

عاصم أبو شقرا والصبّار في الفن الفلسطيني المعاصر

هذه الصفحات محاولة لإلقاء الضوء على المساهمة الهامة التي قدمها الفنان الراحل عاصم أبو شقرا، الذي يقام أول معرض له بمركز خليل السكاكيني في رام الله.

والصفحات هذه هي فصل من كتاب استحضار المكان: دراسة في الفن الفلسطيني المعاصر الذي سيصدر هذا العام عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تونس. ونتقدم بالشكر الى الفنان والباحث كمال بلّاطة لسماحه لنا بنشر هذا النص في هذه المناسبة.

لكي نستوعب أهمية المساهمة الفنية التي قدمها الفنان عاصم أبو شقرا (١٩٦١-١٩٩٠) في تجربته القصيرة، ونتمكن من قراءتها ضمن سياق مسيرة الفن الفلسطيني، لا بد لنا من الإمساك بالخيط الخفي الذي ربط بين الأعمال المدهشة التي أبدعها هذا الشاب في آخر سني حياته، وما نعتبره نقطة تحوّل في تعريب لغة التصوير التي استورد أدواتها رواد الفن الفلسطيني في مطلع قرننا الحالي.

فبين العقد الأول والعقد الثاني من القرن العشرين، كان المصوّر المقدسي نقولا الصايغ، الذي توفي حوالي عام ١٩٣٠، في طليعة الأيقونوغرافيين المحليين الذين واصلوا مساهماتهم الفنية في تعريب الأيقونة البيزنطية، فيما أخذوا يمارسون التصوير التشخيصي الذي تبلورت لغته وأدواته في العالم الغربي. وقد كان ما سمي بالعربية «طبيعة صامتة» ضمن مواضيع اللوحات الزيتية التي تجلّت فيها موهبة هذا الفنان الرائد. والمقصود بموضوع الطبيعة الصامتة، هو ذلك النوع الشائع في التصوير الغربي الذي ارتكز انشاؤه عموماً على تمثيل مجموعة من الفاكهة المطروحة في أوان بيتية، أو متنوعات من النباتات والزهور كما تبدو بشكلها التلقائي في اطار إناء منزلي. أما ما اختار الصايغ تكراره والتخصّص فيه عند انشاء طبيعته الصامتة فما كان ليخطر على بال مصوّر غربي، ألا وهو إدخال فاكهة الصبّار في صميم عمله الفني، هذه الفاكهة التي عمّ نموها وانتشارها في كافة أرجاء الريف الفلسطيني. وفي تركيزه على فاكهة الصبّار في طبيعته الصامتة، تجلّت موهبة الصايغ في تطبيع الموضوع الفني المستورد، كما تجلّت من قبل طاقاته الإبداعية في تعريب مميزات الأيقونة البيزنطية. وفي محاكاته البارعة لهذه الفاكهة المحلية، بزغت في لوحة الصايغ تفاصيل استدارات حبات الصبّار

ونتوءاتها الخضراء من خلفية مخملية الدكنة كاد الناظر أن يلامس أطرافها. ومن خلال ضوء بيتي خافت، ظهر الصبّار المُدبّب بالأشواك والذي اكتست بعض ثمراته بمسحات من الطين، وقد ألقى في طبق مصقول بغشاوة القيشاني الأملس. وفي البقعة الأشد إشراقاً في اللوحة حيث ركّز الصايغ جُلّ تفاصيله المحسوسة، رأى المشاهد سكيناً ملقىً بحذاء صبّارة منفردة وقد شُرّح جانبها بدقة الجراح، بحيث أمكن للعين أن تلتقط ظلال القشرة الجلفّة التي انسلخت عن الفاكهة الغضة، والتي بتواربها المغربي كشفت عن أحشائها الريّانة. هذه الفاكهة المحليّة التي استحوذت على مخيلة الصايغ، التي في سبيلها بذل المصور المقدسي قصارى جهده ومهارته الإبداعية في التعبير عن تباين شكلها الخارجي الخشن مقابل حلوة طعمها البرّي في الداخل، هي الفاكهة المحببة ذاتها التي كانت في متناول أفقر الفلسطينيين لتيسرها، إذ اعتبرتها كافة الطبقات الإجتماعية مفخرة الفاكهة الشعبية والترف الشهي في مواسم الصيف الفلسطيني. وما درى أحد آنذاك أن فاكهة الصبّار المحببة هذه ستسمي ذات يوم أداة تعبيرية مشحونة بالدلالات الرمزية في أعمال فنيّة فُدر لها أن تُصوّر من قبل فنّانين فلسطينيين ما كانوا قد ولّدوا بعد، وما كانت الفاجعة الوطنية التي شتتت أهل البلد إثر تهويدها لتحريمهم من التعرف على منجزات أسلافهم الإبداعية التي ارتكزت على فاكهة الصبّار.

ومن جيل الفنّانين المقدسيين الذين أبدعوا في التصوير الزيتي للشخصيات والمناظر المحليّة علاوة على مواضيع الطبيعة الصامتة خلال الثلاثينات، والذين اعتبروا أعمال الرائد نقولا الصايغ مثلاً أسمى يقتدى به، نذكر مبارك سعد (١٨٨٠-١٩٦٤) وسليمان طليل (١٨٨٥-١٩٥٢) وخليل جوهريّة (المتوفى عام ١٩٥١) وزلفّة السعدي (١٩٠٥-١٩٨٨) وخليل حلبي (١٨٨٩-١٩٦٤) الذي علّمني أولى دروسه في التصوير الزيتي، والمعلم داود زلاطيمو (المولود عام ١٩٠٦) والذي كان استاذ الرسم الأول لاسماعيل شموط.

أما الفنّانة المقدسية زلفّة السعدي التي خفقت أعمالها بنبض المواضيع التي هيمنت على الفن الفلسطيني في عقد الثلاثينات، فتشير كافة مكوناتها الى أن صاحبها كانت في طليعة جيلها ممن اقتدوا بسيرة نقولا الصايغ لا في تصويرها الأيقونوغرافي للشخصيات التاريخية فحسب، بل في تصويرها لموضوع الطبيعة الصامتة بشكل خاص. ومن الجدير بالذكر أن السعدي اختيرت للمشاركة بلوحات زيتية في تمثيل جناح فلسطين في المعرض العربي الأول، الذي أقيم في مبنى المجلس الإسلامي الأعلى في شارع مامن الله في القدس صيف ١٩٣٣. ومما يثير الإنتباه أن معروضات السعدي في تلك المناسبة القومية الشاملة، تضمّنت لوحة زيتية لا أثر لها اليوم، إلا أن هنالك أسطر مخطوطة في دفتر زيارات ذلك المعرض تشير الى آثار المعلم الرائد في تلك اللوحة. فضمن ملاحظات الإعجاب المكتوبة يلفت انتباهنا شهادة الشاعر الأفغاني الذي افتتق بموهبة السعدي لدى زيارته المعرض، وقد أشار في ملاحظته بشكل خاص الى لوحة كانت تمثّل، حسب قوله، «أكواز الصبر». أمامها كتب الشاعر يقول «لم أتمالك من أن أمدّ يدي لأتناول كوزاً»!

وهكذا، فمن العلاقة المحسوسة بين التوق لمذاق الفاكهة البرّيّة ومرآها المغربي تغلغل موضوع الصبّار في اللوحة الفلسطينية على يد نقولا الصايغ. وما انتشر هذا الموضوع فيما بعد بين أعمال جيل الثلاثينات،

لمجرد النجاح في إتقان التعبير عن المكونات الجمالية لهذه الفاكهة، بل لأن جلّ اهتمامات المصور الفلسطيني الرائد، كمعاصريه من أبناء جيله في الأقطار العربية المجاورة، تركز حول كيفية تعريب ما استورده من أدوات ومكونات تعبيرية. وكانت الفاكهة الشعبية المحببة خير ما اختاره نقولا الصايغ وأتباعه من المصورين الفلسطينيين، لتوكيد إشارة التعريب لموضوع الطبيعة الصامتة، الذي استورد من التقليد الشائع في التصوير الغربي.

أما بعد تهويد الجزء الأكبر من البلاد فقد اكتسب موضوع الصبّار في الفن الفلسطيني، بعداً مغايراً إذ تحوّل وضعه من فاكهة شعبية مغربية في صحن البيت الى نبات برّي أثبت أنه ألد أعداء «البلدوزر» الإسرائيلية. فإن كان الصبّار الأداة التي استخدمها الرواد في مطلع القرن لتعريب موضوعهم الفني، فقد تحوّل هذه المرّة الى رمز البقاء الفلسطيني رغم قيام الدولة العبرية في أرض الوطن. وإن كان رواد التعريب الفني قد جاءوا من كبرى مدن فلسطين التي شهدت التلاحق الثقافي، فقد بزغت مواهب الذين تغنّوا بنبتة الصبّار من أهل الريف الفلسطيني الذين تقاعسوا الى أقلية مضطهدة في وطنهم الأم، وهم الذين صمدوا أمام حملات التهجير والإبادة المنتظمة لجميع عناصر الحياة العربية في محيطهم اليومي. ومثلما جاءت مساهمة نقولا الصايغ في لغة التعريب الفني في مطلع القرن لتتغلغل في الجيل الذي دافع عن عروبة البلاد، فقد جاءت مساهمة وليد أبو شقرا (مواليد 1946) بعد مضي نصف قرن، لتتصدّر طليعة جيله الذي عانى مرارة الغربة على أرضه. وانطلاقاً من أعمق ثلم في الطريق التي حفرها وليد أبو شقرا، تجلّت الأعمال التي بلورها ابن عمه الأصغر عاصم أبو شقرا، لتكثل العطاء الفني الذي قدر لام الفحم أن تكون منبعه.

فمن خلال المعرفة الحميمة بأسرار الأرض، ذهب وليد أبو شقرا ليطلعنا على مكانة الصبّار ضمن المنظر المحلي، بحيث أشارت نبتته البرية الى الحياة والصمود في وجه الإقتلاع والموت. وما أن أخذ عاصم أبو شقرا بمواجهة موته المقبل عليه حتى بات مجاز الصبّار الذي أبدع في تصويره ابن عمه الأكبر، يحتل مكانة مركزية فيما تبقى للفنان الشاب من حياة.

أما صبّارة عاصم أبو شقرا الذي عاش في تل أبيب كالمقتلع من جذوره، فكان لا بد أن يقتطفها من البيئة الطبيعية التي نشأ فيها، ويعود بها مع حفنة من التراب في وعاء الى بيئته المنزلية. ولم يدر الشاب أنه بالتجائه الى نقل الصبّارة من اطارها الطبيعي الى محيطه البيئي، كان قد اتخذ الخطوة الأولى في استعادة المكانة البيئية التي ارتأها للصبّار رواد التصوير الفلسطيني في مطلع القرن، وأن اختلفت استعارة الرائد للصبّار عن غرض أبو شقرا له باختلاف سياق اللحظة التاريخية التي عاشها كل من المبدعين، فقد استمر الصبّار في مكانة الأداة التغييرية في لغة التعبير البصري الفلسطيني. وفيما أخذت صبّارة أبو شقرا البيئية بإنارة محيطه الشخصي، رأى ابن الريف فيها مرآة وجوده.

وفي خلوته المنزلية، عندما لم يسمح المدخول المحدود للشباب الفنان بشراء القماش الخاص بالتصوير الزيتي، هجم عاصم أبو شقرا بفرشاته وأوانه الزيتية على ما لديه من أوراق. محمواً بهاجس الغربة والموت أخذ الشاب يستمدّ طاقاته في اللوحة تلو الأخرى من مجاز الصبّار، إذ اتقد وعيه ويقينه بان اللوحة التي تتجسّد اليوم بين يديه ستحيا بعد الأيام المعدودة التي تبقت له مثلما عاشت أجيال الصبّار

الفلسطيني بعد اقتلعه. وفي روعة هجومه المبدع فاض هيامه بالصبار بالقدر الذي ازداد فيه وعي الفتى أنه راحل في ذروة شبابه. وجاء ما صبه من مجاز الصبار على شاكلة متواليات لطبيعة صامته توهجت بضربات فرشاة عنيفة وطلاء لوني مكثف. ورأينا كيف سجدت صبارة البيت بورع لسماء تخضبت بلون الرمل والطين، وكيف صرخت من الأعماق أشواكها تستنجد بشقوق الأزرق في الهزيع، وكيف تحولت شقائق النعمان من حولها الى بقع من الدم المتخثر، وكيف انقضت الليل على جذوعها المتعانقة في القفر المعدني، وكيف أزهرت الأشواك بالأنوار تحت السقف الإسمنتي. وفي متوالياته للصبارة التي تربعت في وعائها الضيق، أخذ المجاز الوطني يتحول الى أيقونة شخصية ناشدت الحياة بعد الموت. وبواسطة متوالياته الأيقونية هذه، كان ابن الأرض قد التقط الخيط الذي ربط بين نهمته الجامعة في التعبير وإيقاع أقدم المنجزات في ميراث التصوير الفلسطيني.

ومن الجدير بالذكر أنه في الوقت الذي كان فيه عاصم أبو شقرا يدا ب على بلورة أيقونته الشخصية، لم يتخل الفنان الشاب عن اطلاقاته الاستكشافية على عدة مواضيع طالما استحوذت على مخيلة أسلاف له، ساهم دورهم في تحديد مسيرة الإبداع الفلسطيني المعاصر. وتشهد التخطيطات في دفاتر رسوماته الخاصة التي أنجزها في آخر سنتين من حياته على الخيوط، التي نسجتها مخيلته بين الصبار والرموز الأيقونوغرافية المسيحية العامة كموضوع صلب الناصري، وهبوطه عن الصليب، وموضوع انتخاب الوالدة العذراء فوق الجثمان الهامد. وإن قل ما التقى رسم الصبار مع رسم الصليب على الصفحة الواحدة، فقد تتابع رسم الإشارات للموضوعين بعصبية مختزلة في صفحات متتالية، وكان البعث الذي ارتأه في مجاز صبارته لم يختلف عن المجاز الذي ارتأه شعراء فلسطين في أيام السيد المسيح. فإذا كان بعض الرسامين الفلسطينيين قد استوحوا صورهم من البيان في الشعر الوطني، فإن عاصم أبو شقرا اختار أن يلتقي مع شعراء فلسطين الذين استعاروا مجازهم الشعري من سيرة البعث المسيحي، متمثلاً بمن غصوا النظر عن منشئهم الديني. سعى ابن الريف في شظايا تخطيطاته الى الصهر بين رؤيته الأيقونية للصبار وانتماؤه مع شعراء الوطن الى الأرض، التي شهدت تجربة ابن مريم واضطهاده. أما هذه المخيلة الإبداعية التي زواجت بين مجاز الصبار والمواضيع الأيقونية لآلام الناصري، فلم تتجسد في خلوة عن الأحداث العنيفة التي أخذت أنباءها تحاصر عاصم أبو شقرا في تل أبيب. فعندما كان هاجس الموت والبعث يتشكل بين يدي الفنان الذي لم يبق منه إلا حشاشة، كانت الإنتفاضة الشعبية قد أخذت تجتاح القرى والمدن العربية المحتلة، حيث علا نحيب الأمهات اللواتي سقط ابناؤهن على التلال وأرصفة البلاد يوماً بعد يوم فيما وعد الأفق بميلاد جديد. وطاحت روح عاصم أخيراً في يوم ربيعي بمطلع نيسان تلا بأيام معدودة اليوم الذي احتفى فيه الفلسطينيون بيوم الأرض.

وهكذا، فبالقدر الذي كان لب الفاكهة الريانة للصبار هو الذي أغوى الأيقونوغرافي نقولا الصايغ للولوج في التصوير التشخيصي، كانت أشواك الصبار ومجازها هي التي دعت عاصم أبو شقرا لاستكشاف الأيقونوغرافية المسيحية. ومثلما أشارت اللوحة الفلسطينية قبل تهويد البلاد الى علاقة الاندماج والتآلف مع طبيعة الأرض وعطائها، فقد كشفت اللوحة بعد التهويد عن معاناة ابن الأرض المقتلع من طبيعته. ومن خلال موضوع الطبيعة الصامته التي جمعت بين الحلاوة في صبارة الصايغ

والعناد في صِجارة أبو شقرا، يمكننا أن نقرأ الخيط الذي تم عبره اللقاء حول ما مثل الأوجه المختلفة للصمود الفلسطيني. وبذلك تكتمل الدائرة التي ربطت بين الأيقونوغرافي الأول في مطلع القرن وباكورة المواهب الفلسطينية التي أدركها الموت قبيل نهاية القرن.

كمال بلأطة
واشنطن