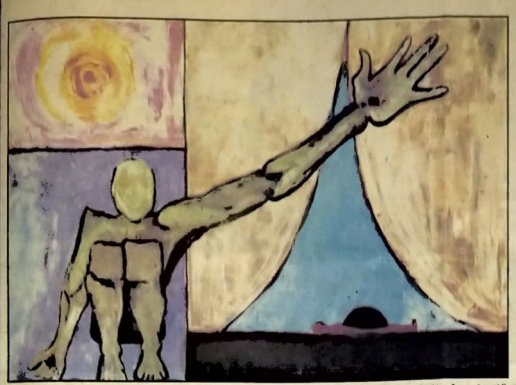
فن تشكيلي

مؤسس التعبيرية السعودية عبدالجبار اليحيا

لوحته تعكس جدلية العلاقة بين الانسان وحركاته الانفعالية



الزمن تعبيرية مباشرة

الحياة - لوحة زينبية

في مدينة مرصعة على حد الصحراء الفاصل بين الخضرة والرمـال، أو بين الانسان والذي الصحراوي الهائل. كانت طفولته وكان مولده، حيث مدينة «الزبير» القريبة من البصرة وسوف يتحول الطفل الراقب إلى مشاغب يرسم بأعواد الاثل المغرقة على بياض الحيطان المطلية بالجص. فلقد كان منذ الطفولة كائناً راصداً لأشكال هذه الخارجي. اشكال ستبدو خرافية وغير مألوفة عندما تتدمج بالفعل اليومي للحياة. لكنها وهي البصرة سوف لن تمنحه غير نعمة الانفراد والتصمت الذاتي بكل هذه الموهبة التصويرية المتدفقة.

ولم تكن الحياة في مدينة الزبير رغم وحداميتها غير الرحلة التي ستتضح فيها ايضاً تلك البدايات الصادقة لوعي الفنان بما يجب ان يكون عليه المصير. لذلك قرر ان يتحالف مع وعيه. وان يلتف بدائه التي تلمسته كما تلتمس العباءة السوداء، الثقيلة لجسام الفلاحين. لقد كانت صورة الخارج هي الاخرى سوداء، لا يختلف سوادها عن سواد رأس عود «الاثل» المحترق، والذي كان قلمه الاول. وفحم تخطيطاته المبكرة على تلك الحيطان المغلفة «بالجص» وهو نوع من الجصين الابيض المحلي الذي كان يستعمل بدلاً من الاسمنت في البناء، وفي توريق الجدران.

حسناً افصح عبدالجبار عن تلك البدايات، لأننا نحس الذين نمتلك جذورنا نعرف بالغريزة أين رسمنا اشكالنا الأولى، وبمادا سودنا جدران منازلنا أو بيضنا اسفلت شوارعنا.

أسود على أبيض يساوي في القيمة البصرية الأبيض على الاسود.. فالذي يبدأ بعود الاثل المحروق.. سوف ينتقل تلقائياً الى الطبشور المسروق من المدرسة. لكنها البدايات التي تعلم شيئاً تعجز عنه أحياناً حتى الاكاديميات. أي قوة التأسيس الخطي في التصميم فهذا الشكل الاحادي اللون هو مجموعة من التأليفات الزيحية، وهو عملية ارتجالية في الرسم تقوم على مبدأ اعادة استذكار الصورة التي شوهدت خلال النهار بعين محايدة أحياناً وبروح بالغة الفراغ والمرافقة السلبية.

لم يكن عبدالجبار اليحيا مأخوذاً بالخارج الذي يرسمه وفق مبدأ التداعيات الذهنية بقدر ما كان بمحاجة إلى بقعة هذا الذي يجيش بداخله، أي تلك الرقعة التي تدفعه لأن يصل بالصورة المرسومة الى مستوى واقعها العياني. انها المرحلة الأولى في تكون الرسم الذي تزداد رغبته ولوعه على الوصول بالرسم الذي ينتقه إلى مستوى حقيقة الصورة.

التحول النوعي

ان لبرز التحولات وأعمها سوف تطرأ على هذا الفنان عندما يقرر فجأة أن يتجاوز واقع سذاجته وينتقل نحو عالم لغرفيه من المعرفة التقنية أكثر مما فيه من التأمل والرومانسية.

فما في هذه المرحلة بالذات سوف يطالع الصور الفنية، وسوف يرى عبر الصورة اللونة لوحات الكلاسيكيين والانطباعيين. وسوف يعيد رسمها عشرات المرات. انه ليس للوان الاكاديمي والا الانشاء التصويري. بل تلك الرهفة الخفية التي تتطاول على الاعمار التصويري بغية تذليله. الرسم بصعوبة شداً الرغبة بتذليلها وتجاوزها عند الفنان الذي يحمل خميرته الاولى. ثم ان هذا السحر الانشائي سوف يتحجه أيضاً إلى البحث عن الالوان وبمقاديرها كان قلم «الكوبيا» الازرق الذي يستعمل بالماء. لونياً. وكانت الحناء لونياً وبعصير الرسم الاخضر لونياً. اذكر كان المعلمون اجمالياً يلصقون ما بين الحداء والركبة بياطا مريضاً بسوسته (الكبتر) كان أخضر اللون. وكانوا يعلمونهم كيفية تلوينه بعصير الرسم لكي يصير بلون الخضرة.

لكن هذه الالوان المشروحة بزلال البيض كانت بشاشة «الشفاف» من حيث قيمها اللونية. لذلك كانت تخطف بالماء. وتحتاج إلى سيطرة احترافية وإلى تمرين جيد.

فنان يخترع الوانه. ويخترع ايضاً سطحاته التصويرية. وبالتالي لا بد وان يخترع مواضيعه، ولكن كيف؟

هنا يتحول السؤال إلى مشكلة. فهذه الكيف تفترض فضاء. واسعاً وعالماً مشغولاً بالامداد. وليس بالحرب العالمية الثانية ونتائجها الكارثية على مستوى الخطة التي كانت الخط البرقاني الاخير للحلفاء. فهي منطقة الطاقة أولاً. وهي نقطة التقاء. اسيا بالعالم والبحار والحيطات. فلا غرابة أن نرى أن أكبر تجمع للسيارات الحرب العالمية الثانية. وبقاياه تلك التي خدمت جيوا في الحرب أو التي استهلكت على الجبهات كانت تقع بمنطقة قريبة من البصرة. وتقصد بها منطقة الشعيبة. هناك حيث كان أكبر تجمع «للشركاب» والآليات العسكرية.

ان هذا العالم الذي كان مشغولاً بالحرب ليس من يسخ هذا النفوس بلوة الذي الشيء الذي يحلم به. فلا الوان ولا تدريس ولا كتب. لا شيء على الاطلاق. فمن أمام شاب يحمل فراراً هائلاً من الرقعة بأن يصير فناناً وليس هناك من معلم لكي ينطلق هذه الرقعة.

الفنان عبدالجبار اليحيا

لا يقتبس تكويناته الانسية من اية مدرسة تشكيلية في العالم

عن المرأة التي لم تكتمل بعد. ان الاصابع المتشابكة ليست دلالة الاغفاء، او الاسترخاء، بقدر ما هي لحدى دلالات السفر في صلب حالة الرسم. ثم تأتي الالوان وهي مشتقة من مصدر واحد تقريباً لتؤكد على حالة احتراق هذا اللحم البشري بحرارة الموضوع.. انه عالم (قانط) حار يشير الى خروج الفنان للعالم الخارجي (خارج المحترف) بحثاً عن موضوعه الذي سيذهب فيه الى اعمق الاعماق.

هذه اللوحة التي تنتمي إلى التعبيرية استغل الفنان فيها ايضاً المساحات التكعيبية التي صارت فسحات ذات خصائص لونية اغنت العمل وحركته باتجاه الوثوق أو التوثق ضمن مساحة هذا المثلث المحصور ما بين الموضوع، الافصاح، والرمز.

ولنأخذ ايضاً لوحة البناء، هذه اللوحة بقدر ما فيها من المبالغة التعبيرية عن حركة الرجل الواقف على الحائط والمرأة التي تمد يدها لتناولو (طاسة) الطين، فهي تمثل من الموضوع الواقعي اقصى ما يمكن ان تتصوره العين التي سبق لها ومشاهدت على الطبيعة كيف يبني هؤلاء الفقراء منازلهم، حين يتعاون الرجال والنساء على نقل (اللبن) أي الطابوق غير المشوي بالنار. وكذلك الطين الذي يثبتون به الوحدات البنائية. الرجل الواقف على الحائط ومهما صار عالياً عليه ان ينحني بكل ما لديه من طاقة لكي يتناول من يد المرأة الطين أو الطابوق، وهي. أي المرأة. عليها ان ترتفع فوق حجارات وتمط جسمها بأقصى طاقتها لكي توصل (الونة) إلى يد الرجل.

الحركة ما بين جسدي المرأة والرجل هي الصيغة القصوى لهذه الحياة الشاقة للفقراء ايضاً كانوا وحيثما فكروا ببناء منازلهم التي تبنى بالاعصاب والعرق والشقاء.

تكويناته الانسية

كان المرحوم جواد سليم عندما كلف بوضع شعار وزارة الاشغال العراقية، لا ينظر إلى مسألة الشغل سوى من منظار عمال البناء العراقيين الذين كان يرافقهم وهم يشيدون الابنية بوبتائهم الخاصة، وبحركاتهم الخاصة ايضاً.. مثلاً هناك تقليد في رسي الحجارة من اسفل إلى يد (الاسطة) المعلم الواقف على ارتفاع عشرة امتار.. وهناك تقليد آخر في كيفية خلط (الجص) بالماء، وحمله في (طاسة) البناء على الرأس. ثم رفع الطاسة باليدين.. هذه الحركات في جزء من ذاكرة هذا الانسان المرافب منذ طفولته لحوالته التي يعايشها بكل ما لديه من شغف واندفاع.

اذن عبدالجبار اليحي يرسم الجسم البشري بهذه الحركة وبهذا التأليف لا يقتبس اصلاً تكويناته الانسية من أية مدرسة تشكيلية في العالم، بل يلتقط هذا الواقع الشرس ويصوغه بمشاعره، ويصنع منه العجينة القابلة لكل هذا التمدد والسيولة التي تحول الوضع التعبيري العام للوحة الى ايحاءات تصل الى المستويات شبه السوريالية احياناً.

تماماً كلوحة «حفنة تراب» التي انجزها اوائل الثمانينات هناك صوت بشري ورأس يصل الى مستواه الافقي ويداه تكمشان حفنة من التراب، لكن رسغي اليدين سوف يستندان على رأسين او صخرتين صارتا رأسين بشريين.

ما يجب ان تلاحظه في هذه اللوحة بالذات هي الخلفية الفاضية لهذا الاحمر المتأجج بالأشعان المتحركة. ثم هذه الارضية من الغضب الازرق والترابي.

لم يقل إنه واحد من أشهر الفنانين التعبيريين العرب» وانه عندما يبدأ بصياغة لوحته يرسم حدود الشكل بالفسوة التي ستلون الخلفية، لأن عبدالجبار هو فنان مصمم يمتلك القوة الفصدية لديناميكية اللون والرسم معاً.

في لوحة لهذا الفنان لا يستطيع الا الناقد او المراقب لعوالم الأسواق الشعبية التي تبيع النسوة فيها وتشتري، ان يفسرها او يقرأ أبعادها الاساسية.

فالمرأة البائعة لا تبيع سلعة فحسب بل خبرا جديداً.. والمرأة التي تشتري لا تشتري سلعة جديدة بل خبراً جديداً ايضاً. لذلك تتقارب الوجوه ويصير الحوار سرياً ومهماً كلما صار هامساً وقريباً الى درجة النقاء العين بالعين والفم بالاذن.

هذه اللوحة من الأهمية التأليفية لدرجة ان الفنان طرح فيها لونية خطيرة عندما اشتغل بالازرق «الشذري» ومشحه بالاسود من دون ان يتسبح اللون ويفقد جوهره.. لكنه ايضاً سوف يشتغل على خلفية مضيئة توحي بالانتساب الجغرافي للوحة الحدث.

في لوحة «النبأ» ثمة عائلة متحلقة حول جهاز راديو.. لأنها تتوقع اذاعة نبأ ما.. وغالباً ما كانت الانباء التي تذاع مصيرية الى درجة انها كانت تغير مسارات حياتنا.. هذه اللوحة بعناصرها الانسية الخمسة لا تحتوي على اغواء، بل على اذان فقط. من دون وعي وبرغبة ومعايشة المستمعين «للنبأ» الخطير الذي الفنان اقواههم.. انهم المتلقون للخبر وليسوا بصانعي الحدث لماذا النطق؟ فقد عليهم ان يستمعوا ويصمتوا مفكرين بمصائرهم بعد اذاعة النبأ.

من حيث التأليف ستبدو اللوحة اقرب الى الابقاع التعبيري التسجيلي، لكن عندما نعيد النظر ثانية في قيمها التأليفية. نكتشف العناصر الدفينة للتأليف التعبيري المنطوي على ترميز بالغ الدلالة.. وايضا ينطلق من موضوع، وهو كما قلنا سابقاً لم يزل العنصر المحفز لقيام اللوحة التعبيرية الموضوعية عند هذا الفنان.

تأثيرات بودابست

لا أعرف كم اثرت مدينة «بودابست» الجرية على هذا الفنان الذي عاش ردحا من الزمن فيها.. فهذه المدينة كانت باريس اوروبا الشرقية، وهي الاجمل والاعرق من دون منازع. وهي تقع على نهر الدانوب الذي يشطرها الى شطرين «بودا» وبست».

من هنا فهي تدفع بالفنان الى اكبر قدر من الانطباعية المباشرة، ليس لأنها مدينة جميلة، بل لأن تراثها الفني تأسس على وعي جمالي قدم الشاعرية الرومانسية على المستويات كلها.. مع ذلك فهناك في هذه المدينة انطلقت اكثر الحركات التجريدية تغريبا للصورة. حيث مدرسة «فكتور فازاريللي» القائمة على لوحة «الأيتكل آرت» او الفن البصري استعملت زغل الرؤية وحركة الأزياح والألوان لتصل الى نتائج تجريدية خطيرة ومهمة. لكن عبدالجبار اليحيا الذي عاش هناك من اجل مراقبة تحولات الطبيعة والانسان في هذا العالم التفاعل والتحول والسريع الايقاع رسم في «بودابست» ولكن بتقنية الالوان المائية هذه المرة. والمعنى التنفيذي للوحة هناك انه خرج بأدوات رسمه خارج المحترف وباشر بالانشاء التصويري المباشر ليرسم مشاهداته المباشرة طبعاً ولكن ليس بوصفه رساماً سلبياً مراقباً للخارج. بل بوصفه الذاكرة الانائية التي ركزت على الفكرة التأثيرية حيث التفاعل بين الضوء واللون وحيث تحولات الشكل تصير جزءاً من تحولات النهار في ذلك العالم المتحرك.

اسلوب سريع وبارع

لقد خدمته عملية الرسم المباشر بالالوان المائية، فبدأ ايضاً يعيد صياغة موضوع المرأة بهذه المادة الحساسة. ولكن بأسلوب انشائي سريع وبارع. وقد بقيت حكاية الموضوع الجاهز كحافز لإنشاء اللوحة. وها هي لوحة «بعد الخمسين» تحكي قصة المرأة مع المرأة ومع الزمن في آن واحد.. انها لا تزى صورتها الحالية في مرآة الحاضر، بل صورة ما فيها في هذه المرأة الافتراضية.. وجها لوجه المرأة ما هي عليه اليوم وما كانت بالأمس، ولكن عبر مرآة احتفظت بصورة شباب المرأة في داخلها.. تماماً كما احتفظت صورة الفنان بزمان الفنان المتقادم في رواية (دوريان غراي). صورة دوريان غراي هادئ، رزين، يجهز موضوعه مسبقاً، ويؤسس لوحته منطقياً، ثم ينهي عمله بشيء من الشغف الذي يتركه مثل الحيرة التي تصير سؤالاً يدور ثانية حول لوحة عبدالجبار اليحيا.

هذا الفنان المؤسس للحركة التعبيرية السعودية يبرر وجود واستمرارية حالة الرسم في هذا العالم الذي نعيشه كمراقبين وكمتقولين ايضاً.

من هو؟

. عبدالجبار اليحيا.. من مواليد الزبير - في العراق - سنة ١٩٣١.
. عاد إلى وطنه في السعودية سنة ١٩٤٩.
. عمل مهندساً الكترونياً في القوة الجوية.
. سافر إلى أمريكا أوائل الخمسينات وعرض هناك.
. عمل في الصحافة ناقداً تشكيلياً سنة ١٩٦٧.. فكان أول ناقد تشكيلي سعودي.
. أقام معرضه الفردي الشامل سنة ١٩٧١.
. أنتج الاف المحفورات والاعمال الجرافيكية والدراسات، كما صمم العديد من الميداليات والأوسمة.
. رسام معروف عربياً لحضوره المميز في البينالليات والمعارض الجماعية.

عمران القيسي

بودابست. لوحة انطباعية

الفنان واللوحة.. زيت على قماش

العمر. لوحة مائية

في مدينة مرمية على حد الصحراء الفاصل بين الخضرة والرمل، أو بين الانسان والمدى الصحراوي الهائل.. كانت طفولته وكان مولده، حيث مدينة «الزبير» القريبة من البصرة وسوف يتحول الطفل المراقب إلى مشاغب يرسم بأعواد الاثل المحترقة على بياض الحيطان المطلية بالجص.. فلقد كان منذ الطفولة كائناً واصداً لأشكال عالمه الخارجي.. اشكال ستبدو خرافية وغير مألوفة عندما تندمج بالفعل اليومي للحياة.. لكنها هي السلبية سوف لن تمنحه غير نعمة الانفراد والتمتع الذاتي بكل هذه الموهبة التصويرية المتدفقة.

ولم تكن الحياة في مدينة الزبير رغم وحدانيتها غير المرحلة التي ستنضج فيها ايضاً تلك البدايات الصادقة لوعي الفنان بما يجب ان يكون عليه المصير. لذلك قرر ان يتحالف مع وعيه.. وان يلتف بذاته التي تلبسته كما تتلبس العباءة السوداء الثقيلة اجساد الفلاحين، لقد كانت صورة الخارج هي الاخرى سوداء لا يختلف سوادها عن سواد رأس عود «الاثل» المحترق، والذي كان قلمه الاول. وفحم تخطيطاته المبكرة على تلك الحيطان المغلفة «بالجص» وهو نوع من الجفصين الابيض المحلي الذي كان يستعمل بدلاً من الاسمنت في البناء وفي توريق الجدران.

حسناً افصح عبدالجبار عن تلك البدايات، لأننا نحن الذين نمتلك جذورنا نعرف بالغريزة أين رسمنا اشكالنا الأولى، وبماذا سودنا جدران منازلنا أو بيضنا اسفلت شوارعنا.

أسود على أبيض يساوي في القيمة البصرية الابيض على الاسود.. فالذي يبدأ بعود الاثل المحرق، سوف ينتقل تلقائياً الى الطبشور المسروق من المدرسة.. لكنها البدايات التي تعلم شيئاً تعجز عنه احياناً حتى الاكاديميات، أي قوة التأسيس الخطي في التصميم فهنا الشكل الاحادي اللون هو مجموعة من التأليفات الزيحية، وهو عملية ارتجالية في الرسم تقوم على مبدأ اعادة استذكار الصورة التي شوهدت خلال النهار بعين محايدة احياناً وبروح بالغة الفراغ والمراقبة السلبية.

لم يكن عبدالجبار اليحيا مأخوذاً بالخارج الذي يرسمه وفق مبدأ التداعيات الذهنية بقدر ما كان بحاجة لأن يفجر هذا الذي يجيش بداخله، أي تلك الرغبة التي تدفعه لأن يصل بالصورة المرسومة إلى مستوى واقعها العياني.. انها المرحلة الأولى في تكون الرسم الذي تزداد رغبته وولعه على الوصول بالرسم الذي ينتجه إلى مستوى حقيقة الصورة.

التحول النوعي

ان ابرز التحولات وأهمها سوف تطرأ على هذا الفنان عندما يقرر فجأة ان يتجاوز واقع مدينته وينتقل نحو عالم آخر فيه من المعرفة التقنية أكثر مما فيه من التأمل والرومانسية.

هنا في هذه المرحلة بالذات سوف يطالع الصور الفنية، وسوف يرى عبر الصورة الملونة لوحات الكلاسيكيين والانطباعيين، وسوف يعيد رسمها عشرات المرات، انه ليس المران الاكاديمي ولا الانشاء التصويري، بل تلك الرغبة الدفينة التي تتطاول على الاعجاز التصويري بغية تذليله، الرسم صعوبة تبدأ الرغبة بتذليلها وتجاوزها عند الفنان الذي يحمل خميرته الاولى: ثم ان هذا البحث الانشائي سوف يسحبه ايضاً إلى البحث عن الالوان ومصادرها. كإن قلم «الكوبيا» الازرق الذي ينحل بالماء لوناً، وكانت الحناء لوناً.. وعصير البرسيم الاخضر لوناً.. اذكر كان المجندون اجباريا يلبسون ما بين الحذاء والركبة رباطاً عريضاً يسمونه (الكيتر) كان أخضر اللون.. وكانوا يعلمونهم كيفية تلوينه بعصير البرسيم لكي يصير بلون الخضرة.

لكن هذه الالوان المزوجة بزلال البيض كانت بمثابة «التاجرا» من حيث قيمها اللونية.. لذلك كانت تخفف بالماء.. وتحتاج إلى سيطرة احترافية وإلى تمرين جيد.

فنان يخترع ألوانه، ويخترع ايضاً مسطحاته التصويرية، وبالتالي لا بد وان يخترع مواضيعه، ولكن كيف؟

هنا يتحول السؤال إلى مشكلة، فهذه الكيف تفترض فضاء واسعاً وعالماً منشغلاً بالابداع، وليس بالحرب العالمية الثانية ونتائجها الكارثية على مستوى المنطقة التي كانت الخط الدفاعي الاخير للحلفاء.. فهي منطقة الطاقة أولاً. وهي نقطة التقاء اسيا بالعالم والبحار والمحيطات. فلا غرابة أن ترى أن أكبر تجمع لآليات الحرب العالمية الثانية، وبخاصة تلك التي خدمت جيداً في الحرب أو التي استهلكت على الجبهات كانت تقع بمنطقة قريبة من البصرة، وتقصد بها منطقة «الشعيبة» هناك حيث كان أكبر تجمع «للسكراب» والآليات العسكرية.

اذن هذا العالم الذي كان مشغولاً بالحرب يصعب ان يمنح هذا المسوس بلوثة الفن الشيء الذي يحلم به، فلا الوان ولا تدريس ولا كتب.. لا شيء على الاطلاق.. فنحن أمام شاب يحمل قدراً هائلاً من الرغبة بأن يصير فناناً وليس هناك من منفذ لكي يحقق هذه الرغبة.

ليهرب عبدالجبار من نفسه.. ويتجه إلى الداخل.. صوب الدولة، فهو السعودي الذي كان يعيش مع اهله على حافة المملكة.. يقرر ان يصير جزءاً من آلتها الجديدة.. يلتحق عبدالجبار بالقاعدة الجوية بمنطقة الظهران، وهناك يكتشف جديداً في ذاته.

انه ليس ذلك التقني العامل بالقوة الجوية في السعودية، بل هو ايضاً ذلك المريي المسكون بموهبة الرسم.. وهذا يعني ان له مطلق الحق بأن يشبع هوايته أسوة بالآخرين الاجانب.

يرسم هذه المرة بإمكانية اكبر وبمواد جاهزة وبفعالية وشوق يتأجج كلما اتيحت له الفرصة لأن ينتج لوحة جديدة.

ثم يسافر العام ١٩٥٢ إلى امريكا لدراسة الهندسة الالكترونية وهناك يتقدم كفنان تشكيلي ينال اعجاب الامريكيين الذين يدعونه للمشاركة في العديد من المعارض.

ما رسمه خلال تلك الفترة كان مجموعة من الايقاعات الاكاديمية ذات الطابع الرصدي، وجه زنجي، معالم مدينة حركات مفاجئة، لكن اللوحة من حيث البناء الداخلي كانت تجيش بالتحولات، لذلك يبدأ عبدالجبار بالبحث عن الصيغة التعبيرية التي تغريه وترضي نزوته الاساسية بأن يحول الرسم إلى حالة فكرية وليست صورة مرئية.

ربما مع اواخر الستينات سوف تنضج التجربة أكثر. ففي ولاية «أتلنتا» في الولايات المتحدة، بدأ بصياغة عناصره التعبيرية الرمزية الاولى. وهذه كانت بمثابة موقف نقدي للفنان في حركة الفن العربي كله. انه يتعامل مع الفن العربي خلال تلك المرحلة من منطلق يقوم على ضرورة تجاوز القيم الاكاديمية الموروثة والخروج من سلبية الحالة التسجيلية للوصول الى المعنى التأسيسي للوحة العربية الجديدة القائمة على قاعدتي الاطار الثقافي الواسع.. والحوار الذكي مع المتلقي.

بدأ عبر كتاباته النقدية عن الفن التشكيلي يناقش اللوحة، ويحلل حالة الابداع التشكيلي. وهذا يعني انه بدأ يرسم ايضاً بعصب الناقد ووعيه.. ومعناه النهائي الانتقال باللوحة التي ينتجها إلى بلورة جديدة علينا ان نطالعها بصرياً لكي نفتح كوة نحو خصوصية لوحة عبدالجبار اليحيا.

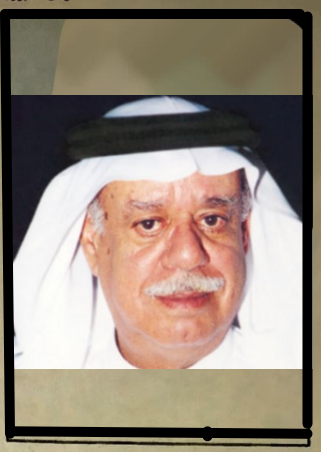
دراسة بصرية

عندما نطالع بصرياً لوحة ما.. لهذا الفنان، علينا أولاً وقبل كل شيء ان نتجاوز المقاربات بين الدلالات التصويرية للوحة هذا الفنان وآية دلالات تصويرية أخرى مصدرها المدارس المعروفة عالمياً.. ثم علينا ان نتجاوز مسألة السياق التأريخي للعمل.

نحن اذن ومن هذا المنطلق النقدي المباشر حيال لوحة حسية، مؤسسة مسبقاً وفقاً لمنطق تحليلي عقلاني جاد لاشكالية علاقة الانسان بعالمه المعاصر، نجد انها لوحة بحث.. تفسر أولاً محيط المدن، ثم ترصد اسبابه، ثم تبرمج وتوزع عناصره لكي يصير الحدث عبر اللوحة موقفاً ينتمي إليه المتلقي تلقائياً.

لنأخذ على سبيل المثال لوحة «الفنان» فنحن فعلاً أمام توضيحات اولية للموضوع. وهذا معناه ان الموضوع كان جاهزاً قبل اللوحة وبقي قائماً بعدها، فهي لوحة الموضوع بامتياز، ثم ان هذا الايضاح الشامل للموضوع من الناحية التصويرية اذا شئنا التبسيط سوف يسحبنا إلى رسم «الشيفالية» الحمالة او المسند الذي ترتكز عليه اللوحة في اثناء الرسم، لكن الفنان بتركيبه التشريحي الجديد ووفقاً للحالة التي تحول فيها، سوف لن يدخل فضاء اللوحة فحسب، بل سيصير جزءاً كاملاً منها. انه يرسمها لكي يدخل عوالمها، بل لكي «يلج» في صلب تأليفها الاولي

بودابست.. لوحة انطباعية



الفنان عبدالجبار اليحيا

لا يقتبس تكويناته الانسية من اية مدرسة تشكيلية في العالم

عن المرأة التي لم تكتمل بعد. ان الاصابع المتشابكة ليست دلالة الاغفاء او الاسترخاء بقدر ما هي احدى دلالات السفر في صلب حالة الرسم.. ثم تأتي الالوان وهي مشتقة من مصدر واحد تقريباً لتؤكد على حالة احتراق هذا اللحم البشري بحرارة الموضوع.. انه عالم (قائظ) حار يشير الى خروج الفنان للعالم الخارجي (خارج المحترف) بحثاً عن موضوعه الذي سيذهب فيه الى اعمق الاعماق.

هذه اللوحة التي تنتمي إلى التعبيرية استغل الفنان فيها ايضاً المساحات التكعيبية التي صارت فسحات ذات خصائص لونية اغنت العمل وحركته باتجاه الوثوق أو التوثق ضمن مساحة هذا المثلث المحصور ما بين الموضوع، الاقصاء، والرمز.

ولنأخذ ايضاً لوحة البناء، هذه اللوحة بقدر ما فيها من المبالغة التعبيرية عن حركة الرجل الواقف على الحائط والمرأة التي تمد يدها لتناوله (طاسة) الطين، فهي تمتلك من الوضوح الواقعي اقصى ما يمكن ان تتصوره العين التي سبق لها وشاهدت على الطبيعة كيف يبني هؤلاء الفقراء منازلهم، حين يتعاون الرجال والنساء على نقل (اللبن) أي الطابوق غير المشوي بالنار. وكذلك الطين الذي يثبتون به الوحدات البنائية.. الرجل الواقف على الحائط ومهما صار عالياً عليه ان ينحني بكل ما لديه من طاقة لكي يتناول من يد المرأة الطين أو الطابوق، وهي. أي المرأة. عليها ان ترتقي فوق حجارات وتمط جسمها بأقصى طاقتها لكي توصل (المونة) إلى يد الرجل.

الحركة ما بين جسدي المرأة والرجل هي الصيغة القصوى لهذه الحياة الشاقة للفقراء اينما كانوا وحيثما فكروا ببناء منازلهم التي تبنى بالاعصاب والعرق والشقاء.

تكويناته الانسية

كان المرحوم جواد سليم عندما كلف بوضع شعار وزارة الاشغال العراقية، لا ينظر إلى مسألة الشغل سوى من منظار عمال البناء العراقيين الذين كان يراقبهم وهم يشيدون الابنية بوسائلهم الخاصة، وبحركاتهم الخاصة ايضاً.. مثلاً هناك تقليد في رمي الحجارة من اسفل إلى يد (الاسطة) المعلم الواقف على ارتفاع عشرة امتار. وهناك تقليد آخر في كيفية خلط (الجص) بالماء وحمله في (طاسة) البناء على الرأس. ثم رفع الطاسة باليدين.. هذه الحركات هي جزء من ذاكرة هذا الانسان المراقب منذ طفولته لعوالمه التي يعايشها بكل ما لديه من شغف واندفاع.

اذن عبدالجبار الذي يرسم الجسم البشري بهذه الحركة وبهذا التأليف لا يقتبس اصلاً تكويناته الانسية من أية مدرسة تشكيلية في العالم، بل يلتقط هذا الواقع الشرس ويصوغه بمشاعره، ويصنع منه العجينة القابلة لكل هذا التمغط والسيولة التي تحول الوضع التعبيري العام للوحة الى ايحاءات تصل الى المستويات شبه السوريالية احياناً.

تماما كلوحة «حفنة تراب» التي انجزها اوائل الثمانينات هناك صوت بشري ورأس يصل الى مستواه الافقي ويدان تكمشان حفنة من التراب، لكن رسغي اليدين سوف يستندان على رأسين او صخرتين صارتا رأسين بشريين.

ما يجب ان تلاحظه في هذه اللوحة بالذات هي الخلفية الفاضية لهذا الاحمر المتأجج بالأشجان المحترقة، ثم هذه الارضية من الغضب الازرق والترابي.

ألم نقل إنه واحد من أندر الفنانين التعبيريين العرب؟ وانه عندما يبدأ بصياغة لوحته يرسم حدود الشكل بالقسوة التي ستلون الخلفية، لأن عبدالجبار هو فنان مصمم يمتلك القوة القصدية لديناميكية اللون والرسم معا.

في لوحة لهذا الفنان لا يستطيع الا الناقد او المراقب لعوالم الاسواق الشعبية التي تبيع النسوة فيها وتشتري، ان يفسرها او يقرأ ابعادها الاساسية.

فالمرأة البائعة لا تبيع سلعة فحسب بل خبرا جديدا.. والمرأة التي تشتري لا تشتري سلعة جديدة بل خبرا جديداً ايضا. لذلك تتقارب الوجوه ويصير الحوار سريا ومهما كلما صار هامسا وقريبا الى درجة التقاء العين بالعين والفم بالاذن.

هذه اللوحة من الأهمية التأليفية لدرجة ان الفنان طرح قيما لونية خطيرة عندما اشتغل بالازرق «الشذري» ومشحه بالاسود من دون ان يتسخ اللون ويفقد جوهره.. لكنه ايضا سوف يشتغل على خلفية مضيئة توحي بالانتساب الجغرافي للوحة الحدث.

في لوحة «النبأ» ثمة عائلة متحلقة حول جهاز راديو.. لأنها تتوقع اذاعة نبأ ما.. وغالبا ما كانت الانباء التي تذاع مصيرية الى درجة انها كانت تغير مسارات حياتنا.. هذه اللوحة بعناصرها الانسية الخمسة لا تحتوي على افواه، بل على آذان فقط. من دون وعي وبرغبة ومعايشة المستمعين «للنبأ» الخطير ألغى الفنان افواههم.. انهم المتلقون للخبر وليسوا بصانعي الحدث لماذا النطق؟ فقط عليهم ان يستمعوا ويصمتوا مفكرين بمصائرهم بعد اذاعة النبأ.

من حيث التأليف ستبدو اللوحة اقرب الى الايقاع التعبيري التسجيلي، لكن عندما نعيد النظر ثانية في قيمها التأليفية، نكتشف العناصر الدفينة للتأليف التعبيري المنطوي على ترميز بالغ الدلالة.. وايضا ينطلق من موضوع، وهو كما قلنا سابقا لم يزل العنصر المحفز لقيام اللوحة التعبيرية الموضوعية عند هذا الفنان.

تأثيرات بودابست

لا أعرف كم اثرت مدينة «بودابست» المجرية على هذا الفنان الذي عاش ردحا من الزمن فيها.. فهذه المدينة كانت باريس اوروبا الشرقية، وهي الاجمل والاعرق من دون منازع. وهي تقع على نهر الدانوب الذي يشطرها الى شطرين «بودا» و«بست».

من هنا فهي تدفع بالفنان الى اكبر قدر من الانطباعية المباشرة، ليس لأنها مدينة جميلة، بل لأن تراثها الفني تأسس على وعي جمالي قدم الشاعرية الرومانسية على المستويات كلها.. مع ذلك فهناك في هذه المدينة انطلقت اكثر الحركات التجريدية تغريبا للصورة، حيث مدرسة «فكتور فازاريللي» القائمة على لوحة «الأوبتكل آرت» او الفن البصري استعملت زغل الرؤية وحركة الأزياح والألوان لتصل الى نتائج تجريدية خطيرة ومهمة.. لكن عبدالجبار اليحيا الذي عاش هناك من اجل مراقبة تحولات الطبيعة والانسان في هذا العالم المتفاعل والمتحول والسريع الايقاع رسم في «بودابست» ولكن بتقنية الالوان المائية هذه المرة. والمعنى التنفيذي للوحة هناك انه خرج بأدوات رسمه خارج المحترف وباشر بالإنشاء التصويري المباشر ليرسم مشاهداته المباشرة طبعاً ولكن ليس بوصفه رساماً سلبياً مراقباً للخارج، بل بوصفه الذاكرة الادائية التي ركزت على الفكرة التأثيرية حيث التفاعل بين الضوء واللون وحيث تحولات الشكل تصير جزءاً من تحولات النهار في ذلك العالم المتحرك.

اسلوب سريع وبارع

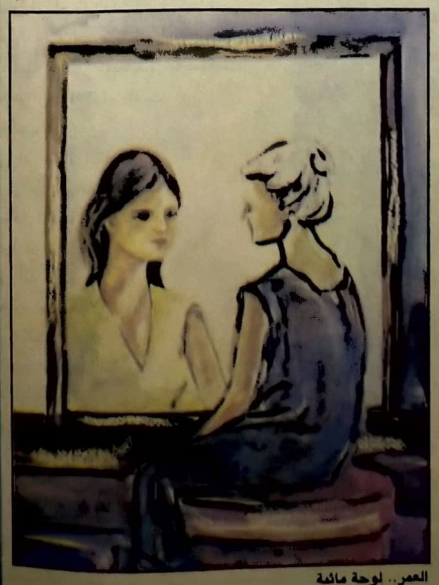
لقد خدمته عملية الرسم المباشر بالالوان المائية، فبدأ ايضاً يعيد صياغة موضوع المرأة بهذه المادة الحساسة، ولكن بأسلوب انشائي سريع وبارع. وقد بقيت حكاية الموضوع الجاهز كحافز لإنشاء اللوحة. وها هي لوحة «بعد الخمسين» تحكي قصة المرأة مع المرأة ومع الزمن في آن واحد.. انها لا ترى صورتها الحالية في مرآة الحاضر، بل صورة ما فيها في هذه المرآة الافتراضية.. وجها لوجه المرأة ما هي عليه اليوم وما كانت بالامس، ولكن عبر مرآة احتفظت بصورة شباب المرأة في داخلها.. تماماً كما احتفظت صورة الفنان بزمان الفنان المتقدم في رواية (دوريان غراي). صورة دوريان غراي هادئ، رزين، يجهز موضوعه مسبقاً، ويؤسس لوحته منطقياً، ثم ينهي عمله بشيء من الشغب الذي يتركه مثل الحيرة التي تصير سؤالاً يدور ثانية حول لوحة عبدالجبار اليحيا.

هذا الفنان المؤسس للحركة التعبيرية السعودية يبرر وجود واستمرارية حالة الرسم في هذا العالم الذي نعيشه كمراقبين وكمقتولين ايضاً.

من هو؟

. عبدالجبار اليحيا.. من مواليد الزبير . في العراق . سنة ١٩٣١.
. عاد إلى وطنه في السعودية سنة ١٩٤٩.
. عمل مهندساً كترونياً في القوة الجوية.
. سافر إلى أمريكا أوائل الخمسينات وعرض هناك.
. عمل في الصحافة ناقداً تشكيلياً سنة ١٩٦٧.. فكان أول ناقد تشكيلي سعودي.
. أقام معرضه الفردي الشامل سنة ١٩٧١.
. أنتج آلاف المحفورات والاعمال الجرافيكية والدراسات، كما صمم العديد من الميداليات والأوسمة.
. رسام معروف عربياً لحضوره المميز في البينالية والمعارض الجماعية.

عمران القيسي



العمر.. لوحة مائية

الفنان ولوحته.. زيت على قماش