف في سورية هو الأب يوسف المصور الحلبي، الذي عاش في النصف الثاني من القرن السابع عشر في مدينة حلب وكان يتكلم العربية واليونانية فصور الأيقونات على الخشب، كما كان خطاطاً وقام بترجمة العديد من الكتب إلى العربية، وزينها بزخارف مشابهة لتلك المتواجدة في عناوين الفصول المستخدمة في المخطوطات الإسلامية. يعتبر يوسف المصور مؤسسا لما سميناه لاحقا بمدرسة حلب، التي أعطت أجيالا من الفنانين ابتداء من الأب حتى الابن والحفيد. ابنه نعمة اللّه المصور هو أول رسام من سورية قد كتب بالعربية على الأيقونة، ولقد تابع أعمال والده في تصوير الأيقونات والمخطوطات، وقد عمل مع نعمة اللّه ابنه حنانيا ثم جاء من بعده جرجس ابن حنانيا، واستمر ذلك حتى أواخر القرن الثامن عشر. إن موضوعات الأيقونات متشابهة ومتكررة بتمثيل صور السيد المسيح ومريم العذراء والقديسين، ووجوه القديسين غالبا ما تصور مع عينين واسعتين وأذنين صغيرتين ملتصقتين بالخدين، والشفتين رقيقتين صامتتين مثل أيقونة الأم العذراء / مادونا التي تنسب إلى جرجس المصور.

نستطيع التمييز بين ثلاثة أساليب مختلفة في الأيقونة السورية: مدرسة حلب التي ظهرت في القرنين السابع والثامن عشر، وقد اهتمت بالتفاصيل ونُفذت بأسلوب كلاسيكي تقليدي سُمي "ما بعد البيزنطية". وهنالك أيقونات تعود إلى القرن الثامن والتاسع عشر، تلك التي نُفذت بطريقة عفوية، وكانت شعبية ومحببة للناس. أما الأيقونات المتأثرة بمدرسة القدس، والعائدة إلى القرن التاسع عشر، فهي تتسم بأسلوب واقعي متأثرة باللوحات الدينية الغربية التي كانت ترد مع الزوار والحجاج إلى المناطق المقدسة.[5]

## البورتريه وتداوله في سورية

بعيداً عن المدارس الفنية والتأثيرات الأوربية، لا بد من القول أن الفن الشعبي في سورية قد ترك بصمته في مجال العمل على الوجه، ومن الضروري النظر عن كثب للنتاج الإبداعي لأبو صبحي التيناوي (محمد أحمد حرب) ١٨٨٤–١٩٧٣ الذي فتح مع رسومه عالم الخيال المتمم للحكايا الشعبية المرددة في المقاهي الدمشقية على لسان الحكواتيين الذين سامروا الناس في الأمسيات. وتعتبر لوحاته مثالا لفن شعبي عفوي ومبسط، يستلهم مواضيعه من القصص الشعبية وحكايات البطولة والفروسية المحببة إلى الناس. فلقد أيقظ التيناوي البطل العربي الهاجع في الملاحم الشعبية وأعاد له الحياة عن طريق فن بصري، وصوّر البطولة في شاربي عنتر وفي درع أبي زيد الهلالي، وغيرهما. إلا أن تناوله للموضوع، وشاعريته اللونية وطريقة التعامل مع المساحة إضافة إلى أهمية الفراغ الموجود في العمل والمنظور السطحي، كل ذلك يذكرنا إلى حد كبير برسوم شيخ المصورين العرب يحيى بن محمود الواسطي من القرن الثالث عشر الميلادي، الذي زيّن كتاب كليلة ودمنة ومقامات الحريري عام ١٢٣٧. من دكانه المتواضع في باب الجابية بدمشق اتسعت شهرة أبو صبحي التيناوي حيث أنتج بورتريهات وتشخيصات بالرسم على الزجاج[6] وعلى قماش لشخصيات تاريخية مثل بورتريه خالد ابن الوليد "سيف اللّه المسلول" الذي يعد أحد قادة الجيوش القلائل الذين لم يهزموا في معركة طوال حياتهم. ويلعب التسجيل الخطي (الكتابة) التي دونها في أعلى أو في أسفل الصورة دوراً في فهمها وفي تأويلها.

وبالنظر والتمعن في السياق الثقافي في سورية منذ بداية القرن العشرين عندما دخل إلى ذائقتنا مفهوم اللوحة المتنقلة الأوربية التي تعالج صورة أو موضوعا بعيدا عن التوظيف والغايات التزينية، فإننا نرى أن معظم الجيل الأول والثاني من الفنانين السوريين قد درسوا الفن في أكاديميات غربية، البعض منهم في باريس مثل (توفيق طارق وميشيل كرشة)، وآخرين درسوا في روما مثل (محمود حماد وأدهم إسماعيل ومحمود حمّاد ولؤي كيالي وفاتح المدرّس)، أو في برلين (مروان قصاب باشي)، وفي صوفيا وبودابست (إلياس الزيّات). كما أن هناك العديدين الذين درسوا الفن في مصر، حيث أن كلية الفنون الجميلة في القاهرة قد افتتحت عام ١٩٠٨، وتعد الأولى من نوعها في البلاد العربية، وقد استقطبت هذه الكلية العديد من الفنانين العرب ومنهم السوريين مثال (فتحي محمد ونصير شورى وناظم الجعفري

[5] بخصوص هذا الموضوع شاهد Elias Zayat, The Icon, in The Second Syrian Icon Exhibition, Damascus National Museum, Aleppo National Museum, 1999 Ministry of Tourism, Damascus. Agnès-Mariam de la Croix and François Zabbal, Icônes arabes. Art chrétien du Levant, Institut du Monde Arabe, Paris, Editions Grégoriennes, 2003.

[6] تعود تقنية الرسم على الزجاج إلى العصور القديمة، كأمثلة تعود إلى الحضارات الآشورية والفينيقية. وفي العصور الوسطى، وتأثراً بالإنتاج البيزنطي، لقد عُرفت هذه التقنية بمدينة البندقية بإيطاليا، حيث أصبحت البندقية انطلاقا من القرن السادس والسابع عشر مركز إنتاج هذا الفن والذي أصبح شعبياً. إن تطور تصنيع المرايا في البندقية قد أدى إلى انتشار هذه الوسيلة بالرسم على الزجاج في تونس كما هو الحال في المشرق العربي. تم انتشار هذا النوع من الرسم في سورية ومصر أثناء الفترة العثمانية.

ونذير نبعة وليلى نصير). ولقد توجب الانتظار حتى عام ١٩٦٠ لافتتاح أول كلية فنون جميلة في جامعة دمشق وصُممت على غرار مثيلتها في مصر، وقد دَشنت أثناء الوحدة مع مصر (الجمهورية العربية المتحدة) عام ١٩٦١–١٩٥٨ لتربي فيما بعد أجيالا من الفنانين السوريين الذين بدأوا دراسة الفن في هذه الأكاديمية أمثال ليلى مريود وزياد دلول ويوسف عبدلكي وأسعد عرابي وغيرهم.

يعتبر توفيق طارق من أوائل الرسامين السوريين الذين درسوا الفن في أوربا، حيث تخصص في التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة والطبوغرافيا في باريس بين الأعوام ١٨٩٥ و١٩٠١. وهناك استطاع من خلال دراسته التعرف على أساليب واتجاهات الفنون، وربما أتيح له مشاهدة المعرض الدولي الخامس في باريس آنذاك عام ١٩٠٠، والذي اعتُبر حدثا مبدعا للحقبة "الجميلة" وكان موضوعه "حصيلة قرن"، لقد ترك هذا المعرض لباريس العديد من المباني، أهمها. القصرين الكبير والصغير، واستقطب أكثر من خمسين مليون مشاهد آنذاك (مما تجاوز عدد سكان فرنسا حينها). وأتبِع فيما بعد بالمعرض الدولي للفنون الزخرفية والصناعية عام ١٩٢٥. وقد فتحت تلك المعارض الدولية أفاق العقلية الأوروبية للفنون ككُل، ومنها فن الرقص الآتي من أماكن عديدة من العالم، ومن الفرق التي قد شاركت فيه فرقة الميلوية في سورية، التي أتيحت لنا معرفة مشاركتها بفضل لوحة توفيق طارق التي تصور بورتريه شيخ فرقة الدراويش المولوية مع وسامين، أحدهما يحمل علم فرنسا حيث كُتب على الميدالية كلمة "معرض باللغة الفرنسية"، وآخر يحمل علم لأميركا وعلى الميدالية يوجد منظر نمطي لقصر. وقد قيل بأن الفرقة قد شاركت في المعرض الدولي في باريس، وفي نفس العام توجهت إلى لوس أنجلوس في أميركا لإحياء حفلة أخرى، ومن هنا جاء رسم الأوسمة في اللوحة، علما أن سورية كانت آنذاك تحت الانتداب الفرنسي (١٩٤٦–١٩٢٠)[7] وفي اللوحة يظهر الكثير من المهارة في تنفيذ البورتريه المرسوم بشكل واقعي كلاسيكي، فهو بورتريه نصفي مواجه مع القليل من الميلان الناتج عن تسجيل ومشاهدة دقيقة للشكل مع البحث عن المشابهة والاهتمام بتفاصيل ملامح الوجه (ما يعطينا إحساسا وكأن كل شعرة من الحاجب أو اللحية قد رُسمت على حدة)، إضافة إلى التركيز على الملابس التقليدية للدراويش حيث يظهر الطربوش على شكل قبعة مخروطية تدعى في بلاد الشام "بالكلّة" والرداء الأسود، أما القماش الذي يغطي العنق فيبدو أنه من البروكار الدمشقي. إن خلفية اللوحة الفارغة من أي عنصر، من شأنها أن تبرز البورتريه وتفاصيله بشكل أساسي. وبهذه الطريقة ذاتها تناول طارق موضوعاته في لوحات أخرى، كرسمه لبورتريه والدته مع الرداء الأسود اللباس التقليدي الدمشقي. إن توفيق طارق قد أثّر ودرّس عددا من الفنانين منهم رشاد زكي مصطفى، الذي أخذ منه خبرته في الأسلوب الواقعي الكلاسيكي الدقيق في تناول الموضوع، والاهتمام بالشبه مع الموديل المرسوم، كلوحته التي يصور فيها أمه وفيها تسجيل واقعي ودقيق لتفاصيل الوجه، يقدم لنا الرسم هنا وسيلة لتصوير إنسان مفعم بالحيوية ونابض بالحياة.

تذكرنا لوحات توفيق طارق بوظيفة البورتريه الأساسية كمنهج في الرسم، حيث هناك رغبة راديكالية بإظهار المظهر الخارجي المشابه للموديل، والذي يتم من خلاله التعرف على الشخص المرسوم، لكن يوجد أيضاً محاولة لإظهار المعنى الجوهري والداخلي النفسي للشخصية كما يراها الفنان. يقول أرسطو إن وظيفة الفن تتمثل في إظهار حقائق الأشياء وجواهرها، وعدم الاكتفاء بالمظهر الخارجي والتفاصيل التي لا تبني حقيقته الفعلية، لأن الداخل هو الذي يمثل حقيقة الفن لا الخارج. ويعود تصوير الوجه الذي يُعنى بتصوير الشبه إلى أوائل العصر الحديث في أوربا، خاصة إلى الفن الفلمنكي والبدائيين الإيطاليين في القرن الخامس عشر. وإن كنا نجد قبل هذا التاريخ صورا جانبية لوجوه قد حُفرت غالبا على قطع النقود الصغيرة أو على ميداليات، فهي بذلك تمثل شيئا متنقلا يخص التجارة (أو التكريم الرسمي). أما مع بداية عصر النهضة، فلقد أصبح يُطلب من الفنان إنتاج بورتريه يعكس الطابع الفريد للشخص المراد رسمه. وفي منتصف القرن الخامس عشر، كان البورتريه يُرسم غالباً مع منظر طبيعي، نشاهد فيه انسجام الشخص المصوّر في مقدمة العمل مع الخلفية المتضمنة منظر ريفي "مكان لطيف" وما يحتويه من الطبيعة. لقد جاء طلب البورتريه في البداية من طبقة النبلاء ورجال الدين والطبقة البرجوازية في أوربا. ففي عصر التنوير، في القرن الثامن عشر، كانت لوحة البورتريه تُطلب فقط من قبل أصحاب الامتيازات في المجتمع، وغالبا ما تكون هذه الصور وثائق مهمة للدولة وللأسر البرجوازية. ثم قامت الأكاديمية الملكية للرسم والتصوير في فرنسا في القرن الثامن عشر، بالإقرار أن فن البورتريه هو أدنى مكاناً من الفن الذي يصور الأحداث التاريخية، بما يتضمنه من مواضيع دينية أو سياسية. ومن ثم إن اختراع التصوير الفوتوغرافي في القرن التاسع عشر، قد أثر تأثيرا كبيرا على تصوير البورتريه الواقعي، كونه الوسيط الذي يقدم صورة مطابقة للأصل، ويصبح تصوير البورتريه بواسطة عين الفنان بالتقاط الصورة.

[7] لا يوجد لدينا أدلة كافية لإثبات وقت المشاركة بالتحديد، فإن التاريخ غير مدوّن على اللوحة، ومن ثم في أرشيف المعارض الدولية في باريس لم يتسنى لنا التحقق من التاريخ المحدد لاشتراك فرقة الميلوية السورية، فهناك مشاركات بالرقص من دول مثل مصر، تونس، الهند، الخ. لكن من المعتقد بأن الفرقة الميلوية قد شاركت في المعرض الدولي القائم في سنوات العشرينات من مطلع القرن. ويمكن أن نضع الفرضية التالية القائلة بأن المشاركة قد تمت بمرسيليا وليست في باريس. حيث قد أقيم معرضان "استعماريان" في مدينة مارسيليا الفرنسية، الأول عام ١٩٠٦ والثاني عام ١٩٢٢ وقد استقطبا أكثر من ثلاثة ملايين مشاهد، أو أن مشاركة الفرقة قد تمت في باريس في المعرضين الدوليين "الاستعماريين" عام ١٩٣١ أو عام ١٩٣٧ (؟).

وأما في العالم الإسلامي، فإننا نجد أن أول طلب لبورتريه شخصي لحاكم في العالم الإسلامي، يعود إلى الفترة العثمانية، وتحديداً لفترة عهد السلطان محمد الثاني الذي فتح القسطنطينية عام ١٤٥٣، حيث أراد السلطان فتح بلاطه للفن الغربي، لكنّ محاولته باءت بالفشل عند موته عام ١٤٨١. لقد طلب السلطان من الفنان الفينيسي جنتيل بيليني بورتريها له، ولقد قام الفنان بإنجاز العمل وفقاً للمفهوم الغربي للمنظور، لكن خلافاً قد حدث بعد هذا الرسم في البلاط، يقول هانز بلتنك مؤرخ الفن في كتابه فلورنسا وبغداد، الذي يعتبر كتابا مفصلياً فيما يتعلق بمفهوم الرؤية والرسم المنظوري بين الشرق والغرب: «إن المفهوم الغربي للصورة المتواجد في اللوحة والمتمركز في البورتريه، قد خلق في البلاط العثماني خلافات أدت إلى رفض هذا المفهوم منذ عصر النهضة. (...) إن الرغبة في تصوير البورتريه، أدت إلى نهاية التصوير الإسلامي»[8]

ولكن ما هو مصدر وتعريف البورتريه عند الفنانين السوريين، وكيف تم تناوله من قبل الفنانين منذ توفيق طارق؟ هل بإمكاننا المقارنة أو الأخذ بعين الاعتبار بتلك التعاريف التي تخص البورتريه في أوربا؟ فنحن نستطيع من خلال دراسة فن تصوير البورتريه وحده قراءة الفن الغربي بأكمله منذ عصر النهضة، أما بما يخص الفن العربي ومفهوم اللوحة المتنقلة التي قد بدأت بالظهور فعليا منذ بداية القرن العشرين في البلاد العربية، كما هو الحال في سورية، أسئلة عديدة تطرح نفسها هنا: ما هو المكان الذي يشغله البورتريه في عمل الفنانين السوريين؟ وإلى أي حد يمكن اعتبار موضوع البورتريه، الاتوبورتريه، الجسد، أساسيا بإنتاجهم الفني؟ وهل من الممكن قراءة "الفن السوري المعاصر" من خلال فن البورتريه؟ ولا بد لنا عند الإجابة الانطلاق من تعريف الكلمات: بورتريه واتوبورتريه ووجه.

عندما نتصفح قاموس اللغة العربية فلن نجد كلمة محددة تعادل البورتريه في اللغة العربية بمعنى تصوير (رسم) وجه شخص بالألوان، وإنما نستخدم كلمة "صورة" فنقول إن الفنان رسم صورة شخصية لإنسان. كلمة بورتريه هي من أصل لاتيني والتي تعني تبلور شكل شخص أو شكل الشيء الذي به سنتعرف عليه بأي وقت كان. إن اللغة العربية المتعلقة بالفن قد استمدت العديد من المفردات من الأصل الأوربي، فاليوم تستخدم مدارس الفنون العربية تلك المصطلحات، كما هو الحال بالنسبة لمفهوم اللوحة المتنقلة الذي وَفد من أوربا في بداية القرن. وكذلك الحال بالنسبة لكلمة اتوبورتريه والتي تعني رسم ذاتي، أو صورة ذاتية شخصية منجزة من قبل الفنان نفسه. وعلى مدار التاريخ والحضارات يشكل الوجه الجزء المكشوف من الجسد والأكثر ظهورا وارتباطا بالرؤية، حتى إذا كان مغطى بشكل جزئي أو بشكل كامل وفقا للطقوس الدينية أو الاحتفالية، لأن فيه من العَري، ولأنه يحمل الملامح الأساسية المميزة لشخص ما، فإنه (الوجه) يصبح المكان الأساسي الجوهري للتعرف على الشخصية وكشف الهوية، ومن خلاله إننا نُعرف ونُسمى، وتُعرف هويتنا وجنسنا وعُمرنا، والانتساب لمجموعة وللون، الخ. كل وجه هو وجه–وقت (زمن)، وكل شخص لديه "مجموعة" من الوجوه، منذ الطفولة إلى الشيخوخة، ولقاؤنا مع الآخر يبدأ من خلال الوجه عبر علاقة تبادلية بالرؤية والكلام، والوجه هو نافذتنا الأولى للعالم. وهو مكان الاستقبال والاستضافة، نقول "لقد قابلني بوجه بشوش". واستقبال الآخر يُسائل حرية الشخص المستقبل، ومدى الانفتاح على الآخر. يذهب الوجه بحركة معاكسة ثنائية إلى الخارج من خلال العلاقة مع الآخر، لكنه يحمل أيضا الرغبة لنراه، لمعرفته، انه بحث عن الذات. وأبعد من ذلك، فإن الإنسان لا يشاهد صورته، إلا من خلال عيون الآخر، ومن خلال المرآة حيث نشاهد صورتنا كما لو كان الآخر يشاهدنا مع معرفة أنه "أنا" ذاتي، لقد اخترعت المرآة لكي يتعرف المرء على صورته.

يبدو أن رسم البورتريه عند الفنانين السوريين في بداية القرن، نتج عن حاجة ذاتية من قبل الفنان، ولا يمت بصلة لهدف ربحي، أي أنه طلب خارجي من شخص ما. لقد تم تناول هذا الموضوع، وبما يتضمنه من التشخيص مثل معالجة المواضيع الكلاسيكية الأخرى، كالمناظر الطبيعية أو الطبيعة الصامتة. فلقد التزم الجيل الأول من الفنانين السوريين باللوحات الواقعية والانطباعية، وكانت المواضيع المتناولة متشابهة، لكن تأثرهم بالفن الغربي قد اتسم بملامح من البيئة المحلية والتفكير الشعبي أو "الوطني" في بعض الأحيان.

يعدّ ميشيل كرشة أول رسام سوري رسم في الهواء الطلق، ومن مواضيعه الأساسية دمشق وناسها. وهو من أوائل من جلبوا المدارس الفنية الحديثة من الغرب، والتي تتمثل بالانطباعية، تلك التي لا تهمل موضوع أو موتيف العمل وإنما تعمل على إغنائه، خصوصا بما يتعلق بمسألة الضوء على العناصر المرسومة. لقد أنجز كرشة العديد من البورتريهات التي تنتمي إلى المجتمع الدمشقي بلمسات طرية، وبصيغة

[8] Hans Belting, Florence and Baghdad. Renaissance Art and Arab Science, translated by Deborah Lucas Schneider, Cambridge, Belknap press of Harvard university press, 2011, p. 69-70 sq.

واقعية انطباعية، مع حضور للشكل والابتعاد عن التفاصيل. وينطبق هذا على بورتريهات ناظم الجعفري ونصير شورى حيث يتم تناول البورتريه بشكل كلاسيكي يتوافق إلى حد كبير مع مفهوم اللوحة الغربية الانطباعية، لكن مع إغنائها بطابع محلي مستمد من البيئة الاجتماعية بتقديم الأشخاص، كبورتريهات نصير شورى التي أنجزت خلال فترة دراسته في مصر. ونستطيع مثلاً التعرف على صورة تلميذ في مدرسة سورية في لوحة ناظم الجعفري، وذلك من خلال اللباس وشكل المقعد الدراسي. لقد عُرف أيضا التوجه إلى تقديم لوحة حديثة عربية تستقي أبعادها من التراث العربي، وذلك من خلال استلهام فن الزخرفة العربية والفلكلور والخط العربي، فإن الحرف وعناصر الزخرفة يشكلان أدوات بصرية مستقلة يمكن إدخالها في اللوحة كعنصر تشكيلي، ونجد مثالها في عدة تجارب، لدى أدهم إسماعيل ونعيم إسماعيل ومحمود حماد وعبد القادر أرناؤوط. لقد ابتعد تقديم البورتريه والجسد مع هؤلاء الفنانين عن التسجيل الوصفي الواقعي الدقيق لشكل الشخص المرسوم، وتمت معالجته ضمن عناصر زخرفية، وتناغمات لونية تتداخل بحيوية مع الأشكال المصورة، مما ترك المجال لأسئلة تشكيلية أساسية تأتي من صلب العمل الزيتي، كمثال البورتريه الجانبي المرسوم من قبل أدهم إسماعيل، إن شكل البروفيل وخلفية العمل يلعبان الدور ذاته.

إن أحد المواضيع الأثيرة لدى الفنانين السوريين، تتمثل برسم البدو الرحل في البادية السورية، والأمثلة عديدة عند ميشيل كرشة ومحمود جلال وصبحي شعيب ونصير شورى ومحمود حماد ونعيم إسماعيل وممدوح قشلان وبدايات مروان قصاب باشي، فإن "الصفاء البدوي" يمثل عالماً مشوقاً، وسحراً استثنائياً مختلفاً كامل الاختلاف عن المجتمع المدني منشأ أولئك الفنانين، وبالتالي فإن تناول هذا الموضوع يعطي هوية خاصة. تعتبر صور محمد الرومي الفوتوغرافية التي تعود إلى السبعينات، مثالا جلياً لبورتريهات الحياة البدوية، حيث أن نمط حياتهم هو الترحال، وعدم الاستقرار في أرض أو في سكن دائم، فإنهم يسكنون الخيام، ويتنقلون من مكان إلى آخر، وهم على مقربة من الطبيعة ومن انفتاح الأفق، وامتداد الرحابة اللانهائية التي تعطي للأشياء معاني وإشارات خاصة، إن حياتهم تقدم بذلك معايير مختلفة تتعلق بجوهرية حياة الإنسان الحر، وتتمثل بثقافتهم في التعامل والتصرف وفي صفاء الذهن. إن صور الرومي مستمدة من علاقته مع البادية السورية التي شكلت ملهما ومحرضا لعمله الفني، والوجوه القريبة للأشخاص المصورين تحمل الفرح والتفاؤل، وتعطي شهادة حقيقية لأطفال ونساء ورجال وشيوخ البادية مع الكثير من الإنسانية والشغف للحياة.

أخذ البورتريه والتشخيص عند الجيل الثاني من الفنانين السوريين جانب أكثر خصوصية، وأصبح المحرك الأساسي والمركزي لعملهم، مما أدى إلى إنتاج أسلوب ولوحة خاصة تتفرد برؤيتهم، وتدور بشكل أساسي حول تجسيد الشيء الذي نراه لدى إلياس الزيّات ونذير نبعة ولؤي كيالي وليلى نصير. وعن تشخيصات إلياس الزيّات، لا بد من القول إن تجربته الفنية قد حملت مفردات أسطورية مستمدة من وحي تراث سورية القديم ومن فن الأيقونة السورية، وأن أبحاث الزيّات النظرية، تعتبر المرجع الأول بما يتعلق بهذا الموضوع. فالوجوه ذات العيون الكبيرة تشبه إلى حد كبير الوجوه التدمرية القديمة. لا يتناول الزيّات موضوعه بشكل واقعي، وإنما بطريقة تأملية، فهو يعود إلى حضارات الشرق القديمة ساعيا إلى إعادة إحيائها تجريدياً، وفق حس فني معاصر مغتن بمعرفته الدقيقة جداً لخلاصة التقنيات الحديثة التي تخص فن التصوير الزيتي من حيث توصل إليها محدثو أوربة، فيمنح تلك الصور والأشكال في لوحاته معنى جديداً، ويكسبها طابعاً روحياً أيقونياً. وكمثال على ذلك لوحته التي تصور بورتريه لملكة تدمر زنوبيا، حيث يحتل وجه الملكة مركزية اللوحة، وحول البورتريه هناك العديد من الصور، من أحصنة وعصافير وأشخاص واقفين مع الأيدي الكبيرة (يتكرر هذا الموتيف غالبا في لوحته) إضافة إلى المنظر الطبيعي في الخلف. إن الموضوعات القصصية الإنجيلية والأسطورية الملحمية تأخذ منحى مهما في لوحة الزيّات، تلك التي تشق طريقاً إلى حداثة فنية. ومن الممكن قراءة التأويل الذي يحمل بعدا أسطوريا أيضاً، في لوحات "فتيات" نذير نبعة، اللواتي يتواجدن غالبا وسط مكان، يذكر بالطبيعة، مع التعبير في تفاصيلها المرئية وخاصة زهورها، مع حضور عناصر من الطبيعة الصامتة التي تأخذ طابعا شرقيا تراثيا، ويتبع نبعة في تلك الأعمال أسلوباً واقعياً يذكرنا إلى حد ما بتيار فناني ما قبل الرفائيلية [9]. فكأن موضوعاته قد استخرجها من تاريخ الآداب والأساطير، لقد اعتمد على التعامل بأمانة مع تصوير الأنثى، مع غنائية شاعرية خاصة أعطاها للثياب والوجوه والحلي، وبذلك حمّلها بمختلف المعاني الدلالية، كاستعارة للجمال والحب والفن والموسيقا. اضافة إلى جمالية شرقية خاصة في لوحاته.

[9] ماقبل الرفائلية هي حركة فنية نشأت في المملكة المتحدة في عام ١٨٤٨، التي تعتبر الفن الإيطالي ما قبل رفائيلو سانزيو (في القرن الخامس عشر) المثال الأعلى الذي يجب أتباعه.

قد كان للتشخيص عند لؤي كيالي دورا في تفرد الفنان، منبعه مشاهد من حياة الناس العاديين، من العاملين في الحقول والمشردين وماسحي الأحذية والباعة الجوالين والأمهات. الكل مصور بحالة ذاتية جداً، والوجه بشكل عام متوارٍ عن الأنظار، رغم حضوره، فهو لا ينظر إلى المشاهد مباشرة، وإنما ينظر بشكل جانبي، أو حتى إذا صح القول، فإن العيون تتجه نحو الذات. ويلعب الفراغ دورا كبيرا في صياغة لوحته، وغالبا ما يكون سطح العمل المنجز على الخشب، والذي يصبح مكونا أساسيا في العمل، فيقترب بذلك من شاعرية ومفهوم الفراغ والامتلاء بالعمل الذي يحملنا نحو جمالية خاصة تشتهر بها الرسومات القادمة من الشرق الأقصى، لكن أسلوبه التعبيري الحديث يجعله يتفرد بإنتاجه التشكيلي.

على غرار لؤي كيالي، تتمحور أعمال ليلى نصير حول حياة الناس العاديين. فتستمد الشخوص والوجوه مصدرها بشكل أساسي من معايشة ليوميات الإنسان الذي يشكل الهاجس الرئيسي في عملها. ويأخذ الوجه منحى جوهريا هنا، حيث يتم استحضار ملامحه غالبا من الأنا الشخصي العاكس للأنا الجمعي. ويتم رسم الأشكال في عملها من خلال خط واحد واثق وواضح، تحدد من خلاله الصورة، مع اقتصاد في اللون، مما يوحي في بعض الأحيان بتلاشي الشكل. تتأرجح أعمال ليلى نصير بين الحضور الكلي للجسد، وبين التفصيل في تناول الوجه ليقدم بشكل قريب جداً ومنفرد، ليحتل فضاء اللوحة بكليتها. إن غالبية الوجوه مقدمة بشكل مواجه للناظر، مع العيون الكبيرة التي من خلالها يتم العبور إلى سر ما تبطن به الدواخل.

يكفّ تصوير الوجه عن مفهومه التقليدي كبورتريه في لوحات فاتح المدرّس ومروان قصاب باشي، بما يتضمنه من معنى تصوير إنسان معين. فإن اعتبار هذا الموضوع كمحور في أعمالهما، ومن ثم تكراره على مدار سنوات طويلة من إنتاجهما الفني، فذلك أمر يقتضي منا التمهل والنظر. إننا نجد في معظم أعمال المدرّس وجوها تأخذ طابعا خاصا، من خلال التبسيط الكبير للشكل الذي يتراوح بين التجريد والحضور، فمن خلال خطوط تلقائية قليلة تُرسم عينان كبيرتان، وخط للأنف، وخط للفم، ويكون الوجه عريضا بلا جبين، يتواجد الوجه ضمن فراغ اللوحة الذي يلعب دورا أساسيا في صياغتها التشكيلية، ليذكر بالطبيعة. ويتم كل ذلك من خلال تناول مجموعة قليلة من الألوان. تتواجد الرؤوس في لوحته وقد تراكم الواحد فوق الآخر، أو الواحد بجانب الآخر. تتخذ الصور مصدرها عند المدرّس من الذاكرة "والذاكرة تقرب البعيد، وتبعد القريب، ففيها للون ثقله وللحزن وزنه" كما يقول الفنان، فيصبح تصوير الوجه نوعا من التعبير عن قضية تأخذ مصدرها من سيرته الذاتية، ومن وجوه الفلاحين الفقراء في الشمال السوري، ومن وجه السيد المسيح الذي كان موضوعا للعديد من أعماله. وتتكرر الوجوه إلى ما لا نهاية في رسوماته، لتذكرنا بأن هنالك معنى في الوجه لا يمكن فهمه فهما كاملا، ومن غير الممكن "إمساكه"، وفي الوقت ذاته، تتعدد الوجوه في اللوحة، فنستطيع من خلالها قراءة وجه الأب والأم والطفل، حيث ينظر المدرّس بكثافة إلى الوجوه حوله، والفراغ والمساحة التي تحيط بها، شاسعة لتحمل كل الدلالات، بما يشبه الحلم.

على نقيض المدرّس، لا يلبث مروان إلا أن يقترب بالنظر إلى الوجه، وجهه، فمن خلاله وحده تتشكل عناصر العمل، إذ يملأ كلية فضاء اللوحة. وقصّه الوجه عند مروان تبدأ برسم وجه بدر شاكر السياب ومنيف الرزاز، وبسرعة سيصبح وجه الفنان ذاته موضوعاً تفادياً لهويّة شخصية محددة ونسيان المهمة الأساسية للعمل الفني ومصداقيته. لا يتم تقديم الوجه في اللوحة كصورة ذاتية، وإنما كاستعارة، كمفهوم فني. إن الوجه هو الذريعة الأولى للرسم ومن خلاله يتم فهم العالم من خلال لغة الرسم. في البداية عرفت لوحته الوجوه المنظرية، وهنا بإمكاننا القول أن الوجه كطبيعة له مجموعة لونية مستمدة من لون الأرض، الوجه كوكب. إن الرؤوس والوجوه في حالة تكرار دائم في إنتاجه الفني، بحالة دوران حيث انه "يولد الوجه فيما يموت في وجه آخر" كما كتب يوما على أحد أعماله الحفرية، يبدو أن الوجه أيضا في حالة حركة دائمة بين ظهور وغياب. بشكل موازٍ لموضوعه الأساسي حول الوجه، لقد أنتج مروان أكثر من أربعين بورتريه انطلاقا من الرسم الحي المباشر عن موديل. ولم تكن تلك الرسوم ناتجة عن طلب خارجي بهدف ربحي، وإنما كإشارة صداقة للشخص المرسوم.

وبعيدا عن حضور الوجه كعنصر محوري في اللوحة، قدم عدد من الفنانين في أعمالهم مجموعات بشرية كحشود متراكمة في فضاء العمل، كما نجد في لوحات أحمد معلا وعلي مقوص وسعد يكن، ولكل منهم له مرجعيته المختلفة، من ناحية التنفيذ والمصدر الفني، ولكل أسلوبه. تتّحول الأجسام إلى صور ظلّيّة في لوحات معلا، فتلك الشخوص متلاصقة ومتجاورة، وتتباين ضمن الفراغ بفعل التضاد اللوني الناتج عن استخدام لون قاتم لهيكلة الأجساد

المرسومة، وكأن الحشود تتواجد على خشبة مسرح أو ضمن فضاء طبيعي. تأخذ العلاقة بين الإنسان والطبيعة منحى واضحا في مجموعة "ملحمة بعل" لعلي مقوص، حيث تتواجد حشود بشرية بجانب شجرة ضخمة معمرة ووحيدة في وسط اللوحة تحمل بعدا رمزيا وملحميا، ويمكن ربطها بميثولوجيا الشرق القديم من خلال علاقة الأرض والسماء، حيث يتم رسم الأشكال في لوحته من مخزون الذاكرة ومن خلال استخدام الحبر الأسود، مما يعطي خصوصية لعمله. وقد يكون حضور الجسد تراكميا في بعض لوحات سعد يكن، لكنه يتم غالبا ضمن مكان محدد كالمقهى، ذلك الملتقى المسلي للناس الذي من خلاله يلتقي القهوجي والحكواتي والنادل. ويستخدم يكن غالبا الألوان الصريحة لخدمة التعبير، ويلجأ إلى تحوير أشكال الأشخاص مع التأكيد على الحركة وتعبير الوجوه. وبطريقة تعبيرية كاملة الاختلاف عن الفنانين المذكورين أعلاه، يقدم عمر حمدي (مالفا) في لوحته حشودا من الناس، مع التركيز على التعبير الوجهي لكل شخص، فالوجه التعبيري والتركيز على الملامح الوجهية هي أحد أهم صفات العمل عند مالفا، الذي يقدم موضوعه بضربات ريشة سريعة واثقة مشبعة باللون.

قدم يوسف عبدلكي على مراحل مختلفة من إنتاجه الفني، مجموعات بشرية برؤوس مقنعة، بجماجم، أو بدون رؤوس كأشباح، ضمن سواد حالك، يخفي بعض الأشخاص ويظهر آخرين. وفي ذات الوقت تكثفت ملامح شخوصه بقوة من خلال الرسم الواقعي الدقيق، لأن عبدلكي يعرف كيفية النظر بشدة إلى عمق وتفصيل الشكل، ويسجله ضمن تضاد لوني بالرماديات من خلال قلم الفحم الأسود. لا شيء يحيط بالشكل المتوحد بالعمل، الذي قد يكون جسدا أو جمجمة

أو سمكة أو شيئا آخر، سوى الفراغ الذي يسلط النظر إلى البؤرة، وانه تحديدا من خلال هذا الفراغ، الفضاء، يستعيد عمله "القوة الصامتة للتصوير" على حد قول يوجين ديلاكروا.

من الأسئلة الأساسية التي تتعلق بتصوير الوجه، ترتبط بشكل جوهري بمسألة التخفي والتورية والقناع، ومن ثم تعرية الجسد وإخفاءه. إن النتاج التشكيلي لليلى مريود يعتبر أساسيا في هذا الخصوص، فهو يدور حول الجسد الأنثوي الذي يأخذ في عملها معنى وبعدا اجتماعيا، ومن ثم يجيء البورتريه المختبئ خلف القناع والغطاء. ويتم التنفيذ التشكيلي من خلال استخدام كافة التقنيات من رسم وكولاج ونحت وتصوير ضوئي. تدخل الحلي والأقنعة التي تعتبر في حد ذاتها عمل نحتي مستقل مصنوع من مواد مختلفة ومختلطة مثل الريزين والمرايا والدانتيل واللآلئ والنباتات والمعادن ضمن إطار الجسد العاري واستمراريته في عمل مريود. فالقناع الذي يغطي أغلبية الوجوه في أعمالها، هو عتبة الرؤية الفاصلة بين الداخل والخارج، وارتداؤه هنا ليس للتنكر، وإنما للدخول إلى حقيقة وماهية الوجه، فمن خلاله يتم التعبير، وبه يتم تسليط الرؤية لمشاهدة تفصيل ما : مثلاً عين، فم، أو جسد مع بعض الحلي، ولا يراد بذلك تجميله، فحلي مريود لا تلمع ولا يوجد فيها أي استخدام لمعادن ثمينة، والجسد هنا يلامس ويحاط بالأقمشة حاملا بعض الدلالات الايروتيكية.

### حضور الوجه في أعمال الفنانين الشباب

لقد عرفت الساحة التشكيلة السورية تغيّرا ملحوظا في الوسط الفني منذ السنوات العشر الأخيرة، وقد أخذ تقديم الجسد الذي يتأرجح بين ظهور وغياب للشكل تعبيرا مغايراً منذ ٢٠١١. ومن الممكن ربط هذا الشيء وبشكل كبير بالفن الذي ظهر في بلدان عديدة أثناء الأحداث الاجتماعية المأساوية، كمثال الحركة الفنية في المكسيك ١٩٤٠–١٩١٠ وذلك من خلال تصوير الحدث بطريقة قد تتسم بالتعبير المباشر. أو السنوات "السوداء" بألمانيا ١٩٣٠–١٩١٨، وتيار "الموضوعية الجديدة" الذي جمع عددا من المفكرين والفنانين والذي ينبع من الإيمان بالمسؤولية السياسية والاحتجاج كواجب، إن الأمثلة عديدة كروسوم اوتو ديكس وجورج كروز وماكس بيكمان. أو الوجوه التي "مُحيت" و"الرؤوس بدون وجوه" حيث أن الجسد الإنساني يتبدد حتى الإلغاء، في أعمال عديدة أنجزت خلال فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، والتي شهدتها الساحة التشكيلية الأوربية كرسوم جان فوتريه السياسية "الرهائن"، أو الوجوه المجهولة الإستحواذية عند فرنسيس بيكون والبيرتو جياكومتي وأخرين. من الخطر أيضا تأويل رسوم الفنانين إلى دموية الحدث الراهن وصبغته السياسية، حتى وإن كان هناك مباشرة في التقديم، حيث أن الصورة والرؤية تنبع غالبا من الذاكرة الخصوصية للفنان، ومن تأويل شخصي يتبع لكل فنان ولرؤيته الخاصة للواقع. قد يكون الفن وسيلة للاحتجاج وتعبيرا عن التفاعل مع الأحداث الجارية وتوثيقا للحدث، فمصدره هنا ناتج عن الواقع والمشهد اليومي المفجع، إن الأمثلة متعددة ومتنوعة في المشهد

السوري الفني الحالي، كمثال الملصقات السياسية لفارس خاشوق، أو كمجموعة الفتومونتاج لأكرم الحلبي حيث أعاد فيها صور للمجازر مركباً عليها مفردات لغوية تعريفية (تسمية الشيء باسمه)، أو عمله المسمى "نقطة التلاشي" الذي يتمثل بعرض فيديو على شاشتين، الأولى تُظهر مشهد نصفي لشخص مصور من الظهر، الرجل في حالة حركة دائمة مما يؤدي إلى تلاشي الرأس تماما عند نقطة الفرار، ويصبح الجسد بذلك "شبحيا شفافا"، وعلى شاشة الفيديو الثانية نستطيع مشاهدة صور متحركة لبناء من سورية مأخوذ من اليوتيوب مترافق مع صوت القصف، قد تصبح الصورة الفوتوغرافية وسيلة التعبير عن موقف سياسي، كصور جابر العظمة الذي أخذ فيها صورا لمجموعة من الشخصيات في سورية، ومن بينهم الفنانين حيث تظهر هويتهم الفنية وهم يحملون جريدة البعث: منير الشعراني كخطاط، علي قاف والوجوه التي تحولت إلى كتلة بيضاء أو فراغ، الخ. ويبدو الفن هنا كوسيلة لإيصال الفكرة.

تتميز أعمال الفنانين السوريين الشباب باستخدام كافة الوسائط الممكنة من رسم وتصوير ونحت وحفر وتصوير ضوئي ومونتاج وفيديو وتجهيز الفراغ وفن الجسد. ويعد التشخيص أساسيا في إنتاج أغلبيتهم. ومن الصعب حصر تلك التشخيصات بتيار أو بمدرسة فنية معينة، أو حتى إدراجها كما نحاول اليوم بسبب عنف الحدث في سورية تحت ما نسميه "الفن والثورة" حيث يدين الحس والضمير الإنساني لدى الفنان عبثية الحرب والدمار، وذلك من شأنه أن ينتج التزاما إبداعيا وأيديولوجيا بما يتعلق بالحدث وطبيعة المرحلة ليجعل الكل بشكل أو بآخر مطالبين بالتزام أخلاقي تجاه ما يحدث. غير أننا نعتقد كما آمن غوستاف كوربيه مسبقاً، بأن الفن الوطني لم يتواجد أبدا، ما وُجد لم يكن سوى محاولات فردية وممارسات في الفن تحاكي الماضي. فغوستاف كوربيه لا يمثل "الفن الفرنسي" وإنما يمثل الإنسان والفن في فرنسا كما في أي مكان آخر. لكنه من الممكن أن يكون هناك سمات مشتركة بين فنانين ولدوا في نفس المكان الجغرافي، مع رؤية مشابهة للواقع، لكن في الفن الحقيقي هناك ما يهرب دائماً من المألوف والاعتيادي والدارج وما ينطوي تحت شعار الإبداع الذي لا حدود له وهو رمز للحرية والكونية.

سنحاول هنا تسليط الضوء على بعض نتاج الفنانين المعاصرين الشباب السوريين الذين تناولوا مسألة الوجه والجسد كعنصر أساسي في عملهم.

عيونٌ مغمضة، عيونٌ كبيرة تحدق في الفراغ، عيونٌ لا تنظر، ممحوّة. وجوه مشوهة بدون فم، بدون انف، بدون أذن. تحريفات بصرية في الأشكال ذات عيون وأفواه مضاعفة. تكوينات رثائية. كائنات كابوسية مشبعة بهول اللحظة. وجوه ورؤوس غائبين عن اللوحة، يحمل الجسد تأويل الوجه. يتحول الجسد إلى طبيعة وتتحول الوجوه المتكررة إلى سيمفونية. رؤوس كأقنعة. رؤوس محنطة. رؤوس بلا وجوه. نحن هنا أمام مجموعة من الأعمال لفنانين سوريين كلٌ له أسلوبه المنفرد، لكنهم يجتمعون "بكائناتهم" التي تختلف بشكل كبير بين فنان وآخر: نور عسلية، إيمان الحاصباني، منيف عجاج، ياسر الصافي، سبهان آدم، همام السيد، رندا مداح، نغم حديفة، فادي يازجي، عمران يونس، عمرو الصفدي، محمد عمران. أسوةً بمشهد مسرحي، تُخلق الشخصيات كقصة بصرية عند رندا مداح في مجموعتها "لا بشارة" (٢٠١٥). وتتواجد الشخصيات كمجموع، هناك من "يساند" الآخر، كحضور "الأم" التي تحمي الصغار من فعل الرؤية، أو "الأب" الذي يحدق بالمشاهد والذي يتمدد مستريحا على أريكة، يمسك شخصاً بين ذراعيه، لحمايته، لطمأنته، لتخفيف ألمه، وكأنه الشخص الوحيد في هذا العمل الذي "يتنفس" والذي "يفكر"، الآخرون كالدمى الرثائية، مسيّرون، منهم ما هو متروك على الأرض، ومنهم ما هو معتدل، ومنهم من "يدخل" هائماً إلى مساحة العمل. لكن هناك طريقا للنجاة، للهروب، للعب أو للموت. تسمح الحبال التي تتدلى من الأعلى لطرح تلك الأسئلة، وبمجرد عملية شد خيط كله يتحرك ويطير، ويتحول إلى هواء، إلى سراب وكأنه عالم وهمي، كحلم. عالم من صنع الخيال والواقع أيضاً، كتوثيق للحظة تُجاوز الخيال حيث يختلط فيها الحقيقي بالخرافي. وعندما يشهد المكان الخارجي دمارا وتهديما فإنه يكون بذلك مسببا لانهيار العالم الداخلي والخارجي للإنسان، فيتولد بذلك شعور داخلي مناهض للبقاء، لا بد من فعل يومي لإلغاء الموت، أو لإظهاره بطريقة داخلية كما هو فعل "التمشيط" بصورة شخصية لإيمان الحاصباني، حيث يصبح وجه الفنانة موضوعا للعمل كأتوبورتريه ومن خلاله وحده يتم التعبير. هذه الصورة هي من مجموعة فوتومونتاج "أنا" (٢٠١٤) وفعل التمشيط وتسريح الشعر له علاقة بالمظهر الخارجي، لكنه هنا يصبح فعلاً ذاتياً، ومن ثم يصبح التجميل دلالة للانهيار والانفجار، فالوجه مغرق بالغبار، والغبار هو من أحد سمات الدمار، والهدم يصبح هنا داخليا ويتراكم على الوجه والذاكرة، حيث أن العيون قد مُسحت كرفض للرؤية، لأن الواقع لا يمكن مشاهدته، وحضور العنكبوت دلالة للموت. يتحول المشط ذاته في عمل آخر للحاصباني لعينين شائكتين لأبر شائكة. ففي الظروف التي يتحول فيها المكان الخارجي إلى مكان قاتل، تتحول وظيفة الأشياء العادية اليومية إلى وظيفة أخرى قد تساهم في القتل أيضا. إن موضوع هذه الصور ذاتي وخصوصي جدا، فالذاتي والشخصي يتحول إلى الآخر والعام ويصبح بذلك شهادة للإنسان، شهادة للزمن.

حالة الوجه وعلاقته مع الزمن هي من أهم العناصر، وما يتضمنه من وقت تنفيذ العمل وزمن مشاهد العمل، ومن ثم الزمن الذي يدور داخل العمل الفني. عندما يتحول الوجه

إلى هيئة ثلاثية الأبعاد في منجز نحتي ويصبح "محنّطاً" هناك نوع من تخليد اللحظة، من حفظ حالة أبدية للشكل، كمقاومة ضد هشاشة الإنسان وسهولة فنائه. وهنا يتجلى التاريخ الأكثر قدماً مع طقوسه المتعلقة كما ذكرنا بمسألة الغياب، بما وراء الوجود. مع مجموعة "ذاكرة" (٢٠١٦) لنور عسلية تنبعثُ كل تلك التداعيات مع حضور الوجه كنموذج فني وكمفهوم معاصر. الممتع في رؤية هذا العمل هو العالم الخاص الذي يحيط بالمنحوتة، العالم المادي الفيزيائي، وما يصل لعين المتلقي من ازدواجية ناتجة عن الاندماج بين المادتين السائلة والصلبة، رغم أن المادتين "الصلصال والريزين الشفاف" يتحولان مع فعل التنفيذ التشكيلي إلى جسم صلب، إلى منحوتة، هناك خداع بصري ناتج عن لعبة الضوء في فضاء العمل. يسبح الوجه داخل شفافية فضاء العمل، مع عيون مغمضة، والتي من شأنها أن تكثف التعبير ليبحث الخيال عن إجابة: الموت، النوم، الحلم، المرض، الراحة؟ كأن تلك العيون الكبيرة المفتوحة على مدار السنين في الشرق قد استراحت مع لحظة إغلاق الجفنين بمنحوتة عسلية، ليخلد الوجه بدوره النابع من الذاكرة البصرية والباطنية، سؤال الهوية هنا غير مهم، انه لم يعد ذاكرة فردية، فالوجه أصبح ذاكرة لكل الوجوه.

لن يسعنا التطرق إلى كل النتاج الفني السوري المعاصر المرتبط بالوجه والجسد، وقد يتطلب ذلك بحثًا مطوّلا، لكن السمة العامة تتمثل في ابتعاد معظم التشخيصات التي تناولناها عن البعد الوصفي والمسرحي، وتقديم الوجه عموما بهيئة مواجهة: وجها لوجه مع عين الناظر حيث أن المشاهد يلعب دورا أساسيا في العملية الإبداعية وذلك عن طريق رؤية العمل الفني والتمعن به عن قرب لأن فعل الرؤية كما يقول جان برجر "ليس عفويا وطبيعيا كما نتخيل وإنما يعتمد على العُرف والعادة" والتدريب: تدريب العين بما يتضمنه من متعة الاكتشاف والمفاجأة من خلال اكتشاف تفاصيل العمل الفني التي تُظهر كيفية التنفيذ التشكيلي المُعتَمد من قبل الفنان، وذلك من شأنه بأن يحملنا إلى استقراءات تتعلق بالرؤية التي لا تترجم لغويا أحيانا، فالصورة والكلمة توأمان ومن الخطأ الخلط بينهما، ولكل منهما غايته. إن متعة الرؤية هي السبيل الأوحد إلى الصورة.

د. نغم حديفة،

# سورية:
# نحو الضوء

مختارات من الفن التشكيلي السوري
الوجه - الجسد من مجموعة مؤسسة
أتاسي للفنون والثقافة