

## فن الخزف في الأردن



يعتبر الخزف من أهم الصناعات التقليدية الأردنية، فقد تناقلته الأجيال منذ أقدم العصور، واشتهرت به عائلات ارتبط اسمها بهذه الصناعة التقليدية، وهي صناعة معروفة منذ الألف السادس قبل الميلاد، ويشهد على ذلك المكتشفات الأثرية المختلفة في مواقع شتى من الأردن، كالدلمون ودير علا والبيضاء وعين غزال وغيرها، وقد تطور الفخار من حيث الشكل والصناعة مؤثرا ومتأثرا بكل الحضارات التي استوطنت الأردن، كالآشورية والفرعونية والإغريقية

والرومانية والبيزنطية، ثم الحضارة العربية الإسلامية.

ويمكن القول أن تاريخ الأردن قد أمكن التعرف عليه من خلال الطبقات الأركيولوجية المختلفة، التي تحتفظ في داخلها على أنواع وطرز الفخار وتطوره من جيل إلى جيل، ويعطي المعلومة التي لا تقبل الشك على تفاعل مجموعة الحضارات التي انصهرت واندمجت على ترابه، وهو مكان نموذجي للدارسات المقارنة في حضارات العالم القديم، وفي دراسة التطور الأسلوبي والتقني من جيل إلى جيل.

إن الفخار عند الأدوميين هو مقدمة للفخار عند الأنباط، والذي اعتبر من أهم ما أنجزوه بعد إنجازهم للطراز المعماري الفريد لمدينة البتراء، فقد تميزت أوانهم بالدقة والرقة والجمال، وزينت



بزخارف نباتية بديعة،  
ويدل على ذلك مصنع  
الفخار المكتشف قرب  
البتراء، والذي يدل على  
تطور هذه الصناعة  
وتقدمها، كما يدل على  
تأثيرات إغريقية واضحة،  
وزخارف بيزنطية كانت  
مقدمة لما يعرف  
بالزخرفة العربية  
الإسلامية.

ينتقل الخزف في  
العصر الإسلامي إلى  
مراحل جديدة، حيث  
يدخل التزجيج إلى صلب

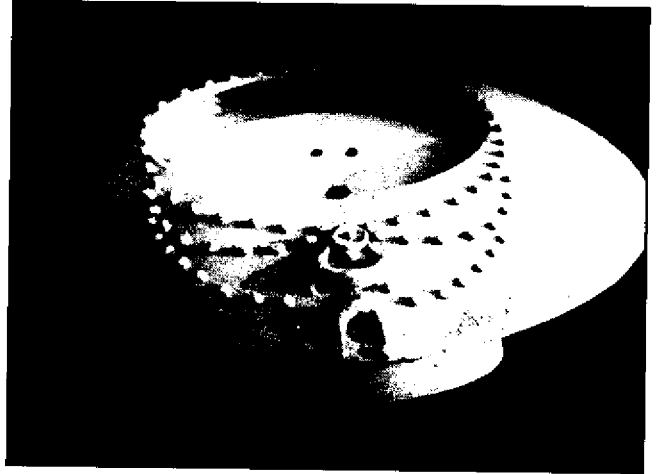
العملية الإنتاجية، وتدخل ● خزف / محمد سمارة  
الألوان الزجاجية زخرفة  
وخطوطاً لتعطي القطعة

شكلها المتطور، وتدخل فيما بعد تقنيات البريق المعدني، ويصل الخزف إلى أعلى مراحل تطوره في  
العصر المملوكي.

تتراجع صناعة الخزف في العصر التركي إذ تنتقل هذه الصناعة إلى الأناضول، عدا بعض  
الورشات الصغيرة التي حافظت على صناعة الفخار، ولبت حاجة السوق من القطع المنزلية، ولولا هذه  
الورشات لما وجدنا أثراً لهذه الصناعة في الأردن.

أما في العصر الحديث وبعد بناء الدولة الأردنية، فإن التقدم العلمي والتقني الذي شمل كافة مناحي  
الحياة، قد أعاد التركيز على بعث الفنون والحرف الشعبية القديمة، وتطويرها بما يتلاءم مع المتطلبات  
الحديثة، ومن هذه الحرف كان للخزف النصيب الأكبر في الرعاية والتشجيع، ومع ذلك فإن هناك حقيقة  
أكيدة، وهي أن البادئ في التطوير هو الفنان الأردني قبل المؤسسات، فقد أقام أول خريجي الخزف  
محترفه قبل وجود أي مؤسسة رسمية أو تجارية تهتم بهذا المجال.

أهم الخزافين و أولهم هو محمود طه، حيث تخرج من بغداد متخصصا بالخزف عام ١٩٦٨ وبدأ بمحترفه العتيد بجبل اللويده، مقيما تجاربه على الأواني والزهريات ابتداء، ولكنه سرعان ما يتحول إلى المواضيع النحتية والحروفيات بعد أن يطمئن إلى خاماته وأدواته، مستفيدا من قدراته في الخط العربي وتجسيمه على السطح، وتنويعات زخرفية



● خزف / محمد السيد

بشكل غائر ونافر، واستفادات واضحة من الفن الإسلامي .

أما الفنان محمد السيد فقد تخرج من بغداد عام ١٩٧٠ خزافاً ، ولأسباب عديدة لا مجال لذكرها، أغلق محترفه في عين غزال بعد أن ساهم في الحركة التشكيلية أثناء مرحلة السبعينيات \* .

وفي هذه الفترة كانت مارجريت تادرس تتدرب على الخزف هي ونجوى عناب بعد دراستهما للهندسة الصناعية، أو ما شابه ذلك في بريطانيا ، وقد شاركنا بشكل ناجح في معارض الثمانينيات .

ثم يأتي حازم الزعبي الذي تخرج من بغداد عام ١٩٨٠ ، ليكمل حلقة الإنتاج الخزفي بشكل لافت ومؤثر فيما يعرف بإنتاج المحترف ، إذ أن محترفه الشهير قد حقق إنجازات تقنية وأسلوبية مهمة، قادرة على مضاهاة التجارب الموازية في الجوار، كما أنها أعادت لفن الخزف في الأردن مكانته الشعبية المرموقة .

أما عصام نصيرات زميل حازم في الدراسة فقد ركز على الخزف الصناعي، واستطاع أن يطور من مستوى هذه الصناعة في العديد من المؤسسات الحرفية الرسمية وشبه الرسمية ، وكذلك فعل راند الدحلة الذي تخرج من بغداد في منتصف الثمانينيات، مع التأكيد على أنه لم ينس أن يطرح نفسه كفنان خزفي له أسلوب، وله محترف خاص به يمارس فيه تجربة في التقنيات والأداء .

هناك خزافين هاجروا إلى أماكن مختلفة من العالم، اذكر منهم محمد شعبان الذي سافر للولايات المتحدة لنيل الدكتوراه وبقي هناك، وقد تميز أسلوبه بالبنائية والتركيبية وملامح أسلوبية حديثة ومعاصرة.

وتزدهر اليوم في الأردن الصناعات الخزفية، وتتووع بين الإنتاج السياحي والأدوات الصحية وبلاط

\* عاد محمد السيد إلى الإنتاج الإبداعي أثناء طباعة هذا الكتاب وعرض مجموعة من أعماله في معرض الربيع ١٩٩٧ .



● خزف / أسمهان الجمل

السيراميك والأدوات المنزلية، ويقوم على هذه الصناعات شركات تجارية ومؤسسات حرفية، كمؤسسة نور الحسين، وصندوق الملكة علياء ومؤسسة إعمار السلط وغيرها، كما أن هناك مؤسسات فردية ناجحة في عملية تطوير هذه الصناعة السياحية، كمؤسسة صلصال وبترا سيراميك، ولا ننسى المساهمات الكبيرة التي تقوم بها شركة الخزف الأردنية في تطوير هذه الصناعة على أسس إنتاجية متطورة ومنافسة لما يأتي من الخارج، الأمر الذي شجع رأس المال من الاستثمار في هذه الصناعة وقيام مصانع إنتاجية أخرى، ولا ننسى المحترف المهم الذي أسسه د.محمود صادق ودعد السفاح لإنتاج الخزف الإسلامي .

إن معظم المواد المستخدمة في صناعة الخزف متوفرة في الأردن بشكل كبير، ابتداء من الطينة التي تكثر في الفحيص والأغوار والبادية، كما تتوفر مواد التزجيج بشكل كبير في منطقة صويلح، وعلى الخصوص الرمل المتبلور بشكل طبيعي . والذي يمكن تحويله بالسحق إلى جليز، كما أن شركة التنقيب عن المعادن ، توفر كثيراً من المواد المحلية الداخلة في صلب الصناعات الزجاجية والخزفية . مثل



● إناء / رائد الدحلة

الفلسبار والكاولين وكربونات الكالسيوم وخامات الحديد والنحاس والألمنيوم، كما تتوفر في الأردن صناعات مهمة تدخل في صناعة الأفران الحرارية ، مثل الصوف الصخري والطوب الحراري ، مضافا إلى ذلك الخبرات التقنية والبشرية، وكل هذه العوامل مؤهلة لجعل الأردن مركزا مهما لهذه الصناعة بشكل متطور.

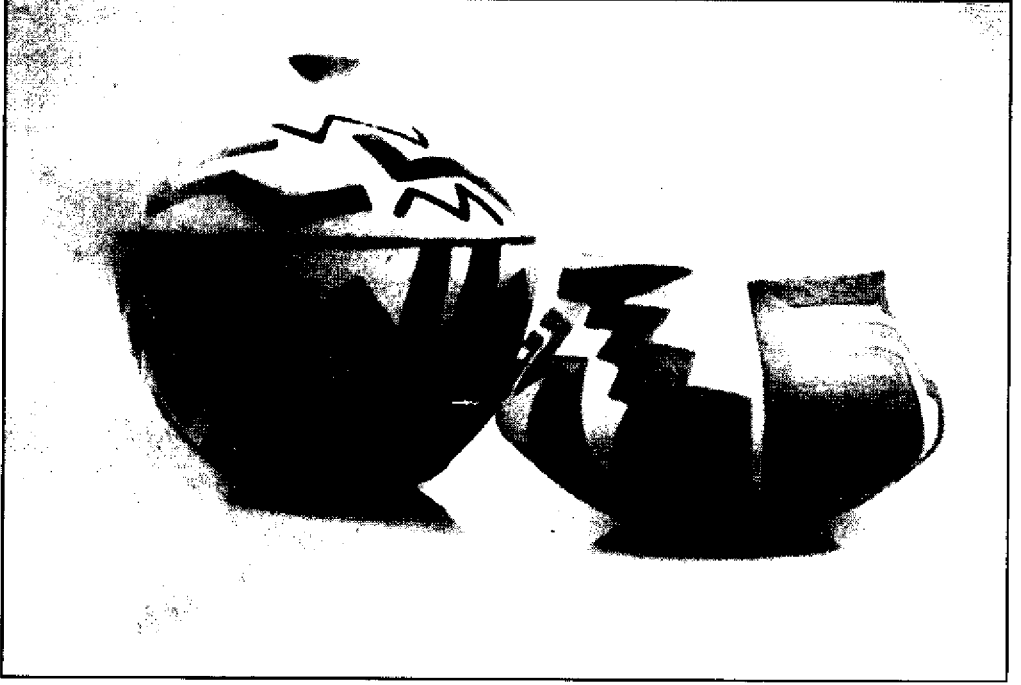
ويمكن القول أن الصناعات الخزفية في الأردن تندرج تحت مسميات ثلاثة هي :

- ١- خزف صناعي.
  - ٢- خزف سياحي .
  - ٣- خزف جمالي فني.
- هذه أفكار سريعة حول التجربة الخزفية الأردنية، والتي سوف سيكون مدار حديثنا في الفصول اللاحقة، عن الخزف الجمالي الفني، من خلال التعرف على تجربة مجموعة من الفنانين المبدعين في هذا المجال .



## حازم الزعبي

### مسيرة بحث في الأسلوب والتقنيات



إنها ولادة عسيرة لتجربة لم تستند إلى تنظير مسبق، أو تصور لما يجب عليها أن تكون، وربما أيضاً عدم استنادها لما هو منجز في المحيط، سواء على صعيد الخامات أو البناء والتقنيات... هكذا بدأت تجربة حازم الزعبي مع الطين وصولاً إلى الخزف، فلولاً لدراسته الأكاديمية للخزف في بغداد لقننا أنه بدأ من الصفر، ومعرضه الأول المقام عام ١٩٨٤، هو أقصى ما اختزنه من تلك الدراسة، وليعلن بعدها عن قطيعة تامة مع ذلك المنجز، ليبدأ من جديد في دراسة أدواته وألوانه وطينته، مؤسساً منهاجاً تجريبياً مفتوحاً على كافة الاحتمالات، ومتوصلاً من خلاله للتعرف على ذاته بإنجاز ما يسمى شيئاً فشيئاً خزف حازم الزعبي، الذي لا ينتمي إلى أي نموذج سواه.

بعد معرضه الأول الذي احتوى على منحوتات خزفية عام ١٩٨٤، وفيه شيء من التشخيص والتحوير، معتمداً الطينة والألوان الجاهزة، يقدم في معرضه الثاني عام ١٩٨٦، المقام في المركز الثقافي الملكي نوعاً من النحت الخزفي الذي يستلهم موضوعاً الحرب والسلام، من خلال الارتكاز على رموز مؤثرة كالخوذة والحمامة والحذاء العسكري، في تكوينات منحنية لينة الخطوط كروية السطوح إلى

أخرى مستقيمة ومكعبة، كما في منحوتات الصليب والكرسي، ورافق ذلك بحث في الطينة القادرة على الاستجابة للكتل الكبيرة، دونما تشقق أو تجعبد قبل الفخر وبعد التزجيج في درجاته العالية .

ومن هنا ظل حازم محكوما بهاجس الطين، الذي يستعصي عليه في النحت بشكل أو بآخر، ويطاوعه في الدولاب، وليأخذ هذا الأزواج كطين مختل صفة الاستفزاز والاحترام في التعامل الإبداعي الخلاق .

يكتشف حازم نوعا من الطين المحلي الذي يلبي حاجة النحت والدولاب، طين قادر على حمل كتلته الثقيلة قبل الفخر وبعده، وخال من التشققات والتجاعيد في الدرجات الحرارية العالية والسطوح الكبيرة، وما أن يركن إلى طينته هذه حتى يبدأ البحث عن اللون المناسب القادر على تلبسها دون تقشر أو انزياح أو فقايع، لون يريده معتقا لدرجات الحرارة العالية كما في الطين أو ما يسمى (ستون وير)، وكعادته يلجأ إلى خامات محلية من رمل وأكاسيد وفلسبار وكربونات الكالسيوم، في سبيل الوصول إلى التركيبة المطلوبة، والتي تظل في الغالب سرا من أسرار الفنان مع التأكيد على استيعاده خاصة الرصاص السامة، وقد عمل مجربا في هذا المجال ما يقارب العقد من الزمان بصبر وأناة .



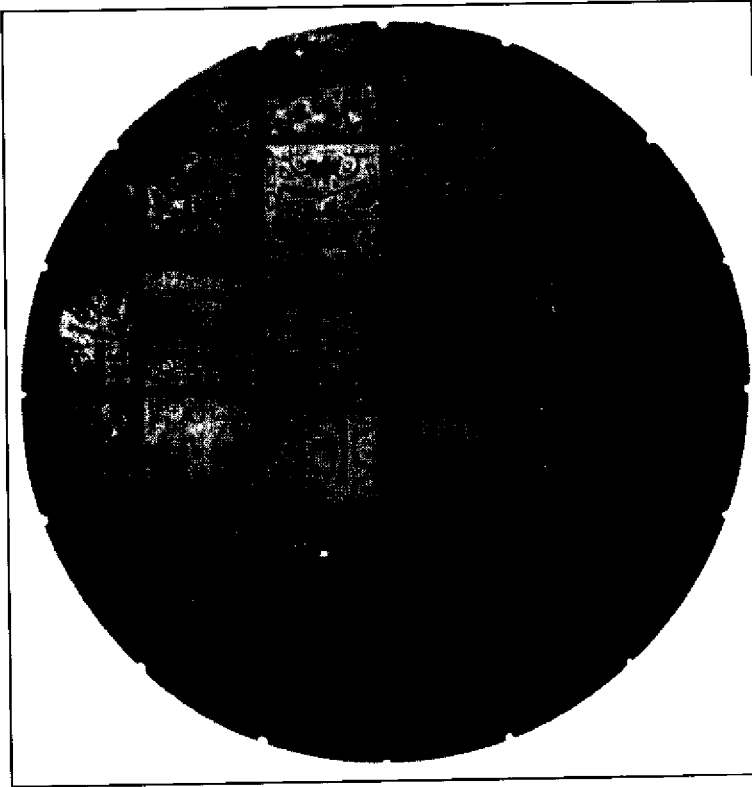
في خضم هذا التجريب  
أنجز حازم ومعاونيه آلاف  
القطع الاستعمالية ، من أوان  
وزهریات وصحنون  
وأطباق، تاركا لألوانه أن  
تأخذ حظها من التجريب  
والاختبار ، وتاركا تماثيله بلا  
ألوان، وباحثا في الوقت ذاته  
عن زخارف وإشارات  
تراثية يلون بها سطوح  
أعماله، مكمل الدائرة  
الإبداعية في الشكل واللون  
والكتلة، ومتوصلا إلى اللون  
البنی والزيتوني والأزرق،  
على أرضية من الأبيض  
العاجي.

وهكذا يتوصل إلى ألوان  
حجرية صحراوية معتمدة لا  
تشف ولا تلمع، وقد وظفها

بنجاح في كسوة الأواني عبر تصميمات زخرفية وإشارات حروفية، تنتمي لأكثر من عصر في شرق  
المتوسط ، ويعزز ذلك في أسلوب من التلوين الذي يعتمد الحفر والتحزيز عبر طبقات اللون، في ملمس  
نافر وغائر على السطح الخزفي، وقد هذب ونضد بسوية تقنية وحرفية عالية .

يعاود حازم البحث في النحت الخزفي كلما اطمأن إلى خاماته وألوانه، لكنه يبسط أكثر في البناء  
النحتي، فبدلا من النحت الفراغي يعتمد هذه المرة على النحت الجداري، وبدلا من تعقيد المساحات  
الجدارية فإنه يعتمد الوحدة المكررة بعفوية وسلاسة، ويصبح المربع الوحدة الإنشائية، التي تتوالد وتتنامى  
في تنويعات زخرفية تشبه ولا تشبه الأخريات، ثم ترصف في نسق موسيقي جديد، يلبي حاجة الجدار  
الفراغ .





إن أحد أهم ميزاته  
كمزخرف، هو تلك  
المطواعة الحرة الطليقة  
لحركة اليد في الفراغ، فيها  
تلقائية المساحة والزخرف،  
الذي يبتعد عن التقليدية  
والهندسية في حساب  
المساحات، ويشيع نوعاً من  
الموسيقى في الإيقاع  
البصري بين الفاتح والغامق  
، البارز والغائر، المزخرف  
والبياض .

يستقي مرجعيته  
الزخرفية والإشارية من  
مصادر سومرية و آشورية

وفرعونية ونبطية ومسنديه، وصولاً إلى الخط الكوفي، ويؤلف ما بين كل ذلك بألوان ترابية  
صحراوية مطعمة بالأخضر المحروق والأزرق السماوي، كأشكال نافرة على سطح غائر، وكل ذلك  
مميزات قلما اجتمعت في أسلوب واحد.

إنها تجربة قد نضجت على نار هادئة بعيداً عن التنظير، بل إنها قبلت التحدي عبر ما يسمى  
الخزف الاستهلاكي، فانخرطت به دونما خوف من خطورة هذا التوجه، لكنها حافظت على أن لا تكرر  
نمطها من جهة، وأن تكون القطعة ذات مواصفات جمالية وتقنية عالية، وقد ساهم في تلك النتيجة ما  
عرف بإنتاج المحترف.

إن التقاء التكعيب في المنحوتات الخزفية، والتكوير في مشغولات الدولاب، يؤكد على احترام حازم  
لخامة الطين، هذه الخامة التي شكلت هاجس تجربته من حيث هي متمردة مرة، ومطواعة مرة أخرى.  
وفي كلا الحالتين ذات طبيعة مخالطة، وهذا ما قاده للتربيع في النحت والتدوير في الدولاب، موحداً هذا  
التمايز بالزخرفة والنقوش، وهكذا يمكن القول إن حازم هو نوع من الفنانين الذين يعتمد إبداعهم على  
البحث والتجريب بهدوء وأناة، ويتأكد ذلك في الشق التقني للخامات، والشق البحثي في الإشارات  
والنقوش، في توليف إمكانات المادة واللغة الجمالية، بطابع حدائي معاصر لا يعتمد التنظير أو الصخب .

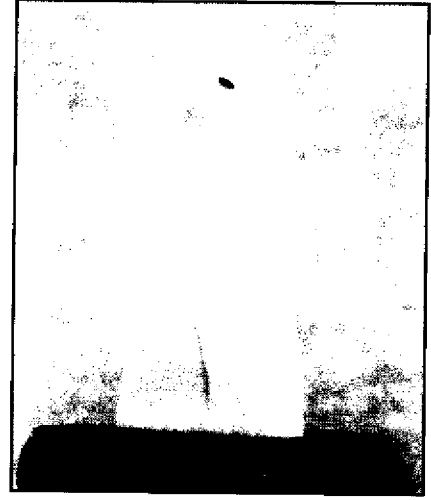
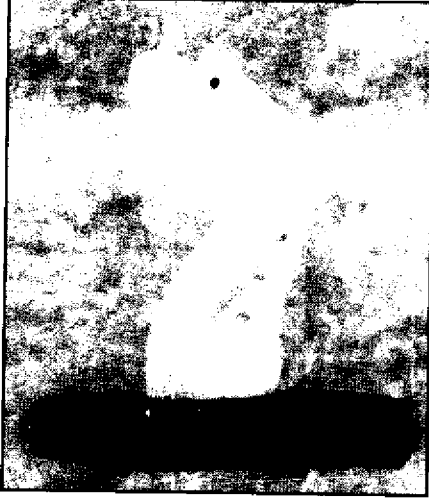




- أعمال فطرية، عليها رسوم وأشكال بدائية وشعبية.
- أعمال ذات توجه تجريدي.
- أعمال نحتية، توحى بأشكال إنسانية .

وتشترك هذه المحاور الثلاثة في الميل الفطري البدائي، سواء في الرسم أو النحت، ففي المجال الأول هناك رسوم على القطعة الخزفية المدورة، لإشكال إنسانية خيطيه راقصة، تشبه رسوم الكهوف ، وبعضها فيه كثير من الشبه بين الإنسان والنبات، مضافا إليه أشكال حيوانية كالأسماك والطيور والإشارات. مضافا إلى ذلك أشكال لدمى شعبية معبرة وجميلة وبسيطة، والملاحظ هنا التبسيط الذي يتماهى مع رسوم الأطفال ، وهذا التبسيط يقابله قوة في

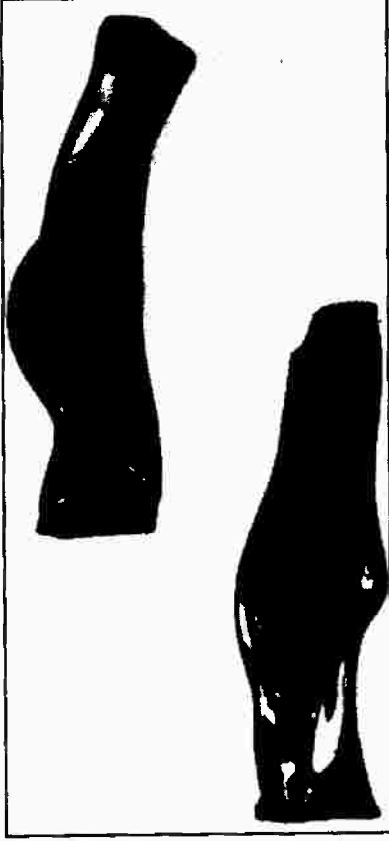
التقنية الخزفية من ملمس ولون وصلابة، فالسطح هنا مشغول، وتتدرج الألوان من الفاتح للغامق، ومن البارد للحر، ومن المعتم للشفاف، وبدلا من الأسلوب الغائر والحفر في السطح، هناك بروز ناشئ من الإضافة بالحبال، لتكوين الشخصوص والرموز ويلون مختلف عن الأرضية ، بل إن كثيرا من الألوان العزيزة في السيراميك موجودة هنا، كالأحمر والبرتقالي، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على تمكن كيميائي، ومعرفة بأسرار اللون ودرجة الحرارة التي ينضج بها، اللهم إلا إذا استعملت الألوان الجاهزة في السوق، وهي متوفرة على أي حال .



وفي المجال الثاني هناك رسوم لا تشخيصية، ومساحات تجريدية، تتخذ شكل المراة حينا والإناء حينا  
اخر، وقد تألفت مع خلفية من طبيعة شرقية ساحرة، بل إنها أحيانا مساحات تجريدية لمطرزات ملونة  
جميلة، وفي هذه المرحلة ظل الطابع البحثي هو المسيطر، وصولا إلى الألوان والتقنيات التي ستكون أهم  
مرتكزات مارجو لاحقا.

أما المجال الأهم فهو التكوينات النحتية، وهي كتل تشخيصية لكنها تكتفي بالإيحاء بدلا من التجسيم  
الكامل، بعضها يعبر عن ثنائية إنسانية، وبعضها الآخر يعبر عن شخص مفرد، وهي هنا تكتفي بالهيئة  
الدالة بعيدا عن التفاصيل، وكأنها تقف في منتصف الطريق ما بين التجسيم والتجريد.  
إن هذه الكتل قد سويت ونضدت بتقنية عالية، وأخذت لونا واحدا على كامل القطعة، كي تتماهى  
مع النحت، وزججت بطبقة لامعة من الجليز، وصولا إلى كتلة نظيفة ومعبرة .  
ويمكن القول أن مارجو تعمل ضمن أسلوب خاص بها، من حيث التركيز على خزف رقيق متشبي  
ولين الحواف، ومخدوم بأناقة في التلوين والصقل والتهذيب.

كما يمكن القول إنها تعمل  
 من جهة أخرى على التجريد  
 التعبيري، من حيث أنها لا  
 تنوي رسم التفاصيل، أو بناءها  
 نحتيا ، كما أنها في الوقت ذاته  
 تبقي الشكل على صلة ما  
 للتعبير عن الجسد، وهي في  
 حالتي الرسم والنحت، تتعامل  
 مع خامسة الخزف ضمن  
 إمكانات المادة الطيبة الحرون.  
 يبقى أن ننوه أن أعمالها  
 يمكن أن تكون جدارية في حالة  
 الرسم، حيث تقسم المساحة إلى  
 أجزاء كما في أسلوب  
 السيراميك، ونحتية عندما  
 يكون البناء ذو أبعاد ثلاثة ،  
 وهنا لابد له من قاعدة، أما  
 الألوان كالصحن والزهرات  
 فقليلة، وإذا ما وجدت فتكون  
 مكانا للرسم وليس للاستعمال.



## محمود طه

حوار المربع والدائرة ، في مساحات الوطن والذاكرة\*



لا أدري كيف لمعت في الذهن إقامة حوار ما بين المربع والدائرة، في جداريات محمود طه بمعرضه المقام في المركز الثقافي الملكي، عام ١٩٩٠ ولست متأكدا من نتيجة هذه المغامرة في بعدها النقدي أو العملي، خصوصا وإن الشيفرة التي التقطها من المعرض المشار إليه، ما زالت غائمة عندي لكنها تُلح علي باستعمالها .

\* نشرت هذه الدراسة في مجلة الدستور بتاريخ ١٩٩٠/٥/١.



لقد عاشت فن محمود طه لأكثر من ربع قرن، واعرف عن أبجديته الكثيرة، لكنني فضلت أن الغي جميع معارفي هذه، أمام إغراء المغامرة والاختبار.

هأنذا ادخل أحد أهم مراحلہ المفصلية، وهي جدارياته الخزفية ومعها بعض التكوينات النحتية، المنتمية إلى نفس المرحلة، وإن كان بعضها قد أنجز عام ١٩٧٧، ثم عاد لإنجاز الباقي حتى عام ١٩٨٨، أي في معرضه الذي أقيم في المتحف الوطني آنذاك،

وتابع هذا الهاجس في معرضه هذا عام ١٩٩٠.

لقد لفت نظري تكرار وحدتي المربع والدائرة، في جل ما أبدع من جداريات ومنحوتات خزفية، مشكلا من ثنائي العنصرين تداخلا وتماهيا وتجاورا واندغاما، وصولا إلى جدل يجلي الخطاب ويلغزه ويثريه.

أبدأ بالمربع من حيث هو كيان هندسي مؤطر بأربعة قطع مستقيمة، وله أربع زوايا قائمة، شكل له قوة الحضور والثبات، ويتماهي مع المكعب حينما يكون له عمق، وتوحي دلالاته إلى ثبات المعتقد وقدسية الكعبة وباب للسماء، وهو أيضا إطار أيديولوجي أو بيت أو وطن، وربما سجن أو حصار.

أما الدائرة فهي كيان هندسي محاط بقطعة منحنية منتظمة مغلقة، شكل له معنى الدوران، ليس له بداية أو نهاية، وحينما يكون له عمق يتماهى مع الكرة، ويرمز إلى المطلق والثابت المتحرك في الآن، ويرمز للكون والشمس والرغيف أو قطعة من تراث.

المربع ثابت والكرة متحركة، وهو إطار وهي مركز، هو الوطن وهي الذاكرة، وربما كان من المفيد التذكير بأن عنوان المعرض هو (مسافات للوطن والذاكرة)، حيث يؤكد الفنان في تقديمه المرفق مع المعرض: (هذه التجربة تتحرك عناصرها في مساحات غير محدودة... تنتقل من المربع للدائرة، في خطوط أفقية وأخرى عمودية، وما بينهما من خطوط مائلة وفي العمق) وهي تتحرك ما بين المربع - إطارا وطننا حصارا - وما بين الدائرة - مركزا وروحا وذاكرة - حركة فيها اختراق وتحليق، بين المحدود واللا محدود، بين الإطار الجاهز وما بين هوأجس الروح، بين ما هو ممكن وبين الطموح، وما بين الثابت والمتحول، المظهر والجوهر، الوطن والذاكرة.

يأتي الانتقال والتحليق مبهما حيناً وواضحاً حيناً آخر، وذلك في الدخول والخروج من وإلى المربع بكسر ضلع أو زاوية من زواياه، فهنا كتلة من طين خرجت من الإطار، وانتقلت إلى الدائرة على شكل مغاير للتنظيم، شكل بدائي فيه طابع الجسد الذي يخترق المربع، من المحدود إلى اللامحدود، من البيت إلى الكون، ومن مكابدات المادة إلى مكابدات الروح، في معارجها الممتدة ما بين الوطن المستباح والذاكرة الحبلية والعالم الجديد.





هكذا يبدو الحوار  
منطقياً ما بين المربع  
والدائرة والجسد بينهما،  
وهو في جميع حالاته جسد  
ملغز يتيح لنا الدخول إلى  
عوالمه الأكثر شفافية،  
والأكثر ضغطاً على إبداعه،  
بعيدا عن المسائل التقنية  
على أهميتها .

الجسد /الإنسان يتحاور  
مع المربع في كل حالاته  
المشار إليها، وهو على  
العموم واجم منفعل ومتالم،  
ومن هنا تأتي أهمية  
اختراقه للمربع ، منفلتاً أو  
متمرداً من هذا الإطار،  
ومعه هينات ولفائف من

الطين البدائي، توحى ببداية التخلق والتكوين. وتعطي الخطاب مساحة أكبر للتأويل، ولعل نعودة لتتقديم  
الذي رافق المعرض يضئ لنا جانباً من هذا حين يقول : (تتحرك عناصرها في إطار من الحرية الذاتية.  
واستقلالها خارج نطاق خلفية الضغوط المختلفة).

ما هي هذه الضغوط؟ وهل للوطن كل هذه الضغوط ؟

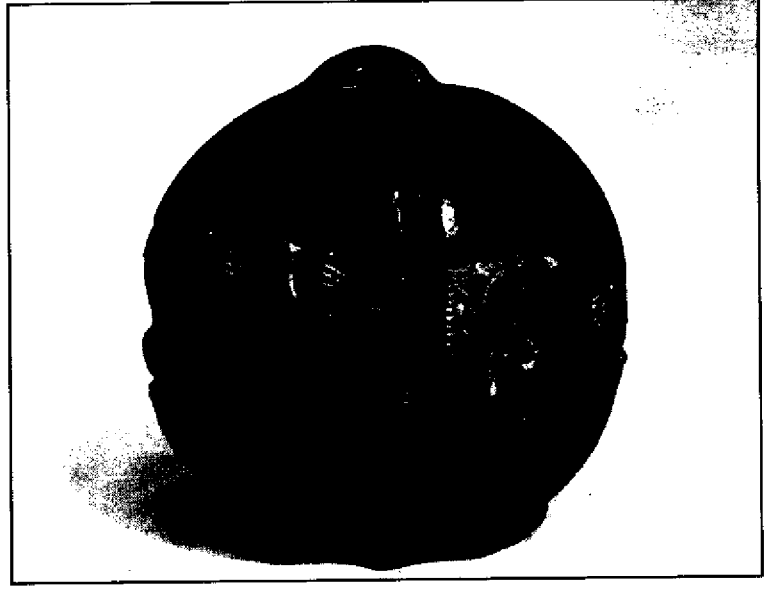
إن الوطن بمفهومه الشامل، ضمن أطره وبنائه ومعتقداته وظروفه الاجتماعية والاقتصادية  
والسياسية، يحمل بالقطع نوعاً من الضغط على وعي الفنان، لا باعتباره عبئاً ولكن من خلال هذا  
الالتباس ما بين الواقع وما يمكن أن يكون، في جدلية اليوتيبيا للمبدع كعنصر فاعل ومتأثر فيه .

الفنان دائم البحث عن هوامش لحرية. ويظل في موقع صدام مع الأطر الجاهزة، والنظرة الأحادية  
الجانب للوطن. وما خروج الجسد من المربع إلا تأكيد على ممارسة الفعل، فعلية الاستبدال تتم هنا قبل  
وبعد الانتقال من المربع والدائرة، عبر خطوط التلاقي والتقاطع من عناصر جديدة، قادرة على التمثيل  
دون أن تفقد حضورها الجمالي والرووي .

وكان لا بد من وجود عناصر جمالية قادرة على القيام بهذا الدور، وإيجاد الصيغة الأمثل لاحتوائها، فجاءت الدائرة كوعاء مناسب يستطيع التعايش مع المربع واحتواؤه دون تدميره .  
إن محمود طه لا يمل من وضع الحلول المناسبة التي توحد أصداده، من الشك إلى اليقين ،ومن التراث إلى المعاصرة ،ومن الواقع إلى الحلم وتصبح الدائرة موحدة للأضداد، وأجراء الحوار فيما بينها شاملة الزخارف والخطوط والتراث، بينما المربع شاملا الجسد /الواقع بكل أطرافه القريبة والبعيدة .  
هكذا يصبح المربع ممثلا للحاضر والواقع، بينما تصبح الدائرة ممثلة للماضي والتراث، ومع ذلك يتبادل النموذجان المواقع من حين لآخر ، حيث يتحول المربع الوطن ..الحاضر ..الواقع إلى رمز للقداسة بالتماهي مع الكعبة، بينما تتحول الدائرة التراث ..الايديولوجيا ..المقدس إلى نوع من الماضي التقليدي المقيد للحركة والتقدم، وهذا التبادل في الأدوار يغني الخطاب، ويبرز العناصر القابلة للنمو والحركة في الجانبين،، ويتأكد هذا في مقدمته المشار إليها حينما يقول : ( لا بد من استحضار بعض العناصر والرموز القابلة للحركة بسهولة ، إضافة إلى توفير الخدمة التقنية ، التي يمكنها أن تعزز القيمة الإبداعية لهذه التجربة ) .

وما العناصر الزخرفية والخطية والمعمارية، إلا المعادل الموضوعي والروحي لحالات المربع النقيض، وهي محاولة للخروج من الهم الخاص إلى العام ،من الوطن للذاكرة، وما خروج الحرف أو الجسد من المربع إلى الدائرة، إلا لخلق جدل ما بين المستويين، وهكذا نفهم عبارة (وبعد أن هدموا بيتك سجنوه في عسقلان)، والعبارة مضمنة في جدارية من جدارياته المعروضة، وهي تلخص ببساطة هاجسه الإبداعي، فهي خط يخرج من المربع ويدخل في الدائرة، وهي أيضا تذكر بعملية الهدم (المربع المكسور)، ثم الخروج إلى الفضاء (الدائرة)، ثم السجن مرة أخرى في التاريخ والتراث، وعسقلان هي الوطن والذاكرة معا من حيث قدرتها على استحضار الوطن، ومن حيث إنها محتلة وبها سجن، ومن حيث الحضور التاريخي لهذا الاسم أخيرا، وعليه فان جدليات محمود تعبر عن هذا الامتداد التاريخي المعبأ بالوطن والذاكرة.





● نحت خزفي / محمود طه

ذاكرته تجمع العادي والغريب، البسيط والبلغ، الحماسي والرزين ونفسه مملوءة بالجراح، لكنه مع كل هذا ظل وفيًا للجمال فاختر حلولاً إبداعية كنوع من التعالي على الجرح، وأصبحت أشكاله التراثية في الدائرة، عامل تبريد للحدث الساخن في الوسط (المربع) تقنياً ورؤيواً. وإذا كانت المساحات قد عولجت في المستويين بتقنية ومهارة، فإن مناطق الحوار والتداخل ما بين المربع والدائرة هي الأكثر حساسية، من حيث التقنيات وطرق التعبير والتلوين والصهر والتفاعل، وصولاً إلى تكوينات وتخليلات بدائية معبرة عن صراع الأضداد . وبعد فأن هذا الحوار الذي أقمناه ليس بريئاً، فإن أصاب فيه وان لم يكن كذلك، فهو نص على نص.

## نجوى محراب

### البناء ما بين الخزف والنحت

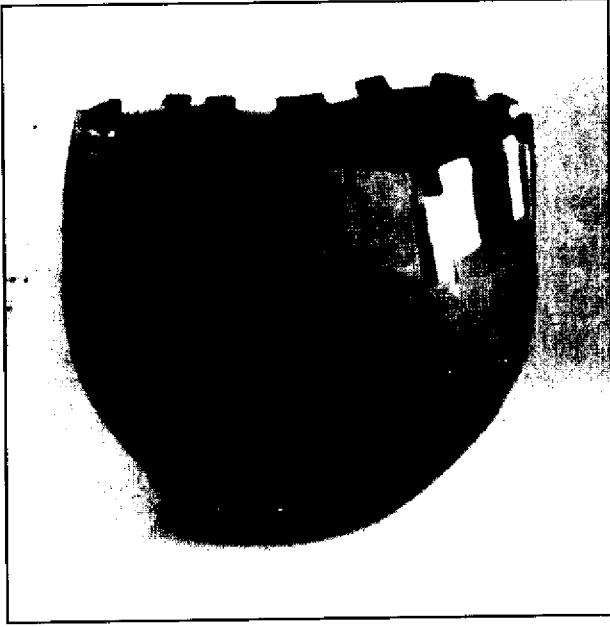


خزفيات نجوى عناب تعكس أصالة من نوع خاص، ذلك أن نجوى قررت منذ البداية الابتعاد عما هو سائد، إذ أنها لم تعمل على جداريات تعلق على الجدار، كما أنها لم تعمل على موضوع الأواني الخزفية القابلة للاستعمال، أو تلك التي تبدو استعماليه، بل أخذت جانباً وسطاً ما بين الاثنين، فهي تريد لها أن تكون مشاهد بصرية تأخذ هيئة الإناء، وفي نفس الوقت تأخذ طابع النحت .

لقد تعاملت مع الطينة بحذر، إذ أنها لم تتشأ المغامرة في اكتشاف طينه محلية، أو عملت على تطويرها، فهي موجودة وقد عمل آخرون عليها، فاختصرت الطريق معتمدة على الطينات الجاهزة، ومستفيدة من التجارب الناجزة في هذا الميدان، والتجريب سهل على أي حال، كما أنها أيضاً لم ترغب في وضع طبقة لامعة من

الزجاج على سطوح أعمالها، بل اعتمدت ذلك في أضيق الحدود، وظلت أعمالها تعكس إحساساً بدائياً وبسيطاً، بعيداً عن مهرجان الألوان أو لمعان السطوح.

إن هذه الملاحظات تؤكد على حقيقة واحدة، وهي أن البحث لدى نجوى سيكون في شكل الإبداع ومحتواه، وليس في تقنياته التي أشبعت بحثاً وتقنيًا من جل الباحثين، وهو اختصار زمني مهم في معادلة الفنان المعاصر، الباحث عن رؤى تخصه في أساس العملية الإبداعية، وليس في هامشها.



وإذا كانت هذه الأواني التي نشاهدها في أعمالها، تحيلنا في المستوى الأول إلى ما يسمى بالخزف الاستعمالي ، إلا أنها وما أن تأخذ شرعيتها في هذا الاتجاه ، حتى تنقلب تماما إلى أعمال نحتية الطابع، تلغي هويتها الأولى ، وتتجاوز وضعيتها إلى انزياح نحو نصب نحتي الطابع ، يتمها في أمكنة بدائية، تحتفي بالصمت والعظمة وأسرار المكان.

ما هي مرجعية هذا النصب / المكان ؟ سؤال يبدو للوهلة الأولى نوع من التأويل ، لكنه في الوقت نفسه يضيء جانباً مهماً من هذه التجربة ، حيث يتفاعل اللون البني المحايد ، مع الزخرفة البدائية المقتصدة على سطح القطعة الخزفية، مذكراً بتلك الحصون، والقلاع الطينية في أطراف ومجاهل أفريقيا، معبرة عن مركزية فكرية، في وسط وجداني بدائي ، مغلف بالسحر والغموض.

إن نجوى لها ولع خاص بهذه العمانر الطينية الضخمة، التي أقامها المسلمون في مجاهل أفريقيا، كمراكز تجارية أو تبشيرية، في مكان يعتبر مرتعاً خصيباً للخرافة والسحر والزناجة.

يتبدى ذلك في اللون المحايد البني الضارب للسواد، والمتسلسل حتى الأبيض، كما يتبدى في ذلك الشموخ في القطعة الخزفية، وتلك الرتوق والفتحات المدروسة بعناية، و الزخارف التي تطل بخجل وبساطة على سطح القطعة، إضافة إلى بساطة التقنية الخزفية، المعتمدة على الدولاب كأساس، ثم البناء اليدوي في إنهاء القطعة، إضافة إلى عمليات الحرق الكربوني حول القطعة بعد اكتمالها، كي تأخذ طابعاً معتقاً، وإضافة الأسلاك النحاسية إلى القطعة، ضمن نقوب أعدت لهذه الغاية .

إن أعمالها توحى بالبساطة والعظمة، وتتوازن فيها الأسرار بالشموخ ، البساطة و التقنية، و هي إشارات يمكن أن تشكل علامة بارزة في الخزف الأردني، إذا أتيح لها أن تتراكم و تنمو ، ونجوى قادرة على الاستمرار في هذا الاتجاه .

أن الجمع بين الشكل الاستعمالي والشكل الفراغي، قادر على تجسير الفجوة ما بين الخزف والنحت، والذي شغل الكثير من الخزافين، إلا أن نجوى حافظت على هذه الصلة الحميمة بين الحدين، وأبقت على خصائصهما معاً، محترمة إمكانات الطين وقابليته للتشكل في الدولاب، وقدرته عل إبراز الهيئة الفراغية النحتية، واستدعاء خطاب وجداني حميم، له خاصية الصلصال، والقدرة على الإحياء.

