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

الفنون الإسلامية بحضور معاصر

إعداد

أ.د/ أمل نصر

أستاذ التصوير بكلية الفنون الجميلة – جامعة الإسكندرية

٢٠١٥

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

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 لابد 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 النظـــر 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 " هــ . 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 يفتقدها محاولاً عقد الصلة بفنون هذه الحضارات التي طرحـــت على المجـــال الإبداعي و الجمالي الكـــثير مـــن القيـــم التي اتفقت مع توجهات الفـــن الحديث.

---

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

٢) هانز جيورج جادامر : تجلى 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 شعورا جمعياً يربطنا بهذا التراث أكثر من غيره وأيضاً أكثر مما يربط به غيرنا من فنانين أوربيين اكتشفوه بصرياً من قبلنا وأعادوا صياغته فى صور معاصرة . فالشكل وحده لا يخلق تواصلاً 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 التى تتيح له تناوله من خلال عدة مستويات وقد سبقنا الأوربيين فى إعادة النظر للفنون الإسلامية وفنون الحضارات الشرقية بشكل عام ليعيدوا اكتشافها و صياغتها فى صور معاصرة من هنااستفاد الكثير من رواد الفن الحديث من الفن الإسلامى وألتقوا معه فى عديد من القيم الجمالية وفى مقدمتها الثورة على المحاكاة، وإخضاع الطبيعة للتقويم التصورى والاستجابة لما يمليه المنطق المجرد للأشكال فى العمل الفنى. ومن الفنانين الذين تأثروا بالفن الإسلامى جوجان وماتيس وبول كلى وإشر وغيرهم . "كذلك مثلت فنون الخط فى الشرق الأقصى والعالم العربى مرجعاً جمالياً جديداً للفن الغربى غير التشخيصى وكان اكتشاف العوالم الفلسفية ــ الجمالية والتقنية لهذه الفنون عاملاً هاماً من عوامل الحداثة الأوربية ، حيث أن أحد أهم عناصر الجذب فى الخط العربى ، مثلما فى خطوط شرقية أخرى ، إنما يكمن فى الإمكانيات العديدة التى استطاع هذا الخط أن يستخلصها من امكانات تنضيد للحروف الخطية لايتبع النظام "الجوتنبرجى" (نسبة جوتنبرج مخترع المطبعة) . ذلك أن الترتيب الحر لعلامات الكتابة ، أى انتزاعها من المنطق الخطى لحروف المطبعة ، قد شكل إحدى الاهتمامات العميقة للفن الغربى ، وقد مهد لهذا الاتجاه المصور بول كلى عندما ابتكر شاعرية كاملة للعلامات الحرة وكتابات الحروف المفردة ، وأكمل هذا التوجه توبيه وميشو وسولاج وماتيو وهارتنج وغيرهم الذين مثلت لهم هذه الفنون مرجعاً بالغ الأهمية لتيار كامل فى الفن التجريدى " (٣)

---

٣) **طونى مارينى : <u>اسهامة الجمالية العربية فى نشأة الفن الغربى الحديث</u>** ، ترجمة حسن الكاظم مجموعة دراسات صدرت عن معهد العالم العربى باريس ص٥٩ ــ٦٠

أما بالنسبة لفناني العالم الإسلامي فقد كان الخط العربي هو التجلي الأول لحضور الفن الإسلامي فى إبداعات الفن العربي الحديث فكانت الحروفية هى إحدى المباحث الجمالية التى مثلت إنشغالاً مشتركاً بين الفنانين العرب بشكل عام ، حيث آمن الكثير من الحروفيين بقدرة الفن الإسلامى ــ ومن تجلياته فن الخط ــ على الخروج ليحمل رسالة من جديد فى 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 التى تستطيع أن تظل حاضرة من خلال قيمها المتجددة ، كما تمثل بالنسبة له مرفأ أمن 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 الإسلامى دفعة تحرره وتقربه من فننا المعاصر وخلال إقامتها فى أمريكا تكتشف الأهمية الجوهرية للحروف العربية ، وكذلك الفنان العراقى جميل حمودى الذى يقر بأن تجربته الحروفية قد بدأت فى باريس (١٩٤٩) كردة فعل ثقافية وقومية على الحضارة الأوربية خوفاً من الضياع فى تراث لايمت لوجوده القومى بصلة ، ويقوم الفنان المصرى أحمد مصطفى أثناء إقامته فى انجلترا بتقديم تجربته الحروفية التى ارتاد بها العالم ويحملها النقاد الغربيين بالعديد من مفاهيم الاستبصار الروحى ، ومثلهم يقوم يوسف سيده بتقديم رسالته إلى جامعة " كولمبس أوهايو" الأمريكية فى دكتوراة الفلسفة عام ١٩٥٧، وكان "موضوعها الخط العربى فى التصوير التشكيلى الجدارى المعاصر وعلاقته بتراث الفن العربى" ، وكانت رسالته بحثا شائقاً عن الكتابه العربية وعلاقاتها التشكيلية أثبت فيها بالنظرية والتطبيق أن الكلمة العربية المكتوبة يمكنها القيام بدور هام فى خلق ثقافة تشكيلية جديدة حول العالم العربى 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 المصرى المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ ، ص٧١

إلا أننا نجد الأن طرحاً أكثر سعة بين فنانى العالم الإسلامي لتقصى 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 التى ارتحلوا إليها في تناولهم لهذا الرافد الهام في أعمالهم من خلال ثلاث محاور :

المحور الأول: الخط العربي

يوسف سيده

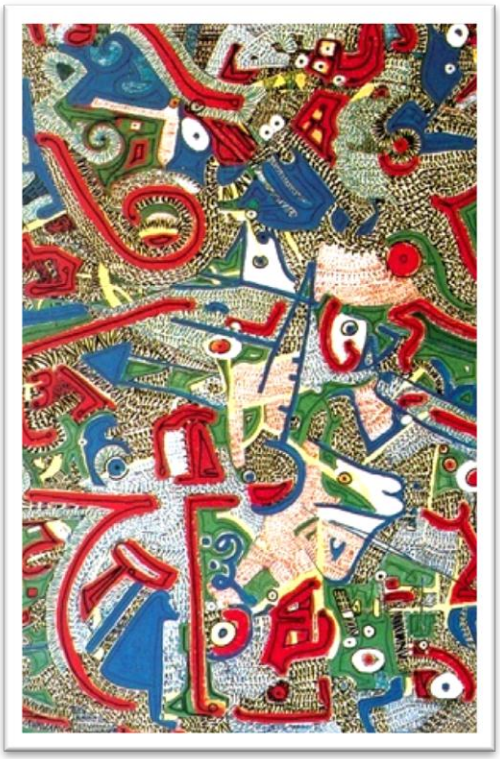
يعد يوسف سيده (١٩٢٢ـــــــــ ١٩٩٤) رائداً للحروفيين المصريين وقد بدأت تجربته الإبداعية فى منتصف أربعينيات القرن العشرين إلا أنه بدأ تجربته الحروفية التى تألقت حتى عُرف بها فى الستينيات . وقد كان مدخله للحروفية متسقاً مع منحاه كفنان ثورى مجدد وأحد الأعضاء البارزين لجماعة الفن المصرى الحديث التى تكونت عام ١٩٤٨* ورغم ذلك الميل الحر لدى سيده ــ الذى التقى فيه مع الفنانين الغربيين ــ 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 فى رقع متجاورة والتى نراها فى أعمال المنمنمات الإسلامية ، والكتابات المغربية المرسمة ، والخيامية الشعبية المصرية التى يعود عهد إزدهارها إلى العصر المملوكى و كساوى الأضرحة المطرزة بالكتابات و كذلك المعلقات الحائطية وأيضا المفارش والستائر الشعبية ذات الزخارف الدقيقة المنفذة بطريقة الإضافة . والتى يمكن أن نعتبرها جزءاً من المرجعية البصرية ليوسف سيده .

كان تناول يوسف سيده للحروف والكتابات تناولاً لايعتمد على التماثل أو فردية الموضوع بل يخلق نوعا من التوتر و التغيير و الخلخلة لكل ما هو ثابت و يعطي نوعا من التكثيف للتكوين فيصبح التكوين فى 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 البصرى المتغير . وهو

بذلك يقدم نوعاً من الخبرة البصرية التى 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 (كولاج COLLAGE) .

يوسف سيده ، خيامية

وكثيرا ما يستخدم النقطة أو اللمسات الصغيرة المجزأة بانتظام أو الخطوط المتقطعة كوسيلة لبناء الشكل من خلال إطار تنظيمى متعدد الاتجاهات ، ففى تجاور تلك الأشكال الصغيرة غير المنتظم يتحقق ملمساً ضمنياً يعطى حساً نبضياً يضاهى المطرزات الشرقية الدقيقة ، لقد استخدم سيده الأداء التنقيطى بصورة أكثر عاطفية عندما لم يخضعه للقصدية وللتحليل المعملى 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 التى تنتظمها وبالاتجاهات 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 حيوياً 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 فى المرحلة التى 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 آن إلى آخر متخللآ 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 فى هيئة شرائح طولية أو مساحات غير منتظمة حيث يبدأ الفنان بمساحات من الألوان المتناقضة فيضع بنية أولية للمسطح ثم ما تلبث الكتابات أن تتداخل فى كثافة مكونة ستارة " أرابيسكية " فوق مساحات اللون الشفيف ، تتنوع حجوم الخطوط فتكبر لتصبح متقدمة في العين أو تصغر لتتراجع في الخلفية أو ترسم أشكالاً ظلية " سلويت" مبهمة وغير محددة ، وأحياناً ما تقترب الخطوط فتشكل بتكاثفها معا مساحات الظل ، تترسب الحروف متوالية ومتقاطعة متعددة الاتجاهات ومتنوعة النسب فوق تلك البنية لتنسج طبقة خطية تشكل مسطحاً ثانياً فوق بنيته اللونية الأولى فيتنج عن تلاقيهما الكثير من التأثيرات غير المتوقعة فى مساحات من الضوء والظل التى 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 فى ظلام أو ضباب غامض ، ثم تتناثر بقع اللون الصغيرة لتسهم فى إضافة إيقاعاً ثالثاً .. هذا الزخم الإيقاعي المتراتب الشبيه بالتردد الصوفى يحدث تأثيره الخاصة فى العمل فيتحول إلى قطعة من الموسيقى البصرية .

.إن العلاقات البصرية فى الأشكال والأداء النبضى ذو اللمسات والخطوط المجزأة المتقطعة التى تجتمع لتعطى الشكل فى النهاية ، يشعرنا تذبذبها وحركتها الداخلية الناجمة عن تتابعها متتالية فى مسارات متحركة ومتغيرة أنها فى 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 تفاعلى متغير ، يعكس حالة من حالات نمو الشكل الذى مازال مستمراً ومتفاعلاً ونابضاً ، لكن سرعان ما يتحول اهتمامنا من إدراك قيمة الاستقبال الحسي للأشكال إلى قيمة إدراك بنية الشكل والنظم التى تحكم علاقاته فتعطيه هذا التماسك .

عبد الوهاب عبد المحسن

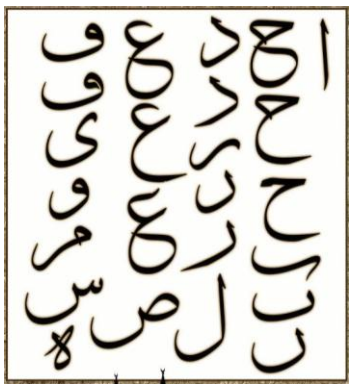
نموذج للخطوط العربية

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

ويقدم الفنان حالة من التماهى مع المسطح عبر إيقاع صوفى منتظم فى ترديدات وتكرارات الخطوط تارة وبقع اللون المتناثرة تارة ولمسات اللون تارة أخرى وهو بهذا الإيقاع يقطع طريقاً للإقتراب من إيقاع الكون الذى يذكرنا بأننا ننتمى 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 فى مجال الخط العربي حيث أعطاه حرية غير مسبوقة فى التناول والاندماج في سياق تجربته التجريدية فقد تعامل مع الحرف كمدرك جمالى حر يتحرك فى بنياته الشكلية منحياً جانباً دوره الوظيفي أو الزخرفي ، فلم يلجأ إلى التكرار المنظم أو التماثل أو التكبير والتصغير وأشباه تلك الحيل التى فاضت بها أعمال الكثير من الحروفيين كوسيلة للاستثمار اللانهائى للبنية التقليدية للحرف والتعامل معه بشكل ذهنى معملى دون إعطاء مساحة للنمو الحر للصورة وفقاً لقانونها الخاص . ويؤدي الحرف دوره تبعاً لاحتياج اللوحة فهو يعلو دراميا ويشتبك أو يهدأ أو يندمج حسب الإيقاع التعبيري للعمل .**



نموذج من الخطوط العربية

سامح اسماعيل

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

كذلك لم يلجأ سامح لربط تجربته الحروفية بدلالات روحية أو تجربة صوفية ، ذلك الربط الذى 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 فى نسيج متراكب فى بعض أعماله . فتتداخل بنيات الحرف العربي مع جسد الأنثى تغطي أجزاءاً منه مندمجة مع خطوط خصلات شعرها ومنحنيات جسدها .

يدمج سامح الجسد مع الحرف العربي مع الخلفية فى 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 تطمس الحروف الجسد وتشتبك معه وتارة أخرى تبدو كأنها بنية مطمورة في المسطح يطمسها في أجزاء وتركها فى أجزاء أخرى مدمجاً معها بعض الوحدات الزخرفية الإسلامية التى يفكك بنيتها الأساسية ويبقى على أجزاءها مفككة بإيقاع هادىء مكتفياً بوجودها الإيحائي على البعد ، فهو يشتغل على فكرة طبقات اللون ما بين الشفافية والطمس بأداء حر حيوي لانشعر فيه بالافتعال في الربط بين ايقاع الحرف وإيقاع جسد الأنثى بل يدمجهما معا في وحدة تقبلها العين بارتياح .

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

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

سامح اسماعيل

وفي مجمل أعماله يفكك سامح اسماعيل الخط ليندمج وسط مساحات المسطح ذات اللمسات السريعة المتتالية في أداء لحظي مندفع لامجال فيه للتردد ، إذ يقتنص وهج الانفعال الأولي فيصبح هو المحرك الأول لبنية العمل وهو يمتلك الوعي بطبيعة التوتر الذى تحدثه مختلف المواقف الخاصة بالعلاقات القائمة بين الأشكال والأرضيات فيعتمد على إحداث صراع إدراكى حسى بين الشكل والأرضية؛ حيث من الممكن أن يتحول ما كان يعتبر شكلا إلى أرضية والعكس صحيح. إذ يؤدى هذا التبدل إلى حضور شكل خاص من الإدراك الحسى 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 وبدلا من ذلك تعامل "سامح" مع الأرضية بنفس الأسلوب الذى 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 الجمالى بسبب عدم تعودنا على الخصائص التصويرية والتشكيلية العامة للصورة، لذلك يكون من الضرورى أن نقوم بإكتشاف وتطبيق حدودا جديدة لتقييم الجوانب الفنية وفقا لمضمونها العقلى أو العاطفى ، وفى هذا الالتباس بين الشكل والأرضية يكمن بعضاً من سحر الصورة

ويتعامل الفنان مع الفراغ على أنه احد عناصر العمل الفنى الإيجابية المرنة التى يمكن استخدامها بشكل حر وبالكيفية التى يستخدم بها الشكل الذى يحتل مساحة معينة من الفراغ. وفى الفراغ تنفرط الحروف والنقاط وطرطشات الحبر تخرج وكأنها تغادر أطرها 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

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

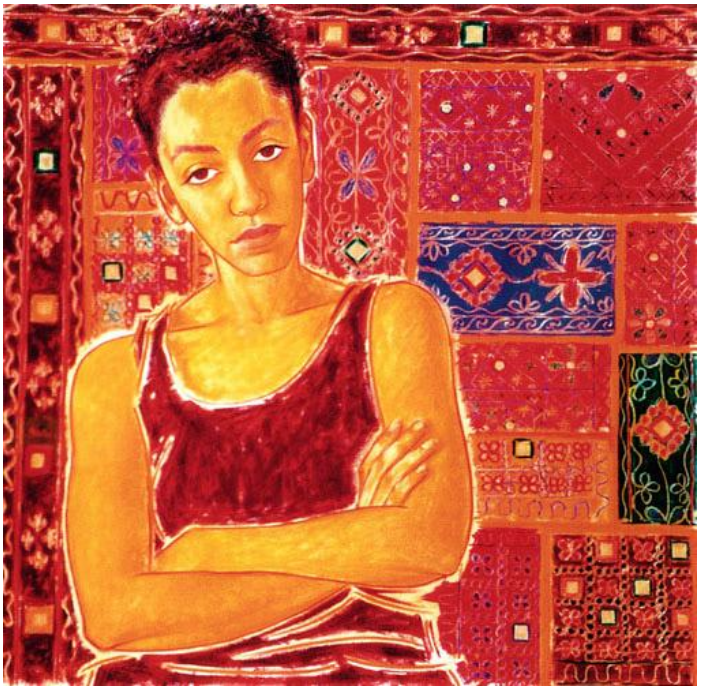
المحور الثاني : الزخارف الإسلامية

مي رفقي مثلت الزخارف قطاعاً عريضاً وشريكا في الكثير من أشكال الإبـداع فـى الفـن الإسلامي سواء بصورتها التزينيية فى العمارة أو في صورتها الجمالية التـى نلمحهـا فـي المنمنمات الإسلامية ، فالخلفيات المزخرفة قد مثلت مسـرحاً للحـدث المصـور وللـنص المكتوب في المنمنمة . وقد مثلت الزخارف الشرقية الإسلامية منبعاً بصرياً هامـاً لتجربـة المصورة مي رفقي إذ استطاعت أن تستخدمها بنجاح استخداماً تعبيرياً يتناسب مع تجربتهـا التصويرية . ونتذكر هنا مقولة عالم الجمال اتيان سوريو فى كتابه الهام " الجماليـة عبـر العصور " علينا ألا نتمثل الفن الزخرفي الإسلامي الذى تعتبـر الدراسـات الجماليـة عنـه دراسات فى الهندسة أثراً قائماً على مهارة فكرية وعقلية محض ، إنما كأثر يدأب فى البحث عن طرق تبعث على الحلم وتغذيه ، حلم من طينة روحية عالية ، وذلك فى نوع من الفـرار بعيداً عن أشكال العالم المادي وعالم الجسد . كذلك يجب أن نضيف بأن هـذا الفـن قابـل لتطويرات واسعة شبيهة جداً بالتطوير الموسيقي.

وفي هذا السياق نطرح تجربة مي رفقي لنلاحظ أن الزخارف الإسلامية تشغل مساحات ليست بالقليلة فى خلفيات وأرضيات أشكالها المصورة تلك الزخارف التي نراها في المنمنمات أو أعمال الخيامية أو النسيج المرقع " patch work" أوالسجاد 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"لهندي



عمل للفنانة مي رفقي

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

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 أوعرضية 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 الإنسانى تعتمد مي رفقي فكرة " تغريب الجسد " أي عدم الاهتمام بالجسد كعنصر مادي له حجم ووجود منفرد في العمل الفني وهى فكرة ذات أصول شرقية قديمة نراها فى اللفائف الصينية والمطبوعات اليابانية كما نراها فى المنمنمات الإسلامية وهى 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 الخاصية الجمالية كانت هي السبب في عدم إعطاء الجسم الإنساني وضعاً مميزاً في العمل الفني الشرقى بل صور كجزء من نسيج داخل العمل لايتمتع بتبجيل خاص ؛ لذا كان يُصَور مسطحاً و محللاً لمجموعة من الخطوط أو الزخارف و بنفس درجة الاهتمام بالعناصر الأخرى ، فيختفي ظلـــه ووزنه و لا يشـــكل موضـــوعاً منفرداً للعمـــل الفـــني ولا يصور مستقلاً عن خلفيته كما نشاهد فى تصوير " البورتريه " فى الفنون الغربية .

وتمنح الزخارف الشرقية والإسلامية لتصاوير 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 التى تتناثر فيها الوحدات الزخرفية أو من خلال قطاعات مزخرفة تقيم بها بناء الصورة تصميمياً .

عمل للفنانة مي رفقي

نماذج من النسيج الشرقي

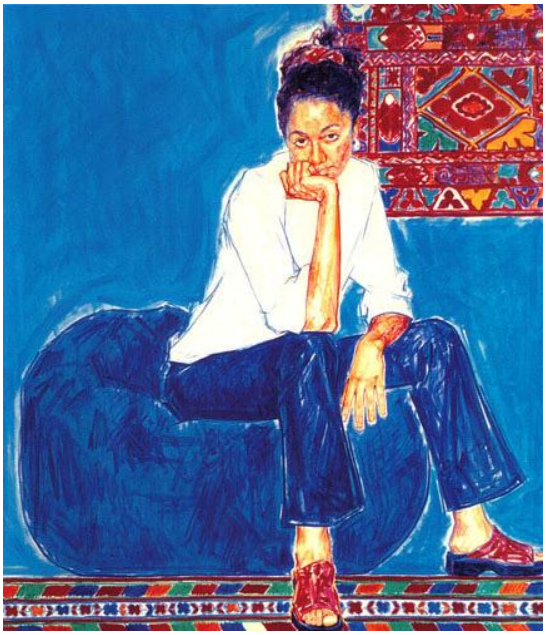
(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

وقد تبسط مي الزخارف كسدائل في خلفيات العمل أو ملابس شخوصها 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 رفقي

وفى أحيان أخرى تستخدم الفنانة الزها خارف في مسطحات تتناوب مع مسطحات لونية فارغة فتتعادل 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 فى فضاء العمل ، أو كتضع مقطع زخرفي مستقل في خلفية العمل يصنع حواراً بصريا مع الشخصية المصورة



عمل للفنانة مي رفقي

من أعمال النسيج الشرقي

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

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 الملئ 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 فى بنيتها الشكلية ، ومن هنا أضافت الزخارف الإسلامية لتجربة مي رفقي هيئة شخصية لأعمالها ، وهى بدورها منحت الزخارف الإسلامية بعداً معاصراً تجدد به حضورها فى 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 فى أعمالها الزخارف الإسلامية لتمر بالوجه لتمحو جزئيا ملامحه متماهية معه أو تكسب الوجه لوناً غامضاً تعلوه بعض الزخارف المتلاشية وقد تتدخل بالحذف على بعض أماكن الزخارف وتملك باقتدار تنويع ايقاعها ما بين الذهاب والعودة حيث تتدخل على الصورة الفوتوغرافية لتبقى على وضح أجزاء منها بينما تحجب جزئياً أجزاء أخرى بطبقات شفافة من الزخارف . وهي فى هذه الأجواء تجعلنا نستحضر وجوه النساء فى المنمات الهندية المغولية لنعقد هذا الرابط الخفي بينهم .

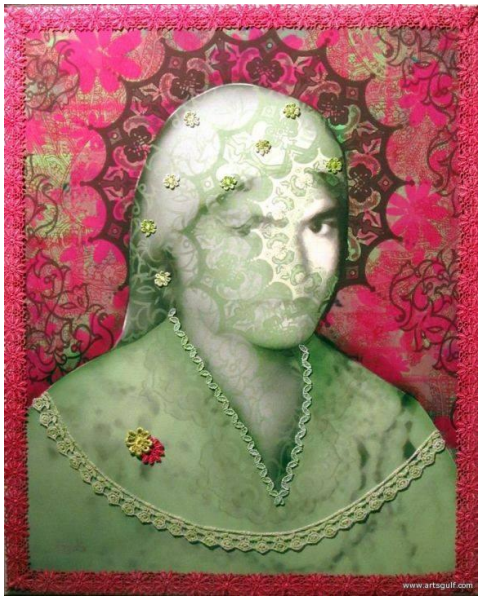
نادية وهدان

نماذج من منمنمات هندية

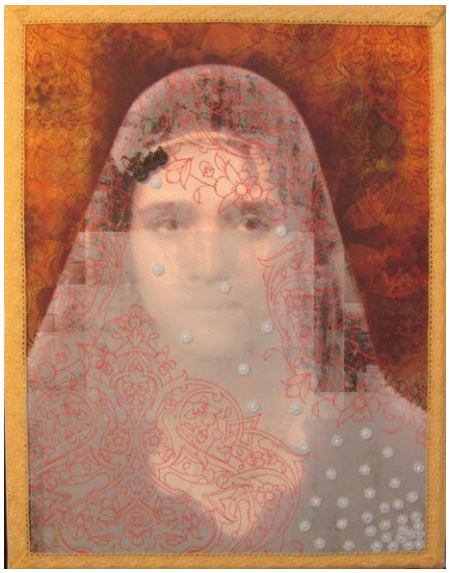
وأحياناً تلف الفنانة الوجه بيشمك مزخرف يزهو بورده ولألئه وأحياناً أخرى يغمر الوجه مساحة من الأبيض نوراني الحضور وهي تستخدم الضوء بحساسية حالمة ، يغيب ويظهر ، يخفت ويتألق حسبما تحدد له من مواضع للغياب والحضور . إنها تستخدم الصورة الفوتوغرافية القديمة التى تنفذ إلى وجداننا الذي يحن إلى الماضي بأسى أو شجن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

.وتختار الفنانة أجزاء من الزخارف لتنفذها بقطع من الدانتيل وتلصق عليها الورود واللألىء 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 فِرَح ،وجه حزين ، وجه كادح ، وجه مطموس . إنها وجوه مصرية تدخل عليها الفنانة رقائق شفافة من ستائر زخرفية تتحكم في حضور طبقاتها الخطية واللونية فتحذف أجزاء وتبقي على أجزاء وتغيب فى اللون البهيج أجزاء أخرى ، وقد تنتخب بعضها فتظهره وتنحي البعض وتغيبه في الخلفية مما يكسب الزخارف التى تعودناها مسطحة أبعاد مسافية ، كما تكسر انتظامها الزخرفي فتدخل في سياق تعبيري ورمزي موح حيث تحدث المفارقة بين الواقع والتاريخ ، بين التحقق والانحسار .



نادية وهدان

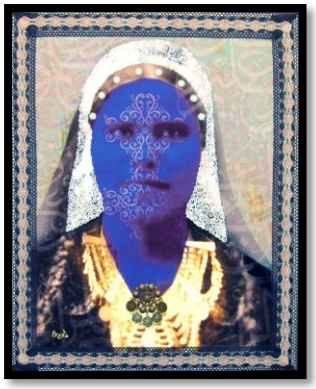


نموذج لمنمنمة هندية **نادية وهدان**

إن غياب هذه الشخصيات في تلك الأجواء يجعلها تبدو وكأنها في حلم متصل خاصة عندما تذهب بنا الفنانة بعيدا عن الأرض فيأخذ الوجه لوناً أخضر إميرالدياً أو أزرق فيروزي يذكرنا بوجوه الإله الهندي كريشنا أو يصبح أبيضا ناصعا . إنها تقدم لنا نوعاً من البهجة الشجية فهى تخاطب فينا ــ دون أن نشعرــ ذكرياتنا حول تلك الوجوه الحبيبة التى تمثل النموذج الأصيل للإنسان المصري البسيط والذى لابد 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 وهدان منمنمة هندية"تفصيلية لوجه كريشنا" نادية وهدان

المحور الثالث : المنمنمات الإسلامية

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

تضعنا المصورة الإسلامية (المنمنمة) على مثل رحب فى كيف تتسع الصورة وتتكاثف فيها الرؤى حتى تتجدل 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 هى الشكل الوحيد الذى أنطلق فيه الجمال ليبلغ 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 ضمنتها العديد من قضايا واقعنا المعاش ومن هذه التجارب ما سنعرضه تبعاً :

شازيا اسكندر Shahzia Sikander

ولدت الفنانة شازيا اسكندر عام ١٩٦٩، في لاهور،ــ باكستان ، درست المنمنمات الهندية والفارسية دراسة تقليدية فى الكلية الوطنية بلاهور ثم انتقلت إلى الولايات الأمريكية المتحدة لاستكمال دراستها وللآن تعيش وتعمل في نيويورك، وقد مثلت المنمنمات المنهل الأساسي لتجربة الفنانة الإبداعية التى تنوعت 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 فى صور تدمج فيها بين تاريخها الشخصي ممتزجاً بقناعتها الفكرية والدينية وتناقش أيضاً العلاقة بين السلطة والجنس والمعتقد .

ويعتبر الدين هو العنصر الأكثر إشارية فى تجربتها الفنية وحياتها الشخصية أيضاً كفنانة مسلمة فهي تتلمس على وجه الخصوص دور المرأة المسلمة فى المجتمع المعاصر وما توجهه من تحديات وصعاب إزاء وجهة النظر الغربية التى قرنت مابين 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 أجواءاً تركيبة تجمع بين عدة أصناف فنية على سبيل المثال قدمت في أحد أعمالها عرضاً يبدأ فى طرح المستطيل الأسود لشاشة " اللابتوب " الخاص بها ومنه ينطلق المشاهد إلى ساحة تتراكم فيها علامات سوداء غير منتظمة ونستكشف أن هذه العلامات التى تبدو كأشكال ظلية غير منتظمة هي في الأصل شكل تسريحة الشعر الخاصة بنساء المنمنمات الهندية " جوبي "gopi women" المصليات مع الإله الهندى كريشنا ، تتراكم تلك الأشكال وتختفي هيئات النساء وتتخذ شكل أسراب الطيور والخفافيش كأنها تتوعد غزاة ة تلك الإمبراطوريات العتيدة . وقد دأبت الفنانة على توليد التوقعات الجديدة لمفرداتها البصرية واستعانت ببرامج الكمبيوتر التى سمحت لها بالتحرك أدائياً وفق طبقات متعددة ومتراكبة تتيح لها حرية ومرونة في تقديم طرحها الإبداعي الجديد .

كريشنا يرقص مع نساء جوبى ق١٨

تفصيلية من العمل السابق توضح شكل تسريحة الشعر

شازیه اسکندر

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

والفنانة مولعة بهذا الشكل الظلى الذي مثل لها مفردة حيوية وأساسية ومثيرة فى أعما لها واستخدمته فى العديد من أعمالها التركيبة وهي تؤكد حرصها على ألا تنزعه من سياقه الأصلي أو مكانه الذي أتي منه لذلك فهي تستخدم المنمنمات الأصلية كمسرح لهذا الشكل الظلي الذى 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 فى تجربة شازيا هو تلك السلاسة التى تقدم بها تصورها عن التحولات الجديدة في طرائقنا للرؤية وكأنها تجعلنا نرى الأشياء للمرة الأولى ، وهى 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 التى طرأت على علاقة الشرق بالغرب خاصة فى الفترة التى تلت الحادي عشر من سبتمبر .

وفى إطار ذلك تهتم شازيا بالناحية المفاهيمية التى توجزها في البحث في المسافة بين النص البصري الأصلي وبين الترجمة الجديدة له فى سياق معاصر ، فجميع أعمالها من المنمنمات حتى الأعمال التجهيزية الكبيرة نبعت فى الأساس من دراستها التقليدية للمنمنمات الهندية والفارسية في وطنها الأم لاهور التى استقطبتها للوقوع تحت سطوة هذا الجمال الأخاذ للمنمنمة لتستكشف من خلالها علاقات بصرية جديدة ولتقتنص هذا الشكل المفضل لها لتصيغ منه عوالم تجربتها المعاصرة فبالانتقال إلى الدرسة فى الولايات المتحدة الأمركية 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 للأن تشارك فى العروض العالمية الكبيرة وتقدم من خلالها صوتاً جديداً للفن الإسلامي المعاصر .

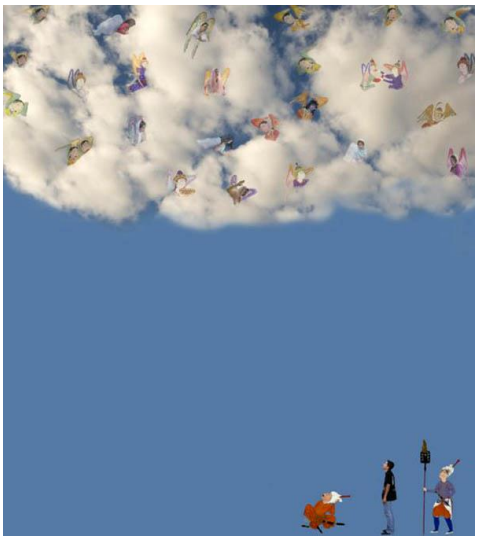
سودي شريفي Soody Sharifi

فنانة إيرانية ولدت في طهران ١٩٥٥ ، ونشأت وتعلمت في "هيوست ــ تكساس" ، من خلال التصوير الفوتوغرافي والأعمال التركيبية تستكشف سودي الصراع بين الفضاء العام والفضاء الخاص عبر المزواجة 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 التى تقدمها وسائل الإعلام ، ومن خلال ذلك تستكشف التوتر القائم بين المساحات الخاصة والعامة متحفظة على تلك السناريوهات الإعلامية الزائفة التى تقدم الصور النمطية للثقافة الإسلامية من خلال التركيز الضيق على بعض المظاهر السطحية التى 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 مجالا تجمع فيه بين شخصية معاصرة وشخصية خارجة من قلب المنمنمة الأصلية فتجعلنا نتأملهما معاً بشروط بصرية وفكرية جديدة .



سودي شريفي

سودي شريفي

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 تحلق سودي فى أعمالها مابين 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 نقترب ومن ثم نكتسب انتباهاً جديداً نحو العمل ويبدأ عقلنا فى تساؤلاته .

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

سودي شريفي

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

وفى مجموعة المسماة : " الصحراء التى 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 وتسلط 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 والتأريخية بدلا من جلب عناصر معاصرة وإدخالها إلى المنمنمة كما فعلت في سلسلة المسرات الفارسية ، فهى 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 التى تجسد من وجهة نظرها التناقض بين ثقافة المنطقة والدين ونظام الحكم فى أعمال خرجت متأثرة بالحركة الاحتجاجية التى نشأت فى أعقاب انتخابات الرئاسة عام ٢٠٠٩ ، وهي الحركة التى 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 .

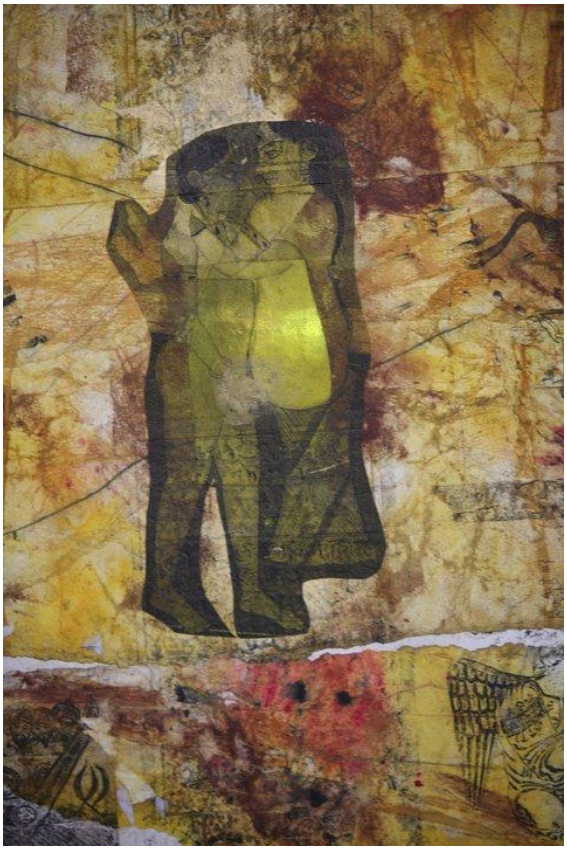
سودي شريفي

سودي شريفي

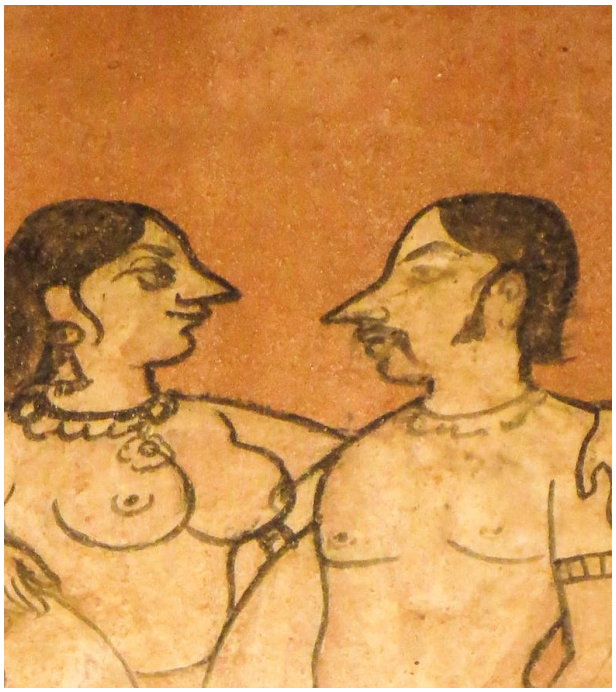
(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

محمد أبو النجا ١٩٦١

نلمح فى 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 ، كاما سوترا " . إنه يبحث عن صيغ معاصرة من خلال تاريخ الفن ، صيغ قادرة على حمل انشغالاته كفنان معاصر يبحث فى التابو الثلاثي " الجنس ، السلطة ، الدين "



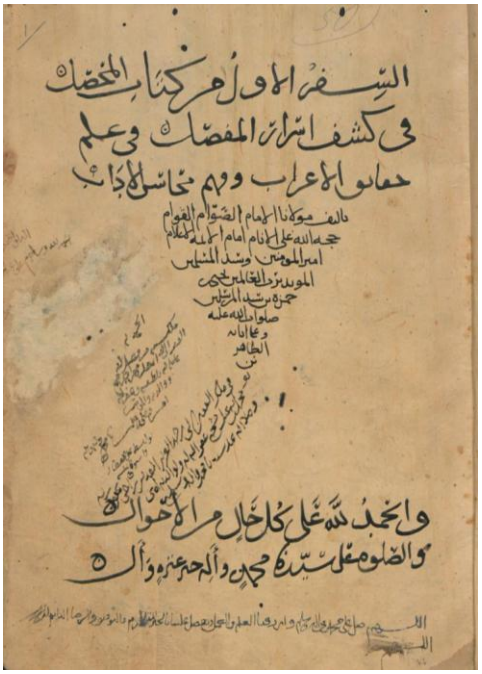
عمل للفنان محمد أبو النجا



تفصيلية من المخطوط الهندي " كاما سوترا"

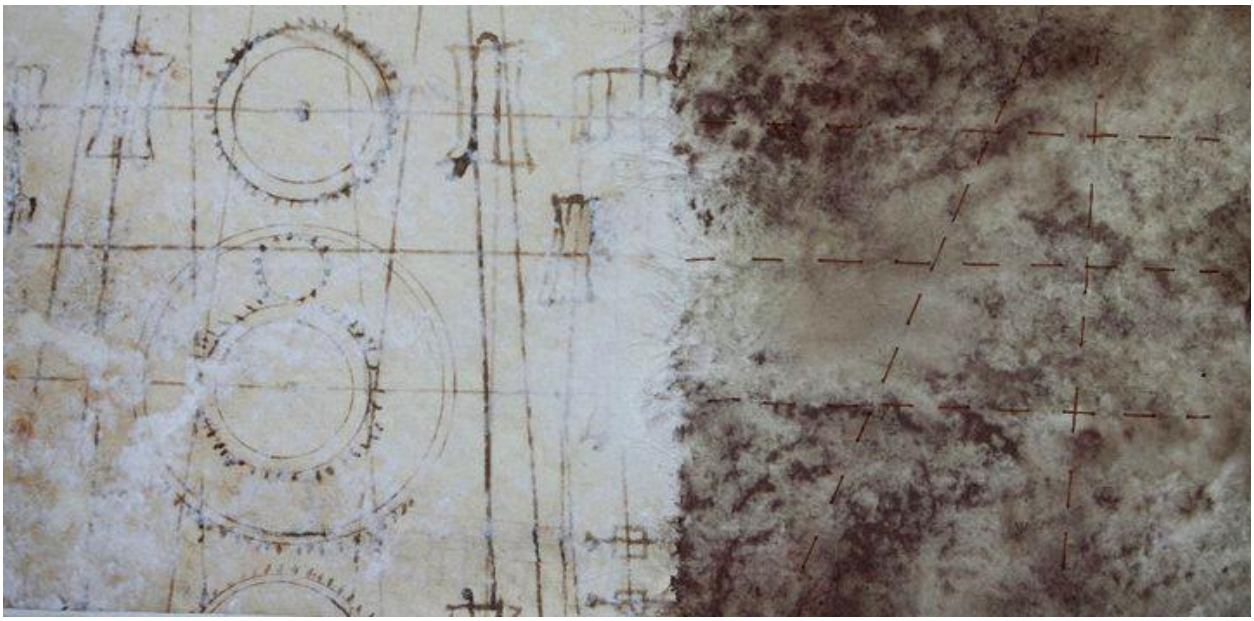
وهو فى ممارساته كمصور لا يقنع بمسطح هادئ محايد ينقله من سكون لسكون؛ بل يعمد أحياناً لأن يزيد من معامل الحيرة فيصبح الكشف أكثر إثارة وجذباً. ومن ثم ، تخلت اللوحة عنده عن وجودها المحايد المسالم ومظهرها الصالوني التزييني؛ ودخلت مساحة للشغب والأخذ والرد والنهايات المفتوحة. و في إحدى تجاربه التى نحن بصددها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

عمل للفنان محمد أبو النجا



من مخطوط " المحصل في أسرار المفصل

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)



محمد أبو النجا

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)

مخطوط كتاب الأسرار

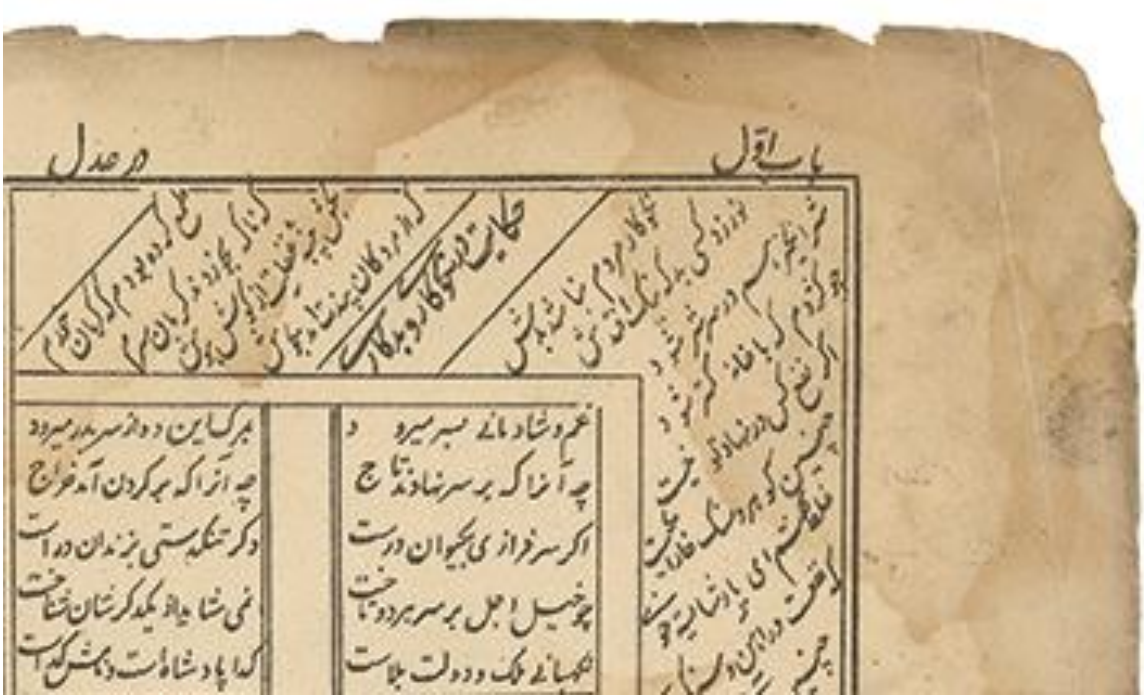
وأحياناً أخرى نجد كتابات عربية في خلفيات هادئة نلمس بصعوبة حضورها الخافت . هــذه المفــردات تندمج مع مسطحه التجريدي الذي يحتفي فيه بقيمة الملامس القديمة والأسطح التى توحي بأنفاس التاريخ وتراكم آثار الزمن ، يغمرها الفنان بغلالات من اللون الشفاف ورقائق الورق المعالج يدويا ليوحي بالقدم والتهلهل والتآكل ، 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 مــع تاريخ عمله الفني الذي يجتاز فيه رحلة بناء اللوحة بمتعة بادية .

إنه يستخدم الورق المصنع يدوياً والذي مازال حيــاً يحمــل أنفــاس الطبيعــة ،. وتتــدخل الصــورة الفوتوغرافية في منح اللوحة بعداً إيهامياً لنعيد رؤية العمل بهاجس جديد ؛ محاولين أن نربط تلك المفردة

الفوتوغرافية المختارة بعناية، بالدلالات الجديدة التي أغرقتها في أبعاد غير مرتبطـــة بهـــا فـــي واقعهـــا التاريخي . ورغم اختلاف مشارب تلك الخامات والأشياء إلا أنها تعيش معا حياة جديدة بقوة طاقة الفنان التي تلملمها وتجعلها ممكنة كعائلة واحدة متصلة النسب.

محمد أبو النجا

(AmeSea Data Base – ae – Jan. 2015- 0006)



من مخطوط عربي قديم

محمد أبو النجا

من هذا النسيج يتولد في أعمال أبو النجا حضوراً جديداً للفن الإسلامي عبر حالة ضبابية غير مباشرة يسرِّب 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 وتداعيها.

.وفي النهاية وسيبقى 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 : تجلى 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**