*الرواد

(الستينات)

لقد مر التشكيل الأردني كما أسلفنا عبر مراحل من التطور التاريخي في مسيرته المتنامية، لكن 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 الدرة، واحمد نعواش، وتوفيق السيد، ورفيق اللحام، وكمال بلاطة، وعفاف عرفات. وقد أقاموا المعارض التشكيلية الشخصية لاعمالهم في المراكز الثقافية المحلية والأجنبية، ورسخوا التقاليد التشكيلية في أسلوب العرض، بعد أن كانت العروض انماطا من الفنون التطبيقية، والرسوم المنقولة، والمناظر الطبيعية، مع معروضات أخرى صناعية وزراعية، لتكون اللوحات كمكمل لهذه المعارض أو على هامشها .

إن هذه المجموعة من الفنانين، قد اختلفت في نوعية المعروضات وجودتها وطرحها من حيث الوعي، كما أنها رسخت التشكيل كفن له وجود مستقل، وسجلت سبقا زمنيا نوعيا في هذا الوجود، مما شجع بعض النواة ، واصبحوا فنانين فيما بعد كالأميرة وجدان، التي بدأت عروضها عام ١٩٦٣ ، ثم توالت 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 .

obeikandl.com

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 احمد 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 والنابيف)، بمعنى أن الية التنفيذ غير واقعية، وغالبا ما تكون شخوصه مستلبة، وتشف 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، ويتماهى 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 اشارة عابرة، أو لمحة خاطفة تفضح 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 متحركا بواسطة التلاشي في الخطوط ما بين الأرض والفضاء، أو الإيماء بتغيير لوني طفيف بينهما. وهذا ترك للشخوص أن تطفو وتطير في غالبية اللوحات ، و أكد على هذا الطيران من خلال عدم تأكيد البعد الثالث. مما جعل الشخوص قادرة على الجذب والجدل مع عين المشاهد، في حركة لا تمتلك منها الانعتاق 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 تدريجيا مع تطور اللون من الغامق والمعتم، إلى الزاهي الشفيف. ومن السوداوي التراجيدي إلى الفرح، وهو فرح بعيد عن المهرجانية، وانما الفرح النابع بغبطة من الأعماق.

وهكذا أصبحت السطوح أقل سماكة وأكثر شفافية، واثقة لا مترددة، تعلن بجرأة عن حدودها. مما أعطى جميع عناصر العمل الأهمية المطلوبة لها في ذاتها، واستغنى عن المنظور البصري مستعيضا عنه بمنظور لوني وداخلي، ملغيا الحدود وصولا إلى تعبيرية تتفق مع منطق أسلوبيته من تبسيط وتأييف. ومتوصلا إلى فرادة خاصة اتاحت له إلقاء شخوصه، مثل قصاصات ملصقة على السطح التصويري. ومندغمة مع التكوين، ومتحدة أو متصلة مع كائنات أخرى، في جدل يثري ويغني المشاهد. لينتقل من بدائية التكوين الى بدائية الكائنات .

لقد ظلت لوحته متجاوبة مع هواجسه من خلال ثنائية ضدية بسيطة، تستند إلى تضـــاد العنـــاصر المتلقاة على اللوحة. إذ تتجاور الشخوص والأحياء الأخرى في تركيبات غرائبية حيـــة، لكنـــها مســـتلبة باستثناء الحركات المتمردة في الأيدي والرؤوس. التي تذوب في تراكيب الإنسان /الحيوان ،راس جمـــل بقبعة. أو تحول راس إلى الة. وهذا نوع من الاتصال والانفصال في الواقع والمجاز ، وتأكيد على اكتمال الوجود في الاتحاد بالأخر والانفصال عنه .

إننا لا نستطيع عزل التجربة النعواشية عما يحيط بها، فالملاحظ إن لها اتصال ما بتجارب فنـــانين كبـــار امثال ميرو ، بول كلي، شاجال، ودوفي، لكن الامانة 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 كيانها وحدودها وعالمها المتميز والفريد.

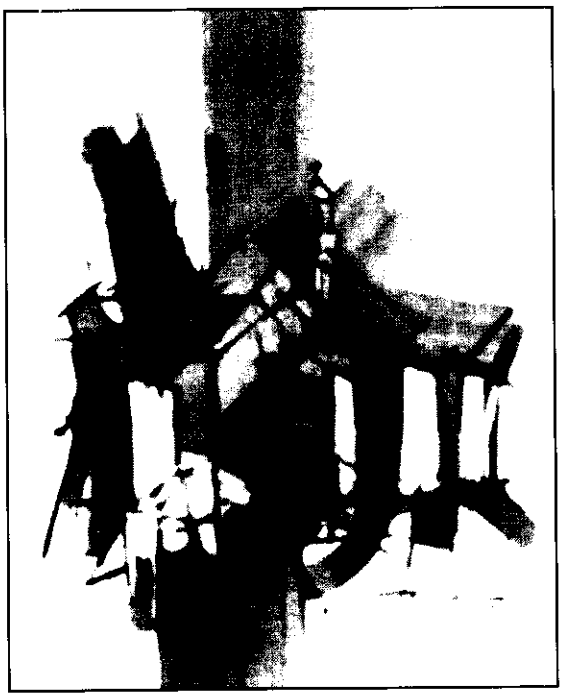
obeikandl.com

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 الدارسين للفن التشكيلي . وليس لدينا إلا ما نجده من أخبار هنا وهناك بعض منها على لسان الأوائل في الرسم الأردني . وبعضها الاخر على لسانه وفي سيرته الذاتية . وعلى أي حال فأنه لا

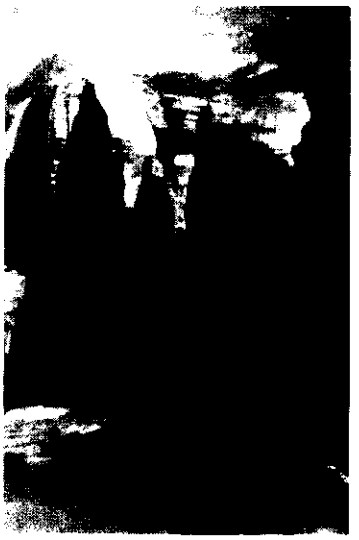
*كتبت هذه الدراسة قبل وفاته ونشرت بتصرف في صحيفة الدستور بتاريخ ١٩٩٧/١٢/٢٣ بعد وفاته .



يمكننا تجاوز هذا الفنان صاحب العطاء الكبير، التزاما بالفن ومثابرة وتواصلا في التجربة، والعمل على صقلها واثبات 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 اسر الموضوع، إذ لم أعرف عن توفيق السيد ابتعادا عن الموضوع حتى في أعماله التجريدية. ولكن هذا الموضوع يظل مشفوعا بقوة في الأداء، وانحيازا للمنظومة الجمالية التي أوجدته، وانزياحا نحو الحداثة.

إن توفيق السيد هو نوع مختلف من الفنانين، الذين يحملون رؤيا ذات أبعاد جمالية في مبتداها ومنتهاها، ولذا فان منظومة القيم التي يحتكم إليها وبها، هي قيم الفن، وهو مستعد في سبيله ان يُنحي ما عداه، ومن هنا تاتي اشكاليته كفنان، لتنعكس هذه المنظومة على مجمل علاقاته التشكيلية، ابتداء بالفنانين وانتهاء بالمؤسسات. إن هذا المزاج الحاد هو التعبير الدقيق عن مجمل علاقاته التشكيلية، ولذلك نجده يسعى باستمرار نحو تمتين علاقته بالفن في العالم، كرد فعل على التغييب 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، ومكتبا متواضعا في مرسمه العتيد بجبل الجوفة، وهو من اقدم جبال عمان، واستقبل فيه عددا من الفنانين والنقاد العرب من أجل تأسيس هذا المركز، وهو انجاز 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 بعضا 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 خروجا على قيم الرسم والثقافة الدارجة، وهو انحياز مبكر لثقافة صدامية، أعلنت تمردها 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 لوحته من الرؤيا الواقعية التعبيرية إلى الرؤيا التجريدية في مراحله الأخيرة، بل إن هذه النقلات التي أشرنا إليها كان يمكن لها أن تكون ظاهرة طبيعية، لو أنها جاءت في وسط مقارن، لكنها تأخذ أهمية استثنائية باعتبارها نقلات 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 البيئة، وألوانه محلية الطابع، تتجاور فيها المساحات العفوية والهندسية، ويتحكم الحس التلقائي في بنائها، لكنه مع ما فيه من تلقائية يشعرك بهندسة عقلانية صارمة، وربما يثبت هذا الإحساس قوة الأداء، وتمكن في الموهبة، أو أنه يخضع عمله في النهاية ، إلى خبراته الجمالية بمنطق وحس رياضي سليم. وسواء كانت هذه الهندسة قصدية أم عفوية، فإنما تدل على خبرة جمالية عالية. بل ويمكن القول إنها موهبة فطرية تفصح نفسها بصوت عال، غير مبالية بتبرجها وغرورها أمام المشاهد، خصوصا في الأعمال الأكاديمية التي تقدم نفسها من خلال شخوص بدون قنعة، أو مبررات للوجود، سوى هذا الحضور الطاغي الذي ينفي كل شيء سواه .

نحن أمام تجربة فريدة، لها مذاق خاص ومختلف، تستفزنا بأسئلتها وغوايتها من جهة، وتصدنا عن الاقتراب منها من جهة أخرى، حيث تجاوزت أكاديميتها المصنوعة، ومنشآتها الرصين، بحداثة الانفعاليين، وخفة التأثيريين. ومن هنا تأتي إشكالية هذا الاستفزاز، حيث لا مناص لنا من الاعتراف بفرادتها وعنفوانها .

تجريده ليس بعيدا عن التشخيص، لكنه تشخيص موح من خلال مساحات ملونة، تومئ باستفادات بيزنطية وإسلامية، ومن تقسيمات الزجاج المعشق والفسيفساء، وتحديث ذلك بتجريد معاصر، يتوخى الحداثة سلوبا، والأصالة هدفا، ليصل في النهاية إلى أسلوبية خاصة، كان يمكن لها أن تصبح طريقة مشتركة، لأداء الكثير من الفنانين الأردنيين .

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

إن تجربته تحمل الكثير من الدلالات المضمرة والظاهرة، سواء من حيث القضايا الاجتماعية أو التقنية، ولا يمكن فصل اي منهما عن الآخر . وان بدا للنظرة الأولى انه فنان لا يبالي بالمحيط أو الواقع، إذ انه يطرح كل هذه المعاناة بأسلوب حداثي. 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 شتات الجسد/اللوحة في كل متضافر بين الروح والوجدان والأداء .

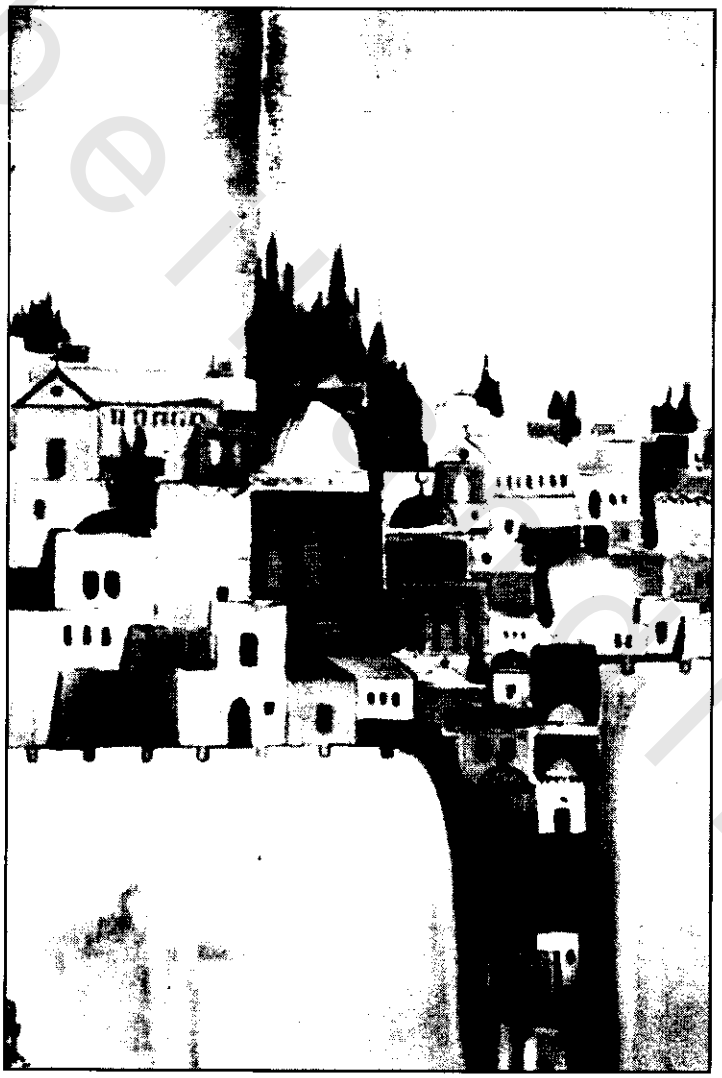
إن تنوع الأنماط التشكيلية التي يمارسها توفيق، بحاجة إلى دراسات منفصلة، الأمر الذي لا يتسع المقام له هنا، وحسبنا ان ننوه، انه قد أبدع في كافة هذه الأنماط . فهو نحات ومصور وجرافيكي ورسام كاريكاتير منذ الستينيات. وانقطع عنه بعد ذلك . وله اهتمامات في الفنون التطبيقية من تصميم وديكور وأزياء. كما انه مهتم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

أن توفيق فنان كبير، ولم تنل تجربته الدراسة التي تستحق بعد. املين أن تتوفر لنا الفرصة مستقبلا للقيام بذلك.

obeikandl.com

رفيق اللحام

أطول التجارب التشكيلية الأردنية*



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

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

* حوار عز رفيق اللحام اسامة وفدا /احمد الكواملة ومحمد ابوزريق /المجلة الثقافية ع٢٦/منشورات الجامعة الاردنية .

،أرماندو (إيطالي)، جورج أليف (روسي)، كل ذلك كون لديه حصيلة معرفية تشكيلية، من خلال أساليب ومعارف لدى هؤلاء الفنانين قبل الذهاب إلى روما للدراسة، ويمكن اعتبار فترة الخمسينيات فترة هواية، ولكنة مع بداية الستينيات أصبح أحد أهم رواد الحركة التشكيلية الأردنية .

وإذا كانت فترة الخمسينيات هي فترة هواية، فإن لدينا من الشواهد ما يؤكد على مقدرة أكاديمية مناسبة كان يملكها في هذه المرحلة، و أشير إلى اللوحة المائية (القدس) التي نفذها عام ١٩٥٦، ذلك أنه تتلمذ على مجموع هؤلاء الوافدين مما أتاح له الإطلاع على مجموعة مدارس فنية مختلفة، ومواكبة الفن التشكيلي المعاصر في ذلك الوقت .

لقد امن بالفن كأسلوب حياة ورسالة، ولم يتوقف عن هذا الإيمان لحظة واحدة، لذلك كان تفاعله الدائم مع كافة الأجيال التشكيلية الأردنية، من شيوخ ومخضرمين وشباب من منطق فني، وكانت رسالته الأولى الوصول بالحركة التشكيلية إلى حال أحسن وروى أجمل .

هكذا بدأ تأسيسا على هؤلاء الوافدين، من الانطباعية كما هو لدى ضياء الدين سليمان وعمر الأنسي، ثم الفطرية كما هو عند جورج أليف، والتجريدية لدى أرماندو ، ليذهب إلى روما في بداية الستينات ودراسته للجرافيك هناك، ناقلا أعماله من مراحل بدائية إلى مرحلة أنضج، اتسمت بقدرتها على مخاطبة العين والوجدان معا، وترافق ذلك مع انتاج كم كبير من التصاميم السياحية(البوسترات)، والتي استطاع فيها أن يؤكد قدرته على هذا الفن، وأثبت كفاءة عالية من خلال عملة في وزارة السياحة، إضافة إلى العديد من الملصقات التي أنتجها في مناسبات وطنية وقومية مختلفة .

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 وعمرة المديد، فما زال يحمل روح الشباب، وما زال يجدد في كل معرض وهذا كله دليل على مقدار ايمانه بالفن كطريق ورسالة .

وإذا كان رفيق اللحام قد بدأ واقعيا وانطباعيا، فأن 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 موضوعتها 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 مراحله 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 ميال للتجديد ولا يحتمل التحنيط ضمن مدرسة محددة، لكن آلية العمل والأدوات هي التي تميزه، ذلك انه يتعامل مع الألوان والخامات بطلاقة، تنم 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 مرهفة خصوصا في أعماله الانطباعية، ويهمني هنا أن أشير إلى عدم تقيده بمسطرة ألوان الانطباعيين الغربيين، إذ أننا نلحظ 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 عاليـــة تظهر فهمه لأسرار هذا الفن.

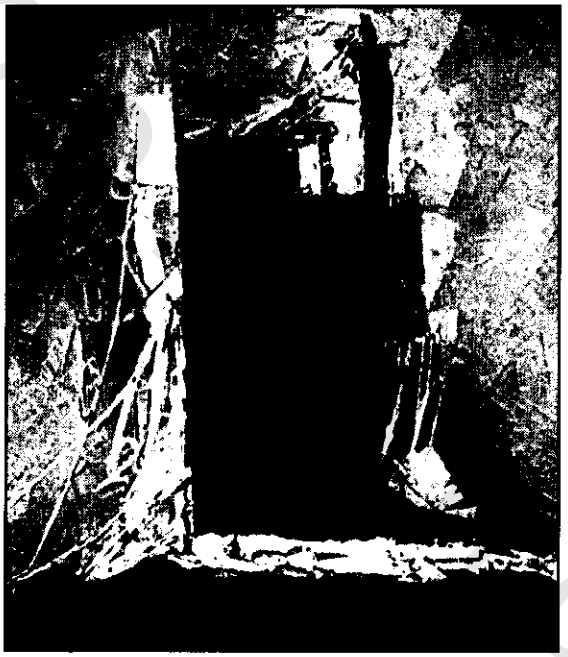
نلحظ في أعماله الجرافيكية الأولى ميلا تعبيريا واضحا، لكنة فيما بعد احتفـــى بتجريـــدات ملونـــة برهافة وخبرة، وربما كان هذا نتيجة لخبرات سابقة في فن الكاريكاتير .

وتظل الخامة في أعماله سيدة الموقف، إذ أنة يوظفها بإبداع في كل مرة، خصوصا أعماله الكولاجية التي تكتسب ملمسا سيراميكيا، أو مظهرا متقشرا ، وهو في جميع حالاته مسكون بروح الشباب .

obeikandl.com

مهنا الدرة

رائد 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 وواثقة، 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، لكنة 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 علية انفعاليا وجماليا.

وفي خطوة أخرى يتجه مهنا إلى التجريد ، بعد أن أخذ شرعيته كفنان وبشكل أدق كفنان أول في الأردن ، معتمدا على التقسيمات الطولية والعرضية، في الخطوط والمساحات، والتكوين الواعي القادر على المثول في وسط اللوحة بصلابة وشموخ .

إن ثقافة مهنا التشكيلية أكسبته القدرة على تطوير بحثه الجمالي الجديد، وتركت لديه ذلك القلق الإبداعي الذي يحاذر في كمية الإسقاط الداخلي الموزع على شخوصه، 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 الفرحة والغبطة على أقنعة شخوصه لكي يستر غربتها .

إن الابتسامة في شخوصه 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 .

obeikandl.com

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 والبني 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 ألانا والآخر (الفنان والمجتمع)، ولكنه حين يصل إلى شرعيته كفنان، يتجه بلا تردد إلى الفنان المتأمل في رؤاه الداخلية ، معتمدا على هذا الأزرق الصافي والعميق في تأملاته، وكأنما كان اللون الحار في البداية تعبيرا عن الرؤى البصرية، بينما أصبح الأزرق تعبيرا عن الرؤى الداخلية، وهكذا حين يطمأن إلى نجاحه في الأزرق ، يستعمل شتى التقنيات المساعدة جماليا، من شفافية وملمس وتنغيم في المساحة، و حركة خطية تتغلغل في نسيج اللون و اللوحة معا، 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 .

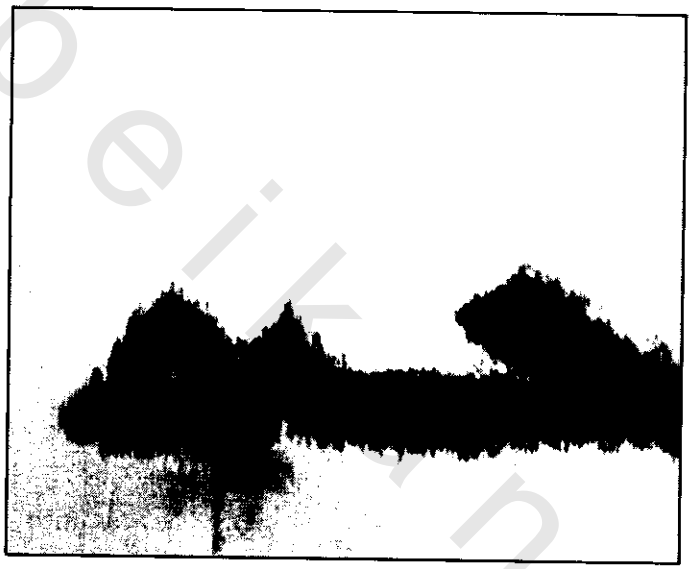
على صعيد تخطيطاته يقيم مهنا معرضا مهما في توقيته وموضوعه، بعنوان الحركة والخط حيث يعرض حينها اكثر من خمسين لوحة، ليس فيها إلا خط كروكي سريع ومقنن ومختزل، ليعطى من خلاله حركة واحدة متصلة من خط ما ، وشكلا في وضع إنساني معبر، بل إن هذه الخطوط قد عكست إحساسا بالموسيقى الخطية التي تتجسد أمام العين، بل إن 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، بل 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 تتكئ على الموضوع .

إن أهمية مهنا باعتباره مؤسسا ورائدا من أهم رواد الحركة التشكيلية الأردنية، تتأتى 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 أسلوبا وتقنية، لأن الفن ظل شغلها الشاغل وميدانها الأساس، الذي أعطته جهدها وفكرها المستمرين .

تتلمذت على يد الفنان الإيطالي أراماندو ، وانطلقت في رحاب هذا الطريق الذي لا ينتهي، ولم تفارقها الألوان أو أدوات الرسم، فضلا عن الهاجس الدائم بالفن، وضرورة الارتقاء بسوية التشكيل الأردني، ليكون قادرا على مواكبة التطور والنماء، فأسست مع شخصيات اردنية الجمعية الملكية للفنون الجميلة، وكان اهم 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 .

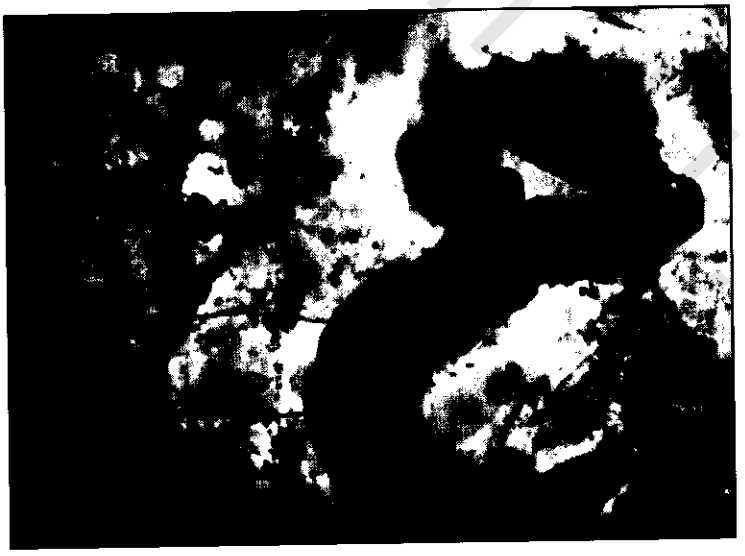
كما أنها عملت على نشر الفن التشكيلي الأردني في الخارج، بإقامة المعارض الفنية في عواصم العالم، ورعت معارض الفنانين التشكيليين، واقتنت أعمالهم، ووفرت البعثات الدراسية الفنية للبعض منهم، وقد

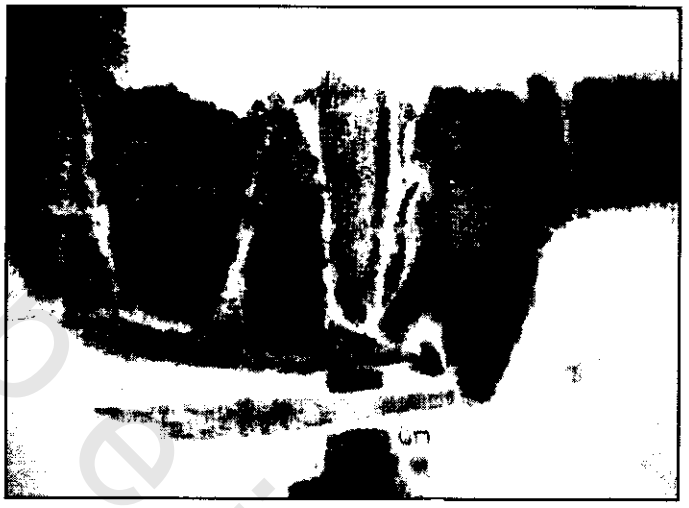
أدى كل ذلك إلى نقلة نوعية في التشكيل الأردني الحديث ، بالرغم من الغياب النسبي للمؤسسات الرسمية والشعبية المعنية بهذا الدور المهم، والمؤثر في كيفية النتاج البصري وسويته.

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 والضبابية 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 نلحظه 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 وإشغال السطح بترصيف الألوان، بما يشبه أسلوب الفسيفساء .

ثم تتحول هذه الأشكال في مرحلة لاحقة إلى مساجد وقباب، تستدعي في الذاكرة قباب استنبول العريقة الفخمة. وتتحول الألوان إلى الأزرق وتدرجاته على الأغلب، للتعبير عن روحانية هذه العوالم، مع الحفاظ على ملمس اللوحة الخشن، ولعل هذه المرحلة هي البداية الحقيقية للاننزياح 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 إبداعها .

الحروف في لوحات وجدان تتماهى 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 تقنيتها الأخيرة في الحروفيات، قد عبرت عن تداخل المرئي وغير المرئي، كقوة الحرف وتجسده على السطح في هيئته الظاهرة ، وذوبانه في الأرضية عند نهاياته المتشربة 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 يمحو اللون لدرجة إخفاءه، بل هي على النقيض تماما حيث اللون يأخذ كامل أبهته وإشراقه، ليتغنى بالحياة كتجل للذات الأسمى، وقد تجسد هذا اللون على أرضية مادية صلبة مليئة بالنتوءات والتضاريس النافرة والغائرة ..الفاتحة والغامقة، وليصبح الحرف ذاتا 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 طويلا، 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، كالحفر والطباعة والتلوين الزيتي والمائي، وكل ذلك من اجل استيعاب الهاجس الإبداعي الذي تختزنه، في رؤى بصرية قادرة على الدخول لروح المتلقي ووجدانه.

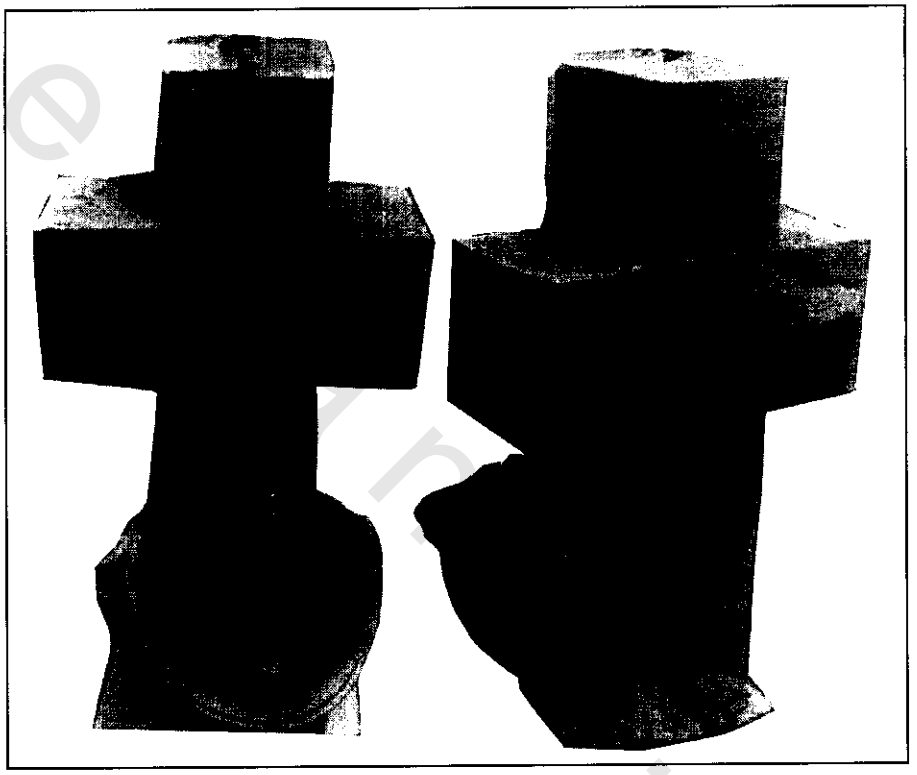
*المخضرمون

(السبعينات)

● مشردون/ نصر عبدالعزيز

والمخضرمون هم مجموعة من الفنانين، الذين عادوا من الدراسة في بعض أكاديميات الفنون العربية في السبعينيات، كبغداد والقاهرة ودمشق، ورفدوا الحركة التشكيلية بطاقات 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 لهولاء الفنانين تأثير ملحوظ على تطور الحركة من حيث المستوى او الأنماط الفنية. إذ أسس محمود طه محترفه الخزفي منذ عام ١٩٦٩ ، كما مارس كرام فنه النحتي في مركز الفنون الجميلة منذ عام ١٩٧١ ، وأسس ياسر دويك محترفه الجرافيكي منذ عام ١٩٧٥ . وتوالت 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 امثال سامية الزرو ، د.علي الغول وديانا شمعونكي وقدم للساحة فنانون جدد، وتنوعت

المعروضات التي كانت مقتصرة على التصوير والرسم، ليعرض محمود طه إبداعاته الخزفية. وكرام النمري منحوتاته، ثم بعده عبد الرحمن المصري كنحات، و محمد السيد كخزاف، وياسر دويك كجرافيكي، 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

obeikan.com

سامیا زرو

أجرأ التشكيليين الأردنيين تعاملاً مع الخامات*

بعد دراسة الفن في الجامعة الأمريكية، بدأت سامیا الزرو مشوارها في منتصف الستينيات، وكان للفنون اليدوية وتدريسها في كلية الطيرة /رام الله ، اثر واضح في تعاملها مع المواد والخامات البيئية المختلفة،بحثا عن امكاناتها 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)/العدد٣١/١٩٩٦/الجامعة الأردنية /عمان .

فإذا ما أضفنا ذلك الميل الفطري للفنون الشعبية، الأمر الذي جعلها تكيف حياتها مع هذا الحضور ليصبح جزءا من بيتها 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 زاوجت ما بين الرسم والتصوير والنحت والكولاج، فتجاورت 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 وعفوية التناول والجدة ، وان دلالة ذلك هو الخبرة في الخامات، والقدرة الإبداعية في التوليف والاستنطاق والتوحيد بين الأضداد ، وهي أمور قل وجودها في تشكيلي واحد.

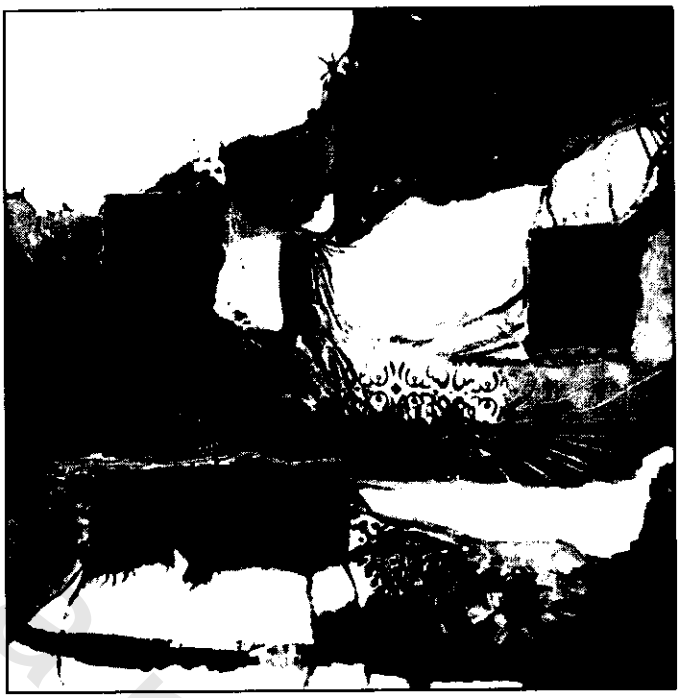
وما أن يركن المتابع لطبيعة فنها، إذ بها تنتقل إلى النحت ضمن خامات الحديد والمستهلكات الصناعية، مستخدمة القص والتخريم واللحام، ومستعملة الآلات الكهربائية اللازمة لهذا الانتاج، متوصلة إلى منحوتات ناطقة ومعبرة وقادرة على الحضور بقيم جمالية، كتلة

وفراغا، بلغة نحتية معاصرة.

وما أن تطمئن إلى إنجازها النحتي، حتى تنتقل فجأة إلى التكوين البانورامي، الذي يحتوي المشاهد في داخلة، وكان ذلك في معرضها الموسوم بعنوان (خيام وحجارة)، والذي أقيم على أطلال ناد مهدم، مستفيدة من أنصاف الجدران، والفضاءات 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 المشاهدين من جهة أخرى، ليصبح الكل جزءا من بانو راما الانتفاضة .

وفي نقلتها الأخيرة بدارة الفنون، تعود لتنسج أشياءها الأليفة في معرض بانو رامي اخر. لكنه ليس اعلاميا 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 .

ن الأشياء والعاديات التي تستخدمها ساميا في أعمالها هي عادية تماما، لكنها تحيلها إلى أعمال ابداعية، محافظة على بساطتها، وتاركة للزمن والمناخ والبيئة ، أن تفعل فيها بقسوة تلك الآثار والعلامات . لإغناء خطابها ابتداء من الصدأ الذي اثبت في لحظة نادرة بمواد مثبته، وصولا إلى تشققات الخشب والورق،



محافظة على ديمومة اللحظة القادرة على الجدل والحوار مع الزمان والمكان.

إنها تقتنص فرصة الإمساك باللحظات الضائعة من تحولاتها، التي تتيح توهجها الجمالي، وكلامها الصامت وشكلها البليغ، وهي هنا لا تكتفي بدور الصياد، بل تعمل أدواتها وفرشاتها وإزميلها في هذه الخامات، يسندها فهم خلاق لآلية الإبداع، وتحويل العاديات إلى فن جميل، بدون ترفع أو ابتذال .

إن كل قطعة من معروضاتها، تحيلنا إلى الفنون اليدوية وإلى خامات البيئة، لكنها في الوقت نفسه تقدم روحها ووجودها الخاص، والرؤية المميزة للأشياء، ليتم نقلها من المستوى العادي إلى الإبداعي ، وهي موهبة نادرة لا تتوفر للكثيرين، ومهارة مشدودة للاحتمالات ما بين الوقوع في العادي والمبتذل أو الوصول إلى تخوم لم تطرق بعد، وقد وصلت ساميا لذلك ولا غرو، فهي من اقدر الفنانين الأردنيين، وأجرئهم على المخاطرة في لعبة الخامات والمواد وتقنياتها .

obeikandl.com

عزيز عمورة

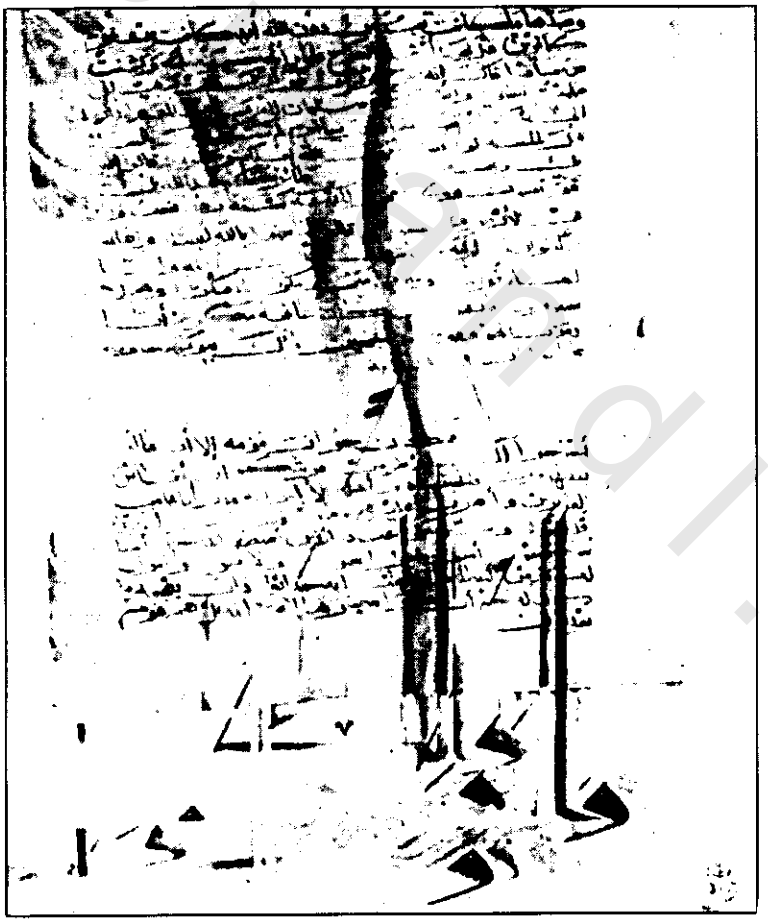
فنان البورترية الأول في الأردن

لا يذكر عزيز عمورة إلا وتستحضرني وجوه شخصياته المؤثرة، فهو بحق رسام البورتريـــة الأول في الأردن، ذلك أنة متأثرا بخالة عبد الفتاح اسعد أيام صباه، الذي اتخذ من رسم الوجوه حرفة له، ثـــم تتلمذ على الفنان الأكاديمي العراقي الشهير فائق حسن، وتأثر ثالثا بالفنان الهولندي رامبرانت، اشهر 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، مضافا إليه نفسية رومانسية ورؤيـــة ثاقبـــة، قادرة على استشفاف الكيان الداخلي للشخصية المراد تصويرها، والإضافة إليها من روحه ووجدانه .

ورغم طوافه في اكثر من محطة تشكيلية، إلا أن الانطباع الأساسي عنه، هو انه رسام وجوه (بورتريه) من الطراز الأول، مع مسحة انطباعية حينا أو تعبيرية حينا اخر، 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، وصولا إلى الأشكال التي تحمل دلالات ورموز تعبيرية رومانتيكية عامرة بالحنين والغربة للوطن.

لقد كان هذا المعرض يحمل جل توجهاته الفنية، التي تم توحيدها 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 والرؤى، مما يدل على توجه بحثي في تلك المرحلة ، وهذا ما سيعيده مرارا للتأكيد على أصول الرسم الأكاديمي وتقنياته باستمرار .



في عام ١٩٨٤ ، قدم عزيز وبعد الدراسة في أمريكا تجربة في التنقيطية باللون الأسود على خلفية بيضاء، ومعها القليل من اللوحات المنقطة بعدة ألوان، مقدما دراسة للظل والنور من خلال التوزيع النقطي على السطح، وبمنطق واقعي لا يتوخى الأكاديمية، و إنما

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 وفية 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 تشريحيا، وتفوق عزيز في رسم الوجوه .

إن هذا الالتزام الصارم في أعمال عزيز الزيتية، يقابله حرية خلاقة في أعماله المائية، حيث تعطيه تقنيتها الشفافة دورا اكبر في تلوين أحاسيسه، وصدقا في التناول 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، ويقيم معرضه ١٩٨٩ مستفيدا من قدراته التلوينية في الزيت والماء والحروفية، كمكمل لمجمل الخبرات التي يمتلكها كخطاط، وخرج بأعمال في غاية الحساسية، لونا وبناءا وخطوطا متفاعلة مع الوجوه المنسابة في المحيط.

ويمكن القول إن القاسم المشترك في مسيرته الطويلة، عبر مراحله المختلفة، 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 الوجوه، بل ويمكن القول دون وجل، إن مجمل ما بإبداعه من هواجس، قد سيطر عليه الفنان وحدده، إذ لم يطلق للتعبير أن يأخذ مداه، ولا للانطباعية أن تصبح مسار حياة، وظلت هواجس الإتقان والجودة والنظافة أهم محدداته، التي أرى أنها قد حدت 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.

علي الغول

بحث مستمر وحيوية حركية لا تعترف بالنمطية

المتأمل لأعمال علي الغول خلال ثلاثة عقود، يلحظ ذلك الطيف الواسع من المواضيع وأساليب العمل والخامات ، سواء في مراحله المختلفة، أو في المعرض الواحد، إذ ينتقل من الزيت إلى الماء، فالأكريليك والغراء والأملشن، وكل ما يمكن أن يشكل خامة لونية، أو يشكل وسيطا أو سطحا تصويريا ، بل إنه كثيرا ما يقفز من أسلوب إلى اخر دون مقدمات، فمن الإستفادات التعبيرية إلى استفادات 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، وتجريبه نابع من رغبة في البحث عن حقيقة الشكل المتخفي في الخامة، بنهم جمالي تسنده رشاقة الحركة وحريتها، دون إلزام نفسه باسلوب او اداء، 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 حداثته تحتفي بتكسير القيم الجمالية، وتهرب من الأسلبة، وتتحرر في نقلاتها من أداء إلى آخر ، ومن موضوع إلى غيره، لكن هذا الانتقال يظل محكوما بخيـــط رفيـــع لا تخطئه العين الخبـــيرة، لخصـــائص تؤشـــر بوضوح إلى فن علي الغول، أما إذا بحثنا عن هذا المشترك، فقد لا نعثر عليه إطلاقا. ذلك أنها خصائص خفية تتعلق بالروح أكثر مـــن أن ترى كمشهد بصري .

ويمكن القول في شأن هذه الخصائص، أن الغياب الشكلي هنا هو نوع مـــن إثبـــات الشيء بنفيه، وهو نفي مؤشر على الوجـــود، والغول لا يسعى للإثبـــات ولا للمـــبررات، وإنما أصبح النفي للأسلوبية خصيصـــة لـــه، واستقلالا وتميزا لا يشبه سواه، مـــن حيـــث عدم الركون إلى بناءات دفاعية ، بل ينفتـــح على المشاهد ليريحه من عناء الوصول، رغم الغياب الواضح، وليصبح الغياب هو الهوية، وهو إصرار غير بريء، وتعبير عن رفض الأسر في مواصفات أو خصائص تعود للآخر، كما أنها تتوجه إلى جمهور منزلق، قادر على الحركـــة، رافض للتحنيط في مسميات مسبقة، أو أراض مكرورة.

ولعل تفرده في هذا الغياب هو مكمن الأصالة، وسيحتم عليه ذلك الاستمرار في البحث في هواجسه ورؤاه، مع تكرار في المواضيع التي أصبحت لازمة في كل مراحله، كخصيصة حاضرة بـــدل الغيـــاب الأسلوبي ، رغم الطيف الواسع من التنوع، وليس غريبا أن نصادف مواضيع مطروقة في أكثر مـــن 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 تكـــون عنـــاوين معـــرض 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 والفردي ،العلمي والصوفي، والضرورة والحلم، وهي ثنائيات ضدية تجلي هواجسه ورؤاه .

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 المكملة 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 ومجود ومجدد في هذا المجال .

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

obeikandl.com

علامات على الطريق

(الثمانينيات)

*توسع الحركة التشكيلية الأردنية

● شموخ/ يوسف الحسيني 60

شهدت سني السبعينيات نشاطا ملحوظا من حيث المعارض أو عدد الدارسين، مما أدى إلى نقلة نوعية في الثمانينيات، كما أدى إلى وجود كيان تنظيمي و هيكلي 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 ظهروا في هذه الفترة عبد الرؤوف شمعون ، سعيد حدادين، خالد خريس ، عصام طنطاوي ، عمار خماش، يوسف بداوي ، عمر حمدان وفاروق لمبز ،محمد أبوزريق واخرين.

*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 رئيسا للدائرة آن ذاك، وقد درس في هذا المركز العديد من الفنانين الأردنيين أمثال: عبد الرءوف 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 نهائيا ومنهم من هاجر بشكل مؤقت ومنهم أيضا 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 إبداعه إلى الأعمال الدرامية التلفازية كما هاجر نبيل شحادة إلى إنجلترا ثم إلى سويسرا ليحترف الفن هناك أما مهنا الدرة فيحترف العمل الدبلوماسي وليستقر أخيرا 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 عددا 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 ليقيم معرضا بين وقت واخر ناقلا أساليب ورؤى جديدة أخذها بالمثاقفة 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 اكثر من عاصمة عربية أو أجنبية ، مثل عبد الحي مسلم، وغازي انعيم من دمشق،وعدنان الشريف من نيقوسيا .

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

*الجماعات الفنية

شهدت فترة الثمانينيات نشوء جماعتين فنيتين 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 الأستوديو. 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 أخناتون من كل من: راتب شعبان ،احمد حسان ، قاسم العامودي والمرحوم احمد عمورة وأقامت معرضا واحد ثم انتهت.

● تكوين / د. خالد الحمزة

● غازي أنعيم

*جماعة الفنانون الشباب

مع بداية الثمانينيات، ومع توسع الحركة التشكيلية الأردنية، فقد تأسس جماعة الفنانين الشباب على اثـــر خلافات إدارية في رابطة التشكيليين، فخرج هؤلاء الفنانين من جسم الرابطة، وقد ضمت الجماعة كل من اسحق نحلة، محمد ابوزريق ، هيام اباظة ، إبراهيم أبو الرب ،عدنان يحيى ، محمد عيســـى، واصـــف المومني ، هند أبو الشعر، وحسين دعسة ،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 الحركـــة بمســـاهمات فنانيـــها بالكتابـــة النقديـــة

● تجريد/ او فيما رزق

● في الحقل/ سلام كنعان

والإعلامية، كما ساهمت في سوية الحركة نقابيا وتنظيميا، وهكذا فأن تاسيس 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 جميع شروط الجماعة الفنية تنطبق عليها ، وقد تكونت من طالبات الفنانة المرحومة فخر النساء زيد، وأقامت أول معرض لها عام ١٩٨٠ ، وقد برز العديد من الفنانات منها مثل: سهى شومان ،هند ناصر ، اوفيميا رزق ، رولا الشقيري ، جانيت جمبلاط ، وغيرهن وقد أقامت الجماعة أكثر من معرض جماعي في الداخل 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 المضمر، ولكن هذا التناول لم يكن يوما بالتركيز على الفرد، و إنما بتصوير المجموع، فشخوصه ليست ذوات فردية لها خصائص محددة، و إنما تكتسب هويتها من خلال المجموع العام داخل إطار اللوحة، فالمسافات هنا تنعدم ما بين الشخوص، 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، وصولا 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 يتعبد على إيقاع الوجود .

الأزرق ومشتقاته يتبادل الأدوار مع الأبيض الشفيف، ولمسات من الأحمر المشع في حركة راقصة تتناوب مع حركة الشخوص. ليصبح الطقس العام ملحميا، 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 تعبيري، ذلك إن 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 باحثا عن الأقرب والأصدق والأجمل في هذا التداعي، ولا يتوقف إلا عند الانتهاء منه تماما، 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 لرصاص، وقد تميزت التبسيط ، وتركت متحركة ي الفضاء بدون أرضية أو سماء، كنوع من التأكيد على حريتها وعنفوانها .

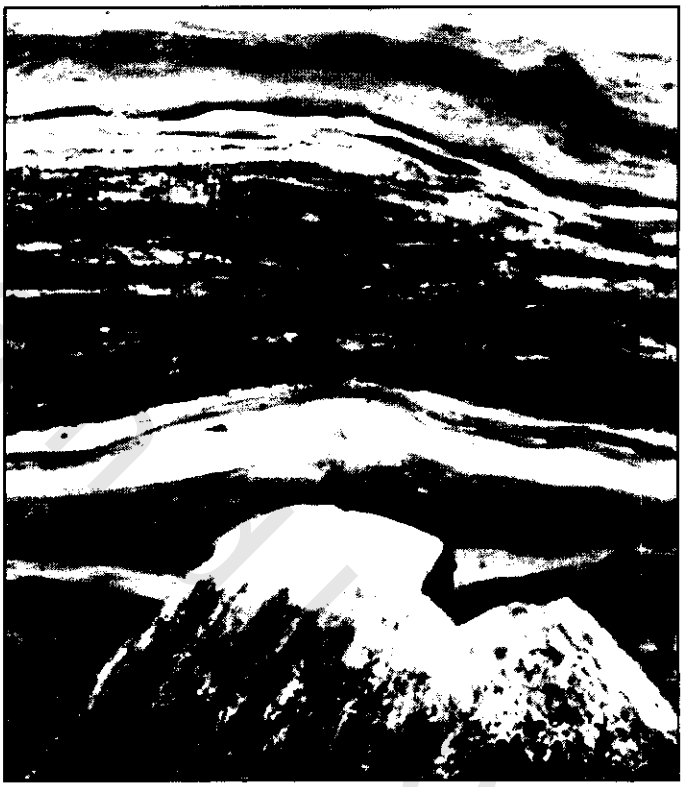
إن الرموز العامة التي تحتل جل أعماله، ذات مرجعيات تراثية من الحضارة السامية الكنعانية، لكنها طورت وحدثت لتعبر عن معاناة الإنسان المعاصر في هذا الصراع الكوني الطاحن، بين الإنسان والإنسان والبيئة، فهو فنان ينعت نفسه بالالتزام، في عصر تبدلت فيه القيم و أصبحت صيغتها الناظمة لها التبدل لا الثبات .

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

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

اسحق نحلة

إبداع يتماهى 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 عن وظيفتها، لتدخل في علاقات جديدة مع أو ضد إرادة الفنان، وصولا إلى مطاوعة حرون، منبعها تفاعل المواد المتشكلة على السطح التصويري، فالمواد الزيتية تدخل في علاقات تشابك واتحاد مع لدائن بلاستيكية، مما يخلق حالة من عدم الاستقرار ونوعا من المقاومة المحببة أمام الفنان، تقوده في الاستمرار بصبر واناة، عبر مراحل مليئة بالتوقع والاكتشاف، وصولا إلى عمل بصري يتماهى مع تلقائية الكون وبدء التكوين .

* نشرت هذه الدراسة في صحيفة الرأي بتاريخ ١٩٩٤.٩.٣٠

بدأ اسحق الرسم من منظور واقعي مصدره المعايشة 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، فاكتشف عالما كاملا من الحياة التي تعيش في بلورات اللون وتلافيفه .

في أعماله الأخيرة يوغل في لعبة المواد، وهى اخر المعاقل التى يلجأ إليها الفنان الحديث. في عصر لم يعد فيه من قيمة لأي معنى، سوى البحث في الجوهر ، ولذلك فأن عملية التخطيط والرسم لديه أصبحت مجرد حافز أولى في الإنجاز، ونوع من التوريط في قانون اللعبة ما بينه وما بين المواد، ودخول إلى صراع الفنان مع شيئية اللون، سواء في محافظة اللون على هذه الشيئية 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 شيئية 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 ونتوءات وحواف صخرية وسماء موار بالأنواء، كما يسجل تفاصيل أرضية مأخوذة من منظر جوي ، واخر بعدسة مجهرية، وكل ذلك يجلي الأشياء مشهديا مرة ومراويا 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 اخر، 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 المماهاة في عناصر الكون الأربعة: الماء والنار والهواء والتراب، واكتشاف المعامل الموضوعي في الخامات وان ظلت عصية على التأويل .

obeikandl.com

جلال عريقات

من الانطباعية إلى التعبيرية

التقيت بالفنان جلال عريقات منذ عام ١٩٧٣ حينما كان طالبا في مركز الفنون التابع لوزارة الثقافة، وكان مهتما انذاك برسم الوجه (البورتريه) ، وكان اللون الأزرق هو الغالب في لوحاته ، وشيئا فشيئا 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 .

بغيابه 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 مشاركا 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 الى الإحساس التأثيري المعتمد عبر تواتر الألوان وتفاعلاتها على السطح، أو ما يتخللها من ضربات ممتزجة ومتداخلة تكشف عن تحولات متناغمة)*.

* بروشور معرضه عام ١٩٩٠ المقام 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، وصولا 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 بقالب فني جديد، ومن هنا فان 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 اكثر تجريدا، لكنها تسير في تأكيد البعد التعبيري من خلال التجسيم حينا، أو بتعاظم وجود اللون الأسود بين الألوان، أو في ملامح الشخوص والتقطيع 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 التأنق والافتعال، وإبقاء تلك الصلة مع الشكل الواقعي ، وتوسيع فضاء الحلم في الرؤى والهواجس، والعزف على ما هو ذاتي وحميـــم، خصوصـــا وان الفنان مهيأ لهذا الاستقبال في محنته الأخيرة .

إن هذه المرحلة عند جلال تتقاطع وتتوازى 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 إلـــى 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 هـــذا التطوير سيظل محكوما للقدرات الواقعية التي انطلق منها، ونفسيته الشفافة المرهفة، وقدرة على التجريب في الخامات على سطح مشغول وخشن، وعليه يمكننا القول انه لم يقدم كل ما عنده بعد.

obeikandl.com

حسين دعسه

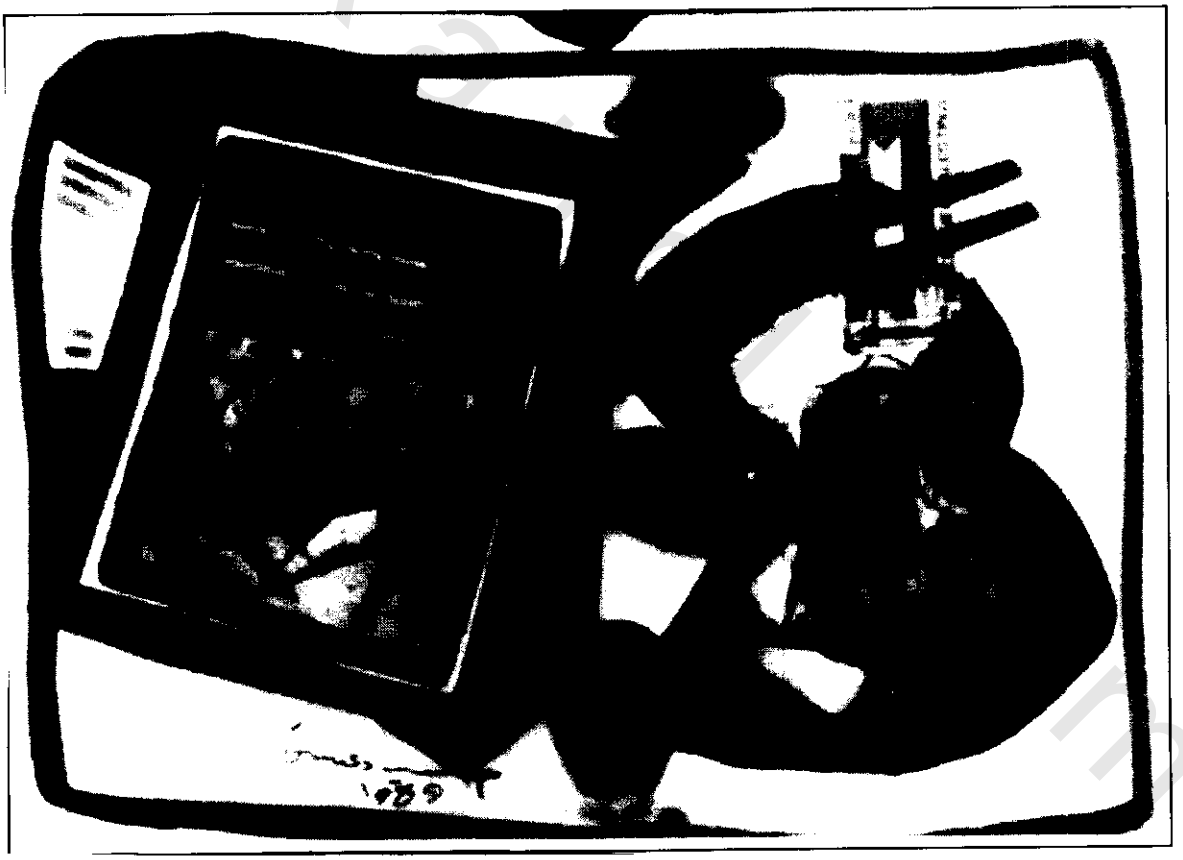
تلقائية الأداء لثقافة بصرية متنوعة

حسين دعسه فنـــان ونـــاقد وباحث، ولـــه اهتمامـــات ثقافية سينمائية وبصريـــة، وهو بـــهذا يضعنـــا أمـــام نموذج بحثي له خصوصية ما ... يختلط فيها الإعلامي بالثقافي، لكننا منذ البدايـــة سـنتغاضى عـن البعـــد الإعلامي لمصلحة الإبداع ، ذلك أن للأعـــلام مداخـــل ودهاليز لا تمثـــل مدخـــلا مناسبا لما هو ثقـــافي، وإن كان هناك ارتباط وثيق ما بين البعدين .

بداية أقول أن الصورة الماثلة أمامي كلما تأملت إنتاجه، تتماهى على أنه فنان يقوم بتخطيطـــات عشوائية، تتوالد من إيقاع ما ..لها ارتباط باللحظة المعاشة، وتختلط فيها ثيمات زخرفية وأخرى خطيـــة، وربما رموز وأشكال بدائية، وشخوص ملتحمة بالبناء العام لهذا الناتج التخطيطي، وهي بالتالي نوع مـــن الحوار الذي يرافق في العادة حواره الشفاهي، وكأنه لا يكتفي بلغة الكلام، بل يعزز ذلك باللغة البصرية، ومن هنا فان بنائية اللوحة تأتي منسجمة مع بنائية الحوار المعاش، بكل تفاصيلـــه وانقطاعـــه وتواصلـــه وهندسته العفوية والانفعالية، وكثيرا ما تتحول هذه الاسكتشات إلى لوحات على الورق، بل يبدو لي أن حسين يقوم بعملية الرسم أثناء حوار عالي الصوت، وأنه يتماهى بصريا في هذا الحوار، وبالتالي فـــإن الشكل البنائي الناتج سيكون منوعا، وليس له ثيمة ما، وإنما تأتي الثيمة الدعسانية من تلـــك الإحداثيـــات المشغولة على السطح، والمشروطة بمرجعيته ورؤاه، وهو الباحث في الـــتراث والمخطوطـــات واللغـــة

البصرية، وعليه فإن هذه المرجعية، ستظل مسكونة بالمنجز المدون ، ومنفذة بأدوات حداثية من خط ولون وملمس وتوزيع، وبتقنيات مبتكرة وحديثة، ومن هنا أيضا تأتي الثرثرة الناعمة في أعماله، وهي ثرثرة هامسة خبيرة 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 الحداثي 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 على الفور حسين دعسة، وكان ترشيحا مقنعا. حيث الموهبة الأدبية والتشكيلية، والقدرة على الاستمرار وغزارة الإنتاج، مضافا إليه الاستعداد لتطوير الذات ثقافيا ومعرفيا. وكلها أمور زادت من فرص النجاح الإعلامي الذي حققه في هذا المجال، وليتسلم



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

على أي حال أراني أتحدث عن حسين دعسة بلغة مختلفة عن الآخرين، وربما بنوع من الشخصانية 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 الشخوص 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 بافتراش الرموز والعناصر والحروف والشخوص، 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 بازدحام الشخوص 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 وفرها وصاغها، ليؤلف بين عناصر متنوعة وعصية على الحوار.

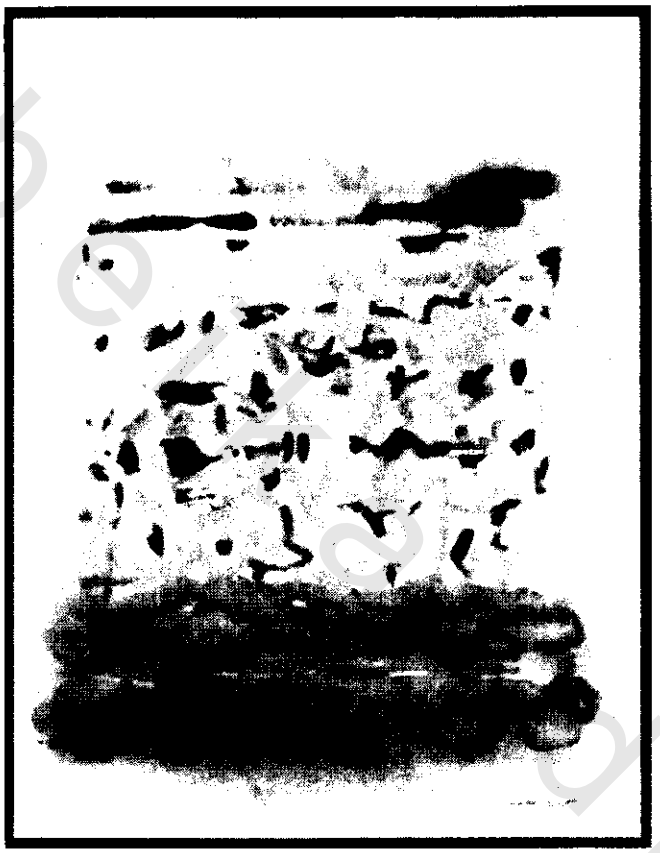
خطوطه متنوعة تجمع ما بين الغامق والفاتح ،التخين والدقيق ، المستقيم واللين، وهي مزيج متداخل من البعد والقرب، محدثة حركة راقصة على السطح التصويري في تجوالها وتوقفها، تسندها ألوان حادة كالأحمر والأخضر والأسود حينا، وأخرى محايدة في الأرضية، وصولا إلى حوار الرموز والمساحات خارج المألوف والمتوقع، ولكنها أولا وأخيرا 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، وصولا إلى سطح قادر على توليف العناصر والرموز واستنطاقها . ومحدثا تنوعا في السطح وملامسه تعتيقا وتحريكا، من أجل لوحة ديناميكية، قادرة على استيعاب الخطاب وتجلية رؤاه .

obeikandl.com

د. خالد خريس

التجريد ألا شكلي*



يعتبر خالد خريس واحدا من أهم التجريديين الأردنيين، ذلك أن التجريد عنده له مفهوم لا يرتكز على الشكل كمعطى محددا ينطلق منه، وإنما هو معطى بدائيا 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 فان تجريده سيظل عصيا على التأويل، لأن مرجعيته لا تلتزم الحقل المعرفي المكتشف بل تأخذ هذه المرجعية من نفسها، فهي لا تنشد 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 ع ٢١ ١٩٩٥ وزارة الثقافة عمان.

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

حروفه ذات منابع وأصول مختلفة (مسمارية،هيروغليفية، لاتينية، صينية)، لكنها كتبت بيد متحركة لا تنوي التدوين، بل الاستلهام المتعدد المصادر ، وهو لا يبتغي التأصيل وانما يريد تغريب الأصل ليتماها بالآخر ، ضمن فهم يغني ولا يحدد، منفتح على الذات والآخر، ولا يلغي أي من الجانبين وصولا إلى جدل معاصر .

التدوين هنا لا يصل إلى التحديد، ولكنه يحتفظ بخاصية المدونة كمظهر ، متخذا شكل شخوط أو بقع أو طيور في الفضاء، أو نباتات على الأرض، أوهي كل ذلك، أي إنها تعبير عن وجود بغض النظر عن طبيعته أو هويته في الزمان والمكان، ولذلك فهي مستغلقة ولا تنشد 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 حرجة، وهي العودة للبدائية بأسلوب معاصر، ولعل هذا الحل هو الوجه الجديد لإزالة كل الجدران والأسوار بين الذات والعالم ،ألانا والآخر، ووضع صيغ جديدة لها مسوغ ما، إذ أنها تطرح الذات هنا كمركز، 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 الفنـــون في القاهرة عام ١٩٧٨ ، وتأثيرات المدرسة المصرية الحروفية عليه، ثم يتحول الحرف إلى أشكال لاتينية 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 بالبدائية والآخرية، مع الاستفادة من التجارب الحداثية الموازية، وصولا إلى لوحة تأخذ شرعيتها من وسط إنساني وتوجه عالمي معاصر .

ألوانه صحراوية ذائبة على السطح التصويري، مستفيدا من خصائص الألوان المائية وتشربها علـــى الورق، وبتوزيعات مدروسة ومساحات متناهية في الفضاء، وكل ذلك وفر بيئة حيوية لمدوناتـــه، كـــي تستدعي الشيء وتنفيه، وهو حضور مخاتل 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 ووظيفتـــه في اللوحة التشكيلية العربية المعاصرة ،ودرس فن الحفر (الجرافيك) وعمل في التصوير الزيتي والمائي والجرافيك .

رولا 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 ورؤاها 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 واقعيا ، فإن عملية التصوير لم تحاول تصوير هذا الواقع، بل تصرفت 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 فان منشأه أعماق الأعماق.

لقد اشتغلت على الألوان المائية والأكريليك بتقنيات شفافة وأخرى سميكة، ولم تستند على الخط كمحدد، وانما جاء المشهد البصري من تداخل المساحات وتوزيع الضوء والظلال، وترك اثار الفرشاة وتعرجاتها على السطح التصويري، والتداخل والانسياح 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، والتنقيب 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 لرؤيا 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، وان هذا الكهف ما زال مخزونا في العقل الباطن، ولا يتم استدعائه إلا بالحلم.) وعليه فان المكان لديها (الطبيعة) يتم تحويره 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 الأسلوبي المغاير للتقاليد الفنية الدارجة، يقف المشاهد مأخوذا بالتقنيـــة اللونيـــة وأســـلوب عملها ، ويكتفي بهذا الإدهاش ، أما الفنان والناقد المعني بالبحث والمقارنة ، فسيكتشف أنها مشغولة بكل تفاصيلها، وصولا 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، وذوبـــت الخطـــوط لدرجة إندغامها في المساحات، وعزفت عل الدرجات اللونية المتقاربة، وربما المحايدة، وأضفـــت علـــى 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 ملل الحركـــة كـــان التصالب في المركز المندغم في المحيط، هو الحل الأمثل لهذا التكوين .

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

سعيد حدادين

تمكن أكاديمي في أعمال غير أكاديمية

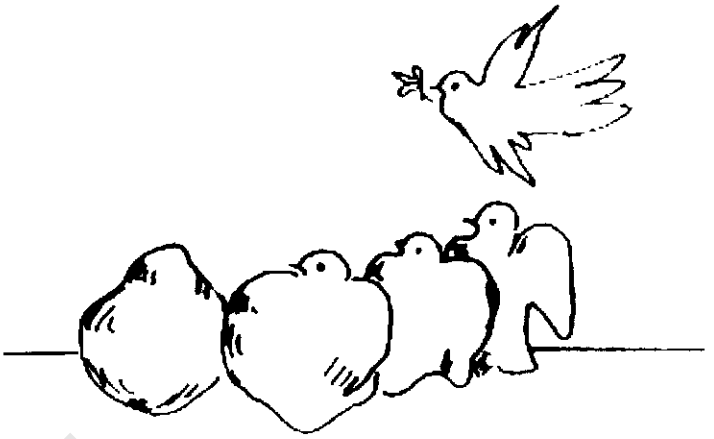
إن سعيد حدادين واحد من أهم الفنانين الأردنيين من حيث قدراته الأكاديمية، وهو خريج المدرسة الروسية على أي حال، كما أنه من أكثرهم جدلية في قضايا الفن وفلسفته، ولكنه عندما يرسم ينسى كل هذا في سبيل منح نفسه فرصة الإفلات من تبعية التنظير، أو الوقوع في العادي والمبتذل، لكنه في المقابل لم يستطع تقديم نموذج يخصه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

سيعود إلى طبيعته السابقة في التحول والتجوال.

ويظهر هذا التنقل في مراوحته ما بين الكاريكاتير والتصوير الزيتي، وهو رسام معروف في صحيفة الجماهير، ومتمكن من الخط الكاريكاتيري، وله موقف مبدأي 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 راديكاليته 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 انه استعرض فيه أعمال بأساليب ومدارس فنية مختلفة، حيث ضم ذلك المعرض لوحات تكعيبية، وأخرى واقعية، وثالثة رومانسية بألوان مائية، ورغم هذا التعدد ، فان الانطباع السائد ان ذاك، هو قوة المعروضات ، وتمكن صاحبها من العمل بأساليب مختلفة .

هناك استفادات 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 وتنمو 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 المنوعة في عدد من معارضه قد عزز هذا الانطباع، علاوة على معرضه الذي أقامه عام ١٩٩٥ ، والذي حشد فيه إنتاجه لمنوعات تنتمي لأكثر من أسلوب أو مدرسة، على أي حال فمعرضه الأخير عام ١٩٩٦ ، قد تم توحيده بمعروضات ذات أسلوبية موحدة، كانت في غالبيتها وجوه معالجة بحس تجريدي، وفيها تكثيف لانفعالات 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 نتعود عليها، ولا ندري متى سيكون ذلك، بل إنني أخاطر بالتنبؤ في هذا الاحتمال.

obeikandl.com

سهى شومان

الرؤيا والفن في البتراء

هذه الدراسة استجلاء لجمالية المكان في لوحات سهى شومان وتداعياته البصرية والرؤيوية، واستقصاء للحيز والفضاء من جهة، وتحليلا للمنظور الضوئي على ذرة الرمل من جهة أخرى، وصولا إلى المكان في تداعياته الآركيولوجية والميثولوجية .

عايشت سهى 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، وصولا إلى التعاريق الصخرية وألوانها وذرات الرمل المرتجفة تحت الضوء، وقد مرت هذه المعايشة عبر مستويات ثلاثة :

- التجريد البصري للمكان، حيث كان عرضيا مرة وطوليا مرة أخرى ومركزيا مرة ثالثة.
- التجريد الذري والجزيئي لذرات الرمل وبلوراته، وانعكاس الضوء به وفيه.
- التجريد الآركيولوجي البيئي المتعامل مع الزمان والمكان، ضمن عمليات التعرية والتحلل والإنهدام.

وعلى ضوء هذه المراحل يمكن استيعاب معرضي سهى عن البتراء ١والبتراء٢ ، 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، فتنفلت المساحات والخطوط من أطرها لتضيع 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 لشيئية المكان وأنسنته وتفجير لطاقات الحجر المخزونة فيه.

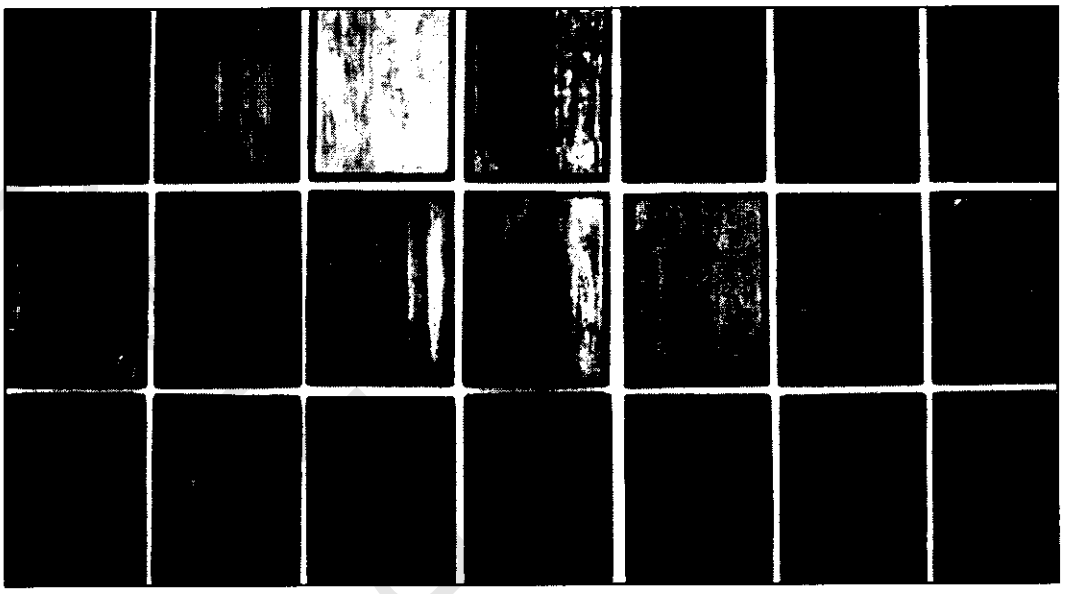
أما الأعمال ذات الخطوط الطولية فهي تعبير عن أفق متعامد، وهي استفادة من تكوين السيق، وهو الشق الصخري المتعرج في الجبال، وصولا إلى عمق المدينة، وهنا تنقسم اللوحة إلى كتلتين يفصلهما فراغ رهيف شفاف، وهو أفق متعامد هين لين يصل ما بين السماء والأرض .

إن هذا البحث البصري في الأفق هو نوع من التوحد 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 بدلا من رسمه، مع إضافة تلك الملامس والخدوش والكتابات عليه .

ويبقى البحث الأهم في البتراء ٢،١هوالبحث الجزيئي لذرات الرمل وانعكاس الضوء عليه، وقد تم استبدال الرسم بإثبات الرمل على السطح ليصبح المكان /البتراء حاضرا 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، مختزلا عمره الكوني ومضينا رؤية سهى الشعرية .

الرمل فلز لا يصدأ مطيف بالضوء على طول النهار والفصول، والضوء كائن سحري يعطي أسراره للرمل ملخصا تاريخ المكان /الكون، باعتباره كائنا 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 الشافة، إلا لإحالة هذا الانتقال من الواقع إلى الحلم بحثا عن سر هويته ووحدته المستعادة .

الإبداع هنا يتجاوز الحدين الرمل والنور ، الفنان ولوحته، ذلك أنه يمتلك الجوهر وصولا إلى أبعاد لم تطرق بعد .

عبد الرؤوف شمعون

من البنائية إلى التفكيك*

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 تؤهله لأن يتبوأ مكانة مرموقة في هذا المقام، وهو بحق يمثل نموذجا للعلاقة بين الثقافي والاجتماعي في البعد التشكيلي، فتجربته تمثل الانتقال الجمالي في المفاهيم الفنية/الثقافية، مقارنة بالتطورات الاجتماعية في تقدمها وتراجعها القيمي والإبداعي.

كانت بداياته ذات علاقة وطيدة بالأيدلوجيا، بدءا من دراسته في الجامعة الأردنية، ثم في نادي خريجيها، ثم في مركز الفنون الجميلة ورابطة التشكيليين الأردنيين، وانحسر النفس الأيدلوجي تدريجيا ، كلما توغل في طريق الفن، وصولا إلى الانتصار للعمل الفني خالصا 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 محملا بالأيدلوجيا وروح الشباب، لكنه يحمل بين جنباته ثقافة متجددة، ووعيا جماليا وقدرات أدائية تؤهله للتطور والارتقاء، بعيدا عن المحرك الأساس ، وهكذا لم نعد نقرأ له كناقد تشكيلي

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

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

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 اسلوبيته 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، واصبح واضحا أن لوحة الخزان المقتبسة عن غسان كنفاني ، وكل أدبيات المرحلة السابقة، قد طويت والى الأبد .

إذن بدأ شمعون مرحلة جديدة ترتكز 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 الشخوص أو الرموز التراثية الأخرى، وهكذا تراجع الأيدلوجي أمام التقافي، استجابة لمتطلبات مرحلة جديدة في منتصف الثمانينات، وهي استجابة موضوعية للتطور مع حركة الواقع .

لقد تعامل مع الشخوص والأشكال والرموز في هذه النقلة 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 قائلا:(يمكن لاعمال هذا المعرض، أن تنتسب إلى [هندسة الخراب]، وأن تكون شاهدا على اللامعقول الذي نألفه ولا نراه، على اختلالات الزمن، وبحث الطبيعة والإنسان في بيئة انتزع النحت من حيتها أو شكل هذه الحياة، ويمكن أن تكون مجموعة تراكيب مستعادة، من زمن خراب مختلف وقديم ، قبل أن يمضي في تفاصيل قضية خربشت وجه الطفولة بإتقان).

ويمكن القول إن هذه المرحلة أسلوبيا، هي امتداد للمرحلة السابقة، مع الإيغال اكثر في التجريد، ذلك أن المساحات هنا تتداخل عبر لعبة تشكيلية خبيرة من الإعتام 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 وافتراق، لكن ذلك كله هو تحويل للمرئي من الطبيعة البدائية، أو زمان مهجور، أو مكان متآكل، مؤلفا بين جميع المرئيات على السطح التصويري .

لقد ذكرني عبد الرؤوف بتجربة شاهدناها سويا، وهي كومة من الملابس القديمة الملونة، والتي انطلق منها لرؤيته الجديدة، والتي عممها على الأمكنة والأشياء والمرئيات، وشكل منها الانطباع البصري، بعيدا عن الأيدلوجيا التي ما زالت محفورة في الروح، تفعل فعلها السري في إبداعه، فلم يرض بعين الباحث المحايد، وانما اخذ الجانب المأساوي من حياتنا المدنية، كما هو واضح في تقديمه، وفكك المشهد لا ليعيد بناءه، ولكن ليسجل لحظة الانهيار الكامل، وصولا 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 توحي ، ولا تفصح بل تلمح إلى: (عناصر متهالكة اخذة في التحلل بصدأ ناغل، وسط بقع من الصمت والشقاء، في الأطراف المنزوية المهترئة والمكشوفة للحرارة، بفوضى ساكنة ومؤشرات زوال طاغ)، والاقتباس هنا من بروشور المعرض .

يمكن القول إن رءوف 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 ، وانما 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، واتخاذه 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 رءوف إلى شفافية الفن، ووعي الذات والعصر القائم على التغير والتجديد، وهو بحق فنان متحرك متطور، وخير من يمثل هذا الانزياح، فيما بين الثقافي والاجتماعي .

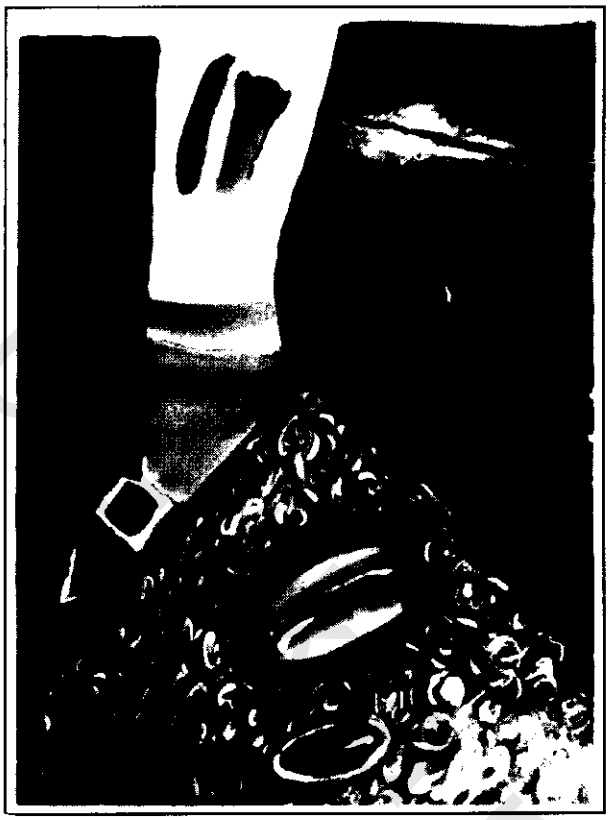
obeikandi.com

عدنان الشريف

رحلة البحث عن فضاء بريء

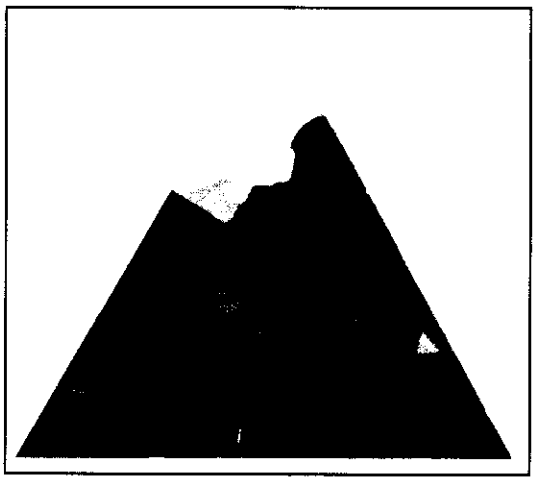
إن محاولة البحث في لوحات عدنان الشريف، تستلزم الرجوع إلى البدايات، ذلك أنه لم يبدأ بما أنجزه الآخرون ، بل كان عليه آن يكتشف الأبجديات التشكيلية بمفرده، في محاولات الصواب والخطأ التي تعترض أولئك الفنانين بالفطرة، والذين استكملوا أدواتهم الأكاديمية بعد أن قطعوا شوطا مهما في عملية التشكيل ، فالعمل الفني 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 وآلياته، 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 اجل 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 ان ذاك ضالته، من حيث أنها وفرت له هامشا مهما للتعبير، فأرضت غروره كرسام، وتوافقت مع نفسية الشاب الحماسية وما فيها من صخب.



هكذا تعرفت عليه عـــن بعـــد، حينما كنت أشاهد لوحاته على أغلفة الدوريـــات الثقافيـــة والإعلاميـــــة المختلفة، حيث كان مسكونا بالخطاب العالي حينا، ثم المتأمل حينـــا آخـــر وبطابع سريالي فـــي الغـــالب، مـــع اسقاطات رمزية على مستوى اخر ، ولعل العمل الصحفي كمخرج لـــهذه الدوريات، قد كان له الدور الأكـــبر في إبراز هذه السمات ، لكن عدنان كشخصية متحركة، وغير ســـكونية، لن يظل أسير هذا النموذج، إذ انـــه يكتشف أن انشغالاته الروحية أكـــبر من هذا المـــزاج ، وهـــي بالمقـــابل ليست في الجدل الصاخب الذي رافق البدايات، فلقد شذبته الحياة، وعملت في الأعماق بدلا من السطح، وعليه فان مجمل التحولات اللاحقة، ستكون باتجاه يبدو مغايرا،والحقيقة ليست كذلك، فالبحث الأولي الرمـــزي والسريالي كان أفقيا، أما توجهه الأخير فقد اتجه إلى العمق، ومن هنا تتضح العلاقة التي ظلت مهيمنـــة على إنتاجه في البدايات والنهايات، من حيث تعامله مع اللون الزاهي النقي، كتعبير عن العنفوان بدايـــة، 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

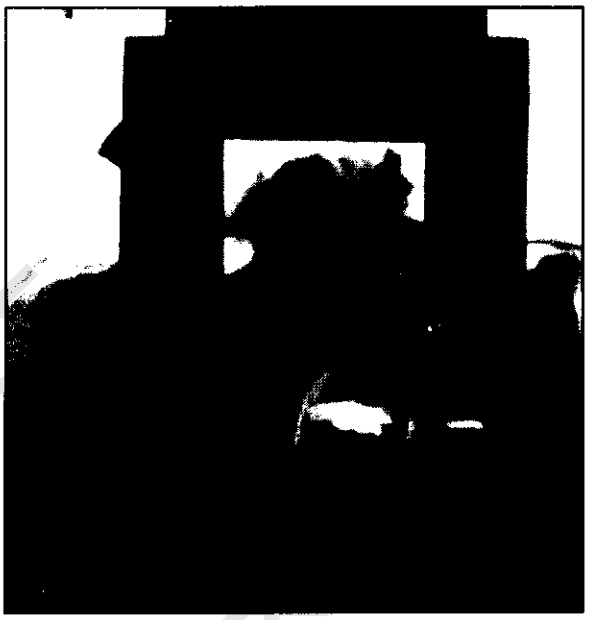


الألوان المتممة كالأخضر المتنوع الدرجات ضمن الأزرق الغالب، وهذا الاستعمال هو أحد خصوصيات أسلوبه، مضافا عليه طريقة التوزيع الموسيقي لمجموع الخطوط والمساحات والألوان .

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 علية المدرسة الشمولية.

ونحن على أي حال نتفهم هذا التوجه، ذلك إن كل فنان صادق لا بد وأن يكون وفيا 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 وتمامه ، 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 وتحييد الأيدلوجيا، 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 بجماليتها الشكلية واللونية ، بدون الإتكاء على أسس التصوير الواقعي رغم استفادتها منه، كما أنها تقدم له لوحة حداثية شكلا ومضمونا من جهة اخرى، بدون أي تبرير أو خطاب يسند شرعيتها، سوى هذا الكم الزائد من الجماليات وصولا إلى براءة مخاتلة .

ان 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 تنأى 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 براءة ، وهي في كل أحوالها براءة مخاتلة، تحتفي بالنص البصري جماليا دون الوقوع في براثن الأيديولوجيا والثرثرة ، وتنوي التغيير من هذا الباب الجميل، وهي بذلك براءة غير بريئة .

عدنان يحيى

هاجس النزوع في تجربته التشكيلية*

تهدف هذه الدراسة إلى استجلاء غالبية العناصر التي يرصدها عدنان يحيى، وصولا إلـــى دلالتـــها المباشرة والمضمرة، وعلاقاتها بعضها ببعض على المستوى المكاني والزماني، في تجلياتها البيولوجية مرة، والميكانيكية مرة أخرى، والإشارية مرة ثالثة، من اجل جلاء هاجسها وخطابها .

وقد قمنا من اجل ذلك، إلى اختيار أعمال فنية تنتمي لمراحل زمنية مختلفة من إنتاجه، بهدف الكشـــف عن هذه العناصر

---

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

وتصنيفها، ضمن عوالمها الثلاثة وتحليلها وتأويلها، وصولا إلى الهاجس المحرك لها والباعث إلى نزوعها .

-المجال البيولوجي :

في لوحاته حيوانات خرافية ،مشوهي حرب ،ضحايا ،جموع بشرية، طيور،حيوانات،وجوه أطفـــال ونســاء ومسوخ ....الخ .

يتعامل عدنان مع هذه الرموز والعناصر، بحس كاريكاتوري، معملا فيها رتوقا وندوبا وتشويها، مع تعاطف يعكس الإحساس بالمأساة والدهشة .

- المجال الآلي:

ونجد هنا الات كثيرة كالمطاحن البشرية ،التوابيت ،الساعات ،الكراسي ،الأراجيح ، الصلبـــان ،المقـاصل والات 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 وعيا في أعماله، نجد السهم،الهلال،الحروف،الكلمات ،الأرقام،النجوم، إشارة ×، وعلامات ترقيم مبهمة وغير مقروءة .

ويتعامل في هذا الجانب بحس تعبيري جميل شكلا ومضمونا، وصولا إلى عمل فني مقبـول، يكتسـب 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 فان 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 وإقلاق.

*الزمان :

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

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

- تأويل الرموز والعناصر :

يمكن تأويل العناصر في أعماله ضمن المعنى ونقيضه، عبر ثنائيات جدلية واسعة الطيف، مستمرة التناوب، فالحيوانات الخرافية تستدعي القوة والخوف، كما إنها تستدعي الاشمئزاز والدمار، وصولا إلى رفضها وإثارة الوعي القادر على هزيمتها، أما المشوهين والضحايا والأطفال، فبرغم معاني الانكسار والموات التي تلفهم، فانهم 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 وجها من وجوه الحداثة ، أما المطاحن البشرية والات التعذيب، فلها الدور الأكبر في التدمير، لكنها هنا تعيد صياغة الإنسان من جديد ، أما الصليب والمقصلة والتابوت فرموز 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 اخر، ومن المعلوم إلى المجهول ،أما الحروف التي هي عوامل توثيق وتدوين تراثي، فهي هنا عوامل تحريض للوعي المعاصر، وينسحب هذا

على الأرقام والرمـــوز الإشاريـــة الأخـــرى، كالـــهلال والصليـــب والنجمـــة وعلامـــة x ..الخ.

يمثل الـــهلال مســـاحة مضيئة فـــي الظـــلام، ويحمل فـــي محتـــواه رمزا إيجابيا، بعكـــس النجمـــة السداســـية والصليب المعقـــوف ، ويصبح التضاد بين هذه العناصر كبـــيرا، فـــي علاقات التجاور بينـــها وبيـــن محيطـــها فـــي اللوحة، بل إن الجـــدل في هذه الحالة، يصبح تفاعليا ومركبا، مما يجلي الرموز ويثري فضاءها .

تتناقض الساعات المعبرة عن الزمان والوقت ، مع الكراسي المعبرة عن المكان، ويحـــدث هـــذا مـــا بيـــن الحروف والتشخيص والآلات، لكن جميع العناصر تتضافر في مجالاتها الثلاثة، عبر بعدي الزمان والمكان ، لتنتج عوالم مركبة جديدة بفعل التفاعل الدوار .

العلاقة النفسية للفنان مع المجالات الثلاثة :

يتعاطف عدنان مع المجال البيولوجي بوعي وشفافية، لكنه يسجل علاقة مؤلمة مع المجال الآلي، إذ تشوبـــها الريبة والقلق والرفض، أما في المجال الإشاري، فيظهر جليا وعيه في توظيف الكم الهائل مـــن الإشـــارات والرموز، لإغناء العمل تعبيريا وجماليا .

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 الإدانة ،لأنها مقلقة وتدميرية، أما

المجال الإشاري، فهو نابع من وعيه وثقافته، ويتعامل فيه بهندسة عقلية واعية، لتصبح مركز استقرار وتوازن استاطيقي، ومتنفس للتعبير الوجداني والرؤيوي .

في أعماله الأخيرة يؤنسن الأشياء ويشيء الإنسان، إذ يستخرج الحياة من الصخور، ويجمد الحياة فيها، في عملية تبادلية موحدة ما بين الضدين، وفي ذلك إحالات إلى الأساطير والميثولوجيا من جهة، والى بروز رمز الحجر من جهة أخرى، حيث يحشد من القرائن والدلائل والرموز والإشارات، ما يمكن أن يجلي هذه الإحالات وإثرائها، وصولا 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 شخصيا، وبالعوامل التي صاغته على نحو ما هو عليه، وقد نتج من التقاء الوعيين، أعمال فيها قدر كبير من المأساة، وحس عبثي بالوجود، والتزام مطلق بكل ما هو جميل قيميا، وهو فنان له أسلوبيته التي لا تخطئها العين، وله فلسفته وبنيته التكوينية المستقلة .

obeikandl.com

عصام طنطاوي

السطح التصويري مسرحا 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 الجرافيكي 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 والإيحاء، 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 نسيج دائم التبدل، بفعل حركة الزمن والمناخ، لصالح أمكنة مهجورة وزمان رديء ، وإهمال قسري يضج بالعفن والخراب .

وإذا كان التشويش المقصود ظاهرا بجلاء في أعماله، فان هناك إشارات وإيحاءات لأشياء أليفة، 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 الناخرة فيه، وتجلية كيانه المستور .

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

والغائر، المحدد والمنفلش والواضح والمبهم، إضافة للتقسيم المساحي والقطاعي في جسم المشهد، وصولا 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 أمكنة خفية ، تقيم الجدل وتثري الحوار ، بل إن هذه التقسيمات والألوان تحيلنا فورا 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 لبنة أخرى في بناءه البصري، عندما يطالعنا بثلاثين لوحة جديدة، مؤكدا على ثوابته الماضية، ومضيفا إليها غنائية اللون وجمالية اللمسة، بألوان باروكية من البني ومشتقاته ، والأوكر والأصفر، متيحا للمساحة التعبير عن أمكنة ومناخات جديدة، في عملية بث للروح في الجو العام للمشهد واستنطاقه، دون إثقاله بالأيدلوجيا 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.

obeikandl.com

عمار خماش

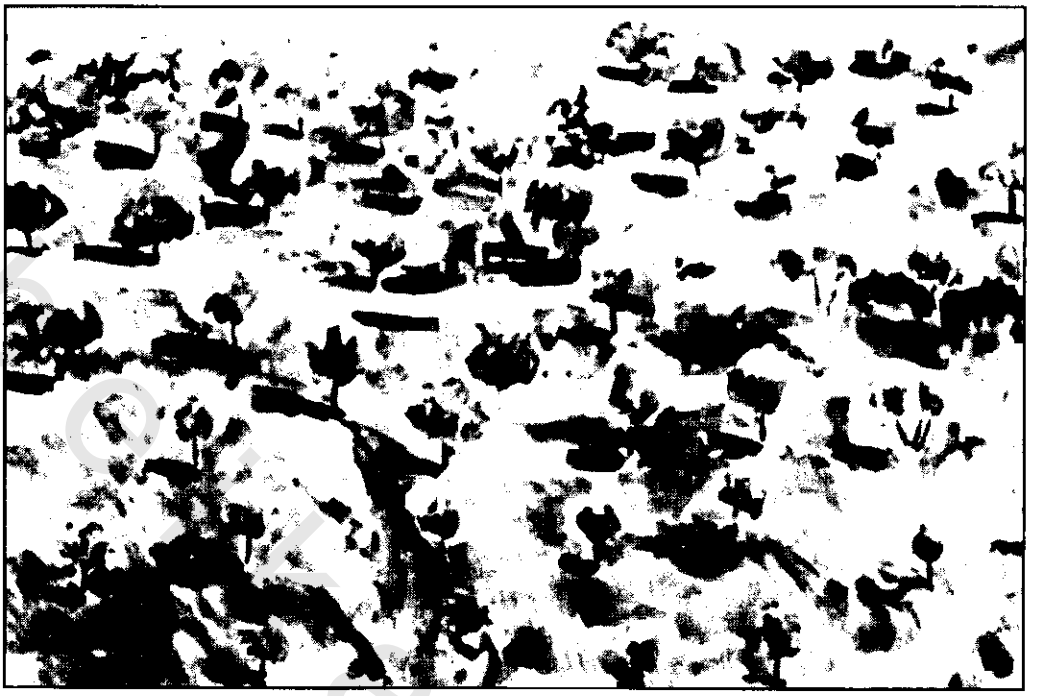
من الرؤيا الفيزيائية إلى الباطنية

إن المتابع لأعمال عمار خماش، يلاحظ ذلك التوقف الطويل أمام المشهد الطبيعي، ومحاولة الكشف عنه عبر رؤية وتحقيق علمي، رغم الاختلاف الواضح ما بين الفن والعلم، إذ يسجل المرئيات الطبيعية كما تنطبع على شبكية العين، في محاولة منه للإحتفاظ بطابع محايد، ووسيط نزيه، ومن هنا جاءت زياراته المتكررة للطبيعة الأردنية، محاولا 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، وصولا 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 اخر، وصولا 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 وتحييدها، والمحافظة على مسافة فاصلة بين المستوى المنظوري والآخر التجريدي، في عملية الإيهام هذه، وصولا إلى عمل متحرك في فراغات رهيفة ومنزاحة، أساسها الرؤية الفيزيائية للأشياء، وطموحها في النقل التجريدي لها على سطح بصري جميل.

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



هو فالبحث لديه كما أشرنا، ظل محكوما بالبحث عن صيغة مخالفة للمنظور التقليدي، وصولا إلى شيئية اللمسة 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، وهـــو نوع من الموائمة بين الإنسان والطبيعة، كما هو نوع من توحده كفنان معها .

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

يتعامل الفنان في أحيان أخرى مع خامات مختلفة، كالحديد والخشب والزجاج، للتوفيق فيما بينـــها 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 المتعلمن، 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 وإلغاؤه، 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

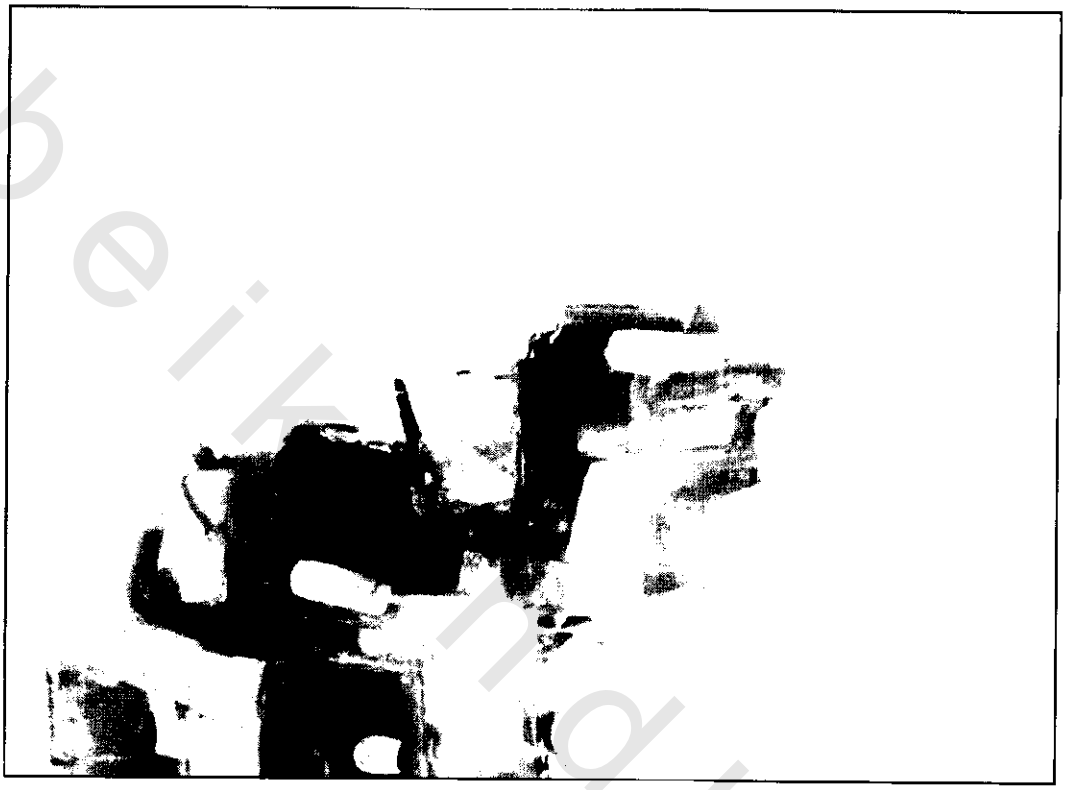
لقد تطور أداء محمد الجالوس باستمرار منذ معرضه الأول في مطلع الثمانينات ، من حيث الأدوات والمفهوم والرؤيا، وتقاطعت تجربته مع فنانين اخرين في مراحل مختلفة ، إلا أن هذا التقاطع لم يكن إلا مجرد محرض إبداعي ، وهو تقاطع مألوف ومبرر ويحدث باستمرار بين متعاصرين، ولهم أعين مفتوحة على تجارب بعضهم بعضا، على أن 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 ورؤيويا، وهي ميزة لا تتوفر للكثيرين.

لقد جرب الرسم التخطيطي في بداياته بالأسلوب الجرافيكي، 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، ومعلنا 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 سبقته في هذا المجال، ومؤكدا على قدرته غير العادية في التمثل وإعادة الصياغة بشكل مبدع، ويؤسس لنقلة 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، والى 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 حينا يتسلح بجمهور خاص وعريض، من وسط لا يؤلف مركزية القرار التشكيلي، ولكنه مؤثر وغير هامشي، ثم نجده حينا اخر 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 المأسسة، ويمثل الجالوس نموذجا ناجحا/ ومتعثرا منها .

أعماله الأخيرة التي عرضت في صالة بلدنا تعلن عن قطيعة تامة مع الخطـــاب الفكـــري، وتســـتبدله بخطاب جمالي، مرتكز 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 فـــي توزيع المساحات أو الألوان ، أو حتى ملامس السطوح، وهي بالتالي ألوان غنائية تســـتثير المشـــاهد، دون الوقوع في التسطيح ، وتحقيقا لحلم راوده طويلا، إلا وهو الوصول إلى معادلة تلبي حاجة الجمهور والمعيار التشكيلي.

ونستطيع القول أن الجالوس قد حقق خطوة التجاوز المرغوب لطرفي معادلته، التي ظلـــت محكومـــة لوقت طويل، ما بين التجريب المنحاز للحداثة، 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 أوفي موضوعها، الأمر الذي يعطي انطباعا بعدم وجود وحدة تربطها، لكنه سرعان ما يكتشف أن هناك خيطا دقيقا يصل ما بين أطراف هذه التجربة، ويعطيها دينامية التواصل والإبداع، ويهمنا هنا تجلية هذا التنوع، واحتمالاته ومرجعيته، وصولا إلى ما يسمى بتنوع الوحدة .

يمكننا القول وبلا وجل أن هند فنانة تجريدية التوجه، حتى في أعمالها التي تعالج موضوعا طبيعيا، او تمثل الواقع، ذلك أنها مسكونة برؤى غير قابلة للمثول واقعيا، 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 بان توجهها تجريدي منذ البداية، ففي أعمالها عام ١٩٨١، التي عرضتها في معرض مدرسة فخر النساء زيد، كانت هناك رؤى كونية لها علاقة بالفضاء اكثر من تلك العوالم الأرضية، أو أنها جمعت ما بين الاثنين، مقيمة حوارا في الأفق، والذي استلزم قدرا كبيرا من التمازج والتداخل ما بين العالمين، وصولا إلى بدائية تتصارع فيها الأضداد بألوان حارة على خلفية ضبابية أو العكس، حيث سماوات أو شموس وأنواء، وربما أعاصير وأبخرة كونية لاهبة 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، وصولا إلى حداثية فطرية وتبسيطية، ما بين الوعي كأساس، والمنتج الفعلي كعمل فني، وهكذا اختطت هند مرحلة أخرى في تجريدها المختل، وبرؤيا مغايرة.

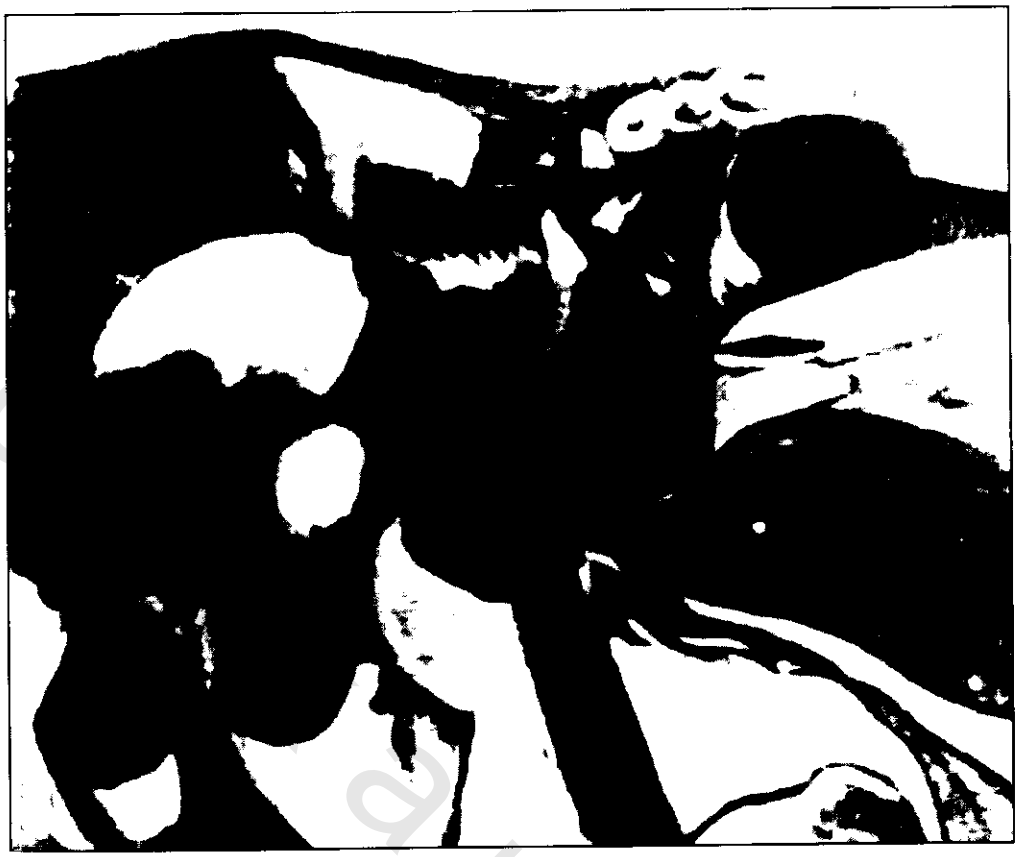
على أي حال يحضرني هنا التأكيد على أن هذا التجريد في المرحلتين، لم يكن على حساب الإحساس الوجداني والعاطفي ، لكنه ظل بعيدا عن الرومانسية، ..انه فقط إحساس بالجمال ببعديه الروحي

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

وإذا كان معرضها في دارة الفنون يستدعي شخوصا نسائية من الأردن، فإن هذا الحضور يدل فقط على المحرض الأساس لعملية الإبداع، أو الشرارة الأولى التي انطلقت منه الفنانة ، لتبدأ من جسد/ أجساد وتنتهي تعبيرا عن عوالم كونية، حيث يتماهى الجسد / الأجساد شخوصا نسائية، وهيئات قائمة وجالسة، بملابسها الشعبية المعشقة بالألوان الحارة، على خلفية زرقاء، حيث انزياح اللون من الأزرق المحيطي مرورا بالبرتقالي إلى الأصفر المضيء ، ويتلون هذا التماهي 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 مطلوبا 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 قدرا كبيرا من التوحد والانصهار .



ويمكن القول بأن الكون قد تجسد في الطبيعة حينا، وفي الشخوص حينا اخر، وليصبح الطرح هنا هو الإبدال الذي يجسد الكون . ويكون الجسد، وهو إبدال موارب ، يسمح بالتوحد بين رؤى الفنانة ، وإمكانيات الرسم،وشفافية الخطاب، كما انه 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 اقصده في تنوع الوحدة، انه تنوع في المضامين الهاجسة كونيا، وتنوع في الأساليب المحكومة بالتجريد. وتنوع في الرؤى التي توحد الأكوان بالفنان والعمل الفني.