مفهوم الأيقونة

متحف سرسق Sursock Museum

www.sursock.museum

أيقونة
تمثيل مرئي دقيق لشيء ما يتحوّل مع التكرار إلى رمز. تنوب الأيقونة عن كل تمثيل لموضوعها إما لسِمَتها التكرارية أو لطابعها الشامل. يسهل تمييزها وتصبح نقطة مرجعية ضمن ثقافةٍ محددة.

ملاحظة للزوار
للمتاحف أو مجموعات المقتنيات بضع ركائز ثابتة لا بدّ من وجودها. أما ما تبقّى فهو عناصر تدور في فلكها، عناصر ذات قابلية للتطور ووظيفة تتمثل في المساءلة أو التحدي أو الإيضاح. لا تأتي الصور من الفراغ كما لا يُمكنها أن تكون معزولة عن محيطها. يدرجها الترابط ما بينها في نسيج من التناص، نسيجٍ كثيفٍ ومتعدّد الطبقات من الأصداء والإيماءات والتحوّرات. يحمل كلّ عمل فنيّ بداخله شبكة من الروابط مع أعمال أخرى، ماضية أو آتية، ضمن تجاذب معقّد بين الألفة والتوتّر والمعرفة والقطيعة. تشكل هذه الكوكبة الواقعة بين الثبات والحركة، المساحة التي تتبلور فيها طروحات هذا المعرض.

ما الذي ننتظره من العمل الفني؟

أن يتضمّن إشارات مرجعية، آثار ملموسة تحيل مباشرة إلى العالم المادي.

أن يغدو موضوعًا للتماهِي أو للانتماء.

أن يفاجئنا وأن يقدّم منظورًا جديدًا أو لمحة لواقع مغاير.

أن يضع علامة لتحول معين في الرؤية يكون مبعثًا على التأمل.

أمام العمل، يقف المتلقي بحواسّه وذكائه، إذ لا وجود لعمل فنيّ من دون نظرة دهشة أو استنكار. لا موارِبة في فعل التلقي سواء أُدرج العمل الفني في الأطر المؤسسية من مسابقات وجوائز وصالونات فنية ونقد صحفي أو ظلّ في حيّز التجربة الشخصية.

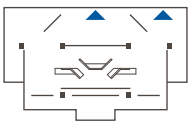
منذ افتتاحه أمام الجمهور عام ١٩٦١، أصبح متحف سرسق واحدًا من الفاعلين الأساسيّين في «عوالم الفن» على الساحتين اللبنانية والعربية. بالإضافة إلى المتحف، لعبت محترفات الفنانين وأماكن العرض أمثال قصر الأونيسكو والندوة اللبنانية والجامعة الأميركية في بيروت والنادي الثقافي العربي دورًا هامًا إذ شكلت ميادين للتجريب والتعبير، ومثلها جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت وقاعات المعارض أمثال غاليري وان ودار الفن والمقاهي الفنية كمقهى «الهورس شو» و«كافيه لا باليت». وبفضلها جميعًا تشكلت الصداقات واللقاءات والتحالفات وترسخت حالات العزلة والتفرد. وقد تم توثيق مسارات الحركة بين نقاط الالتقاء تلك بصورة جيدة. وستبيّن هذه الدراسة أنّ لا جدوى من فصل المسارات الفنية عن أماكن إنتاج الفنّ وعرضه.

أدّى الاعتراف الذي منحه المحترفون أو الجمهور لبعض الأعمال الفنية إلى وضعها في مصاف الأيقونات. وغالبًا ما يأتي هذا التحول إلى أيقونة إثر حدث مفصلي في حياة الفنان/ة كأن يتعرض لهجوم شرس أو عمل تخريبي أو رفض عام أو موت رمزي أو فعلي. تُفهم الأيقونة هنا على أنها صورة متداولة تحظى باعتراف جماعي سواء من العامة أو الخاصة وتستمر في التعبير عن حالة أو شيء ما خارج نطاق حياة الفنان وزمانه ومكانه.

يتوقّف المعرض عند أعمال مختارة ذات طاقات كامنة ليعاينها من منظور عملية الأيقنة. فالعمل لا يُولَد أيقونةً بل يسلك مسارًا، سواء كان رمزيًا أو ماديًا أو روحيًا، يؤدي إلى الاعتراف بقيمته التاريخية أو التذكارية أو الوظيفية أو الإبداعية.[١]

١ Alois Riegl, Le culte moderne des monuments, éditions Allia, Paris, 2016, 2021. وحول مفهوم الأيقونة، يرجى مراجعة: Marie-José Mondzain, Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain, Le Seuil, Paris, 1996؛ وأفكار برونو لاتور في Bruno Latour, Sur le culte moderne des dieux faitiches followed by Iconoclash, éditions La Découverte, Paris, 2009

صورة الغلاف
بول غيراغوسيان
بلا عنوان [عزاء] (تفصيل)، ١٩٧٠
زيت على قماش، ١٠١ × ٧٢٫٥ سم
اقتناه المتحف عام ٢٠١٢



شكل
دال أو غرض أو صورة تُظهر وتُجسّد وتُمثّل شيئًا يتعارف عليه جمهور من المُطّلعين أو جماعة بشرية معيّنة. الشكل عنصر ذو معنى ملموس يُحيل من خلال المقابلة التماثلية إلى شكل رمزي أو مجرّد.

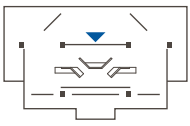
رمز
مجموعة من السمات المميزة التي تتيح التعرف على واقع ملموس أو مجرّد. يمكن تعريف الشكل من خلال مظهره أو بنيته أو خطوطه وحدوده أو سطحه أو طبيعته أو لونه.

لا يولد العمل الفني من الفراغ، بل يردد أصداء لتواريخ متعدّدة وانتماءات متشابكة وأشكال موروثة ومُترجمة ومُعاد تأويلها. من هذا المنطلق، ليست الحداثة العربية فعل محاكاة، بل توليفًا خلاّقًا مستقلًا. وهي طريقة لسُكنى هذا العالم من دون التنكّر للوقائع المحيطة بنا. لذا فمن الخطأ أن يقيَّم الفن اللبناني أو العربي من منظور التشكيل الغربي الحديث وحده، لما ينطوي عليه ذلك من تجاهل للتعددية التي يقوم عليها. إذ تُذكّرنا أعمال شخصيات أمثال شفيق عبّود أو جانين ربيز بأن كلّ إنتاج فني هو فعل متجذّر في تاريخ مُتعدد ومتنوع المشارب. ولد عبّود عام ١٩٢٦ وتأثر برؤى وتصورات النهضة، كما انطبع تكوينه الفني بتأثيرات مدرسة باريس إلى جانب تراث الحكواتي والمخطوطات العربية وأيقونات الروم-الأرثوذكس في قريته وفنّ الخطّ الإسلامي. جسّد عبّود «سعة الأفق» حيث تمكن من التوفيق بين التجريد الغنائي وذاكرة التشخيص العربي. يكفي أن نتأمّل مقارَبته لإحياء مقامات الحريري بلغة بصرية خاصة. أما جانين ربيز فهي شخصية نسوية رائدة نادت بثقافة متجاوزة للتقسيمات الاجتماعية معتنقة توجهًا قائمًا على تأكيد انتماء لبنان إلى الثقافة العربية والاعتراف في الوقت عينه بامتدادات لبنان الثقافية الغربية. وكانت إيتيل عدنان قد كتبت عن ربيز أنها «كانت ترى نفسها وريثة لبيزنطة – لكنها بيزنطة التي لا ينبغي أن ننسى أنها حاورت الإسلام في بداياته وساهمت معه في تأسيس حضارة مشتركة.»[٢]

يشهد تاريخ متحف سرسق على هذه التوتّرات الخصبة. ففي عام ١٩٦٩، شكّلت معرض «الأيقونات الملكانية» الذي نظمه حدثًا ثقافيًا لافتًا، إذ سلّط الضوء على تقليد محلي في فنّ الأيقونة يجمع بين التأثيرات العربية واليونانية واللاتينية. وفي عام ١٩٧٤، نظّم المتحف أوّل معرض للفنّ الإسلامي في لبنان.[٣] كرّست هذه المعارض حينها المتحف كمؤسسة وطنية حديثة تحتفي بأيقونوغرافيا متعدّدة المصادر تتداخل فيها مؤثرات تراثية مختلفة قد تبدو في ظاهرها متناقضةً أو متنافرة. لا تزال الأيقونات الملكانية ومصادر الفنّ الإسلامي مرجعيات فاعلة للفنّ المعاصر، فإذا هي تتجلى تارةً في رسوم خليل زغيب الفطرية وطورًا في تجريديات شفيق عبّود وفي أعمال الحفر لمحمد الرواس، حيث يتحوّل التناصّ وتراكب الإشارات والرموز إلى فنّ توليفي. في عالمٍ تقدّس فيه الصور أو تُدمَّر، وحيث للصورة قدرة السحر وسطوة الرعب، لا يختار الفنان العربي الحداثي بين التقديس والتهكم، بل يدفع الصور إلى التفاعل، إلى التنافر والتجاور، ليستخرج منها حقيقة جديدة تنبثق من تردّد الصدى وتراكم المعنى.

٢ Etel Adnan, dans Nadine Kassab (dir.), Janine Rubeiz et Dar el Fan. *Regards vers un patrimoine culturel*, éditions Dar an Nahar, 2003, p.17.

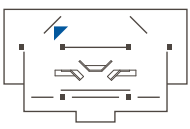
٣ للاطّلاع على دراسة حول معرض الفن الإسلامي في متحف سرسق، يُرجى مراجعة مقالة سارة صبّان Sarah Sabban, "Whither the Spiritual? Rethinking Secularism's Legacy in Post-Ottoman Art. Imagining Lebanon with Islamic Art: The 1974 Exhibition at the Nicolas Sursock Museum," in Regards, no. 28, 2022



جماعة
مجموعة من الأشخاص يشكلون كيانًا يقوم على المشاركة الجماعية. قد تكون جماعةً تتقاسم المعتقدات أو العادات ذاتها في إطار مبادئ العيش المشترك. كثيرًا ما تتشكّل جماعة فنية على حساب جماعة أخرى أو مجموعة من الأفراد.

لم يكن الفنّ في بيروت النابضة بالحياة خلال الستينيات والسبعينيات شأنًا منعزلًا في مرسم أو متحف، بل كان مندمجًا في نسيج جماعي يتشكل في الملتقيات ومساحات التأمل والنقاشات. برز مقهى «الهورس شو» و«دار الفن» كمحطّتين رمزيّتين شكلتا في آنٍ واحد ملاذين ومحفّزين لفنّانين يبحثون عن المعنى والالتزام والهوية. تأسّس «الهورس شو» عام ١٩٥٩ على يد منى دبغي على طراز مقاهي الأرصفة الباريسية. وكان موقعه في شارع الحمرا نقطة التقاء استراتيجيّة بواجهاته المطلة على زاويتين وعلى مقرُبة من العديد من دور السينما والمسارح البيروتية، فتحول بسرعة إلى ملتقى للأوساط الأدبية والفنية في المدينة وقِبلة للمجتمع الإبداعي والفني. أما «دار الفن» الذي أسّسته جانين ربيز عام ١٩٦٧، فقد كان أكثر من مجرّد فضاء للعرض. فقد برز «دار الفن» غداة نكسة ١٩٦٧ وعلى إيقاع النضالات المناهضة للاستعمار وتيارات التضامن مع بلدان الجنوب وآمال النهضة العربية كمساحة لإنتاج وتداول الأفكار وكفضاء لفن ملتزم[٤] متجذّر في توتّرات الحاضر وأسئلته. كانت المحاضرات والقراءات والعروض تجمع التشكيليين والشعراء والمفكّرين والناشطين. وكان أسلوب إدارته قائمًا على الإدارة الجماعية بناءً على نظام ملكية مشتركة .

أفسحت هذه المبادرات الخاصة أو غير الرسمية، حتى من قبل أن تقر المؤسسات العامة بأهميّتها، المجال لولادة مشهد فني مستقل وثيق الصلة بالقضايا السياسية والجمالية المعاصرة. لكن هذين الموقعين لم يصمدا أمام نيران الحرب الأهلية. فقد تعرّض «الهورس شو» للقصف أكثر من مرّة وتوقّف نشاطه نهائيًا عام ١٩٧٨. أمّا «دار الفن»، فأُغلق في عام ١٩٧٦ إثر الحفل الموسيقي الأخير لهنري غريّب في الحديقة.



وحدة
ما اندمج في هيئة أو جسم واحد؛ تأليف كيانٍ متكاملٍ ومتجانس. ويُشير المصدر «توحيد» إلى الفعل الذي يُفضي إلى الوحدة – وحدة شعب أو بلد. يفيد معنى السعي لتعزيز التماسك والانصهار في كُلٍّ واحد.

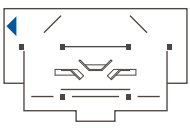
قبل أن ينتصب التمثال البرونزي الكبير الشهير في ساحة الشهداء في بيروت، كانت الساحة تحتضن منحوتة صامتة لكن مؤثرة: النصب التذكاري الأول للشهداء الذي نحته يوسف الحويّك أحد روّاد الفن الحديث في لبنان عام ١٩٣٠. أُزيل هذا العمل من موقعه الأصلي بعد تعرّضه للتخريب عام ١٩٤٨، وهو اليوم محفوظ ومعروض في باحة متحف سرسق. ورغم كل شيء، يبقى هذا النصب أوّل عمل جسّد السردية الوطنية في لبنان وعبّر عن التطلّع إلى الوحدة في بلد يبحث عن هويّته.

تضمن إحياء ذكرى شهداء ٦ أيار ١٩١٦ الذين أُعدموا على يد السلطات العثمانية في «ساحة المدافع» – وهو أحد الأسماء العديدة التي حملتها هذه الساحة مع تغيّر الأزمنة – مشروعًا وطنيًا بامتياز. فقد أرست التضحية المشتركة التي بذلها أبناء الطوائف السنّية والشيعية والمارونية والأرثوذكسية باستشهادهم ذاكرةً جماعيةً مشتركة. فاختار الحويّك، الذي تلقّى تدريبه في مرسم رودان في باريس، أن يجسد هذا المعنى في منحوتة من الحجر الكلسي الأصفر

٤ صاغ الروائي المصري طه حسين مفهوم الالتزام، وقد استعادت فلابيا إلينا مالوساردي هذا المفهوم وطوّرته في مقال بعنوان: «La politique culturelle engagée du Beyrouth mondialisé des années 1960 : Dar el-Fan et la fabrique d'une identité nationale», Biens Symboliques / Symbolic Goods، في مجلة Revue de sciences sociales sur les arts, la culture et les idées، العدد ١٥، ٢٠٢٤. نُشر على الإنترنت بتاريخ ٢٦ آذار ٢٠٢٥، تمّت زيارته في ٢٨ آذار ٢٠٢٥.

من جبال لبنان، تمثّل امرأتين بأذرع ممدودة وتتوسطهما جرّة.[٥] ترتدي إحداهما الحجاب الإسلامي فيما تتزيّن الثانية بتسريحة مدينيّة مثل كثير من المسيحيات في ذلك الوقت. تتحوّل هاتان الشخصيتان إلى رمز بالغ الدلالة وإلى تجسيد لأيقونة الـ«بييتا» في صياغة فنية جديدة تتّخذ فيها الأمة شكل الأم.

تكرّست أيقونية هذا العمل بعد تعرّضه للتخريب في ٩ أيلول ١٩٤٨، إذ أقدم رجل على استخدام مطرقة منفّذًا ما جاء في قصيدة فؤاد سليمان المنتقدة بعنوان «صنم». فالنصب لم يعد يُمثل البطولة التي اقتضتها المرحلة. أُزيل العمل من الساحة في السنوات التالية واختفى حتى عام ٢٠٠١ حين عاد وظهر في متحف سرسق. أما ساحة الشهداء فقد أصبحت خالية عام ١٩٥٢ في انتظار أيقونتها الجديدة. كان لا بدّ أن يُعبّر النصب الجديد عن الجميع ويجسّد معاني البطولة والرجولة والحداثة. وفي عام ١٩٥٧، اختير النحات الإيطالي مارينو ماتزاكوراتي لصنع التمثال القائم اليوم بعمالقته الذين يرفعون المشاعل رمزًا للتحرّر الوطني. وهكذا، أصبحت قصة شهداء ١٩١٦ ضمن الرواية اللبنانية الرسمية وباتت تُدرَّس في المناهج المدرسية.



اندماج تأمّلي

في القرن السابع عشر، دلّ مصطلح «الاندماج التأمّلي» على حالة الاستغراق الكاملة في التأمّل، أي التركيز الذهني العميق حيث تُستثار الحواس بقوّة، لا سيّما البصر والسمع. أدخل المنظّر مايكل فريد هذا المصطلح إلى مجال الفنون التشكيلية: «كان على اللوحة أن تشدّ انتباه المُشاهد، أن تجبره على التوقّف وأن تأسره فيبقى عاجزًا عن الحركة وكأنه مسحور.»[٦]

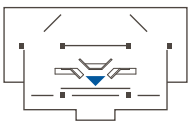
أطلق ستيليو سكمانغا عنوان «أيقونات» على سلسلة لوحات أنجزها عام ١٩٨٨، لكن انشغاله بهذا الموضوع كان قد بدأ قبل ذلك بكثير، منذ بيانه الفني عام ١٩٦٤ الذي احتلّت فيه مسألة الضوء موقعًا محوريًا. فالضوء في أعمال سكمانغا لا يُختزل في تأثير بصري أو تزييني بل يحمل شحنة رمزية وروحانية، فهو جوهر التجلي والعنصر الذي ينقلنا إلى فضاء مطلق يتجاوز الواقع المحسوس.[٧] ورغم الطابع التجريدي لهذه الأعمال وخلوّها من أيّ تمثيل ديني، فإنّها تنتمي بوضوح إلى تفكير عميق في معنى الأيقونة، إذ يعمل الضوء فيها كقوّة تؤسّس لحالة من الاندماج التأمّلي بالمعنى الذي كان يقصده مايكل فريد فيشدّ النظر ويأسره في حالة قريبة من التأمل الصوفي.

تنتمي هذه المقاربة إلى تيّار أوسع من التجريد المشرقي الذي ساد في العالم العربي. وفي حين سعى التجريد الغربي إلى قطيعة كاملة مع التشخيص، رأى فيه كثير من الفنّانين العرب مجالًا لاستكشاف الهوية، على غرار فريد بلكاهية في المغرب أو شاكر حسن آل سعيد في العراق. يشارك سكمانغا في هذا الاندفاع نحو التأصيل والعودة إلى الجذور وتعريب اللغة التشكيلية مع احتفاظه بلغته الخاصة. لم يكن الهدف محاكاة الطليعيات الأوروبية بل التوغّل في إيقاعات ولوحات لونية وكثافات ضوئية تستمدّ خصوصيّتها من شرق داخلي. يبتكر هؤلاء الفنّانون، عبر تجريد مشحون بالروحانية والذاكرة والرموز الضمنية، حداثة أخرى متجذّرة ومنفتحة في آن.

٥ لوصف مفصّل لنصب الشهداء التذكاري الذي نحته يوسف الحويّك، يرجى مراجعة: Lucia Volk, Memorials and Martyrs in Modern Lebanon, Indiana University Press, 2010؛ وقيصر نمّور، النحت في لبنان، بيروت، منشورات الفنون الجميلة، ١٩٩٠.

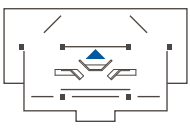
٦ Michael Fried, La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne, Gallimard, Folio Essais, 1990, p. 130.

٧ Joseph Tarrab, Stelio Scamanga, La mémoire du temps qui passe. Parcours 1954–2004, “Les icônes de Scamanga, attracteurs étranges,” self-published, 2015, p. 80.



دورة
فعل الحركة أو الذهاب والإياب بما في ذلك العودة إلى نقطة الانطلاق. في علم الأحياء، تشير كلمة «الدورة» إلى مجمل التحوّلات التي تطرأ على الجزيئات الكيميائية التي تُشكّل الخلية الحيّة (برغسون، التطوّر الخلّاق، ١٩٠٧). ويُمكننا أن نفترض أنّ الفنانين في حالة الدوران يشهدون تحوّلات متشابهة.

حازت باريس مكانة مميزةً كمقصد لدراسة الفن التشكيلي خلال القرن العشرين، فكانت وجهةً للتحصيل الأكاديمي وملتقىً للتيارات الطليعية ومدخلًا إلى الشهرة العالمية. كانت العاصمة الفرنسية بمثابة حلم واعد بالنسبة إلى الفنّانين العرب. ورغم أن بعضهم اختار الاعتماد على موهبته من دون تدريب فني، إلا أنّ أغلبهم ما لبث أن شعر بالحاجة إلى توطيد الصلات مع المؤسسات الفنية البارزة كمعهد الفنون الجميلة أو ما يعرف بأكاديمية «لا غراند شوميير» ومع التيارات والحركات الفنية كالوحشية والتكعيبية والسريالية والتجريدية الغنائية. ولطالما لعب الوسطاء الثقافيون دورًا مهمًا في فتح الطريق للفنانين للقيام بهذه الرحلة التأسيسية إلى باريس، وفي مقدمتهم زلفا شمعون التي كانت السيدة الأولى للبنان بين عامي ١٩٥٢ و١٩٥٨، واعتبرت واحدة من الشخصيات المحورية في هذا السياق. فقد كانت شمعون فنانة تشكيلية وراعية للفن وفاعلة رئيسية في مشروع تحرّر لبنان الثقافي، فسعت لتمكين جيل كامل من الفنانين اللبنانيين من السفر إلى فرنسا . وبفضل دعمها، أُعطيت منح دراسية لفنّانين أمثال ميشال بصبوص وشفيق عبّود وإيلي كنعان وإيفيت سارغولوغو (أشقر) ومنى نجم وسعيد عقل وفريد عوّاد وستيليو سكمانغا.[٨] كما لعب هنري سيريغ مدير المعهد الفرنسي للآثار في الشرق الأدنى آنذاك دورًا فعّالًا في تشجيع الفنّانين اللبنانيين الشباب على متابعة التدرج الفني لا سيّما من خلال تعزيز الروابط مع الجامعة الأميركية في بيروت، ودعم طلباتهم للحصول على منح دراسية في باريس. وقد انتظم الفنّانون عند عودتهم إلى بيروت تحت مظلة جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت (LAAPS) التي سُجّلت رسميًا عام ١٩٥٧. سعوا من خلالها إلى ترسيخ حضورهم على الساحة الوطنية والمطالبة بالاعتراف بمكانتهم في وقت كانت فيه هيئات التحكيم التي تقود الصالونات الفنيّة مؤلّفة بمعظمها من مرجعيات غربية. وبالتوازي مع باريس، اختار فنّانون آخرون السفر إلى روما أو نيويورك أو كاليفورنيا بحثًا عن آفاق جديدة، من بينهم صليبا الدويهي وأوغيت كالان وهلن الخال وفريد حدّاد وأمين الباشا وجميل ملاعب، مساهمين بذلك في جعل الحداثة العربية ميدانًا رحبًا للتجارب والتقاطعات في دورة الفن.



موديل
شيء أو غرض أو شخص تُتيح خصائصه أو صفاته أن يكون مثالًا يُقلَّد أو يُستنسَخ. في مجال الفنون التشكيلية، يدلّ الموديل على الصورة التي يرغب الفنان في تجسيدها أو الشكل الذي يودّ إعادة إنتاجه أو تشكيله. يفترض حضور الموديل وجود جمهور من المتلقين وبالتالي تعدّدًا للصور.

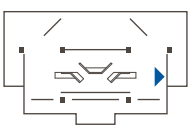
في عام ١٩٣٨، وفي سنّ الثالثة عشرة فقط، اكتشف الرسّام قيصر الجمّيل مريم خيرو واختارها لتغدو سريعًا مصدر إلهامه. قبل ذلك، كان الفنّانون أمثال حبيب سرور أو خليل صليبي يستوحون الأجساد النسائية من زوجاتهم أو من عارضات مجهولات الهوية. مع مريم، قدّم الجمّيل «مهنة» العارضة وأدخل الجسد الأنثوي العاري لأول مرة في المنهج الأكاديمي لدراسة الفنون في لبنان. عندما تأسّست الأكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة (ALBA) عام ١٩٤٣ على يد ألكسيس بطرس، بمشاركة فعّالة من الجمّيل، أصبحت مريم العارضة الأساسية في صفّ الرسم العاري. كانت تجلس يوميًا من الساعة الخامسة حتى الثامنة مساءً أمام أجيال

٨ ذكرت لور غريّب عام ٢٠١٧ أسماء الفنانين الذين حصلوا على منحة دراسية خلال مقابلة مع ياسمين شمالي. أمّا ميشال بصبوص فقد ذُكر في: مها سلطان، *L'art au Liban*، منشورات كتب، بيروت، ٢٠١٩، ص.٨٤.

متعاقبة من الفنّانين من بينهم فريد عوّاد وميشال بصبوص وإيفيت أشقر وهلن الخال[٩] وجورج غوف ومنير عيدو ورفيق شرف وحليم جرداق وبيار صادق وحسين ماضي.

«تردّدت كثيرًا قبل أن أجلس عارية أمام قيصر الجمّيل. شعرت بالخجل في البداية. كنت أشعر بثقة أكبر حين كانت صديقته السيدة بييريت حايك تحضر الجلسات. لم يكن جسدي قد اكتمل بعد، إذ كنت في السادسة عشرة فقط. بعد سنوات قليلة، شجّعني قيصر على أن أصبح عارضة للفنانين وطلاب الأكاديمية. وكثيرًا ما كان يقول لي وهو يرسم: «تزدادين جمالًا ولونًا، ستدخلين التاريخ.» (مريم خيرو)

بالتوازي مع عملها في الأكاديمية، بقيت مريم الموديل لأعمال الجمّيل حتى وفاته عام ١٩٥٨، وأصبحت العارضة المؤقتة لكلّ من صليبا الدويهي وجورج سير ويوسف الحويّك، كما طُلبت لجلسات في الجامعة اللبنانية والجامعة الأميركية في بيروت والكلية الأمريكية الإعدادية للبنات. وقد سعت عارضات أخريات في خطى مريم أمثال ميشلين داعوق ورينيه ديك، لكن صورة مريم خيرو انطبعت كأيقونة أنثوية عابرة للأساليب الفنية والأجيال من واقعية الجمّيل الطبيعية إلى التجريد الحسي لأوغيت كالان التي جعلت الجسد مساحة للتحرّر.



معلم
علامة أو إشارة أو عنصر ضمن مجموعة يُستخدم للدلالة على نقطة أو مكان أو موقع ما. الشكل المخروطي وهو الشكل البدائي والأولي لتمثيل الجبل يتّبع مبدأً هندسيًا تمر فيه الخطوط عبر نقطة ثابتة هي القمّة. من هنا، يمكن أن يحدث التغيّر النهائي والمطلق أي التجلّي.

الجبل محور الكون والكتلة الواصلة بين السماء والأرض، بين المحرّم والمقدّس. جسّد الجبل في الزقورات السومريّة ووصولًا إلى التمثيلات الرومنطيقية الغربية التوتّر بين المادة والأسطورة وبين الجسد والرمز ليغدو علامة أو عتبة أو صورة. هنا ثلاث مقاربات أو ثلاثة سرديّات لما يحوّل الأشياء إلى أيقونات. لم تتوقف إيتيل عدنان عن رسم جبل تامالباييس الذي كانت تشاهده من نافذتها في ساوساليتو في كاليفورنيا. فأصبح بالنسبة إليها حضورًا حميمًا ولغة من الأشكال والألوان. تحوّل تامالباييس إلى كائنٍ محبوبٍ أو إلى فكرة، وبات جوهر الرسم، أي أنه لم يكنْ مجرّد موتيفة بل لحظة تجلٍ. الجبل في أعمال عدنان هو جسد كوني حيّ متعدّد الأوجه. من جهته، اهتم نديم أصفر بتصوير جبل حرمون (لبنان) بدأب وصبر حيث كان هذا الجبل اللبناني ملاذًا أثناء الحرب وحيزًا للأساطير. جبل حرمون، حيث تجلّى المسيح، يصبح هنا فضاءً للتجربة المعاشة، على عكس الصورة النمطيّة المجمّدة على بطاقات البريد. يمشي، يراقب، يفكّك الصور النمطية ويصوغ أيقونته الخاصة: جبل متجسد ومشبع بالنور ومثقل بالتاريخ. أما صور جيلبير حاج، فتتناول جبل أرارات في أرمينيا، الجبل المعلم الذي تحتل صورته فضاءات الحياة اليومية إلى جانب الأيقونات الأرثوذكسية وتذكارات العائلة. هو ظلٌ أسطوريّ يتمثل به الشعب الأرمني، جبل تحوّل إلى صورة مستهلكة أو رمز شعبي يُنسخ ويُعاد تدويره حتى بات مجردًا منزوعَ الجسد.

بين الصورة الذهنية والرؤية التشكيلية أو الفوتوغرافية، يبدو الجبل كأيقونة شاملة وذاتية في آن، تحظى باعتراف جماعي وتستحوذ عليها الذاكرة الفردية. ولكن، ماذا يبقى بعد اختفاء شكل الجبل المُتعارف عليه؟ تبقى المادة والرِفعة والذاكرة والنيّة والأحلام والشحنة الوجدانية. الجبل مشهد لا يقتصر مكانه على الخلفية وهو مرتكز وصلة مع الآخرين تشكلها الرؤى والخيالات.

٩ تتناول هلن الخال شخصية مريم خيرو بإسهاب في كُتيّب بعنوان The Woman Artist in Lebanon (الفنانات في لبنان) أعدّه معهد الدراسات النسائة في العالم العربي في كلية بيروت الجامعية بين عامي ١٩٧٥–١٩٧٦، لمزيد من المعلومات حول شخصية مريم، يرجى أيضًا مراجعة: مها سلطان، مرجع سابق، ص.١٨٥. كما يرجى مراجعة المصادر الآتية:
Sylvia Naef, À la recherche de la modernité arabe: L'évolution des arts plastiques en Égypte, au Liban et en Irak, éditions Slatkine, Geneva, 1996, p. 157; Victor Hakim, "Le modèle Mariam vu par César Gemayel et Georges Cyr," La Revue du Liban, 1972; Mariam Chakhtoura, "Modèle à l'ALBA depuis 46 ans. Maryam, l'égérie de César Gemayel égrène ses souvenirs," L'Orient-Le Jour, August 22, 1983؛ وأخيرًا، الكتاب الصادر باللغة العربية لناديا نمّور بعنوان «حكاية جسد» من منشورات دار النهار، ٢٠٠١.

يُستكمل المعرض في الطابق الأوّل، في قاعة مجموعة فؤاد دبّاس.

شعار
تمثيل لهيئة تحمل دلالة رمزية خاصة، هو ثمرة عمل أو إبداع معيّن. يتم اختيار الشعار عادةً لتجسيد صورة نمطية أو بُعد هويّاتي ويعتبر أشبه باستعارة بيانية.

انتشار
آلية نقل الصور إلى أكبر عدد ممكن من الناس بوسائل حرفية أو صناعية. أتاح الطابع الاستنساخي والتسلسلي للتصوير الفوتوغرافي انتشاره الواسع منذ ثمانينيات القرن السابع عشر عبر طبعات متعددة وبوسائل طباعية ميكانيكية بالحبر، ثم عبر الكتب المطبوعة. ولا يمكن فصل انتشار الصور الفوتوغرافية عن ازدهار قطاع السياحة.

يتجاوز أرز لبنان، ذاك الشجر الشامخ والمتجذّر في الأرض والخيال، وجوده النباتي البحت، ليغدو رمزًا وطنيًا وموتيفة متكرّرة في التاريخ البصري تجسّد الهوية اللبنانية في حضورها على العلَم والنقود والطوابع والبطاقات البريدية. تحوّل أرز لبنان إلى طوطم جماعي مشحون بالعاطفة والسرديات والإسقاطات، فهو في آنٍ واحد شعار ومعلم ومحور للتخيّل والرغبة.يتغنّى شارل القرم في القصائد الغنائية التي نشرها عام ١٩٣٤ ضمن كتاب «الجبل الملهم»، بالأرز ككائن أسطوري يكاد يكون توراتيًا (سفر حزقيال ٣١ [١٠]): شجر حارس تسقيه الأنهار وتتفيء بظلّه الأمم. يتجلّى كمرآة مثالية للبنان العالي، الخصب، الحارس، الضارب في القدم.

لا يقتصر هذا الرمز على الأدب فقط، بل يتجسّد أيضًا في الأيقونوغرافيا الشعبية الغزيرة، وخصوصًا في ثلاثينيّات القرن الماضي، حين شاع تصوير الأرزة تحت راية الدولة الناشئة. جعل فيليب موراني من الأرز، وآثار بعلبك، موضوعًا متكرّرًا بالأخص على الطوابع البريدية، بفضل نموذجيته وقابليته للتكرار وقدرته على استحضار الشعور بالاعتزاز الوطني والتماهِي الشعبي على غرار نبات الصبّار في فلسطين. شارك فوتوغرافيو القرن التاسع عشر، ومعظمهم من الغرب، في تعزيز هذا البعد البصري الأسطوري. فقد صُوِّروا الأرزة منفردةً كصرح شامخ أو كغابة تناهز الأعالي، وانتشرت تلك الصور في ألبومات الرحلات والبطاقات البريدية والصور الستيريوسكوبية. لذا لم يكن من المفاجئ أن يستحوذ الفنّانون المحليّون على هذا الرمز. أدخل خليل زغيب، على سبيل المثال، الأرز كعنصر من تفاصيل الحياة اليومية في لوحاته الاجتماعية أو التاريخية، أما سيمون بالتاكسيه فقد اختارت فنّ الحياكة لتكثيف صورة الأرز بوصفه موضوعًا للتأمّل والتخيّل والذاكرة الجمعية.

وكحال الأيقونات التي تُكرّر وتُبجّل تحوّلت صورة الأرز التي انتشرت في شتى الوسائط، إلى عنصر مألوف في المشهد اليومي، بل يكاد يكون أليفًا لكن من دون أن يفقد هالته الرمزية.

١٠ Charles Corm, La montagne inspirée, Chansons de gestes, Édition de la Revue Phénicienne, Beirut, 1934.
«... هوَذَا أَعْلَى الأَرْزِ فِي لُبْنَانَ جَمِيلُ الأَغْصَانِ وَأَعْبَى الظِّلِّ، وَقَامَتُهُ طَوِيلَةٌ، وَكَانَ فَرْعُهُ بَيْنَ الْغُيُومِ. قَدْ عَظَّمَتْهُ الْمِيَاهُ، وَرَفَعَهُ الْغَمْرُ. أَنْهَارُهُ جَرَتْ مِنْ حَوْلِ مَغْرِسِهِ، وَأَرْسَلَتْ جَدَاوِلَهَا إِلَى كُلِّ أَشْجَارِ الْحَقْلِ. فَلِذلِكَ ارْتَفَعَتْ قَامَتُهُ عَلَى جَمِيعِ أَشْجَارِ الْحَقْلِ، وَكَثُرَتْ أَغْصَانُهُ، وَطَالَتْ فُرُوعُهُ لِكَثْرَةِ الْمِيَاهِ إِذْ نَبَتَ. وَعَشَّشَتْ فِي أَغْصَانِهِ كُلُّ طُيُورِ السَّمَاءِ، وَتَحْتَ فُرُوعِهِ وَلَدَتْ كُلُّ حَيَوَانِ الْبَرِّ، وَسَكَنَ تَحْتَ ظِلِّهِ كُلُّ الأُمَمِ الْعَظِيمَةِ. فَكَانَ جَمِيلًا فِي عَظَمَتِهِ وَفِي طُولِ قُضْبَانِهِ، لأَنَّ أَصْلَهُ كَانَ عَلَى مِيَاهٍ كَثِيرَةٍ. الأَرْزُ فِي جَنَّةِ اللهِ لَمْ يَقْفُهُ، السَّرْوُ لَمْ يُشْبِهْ أَغْصَانَهُ، وَالدُّلْبُ لَمْ يَكُنْ مِثْلَ فُرُوعِهِ. كُلُّ الأَشْجَارِ فِي جَنَّةِ اللهِ لَمْ تُشْبِهْهُ فِي حُسْنِهِ.» – سفر حزقيال (٣١: ٣-٨)

تنسيق المعرض: ياسمين شمالي

سينوغرافيا: محترف ميم نون بالتعاون مع جاك أبو خالد

البناء والطلاء: بيتابات وإم.إي.إس.پي

التصميم الغرافيكي للمعرض: مايند ذا غاب

تصميم الإضاءة: جو ناكوزي

مونتاج الفيلم والصوت: محمد شقير

البحث والنصوص: ياسمين شمالي

بطاقات الأعمال الفنية: أشرف عثمان

الترجمة: ١٨٠ صانستس

تحرير النصوص: برونو برمكي وديما حمادة

الخدمات اللوجيستية للنقل: كابيت لوجيستكس

ترميم الأعمال الفنيّة: كيرستن خليفة، وكارولين جيلو، ونايا أبو رزق

تأطير الأعمال الفنيّة: كوان دار

طباعة النصوص: برِنتس غاراج

الجهات المُعيرة للأعمال الفنيّة: وزارة الثقافة، بإشراف مؤسّسة «بيما»، متحف بيروت للفن؛ مؤسّسة رمزي وسعيدة دلّول للفنون؛ غاليري صالح بركات؛ غاليري سفير سملر (بيروت / هامبورغ)؛ مؤسّسة عودة؛ مجموعة سيزار وميراي نمّور؛ مجموعة كلود وفرانس لومان؛ مجموعة فاروق أبي اللّمع؛ جوزيف وألين فالوغي؛ كارما دبغي؛ ناجي وهودا سكاف؛ مجموعة بيار كالان؛ عبد القادري؛ المجموعة الخاصة، بيروت؛ مجموعة سمير وروزين سرسق، بيروت؛ ومتحف جميل ملاعب

الجهات المُعيرة للأرشيف: الجامعة الأميركيّة في بيروت، مكتبات الجامعة، قسم الأرشيف والمجموعات الخاصّة؛ أرشيف عبودي أبو جودة؛ أرشيف جامعة الألبا؛ أرشيف شفيق عبود؛ مؤسّسة بيار صادق؛ ومازن كرباج

شكر خاص ل: نادين بكداش؛ أشرف عثمان؛ فلافيا مالوساردي؛ كيرستن شايد؛ كليمانس كوتار-هاشم؛ كلود ليمان؛ ناديا نمّار؛ فادي يني ترك؛ سمير صايغ؛ ومؤسّسة «أمار» على كرمهم ومساعدتهم

فريق عمل متحف سرسق: روينا بو حرب، البحث والأرشيف؛ مايا ناصيف مطر، تنسيق المشروع؛ مالك السطيف وزاهر علامة، نقل وتركيب الأعمال الفنيّة؛ وعادل خوري، الدعم التقني

الرعاة الرئيسيون:
مؤسّسة بسّام وغيدة يمّين
مروان عسّاف
صندوق التبرعات ج. قرم

المساهمات العينيّة:

WARDĒ Tinol COMMERCIAL INSURANCE