زينب السجينى

زينب السجيني وتجليات الاتجاه التشكيلي النسوي

زينب أحمد رأفت السجينى من مواليد ١٩٣٠ – حصلت على بكالوريوس الفنون الجميلة قسم الفنون الزخرفية ١٩٥٦ جامعة حلوان وتخرجت من المعهد العالى للتربية الفنية ١٩٥٧ ، كما حصلت على دكتوراه فلسفة التربية الفنية ١٩٧٨ .
وهي أستاذ غير متفرغ بقسم التصميمات بكلية التربية الفنية جامعة حلوان بعد أن عملت رئيساً له.
أصدرت كتاب عنها باسم (زينب السجينى) عام ١٩٩٩ يضم صور مجموعة من لوحاتها مع بعض كتابات النقاد والفنانين من زملائها.

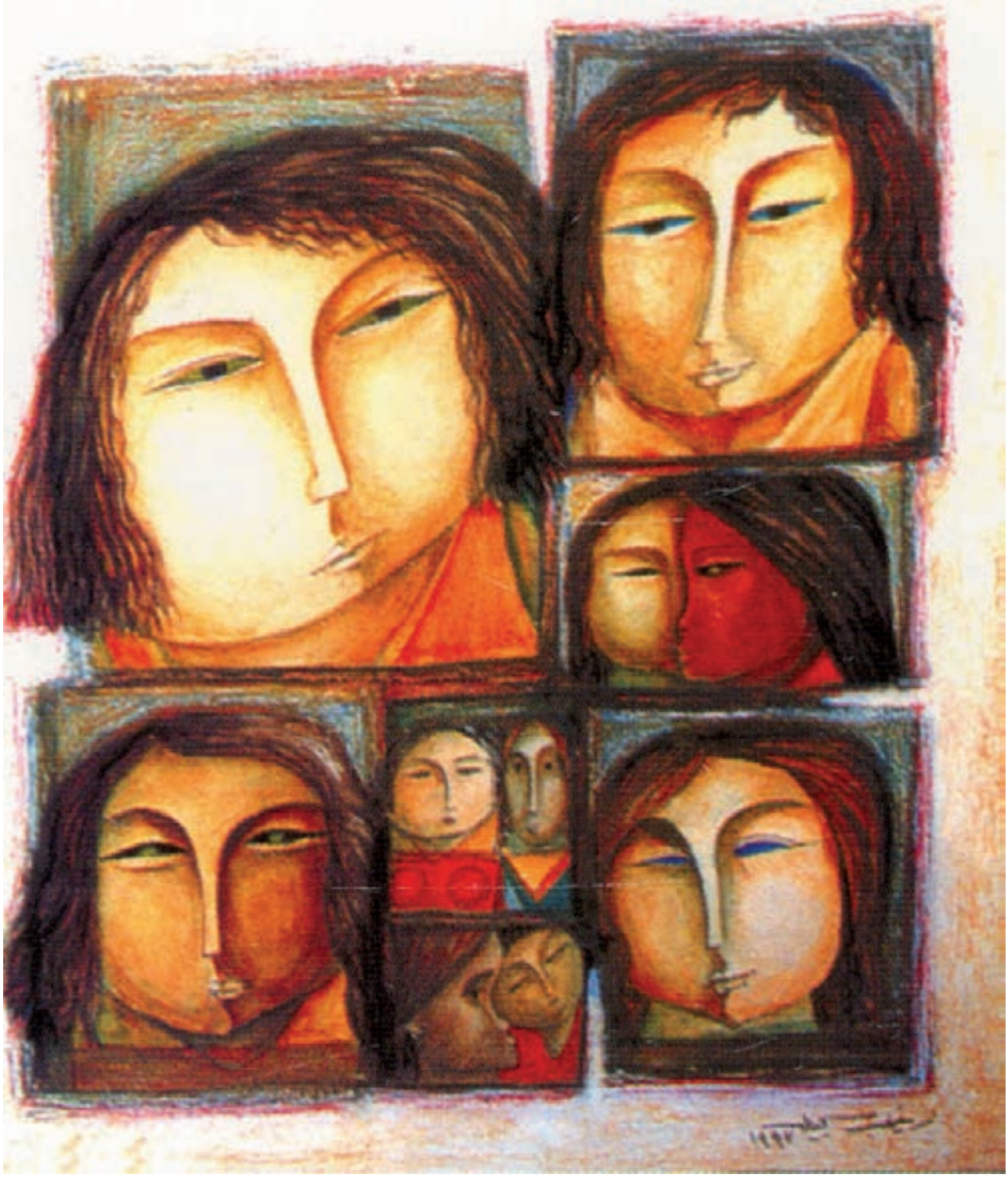
زيت على توال ١٩٦٥ ١٢٠X٨٠ سم

السرد التشكيلي في الاستلهام البصري:

في فن صياغة الملحمة الأدبية من مدخل الحداثة ، التي تعنى ببنية أدبية فنية ؛ تتعدد دلالات المقولة أو الخطاب (المضموني) وغالباً ما يتعمد المبدع الوقوف على أسطورة أو حدوتة شعبية ويعيد إنتاجها وفق نسق حدثي متعدد الأصوات ، بعد أن يفرّغ الأسطورة أو الحكاية الشعبية المستلهمة من مضمونها الأسطوري ؛ ليعيد نسج عناصرها حول نواة مضمون جديد ذي أبعاد معاصرة متعددة في صياغة بانورامية لبنية متجاورة الأحداث أو المواقف الدرامية. ولعل أبرز التجارب الدرامية في مجال الإبداعات المسرحية الحداثية تلك التي استلهم فيها (برتولت بريشت) حكاية سليمان الملك عند وقوف امرأتين تدعي كل منهما أمومتها لطفل تنازعتا عليه ، وأمره بوضع الطفل داخل دائرة طباشيرية مع إمساك كل من المرأتين بذراع الطفل المواجهة لها وعند شروعه في شطر الطفل رأسياً إلى نصفين ؛ لتحصل كل امرأة على نصفه المشطور الملاصق لها ؛ صرخت إحداهن صرخة التياع أم حقيقية متنازلة عن الطفل. وهنا أدرك سليمان الحكيم أنها أمه الحقيقية فحكم لها به وعاقب الأخرى المدعية. غير أن بريشت في مسرحيته الملحمية (دائرة الطباشير القوقازية) جعل القاضي (أزدك) الذي نصبه العسكر قاضياً بعد انقلابهم على أمير البلاد – يضع (طفل الأميرة) التي هربت بجواهرها عشية الانقلاب وتركت طفلها لتقوم على تربيته خادمتها حتى بلغ من الأعوام عامه السابع . تعود لتطالب به بعد أن سمعت بدعوة العسكر لعودة الأمير المخلوع لعرشه أو أقرب الناس من أهله إن لم يجدوه. وهنا تظهر الأميرة الهاربة مطالبة بابنها حيث وقفت وجهاً لوجه مع خادمتها وطفلها أمام القاضي (أزدك) – وهو أحد الشيوعيين القدامى المنفلتين – فأمر برسم دائرة طباشيرية على النهج الذي صنعه سليمان الملك في الأسطورة القديمة وطلب من المرأتين (الخادمة والسيدة) أن تحاول كل منهما جذب الطفل من ذراعه ناحيتها عندما يأذن بذلك . غير أن الخادمة ترفض إيلام الطفل في الوقت الذي تسارع أمه الحقيقية إلى جذبه بقوة خارج الدائرة الطباشيرية. وهنا يحكم القاضي أزدك للخادمة بأمومة الطفل لأنه أدرك أن أمه الأميرة التي هربت بجواهرها وتركته ما عادت إلاّ لاكتساب شرعية الجلوس على كرسي الإمارة . وهنا يتضح المضمون الاشتراكي الذي استبدل به (بريشت) المضمون الأسطوري ، حيث شعار (الأرض لمن يزرعها لا لمالكها بالوراثة) و(المصنع لعماله) و(الأبناء لمن رباهم لا لمن ولدهم) ، ومن ثم الدعوة لإسقاط تقليد الميراث.

وفي مجال الفنون الدرامية التعبيرية التي اعتمدت على لغة الصورة في وجهتها بعد الحداثية رأينا كيف أعاد الفنان وليد عوني إنتاج الحكاية التراثية (شهرزاد) ليغير خطاب دعوتها لندية المرأة للرجل وتفوق ذكائها عليه ، لينفض ذلك الخطاب التراثي برؤية تشكيلية جسدية وسينوغرافية ليثبت أن مجتمع الذكورة يعيد إنتاج خطابه المسيطر على المجتمعات العربية باستمرار بدءاً من شهرزاد التراثية مروراً بشهرزاد العصور السياسية التي مرت على مصر حتى عصر الملك فاروق. وهو تبعاً لذلك يغير أنساق الحدث عن طريق السرد التشكيلي بلغة الجسد ولغة الصورة ؛ فيوظف رقصة الشمعدان التراثية – ذات الأصول العثمانية التي ذاعت صورتها منسوبة ظلماً إلى فنون الرقص الشعبي المصري – توظيفاً جمالياً، حيث الشمعدانات على رؤوس راقصين لا يرقصون بها ولكن يشكلون تكويناً قوسياً مغلقاً كإطار جمالي للحدث الدرامي الذي استبدل فيه موقف قطع السيّاف مسرور لرأس شهرزاد المتعددة والمتغيرة بتغير العصور السياسية الدكتاتورية التي مرت ببلاد العرب بوردة يواصل السيّاف قطع ساقها وفصل رأسها عن جذعها في موازاة حركة مرور شهرزاد المتعددة الصور مروراً متوالياً أمام مسرور السياف وهو يقطع رؤوس الورود في صور رمزية حداثية.

فالفن الأدائي المتوسل بالسرد التشكيلي في استلهامه لتيمة تراثية أو أسطورية يفرغ الفنان فيه المضمون التراثي ليصوغ وفقق أنساق تشكيلية مضموناً معاصراً وحداثياً . وهنا نصل إلى لوحة زينب السجيني الملحمية البناء ، لنرى فيها كيف استلهمت



وجوه – زيت على توال ١٩٩٣ ٤٠X٤٠ سم

صورة أسطورية لهبوط روح مصر الخالدة من سماوات ميتافيزيقية هبوطاً غير اضطراري على وادي النيل المعاصر – ربما تلبية لأمنية نسوية معاصرة – تستنجد فيها المرأة المصرية بتلك الروح الوثابة الخالدة فتمدهن بالعزم والإرادة الصلبة ، حتى تعود للمرأة المصرية حريتها وتصبح المرأة مالكة لأمرها بل ومسيطرة وصاحبة السيادة على الوادي الخصيب. فمع عودة تلك الروح النسائية في هبوطها العلوي الملبي لنداءات جنسها يعم الرخاء وتزدهر الحياة وتثمر أرضاً وبحراً فيمتلئ النيل بالمراكب الشراعية سعياً وراء الصيد الوفير وترفيهاً وسياحة وتنفض الجواميس والأبقار عنها ما علق بها من رذاذ مياه النيل بعد نزهة استحمام وغطس ، وهي تحمل على ظهرها فتيات مصر ونسائها في رحلة عودة وبيات بعد عمل حقلي يومي مرهق وتنتشر نساء مصر وفتياتها على أرض الوادي في تكوين استعراضي بانورامي في كرنفال تحيط به الأهرامات والنخيل من الخلف تهللاً وترحيباً بالهبوط الأسطوري لرمز النماء والأمومة والإرادة النسوية الأسطورية.

تمزج هذه اللوحة الملحمية مزجاً بانورامياً بين الأسلوبين التعبيري والرمزي. وفي ظني أن زينب السجيني في هذه اللوحة التي تشع بالألوان المضيئة والقوية في استلهامها لصورة أسطورية تربط ما بين المصدر التراثي والمصدرا لحداثي وتوازن بين تكويناتها الأرضية في احتفاليتها بروح الإرادة المصرية القديمة مرموزاً إليها بفتاة رشيقة ذات حجم أسطوري في رداء أحمر ناصع متوشحة بوشاح بني مشوب ببريق تعرجات طياته المذهبة وطرفان يتدليان أحدهما يلمس مجرى نهر النيل والآخر يهفهف على الأهرامات باعتبارهما رمزي النماء والحضارة المتجددة على مر العصور. وللمزيد من تأكيد البعد التراثي في اللوحة يتكرر الشكل الهرمي متضخماً خلف الأهرامات الثلاثة . وقد بنت عليه تجمعاً محدوداً لمبان قديمة ذات قباب ومآذن ، كررتها في تكوين متماثل من حيث الشكل واللون الرمادي لتجمع معماري هو أقرب إلى نمط بيوت (القرنة) في البر الغربي لمدينة الأقصر بحيث يقع في فضاء اللوحة غرب النيل . ومن ناحية ثانية يقع أسفل الفتاة الأسطورية الهابطة بالخيرات على الوادي ويدها حانية على ثلاث سمكات كبيرة مرحباً بها من التجمع النسوي في البر الغربي وفي النيل حيث المراكب الشراعية المحملة بالنساء – غالباً – اعتمدت الفنانة في تصميمها لمعمار الصورة على تقسيم تكعيبي ذي زوايا حادة لأشكال مثلثية وشبه منحرفية بيضاء من حيث مساحتها اللونية منقرشة بأسلوب تنقيطي باللون البني إمعاناً في تأكيد الملمس. واللوحة من حيث توزيع ألوانها على المساحات التي تشكل أرضية فضاء اللوحة نفسها مريحة للعين في تآخي الألوان في تجاور مساحتها في فضاء اللوحة ما بين مساحتين زرقاويتين يشكلان بعدين أو قطاعين من مجرى النيل أحدهما اتخذ شكل المثلث المائل الزوايا والآخر اتخذ شكل شبه المنحرف فضلاً عن ثلاث مساحات بيضاء اللون منقطة بما يوحي بملمس السطح والطابع الأثري ينتصب أحدهما على هيئة هرم ضخم فوق المساحة الخضراء (الوادي) وفوقه التجمع الأثري ذو القباب في تكوين كولاجي والشكل الهرمي الآخر يتخذ من أحد أوجهه قاعدة مائلة متلاحماً في قمته مع قمة الهرم الأول ، وهو حامل أيضاً لتجمع أثري أشبه ما يكون بالبيوت ذات الطراز النوبي (للقرنة) بالبر الغربي.

ولتأكيد البعد الملحمي وزعت الفنانة الشخوص النسائية في عدد من التكوينات المتباعدة – نوعاً ما من حيث المسافة – على أرضية الوادي الخضراء ما بين ثنائية نسائية جالسة على مقعد انتظار عريض وثنائية طفلية على بعد خلفها أسفل النخيل وثلاثية في يسار خلفية المساحة الخضراء . وتتصدر هذه المجموعات المتفرقة مجموعة نسوية تتقدمهن واحدة منهن لتشكل قمة مثلثية – ربما تعبيراً عن فكرة المواجهة أو الزعامة – واللوحة في ظني – ربما – تكون توجهاً حداثياً نحو ما يعرف حديثاً في عالم النقد الأدبي والفني بالإبداع الفني النسوي الذي عقد العزم على جعل التعبير عن المرأة بإبداع المرأة نفسها ، بعيداً عن تحيز الإبداع الذكوري لعالم الذكورة ضد المرأة وتصويرها في صورة إما مستذلة وإما مهانة وإما غيورة أو حقودة وإما متحجرة المشاعر. فإذا كان ما رأيته في وقفتي النقدية التأويلية التفكيكية تلك للوحة زينب السجيني الملحمية صحيحاً ، فإنها بذلك تكون بحق إحدى المبدعات الرائدات في مجال الإبداع النسوي.

زیت علی توال ۱۹۹۵ ۱۰۰X۱۰۰ سم

المسكوت عنه ما بين لوحتين:

في لوحة تعكس حالة الانطواء والانكسار التي تعيشها المرأة في وحدتها ، وهي تحتضن بناتها اللاتي تعلقن بها ؛ هذه من ذراعها ، والأخرى من ساقها الممددة أمامها في جلستها التي يستند فيها جذعها إلى زاوية بين حائطين في حيز معتم يشغل نصف اللوحة التي قسم مربع فضائها إلى مثلثين متساويين أحدهما وهو الواقع خلف ظهر المرأة وطفلتين من بناتها الأربع مضيء بلون نصف الحائط الخلفي والآخر هو الحيز الذي بنت عليه الفنانة التكوين المنكسر للمرأة وبناتها محصوراً في زاوية معتمة غلب عليها اللون الأسود متداخلاً مع تموجات طيات دثارها البنية القاتمة . وتتبدى جماليات التكوين في هذه اللوحة ذات الطابع التأثيري في وضعية الأذرع الممتدة على هيئة استنجاد أو تشبث بذراع الأم الحزينة المنطوية التي لا حيلة لها أو الذراعين اللتين انطويتا لتخفي بهما الطفلة الثالثة في التكوين الثلاثي الأضلاع الذي يشكل تكوين البنات الصغيرات المتشبثات بحضن أم لا حول لها ولا قوة.
صممت اللوحة على هيئة معيّن ذي أربعة أضلاع تشكل خطوطاً وهميةً تتخذ كل شخص من شخوصه زاوية لموضعها من التكوين ، بحيث تستطيع عين المشاهد في توجه بصرها نحو صورة الأم المنكسرة باعتبارها مركز الثقل في التكوين أن تهبط من وجهها نحو الطفلة التي تتشبث بالذراع اليسرى للأم ليذهب بصرها تلقائياً عبر الخط الوهمي الواصل بين تلك الذراع ويد الأم اليمنى الحانية في إحاطتها لكتف الطفلة الثانية في الليسار ، وبذلك يكون التصميم قد أحاط بصر المشاهد عند نظرته الانطباعية الأولى للنصف العلوي من التكوين بتكوين مثلثي ثم ما تلبث العين أن تتأمل الوجه المسخوط للفتاة الثانية في الزاوية الثالثة من ذلك التكوين الثلاثي الأبعاد ، إلى الفتاة الثالثة التي أمامها تدفن وجهها في بطن أمها حتى تهبط اضطرارياً إلى الطفلة التي دفنت وجهها محوطاً بذراعيها الصغيرين المنطويين أسفل جبهتها المنكفئة في حجر أمها ، وتصعد ثانية لتشكل المحور الوهمي الواصل بين تلك الطفلة المنكفئة والطفلة التي تعلوها على امتداد ذلك الضلع ليتشكل أمام ناظره شكل مثلثي ثان . وبذلك تعود عين المشاهد في نظرة استعادية كلية إلى مسح التكوين المركب من شكلين ثلاثيين متعارضي القمة ، أحدهما يتجه إلى أعلى متوجاً بوجه المرأة المغلوبة على أمرها ، والآخر منمكفئاً إلى أسفل بوصفه (تكوين ضرورة) يفرضها المنظور ، وتفرضها جماليات التكوين حتى تتاح لعين المشاهد انسيابية الوصول إلى ما هو أبعد من ناحية البناء التشكيلي، أما من الناحية الدلالية فإن انكفاء الطفلة الصغرى هو بمثابة كناية تشكيلية تعبيراً عن المسكوت عنه ، وهو المتمثل في ثقل وطأة حالة الفقد الذي تعيشه تلك الأسرة ، التي غاب عنها الرجل (الأب أو الأخ أو العائل) تقع على الحلقة الأضعف في تلك الأسرة ، وهي هنا أصغر الأطفال .
تتميز اللوحة بالبساطة اللونية التي يتضاد فيها الضوء مع القتامة في مهارة تصميم دلالي لفضائها حيث وضع اللون المضيء في حيز مثلثي يشغل نصف اللوحة المربعة وراء ظهر ذلك التكوين النسوي ، لتصبح الأسرة المكسورة الجناح وجهاً لوجه أمام واقعها المعتم تعيش حالة الفقد والحزن والاكتئاب والانطواء وتبدو لي بمقارنة هذه اللوحة باللوحة السابقة ذات الطابع الملحمي الذي تنفرد فيه النساء بالسيطرة على وادي النيل بدعم أسطوري من روح الإرادة النسوية الهابط عليهن من سماوات إيزيس أن هناك تناقض بين دلالة هذه اللوحة ودلالة اللوحة السابقة. فاللوحة الأولى تكشف عن فكرة انقلابية نسوية أو حض انقلابي نسوي –مشروع– على مجتمع الذكورة بدعم ميتافيزيقي . وهو يذكرنا بانقلاب براكساجورة (فتاة الميدان أو الساحة المتمردة) في مسرحية (برلمان النساء) للكاتب الكوميدي الإغريقي (أريستوفانيس) . أما هذه اللوحة فهي تكشف عن المغزى المسكوت عنه وهو بؤس وضع النساء في غيبة الرجل . ولا أدري أي اللوحتين كان الأسبق في الظهور إلى عالم الإبداع التشكيلي.

أنا والرفيق الخيالي في المرآة:

تتضافر لوحة المرأة المتأهبة للخروج وهي تراجع صورتها أمام المرآة في مغزاها مع اللوحة السابقة لوحة العائلة النسوية المنكسرة ، فالمرأة هنا تجري فيما يبدو حوارية تأملية بصرية مع شبيهها أو قرينها ، بما هو قريب من الظاهرة السيكولوجية التي تسيطر على الطفل في مرحلة ما من مراحل طفولته ، حيث يلجأ إلى ما عرفه علماء نفس الطفولة بالرفيق الخيالي ، فالطفل في مرحلة ما يتخذ له رفيقاً وهمياً يجسده أمامه ويحاوره محاورة صوتية وحركية كأن يعاتب قطة أو كلباً أو دمية أو يتحدث مع صورته منعكسة أمام ناظريه في المرىة يكون الطفل فيها محاكياً لأحد والديه أو أخوته مسترجعاً عبر ذاكرته التخييلية العشوائية صوراً متقافزة وقائمة على التداعيات من مواقف حدثت أمامه من والديه أو أخوته أو رفقاء طفولة. وما كان ذلك إلاّ تعبيراً عن مظهر وجود في مرحلة مبكرة –نوعاً ما – من مراحل التنشئة أو التكوين المعرفي ، وسبيلاً شبه إدراكي على طريق الاتصال بعالمه الخارجي.

على أن المرأة المراجعة لهيئتها على النحو الاستعراضي أمام المرآة ، تعيش حالة وحدة – فيما يبدو لي – فوقفتها القلقة في تكوينها الجمالي ذي الطابع التأثيري أمام المرآة تشف عن ذلك الانطباع الذي بدا لي على أن فستانها الأبيض الناصع الذي يكشف عن كتفيها وذراعيها ووشاحها المائل إلى اللون البني المشوب بالحمرة والذي لا يعدو أن يكون حلية جمالية تشف عن الرغبة في الانطلاق أو الانفلات أو الطيران – ربما لو استطاعت – فإن ذلك يوحي بحالة التأهب التي تشيع في وقفتها الاستعراضية التي هي بمثابة اللمسة الأخيرة لما قبل الانطلاق . فعلى الرغم من أن الفتاة أو السيدة تقف أمام المرآة في حيز ضيق يوحي بضيق وقتها ويشف عن توترها ، إلاّ أن هذه الوقفة السكونية الظاهرية ما هي إلاّ تعبير عن إرهاص بالرغبة الجامحة المكبوتة نحو الانفلات في اتجاه لقاء مرتقب مع رفيق حقيقي بديلاً عن الرفيق الخيالي المتوهم.

زيت على توال على خشب ١٩٩٣ ١٠٠X٢٠٠ سم

جبر الانتظار النسوي العبثي :

في جلسة نسائية جماعية لثلاث من الفتيات المتماثلات من حيث تصميم الزي ، ومن حيث لونه الأبيض الزهري ، ومن حيث وضع الساقين المعقودتين كل على الأخرى في جلسة واحدة على مقعد مستطيل قديم نصب في فضاء لوني أصفر عريض مشرب برتوش تظليلية برتقالية وخضراء . كما تماثلت أوضاع الذراعين مشتبكتين في رقدتهما على الفخذين بين فتاتي الطرف الأيمن والطرف الأيسر من الجلسة نفسها مع اشتباك حواري بين الجالسة في الوسط والجالسة إلى الطرف الأيسر من المقعد نفسه ، بينما جلست الثالثة إلى الطرف الأيمن منه ساهمة ، صامتة ساكنة على المقعد نفسه الذي لوّن بالأخضر الزيتي المائل إلى الاصفرار مما يضيف إلى خشونة مكوناته وملمسه إيحاء بالاكتئاب ؛ على الرغم من الإضاءة التي يشع بها فضاء اللون الأصفر الساطع . وقد حرصت الفنانة على الاقتصاد اللوني بحيث أسهم اللون الأبيض والبني على الفضاء اللوني الأصفر العريض في الخلفية في خلق حالة من الهدوء والبرودة التي تعيشها الفتيات في حالة انتظار وشغل للوقت في ثرثرة ، ربما تعوض عن افتقاد شريك لابد منه من الجنس الآخر ، وقد طالال انتظاره. وأنا أرى أن هذه اللوحة أيضاً تعبير عن حاجة المرأة للرجل ، وربما أدى جبر الانتظار النسوي العبثي للرفقة الذكورية إلى إبداع الفنانة للوحتها الملحمية السالف تفكيكنا لخطابها البصري ، حيث الدعوة والحض على الانقلاب النسوي المدعوم بحتمية الإرادية النسوية الأسطورية الهابطة كهبوط (أورفيوس) في الأسطورة الإغريقية القديمة التي عالجها الكاتب المسرحي الأمريكي (تينسي وليامز) معالجة (معارضة أدبية مسرحية) عصرية.

حداثية التحليل التشكيلي الانعكاسي:

وإذا كانت اللوحة السابقة تعبيراً عن حالة الملل من انتظار طويل لرفقة لا طائل من انتظارها هي تعبير عن ظاهرة اجتماعية نسوية جماعية ، فإن التحليل السيكولوجي لحالة الملل وأثره المنعكس والمتعدد الانطباعات على وجه واحد ، يكشف بصدق عن قدرة الفنانة زينب السجيني في استبطان أدق الأحاسيس الداخلية التي يعكسها الانفعال المتباين والمتغي على وجه نسائي واحد ، كما نجحت زينب في تجميع تلك الانطباعات المتباينة والمتدرجة التعبير عن الإحساس بوطأة الملل وصور الامتعاض في لوحة واحدة تتباين فيها أحجام الوجه المتعدد الانطباعات كما تسهم تقنية التظليل في إبراز جانب من الوجه ويسهم تصميم التكوين الإطاري للوجه المتعدد في التعبير الشعوري لتدرج الحالات التي تشعر بها الشخصية في مساحة زمنية متباينة. على أن حصر التصميم المتعدد للوجه البشري النسائي لإطارين رأسيين أحدهما فوق الآخر في أسفل اللوحة يلتصق في كل منهما صورة نصفية أيقونية لشخصين في تصوير يواجه المشاهد في الإطار العلوي والأخرى يتخذ التصميم وضع مواجه يرتاح عليه وجه آخر في وضع جانبي ربما للإيحاء بالأمل المرجو من وراء حالة الملل تلك وأمنية مسكوت عنها بلقاء يفض حالة الاكتئاب الممل التي طالت وتعددت صورها المنعكسة على ذلك الوجه النسائي المتعدد الصور ، ربما دلالة رمزية تنوب عن شعور الجنس النسوي كله.

زيت على توال ٢٠٠٣ ١٢٠X٨٠ سم

زينب السجينى

أعمال المعرض

Uknown-oil on canvas-2003 C.M100X100 المجهول - زيت على توال ٢٠٠٣

Aswan-oil on canvas-2002 C.M120X120 أسوان – زيت على توال ٢٠٠٢

Dahshur-oil on canvas-1995

C.M100X100

دهشور - زیت علی توال ۱۹۹۵

Zeinab el-Sigini

Exhibits

Oil on canvas-2002

and nervous. However, her white low-cut dress, which reveals her shoulders and arms, gives the impression that she is willing to collapse in the arms of her partner to quench her burning desire. Her reddish brown scarf plays a good role in this regard.

Indispensability

El-Sigini also introduces us to three symmetrically-shaped girls, who are sitting on an old sofa placed in a yellow area with orange and green strokes. They are wearing bluish white dresses. The symmetry in this painting is also manifested in the crossed legs and arms of the two girls to the left and the right. The girl in the middle is involved in an intimate conversation with her colleague to the left. The girl to the right appears absorbed in her thoughts. The yellowish green sofa denotes a state of depression. The painter economically used colour to activate the white in the background and provide a state of peacefulness for the girls, who are apparently trying to kill the time until their partners arrived. I am confident that this painting also states that man is indispensable. Perhaps, the agony of women in this respect prompted el-Sigini's call for women-led rebellion against man in her epic painting. At this moment, we recall the Greek myth of Orvious, which had overwhelmed American playwright Tennessee Williams and prompted him to handle it from a contemporary perspective.

Modernism in reflexive analysis

Considered as an expression of a prolonged state of boredom and an increasing forlorn hope, the painting in the meantime is suggestive of a gender issue or rather a feminist social phenomenon. Psychoanalysts would acknowledge el-Sigini's masterful technique for revealing the woman's subtlest and innermost feelings and emotions. The artist cleverly persuades the viewer to feel the heavy presence of boredom and its impact on the girls in the painting. Shades are brilliantly assessed to shed light on one side of the portrait. In the meantime, the frame-like design of the portrait contributes to the impressive illustration of the girls' state of frustration in different spaces of time. Perhaps, the work denotes allegorically the feelings and concerns of the entire community of female sex.

Faces-oil on canvas-1992

also be traced to the three-side form, which is limited to three wretched daughters.

The design (rhombus-shaped) of the painting provides evasive lines, which guide the viewer's eye conveniently through its figures, starting from the figure of the miserable woman (the central point in the work) and a girl (below), who grips her mother's left arm. By crossing over an illusory line extended from the woman's left arm, the viewer's eye will come across her right arm, which rests passionately on the shoulder of a girl to the left. The eye's streamlined journey continues to come across the third girl, who shades her face with her small arms and buries her forehead in her mother's lap. At this moment, the wretched girl allegorically denotes the family's wretchedness, which may be caused by the loss of its supporter (the father, a brother, etc.). It is apparent that the absence of the male supporter weighs heavier on this girl, which is the youngest.

The painting is admired for its simple colour, in which light contradicts dimness to substantiate the family's state of helplessness. However, the allegorical communication displayed by this painting is totally different from el-Sigini's epic work, which calls for a legitimate rebellion against the male-dominated society. El-Sigini's call in this respect is reminiscent of Greek satirist Aristophanes' Praxagora in his play The Assemblywomen. Praxagora led a gender revolt to convince men to give control of Athens. I do not know which painting el-Signi had achieved first.

Reflection of partner in the mirror

The painting, which illustrates a woman looking at her reflection in the mirror before she leaves is a reminder of the painting displaying the miserable state of a mother and her girls. Like a child, who would break the fetters of loneliness by imagining himself being with playmates, el-Sigini's woman seems to feel lonely and imagines herself in the mirror being in the arms of her partner. She appears restless

shapes. The painter used pointillism to provide brown dots and regular touches to stress the feel of these shapes. The beautifully arranged colour areas in the surface increase its appeal to the viewer, especially his/her eyes come across two blue areas referring to the Nile tributaries. The Nile Valley is represented by three sprinkled white areas. Collage is manifested in constellation of monuments, al-Qarna's Nubian homes and the pyramid-like shape. The painter stressed the epic atmosphere in the work by distributing her female figures to separated forms arranged on the green valley. The painting could be safely identified as the achievement of a new modernism, which, celebrating the feminist literature and art, repudiates male chauvinism.

Womaen's agonies in the absence of man

One of el-Sigini's painting illustrates a miserable woman, who feels lonely. She is surrounded by her daughters, who extend their hands desperately to seek comfort and protection in her presence. The squatting woman leans her back against a dark area, which occupies half of the painting. The square surface is divided into two symmetrical triangles, the first of which (behind the woman and two of her four daughters) shines. The second triangle, which illustrates the woman's miserable situation, is dark and overlaps with her dark brown dress. The influence of impressionism is apparent in the desperately extended hands of the girls, and the girl obscured by her mother's arms. Signs of impressionism can

Oil on canvas-1992

was the true mother as she loved Michael too much to be able to hurt him. Azdak's wise judgment voiced Brecht's condemnation to the principle of inheritance. The playwright also sought intertextuality to reveal his communist ideas and repudiation of private ownership.

As long as post-modernism expressionism and intertextuality are concerned, Waleed Ouwny had to quote from heritage in his Performance Art "Shehrazad" to warn that the patriarchal society in the Arab region stubbornly refuses to ease its grip on its nations. An enthusiast to post-modernism intertextuality Ouwny dug out Shehrazad in different political eras in Egypt down to the royal regime in the country. The body and the image were the platforms for his communication and message. For example, his candlestick dancers gather together to form a circle and allegorically express Shehraza being decapitated by different dictatorial regimes in the Arab region. It must be said that although the candlestick dance was first performed in Ottoman palaces, the performance was foolishly attributed to Egyptian folk art. in Ouwny's performance the flower is the allegory of unfortunate Shehrazad. The swordsman starts the execution of the flower with the moving sequence of images of Shehrazad in different times. Painter Zeinab el-Sigini also appears to be enthusiastic to epic painting influenced largely by post-modernism allegories, which are available in heritage and myths. For example, she revived an ancient Egyptian myth to celebrate the homecoming of Egypt's immortal soul in the contemporary Nile Valley. Perhaps, the painter celebrated the homecoming of the immortal soul to stimulate the will and the determination of her descendants in the contemporary life. Also it seems that the painter optimistically expects the country's Immortal Soul to reinvigorate today's Egyptian women and encourage them to firmly establish their identity and role in the male-dominated society. Prosperity and welfare take place in Egypt as soon as the Immortal Soul lands. The optimistic and prosperous atmosphere will guide the viewer to decode and appreciate the painter's allegorical message, especially when his/her eyes fall on the Nile crowded with fishermen in their boats; cows and buffalos walking peacefully after they went bathing in the Nile. Optimistic girls ride cows to go home after a day-long farming. The Pyramids and palm trees in the background take part in these festivities to mark the descent of the Immortal Soul.

El-Sigini's epic painting is the highlight of the panoramic mix of allegory and expressionism. El-Sigini's painting, which shines brightly, undoubtedly incorporate heritage and modernism. The painter also created a state of brilliant balance in the surface. She also revived the ancient Egyptian heritage by painting a charming girl wearing a bright red dress and a brown scarf bordered at its edges with gilded patterns and inscriptions. One of the ends of the scarf touches the Nile. The second flutters down onto the Pyramids (signs of prosperity and immortality). The allegory of the ancient Egyptian heritage in the work is emphasised by a pyramid-like shape, which appears behind the Pyramids. The large-size pyramid is surmounted by old buildings, which have domes and minarets. El-Sigini's buildings are reminiscent of homes in el-Qarna village to the western side of the Nile in the Upper Egyptian city of Luxor. On the other hand, the mythical damsel, who brings about prosperity on the land, lays her hand passionately on three big fishes (good harvest) and receives a warm welcome from sailing boats crowded with [women]. The influence of Cubism in el-Sigini's painting is manifested in triangle-like and trapezoid-like white

El-Sigini and the achievements of feminist art

Zeinab el-Sigini was born in 1930. She graduated from the decorative art department in the Faculty of Fine Art in Helwan University in 1956. She also had a post-graduate diploma from the Higher Institute of Art Education in 1957. She was awarded her PhD in the philosophy of art education in 1978. El-Sigini is the former head (and currently an unemeritus professor) of the department of designs at the Faculty o Art Education in Helwan University. She published her autobiography in 1999. The book "Zeinab el-Sigini" shed light on her artistic experience and achievements. The book also illustrates comments and reviews by celebrated art critics and colleagues.

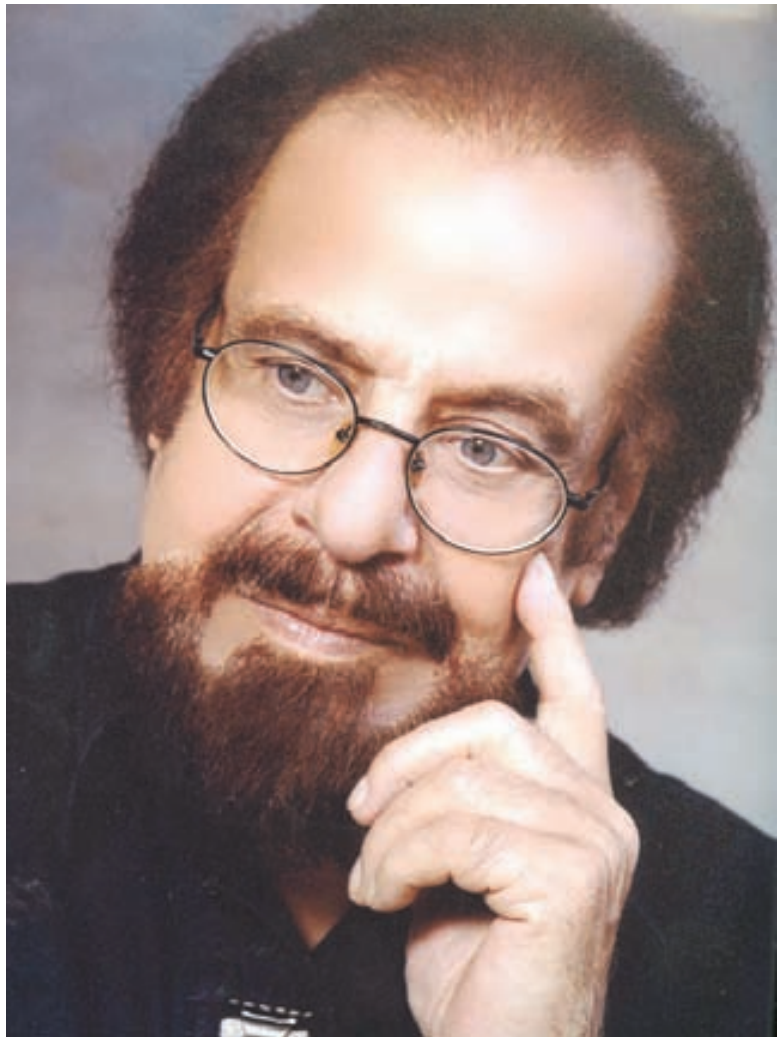
Exploration of optical memeory

Pro-modernism writers, who are enthusiastic to intertextuality, would provide a sequence of oxymoronic allegories or different echoes of a myth or a fable in their epic works. The case in hand is Berthold Brecht's play Caucasian Chalk Circle, which quotes from Judgment of Solomon when a judge named Azdak was appointed to resolve a dispute between two women over a child. Azdak realized his difficult situation when each woman claimed she was the true mother of the child. He cleverly devised a test by drawing a circle of chalk and placed the child in the centre. He stated that the true mother would be able to pull the child from the centre. He also told the adversaries that if they both pulled they would tear the child in half and got half each. The test began but akin to the Judgment of Solomon a woman named Grusha refused to pull, stating that she could not bear to hurt the child (Michael). Azdak gave her one more chance, but again she could not pull the child. At this moment, the judge declared that Grusha

Oil on canvas-1965

Zeinab el-Sigini

فاروق شحاتة



الإيقاع وجماليات التنقيط في فن فاروق شحاته

فاروق شحاته من مواليد الإسكندرية ١٩٣٨. حصل على بكالوريوس كلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية ١٩٦٢ ، وماجستير فلسفة الفن في ١٩٧٢، كما حصل على درجة الأستاذية من أكاديمية الفنون الجميلة فى دورسلدروف ألمانيا بدرجة امتياز عام ١٩٧٦ وحصل على درجة الدكتوراه من أكاديمية الفنون فى نورنبرج ١٩٨٠ .

عمل مستشاراً فنياً لهيئة تنشيط السياحة بالإسكندرية ١٩٧٣ وعين عضواً فى مجلس إدارة المتحف الرومانى بالإسكندرية ١٩٧٦ ومستشاراً لمحافظة الإسكندرية للشئون الفنية ١٩٨١ ومستشاراً لبينالى الإسكندرية لحوض دول البحر المتوسط ١٩٨٢ وعمل محاضراً فى أكاديمية الفنون فى دورسلدروف بألمانيا ١٩٨٢ : ١٩٩٩. وأستاذاً بكلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية ١٩٨٦. وخبيراً فى مجلس الشعب فى لجنة السياحة والإعلام والثقافة ١٩٨٨ وعمل مستشاراً ثقافياً ورئيساً للبعثة التعليمية لسفارة مصر فى جمهورية النمسا وجمهورية سلوفاكيا بدرجة وزير مفوض من عام ١٩٩١ الى ١٩٩٤. وعمل عضواً بالمجلس القومى للسلام العالمى سابقاً .

من العشوائيات – رسم فلوماستر ٤٠X٤٠ سم

عين وكيلاً لكلية الفنون الجميلة جامعة الإسكندرية١٩٩٥ ، ثم أستاذاً متفرغاً منذ ١٩٩٨ .
أقام معارضه في كافة أرجاء الأرض . اختارته وزارة الثقافة المصرية لتمثيل مصر فى العديد من دول أوروبا الغربية والشرقية وأمريكا اللاتينية وآسيا وافريقيا والبلاد العربية .
رأس وشارك في عضوية العديد من لجان التحكيم الدولية.
- قام بتحرير فصل عن الفن المصرى المعاصر يضم سيرة حياة ٢٥٠ فناناً مصرياً فى موسوعة الفنون (ركلام فولاج) الألمانية الصادرة عام ١٩٧٨ .
قام التليفزيون الألمانى باخراج ثلاثة افلام تسجيلية عن مراحله الفنية المتتالية .
- ساهم بأعماله فى المناسبات القومية والوطنية فى الداخل والخارج .
حصل على عشرات الميداليات والجوائز وشهادات التقدير منن كافة المحافل التشكيلية المحلية والعالمية. كما تم اقتناء أعماله في عشرات الأماكن الهامة المصرية والدولية.
كما قام برسم شخصيات عالمية ورؤساء الجمهوريات ومقابلتهم .

فاروق شحاته من أرستقراطية الشكل إلى التعبيرعن العشوائيات:

ليس هناك فنان حقيقي مهما علا شأن فنه ، وبلغ أعلى درجات التعبير أو التشكيل الأرستقراطي ، عندما تلتقط حاسته الفنية من منظور إنساني صورة مهينة للإنسان ، إلاّ وأوقف عليها إنسان عينه فصورها صورة الصرخة الرافضة لما آلت إليه حاله. ومن هؤلاء الفنانين الذين بلغ فنهم سدة الفن التشكيلي في عليائها كان الفنان فاروق شحاته . فما من لوحة من إبداعاته التشكيلية إلاّ وكانت عبارة عن سيمفونية لونية ، تتحاور فيها الألوان وتتداخل النغمات اللونية في تعارضاتها وتقابلاتها صعوداً وهبوطاً على تضاريس جغرافية اللوحة في فضائها الأوركسترالي تنويعاً على نغمة لونية رئيسية تتعارض مع ألوان التكوينات النغمية الكورسيّة في هارمونية لونية مسموعة بالعين المرئية.
وإذا كان الفنان قد ارتقى درج الملائكية اللونية في قصائده السيمفونية التشكيلية ، فها هو الإنسان فيه عند هبوطه إلى مستوى الحس الإنساني يصدمه مشهد بؤس تعيشه امرأة مجردة من كل ما يشير إلى كرامة الإنسان ، حيث الحياة بلا ثمن ، بلا هوية ، ربما بلا وجود مع وجودها في افتراشها للأرض في أسمالها وهي تطعم طفلها الضئيل بشيء مما في طبق بين ساقيها في فضاء شديد الضيق ، خاوٍ منم أي شيء أو أدوات تشير إلى أنه صالح لسكنى آدمية. وبرغم هذا الخواء وعلى الرغم من الفتات الذي يعلق بأصابع يدها النحيلة الممتدة ذهاباً وإياباً ما بين صحن الطعام – إن كان طعاماً – وفم ابنها الصغير الضئيل يحلق طير هنا ويحط طير هناك ، مستجدياً بلغة سليمان شيئاً من فتات يصيبه من وليمة ليست كذلك إلاّ في عين طائر أشد بؤساً وتضوراً من تلك التي جهدت نفسها في توفير شيء تسد به رمق طفلها الجائع.
صور فاروق شحاته الواقع البائس والعشوائي المهين الذي تعيشه أم فقيرة في بلد الحضارات التي ولت فبعد أن فرغ من أحد مؤلفاته السيمفونية اللونية التشكيلية هبط من عليا سماوات التجريد إلى أرض التعبيرية تاركاً (بالتة) ألوانه خارج حجرة امرأة فقيرة ، ليس لمسكنها اللعشوائي باب ودون أن تلحظه المرأة البائسة التي انهمكت في أقدس مهام الأمومة ، وراح من خلف الجدار الذي يفضح من ورائه أكثر مما يستر ، راح يفعل قلمه الفلوماستر ويترك له حرية التعبير عن الواقع العشوائي الذي هو صورة من عشوائية الحياة التي يعيشها الإنسان منزوع الكرامة ، مهدر المواطنة ، فاقد الآدمية في بلاد العالم المتخلف.

تكوين - طباعة على النحاس - ٦٠X٨٠ سم

بلاغة فن التنقيط :

تبلغ جماليات التلوين في أعمال فاروق شحاته درجة عالية اعتماداً على تقنية التنقيط في تخليق الأبينة التكوينية بجمالياتها وإيقاعاتها اللونية في أسلوب أقرب إلى التكعيبية التحليلية ؛ حيث يركز الفنان على تحليل الأشكال المتحركة إلى أبنية متشظية لكل منها هويتها التلوينية والإيقاعية ، وهو أسلوب قريب من أسلوب بول سيزان (١٨٢٩-١٩٠٦). والذي كان يرى الصورة نداً موازياً للطبيعة ، وليست محاكية لها .

على أن فاروق شحاته في لوحاته ما بعد الثمانينات التي يوظف فيها الألوان وفق أحاسيسه بحيث يتلاشى الوجه الإنساني خلف تكويناته اللونية دلالة على تلاشي الإنسان وضياعه في هذا الكون العريض. كما أرى أنه قريب مما أعلنه الكاتب المسرحي الإنجليزي (أوسكار وايلد) حين قال: «إن الطبيعة هي التي تحاكي الفن».

فعلى الرغم من تمركز كل تكوين لوني في حيز محدد من فضاء اللوحة مؤطراً بحدود خطية سوداء تميز حيازته في معمار اللوحة . إلا أن هرمونية التناسب بين الألوان من ناحية ووحدة تقنية التنقيط يمنح البنية تماسكها .

المدخل الاستاطيقي لأعمال فاروق شحاته :

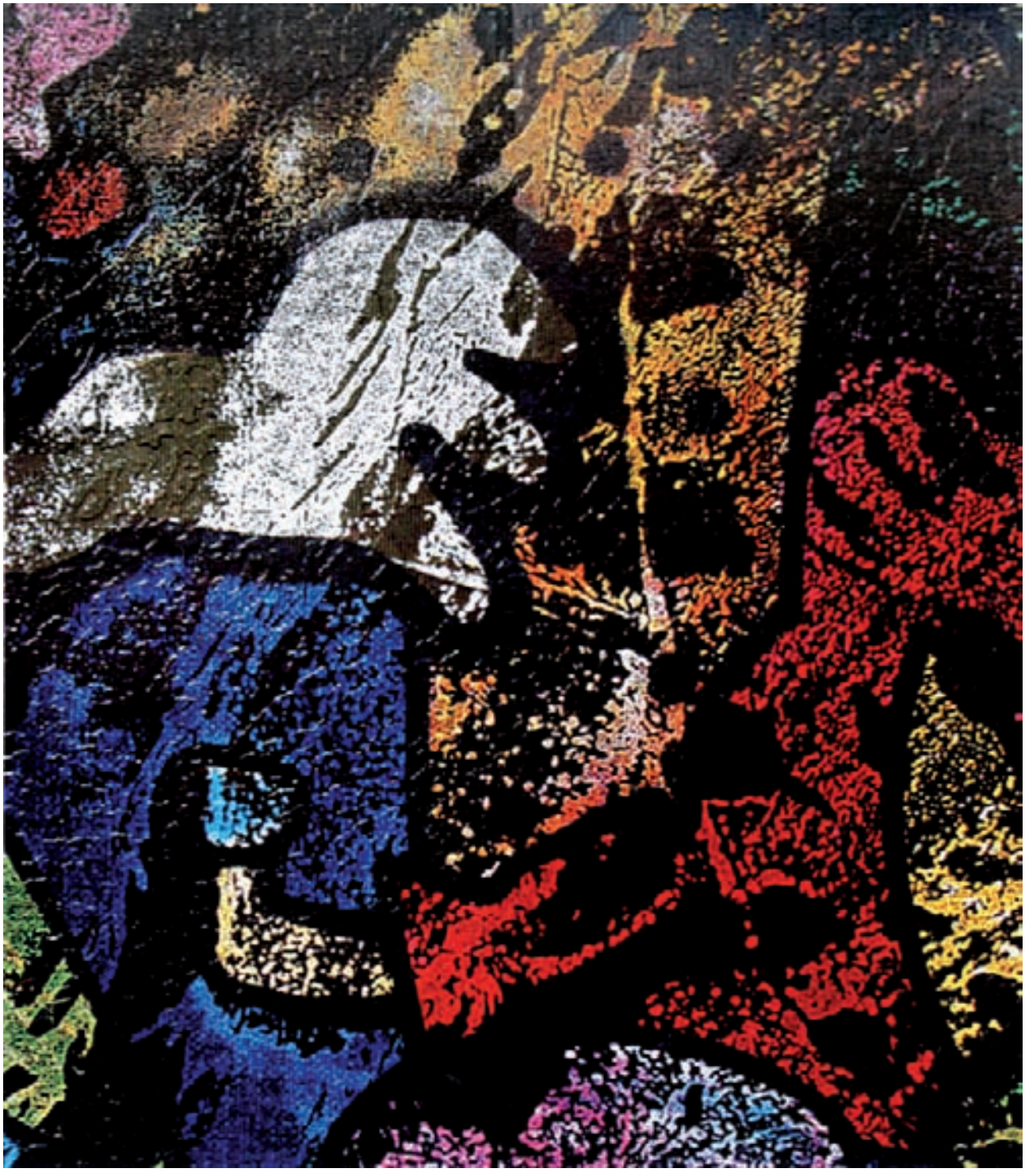
إن مدخلنا إلى التعامل مع أعمال فاروق شحاته هو مدخل استاطيقي لا يقوم على الحكم التقييمي النقدي ، بل على الإدراك الحسي ، ذلك أن أعماله التشكيلية القائمة على هرمونية إيقاعية تكوينية لونية تعطينا معياراً أو مثلاً إمتاعياً حسياً من داخل بنيتها التشكيلية . على أن الاعتماد في تلقي أعماله على الإدراك الحسي وحده ليس استبعاداً لما فيها من قيمة.

ونحن عندما نتحدث عن الإدراك الحسي لعمل فني ما فذلك معناه تفصيلياً لذلك العمل الفني ، فلا إحساس يمكن إدراكه دون تفضيل أو عدم تفضيل . وهذا ما عبر عنه سبينوزا بوضوح ، إذ قال: «نحن لا نرغب في الشيء لكونه خيراً وإنما يكون الشيء خيراً لأننا نرغب فيه».

وفي أعمال فاروق شحاته تعمل الإيقاعات اللونية في بنيتها التنقيطية على خلق دافع حيوي للاستجابة الحسية البصرية المباشرة ، وهي استجابة لا يمكن تفسيرها، لأنها تنبع من الجزء غير العاقل من طبيعة المتلقي. فالبنية التنقيطية للتكوينات المتشظية تحول دون وصول المتلقي لمضمون عقلي ، هذا فضلاً عن طبيعة الوسيط الذي يستخدمه الفنان ، تلك التي تفرض عليه دون شك حدوداً أو قيوداً ملزماً لأسلوبه الفني. غير أن الوصول إلى كُنْه تلك القيود لا يتم إلاّ عن طريق التجربة بعيداً عن التعريفات النقدية. ومعنى ذلك أن البناء الفني نفسه هو المنوط بالإشارة إلى قيوده حتى يستطيع الناقد إدراك دورها في البناء الفني وإدراك سحره.

المضمون العقلي للبنية الإيقاعية :

إن المضمون العقلي لإبداعات فاروق شحاته التي تأسست بنياتها الإيقاعية التكوينية على جمالية التنقيط الطباعي اللوني لا يخرج عن كونه تصوراً ما من تصورات التلقي التجريبية غير الإدراكية . فكلما تمتزج شظيات التنقيط الطباعي اللوني وتتداخل



تكوين - طباعة غائرة وبارزة - ٢٠٠٥

في وحدات بنائية لونية على أرضية لونية نقيضة لها ، كذلك تمتزج تصورات التلقي مع مدركاته في لحظة استمتاع بصري بهارمونية الألوان وجماليات تبايناتها الإيقاعية على أرضية لونية واحدة غرست في تربتها اللونية القاتمة النقاط بكثافة مكانية كما لو كانت تجمعات لنبت متنوع الألوان والأنواع في حديقة تشكيلية تمتع العين وتضفي الطابع الجمالي للصورة.

من هنا تقترب لوحاته من المثل الأعلى في الفن ، لأن أثرها الامتاعي هو الطاغي على الصورة ، ولأنه يتوجه مباشرة إلى الإدراك الحسي عند المتلقي لها . كما أن التمييز بينها هو تمييز تجريبي بسبب طابعها المينيمالي ، وبسبب هرمونية إيقاعاتها اللونية . كما أن الحقيقة الاستاطيقية في إبداعاته التجريدية على تباين تصميماتها واحدة التأثير.

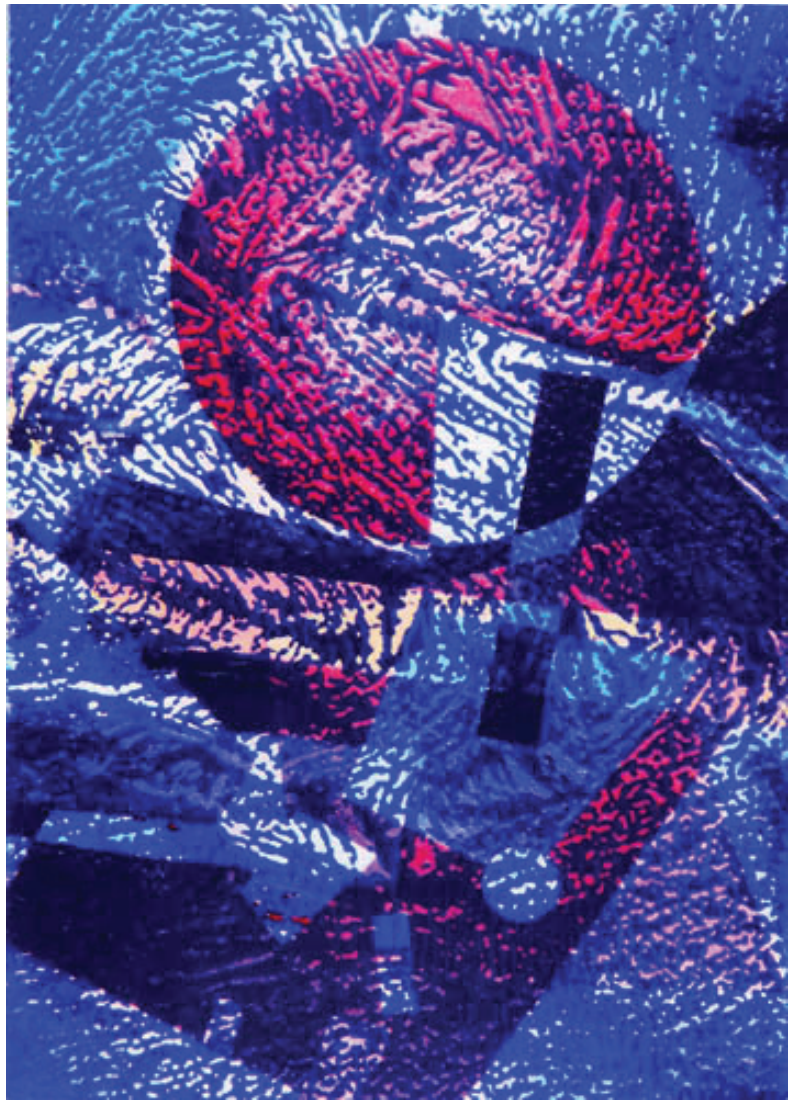
إن المجال الإدراكي الحسي والجمالي للتكوين التشكيلي في بنيات لوحة من لوحاته الإيقاعية المتعارضة في وحدة فضائها اللوني هو مجال إدراكي جزئي . فمن الممكن أن يستدل المشاهد للوحة على وجود صورة متشظية لحصان جامح وأشخاص دمى هنا وهناك. غير أن إدراكه في هذه الحالة ليس إدراكاً بالفعل ، ولكنه مجرد إدراك حسي استدلالي لأن أسلوب التصوير تأسس على منهج المينيماليزم (اللااكتمال الفني) . فهناك قابلية لإدراك صورة حصان أو دمية ، إذ أن المشاهد المتأمل للوحة يرى شكلاً غائماً لحصان أو دمية آدمية ، ولا يراها في الوقت نفسه . وتلك من حيل المراوغة الإبداعية في البنية التشكيلية التجريدية التنقيطية الطباعية.

في لوحة فاروق شحاته (طباعة على النحاس) وهي تكوين تأسس على بنيه منظورية لونية وإيقاعية قائمة على الأشكالا المثلثية الصغيرة المتلاصقة بألوانها الأساسية الساطعة والمتنوعة ما بين الأحمر والأخضر والأصفر ، فضلاً عن الزيتوني والأبيض المتراكب تراكباً رأسياً فيما يشكل ترديدات هرمية مصغرة لشكل هرمي أكبر قائم فوقها ، خصه الفنان باللون الزيتوني الموج في لمعان موج البحر في ليلة قمرية ، وقد سبحت فيه سمكة كبيرة يتدرج لونها ما بين الأصفر والبرتقالي . أما البعد الثاني من المنظور فقد ظهر منه جانب واحد في اليمين اتخذ من اللونين الأزرق والأخضر تكوينات لونية على هيئة أشكال مثلثية ، فضلاً عن مثلثات أخرى صفراء ، بأسلوب التنقيط المتدرج الألوان مابين الأخضر والأزرق. أما أرضية المنظور نفسه فقد شكلت على هيئة مثلثات تجمع بين ألوان البعدين الثالث والثاني. وقد موّه الفنان بالألوان تمويهات بصرية تذوب فيها العناصر اللونية لتؤدي إلى محاولة خداع بصري، يوحي بذوبان البعد المنظري نفسه ليبدو كما لو كان المنظر مسطحاً.

ومن الملاحظ أن منهج البناء التكويني قائم على فكرة عدم وجود انفصال بين التكوين والأرضية ، إلى جانب استخدام الألوان الصريحة (الأحمر والأخضر والأصفر) . وهو المنهج نفسه الذي أسس عليه هنري ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) منهجه في التشكيل وفي التلوين ، وفي التوازن بين التكوينات الفرعية .

إن التجميع التنقيطي الطباعي لنقاط متناهية في الصغر لتشكيل تكوينات ذات أحجام كبيرة ، هو أحد مناطات البلاغة الإيقاعية والجمالية في أعمال فاروق شحاته ، لأنه حوّل المجرد المتناهي في الصغر إلى مجرد متناه في الكبر. وتحويل المجرد الجزئي غير التشكيلي عن طريق التجميع المتشظي إلى مجرد كلي تشكيلي هو عمل من أعمال البلاغة في فنون ما بعد الحداثية . فما الحصان الذي نتصوره جامحاً في لوحة من أعماله إلاّ رؤيته هو نفسه للطاقة الجامحة ، وما تصورنا سوى مجرد إدراك فردي عيني لجزء من بناء إيقاعي تشكيلي متشظي.

ونخلص إلى أن الإيقاع عنده مجرد تلاعب بالألوان والخطوط والبقع والتنقيط الحفري والبارز والتهشير باعتبارها تقنية هي من العمق بحيث تعكس شخصية الفنان بطريق مباشر. ولا يمكن فصل الإيقاع عن الألوان ولا عن ذات الفنان في بعدها السيكولوجي ، وبعدها الثقافي والفكري ، فبذخ الألوان وترفها جزء من الثروة اللونية الفائضة في أعمال فاروق شحاته ، فهو ينسج بألوانه عبر أسلوب الحفر الطباعي الغائر في مرحلة ما بعد الثمانينيات ، فضلاً عن لجوئه في لوحات الصالون الأخير إلى



تكوين – حفر طباعة غائرة وبارزة– ٢٠٠٥ – ٦٠X٨٠ سم

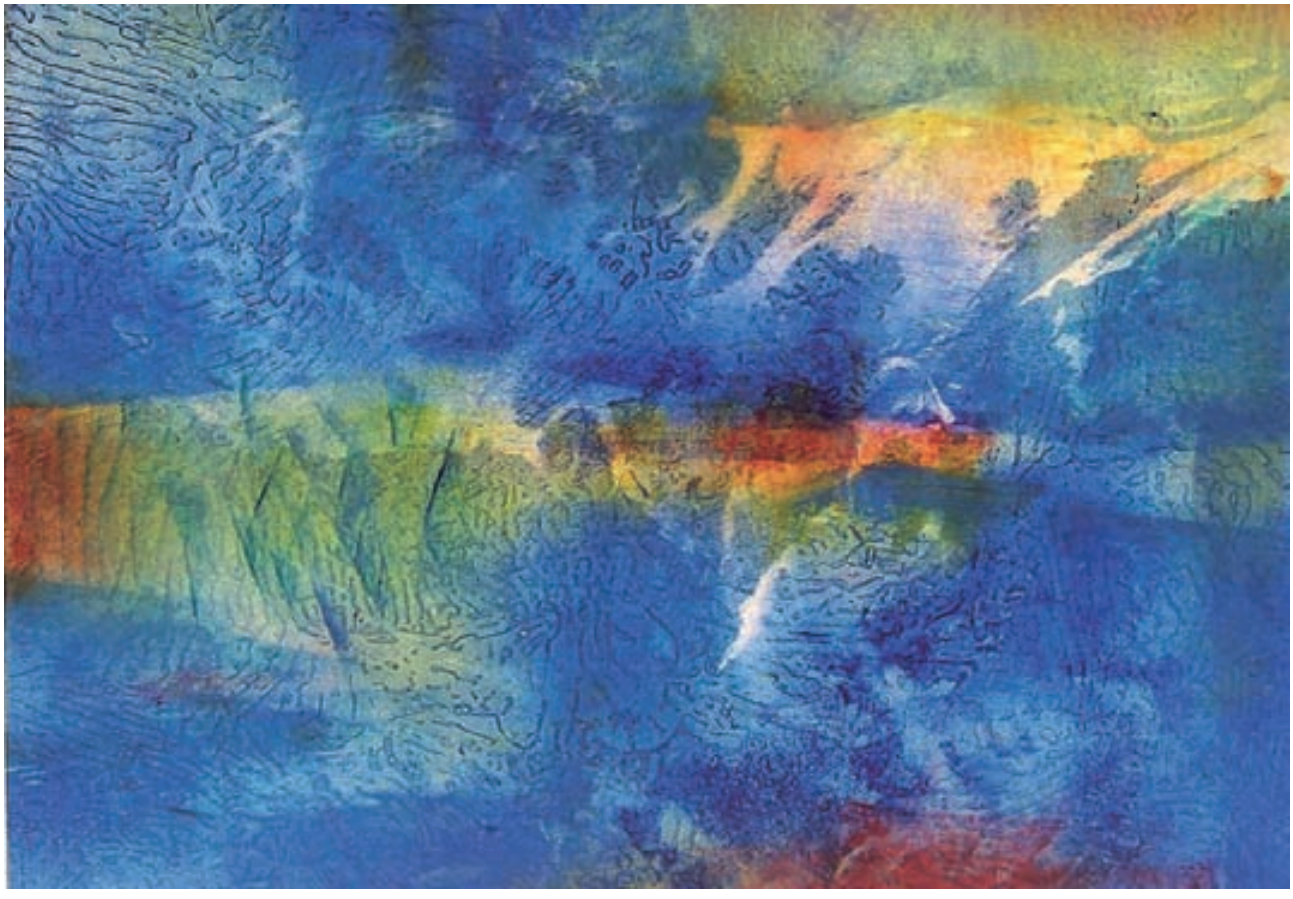
اختلاق لغة لونية وتشكيلية جديدة غير مقروءة ، كتلك التي اختلقها المخرج والمفكر المسرحي التجريبي الإنجليزي (بيتر بروك) في عرض له في الصحراء الإفريقية وعرض آخر في صحراء إيران ، حيث قام العرض على إيقاعات صوتية بشرية لا تنتج معنى مفهوماً لأحد . ومع أن البذخ اللوني مضاد لبلاغة التلوين إلاّ أن فاروق شحاته قد وظف البذخ اللوني في خدمة البلاغة الإيقاعية التشكيلية . ومن رأيي أيضاً أن الألوان والتراكيب اللونية الإيقاعية وبقايا الصيغ التكوينية المتجاورة ؛ تمر من بين أنامله مرور الرذاذ على سطح زجاجي شفاف في ليلة ممطرة عاصفة ، فتختلط فيها حبيبات الماء على سطح النافذة الزجاجية ، وتلتصق بالغبار على ذلك السطح ؛ فتشكل عند جفافه تكوينات هلامية زخرفية شديدة التنوع في أشكالها وأحجامها ، وفيها من العفوية أو التلقائية الطبيعية في تكويناتها ما يمتع عين المتأمل. وهي أشكال متداخلة لا تنقصها غير الألوان . وربما كان تعبير الفنان أحمد فؤاد سليم أكثر دقة في وصف مقارب له وصفي هذا ، حيث وصف أعماله الأخيرة فيما بعد الثمانينات فقال: «أعماله كمن يقرأ ذاته في فنجان «.

فاروق شحاتة

أعمال المعرض

Landscape-intaglio and relief-2007 c.m 50X70 منظر - طباعة غائرة وبارزة ٢٠٠٧

Form-intaglio and relief-2007 c.m 50X70 تكوين - طباعة غائرة وبارزة ٢٠٠٧



Landscape-intaglio and relief-2007 c.m 50X70 منظر - طباعة غائرة وبارزة ٢٠٠٧

Form-intaglio and relief-2007 c.m 50X70 تكوين - طباعة غائرة وبارزة ٢٠٠٧

Form-intaglio and relief-2007 c.m 50X70 تكوين – طباعة غائرة وبارزة ٢٠٠٧

Landscape-intaglio and relief-2007 c.m 50X70 منظر – طباعة غائرة وبارزة ٢٠٠٧

Form-intaglio and relief-2007 c.m 50X70 تكوين - طباعة غائرة وبارزة ٢٠٠٧

Farouk Shehata

Exhibits

be explained, nonetheless. This is because such a response is motivated intuitively.

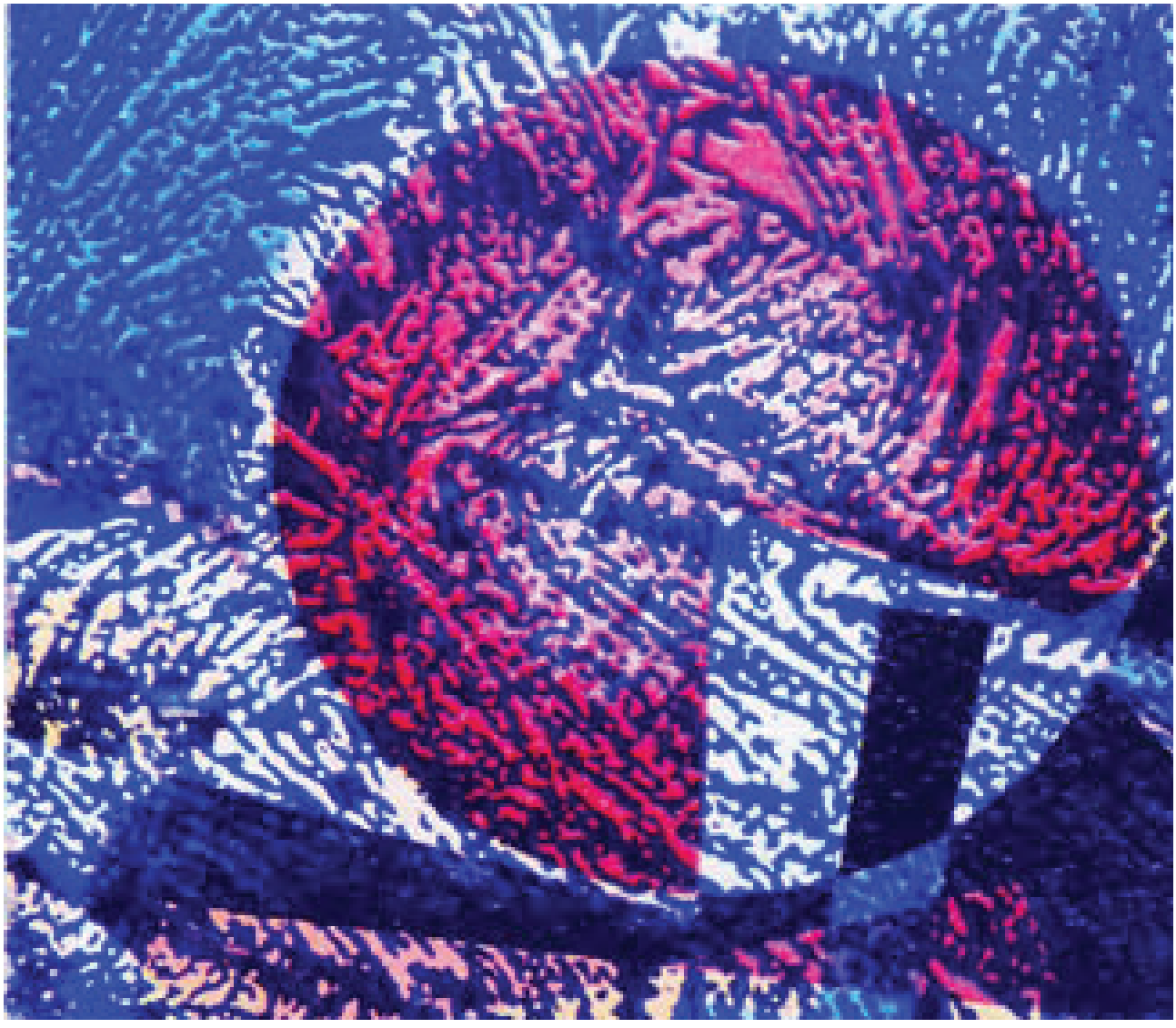
Concept of rhythmic constructions

The intellectual concept of Shehata's achievements, which chiefly constitute rhythmic constructions influenced by pointillism, are motivated by intuition. The more fragmented and deconstructed the more colour metamorphoses into units. This technique also yieleds more constructions against a background of a different colour, more delightful optical reactions to the harmony of colours and more values of aesthetics and rhythm as well. Accordingly, Shehata's work is the perfect example of art. His achievements directly communicate with the stimuli of the person's perception. The direct interaction is motivated by his style of minimalism as well. For example, the viewer's eye would come across a nebulous and evasive image of a horse or a human figure.

In his "Print on Brass" Shehata came up with a perspective of colour and rhythms of small triangle shapes placed next to each other and flashing red, yellow, green, olive and white. They give the impression they are echoes of larger olive pyramid-like shape, in which a large-size orange and yellow fish swims. On the other hand, Shehata's perspective reveals (on the right) blue and green constructions, which are also triangle-like. He used pointillism to create different yellow triangles displaying tones of green and yellow. The ground of the perspective, which comprises of red, yellow and green triangles, is the area, in which Shehata produced his lovely optical illusion in the work. It is apparent that Shehata's construction is influenced by a school of art, which rejects the presence of a separation area between the construction and the ground. In addition, he used strong red, green and yellow in the style of Henry Matisse (1869-1954).

Shehata's brilliant pointillism technique is manifested in large-size constructions formed by hardly visible points and dots. His achievements in this respect belong to post-modernism art.

On the other hand, Shehata's rhythm is a delightful display of colours, lines, dots, patches, intaglio, which are the reflections of the psychological dimension in his character. Unveiling a new chapter in his career after the 1980s Shehata used intaglio to weave his colours. During the latest session of the Youth Salon he created a new unreadable vocabulary of colour, which could be compared to British experimental playwright Peter Brook's in his performance in the Sahara Desert and the desert in Iran. The British playwright gave a performance against unintelligible voices. The flow of Shehata's colour seems to be sprinkles of water, which mix with dust on a transparent glass to form a wide variety of very tiny nebulous decorative patterns and shapes; spontaneity persuades the viewer to gaze intently and delightfully. Perhaps, artist Ahmed Fouad Selim stumbled on a clever answer to break the code in Shehata's work and technique when he said: "Shehata is a coffee cup fortune-teller, who reveals the reading of himself."



Form-intalgio and relief-2005

mony of proportions and the consistency of the artist's pointillism are not missing.

Critical judgment of Shehata's work (static approach)

Intuition and perception would be more profitably than empirical judgment to analyse and understand Shehata's work. Analyising the stimuli of perception we should bear in mind Espinoza saying: "We do not yearn to things because they are good. Rather, things are good as long as we want them." This is because Shehata's work, which largely depends on the harmony and rhythm of the colour and the construction, communicate directly to optical stimuli. The reasons behind such a direct response can hardly

liating this miserable woman and her child.

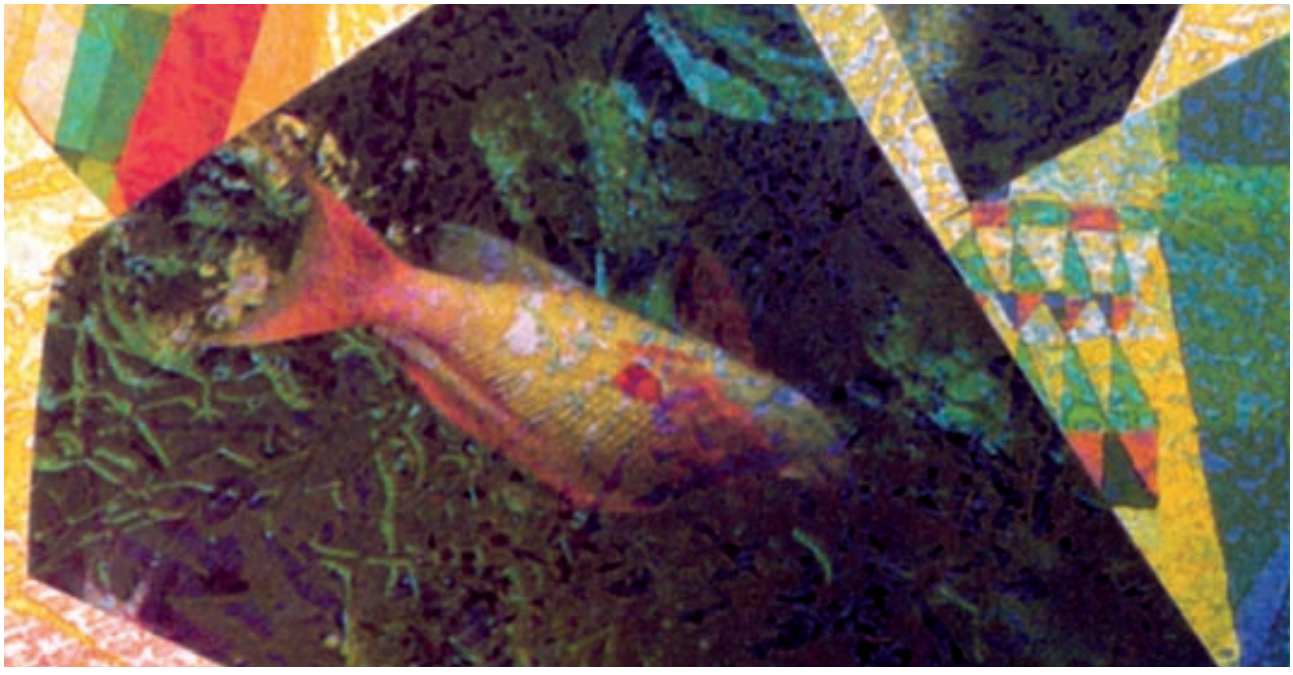
Apparently the woman attracted Shehata>s attention when he was composing one of his colour symphonies. He promptly abandoned his palette of abstract expression to peep at the woman from a door left jar. He immediately changed his palette and allowed the colour to run unrestrictedly on the surface to create life in slums, in which the person's dignity, honour ambitions and citizenship are abandoned, willingly or otherwise.

Eloquence of pointillism

Shehata's pointillism and colour rhythms appear to be influenced by analytical Cubism. His technique in this respect is attributed to his deliberate analysis of fragmented constructions, which associate their identities with the colour and rhythm. Sheata's technique and style bear resemblance to Paul Cezanne (1829-1906), who was confident that the image is a nature parallel to Nature.

In the 1980s, Shehata unveiled a collection of works, in which the human face was obscured by colour forms. The new achievements voiced the artist's deep concern about man's wretchedness and agony. I also think that Shehata substantiated Oscar Wild's statement that Nature is the mimicry of art. Although colour forms bordered by black are distributed consciously to different areas in the surface, the har-

Form-intalgio and relief-2005



Brass itching

Returning to Cairo, he was appointed the Deputy of the Faculty of Fine Art in Alexandria in 1995 and emeritus professor in 1998. Shehat exhibited in different world countries. He was nominated by the Ministry of Culture to represent Egypt in many art exhibitions and events, which take place in different European countries, Latin America, Asia, Africa and Arab countries. Shehat was also the chief jurist and panel member in several international art competitions and tournaments. He was the co-author of German Who's Who (published in 1978), which devoted a chapter to celebrating the biographies of 250 Egyptian artists, who pioneered contemporary art movement in Egypt. Shehata was also at the centre of three documentary films produced by the German television. He received a big number of medals, prestigious prizes and certificates of merit in acknowledgement of his achievements. His works are part of art collection in many official institutions and organisations in Egypt and foreign countries. Shehat made portraits of celebrities and heads of state.

Shehata's aristocracy of the shape and expressions of grim life

Regardless of his <aristocratic> technique for expressions, the sincere artist would not ignore the humiliation and aspects of wretchedness of people in his work. Farouk Shehat is one of those artists, who made artworks, which voice deep concern about miserable people and their agonies, regardless of the fact that his achievements represent a symphony of colour and its tones. However, his attention was riveted by a miserable woman, who squats on the ground to feed her child. [An empty] dish is squeezed between her legs. Birds are hovering over the woman's head and desperately seek to have their share in the [contents] the dish. Shehata brilliantly revealed the grim circumstances overpowering and humi-

Farouk Shehata's rhythm and aesthetics of pointlism

Shehata was born in Alexandria in 1938. He graduated from the Faculty of Fine Art in Alexandria in 1962 and had master degree in the philosophy of art in 1972. He was awarded professorship from the Academy of Art in Dusseldorf in Germany in 1976. He got his PhD from the Academy of Art in Nuremberg in 1980.

Shehata was art adviser to the Authority of Tourism Activation in Alexandria in 1973, Board member of Graeco-Roman Museum in Alexandria in 1976, adviser to the Governor of Alexandria for Art Affairs in 1981, adviser to Alexandria Biannale for Mediterranean Countries in 1982, lecturer in the Academy of Art in Dusseldorf in Germany in 1982, professor at the Faculty of Fine Art in Alexandria in 1986, expert of the Parliament's Committee of Tourism, Media and Culture in 1988, Egyptian Plenipotentiary, Cultural Attache and head of the educational mission in the Egyptian embassy in Austria, the Republic of Slovakia from 1991 to 1994. Shehata is also former member of the National Council for World Peace.

Slums

Farouk Shehata

فرغلى عبد الحفيظ

فرغلي عبد الحفيظ
بين الكونية ورباعية الإسكندرية
المتتالية التشكيلية :

مع أن المتتالية قالب موسيقي يجمع بين عدد من المقطوعات الموسيقية التي تتخذ أسلوباً بعينه متكرراً ما بين مقطوعة وأخرى تليها لتصب جميعها في مصب جمالي تأثيري واحد ، إلاّ أن ذلك قد يتلاحظ في عدد من اللوحات التشكيلية التي تصب في فكرة واحدة وتتخذ أسلوباً فنياً واحداً بحيث تنتسب كل لوحة منها لسابقتها ، على النحو الذي نراه في رؤى تشكيلية حول الإسكندرية للفنان فرغلي عبد الحفيظ ففي لوحة بعنوان اسكندرية (أكريليك على توال ١٢٠X٢٠٠) وهي عرض بانورامي قائم على صور باهتة لبقايا أشياء وأماكن رائعة وجميلة ما زالت داخل الفنان يحتفظ بها ، ويعمل التخييل عمله في تقريب المعالم الحقيقية للأماكن وللأشياء عندما تكون بعيدة ، ولا ضرر فيه لمن فهم وأدرك أن ما أنتجته تخييلات المبدع والفنان ليس الحقيقة بل نقيضها بالقياس العقلي . ولكنه صورة تقريبية لما انطبع في الذاكرة البصرية التخييلية من بقايا معالم ومعارف وصور محببة إلى نفسه ، ومن ثم يعاود استرجاعها عبر المخيلة بالتخييل ، بوصفه عنصراً فنياً لتقريب الحقيقة عندما تكون بعيدة عن الإدراك اليقيني.

استخدم الفنان فرغلي عبد الحفيظ الألوان الباردة والباهتة في فضاء حيازة بيضاوية بيضاء ، بنى على أرضيتها مخططاً لما انطبع في ذاكرته البصرية من معالم مدينة الإسكندرية ، قديمها وحديثها ، فظهرت مخططات لتكوينات أبنية مساجد وكنائس متجاورة ، بما يعكس حالة التوافق بين عنصري الأمة المصرية ، وبين المصريين والجاليات الأجنبية التي سكنت المدينة وسكنتها المدينة – آنذاك–. ثم بنى على ذلك المنظور البيضاوي الذي قصد منه الإيحاء بالمنظور من خلف عدسة مُجمِّعة تكثف الصورة

اسكندرية - أكريلك على توال ١٢٠X٢٠٠ سم

من ورائها لتجتمع في لقطة واحدة تفصيلات كثيرة ولقطات متنوعة من كافة أرجاء المدينة ؛ تلك اللقطات التي بقيت عالقة في ذاكرته البصرية لمواقف وشخوص على مقاهي الكورنيش في أمامية اللوحة ، تتعادل مع لقاء غرامي للإسكندرية – التي صورها الفنان فتاة جميلة – بصورتيها القديمة التراثية والجديدة الحداثية .

وفي تكوين بيضاوي في أمامية يسار الصورة تقف صورة مستعادة لإيزيس تمد ذراعيها ترحيباً بالإسكندرية الفتاة – التراثية والحداثية- ، ويحيط بصورة إيزيس التي حرص الفنان على أن يمنح وجهها لوناً بنياً شديد القتامة ، تأكيداً لحضورها الرمزي ومباركتها ، تحيط بها نماذج متنوعة من شعب الإسكندرية وصور متكررة في شوارعها ما بين عازف عود – هو إشارة إلى سيد درويش- وتجريد لنصب ميدان محطة الرمل ، الذي يعتليه تمثال سعد زغلول - . ويحيط بالتكوينات البانورامية ما يشبه جزءاً من الحواجز الحجرية التي تحيط بالبحر ، وتتداخل معها قطع من تماثيل فرعونية ، ومن خلفها فضاء ثقيل الزرقة تأكيداً لإحاطة البحر بالمدينة العريقة إحاطة السوار بمعصم اليد.

اسكندرية .. كمان:

يتجلى غرام الفنان فرغلي عبد الحفيظ بالإسكندرية في تصاوير متتالية لما انطبع في ذاكرته من ذكريات عن الإسكندرية ، ففي لوحته التالية (اسكندرية قلعة قايتباي ٣ توال ٧٠X٨٠سم) يتوج تصوير تخطيطي لقلعة قايتباي الركن الأيسر من أعلى فضاء اللوحة التي حرص الفنان على أن يجعله قسمة مثلية بين الأرض والبحر دون أن يميز البحر بزرقته الطبيعية بل يعطيه بعضاً من اللون البني الأقرب إلى الأبيض الثلجي ، ربما ليعطي للقراءة البصرية إيحاء بأن القلعة تقع ما بين اليابسة والماء ، قياساً على تخفيف لون أرضية الطريق المؤدي إلى القلعة الذي يبدو كما لو كانت ألوانه المخففة ألواناً مائية. مع تخليق توازنات تشخيصية ولونية ما بين العالمين المنقسمين في الظاهر (بحر وأرض) والمتوحدة فيما وراء الظاهر بين الكروكي التشخيصي المتضخم – بما يوازن من حيث التركيبة اللونية الممتزجة ما بين البنّيات والأصفر والأخضر الزرعي المخفف مع التحفيف الإطاري للهيكل الخارجي للصياد على فلوكته في البحر وللفلوكة أو القارب المائل نحو بقعة كبيرة زرقاء من الجهة المقابلة للبحر بحيث ينحصر الطريق إلى قلعة قايتباي بينهما كناية عما يجسده الموقع الحقيقي الذي تشغله قلعة قايتباي في الإسكندرية حيث هي محصورة فيما بين ناحيتين من البحر. كذلك يوازن الفنان في لوحته تلك ما بين اللون الأحمر الوردي لفستان فتاة – تحمل على رأسها شيئاً هو أقرب إلى إناء شفاف ذي حامل بداخله سمكة أو عروس البحر ، في مواجهة صياد سكندري يفترش الأرض وقد ظفر شصه بسمكة سوداء ضخمة وفي مواجهة بقعة وردية كبيرة على سطح الماء ، ربما كانت إيحاء بانعكاسات أضواء من ناحية المحلات على الكورنيش ، وربما هي من آثار ما يتسرب من سوائل أو زيوت ، أو رواسب مصبات اصطناعية تلقي المصانع من خلالها فضلاتها في البحر . ففي اللوحة تماثلات متعددة ، تنوعت ما بين رسوم لسمكات موزعة في اللوحة ما بين البحر والأرض وتكوينات كروية كتلك التي تعلو إحداها برجاً عالياً رسم بتقنية التنقيط باللون الأخضر الزرعي كما لو كان يوحي بأنه صهريج ماء . وكالتكوين الكروي الأصغر حجماً الذي تحمله المرأة على رأسها . وكالتماثل ما بين القارب الذي يقف عليه صياد في البحر ، والقارب في الناحية الموازية له من البحر. على أن الفنان يوازن ما بين الصياد الذي يرفع قاربه في البحر وخلفه شبكته التي اصطاد بها سمكتين كبيرتين والقلعة نفسها ، بما يدل على أن أهم ما انطبع في ذهنه عن الإسكندرية هو الشموخ المتبادل والمتماثل بين القلعة والصياد في رسوخهما ما بين الأرض والبحر.

فن الاحتجاج والإسكندرية .. كمان وكمان:

في لوحة أخرى (أكريليك على توال ٤ – ٨٠X٧٠) يعاود الفنان حنينه للبحر فيسترجع صورته في متتاليته التشكيلية الثالثة أو الرابعة – ربما – فيما يتقارب مع معاودة المخرج العالمي يوسف شاهين لاسترجاع حنينه وذكرياته التي يسترد بها انطباعاته الشبابية عن حياته في الإسكندرية بما يشف عن أن المدينة تسكنه أينما ذهب، فهو بذلك كما يقول المتنبي:

محبك حيثما رحلت ركابيوضيفك حيث نزلت من البلاد

ففي متتالية العشق التشكيلي للبحر يشيّد فرغلي عبد الحفيظ عالم البحر على بنية تكعيبية هندسية ، حيث التخطيط المتوازي للمكعبات الأسمنتية الضخمة التي تحصر مياه البحر – دون وجود لوني يوحي بالمياة – اللهم سوى أسماك عملاقة داكنة اللون ما بين الأسود القاتم النقي واللبني المختلط امتزاجاً بالأسود والأصفر والأخضر والرمادي ، فضلاً عن عدد من القوارب المتكتلة في بقعة أو حيز من اللوحة . وقد توزعت هياكل سوداء لشخوص يلقي كل منهم بشصه في ذلك البحر الافتراضي. مع توزيع هذه الشخوص التي احتل كل منها موقعاً على كتلة خرسانية ضخمة يميناً أو يساراً أو احتل مكانه على قارب الصيد أو على صخرة أو افترش حيزاً رملياً على شاطئ افتراضي أو ضمني. ولكي يخلق الفنان حالة التوازن بين التكوينات التشخيصية للأسماك الضخمة من حيث الكتلة واللون ، حرص على تأكيد مركز الثقل (الكتلة السمكية الضخمة القاتمة اللون في منتصف اللوحة

فينيسيا – أكريلك على توال– ١٩٩٧ – ٤٠X٣٠ سم

في اتجاهها قفزاً إلى أعلى متعارضة مع اندفاع أفقي لسمكة سوداء أقل منها ضخامة لخلق حالة التنوع – ببقعة لونية صفراء (ليمونية) في أرضية فضاء اللوحة دلالة على شريط أرضي رملي دون أن تقابله مساحة زرقاء عريضة دلالة على البحر . وحرصاً منه على توزيع عين المتلقي نحو مناطق متفرقة من المنظر وزع بقعاً من اللون الأصفر الثقيل ما بين كتلة صخرية في اليسار وصخرة أكثر قرباً من مستوى الأرضية الرملية . على أن اللوحة تتميز بسيطرة الكتلة على الفراغ، الذي بدى متضائلاً ومنكمشاً . وربما أوحت تلك الكتل الخرسانية بإحساس وحوش الأسماك نفسها بتضييق تلك الكتل الخرسانية عليها ، وتقييد حريتها في الحياة الآمنة المنطلقة في عالمها المائي . وهذا ما يوحي به حرص الفنان على عدم وجود ماء . وكأني به يتهم الإنسان والمجتمعات المدنية في تسلطها على ناسها بعد أن فرغت من تقييد حرياتهم وتضييق الخناق على الإنسان بقيود إدارية ولوائح وقوانين وحواجر وروتين أو بيروقراطية ، اتجهت إلى البحر لتقييد حرية كائناته وحبسها بين تلك الحواجز الصخرية الأسمنتية التي تزحم بها العديد من المناطق الساحلية . فإذا كان الأمر على ما انتهى إليه تفسيري هذا ؛ فإن الفنان فرغلي عبد الحفيظ بذلك يكون قد

أكريلك على توال ٥٠X٧٠ سم

أطلق بلوحته تلك صرخة احتجاج تشكيلية ضد التسلط اللامسؤول للمسؤولين عن إدارة شؤون الحياة المدنية. واللوحة بذلك تدخل في إطار (فن الاحتجاج).

اسكندرية وثقافة العشق الحاضر الغائب:
(اكريليك على توال ١٢٠X٦٠)

لم تتخل الإسكندرية عن كونها موطناً للعشق وملاذاً لالتماس الجمال ، فتلك كانت شهرتها التي وصلت إلينا من العصر البطلمي ، فيما كان من غرام حتى الفناء على شواطئها الساحرة ، بين أنطونيو وكليوباترا . وما كانت عليه حتى لحظة انتهاء فرغلي عبد الحفيظ من صورته تلك التي يربط فيها بين ما كان قديماً وما كان حديثاً!! وما كان الأولى تخص ثنائي العشق التاريخي الدموي الذي صدر به الفنان أمامية لوحته غارقة في الزرقة إيحاء بعالم الخلود ، الذي تعيشه قصة غرام أنطونيو بكليوباترا من عام ثلاثين قبل الميلاد حتى تاريخنا المعيش ، الحاضر والمستقبل . أما ما كان الثانية فهي تخص حالة العزلة التي يعيشها الجمال النائم في سحر عريه على المخدع الإلهي الرملي بشط البحر لحورية تعطي الكون ظهرها بعد أن تقيدت بطفل يلهو إلى جوار نومتها الجمالية المثيرة ، دونما أنيس. هذا ما آل إليه حال الجمال في عصرنا ، جمال أنثوي لا يجد من يعطيه قدره ، أو يزنه بميزانه. وكأني بفرغلي عبد الحفيظ وقد أجرى مقارنة تشكيلية معادلة لإسكندرية العشق المتبادل بين فتنة الأنوثة وسحرها القاتل مع فتوة الرجولة وبطولتها الخارقة (كليوباترا وأنطونيو) والفتنة الأنثوية التي تغري الهواء باحتضانها مع غيبة الرجولة التي تقدر ذلك الجمال النائم في المخدع الإلهي لرمال بحر الإسكندرية المعاصرة

عروسة البحر - أكريلك على توال ١٥٠X٧٠ سم

منعزلة على لسان رملي – ربما تعبيراً عن شواطيء خاصة ضمن المخصصات الطبيعية المقتطعة في حوزة أحد أفراد النخبة الاقتصادية - . أما بناء اللوحة فقد راعى في الفنان أن يوازن موضوعياً بين ثنائية متكافئة في أمامية اللوحة (العاشقان : أنطونيو وكليوباترا) وثنائية غير متكافئة في خلفيتها بين رمز الجمال الأنثوي النائم استمتاعاً بمعزوفة أوركسترا الأمواج بديلاً عن أوركسترا باليه تشايكوفسكي ؛ وطفلها الذي هو رمز للرجولة غير الفاعلة. وكأن الفنان هنا يعبر عن افتقاد عصرنا لحب حقيقي مناظر لحب أنطونيو لكليوباترا ، أو قريب الشبه به ، فعصر البطولات الفردية قد انتهى وعصر العشق حتى الفناء ذهب دون رجعة.

كذلك يوازن الفنان بين إيقاعين فضائيين أحدهما في أعلى اللوحة حيث الجمال المعاصر النائم عارياً على لسان رملي مضيء والآخر في أمامية اللوحة على هيئة طريق منبسط أمام الصورة التخطيطية الغارقة في زرقة تاريخية أو ميتافيزيقية في عالم الماوراء لأنطونيو وكليوباترا ، كما لو كان هذا الطريق المضيء رمزاً لمسيرة العشق أو هو رمز لانفتاح طريق العشق أمام من له جيشان عاطفة أنطونيو وكليوباترا ، فهي مقارنة أو موازنة دلالية وبلاغة لونية وتكوينية وإيقاعية في آن واحد .

عروس البحر بين الرائع والمشوه : (أكريليك على توال ٧٠X١٥٠)

كما هام فرغلي عبد الحفيظ في اسكندرية كليوباترا ، وفي اسكندرية (كوزموبوليتان) ووقف موقفاً رافضاً لمحاصرة كائناتها البحرية بالكتل الخرسانية الصماء نفياً لانطلاق أمواجها في في صيرورة الاستعراض الراقص المتتالية العزفية اللامتناهية وحجراً لحرية مياة بحرها في نفث يودها لإنعاش أفئدة عشاق كورنيشها ، فهاهو يعاود التغني بالإسكندرية عروس البحر فيصورها شامخة مزدهية بما وراءها من تاريخ عظيم ، على الرغم من المحاولات التاريخية المتكررة لقهرها وقطع أنف شموخها بدءاً من سيف يوليوس قيصر ومن تلاه من غزاة تحت مسميات مراوغة وهو السيف الذي عني الفنان هنا بوضعه على أنف عروس الأمم القديمة ، وانتهاء بما أصابها من التصحر الثقافي القديم الحديث الذي زحف عليها مع زحف والٍ موالٍ لمنظومة بدوية أو عسكرتارية تحت راية (أهل الخلاص مرة وأهل الثقة) مرات بقصف طبول داعميهم ورعد خيولهم أو مدافعهم. غير أن الإسكندرية بشموخها تظل في الصدارة ، وتاريخها من ورائها محملاً بالغزوات والمقتحمين من أفاقين ومحتلين ومستعمرين لأرضها ومخترقين مياهها بسفائنهم الحربية ، الشراعية والبخارية والنووية . هؤلاء يونانيون وأولئك رومانيون وجحافل عثمانية وموالٍ مملوكية ثم فرنسيون وبريطانيون ، كل أولئك قد زالوا وانقشعوا ولم يتبق منهم سوى سطور سطرها التاريخ وصوراً من ماضٍ باهت تركته خلفها ووقفت شامخة تداعب ثرواتها السمكية والطبيعية ، وهي كاحلة العينين مهيبة الجناح.

لقد حرص الفنان في تصوير العروس على تقطير ألوانها ليسود لون واحد هو الأصفر المنطفئ (الباهت) مع الأسود في أقل القليل مكتفياً ببلاغة الخطوط الحمراء والصفراء والسوداء في ترسيم هياكل سفن الغزاة من وراء عروس بحرنا أو في ترسيم الخطوط التي تضفي على صدر عروس البحر تيمة شعبية تأكيداً للهوية.

ملحمية «زنقة الستات» و «زنقة الزوارق»:

تفرض ثقافة البحر المتوسط نفسها على عين الفنان فرغلي عبد الحفيظ في لقطتين ملحميتين لطقس الحياة اليومية للناس في منشية الإسكندرية ولطقس الحياة اليومية للناس في جداول فينيسيا ؛ فالزحام والتداخل واختلاط المعالم والحدود هي السمات الرئيسية في الميادين الشعبية الكبرى كميدان المنشية بالإسكندرية . لقد استلفت الزحام والالتحام الجسدي المتعارض في حركة دائبة في ميدان المنشية خاصة في (زنقة الستات) تحديداً عين الفنان ، فالتقطت صورة قريبة لتزاحم نسائي متعارض الاتجاهات في حركة سير تصادمي عشوائي . وهي أقرب إلى لقطة ذات نهج ملحمي تتقاسم الإضاءة فيها القتامة حيث الفضاء العلوي في اللوحة يعكس اتساع البحر ، حيث الميناء الشرقي يشكل الامتداد الشمالي للمنشية بزخم الحركة وزحام الناس ، ذلك الزحام

الذي تضيع معه المعالم وتختفي الهوية الفردية لتحل الهوية الجماعية محلها. ولأن الزحام كثيف نظراً لتعالق المنافع في هذه المنطقة التجارية والاتصالية بوصفها صرة المدينة ومحور اتصال قديمها (الأنفوشي والجمرك والسيالة ورأس التين وقايتباي وظلال فاروس والفنار القديم) بحديثها (الرمل) ومنطقة غرب (القباري ومينا البصل والمكس والدخيلة والمستعمرات الترويحية الصيفية) .

وعلى الرغم من قتامة التكوين الملحمي للبشر ككتلة متداخلة الأبعاد ومتلاحمة الأجساد ، إلاّ أن العين – عين الرجل- الدخيلة على هذا الطقس النسوي الفرجوي اليومي تروح مباشرة نحو بريق حذاء نسائي أحمر مذهب الحواف يلمح على الأسفلت الأسود القاتم ، وقد ظهر سافراً – ربما عن قصد صاحبته – ربما – شلحت ملاءتها لتظهر شيئاً من سحر – ربما لا يكون لها – تنيب عنها حذاءها في جذب أنظار النساء قبل الرجال تفاخراً وكيداً. ولعل الحذاء ببريقه المذهب يشكل مركز جذب للعين ، تنطلق منه بعدها لخضراء الرأس والوجه التي زينت شعرها بوردة حمراء ربط بها الفنان اللون الأحمر للحذاء في الطرف الأيسر من أرضية اللوحة باللون الأحمر للوردة في شعر الفتاة اليافعة المندفعة في حيوية بخطوات شبابية واثقة (استبانت ربما من قصدية تلوين رأسها – وجهاً وعنقاً وشعراً – باللون الأخضر الباهت)

على أن ثنائية القتامة والضياء تكشف عن القيد المعيشي الذي يفرق بين عالمين تجمعهما جغرافية ثقافية واحدة، عالم السعة

المنشية – أكريلك على توال ٢٠٠٣ – ١٢٠X٦٠ سم

والانطلاق والفضاء الرحب ، وعالم التقييد الاجتماعي الذي يعيشه الناس، والحتمية التي تفرض ذلك التلاحم والتزاحم العشوائي والحميمي في مجتمع شعبي تنفتح حدوده على فضاء متوسطي غير محدود.

ولأن الثقافة المتوسطية ثقافة متوحدة السمات ، لذلك تنتقل عين الفنان فرغلي عبد الحفيظ نقلة بصرية تعبيرية ثانية لتنقلنا معها إلى تزاحم من لون آخر وهوية أخرى لمدينة بحرية من حيث الجغرافيا ومن حيث الجغرافية الثقافية ينقلنا إلى فينيسيا في لوحة (أكريليك على ورق ٣٠X٤٠) لنتأمل ملحمية من لون أو من منظور هوية متوسطية أخرى ، فالزحام هنا والتداخل المكاني هو زحام بحري ، حيث حركة الزوارق المتسارعة والمتزاحمة في الجداول المائية التي تخترق عمائر فينيسيا وقصورها التاريخية والتراثية حيث تمخر المياة بدفع متواصل ونشط من مجاديف أو مرتكزات عصوية بأيدي ملاحين مهرة تبهر حركتهم الاستعراضية في التحاور مع مياه الجدول وجسوره العلوية جمهور السياح الذين تنبض بهم المدينة الساحرة.

ويوازن الفنان في اللوحة بين التكتلات الزوVرقية المتزاحمة والحائزة لثلثي الفضاء البحري في اللوحة وكتلة صخرية بنية ضخمة حطت عليها ثلاثة طيور بحرية وردية اللون . غير أن اللافت في تقنية تلوين الصخرة التي تشكل مركز الثقل في اللوحة والتي تتوازن بها البنية التكوينية في فضاء اللوحة هو الإيحاء الذي يخايل به الفنان جمهور الناظرين إليها ، إذ هي أشبه بشعر امرأة ينساب إلى الخلف فيخيل إلى ناظرها أنه مشدود إلى شعر فتاة فتية . وأظن أن الفنان هنا قد قصد أن تكون هذه الكتلة / الفتاة التي لا تطلعنا إلاّ على شعرها ، هي رمز للمدينة الخلابة نفسها وأن زاوية تصدّرها لمدخل المدينة على النحو الذي هي عليه هو وسيلة عرض تشويقي للقادمين إليها دفعاً إلى تحقيق أفق توقعاتهم وتجسيدها على الحقيقة، عندما يدخلون المدينة ويروا جمال وجهها.

على أن المشترك بين ملحمية التشكيل الشعبي في المنشية والتشكيل الشعبي الجندولي الفينيسي ، هو الجغرافية الثقافية الواحدة ،

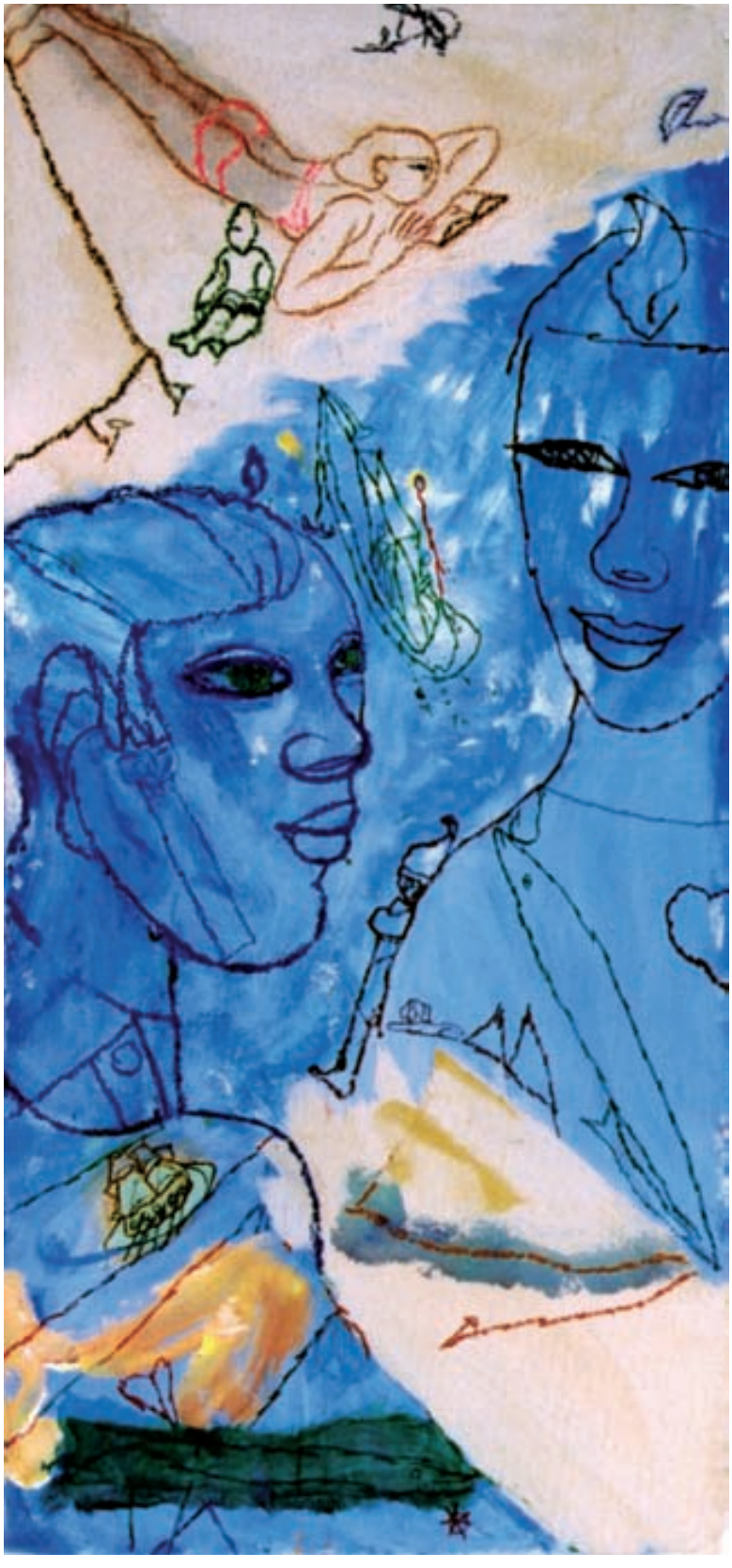
وحدة الكائنات - أكريلك على توال ٢٠٠٠- ١٨٠X٢٥٠ سم

ثقافة التلاحم الحميمي. مع التعارض بين طرائق شغل الموقع الجغرافي (المكاني) هنا وطرائقه هناك . فملحمية التزاحم هنا أرضية دون تفاعل أوسع مع الجغرافيا البحرية، وملحمية التزاحم هناك بحرية تتفاعل تفاعلاً حياتياً أو معيشياً يومياً مع البحر لانتفاء وجود جغرافيا أرضية (يابسة). ولأن التفاعل هنا في جغرافيا المنشية منغلق على نفسه على الرغم من انفتاح فضائه البحري المتوسطي فقد غلبت القتامة اللونية على التكتل التعبيري للبشر متوازنة مع الإضاءة الخارجية المستمدة من الفضاء البحري العريض بينما خص الفنان جغرافيا فينيسيا البحري في تفاعلاته اليومية باللون البنفسجي الذي يشيع في زرقة بحرية صافية حيث تحتفي الأطياف البنفسجية للعمائر أو لهياكل المباني في خلفية اللوحة بذلك الزخم الزورقي غبطة بمن حملتهم الزوارق.

وهنا يظهر الفرق جلياً بين مجتمع منغلق هنا انغلاقاً ثقافياً برغم انفتاح جغرافيته المتوسطية ومجتمع منفتح هناك جغرافياً وثقافياً .

الكونية الثقافية ومعادلها التشكيلي:

شغل الفنان فرغلي عبد الحفيظ بالهوية الثقافية المتوسطية مع تباين خصوصيتها بين جغرافية بحرية برية مصرية (الإسكندرية) وجغرافية بحرية أوربية (فينيسيا) . وتجلت تعبرات عشقه لهوية المكان هنا وهناك لكل منها جمالياتها غير أن عشقه لهوية المكان الذي أغرم به هنا وهناك ، لم تحل دون التعبير عن اهتمامه بمسألة وحدة الكائنات. وبذلك انتقل من مسألة الهوية الثقافية وخصوصيتها إلى مسألة أوسع أو دائرة أرحب هي المسألة الكونية التي تذوب فيها الهويات –



أنطونيو وكليوباترا - أكريلك على توال ٦٠X١٢٠ سم

اسكندرية قلعة قايتباى - أكريلك على توال ٨٠X٧٠ سم

افتراضاً- . ففي لوحة (وحدة الكائنات- أكريليك على توال ٢٥٠X١٨٠) وهي لوحة بانورامية تشع بأضواء اللونين الأصفر والأبيض النقي مع بنفسجية التشخيص التعبيرية في الجمع بين كائنات بشرية نسوية غالباً – ربما لإضفاء دلالة الحنو الأمومي ، الأكثر دلالة على الفكرة التي بنيت عليها هذه اللوحة – حيث تبدو الشخوص حميمية في احتضانها للطيور وللكلاب الأليفة. وهو تجميع كرنفالي تتداخل فيه الحيازة الأرضية المزدحمة في دفء حميمي بالشخوص البشرية . بحيواناتها وطيورها وتتلاحم مع المساحة الصفراء الثلاثية على هيئة أقرب إلى مثلث دلتا النيل المقلوب – حيث يسبح فيها مركب عليه رجل يجتهد في التجديف وأمامه امرأة يبدو أنها تجدف أيضاً من الناحية الأخرى للمركب الصغير ملتحماً مع الكرنفال في الجهة الأخرى من العالم، كما تتداخل الألوان البنفسجية التي تطغى على الشخوص مع الألوان اللبنية والرتوش الزرقاء والبنية والبقع السوداء الموزعة في اللوحة وفق توازنات إيقاعية وجمالية وأبنية لتكوينات وأبنية لونية ثلاثية متباينة التصميم في وحدة بانورامية ضامة متجانسة الخطوط والتكوينات والألوان مما تبدو معه تأثيرات الدعوة الكوكبية لتصليحات العولمة ، التي انتهت إلى المحاولات الأمريكية اليائسة نحو عسكرة عولمية تحيل الأمم والدول الضعيفة إلى مجتمع القيان.

فرغلى عبد الحفيظ

أعمال المعرض

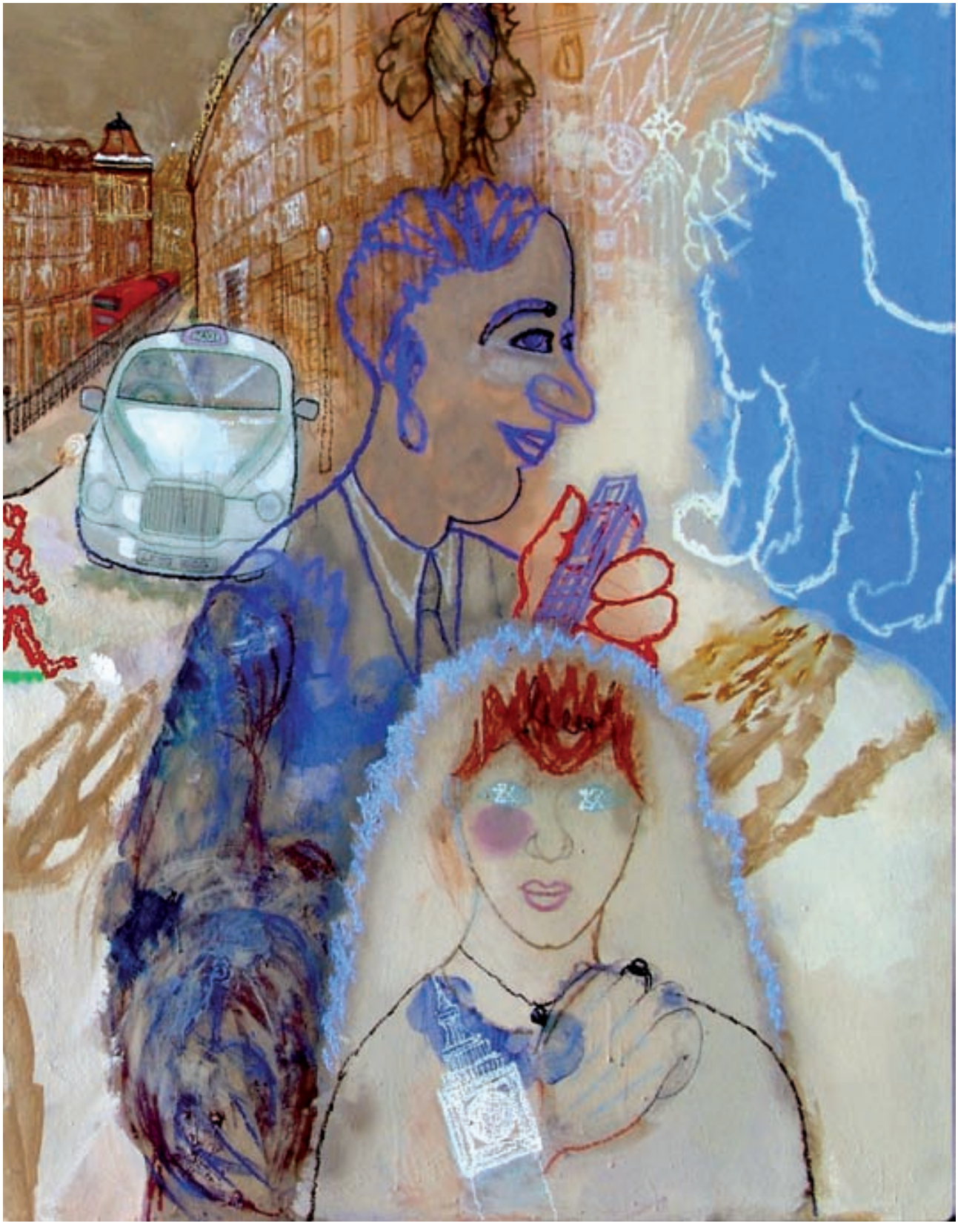
London-acrylic on canvas-2007

c.m200X300

لندن - أكريلك على توال ٢٠٠٧

تفصيلية من لندن

London



تفصيلية من لندن

London

Farghali Abdel-Hafiz

Exhibits

used differently in the two cities. In other words, while the painting, which belongs to Alexandria, denotes a restricted culture, the second painting (Venice) displays an open society and an unrestricted culture. Perhaps, land has a considerable impact on Alexandria's geography and culture; the sea and the brooks influence Venice differently.

Global culture in artwork

Abdel-Hafeez's paintings would highlight as much interest in the place and its cultural identity as they would in the unity of the living things. It seems that the painter perceives the Universe to be the melting pot, in which different creatures mix consistently. His perception is discernible in his painting "Unity of Living Things" (acrylic on canvas, 250x180). The panoramic painting shines with yellow and pure white. The painter also consciously uses violet to paint his human representations (mainly females to denote motherhood). Accordingly, Abdel-Hafeez created an intimate atmosphere of birds and pet dogs and human beings. The yellow surface, which takes the shape of the overturned triangle (the Nile Delta) illustrates a man rowing his small boat in the direction of a woman, who also seems to be rowing her boat. Violent intersects with shades of blue and brown. The surface is also sprinkled with black. Rhythmic distribution of colour creates different constructions and forms within a panoramic unity of lines, forms and colour, which eventually constitutes a call to resist globalisation led by US to humiliate over-developing nations.

Acrylic on canvas