



جمعية أمسيا مصر (التربية عن طريق الفن)
المشهرة برقم (٥٣٢٠) سنة ٢٠١٤
مديرية الشؤون الإجتماعية بالجيزة

الفنون الإسلامية بحضور معاصر

إعداد

أ.د/ أمل نصر

أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة - جامعة الإسكندرية

٢٠١٥

الفنون الإسلامية بحضور معاصر

يتمتع العمل الفني الأصيل بحضور دائم ناتج عن قدرته التعبيرية التي لا يمكن حصرها في حدود أفقه التاريخي الأصلي ، فهو يحمل قيمة حاضرة تجعله يحتفظ بقدرته الدائمة على التواصل معنا و الإضافة لقيمنا الجمالية المعاصرة . فالعمل الفني يدخل في استمرارية تاريخية متصلة حيث يرتبط بعلاقة مع ما سبقه و ما يأتي بعده من أعمال فنية . لذا فإن إسهام الفنان المعاصر لا بد أن يجد له بالضرورة مكاناً داخل هذا النسق المتكامل ، و في الوقت الذي يعتقد فيه هذا الفنان أنه يعبر عن نفسه و أنه متفرد في الخلق و الإبداع و مستقل في النظر و التفكير فإن إنتاجه في حقيقة الأمر هو نوع من الاستجابة لكل ما قدمه غيره من الفنانين المبدعين الذين سبقوه . (١)

من هنا كان التراث هو أحد المصادر الهامة لإبداع الفنان ، فالفنان عندما يتناول تراثه محاولاً تفسيره و إعادة فهمه و تقييمه ، فإن هذه المحاولات اللانهائية تكسب عمله الفني أبعاداً جديدة . وتجعله يبتعد عن تلك الهوة التي تفصله عن تراثه ، و هذا ما سماه الفيلسوف الألماني المعاصر " هـ . ج . جادامر H.G.GADAMER " بتلاحم الآفاق FUSION OF HORIZONS (٢). ذلك أن الاختلافات الثقافية بين البشر ، و تباعد الأزمنة ، لا يحول دون ظهور قواسم مشتركة بينهم خاصة في العالم الداخلي أو الروحاني للإنسان ، و يظهر ذلك عند الفنان في العصر الحديث حيث توجه إلى الفنون البدائية و فنون الحضارات القديمة باحثاً فيها عن آفاق جديدة و قيم يفنقدها محاولاً عقد الصلة بفنون هذه الحضارات التي طرحت على المجال الإبداعي و الجمالي الكثير من القيم التي انتفتت مع توجهات الفن الحديث.

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، ١٩٦٦ ، ص ١٢٧

(٢) هانز جيورج جادامر : تحلى الجميل . ترجمة ودراسة وشرح/د.سعيد توفيق . المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٩٧

وعندما نتناول هنا الحضور الجديد للفن الإسلامي في إبداعات قطاع من الفنانين المعاصرين فإننا نتناول مسارين متوازيين الأول يتعلق بمستوى الشكل والثاني يتعلق بمستوى الروح نظراً لوجود المشابهات الروحية الداخلية الممتدة بالضرورة فينا كفنانين مسلمين نمتلكه شعوراً جمعياً يربطنا بهذا التراث أكثر من غيره وأيضاً أكثر مما يربط به غيرنا من فنانين أوروبيين اكتشفوه بصرياً من قبلنا وأعادوا صياغته في صور معاصرة . فالشكل وحده لا يخلق توأماً مع فنون الماضي ، بل يخلقه أيضاً القرابة الداخلية الروحية بين الإنسان وحضارته التي ينتمي إليها .

ومن المؤكد أن الفنان المعاصر يتعامل مع تراثه من الفنون الإسلامية بتلك السعة التي تتيح له تناوله من خلال عدة مستويات وقد سبقنا الأوربيين في إعادة النظر للفنون الإسلامية وفنون الحضارات الشرقية بشكل عام ليعيدوا اكتشافها و صياغتها في صور معاصرة من هنا استفاد الكثير من رواد الفن الحديث من الفن الإسلامي وألتقوا معه في عديد من القيم الجمالية وفي مقدمتها الثورة على المحاكاة، وإخضاع الطبيعة للتقويم التصوري والاستجابة لما يمليه المنطق المجرد للأشكال في العمل الفني. ومن الفنانين الذين تأثروا بالفن الإسلامي جوجان وماتيس وبول كلي وإشر وغيرهم . "كذلك مثلت فنون الخط في الشرق الأقصى والعالم العربي مرجعاً جمالياً جديداً للفن الغربي غير التشخيصي وكان اكتشاف العوالم الفلسفية – الجمالية والتقنية لهذه الفنون عاملاً هاماً من عوامل الحداثة الأوربية ، حيث أن أحد أهم عناصر الجذب في الخط العربي ، مثلما في خطوط شرقية أخرى ، إنما يكمن في الإمكانيات العديدة التي استطاع هذا الخط أن يستخلصها من امكانات تنضيد للحروف الخطية لا يتبع النظام "الجوتبرجي" (نسبة جوتنبرج مخترع المطبعة) . ذلك أن الترتيب الحر لعلامات الكتابة ، أي انتزاعها من المنطق الخطي لحروف المطبعة ، قد شكل إحدى الاهتمامات العميقة للفن الغربي ، وقد مهد لهذا الاتجاه المصور بول كلي عندما ابتكر شاعرية كاملة للعلامات الحرة وكتابات الحروف المفردة ، وأكمل هذا التوجه توبيه وميشو وسولاج وماتيو وهارتج وغيرهم الذين مثلت لهم هذه الفنون مرجعاً بالغ الأهمية لتيار كامل في الفن التجريدي " (٣)

(٣) طوني ماريني : إسهامة الجمالية العربية في نشأة الفن الغربي الحديث ، ترجمة حسن الكاظم مجموعة دراسات

صدرت عن معهد العالم العربي باريس ص ٥٩ – ٦٠

أما بالنسبة لفناني العالم الإسلامي فقد كان الخط العربي هو التجلي الأول لحضور الفن الإسلامي في إبداعات الفن العربي الحديث فكانت الحروفية هي إحدى المباحث الجمالية التي مثلت إنشغالاً مشتركاً بين الفنانين العرب بشكل عام ، حيث آمن الكثير من الحروفيين بقدرة الفن الإسلامي – ومن تجلياته فن الخط – على الخروج ليحمل رسالة من جديد في إطار البحث عن خصوصية عربية وسط هذا الزخم من الأطروحات الغربية على مستوى الشكل والمضمون خاصة هؤلاء الفنانون الذين درسوا أو أقاموا بالخارج حيث يجعل الاغتراب الفنان أكثر حنيناً لموروثاته خاصة تلك التي تستطيع أن تظل حاضرة من خلال قيمها المتجددة ، كما تمثل بالنسبة له مرفأً آمن ينزح إليه طلباً للخصوصية والإحساس بأنه يرتكن إلى أصول تاريخ طويل ولايبدأ من الصفر .

من هنا نجد الفنانة العراقية مديحة عمر تكشف من خلال بيان لها طرحته عام ١٩٤٨ عن إيمانها بضرورة أن يتهيأ للفن الإسلامي دفعة تحرره وتقربه من فننا المعاصر وخلال إقامتها في أمريكا تكتشف الأهمية الجوهرية للحروف العربية ، وكذلك الفنان العراقي جميل حمودي الذي يقر بأن تجربته الحروفية قد بدأت في باريس (١٩٤٩) كردة فعل ثقافية وقومية على الحضارة الأوروبية خوفاً من الضياع في تراث لايمت لوجوده القومي بصلة ، ويقوم الفنان المصري أحمد مصطفى أثناء إقامته في إنجلترا بتقديم تجربته الحروفية التي ارتاد بها العالم ويحملها النقاد الغربيين بالعديد من مفاهيم الاستبصار الروحي ، ومثلهم يقوم يوسف سيده بتقديم رسالته إلى جامعة " كولمبس أوهايو " الأمريكية في دكتوراة الفلسفة عام ١٩٥٧ ، وكان "موضوعها الخط العربي في التصوير التشكيلي الجداري المعاصر وعلاقته بتراث الفن العربي" ، وكانت رسالته بحثاً شائقاً عن كتابه العربية وعلاقتها التشكيلية أثبت فيها بالنظرية والتطبيق أن الكلمة العربية المكتوبة يمكنها القيام بدور هام في خلق ثقافة تشكيلية جديدة حول العالم العربي عن طريق بناء أشكال فنية تتداخل فيها الحروف الهجائية بين الخطوط والالوان مسايرة للغة العصر السائد مع الاحتفاظ بالروح الشرقية . (١)

(١) أحمد فؤاد سليم : شاهد عيان على حركة الفن المصري المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ ، ص ٧١

إلا أننا نجد الآن طرْحاً أكثر سعة بين فناني العالم الإسلامي لتقصي حضوراً أكثر معاصرة للفن الإسلامي يتضمن صياغات أكثر حرية للخط العربي ويستفيد من الإيقاع الزخرفي الإسلامي ومن أبنية المنمنمات الإسلامية ، ومن خلال هذه الورقة البحثية الموجزة سنتناول تجارب بعض الفنانين ونتتبع الأفاق الجديدة التي ارتحلوا إليها في تناولهم لهذا الرافد الهام في أعمالهم من خلال ثلاث محاور :

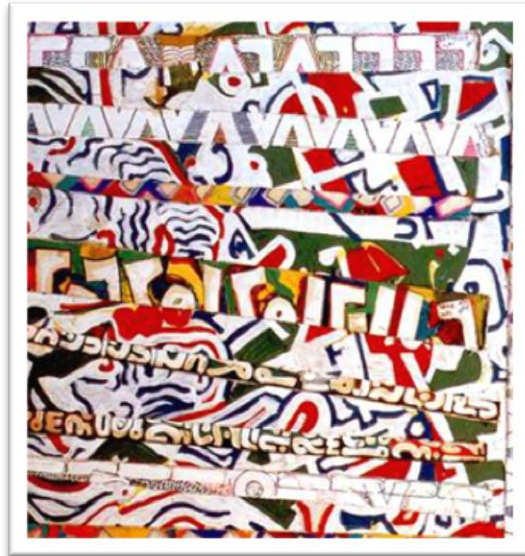
المحور الأول: الخط العربي

يوسف سيده

يعد يوسف سيده (١٩٢٢ — ١٩٩٤) رائداً للحروفيين المصريين وقد بدأت تجربته الإبداعية في منتصف أربعينيات القرن العشرين إلا أنه بدأ تجربته الحروفية التي تألفت حتى عُرف بها في الستينيات . وقد كان مدخله للحروفية متسقاً مع منحاه كفنان ثوري مجدد وأحد الأعضاء البارزين لجماعة الفن المصري الحديث التي تكونت عام ١٩٤٨* ورغم ذلك الميل الحر لدى سيده — الذي التقى فيه مع الفنانين الغربيين — إلى تفكيك الحرف والتعامل معه كتأثيرات كتابية تشكيلية مجردة فقد اتسمت تجربته الحروفية بحس شرقي عربي خالص ربما يعود مصدره إلى تلك المجموعة اللونية الوهاجة المقسمة في رقع متجاورة والتي نراها في أعمال المنمنمات الإسلامية ، والكتابات المغربية المرسمة ، والخيامية الشعبية المصرية التي يعود عهد ازدهارها إلى العصر المملوكي و كساوى الأضرحة المطرزة بالكتابات و كذلك المعلقة الحائطية وأيضاً المفارش والستائر الشعبية ذات الزخارف الدقيقة المنفذة بطريقة الإضافة . والتي يمكن أن نعتبرها جزءاً من المرجعية البصرية ليوسف سيده .

كان تناول يوسف سيده للحروف والكتابات تناولاً لايعتمد على التماثل أو فردية الموضوع بل يخلق نوعاً من التوتر و التغيير و الخلخلة لكل ما هو ثابت و يعطي نوعاً من التكثيف للتكوين فيصبح التكوين في أعماله ذو نظام متداخل بدقة يكاد يماثل الفسيفساء ذات الإيقاعات العالية مما يجعل التمثيل في العمل الفني يأتي في المرتبة الثانية في هذا التكوين الملئ بالنبض البصري المتغير . وهو

بذلك يقدم نوعاً من الخبرة البصرية التي وصفها شاكر عبد الحميد في كتابه " عبقرية الإدراك البصري " بأنها "خبرة دينامية حركية تفاعلية ، وليست خبرة سكونية ثبوتية صامتة أو منعزلة ، فما يدركه الإنسان ليس فقط التنظيم الخاص بالأشياء والألوان والأشكال والحركات والأحجام ، لكنه أيضاً هذه التوترات الخاصة الخفية والجلية باتجاهاتها المختلفة يمكن النظر إليها باعتبارها قوى نفسية أو طاقات نفسية " لقد حقق سيده التوازن في أعماله الحروفية عن طريق أن تكون العناصر مكملة لبعضها البعض لا متماثلة مع بعضها البعض ، وهو يستخدم في أعماله الوحدات الحروفية منفردة أو مندمجة مع بعضها في شكل (كولاغ COLLAGE) .



يوسف سيده ، خيامية

وكثيراً ما يستخدم النقطة أو اللمسات الصغيرة المجزأة بانتظام أو الخطوط المتقطعة كوسيلة لبناء الشكل من خلال إطار تنظيمي متعدد الاتجاهات ، ففي تجاور تلك الأشكال الصغيرة غير المنتظم يتحقق ملمساً ضمناً يعطى حساً نبضياً يضاهاى المطررات الشرقية الدقيقة ، لقد استخدم سيده الأداء التنقيطى بصورة أكثر عاطفية عندما لم يخضعه للقصدية وللتحليل المعلى الذى قدمه سوراه رائد التنقيطية . ومن تجمع النقاط متناقضة الألوان وتكثيفها وافتراقها نستطيع أن نفسر تلك الإثارة المشعة للشكل فى العين



يوسف سيده ، حروف وأرقام

من هنا فقد استفاد سيده من الخطوط المزدوجة للحروف كما لعب بمقاساتها المتفاوتة وبالأنظمة اللونية التي تنظمها وبالالاتجاهات الحلزونية الخفية لدوران الحروف والعبارات والنقاط ، لعب بكل ذلك كوسائل لترويض إيقاع لوحاته واتزانها ووحدتها مع حرصه على استخدام الألوان الأساسية مع الأبيض والأسود ليحقق بتجاورها ، ومستويات كثافتها وحدة من نوع بالغ الخصوصية ،



يوسف سيده

لجأ سيده إلى استخدام الأسطح المتوازية أو المقسمة مما يسمح له باستخدام الزخارف الهندسية ، و كان وجود الوحدات مع بعضها البعض و النظام الزخرفي الذي وضعت فيه و الممرات المتتالية في اللوحة ، يجعلها تتداخل جميعها لتعطي مجالاً حيويًا لرؤية العمل .إن تعدد الأشكال المقسمة بعناية ، و الهيئات في علاقتها الحية بالسطح ، و اللون المتوهج كقيمة ثابتة في العمل ، و القيم الداخلية الأخرى للون . كل هذا شارك في تقديم تكوين يميل إلى التجريد . لكن علينا ملاحظة أن " سيده " قد احتذى خطى الحروفيين لكنه لم يتبنى التجريد الخالص . حيث كان يعادل القيم التجريدية و الزخرفية بأشكال من الطبيعة كالنباتات و الشجيرات والعناصر الشعبية بالإضافة للعنصر الإنساني ومن خلال تجربته قدم من خلال للحروفية القائمة على الخط العربي رؤية تجاوزت عصره في المرحلة التي امتدت من الستينيات حتى السبعينيات واختلفت كذلك عن مجايليه الذين لم يتناولوا الحرف العربي بتلك الحرية والتجرد .

عبد الوهاب عبد المحسن

يمثل الخط العربي أحد المرافىء التي يلجأ إليها الفنان المصري عبد الوهاب عبد المحسن (١٩٥١) من أن إلى آخر متخللاً مراحل تجربته كأحد كبار فناني الحفر في مصر ، وهو يدخل الحروف العربية في نسيج من طبقات لونية من الصبغات والأحبار والألوان المائية الشفافة التي يلقيها على مسطحه في هيئة شرائح طولية أو مساحات غير منتظمة حيث يبدأ الفنان بمساحات من الألوان المتناقضة فيضع بنية أولية للمسطح ثم ما تلبث الكتابات أن تتداخل في كثافة مكونة ستارة " أرابيسكية " فوق مساحات اللون الشفيف ، تتنوع حجوم الخطوط فتكبر لتصبح متقدمة في العين أو تصغر لتتراجع في الخلفية أو ترسم أشكالاً ظلّية " سلويت" مبهمة وغير محددة ، وأحياناً ما تقترب الخطوط فتشكل بتكاثفها معاً مساحات الظل ، تترسب الحروف متواليّة ومقاطعة متعددة الاتجاهات ومنتوعة النسب فوق تلك البنية لتتسج طبقة خطية تشكل مسطحاً ثانياً فوق بنيته اللونية الأولى فينتج عن تلاقيهما الكثير من التأثيرات غير المتوقعة في مساحات من الضوء والظل التي لم يستخدمها الفنان للتجسيد أو التجسيم بل بسطها على اللوحة فأعطاها شكلاً متموجاً من الإقتراب والإبتعاد مسافياً بالنسبة لعين المشاهد ، ويبدو السطح كأنه مسلط عليه مصدر ضوء مجهول أضاء بعض جوانب هذا العالم الغرائبي وترك بعضه في ظلام أو ضباب غامض ، ثم تتناثر بقع اللون الصغيرة لتسهم في إضافة إيقاعاً ثالثاً .. هذا الزخم الإيقاعي المتراتب الشبيه بالتردد الصوفى يحدث تأثيره الخاصة في العمل فيتحول إلى قطعة من الموسيقى البصرية .

إن العلاقات البصرية في الأشكال والأداء النبضي ذو اللمسات والخطوط المجزأة المتقطعة التي تجتمع لتعطي الشكل في النهاية ، يشعرنا تذبذبها وحركتها الداخلية الناجمة عن تتابعها متتالية في مسارات متحركة ومتغيرة أنها في حالة تحول مستمر، ويتغير تأثيرها حسب موقع المشاهد منها فكلما اقتربت من الصورة وجدتها تجريدية تمثل محصلة لمجموعة من الخطوط واللمسات وبقع اللون الشفاف وكلما ابتعدت عنها كلما رسمت لك مشهداً من الخطوط العربية المتقاطعة . فحروفيات عبد الوهاب ذات مظهر تفاعلي متغير ، يعكس حالة من حالات نمو الشكل الذي مازال مستمراً ومتفاعلاً وناصباً ، لكن سرعان ما يتحول اهتمامنا من إدراك قيمة الاستقبال الحسي للأشكال إلى قيمة إدراك بنية الشكل والنظم التي تحكم علاقاته فتعطيه هذا التماسك .



عبد الوهاب عبد المحسن



نموذج للخطوط العربية

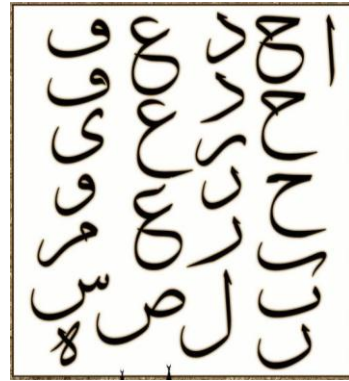
ويقدم الفنان حالة من التماهي مع المسطح عبر إيقاع صوفي منتظم في ترديدات وتكرارات الخطوط تارة وبقع اللون المتناثرة تارة ولمسات اللون تارة أخرى وهو بهذا الإيقاع يقطع طريقاً للإقتراب من إيقاع الكون الذي يذكرنا بأننا ننتمي إلى كل أكبر وأكثر جلالاً ولا حدود له فيعيد بذلك للخط صفته المقدسة

سامح اسماعيل(1974)

يعد الفنان سامح اسماعيل(1974) من الفنانين المصريين الشباب الذين قدموا طرحاً إبداعياً مميزاً في مجال الخط العربي حيث أعطاه حرية غير مسبوقة في التناول والاندماج في سياق تجربته التجريدية فقد تعامل مع الحرف كمدرک جمالی حر يتحرك في بنياته الشكلية منحياً جانباً دوره الوظيفي أو الزخرفي ، فلم يلجأ إلى التكرار المنظم أو التماثل أو التكبير والتصغير وأشباه تلك الحيل التي فاضت بها أعمال الكثير من الحروفيين كوسيلة للاستثمار اللانهائي للبنية التقليدية للحرف والتعامل معه بشكل ذهني معلى دون إعطاء مساحة للنمو الحر للصورة وفقاً لقانونها الخاص . ويؤدي الحرف دوره تبعاً لاحتياج اللوحة فهو يعلو درامياً ويشتبك أو يهدأ أو يندمج حسب الإيقاع التعبيري للعمل .



سامح اسماعيل



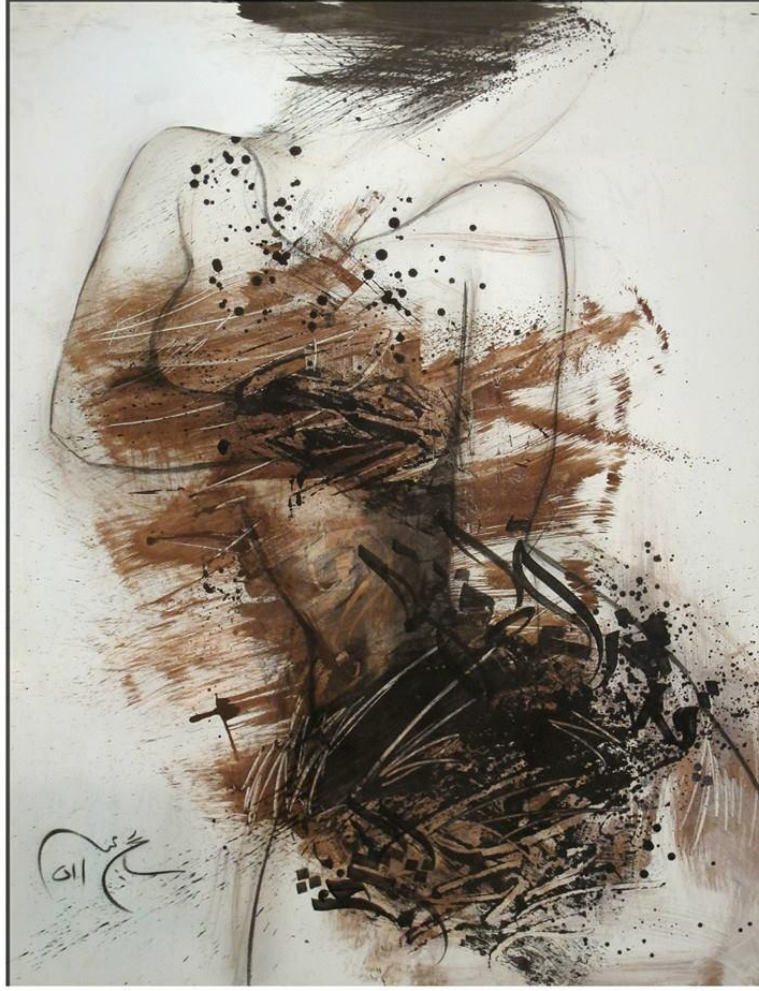
نموذج من الخطوط العربية

كذلك لم يلجأ سامح لربط تجربته الحروفية بدلالات روحية أو تجربة صوفية ، ذلك الربط الذي يقوم به بعض الحروفيين رغم أنه أحياناً كثيرة ما يكون ربطاً تعسفياً ومجرد وسيلة لإضفاء القيمة على العمل ، بل لقد نزع عن الحرف صفته المقدسة ووصل لحدود مزجه مع الأجساد العارية في نسيج متراكب في بعض أعماله . فتتداخل بنيات الحرف العربي مع جسد الأنثى تغطي أجزاءً منه مندمجة مع خطوط خصلات شعرها ومنحنيات جسدها .



يدمج سامح الجسد مع الحرف العربي مع الخلفية في اشتباك تسطيحي يفرضه التجريد ، وأحياناً ما يختزل وجود الحرف لينفرط فقط في الخلفية يندمج في ظلها فيتحول لمسطح معتم بينما يتراجع كطيف في بناء الجسد . مرة تلمس الحروف الجسد وتشتبك معه وتارة أخرى تبدو كأنها بنية مطمورة في المسطح يطمسها في أجزاء وتركها في أجزاء أخرى مدمجاً معها بعض الوحدات الزخرفية الإسلامية التي يفك بنيتها الأساسية ويبقى على أجزاءها مفككة بإيقاع هادئ مكثفاً بوجودها الإيحائي على البعد ، فهو يشتغل على فكرة طبقات اللون ما بين الشفافية والطمس بأداء حر حيوي لانشعر فيه بالافتعال في الربط بين إيقاع الحرف وإيقاع جسد الأنثى بل يدمجها معا في وحدة تقبلها العين بارتياح .

ويزاوج سامح بين منحنيات الجسد الأنثوي ومنحنيات الحرف العربي واتجاهاته وينجح في إحداث هذه التوامة بسلاسة بين الحرف العربي والجسد الإنساني على الرغم من تناقضهما الظاهري .



سامح اسماعيل

وفي مجمل أعماله يفكك سامح اسماعيل الخط ليندمج وسط مساحات المسطح ذات اللمسات السريعة المتتالية في أداء لحظي مندفع لاجمال فيه للتردد ، إذ يقتنص وهج الانفعال الأولي فيصبح هو المحرك الأول لبنية العمل وهو يمتلك الوعي بطبيعة التوتر الذي تحدثه مختلف المواقف الخاصة بالعلاقات القائمة بين الأشكال والأرضيات فيعتمد على إحداث صراع إدراكي حسي بين الشكل والأرضية؛ حيث من الممكن أن يتحول ما كان يعتبر شكلا إلى أرضية والعكس صحيح. إذ يؤدي هذا التبدل إلى حضور شكل خاص من الإدراك الحسي وتوتر ذهنى يؤثر فى تلقى العمل الفنى ، والفنان لا

يقوم باستخدام الأرضية كمجرد خلفية يتم رسم خطوط الشكل عليها أو أن يتم شغلها بواسطة أحجام معينة وبدلاً من ذلك تعامل "سامح" مع الأرضية بنفس الأسلوب الذي يتعامل به مع الشكل. مما ينتج عنه موقف معين تكتسب فيه كل من الأرضية والشكل خصائص مادية متقاربة وقد أدى ذلك إلى إدراكهما حسياً بشكل متصل .

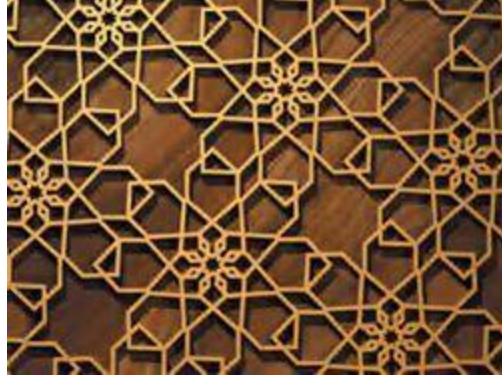
ويستوعب المشاهد مضمون هذه العلاقة الملتبسة بين الشكل والأرضية بإعادة قراءتها أكثر من مرة وعلى عدة مستويات ؛ وينشأ التوتر الجمالي بسبب عدم تعودنا على الخصائص التصويرية والتشكيلية العامة للصورة، لذلك يكون من الضروري أن نقوم باكتشاف وتطبيق حدوداً جديدة لتقييم الجوانب الفنية وفقاً لمضمونها العقلي أو العاطفي ، وفي هذا الالتباس بين الشكل والأرضية يكمن بعضاً من سحر الصورة

ويتعامل الفنان مع الفراغ على أنه احد عناصر العمل الفني الإيجابية المرنة التي يمكن استخدامها بشكل حر وبالكيفية التي يستخدم بها الشكل الذي يحتل مساحة معينة من الفراغ. وفي الفراغ تنفرط الحروف والنقاط وطرطشات الحبر تخرج وكأنها تغادر أطرافها المحدودة ومن بعيد على استحياء نجد حضوراً خافتاً لإيقاعات زخرفية إسلامية بعضها يذكرنا برسوم الخيامية.

إن الفنان يقدم صيغة معاصرة لاستخدام الخط العربي بتقطير حروفه إلى أقصى حدود التجريد في تجربة حرة قادرة على التحاور مع الجماليات الجديدة للفن المعاصر .



سامح إسماعيل



نموذج من الزخارف الإسلامية

المحور الثاني : الزخارف الإسلامية

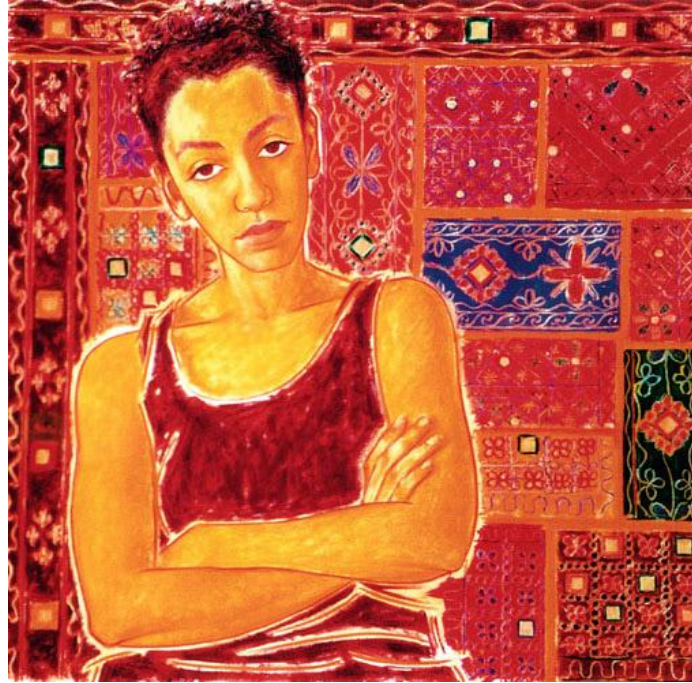
مي رفقي مثلت الزخارف قطاعاً عريضاً وشريكاً في الكثير من أشكال الإبداع في الفن الإسلامي سواء بصورتها التزيينية في العمارة أو في صورتها الجمالية التي نلمحها في المنمنمات الإسلامية ، فالخلفيات المزخرفة قد مثلت مسرحاً للحدث المصور وللنص المكتوب في المنمنمة . وقد مثلت الزخارف الشرقية الإسلامية منبعاً بصرياً هاماً لتجربة المصورة مي رفقي إذ استطاعت أن تستخدمها بنجاح استخداماً تعبيرياً يتناسب مع تجربتها التصويرية . ونتذكر هنا مقولة عالم الجمال اتيان سوريو في كتابه الهام " الجمالية عبر العصور " علينا ألا نتمثل الفن الزخرفي الإسلامي الذي تعتبر الدراسات الجمالية عنه دراسات في الهندسة أثراً قائماً على مهارة فكرية وعقلية محض ، إنما كأثر يدأب في البحث عن طرق تبعث على الحلم وتغذيه ، حلم من طينة روحية عالية ، وذلك في نوع من الفرار بعيداً عن أشكال العالم المادي وعالم الجسد . كذلك يجب أن نضيف بأن هذا الفن قابل لتطويرات واسعة شبيهة جداً بالتطوير الموسيقي .

وفي هذا السياق نطرح تجربة مي رفقي لنلاحظ أن الزخارف الإسلامية تشغل مساحات ليست بالقليلة في خلفيات وأرضيات أشكالها المصورة تلك الزخارف التي نراها في المنمنمات أو أعمال الخيامية أو النسيج المرقع " patch work " أو السجاد الهندي . وقد قدمت الفنانة تصورا خاصا للسطح من خلال التكوينات المتعددة لهيئات هامة في علاقة مع أجزاء الخلفية تسمح بظهور منمنمات متدرجة داخل المساحة استخدمت فيها وحداته

الزخرفية المتميزة . و تحول السطح التصويري لنسيج مليئ بالحركة و الإيقاع الذي تتكثف فيه العناصر مكونة هذا الملمح الشرقي الخاص المعتمد على الوحدات الزخرفية التي حولتها الفنانة من مجرد حلية أو زينة إلى أداة للتعبير وفراغ للحلم والبعد عن الحالة الأرضية التجسيدية لتضع شخوصها في مجال بصري موح ومنفتح ويميل لحالة من التجريد التعبيري .



عمل من فن " patch work " رقع النسيج الهندي



عمل للفنانة مي رफी

وقد جمعت مي في تكويناتها بين (وحدة الشيء أو الشكل) ، والشكل المفتوح و ذلك عن طريق تصوير شكل رئيسي في المساحة غالباً ما يكون العنصر الإنساني - و بين قطاعات أو ممرات طويلة أو عرضية تمتد بموازاتها تحللها لمجموعة من الزخارف و الأشكال ليغيب حجم الجسم و يتسامى وسط شبكة من المنحنيات الزخرفية التي تبدو كما لو كانت خلية تزدحم بالأشكال النابضة .

بهذا التناول للعنصر الإنساني تعتمد مي رفقي فكرة " تغريب الجسد " أي عدم الاهتمام بالجسد كعنصر مادي له حجم ووجود منفرد في العمل الفني وهي فكرة ذات أصول شرقية قديمة نراها في اللقائف الصينية والمطبوعات اليابانية كما نراها في المنمنمات الإسلامية وهي ترى أن الوجود الحقيقي لأي شكل يكمن في بساطته مع احتفاظه في ذات الوقت بأنقى خصائصه وسماته ، وفي توحده مع كل الموجودات الأخرى وربما تلك الخاصة الجمالية كانت هي السبب في عدم إعطاء الجسم الإنساني وضعاً مميزاً في العمل الفني الشرقي بل صور كجزء من نسيج داخل العمل لا يتمتع بتبجيل خاص ؛ لذا كان يُصور مسطحاً و محلاً لمجموعة من الخطوط أو الزخارف و بنفس درجة الاهتمام بالعناصر الأخرى ، فيخفي ظله ووزنه و لا يشكل موضوعاً منفرداً للعمل الفني ولا يصور مستقلاً عن خلفيته كما نشاهد في تصوير " البورتريه " في الفنون الغربية .

وتمنح الزخارف الشرقية والإسلامية لتساوير مي رفقي تلك الصيغة التعبيرية المبهجة إذا جاز لنا هذا التعبير حيث تغمر نماذجها الإنسانية بها وتنسجها معها بشكل تصنع معه عالمها الخاص ، قد تحقق ذلك من خلال خلفياتها التي تتناثر فيها الوحدات الزخرفية أو من خلال قطاعات مزخرفة تقيم بها بناء الصورة تصميمياً .



عمل للفنانة مي رفي



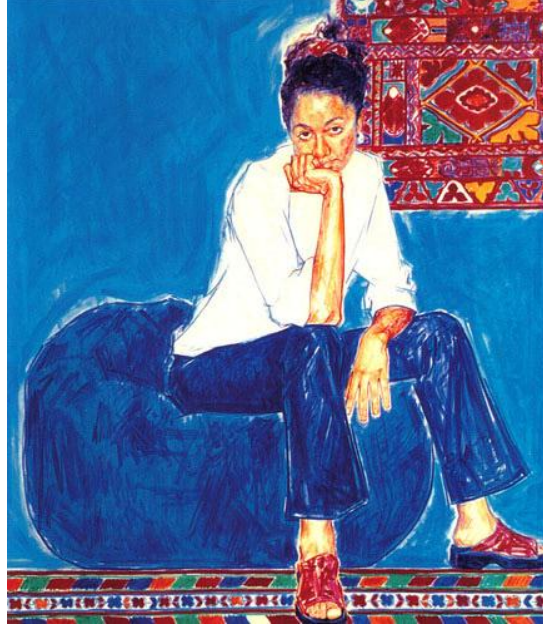
نماذج من النسيج الشرقي

وقد تبسط مي الزخارف كسدائل في خلفيات العمل أو ملابس شخصها أو كأردية يلتفون بها
وقد تشتبك تلك الزخارف مع الخلفيات وتتفكك أكثر لتضاهي بصرياً نفس تأثير لمسة
اللون ونفس وقع إيقاعها الانفعالي التعبيري السريع الذي تبني به اللوحة المصورة



عمل للفنانة مي رفاقي

وفى أحيان أخرى تستخدم الفنانة الزها خارف في مسطحات تتناوب مع مسطحات لونية
فارغة فنتعادل معها أو مسطحات متجاورة لتشكل قطعة من الفسيفساء أو تضع بشكل ظاهر
وحدة كاملة من وحدات الخيامية الشعبية بينما تعيد توزيع نفس الوحدة بشكل أكثر تلخيصاً
وخفوتاً في فضاء العمل ، أو كتضع مقطع زخرفي مستقل في خلفية العمل يصنع حواراً
بصرياً مع الشخصية المصورة



عمل للفنانة مي رفي



من أعمال النسيج الشرقي

وهكذا من خلال الزخارف الإسلامية تخلق مي نوعا من التوتر و التغيير و الخلخلة لكل ما هو ثابت و تعطي نوعا من التكثيف للتكوين فيصبح التكوين ذو نظام متداخل بدقة يكاد يماثل الفسيفساء ذات الإيقاعات العالية مما يجعل التمثيل في العمل الفني يأتي في المرتبة الثانية في هذا التكوين المليء بالتوتر . ونجد الألوان تجد حلولاً ثرية حتى في الأشكال المتناهية الصغر و كذلك في تكوين تشكيلات كبيرة تحوي وحدات زخرفية صغيرة تنطوي جميعها تحت نظام عدم الانتظام تجعلنا نحمل تقديراً كبيراً لدور تلك الوحدات و تسلسلها ، فقد كانت تحمل قيمة فنية كبيرة من خلال التتابع الغير منتظم في بنيتها الشكلية ، ومن هنا أضافت الزخارف الإسلامية لتجربة مي رفاي هيئة شخصية لأعمالها ، وهي بدورها منحت الزخارف الإسلامية بعداً معاصراً تجدد به حضورها في نطاق تجربة تصويرية متميزة .

نادية وهدان

تقدم لنا الفنانة نادية وهدان (١٩٧٧) تجربة جديدة في تصوير الوجوه عبر استخدامها الزخارف الإسلامية بصورة جاذبة حيث تتداخل مع شخصياتها البسطة في حلم أخاذ محمل بكثير من الشجن والحنين إلى ال ماضي واستحضاره بعبق جديد ، إذ تتداخل في أعمالها الزخارف الإسلامية لتمر بالوجه لتمحو جزئياً ملامحه متماهية معه أو تكسب الوجه لوناً غامضاً تعلوه بعض الزخارف المتلاشية وقد تتدخل بالحذف على بعض أماكن الزخارف وتملك باقتدار تنوع إيقاعها ما بين الذهاب والعودة حيث تتدخل على الصورة الفوتوغرافية لتبقى على وضح أجزاء منها بينما تحجب جزئياً أجزاء أخرى بطبقات شفافة من الزخارف . وهي في هذه الأجواء تجعلنا نستحضر وجوه النساء في المنمات الهندية المغولية لنعقد هذا الرابط الخفي بينهم .



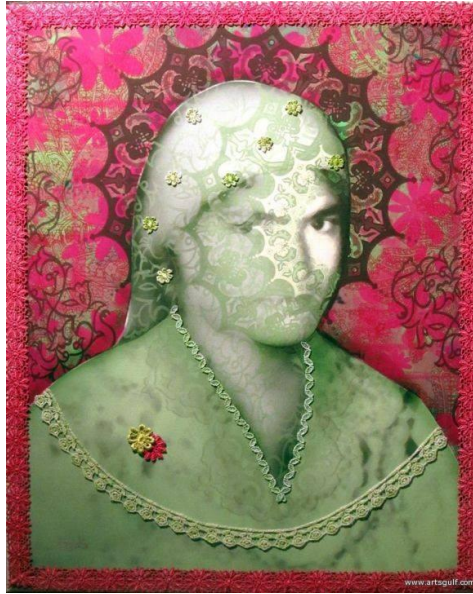
نماذج من منمنمات هندية

نادية وهدان

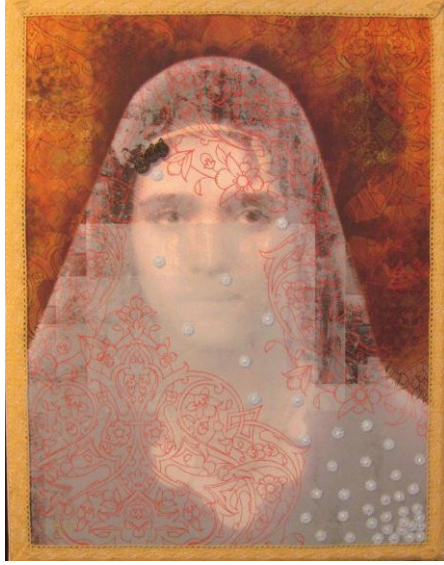
وأحياناً تلف الفنانة الوجه بيشمك مزخرف يزهو بورده ولألته وأحياناً أخرى يغمر الوجه مساحة من الأبيض نوراني الحضور وهي تستخدم الضوء بحساسية حاملة ، يغيب ويظهر ، يخفت ويتألق حسبما تحدد له من مواضع للغياب والحضور . إنها تستخدم الصورة الفوتوغرافية القديمة التي تنفذ إلى وجداننا الذي يحن إلى الماضي بأسى أو شجن أو محبة لنندمج معها في هذا الحلم الفردوسي الممتد

.وتختار الفنانة أجزاء من الزخارف لتنفيذها بقطع من الدانتيل وتلصق عليها الورود والألأء والحلي المعدنية فتمزج الخيال بالواقع والمسطح بالمجسم بصورة مثيرة نحب أن ننظر إليها .

تضع نادية الهالات الزخرفية حول رؤوس قديسيها الجدد من المصريين الكادحين فلاحات مصر الطيبات تصبحن ملكات في أعمال نادية ، نتذكرمعهن حوريات الهند وبنات جوبي وصور العاشقات في المنمنمات الفارسية ولكل وجه حالة : وجه فرح ،وجه حزين ، وجه كادح ، وجه مظموس . إنها وجوه مصرية تدخل عليها الفنانة رقائق شفافة من ستائر زخرفية تتحكم في حضور طبقاتها الخطية واللونية فتحذف أجزاء وتبقي على أجزاء وتغيب في اللون البهيج أجزاء أخرى ، وقد تنتخب بعضها فتظهره وتنحي البعض وتغيبه في الخلفية مما يكسب الزخارف التي تعودناها مسطحة أبعاد مسافية ، كما تكسر انتظامها الزخرفي فتدخل في سياق تعبيرى ورمزي موح حيث تحدث المفارقة بين الواقع والتاريخ ، بين التحقق والانحسار .



نادية وهدان



نادية وهدان



نموذج لمنمنمة هندية

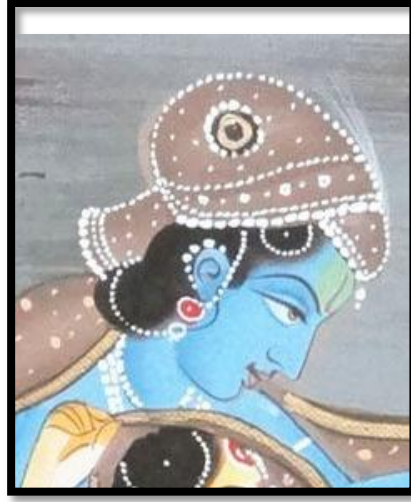
إن غياب هذه الشخصيات في تلك الأجواء يجعلها تبدو وكأنها في حلم متصل خاصة عندما تذهب بنا الفنانة بعيدا عن الأرض فيأخذ الوجه لونا أخضر إمبرالدياً أو أزرق فيروزي يذكرنا بوجوه الإله الهندي كريشنا أو يصبح أبيضاً ناصعاً . إنها تقدم لنا نوعاً من البهجة الشجية فهي تخاطب فينا – دون أن نشعر – ذكرياتنا حول تلك الوجوه الحبيبة التي تمثل النموذج الأصيل للإنسان المصري البسيط والذي لا بد أن لكل منا بعض المحبين الذين يشبهون هذا النموذج : جداتنا ، عماتنا ، خالاتنا ، أقاربنا ، جيراننا ، وحتى بطلات رواياتنا وقصصنا الشعبية وحواديتنا .

من هنا أضفت نادية وهدان على الزخارف الإسلامية بعداً إنسانياً عاطفياً يلعب على الوتر المشدود في قلب كل إنسان ، وتر الأحباب الذين تفتقدهم أعيننا .

نادية وهدان



نادية



منمنمة هندية "تفصيلية لوجه كريشنا"



نادية وهدان

وهدان

المحور الثالث : المنمنمات الإسلامية

المنمنمة هي ذلك المعبر الذي افتتحه الفنان المسلم لكي يبدع من خلاله عوالم غرائبية فسيحة ضمنها بكل صور الحياة في أوج امتلائها وبهجتها ، وهي الشكل الفنى الوحيد فى التصوير الإسلامى الذى اتسع ليشمل مظاهر الحياة الدنيا بحكايات عشاقها ومحبيها وحروب فرسانها وأدبيات فنانيها واختراعات علمائها وأدوية أطبائها وأعمال بنائها وحتى بصور شياطينها وحكاياتها الخرافية ، كما اتسع أيضاً ليحلم بمظاهر الحياة الآخرة التى يأملها ويتمناها من جنات ونخيل وأعاب وحدائق غناء.

تضعنا المصورة الإسلامية (المنمنمة) على مثل رجب فى كيف تتسع الصورة وتتكاثر فيها الرؤى حتى تتجدد فيها خيالات غير محدودة ، وبدلاً من أن تغلق باب الخيال بأن تضع المشاهد أمام تمثيل واحد للكلمة المكتوبة فإنها تفتح هذا الباب على مصرعيه حتى يتسع لكل تصور . ووسط كل الفنون الإسلامية التى تعادلت فيها القيمة الوظيفية والقيمة الجمالية كانت المصورة هي الشكل الوحيد الذى أنطلق فيه الجمال ليلبغ سعته متجاوزاً حدود الواقع بخيولها الزرقاء وأشجارها الوردية وسماواتها التى تعج بالمخلوقات الخرافية وتصويرها الخاص للمكان الذى يُحلق داخله المشاهد ليرى كل تفصيلية فى المصورة من زاويتها الأكثر تعبيراً وجمالاً غير حافل بحدود الرؤية البشرية ولا بصندوق المنظور الهندسى الغربى .

وقد لقيت المنمنمة الإسلامية حضوراً جديداً فى الفن المعاصر من خلال تجارب ضمننتها العديد من قضايا واقعنا المعاش ومن هذه التجارب ما سنعرضه تبعاً :

شازيا اسكندر Shahzia Sikander

ولدت الفنانة شازيا اسكندر عام ١٩٦٩، في لاهور، باكستان ، درست المنمنمات الهندية والفارسية دراسة تقليدية في الكلية الوطنية بلاهور ثم انتقلت إلى الولايات الأمريكية المتحدة لاستكمال دراستها ولأن تعيش وتعمل في نيويورك، وقد مثلت المنمنمات المنهل الأساسي لتجربة الفنانة الإبداعية التي تتوعت ما بين الرسم والتصوير والتجهيز في الفراغ والعروض والفيديو .



الفنانة شازيه اسكندر داخل أحد عروضها الفنية

نشأت كفنانة مسلمة في لاهور تستكشف من خلال أعمالها التكامل بين ثقافة المسلمين وثقافة الهندوس من خلال الجمع بين رموز من كلا الثقافتين تطرحا في صور تدمج فيها بين تاريخها الشخصي ممتزجاً بقناعاتها الفكرية والدينية وتناقش أيضاً العلاقة بين السلطة والجنس والمعتقد .

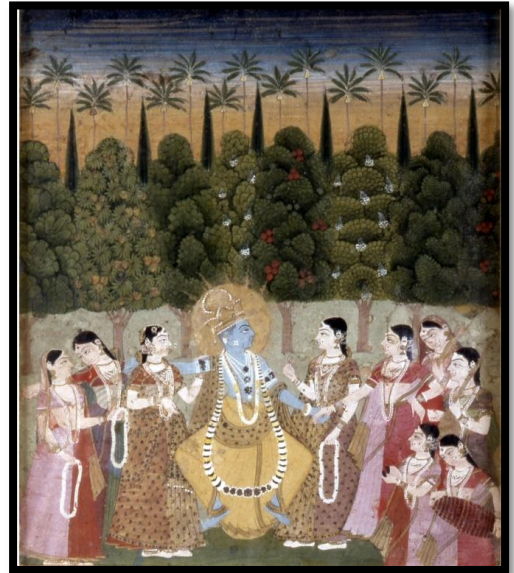
ويعتبر الدين هو العنصر الأكثر إشارية في تجربتها الفنية وحياتها الشخصية أيضاً كفنانة مسلمة فهي تتلمس على وجه الخصوص دور المرأة المسلمة في المجتمع المعاصر وما توجهه من تحديات وصعاب إزاء وجهة النظر الغربية التي قرنت ما بين الإسلام والإرهاب واضطهاد المرأة ، تعمل شازية على تحفيز

الذاكرة البصرية لجمهورها من خلال إضافة عناصر معاصرة إلى حقل بصري تقليدي وهو المنمنمات الإسلامية وهي تحاول من خلال ذلك أن تجبر مُشاهدها على التوفيق بين مشاعر متضاربة مخبأة داخل المناظر الطبيعية الخلابة للمنمنمات ، فضلاً عن تقديم مجموعة كبيرة من مفردات العالم الإسلامي التقليدي إلى الثقافة الشعبية الغربية مثل " المندلا ، الطائرات الورقية ، أحذية رعاة البقر ، كرة القدم " .

شازيا اسكندر لا تطرح أفكارها من خلال أعمال مسطحة فقط بل تخلق أجواءً تركيبية تجمع بين عدة أصناف فنية على سبيل المثال قدمت في أحد أعمالها عرضاً يبدأ في طرح المستطيل الأسود لشاشة " اللابتوب " الخاص بها ومنه ينطلق المشاهد إلى ساحة تتراكم فيها علامات سوداء غير منتظمة ونستكشف أن هذه العلامات التي تبدو كأشكال ظلّية غير منتظمة هي في الأصل شكل تسريحة الشعر الخاصة بنساء المنمنمات الهندية " جوبي " gopi women المصليات مع الإله الهندي كريشنا ، تتراكم تلك الأشكال وتختفي هيئات النساء وتتخذ شكل أسراب الطيور والخفافيش كأنها تتوعد غزاة تلك الإمبراطوريات العتيدة . وقد دأبت الفنانة على توليد التوقعات الجديدة لمفرداتها البصرية واستعانت ببرامج الكمبيوتر التي سمحت لها بالتحرك أدائياً وفق طبقات متعددة ومتراكبة تتيح لها حرية ومرونة في تقديم طرحها الإبداعي الجديد .



تفصيلية من العمل السابق توضح شكل تسريحة الشعر



كريشنا يرقص مع نساء جوبي ق ١٨



شازیه اسکندر

والفنانة مولعة بهذا الشكل الظلي الذي مثل لها مفردة حيوية وأساسية ومثيرة في أعمالها واستخدمته في العديد من أعمالها التركيبية وهي تؤكد حرصها على ألا تنزعه من سياقه الأصلي أو مكانه الذي أتى منه لذلك فهي تستخدم المنمنمات الأصلية كمسرح لهذا الشكل الظلي الذي أصبح الأيقونة الرئيسية في أعمالها ، تقدم من خلاله حواراً تأويلياً ونقدياً مع تاريخ وأصل فن رسم المنمنمات الهندي والفارسي، في الوقت نفسه الذي تفحص فيه الحدود السياسية والثقافية كفضاء للحوار والتحليل .

من هنا كان الأساس في تجربة شازيا هو تلك السلسلة التي تقدم بها تصورهما عن التحولات الجديدة في طرائقنا للرؤية وكأنها تجعلنا نرى الأشياء للمرة الأولى ، وهي تعمل جاهدة على تقديم نهايات مفتوحة لأعمالها ولديها ذلك الفكر الثاقب الذي يرصد بوعي العلاقة المعقدة بين وطنها الأم " باكستان" والوطن المستعار الذي تعيش فيه " أمريكا" ، وعلى الرغم من عدم دخولها المباشر في أفكار سياسية إلا أنها رصدت التوترات والتحريفات التي طرأت على علاقة الشرق بالغرب خاصة في الفترة التي تلت الحادي عشر من سبتمبر .

وفي إطار ذلك تهتم شازيا بالناحية المفاهيمية التي توجزها في البحث في المسافة بين النص البصري الأصلي وبين الترجمة الجديدة له في سياق معاصر ، فجميع أعمالها من المنمنمات حتى الأعمال التجهيزية الكبيرة نبعت في الأساس من دراستها التقليدية للمنمنمات الهندية والفارسية في وطنها الأم لاهور التي استقطبتها للوقوع تحت سطوة هذا الجمال الأخاذ للمنمنمة لتستكشف من خلالها علاقات بصرية جديدة ولتفتنص هذا الشكل المفضل لها لتصيغ منه عوالم تجربتها المعاصرة فبالانتقال إلى الدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية استكشفت الطريق إلى تفكيك مفردات المنمنمة وخلق تلك الصور الهجينة التي تحاول أن تطمس من خلالها تلك الثنائيات أو التناقضات بين: الهندوسي والمسلم ، التقليدي والمعاصر ، الشرق والغرب ، التمثيلي والتجريدي . ومازالت لأن تشارك في العروض العالمية الكبيرة وتقدم من خلالها صوتاً جديداً للفن الإسلامي المعاصر .

فنانة إيرانية ولدت في طهران ١٩٥٥ ، ونشأت وتعلمت في "هيوست – تكساس" ، من خلال التصوير الفوتوغرافي والأعمال التركيبية تستكشف سودي الصراع بين الفضاء العام والفضاء الخاص عبر المزوجة بين المفاهيمي والتقني فتقدم صوراً تشير إلى مستويات متعددة من القراءة لثقافتين مختلفتين لكنها تطرح قضيتها مقترنة بأجنحة من الخيال والحساسية الفائقة.

التناقض هو المقولة الرئيسية التي تطرحها سودي شفيق بين الخلفية الثقافية للفنان المسلم وبين الحضارة الأمريكية المعاصرة ، هي تقدم خدعة الواقع من خلال الصور التي تقدمها وسائل الإعلام ، ومن خلال ذلك تستكشف التوتر القائم بين المساحات الخاصة والعامة متحفظة على تلك السيناريوهات الإعلامية الزائفة التي تقدم الصور النمطية للثقافة الإسلامية من خلال التركيز الضيق على بعض المظاهر السطحية التي تشوه صورة الإسلام .

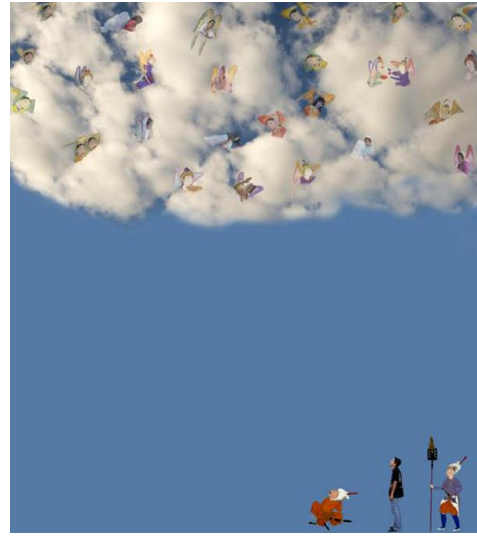


سودي شريفي

وقد تعزل سودى عناصر المنمنمات فتضعها على خلفية لونية مسطحة في فضاء خال من أي علامات تقود لزمان أو مكان بعينه مستعينة بعائلة لونية معاصرة بعيدة عن الخلفيات اللونية الأصلية للمنمنمة التقليدية وتجعل هذا الفضاء المعاصر مجالاً تجمع فيه بين شخصية معاصرة وشخصية خارجة من قلب المنمنمة الأصلية فتجعلنا نتأملهما معاً بشروط بصرية وفكرية جديدة .



سودي شريفى



سودي شريفى

وهي تأمل أن يتحدى المسلم هذه التوقعات الضيقة التي يضعه فيها هذا المنظور الانتقائي المحدود الذي تقدمه وسائل الإعلام عن صورة المسلم ، وباستخدام الزائف والحقيقي تخلق سودى فى أعمالها ما بين الواقعية الفوتوغرافية والخيال في تلك الحالة الغرائبية التي تضعنا فيها .

في مجموعة الفنانة " سلسلة المسرات الفارسية " تضيف الفنانة إلى المنمنمة التقليدية عناصر معاصرة تزرعها بين تفاصيلها فتعيش مع مفرداتها لدرجة أننا قد لانلمحها للوهلة الأولى ونراها كجزء من مفرداته و نقع فى هذا الخلط والإلتباس بين عالمين متناقضين ، ثم ما نلبث أن نكتشف الخدعة حين نقرب ومن ثم نكتسب انتباهاً جديداً نحو العمل ويبدأ عقلنا فى تساؤلاته .



سودي شريفى

وفي مجموعة المسماة : " الصحراء التي تقع خلف المدينة تخصني " تضمن الفنانة قضاياها المعاصرة في لوحات المنمنمات التقليدية عن طريق الكولاج الفوتوغرافي وإدراج التفاصيل المعاصرة في الخيال التاريخي ، هي تحاول أن تخلق قصص جديدة فتصور الحياة اليومية الإيرانية وتسلب الضوء على الصراع القائم بين القيم الجديدة والقيم القديمة ، مسألة متعددة القراءات والتأويلات حمالة أوجه ، هذه المجموعة تقدم فيها نماذج من شخصيات مصغرة تعيد النظر في تفاعلها بين المعاصرة والتاريخية بدلا من جلب عناصر معاصرة وإدخالها إلى المنمنمة كما فعلت في سلسلة المسرات الفارسية ، فهي في هذه المرة تقوم بإخراج شخصيات المنمنمات من مكانها وسياقها الأصلي لتضعها في سياق الحياة المعاصرة وتعيد إحيائها في ظروف جديدة ، تماما كأننا نختبر أفكارنا التقليدية في إطار الحياة المعاصرة كيف لها أن تعيش وتثمر وتطل علينا برداء جديد .

إنها تستعير الشخصيات الصغيرة من المنمنمات الفارسية تكبرها وتصطحبها في رحلة إلى الحياة الإيرانية المعاصرة فتصورها محاطة بمحيط البيئة المعاصرة باعتبارها مزيج من المفارقات والمتناقضات التي تنبع من ثقافة المنطقة ، هي تحكي قضية الحياة الثقافية والسياسية الإيرانية المعاصرة التي تجسد من وجهة نظرها التناقض بين ثقافة المنطقة والدين ونظام الحكم في أعمال خرجت متأثرة بالحركة الاحتجاجية التي نشأت في أعقاب انتخابات الرئاسة عام ٢٠٠٩ ، وهي الحركة التي جلبت إلى السطح ذلك التناقض الكامن تحته .

تطرح تساؤلها : كيف تكون البلاد جمهورية ديمقراطية ومسئولة أمام مواطنيها في وفي الوقت نفسه تدعي أنها دولة ثيوقراطية خاضعة لمساءلة " كائن أعلى" وهي تقدم ذلك التساؤل كأحد القضايا المعاصرة المثيرة للجدل . وهكذا من خلال لحظات خاصة وقصص خاصة تتعلق سودي بالمعاصرة بينما شخوصها وأجوائها تتعلق بالماضي .

ومن خلال هذا تطرح سودي شريفي حضوراً جديداً للفن الإسلامي من خلال استدعاء أحد أهم أيقوناته وهي المنمنمة الفارسية لتصدح بقضايا معاصرة .



سودي شريفى



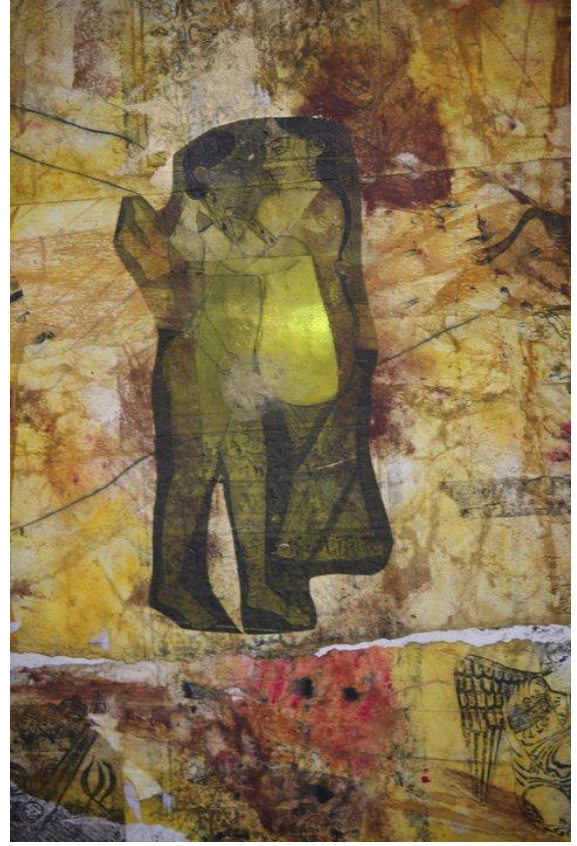
سودي شريفى

محمد أبو النجا ١٩٦١

نلمح في تجربة الفنان المصري محمد أبو النجا (١٩٦٠) مداخل تجريبية مختلفة وهو يعد نموذجاً للفنان المعاصر دائم البحث ، وقد تضمنت أحد مباحثه فكرة التراث الشرقي بشكل عام من خلال عدة تجارب مثل : " انعكاسات ، سجادة إيراني ، كتاب الأسرار ، الاستشراق ، كما سوترا " . إنه يبحث عن صيغ معاصرة من خلال تاريخ الفن ، صيغ قادرة على حمل انشغالاته كفنان معاصر يبحث في التابو الثلاثي " الجنس ، السلطة ، الدين "



تفصيلية من المخطوط الهندي " كما سوترا "

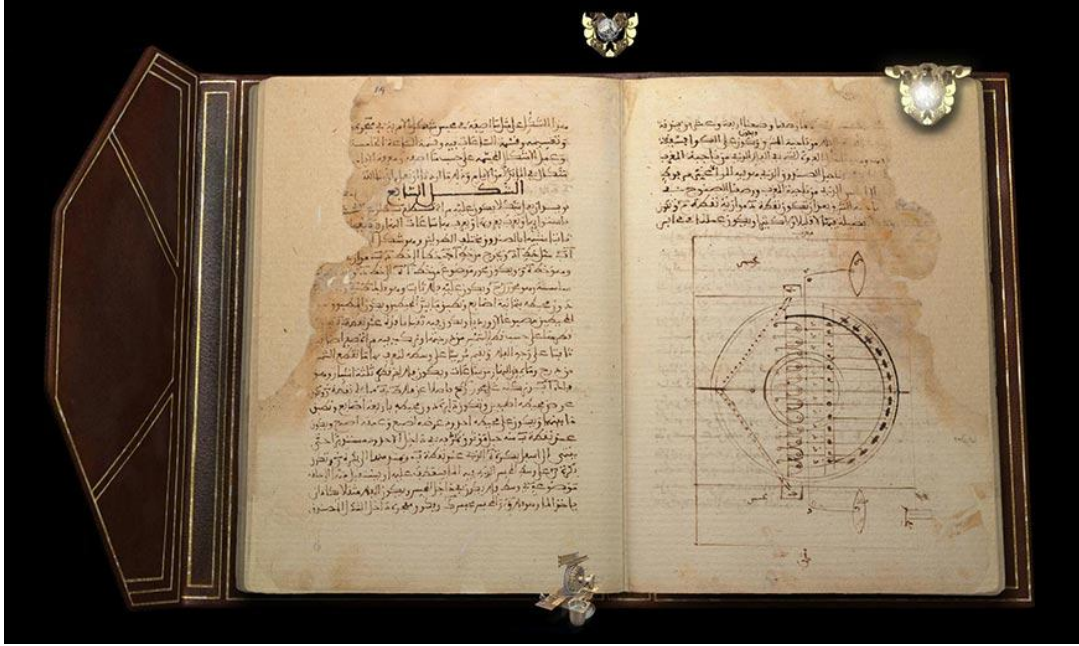


عمل للفنان محمد أبو النجا

وهو فى ممارساته كمصور لا يقنع بمسطح هادئ محايد ينقله من سكون لسكون؛ بل يعتمد أحياناً لأن يزيد من معامل الحيرة فيصبح الكشف أكثر إثارة وجذباً. ومن ثم ، تخلت اللوحة عنده عن وجودها المحايد المسالم ومظهرها الصالوني التزييني؛ ودخلت مساحة للشغب والأخذ والرد والنهايات المفتوحة. و فى إحدى تجاربه التى نحن بصدها الآن يدخل إلى نسيج أعماله رقائى فوتوغرافية من مخطوطات شرقية وإسلامية قديمة قد تحوي معادلات حسابية أو رموز سحرية أو رسوم علمية للات متخيلة أو دوائر وتروس أو مصفوفات من الكتابات أفقية ورأسية ومائلة تتخذ إيقاعاً بصرياً يتحرك كخلايا كائنات دقيقة تنمو فى اتجاهات عديدة .



محمد أبو النجا



مخطوط كتاب الأسرار

وأحياناً أخرى نجد كتابات عربية في خلفيات هادئة نلمس بصعوبة حضورها الخافت . هذه المفردات تندمج مع مسطحة التجريدي الذي يحتفي فيه بقيمة الملابس القديمة والأسطح التي توحى بأنفاس التاريخ وتراكم آثار الزمن ، يغمرها الفنان بغللات من اللون الشفاف ورقائق الورق المعالج يدويا ليوحي بالقدم والتهلهل والتآكل ، ويدع الفنان تأثرات التبقيع والكشط والحذف والإضافة تجري عملها على السطح بأكمله فيصنع لهذه المفردات تاريخ مشترك مع خلفياته التجريدية ، إنه يستحضر تاريخها الخاص ويوحدها مع تاريخ عمله الفني الذي يجتاز فيه رحلة بناء اللوحة بمتعة بادية .

إنه يستخدم الورق المصنع يدوياً والذي مازال حياً يحمل أنفاس الطبيعة ،. وتتدخل الصورة الفوتوغرافية في منح اللوحة بعداً إيهامياً لتعيد رؤية العمل بهاجس جديد ؛ محاولين أن نربط تلك المفردة

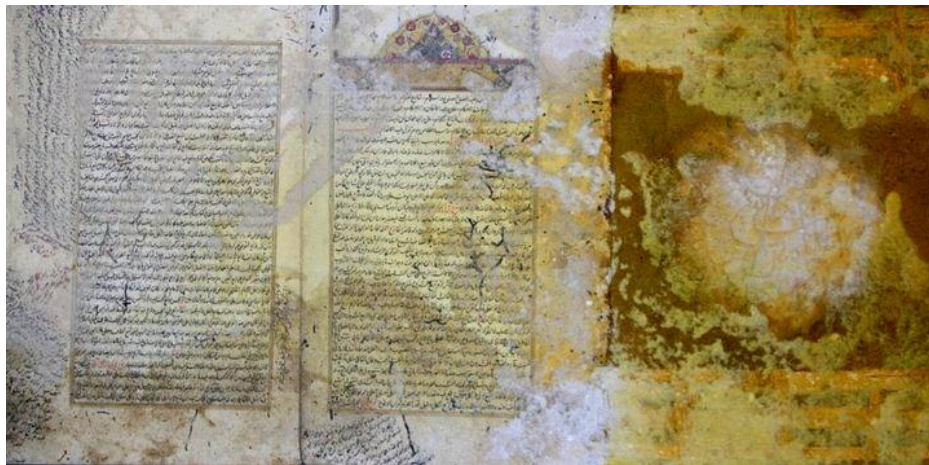
الفوتوغرافية المختارة بعناية، بالدلالات الجديدة التي أغرقتها في أبعاد غير مرتبطة بها في واقعها التاريخي . ورغم اختلاف مشارب تلك الخامات والأشياء إلا أنها تعيش معا حياة جديدة بقوة طاقة الفنان التي تلممها وتجعلها ممكنة كعائلة واحدة متصلة النسب.



محمد أبو النجا



من مخطوط عربي قديم



محمد أبو النجا



من هذا النسيج يتولد في أعمال أبو النجا حضوراً جديداً للفن الإسلامي عبر حالة ضبابية غير مباشرة يسرّب لنا الفنان من خلالها دفقة من الأحاسيس المبهمة على الرغم من ارتباطها ببعض المفردات التاريخية والتراثية إلا أنها انتزعت منه ووضعت في سياق جديد ، وهذا التلميح في ذاته يفتح درباً لتدفق الصور وتداعيتها.

.وفي النهاية وسيمقي الفن الإسلامي يمثل شكلاً مهماً من أشكال الفكر الجمالي القادر على التواصل ليثري التجربة الفنية المعاصرة بأطروحات جديدة .

المراجع :

- ١) أحمد فؤاد سليم : شاهد عيان على حركة الفن المصرى المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨
- ٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، ١٩٦٦
- ٣) هانز جيورج جادامر : تحلى الجميل . ترجمة ودراسة وشرح/د.سعيد توفيق . المجلس الأعلى للثقافة . ١٩٩٧
- ٤) طونى مارينى : اسهامة الجمالية العربية فى نشأة الفن الغربى الحديث ترجمة حسن الكاظم ، مجموعة دراسات صدرت عن معهد العالم العربى ، باريس