

*الرواد

(الستينيات)



لقد مر التشكيل الأردني كما أسلفنا عبر مراحل من التطور التاريخي في مسيرته المتنامية، نكن أول العلامات البارزة هو ما عرف بحركة الرواد ، وهم نفر من الفنانين المؤسسين، والذين نالوا قسطا من التعليم التشكيلي الأكاديمي. في الجامعات والكليات الأوروبية. أو حصلوا على دورات في الفنون هناك، وقد أسسوا أول نواة للفن التشكيلي في الأردن منذ بداية الستينيات، ومن أهمهم مهنا الذرة، و احمد نعواش، وتوفيق

السيد، ورفيق اللحام، وكمال بلاطة، وعفاف عرفات. وقد أقاموا المعارض التشكيلية الشخصية لأعمالهم في المراكز الثقافية المحلية والأجنبية، ورسخوا التقاليد التشكيلية في أسلوب العرض، بعد أن كانت العروض انصافا من الفنون التطبيقية، والرسوم المنقولة، والمناظر الطبيعية، مع معروضات أخرى صناعية وزراعية، لتكون اللوحات كمكمل لهذه المعارض أو على هامشها .

ان هذه المجموعة من الفنانين، قد اختلفت في نوعية المعارض وجودتها وطرحها من حيث النوعي. كما أنها رسخت التشكيل كفن له وجود مستقل. وسجلت سبقا زمنيا نوعيا في هذا الوجود، مما شجع بعض النهواة . واصبحوا فنانين فيما بعد كالأميرة وجدان، التي بدأت عروضها عام ١٩٦٣ ، ثم توالى معارض الفنانين الأردنيين بعد ذلك، أمثال ساميا زرو ، ديانا شمعونكي، ثم محمود طه الذي سيصبح عراب الجيل الثاني من الفنانين التشكيليين، أو ما تم تسميتهم بالمخضرمين .

أحمد نعواش

تطور أدائي في الأسلوب والبناء*



إن الريادة الفنية لا ترتبط بعامل السبق الزمني فحسب، بل إنها مدلول وعطاء لا يحققه إلا فنان أصيل، وقد جمع أحمد نعواش بين هذين العاملين، إذ أنه حقق السبق الزمني، وحقق عطاء فنيا متصلا له ملامح مميزة، يمكن التعرف عليه من الوهلة الأولى .

إنه واحد من القلائل الذين يؤولون ما يرسمون، مستندا إلى قيم اجتماعية وظروف وطنية ضاغطة، ولذلك فإن مجمل عناصره من الواقع، لكنه يعالجها بأسلوب التشويه (الفوفيزم والنايف)، بمعنى أن الية التنفيذ غير واقعية، وغالبا ما تكون شخوصه مستلبة، وتتف عن حالات إنسانية عميقة الدلالة، (الطفل، المهرج، المحارب والضحية) .

إن الشعور باللاجدوى يتجه في أعماله إلى نوع من التصوف الشفاف، ونوع من الوجودية التي ترفض الزيف والعفن، وتتوجه للروح

الأعلى فينا، من خلال كل خط فيها يحاور، ومساحة تداور ولون يشف، ويتماهی بين العناصر عاملا على توحيدها وافتراقها، خصوصا بين تلك العناصر التي تشترك وتفترق في مساحاتها .

أعماله لا تساعد على الفهم، بل يبدو أنها تغرق في بحر من الرمز والتعميم، لكننا لا نعدم من وجود إشارة عابرة، أو لمحة خاطفة تقضح المكنون الداخلي لعوالمها، مستدعية التأويل على مداه .

* نشرت هذه الدراسة بتصرف في مجلة الفنون الأردنية ع/١٤ كانون الأول ١٩٩٢ /وزارة الثقافة /عمان .



إن المتابع لتجربة نعواش لا يلحظ فرقا كبيرا بين بداياته ونهاياته، من حيث الخطاب أو الأسلوب، لكنه يلحظ تطور الخبرة التقنية واللونية والتكوينية، لقد انتقل بالتكوين من وضعية السكون إلى وضعية الحركة، ومن الشكل الهرمي إلى الدائري فالمتعامد، مع تنويع في فضاء اللوحة، منتقلا به من الأعلى إلى الأسفل فالوسط، بل وأصبح هذا الفضاء متحركاً بواسطة التلاشي في الخطوط ما بين الأرض والفضاء، أو الإيماء بتغيير لوني طفيف بينهما، وهذا ترك للشخص أن تطفو وتطير في غالبية اللوحات، و أكد على هذا الطيران من خلال عدم تأكيد البعد الثالث، مما جعل الشخص قادرة على الجذب والجدل مع عين المشاهد، في حركة لا تمتلك منها الاعتناق إلا بعد تأمل وإشباع .

أما خطوطه فقد أصبحت أقل سماكة وأكثر ليونة وأنشط حركة، فاستجابت لتطورات التكوين وارتفعت بوتيرته، كما استجابت لدواعي الدقة وجودة الأداء، حيث قل سمكها تدريجياً مع تطور اللون من الغامق والمعتم، إلى الزاهي الشفيف، ومن السوداوي التراجيدي إلى الفرح، وهو فرح بعيد عن السهرجانية، وإنما الفرح النابع بغبطة من الأعماق.

وهكذا أصبحت السطوح أقل سماكة وأكثر شفافية، وثقة لا مترددة، تعلن بجرأة عن حدودها. مما أعطى جميع عناصر العمل الأهمية المطلوبة لها في ذاتها، واستغنى عن المنظور البصري مستعاضاً عنه بمنظور لوني وداخلي، ملغياً الحدود وصولاً إلى تعبيرية تتفق مع منطق أسلوبيته من تبسيط ونأييف. ومتوصلاً إلى فريدة خاصة اتاحت له لقاء شخصه، مثل قصاصات ملصقة على السطح التصويري. ومندغمة مع التكوين، ومتحدة أو متصلة مع كائنات أخرى، في جدل يثري ويعني المشاهد. لينتقل من بدائية التكوين إلى بدائية الكائنات .



لقد ظلت لوحته متجاوبة مع هواجسه من خلال ثنائية ضدية بسيطة، تستند إلى تضاد العناصر المتقاة على اللوحة، إذ تتجاوز الشخص و الأحياء الأخرى في تركيبات غرائبية حية، لكنها مستتبعة بامتثناء الحركات المتمردة في الأيدي والرووس. التي تذوب في تراكيب الإنسان / الحيوان ،راس جمل بقبعة. أو تحول راس إلى آلة. وهذا نوع من الاتصال والانفصال في الواقع والمجاز ، وتأكيد على اكتمال الوجود في الاتحاد بالآخر والانفصال عنه .

إننا لا نستطيع عزل التجربة النوعية عما يحيط بها، فالملاحظ إن لها اتصال ما بتجارب فنانين كبار أمثال ميرو ، بول كلي، شاجال، ودوفي، لكن الأمانة العلمية تدعونا للاعتراف بأنه إذا كانت هذه الأعمال قد بدأت من حيث انتهى هؤلاء، إلا أنها افترقت عنها بسمات نعواشية لها صلة بالواقع والمحيط، لا تخفى على المشاهد، وهي بالتالي تجربة متصلة الحلقات، ولها كيائها وحدودها وعالمها المتميز والفريد.

توفيق السيد

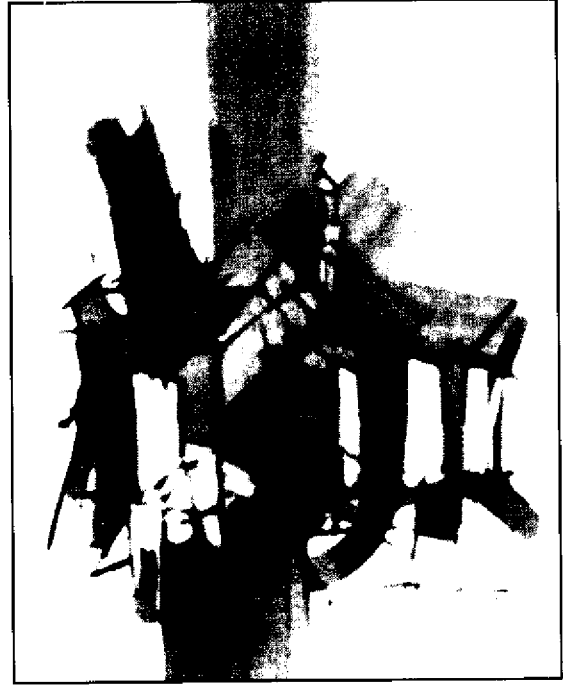
أحد الرواد الأوائل في الفن التشكيلي في الأردن *



يعتبر الفنان توفيق السيد أحد أهم الرواد التشكيليين في الأردن ، إلا أنه لسبب أو لآخر قد تم تغييبه من قبل المدارس لنفن التشكيلي ، وليس لدينا إلا ما نجده من أخبار هنا وهناك بعض منها على لسان الأوائل في الرسم الأردني ، وبعضها الآخر على لسانه وفي سيرته الذاتية ، وعلى أي حال فإنه لا

* كتبت هذه الدراسة قبل وفاته ونشرت بتصرف في صحيفة الدستور بتاريخ ١٩٩٧/١٢/٢٣ بعد وفاته .

يمكننا تجاوز هذا الفنان
صاحب العطاء الكبير، التزاما
بالفن ومثابرة وتواصلا في
التجربة، والعمل على صقلها
وابتات حضورها وتميزها،
فقد تكبد شظف العيش
وارتحل من اجل الدراسة،
وارتفع بسويته الفنية ليكون
جديرا بالفن، وحمل مسئوليته
أمام نفسه والآخرين، وليكون
بحق موازيا بطرحه لأهم
التجارب الفنية الموازية في
الجوار، إن لم نقل على
المستوى الإنساني الأرحب.



تستند تجربته في الأساس، على تمكن كبير في أساسيات الرسم خطا ولونا وبناءا وقوة تعبير.
دون الوقوع في أسر الموضوع، إذ لم أعرف عن توفيق السيد ابتعادا عن الموضوع حتى في أعماله
التجريدية، ولكن هذا الموضوع يظل مشفوعا بقوة في الأداء، وانحيازاً للمنظومة الجمالية التي أوجدته.
وانزياحا نحو الحداثة .

إن توفيق السيد هو نوع مختلف من الفنانين، الذين يحملون رؤيا ذات أبعاد جمالية في مبتدأها
ومنتهاها، ولذا فإن منظومة القيم التي يحتكم إليها وبها، هي قيم الفن، وهو مستعد في سبيله أن ينحني ما
عداء. ومن هنا تأتي اشكاليته كفنان، لتنعكس هذه المنظومة على مجمل علاقاته التشكيلية، ابتداء بالفنانين
وانتهاء بالمتوسسات. إن هذا المزاج الحاد هو التعبير الدقيق عن مجمل علاقاته التشكيلية، ولذلك نجده
يسعى باستمرار نحو تمكين علاقته بالفن في العالم ، كرد فعل على التغيب الذي يتعرض له في
الداخل ، وربما أسس من اجل ذلك ما يسمى بالتجمع العربي للدراسات الجمالية، وله اتصالات
ومراسلات في سبيل انجاح هذا المشروع، وقد وفر لمشروعه الكبير المقر ووحدة كمبيوتر، ومكتباً
متواضعاً في مرسى العتيد بجبل الجوفة، وهو من اقدم جبال عمان، واستقبل فيه عددا من الفنانين
والنقاد العرب من أجل تأسيس هذا المركز . وهو إنجاز عظيم إذا توافرت له مقومات الدعم والنجاح.



إن المتابع لأعمال توفيق السيد يلاحظ بوضوح تمكنه من أدواته، وقدرته على التحديث، وانحيازه للبناء البصري المدروس، وميله للاستعراض الإيجابي، الذي يكشف عن رغبته في التأكيد على احترام القيمة الفنية كغاية في ذاتها، وهو كأي مبدع يحترم فنه لا بد له من أن يجلي فيما يقدمه من إنجاز .

بداياته التي شاهدنا بعضها منها واقعية الأداء، بل إن فيها نفسا تعبيريا، بعضها بالألوان الزيتية وبعضها الآخر بالألوان المائية، وقد نفذت بتقنية عالية، في الوقت الذي لم يتوفر فيه الحصول على أساسيات الرسم، ناهيك عن متطلبات اللوحة التشكيلية، وهو بهذا يأخذ سبقا زمنيا وتقنيا على كثير من معاصريه، ويدل على وعي مبكر بمتطلبات العمل التشكيلي، في ظروف بيئية ومحيطية لا تقدر هذا الانحياز، بل ترى فيه خروجاً على قيم الرسم والثقافة الدارجة، وهو انحياز مبكر لثقافة صدامية، أعلنت تردها الذي سيكون متتاليا في المراحل اللاحقة، ليس على صعيد الرسم فحسب، بل يصبح السمة الغالبة على مزاجه العام، ويتحكم في صياغة حياته وعلاقاته الاجتماعية والثقافية، والأهم من هذا كله تطور نوحته من الرويا الواقعية التعبيرية إلى الرويا التجريدية في مراحلها الأخيرة، بل إن هذه النقالات التي أشرنا إليها كان يمكن لها أن تكون ظاهرة طبيعية، لو أنها جاءت في وسط مقارن، لكنها تأخذ أهمية استثنائية باعتبارها نقالات ثورية في حينه، عندما كان التجريد هرطقة في نظر المثقفين قبل العامة، إضافة إلى كونها تجريدا مدروسا واعيا لا تشوبه السذاجة أو المجانية .



مواضيعه بشكل عام من
البينة، وألوانه محلية الطابع،
تتجاوز فيها المساحات العفوية
والهندسية، ويتحكم الحس
الثقافي في بنائها، لكنه مع ما
فيه من ثقافية يشعرت بهندسة
عقارية صارمة، وربما
يتلصق هذا الاحساس بقوة
الاداء، وتتمكن في الموهبة،
أو أنه يخضع عمله في النهاية
، إلى خبراته الجمالية بمنطق
وحس رياضي سليم. وسواء
كانت هذه الهندسة قصدية أم
عفوية، فالما تدل على خبرة
جسدية عالية. بل ويمكن
تقول إنها موهبة فطرية
تفصح نفسها بصوت عال.

غير مجالية بتبرجها وغرورها أمام المشاهد. خصوصا في الأعمال الأكاديمية التي تقدم نفسها من خلال
شخص بدون قنعة. أو مبررات توجود. سوى هذا الحضور الطاغى الذي ينفى كل شيء سواه .
نحن الآن أمام تجربة فريدة، لها مذاق خاص ومختلف. تستفزنا بأسلحتها وعوايتها من جهة.
وتصمدنا عن الاقترب منها من جهة أخرى، حيث تجاوزت أكاديميتها المصنوعة، ومنشأها الرصين.
بحداثة الانفعاليين. وخفة التأثيرين. ومن هنا تأتي إشكالية هذا الاستفزاز. حيث لامناص لنا من
لاعتراف بفرادتها وعفوانها .

تحريره ليس بعيدا عن التشخيص. لكنه تشخيص موح من خلال مساحات مؤونة. تومى باستفادات
بيزنطية وإسلامية. ومن تقسيمات الزجاج المعشق والفسيفساء. وتحديث ذلك بتجريد معاصر. يتوخى
لحدثة سوية. والأصالة هدفا. ليصل في النهاية إلى أسلوبية خاصة. كان يمكن لها أن تصبح طريقة
مشتركة. لآداء الكثير من الفنانين الأردنيين .



إن العلاقة التي ربطت توفيق السيد بمهنا الدرة، في النصف الثاني من الستينيات وحتى أوائل السبعينيات ، قد تركت أثرا واضحا ومشاركا في أسلوبهما . وسواء تأثر أي منهما بالآخر ، فإن هذا لا يلغي دورهما الكبير في التشكيل الأردني، سواء في الزيادة أو الإثراء والإضافة النوعية، وكان يمكن لهما أن يشكلا تيارا مؤثرا في التشكيل، لكن طبيعة المرحلة وسفرهما للخارج في فترات غسيرة متوافقة، حالت دون الوصول إلى هذه الحالة .

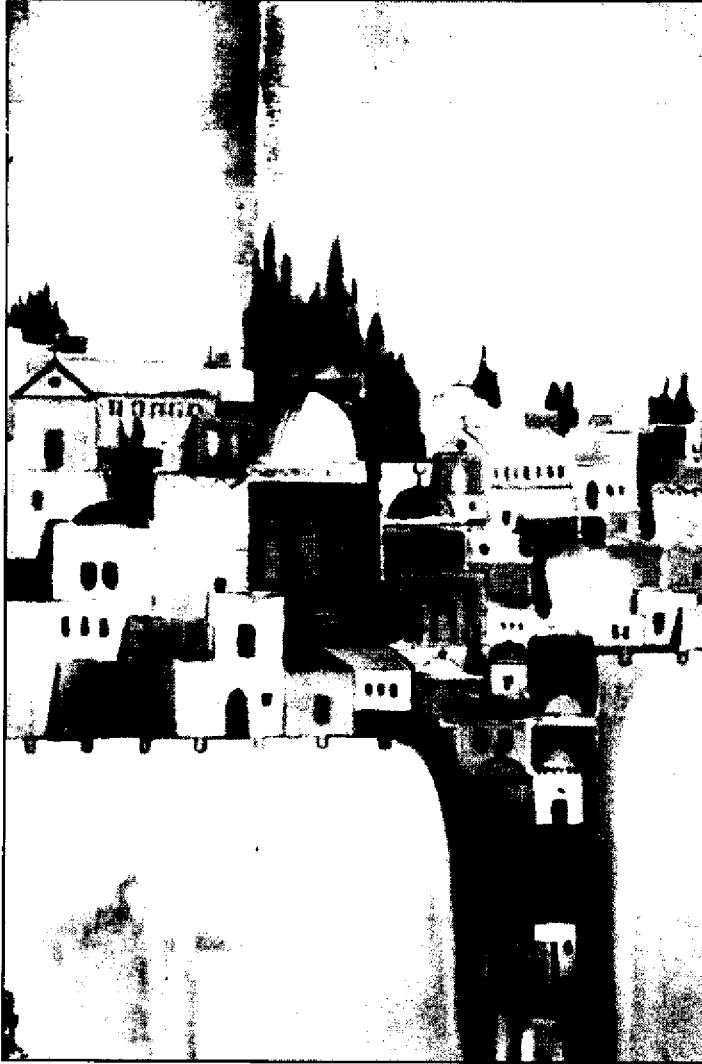
إن تجربته تحمل الكثير من

الدلالات المضرة والظاهرة، سواء من حيث القضايا الاجتماعية أو التقنية، ولا يمكن فصل أي منهما عن الآخر . وإن بدا للنظرة الأولى انه فنان لا يبالي بالمحيط أو الواقع، إذ انه يطرح كل هذه المعاناة بأسلوب حدائي، ويطرحها كفيض من روح شفافة، لها من هذا الزمن الرديء موقفا غير الذي يطفو على سطحها من جماليات، وعمله في النهاية هو هذا البحث عن التوحد، ولم تثنات الجسد/اللوحة في كل متضاقر بين الروح والوجدان والأداء .

إن تنوع الأنماط التشكيلية التي يمارسها توفيق، بحاجة إلى دراسات منفصلة، الأمر الذي لا يتسع المقام له هنا، وحسبنا أن ننوه، انه قد أبدع في كافة هذه الأنماط ، فهو نحات ومصور وجرافكي ورسام كاريكاتير منذ الستينيات، وانقطع عنه بعد ذلك . وله اهتمامات في الفنون التطبيقية من تصميم وديكور وأزياء، كما انه مهتم بالدراسات والتوثيق الجمالي، وهو بذلك فنان شامل، لكنه يظل معروفا كمصور بارز وصاحب طريقة في هذا المجال. بل إن له اضافة نوعية في الفن التشكيلي في الأردن كأحد رواده البارزين.

أن توفيق فنان كبير، ولم تنل تجربته الدراسة التي تستحق بعد، امين أن تتوفر لنا الفرصة مستقبلا لتقييم بذلت.

رفيق اللعام أطول التجارب التشكيلية الأردنية*



الحديث عن تجربة اللعام
له جوانب تتعلق بالحركة
التشكيلية الأردنية، وطبيعة
علاقته بها وتطوره الحثيث
معه وبها. وهي بالتالي
نموذج ممتاز لتأريخ التشكيل
في الأردن .

نقد تطور فنه ذاتيا من
جهة، وبفاعله مع حركة
الفن الأردنية والعربية من
جهة أخرى، فالبداية المبكرة
منذ عام ١٩٥١ في عرض
اصاله ، والمشاركة منذ ذلك
التاريخ في تأسيس نعدد من
الجمعيات الفنية والنوادي.
والتألف مع كافة الأجيال
التشكيلية الأردنية.
والاستفادة من تجارب عدد
من الفنانين الوافدين أمثال
ضياء الدين سليمان (تركي
) . عمر الأنسي (لبناني)

* حوار عن رفيق اللعام فنانا /احمد الكوايلة وعبد ابو زريق /المجلة الثقافية ع٢٦/ منشورات الجامعة الأردنية .

بدأت معرفتي به عام
١٩٧٢ حيث عرفته أستاذا في
مركز الفنون الجميلة التابع
لوزارة الثقافة، وكان صديقا
وأستاذا لطلابه ، ولم يوفر جهدا
لخدمة الفنانين على مختلف
مشاربهم، سواء بتقديم المشورة
أو الإرشاد أو الاقتناء لبعض
أعمالهم تشجيعا ودعما، كما
عرفته فنانا يؤمن بالعمل
الجماعي، وقد استلم منصب
أمين عام لرابطة التشكيليين
لأكثر من دورة، ورغم تجربته
الطويلة وعمره المديد، فما زال
يحمل روح الشباب، وما زال
يجدد في كل معرض وهذا كله
دليل على مقدار إيمانه بالفن
كطريق ورسالة .



وإذا كان رفيق اللحام قد

بدأ واقعيا وانطباعيا، فإن مساره

التشكيلي يبين أنه انحاز نهائيا إلى التجريد، مرورا بالتعبيرية وربما استفادات تكعيبية اتسمت بتقطيعات هندسية أفقية وعمودية، لكنة ظل بين فترة وأخرى يحن إلى بداياته، وهذا واضح في مجموعة لوحاته عن القدس، هذه اللوحات التي رسمها في مراحل فنية مختلفة، وتناولها واقعيا وانطباعيا وتعبيريا وتجريدا، معيدا العزف على موضوعاتها في كل مرة بحس جديد ورؤيا مختلفة، تبعا لتطوره التقني، وذوقه الجمالي وحسه الانفعالي، وربما اشتغل رفيق أيضا على البتراء واستوحى منها ومن الآثار النبطية الكثير من اللوحات، فالخصيصة المميزة لأعماله أنك لا تستطيع تأطيرها ضمن مراحل، ذلك أن مراحلها متداخلة، ففي الوقت الذي يعمل فيه تجريدا هندسيا تجد الإستفادات الزخرفية أو الخطية أو النبطية معروضة بجانب بعضها البعض، إلا أن العين الخبيرة لا تخطئ هوية العمل، وأنة ينتمي لرفيق اللحام وليس لفنان آخر،

هذه القيمة تحتم على الدارس البحث في هاجس هذه الهوية، لكن التسرع في الحكم هو الخطأ بعينه، إذ أن رفيق بطبيعته ميل للتجديد ولا يحتمل التحنيط ضمن مدرسة محددة، لكن آلية العمل والأدوات هي التي تميزه، ذلك أنه يتعامل مع الألوان والخامات بطلاقة، تتم عن خبرة وقدرة على التعامل في بنائية خلاقة، وهكذا نجد البورتريه بجانب الخط العربي والزخرف الهندسي والعمل التجريدي المغلق .

تتجلى خبرته التلوينية في هذه الأطياف الواسعة من الألوان، التي استخدمها بحساسيات ودرجات مرفقة خصوصا في أعماله الانطباعية، ويهمني هنا أن أشير إلى عدم تقيده بمسطرة ألوان الانطباعيين الغربيين، إذ أننا نلاحظ عدم استثنائه للون الأسود في ظلال لوحاته الانطباعية، خصوصا في لوحة القدس المرسومة بعد عام ١٩٦٧، وكذلك في البتراء حيث يزحف الظل الأسود على موسيقا لون الصخور البتراوية، وهذه الانطباعية تؤكد على خصوصية تناولها في محيط مناخي مختلف عن الغرب، حيث هنا الشمس الساطعة والظل المضاد، إذ لا وجود لضبابية الأجواء الغربية فيها .

أما تكويناته في أعماله الانطباعية فتأخذ الطابع الأفقي، بعكس الأعمال التجريدية ذات التكوين المتصالب، الذي يتنوع من لوحة إلى أخرى، حيث يميل هذا التصالب يمينا ويسارا مؤكدا على تفرده في كل لوحة، الأمر الذي يؤكد على الطلاقة في البناء التكويني والحرية في التناول، أما أعماله الجرافيكية





فهي متنوعة من حيث الخامات والنتائج، فقد استخدم الزنك والحجر واللينوليوم والخشب، بتقنيات عالية تظهر فهمه لأسرار هذا الفن.

نلاحظ في أعماله الجرافيكية الأولى ميلا تعبيريا واضحا، لكنه فيما بعد احتفى بتجريدات ملونة برهافة وخبرة، وربما كان هذا نتيجة لخبرات سابقة في فن الكاريكاتير .

وتظل الخامة في أعماله سيده الموقف، إذ أنه يوظفها بإبداع في كل مرة، خصوصا أعماله الكولاجية التي تكتسب ملمسا سيرا ميكيًا، أو مظهرا متقشرا ، وهو في جميع حالاته مسكون بروح الشباب .

مهنا الدرة

راند ومؤسس في الحركة التشكيلية الأردنية



مهنا الدرة المولود في عمان عام ١٩٣٨، هو المع الفنانين الأردنيين في سني الستينيات والسبعينيات واهم الرواد التشكيليين الأردنيين، فهو من أوائل الدارسين للفن في روما منذ عام ١٩٥٨، وعمل كملحق سياحي للسفارة الأردنية هناك حتى عام ١٩٦٣، وتعرف منذ ذلك الحين على اخر موجات الفن الحديث ومزج ذلك بالموروث الشعبي والفلكلوري، كبداية لتأسيس حركة أردنية لها ملامح

خاصة وواقعة، تأخذ هذا الموضوع من جهة وترتكز على التقنية الفنية الأوروبية من جهة أخرى، كالتلوين والتظليل وتوزيع وإخراج الكتلة والتكوين .

على أن الموضوع الفلكلوري لم يكن تأسيسا لهذه السمات، بقدر ما كان نوع من التواصل مع الجمهور الذي لم يتعود بعد على رؤية العمل الفني الحديث، و أتاح له هذا الموضوع الفلكلوري إظهار مقدرته الفنية والتقنية، كما أنه نوع من التفاعل مع المحيط والبيئة والثقافة، لكنه حين اطمأن إلى جمهوره أخذ يتجه للحرية في خطوطه ومواضيعه وتكويناته، تاركا لحركة الخط الحلزونية والفرشاة الجريئة والصريحة دورا في إثراء الموضوع لا إلغائه، بل يؤكد عليه انفعاليا وجماليا.



وفي خطوة
أخرى يتجه مهنا إلى
التجريد ، بعد أن أخذ
شرعيته كفنان
وبشكل أدق كفنان
أول في الأردن ،
معتمدا على
التقسيمات الطولية
و العرضية، فسي
الخطوط والمساحات،
و التكوين الواعي
القادر على المثول
في وسط اللوحة
بصلابة وشموخ .
إن ثقافة مهنا
التشكيلية أكسبته
القدرة على تطوير

بحته الجمالي الجديد، وتركنت لديه ذلك القلق الإبداعي الذي يحاذر في كمية الإسقاط الداخلي الموزع على
شخصه، وذلك الحزن الدفين والانغلاق إلى الداخل فيها، وهو تعبير ما عن أزمته كفنان معاصر في
مجتمع محدود ، وهو قلق مشروع دفعة بين الحين والآخر، لإيجاد لحظات من الفرح والغبطة على
أقنعة شخصه لكي يستر غربتها .

إن الابتسامة في شخصه تشبه ابتسامة الموناليزا، وهذا يحيلنا إلى تأثره بالفنان الإيطالي الشهير ليوناردو
دافنشي، لكن هذه الوجوه معالجة باستفادات من رامبرانت، أشهر من وزع الضوء والظل في أعماله .



على أي حال فإن هذه الوجوه المأخوذة من الصحراء والريف الأردني، يغلفها شيء من الحزن الدفين والتحدي الرصين، لظروف المناخ والبيئة والحياة .

استعمل مهنا سلم الألوان الحارة (الأحمر والبرتقالي والبنّي والأصفر) في مراحله الأولى، وكان الأزرق فيها يتسلل بعنفوان لكنة خجول وغير ملحاح، وفيما بعد يبدأ الأزرق بالتوسع والتنوع، سواء في مساحاته وتداخلها أو في حركته، لينتقل شيئا فشيئا من الواقعية إلى التجريد، والذي أصبح السمة الأهم في أعماله الأخيرة، ومصدر الهام للكثير من مريديه.

ويمكن القول أن مراحله الصريحة والحارة، تعبر عن انفعاله بالبيئة والمحيط، فانتقل هذا الانفعال إلى الأشياء والناس في لوحاته، ولشعوره بأن بركانه الداخلي لم يجد توازنه بعد من محصلة أنا والآخر (الفنان والمجتمع)، ولكنه حين يصل إلى شرعيته كفنان، يتجه بلا تردد إلى الفنان المتأمل فسي رؤاه الداخلية، معتمدا على هذا الأزرق الصافي والعميق في تأملاته، وكأنما كان اللون الحار في البداية تعبيراً عن الرؤى البصرية، بينما أصبح الأزرق تعبيراً عن الرؤى الداخلية، وهكذا حين يطمأن إلى نجاحه في الأزرق، يستعمل شتى التقنيات المساعدة جمالياً، من شفافية وملمس وتنغيم في المساحة، و حركة خطية تتغلغل في نسيج اللون و اللوحة معاً، في مسارب وحركات انفعالية قادرة على إبراز الشحنة المطلوبة، ولكنة فيما بعد يستغني عن كثير من خطوطه، ويركز فقط على استاطيقا المساحات وألوانه الهارمونية وضخامة الكتلة في تكوين مدروس .



على صعيد تخطيطاته يقيم مهنا معرضا مهما في توقيته وموضوعه، بعنوان الحركة والخط حيث يعرض حينها أكثر من خمسين لوحة، ليس فيها إلا خط كروكي سريع ومقنن ومختزل، ليعطى من خلاله حركة واحدة متصلة من خط ما ، وشكلا في وضع إنساني معبر، بل إن هذه الخطوط قد عكست إحساسا بالموسيقى الخطية التي تتجسد أمام العين، بل إن هذه الموسيقى لم تكن فقط في الخط ، بل إنها متوفرة في مجمل أعماله اللونية، وهارمونية في كل مساحة وخط وتلوين.

أما الموسيقى البصرية فلها حضور طاغ، قادر على إلغاء الموضوع (في أعماله التجريدية)، كنوع من التأكيد على استقلالية الفن عن الإعلام أو الأدب، بل ممارسة تأملية أساسها الرؤية البصرية، بسل إن كثيرا من أعماله التي رسم فيها مواضيع شعبية ، أو خطابا إعلاميا، قد ترك بدون توقيع، مكتفيا بعلامات دالة عليه خلف اللوحة لا تلزمه، وان تركت عليه بعض التحفظات، وهو سلوك يؤشر على انحيازه للرؤى البصرية التي لا تنكئ على الموضوع .

إن أهمية مهنا باعتباره مؤسسا ورائدا من أهم رواد الحركة التشكيلية الأردنية، تنأتى من شخصيته وديناميته وتأثيره على عدد غير محدود من الفنانين والمريدين، إضافة لتبونه للعديد من المناصب ومواقع القرار، وتأسيسه لمركز الفنون الجميلة، وقد أتاحت له هذه الميزات الفرصة المناسبة للتأسيس والتفعيل والإبداع .

الأميرة وجدان علي دورها الرائد والمتجدد في الحركة التشكيلية الأردنية



بدأت الفنانة الأميرة وجدان

علي معرضها الأول عام ١٩٦٣
، وتواصلت مسيرتها في تطور
مستمر أسلوباً وتقنية، لأن الفن
ظل شغلها الشاغل وميدانها
الأساس، الذي أعطته جهدها
وفكرها المستمرين .

تنمذت على يد الفنان
الإيطالي أراماندو، وانطلقت في
رحاب هذا الطريق الذي لا ينتهي،
ولم تفارقها الألوان أو أدوات
الرسم، فضلاً عن الهاجس الدائم
بالفن، وضرورة الارتقاء بسوية
التشكيل الأردني، ليكون قادراً

على مواكبة التطور والنماء، فأُسست مع شخصيات أردنية الجمعية الملكية للفنون الجميلة، وكان أهم
إنجاز لها المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة، وهو متحف يضم أعمال فنانين أردنيين وعرب
وإسلاميين .

لم تكتف وجدان بهذا الدور التأسيسي، بل عملت على استضافة فنانين من كافة أنحاء المعمورة،
وأقامت لهم المعارض والندوات، وورش العمل والمهرجانات الفنية العالمية، وورشة للجرافيك بكل
مستلزماتها، وتعد لمبنى متكامل خاص بالمتحف، يحتوي أحسن التجهيزات والخبرات الضرورية، ليكون
كأي متحف عالمي حديث .

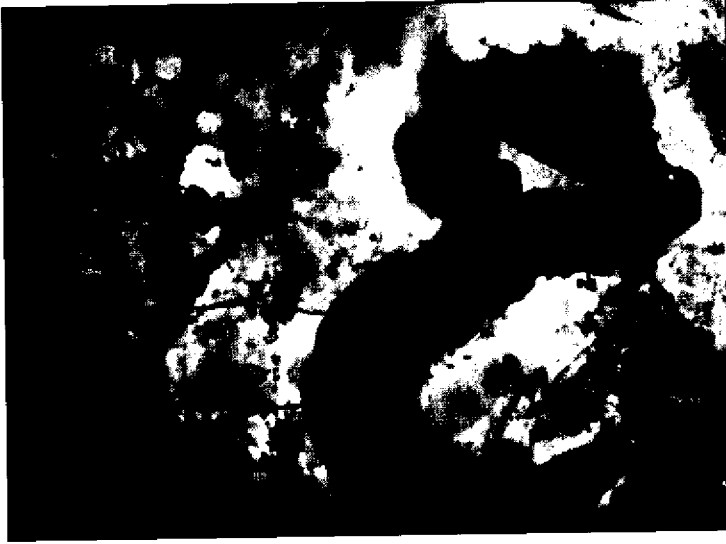
كما أنها عملت على نشر الفن التشكيلي الأردني في الخارج، بإقامة المعارض الفنية في عواصم العالم،
ورعت معارض الفنانين التشكيليين، واقتنت أعمالهم، ووفرت البعثات الدراسية الفنية للبعض منهم، وقد

أدى كل ذلك إلى نقلة نوعية في التشكيل الأردني الحديث ، بالرغم من الغياب النسبي للمؤسسات الرسمية والشعبية المعنية بهذا الدور المهم، والمؤثر في كيفية الإنتاج البصري وسويته.

امتاز أسلوبها منذ البدايات بالبساطة التي تنفر من أي تعقيد، وهي بساطة السهل الممتنع، إذ أنها لم تكن بحاجة للاستعراض ، لقد عبرت عن نفسها بتلقائية سواء في البدايات التي اتسمت بالانطباعية، أو فيما وصلت إليه من تجريد .

إن القصور الصحراوية والقلاع والحصون التي نفذتها في الستينيات، كانت تنطلق من المفهوم الانطباعي في الفن، ولكن هذه الانطباعية لم تحتكم للنموذج الغربي في التعامل مع الألوان والظلال، وإنما تشكلت من منظور الصحراء الأردنية، حيث غلب اللون الأصفر الترابي والظلال الصحراوية والسراب، بدلا من دائرة الألوان القزحية والضبائية المعروفة في الفن الغربي، بل إن ملمس العمل الفني لديها، قد أكد على رؤية مختلفة من حيث التأكيد على تجسيم العمق دون التأكيد على البعد الثالث، فبدت لوحات هذه المرحلة كأنها في غلالة من نور تتماهى في البعيد لحظة، وتعاود الاقتراب في لحظات أخرى.

في عام ١٩٦٧ تدخل الحروفية إلى أعمالها ولفترة محدودة، ويبدو أن هذه الحروفية ظلت تعاودها كلما كان هناك أزمة، وهذا ما سوف نلاحظه في مراحل لاحقة .





في مرحلة ثالثة يحدث التطور في الأشكال على السطح، وتتحول من معالم معروفة إلى معالم سحرية، لمدن ذات طابع شرقي في جزر أو شواطئ كوكبية مليئة بالمرجان، وعوالم بحرية مشرقة، مستفيدة من انعكاسات الضوء على أديم هذا الأوقيانوس العظيم، وتزداد كثافة اللون واشغال السطح بترصيف الألوان، بما يشبه أسلوب الفسيفساء . ثم تتحول هذه الأشكال في مرحلة لاحقة إلى مساجد وقياب، تستدعي في الذاكرة قباب استنبول العريقة

الفخمة، وتتحول الألوان إلى الأزرق وتدرجاته على الاغلب، للتعبير عن روحانية هذه العوالم، مع الحفاظ على ملمس اللوحة الخشن، ولعل هذه المرحلة هي البداية الحقيقية للانزياح الحروفي اللاحق، ذلك أن الالتفات إلى التعبير الروحي من خلال الأزرق، سيقودها إلى التعبير الروحي للحرف بشكل مواز لتداعياته التراجيدية، وسيؤدي إلى تطورات أسلوبية لاحقة بشكل انقلابي على مجمل ابداعها .

الحروف في لوحات وجدان تنماهي على أرضية خشنة، مستفيدة من إنجازات كم هائل من إنجازات معاصرة للحروفيين العرب، لكنها حافظت على خصوصية التناول للحرف، باعتباره وحدة جمالية وتعبيرية، وقد تعاملت في البداية مع أسماء الله الحسنى، ثم مجموعة كربلاء كنصوص مقروءة، ومع الزمن تطورت طريقة التعامل مع الحرف، لتؤكد على انزياح نحو استخدام الحرف كمعطى جماليا بعيدا عن التأويل .

إن تقنياتها الأخيرة في الحروفيات، قد عبرت عن تداخل المرئي وغير المرئي، كقوة الحرف وتجسده على السطح في هيئته الظاهرة، وذوبانه في الأرضية عند نهاياته المتشعبة في طبقات اللون، وهذا التناوب في الحضور والغياب قد أعطى الحرف قوة خفية قادرة على الفعل في حس المشاهد ووجدانه، كما أتاح له القدرة على الحوار والجدل، وإحداث الصدمة التي تنقل المشاهد من المحسوس إلى اللامحسوس، ومن الأرض إلى السماء، ولأجل هذه الغاية عمدت وجدان إلى إلقاء إشارات لا حروفية وغير تصويرية، لتدور في فلك الحرف وتخدم سديمه الملغز بالأسرار، ومستفيدة من تقنيات الأحبار والألوان المائية، وخاصية الامتصاص الأسموزي بين الورق والألوان.

لقد اتخذ التعبير الوجداني طابعه الصوفي من خلال حروفية مقتصدة، تستلهم الحرف من حيث هو صوت من جهة، وشكل على سطح من جهة أخرى، وفي جدل الضدين تحول إلى ذات تتماهى مع المرئيات واللامرئيات، في سديم كوني معبر عن جدل الذات والعالم، وهذه هي صفات الإبداع الأصيل. إن صوفية اللوحة الوجدانية، ليست من النوع الذي يحو اللون لدرجة إخفاءه، بل هي على النقيض تماماً حيث اللون يأخذ كامل أبعته وإشراقه، ليتغنى بالحياة كتجل للذات الأسمى، وقد تجسد هذا اللون على أرضية مادية صلبة مليئة بالتنوعات والتضاريس النافرة والغائرة.. الفاتحة والغامقة، وليصبح الحرف ذاتاً توحد الرؤيا الصوفية والفنية، في كل متوحد يتحول فيه الفن إلى نوع من العبادة.

نخلص إلى القول: إن وجدان فنانة من النوع الجاد المدفوع بقوة داخلية، للتعبير عن رؤى فلسفية، دون تحذلق أو تنظير، ودونما حاجة إلى تأكيد الذات، وتتعامل ببساطة وثقة وعمق مع مجمل الطروح الفنية التي تعمل عليها، ولا تقف عند إنجازها الراهن طويلاً، بل تتجاوز طرحها بما يثري ويضيف إلى فضاءات لم تطرق بعد.

لا يفوتنا التنويه أن لها مجموعة مؤلفات في تاريخ الفن، والفن التشكيلي الأردني المعاصر، وهي تحمل شهادة الدكتوراه في الفنون الإسلامية، كما أنها تتعامل بتقنيات فنية متنوعة، كالحفرة والطباعة والتلوين الزيتي والمائي، وكل ذلك من أجل استيعاب الهاجس الإبداعي الذي تختزنه، في رؤى بصريّة قادرة على الدخول لروح المتلقي ووجدانه.

*المخضرمون

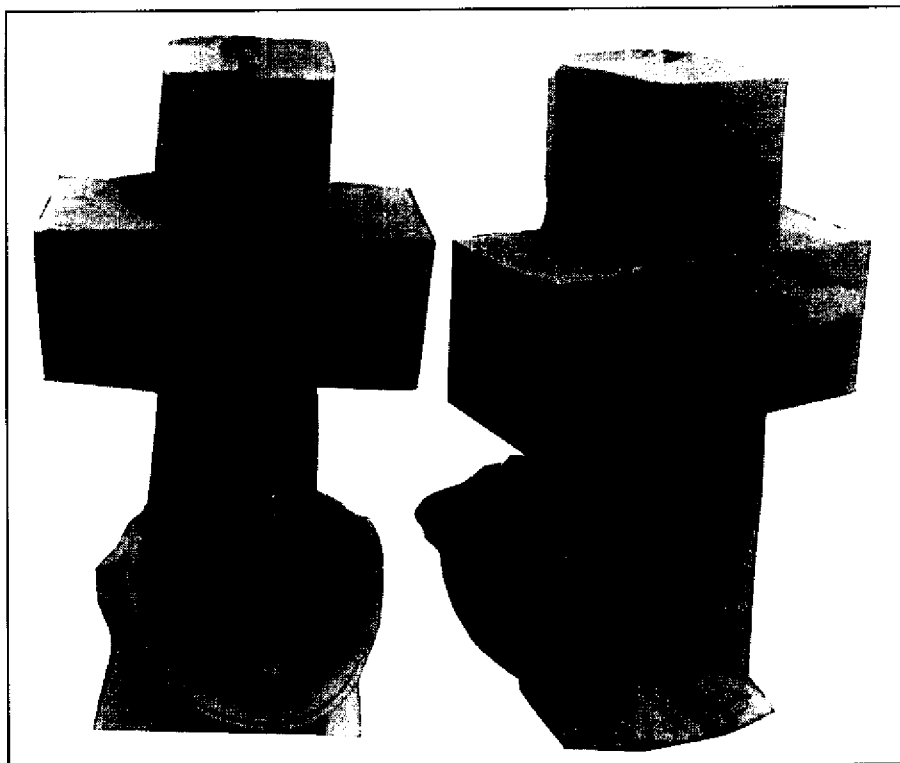
(السبعينات)



● مشردون / نصر عبدالعزيز

والمخضرمون هم مجموعة من الفنانين. الذين عادوا من الدراسة في بعض أكاديميات الفنون العربية في السبعينيات، كبغداد والقاهرة ودمشق. ورفضوا الحركة التشكيلية بطاقت إبداعية نوعية. فمن بغداد تخرج كل من: محمود طه ومحمود صادق وياسر دويك وعزيز عمورة ، كما تخرج من القاهرة كل من: نصر عبد العزيز وكايد عمر وصالح أبو شندي ثم راتب شعبان وآخرين، كما تخرج من دمشق: كرام النمري وعبد الرحمن المصري ، وكان لهؤلاء الفنانين تأثير ملحوظ على تطور الحركة من حيث المستوى أو الأنماط الفنية. إذ أسس محمود طه محترفه الخزفي منذ عام ١٩٦٩ ، كما مارس كرام النمري النحت في مركز الفنون الجميلة منذ عام ١٩٧١ . وأسس ياسر دويك محترفه الجرافيك منذ عام ١٩٧٥ . وتواتت معارض هذا الجيل منذ أوائل السبعينيات، وازداد التنافس بين الرواد والمخضرمين بمرور الوقت، ولا ننسى وجود بعض الفنانين الذين عززوا وجودهم بإقامة المعارض الشخصية في هذه الفترة أمثال ساميا الزرو ، د.علي الغول وديانا شمعونكي وقدم للساحة فنانون جدد، وتنوعت

المعروضات التي كانت مقتصرة على التصوير و الرسم، ليعرض محمود طه إبداعاته الخزفية. وكرام النمرى منحوتاته، ثم بعده عبد الرحمن المصري كنحات، و محمد السيد كخزاف، وياسر دويكت كجرافيكى، كما يعود في هذه الفترة حفيظ قسيس من تركيا، الذي سيكون له شأن مهم في الفسيفساء، ولم تنته السبعينيات إلا والحركة الفنية التشكيلية، قد بدأت في التسارع، لتأخذ مكانها في الحركة التشكيلية العربية.



● نحت خزفي / حازم الزعبي

ساميا زرو

أجرأ التشكيليين الأردنيين تعاملًا مع الخامات*



بعد دراسة الفن في الجامعة الأمريكية، بدأت ساميا الزرو مشوارها في منتصف الستينيات، وكان للفنون اليدوية وتدريبها في كلية الطيرة /رام الله ، أثر واضح في تعاملها مع المواد والخامات البيئية المختلفة، بحثًا عن إمكاناتها الجمالية والتعبيرية ، وتوظيفها في مادة التربية الفنية ، وهكذا تكون لديها مع الزمن مهارات وخبرات في تكنولوجيا المواد، وبنت علاقة حميمة معها .

* نشرت هذه الدراسة في المجلة الثقافية (بتصرف) /العدد ٣٧/ ١٩٩٦ /الجامعة الأردنية /عمان .

فإذا ما أضفنا ذلك الميل الفطري للفنون الشعبية، الأمر الذي جعلها تكيف حياتها مع هذا الحضور ليصبح جزءاً من بيئتها الأليف، ومحيطها الحميم، ليتزاوج التراثي بالمعاصر، والبساطة بالنظام، مما أتاح لها تطوير هذا التراث، سواء في فنها أو في الجمعيات والنوادي والمؤسسات المهتمة بذلك، وانعكس هذا على

طبيعة فنها، حين زوجت ما بين الرسم والتصوير والنحت والكولاج، فتجاوزت الرقعة المطرزة إلى جانب المساحة الملونة، على أديم السطح التصويري، وتعددت وسائط النقل التصويري، من الكانفاس إلى البلاستيك الشفاف إلى الخشب فالزجاج والخيام والجلد، وقد أتاح لها هذا التنقل في استعمال الوسائط، إلى حرية في الأداء وغوية التناول والجدة، وإن دلالة ذلك هو الخبرة في الخفيات، والقدرة الإبداعية في التوليف والاستنطاق والتوحيد بين الأضداد، وهي أمور قل وجودها في تشكيلي واحد.

وما أن يركن المتابع لطبيعة فنها، إذ بها تنتقل إلى النحت ضمن خامات الحديد والمستهلكات الصناعية، مستخدمة القص والتخريم واللحام، ومستعملة الآلات الكهربائية اللازمة لهذا الإنتاج، متوصلة إلى منحوتات ناطقة ومعبرة وقادرة على الحضور بقيسم جمالية، كتلة



وفراغا، بلغة نحتية معاصرة.
وما أن تطمئن إلى إنجازها
النحتي، حتى تنتقل فجأة إلى
التكوين البانورامي، الذي يحتوي
المشاهد في داخله، وكان ذلك في
معرضها الموسوم بعنوان (خيّام
وحجارة)، والذي أقيم على أطلال
ناد مهتم، مستفيدة من أنصاف
الجدران، والفصاءات المفتوحة
فيه، مقيمة خيامها وأعمالها
المشغولة بالرسم والكولاج،
والإكسسوارات التي استحضرت
حدث الانتفاضة، وقد نتج من هذا
البناء البانورامي الذي احتوى
وسائط شفافة، تفاعل خلاق ما بين
المشاهد والمنظر الكلي من جهة،
وما بين مجموع المشاهد من
جهة أخرى، ليصبح الكل جزءا من
بانو راما الانتفاضة .

وفي نقلتها الأخيرة بدارة الفنون،
تعود لتنسج أشياءها الأليفسية في



معرض بانو رامي آخر. لكنه ليس إعلاميا هذه المرة، وإنما هو بحث في الجماليات المركبة، حين يلتقي
الحديد مع الخشب، وسعف النخيل والحبال والجلد والقماش، والمرايا واللوحة التصويرية والنحاس والورق.
في كل متجانس، من التكوينات والألوان والفراغات والكتل وظلالها على الجدران .
إن الأشياء والعاديات التي تستخدمها ساميا في أعمالها هي عادية تماما، لكنها تحيلها إلى أعمال إبداعية،
محافضة على بساطتها، وتاركة للزمن والمناخ والبيئة، أن تفعل فيها بقسوة تلك الآثار والعلامات . لإغناء
خطيبها ابتداء من النصد الذي أثبت في لحظة نادرة بمواد مثبتته، وصولا إلى تشققات الخشب والورق،

عزیز عمورة فنان البورتريه الأول في الأردن

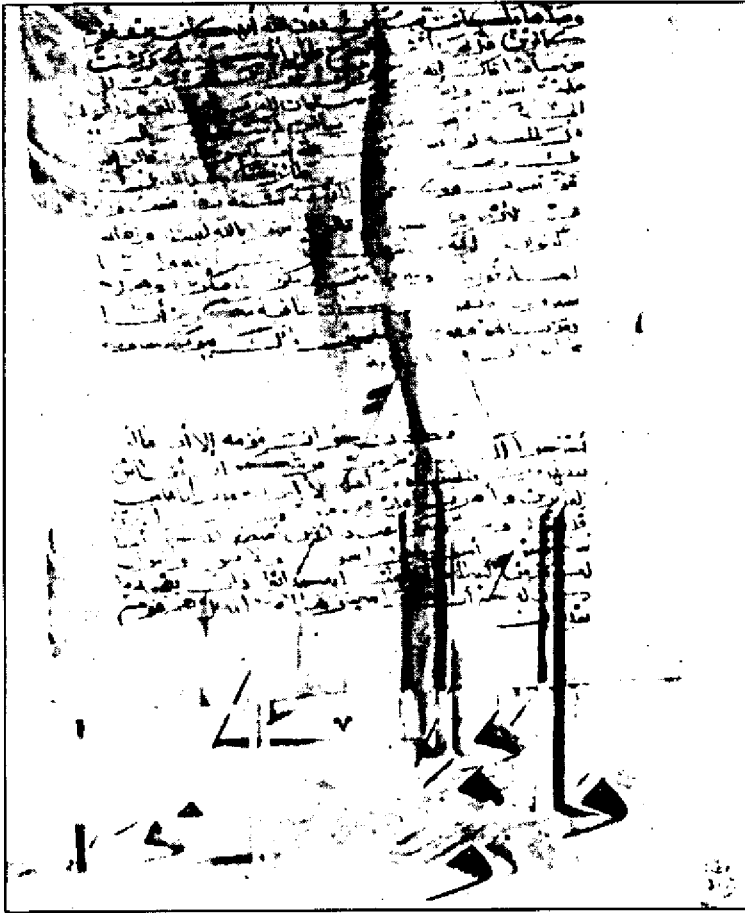


لا يذكر عزيز عمورة إلا وتستحضرني وجوه شخصياته المؤثرة، فهو بحق رسام البورتريه الأول في الأردن، ذلك أنه متأثراً بخالة عيد الفتاح اسعد أيام صباه، الذي اتخذ من رسم الوجوه حرفة له، ثم تتلمذ على الفنان الأكاديمي العراقي الشهير فائق حسن، وتأثر ثالثاً بالفنان الهولندي رامبرانت، أشهر من صور تداخل الظل والنور في الفن الأوروبي الكلاسيكي.

لم يكن عزيز مجرد ناقل لخبرات الآخرين، وإنما كان ذلك الفنان المجد والمخلص في بحثه الفني ورؤاه، فقد امتلك قدرات خطية ولونية واكبت تأثره أثناء الدراسة، مضافاً إليه نفسية رومانسية ورؤية ثاقبة، قادرة على استشفاف الكيان الداخلي للشخصية المراد تصويرها، بالإضافة إليها من روحه ووجدانه .

ورغم طوافه في أكثر من محطة تشكيلية، إلا أن الانطباع الأساسي عنه، هو أنه رسام وجوه (بورتريه) من الطراز الأول، مع مسحة انطباعية حيناً أو تعبيرية حيناً آخر، إذ أن معرضه الذي أقيم في المجلس الثقافي البريطاني عام ١٩٧٢، يمتلك كل هذه الخصائص، ويحمل المفردات الأساسية لتجاربه اللاحقة، والتي ظلت ضاغطة على هواجسه الإبداعية، ابتداء من تصويره القرية والمرأة بلباسها المطرز، والأجواء الصحراوية والمناظر الطبيعية المنفذة بأسلوب انطباعي، وصولاً إلى الأشكال التي تحمل دلالات ورموز تعبيرية رومانتكية عامرة بالحنين والغربة للوطن.

لقد كان هذا المعرض يحمل جل توجهاته الفنية، التي تم توحيداً بتقنية وأداء خاص عرف به عزيز من حيث المنظومة اللونية التي تعامل بها، وغالبيتها من البني ومشتقاته، وإدخال جو من ضبابية صحراوية في طريقة التلوين، أما الرموز انذاك فاتسمت بتنوع واضح، ابتداء من الحصان والحمامة



والحذاء العسكري والوجوه المعبرة عن طيف واسع من الأحاسيس والروى، مما يدل على توجه بحثي في تلك المرحلة، وهذا ما سيعيده مراراً للتأكيد على أصول الرسم الأكاديمي وتقنياته باستمرار.

في عام ١٩٨٤، قدم عزيز وبعد الدراسة في أمريكا تجربة في التلقيطية باللون الأسود على خلفية بيضاء، ومعها القليل من اللوحات المنقطة بعدة ألوان، مقدماً دراسة للظل والنور من خلال التوزيع النقطي على السطح، وينطلق واقعي لا يتوخى الأكاديمية، وإنما

ينطلق في تحريفات شكلية تجلي المضمون التعبيري للشخصيات، وتزيد من حدة الإحساس بها، خصوصا في شخصيات المرأة التي تتقدم اللوحة، ومن وراءها كم من جموع بشرية متلاحمة، تتشابك في مشهد الأفق والأرض، وفي الفضاء حر وفيه من جمل شعرية مكتوبة بخط كوفي جميل لشوقي والخيام. أن الملفت للنظر في هذه المجموعة التنقيطية، ليس جدتها البنائية والتكوينية، فذلك مطروق لدى آخرين، ولكنه التأنق الزائد والمعجز في التوزيع النقطي المدروس، والنظافة التامة في كافة أجزاء اللوحة، والتأكيد على القدرة المهنية والتقنية العالية، وهي أحد أهم ميزات عزيز، سواء في أعماله الزيتية أو المائية.

أن الالتزام الصارم بالقواعد الحرفية لأساسيات الرسم وتقنياته التلوينية العالية، والتزامه بالقواعد الأكاديمية، تضعه في مصاف الأكاديميين، وتذكرنا حالا بأستاذ الأكاديميين العرب الفنان العراقي فائق حسن، مع فارق ملحوظ بينهما، وهو تفوق فائق حسن في كافة أجزاء الجسم تشريحيًا، وتفوق عزيز في رسم الوجوه.

إن هذا الالتزام الصارم في أعمال عزيز الزيتية، يقابله حرية خلاقة في أعماله المائية، حيث تعطيه تقنيته الشفافة دورا اكبر في تلوين أحاسيسه، وصدقا في تناول الانفعالي للموضوع المراد التعبير عنه، وتلقائية في الأداء.



وفي نقلة أخرى
يحاول عزيز الانتقال
من رسم البورتريه
إلى التصوير المائي.
الذي يستند إلى حدث
الانتفاضة، ويقم
معرضه ١٩٨٩
مستفيدا من قدراته
التلوينية في الزيت
والماء والحروفية،
كمكمل لمجمل
الخبرات التي
يمتلكها كخطاط،
وخرج بأعمال في
غاية الحساسية، لونا
وبناء وخطوطا
متفاعلة مع الوجود



المنساية في المحيط .

ويمكن القول إن القاسم المشترك في مسيرته الطويلة، عبر مراحل مختلفة، هو انه فنان متمكن من أدواته وخاماته، ويتعامل مع اللوحة بمسئولية وحساسية عالية، لا تتوفر لدى الكثيرين، وله قدرة تشريحية معقولة، ولكن ميزته الأهم هي قدرته غير العادية في رسم الوجود، بل ويمكن القول دون وجل، إن مجمل ما أبداعه من هواجس، قد سيطر عليه الفنان وحدده، إذ لم يطلق للتعبير أن يأخذ مداه، ولا للانطباعية أن تصبح مسار حياة، وظلت هواجس الإتيان والجودة والنظافة أهم محدداته، التي أرى انها قد حدثت من هواجسه الانفعالية والوجدانية، وقدمت نفيها كبديل.

إن انصهار الخط باللون في رقة وصفاء وإحساس رومانتيكي، لا ينفصل عن أي من أعماله، لكن هذه الرومانتيكية هي رومانتيكية الإحساس وليس الموضوع، وعليه فقد ظل التعبير انفعاليا وليس تراجيديا.

على الغول

بحث مستمر وحيوية حركية لا تعترف بالنمطية



المتأمل لأعمال على الغول خلال ثلاثة عقود، يلحظ ذلك الطيف الواسع من المواضيع وأساليب العمل والخامات، سواء في مرحلته المختلفة، أو في المعرض الواحد، إذ ينتقل من الزيت إلى الماء، فالأكريليك والغراء والألشن، وكل ما يمكن أن يشكل خامة لونية، أو يشكل وسيطا أو سطحا تصويريا، بل إنه كثيرا ما يقفز من أسلوب إلى آخر دون مقدمات، فمن الاستقادات التعبيرية إلى استقادات سيريالية إلى التجريد، بل إنه ينتقل من الاجتماعي إلى التراثي فالحداثي، ويدمج الشكل بالرمز والإشارة والحرف في كل متكامل، وعليه يمكن القول انه فنان مجرب، وتجربته نابع من رغبة في البحث عن حقيقة

الشكل المتخفي في الخامة، بنهم جمالي تسنده رشاقة الحركة وحريتها، دون إلزام نفسه بأسلوب أو أداء، بل ويمكن القول إن هاجسه محكوم بهذا الاكتشاف من جهة، وعدم الركون لما هو منجز من جهة أخرى. وهو محمول على هاجس الاكتشاف وعدم الركون لما هو منجز، وهو مزاج معروف لدى الفنانين، ولعل الغول أيضا يريد الهرب من قوانين الهندسة والعمارة وهو حامل الدكتوراة في الهندسة المعمارية، لطبيعة خاصة به تنفر من الدارج والروتين، وهو في جميع حالاته وأسبابه باحث جمالي، أنجز كما هائلا من اللوحات والأبحاث، خاصة في المجال الحروفي، والتي لم تر النور بعد، فهو كغيره من المبدعين محتاج إلى التفرغ الفني والبحثي، كضرورة مهمة لمتابعة الإبداع .

إن حدائته تحتفي بتكسير القيم الجمالية،
وتهرب من الأسلبة، وتحرر في نقالاتها من
أداء إلى آخر ، ومن موضوع إلى غيره، لكن
هذا الانتقال يظل محكوماً بخيط رفيع لا
تخطئه العين الخبيرة، لخصائص تؤشر
بوضوح إلى فن علي الغول، أما إذا بحثنا عن
هذا المشترك، فقد لا نعثر عليه إطلاقاً، ذلك
أنها خصائص خفية تتعلق بالروح أكثر من
أن ترى كمشهد بصري .



ويمكن القول في شأن هذه الخصائص،
أن الغياب الشكلي هنا هو نوع من إثبات
الشيء بنفيه، وهو نفي مؤشر على الوجود،
والغول لا يسعى للإثبات ولا للمبررات،
وإنما أصبح النفي للأسلوبية خصيصة له،
واستقلالا وتميزا لا يشبه سواه، من حيث
عدم الركون إلى بناءات دفاعية ، بل ينفذ
على المشاهد ليريه من عناء الوصول، رغم
الغياب الواضح، وليصبح الغياب هو الهوية،
وهو إصرار غير بريء، وتعبير عن رفض

الأسر في مواصفات أو خصائص تعود للأخر، كما أنها تتوجه إلى جمهور منزلق، قادر على الحركة،
رافض للتخطيط في مسميات مسبقة، أو أراض مكرورة.

ولعل تفرد في هذا الغياب هو مكنم الأصالة، وسيحتم عليه ذلك الاستمرار في البحث في هواجسه
ورؤاه، مع تكرار في المواضيع التي أصبحت لازمة في كل مراحله، كخصيصة حاضرة بدل الغياب
الأسلوبي ، رغم الطيف الواسع من التنوع، وليس غريبا أن نصادف مواضيع مطروقة في أكثر من
معرض أو مرحلة ،(الريف، البادية، الوطن، القدس، زهور، طبيعة، بحر ، أسماك ذاكرة، صراع، تضاد، حوض
النعناع وراقصة باليه)، وهذه عناوين لأعمال في مراحل مختلفة، وتصلح أن تكون عناوين معرض
واحد مع قليل من التغيير، وهو مؤشر على ثراء وتفتح فنه على الحياة والكون .



إن تنوع تلك المواضيع، مؤشر أيضا على استيعاب العمل الفني عنده لحدي المعادلة الحسي والروحي، الهندسي والتلقائي، الاجتماعي والفردية، العلمي والصوفي، والضرورة والحلم، وهي ثنائيات ضدية تجلّي هوأجسه ورواه .

تتأكد شخصيته التعددية من تعدد الأطياف اللونية التي يعمل عليها، فمن الانسجام اللوني إلى التضاد، ومن الألوان المنساحة المتداخلة إلى الألوان المنفصلة بحدود خطية، ومن الألوان المكتملة إلى الألوان المتممة، وهذا مؤشر على طبيعة متقلبة، لكنها إيجابية من حيث بحثها عن التنوع والثراء والاكتشاف .

كما تتأكد هذه التعددية من خلال الانتقال المفاجيء في الخامات والأساليب والموضوعات، خصوصا في انتقاله المفاجيء للرسم على الحرير، كباحث ومجدد في هذا المجال .

هناك حسن طفولي غير متعمد وغير ملحوظ لديه، وعلي لا ينفي أو يؤكد ذلك، وربما يكون هذا مفتاح ما لكنه غير مضمون للدخول إلى عوالمه ورواه، ويمكن القول انه فنان لا يهدأ، فهو دائم البحث والتجريب والتحوّل.

علامات على الطريق

(الثمانينيات)

*توسع الحركة التشكيلية الأردنية



60

● شموخ / يوسف الحسيني

شهدت سني السبعينيات نشاطا ملحوظا من حيث المعارض أو عدد الدارسين، مما أدى إلى نقلة نوعية في الثمانينيات، كما أدى إلى وجود كيان تنظيمي وهيكل يضم الفنانين، وهو رابطة الفنانين التشكيليين، وبالتالي تنافسهم وقيام جماعات فنية تضمهم، وازدياد قاعات العرض، كما ازدادت التغطيات النقدية في الصحف وبعض الدوريات المحلية والعربية.

ومن الفنانين الذين ظهرت في هذه الفترة عبد الرؤوف شمعون ، سعيد حدادين، خالد خريس ، عصام طنطاوي ، عمار خماش، يوسف بداوي ، عمر حمدان وفاروق لمبز، محمد أبوزريق وآخرين.

*مركز الفنون الجميلة

وقد ظل هذا المركز يتأرجح في عطائه بحكم التغيير المستمر في أعضاء هيئته التدريسية، إضافة لمجموعة من المعوقات المالية والإدارية، ولكن عصره الذهبي كان في السبعينيات ، وقد تأسس هذا المركز عام ١٩٧٠

كجزء من دائرة الثقافة والفنون، والتي أصبحت وزارة الثقافة فيما بعد، وقد ساهم بهذا الإنجاز الفنان مهنا الدرة، مع المرحوم الشاعر عبد الرحيم عمر، الذي كان رئيساً للدائرة آن ذاك، وقد درس في هذا المركز العديد من الفنانين الأردنيين أمثال: عبد الرؤوف شمعون ، محمد أبو زريق ، عدنان يحيى ، نبيل شحادة ، عمر حمدان ، مأمون ظبيان ، يوسف الحسيني، يوسف بداوي، محمد سمارة، مكرم الرفاعي، محمد قيتوقه وآخرين.

*الفنانون المهاجرون

لقد هاجر عدد من الفنانين التشكيليين لأسباب مختلفة على مدى السنوات الثلاثين الماضية ذلك أن الفن في بلد محدود الموارد والإمكانات ، لم يستطع أن يوفر للفنان طموحات الانتشار أو الأمان الاقتصادي الذي،

يتيح له العيش لفنه وبفنه ومن هؤلاء الفنانين من هاجر نهائياً ومنهم من هاجر بشكل مؤقت ومنهم أيضاً من هاجر للفن ومنهم من هاجر لغيره فقد هاجر كمال بلاطة إلى الولايات المتحدة واستقر هناك منذ الستينيات ونال النجاح الفني والانتشار كما هاجر نصر عبد العزيز إلى الخليج العربي في بداية السبعينيات وانتقل إيداعه إلى الأعمال الدرامية التلفزيونية كما هاجر نبيل شحادة إلى إنجلترا ثم إلى سويسرا ليحترف الفن هناك أما مهنا الدرة فيحترف العمل الدبلوماسي وليستقر أخيراً في موسكو كممثل لجامعة الدول العربية ، أما ياسر دويك فيرتحل إلى دولة الإمارات للعمل هناك منذ أواسط الثمانينيات ، كما هاجر جمال عاشور إلى إيطاليا، وديانا شمعونكي إلى الولايات المتحدة في بداية التسعينيات، ولا ننسى عدداً من الأكاديميين الذين استقروا في عدد من الجامعات العربية والأجنبية وسافر عدد من الفنانين إلى الولايات المتحدة واستقروا هناك منذ أواخر التسعينيات أمثال محمد شعبان وقاسم العامودي الذي انتقل إلى السينما، كما هاجر عزيز عمورة إلى استراليا في منتصف التسعينيات .



● تكوين / محمد أبو زريق



● نوال العبدالله

ولعل من المناسب القول بأن كثيرا من هؤلاء الفنانين قد عاد إلى الوطن ليقوم معرضا بين وقت وآخر ناقلا أساليب ورؤى جديدة أخذها بالمتاقفة والمعايشة، وربما الدراسة، كما أن هؤلاء الفنانين يعتبرون سفراء للفن التشكيلي الأردني هناك .

*العائدون إلى الوطن

تميزت فترة الثمانينات بأنها فترة التحولات العظيمة في التشكيل الأردني ، فقد عاد للإقامة في عمان فنانين كانوا في الخارج كدارسين أو مقيمين هناك، وكانت عودة بعضهم مؤقتة لإقامة معرض والعودة من حيث أتوا، مثل كمال بلاطة ، وبعضهم استقر أمثال سامر طباع، أما في عام ١٩٨٢ وبعد غزو بيروت كعاصمة للثقافة العربية من قبل الاحتلال الإسرائيلي، فقد عاد إلى عمان الكثير من الفنانين الأردنيين الذين كانوا هناك، فبعضهم جاء سريعا أمثال منى سعودي، وبعضهم جاء فيما بعد، حيث أقام في أكثر من عاصمة عربية أو أجنبية ، مثل عبد الحي مسلم، وغازي انعيم من دمشق، وعدنان الشريف من نيوقسيا .



وقد ضح هؤلاء الفنانين خبرات وإبداعات جديدة في الجسم التشكيلي الأردني، ذلك أنهم كانوا على تماس مباشر مع كل جديد ثقافيا، وقد صقلتهم الغربية والمثاقفة مع الآخر، وأغنت تجاربهم ونضجت هنات

* الجماعات الفنية

شهدت فترة الثمانينيات نشوء جماعتين فئيتين هما: جماعة الفنانين الشباب، ومدرسة فخر النساء زيد، وكان قبلهما قد تأسس مجموعة من الجماعات، لكنها لم تستمر لأكثر من معرض أو معرضين، مثل جماعة الاستوديو. والمقصود به أستوديو محمود طه، وتكونت هذه الجماعة من: محمود طه، عزيز عمورة، ياسر دويك، محمود صادق وكايد عمرو، ولم تأتلف كل هذه الأسماء معا، إذ ظل طابع الدخول في الجماعة والخروج منها غير مستقر، وتكونت جماعة الأربعة من كل من: محمد السيد، وصالح أبو شندي، وحفيظ قسيس، وراتب شعبان، ولم تستمر لأكثر من معرض واحد، ثم تأسست جماعة أختاتون من كل من: راتب شعبان، أحمد حسان، قاسم العامودي والمرحوم أحمد عمورة وأقامت معرضا واحدا ثم انتهت.



● غازي أنعيم

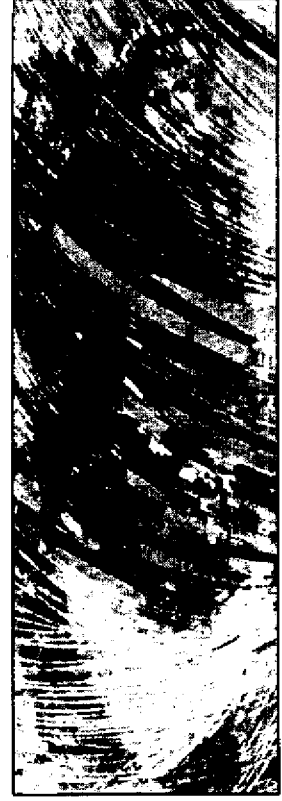


● تكوين / د. خالد الحمزة

* جماعة الفنانين الشباب

مع بداية الثمانينيات، ومع توسع الحركة التشكيلية الأردنية، فقد تأسس جماعة الفنانين الشباب على اثر خلافات إدارية في رابطة التشكيليين، فخرج هؤلاء الفنانين من جسم الرابطة، وقد ضمت الجماعة كل من اسحق نحلة، محمد ابوزريق ، هيام اباطة ، إبراهيم أبو الرب ،عدنان يحيى ، محمد عيسى، واصف المومني ، هند أبو الشعر، وحسين دوسة ،زياد تميمي ،كما ضمت هذه الجماعة فنانين اخرين في فترات مختلفة أمثال حنان اغا ،لانا نمروقة، هدى قاسم.

وقد أقامت هذه الجماعة أكثر من خمسين معرضا جماعيا في الداخل وفي الوطن العربي، وقد ساهمت في إنضاج العديد من التجارب التشكيلية فيها، و أغنت الحركة بمساهمات فنانينها بالكتابة النقدية



● تجريد/ او فيما رزق ● في الحقل / سلام كنعان

و الإعلامية. كما ساهمت في سوية الحركة نقابيا وتنظيميا، وهكذا فإن تأسيس الجماعة كان عام ١٩٨١ .
وانتهت فعليا عام ١٩٩٠ .

مدرسة الأميرة فخر النساء زيد

أما جماعة مدرسة فخر النساء زيد، والتي لم تطلق على نفسها لفظ جماعة فنية، إلا أن جُمِيع شروط الجماعة الفنية تنطبق عليها ، وقد تكونت من طالبات الفنانة المرحومة فخر النساء زيد، وقامت أول معرض لها عام ١٩٨٠ ، وقد برز العديد من الفنانات منها مثل: سهى شومان ، هند ناصر . أوفيميا رزق ، رولا الشقيري ، جانيث جمبلاط ، وغيرهن وقد أقامت الجماعة أكثر من معرض جماعي في داخل والخارج ، والعديد من المعارض الفردية لأعضائها .

إبراهيم النجار أبو الرب تجريدية تعبيرية ملحمية متحركة



اشتهر الفنان إبراهيم أبو الرب بأعماله الملحمية التي تتناول قضايا الإنسان المعاصر، في سلوكه الظاهر أو المضمّر، ولكن هذا التناول لم يكن يوماً بالتركيز على الفرد، وإنما بتصوير المجموع، فشخصه ليست ذوات فردية لها خصائص محددة، وإنما تكتسب هويتها من خلال المجموع العام داخل إطار اللوحة، فالمسافات هنا تنعدم ما بين الشخص، ويندمج الموضوع بخلفية اللوحة، وتتلاشى الأبعاد، وتتحد الكتلة بالفراغ، وكل هذا يؤدي إلى تكوين متحرك، بخطوط حلزونية متصاعدة بما يشبه الهرم في كل متكامل.



يعتمد في تقنياته على
تداخل الخطوط
والمساحات، وصولاً إلى
تكوين محكم يسنده
إحساس بنائي فطري
سليم، وتلقائية الأداء غير
المسبق التصميم، وبتنامي
العمل من خلال حوار
اللمسات المتلاحقة، والتي
يؤديها في حركة إيقاعية
راقصة على السطح
التصويري، وكأنه يتعبّد
على إيقاع الوجود .

الأزرق ومشتقاته يتبادل
الأدوار مع الأبيض
الشفيف، ولمسات من
الأحمر المشع في حركة
راقصة تتناوب مع حركة
الشخوص. ليصبح الطقس

العام ملحمياً، يكمله حرية الفرشاة وجموحها، الأمر الذي ينتقل إلى المشاهد بهوس يخدم الجانب التعبيري
في هذا التجريد .

لقد خاطرت وقلت تجريد وان كنت اقصد انه تجريد تعبيرى، ذلك ان هاجسه هنا ليس التصوير
وإظهار الشكل، و إنما هو إيجاد نوع من الصيغة الشكلية التي تخدم التعبير، ضمن أداء متكامل لا يعتمد
على تخطيطات مسبقة، و إنما يقدم نفسه بجرأة وطلاقة وتداعيات لا تنتهي، فإذا أحس في لحظة أنه قد
ابتعد عن إحساسه الذي يقوده، فإنه يعاود العمل بطبقة جديدة باحثاً عن الأقرب والأصدق والأجمل فى
هذا التداعي، ولا يتوقف إلا عند الانتهاء منه تماماً، وهو نوع من التصوف الفني الذي يصل إلى التوحد
في العمل لدرجة النسيان لكل شيء سواه .

في مرحلة أخرى استبدل
رسم الأشياء بالإتيان بها
على السطح التصويري،
وتوليفها في معنى عام
يربطها، وتكوين فني يجمعها،
إلا أن هذه المرحلة لم تجد
التفهم في حينه ، لكنه يواصل
البوح والاحتجاج بأساليب
جديدة.

أكمل إبراهيم أسلوبيته
التعبيرية في مجموعة جديدة،
عمادها الجسد الإنساني
وانعكاسات الواقع عليه، في
تخطيطات بالفحم وقلم
الرصاص، وقد تميزت
التبسيط، وتركزت متحركة
في الفضاء بدون أرضية أو
سما، كنوع من التأكيد على
حريتها وعنفوانها .



إن الرموز العامة التي تحتل جل أعماله، ذات مرجعيات تراثية من الحضارة السامية الكنعانية، لكنها
طورت وحدثت لتعبر عن معاناة الإنسان المعاصر في هذا الصراع الكوني الطاحن، بين الإنسان
والإنسان والبيئة، فهو فنان ينعت نفسه بالالتزام، في عصر تبدلت فيه القيم و أصبحت صيغتها الناظمة
لها التبدل لا الثبات .



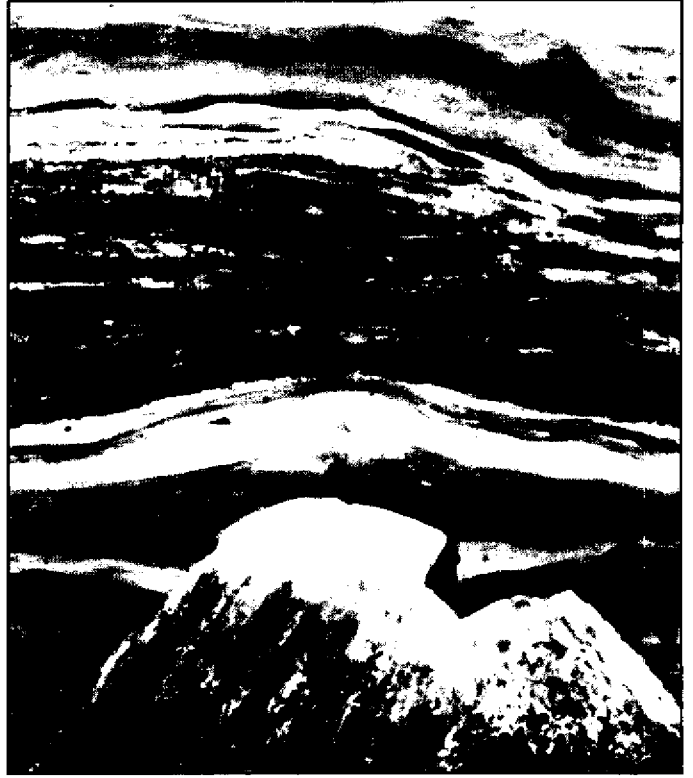
شخصه الطويلة العملاقة، ترتفع كشواخص ملفوفة بالشاش الأبيض، كأنها أكفان أو ضمادات لجروح غطت الجسد بكامله، مما يزيد من تعبيريتها ككائنات مزروعة في الأرض، ومتسامكة في الفضاء، وهذا يندرج على أعماله الفضائية وتكويناته المجردة، من حيث تغليفها بالشاش الأبيض، بل إن جميع هذه العناصر تحمل إمكانية التوالد والتفرع، ليدخل أو يخرج من عنصر آخر، في ترابط حيوي قادر على الخطاب والتفاعل والحوار، في بنية فنية مشدودة بخيط لا مرني إلى الفضاء .

عمل إبراهيم تجارب نحتية لكنه ظل في الأساس فنان رسم وتصوير، ولم يأل جهداً في تطوير ذاته ثقافياً وادبياً، فحصل على الدكتوراه في فلسفة الفن، وله مخطوط اعتمد من المنظمة العربية للعلوم والثقافة، ليُطبع في كتاب عن الفن التشكيلي في الأردن، كما أنه اعتمد لأكثر من مهمة في التربية الفنية. ويعمل في التدريس الجامعي .

اسحق نحلة

إبداع يتماهی مع الكون*

تشكل الخامة الهاجس
الأساس في هواجس وإبداع
اسحق نحلة، ذلك أن
التوظيف الأمثل لها،
يتجلى هنا في تحويلها من
علاقة اتصال إلى علاقة
انفصال عمن وظيفتها،
تدخل في علاقات جديدة
مع أو ضد إرادة الفنان،
وصولاً إلى مطوعة
حرون، منبعاها تفاعل
المواد المتشكلة على
السطح التصويري، فالمواد
الزيتية تدخل في علاقات
تشابك واتحاد مع لدائن
بلاستيكية، مما يخلق حالة
من عدم الاستقرار ونوعاً
من المقاومة المحببة أمام
الفنان، تقوده في الاستمرار



بصبر وإناة، عبر مراحل مليئة بالتوقع والاكتشاف، وصولاً إلى عمل بصري يتماهی مع تلقائية الكون
وبدء التكوين .

* نشرت هذه الدراسة في صحيفة الرأي بتاريخ ١٩٩٤-٩-٣٠

بدأ اسحق الرسم من منظور واقعي مصدره المعايضة الإنسانية، لمجمل الواقع بأبعاده الاجتماعية المختلفة، وفي خطوة أخرى طوره نحو إدخال مواد جديدة في الرسم، تكسبه بروزا وملمسا سيراميكيا، ثم تطور الأمر لينسى عملية الرسم، ويتجه بكامل طاقته لتطوير هذه الخامة والتفاعل معها، وأخذ كامل طاقتها على السطح التصويري .

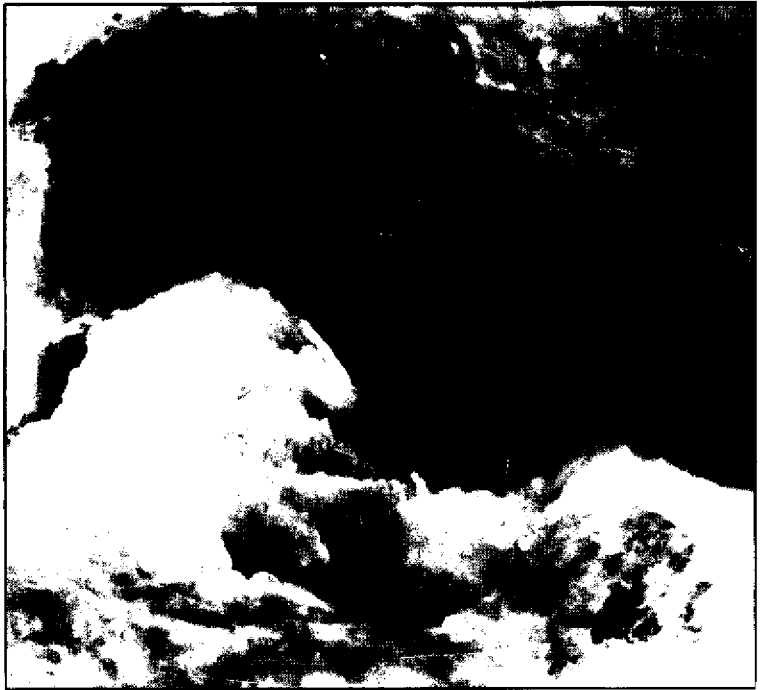
وكأي عملية إبداع كان لابد من مبرر في الاختيار الأنسب للخامة والمواد، من حيث توافقها مع الهاجس والخطاب، ومن هنا جاء التطوير المستمر في التعامل مع هذه الخامة تجريبا وتنويعا، ابتداء من تخمير الألوان وتعتيقها، وصولا إلى تفاعلها على السطح، ومن هنا نرى أن هاجسه المستمر ظل مرتبطا بتحديث العمل تقنيا وأسلوبيا، فاكشف عالما كاملا من الحياة التي تعيش في بلورات اللون وتلافيفه .

في أعماله الأخيرة يوغل في لعبة المواد، وهي اخر المعازل التي يلجأ إليها الفنان الحديث. في عصر نه

يعد فيه من قيمة لأي معنى، سوى البحث في الجوهر ، ولذلك فإن عملية التخطيط والرسم لديه أصبحت مجرد حافظز أولى في الانجاز، ونوع من التوريط في قانون اللعبة ما بينه وما بين المواد، ودخول إلى صراع الفنان مع شنيئة اللون، سواء في محافظة اللون على هذه الشنيئة غير القابلة للتأويل ، أو باندماجها مع كيانات أخرى وتفاعلها بما يوحي بشكل ما، يظل قابلا للقراءات المتعددة لمجموع المشاهدين، وصولا إلى طمس المخطط الأساس في تكوين جديد ، يتماهى مع الخلق، سواء في تفاصيله المجهرية ، أو في كامل هيئته.



إنها ببساطة عملية تجريد
تعتمد المواد أساسا لها، وهو
تجريد يطمس المرسوم بسطح
يجلي شينية المواد، وهو فن
يركز على المادة قبل أن تدخل
في عملية الرسم والتكوين، لكنه
يريد الوصول إلى تكوين
المادة ذاتها، وما بين التجريدين
يخلق لنا حالات من مكان أو
زمان بدائي بكر لم يألفه إنسان.
إذ تتحول الأشياء إلى تضاريس
وتنوءات وحواف صخرية
وسماء موار بالأنواء، كما
يسجل تفاصيل أرضية مأخوذة
من منظر جوي ، و آخر بعنسة
مجهرية، وكل ذلك يجلي



الأشياء مشهيدا مرة ومرأيا مرة أخرى، بل وتتناوب الحالتان في العمل الواحد، وصولا إلى احترام الأشياء
لجواهرها وذاتها بعيدا عن التأويل .

وهكذا تصبح الطبيعة والشيء سيان، لأن الشيء هنا كيان مستقل لذاته، وغير قابل للتعيين أو التماهي
مع شيء آخر، إنه فقط كيان موح وأثر من طبيعة بكر، أصابها ما أصابها من عوامل التعرية والتقادم ،الذي
يمثل تاريخها الخاص، وخلاصة الكل الجوهري في زمان رديء حيث لا اسم أو كيان .

لست معنيا على أي حال بتفسير الهاجس الإبداعي لديه على نحو قسري، لكن الأشياء تحيل إلى
أضدادها، فهذه القفار التي لا يسكنها بشر، وهذه الأنواء القصية، تستدعي الجنة المفقودة وأرض الأحلام، في
زمن ضاع فيه كل شيء، إنه بحث في زمن مفقود وعوالم كوكبية، وهروب من الأنسنة إلى التشيؤ، الذي
هو لصيق الحضارة، لكن مبرره الجمالي هو في هذه المماهة في عناصر الكون الأربعة: الماء والنار
والهواء والتراب، واكتشاف المعامل الموضوعي في الخامات وإن ظلت عصبية على التأويل .

جلال عريقات

من الانطباعية إلى التعبيرية

التقيت بالفنان جلال عريقات منذ عام ١٩٧٣ حينما كان طالبا في مركز الفنون التابع لوزارة الثقافة، وكان مهتما آنذاك برسم الوجه (البورتريه)، وكان اللون الأزرق هو الغالب في لوحاته، وشينا فшина أصبحت معالجته للوجوه تأخذ سمة انطباعية، كما انه بدأ يتعامل مع المنظر الطبيعي بالأسلوب ذاته، مرتكزا في البداية عن النقل الحرفي من الطبيعة، ثم بدأ يحور ما يرى ويختزله في عمل فني مدروس، سواء بالألوان الزيتية أو المائية، ويمكن القول أنه قد قطع شوطا مهما من



حياته في هذا الاتجاه، واكتسب من خلاله كل المهارات التقنية واللونية اللازمة للانطلاق، ثم غاب بعدها عن الساحة الفنية لفترة ليست قليلة .

بغايه عن الساحة التشكيلية درس التصميم الداخلي في إنجلترا كدراسة حرة، ونوع من خبراته الجمالية بمشاهدة الأعمال الفنية هناك، وتابع ما استجد عالميا في ميدان الفن التشكيلي، ثم عاد في نهاية السبعينيات مشاركاً في المعارض الجماعية والتصميم الداخلي ورسوم الأطفال، إلا أن أول نشاط مميز له على الصعيد التشكيلي كان بإقامة معرض مشترك مع الفنان خضر نعيم عام ١٩٨٦، ثم معرضه المهم عام ١٩٨٩ برابطة التشكيليين، الذي قال فيه عبد الرؤوف شمعون: (من هذه المكونات البسيطة من محيط الملاحظة ينقلنا جلال إلى الإحساس التائيري المعتمد عبر تواتر الألوان وتفاعلاتها على السطح، أو ما يتخللها من ضربات ممتزجة ومتداخلة تكشف عن تحولات متناغمة)*.

* بروشور معرضه عام ١٩٩٠ المقاد في المركز الأسباني

لقد أكد في معرضه هذا على تمكن واضح من أساسيات التشكيل المشغول، من خلال مساحات لونية تأثيرية الرؤى، تجريدية الحس، باعتبارها مساحة أو بقعة على السطح التصويري والخط المحدد لهذه البقعة. وصولاً إلى تحديد الجسد بخط سميك، يبرز معالمه ويربطه بما حوله من فضاء ملغز جميل، يحاور الجسد أو البيوت والشجر والكائنات في مناظره الطبيعية الهادئة.

ويظل الاهتمام بالموضوع أهم خصائص فنه ليس على صعيد الخطاب الاجتماعي، ولكن من خلال عينه التي ترى الواقع وتعيد صياغته بقلب فني جديد، ومن هنا فإن المتوقع له أن يسير في الاتجاه التعبيري، لكن هذا التعبير لن يكون ذو خصوصية اجتماعية أو ذو أبعاد عامة، بل في اتجاه مغاير له خصوصية ذاتية .

نلاحظ التوجه التعبيري في معرضه المقام في صالة أبعاد عام ١٩٩٤ ، حيث تصبح المساحة أكثر تجريدًا، لكنها تسير في تأكيد البعد التعبيري من خلال التجسيم حيناً، أو بتعاظم وجود اللون الأسود بين الألوان، أو في ملامح الشخص و التقطيع المقصود في المساحات، ولكن الطابع العام لهذا المعرض يظل

ضمن هاجس

التجريد التعبيري .





في معرضه المشترك مع لاريسا نجار في المركز الأسباني عام ١٩٩٦ ، نلاحظ الانتصار التام للتعبيرية كتطور طبيعي لنقلاته الفنية من جهة، ولطبيعة شخصيته من جهة أخرى ، حيث تجتمع هنا الخبرات الجمالية في الرسم والتصوير مع القدرة على اختزال الشكل المعبر، بعيدا عن التألق والافتعال، وإبقاء تلك الصلة مع الشكل الواقعي ، وتوسيع فضاء الحلم في الروى والهواجس، والعزف على ما هو ذاتي وحميم، خصوصا وان الفنان مهيا لهذا الاستقبال في محنته الأخيرة .

إن هذه المرحلة عند جلال تتقاطع وتتوازي مع التعبيرية الألمانية من حيث توجهها العام، لكنها بالمقابل تتفق مع نقلاته ورؤاه، من حيث أنها بدأت واقعية ثم انطباعية، ومن بعدها تم تجريد الانطباع وصولا إلى تعبيرية تجريدية، و أخيرا انحيازها التام للنموذج التعبيري كما في أعمال شاجال .

إن هذا التطور المطرد في فنه يؤكد على انه فنان متحرك، وقادر على تطوير أدائه باستمرار، لكن هذا التطوير سيظل محكوما للقدرة الواقعية التي انطلق منها، ونفسيته الشفافة المرفهة، وقدرة على التجريب في الخامات على سطح مشغول وخشن، و عليه يمكننا القول انه لم يقدم كل ما عنده بعد.

حسين دعسه

تلقائية الأداء لثقافة بصرية متنوعة



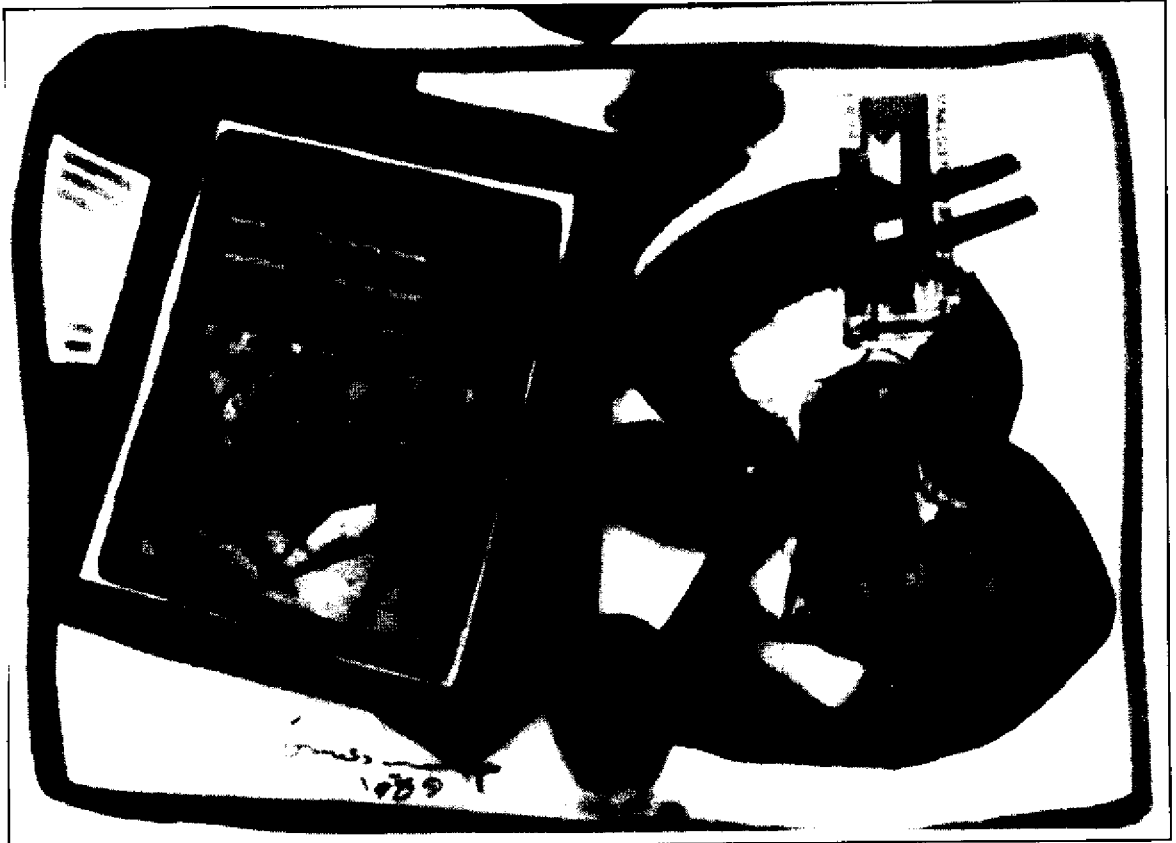
حسين دعسه فنان وناقد وباحث، وله اهتمامات ثقافية سينمائية وبصرية، وهو بهذا يضعنا أمام نموذج بحثي له خصوصية ما ... يختلط فيها الإعلامي بالتقافي، لكننا منذ البداية سنبتغاضى عن البعد الإعلامي لمصلحة الإبداع، ذلك أن للأعلام مداخل ودهاليز لا تمثل مدخلا مناسباً لما هو ثقافي، وإن

كان هناك ارتباط وثيق ما بين البعدين .

بداية أقول أن الصورة الماثلة أمامي كلما تأملت إنتاجه، تنمهي على أنه فنان يقوم بتخطيطات عشوائية، تتوالد من إيقاع ما .. لها ارتباط باللحظة المعاشة، وتختلط فيها ثيمات زخرفية وأخرى خطية، وربما رموز وأشكال بدائية، وشخص ملتحمة بالبناء العام لهذا الناتج التخطيطي، وهي بالتالي نوع من الحوار الذي يرافق في العادة حوار الشفاهي، وكأنه لا يكتفي بلغة الكلام، بل يعزز ذلك باللغة البصرية، ومن هنا فإن بنائية اللوحة تأتي منسجمة مع بنائية الحوار المعاش، بكل تفاصيله وانقطاعه وتواصله وهندسته العفوية والانفعالية، وكثيراً ما تتحول هذه الاسكتشات إلى لوحات على الورق، بل يبدو لي أن حسين يقوم بعملية الرسم أثناء حوار عالي الصوت، وأنه يتمهي بصرياً في هذا الحوار، وبالتالي فإن الشكل البنائي الناتج سيكون منوعاً، وليس له ثيمة ما، وإنما تأتي الثيمة الدعسانية من تلك الأحداث المشغولة على السطح، والمشروطة بمرجعيته ورؤاه، وهو الباحث في التراث والمخطوطات واللغة

البصرية، و عليه فإن هذه المرجعية، ستظل مسكونة بالمنجز المدون ، ومنفذ بأدوات حدثية من خط ولون وملمس وتوزيع، وبتقنيات مبتكرة وحديثة، ومن هنا أيضا تأتي التثرة الناعمة في أعماله، وهي تثرة هامة خيرة في التسلل للروح والوجدان، وتظهر على السطح كفيض من مخزون ثقافي متنوع، يفترش ذاكرته بشكل أفقي ، أما ما هو في العمق فلا يظهر منه إلا الحدائي في خطاب الشكل والتقنيات، وفي تقاطع الأفقي والعمودي تكمن خصائصه الإبداعية .

تعود بي الذاكرة إلى بداياته وهو ما يزال على مقاعد الدراسة الثانوية، شابا متحمسا يبدو أكبر من سنه، عندما كان مشاركا في معارضنا التشكيلية في نهاية السبعينيات، ثم انضمامه في بداية الثمانينات عضوا في جماعة الفنانين الشباب ، ومشاركته الفعالة فيها من خلال العروض والمناقشات. والتغطية الإعلامية والنقدية المستمرة لنشاطاتنا ، وما زلت اذكر كيف طلب مني الصحفي اللامع الصديق مصطفى صالح، أن ارشح له من يخلفني في الصحيفة، فرشحت له علي الفور حسين دعة، وكان ترشيحا مقنعا، حيث الموهبة الأدبية والتشكيلية، والقدرة على الاستمرار و غزارة الإنتاج، مضافا إليه الاستعداد لتطويع الذات ثقافيا ومعرفيا، وكلها أمور زادت من فرص النجاح الاعلامي الذي حققه في هذا المجال، ولتيسلم



أهم منبر نقدي تشكيلي، على صفحات الجريدة الأولى في الأردن فيما بعد.

على أي حال أراني أتحدث عن حسين دعدة بلغة مختلفة عن الآخرين، وربما بنوع من الشخصية التي قد لا تكون في سياق دراسة نقدية، إلا أن مثل هذه المدخل، قد يجوز لي الحديث حول انطباعات شخصية، قد توصلني إلى إضاءة المناخ الذي



يجلو إبداعه تحت ضغط الماكينة الإعلامية، التي تستهلك جزءا مهما من جهده ووقته، الأمر الذي ساعد على ما أطلقنا عليه البعد الأفقي تراثيا، والعمودي حداثيا، إذ أن هذا الضغط سيوقعه في معارك النقد المشتتة لقدراته، ولولا موهبته غير العادية ، لما استطاع البقاء في ساحة إبداعية، أهم سماتها الحركة والتطور والنماء .

معرضه الشخصي الأول كان عام ١٩٨٤ بعنوان (تأملات في الأرض والإنسان) وقد كتبت يومها تغطية نقدية للمعرض، أشرت فيه إلى التعامل مع الشخص بتشويه واضح، في مزيج من مدارس فنية مختلفة، كالرمز والتجريد، مع ميل لإخضاع ذلك كله إلى التعبيرية، وهو بهذا المنظور يتعامل مع اللوحة عبر بعديها الجمالي والفكري ، إنه يتعامل مع الأشكال بتحطيم واضح، مطلقا إياها في فضاء زماني ومكاني مفتوح على الميثولوجيا والأحلام والكوابيس ، ومطلقا إشاريته وعلاماته في فضاءها ، تاركا للتفاعل أن يأخذ مداه.

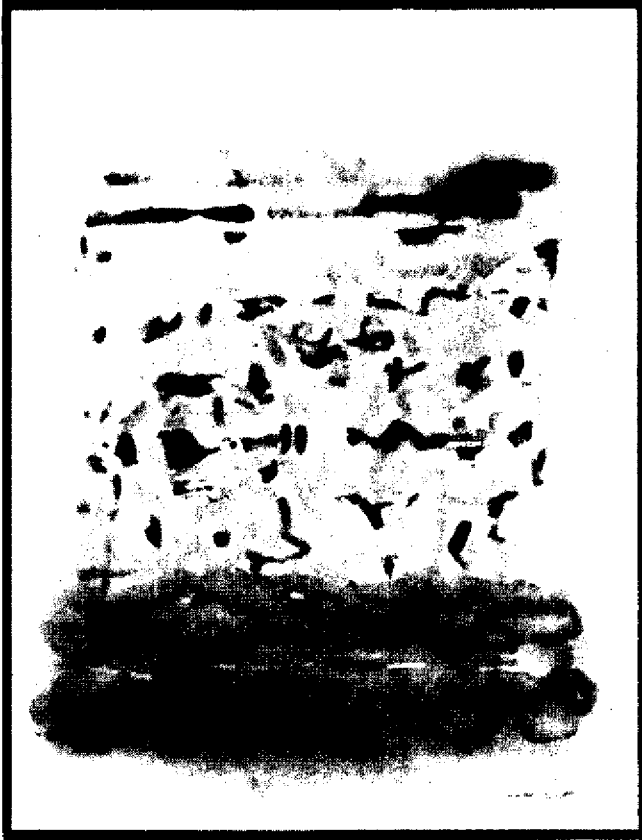
إن التعامل الأفقي بافتراض الرموز والعناصر والحروف والشخص، يطرح قضية مهمة في إبداع الفنان ، ويشير بوضوح إلى حشد كم هائل من المخزون الثقافي والمعرفي على سطح اللوحة، ويجعل الزحام هو السمة الغالبة ، وهو استبدال للنفس الملحمي المعروف بازدهام الشخص في اللوحة، ليتحول إلى نوع آخر من الزحام المؤرق بالعناصر والرموز الدعسانية، التي لم يكن ممكنا توحيدها إلا تقنيا، فالصيغة الجمالية التي نسجت بها، تدلل على قدرة جمالية عالية وفرتها وصاغها، ليؤلف بين عناصر متنوعة وعصية على الحوار .



خطوطه متنوعة تجمع ما بين الغامق والفاتح، الثخين والدقيق، المستقيم واللين، وهي مزيج متداخل من البعد والقرب، محدثة حركة راقصة على السطح التصويري في تجوالها وتوقفها، تسندها ألوان حادة كالأحمر والأخضر والأسود حيناً، وأخرى محايدة في الأرضية، وصولاً إلى حوار الرموز والمساحات خارج المألوف والمتوقع، ولكنها أولاً وأخيراً ثرثرة تلقائية ورشيقة على السطح التصويري. يعمل دعسه في تقنيات متنوعة على السطح التصويري، كالكولاج والحفر والرش، ويستعمل خامات متنوعة من الأكريليك والزيت والماء والأقلام، وصولاً إلى سطح قادر على توليف العناصر والرموز واستنطاقها، ومحدثاً تنوعاً في السطح وملامسه تعتيقاً وتحريكاً، من أجل لوحة ديناميكية، قادرة على استيعاب الخطاب وتجليه رؤاه.

د. خالد خريس

التجريد ألا شكلي*



يعتبر خالد خريس واحداً من أهم التجريديين الأردنيين، ذلك أن التجريد عنده له مفهوم لا يركز على الشكل كمعطى محدد ينطلق منه، وإنما هو معطى بدائي غير قابل للتحديد والتعيين، ضمن صيغة شكلية متعارف عليها، وهو تجريد نابع من بدائية ما ورائية، تبحث عن نفسها في الأثر والطوطم، وبحث عن الذات دونما إحساس بالمحيط والآخر، وعليه فإن تجريده سيظل عصياً على التأويل، لأن مرجعيته لا تلتزم الحقل المعرفي المكتشف بل تسأخذ

هذه المرجعية من نفسها، فهي لا تنشئ الجمهور ولا النخبة، وليس لها ضمانات إلا ما تحققه في محيطها من علاقات جمالية، أساسها الفطرة في التوليف والتأليف على السطح التصويري.

* نشرت هذه الدراسة في مجلة الفنون الأردنية ج ٢١ ١٩٩٥ - وزارة الثقافة عمان.

يلجأ خريس إلى
استعمال ألوان مائية،
وأحبار منساحة دائبة على
السطح التصويري، لكي
يبتعد عن التجسيم، فهو
ضد الشينية و إبراز
الشكل ، وانزياح نحو
هيو لا فضائية. لأن الناتج
الفراغي هو الوسط الأمثل
لهواجسه اللاشكئية، من
حروف وإشارات لا
مقروءة ولا منتسبة لزمن
دون سواء، أو بيئة أو
تراث، بل إن هذا الفضاء
هو القادر على تجلي هذا
الانسياب بحرية.

حروفه ذات منابع
وأصول مختلفة
(مسمارية، هيروغليفيّة،
لاتينية، صينية)، لكنها



كثبت بيد متحركة لا تنوي التدوين، بل الاستلham المتعدد المصادر ، وهو لا يبتغي التأصيل وإنما يريد
تغريب الأصل ليتمهاها بالآخر ، ضمن فهم يغني ولا يحدد، منفتح على الذات والآخر، ولا يلغي أي من
الجانبين وصولاً إلى جدل معاصر .

التدوين هنا لا يصل إلى التحديد، ولكنه يحتفظ بخاصية المدونة كمظهر ، متخذاً شكل شخوط أو يقع
أو طيور في الفضاء، أو نباتات على الأرض، أو هي كل ذلك، أي إنها تعبير عن وجود بغض النظر عن
طبيعته أو هويته في الزمان والمكان، ولذلك فهي مستعلقة ولا تنشأ الجمهور أو الناقد، بل تظل أسيرة
صمتها وصخبها الداخلي، وهي بالتالي لا تحدثنا في خطاب يمكن تأويله.



هكذا خرج خالد من دائرة الصراع بين التراث والمعاصرة من أوسع جبهاتها، للدخول من زاوية حرجية، وهي العودة للبدائية بأسلوب معاصر، ولعل هذا الحل هو الوجه الجديد لإزالة كل الجدران والأسوار بين الذات والعالم، الأنا والآخر، ووضع صيغ جديدة لها مسوغ ما، إذ أنها تطرح الذات هنا كمرکز، وتبحث عن شرعيتها من داخلها، وهو نوع من إعادة الثقة بالنفس، بدون حاجة للآخر، ما دام الأمر متعلقا بالتعبير عن رؤية ما ورائية، واكتشاف في مجاهل لا تلزم نفسها بأي شيء، سوى البحث في الجمال، والذي يصبح الفضاء مجاله الحيوي، وهو مجال مفتوح لا ينتمي إلى بيئة أو محيط أو زمان، وهو استبدال للأرض/ التاريخ والجغرافيا، إلى الفضاء/ الإنسان والمستقبل.



أن المتتبع لأعمال خالد خريس يلاحظ توجهاته الحروفية منذ البداية أي بعد تخرجه من كلية الفنون في القاهرة عام ١٩٧٨ ، وتأثيرات المدرسة المصرية الحروفية عليه، ثم يتحول الحرف إلى أشكال لائينية في أسبانيا، لتتحول أخيرا إلى مدونات لا مقروءة ولا منتمية بعد وصوله للمكسيك، وهكذا يكون قد أعلن القطيعة التامة بالمنجز التشكيلي المبني على الموروث، مستبدلا ذلك بالبداية والآخرية، مع الاستفادة من التجارب الحدائية الموازية، وصولا إلى لوحة تأخذ شرعيتها من وسط إنساني وتوجه عالمي معاصر . ألوانه صحر اوية دائبة على السطح التصويري، مستفيدا من خصائص الألوان المائية وتشربها على الورق، وبتوزيعات مدروسة ومساحات متناهية في الفضاء، وكل ذلك وفر بيئة حيوية لمدوناته، كسي تستدعي الشيء وتنفيه، وهو حضور مخايل يقول ولا يقول .

إنه تجريد لا يشجع على القراءة لكنه يدفع للتأمل فهو تغريبي مغلق ومستغلق رغم كل ما قلناه فيه. حصل خالد خريس على الدكتوراه من جامعة برشلونة وذلك عن أطروحته حول الخط العربي ووظيفته في اللوحة التشكيلية العربية المعاصرة ، ودرس فن الحفر (الجرافيك) وعمل في التصوير الزيتي والمائي والجرافيك .

رؤى الشقيري

من فضاء مغلق إلى نفق مفتوح



إن المتابع لأعمال رلى الشقيري ، يلحظ تطورا في الرؤيا والأداء، ولكنه في المقابل، يحار في إرساء مرجعية يمكن أن تكون مدخلا ملائما للتحليل، ومع ذلك يظل مدفوعا لهذه المسائلة، وليس أمامه إلا الاعتراف بأنه أمام حالة فنية، لها أبعادها ورواها وتميزها.

ولأن العمل الفني يفرض منطقه الخاص، فإن مواجهة هذه الأعمال تضعنا أمام شروط لم نعهدها، فهي ليست أعمال تجريدية بالمعنى المتداول ، وهي أيضا ليست أعمال واقعية، بل يبدو لي أنه وإن كان المنشأ واقعيًا ، فإن عملية التصوير لم تحاول تصوير هذا الواقع، بل تصرف فيه بمفهوم تجريدي، بمعنى حرية التناول وانطلاق الحساسية الجمالية، بعيدا عن مفهوم المشابهة للأصل أو البناء عليه .

لقد لجأت رولا إلى النحت بدلا
من البناء، ومن هنا جاءت
الأعمال وكأنها أنفاق تنخر سرية
المكان، وبحث في طبقاته
المجهولة، وصولا إلى عوالمه
السرية والعميقة، وهذا نوع من
استبدال أفق مغلق على الكون.
إلى نوع من طقوس سرية لها
علاقة بالذات، وممارستها للوجود
باعتبار (الذات) مركزا للكون.



في مراحلها السابقة كان
الإحساس بوجود جدار أو حاجز
أمام العين، وليس هناك من منفذ
للأفق، وفي أحسن الحالات يتوقف
المشاهد أمام جرف صخري أو
محجر، أما في المعرض الجديد
فإننا ندخل نفقا ملغزا تحت
الأرض، ونحس بنور سحري
يتسلل إلينا من أعماقه، نور

مختلط بشعاع وبخار ودخان، له جسم كثيف تارة وليس له ملمس تارة أخرى، وفي جميع الحالات فإن
منشأه أعماق الأعماق.

لقد اشتغلت على الألوان المائية والأكريليك بتقنيات شفافة وأخرى سميكة، ولم تستند على الخط
كمحدد. وإنما جاء المشهد البصري من تداخل المساحات وتوزيع الضوء والظلال، وترك آثار الفرشاة
وتعرجاتها على السطح التصويري، والتداخل والانسياب اللوني المتفاعل على السطح ليأخذ مداه، وكل
هذه العوامل أنتجت لوحات قادرة على جذب العين بسلاسة، قد لا تتيح للمشاهد مساءلة اللوحة، أو تقنياتها
التي نفذت بها، بل تورطه في تفاصيلها المجهرية، وصولا إلى خامتها أو بلوراتها المعدنية .

التجريد عند رولا يبدأ من الطبيعة، من خلال تشخيص استبدالي للمكان، والتقيب في مجاهله بلغة
شاعرية، لا تنوي التدوين وإنما تجلي الجوهر، وقد أشادت الفنانة الكبيرة فخر النساء زيد بهذا التوجه



قائلة: (بينت رنى الشقيري بأعمالها ما هو الفن التجريدي ، انه كمال الطبيعة، بهاء السماء، عمق البحر أغنية الشعر في القلب.) وقد جاءت هذه الملاحظة، حول أعمال رولا عام ١٩٨٦ ، وقد حدث انزياح معياري مستمر منذ ذلك المعرض وحتى معرضها الأخير، ولكنه ظل قادرا على ملامسة التجربة التجريدية لديها .

يبدو لي أنها تستجمع ذكريات قديمة قدم الإنسان على هذه الأرض، وعليه فان ما ترسمه ليس وليد المشاهدة العيانية، وإنما هو استبطان لرويا داخلية، من بدائية جمعية تم تشفيرها في العقل الباطن، ولا يهتدي لشفرتها إلا أولئك الحالمون، وكما يقول يونغ: (إن لكل إنسان كهفه الأول الذي توارثه عن الأجداد البدائيين، والذي تطور مع الزمن ليصبح مأوى أو بيتا، وإن هذا الكهف ما زال مخزونا في العقل الباطن، ولا يتم استدعائه إلا بالحلم.) وعليه فان المكان لديها (الطبيعة) يتم تحويله إلى ذلك الكهف النفق، لأن ممارسة الفن لديها طقس حلمي، وقد يكون في ساعات متأخرة من الليل، ويتم استدعاؤه بالتأمل ونسيان الحال في عملية الإبداع .



أمام هذا النهج الأسلوبى المغاير للتقاليد الفنية الدارجة، يقف المشاهد مأخوذاً بالتقنية اللونية وأسلوب عملها ، ويكتفى بهذا الإدهاش ، أما الفنان والناقد المعنى بالبحث والمقارنة ، فسيكتشف أنها مشغولة بكل تفاصيلها، وصولاً إلى تجلية المكان والمادة ، مع إبقاء نوع من الغموض المحبب ، على تفاصيل المشهد ، وقد لجأت من أجل هذا كله إلى الأحبار والأكريليك، بما يشبه التعاريق الرخامية، وذوبت الخطوط لدرجة إندغامها في المساحات، وعزفت عن الدرجات اللونية المتقاربة، وربما المحايدة، وأضفت على المشهد غلالة من الضبابية والشفافية، في تكوين مدروس، أساسه مركزية رئيسة في الوسط متحاورة مع الأطراف، بحيث تتجول العين بحركة دائرية متجهة للعمق، أو العكس، ولكي تكسر مثل الحركة كان التصالب في المركز المندغم في المحيط، هو الحل الأمثل لهذا التكوين .

نخلص إلى القول أن رولا الشقيري قد استبدلت الفضاء المغلق، الذي يشبه المحجر، استبدلته بنفق مفتوح وعميق، ويأتيه الضوء من أمكنة سرية، في نوع من التأمل الحالم، الذي ينفث على الكهف الأول للإنسان البدائي، وهو استبدال للحاضر وربما المستقبل، إلى ألما قبل، أو إلى الفطرة والبراءة، كنوع من إعادة التوازن لحياتنا المعاصرة المليئة بالتعقيد .

سعيد حدادين

تمكن الأكاديمي في أعمال غير أكاديمية

إن سعيد حدادين واحد من أهم الفنانين الأردنيين من حيث قدراته الأكاديمية، وهو خريج المدرسة الروسية على أي حال، كما أنه من أكثرهم جدلية في قضايا الفن وفلسفته، ولكنه عندما يرسم ينسى كسل هذا في سبيل منح نفسه فرصة الإقالات من تبعية التنظير، أو الوقوع في العادي والمبتذل، لكنه في المقابل لم يستطع تقديم نموذج يخصه حتى هذه اللحظة، رغم أنه يقدم باستمرار نماذج فنية مقنعة، وذات مستوى فني رفيع، وقد يعود هذا لأسباب تخص طبيعة تجربته وتقلبه من أسلوب إلى آخر، مع ميل واضح في معرضه الأخير إلى البورتريه التعبيري المجرد، ولا نعرف إن كان سيستمر على هذا المنوال، أم أنه



سيعود إلى طبيعته السابقة في التحول والتجوال.

ويظهر هذا التثقل في مراوحته ما بين الكاريكاتير والتصوير الزيتي، وهو رسام معروف في صحيفة الجماهير، ومتمكن من الخط الكاريكاتيري، وله موقف مبدئي من مجمل القضايا السياسية والاجتماعية المطروحة، يتسم بالجرأة، والتعبير بقوة عن الفكرة، والاختزال في الخطوط والمساحات. وقوة الخط وليونته في الوقت ذاته، والموضوعية في المضمون، ولولا راديكالية التي تحول بينه وبين العمل في الصحف اليومية، لكان له شأن كبير في الرسم الكاريكاتيري في الأردن .

معرضه الأول كان

عام ١٩٧٥، أكد فيه

على قدرات متعددة

أكاديميا، سواء في

الأعمال الزيتية أو

المائية، كما أنه

استعرض فيه أعمال

بأساليب ومدارس فنية

مختلفة، حيث ضم ذلك

المعرض لوحات

تكعيبية، وأخرى واقعية،

وثالثة رومانسية بألوان

مائية، ورغم هذا التعدد

، فإن الانطباع السائد أن

ذاك، هو قوة

المعروضات ، وتمكن

صاحبها من العمل

بأساليب مختلفة .

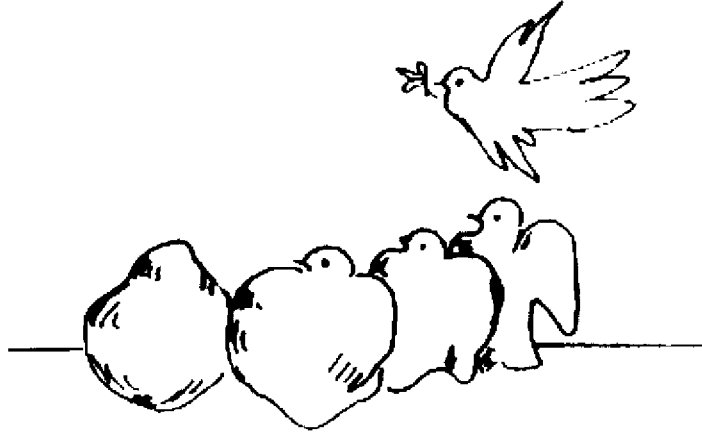
هناك استقادات

واقعية مع نوع من

تكعيبية مبسطة في كثير

من أعماله، كان يمكن





له لو استمر فيها أن يأخذ موقعا مهما في التشكيل الأردني منذ وقت مبكر، إذ أن تلك الأعمال تظهر قوة خطوطه وتمكنه، كما أنها تعبر عن قيم جمالية في التلوين، والتوزيع في الضوء والظل، والتبسيط والاختزال والحركة الموحية، وهي أيضا نوع من استنبات طريقة فنية لها ما يبررها في الساحة التشكيلية الأردنية، يمكن لها أن تزدهر وتتمو في ظل معطيات الواقع المحلي، ومن ثم البناء عليها وتطويرها.

وقد ظل هذا الانطباع سائدا في أنه كثير التنقل، ذلك انه لم يحاول نفيه بل أكد عليه من خلال مشاركاته بين الحين والآخر، بأعمال قوية ولكنها تنتمي لهذا التعدد، ولعل بداياته الممنوعة في عدد من معارضه قد عزز هذا الانطباع، علاوة على معرضه الذي أقامه عام ١٩٩٥، والذي حشد فيه إنتاجه لمعارض تنتمي لأكثر من أسلوب أو مدرسة، على أي حال فمعرضه الأخير عام ١٩٩٦، قد تم توحيدة بمعارض ذات أسلوبية موحدة، كانت في غالبيتها وجوه معالجة بحس تجريدي، وفيها تكثيف لانتفاعات غير محدودة، وتدل على تمكن لوني وتوزيع مساحي وتكوين مناسب.

ولعل أهميته تنبع من الفهم العميق لقضايا التشكيل المعاصر، وقد كتب العديد من الدراسات الجمالية والفنية، كما أنه قام بالتدريس لمادة الفنون في أكثر من كلية، وخصوصا في مركز الفنون الجميلة لعدة سنوات، وله تأثير طاغ على عدد من مريديه.

يبدو لي أن سعيد يملك إمكانات كبيرة، ولكنه لم يوظفها بعد، وهو إن توفر له ظرف ما، أو ربما محرض من نوع خاص، ربما فاجئنا بأعمال لم نعود عليها، ولا ندرى متى سيكون ذلك، بل إنني أخاطر بالتنبؤ في هذا الاحتمال.

سهي شومان

الرؤيا والفن في البتراء



هذه الدراسة استجلاء لجمالية المكان في لوحات سهي شومان وتدايعاته البصرية والرؤيوية، واستقصاء للحيز والفضاء من جهة، وتحليلاً للمنظور الضوئي على ذرة الرمل من جهة أخرى، وصولاً إلى المكان في تدايعاته الأركيولوجية والميثولوجية .

عايشت سهي البتراء كمكان حميم لديها، عبر زيارات طويلة ومكوث متكرر بين صخورها وجبالها ووهادها، وقد أثمر ذلك بإقامة معارض متعددة تناولت البتراء من رؤى مختلفة، ابتداء من المنظر أم إلى السيق، وصولاً إلى التعاريق الصخرية وألوانها وذرات الرمل المرتجفة تحت الضوء، وقد مرت هذه المعاشاة عبر مستويات ثلاثة :

- التعبير البصري للمكان، حيث كان عرضياً مرة وطولياً مرة أخرى ومركزياً مرة ثالثة.
- التعبير الحسي والعزيماني لذرات الرمل وبلوراته، وانعكاس الضوء به وفيه.
- التعبير الأركيولوجي البيئي المتعامل مع الزمان والمكان، ضمن عمليات التعرية والتحلل والإنهدام.

وعلى ضوء هذه المراحل يمكن استيعاب معرضي سهى عن البتراء ١ والبتراء ٢ ، من حيث اختيارها التجريد البصري في (١) ، والتجريد الاركيولوجي في (٢) ، أما التجريد الجزيئي فقد بدأ في (١) وتعمق في (٢).

في البتراء (١) تبحث سهى عن الأفق الفيزيائي في تنويعات خطية حلزونية، عندما يكون الأفق في وسط التكوين، فتتفقت المساحات والخطوط من أطرها لتضيق في المحيط ، تاركة وسط التكوين بؤرة من نور أو بقعة من ظلام، ويتحاور المركز بالمحيط في تفاعل خلاق.

أما الأفق العرضي فيظهر في اللوحات ذات الخطوط الأفقية، فيتماهى الأفق مع التعاريق الصخرية، حيث يصبح طبقة متحاورة مع الطبقات التي فوقها وتحتها، مما أتاح لها الاستفادة من تراكب هذه الطبقات ومماهاتها مع الأفق، ودراسة ألوانها وانعكاس ذلك على جمالية المكان، وهكذا تم استبدال الأفق من اللامحسوس إلى المحسوس كشيء، باعتباره طبقة من طبقات الصخور البتراوية الجميلة، وهو استنطاق لشينية المكان وأنسنته وتفجير لطاقات الحجر المخزونة فيه.



أما الأعمال ذات الخطوط الطولية فهي تعبير عن أفق متعامد، وهي استفادة من تكوين السيق، وهو الشق الصخري المتعرج في الجبال، وصولاً إلى عمق المدينة، وهنا تنقسم اللوحة إلى كتلتين يفصلهما فراغ رفيف شفاف، وهو أفق متعامد هين لين يصل ما بين السماء والأرض .

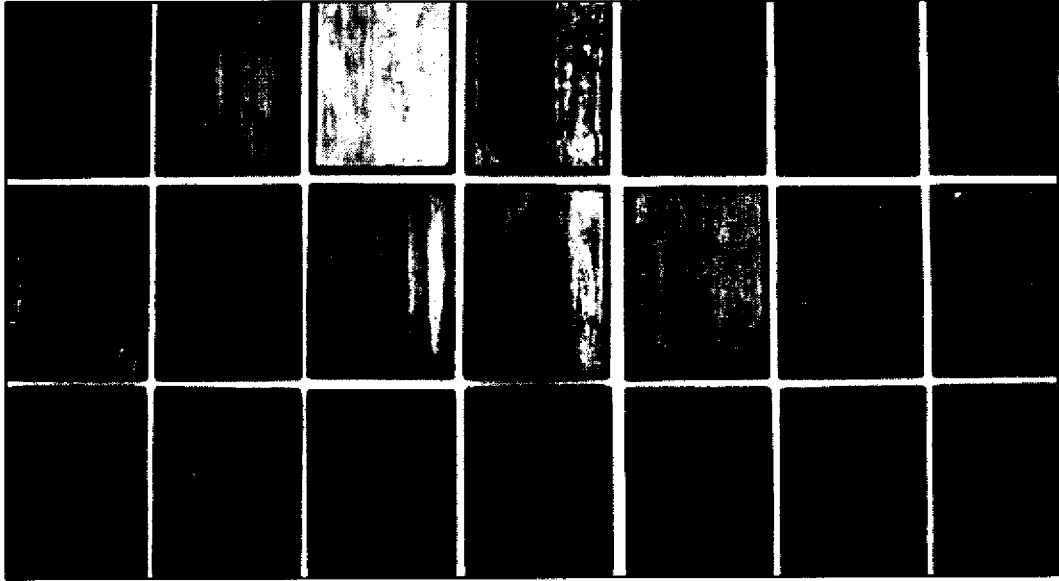
إن هذا البحث البصري في الأفق هو نوع من التوحيد في المكان /البتراء، وتعبير عن فلسفة عشقية وشوق للتكامل والانسجام، وما البحث عنه عبر الاتجاهات الثلاثة إلا اختصار لتجربة الوجود وهو المكان.



في البتراء (٢) تعيد سهى دراسة الأفق في سياقاته المختلفة، لكنها تركز هذه المرة على البعد الأركيولوجي، بإضافة خطوط بدائية و اظهار أثر المناخ وألحت والتعرية على المكان، وتأثير ذلك على ذرات الحجر الرملي المتراقص تحت ضوء الشمس، وملغية عملية الرسم من أساسها، مستعيضة عنها بإثبات مزيج الرمل والغراء المثبت على السطح التصويري، وهو إبدال من الإيهام إلى الواقع الذي يثبت الشيء بدلاً من رسمه، مع إضافة تلك الملامس والخدوش والكتابات عليه .

ويبقى البحث الأهم في البتراء ٢٠١ هو البحث الجزيئي لذرات الرمل وانعكاس الضوء عليه، وقد تم استبدال الرسم بإثبات الرمل على السطح ليصبح المكان /البتراء حاضراً تحت العين، من خلال جزيئات الرمل عبر وحدة تكوينية هي الذرة . ومن مجموع الذرات تتكون لوحة، ومن مجموع اللوحات تتكون واجهة من واجهات البتراء، وهو نقل للمكان إلى عين المشاهد دون وسيط.

إنها دراسة متكاملة للبتراء كجوهر، واهتمام بالخصائص الكيميائية والفيزيائية، واستقصاء اركيولوجي وميثولوجي للمكان . وقد تم كل ذلك باعتبار الرمل وحدة للخلق المكاني . وقد أخصب بنور الشمس . ونقل من المكان إلى السطح التصويري بدون ترميز، وليحتفظ الرمل بأبعاده الأولى كبلور



يفضح مخزون الضوء فيه، مختزلاً عمره الكوني ومضيقاً رؤيته سهى الشعرية .
 الرمل فلز لا يصداً مطيف بالضوء على طول النهار والفصول، والضوء كائن سحري يعطي أسراراً
 للرمل ملخصاً تاريخ المكان / الكون، باعتباره كائناً قد تشرب الزمان والمكان عبر مراحل الخلق الطويل .
 رحلة الرمل هنا في تلك المسافة ما بين الجسد والحلم، فالرمل جسد والنور حلم، وما تحولات الإبداع
 الشافقة، إلا لإحالة هذا الانتقال من الواقع إلى الحلم بحثاً عن سر هويته ووحدته المستعادة .
 الإبداع هنا يتجاوز الحدين الرمل والنور ، الفنان ولوحته، ذلك أنه يمتلك الجوهر وصولاً إلى أبعاد لم
 تطرق بعد .

عبد الرؤوف شمعون

من البنائية إلى التشكيل*

لعل تجربة الفنان عبد الرؤوف شمعون، التي بدأت في السبعينيات وتطورت مع الزمن، تعتبر من أهم التجارب التشكيلية الأردنية، ذلك أن شمعون لم يدرس الفن دراسة أكاديمية منتظمة، لكنه عوض ذلك بالتدريب والمتابعة، وامتلك ثقافة توهله لأن يتبوأ مكانة مرموقة في هذا المقام، وهو بحق يمثل نموذجاً للعلاقة بين الثقافي والاجتماعي في البعد التشكيلي، فتجربته تمثل الانتقال الجمالي في المفاهيم الفنية/الثقافية، مقارنة بالتطورات الاجتماعية في تقدمها وتراجعها القيسي والإبداعي.

كانت بداياته ذات علاقة وطيدة بالأيدلوجيا، بدءاً من دراسته في الجامعة الأردنية، ثم في نادي

خريجها، ثم في مركز الفنون الجميلة ورابطة التشكيليين الأردنيين، وانحسر النفس الأيدلوجي تدريجياً، كلما توغل في طريق الفن، وصولاً إلى الانتصار للعمل الفني خالصاً من شوائبه، وعليه فقد دخل الفن من الأيدلوجيا ووصل إليه بدونها.

أتذكر معرضه الأول في نادي خريجي الجامعة الأردنية عام ١٩٧٢، شاب يدخل معترك الفن محملاً بالأيدلوجيا وروح الشباب، لكنه يحمل بين جنابه ثقافة متجددة، ووعياً جمالياً وقدرات أدائية توهله للتطور والارتقاء، بعيداً عن المحرك الأساس، وهكذا لم نعد نقرأ له كناقذ تشكيلي



* نشرت هذه الدراسة بصيغة في صحيفة الرأي بتاريخ ١٩٩٤/٨/٢٦.

تتظيرا أو تطبيقا، ولا المشاركة التي طبعت علاقته بالحركة التشكيلية فيما مضى، فقد انسحب من الأيدلوجيا ومظاهرها، وصولا إلى راحة الفنان الباحث الأصل.

ارتكز في بداياته على الواقعية في الأداء والرؤى، معالجا قضايا اجتماعية ووطنية مختلفة، ومستفيدا من قراءاته الأدبية، وخبرته الحياتية، فصور العمال والكادحين، ونماذج اجتماعية في حالات بطولية ومأساوية متنوعة، وكانت اسلوبية تنحى إلى الاستفادة من المدرسة الواقعية الحديثة. وقد دفعه الحلم بالتغيير إلى نقلات مميزة على صعيد اللوحة، ليكتسب رومانسية لونية وغنائية في الأداء، وانحياز إلى تجريد الأشكال، وأصبح واضحا أن لوحة الخزان المقتبسة عن غسان كنفاني، وكل أدبيات المرحلة السابقة، قد طويت وإلى الأبد.

إذن بدأ شمعون مرحلة جديدة تركز على التجريد التعبيري، بألوان غنائية وتوزيع أخاذ، ولعل مرحلة الأخضر هي الأكثر تمثيلا لهذه المرحلة، والتي ارتكزت في البداية على أشكال واقعية لكنها محرفة، سواء في الشخص أو الرموز التراثية الأخرى، وهكذا تراجع الأيدلوجي أمام الثقافي، استجابة لمتطلبات مرحلة جديدة في منتصف الثمانينات، وهي استجابة موضوعية للتطور مع حركة الواقع.

لقد تعامل مع الشخص والأشكال والرموز في هذه النقطة بحس تعبيري وألوان رومانسية، مبقيا على شفافية روحه لتأخذ ميدانها الحيوي، وهذا ما أعطاه صفة الاستمرار، ويبرر انتقاله المفاجيء من الواقعية للتجريد، فالتخلص من الأيدلوجيا ليس سهلا، ولن يتم مرة واحدة، فذلك يبدو كعملية استئصال جراحية مفتعلة.



كانت النقلة الأخيرة فيما سماه
شمعون (هندسة الخراب)، ففي معرضه
المقام بدارة الفنون عام ١٩٩٤ ، والذي
قدم له في بروشور المعرض
قائلاً: (يمكن لأعمال هذا المعرض، أن
تتنسب إلى [هندسة الخراب]، وأن
تكون شاهداً على اللامعقول الذي نألفه
ولا نراه، على اختلافات الزمن، وبحث
الطبيعة والإنسان في بيئة انتزع النحت
من حيثها أو شكل هذه الحياة، ويمكن
أن تكون مجموعة تراكيب مستعداة،
من زمن خراب مختلف وقديم ، قبل أن
يمضي في تفاصيل قضية خربشت وجه
الطفولة بإتقان).



ويمكن القول إن هذه المرحلة أسلوبياً،
هي امتداد للمرحلة السابقة، مع الإيغال

أكثر في التجريد، ذلك أن المساحات هنا تتداخل عبر لعبة تشكيلية خبيرة من الإعتماد إلى النور، ومن
اللون إلى مكمله أو متممه، ومن التفصيل إلى الاختزال، ومن الكتلة إلى الفضاء، وبهذا تتحول الخطوط
إلى مسارات عبور واتصال، ..إلى اختراق واقتراق، لكن ذلك كله هو تحويل للمرئي من الطبيعة البدائية،
أو زمان مهجور، أو مكان متآكل، مؤلفاً بين جميع المرئيات على السطح التصويري .

لقد ذكرني عبد الرؤوف بتجربة شاهدناها سوياً، وهي كومة من الملابس القديمة الملونة، والتي
انطلق منها لرؤيته الجديدة، والتي عممها على الأمكنة والأشياء والمرئيات، وشكل منها الانطباع
البصري، بعيداً عن الأيدلوجيا التي ما زالت محفورة في الروح، تفعل فعلها الميري في إبداعه، فلم يرض
بعين الباحث المحايد، وإنما اخذ الجانب المأساوي من حياتنا المدنية، كما هو واضح في تقديمه، وفكك
المشهد لا ليعيد بناءه، ولكن ليسجل لحظة الانهيار الكامل، وصولاً إلى توازن الخراب في لحظات نادرة
ومأساوية.



صياغته تحت نسيج من الألوان الهادئة /الصاخبة، والمساحة الصافية/ المغبشة، والخط الواثق /المهزوز، وهي ضديات لا تفسر بل توحى ، ولا تفصح بل تلمح إلى: (عناصر متهاكة أخذة في التحلل بصدأ ناغل، وسط بقع من الصمت والشفاء، في الأطراف المنزوية المهترئة والمكشوفة للحرارة، بفوضى ساكنة ومؤشرات زوال طاع)، والاقتباس هنا من بروشور المعرض .

يمكن القول إن رعوف يسجل لحظات الانهيار والتحلل والتآكل في الأمكنة والأشياء والعناصر. لا ليدينها بل ليتخذ منها رؤى فنية، ويسجل لحظة انهيارها البطيء، والقابل للمزيد من التآكل والتصدع والتعرية، وهو بذلك ينتقل من البنائية في تجريده السابق، إلى التفكيك في اللاحق، أما الهندسة فليست مقصودة بذاتها ، وإنما هي الطبيعة ذاتها وما تتعرض له الكائنات فيها، من تفاعل بين الماء والهواء والنار والتراب، يهدم ويعيد البناء من جديد، أما الأيدلوجيا فلم يتبق منها سوى التأشير على الخراب، واتخاذها منطلقا للإبداع، وهي هنا شاهد على التغيير وربما استنكاره.

إن هذا التغيير في رؤيته الفنية، ما كان له أن يكون قادرا على الإقناع، لولا امتلاك رعوف إلى شفافية الفن، ووعي الذات والعصر القائم على التغير والتجديد، وهو بحق فنان متحرك متطور، وخير من يمثل هذا الانزياح، فيما بين الثقافي والاجتماعي .

عدنان الشريف

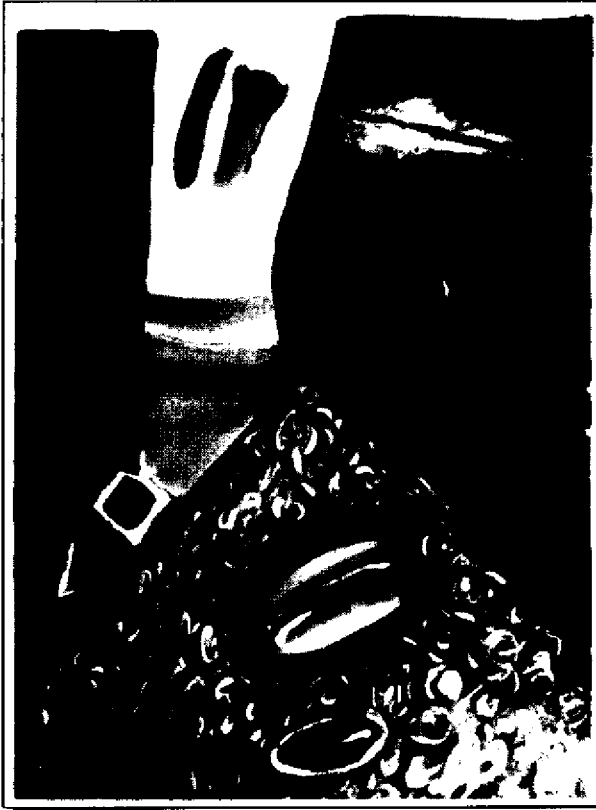
رحلة البحث عن فضاء بريء



إن محاولة البحث في لوحات عدنان الشريف، تستلزم الرجوع إلى البدايات، ذلك أنه لم يبدأ بما أنجزه الآخرون ، بل كان عليه أن يكتشف الأبجديات التشكيلية بمفرده، في محاولات الصواب والخطأ التي تعترض أولئك الفنانين بالفطرة، والذين استكملوا أدواتهم الأكاديمية بعد أن قطعوا شوطا مهما في عملية التشكيل ، فالعمل الفني لدى هذه الفئة منذ البداية هو أداة تعبير عن

الواقع، والغوص فيه بحثا عن التغيير، ليكتشفوا أن هذا الواقع لا يمكن تغييره بمحاكاته أو باستعمال أدواته والياته، وإنما بطرائق إبداعية منفتحة على التجارب الجديدة ، وعليه فإن تجربة عدنان الشريف هي خير من يمثل هذا الاتجاه المعياري، والانتقال من محدودية الواقع إلى فضاء الحداثة .

إن عدنان خريج الآداب، والمسكون بالخطاب التاريخي والإعلام، لن يكون من السهل عليه ترك هواجسه الذاتية والانفعالية، من أجل لوحة جمالية لها مظهر الحياد، أقول مظهر لأنني أدرك أن وراء هذه الغلالة الشفيفة من الألوان، وهذه العلاقات المتناغمة من الخطوط، الكثير من الهواجس والمقولات وعليه فإنه لم يكن مستغربا أن يبدأ سرياليا رمزيا، ذلك أنه وجد فيها أن ذلك ضالته، من حيث أنها وفرت له هامشا مهما للتعبير، فأرضت غروره كرسام، وتوافقت مع نفسية الشاب الحماسية وما فيها من صخب.

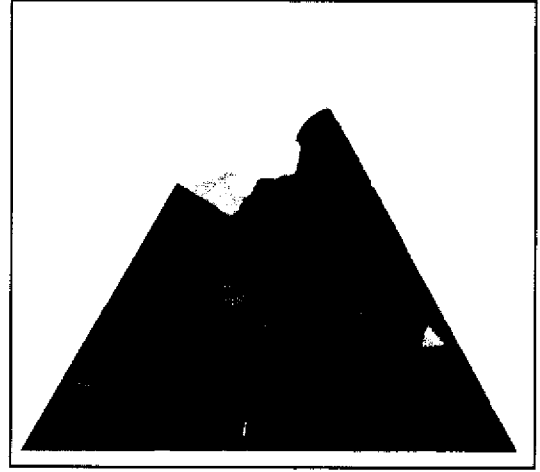


هكذا تعرفت عليه عن بعد،
حينما كنت أشاهد لوحاته على أغلفة
الدوريات الثقافية والإعلامية
المختلفة، حيث كان مسكونا بالخطاب
العالي حيناً، ثم المتأمل حيناً آخر
وبطابع سريالي في الغالب، مع
اسقاطات رمزية على مستوى آخر ،
ولعل العمل الصحفي كمخرج لهذه
الدوريات، قد كان له الدور الأكبر
في إبراز هذه السمات ، لكن عدنان
كشخصية متحركة، وغير سكونية،
لن يظل أسير هذا النموذج، إذ انه
يكتشف أن انشغالاته الروحية أكبر
من هذا المزاج ، وهي بالمقابل
ليست في الجدل الصاخب الذي رافق
البدايات، فلقد شذبتة الحياة، وعملت
في الأعماق بدلا من السطح، وعليه

فإن مجمل التحولات اللاحقة، ستكون باتجاه يبدو مغايرا، والحقيقة ليست كذلك، فالبحث الأولي الرمزي
والسريالي كان ألقيا، أما توجهه الأخير فقد اتجه إلى العمق، ومن هنا تتضح العلاقة التي ظلت مهيمنة
على إنتاجه في البدايات والنهايات، من حيث تعامله مع اللون الزاهي النقي، كتعبير عن العنفوان بدائية،
وتعبير عن البراءة في النهاية، ولكن بصوت عال من خلال هذا المهرجان اللوني الجميل .

إن ميزة عدنان الشريف أنه دائم البحث عن صيغ جمالية جديدة، بشكل لا يلغي ما سبق تحقيقه،
ويرتكز في بحثه هذا على التقسيم الهندسي، وحشد الرموز وتوليفها، في بناء قادر على جمع الأضداد في
وحدة كلية متنامية، مبقيا على توليفة لونية لا تخطئها العين، من حيث طيفها المعروف بالأزرق البحري
الذي يحتوي على مجموعة من الألوان النقية الزاهية ، كالبرتقالي والأصفر المحروق ، إضافة لمجموعة

الألوان المتممة كالأخضر المتسوع
الدرجات ضمن الأزرق الغالب، وهذا
الاستعمال هو أحد خصوصيات أسلوبه،
مضافا عليه طريقة التوزيع الموسيقي
لمجموع الخطوط والمساحات والألوان .



وإذا كان هذا هو ميزته الشكلية، فإن
هناك ما هو قابع في العمق من هذه
التجربة، ألا وهو الحشد الشامل للخبرات
الجمالية التي مر بها، ابتداء من السريالية
والرمزية وصولا إلى التجريد، وإذا كان
هذا الانتقال طبيعيا عند الكثير من الفنانين ،
فإن من غير الدارج أن تجتمع هذه الرؤى
في لوحة واحدة من غير أن يطالها خلل
ما، ولكنها عند عدنان تظل سليمة معافاة،
وهذا ما يطلق عليه المدرسة الشمولية.

ونحن على أي حال نتفهم هذا

التوجه، ذلك إن كل فنان صادق لا بد وأن يكون وفيًا لتجربته، وقد نوهنا منذ البداية إلى مرحلته السريالية
وما تلاها، فليس غريبا والحالة هذه أن تعاوده بعض مظاهرها، فيجمع التشخيصي بالتجريدي والتعبيري
بالواقعي والانفعالي بالهندسي، كما أن ذلك يتطلب بالضرورة، الجمع بين تقنيات الجرافيك والتصوير
والرسم بتدرجات اللون الواحد .

يلجأ في بناء اللوحة إلى التوزيع الهندسي، مستفيدا من الدائرة والمربع، وتقطيع هذا الشكل إلى أجزاء
متناغمة متحاورة، تاركا للون مهمة التوحيد والتوليف، وللعلاقات الشكلية إيقاع الموسيقى وجدل الحوار،
وإذا كان مستوى الإيقاع غنائيا من حيث الألوان ، فإن الحوار (الخطاب)، يبقى هادئا من حيث
الأشكال، والمقصود بهذا هو أن اللون هنا يحتل درجات السلم الموسيقي إيقاعيا، بينما الأشكال تقوم
بحوار رياضي لا يفضي إلى خطاب عاطفي، بل يظل أسير العلاقات الهندسية التي أوجدته، وهو بهذا
خطاب هادئ ورزين، بعكس البدايات التي أفرزتها مرحلة الشباب .



إنه ببساطة يحاول الخروج من الإنجاز السابق، ليدخل في إنجاز جديد ولكن بأسلوب وطابع مغاير كل مرة، وهذا هو الصواب بعينه وتاممه ، ذلك أنه لا يستطيع تغيير ذاته، وإن كان يستطيع تغيير موقعه وزاوية النظر التي يحتلها أو تحتله، وعليه فإن أقصى ما يستطيع القيام به هو التعبير عن إرادة التغيير وليس التغيير، فهدفه كما نرى هو البحث عن البراءة وتحديد الأيدولوجيا، ويدرك تماما

استحالة ذلك ضمن معطيات الواقع ، في مستواه الوجودي ليكون بديله جماليا .

ما هو الوعي الصريح والخفي في أعمال عدنان والحالة هذه ؟.. أعتقد أن هذه الأعمال فيها قدر كبير من التحدي المحبب للمشاهد، فهي من جهة تأسره بجمالياتها الشكلية واللونية ، بدون الإكثار على أسس التصوير الواقعي رغم استفادتها منه، كما أنها تقدم له لوحة حدائية شكلا ومضمونا من جهة أخرى، بدون أي تبرير أو خطاب يسند شرعيتها، سوى هذا الكم الزائد من الجماليات وصولا إلى براءة مخالطة .

إن استراتيجية عدنان كما يبدو لي، هي توسيع فضاء النص ، ولا يتأتى هذا بالركون إلى الأدب والثرثرة، وإذا كان لابد من ذلك فليكن من أوسع الأبواب تأويلا، وأبعدها عن التحديد، فوجد التماهي البصري مع الموسيقى، الحل الأمثل لهذه المعادلة، إضافة لما تمثله من جماليات تقنية وبنائية من جهة، وحياد على صعيد الخطاب المضموني من جهة أخرى.

إن مشروعية هذه البراءة، تتماهى مع معطيات اللايقين، وغياب الرؤى المستقبلية التي كان من الممكن الحدس بها في الماضي القريب، لكنها اليوم تتأى عن التعيين، في عصر متبدل خال من المعنى، وما على الفنان إلا ما تبقى له من هامش مأزوم ، فإما المراوحة فيه، أو العزف خارج السؤال فيما يسمى مجازا ببراءة ، وهي في كل أحوالها براءة مخالطة، تحتفي بالنص البصري جماليا دون الوقوع في براثن الأيديولوجيا والثرثرة ، وتتوي التغيير من هذا الباب الجميل، وهي بذلك براءة غير بريئة .

عدنان يحيى

هاجس النزوح في تجربته التشكيلية*



تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء غالبية العناصر التي يرصدها عدنان يحيى، وصولاً إلى دلالتها المباشرة والمضمرة، وعلاقتها بعضها ببعض على المستوى المكاني والزمني، في تجلياتها البيولوجية مرة، والميكانيكية مرة أخرى، والإشارية مرة ثالثة، من أجل جلاء هاجسها وخطابها . وقد قمنا من أجل ذلك، إلى اختيار أعمال فنية تنتمي لمراحل زمنية مختلفة من إنتاجه، بهدف الكشف عن هذه العناصر

* نص المحاضرة التي ألقاها بدارة الفنون بمناسبة معرضه المقام في الدارة بتاريخ ١٢/٧/١٩٩٥.

وتصنيفها، ضمن عوالمها الثلاثة وتحليلها وتأويلها، وصولاً إلى الهاجس المحرك لها والباعث إلى نزوعها .
-المجال البيولوجي :

في لوحاته حيوانات خرافية، مشوهي حرب، ضحايا، جموع بشرية، طيور، حيوانات، وجوه أطفال ونساء ومسوخ.... الخ .

يتعامل عدنان مع هذه الرموز والعناصر، بحس كاريكاتوري، معملاً فيها رتوقاً وندوباً وتشويهاً، مع تعاطف يعكس الإحساس بالمأساة والدهشة .

- المجال الآلي:

ونجد هنا آلات كثيرة كالمطاحن البشرية، التواييت، الساعات، الكراسي، الأراجيح، الصليبان، المقاصل والآلات التعذيب والسلاسل.

ويتعامل مع هذا المجال بإحساس مأساوي، وقلق يستدعي المعنى المباشر وضده، في جدل مستمر وحوار لا ينتهي بين الأضداد.

-المجال الإشاري :

وهو الجزء الأكثر وعياً في أعماله، نجد السهم، الهلال، الحروف، الكلمات، الأرقام، النجوم، إشارة X، وعلامات ترقيم مبهمة وغير مقروءة .

ويتعامل في هذا الجانب بحس تعبيري جميل شكلاً ومضموناً، وصولاً إلى عمل فني مقبول، يكتسب كيان الوثيقة والعمل الفني المعاصر .

-المكان والزمان :

المكان لديه زنزانة أو تابوت، صندوق محكم، كرسي متحرك، أرجوحة، مقصلة، صليب، شارع معتم أو دهليز وبيوت خاوية .

وعلى العموم فإن هذه الأماكن مأساوية الطابع، وليس لها هوية محددة، لأنها تعتمد الإدهاش والغرابة، ذلك إن تداخل البيولوجي والآلي والإشاري فيها يولد حركة شد ونبذ، انفتاح وانغلاق، تحول المكان إلى قلق وإغلاق.

*الزمان :

الزمان لديه يأخذ طابع اللحظة الحاسمة، والمعبرة عن الحركة في أوج عنفوانها، فالإنسان هنا بطل وضحية في الوقت ذاته، تحكمه حركة جذب ونبذ بين الآلة الجهنمية وصراع البقاء، حيث تتكسر الساعات أو تتحول إلى آلات تعذيب وتدمير، مكرسة ضد إنسانية الإنسان .

إن عمليات الشد المكاني والزمني في لوحاته، تقوم بدور متضافر متبادل، ضمن تركيبة قلقة ومقلقة فني هذا الدمار .



- تأويل الرموز والعناصر :

يمكن تأويل العناصر في أعماله ضمن المعنى وتقيضه، عبر ثنائيات جدلية واسعة الطيف، مستمرة التناوب، فالحيوانات الخرافية تستدعي القوة والخوف، كما إنها تستدعي الاشمزاز والدمار، وصولاً إلى رفضها وإثارة الوعي القادر على هزيمتها، أما المشوهين والضحايا والأطفال، فبرغم معاني الانكسار والموت التي تلفهم، فإنهم يثيرون التعاطف معهم لما يحملون من أمل بالحياة، وتقوم الساعات الزمانية والمكانية، بعملية تعذيب للإنسان، وإشاعة اللاجدوى في وجدانه، ولكنها لا تلغي كونها أدوات قياس وضبط، تمثل وجهاً من وجوه الحداثة، أما المطاحن البشرية والآلات التعذيب، فلها الدور الأكبر في التدمير، لكنها هنا تعيد صياغة الإنسان من جديد، أما الصليب والمقصلة والتابوت فرسوز للموت والقتل، لكنها تستدعي الحياة من وجهة نظر جدلية في المستوى الأسمى لها، وإذا كانت الكراسي والأراجيح، أماكن للجلوس، فهي هنا من خلال قلقها تؤكد عدم الاستقرار، لتتحول من مكان مريح إلى وسيلة عبور من مستوى إلى آخر، وعن المعلوم إلى المجهول، أما الحروف التي هي عوامل توثيق وتدوين تراثي، فهي هنا عوامل تحريض للوعي المعاصر، وينسحب هذا



على الأرقام والرموز
الإشارية الأخرى،
كالهلال والصليب
والنجمة وعلامة
..الخ.

يمثل الهلال مساحة
مضيئة في الظلام،
ويحمل في محتواه
رمزا إيجابيا، يعكس
النجمة السداسية
والصليب المعقوف ،
ويصبح التضاد بين هذه
العناصر كبيرا، في
علاقات التجاور بينها
ويبين محيطها في
اللوحة، بل إن الجدل

في هذه الحالة، يصبح تفاعليا ومركبا، مما يجلي الرموز ويثري فضاءها .
تتناقض الساعات المعبرة عن الزمان والوقت ، مع الكراسي المعبرة عن المكان، ويحدث هذا ما بين
الحروف والتشخيص والآلات، لكن جميع العناصر تتضافر في مجالاتها الثلاثة، عبر بعدي الزمان والمكان ،
لنتنتج عوالم مركبة جديدة بفعل التفاعل الدوار .

العلاقة التوسعية للفنان مع المجالات الثلاثة :

يتعاطف عدنان مع المجال البيولوجي بوعي وشفافية، لكنه يسجل علاقة مؤلمة مع المجال الآلي، إذ تشوبها
الريبة والقلق والرفض، أما في المجال الإشاري، فيظهر جليا وعيه في توظيف الكم الهائل من الإشارات
والرموز، لإغناء العمل تعبيريا وجماليًا .

يستقي عناصره البيولوجية من المحيط الواقعي، ملونا إياه بما هو باطني، متلبسا رؤى ومشاهدات بصرية،
أما المجال الآلي فيأخذ قدرا أكبر من التحريف الباطني، محولا الآلة إلى الإداة، لأنها مقلقة وتدميرية، أما



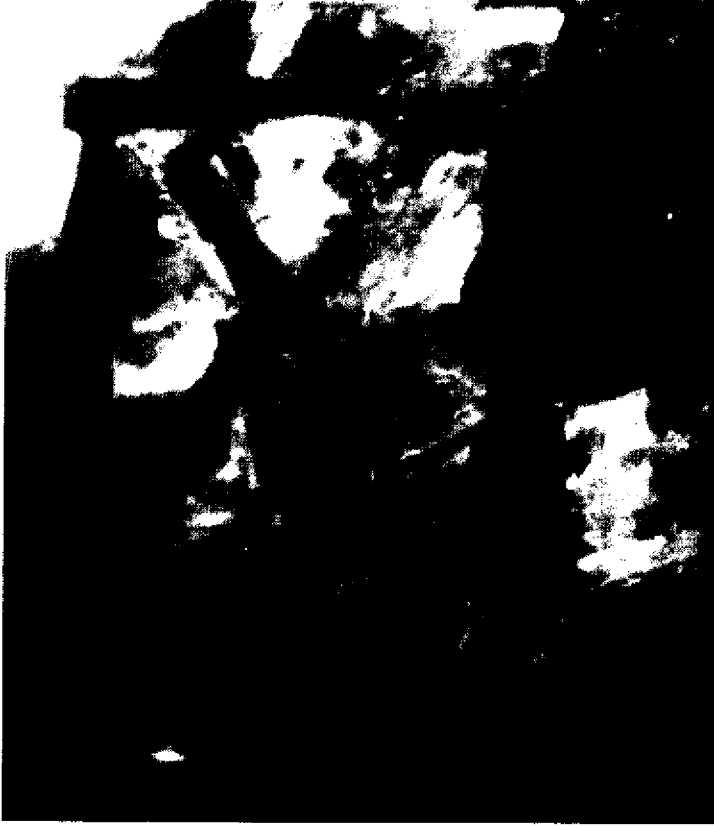
المجال الإشاري، فهو تابع من وعيه وثقافته، ويتعامل فيه بهندسة عقلية واعية، لتصبح مركز استقرار وتوازن استراتيجي، ومتنفس للتعبير الوجداني والروبي .

في أعماله الأخيرة يؤنس الأشياء ويشيء الإنسان، إذ يستخرج الحياة من الصخور، ويجسد الحياة فيها، في عملية تبادلية موحدة ما بين الضدين، وفي ذلك إحالات إلى الأساطير والميثولوجيا من جهة، وإلى بروز رمز الحجر من جهة أخرى، حيث يحشد من القرائن والدلائل والرموز والإشارات، ما يمكن أن يجلي هذه الإحالات وإثرائها، وصولاً إلى المتحجرات التي تناولها منزوعة من سياقها، وموظفة بشكل مبتكر وجديد.

نخلص إلى القول إن هاجس النزوع لديه يتكون عبر المجالات الثلاثة، ضمن بعدي الزمان والمكان ، وهو وعي خارجي يستوفي شروطه من الواقع والمحيط ، ووعي داخلي يتصل به شخصياً، وبالعوامل التي صاغته عل نحو ما هو عليه، وقد نتج من التقاء الوعيين، أعمال فيها قدر كبير من المأساة، وحس عبثي بالوجود، والتزام مطلق بكل ما هو جميل قيماً، وهو فنان له أسلوبيته التي لا تحطنها العين، وله فلسفته وبنيتها التكوينية المستقلة .

عصام طنطاوي

السطح التصويري مسرعا للخامات



تطالعك الخبرة
والتمكن عند وقوع البصر
على لوحات عصام
طنطاوي ، ولا تملك
ساعتها إلا التأمل والتجوال
في تلك التفاصيل اللاشكلية
الموزعة على السطح،
بحرفية عالية وتوزيع
محسوب، إذ أن عصام
يمتلك أدوات الرسم
والتصوير بكل تفاصيلها،
منذ كان يعمل في مجال
الوسائل التعليمية كرسام،
مضافا إليه خبرته المتفردة
في مجال التصميم
الجرافكي والفوتوغرافي

كمدير لمركز ناجح في هذا المجال، وعليه فقد أصبحت لوحته حاملة لكل هذه الخبرات.
بدايته تحمل مؤشرات أدبية من حيث ميلها للرمز، والرؤية السريالية بتعبيرات أدبية، لكنه وما أن
يطمأن إلى قدراته من جهة، وعلاقته بالوسط التشكيلي من جهة أخرى، حتى يبدأ العمل التجريبي في
الخامات والمواد، مركزا في البداية على التفاعل الخلاق فوق السطح التصويري، ثم على تمايز السطوح
وتضاريسها، وصولا إلى سطح حي ملغز، قادر على الحوار والإحياء، تسنده خبرة التصميم والتلوين
وكيمياء المواد .



في المرحلة التجريدية توزيعات
لونية متداخلة، من الأحمر الناري إلى
الأخضر، مسنودة بحركة فرشاة
حيوية، وأحيانا نزقة، تبدو وكأنها
أخذت من موقع للخردة، حيث تتكوم
الأشياء الواضحة والمبهمة بطريقة
عشوائية، ولا تنتظم إلا من خلال البناء
العام للمشهد البصري، ولتصبح نغمة
على سطح ليس لها وجود مستقل،
معبرة عن فوضى المكان والأشياء ،
في نسج دائم التبدل، بفعل حركة
الزمن والمناخ، لصالح أمكنة مهجورة
وزمان رديء ، وإهمال قسري يضج
بالعنف والخراب .

وإذا كان التشويش المقصود
ظاهرا بجلاء في أعماله، فإن هناك
إشارات وإحياءات لأشياء اليقة، وربما

مبتذلة، وضعت بعناية حيثما كان ذلك ضروريا، لتذكير المشاهد أن هذه الأعمال التي يشاهدها هي أعمال
واقعية، أقصد أنها بدأت برسم الواقع (الخردة) ، في خطوة ما لإبقاء خطاب استفزازي للمشاهد، لكنه لا
يتعدى هذه الخطوة، بل يكتفي بإثارة المشكلة، ليكون الحوار مفتوحا على كافة الاحتمالات، بين اللوحة
والمشاهد، الفنان والمشاهد ، واللوحة والفنان، ومن هنا تأتي إشكالية التقنيات، باعتبارها تحصيل لهذا
الحوار والنسج عليه وإخفائه وإقامة السطح البديل المتخيل، لطمس الهشاشة الناعمة فيه، وتجليه كيانه
المستور .

وإذا كانت مرجعية المشهد البصري لديه واقعية، فإن ذلك لا يستقيم مع مجمل النتاج الإبداعي في
لوحاته. إذ أننا نلاحظ تأثيرات فن الجرافيك في أعمال كثيرة، من حيث توزيع الفاتح والغامق، النافر

والغائر، المحدد والمنفلش
و الواضح والمبهم، إضافة
للتقسيم المساحي والقطاعي
في جسم المشهد، وصولاً إلى
التناسب والتناسق المطلوب.

كما أننا نلاحظ أثر التصميم
في توزيع المساحات الهندسية
والألوان بشكل رياضي سليم،
مما يعطي المشهد التصويري
قدرة على الحضور، وأسر عين
المشاهد واستدراجها إلى أمانة
خفية ، تقيم الجدل وتثري
الحوار ، بل إن هذه التقسيمات
والألوان تحيننا فوراً إلى
مشاهد مألوفة وصور مخاتلة،
تستدعي الشيء وضده في
الحال، في عملية لا تقبل الغلق



أو الانغلاق .

لكن العنصر الأهم في إقصاء المرجعية الواقعية، يعود إلى ذلك الميل الجارف للتجريب في الخامات
والرؤية الحداثية في المشهد البصري، ومحاولة الوصول إلى ما لا يمكن التعبير عنه، بالوسائل التقليدية
من رسم وتصوير ومعالجة .

في معرضه الأخير المقام في صالة بلدنا عام ١٩٩٦ ، يضيف عصام لبننة أخرى في بناءه
البصري، عندما يطالعنا بثلاثين لوحة جديدة، مؤكداً على ثوابته الماضية، ومضيفاً إليها غنائمة اللون
وجمالية اللمسة، بألوان باروكية من البني ومشتقاته ، والأوكر والأصفر، متيحاً للمساحة التعبير عن أمانة
ومناخات جديدة، في عملية بث للروح في الجو العام للمشاهد واستنطاقه، دون إغفاله بالأيدولوجيا أو
الصخب .

إنها مشاهد قريبة من النفس، لكنها عصية على التأويل، تتسلل بشفافية دونما عناء، وهي تأخذ
شرعيتها من قدرتها وبلاغتها، مسنودة بحرفية عالية، ورؤى حداثية، وفهم نخبوي لرسالة الفن والفنان.

عمار خمّاش

من الرؤية الفيزيائية إلى الباطنية



إن المتابع لأعمال عمار خمّاش، يلاحظ ذلك التوقف الطويل أمام المشهد الطبيعي، ومحاولة الكشف عنه عبر رؤية وتحقيق علمي، رغم الاختلاف الواضح ما بين الفن والعلم، إذ يسجل المرنثيات الطبيعية كما تتطبع على شبكية العين، في محاولة منه للإحتفاظ بطابع محايد، ووسيط نزيه، ومن هنا جاءت زيارته المتكررة للطبيعة الأردنية، محاولاً في كل مرة أن ينال رضاها أو تمثيلها، ولكنه بالمقابل يدرك أن الطبيعة ذات أبعاد ثلاثة، وأن اللوحة ليس لها إلا بعدين فقط، وأن عملية الإيهام بالبعد الثالث هي مهمة الفنان، وأن من السهل عليه إقامتها بالطرق التقليدية في علم المنظور، لكنه لا يريد الطريقة السهلة والتقليدية، ومن هنا جاء بحثه المستمر في عملية الإيهام من جهة، وعملية التحديث من جهة أخرى،

وعليه فقد اختار المنظر الجوي، الذي سيتيح له تهميش البعد الثالث، وعدم الإعتماد الكلي على تصغير المرئيات البعيدة، والتركيز على كونها وحدات مرئية ذات طابع زخرفي، يتيح له رسم الأشجار في خطوط تتحكم فيها تضاريس المكان من حيث صعودها ونزولها، أو بيوت يمكن أن ترصف على شكل متواليات هندسية مكعبة، على رقعة من قماش، وصولاً إلى تحريك اللوحة في فضاء جميل.(رسوم مدينة السلط وفضائها في حي السلالم وكذلك رسوم المناظر الطبيعية في جبالها).

وفي خطوة أخرى على هذا الطريق، انتقل إلى اللمسة اللونية المستقلة عما يحيط بها، وتنغيم هذه اللمسة بأطياف اللون الواحد، بحيث تبدو عميقة في جزء منها، وقريبة في جزء آخر، وصولاً إلى التجسيم، دونما الاعتماد على قواعد المنظور التقليدي، وهي خطوة رائدة واكتشاف ثمين، وقد أدى ذلك إلى وضع فراغات محسوبة

بين اللمسات اللونية، للمحافظة على خصائص كل بقعة وتحديدها، والمحافظة على مسافة فاصلة بين المستوي المنظوري والآخر التجريدي، في عملية الإيهام هذه، وصولاً إلى عمل متحرك في فراغات رقيقة ومنزاحة، أساسها الرؤية الفيزيائية للأشياء، وطموحها في النقل التجريدي لها على سطح بصري جميل.

إن عملية الرصف لللمسات اللون على السطح التصويري، فيما يشبهه الفسيفساء، يبعد عنه التشابه والتماهي بأعمال الانطباعيين، حيث أن البحث لديهم ظل حكوماً بهاجس الهالة اللونية لمتشكلة من تجاور لونين، أما





هو فالبحث لديه كما أشرنا، ظل محكوما بالبحث عن صيغة مخالفة للمنظور التقليدي، وصولا إلى شينية للمسة نفسها، وتجسيمها على السطح التصويري، بل تجسيم اللوحة بكاملها من هذا التجاور .

ومن هنا جاءت اختياراته للمنظر الطبيعي، المهندس المشغول بعقلانية الإنسان كحقول الزيتون، أو المنظر المعماري المبسط الخالي من التعقيد، أو اتخاذه لزاوية ما تظهر عبقرية الطبيعة المنظمة، وهو نوع من الموانمة بين الإنسان و الطبيعة، كما هو نوع من توحيده كفنان معها .

ينتقل عمار إلى فنان مرسوم، بدلا من الخروج إلى الطبيعة بين الحين والآخر، ويرسم الطبيعة الصامتة بنفس المفاهيم والأدوات، معطيا اللون السيادة الكاملة في تمثيل ما يرسم، وليصبح مشبعا بكامل طاقته التعبيرية التي تعطي العناصر حيويتها، دون اللجوء إلى الإيهام بالأبعاد، فتبدو كأنما هي زخرفة على سطح، بعيدا عن مجانية التصميم المرسوم بدقة وتحديد .

يتعامل الفنان في أحيان أخرى مع خامات مختلفة، كالحديد والخشب والزجاج، للتوفيق فيما بينها كخامات صناعية وخامات فنية، وصولا لإلغاء المسافة ما بين الرسم والتصميم والهندسة، ونوع من إلغاء الحدود في مجالات الإبداع .



أعماله الأخيرة تمثل الانزياح المستمر نحو التجريد، وهو هدف الفنان الباحث عن حل إشكالية الرسم التصويري، وما يمثله من قمع للرؤى الأدبية، وانتصارا للرؤى البصرية التي تبحث في الجماليات، وتؤسس لفهم مختلف ومشاكس بعيدا عن التأويل .

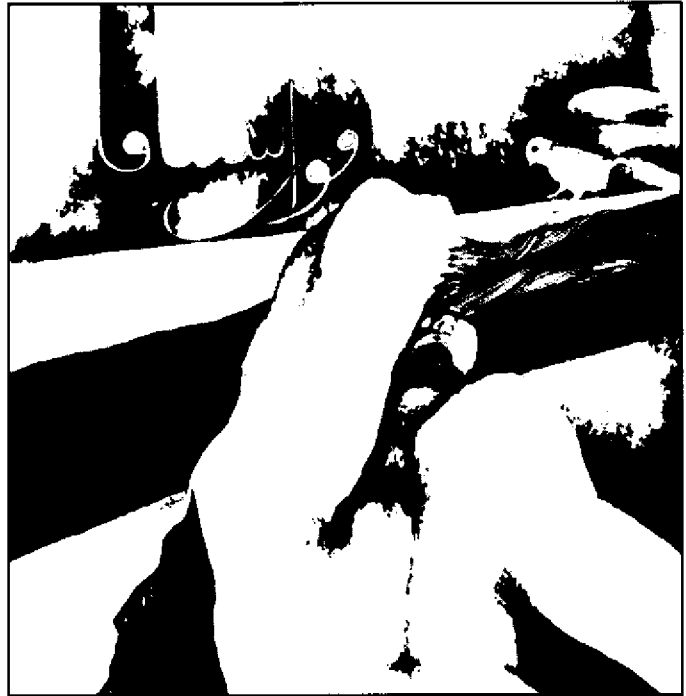
إن تواجد الإبداع في أعمال عمار، يقع في منتصف المسافة ما بين حسه الهندسي المتعلم، وحسه الفني المتمرد، وكان لا بد له من صيغة تجمع الضدين في كل متوحد، فجاءت أعماله على هذه الشاكلة من الالتباس ما بين الطبيعة والهندسة، وما بين البحث المنظوري والغاؤه، وما بين المحافظة على السطوح أو اشتباكها، ومن ثم تجريده المعتمد على ألوان حيوية طيفية في البدايات، وألوان تحمل كامل طاقتها التعبيرية في النهايات، وهو انتقال من مشهد بصري مألوف، وبحث فيزيائي له صلة بعلم المنظور، إلى مشهد تجريدي، بمنظور باطني ملغز وجميل .

محمد الجالوس

الجمهور والتجريب والفضاء وإمكانية التجاوز

لقد تطور أداء محمد الجالوس باستمرار منذ معرضه الأول في مطلع الثمانينات ، من حيث الأدوات والمفهوم والرويا، وتقاطعت تجربته مع فنانين آخرين في مراحل مختلفة ، إلا أن هذا التقاطع لم يكن إلا مجرد محرض إبداعي ، وهو تقاطع مألوف ومبرر ويحدث باستمرار بين متعاصرين، ولهم أعيان مفتوحة على تجارب بعضهم بعضا، على أن الجالوس يمتلك عينا خبيرة، يسندها تجريب تقني مغامر، والذي أعطى نتائج غير متوقعة ، بل وقادرة على تجاوز المحرض الأساس، و تحييد الناقد والمتابع، إذ أن الناتج هنا يدير ظهره للأصل، وربما يتجاوزه تقنيا ورؤيوا، وهي ميزة لا تتوفر للكثيرين.

لقد جرب الرسم التخطيطي في بداياته بالأسلوب الجرافيك، دون الدخول في تقنيات الجرافيك ، وتوصل إلى نتائج مهمة مستفيدا من إيحائية



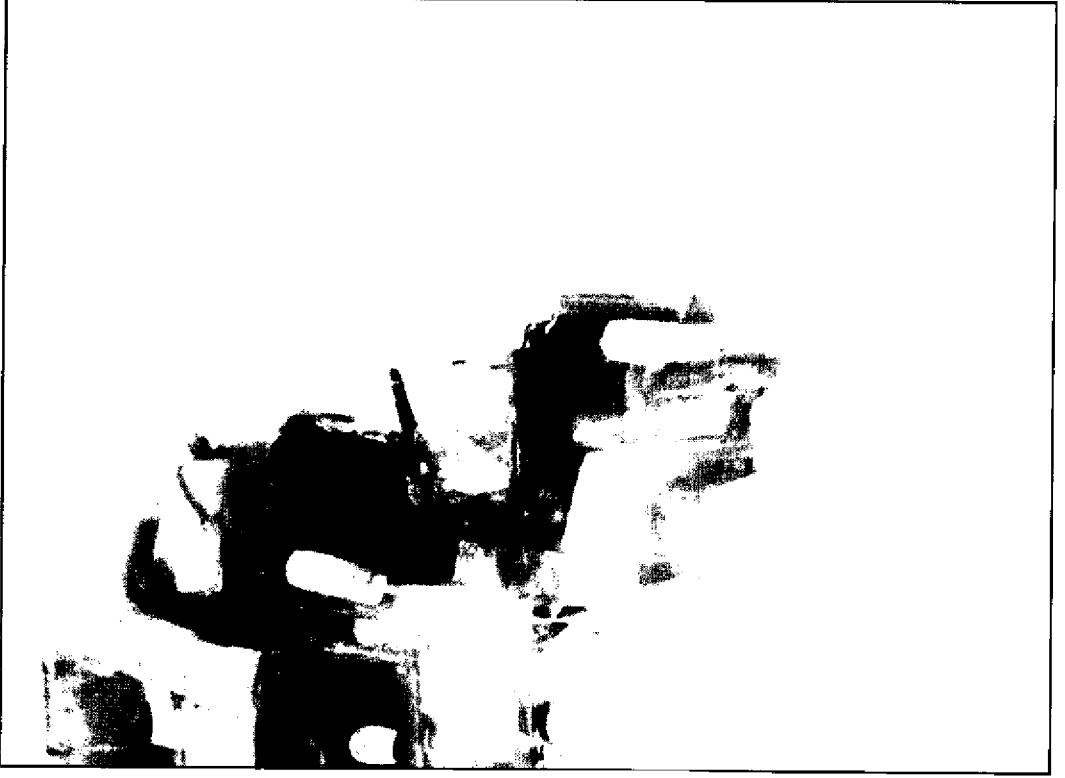
الجسد واللغة الشعرية، في فضاءات العمل متوصلا إلى غنائية تتضافر فيها الكلمات بالأشكال، ومعلننا عن ميلاد تجربة تشكيلية جديدة، سيكون لها حضور مؤثر على الساحة التشكيلية .

وفي محطة أخرى ينتقل إلى التلوين، ويوزع المساحات في تقنية ليست بعيدة عن الطروح الفنية في الوطن العربي، لكنه حالما يطمئن إلى وثوقه من أدواته وألوانه، ينتقل إلى أعمال كولاجية من قماش مكسر على السطح، معملا ألوانه في توحيد العناصر، ومتجاوزا التجارب التي سبقت في هذا المجال، ومؤكدا على قدرته غير العادية في التمثيل وإعادة الصياغة بشكل مبدع، ويؤسس لنقطة جيدة أخرى في معرضه المقام عام ١٩٨٧ ، حينما يغزو الأبيض الشفاف لوحته تاركا للألوان الحارة إمكانية الظهور والغياب، من خلف الأبيض

الشفيف، ومتوصلا إلى تجريدات انفعالية خالية من الصخب، محملة بروح غنائية قادرة على البوح والإثارة .

محمد الجالوس فنان ديناميكي وحساس نحو إبداعه، وهذا سوف يدفعه باستمرار إلى تطوير ذاته ، والعمل على إنجاز عمل قادر على المنافسة والتجاوز ، مع المحافظة على الوفاء بمتطلبات العرض والطلب ، مدفوعا باتخاذ الفن سبيلا وأسلوب حياة، بعد أن ترك الوظيفة والعمل عدة مرات ، ولكي يصل إلى هذا النموذج فإنه سيعمد إلى اللوحة الصغيرة، وإلى الألوان الغنائية بالزيت والماء، كما فعل في معرضه المقام عام ١٩٩١، وهي خطوة رغم ما لنا عليها من ملاحظات،





إلا أنها دفعت الكثير من الفنانين للعودة إلى جماليات هذه اللوحة، والعمل عليها والتماهي فيها. إن الجالوس فنان مدفوع بالضرورة إلى الإنجاز، ولديه القدرة على إدارة معركته، فهو حينما يتسلح بجمهور خاص وعريض، من وسط لا يؤلف مركزية القرار التشكيلي، ولكنه مؤثر وغير هامشي، ثم نجده حينما آخر يقدم أعمالا تنال رضى التشكيليين، وتقدم نفسها على أساس المرجعية المركزية، وهذا التناوب في الطرح ترك له حرية الاصطفاف مع نفسه، دونما حاجة للإتكاء على القطيع، وصولا إلى تحوله إلى مؤسسة، وهي ظاهرة بدأت في الظهور لدى العديد من التشكيليين في عصر المؤسسة، ويمثل الجالوس نموذجا ناجحا/ ومتعثرا منها .



أعماله الأخيرة التي عرضت في صالة بلدنا تعلن عن قطيعة تامة مع الخطاب الفكري، وتستبدله بخطاب جمالي، مركّز على ألوان حارة خارجة من خلفية غامقة، ومشحونة بانفعال، مصدره حركة مطواعة ما بين يده وتوتراته الانفعالية، في معادلة من تلقائية الأداء والتوقف عند اللزوم، بدون زيادة أو نقصان في توزيع المساحات أو الألوان ، أو حتى ملامس السطوح، وهي بالتالي ألوان غنائية تستثير المشاهد، دون النوقع في التسطيح ، وتحقيقا لحلم راوده طويلا، إلا وهو الوصول إلى معادلة تلبي حاجة الجمهور والمعيّار التشكيلي.

ونستطيع القول أن الجالوس قد حقق خطوة التجاوز المرغوب لطرفي معادلته، التي ظلت محكومة لوقت طويل، ما بين التجريب المنحاز للحدث، وجمهوره الخاص في أعمال قادرة على خطاب الطرفين دون اختلال أو إسفاف .

هند ناصر

تنوع الوحدة في خيارات لا محدودة



المتابع للوحات الفنانة هند ناصر يلاحظ تنوعا هائلا في الرؤى والتقنيات، سواء في شكل اللوحة أو في موضوعها، الأمر الذي يعطي انطبعا بعدم وجود وحدة تربطها، لكنه سرعان ما يكتشف أن هناك خيطا دقيقا يصل ما بين أطراف هذه التجربة، ويعطيها ديناميكية التواصل والإبداع، ويهمننا هنا تجلية هذا التنوع، واحتمالاته ومرجعياته. وصولا إلى ما يسمى بتنوع الوحدة .

يمكننا القول وبلا وجل أن

هند فنانة تجريدية التوجه، حتى في أعمالها التي تعالج موضوعا طبيعيا، أو تمثل الواقع، ذلك أنها مسكونة بروى غير قابلة للمثول واقعا، فهي رؤى ذات اتصال وثيق بعوالم كونية أو ميتافيزيقية، فمناظرها الطبيعية مأخوذة من منظور جوي، يسجل الطبوغرافيا المكانية على امتداد رقعة اللوحة، ما عدا فسحة بسيطة من الأفق، وبألوان غير واقعية، وتبسيطات فطرية، لا تنوي رسم ما هو موجود على الأرض، بل تقوم برسم ما هو مطبوع في الذاكرة والوجدان، وهي بهذا تجريد عن الواقع الذي نظرت



إليه، لكنها استبدلته برؤيا
داخلية، لا ترسم ما ينطبع على
العين، بل ترسم ما يرى
بالبصيرة ويحس بالوجدان .

أقول بأن توجهها تجريدي
منذ البداية، ففي أعمالها عام
١٩٨١، التي عرضتها في
معرض مدرسة فخر النساء
زيد، كانت هناك رؤى كونية
لها علاقة بالفضاء أكثر من تلك
العوالم الأرضية، أو أنها جمعت
ما بين الاثنين، مقبلة حواراً في
الأفق، والذي استلزم قدراً كبيراً
من التمازج والتداخل ما بين
العالمين، وصولاً إلى يدانية
تتصارع فيها الأضداد بألوان
حارة على خلفية ضبابية أو
العكس، حيث سماءات أو

شموس وأنواء، وربما أعاصير وأبخرة كونية لاهية وموارة، تدخلنا لعوالم كونية روحية بعيدة عن
الشيئية، ولا حتى عن الواقع المعاش، وهذا التوجه على أي حال، هو نوع من البحث فيما لا يمكن
تصويره أو التعبير عنه، وقد حالفها التوفيق في كثير من الأعمال، وجانبها في أعمال أخرى، ذلك أن هذا
الميدان غير مطروق، وفي تقديري يعود إليه السبب في النقلة التالية لها، عندما اتجهت إلى الطبيعة،
وصورت المناظر الريفية والصحراوية، لتبدأ من الواقع وتنتهي بالمطلق، حيث أنها أبدلت الأدوات
الواقعية من نسب أو منظور مكاني ولوني، متجاوزة ذلك، وصولاً إلى حدائث فطرية وتبسيطية، ما بين
الوعي كأساس، والمنتج الفعلي كعمل فني، وهكذا اختطت هند مرحلة أخرى في تجريدها المخال، وبرؤيا
مغابرة.

على أي حال يحضرني هنا التأكيد على أن هذا التجريد في المرحلتين، لم يكن على حساب
الإحساس الوجداني والعاطفي، لكنه ظل بعيداً عن الرومانسية.. إنه فقط إحساس بالجمال ببعديه الروحي

والشكلي ، الكوني والتشخيصي و
السمائي والأرضي، وقد جاء
الأزرق والبرتقالي وتمازجهما،
الصيغة الأمثل لهذه الأشواق
والهواجس والأبعاد .

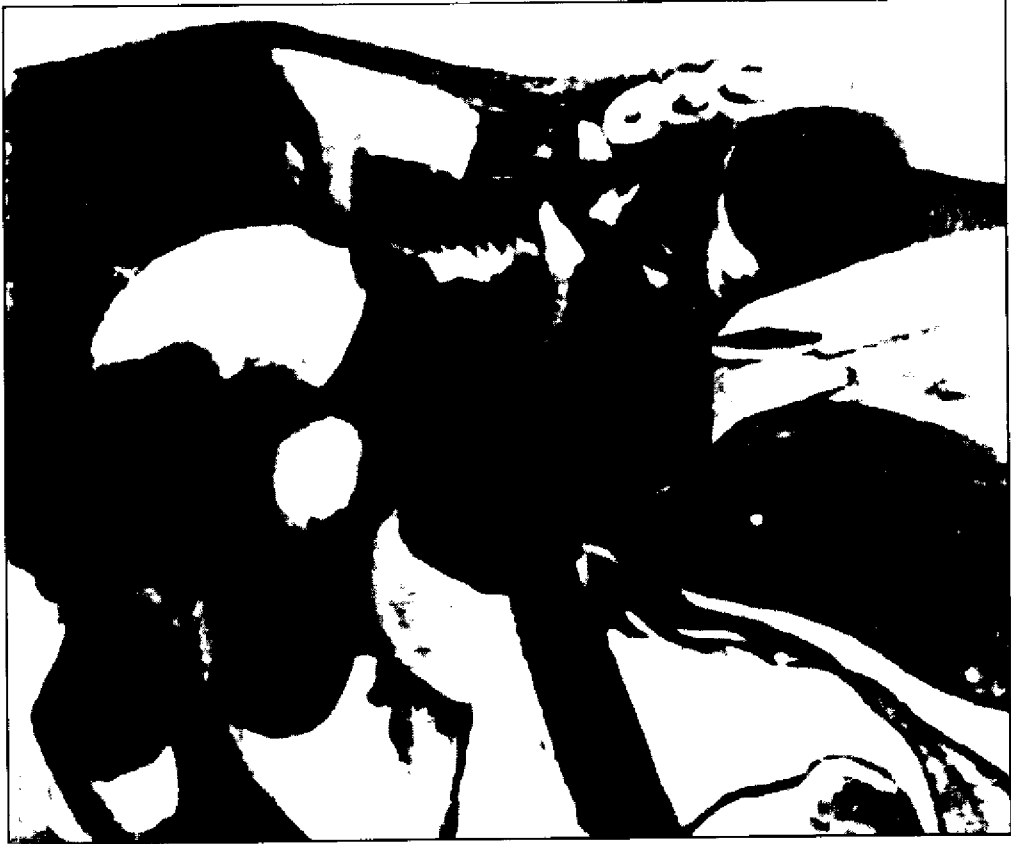
وإذا كان معرضها في دار الفنون
يستدعي شخوصا نسائية من الأردن،
فإن هذا الحضور يسدل فقط على
المعرض الأساس لعملية الإبداع، أو
الشرارة الأولى التي انطلقت منه
الفنانة ، لتبدأ من جسد / أجساد
وتنتهي تعبيراً عن عوالم كونية، حيث
يتماهى الجسد / الأجساد شخوصاً
نسائية، وهيئات قائمة وجالسة،



بملابسها الشعبية المعشقة بالألوان الحارة، على خلفية زرقاء، حيث انزياح اللون من الأزرق المحيطي
مروراً بالبرتقالي إلى الأصفر المضيء ، ويتلون هذا التماهى بهيئات كونية، من جبال ووهاد وشموس
وأعاصير وأنواء ورؤى، على خلفية أفق يرقص في الضوء .

إن قيمة هذه الأعمال تأتي من هذه المفارقة، بين كونها الكوني أو الآخر الجسدي، ومن خلال هذا
التبادل في الحالين، وهذا الترميز في العالمين، واتحادهما في هاجس فني، متوحد وقادر على الإدهاش
والتميز .

وإذا كان التنوع هو الطابع العام لهذه التجربة، فإن ذلك لا يلغي أنه ظل محكوما بهاجس التجريد،
وقد جاء التنوع من طيف مضموني واسع، لكنه ليس مطلوباً لذاته، بل بالقدر الذي يسوغ الإبداع، وهو
هنا مجرد مفتاح لذلك، إذ أن الهم المضموني العام في لوحاتها، هو التعبير فيما لا يمكن التعبير عنه،
وعلى الخصوص في المجال الكوني المجهول، الذي يتطلب قدراً كبيراً من التوحد والانصهار.



ويمكن القول بأن الكون قد تجسد في الطبيعة حيناً، وفي الشخص حيناً آخر، وليصبح انطرح هنا هو الإبدال الذي يجسد الكون . ويكون الجسد، وهو إبدال موارد ، يسمح بالتوحد بين رؤى الفنانة ، وإمكانات الرسم. وشفافية الخطاب، كما أنه يسمح لنا بالتعرف على الكون كموضوع قابل للتأويل، وكرمز للذات المتجسدة في اللوحة، حيث يصبح العمل الفني هو : الكون / اللوحة / الفنان أو : الفنان / اللوحة / الكون ... وهذا ما اقصده بالتوحد.

وعليه فإن التجريد هو الناظم الأساسي في تجربتها، وهو العامل الموحد في رؤاها، وهذا ما قصده في تنوع الوحدة، أنه تنوع في المضامين الهاجسة كونياً، وتنوع في الأساليب المحكومة بالتجريد. وتنوع في الرؤى التي توحد الأكوان بالفنان والعمل الفني.