عزيز عمورة

دارة الفنون
مؤسسة خالد شومان

عزيـز عمـورة

«٣٥ عاما في الفن»

مؤسسة خالد شومان
دارة الفنون

رؤى «عزيز عمّورة»
الفنان الناسك في «معبد الألوان»

رباح الصغير

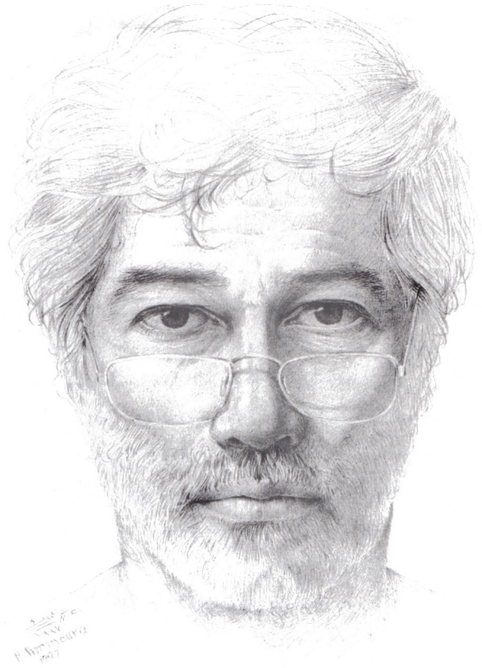
يبدو لي أن الحديث عن فنان ناسك في محراب الفن مشكلة تحتاج الصبر في معالجتها، ونقد أعماله وتقييمها عملية لا يمكن هي الأخرى غض النظر عن محاذيرها، والتواء دربها الشائك.

إن هذا الفنان في أغانيه اللونية شيء فريد في حركة الفن الأردني، ومحاكاته للشكل في تجربته الفنية تنبض شفافية وأحلاماً .. وكان مبعث هذا الولاء، إيمان قديس وتمسك راهب بما يحيط حياتهما من ترانيم وانعزال.

ويقيني أن الفنان عمورة قادر على أن يفي للموضوع حقه ويعالج مشكلة الحياة، ويمضي في تنسكه بنفس القوة والولاء نحو اللون والشكل الذي يؤمن بهما كمحور لعمله وإنتاجه الفني، ولكن، على ما يبدو أن الفنان عمورة، يخاف أن يصرف عن عبادته وينأى عن صلاته ويغويه الموضوع الفني ويفسد إيمانه الذي يحاول تكريسه في تجربته الفنية على صورة لا تقبل العودة، ولا تستطيع التغيير، وكأن الأمر لديه موقف ليس المفروض أن يحيد عنه وإيمان يصعب التفريط به. من هنا، تمت شخصية هذا الفنان، وتحددت ملامح أساليبه الفنية ضمن نهج فريد جمع بين أحلام الرومانسيين في رؤاهم المأساوية وبين التأثر في حاستهم اللونية.

ويقينا أن لدى هذا الفنان قوة تشكيلية مازالت تنتظره أن يفجرها لنا في معرض قادم ومازال رواد الفن ونقاده يأملون بدورهم أن يروا في أعمال عزيز قضاياهم ومشاكل مجتمعهم على صورة نابضة ملتهبة من حرارة مشاعره. فعزيز، وهذا هو اعتقادي، رائد خط وله خطى معالمها واضحة على طريق الفن وتطور حركته نحو الكمال، فعين خيال عزيز غنية بالرؤى وقادرة على العطاء .. وعطاء الفنان دائماً لا ينضب.

مقاطع من « الرأي »
١٩٧٦/٥/٢٠



مقـابلات

البورترية تشريح لأعماق الشخصية

أجرى الحوار :فخري صالح

الفنان عزيز عمورة هو واحد من فناني الجيل الثاني في الحركة التشكيلية الأردنية، يؤكد في أعماله (كما في هذا الحوار) على العلاقة التي لا تنفصم عراها بين الفن الكلاسيكي والفن الحديث إن عمورة الذي درس على يدي الفنان العراقي الشهير فائق حسن، يؤكد في رسوماته التي عرضها في معرضه السابق و(هي تخطيطات بالنقط) ومعرضه الحالي.
(وهو لوحات بورترية ممتدة على مساحة عمره الفني)
على أهمية الخط المتقن واللون الباهر، ولذلك كانت أسئلة «الأفق» منصبة على هذه التجربة الغنية بعناصرها اللونية وكذلك في خطوطها.

الأفق : *أريد أن أسألك في البداية عن بداية تعلقك بالفن، هل تستطيع أن تتذكر كيف نمت بذرة الفن الأولى في كيانك الشخصي ؟؟*

عمورة : أستطيع أن ارجع ذلك إلى الطفولة، فقد وجد خال لي يسكن في دمشق بذرة الفن ولم أكن قد بلغت الحادية عشرة من عمري، وقد رعى خالي موهبتي حتى وصلت إلى المرحلة الثانوية حيث لفت نظر مدير المدرسة واقترح عليّ أن يرسلوني في بعثة ولكن ذلك لم يتحقق. بعدها ذهبت إلى دار المعلمين في العروب والتقيت هناك ببعض الطلبة الذين اصبحوا فيما بعد فنانين معروفين ومنهم ياسر الدويك، وشكلنا فريقاً للرسم . وقد استفدت من تلك الفترة كثيرة، ووجدت تشجيعاً من والدي مما دفعني إلى التعلق بالفن أكثر، ثم عملت في قسم الوسائل والإيضاح في وزارة التربية والتعليم (في الرسم). وبعدها ذهبت إلى بغداد في بعثة ودرست في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، وقد استفدت كثيراً من دراستي هناك ، وأنا أكن التقدير والاحترام للمدرسة العراقية في الفن وعلى الأخص لأساتذتي فائق حسن وكاظم حيدر والنحات محمد غني وإسماعيل الشيخلي وهم جهابذة الفن العراقي الذين استطاعوا أن يخترقوا المجال العربي إلى المجال العالمي، وأنا مازالت أحس بصمات المدرسة العراقية في فني.

الأفق : *هل يمكن أن تحدد التأثيرات الأساسية لما تسميه بـ«المدرسة العراقية» على فنك ؟*

عمورة : يمكن أن تجد ذلك في استخدام الخط العربي والتأثر بمدرسة «البعد الواحد» التي كان شاكر حسن آل سعيد من أوائل مؤسسيها، وكذلك في الإحساس باللون الصحراوي الجاف. وأنا أعيد ذلك التأثر إلى البدايات الدراسية، فقد كان علينا، ونحن طلبة أن نذهب إلى الطبيعة ونقوم بعمل تخطيطاتنا، وكانت الطبيعة التي حولنا هي طبيعة بغداد وهي طبيعة صحراوية وقد حملت أنا هذا اللون الصحراوي الجاف معي.

كما أن الأردن صحراوية أيضاً في نصفها على الأقل لذلك تجد أن الألوان الصفراء والكموني والبنية تغلب على معظم لوحاتي حتى في آخر أعمالي قبل أن أعود من أميركا رغم أنني عشت في نيويورك.

الأفق : ماذا أفدت من دراستك في أميركا على صعيد التقنية والمنظور الفنيين ؟

عمورة : على الصعيد التقني لا يمكنني التحديد، ففي هذا المجال أميركا متقدمة كثيراً لكن الأكثر أهمية في دراستي في أميركا أنني احتككت بطلبة ودارسين وفنانين متفرغين من جميع أنحاء العالم وقد درست أنا في نيويورك ولهذا أهمية كبيرة، ففي نيويورك تصب جميع تيارات الفن التشكيلي في العالم، ومعظم الفنانين الأوروبيين يهاجرون إلى نيويورك حيث يوجد التمويل والقوة الشرائية التي تشتري الأعمال الفنية وتقنيتها. ولذلك كنت أجد آخر الأساليب الفنية الموجودة في العالم، طبعاً منها السيء ومنها الجيد، وفي أميركا تسمح الظروف للفنان أن يعبث كما يشاء. لكن على الفنان أن يُمنْطق هذا العبث حتى يُقبل ، فمجال التجريب واسع جداً، لذا تجد أن هناك صرعات غريبة جريئة تظهر دائماً في أميركا لا في أوروبا، وكأن الحركة الفنية انتقلت من روما وباريس إلى نيويورك.

الأفق : *هل هذا عائد في اعتقادك ، إلى التقدم التكنولوجي أم إلى هجرة الفنانين الأوروبيين إلى أميركا ؟*

عمورة : هجرة الفنانين الأوربيين هي الأساس، رغم أن الأمريكان يرفضون هذا الكلام، فمعظم الفنانين المهمين في أميركا الآن هم أوروبيون. صحيح أن أميركا متقدمة تكنولوجياً، لكن الفنان الأوروبي أعمق إحساساً وكذلك المتذوق الأوروبي أفضل من المتذوق الأميركي، فأنت عندما تذهب إلى أميركا تحس بالصدمة لهذا التقدم التكنولوجي الهائل، لكن عندما تتأمل تحس بالفراغ وبانعدام الأصالة اللذين يغلفان هذا التقدم التكنولوجي والقوة الشرائية كما اعتقد هي التي تجذب الفنانين.

الأفق : *تجربتك الشخصية في الرسم تتضمن أكثر من توجه، بدءاً من رسم البورترية وانتهاء بالتنقيط، هل يعني هذا في مسار الفنان وتجربته عدم استقرار. أي هل هذه الإبداعات المختلفة تعكس إحساساً بعدم فاعلية التعبير في شكل واحد من أشكال الرسم، وأن التعبير بأدوات وأشكال مختلفة ضروري لتجسيد احساسات ومشاعر الفنان المختلفة ؟*

عمورة : إذا نظرت إلى العامل الزمني أستطيع القول أنني غير متنقل من تقنية إلى تقنية، فأنا أذكر أنني عندما عدت من أميركا، وأردت أن أعرض أعمال التنقيط «الغرافيك» رفض مدير المتحف الوطني الأردني أن يوافقني لأنه طلب مني أن أعرض لوحات زيتية، ولكنني أصررت

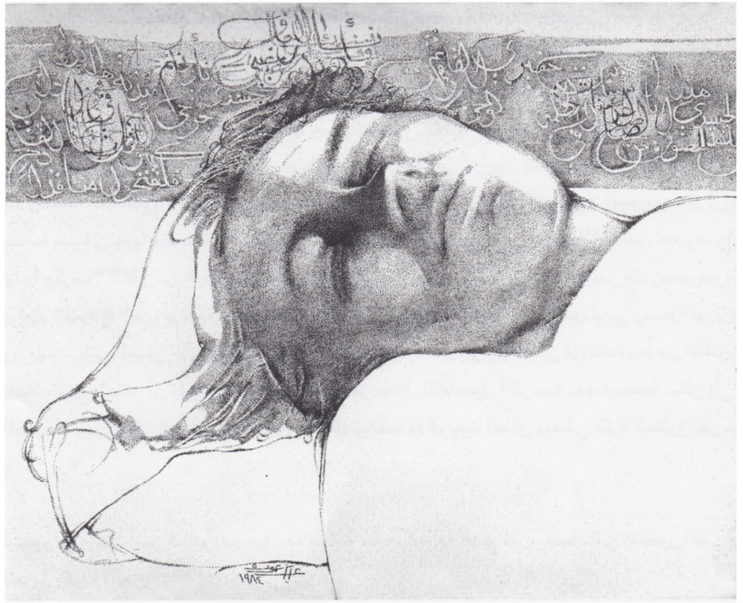
وعرضت الغرافيك، وهذا يعود إلى أن الناس اعتادت أن ترى أعمالي الزيتية من السبعينات إلى الثمانينات، ولم أعرض سوى اللوحات الزيتية حتى معرضي الأخير في نهاية ١٩٨٤ طبعاً اشتغلت بعض أعمال الحفر على الزنك وكذلك المائيات. بشكل عام كنت أتعامل مع الألوان الزيتية والألوان المائية وبشكل خاص مع الألوان الزيتية، وقد كان لمعرض الغرافيك دافعه وسببه، فابنتي ولدت في تلك الفترة وذلك لم يكن يمكنني من العمل والاستمرار في الأعمال الزيتية، فقررت أن اشتغل في تقنية من نوع الغرافيك، وقد استطعت أن أسبر غور هذه التقنية وأن أصل إلى حلول لا اعتقد أن المدرسة التنقيطية قد استطاعت أن تصل إليها، فهي تعاملت مع التقنية بالزيت والتخطيطات والفحم وعلى سطح فيه نوع من الخشونة لكي يعطيك الإحساس بالنقط ولكن لم يتعامل أحد قبلي مع التنقيط بهذه الطريقة.

الأفق : *لوحات البورترية في معرضك هذا نقلت إليّ شعورين مختلفين ومتباعدين. هناك لوحات فيها حس تقليدي، بينما هناك لوحات ممتلئة بالتعبير، تعبير الأيدي والوجوه، وحتى إطباقه الشفتين. لماذا هذا الاختلاف فيما تنقله اللوحات إلى المشاهد؟ هل هناك سبب عملي أو شخصي؟*

عمورة : من الصعب أن يدعي فنان أن كل عمل من أعماله كامل، وإذا وصل الفنان هذه المرحلة من الإحساس يكون قد حفر قبره بيده، أحياناً يتجلى إحساس الفنان، لذلك يمكن أن يكون ما تقوله عائداً إلى أن بعض اللوحات قد طلب مني رسمها. أنا طبعاً أحاول كل جهدي أن أسبر غور الشخصية، عن طريق التخطيط، عن طريق الجلوس مع الشخص أطول فترة زمنية ممكنة، حتى أفهمه جيداً. لكن الإنسان الذي ترسمه بطلب منه، تذوقه الفني له حدوده، قد يكون متذوقاً جيداً ولذلك يصبح الفنان مرآة لمن هو أمامه، وربما يحصل العكس. فيجب إحساس الفنان، فإما أن يستنكف الفنان عن قبول العمل أو أن يكون هناك حلول وسط لذلك كنت أحاول أن أعطي ما عندي من إحساس لكي يخرج البورترية عملاً فنياً جميلاً، لذلك اعتقد أن هناك بعض اللوحات وصلت فيها إلى حلول فنية في التعبير جيدة، وهناك بعض اللوحات أحسست أن التعبير فيها ضعيف.

الأفق : *قد يثير هذا النوع من الرسم ، رسم البورترية، عند البعض أسئلة اعتراضية على العودة إلى رسم البورترية الذي يثير إحساساً بالفوتوغرافية، ألا تظن أن الإحساس المعاصر أو التذوق المعاصر للفن ينزع إلى الكشف عمّا هو مخبأ تحت الملامح الظاهرية، ولذلك فإن الفوتوغرافية معادية لهذا الإحساس ؟*

عمورة : اعتقد أن من الظلم أن يطلق على ما رسمته من بورتريهات صفة الفوتوغرافية فكل من رسمتهم قالوا أن اللوحات لا تشبههم كثيراً، وصاحب الوجه هو أعرف الناس بوجهه، والرسام قد يكون أكثر معرفة من صاحب الوجه نفسه. فلا اعتقد أن للوحاتي صلة بالفوتوغرافية.



لكن يجب أن تنظر عين ناقدة لترى الفروق بين الإنسان والصورة، وإذا كانت نسب الحس والتعبير في اللوحات متفاوتة فهذا يعني أنني لم أتقيد بالشبه، لكن هناك في بعض الأعمال الجديدة لي عودة إلى الدراسة، فأنا سأظل دارساً إلى آخر العمر، حيث اعتبر أن علي أن أعود ثانية إلى الأكاديمية وأنعش فني الحديث. أنا اعتقد أن فناناً لا يجيد التخطيط يصبح مُلوناً فقط مثل المدرسة التأثيرية، التي اعتبرها مدرسة ملونة فقط ليس لها أي بعد فكري، فالفنان بفكره ثم بإحساسه .

أنا مازلت أؤمن أن فن البورترية فن إنساني بغض النظر عن المستوى الاجتماعي للإنسان الذي ترسمه. البورترية يُغني فن الرسام، وأنا اعتقد أننا لا يمكن أن نفهم رساماً مثل «جويا» وأن نفهم المذابح والحرب الأهلية التي رسمها «جويا» ولا الجوعى دون أن ننظر بعين ثاقبة إلى البورتريهات التي رسمها سيبقى جويا ناقصاً إذا لم نعر انتباها للصور الشخصية التي رسمها لأشخاص عصره. وإذا عدنا إلى تاريخ الفن نجد كل الفنانين حاولوا وكرسوا الكثير من الوقت لرسم البورترية. خذ على سبيل المثال رمبرانت وروبنز لقد رسم رمبرانت لنفسه ستين بورتريه شخصياً، فعندما لم يجد النموذج الذي يرسمه رسم نفسه ليتعلم حتى الفنانون الحديثون مثل مودلياني رسموا بورتريهات. لقد كان كثير من لوحات مودلياني بورتريهات. حتى الصور التي فيها مجاميع ربما يكون فيها شكل بورترية، ولكن في ذلك نوعاً من التشريح أكبر، وكأنك تستخدم مجهراً وتستعرض التفاصيل، واعتقد أن بإمكاننا أن نفهم الفنان من خلال التفاصيل أكثر مما نفهمه حينما ننظر إلى العمل ككل. والبورترية هو نوع من تركيز الضوء المجهري على شريحة من الناس وبشكل مكثف، وذلك يفيد الفنان ويعطي فكرة للمتذوق عن سيطرة الفنان التشكيلي على عمله.

الأفق : *كنت في السبعينات واحداً ممن شكلوا ما عرف بـ«جماعة الخمسة». ما الذي كان يجمعك في التصور الفني أنت ومحمود طه وياسر الدويك ونصر عبد العزيز وكرام النمري ؟*

عمورة : تربطني صداقة حميمة جداً وبعيدة في الزمن بياسر الدويك، ودرسنا معاً في بغداد أنا وياسر الدويك ومحمود طه (الذي كان يدرس الخزف). والتقينا هناك وسكنا معاً في أستوديو محمود طه الحالي في عمان. ثم سكن معنا نصر عبد العزيز، وجاء كرام النمري من دمشق بعد إنهاء دراسته وصرنا مجموعة واحدة. لكن هناك فكراً واحداً يجمعنا وتجربة حياة. وأنا مازلت من دُعاة تشكيل المجموعات الفنية التي هي أقوى في نظري من المؤسسات والروابط والجمعيات، في إشعال وتحريك حركة الفن التشكيلي ولو استعرضنا بعض الدول العربية والأجنبية لوجدنا أن انسجام مجموعة من الفنانين فكراً وأسلوباً هو الذي حرك الحركة الفنية في تلك البلدان ، في المدرسة العراقية على سبيل المثال،

المجموعات الفنية في العراق هي التي حركت الفن لا جمعية الفنانين التشكيليين. وهذا بالطبع يخلق المنافسة ويغربل الوضع الفني.

الأفق : *هل تعتقد أن هناك خطوطاً وملامح معينة لمدارس فنية في الأردن ؟*

عمورة : *أنا اعتقد أن في الأردن حركة فنية نشطة، ولابد أن يتمخض عن هذه الحركة بعض الملامح، لكن كل شخص يحاول أن يتحسس طريقه ويشكل لنفسه أسلوباً، وقد تتسع دائرة تأثير هذا الأسلوب ويصبح مدرسة. والفنانون الذين أعرفهم هنا لا يألون جهداً في البحث عن أسلوب معين، ولذلك فالحركة الفنية في الأردن تخطو في الاتجاه الذي ذكرت.*

مقابلة أجرتها مجلة «الأفق»
١٩٨٥/٧/٢٥

اللوحة ليست ملصقاً دعائياً

أجرى الحوار :ماجد سلطان

عزيز عمورة وتجربة ١٨ عاماً من الفن التشكيلي :
التجربة الفنية تنتقل من تقنية إلى أخرى. ومن شكل إلى أخر ، وتتطور تلك العلاقة التي يطرحها الشكل وتفاعل الفنان ورؤيته لعناصره المستخدمة ، التي قد تكون في واحدة من تجاربه عنصراً ثانوياً ثم نجدها في مراحل لاحقة عناصر أساسية يقوم عليها عمل الفنان.
يقول الفنان عزيز عمورة أن «المساحة» البيضاء في اللوحة مرعبة، ومخيفة أنا أخافها، إنها تتحداني ولهذا أنا أخاف المستقبل في نفس الوقت الذي أرغب فيه بتطوير أسلوبي الأخير، هذا ما قاله في معرضه الذي جاء تحت عنوان «الحجارة تنفجر» لتعبر عن أحداث الانتفاضة الباسلة في فلسطين المحتلة، رغم أنه لم يختر هذا العنوان، إلا أن عمله قد وضع دلالات فنية لهذا الحدث.
«الطليعة» التقته في معرضه الذي أقيم في الفترة من ١٦-٢٥ آذار الجاري في صالة متحف الكويت الوطني لتحاوره عن التجربة الفنية، ومجموعة معرضه الأخير.

ـ *ماذا يصف الفنان عزيز عمورةأعمال المعرض خاصة و انها جاءت تحت عنوان «الحجارة تنفجر»*

إن موضوع المجموعة الأخيرة نفذ بتقنية الألوان المائية، وموضوعها الانتفاضة في الضفة الغربية والقطاع ففيها تكرار الحجارة وانفجار الحجارة اللذين أخذتهما من أحد النصوص «والحجارة تنفجر» وكررتها في صياغات مختلفة. وكررت بلوحات أخرى نصوصاً أخرى عاصرت الحدث لشعراء عرب لم يكن لي فيها أي دور، وجاءت اللوحات عنها مثل لوحاتي عن الشهيدة «هنية» كانت أولى أعمال المجموعة التي بدأت بها.

علاقة الشكل بالكلمة

ـ *لاحظت هناك مجموعتين من اللوحات من حيث التقنية، مجموعة استخدمت الألوان المائية، والحروف العربية وعناصرها الأكثر تجريداً الأعمال التي نفذت بطريقة الحبر، كان جسم الأنسان فيها عنصراً أساسياً وكانت الخلفية زاخرة بالحروف والنصوص.*

صحيح أن هناك مجموعتين واتجاهين لتباعد الفترات الزمنية بين التجربتين، التجربة الأولى المنفذة بالحبر هي تجربة خمس سنوات متواصلة منذ ١٩٨٣ عرضت مجموعة منها في المتحف الوطني في العام ١٩٨٤ وفي وارسو وفي تركيا وفي لوكسمبرغ غاليري وفي باريس وفي غاليري مع بعض الفنانين العرب المعاصرين في لندن في العام ١٩٨٧. وهذه التقنية فرضتها تنقلاتي من قارة إلى أخرى وبلد وآخر ويبدو أن التعامل مع الورقيات في مثل هذه التنقلات أسهل من الزيت الذي يحتاج إلى شحن وما شابهه من أمور فرضتها جمارك ومحطات وحدود جغرافية مما قد يعرض العمل إلى التلف والإهمال من أناس غير مختصين وهذا هو الذي يدعو كثيراً من الفنانين إلى التوجه نحو فن الغرافيك، وأنا أحب هذه المجموعة وإن كنت معروفاً بأنني رسام ألوان زيتية، ويستغرب الناس ربما أعمالي الورقية هذه.
وهذه المجموعة التي حدثتك عنها لها صلة عميقة الجذور بأسلوبي والتي تتناول الجسم الإنساني وأنا ارسم الشخوص الإنسانية أكثر من التجريد ولم أدخل هذه الدائرة وإن كانت المحاولة الأخيرة التي استلهمت فيها الخط العربي هي تجريد وإن كنت لا اسميها كذلك فالمفردة العربية لها معنى كشكل إذا كانت مقروء وأنا أضعها إلى حد ما مقروءة في اللوحة.
إذن فتجربة السنوات الخمس الماضية كان مطروحاً في خلفياتها الخط العربي وحاولت جهدي أن أجد هذه العلاقة بين الشخوص التي هي في المقدمة والتي تمثل مضموناً معيناً وأحاول أن أترك للنص مكاناً إذا كانت هناك إمكانية لقراءته من بعض الناس الدارسين أو القارئين لهذا النص، وأيضاً ليس المقصود أن يكون مقروءاً وذلك لأنه يطرح كشكل ولا يطرح ككلمة مقروءة ولكني كنت أحاول أن أترك مجالاً للقراءة على أن لا يطغى المقروء على التشكيل وأن أوائم بين الشكل والكلمة في الخلفيات.
إن هذه النصوص العربية التي جاءت في خلفيات اللوحة، تبلورت عندي في محاولة جديدة، هي عبارة عن كلمات ونصوص شعرية فقط وبدون شخوص ولكن لعمق جذوري في الرسم التشخيصي تجد في المحاولة الأخيرة المرسومة بالألوان المائية، وفيها الخط العربي هو الأساس، تجد هنالك جسداً وشخوصاً وفيه من التصميم ما يتواءم وقالب اللوحة، ويبدو أنني لا أستطيع أن أتخلص من جذوري وحبي للإنسان.

العودة إلى التجربة

ـ *إذن هذه النصوص القرآنية والأحاديث النبوية والشعر المعاصر هي في علاقة مع الحدث والتراث وليست ذات جانب تشكيلي مجرد فقط ؟*

نعم هي على علاقة بالحدث فعند قراءتك للنصوص القرآنية والشعر المعاصر فإنك تجدها لا تخرج عن إطار ما هو حادث ، وإن كان الفن الإسلامي يعتبر هو بدايات الفن التجريدي فالكلمة مجردة عن صورة، وفي نظري عندما تقرأ الكلمة توحي لك بصورة معينة فتنوب الكلمة عن

الصورة الأصل وتعطيك تجسيداً فوق التجسيد. الخيال فيها يذهب أبعد من صورة واحدة إلى عدة صور في الذهن وإذا أتينا بأجسام وتواءمت مع الأشكال الخطية التي لم استطع التخلي عنها يبقى الفن ذا مضمون، ولتشكيله دلالات موضوعية وليس تجريدية. والتجربة الأخيرة بالألوان المائية ما هي إلا مرحلة لتقصي ما كنت قد بدأت فيه في المرحلة السابقة، فأنا هنا أريد أن أستقصي أكثر حتى أصل إلى مرحلة ما من القدرة التي توصلت فيها إلى الشفافية في التعامل مع الإنسان والجسم الإنساني والحرف، فهذه المرحلة التي دخلت فيها الآن ستأخذ مني فترة زمنية لا أدري مداها، إلى أن أشعر بأنني وصلت إلى حلول مناسبة جداً وفي المستوى الذي تعاملت فيه مع الإنسان كلوحة سواء خلال أعمالي الزيتية أم مختلف المواد. سأطرحها مستقبلاً بالألوان الزيتية خلال المزج بين الألوان الزيتية والشخوص والحروف العربية.

ـ *إذن هي تطوير لأسلوبك السابق ؟*

تطوير للخلفيات التي كان علي أن أنضجها أكثر مع أن الكثيرين يرون في خلفيات المرحلة السابقة والمنفذة بلون واحد هو الأسود والأبيض وأحياناً البني نضجاً، ولكن الفنان طموح بحيث لا يقف عند حد إعجاب الناس، يجب أن يشعر بقناعه شخصية ولما كان الوصول محال. يحاول الواحد أن يطور عمله وينضجه ويرتفع بذوق الجمهور لينقله من مستوى إلى آخر ولكن بشكل متدرج.

ـ *لنقل ما هو وجدان الفنان عزيز عمورة والذي يأمل أن ينقله إلى الجمهور ؟*

أشعر عندما أقف أمام الفنانين العمالقة بعجز وكأنني عند الصفر، وطموحي كبير وطموحاتي كثيرة وأتمنى أن يمد الله في عمري حتى أحقق جزءاً من هذا الطموح لأنه مع الوظيفة وعدم التفرغ لا أظن أن الفنان يمكنه تحقيق طموحاته.

لا .. للملصق الدعائي

ـ *ما هو رأيك بالحركة التشكيلية الفلسطينية وماهي خصوصياتها ؟*

هنالك حركة فنية تشكيلية وهي ليست منفصلة عن الحركة التشكيلية العربية، لأنها مندمجة معها، ووجود الفنانين الفلسطينيين في داخل الوطن العربي يجعلهم أكثر انسجاماً مع الحركة التشكيلية العربية والحركة موجودة منذ فترة الستينات منذ بدايات الفنانين كأحمد نعواش وكمال

بلاطة وإسماعيل شموط. وعندما استعرض هذه الفترة الزمنية أرى أننا قطعنا شوطاً طويلاً والمستقبل يبشر بأمل مشرق مع حرص الفنان الفلسطيني والعربي على الحركة وتطوير نفسه ومع وجود المؤسسات المتخصصة في وطننا.

وخصوصيتها وملامحها كامنان في محاولات الفنان الفلسطيني باستمرار ومسؤولية دائمة لأن يرسم فناً إلى حد ما يقترب مما هو فلسطيني كنقل التراث والملابس الفلسطينية ويظل مطالباً لأن له قضية وتمسه بالتعبير عن ابن الشتات والمتشرد وابن المخيم المعذب والمنفي دائماً، مطالب هو أن لم يكن أمام الجماهير العربية فهو مطالب أمام الجماهير الفلسطينية أن يرسم شيئاً المشكلة التي تعاش بالغذاء والتنفس والمسير اليومي كنت اعتبره خطراً على الفن التشكيلي بمعنى أن يصبح الفن دعائياً يجب أن يكون الفنان قادراً وعبقرياً حتى يتخطى اللوحة بشكلها الدعائي الإعلامي إلى قالب الفن التشكيلي والكثير من الفنانين الفلسطينيين انزلق إلى هذه المتاهة، وهي تسخير الفن للقضية ولكنه جاء بشكل إعلامي، واللوحة ليست ملصقاً فهي مختلفة، فالملصق يختلف بالشكل والتصميم والألوان وجانبه الدعائي، ويمكنك أن تراه من بعيد بينما اللوحة تحتاج إلى من يقترب منها ويبحث في تفاصيلها ويتأملها والملصق ليست به تفاصيل. اللوحة بحد ذاتها تجربة ومخاض. فلا يجب أن يصبح الفن التشكيلي إعلاماً وهذا ما أعده أمراً خطيراً على الحركة التشكيلية الفلسطينية وأيضاً الفنان العربي لا يقل مسؤولية عن الفلسطيني في هذه الحالة لأنها قضية الجميع ولكن هناك من تجاوز اللوحة كشعار إلى اللوحة كقطعة تشكيلية.

تغيرنا كثيراً

لنرجع إلى أيام الدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة في بغداد لنعرف توجهات أولئك الشباب في أواخر الستينات ياسر دويك، ومحمود طه وعزيز عمورة، ماذا كان هم هؤلاء الشباب في تلك الفترة من الستينات وهل اختلف شيء عما كان في السابق ؟

قطعاً اختلف المضمون كان موجوداً ولكنه طرح بغير الطريقة التي نطرحها الآن، فالمضمون أولاً كطالب دارس خلال البرنامج المعين يطالب الواحد بأداء كل ما يعتريه خلال خطوط المنهاج ولكن بعد أن خلصت وتحررت من الخطوط المنهاجية والأكاديميات، نفس الطموح والهم سينتقل لتعبر فيه عن ذاتك وليس إرضاء لمنهج معين وهنا سعادة الفنان في التعبير عن ذاته بدون حدود وحواجز، وطبعاً هذا يفتح أفاقاً جديدة حتى على صعيد الشكل بحيث يتطور الشكل مع تطور هذا الهم وطرح المضمون بشكل جديد.

أنا الآن عندما التفت إلى الخلف إلى اللوحات التي رسمتها وأنا في الأكاديمية وما بعدها مباشرة ومدى انغراس جذورها في العمل الأكاديمي،

أشعر بأنني بعيد الآن بعد ١٨ عاماً ففي مجال الحديث عن اللون كنت بداية ارسم متأثراً بالانطباعية تحت تأثير أستاذي العراقي الفنان (فائق حسن) ولكنني وجدت نفس بعد ذلك أزهد باللون جداً ولا أرسم إلا بالترابيات فقط، لفترة تسع سنوات منذ العام ١٩٧٣ وحتى بداية الثمانينات، حتى أنني ذهبت لأمريكا لأقدم أطروحتي بذات الألوان الترابية لكي أعبر بها عن ذاتي، الشكل تغير أصبح فيه من المبالغات والحذف الكثير ليخدم هذا الطموح وهذا الهم وليعبر عنه.

وعن زملائنا أيضاً فإن همنا واحد وقد تستغرب أحياناً أن بعض الملامح الموجودة عند أحد الفنانين قد تجدها عند زميل آخر وهكذا.

«الطليعة»

١٩٨٨/٣/٢٣

شهادة للفنان

منذ الدهشة الأولى

عزيز عمورة

لا بدَّ في البداية من تقديم الشكر لأسرة دارة الفنون في مؤسسة عبد الحميد شومان للجهد، وحسن تنظيم كل النشاطات الإبداعية، والتي أتاحت ومازالت تتيح لنا الإطلاع على إبداعات الفنانين العرب أينما كانوا.

لأنَّ التجربة البصرية تأخذ حيزاً أوسع من حياتنا كتشكيليين، لذا فإنها ستكون أصدق وأقرب للتواصل مع المتلقّي، وهذا يعزِّز عدم نشر هذه الشهادات إذا لم تكن مترافقة مع نشر هذه التجربة البصرية وهي محور نشاطنا اليومي.

تبدأ الدهشة عندنا منذ الطفولة المبكرة وقد بدأتُ بتحسس القضايا الجمالية فيما كنت أراه معلقاً على جدران بيوتنا المتواضعة من حافظات مصاحف من القماش المطرّز والصور الفوتوغرافية (الأبيض والأسود) وفي ملابس أخواتنا الأكبر عمرا المملوءة بالتطريز، وبقايا السجاد العجمي الذي حُمِل مع النزوح القسري سنة ١٩٤٨. ثم في الأساور الفضية وساعات الجيب المحلاّة بالنحت والكتابة البارزة.

إضافةً إلى بقايا الصور الذهنية منذ الطفولة لجبل الكرمل حيث ولدت، وامتداد كروم الزيتون الممتدة على بعد كيلو مترات قليلة والتي يمكن بعدها رؤية مياه المتوسط الزرقاء التركوازية المتلألئة.

كل هذه الصور الجمالية المزوجة بالوجع المؤلم جداً سنراها لاحقاً في أعمال بدايات السبعينات ثم تعود وبقسوة في بدايات الثمانينات بعد مذبحة صبرا وشاتيلا. ومازال الذبح مستمراً ولكنه يأخذ أشكالاً أخرى تنسجم مع العصرنة والتكنولوجيا والمعلوماتية والعولمة.

كان أول مفصل لي مع حالة الإبداع والخيال وتحقيق الحلم عمل الطائرات الورقية وسيارات الأسلاك ورسم الخرائط المدرسية الملونة ثم الرسم عن الصور الفوتوغرافية بواقعية متناهية بمادة الفحم متأثراً بخال لي يتخذها كمهنة وسبيل للعيش وكان ذلك في النصف الثاني من الخمسينات حيث كنت أتقاضى عندها ٥ دنانير للصورة حين كان راتب المعلم الشهري ١٢ ديناراً. وهذا سيكون لاحقاً عاملاً مقنعاً للأهل لدراسة الفنون التشكيلية والاستقالة من الوظيفة. لقد كانت إحدى إيجابيات هذا النوع من الرسم (والذي يحمل بعض السلبيات) إطلاقُ يدي وتحليلها والتعرف على بعض التشريح والتحكم بعنصر السيطرة على القيم اللونية وعنصر الضوء والظل وغيرها. ويؤسفني أنني لم أوثق بالشرائح لهذه المرحلة.

أما المفصل الثاني فقد كان بعد نهاية المرحلة الثانوية سنة ١٩٦٠ حيث اضطررت للدراسة سنة في معهد المعلمين/القردب «الضفة الغربية» والتقيت هناك ياسر دويك ابن القدس وكان لديه معرفة برسم ألوان الزيت ومحمّد علاّن الخطاط وآخرين. وكنا حينها نملأ المعهد حياةً بنشاطنا الليلي، نرسم وجوه أعلام الأدب العربي كشوقي والمنفلوطي والرافعي وغيرهم وذلك لتزيين جدران مكتبة وقاعات المعهد.

أما المفصل الثالث فقد كان سنة ١٩٦٣ حين نقلت إلى عمان لأنضم للعمل في مركز الوسائل التعليمية / وزارة التربية والتعليم. والتقيت بياسر دويك ثانيةً والخطاط محمد علان ثم يأتي بعدها أحمد نعواش خريجاً من روما. وكنا نعمل فيها بألوان البلاط والأحبار والمائيات لنقل صور الكتب المنهجية وتكبيرها وتعميمها واستخدامها كوسيلة تعليمية. وقد أتيحت لي فيها رؤية أفلام ١٦ ملم عن الفنانين العالميين وعناصر العمل الفني والتي كانت تعرض في حينها لأعضاء ندوة الرسم والنحت وقد عرفت منهم تلك الفترة رفيق اللحام ومحمد خطار وغيرهما.

ثم وفي سنة ١٩٦٦ يأتي المفصل الحقيقي وتحقيق الحلم بالذهاب لدراسة الرسم في بغداد في بعثة دراسية لمدة ٤ سنوات وللمرة الثالثة ألتقي بالفنان ياسر دويك، وللمرة الأولى بالفنان الخزاف محمود طه واللذين كانا يسبقاني بسنتين. ولم يطل الوقت حتى انضممت إليهما في سكنهما.

وكنا نعمل حينها بدأب وبشكل متواصل؛ وفي هذه المرحلة، مرحلة أواخر الستينات كانت أكاديمية الفنون تزخر بأهم فناني العراق «الفنانون الروّاد» وطلبة الأكاديمية الواعدين وهم كثر. فكان فائق حسن الفنان الأكاديمي وأستاذ أجيال من الفنانين أكاديمياً والنحات محمد يحيى واسماعيل الشيخلي، وحافظ الدروبي، والخزّاف فالنتينوس ولازسكي الذي كان له الأثر الأكبر بتعريفنا نظرياً وعملياً بالفن الحديث وحقائقه وكيفية صياغته وكيفية قراءة اللوحة الحديثة.

في حينها كانت مرجعياتنا بالإضافة إلى الجو الدراسي الأكاديمي، والمعارض التي تُقام في بغداد بشكل مستمر، ومتحف الفن الحديث «كولبنكيان» وأجواء بغداد وبيوتها وأزقتها وشناشيلها وضفاف دجلة والمقاهي التي كانت مزيجاً من الأجواء الثقافية حيث الشعراء والكتاب والمسرحيين والموسيقيين والرسامين. وكانت المقاهي توفر لنا جواً خصباً لدراسة الملامح البشرية وأوضاع أجسام تُتخذ بشكل طبيعي غير مصطنع وبدون ممانعة من هؤلاء الناس.

وهنا لابدَّ لي أن أذكر بأنني وفي النصف الثاني من السنة الأولى للدراسة تعرفت على تقنية ألوان الزيت التي أصبحت حينها قادراً على شراءها بالإضافة إلى ما كنا نتلقاه مجاناً من مواد وأدوات من الأكاديمية مما سهل أمور الدراسة وكثافة التجريب والإنتاج.

عدت من الدراسة في العراق سنة ١٩٧٠ لأشارك الخزَّاف محمود طه محترَفه في جبل الحسين ثم المحترف الحالي في جبل اللويبدة.

وكان لتجمعنا بعد ذلك مع الفنان ياسر دويك والفنان نصر عبد العزيز ثم لاحقاً بالنحات كرام النمري أثراً على مستوى إنتاجنا الفني بسبب الحوار المستمر والحوافز التي كان يحركه هذا اللقاء والحوار المستمر.

كنت في حينها أعمل مدرساً في مدرسة ضرار بن الأزور وأذكر من طلابي حينها الفنانين جمال عاشور ومحمد قيتوقة وكانا في المرحلة الإعدادية كما كنت أعمل بشكل جزئي في معهد الفنون الجميلة ومن طلابه الفنانين يوسف الحسيني ونبيل شحادة ومازن عصفور وعمر حمدان وجلال عريقات وغيرهم.

في هذه المرحلة أي منذ بداية السبعينات كنت أحاول الرسم بين الأسلوب الانطباعي وأسلوب المدرسة الهولندية «مدرسة رمبرانت» ولكن بشكل

مبسط ودائماً العنصر الإنساني هو محور أعمالي، ومن المواضيع المبكرّة التي رسمتها في تلك الفترة الحوار بين عنصرين: الحذاء ممثلاً للعنف والقسوة والحمامة كعنصر سلام وكان في حينها اللون يتأرجح بين التأثيرية والتعبيرية والأشكال فيها الكثير من التعبيرية.

ثم نُقلت للعمل في معهد المعلمين/ عمان، ومن طلابي في تلك الفترة الفنان عدنان يحيى.

في هذه الفترة أي ما بين ١٩٧٥ – ١٩٨٠ أصبحت ألواني يطغى عليها الألوان الترابية مع القليل من الأخضر والبرتقالي، ومواضيعي متمحورة حول الحزن الإنساني ممثلاً للتشرد الفلسطيني حيث الشخوص باستداراتها وانحناءاتها مع التأكيد على بعض نقاط التشريح المهمة التي تخدم المضمون. وقد شكّل هذا الأسلوب نقاط التقاء بين أعمالي والأعمال النحتية من الخشب والجبص للنحات كرام النمري وانتهى هذا إلى إقامة معرض مشترك سنة ١٩٧٤ في المركز البريطاني.

كان تجمع ثلاثة رسامين وخزّاف ونحات. كان حالة مثالية يمكن لها لو استمرت في ظروف مواتية ومتفاعلة أكثر أن تخرج بجماعة ستكون لها بالقطع تأثيراتها أكثر مما حدث للتأثيرات الفردية. ولكنها لم تدم طويلاً فقد ذهب كلٌّ في سبيله للزواج أو العمل خارج البلاد وبقيت اللقاءات متقطعة وغير منتظمة حتى الثمانين.

حينها كنت قد قررت السفر للدراسات العليا في نيويورك برفقة زوجتي المرحومة علياء الشنطي التي أغنت حياتي في مشوارنا لمدة ٢٠ سنة بالكثير من القيم الانسانية والجمالية. وهناك في نيويورك كانت الفرصة العظيمة للتعرف على كل ما يخطر بالبال من تجارب وأساليب بما في ذلكً المجنون منها. بالإضافة إلى الثروة الهائلة الموجودة في المتاحف وأتذكر أن متحف الميتروبوليتان كان يضم ما يقارب ٣.٦٠٠.٠٠٠ عمل.

في هذه الفترة، فترة الدراسة والتي تنتهي بالعمل على مشروع التخرج وأطروحة الماجستير بدأت أعمالي تميل أكثر إلى التسطيح وكأنها نحت بارز بسيط وكان الموضوع مذبحة صبرا وشاتيلا ولقد لقيت عندها احتجاجاً من أسرة التدريس والدراسين حيث كان يغلب على الجو التعاطف مع الصهيونية. استمريت مع هذا الموضوع حتى ١٩٨٥ . بدأت بالمائيات ثم ألوان الزيت ثم مجموعة الأحبار. وهنا بدأت الحروفية تدخل كعنصر في خلفيات الشخوص وبالخط الديواني في أغلب الأحيان حتى ينسجم مع الشخوص الملتوية والمتقوقعة على ذاتها.

في هذه الفترة ومنذ سنة ١٩٨٣ بدأت العمل كأستاذ مساعد في دائرة الفنون في جامعة اليرموك وأقول هنا لولا أنني أحمل في داخلي الكثير من الإيمان بمشروعي الفني وأهميته لوجودي لانتهيت في جوّ هذه الدائرة كفنان. كما كنت أجد العزاء الكبير في الطلبة حولي ولكن ليس في الأسرة التدريسية التي كان همها الأتعاب والشهادات والترقية من رتبة إلى أخرى.

منذ النصف الثاني من الثمانينات بدأت بحثاً وما زلت معه أحاوره حتى الآن مع الحروفية في لوحات زيتية ومائية بمساحات كبيرة أو صغيرة ونصوص شعرية أو حروف منفصلة أضعها طبقةً فوق طبقة لأحاول أن أشغل العين بالسطح التشكيلي المجرد بعيداً عن الأدبيات وذلك للوصول إلى بناء لوحةٍ تجريبية حديثة قوامها أشكال الحرف العربي كعنصر تراثي جمالي. وما زلت في هذا المخاض أحاول وأجرّب وأشطب وأُلغي وأتعلّم من تجربتي وتجارب الآخرين حولي.

نشرت في كتاب
فنانون تشكيليون من الأردن شهادات ودراسات
دارة الفنون ٢٠٠٠

مقـالات

معنى الكتلة في أعماله، بما في ذلك البورتريت، من خلال الضربات المتلاحقة الصغيرة، للفرشاة، لبعث السطوح المختلفة للكتلة، مستعملاً بالذوق الصرف، أكثر من ميزان واحد من نقط التلاشي، في الصورة الواحدة لبلورة قيافة الكتلة ودمجها في الخلفية، لبعث وحدة السطح، من خلال امتداد تواتر ضربات الفرشاة المثالية من سطوح الكتلة إلى الخلفية، وهكذا بعث «سيزان» وحدة السطح في العمل، عبر نسيج واحد من مجموع الضربات مع التقارب في الألوان ما بين الخلفية والمقدمة، ليعبر عن «دراما» الوجود عامة ، وفي أعمال «البورتريت» لإظهار دراما الشخصية، فيما بين توتر الكتلة وخطوط الملامح وهو في ذلك لم يكن يهتم بنقل الملامح الكلية إذ قد ضحى ببعضها ، عبر احترام وحدة العمل المتكاملة في البنائية.

وعود على بدء، نرى أن «سيزار» هو أول من قدم لمفهوم وحدة العمل الفني، كعطاء إنساني، يعبر به الفنان عن حقيقة من حقائق الوجود، وبالنسبة إلى «سيزان» كان ذلك عبر بلورة الكتلة ودمجها بالخلفية ليبين معنى «الاتزان» في «الديناميكية» الداخلية للوجود، ومع أنه استعار الموضوع مما هو موجود، إلا أن هدفه من أعماله، كان خلق السطح المتكامل النابض بالتوتر، وليس إظهار المضمون، رغم وجود مضمون في العمل.

إن «سيزان» بذلك كان أول باعث للحركة الفنية الحديثة في العالم، بمفهومها الفلسفي العام.

وتجدر الإشارة هنا، أن العرب قبل (أربعة عشر قرناً) أبدعوا فنهم العربي الأصيل، على أساس وحدة السطح، مستعملين بالحدث الأشكال الهندسية، المعبرة عن أبسط شكل توجد عليه الأشياء في الوجود، في تسطيح تام (من غير أية خلفية أو مقدمة) وفي ترتيب أثيري أنيق، يظهر جمال نظام الإيقاع المنتشر إلى الما لا نهاية ، في وحدة العمل الفني معبرين بذلك عن شعورهم بالنظام ، وجمال النظام في الوجود اللامتناهي، بعد أن تبلور في وجدانهم عبر «النظرة العقلية» للكون في الإسلام والتي تدعو الناس إلى التبصر، وتعقل معنى النظام وجمال النظام في الكون، للوصول إلى اليقين، بوجود باعث النظام والجمال عزّ وجّل الله الخالق «الجمال» سبحانه.

هذه فقرة معترضة ، كان لابد من ذكرها ، عند ذكر الفلسفة الإجمالية للفن الحديث، حتى نعي القيمة الجمالية التي تحلت بها الحضارة الإسلامية عبر الأيام.

وتجدر الإشارة هنا، إلى «بيكاسو» الذي أبدع مع «جورج براك» المدرسة التكعيبية في الفن الحديث، بعد أن تأثر بـ«سيزان» بالخصوص في موضوع نسج المقدمة مع الخلفية، وأيضاً بإظهار الجوانب المختلفة للكتلة (الموضوع) باستعمال بنائية من المربعات والمستطيلات والأشكال المخروطية لبعث السطح المتكامل عبر التسطيح والاتزان في أبعاد البنائية، مع الاهتمام بإظهار ملامح الموديل، بشكل أو بآخر في العمل إذا كان «بورتريت».

ومما مضى، نرى أن «فن البورتريت» يعني نقل ملامح الموديل إلى اللوحة وأنه في الماضي كان يهدف إلى بعض الصفات الإنسانية والقداسة والنبل والمعرفة في ملامح من كان يجلس إلى الفنان. وبعد هذه الحركة الكلاسيكية في الفن ، كانت الحركة الرومانسية التي كان الفنان يعكس فيها عبر أعماله، حالته النفسية ليعبر عن الموضوع الذي تفاعل معه وجدانيا، بما في ذلك فن البورتريت. وأما في (الفن الحديث) فإن الاهتمام غدا يصبو إلى بعث العمل، كوحدة متكاملة، تعبر عن حقيقة أزلية من حقائق الجمال في الوجود، والتي تحسسها الفنان ثم عكسها في العمل، الذي لم يكن له أي وجود مسبق، في المظاهر الجزئية للوجود، ونذكر من حقائق الجمال الخالدة «الاتزان» و«الانسجام» و«الاتساق» و«الحركية» أي (الديناميكية) بما في ذلك (الديناميكية الداخلية) و(الديناميكية المنتشرة) والإيقاع.

وإذا كانت اللوحة «بروتريت» فإن الاهتمام ينصب على بعث العمل الذي يكون فيه الشكل، هو المضمون مع إظهار ملامح الموديل، بشكل أو بآخر، والإجادة هنا، هي من أصعب ما يمكن أن يكون في الفن، لأن مجال التصرف في بعض وحدة السطح المتكامل، مع نقل الملامح، ضيق جداً. وبعد هذه الجولة مع فن البورتريت، منذ كان لنطرق باب معرض البورتريت للفنان «عزيز عمورة».

إن الفنان «عزيز» من الفنانين المجيدين في فن البورتريت، وهو متمكن في المقدرة على سبر الشخصية، والتعبير عن ذلك بتقنية أثيرية أنيقة تقنع المشاهد، وتفرح الموديل، ولقد كان «عزيز» يهتم في أعماله الأولى اهتماماً كبيراً (بوحدة السطح) عبر نسيج المقدمة (الموضوع = الموديل) مع الخلفية في أداء يعتمد على تفاعل الخطوط والألوان، تبعث السطح في بنائية متزنة منسجمة وأشير هنا إلى لوحة السيد «فؤاد ميمي» ولوحة السيد «لؤي الصايغ».

ومرت الأيام، ومر الفنان «عزيز» بمتاحف الولايات المتحدة، ودرس في جامعاتها ورجع إلينا يحمل خبرة عميقة في التفاعل مع اللون لبعث العمل الجميل، ولكنه في التركيز على التعامل مع اللون لبلورة الملامح بأناقة فائقة، تبلورت المقدمة، على حساب الخلفية مما أثر بعنف على تكامل وحدة السطح في العمل . كما وأن أعمال «عزيز» الجديدة فيها المتوقد المثير والأصالة الأثيرية الرائعة في إظهار الملامح ثم الاهتمام العميق في إظهارها عبر تقابل الألوان أو تتابع درجات اللون الواحد، مما يدل على ثغر في فلسفة البنائية، في الانتقال من «الاتزان» الهادئ الذي كانت تتميز به الوحدة في أعماله السابقة، إلى «الديناميكية الداخلية» التي نبضت بالخصوص في مقدمة أعماله الحديثة كما وأن المتفحص في بعض الأعمال، يشعر بأن «عزيز» يعكس حالته النفسية أحياناً على العمل ، وأشير هنا إلى لوحة السيد «وائل» ولوحة السيد «سهيل بشارات» وكل منها يشير إلى حالة نفسية مر، ويمر بها عزيز الإنسان ورغم أن «عزيز» قلل من إعطاء الأهمية للخط في أعماله الحديثة، إلا أن خطوطه في هذه الأعمال غدت أقوى من ذي قبل عبر ليونة ظاهرة تسهم قوتها في بعث الحركية في السطح، وأشير هنا إلى صورة الفنانة السيدة «صباحات».

وبقي أن نؤكد أن «فن البورتريت» عبر الأجيال منوط بإظهار ملامح الإنسان الذي يجلس إلى الفنان، وعبر هذا العطاء يمكن إظهار الصفات

الإنسانية المطلقة في العمل، أو رسم الإنسان كما يراه الناس، أو رسمه بعد سبر الشخصية والتعرف على أبعاد منها غير ظاهرة للناس، ثم بلورتها في العمل وعبر ذلك كله يمكن عكس حالة الفنان النفسية على أبعاد العطاء.

وفي الماضي، كان الهدف من فن البورتريت هو المضمون أي (الملامح والشخصية) في شتى صورها الفردية أو المطلقة، بما يمت إلى ماهو موجود، وهكذا كانت اللوحة تتميز دائماً بالمقدمة التي لها المكان الأول في العمل .. وبالخلفية، التي ترفد المقدمة وتساعد على بلورة مضمونها.

وبعد «سيزان» غدا الاتجاه في الفن هو خلق السطح النابض بالأبعاد الجمالية، عبر التكامل في وحدته ، حتى وأن كان الهدف منه هو «البورتريت» أي إظهار ملامح إنسان في اللوحة، حيث يبذل الفنان قصارى الجهد المضني لبلورة وحدة السطح، حتى وإن كانت على حساب التنازل عن بعض ملامح «الموديل» والفنان من خلال تفاعله مع شخصية الذي يجلس إليه، يحدد نوعية الخطوط، وطبيعة الألوان التي سوف تبنى بها اللوحة، وهكذا يكون العمل، كوحدة متكاملة معبراً عن الشخصية، ثم تأتي بعد ذلك «بعض» الملامح لتثبت الشبه بين الموديل .. والصورة المرسومة.

«الدستور»
١٩٨٥/٦/١٧

الطريق الصعب .. ورؤية عزيز عمورة الواقعية

عياد النمر

عزيز عمورة : مواليد الطيرة – فلسطين ١٩٤٤، حصل على بكالوريوس فنون جميلة من أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد ١٩٧٠ ، كما حصل كذلك على ماجستير فنون – معهد برات – نيويورك ١٩٨٢، وهو يعمل حالياً أستاذاً مساعداً بدائرة الفنون الجميلة جامعة اليرموك.

يتمتع الفنان عزيز عمورة بمقدرة فائقة على تصوير البروتريت (الصور الشخصية) ولعله أشد من اقترب من بين المصورين من واقع وجه الإنسان ودقائق خلجاته. وهو بحق فنان يلون بالضوء فيحيله إلى تعبير مؤثر وجميل .. فهو لا يستعمل ضوءاً عاماً بل يؤثر في رسومه أن يوزع الضوء على وجوه شخوصه، في صياغة تقرب عمله لروح العمل الدرامي الصرف، فهو يعشق الضوء ولكن ليس الضوء الأبيض السافر الذي يلتهم الكائنات التهاماً وإنما ذاك الذي ينبع من جوف الكون أو أغوار النفس وينفث الروح ويصوغ الكائنات رموزاً تهمس بالسر الدفين .. وقد بدأت حدة تأثر عزيز بالاتجاه الرمبرانتي بعد سفره للدراسة في أمريكا تخف بعض الشيء .. دون أن تزول تماماً ، ويظهر واضحاً كذلك النقلة النوعية التي استطاع تحقيقها عزيز في رسومه الجديدة : في كل من معرضه بالمتحف الوطني والمركز الثقافي البريطاني.

إن عزيز عمورة .. عندما يقوم برسم بروتريت لشخصية ما .. لا يرسمها بشكل فوري .. رغم مقدرته الفائقة في ذلك .. وإنما يحاول في البداية معايشة هذه الشخصية في محاولة منه الاقتراب منها وفهمها، فيعمد إلى عمل العديد من الدراسات الخطية في أوضاع وحركات مختلفة .. ومن ثم يكون انطباعه الخاص عنها .. وبعد أن تتولد لديه قناعة بأنه يمكن أن يستخرج شيء ما يصلح أن يكون رسما، يجهز ألوانه وتبدأ فرشاته ويده معاً في وحدة واحدة مسجلاً رؤيته الخاصة عن هذا الوجه أو ذاك في جلسات متتابعة حتى ينتهي منه وقد تحقق له ما يريد.

ومعالجة عزيز اللونية في السبعينات تختلف كلية عن ألوانه في أعماله الحديثة المنفذة في الثمانينات: فألوانه في البداية كانت تقتصر في أغلبها على مجموعات بنية وبعض من الأصفر الاوكر بشكل بارز والألوان الأخرى في شكل ثانوي ليست له أهمية اللون البني مثلاً .. غير أنه في رسوم أخرى من نفس الفترة نلاحظ أنه حافظ على طابع الشخصية وكذلك المكان فاستفاد وسجل لنا ألواناً صريحة كما في بورترية للفنان فؤاد ميمي الذي استخدم فيه لوناً أحمراً نقياً على غير عادته .. كما شاهدت له أيضاً وجه طفلة من نفس الفترة كان قد لون فيه البلوزة التي ترتديها باللون الأخضر.

وهو في لوحاته لا يلغي ملمس وحركة فرشاته، كذلك يغلف جو صورته نوع من الضبابية التي تعمل على زيادة الجانب الحسي فيها والتأكيد عليه.
وفي أعماله التي تتناول موضوعات مركبة مستوحاة من البيئة تظهر نساؤه القرويات يرتدين في أغلب الحالات وشاحاً أبيض يخفي قسماً كبيراً من الوجه مبقياً فقط على العينين والأنف لاغياً الفم مكتفياً بهذا الإقصاء لتأكيد مضمونه التعبيري، والمرأة عنده تمثل أشياء كثيرة هي تلخيص لمظاهر الحياة على اختلاف المواقف الحياتية اليومية ، وهو يرسم نسوته في جو حياتي عادي وبواقعية شديدة إلا أنه يبدو واضحاً من البنية المعمارية أنه يهتم بصياغة الموضوع وفق بنائية خاصة باللوحة وبالتراث المخزون .. كما أن اللعب بتوزيع مصادر الضوء يشكل خبرة جيدة عرف بذكائه كيف يستغل توظيفها ضمن أسلوبية خاصة به.
إن واقعية رسومه ليست واقعية الكاميرا وإنما هي واقعية تعبيرية موجزة فيها الكثير من الاختزال الذي يضفي على المضمون كل قيمة اللوحة.
وأما مائيات عزيز فتتميز بحيوية الأداء وعفويته، ففي موضوعاته عن الطبيعة تنتشر ألوانه حارة ومعبرة سريعة خاطفة، وليست فيها هذه الصرامة في محاكاة الواقع كما في صور البورتريت .. لأنه غير مطالب أو مضطر لإظهار شبه أو تشابه .. إنما هو يعبر هنا عن انفعاله بالطبيعة في حالة من التشبع بها، كما أنه لا يلجأ إلى إعادة صياغة هذه المحاولات السريعة بالألوان المائية – مرة أخرى – إلى مادة الزيت مثلاً. ولعزيز أيضاً مجموعات كثيرة من الرسوم الخطية المنفذة بقلم ذي سن رفيع، قلم الجدول، فيها نعومة ورشاقة، وهو يقوم بعمل نقاط كثيرة ومتجاورة بجانب بعضها البعض .. حتى تشكل مساحة مظللة بدلاً من أسلوب التحبير، فهو يستعمل هنا الخط والتنقيط فقط كعمليتين مصاحبتين في تصوير شخوصه ونسائه مع بعض من الحروف الكوفية الرفيعة والتي تجيء معها كمزاوجة ومصاحبة في بناء الشكل الفورم، وكمقابل فيه شيء من الصلابة في مواجهة الخطوط اللينة التي تشكل أجسام النساء الجالسات القرفصاء في حزن وألم في حالة من المعاناة الذاتية والتي تعبر عن حالة الانغلاق والارتداد نحو أعماق نفوسهن.
كما يجد المتابع لإنتاج عزيز مجموعة أخرى منفذة بالحفر على الزنك وفي أمريكا حاول عزيز أيضاً القيام بتجربة الطباعة الحريرية (سلك سكرين) بلون واحد وبعدة ألوان.

«الدستور»
١٩٨٥/١٢/٣١

تفاعل الإنسان مع المجتمع

الدكتور جورج لطفي الصائغ

بمشاهدة معرض الفنانين «عزيز عمورة» و«كرام النمري»، إذ كان العطاء جيدا، ولم تكف الجولة، العجلى للإحاطة بأبعاده، فكانت عدة زيارات ممتعة للمعرض، تم عبرها التفاعل مع الأعمال، لاستيعاب الإحساس الجمالي، الذي نبض في خاطر الفنانين، ثم فاض إبداعاً تشكيلياً آسراً، وهكذا يجب التعامل مع الفن الأصيل، لأنه وجه من وجوه الحضارة الإنسانية، يعبر عن واقع تفاعل الإنسان مع أبعاد الحياة والوجود، والفنان ينفرد في المجتمع ، عبر حساسية مرهفة في السبر والإدراك، وإمكانية رائعة في التعبير، لبلورة عمق تفاعل المجتمع، الجمالي، مع الحياة والكون، ليفيض، من ثم في عمل فني سهل التناول، ييسر للناس بالحس الصرف، إمكانية تذوق عمق رسالة الفنان، في هالة من جمال الوجود، حيث يتفاعل المشاهد مع العمل، من غير لغة، تحتاج خلفيتها إلى المعرفة والفكر والدراسة، فيحس بالجمال ويدرك الحقيقة النابضة فيه، من خلال «العمل» مما يرفع من قيمته حضارياً ويفتح له باباً من الفرح والسعادة والسلوى، تدوم عبر الأيام من غير أي جهد يذكر، وكلما زادت ثقافة المشاهد الفنية كلما عظمت مقدرته على تحسس أبعاد العمل الفني، فتزيد بذلك حصاده الجمالي من دروب الأيام فيغدو بذلك إنساناً أفضل وأكثر سمواً.

ومن الفنانين، من يتفاعل مع مظاهر الكون، وجمال هذه المظاهر، كما تتواجد في الطبيعة، بشكلها الفردي، فيعكسها في العمل، ويكاد يكون هذا فضلاً عن الواقع، ومنهم من يجمع في وجدانه جمال مختلف اوجه تواجد الشيء الواحد، ثم يعبر عنه في عمل يمت إلى مثالية تواجده فيما بعد ما هو موجود فعلاً في الكون، كما فعل الإغريق في الماضي، ومن الفنانين من يتعدى ذلك، إذ يغوص إلى أعماق جمال نظام الكون، ويعانق التجريد المطلق في مظاهر جماله، من اتزان إلى اتساق إلى انسجام وإيقاع وحركية، ثم يعبر عن ذلك في عمل لا يمت إلى الواقع المحسوس، أو مثاليته، ورغم أنه يستعير بعض مظاهر الأشياء كما تتواجد في الكون، إلا أنه يجمعها في وحدة لا تمت لما هو موجود، هدفها بلورة جمال الاتزان أو الاتساق أو الإيقاع ..الخ عن العمل، وهذا هو الفن التجريدي حيث الشكل هو المضمون، والمضمون هو الشكل كما في أعمال موتدريان وفي الفن العربي الإسلامي العريق.

ومن الفنانين من يكون همة التعبير عن مكنون النفس، الهادف إلى بلورة مضمون معين فاض عن الوعي أو اللاوعي ينبض في أبعاد العمل الفني،

معبراً عن دراما تفاعل الفنان مع الحياة والكون، والفنان بذلك يعكس حالة النفس في العمل، عبر أعمال تثقل بالواقع مثل «فان كوخ» مثلا، أو ما «بعد الواقع» بما يمت إلى صورة من العقل الباطن كما في أعمال «دالي» و«ماكس ارنست»، أو عبر أعمال تجريدية، صرفة كما في أعمال المدرسة التجريدية التعبيرية، ورائدها «بولك» وأحياناً يعتمد الفنان في التعبير عن تفاعله مع الحياة عبر«الرمز»، استعارة من المعرض المشترك للفنانين «عزيز عمورة» و«كرام النمري».

إن عزيز كما عودنا في الماضي، يبدع السطح المتكامل الرائع ، النابض بالحياة والمؤثر بعنف مستحب في الآخرين، إذ يشد خاطر المشاهد بيسر إلى المضمون، وفلسفته في ذلك هي «المثالية الأثيرية» التي تعانق التعبيرية، وتقنيته تعتمد على التعامل مع «الكتلة» المتفاعلة مع «الفراغ» في اتزان أنيق.

إن فلسفة «عزيز» في إطارها العام، لم تتغير عبر الأيام من خلال تفاعله المحسوس مع مثالية الواقع والتعامل مع الكتلة والفراغ عبر مفهوم نقط التلاشي، ولكن هذه الفلسفة في إدراكها، غدت أعمق بكثير من ذي قبل، وهذا العمق في الإحساس طور طبيعة الأداء، فصنفت الخطوط وتبلورت أثيرية الكتل، وامتد الفراغ ليعانق عمق المطلق، فتحول «المكان» إلى «زمان» وأعطي المضمون طبيعة الخلود، وهذا هو بيت القصيد في روعة أعمال «عزيز» التي نشاهدها في المتحف الوطني هذه الأيام.

ثم إن «عزيز» أدخل «الحرف» العربي بكل أناقة في أعماله ورغم أن الحروف في طبيعة بنائيتها وتواترها تعتمد على التسطيح والإيقاع، والكتلة تعتمد على الاتزان والتفاعل الثابت مع العمق، إلا أن «عزيز» بمقدرة رفيعة، تمكن من ربطهما مع بعضهما البعض، في مجموعه من أعماله، على كل فالبحر الذي اقتحمه «عزيز» خطير وعميق، ولقد أبحر به بكل جرأة وثقة وأعطانا أعمالاً جيدة ومثيرة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الخطوط في الفن التشكيلي هي مسار نقطة، بحسب إرادة فكرة لبلورة كينونة تعبيرية في السطح ، حولها «عزيز الفنان» إلى أثيرية شاعرية ، بعثت حركية غامضة عميقة في «الكتل» التي بلورها «الخط المنقط» ، فكأن مسار النقطة ، الهادف لبعث الخط، قد تلكأ مما بعث توتراً شديداً في السطح وطاقة رهيبة في إمكانية التعبير التي ينبض فيها تفاعل الكتلة مع الخلفية والفراغ ، ولقد زادها ، عنفاً في التأثير، الظلال التي بعثها التنقيط في الخلفية ، حيث نسجها «عزيز» مع إيقاع الحروف، ليزيد من فاعلية حركة الحرف بها، مما أيقظ فاعلية ساحرة فيها، تشد المشاهد إلى أبعادها وإلى رهبة جمال التعبير الكامن فيها حيث يظهر «عزيز» المعاناة الرهيبة التي تعيشها الإنسانية هذه الأيام، بالخصوص تلك المعانة النابعة من ظلم الإنسان للإنسان.

إن في بعض أعمال عزيز هذه القمة في روعة العطاء الفني، الهادف إلى التعبير، من غير فرض أي تلقين على المشاهد بالخصوص في اللوحة «موت التماثيل المقدسة» حيث غدا المضمون هو الشكل والشكل هو المضمون، في إطار تعبيري رهيب يتجاوز مفهوم التواصل مع الفكر، ليصل إلى الوجدان بالحس الصرف ويبعث فيه الإقناع بالحقيقة الرهيبة، الظلم وموت الأشياء الجميلة المقدسة، أو موت الإنسان من ظلم أخيه الإنسان، أو إزهاق الحياة المقدسة عبر ظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

على كل فإن اقتحام «عزيز عمورة» لخضم هذا البحر العميق الخطير، الموصل إلى شواطئ الجمال، لم يخل من مخاطر هزت «الاتزان» في قارب التعبير، هزاً عنيفاً بالخصوص في الأعمال التي اتخذت من الأحرف خلفية لها، فالخلفية بذلك تميل إلى التسطيح والكتلة تتعامل مع الفراغ، وهذا أثر في بعض الأعمال على بنائية السطح، بالخصوص في الأعمال التي انسابت فيها استمرارية تتابع الأحرف من الخلفية إلى الكتلة، من غير أن تندمج في خلالها، بما تتناسب وتكورها كما في اللوحة «اتجاه نحو الداخل .. واللوحة رقصة».

وأيضاً في اللوحة «حمامتان» حيث محور الخلفية المستديرة يلتقي مع محور الكتلتين الأماميتين، مما يؤثر على منطق التعامل مع الفراغ، في اتجاه العمق، إذ كان يجب أن يتوازى المحوران.

والآن يأتي السؤال المهم : أين كان إبداع «عزيز» في «مضمون الأعمال» أم في «روعة البنائية» ؟

اعتقد أن الإبداع اعتمد على روعة السطح وأناقته .. ولقد تأثرت البنائية بادئ ذي بدء بالموضوع، محدداً ذلك طبيعة الخطوط وانسيابها، لإبداع التشكيل الرهيف ، وكانت الظلال الأنيقة التي تكاملت مع الخطوط لبعث الكتل وأبعادها، وبعث الخلفية وامتدادها بما يتناسب مع أبعاد البنائية، وهكذا كان السطح الرائع والشكل الأصيل، في معظم الأعمال .. وعبر هذه الأصالة تفجر المضمون قسراً ليعبر عن معاناة الإنسان والإنسانية فيما بعد مقدرة الكلام على الإفصاح، والمشاهد حائر بين عظمة المضمون وروعة الشكل، ليبهره عمل عظيم مثل «موت التماثيل المقدسة»، فالمضمون هنا هو الشكل، والشكل هو المضمون.

«الدستور»
١٩٨٤

عزيز عمورة والدخول في المعاناة المطلقة

منيرة مصباح

كان لقائي الأول بالفنان عزيز عمورة من خلال ديوان شعر للشاعر إبراهيم نصر الله حيث تضمن مجموعة تخطيطات جعلتني أرى بين الشعر وبين الرسم ما أراه بين السماء وزرقة البحر، بهذه الرؤية دخلت عالم عزيز عمورة الفني لأول مرة.

في المرة الثانية كان في معرضه الأخير في متحف الكويت الوطني حيث تكثف الإحساس لدي بقيمة تشكيل هذا الفنان الذين يدخل الكتابة جنباً إلى جنب مع التشكيل الواقعي والإنساني ، إنه عالم جواني خاص بالفنان تسكنه كيانات فريدة وجوهها منتصبة أحياناً وأحياناً أخرى تدخل حالة دائرية توحي بألم دفين للإنسان كأنها تخاطبك بوضوح ودون تعقيد بلغة مليئة بالغنى والعطاء.

ما هو سر هذه التشكيلات الإنسانية التي لا تدخلنا عالم الهندسة إنما تسكب في الروح خلاصة التناسق والانسجام ؟ ربما يكمن السر في العمل قبل أن يتجسد بالخط واللون أشكالاً وكتلاً ومساحات ترتفع في الفضاء بانحناءات دائرية دون اعتبار للحدود الحادة المتوازية حيث نرى خطوط الانشطار على مساحة اللوحة أحياناً بلغة تراثية مرتبطة بالواقع تدفعنا للتحليق فنعيش في علاقاتها المنسجمة كتقاسيم موسيقية تنفرج ليبرز داخلها فعل الخلق التشكيلي الذي يريح العين بعلاقات التركيبات المختلفة، فالخطوط متهادية مائلة تحاكي الإحساس فيشعر الإنسان بحاجته للمس المسطح الذي تحلق فيه الكتلة المجسدة داخل الفكر. عزيز عمورة في تجربته الإبداعية كفنان يعيش حالة من البحث الدائم والمستمر في أفق واضح لخصوصيته المرتبطة بالجذور وبالواقع المعاش. فأدواته الفنية التي تحقق تلك الخصوصية وتفردها في التعبير تحمل رموزها الخاصة داخل كل عمل، وتعطيه الجانب المختلف في الفن.

ففي لوحة «الحجارة تنفجر» هناك كانت الخطوط والألوان تجريدية منسرحة مستمدة من عالم واقعي نعيشه حيث دخلت الرمزية التراثية بشكل تبسيطي طغى عليه الحدث بطريقة فنية مميزة، فالدائرة بمجملها تدل على الألم في وطن يئن تحت الاحتلال لكنه يقاوم كالشمس في حقيقتها التي لا تغيب إلا لتشرق مرة أخرى.

كثف الفنان في أعماله المعاناة الذاتية التي لا تنفصل عن معاناة الإنسان العربي. وأكد على أن الكتابة التشكيلية ما هي إلا رموز وإشارات ضرورية ونفسية نابعة من استنباط الفكر ليدخل معها حالة التجريد الفني بالواقع.

«الرأي العام»
١٩٨٨/٣/٢٦

أعمال الفنان عمورة وقضية حوار الخط العربي مع الفراغ

التشكيل العربي القديم لم يفزع من الفراغ ولا تحرّج من المطلق

محمد المهدي

جرى الحديث عن أن الفنان العربي قديماً كان يفزع في مساحة تشكيلية، وفسر بعض المستشرقين بأن منطق ذلك هو الخوف من ترك فراغ ينسرب إليه الشيطان. وناقش الدكتور عفيف بهنسي هذه الفكرة ليعارضها ولكنه في الحقيقة وضع معادلها في الكفة الأخرى متصوراً أنه نقضها فقال أن المنظور الروحي عند الفنان العربي كان يسمى دائماً في رقشه أو خطه إلى شغل الفراغ وصولاً بالترابط بين النسيج إلى المطلق الذي هو سر الكون ومحوره، ولكن التجارب الحديثة أثبتت أن القدرة الجمالية في الحرف أو الرقش العربي لا تقتصر فقط على شغل الفراغ. وإذا ما قام الفنان بتوزيع جديد لمفردات القصيدة الحروفية أو للسلم الموسيقى من الألف إلى الياء لما صدمت العين، فهل خرج بذلك عن فلسفته القديمة ؟ وهل هذا الخروج مباح أم سيعرضه لمقولة الانفصال عن تراثه؟.

امتلاك ناصية الرؤية

والتفسير المعقول هو أن نقدم تجربة المعادل هذه في عمل رقشي عربي تشهد فيه بسهولة قدرات الفنان المعاصر «فازارلي» مثل ذلك سعى إلى فنون الخداع البصري «الاوبتكل ارت» .. تأمل في ذلك فسيفساء قصر «المفجر» في أريحا بفلسطين القرن ٨هـ ستجد نموذجاً مذهلاً لتنامي البؤرة وسط التكوين لتدور في فلك لولبي لا نهائي لا يغلق إلا بدائرة خارجية، وهذه البؤرة هي التي صارت شائعة التكوين ومنتشرة الآن بأجهزة الكمبيوتر، وكذلك الكثير من أغلفة المصاحف في عصر متأخر «المملوكي» نجد خروج بؤرة الرقش إلى اتساعات لا نهائية لا يوقفها إلا إطار من الحرف العربي أو العكس.

يثبت ذلك أن شغل الفراغ لم يكن هو هم الفنان القديم لأسباب شيطانية أو مطلقية. فهو أمر لا يشغل الفنان المعاصر وخاصة الغربي الآن حينما يقوم بهذا الشغل للمساحة. وما أراه تفسيراً لذلك أن الفنان العربي القديم كان قد وصل إلى حد امتلاك ناصية المادة والخامة الهندسية المتمحورة حول الدائرة. وكان طبيعياً أن تدعوه التجارب وبراعة العزف إلى تداخلات لا يفك ألغازها إلا من عاشرها وعايشها، كما أن هذا

المعاشر لها يستطيع أيضاً بقدرة الاستيعاب أن يفككها إلى أصولها الأولى دون خوف من شيطان ودون حرج من مطلق .. وهذا ما فعله الفنان المعاصر.

وتأمل نقاط الدائرة التي تخرج النجمة السداسية ستجدها تنتهي إلى مكعبات هندسية. وتأمل نقاط الدائرة التي تخرج النجمة الثمانية ستجدها تنتهي إلى الترابط الهندسي. وتأمل نقاط الدائرة التي تخرج النجمة العشارية ستجدها تنتهي إلى تشابكات هندسية. كلما تعددت نقاط الانطلاق تعددت الأبعاد الهندسية، وكلما قلت قلت معها الأبعاد الهندسية. وهنا يصدر السؤال المهم أيهما أوفق ؟

تعدد الحلول قديماً وحديثاً

من ناحية خصب الاختيار قديماً وتنوعه لا يجعلك تقرر هذه المفاضلة، وخذ مثلاً الخط الكوفي البسيط حيث تتباعد حروفه بفراغات واضحة. وخذ في المقابل الخط الكوفي المغربي المضفر أو المعقد أو المترابط حيث ينتفى الفراغ .. ستجد في كليهما قدرات جمالية.

ومن ناحية ثانية هناك تجارب العديد من الفنانين المعاصرين التي تثبت لك ذلك . حيث يكتفي البعض بالإيحائية الحروفية أو الروح الخطية أو النصية ويقدم البعض الآخر من الحرف متفرقات أو تجمعات وسط الفراغ، ويكتفي فريق ثالث بمتناثرات معدودة من الحروف .. وكلها تجارب أثبتت بالعين الواعية خصبها وجديتها وجدتها.

وأختار هنا بعض الأسماء ـــ لأن الأمر يخرج عن الحصر ـــ من الفنانين العرب الذين عملوا على الخط العربي من العراق شاكر آل سعيد وجميل حمودي وضياء العزاوي وسعيد الصكار.. ، ومن سوريا سامي برهان وسعيد طه ووليد الاغا .. ، ومن السودان أحمد شبرين وراشد دياب وعبدالله جبارة ..، ومن مصر حامد عبدالله وصالح رضا وعصمت داوستاشي وكمال السراج وأحمد مصطفى .. ، ومن السعودية فيصل السمرة .. ، ومن قطر أحمد يوسف .. ، ومن البحرين عبد الكريم العريض .. ، ومن لبنان جوزيف بصبوص ووجيه نحله .. ، ومن فلسطين محمود جاد الله وعبد الهادي شلا..، ومن الكويت جعفر إصلاح وعبد الرسول سلمان وأحمد زكريا الأنصاري وعبدالحميد الرباح.. ، ومن المغرب فريد بلكاهيه وعبد الحي الملاخ .. ، ومن تونس نجا المهداوي ..، ومن الجزائر رشيد القريشي.

تجربة عزيز عمورة .. المخطوطات

ودائرة لا تكتمل أيضاً إلا بإضافة قائمة أخرى من البلاد التي تستخدم الخط العربي جمالياً أو وظيفياً من الهند إلى الأندلس .. وتأتي تجربة

الفنان الأردني عزيز عمورة لتؤكد قدرة الفنان عند امتلاك ناصية موضوعه على التعامل مع الحرف العربي بفراغ أو بدونه دون قلق.
يقدم الفنان عمورة في معرضه الحالي بالمتحف الوطني مجموعة أعمال صغيرة مائية تحت عنوان «مخطوطات» يأتي الحل في لوحة منها بواجهة نحاسية اللون تتوزع عليها كلمة «الوساس» ذهبية يشق فيها الفنان من أسفل قاعدة من شريط مضيء تتوزع داخله الحروف، تهب عليها رياح النقاط لتترك فراغات تتسرب من خلف الواجهة لتفتح لنا نافذة طولية تتصارع في قاعدتها ن التعريق وع التحزيق وش التحويق بمصطلحات أبو حيان التوحيدي.
يدفع الغليان الحرفي بموجة الحروف لأعلى لتترك فراغاً إلى اليمين وفراغاً إلى اليسار وبالتالي يتم اللقاء بين القاعدة ورحابة العين خلف الواجهة.
وحل آخر من مجموعة المخطوطات يحتفظ بالشكل العام ولكن لقوة دفع الحروف وشحنتها في شريط اسفل اللوحة نراها تتصاعد ليس لخفة الحروف ولكن لقوة الدفع .. تصعد فيصدها إطار نافذة الحروف المشغول بإيقاعات الحرف «الثلث» المتصاعد بدوره بتفريعات تمايلية لتصطدم بأقصى إطار اللوحة «قدر التشكيل العربي»، هنا تأتي الحوارية من شريط القاعدة ونافذة الضوء الحرفي بخلفية تصورية حيث تربط العين الواعية المنداح في القاعدة بالمتصاعد. وهنا تصبح القاعدة والنافذة هما الواجهة .. لذلك يغيب الفنان الحرف من الخلفية .. ويكتفي بالتنقيط الدقيق أو النث اللوني من جميع الدرجات اللونية التي شكلت الحرف البني والرمادي والأسود والأبيض. وهمسة زرقاء تعرف موضعها من أذن التكوين.

ومخطوطه ثالثة تخرج أيضاً عن التكوين الذي ينشغل بشغل المساحة يخرجنا تكوينها عن البحث عن الواجهة أو الخلفية ففيها يتم تقدم اللحن أحياناً لصالح آلة واحدة ممثلة لمجموعة حروف «ثلث» هي الواو واللام والميم والراء فيها. أيضاً تذهب الانفرادية الحروفية وسط غيوم أوركسترا التكوين .. وتذهب العين وراء الضبابية اللونية الزرقاء وومضات البرق الأبيض اللامع باحثة عن بقايا الواو والميم والراء.
في اللوحة إذن عدة درجات من هذا التقديم والتأخير دون سيادة .. قاعدة بيضاء منحوتة من ذاتها لترحب باستقرار الحروف .. واستقرار الحروف ورائها خلفية تعددت معالجاتها اللونية والسطحية لتحدث بدورها نحتاً عكسياً .. عكسياً لأعلى وعكسياً لمساحة أكبر من قدرها وقدرتها .. ولكن بالتأمل نجد أن مجموعة الحروف قد اخترقت سماء التكوين واندحت فيه الحروف بتحول كيميائي جعل درجات البني أزرق . ليس في هذه اللوحة إذن لا واجهة ولا خلفية.

المجموعة الثانية

ومن المجموعة الثانية المائية الأكبر حجماً نختار لوحة «الحجارة تنفجر» يعتمد الفنان أيضاً فيها التوزيع على مستويين: قاعدة وخلفية . وبعيداً عن «العنونة» التي قد تشغل الذهن بالتحدث عن المفردات الآنية دون المفردات التشكيلية التي تنتمي لمعنى أكبر وأبقى وهو خلود الإنسان الكلمة، نشهد في اللوحة قاعدة مستطيلة طولية مركب عليها كتلة عرضية ، في الكتلة العلوية العيون اللوزية النحتية الراصدة للحدث وأنف صخري حاد. وتتقاطر الكلمة المضيئة اللون «الحجارة» ولكنها تتوقف أمام الكتلة الثانية فلا تخترقها، وينساب في الكتلة الثانية بقية النص .
هذا الحز الرقيق الأزرق فصل بين المطلع وبقية الأبيات جمالياً ، ولم يحدث لنا الفنان هنا ما أحدثه في مخطوطاته من نسيج خيوط خفية نتبين منها أن الكلمة «الإنسان» هي الجوف وليست الخوف ، هي صلابة الداخل وليست صوت الظاهر.
وقد وفر الفنان للوحة «الله وتشكيل الحروف» حرفاً سابقاً سباقاً هو الواو (الكوفية).. خرجت بلونها الأحمر خروج المبادر لنطرق عتبات الإطار الأسفل ثم لتنتشر بعد التحول الكيميائي البديع الذي يجيده الفنان من اللون الأحمر إلى اللون الأزرق في خلفية الكتلة .

المجموعة الثالثة

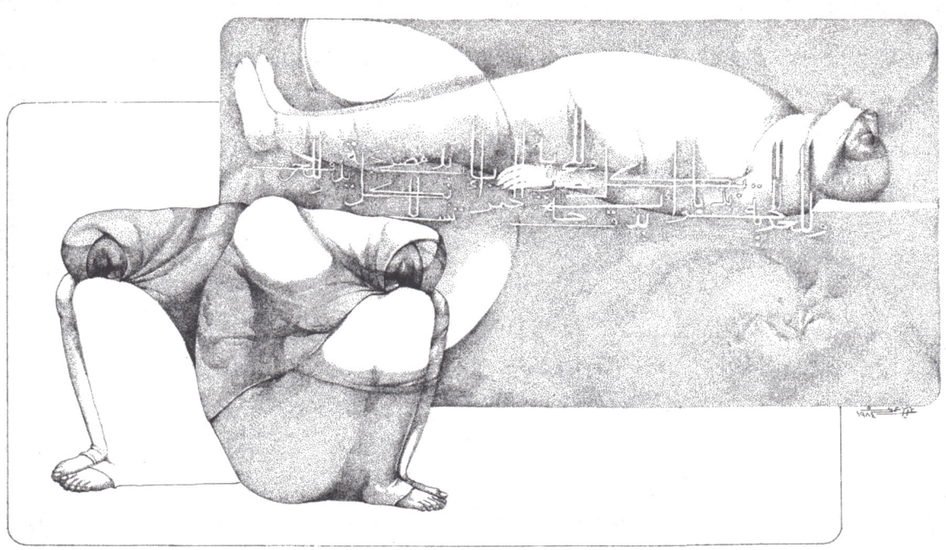
وفي المجموعة الثالثة المعروضة «الأحبار» نتوقف أمام لوحة «أشكال وفراغ» .. جسدان متكرران متداخلان، تطامنية فصصت تشريح العضلات، واقعية وليست واقعية. يتلوى الجسد برغبة في داخله، يبقى حقيقة، حقيقة مشوهة، يبقى وثيقة مسجلة خلفهما بالحروف المنثاة. لكن التاريخ تاريخ الملوك ومن انتبه لوثيقة الفلاح الفصيح ؟ فما بالك بوثيقة الفلاح غير الفصيح في زمان فصاحة الإعلان والإعلام، زمان تمثل في فراغ خلف الجسدين، مساحة كبيرة ضاغطة لا يشغل منها من هذين الكائنين البائسين سوى لمس الأكتاف. الأكتاف البارزة العظام ليس بحكم القدرة ولكن بحكم الضغط على الرؤوس، فأنت أيضاً في زمان يصعد فيه الإنسان ليس بقدرته ولكن بالضغط على قدرات الآخرين.
ثم ماذا يعادل هذا التطامن في الرؤوس والملامح الغافية ؟
هناك انسيابية الأرجل المثالية ووقع هذا الإصبع الراقص بالأمل في مساحة هذا الشريط المضيء المصاحب دوماً لأعمال الفنان.
وفي هذه المجموعة تغيب النظرات المباشرة فهي كاسفة أو ذاهلة أو متحجرة أو ساهدة . تغيب الملامح لأسباب تجريدية حيث المعادلة ناجحة بين تشريح مدروس آني وتكتيل نحتي تجريدي لا زماني، فالقضية أكبر وأكثر إيلاماً من الجسد المنتظر، أو الجسد الرابض، أو الجسد المسجى، إنها قضية تراكمات زمانية وثقت بشريط الحروف العربية، شريط حروف الذاكرة المصاحبة لكل لوحة.

دلالة التجربة

تأتي أذن تجربة الفنان عزيز عمورة لتؤكد أن شغل الفراغ حول الحرف العربي أو عدم شغله لا يسبب قلقاً للعين الجمالية ففي مجموعاته – وكلها من عمل يده لا تتدخل فيها تقنية الطباعة – يوحى لك بالتنقيط الدقيق أنه شغل المساحة بكاملها ولكنه في الحقيقة أحدث نحتية في مجموعته الأبيض والأسود وهي تعتمد بطبيعتها على درس الفراغ المحيط، وأحدث حوارية بين الداخل والخارج في مجموعة مخطوطاته وهذه أيضاً تعتمد على اختراق الرقعة المشغولة بقدر من الفراغ قائم مهما قل حجمه. وتأتي المجموعة الثالثة الأكبر حجماً بالألوان المائية. ربما لمباشرتها – في درجة تالية في مجال إثبات أن العين لا تقلق جمالياً من الفراغ أو من غيابه .

والقضية هنا تشبه التساؤل الذي يجاب عنه عادة بحكم مسبوق، قبل العرض والمداولة .. أيهما أفضل الشعر الحر أم العمودي ؟
وهو تساؤل من استغراقه في ذاته يلغي المبدع ذاته، فكلها أوعية تنوعت على مائدته الزمانية، تصلح بصلاح المادة بداخلها وتفسد بفسادها، وقد أستخدم القدامى أوعية النحاس حتى تحفظ أغذيتهم الفكرية وإن أثقلت وقعها. وقد استخدمنا أوعية اللدائن (البلاستيك) حتى نحفظ أغذيتنا الفكرية وإن خفت موازينها .. ولكل زمان ما له وما عليه.

«الأنباء»
١٩٨٨/٣/٢٣



عزيـز عمـورة .. وافق الريادة الحديثة

عبد الرؤوف شمعون

يأتي معرض الفنان «عزيز عمورة» في المتحف الوطني للفنون الجميلة بعمان ١٤-٢٤ أيار ١٩٨٩ .. ليؤكد على حقيقة تفصح عن مجال رؤية فنية جديدة مهدت لها بعض أعماله في معارض جماعية سابقة، رؤية «في تقديري» يعززها، مسعى الاقتراب من خصائص الفن النابع من تراثيته وواقعه المكاني والزماني وهو المسعى الذي يزداد اتساعاً وتعميقاً في تجارب الكثير من التشكيليين العرب، عبر معالجات أسلوبية متنوعة، متعددة تدخل دائرة الإبداع حيناً أو تلازم الأشكال النمطية المستنسخة حيناً آخر فلا تبرأ من أن يمسها الابتذال أو التكرار الممل، كما تصبح مرشحة لتجاوز إمكانية الاستجابة الجمالية.

أنني وإن كنت أقدر حاجة الفنان المستمرة، للوسائل والتراكيب التشكيلية الجديدة، ورغبة البحث المتأصلة فقد أخذت هذه الحاجة عند «عزيز» بعداً داخلياً وصل مرحلة جادة وتستدعي تساؤلاً حميماً ومبرراً حين عنت هنا بوضوح تحولاً عن تجاربه الإبداعية السابقة، يجوز الافتراض أن لهذا التحول أسبابه وتقديراته النقدية الذاتية وهو حق للفنان ونقطة مضيئة في كيانه كما يجوز أيضاً تحميله من الدوافع والغايات الشاقة على التفسير، وبهذا ينتزع منه ذلك الحق لنمارس عليه «منطق» التشكك والاسقاطات المتشنجة أي أن نملي عليه طريقة التفكير بطريقة أو بأخرى إنه في النهاية، ذلك التحول الذي تحكمه ضرورة شفنية تجدر ملاحظتها من داخل أعمال هذا المعرض لأن الاحتمال الأكثر نفوذاً يكمن في سلطة الأساليب المتبعة في مجال اللوحة الحروفية والتي غالباً ما تسترضي الذوق الخاص أو تستجيب لادعاءات ضعيفة بخصوصية «الفن العربي».

إنه القول ببساطة، إن كفاءة «عمورة» اللونية وامتلاكه لأدوات التعبير، قد مكنته من تحقيق مستوى عال يدركه الجميع، وقد عبر من خلاله عن حس مخلص بالتجربة الإنسانية، وفي ظني أنه وقف عند هذا المستوى متسائلاً عن إمكانية تطوير هذا المستوى ودعمه بعناصر حيوية، ليس مقيماً ذلك الحد الفاصل والنهائي بين تجربته الحروفية هذه وبين «انطباعيته» الراسخة على سبيل التحديد، لقد فهم عزيز عمورة أن أفق الريادة الحديثة أوسع من أن تحدده مفردات تشكيلية بعينها أو وسائط تعبيرية مستنفدة وعلق على هذا الإدراك أهمية بالغة مستوعباً المشكلات الأكثر عملية.

إن النظرة الخاطفة لأعمال عزيز في معرضه هذا تشير إلى تمسكه بالصدى، أعني صدى تجاربه، وإذا ما أصبحت مثل هذه النظرة طاغية ومؤثرة فإننا ندخل بالتأكيد سوء الفهم ونختلف في التأويل.

لاشك أن الإلمام ببناء الحروف وإتقان الكتابة على أصولها عاملاً أساسياً في تصميم لوحة «حروفية» وهذه مسألة يفهمها أصحاب الخبرة في هذا المجال، كما أن الرسم عامل آخر، لا يقل في أهميته. أما أمر التقنية فتعتمد أولاً وأخيراً على الممارسة الدائمة، وعلى الفهم الواعي للصيغ المبتكرة والمعاصرة في «اللوحة الحروفية».

وعلى الرغم مما يبدو على أشكال الفنان عزيز من بساطة ظاهرية فإنها ليست كذلك عمليا، ذلك أن هذه النزعة قد خرجت عن سياق الكتابة المقروءة لتدخل في أعماله مجال الإيحاء بالفكرة، أعني ، تلك الأعمال التي حاول فيها عزيز أن يزاوج بين رسم القاعات وبين الأشكال، كما حاول أن يزاوج بينهما «كتوظيف» لنشوء الرمز أو الدلالة بطريقة تعكس انفعال الفنان، وهو انفعال هادي، جمالي يحقق تأثيره في أناقة الخطوط وتنظيم المساحات وأيضاً في وجود التناسب والتناظر بين شكل الكلمة وترتيبها وحجمها، وبين لون الخلفية المشغولة بحروف وكلمات، وكأنما ترديدات شكلية ولونية لما هو موجود في مقدمة السطح، بهذا يصبح للسطح أكثر من مستوى، وللوحة أكثر من سطح وهي إضافة هامة في هذا المعرض، تلتقي مع مفهوم الضرورة كما ذكرت سابقا.

إن محاولة ملء الفراغات، والتداخل بين الحروف والكلمات، والتقاطعات وإيقاعاتها المحسوسة لأشكال الحرف الكوفي القديم والمتطور، تدخل من باب التأكيد على وجود الزمن التراثي والإيحاء به، قائماً بين الموضوع والمعالجة وضمن إحساس معاصر مقتضب.

إن تكديس الفنان للكلمات بهذه الجمل المتلاحقة ومحاولته ارتقاء فكرة المخطوطة وبهذا الزخم الواضح قد ترك أثره بشكل ما على نوع التقدير الأمثل لمثل هذه التجربة.

وإذا كانت ألوان عزيز في أعماله المائية أكثر جاذبية وسحراً، بل أكثر تقدماً وسيطرة من الناحية التقنية، فإن بعض أعماله الزيتية لا تسير في هذا الاتجاه تماماً بسبب عامل السرعة في الأداء وقد اعتبرها من وجهة نظر خاصة مجرد تجارب في التبادل الإيقاعي بين لون الكتابة وألوان المساحات والتي تثير بلا شك استجابات متباينة على الرغم من تكرارها، أو تماثلها في بعض الأحيان، وفرصة للإثارة البصرية الجمالية بالانتقال المرئي من شبكة الكلمات وتشكيلاتها الأفقية والعامودية إلى الإيحاء والتأمل في جو من الصفاء الروحي على الرغم مما يسكن هذا الجو من إشارات بارزة تذكر بالواقع وتقحمه فنياً بطريقة مقصودة ومعلنة وذلك عبر عنوان مساعد أو عبر التركيز على دلالات الواقع لبعض المفردات.

ثمة إحساس قوي برقة المساحات المشغولة بعناية، والشفافة بقدر ما والمتكسرة لغايات الابتعاد عن التسطيح الكامل تؤدي في النهاية إلى حساسية هذا الفنان العالية وتمكنه وتجدده بروية لإثراء تجارب واثقة.

«الدستور»

١٩٨٩

مقاطع من الفن الأردني المعاصر

عزيز عمــورة : ثبات الرؤيا إزاء المشـهد

كفاح الحبيب

لم يُخفِ عزيز عمورة ولعه المتأصل بالطبيعة والواقع ، فهو يجاهر به منذ ما يقرب من ثلاثين سنة، ويجد أنه كفنان محترف إنما يؤثر الانخراط في رهط الفنانين الذين يفضلون تصوير مشاهد الحياة الدارجة أو التعامل مع بنى شكلية ولونية لا استفزازية دون إقحام العمل الفني في مؤثرات ناشئة عن نمط من الفلسفات الفنية التي تؤطر العديد من التجارب الإبداعية المعاصرة، بل صارت ديدنها ومحور توجهها .. إنه يعمد إلى انتهاج نوع من المقاربة بين ملكات المهارة الادائية التي تجلت صورها في مخيلته وبين ارتمائه في أحضان الطبيعة .. ولكن أي طبيعة ؟ هذا السؤال الأزلي الذي يجابهنا يومياً ولا يمكننا الإجابة عليه بسلاسة، فالتجربة الفنية التي يعمل في سياقها فنان كعزيز عمورة، تختلف عن مثيلاتها تركيبياً، أي أنها تتقاطع مع ما يسود الفن الحديث من اتجاهات، وأجد أن عمورة وهو بهذا القدر من الالتزام الشديد للشكل الواقعي إنما يخفي علينا مديات غير معرّفة من قدراته، أو فيما يبدو أنه يقوم بركنها في زاوية ما إلى أن تأتي لحظة استخدامها الفاعل مستقبلاً، أو يمكننا القول أنه يجعلها حبيسة في فراغ الرؤيا الذهنية الحاضرة .. وعلى هذا الاتجاه، انطلق عمورة في البحث عن مكمن الجمال في عناصر الطبيعة والواقع ذاتها دون إسراف في التأويل.

لقد أنبأت بداياته المبكرة جداً، أي عندما كان طالباً في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، أنه أهل لفك روابط عناصر الطبيعة التي تخضع للمعاينة التقليدية والتحاور معها من زاوية عريضة، وسياق فني كهذا لابد أن يتأتى من استدراجات لطالب فن لا يهوى المغامرة والدخول في منطقة التجريب الكيفي، بل يفضل الاعتكاف في حدود النقل النصيّ لتلك العناصر والتغنيّ بعمليات المقاربة الفنية الدقيقة ..فقد أخذته هذه المتعة الحسيّة إلى درجة الكشف عن مواهب أخرى تتمثل بالعناد والمراهنة على أن المزية الحقيقة التي تدفع الفعل الإبداعي نحو التألق تتلخّص في هذا المجرى .. فهو متطرف في التركيز على رسم الوجوه البشرية وعناصر الطبيعة المموّهة التي تؤلف لوحته طيلة هذه السنوات، فيما نجد أن عمله الفني بالمقابل، ينبذ جميع الإضافات اللائقة بالطبيعة ذاتها، هذه الإضافات التي درج الفنانون على الإفادة من وجودها الحيوي، وهي وإن وجدت في لوحة عزيز عمورة. وهذا أمر نادر جداً، إنها تجعلنا أمام خيار صعب للغاية يخدم تأويل المحتوى الإبداعي الخاضع لتأثيرات أدبية أو اجتماعية، فهي دخيلة رؤيا فنية لا تؤمن بالتوسع والإضافة.

على أن هذا النمط من الرؤيا الفنية لا يشي بالقطيعة الحادة التي تبنّاها عزيز عمورة خلافاً لكل التوقعات .. إنه فنان مسكون بهوس وجودية العناصر على أرض الواقع ، وهـو بهذا القدر من الزهد إنما يجد نفسه أمام طبيعة مفتوحة على الدوام، إلا أنه يحاول تضييق زوايا نظره إليها شيئاً فشيئاً، أو لكأنه يتعمد إغفالها أو التغاضي عنها ... ويبدو أنه، وبسبب من إيمانه القاطع بأنه يشتغل وفق هذه الرؤيا التي تتخالف مع عمليات المط والتوسيع كما ينتهجها فنانون آخرون عزموا على خوض غمار تجربة الكشف في أقصى مدياتها، يعلن عن حنين جديد على صعيد ارتباط الفنان بالطبيعة.

فالطبيعة هنا ليست مكاناً يعج بالجغرافيا، أنها المدى الرحب الذي يفضي للتأمل والاقتناص، وبالتالي فهي ملعب فسيح لإبداء المهارات على اختلاف أنواعها، ومن المعروف أن اللعبة الفنية التي يصرّ المبدعون على تقديمها إنما تتمثل في جوهر اكتشاف جماليات الطبيعة سواءً كانت ظاهرة للعيان أو غائرة تحت ستار الأشكال على حدّ سواء، والبحث عن ما تنتجه باستمرار من موجودات ذات انساق متنوعة، و ما وظيفة الفنان إلا تحديد هذا النسق الجمالي من زاوية محدودة تسوقها آلية متغيرة في المشاهدة والقراءة .. لذا نجد أن مهارات الفنان تتوزع هنا وهناك، بين مهارات ذهنية تخص بناء الزوايا الإبداعية وبين مهارات ادائية يستخدمها المبدع كمعالجات وسبل للمناورة على الشكل واللون وتركيباته اللانهائية، حيث يقوم في النهاية بحصر الاحتمال الوحيد الذي يطبع أسلوبه الفني.

وارى أن عزيز عمورة ينتمي بقوة إلى أولئك الذين يقتفون أثر المحاكاة في فعلهم الفني، يتبيّن ذلك عندما نجري مراجعة سريعة وشاملة لمجمل ما أنجزه خلال تجربته الفنية طوال الثلاثين عاماً خلت .. فقد بدأ برسوم الشخصيات وإظهار أكبر قدر ممكن من التشابه بين الواقع المرئي والتمثيل الصوري، ثم انطلق نحو معالجة مشاهد من الطبيعة تطورت بشكل أضفى عليها مسحة من التعبير الخاص وبخاصة عندما رسم مناظر لمدن بعيدة تعيش أجواءً خاصة .. وقد جاءت هذه المعالجات وكأنها تقدّم نظاماً لونياً تنص تعليماته على الاقتصاد بالمادة اللونية، إلا أنها تشي بشحنة من التعبير، وكأنه يحيل هذا التقشف اللوني إلى رؤيته التي تفترض بناءً حلمياً لمدينة خربة، يهيمن على عمائرها السواد وتتغلف كلياً بلون فاقع من أجل التضاد وعدم إرباك الإنشاء .. في هذه الفترة التي استمرت حتى منتصف السبعينات، حاول عمورة تشييد أسس تجربته الفنية، ولكن من زاوية أخرى، فقد استخدم هذه التقنية للتعبير عن بعض المفاهيم التي يتصف بها واقعنا المحلي المعاصر، فحاول إدراج مفهوم التشرد والمعاناة من خلال لمسة مختزلة لذلك الواقع، وقد حقق بعض النجاح في تأطير هذه القضية على قماشات لوحاته المعدودات.

وفي اختباراته اللاحقة وضع عزيز عمورة في سلسلة أولوياته الرجوع إلى عناصر الشكل الأساسية، دون التمعن في جنس هذا الشكل، وكان بذلك أمام مهمات جديدة يرسم فيها بخصائص تشريحية ماهرة في الجسد الإنساني ولكن هذه المرة باستخدام تقنية أقلام التحبير التي

استخدمت للتنقيط وليس للخطوط، ليدلّل عزيز عمورة بذلك على صبره وجلده، فحقق مجموعة كبيرة من الرسوم الشخوصية التي أثقلت كاهله بالنظر لصعوبتها التنفيذية التي تستلزم وقتاً طويلاً ومطاولة قلّما تحتمل.

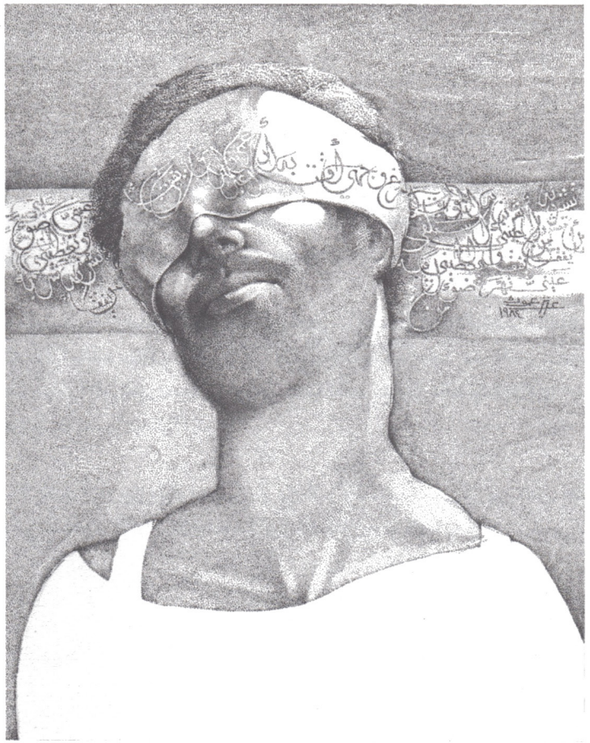
ضمن هذا الاتجاه أدرك عزيز عمورة أن الشكل المجرّد قد يتجاوز استلهام طاقة الحرف العربي تشكيلياً ، فراح يزخرف تجربة أخرى اتسمت بسيادة الحرف المخطوط بخط الثلث وما يفرزه من خصوصية عربية وإسلامية في ركن الفن الذي يحاكي الآخر.

إن حروفية عزيز عمورة تختلف اختلافاً كلياً مع الحروف العربية التي أسست رؤيتها في حركة الخط باعتباره دالاً شكلياً وليس مدلولاً معرفياً ينتمي إلى الأدب، فعمورة لم يأخذ الحرف بهذا المعنى، إنما صوّر مقاطع من كلمات توحي بنفس المفهوم الشكلي ككتلة إنشائية، وأنجز في ضوء ذلك العديد من اللوحات التي كانت الخطوط محورها الرئيسي .

في المرحلة الأخيرة من تجربته الفنية، خطى عزيز عمورة خطوة جريئة نحو الإفادة الكاملة من إمكاناته في تجريد الأشكال والمساحات ورصفها في بناء فني محكم يضم الخطوط ومشاهد من الواقع، وقد أكد في مجموعة اللوحات التي أنجزها مؤخراً على إقامة توازنات خاصة في تشكيل المستويات والشخوصية المتناثرة والبناء الحروفي ضمن نطاق لوني يعتمد الشفافية المائية.

إن أعمال عزيز عمورة بقدر ما تضعنا أمام زخرفية شرقية مصنوعة بدقة بالغة، وعلى الرغم من أنها تتحرك على سطح اللوحة بليونة تريح المتلقي أينما كان ومهما بلغ مستواه المعرفي، فهي بالمقابل تنتمي إلى تلك الأعمال القابلة للتطور من خلال البحث المتواصل والتحرك الدائم باتجاه العناصر ذاتها، وليس بالإضافة الشكلية، إنها نوع من المحدودية الفنية التي يعمل عليها عديد من فنانينا العرب المعاصرين، لكنها مؤثرة في بنائها المتراص.

«الأجنحة»
١٩٩٥



عزيز عمّورة:

وجدان علي

ولد عزيز عمّورة في حيفا عام ١٩٤٤م وتَخرج في أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد عام ١٩٧٠م حيث تتلمذ على يد الفنان العراقي فائق حسن وأُفِد بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية لاستكمال دراسته الفنية، فحصل على الماجستير من معهد «برات» (Pratt) بنيويورك عام ١٩٨٢ وعند عودته التحق بوظيفة مساعد أستاذ بقسم الفنون الجميلة في جامعة اليرموك.

تتميز أعمال عمّورة الزيتية المبكرة بحساسية انطباعية وألوان دافئة يستوحي مواضيعها من الأشخاص والمناظر المحيطة به، بينما يغلب طابع العفوية والدقة معا على تخطيطاته المتقنة بالحبر، والتي انتقل بها إلى أسلوب التنقيط فيما بعد. هذا وقد برع عمّورة في رسم الوجوه والبورتريه بأسلوب انطباعي معبر. كما توصل مؤخرا إلى تعبير جديد في لوحات خطية تعتمد على تكوينات يتداخل فيها الحرف العربي في طبقات شفافة. تؤثر تقنيته العالية في الألوان الزيتية، فتكسبها شفافية نادرة.

يعتبر عمّورة، وهو أحد الفنانين الأردنيين البارزين وأكثرهم تمرسا، من أقدر الأساتذة الذين درّسوا الفن، وقد ربّى عددا من التلاميذ الذين تاثروا بأسلوبه الواقعي لا سيّما في استعمال الألوان المائية، ومن ابرز تلامذته زوجته علياء عمّورة.

الفن المعاصر في الأردن
وجدان علي
١٩٩٨

السيرة الذاتية

عزيز كامل عمورة

تاريخ الميلاد : ١٩٤٤
مكان الولادة : الطيرة / حيفا

المؤهلات العلمية :
- بكالوريوس فنون جميلة «B.F.A» أكاديمية الفنون الجميلة، بغداد ١٩٧٠.
- ماجستير فنون جميلة «M.F.A» معهد برات Pratt Institute، نيويورك، أمريكا ١٩٨٣.

خبرات التدريس :
- معلماً للتربية الفنية في وزارة التربية والتعليم في الأردن
من ١٩٧١الى ١٩٧٤ مدرسة ضرار بن الازور الثانوية / عمّان
من ١٩٧٥ الى ١٩٧٩ معهد المعلمين في عمّان.
- أستاذ مساعد (دائرة الفنون الجميلة)
كلية التربية والفنون – جامعة اليرموك من ١٩٨٣الى ١٩٩٦

الجوائز والمنح :
- جائزة الشراع الذهبي – بينالي الكويت ١٩٨٥.
- منحة وكالة الإنماء الدولية الأمريكية ١٩٨٧.
- جائزة الدولة التقديرية – الأردن ١٩٩٢.

المعارض الشخصية :
- المركز الثقافي البريطاني – عمّان / الأردن ١٩٧٤.
- المركز الثقافي الفرنسي – عمّان / الأردن ١٩٧٦.
- المركز الثقافي البريطاني – عمّان / الأردن ١٩٧٩.
- قاعة «هيجنز» معهد برات – نيويورك ١٩٨٢.
- قاعة خاصة «خالد الخالدي» الكويت ١٩٨٣.
- المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة ١٩٨٤.
- المركز الثقافي البريطاني – عمّان / الأردن ١٩٨٤.
- المتحف الوطني الكويتي – الكويت ١٩٨٨.
- المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة ١٩٨٩.

المعارض الجماعية:
- معارض للفنانين التشكيليين الأردنيين في عمّان – قبرص والكويت
بين ١٩٧١– ١٩٧٤.
- معرض الفنانين التشكيليين الأردنيين - معهد جوته - عمّان ، فرانكفورت / ألمانيا ١٩٧٥.
- الفن التشكيلي العربي المعاصر UN Plaza، نيويورك / أمريكا ١٩٨٢.
- بينالي الكويت، الكويت ١٩٨٣.
- معارض المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة في :
تركيا – متحف أنقرة للفنون الجميلة ١٩٨٣ – متحف استانبول للفنون الجميلة ١٩٨٣.
بولندا – زاسنتا Zacent Gallery – وارسو ١٩٨٤– ١٩٨٥ .
- بينالي الكويت – الكويت ١٩٨٥.
- معرض الفن الأردني المعاصر – قاعة المعارض – بكيّن / الصين ١٩٨٥.
- الفن العربي المعاصر – The Mall Galleries– لندن ١٩٨٦ .
- مهرجان الفن العالمي المعاصر – مركز صدّام للفنون – بغداد ١٩٨٦.
- الفن الأردني المعاصر – الاتحاد السوفياتي ١٩٨٨.
- مهرجان الفن العالمي المعاصر – مركز صدّام للفنون – بغداد ١٩٨٨.
- مركز عبد الحميد شومان الثقافي – عمّان ١٩٨٨.
- معرض الجائزة الدولية الثالث والعشرين للفن المعاصر في
مونتيكارلو ١٩٨٩.
- مركز باربيكان – لندن ١٩٨٩.
- القاعة الوطنية للفن المعاصر – فاربيزو – صقلية ١٩٩١ «F. Pizzo ‘Sicily»
- الأكاديمية المصرية – روما / إيطاليا ١٩٩٤.
- بينالي الشارقة للفنون – الشارقة / الإمارات العربية المتحدة ١٩٩٥.
- الفن الأردني المعاصر – الكويت ١٩٩٩.
- المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة – عمّان ٢٠٠٠.
- المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة – عمّان ٢٠٠٢.
ومعارض كثيرة أخرى جماعية في الأردن.

المقتنيات :
- المتحف الوطني الأردني للفنون الجميلة
- متحف تويوتا – طوكيو – اليابان
- البنك الدولي – نيويورك
والكثير من المقتنيات في المؤسسات والبنوك والوزارات والفنادق والبيوتات في الأردن، الكويت، إنجلترا، فرنسا، السعودية، سوريا، قطر، مصر، ألمانيا، الدانمارك، أمريكا، فنلندا، العراق، السويد، الإمارات العربية المتحدة، كندا، استراليا، ماليزيا وتركيا.

Khalid Shoman Foundation
Darat Al Funun

P. O. Box 5223 Amman 11183, Jordan Tel. 962 6 4643251/2

Fax 962 6 4643253 - http://www.daratalfunun.org - darat@cyberia.jo