فؤاد إغبارية
خرائط الذاكرة
פואד אגבאריה
מפות של זיכרון

فؤاد إغبارية
خرائط الذاكرة
פואד אגבאריה
מפות של זיכרון

صالة العرض للفنون أم الفحم
הגלריה לאמנות אום אל-פחם
Umm el-Fahem Art Gallery
جمعية الصبار עמותת אלסבאר

جمعيّة الصبّار
صالة الفنون أم الفحم
مدير الصالة: **سعيد أبو شقرة**

فؤاد إغبارية: خرائط الذاكرة

المعرض:
أمينة المعرض: **ڤردة شتاينلاوف**
تعليق: **أحمد محمد محاجنة**

الكتالوج:
تصميم: **وائل وكيم**
انتاج وتنسيق: **نوريت شمير**
تحرير اللغة العبريّة: **رونيت روزنطال**
الترجمة العربيّة: **أثير صفا**
الترجمة الإنكليزيّة: **نفتالي غرينوود**
الترجمة العبرية: **أسعد عودة**
تصوير: **يغال پردو**

علاقات عامة وتمثيل الفنّانين: **المنصة للفنون**

جميع المقاييس بالسنتمتر، العرض X الارتفاع

© 2018, جميع الحقوق محفوظة للفنان، جمعيّة الصبّار وصالة العرض للفنون أم الفحم.

עמותת אלסבאר
הגלריה לאמנות אום אל-פחם
מנהל הגלריה: **סעיד אבו שקרה**

פואד אגבריה: מפות של זיכרון

תערוכה:
אוצרת התערוכה: **ורדה שטיינלאוף**
הפקה ותיאום: **נורית שמיר**
תלייה: **אחמד מוחמד מחאג'נה**

קטלוג:
עיצוב גרפי: **ואיל ואכים**
עריכת לשון בעברית: **רונית רוזנטל**
תרגום לערבית: **אתיר ספא**
תרגום לאנגלית: **נפתלי גרינווד**
תרגום לעברית: **אסעד עודה**
צילום: **יגאל פרדו**

יחסי ציבור וייצוג אמנים: **הפלטפורמה לאמנות**

כל המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב X גובה

© 2018, כל הזכויות שמורות לאמן, לעמותת אלסבאר ולגלריה לאמנות אום אל-פחם.

المعرض والكتالوج بدعم وزارة الثقافة والرياضة، مفعال هبايس.
התערוכה והקטלוג בתמיכת משרד התרבות והספורט, מפעל הפיס

المعرض برعاية:
בחסות:

מפעל הפיס
משרד התרבות והספורט
وزارة الثقافة والرياضة

محتــــويـــات | תוכן עניינים

صوتٌ ورائحةٌ وضوءٌ 8

خرائط الذاكرة .... فاردا شطاينلـؤوف 11
مشروع فنيّ في صيرورةٍ لا متناهية .... عـايـدة نـصرالـلـه 19
بين المجهر والناظور .... عـبــد إغـبــاريـة 43
عالمي الفنيّ: ملاذٌ حِسيّ وفكريّ .... فــؤاد إغـبــاريــة 47
فؤاد إغبارية .... السيــرة الـذاتـيــة 52

צליל, ריח ואור 56
מפות של זיכרון .... ורדה שטיינלאוף 59
פרויקט אמנות להוויה אין-סופית .... עאידה נסראללה 65
בין המיקרוסקופ למשקפת .... עבד אגבאריה 85
עולמי הציורי: מפלט רגשי ומחשבתי .... פואד אגבאריה 89
פואד אגבאריה .... קורות חיים 94

أعمال / עבודות 97

محمود درويش / بطاقة هوية

سجّل! أنا عربي
ورقمُ بطاقتي خمسونَ ألفْ
وأطفالي ثمانيةٌ
وتاسعهُم.. سيأتي بعدَ صيفْ!
فهلْ تغضبْ؟

سجِّلْ!
أنا عربي
وأعملُ مع رفاقِ الكدحِ في محجرْ
وأطفالي ثمانيةٌ
أسلُّ لهمْ رغيفَ الخبزِ،
والأثوابَ والدفترْ
من الصخرِ
ولا أتوسّلُ الصدقاتِ من بابِكْ
ولا أصغرْ
أمامَ بلاطِ أعتابكْ
فهل تغضب؟

سجل
أنا عربي
أنا اسم بلا لقبِ
صبورٌ في بلادٍ كلُّ ما فيها
يعيشُ بفورةِ الغضبِ
جذوري...
قبلَ ميلادِ الزمانِ رستْ
وقبلَ تفتّحِ الحقبِ
وقبلَ السّروِ والزيتونِ
.. وقبلَ ترعرعِ العشبِ
أبي.. من أسرةِ المحراثِ
لا من سادةٍ نجبِ
وجدّي كانَ فلاحاً
بلا حسبٍ.. ولا نسبِ!
يعلّمني شموخَ الشمسِ قبلَ قراءةِ الكتبِ
وبيتي كوخُ ناطورِ
منَ الأعوادِ والقصبِ
فهل ترضيكَ منزلتي؟
أنا اسم بلا لقبِ

سجل
أنا عربي
ولونُ الشعرِ.. فحميٌّ
ولونُ العينِ.. بنيٌّ
وميزاتي:
على رأسي عقالٌ فوقَ كوفيّه
وكفّي صلبةٌ كالصخرِ
تخمشُ من يلامسَها
وعنواني:
أنا من قريةٍ عزلاءَ منسيّهْ
شوارعُها بلا أسماءْ
وكلُّ رجالها في الحقلِ والمحجرْ
فهل تغضبْ؟

سجِّل
أنا عربي
سلبتَ كرومَ أجدادي
وأرضاً كنتُ أفلحُها
أنا وجميعُ أولادي
ولم تتركْ لنا.. ولكلِّ أحفادي
سوى هذي الصخورِ..
فهل ستأخذُها
حكومتكمْ.. كما قيلا؟
إذن
سجِّل.. برأسِ الصفحةِ الأولى
أنا لا أكرهُ الناسَ
ولا أسطو على أحدٍ
ولكنّي.. إذا ما جعتُ
آكلُ لحمَ مغتصبي
حذارِ.. حذارِ.. من جوعي
ومن غضبي

صوتٌ ورائحةٌ وضوءٌ

لطالما شـدّتني خيـوط الحاضر والذاكـرة إلى مباعث النور، بوثـاقٍ محبوكٍ بيني وبـين عائلتي.

عائلتـي الأولى، والمكوّنـة من: جـدّي فؤاد، جدّتـي بهجة، أبـي محمد، أمي عفيفـة، أخـي فـادي، ومحمـود، ومعـاذ، وأختـي فـداء. وها أنـا أحلّق في خيـالي طفـلاً، وأجمع من الفضـاء المُطلَق صـورًا لتجارب تومِـض وتلتمع كعـرضٍ متقطّـعٍ لفيلـم، في مشـهدٍ تمتـدّ أطرافه بـلا نهاية، بـين الرغيد والكارثـيّ، وبـين الهـيّن والفجائعـيّ. خطـواتٌ عديـدة متجـاوزةٌ لحدود المقبـول والممنـوع، مدفوعـةٌ بالفضـول والمحـاولات المتكرّرة لاستكشـاف الأسرار.

عائلتي الثانية – زوجتي منار، وأولادي: سيلين، ومحمد، وآدم.

أحلّـق في خيـالي كرجـلٍ ناضـجٍ ذي تصـوّرٍ مسـتقبليّ، أحـاولُ أنْ أجمـع المـاضي والحاضر لاسـتشراف المسـتقبل، كخيط يصـل بين نقطـةٍ حيكَت في المـاضي السـحيق، وهالة من نـورٍ مقدّس تومـض أمامـي في كلّ ظهورٍ

خاطـف. في خضـمّ الواقـع المعـاصر، السـاحر والمُفعـم بالحـب، والحياة الزوجيّـة والأبـوّة، يُباغَـتُ الواقـع بأوهـامٍ وجوديّـة تـتراوح بـين الذاتي والسـياسي، وإذ بـه يُدفـع إلى أقـصى طـرفٍ بعيـد، وكأنّما ابتلعـه ضبابٌ ثقيل .

في مقامــي هــذا، كان لزامًا عــليّ أن أهدي كلمــات الشــكر والتقدير والحب إلى كلا عائلتيَّ:

أبـي وأمـي وإخوتـي، شـكرًا لكم عـلى دعمـي منذ عهـد الطفولة، شـكرًا على احتوائي واحتضاني ورغبتكم الشـديدة بتشـجيعي وشـدّ أزري في كل فصـول حياتي.

زوجتـي منـار وأولادي، شـكرًا عـلى الدعـم والحـبّ غير المشروطـين، على الرغـم مـن انبلاعـي في أحايين كثـيرة في عالم الفـنّ الذي غيّبني لانشـغالي به عـن عالمكم الشـخصي.

شكرًا وحبًا أهديه إلى كلّ من دعمني من أصدقاء ومقرّبين وفنانين.

خرائط الذاكرة

عــلى عتبــة منزل فــؤاد إغباريــة تصطفّ عــدّةُ أُصــصٍ تُطلّ منهــا نباتات الصبّــار، بأنواعــه المختلفــة. يُفــضي المدخــل إلى باحــةٍ مرصوفــةٍ أطّرتها أشــجارٌ خــضراء، وأشــجار للزينــة، وأخــرى مثقلــةٍ بالثمــار. في منتصف الممــرّ المرصــوف ينتصــب قفــصٌ شــامخٌ يســكنه الحمــام، حيــث يقضي بعضــه معظم اليــوم راقــدًا، وبعضه الآخر لا يكــفّ عن الخفــق بأجنحته، والتقافــز طيرانًــا داخــل القفــص. منــذ طفولتــه، ربّــى فــؤاد الحمــام في مخــزنٍ مُلحــقٍ ببيــت العائلــة، أمّــا شــغفه بالحيوانــات والنباتــات فقــد اكتســبه في طــور الشــباب، حين كان يســاعد جــدّه في رعي قطيــع الأغنام الــذي سرّحــه في أرضــه اللصيقــة بــأراضي اللجون.

فــؤاد إغباريــة، خرّيــج أكاديمية بتســلئيل للفنــون والتصميــم في القدس، والحاصــل عــلى اللقــب الثاني من جامعــة حيفــا، وُلد في قريــة مُصمص، ومنهــا اســتمدّ إلهامه في طــور الطفولــة. كان فــؤاد شــغوفًا بالخروج إلى الطبيعــة، وباستنشــاق رائحــة الأرض الرطبــة بعــد هطول المطــر الأوّل، وبالاســتلقاء عــلى الأرض في فصــل الربيــع والنظــر إلى الأعلى، حيــث تُبحر

الغيـوم في السـماء الزرقـاء. يقـول إغباريـة: "كل شيء مفتـوح، ذكريات طفولتـي في قريـة مُصمـص». كمـا يجـري عـلى لسـانه ذكـر الروائح في الفضـاء مـن حولـه، والتـي تذكّـره هـي الأخـرى بطفولتـه وتسـتعيدها في حـاضره. يُحيلنـا هـذا إلى صـورةٍ رسـمها الكاتـب الفرنـسي مارسـيل بروسـت (1871- 1922) بقلمـه، حـين وهـب كعـك "المادلـين" حيـاةً أبديـة. في فقـراتٍ طويلةٍ في رائعتـه «**البحث عن الزمـن المفقود**" وصف بروسـت التأثـيرات النفسـية لقضمـةٍ اقتطعها مـن كعك المادلـين، والتي ذكّرتـه بعائلتـه وتحديـدًا جدتـه، التـي اعتادت عـلى خبز هـذا النوع من الكعك:

"وأرسلت تطلب واحدةً من هذه الحلوى الصغيرة المنفّخة المسمّاة بقطع «المادلين» الصغيرة، والتي تبدو كأنها تقولبت في مصراعَيْ صدفةٍ محزّزة. ورفعت إلى شفتيّ بعد قليلٍ على نحوٍ آلي، وقد أرهقني النهار الكئيب وارتقاب الغد الحزين، ملعقةً من الشاي الذي تركتُ قطعةً من الحلوى تلينُ فيه. ولكني ارتعشت في اللحظة نفسها التي لامسَتْ فيها الجرعة الممزوجة بفتات الحلوى حلقي، وأنا متنبّه لما كان يجري فيّ من أمرٍ خارق. لقد اجتاحتني لذةٌ حلوةٌ مفردة مجرّدة عن فكرة سببها. وجعلت تقلّبات الحياة في الحال غير ذات بال وكوارثها عديمة الأذى وقصرها وهميًّا وملأني مثلما يفعل الحب بجوهرٍ ثمين: والأحرى أن هذا الجوهر لم يكن فيّ بل كان أنا نفسي. فلم أعد أشعر بأنّي شيء هيّنٌ وعارضٌ وفانٍ. فمن أين استطاعت هذه الفرحة العارمة أن تأتيني؟ لقد أحسست أنها مرتبطة بطعم الشاي والحلوى ولكنها تجاوزت إلى ما لا حدود وينبغي ألاّ تكون من طبيعةٍ واحدة. فمن أين جاءت؟ وأي شيء تعني؟ وأين أمسك بها؟".[1]

في طفولـة إغباريـة صـورةُ لامتـداد حقـول القمـح والشـجيرات العطريّة مـن الزعـتر والعكّوب، والتـي لم يُفارقـه جمالهـا أو عبـق رائحتها طوال حياتـه. يقـول إغباريـة: "إنّ المنطقـة الجبليّـة الممتدّة من قريـة مُصمص حتـى أم الفحـم مليئـةٌ بالشـقوق الصخريّـة. حـين كنـتُ طفـلاً لازمـت

1 مارسـيل بروسـت، **البحث عـن الزمـن المفقـود**، (1) جانب منازل سـوان، الجـزء الأوّل: كومبريـه، ترجمـه عـن الفرنسـية: إليـاس بديـوي، دار شرقيّات للنـشر والتزيـع، القاهرة، 1994، ص 113.

جدّي في خروجاته لرعي قطيع الأغنام، أو رافقت أترابي من القرية لقطف الزعتر وجمع العكّوب، وأثناء تجوالي في الجبال كنت أحضّر البطاطا الساخنة في شق صخري أجده في طريقي". في محادثةٍ جرت بيننا، اكتشفتُ أن عبارة «رائحة الطفولة» التي يُكثر من استخدامها تتزامن مع ذِكره لرائحة الأرض، وتحديدًا بعد سقوط الأمطار، أو مع حديثه عن رائحة النباتات العطريّة والماشية.

لوحات الخرائط

إغبارية فنانٌ مُتجذّرٌ في قالبٍ من مشهدٍ لوطنه، وتعرّف ذلك د.جالياه بار أور: «للحيّز المُحيط تأثير على تصميم وبلورة العامل الإنساني الفاعل فيه، والإنسان، بدوره، يؤثّر على المشهد ويشكّله بإسقاط قوالبه الخاصّة عليه».[2] المشهد العام أو المنظر الطبيعي الذي يحيط بإغبارية هو موضوع أساسيّ في أعماله الفنيّة، بل ويشكّل خلفيّةً لُجمل المواضيع الأخرى التي يتناولها، على غرار ما يظهر في اللوحات التي تُصوّر الحقول الصفراء المُحيطة بقريةِ مولده [صفحة رقم 139–155, 158]. في لوحة أخرى [صفحة رقم 113] تظهر مدينة أم الفحم على هيئتها المُعاصرة، والتي يصفُها إغبارية: «أخذتُ الخطوط الخارجية للمدينة التي أسكنها، ثمّ فكّكتها من العالم اللونيّ الحقيقيّ". تبدو هذه اللوحة كخريطة مُتقطّعة ومُجزّأة، حيث يدمج إغبارية في اللوحة صورًا تتّسق مع المنظر، ويضيف: «في إيقاع الفرشاة الحركي السلس والمتناغم وخلف الصور تتوارى أفكارٌ مختلفة، سواءً على الصعيد الاجتماعي أو الصعيد السياسي».

الخريطة هي لوحةٌ بالدرجة الأولى. وفي تاريخ الفن سوابق لتناول الخريطة كموضوعٍ في اللوحات الفنيّة: تظهر الخرائط في عددٍ من لوحات يوهانس فيرمير (على سبيل المثال، **ورشة الفنان** [1665–1670])، أما في القرن العشرين فقد اشتهرت لوحة «خريطة" (1961) للفنان جاسبر جونز: خريطة سياسية للولايات المتّحدة، والتي نُقلت وفق القياسات الحقيقية بدقّةٍ شديدة، ولكن وضع اللون

2 جالياه بار أور، بالعبرية: **ميخائيل دروكس: جولات في دروكسلاند** (מיכאל דרוקס: מסעות בדרוקסלנד)، عين حيرود، مشكين لأومنوت، 2007، ص 59.

الخام والسائل شكّل لوحةً مجرّدة. يُوحّد جونز في لوحته بين محاكاة الخريطة الجغرافيّة المسطّحة ومُسطّح اللوحة، مختبرًا بذلك الحدّ الفاصل بين خريطة للرسم وبين وصفٍ مسطّح لعالمٍ ثلاثي الأبعاد. وعلى خلاف هذه اللوحات، فإنّ "خرائط" إغبارية استُمِدّت من ذاكرته ورُسمت فعليًّا كما ارتسمت فيها ذهنيًّا؛ خرائط الذاكرة التي ترتكز على صور التقطتها مخيّلته للقرية، على هيئتيها التي كانت عليها في الماضي والتي اكتسبتها في الحاضر، وعلى البيوت الحجريّة والباحات وكل ما يجول في فضائهما.

على خلفيّة المصاطب الزراعيّة للقرية الغارقة في سُباتها تظهر تفاصيل من لوحة **غرنيكا** (1937) لبيكاسو: رأس حصان، وجه امرأة تقبض على شعلةٍ مُتّقدة، أو رأس مشرئب وأذرع مرفوعة إلى الأعلى. يلوّن إغبارية هذه التفاصيل بألوانٍ فاقعةٍ من الأخضر والأحمر؛ ألوان العلم الفلسطيني. أما سير الفرشاة فجاء متقطّعًا، مثل جُملٍ متلعثمة نُطقت كلماتها بتهدُّج. يُبدي إغبارية حذرًا في تمرير الفكرة الدلالية لئلاّ تخرج متطرفةً أو رجعيّةً. وعلى غرار الخريطة المرسومة بشكلٍ مسطّح وكأنّها تشي بثنائيّة بُعدها، كانت لوحات أرضيّة البلاط، التي تعكس ألوان الأبيض والأصفر والبني للبيوت الحجريّة في محيط الفنان. لا تتّسم أرضيّة الحجارة/ البلاط بالكمال أو المثاليّة، فقد صُوِّرت بشكلٍ يُؤكّد التباعد بين قطع الرخام المُدمجة في الرسم، بحيث لا تلامس القطعة الأخرى، لتبدو على هيئة شذرات مجزأة تجمعها الفراغات، كحديثٍ متقطّع لا نسمع خلاله ما يُقال، أو نقولُ ما نريد.

حنين الضوء

يتقاطع فنّ فؤاد إغبارية مع سيرته الذاتية. أعماله ذات الطابع الثقافي والمعماري والإستاطيقي- الجمالي الإسلامي، الفلسطيني والشرقي، تُشاكل حوار الهُويات الذي يُطابق الواقع، سواءً الواقع النابع من محيطه القريب أو النابت من العالم الكبير، ففي ركيزة أعماله الفنيّة تستقر ظاهرة النفاد والتسرّب بين الثقافات. كما تتميّز الأعمال التي صبّ فيها إبداعه في السنوات الثلاث الأخيرة، بصورٍ زخرفيّة تستحضر الخطّ العربيّ. هذه اللوحات التي تتجاوز حدود الهيكل الكلّي وتملأه

بمسـاحةٍ لونيّـة حسّـية ونابضـة بالحياة والحركـة، حتى تبـدو الحروف في أثرهـا وكأنّهـا تتراقـص. ترتكـز اللوحات عـلى مخطّط مـن التصالبات التـي تُشـكّل نمطًا يعود على نفسـه بصياغـاتٍ مختلفة تُحيلنـا إلى صورة الأرابيسـك، تلـك التـي تتفـكّك وتتراكـب مـن جديـد لعـشرات المـرّات، كصـورةٍ كتابيّـةٍ تتوالـد وتتناسـخ ذاتيًـا، بنمـطٍ خطـيّ مُتكـرر يمتدّ إلى مـا لا نهايـة. كما يضيـف إغباريـة إلى لوحاته جُملاً شـعرية مـن قصائد الشـاعر الفلسـطيني محمـود درويـش، ثـمّ ينثـر فيهـا أقـوالاً وأفـكارًا شـخصيّة تحـاور قصائـد درويـش وتناجيهـا، وبهـذا تتحـوّل الحروف إلى قوالـب شـديدة الجمـال والتناغـم، بمـا ينبعث منهـا من لـونٍ وضوء، يزيدانهـا بـروزًا. يُعنـوِن إغباريـة لوحاته بأسـماء مثل: **ريـاح صيفيّة، مـا وراء الحـدود، كـسر الصمـت، جواز سـفر، حضـور الغياب.**

ينقـل إغباريـة المُتلقّـين خطـوةً واحـدةً إلى الأمـام، حـين يُضلّلهـم بكسر الصـورة المُوحّدة للأرابيسـك، ويُخـلّ باتسـاقها وانسـجامها. فبين الحين والآخـر يمـسّ الفنـان بالنمـط الـدوري والمتعاقـب واللانهائـي لهـذه المصفوفـة، فيشـوّش عـلى الترتيب القائم وينشـزّ عنـه. يُخلّ كـسر النمط بالتـوازن، والكثافـة، والتكراريّـة وكذلـك بالألـوان الصارخـة المُنتهَجة في عمـلٍ لـن تجـد لـه بدايـة، أو وسـطًا، أو نهايـةً، يُمنـةً أو يُـسرة، أعلى أو أسـفل، مركزًا أو هامشًـا، أو أيـة هرميّة أخـرى. تُحاكـي مضاعفة النمط عاموديًّـا وأفقيًّـا منظومـةً لا نهائيـة، يتهـاوى تراتبهـا المتـين وتتداعـى رتابتهـا الرصينـة بلمسـةٍ خفيفـة من الفرشـاة.

لـوحـــات الســجّـاد

أفضـت لوحات الحـروف المُضـاءة إلى لوحات السـجّاد المزدحمة بالعناصر المعماريّـة والزخرفّـة، عـلى شـاكلة السـجّاد الذي يفـترش أرضيّـة بيوت أهالينـا. تُحيلنـا اللوحـات السـجاديّة إلى ذكريـات الطفولـة كنـوعٍ مـن الحنـين والنوسـتالجيا إلى مـكان نشـأتنا. لجأ إغباريـة إلى تلك السـجّادة التـي أُعدّت للصـلاة واتّخذت وظيفـةً روحانيّة عميقة في الدين الإسـلامي، وكذلـك تلك التـي تُحاكي فنّ الأرابيسـك، مُعبّرةً عن المبنـى البديع والمركّب للعالـم واتّسـاق كماله، ليُعـبّر من خلالها عـن القصة الصامتة لمـكانٍ عجّ بالحيـاة؛ المـكان الذي عـاش فيه.

تغـري لوحات السـجّاد الملوّنـة والبديعة المتلقّـي بالاقتراب منهـا للإمعان في التفاصيـل المرسـومة، ولكنهـا في الوقـت نفسـه تثـير فيه القشـعريرة عنـد نقله مـن ذاكرة زمانيّـة ومكانيّـة معيّنـة إلى ذاكرة زمكانيّـة أخرى. عـلى إحدى السـجّادات تظهـر جرّافـة مُعدّةٍ للهـدم، وعلى سـجادة أخرى تظهـر طائـرة بضربـةٍ فرشـاةٍ سريعة باللـون الأحمـر، وفي قاع سـجادة أخرى تظهـر سـفينة حربيّة.

في هـذه المجموعـة من الأعمـال يخلق إغبارية حيّـزًا بيتيًّا مُهـدِّدًا، في تناصٍ مـع المصطلـح الفرويـدي "عـودة المكبـوت" أو «الغرابـة» أو «التوجّس» (Uncanny)، وهـو ظهـور غير المألوف في سـياقٍ مألوف، وظهور أشـباح المـاضي وأفكاره وسـلوكياته في الحـاضر، أو العكس حيـث تختلط الأمكنة والأزمنـة. في هـذا الاصطـلاح مفارقـة تتخلّـق بـين الغرائبية والهلوسـة، الخطـر والقسـوة وبـين نقيـضٍ غـير متوقّـع، وهو البيـت المريـح والآمن والمألـوف، وبهـذا يصبـح مصطلح «الـلا- بيت» مرادفًـا للغرابـة والريبة والتهديـد. في هـذا اللقاء الجـدلي يتقاطع الجمـال بالغرائبيـة، وحين ينبع القلـق والتوجّـس من حيّز أليـف ومألوف كالمنـزل فإنه يثير خوفًـا ورعبًا مضاعفـين. وفي هـذه اللوحـات يضيع الحدّ بـين الذاتـي والموضوعي حين يلتقـي رمـز الحريّـة والتحريـر (المتمثّـل بضربـة الفرشـاة وحركتهـا) بضـدّه الباعث عـلى الجمود والثبـات (الجـدار، الحدّ).

المـنـاظـر الطبـيـعيّـة

في اللوحـات التي تتنـاول المناظر البانوراميّة الشـاملة يأخذنـا إغبارية إلى الجبـال والوِهـاد، وتحديـدًا إلى الحقـول البعيـدة التي تجوّل في مسـاربها طفـلاً حتـى انبلـع فيهـا. السـيادة في هـذه اللوحـات كانـت مـن نصيب اللـون الأصفر الـذي يُظلّل على بقيّـة الألـوان ويُنحّيها. يسـتخدم إغبارية الضربـات الحرّة للفرشـاة، وتقنيّة الحفـر التي تُعمِّق تجربـة تأمّل العمل الفنيّ وتزيدهـا عظمة.

عـلى نفـس الدرجة مـن الحـدّة والعمق يرسـم إغباريـة الصبّـار الأخضر الغـضّ [صفحـة رقـم 99]، ذلـك الذي لـم يُزهر بعـد، على خلفيّة سـماءٍ حمـراء، نافجًـا من أصيـصٍ ضخم وكبـير الحجـم، مصنوعٍ مـن الرخام الرمـادي. لهـذا الرخام شرايين وأوردة بـارزة غير متماثلـةٍ لونيًّا، فبعضها

فاتـح وبعضهـا داكن اللـون، ويبدو في شـكله كعروق ورق العنـب الملتفة والمضفـورة عـلى وجه نصـبٍ رخامي.

مـن خـلال الصـور والألوان تُبعـث أعمال فـؤاد إغباريـة إلى الحيـاة. تلك العوالـم التـي كانت وبـادت، ظلالاً وشـخوصًا، قامت من الـركام ونبضت فجـأةً بالحيـاة. ذكرياتٌ تصحـو من سـباتها وتتململ كصـوتٍ داخلي ناءٍ يتنحنـح بعـد غفـو. أمـا مؤخّـرًا فقـد بـدأ إغبارية برسـم الألعـاب التي عهِدهـا في طفولتـه، تلـك الألعـاب التـي كان يفكّكها ويعيـد تركيبها، على نحـوٍ مختلـفٍ ربّمـا! لهـذه اللوحات غوايتهـا النابعة مـن الدقّـة المُتوخاة فيهـا، ومـن التركيز عـلى التفاصيـل والألـوان الطفوليّة. في نظـرةٍ عميقة، يكتشـف الناظـر في خضـمّ هـذه الـروح الطفوليّـة العامة وجـود أدوات حربيّـة، كالصـاروخ والقذيفـة والبندقيّـة. وقـد رُسـمت هـذه اللوحـات بأسـلوبٍ تسـطيحي وألـوانٍ باسـتيليّة اسـتحضارًا للطفولـة: الـوردي الفاتـح، الأزرق السـماوي، الأخـضر الفاتـح، والأصفـر الفاتح.

تعالـج الأعمـال الجديـدة لفـؤاد إغباريـة مصطلحـات الهويـة والانتماء، كمـا تنشـغل بالجوانـب المكانيّة. يسـلّط الفنان الضـوء على أطـوارٍ زمنيّة ومكانهـا في الحيّـز مـن خـلال دفـقٍ حـسيٍّ كثيـف، ومزيـج مـن الألوان والروائـح. وفي أعمالـه تتكشـف لنـا عوالـم بائـدة تضـمّ أحداثًـا خلـت، وشـخوصًا ووروا الثـرى. أمّـا ما تخلّـف من حيّـزٍ فارغ في أعقـاب مرور الأحـداث وزوال الأشـخاص فقـد مـلأه إغباريـة بشـذراتٍ مـن الأفـكار، ومقاطـع مشوّشـة وملتبسـة، ودوائـر مـن الصدى تُعيـد بدورهـا إحياء التجـارب المنسـيّة لبرهـةٍ مـن الزمـن، وهـو الزمن الـذي يكرسّـه متلقّي العمـل الفنـيّ في عمليـة التأمّـل؛ تجـارب منسـيّة ولكنهـا غـير ممحيّة.

| عـايـدة نـصرالله |

مشروع فنيّ في صيرورةٍ لا متناهية

في طفولتـي حصلـت عـلى الكثـير مـن الهدايـا والألعـاب، تلـك الألعـاب لم تكن تسـلَم من تجاربي عليهـا، بالمفـكّات، والزرديّات، والبراغي. أفكّكها وأقوم بصنع أشـياء جديـدة، وأتذكر ذلك القطار المتحـرّك الـذي صنعتـه مـن علـب الكبريـت والسـجائر والأعواد. فكّكت الألعـاب الجديدة وقمـت بتركيب أجزائها لقطـاري. ما كان يزيدني شـغفًا هـو مبادرة أهلي بعـرض انتاجاتي أمـام الحضور، وعـدم انزعاجهـم من كونـي لا أُبقي شـيئًا عـلى حاله.[1]

يدّعـي ميطفـورد وبـورس بـأنّ «الموضوعـات التي تهـمّ البشريـة، ظلّت ثابتـةً -إلى حـد ما- كخصوبة السـلالة البشرية وخصوبـة التربة، والولادة والحيـاة والمـوت....»،[2] وهـذا أمر صحيـح! فـإن المواضيع تتكـرّر، ولكنّ السـؤال كيـف يتنـاول كل أديـب أو فنان الموضوع نفسـه أسـلوبيًّا؟ وهذا

1 فؤاد إغبارية، رسالة إلكترونية موجّهة إلى عايد نصرالله، 2014.

2 Miranda Bruce-Mitford, *Signes and Symboles: origines et interprétations* (Paris: Larousse Universel press, 2009), 7.

ما سنحاول فهمه لدى الفنان فؤاد إغبارية.

من يحظى بدخول ستوديو الفنان فؤاد إغبارية فلا بدّ من أن يصيبه تشعب حسي، من زحمة المواضيع والتقنيّات، حيث يحتلّ الصبّار جزءًا كبيرًا من الرسومات، التي يبدأ فيها مرئيًّا وينتهي مجرّدًا من شكله الأصلي. والأمر سيّان بالنسبة للحصاد وما يتبعه من طقوس، والطبيعة بشتى أشكالها؛ طبيعةٌ مجرّدة، وطبيعة انطباعية تضمُّ أشجارًا وحقولاً، ورسومات خطيّة، ولوحات زخرفية متعدّدة، حتى يصعب على المُشاهِد تصنيفها.

كل تلك المواضيع لم تُنتج في تراتبٍ زمني، إذ أن الفنان يطرق موضوع ما بأسلوب معين ومن ثم يترك ذلك الموضوع، لينتقل لموضوع آخر ثم ريثما يعود لنفس الموضوع بأسلوب جديد. فمثلاً في المرحلة التي سبق وأطلقتُ عليها اسم «المرحلة الصفراء»، وهي مرحلةٌ مُفعمة بحنين الفنان إلى طفولته، وتوثيقٌ لَمشاهد شهدها في حقول جدّه وفلاّحي بلدته، يتكرّر اللون الأصفر المُشع الذي تتّسم به مواسم الحصاد. «كما يسكن تلك المشاهد نساءٌ ورجالٌ بنفس الأسلوب الذي رُسم به المكان فتجلّت وحدة الانسان والمكان»،[3] ثم سرعان ما يعود لها اللون خلال سنة 2018، على شاكلة مواضيع أخرى سأتطرّق إليها على عُجالة.

في زحمة المواضيع والأساليب كيف يمكننا قراءة الأعمال الفنية لإغبارية؟

لا توجد إجابة واحدة عن هذا السؤال الصعب، ولذلك سألجأ إلى نظرية العلامات أو ما يُسمّى بعلم الدلالات وأعتمدها مرجعًا في هذا المقال، منطلقةً من مقولة «إنّ كل شيء يأخذ حيزًا في الفضاء - اللوحة- هو عبارة عن علامة أو دال، إذ تشكّل العين للناقد او المتلقّي المصدر الأوّل للتأويل، وقد ظهر مصطلح التأويل في البداية من منطلق تفسير النصوص الدينية حسب المعنى الخفي وليس حسب الظاهر من المعنى»،[4] ولهذا يختلف التأويل عن التفسير اختلافًا كبيرًا، إذ أنّ

3 عودة إلى الفضاءات المترامية- معرض للفنان فؤاد إغبارية، «حنين»، عايدة نصرالله (أم الفحم: صالة العرض أم الفحم، 2014)، 7-11.

4 عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، «التأويل التأسيس والمصطلح والدلالة»، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية 5، عدد 2 (2010): 18.

التفسـير قد يشـمل تفسـيرًا حرفيًّـا للنـصّ أو اللوحـة، ولكـنّ التأويل قد يُخـرِج معـانٍ لا تعكسُـها اللوحـة مـن المُشـاهدة الأولى، ونتيجـة التركيب الموجـود في لوحـات الفنان إغبارية سـأنحو منحى التأويل بنـاءً على النهج السـيميولوجي[5] والـذي يحمل معـه الدال والمدلـول والدلالـة.[6] لكنني، مع هـذا، لـن أتقيّد بالقاعـدة التي تُفيـد بـأنّ كل دال لا يؤدّي بالـضرورة إلى المدلول نفسـه، ذلـك لأنّ عين ناقـد معيّن تـرى الموجودات بشـكلٍ مختلف عـن ناقـدٍ آخر، ولأنني أيضًـا لا أؤمن بأَسْـطرَةِ (من أسـطورة) النظريّات. يجعـل التأويـل النقـدي للعمـل الفنـيّ مـن الناقـد المـؤوِّل واهبًـا للنصّ البـصريّ من مرجعتيـه الثقافية، وهنـا تكمُن المفارقـة! أي أنّ تعدّد وجوه التأويـل يُحيل بالتناظـر وبالتدليل عنه داخل كل سـياقٍ مُتغـيّر، ويجعلنا بالتـالي أمـام تعدُّدٍ مـن التأويلات التـي عليهـا أن تكون ذات صلـةٍ فاعلةٍ في كشـف المخبـوء داخـل العمل الفنـي. لهذا فقـد نرى الموتيف نفسـه، أو الـدال، يظهـر في عـدّة لوحـات. ولكنّ هـذه الرمـوز تتّخذ معـانٍ مختلفة، وذلـك حسـب الحقل الإجرائـي التي تَرِدُ فيـه، واسـتعمال مصطلح الحقل الإجرائـي هـو مصطلح يصلـح لمُعظم العلـوم، ومعناه الأخـصّ هو كيفية التوظيف حسـب السـياق.[7]

وكمـا ذكـرت أعـلاه فإنه مـن الصعـب حـصر أعمـال الفنـان إغبارية في خانـة معينـة، او تأويـل محـدد، ولهذا يجـد الناقـد صعوبةً كبـيرة أثناء طرقـه لأعمـال الفنـان، إذ يصطـدم بمتاهـة لونيّـة، وأخـرى أسـلوبيّة، تحـوّلان بدورهمـا الفنـان إلى باحثٍ من خـلال اللون. فـإذا أردنا أن نضع الفنـان في حلقة وصـل تصل بين مجمـل أعماله، فلي أن أدّعـي أنّ الحركة هـي مـا يميّـز أعمـال إغباريـة، حتـى وإن اختلفـت ألوانهـا وأسـاليبها. وعنـد النقد نسـتثني كلمة «المعقـول»، لأنّ الفـن هو بحث عمّـا هو خارج

5 حسـبما يدّعـي ميكـي بال وميرون فـإنّ التحليـل الفنّي يقتـضي العلامات والرمـوز، وحين أدّعـي أن كل العالـم هـو عبـارة عن علامـات، فالمعنـى أنّ كل شيء يأخـذ حيّـزًا في الفضاء يُصبـح علامـة، حتـى اللوحـة نفسـها تشـير إلى علامـة عـلى الحائط. وقـد احتفـى الغرب بعلـم السـيميولوجيا، متناسـيًا أنّ المفـردات: «علامـات»، «آيات»، «سـمات» ما هـي إلا تلك الرمـوز والـدلالات التـي وردت في القـرآن بنفس سـياق علـم السـيمولوجيا. انظر: Mieke Bal & Norman Bryson, “Semiotics and Art History”,*The Art Bulletin* 73, no. 2 (Jun., 1991): 174-208.

6 سـعيد بنكـراد، «ممكنـات النـصّ ومحدوديّـة النمـوذج النظـري»، مجلـة فكـر ونقد 56 (2004)، ص، 28

7 ن.م، 28.

المعقـول والمنطـق، أي بحـثٌ في عوالـم تـكادُ تُطابِـق الهويـة اللامتناهية. ولهـذا سأقسّـم اللوحات حسـب مواضيـع: «الطبيعـة»، وتنقسـم إلى عدة أقسام.

المشـاهـد الطبـيـعيـة المسكـونـة

لقـد تطرقـت في مقـالي «حنـين»،[8] إلى المشـاهد الطبيعيـة التـي تركّـزت خاصـةً في مشـاهد الحصـاد وانسـجام الإنسـان مـع الأرض عـن طريـق اللـون الأصفـر المُشـع وبعـض الضربـات بالأسـود، ورأينـا الفـلاح والحاصـدات والرجـال، وهـم يجمعـون الغلّـة، وكانـت تلك الفـترة التي سـيطر فيها اللـون الأصفر عـلى أعمـال الفنان، فأخـرجَ لوحـات ضوئية لا يـكاد ينفصـل فيها نسـيج الطبيعـة عن النسـيج الحيواني والإنسـاني. عـلى تلك الرسـومات يطغى الأسـلوب الانطباعـي، فلم نـرَ تفاصيل الناس ولا تفاصيـل الطبيعـة إلا بقوّة التمعّن. ويسـتمر الفنان في رسـم الموضوع نفسـه فيرسـم «جامـع الغلّـة» (2018) [صفحـة رقـم 154]، وفي لوحة بعنـوان «جَـد» [صفحـة رقـم 141],، يظهـر الجـد في الحقـل منهمكًا في العمـل مـع نبات غـير محـدّد، وهنا يدرك المُشـاهِد بـأنّ هذا النبـات ليس إلاّ سـنابل القمـح، مـن خـلال السـياق الـدلالي للوحـاتٍ أخـرى تتنـاول الموضـوع نفسـه. ولكـن حـين تُعـرض اللوحـة بشـكلٍ مُنفصـل، فهناك إتاحـة لعـين المُشـاهِد بتفسـير تلـك الكومـة اللونيّـة -التـي يغـرق فيها الجـدّ- مـن منظـوره الخـاص. في لوحـة مُعنونة بــ «امـراة في الحصاد» (2016) [صفحـة رقـم 153] نرى امـرأة ممحيّـة معالم الوجـه. للوهلة الأولى لا نعـي، لمـاذا تلـك البقعـة السـوداء على يمـين الوجه، ولمـاذا تفغر فاهـا كالمخلوقـات الفضائية! ولكن بالعـودة إلى التراث نفهم بـأنّ المرأة قد غطـت وجهها بقماشـة بيضاء خوفًـا من غبـار القمح، وقد كانت النسـاء تسـمّي هـذه العملية بــ «الـذراء»، أي عزل حبـوب القمح عن السـيقان. لهـذا فـإن ادّعائـي بالمرجعية الثقافيـة للناقد يظهـر عندمـا يتطلب الأمر تفسـيرًا مرتبطًـا بثقافة الفنان نفسـه.

ولا بـدّ من التطـرّق إلى لوحـة «الحـاضر الغائـب» (2015) [صفحة رقم

8 عايـدة نصراللـه، عـودة إلى الفضـاءات المترامية، (أم الفحـم: صالـة العـرض أم الفحـم، 2014)، 7-11.

158] وهــي لوحــة انطباعيــة في طريقهــا إلى التجريــد، إذ أنّ العين تلتقط بصعوبــة شــكل كــرسيٍ فــارغ، وإلى جانــب الكــرسي هنــاك حيــوان، من الممكــن أن يكــون كبشًــا أو شــاةً. في هذه الحالة فإنّ الانســان مُشــارٌ إليه في العنــوان، وفي وجــود الكــرسي التــي لهــا دلالات لغويــة عديــدة بقياسِ الحضــور والغياب،[9] فلا نســتطيع تفســير الــدال – الكــرسي -بالغياب ولا بالحضــور، فقــد يكــون فلاحًــا ذهب إلى مــكان مــا وســيعود. إن الكرسي رمــز الإنســان الغائب/الحــاضر، حيث يكتســب الكــرسي في هــذه اللوحة كمــا في لوحاتــه الأخــرى، عنايــةً لونيّــة، على غــرار الحيوان والمــكان، وهو مــا ســبق أن أشرنــا إليه. ومــن أجــل أن تعمل منظومــة الحضــور لابدّ أن تمتلــك خصائــص النقيض وهو الغيــاب، وبذلك يتمّ التعامــل مع الحضور عــلى أنّــه مظهرٌ مــن مظاهر الغيــاب والاختــلاف. في معظم اللوحــات التي يمتــزج فيهــا الأصفر والأســود هنــاك تناظــر لوني لــه ســياق في التناظر الموضوعاتــي. ما اســتجدّ عــلى اللوحات التي رُســمت بين الأعــوام 2015- 2018، والتــي عــاد فيهــا الفنــان إلى مرحلة اللــون الأصفر والأســود، هو زيادة مســحات الفرشــاة الحرّة بالأســود بحيث يغدو الأســود تلــك البؤرة التــي تُفجّر اللون الآخــر، وتمنح اللوحــات حركية وديناميكيــة تأتي تِباعًا لتُســكِّن أوار الحكايــة المتفجّــرة، وتمنح ذلك الغموض الذي يســكن بعض التفاصيــل غــير الظاهــرة للعــين، مثلما هــو الأمر في لوحــة «جدّ».

الصبّــاريــات

في صباريّــات الفنــان والتــي كانــت بداياتهــا عــام 2010، نــرى الصبّــار وقــد تشــكّل وتبــدّل بطَــرقٍ مــا بــين الواقعــي والانطباعــي. ثــم انتــاب الفنــان نوع مــن الميل إلى التفكيــك والتكــرار والتقويــض والتركيب، حتى أنــه عنــوَن إحدى هــذه اللوحــات بـــــ «تشــظي» (2015) (لوحــة رقم) في هــذه اللوحــة نــرى مقطعــين، يصــل بينهما خطٌ أســود خفيــف، ولكن يتــمّ التوحيــد بــين المقطعــين عــن طريــق نثــر ألــواح الصبّار المرســومة بدرجــات الأخــضر، والبعــض الآخــر بدرجــات الأســود، بالإضافــة إلى نثر الثمــار المُشــعّة بلونها البرتقالي المشــوب بالصفــرة. وفيها نــرى الأصيص

9 عايــدة نصراللــه، «لغــة الأشــياء بــين النظريــة والتطبيــق: التعلــم مــن خــلال التجربــة»، الحصــاد 5 (2015): 171-198.

وكأنــه مُنقطــع عن ألــواح الصبّــار، وكذلك الألــواح المنقطعة عــن جذرها والموزّعــة في فضــاء اللوحــة. يكتنــف اللوحة انســجام لوني يخلــق وحدةً مــن ناحيــة، ومــن ناحية أخرى فــإن هذا التقطيع –أســلوبيًا– هــو تفكيك الأجزاء وانتشــالها مــن مكانها، إلا أنّ هذا الانتشــال على المســتوى المعنوي ليــس انتشــالاً فعليًّــا، لأنّ لــوح الصبّــار أينمــا ألقيتــه، صنــع من نفســه جــذرًا ونما مــرةً أخرى.

وتتــوالى الصباريّــات عنــد الفنــان، تارةً بشــكلٍ انطباعــي، وتارةً بشــكلٍ تعبــيري رمــزي كمــا في لوحــة «حــار» (2017) [صفحــة رقــم 245]، التي رســمها الفنــان بألوان الأحمر والوردي والأســود بأســلوبٍ عشــوائي مــدروس، مُوحّــدًا بــين خلفيــة اللوحــة وبــين الأصيــص وبــين الصبّــار، لتُشــكّل اللوحــة وحــدةً بــين النبتــة ومكانهــا الصغــير والفضــاء الكبير، وهنــا أصبح للصبّــار اخــتراقٌ لمألوفيّته، لأنّ الصبّــار غير ملــوّنٍ في الواقع. كمــا أنّ هــذه اللوحــة تنضــوي على اخــتراقٍ لرمزيّــة الصبّار كذلــك، ولولا العنــوان لاعتُــبر الأصيــص أصيصًــا لــورود معيّنــة، ويشــكّل بذلــك رمزًا مفتوحًــا للتأويل.

وأنــا أدّعــي أنّ هنــاك تناصًــا بــين أُصص الفنــان فــؤاد إغباريــة والفنان عاصــم أبو شــقرة وزميله كريم أبو شــقرة، هذا التنــاص (intersexual) عبــارة عن حــوار فنــي لا يُفقد أيًّــا من الفنانــين الثلاثة أســلوبهم.

كذلــك نــرى الفنــان يُقــوّض ويُفــكّك ويُخــرج الصبّــار من شــكله الأوليّ في الجداريّــات. إذ نــرى جداريّاتــه الصباريّــة «بقايــا مــن صــبر اللجون» (2010) [صفحــة رقم 102]، تُوازي الواقع، ويعــود الفنان إلى الجداريّات في كل مــرة بشــكلٍ جديــد، وفي هــذا العَــوْدِ اختــلاف وتجديد، كمــا تدّعي أمينــة غصــن: «وكل عــودة هــي اســتعادة، وكل اســتعادة هــي اختــلاف بقــدر مــا هو تشــابه، والمعنى إذ يُســتعاد لا يتكــرّر، بل يتحــوّل إلى طبقة متراكمــة مــن التأويــلات»،[10] وهــذا الــرأي لا يختلف عــن رأي جــاك دريدا وغــيره مــن مُنظّــري التفكيكيــة. فحســب دريــدا كلّ انزياح فيــه اختلاف وإنتــاج لمعنــى مختلــف. وتلــك المفاهيــم يجمعها عنــصر المُغايــرة، الذي يعــدّه دريدا جــذرًا مشــتركًا لــكلّ المتعارضــات المفاهيميّة التي تُســهم في

10 أمينة غصن، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي (بيروت: دار الآداب، 1999)، ص 1.

شرح اللغة (الفن؛ في هذه الحالة) واختراقِ نظامها.[11]

وعليه فإنّ النظرية التفكيكية التي خصّ بها دريدا اللغة لا شك أنها طُبّقت على الفن، فهو قصد بالانزياح والمُغايرة التغيير في الأصل، فالصبّار في رسومات الجداريّات لا يحمل المعنى نفسه، وذلك بفعل التكرار والمُغايرة، فمثلاً في رسمه للوحةٍ بعنوان «صبّار في خلفيّة الذاكرة» (2015) [صفحة رقم 210-211]، عمد الفنان إلى خلق خلفيّةٍ من ألوان غامقة فيها بعض النقاط اللونيّة من الأحمر وأصفر، ومن ثمّ خطّ أشكالَ مثلثات عشوائية، وكأنها تفكيك للوحة زخرفيّة، وعليها موضَع الصبّار على شكل خطوطٍ سوداء تُمثّل ألواح صبّار مُفرغة من جوفها، فجوف الألواح هو نفسه الخلفية. لقد منح هذا التغيير والانزياح عن الأصل اللوحة تأويلاً مختلفًا، فهل هذا الصبّار هو فعلاً صبّار؟ ولولا عنوان اللوحة، هل كان المفسّر سيمنحه اسم صبّار؟!

ومن لوحات الجداريّات لوحة مُعنوَنة بـ «تشظّي» (2014) [صفحة رقم 114-115] يشتغل فيها الفنان على تفكيك الشكل الأصليّ حتى يُخلِّص الصبّار من «صبّاريته»، أي من شكله الحقيقي. إذ يستطيع المتلقّي أن يراها لوحةً تجريديّة ملوّنة من الأخضر والأصفر والأبيض، كما يستطيع منحها رموزًا وتفسيرات أخرى. كذلك هو الحال مع جداريّة الصبّار «بدون عنوان» (2016) [صفحة رقم 268-269]، (والتي تبدو فيها أوراق الصبّار وكأنها مثلثات من درجات ألوان الرمادي، ومحدّدة باللون الأسود بأسلوب التعبيريّين. وفي اللوحة هناك بعض الرتوش الصغيرة كالأحمر، وخاصةً في الجانب الأيمن، وكذلك رتوش من الأخضر الفاتح والأزرق تكاد تذوب أمام مُجمل اللوحة التي تطغى عليها الأجواء السوداويّة. ومع ذلك فإنّ اللوحات تشتغل معًا ضمن التعريف الإجرائي الذي يُشكّل إمداد «النص الفني بممارسة نوع من التوسّط بين العوالم المتأصّلة فيه، والعالم الواقعي مستعينًا بالسياق لحظة تداوله».[12]

11 جاك دريدا، مواقع: حوارات، ترجمة: فريد الزاهي (الدار البيضاء- المغرب: دار توبقال للنشر، 1993)، 14- 15.

12 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995)، 77.

سـأتوقف هنـا عنـد لوحـةٍ مُرهَقـةٍ بالرمـوز وتجمـع أكثـر من أسـلوب، وهـي: لوحـة بعنـوان «بـدون عنـوان» (2012) [صفحـة رقـم 221]، والمكوّنـة مـن أربعـة مقاطـع. الأرض ملوّنـة مـن مقطـع أخـضر غامـق ثـم أخـضر فاتح ثـم الأصفر، وعـلى هـذه الأرض التـي تبـدو أرض حياةٍ ربيعيـة يقـف رجلٌ أسـود غير محـدّد المعالم، يحمـل الرجـل أصيصًا من الصبّـار الـذي يظهـر كحدٍّ بـين منطقـة الرجـل ومنطقـة الرعي.

والمحـيّر في هـذه اللوحـة أنّ الصبّـار ملـوّن بألـوان البرتقـالي والـوردي، وهـي ألوان حـارة. بينمـا القطيـع في المرعـى مُلوّن بالأسـود، وبأسـلوبٍ مغايـر، وهـو أسـلوب التنقيـط عـلى الأرض الـذي يرمـز إلى العشـب. أمّا الحيوانـات التـي ترعـى فهـي مرسـومة بأسـلوبٍ واقعـي تعبـيري عـلى غـرار الرجل الأسـود. والسـؤال الـذي يطرح نفسـه، أيُّ مكانٍ هـو الآمن؟ وهـل الحيوانـات في هذا السـياق تُحيـل إلى وحوش؟ فالرجل الأسـود يأخذ أصيصًـا من أزهـار الصبّـار لينقلهـا معه.

هذا الرسـم مركّـب من حيث الرمـوز، بحيث لا يشـتغل أيٌّ مـن الموتيفات بتوظيـف منطقـي أو علائقـي، إلا لـو افترضنـا أنّ الرجـل الأسـود، يمثّل «الهجنـة» ، ولـو افترضنـا أنّ التقسـيم يفصل بـين أرض الحيـاة وأرض مشـبوهةٍ وخطـرة. ولعلّ هـذا اللـون الهجين وهو الأسـود يمثّـل الهجين عـلى المسـتوى النظـري، والدلالـة عـلى ذلـك نجدها في لوحـة الصبّـار، إذ تتجـه العـين إلى المختلـف. الهجـين الـذي يقـع في المعنـى الملـوّن نسـبيًا كغريـبٍ حشر نفسـه.

في النهايـة نـرى بـأنّ التفكيـك والتقويـض مـن طبائـع وسـمات الفنان الباحـث، القلِـق، الـذي يعيش مرحلـة التفتيش باسـتمرار. ففـي لوحات الصبـار لم نر الانسـجام المحتـوم في اللوحات، بـل هناك نوع مـن التنافر في العديـد منهـا. وفي هـذا الصـدد يجـد أدورنو أنّ مـن العلامـات البارزة للحداثـة هو مبـدأ التنافـر أو التعارض (النشـاز) الذي يمنـح، باعتقاده، العمـل الفنـي مـن الداخـل نوعًـا مـن الاغـتراب الاجتماعـي. فالهارموني لـدي أدورنو محـضُ وهم، بل تزييـفٌ للواقـعِ الجوهريّ. وبـرأي أدورنو «أنّ التنافـر مثـيرٌ للمتعـة أكثر مـن الهارمونـي»[13] وهو ما يظهر بشـكلٍ خـاص في بعض لوحـات الصبّـار وخاصـةً الجداريّات.

13 أدورنو، مقتبس عن مبارك، 2003، ص 171

الطبيعة المجردة

في رسومات الطبيعة التجريدية، وهي عبارة عن رسم مقاطع لونيّة تُظهر المنظر الطبيعي كما لو كان المُشاهد ينظر إليه من الأعلى، وكأنه التُقِط من طائرة، وعندها تتجرّد الطبيعة من المساكن والناس ولا يبقى سوى اللون. نرى مثلاً في لوحة «أُفُق» (2011) [صفحة رقم 124]، وهي لوحة لمنظرٍ طبيعي، مركّب من مقاطع لونيّة: خضراء، درجات الأوكر البني والأخضر الغامق والبني الغامق والتي تمثّل الحقول، والصحاري، والجبال. في الأفق نرى سماءً زرقاء مكوّنة من مقطعين أفقيين ملوّنين بالأزرق الفاتح والأزرق الغامق، وهذا التباين والتضاد بين اتجاهات الألوان والتجاور بين الألوان الفاتحة ينتج عنه عمقٌ في اللوحة، خاصةً التفاوت ما بين اللون البني الغامق في المقطع المجاور للسماء الزرقاء، والذي يجعل العين تعبر إلى الأفق البعيد.

في سنة 2016 رسم الفنان ثلاث لوحات [صفحة رقم 125, 126, 127] يحملن نفس العنوان «ترحالُ الأرض»، هذه اللوحات مرسومة بألوان الليلكي، والأخضر، والأصفر، والبني ودرجات الأخضر، كما نرى ألوانًا نقية ولكنها تبدو وكأنها مكسّرة ما بين المقاطع الأفقية والعمودية، وأشكال تشذيرية وكأنها شظايا لونيّة منثورة في فضاء اللوحة، أي في الطبيعة التي يتم تجريدها من المعالم الإنسانية. وبرأيي أنّ العنوان في هذه اللوحات الثلاث أثّر على روحانية المشهد الذي رأيته كعوالم لونيّة متعدّدة قابلة للسفر والترحال للعديد من المفاهيم. وتأخذ اللوحات الطبيعية المجردة لتشكّل رسومات أكثر تعقيدًا، إذ تتخذ المقاطع اللونيّة المتراصّة شكل الزخرف الهندسي، ولكنه زخرف مجرّد من أي شكلٍ واضح. لا شيء غير رشقات لونيّة تسبح اعتباطًا نحو عمق اللوحة، وبعض الخطوط المحتشمة التي لا ترسم حدودًا لأيّ شيء، لأنّها تطلب اللا - متناهي وتعِدُ بالرحيل. لا شيء غير ألوان منثورة هناك دونما أيّ ادّعاءٍ جماليّ، ولكنها لا تُضاف إلى موضوعها على سبيل الزخرف والتزويق، كما رأينا في جدارية الصبّار ما دام الموضوع يُقلق اللوحة، ويعطّل فكرة السفر إلى الداخل. هل ضيّعت هذه الكائنات اللونية هويّتها، وتحوّلت إلى فضاءات تأخذ عين المشاهد إلى مقاطع مُحوْسَبة، ولكنها تُظهر فلسفية التوجّه، إذ أنها تستدعي

الإنصـات بالمعنـى المجـازي - الميتافـوري وكأنك تُنصـت إلى إيقـاع. ربّما ثمّـة ضرب مـن رنـين الألـوان، يدعـوك إلى سـفر نحـو منطقـة روحيّة لا نراهـا لأنّ العالـم المحسـوس يحجـب عنّـا الرؤية. وهنـا أسـتدعي مقولةً لأمبيرتـو إيكـو «إنّ سرّ النـص يكمن في عدمـه»،[14] وهو ما يـوازي الميل إلى تجريـد الطبيعـة من أصلهـا، إذ لا أصل في اللوحة سـوى ما يريـده الفنان أو مـا يـراه المُؤوِّل.

والتجريـد هـو الطريـق إلى «روحنة الفـن»، ولهذا عندما دعا كاندينسـكي إلى التجريـد قصد التجـرّد من الماديّـات بقوله:

فقـط الآن هنـاك صحوة من سـيطرة الماديّات، والتي سـببت لنـا كثيرًا من اليـأس نتيجـة عـدم وجـود الروحانيّات، ممـا أثر عـلى انعـدام أيّ هدفٍ لدينـا، فعندمـا يهتز الإيمـان والعلـم والأخلاق، يصبـح العالـم الخارجي مهـدّدًا بالسـقوط، وعندها ينسـحب الإنسـان مـن التركيز عـلى الظواهر، ويدخـل إلى مرحلـة التأمّـل الداخـلي، تُعتـبر الأدب والموسـيقى والفن أكثر المجـالات حساسـيّة في هـذه الثـورة الروحيّـة».[15] إذًا، تجريد الأشـياء من مظاهرهـا هو نـوع مـن الهـروب إلى الروحانيّات.

وسـبق الفن الإسـلامي كانديسـكي بشـأن «روحنة الفن»، فـكان التوريق والأشـكال الهندسـية في الزخرفـة الإسـلامية قمّـة التجريـد، وذات بُعـدٍ روحانـي. وهـذا البُعـد يظهـر جليًّـا في لوحـةٍ عنونَهـا الفنان بــ «بدون عنـوان" (2018) [صفحـة رقـم 209]. إذ نـرى عـلى خلفيـةٍ صفـراء مشـعّة خطًـا لولبيًّـا مـن درجات الأخـضر، الذي يبـدأ ولا ينتهـي، ويأخذ عـين المشـاهد إلى السـفر في رحلـة لا نهائية. وهـي لوحة لا تعرض شـيئًا مـن الواقع، ولا تسـتحضر أيّ مشـهدٍ طبيعـي. للوهلة الأولى تبـدو اللوحة مربِكـةً بغموضهـا، كمـا في لوحـات إغباريـة التجريديّة اللونيّـة. ونرى في هـذه اللوحـة الخطـوط اللولبيـة وكأنّهـا هاربة نحـو عُمقٍ مجهـول، ثمّة شيء مـا لا نُدركـه. إنّ اللوحـة هنـا تمثّـل الفكـر الصـوفي، وحين سـألتُ الفنـان إن كانـت لديـه بعض الميـول الصوفيّـة جـاء جوابـه إيجابيًّا، ولا أعـرف لمـاذا اسـتحضرتُ المقولـة الدينيـة «هـو الأول وهـو الآخـر، هـو

14 أمبرتـو إيكـو، التأويل بـين السـيمائيات والتفكيكية، ترجمة وتقديم: سـعيد بنكـراد (الدار البيضاء: المركـز الثقافي العربـي، 2000)، 43.

15 Wassily Kandinsky, Concerning the Spiritual in Art (New York: Wittenborn, Schultz, 1947), 24

الظاهــر وهــو الباطن».

هــذه اللوحــة التــي تجمع الضــوء -الوضــوح والأســود الذي يفجّــر اللون الأصفــر والأزرق لتتــوه العــين في اللانهائــي، وبمتعــةٍ تســتدعي المُشــاهد للســفر في رحلــة تأمّليــة. ويظهر اللون الأســود فيها منثــورًا كالحروف أو الزخــرف، والعــين قــد تتخيّل بيوتًــا تجريدية، رغــم أننا نرى خطًا أســود رفيعًــا يبــدو كحــدٍ مُعــيّن ظاهريًّا. أمــا الباطن فهو يســتمر في الســيطرة عــلى اللوحــة، هــذا الشــعور اللاواعي للفنــان في حركــة تأمّليــة بينه وبين نفســه، يســتدعي أقــوال الغزالي عــن الجمال. فقــد أدرك الغــزالي أنه ليس بمقــدور كل إنســان التفرقــة بــين ما يــراه مــن حيــث القيمــة الجماليّة، ولهــذا اعتقــدَ أنّ هنــاك نوعــين من الجمــال: «جمــال يُرى بعــين الرأس – وقصَــد العــين الفيزيولوجية – وهــو الجمــال الظاهر، وهــذا يدركه الأولاد والبهائــم. وجمــالٌ يُــدرك بعين القلــب، وهذا الجمــال لا يتأتّــى إلا لمن ملك البصــيرة»،[16] ولا يســتبعِد الغــزالي تمــازُج جمــال الظاهر والباطــن عندما يؤكّــد دور الحــواسّ في إدراك الجمــال الظاهــر، والتــي تقــود الطريق إلى البصــيرة في إدراك الجمــال الباطنــي للظواهر.

الأشــجــار البــاسقــة

«تمثّــل الشــجرة نموذجًــا أعــلى في الفكر الإنســاني عــلى امتــداد تاريخه، فهــي لم تفارِق أيًّا مــن الأديان القديمة والأســاطير والعبــادات والمعبودات جميعًــا في كثير مــن الثقافات. وهي حاضرة في واقع الإنســان، كل إنســان، موضوعًــا غذائيًّــا وبيئيًّــا وزراعيًّــا وعلميًّــا وثقافيّــا ودينيًّــا وأســطوريًّا، فــلا يــكاد يخلــو مجــال مــا مــن الاتّصــال بها، بصــورةٍ مــن الصــور.[17]

إنّ الأشــجار لــدى الفنــان تظهــر ضمــن مناظــر الطبيعــة في الكثــير من الرســومات ضمــن وصــفِ الفنــان لمواســم الحصــاد، لكنني ســأتركّز في بعــض الصور، فالشــجرة تتجــاوز حضورهــا الجمــالي البــصري المتمثّل بالواقعيــة المبــاشرة، لتصبــح تكثيفًــا رمزيًّا.

إنّ الأشــجار الباســقة لــدى إغباريــة تســتدعي منطــق الجذر والســيقان

16 الغــزالي، تحقيــق: فضلــة شــحاذة، المقصــد الأســنى في شرح معانــي أســماء الله الحســنى (بــيروت: دار المــشرق، د.ت)، 126.

17 مهــى عبــد القادر مبيضــين وجمال محمــد مقابلــة، «الشــجرة: دلالاتها ورموزهــا لدى ابن عربــي»، مجلــة جامعة دمشــق 28، عــدد 2 (2012): 79–107.

والفـروع والأوراق، وهـو مـا يحيـل إلى بُنيـة الحياة مع اختـلاف أوجهها، فـإنّ منطـق الشـجرة يتلخّـص في منطـق النسـخ والتوالد، ويـتراوح بين المـوت والعـودة إلى الحيـاة مـن جديـد. ولهذا تظهر الشـجرة عنـد الفنان أحيانًـا بشـكلٍ واقعـي وتتموضـع عـلى خلفيـة طبيعيـة تجريديـة، ففي «شـجرة زيتـون» (2016) [صفحة رقـم 138] نرى أرضيّـةً ملوّنة ببقعٍ لونيّـة مثـل الأصفر والـوردي وتميـلُ إلى الفوضويـة المرتبـة، وفي المقاطع السـتة الأخـرى وهـي مقاطـع أفقيـة، تبـدأ بمقطـعٍ أفقي أخـضر غامق يتلـوه مقطـع لوني أخـضر فاتح، ثـم البني والأسـود ثـم لـون التوركيز ثـم الأزرق. عـلى هـذه الخلفيـة الملونـة بشـكل تجريـدي ولكنه ينـزع إلى نقـاء اللـون، تموضَعـت شـجرة ضخمـة ومرسـومة بمسـحاتٍ قصـيرة بدرجـات الأخـضر والبني. إنّ التناقض بـين الخلفية المرتّبة وبين الشـجرة التـي يطغـى عليها الأسـلوب الزخـرفي من اللـون الأخضر الغامـق، يُبديها وكأنّهـا تسـتدعي الآيـة القرآنيـة «أَلَـمْ تَـرَ كَيْـفَ ضَرَبَ اللَّـهُ مَثَـلًا كَلِمَةً طَيِّبَـةً كَشَـجَرَةٍ طَيِّبَـةٍ أَصْلُهَا ثَابِـتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّـمَاءِ».[18]

وفي لوحـةٍ هنـاك شـجرتان تتمتّعـان بخليطٍ من ألـوان الـوردي والأصفر والأزرق والأخـضر، وتبـدوان انطباعيتـان خارجتـان عـن الواقـع «حقـل زيتـون» (2014) [صفحـة رقـم 229]. تتناغـم هاتـان الشـجرتان مـع الأرضيـة التـي تكتسـب نفـس الألـوان، وتحمـلان تفـاؤلاً وإيقاعًـا لونيًّا موسـيقيًّا، وتعلوهما سـماءٌ ملونة بـالأزرق والأخضر ومزدانـة بالعصافير. هذا المشـهد للشـجرتين هـو مشـهد حُلمـي، وردي، وانطباعي مُنسـجم. ركّـز الفنـان عـلى شـجرة الزيتون التـي لا تـشي ملامحها بكونها شـجرة زيتـون لـولا عنـوان اللوحـة. ومـن عـام 2012 وفي فـترة رسـوماته بالأصفـر، تمتـد شـجرة موشّـحة بالمسـحات الخفيفـة السـوداء داخـل الخلفيـة الصفـراء النقيـة، ومـن ثم نرى شـجرةً أخـرى باللونين الأسـود ودرجـات الأسـود والرمـادي، وهي لوحة تتفـاوت ما بين المسـحات الحرّة في أعـلى الصورة والتـي تتّجه عفويًّا باتجاه الأسـفل، ولكن الشـجرة تميل للزخـرف المركّـب، وشـجرة أخـرى عنونَها الفنـان بـ «شـجرة زيتون في قلـب العاصفـة» (2014) [صفحـة رقـم 252] وتظهر بدرجـات البني، ولكـن المسـحات العبثيـة والهائجة خارجة عن الشـجرة ولا تهـزّ فرعًا من

18 إبراهيم (14)، 24.

الزيتونـة الصامدة.

في عـام 2018، يرسـم الفنان شـجرةً لا يظهر منها إلاّ الجـذع، وقد عنونَها بـ «شـجرة زيتـون» [صفحة رقـم 160]، ولكن الأرض والشـجرة في هذه اللوحـة ملونتـان بنفس الألـوان ونفس النسـيج، وتُبدي زخرفة الأسـلوب الشـجرة انطباعيّةً عـلى خلفية صفراء بلـونٍ نقي.

وبالعـودة الى الـوراء لعام 2011 في لوحة «أشـجار زيتـون» [صفحة رقم 228] والتـي تجمـع بـين أسـاليب متعـدّدة، فنرى الفرشـاة حـرةً تارة، أفقيّـة تـارةً، وعمودية تـارةً. أمـا الشـجرة وفروعهـا العُليـا مـع ورقها فتميـل إلى الزخـرف الـذي سـيكون إحـدى الثيمـات في «شـجرة القُلوب» (2014) [صفحـة رقـم 213]، والتـي سـأتوقف عندهـا قليلاً.

عنـد قـراءة «شـجرة القُلـوب»، للوهلـة الأولى سـيبدو لنـا أنها تسـتدعي العديـد مـن فنـون «الكيتـش» الموجـودة عـلى المواقـع، والتي تهـدف إلى إيصـال الحب بشـكله الاسـتهلاكي تـارةً، والرمـزي تارةً أخـرى. ولكنني أعتقـد أنّ هـذه الشـجرة ترتبـط بالمعنـى الصوفي للقلـب، كمركـزٍ للوعي والمعرفة.

ومـن ثم فـإنّ الشـجرة تقـف عـلى أرضيـة تحُيـل إلى البـلاط العربي أو السـجادة، الذي يتشـكّل بالأسـاس مـن العرابسـك الهنـدسي، والمبني على التقابـل والتماثل. وسـط البلاطة أو السـجادة نـرى نجمةً حمـراء وباقي الأشـكال المتماثلـة مـن الأخـضر والأزرق. ينقل الفنـان الألوان نفسـها إلى الحيطـان، ولكنها تظهر بشـكلٍ مفـكّك، إذ نرى على الحائـط الأيمن نفس الألـوان الحمراء والخـضراء والذهبي، وهـي نفس ألوان الأرضيـة، إلا أنها عـبرت سـيرورة تفكيك مـن المُحوسَـب إلى الرسـم الحـر، ليتداخـل اللون الأحمـر بالأخـضر والذهبـي والأزرق. وفي الجانب الأيـسر أو الحائط الأيسر للرسـم اكتفى الفنـان بتداخل الأزرق مـع الذهبي إذ بدت الألـوان الذهبية كبقـع لونية وُشّـحت بـالأزرق، فمثّلت الخلفيـة والأرضية للصـورة تضادًّا مـا بين المحُوسَـب والرسـم الحر. هـذا التناقض والتخطيـط للأرضية منح وهـم التحجيـم للغرفـة. عـلى الأرضية تقف شـجرة بلـونٍ أبيض موشّـح بقليـلٍ من السـواد، وهـو اللون الذي يعكـس ألوان الخلفية بشـكلٍ متنافر ومثـير، كي تـبرز الشـجرة الغريبة التـي تُثمر قلوبـًا، وهي في ذلك تشـبه شـجرة الأمنيـات. والقلوب بيضـاء اللـون، وكأنّ الفنـان يتمنّـى أن تثمر

الأشـجار قلوبًـا مليئة بالبيـاض، في هذا الزمـن الذي تنتشر فيـه الحروب. تسـتدعي هـذه الشـجرة الأشـجار الأسـطورية مثل شـجرة الحيـاة لدى الآشـوريين أو أشـجار مقدّسـة أخرى في الذاكـرة الجمعيّة.

تُفـضي هـذه الشـجرة إلى نتيجـةٍ واحـدة، هـي أنّ الفنـان أحجـم عـن الانصيـاع لسـلطة النهـج الفنـي الأصـلي، وشرع لنفسـه أبوابًـا جديـدة لتنفذ إلى مسـارات مشـحونة بالابتكار والبوح، بشـتى الأشـكال. فالشجرة هنـا رمزيّـة، والرمز وفقًـا لادّعاء تشـادويك: «هـو الشيء المُوحـي بمعانٍ متعـدّدة، حـين نربـط بـه العمـل الفنـي فيُثـري جوانبـه ويضيـف إليه أبعـادًا جديـدة تطلقه في آفـاق اللامحدودية، ونجـد العمل الفنـي بذلك لا يشـير إلى الـشيء إشـارةً مباشرة، وإنما يُشـير إليـه بطريقةٍ غـير مباشرة، ومـن خـلال وسـيطٍ ثالـث هـو مـا قـد يُسـمّى بالرمـز(...)، والرمز هو الخيـط الـذي يجمـع هـذه التراكمـات مـن الصـور والأخيِلَة التـي تصنع جسـمًا موضوعيًّـا الذي هو في النهايـة لا يعادله إلا العمل الفني نفسـه».[19]

إذًا مهمـا اتّبعنـا مـن معـانٍ ودلالات لأشـجارِ الفنان، سـواءً كانـت نبات الصبّـار أو الأشـجار الباسـقة التـي تطرّقـتُ إليهـا في هـذا البنـد، فـإنّ الشـجرة بكلّ مُحمّلاتهـا الدلاليّة، من رمـز للحياةٍ والتوالـد «لا يعادلها إلا العمـل الفني نفسـه».

الطبـيعـة المجـرّدة واللـغـة

يُعتـبر الرسـم بشـكلٍ عام مشـهدًا بصريًّـا. والمشـهد على مسـتوى المعنى اللغـوي يعنـي: منظر، مَـرْأًى؛ مكان المشـاهدة، والمَشْـهَدُ ما يُشـاهد، وما يقـع تحـت النّظـر. أما «المشـهد اللغـوي» فهو مبحـثٌ لمُعظم الدراسـات التـي تختـبر العلاقـات الاجتماعيـة والسياسـية بين لغـات الأقليـات إزاء اللغـة الرسـمية، أو بحـثٌ في المَشـاهد اللغوية مثـل الإعلانات والإشـارات الإرشـادية على الطرق. ولكن الأصل في المفـردة الإنجليزية "landscape"، والتي تُرجمت إلى العربية كـ «مشـهد»، هي مشـاهد الطبيعـة عمومًا، وقد اسـتُمدّ المصطلـح مـن الفنـون ليحيل اللغة إلى مشـهد لغـوي، رغم أن كل لغـة مكتوبة عبـارةٌ عـن لوحة بصريـة. وفي أعمـال الفنان تنخـرط اللغة

19 تشـارلز تشـادويك، الرمزيـة، ترجمـة: نسـيم إبراهيم يوسـف (القاهـرة: الهيئـة المصرية العامـة للكتـاب، 1992)، 35.

المكتوبة بخطّ يده في أعمال عديدة. مثلاً في «سجِّل أنا عربي» (2015) [صفحة رقم 192] يتمّ كلا المشهدين اللغوي واللوني في وحدة واحدة تتخطّى اللغة كمعنى، إذ تتناثر اللغة كجزءٍ من «الأشياء» المتواجدة في الطبيعة، مما يمنح للمشهد الطبيعي تآخيًا «هُويّاتيًّا»، ويُخرج المشهد الطبيعي من تجريديته غير الدالة على الهوية ليمنح المشاهد دالاً على هوية ذاتية وجماعية.

تدّعي شوهامي أنّ «أيّ صورةٍ بصريّة قد تندرج في خانة المشهد اللغوي إذا ما اعتبرنا أنّ الفن هو أيضًا لغة تعبير»،[20] وطبعًا لم تجدّد شوهامي في هذا السياق شيئًا لأنّ أصل النقد الفني أن يتعامل الناقد مع اللوحة كمشهدٍ لغوي باعتبار التفسير للوحة واللوحة ذاتها هي لغة. وذلك لأنّ الحروف بحدّ ذاتها لوحةٌ بصرية، دون إضافة أي مؤثّر آخر كاللون، فإن خاصية الخطّ العربي أنّه خطٌ راقص مليء بالحركة، والفنان يكتب لوحاته بأشكال مختلفة من حيث الاتجاهات. فنرى الكلمات تتشابك وتتعانق وأحيانًا تأخذ نفس الاتجاه ولكنها تميل لتسير في اتجاهات مختلفة ممّا يُضاعف الجانب الحركي في اللوحة، وهنا لا حاجة إلى المُشاهِد بفكّ الحروف، وإذا ابتعدنا عن اللوحة تبدو الكلمات وكأنها زخرف أو نوع من التطريز الموشّح في لوحات الخط المندمج بالألوان. في هذا السياق أستدعي قول الخطيبي في تطرّقه إلى الخطّ إذ يقول عن الفنان الكاليغرافي «وينحت المكان متآمرًا بلا هوادة ضد الفراغ، باتخاذه مسكنًا داخل مطلق، هذا الداخل المطلق الذي يسمح للكتابة أن تُغلِّف بوضوحٍ قليل أو كثير، أنظمةً دلاليّة أخرى يوجد الوشم من بينها».[21] في محضر بحثه وتفسيرة للوشم واللغة فقد تطرّق أيضًا إلى الخطّ بكونه يوشّح اللوحة ببعدٍ خارج اللغة الملفوظة. في داخل لوحات إغبارية لا تنطوي اللغة فقط على وظيفة هويّاتية، إذ تحمل اللوحات على عاتقها مهمّة التكثيف، وأخذ حيّز مكان اللون أوّلاً (من الناحية التقنية)، ومن ثمّ مكان الفراغ. فهو في اللوحة مسؤول

20 אילנה שוהמי, הרצאה על השדה השפה, מכללת בית ברל (24 אפריל 2018). עיין גם ב:
E. Shohamy, *Language policy: Hidden agenda and new approaches*, New York: Routledge (2006): 110-133.

21 عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس (بيروت: منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2009)، 26.

عــن الاكتظــاظ والفــراغ، ومــع ذلــك يحافــظ الفنان عــلى التــوازن ما بين الكتابــة واللــون، ليتحــوّل الخــطّ إلى أداة طوبوغرافيــة، تنفــرد باللوحــة، وترتقــي بهــا إلى منزلــةٍ أرفع مــن كونها مجرّد وســيلة اتصــال لغوية، أي تقنيــةً فقــط، فهي في أعمــال إغباريــة، أداة دلاليّة ومجازية، ترســم رموزًا وتنحــاز بالمقابــل إلى وضوحها.

وباعتبــار الخــط دالاًّ بنفســه ومُحمّــلاً بالرمز للهويــة، فإنّ اللغــة موظّفة بعبــور الحــدود الهويّاتيّة كشــكلٍ بــصري، مُســتفزّةً القــارئ إلى الاقتراب مــن اللوحــات لحلّهــا وتفكيكهــا ليضطــر إلى قــراءة بعــض الكلمــات أو الحــروف الموجــودة. وهكــذا يتحوّل المُشــاهِد الى مُــؤدٍّ فنيّ مشــاركٍ في فك رمــوز اللغــة المكتوبــة، حيــث يناكف الخــطّ اللون ليــبرز وكأنــه في أحيانٍ يطفــو عــلى وجــه اللوحــة، وأحيانًــا يغــرق داخــل اللوحــة، وكلا المعنــين يمثّــلان جــرأة في منح اللغة الحيّز الواســع بــين الظهور القــوي والاندماج الخفــي داخــل اللوحة.

تكمــن بلاغــة خطّ يــد الفنان على اللوحــة بأنّها غــير قابلة للتقليــد، فاللغة هنــا هــي «أنــا» الفنــان، بعيــدًا عــن المعنــى، ففــي هــذه اللوحــات نرى الخطــوط منثــورة نثرًا أحيانًــا مثل «مــا وراء الحــدود» (2015)، وأحيانًا مكتوبــة بكلمــاتٍ واضحــة ولكــنّ توزيعهــا يناســب الهارمونيــا اللونيّــة الموجــودة في اللوحــة. للخوض في هذا ســأتطرّق إلى نموذجين، الأول مكتوبٌ بكلمــاتٍ كاملــة، والآخــر مرشــوش بالحــروف: «انبثاق الفجــر» (2015) [صفحــة رقــم 196]، لــو جرّدنا هــذه اللوحة مــن الحروف لظلّــت لدينا لوحــة تجريدية بمســحاتٍ لونيــة عفوية مــن الأخضر والليلكــي والأصفر، ولكــن الحروف التي وَشّــحَت اللوحــة باللون الأزرق الفاتــح، أضفت عليها الطاقــة الحركيّة التــي تتوزّع في عــدّة اتجاهات. أمّا الحروف ذاتها، ســواءً كانــت منقوطــة أو غــير منقوطة، فهــي توازي حركات الجســد الإنســاني لمــا في الحــروف العربيــة مــن قدرة عــلى التمايــل والالتفــاف. فلــو أخذنا حــرف الألــف وتركنــاه عــلى اســتقامته، لبدا خطًّــا ســاكنًا لا حيــاة فيه، ولكــن بإمالتــه وتطويعــه للحركــة ســيبدو راقصًا. وقــد كتــب الباحث با زكــي حســين عن تماثــل الخــط العربــي مع جســد الإنســان كتابًــا غنيًّا، فحــرف العــين مثــلاً يماثل شــكل العــين، وحرف الصــاد يماثــل الصدغ،

والنـون والبـاء نصفـا البطن مـع سرة، إلخ.[22]

وبمـا أنّ العنـوان هـو عتبـات النص المـوازي لقـراءة أي نص سـواءً كان نصًّـا كتابيًّـا أو تصويريًّا فإن العنـوان في هذه اللوحة كان زائـدًا، واللوحة تحكي قصتهـا دون الإشـارة إلى العنوان.

عنـد تجريد أشـكال الحـروف ممّا يقترن بهـا من عناصر الدلالـة كالنقاط ورؤوس الحـروف، ومـن العنـاصر التزيينيّـة الأخرى، مثل حُـليّ الحروف التـي لا تدخل ضمـن القيمـة الجوهرية للحـرف، لا يبقى لنـا من الحرف إلا شـكله العـام الـذي لا يختلف عن الأشـكال التـي تكوّنهـا حركة الخط الهنـدسي المجرّد باتجاه ما. وهي أشـكال هندسـية معروفة، من المسـتقيم إلى المُنحنـي، وحالاتهما.

في لوحـة «حنـين»، (2015)، [صفحـة رقـم 195]، في خلفيـة الكلمـات نـرى أنّ الفنـان قـد لوّنهـا بتداخُـل البنـي والأصفـر بشـكلٍ منسـجم، بحيـث تداخلـت الألـوان لتشـكّل خلفيـةً مُسـتعدّةً لاسـتقبال أي موتيف آخـر، ولكـنّ الفنان وزّع فيها الكلمات بشـكلٍ متناسـق، وباللون الأسـود، الـذي بـرز ليكـون هـو الموضـوع. نسـتطيع قـراءة الكلمـات، ولكن من لا يعـرف أصـل النـصّ لا يسـتطيع ربـط الكلمـات ببعضها، فهـي تتّخذ – كمـا في اللوحـة السـابقة – اتجاهـات مختلفـة لتمـلأ الفـراغ. في جميع اللوحـات التـي تُزيّنها الخطوط، سـواءً كانـت حروفًا أم كلمـات، تبدو لنا كالسـجّاد، إذ يتحـوّل الخـط مـن الموضوع الرئيـسي، كمـا كان في لوحات الخـطّ الكلاسـيكية، التـي كانـت تراعـي الهندسـة في الخطـوط الأفقيـة والعاموديـة ليتحـوّل إلى زخـرف لا ينفصـل عـن الأرضية بشـكلٍ يُشـعر المُشـاهِد بالـلا- فـراغ. ولا أنكـر أنّ مسـحات الفرشـاة الملوّنـة في اتجـاه الخطـوط تحتـوي عـلى إيقـاعٍ يحاكي الموسـيقى.

في لوحـةٍ أخـرى نرى دائـرةً تتوسّـط اللوحـة، وفي الدائرة تبدو المسـحات اللونيـة الصفـراء والزرقـاء والخـضراء وكأنّهـا وُضعـت بشـكلٍ عفـوي مدروس لتشـكّل دائرة من مسـحات تتجه بشـكلٍ دائـري، وتُحيط الدائرة قصيـدةٌ عـن القـدس، إلاّ أنّ مـا يهمّنـي في هذه اللوحـة هو الكتابـة التي تتمـاشى مـع محيـط الدائرة لتشـكّل خطًّا لولبيًّا مـن الكتابة، وهـي مليئةٌ بالإيقـاع الصـوفي، والـذي يسـتدعي بـدوره الرقـص (الـدوران) الصوفي

22 انظر: با زكي حسين، الكتابة بالجسد (القنيطرة: البريكلي للطباعة والنشر، 2000).

الـذي يلجـأ إليـه الصوفيون للخـروج من الجسـد. وقـد سـبق للفنان أن جسّـد هذا الإيقـاع في لوحـة «اختفـاء» (2014)، والتي يتوسّـطها راقصٌ صـوفي تحفُّه هالـةٌ ضوئيّة مـن اللون الأصفـر [صفحة رقـم 161]، هذه اللوحـة وإن لـم تكن تسـكنها الحـروف فإنّها تجسّـد الحلقـات الصوفية الدائريـة كـي يصـل الصـوفي إلى لحظـة الانتشـاء، وهـي لا شّـك تتعالق بالحروفيـة الناتجـة في لوحـة «القـدس» (2018) [صفحـة رقـم 209] ولوحـة «حيفـا» (2015) [صفحـة رقـم 189] في فلسـفتها المبطّنة التي تختـصّ باللانهائـي، والدائـرة التي تعـود من النقطـة وإليهـا. إنّ الإيقاع الثيماتـي واللونـي والحـروفي والذي يؤكّـده الباحث علي عبد اللـه في قوله:

يشـكّل الإيقـاع نقطة الالتقـاء المضيئة بـين الفنون والعامل المشـترك الذي يكـوِّن اللّحمَة النسـيجية فيها، ويأخـذ مفهومه الجمالي في الفنون بشـكلٍ عـام من عنـاصر التكوين الفنـي، في التماثل والتشـابه والتناظـر والتكرار والتنـوّع والتطابـق، وفي التنافر والتناقـض يهتم الإيقـاع في الفنون المرئية بالكشـف عـن الجوانب الداخليـة العميقـة للحقيقة العليا. ونسـيجها؛ أي غـور المعنـى الكامـل، وعلى هذا الأسـاس فـإن الإيقاع يشـير إلى عـددٍ من دلالات الشـكل والمضمـون في العمـل الفنـي، إذ قد يبدو صـدى للمعنى أو المضمـون، وقـد يأتـي ليؤكّد المعنـى، ويطـرح معاني وتفسـيرات وظلالاً لذلـك المعنـى، ويمكـن اسـتخدامه للإثـارة والإيحـاء بالـصراع الداخـلي، فالإيقـاع لا يُحاكـي أو يؤكّـد أو يضيـف فقـط، بـل إنـه يصـارع المعنى أيضًا، ويكشـف الـصراع داخل بنيـة المُنجـز الإبداعي.[23]

ويقـول الفنـان في هـذا الصـدد «أحيانًـا أبـدأ اللوحـة بشـكلٍ مـدروس ولكننـي سرعـان مـا أخـرج إلى الفضـاء اللوني الـذي لا يلعب فيـه العقل دورًا بل تسـحبني المشـاعر حتـى الانتشـاء».[24] وعليه، فـإنّ الفنان يكسر الواقـع بعكـس النظريات الكلاسـيكية التـي كانت تجعـل كل شيء مريحًا للعـين، فالفنـان مـا بعـد الحداثـي (البوسـت مودرنـي) يقـوم بتشـذير

23 علي عبدالله، جماليات الإيقاع في الفن الإسلامي (عمان: دار آمنة للنشر، 2013)، 190–191.
24 عايدة نصرالله، مقابلة شخصية مع فؤاد إغبارية، 5 أيار/مايو 2018.

الواقــع وتكســيره لتفســيرات معقّــدة كتعقيــد الفترة.[25]

إنّ هــذا الإلحــاح الــذي يــكاد يكــون قهريًّــا عنــد الفنــان في مَــلء اللوحة واكتظاظهــا، يــكاد يكــون موتيفًا لــدى الفنــان، إذ نجده أيضًــا في لوحات جداريّــات الصبّار.

في لوحــة «القــدس» (2018) نتســاءل ما علاقــة عنوان كهــذا بالتصوّف؟ هــل يمكن للتصــوّف أن يدخل باحة الفــنّ، أو أن يكون أحــد أبعاده؟ وإن كانــت التجــارب الصوفيّة التقليدية قد ارتبطت بإنشــاد الشــعر وبالرقص الصــوفيّ عــلى وجــه الخصــوص، فهــل يمكــن لفــنّ الرســم التشــكيلي أن يتعلّــق هو الآخــر بالتصوّف؟

عــلى يــد برجســون وصــل مفهــوم الفــنّ إلى قمــة الصّوفيــة، فالفــنّ في فلســفته «عــينٌ ميتافيزيقية»، والفنان قــادرٌ عبر الإدراك المبــاشر النفاذ إلى «باطــن الحيــاة»، وعــين الفنــان تملك مقــدرةً صوفيــة هائلة عــلى الاتحاد مــع موضوعهــا»،[26] وفي النهايــة فــإنّ الفنّ عند برجســون حدسٌ يســتولي عــلى الــذات العارفــة فيجعلهــا تتطابق مــع موضــوع معرفتها عــلى نحوٍ شــبه صوفي.

في كل لوحــة ثمّــة قصيــدةٌ منثــورة. إنها لعبة المعنــى التي ما فتــئ الفنان يصبغهــا بمفارقاتهــا الآسرة، ولهــذا أيضــا تتكاثف اللوحة مــن غير فراغ، وتمتلــئ بالتفاصيــل حتــى تبدو أحيانًــا وكأنهــا تتنفّس من خــلال عيني المُشاهِد.

وفي كل إطلالــة نجــد إغباريــة يمارس التنويع المســتمر كما لــو كان يرغب في أن نركــب معــه موجتــه التــي لا تنفــكّ تصطــدم بتلــك الصخــرة، كي تتجــدّد مرة أخــرى في رحــم الأفق.

البــورتــريــهـــات

تضــمّ البورتريهــات العائلــة والأولاد والزوجة وصور الجــد والجدة وزملاء العمــل وفنانين معروفــين، إلا أنّني ســأتركّز في الصور الشــخصية للفنان، والتــي تبــدو كيوميّــات تأمليّة له، فهــو تارةً يظهــر بالأســلوب التعبيري،

25 عدنــان مبــارك، «مفهوم الحداثــة عند تيــودور أدورنو: الحداثة مــرة أخــرى – التنافر بدل الهارمونــي»، جريــدة الزمــان اللندنية، عــدد 1402 (2003): 171.

26 William Barnard, *Living Consciousness: The mytphisical vision of Henri Bergson* (Albany: New York university, Sunny Press, 2011), 17.

وتــارةً يشــابه الواقــع على أرضيــة تبــدو وكأنها قماشــةٌ ملوّنــة بالأصفر والأســود حُفــرت خيوطهــا بالإبــرة في لوحــة بورتريــه شــخصي (2012) [صفحــة رقــم 163]. وفي لوحةٍ بــدون عنوان تعود إلى عــام 2012 (لوحة رقــم) نرى لوحــةً ملوّنــة بالأصفر والأســود، تظهــر في أعلى اللوحــة يمينًا أشــكال رمزيّــة لطائــرات، وفي أســفلها مســحات لونية ســوداء تتجه نحو الأســفل وكأنهــا دخــان أو آثــار قصــف للطائــرات. أمّا في الجهــة اليسرى فنــرى الفنــان يجلــس عــلى كــرسيٍ وهمــيٍّ غــير موجــود، جلســةً تأمّلية بنفــس ألــوان الخلفيــة والطائــرات، ولكــن عــلى خلفيــة الشــخصية نرى وروداً رمزيّــة. وكأنّ الفنــان يعيــش في عالمــين، فهو يعيــش صراع الحرب التــي يــرى مَشــاهِدَها أمامه، ولكنــه يحلم بعالــمٍ وردي – عالــمٍ جديد، أو يتفكّــر في الصبــو إلى الحيــاة الورديــة. فاللوحــة مزيجٌ ما بــين الانطباعي ومــا بــين التعبــيري والرمــزي. وبنفــس الســنة يرســم الفنــان صورتــه الشــخصية الصفــراء والمُموّهــة المعالم بمســحاتِ فرشــاةٍ قصيرة ســوداء، تزيّــن أو تشــوّه الشــخصية، بتضــادٍّ حادٍّ بــين الخلفيّــة الصفــراء النقية وبــين الصــورة. فالمكان هادئ عــلى ما يبــدو، ولكنّ الشــخصية ذات أبعاد تعكس شــخصيةً تــتراوح بين الوضــوح والغموض. وفي الســنوات 2013، 2015، 2017، يســتخدم الفنــان عدّة أســاليب، بعضها يحمل الانســجام والتداخــل مــا بــين الخلفيــة والبورتريــه، بنفس الألــوان والأســلوب. على ســبيل المثــال يأخذ الوجــه نفس المســحات من الألوان نفســها، فهــو تارةً رســام تعبــيري محــدّد بالخطوط الحــادّة، وتــارةً تطغى على الرســومات المســحات العشــوائية المدروســة. ومن بين هذه البورتريهــات هناك صورةٌ شــخصية مع قــرون غزال، وربمــا هذا التماهــي مع حيوان يتّســم بسرعة العــدو نابــع مــن شــخصية الفنان التــي فيها مــن المركّبــات النفســية ما ينضــوي على رغبةٍ دفينــة بالجري والانطــلاق والحريــة. وفي برورتريهات أخــرى تنتابــه حالاتٌ مــن التأمّــل، وفي أخــرى نــراه مُتوّجًا – «ملــكٌ ليومٍ واحــد» (2014) [صفحــة رقــم 167]، والتــي يلبــس فيهــا قميصًا أزرق كلــون الســماء، ومــن خلفــه مقطعــان، واحــدٌ ذهبي وآخــر أســود. وهذا البورتريــه عبــارة عــن أحلام يُنشــئها الفنــان في عالمــه الفني، كنــوعٍ من الحلــم والطفولــة، تمامًــا كمــا في البورتريه الشــخصي الذي ينبــت فيه من رأس الفنــان قرنــا غــزال. فالبورتريهــات ، مثلهــا مثــل رســوم الطبيعة،

تتغـير ملامحها وأسـاليبها حسـب السـياق، بما يتـلاءم وهاجـس الفنان الـذي يصبو بشـكل مسـتمر للكشـف والتعلم مـن خلال التجربـة، كذلك في لوحـات البورتريهـات يتجاور لتنافـر والهارموني أسـلوبيًّا.

اللوحـات السيـاسيّـة المبـاشرة

إنّ الفنـان غـير منقطـع عـن واقعـه، وعند رسـم قـرى وجبـال ونباتات بـلاده فإنّـه يُخلّد مكانًـا في الذاكـرة،[27] وكلها تصـبّ في القالب السـياسي. لكـن عندمـا نعيـش في واقـعٍ أصبـح فيـه المـوت هـو اللاعـب في مـسرح الحيـاة في العالـم عمومًـا، وفي العالـم العربـي خصوصًـا، يُسـتفزّ الفنان لرسـم الحروب والحصـار والاحتـلال. في سـنة 2013، رأينا لوحةً باسـم «حـرب غير طاهـرة» (2013) [صفحة رقـم 227]، والتـي تتضمّن قريةً رُسـمت بالتجريديـة التعبيرية من اللـون الأبيض والأحمـر والبرتقالي، وقد عـلا في الأفـق دخـانٌ أحمـر اللـون، بنفس ألـوان القريـة، وهذا يـدلّ على أن هنـاك قصفًـا مكثفًـا يُشـنّ على هـذه القريـة. كمـا نلحـظ أنّ العنوان تعتريـه بعـض الإيرونيـا (السـخرية)! فهل توجـد هناك حـربٌ طاهرة؟ يرسـم إغباريـة لوحـة «صرخـة» (2014) [صفحـة رقـم 116]، وهـي عبـارة عـن تظاهـرة وجـوه صارخـة رُسـمت بألـوان البنـي والأبيـض والأسـود. وهـي صـورة مكتظة تبـدو فيهـا الوجـوه كجداريّـات الصبّار الضخمـة.

وفي عـام 2016 يرسـم الفنـان لوحتـين تتطرّقـان إلى موضـوع الحصار. لـو جرّدنـا لوحـة «حصـارٌ مـع منظـر طبيعـي مفتـوح» [صفحـة رقم 133] مـن اللـون الأسـود سـتتبدّى لنـا لوحةً طبيعـة تجريدية مسـكونةً بالوجوه. ولكن الفنان ضرب اللون الأسـود بمسـحات عشـوائية مدروسـة لتمثّـل الشريـط الشـائك أو على الحصـار مسـتوى الرمز، الذي لـم يكتفِ بحصـار الإنسـان ومكانه بـل امتدّ ليحـاصر الفضـاء المتمثّل في السـماء، كمـا نـرى الاحتجـاج في اللوحـة. وينتقـل الفنـان إلى رسـم مجموعـة من الرسـومات التـي تعكس قـوة الآلـة المدمِّرة التـي تريـد أن تلتهم الأخضر واليابـس، كمـا يبـدو في لوحـة «بـدون عنـوان» (2018) [صفحـة رقم

27 لمعلومـات إضافيـة انظـر: عايـدة نصراللـه، تأثيـث الهويـة والذاكـرة مـن خـلال اللغة والمـكان في الفـن الفلسـطيني النسـوي المعـاصر، الحصـاد 2 (2012): 84-49.

118]، وأخـرى مرسـومة بصـورةٍ واقعيـة. وتهاجم هـذا الكـرم الجماليّ آلتـان وحشـيّتان تبتلعـان هـذه الثمـار وتقضيـان عليهـا [صفحـة رقم 122]..

أمـا الرسـومات الأخـيرة وهـي عبـارة عن ثـلاث سـجاجيد، فقد رسـمها الفنـان بريشـته، مسـتبدِلاً الخيط. والإبرة بالريشـة. وهي رسـومات تُبرز قـدرة الفنـان عـلى الزخرفة، ففـي لوحة تشـكل سـجادة حمـراء «بدون عنـوان»، 2018، [صفحـة رقـم 119] وعـلى أرضيـة السـجادة ، نـرى سـفينةً حربيـة. تمـرّ هـذه السـفينة دون أن تشـوّه السـجادة، كذلك هو الأمـر بالنسـبة للسـجادة الزرقاء، «بـدون عنـوان» (2018) [صفحة رقم 120] إذ تعـبُر سـماءَها طيـارة حمـراء. ثـم سـجادة أخـرى تؤطّـر آلـة جـرفٍ وهـدم، إلاّ أنّ السـجاد يحافظ على زخرفـه. إنّ السـجاد رمزٌ شرق أوسـطي، عربـي - إسـلامي، واللوحـات باختصـار تمثّـل الوضـع الحالي مـن دمـارٍ وقتل، والـذي يحصل بلا مـبرّر ناهبًـا الشـعوب وحضارتها في البـلاد العربية.

تـرى هل تبقـى الأماكن عـلى ثقافتهـا وتراثها حتـى لو غزتهـا الحروب؟

هـذه رسـالة مفتوحة لإجابـة القارئ!

مـلـخَّص

في كثيرٍ من الأحيان، لا يسـتطيع المبدع نفسـه تفسـير عمله، إذ أنّ الفن هو كالتجربـة الشـعرية أو الصوفيـة. ولم يكن تشـبيه يونغ للفـن بالتصوّف عبثًـا، فلا أحد اسـتطاع وصـف التجربة الصوفيـة، ولهذا يعتقـد يونغ أنّ «مـن العبـث مطالبـة الفنان بتفسـير عمله وهو أقـرب إلى الحلـم لا بد أن يظلّ غامضا ملتبسًـا».[28]

سـأدّعي أن مـشروع الفنـان فـؤاد إغباريـة يشـبه البنـاء «الجذمـوري» (rhizome) ، وهـو اسـم لمقدّمـة كتـاب جيـل دولـوز وفليكـس غوتاري «ألـف هضبـة وهضبـة» [29].(A thousand Plateaus) أعـرف أنّ في هـذا التشـبيه مخاطـرة كبـيرة، فـإن دولـوز وغوتـاري يمنحان هـذا الوصف

28 زكريـا إبراهيم، مشـكلة الفن سلسـلة مشـكلات فلسـفية، رقـم 3، (القاهـرة: مكتبة مصر، 1979)، 184.

29 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

لكتــابٍ طــرح الكثير مــن المســائل منهــا الهوية وعــدم الانصيــاع للثنائية الغربيــة، لكــن الكاتبان يصفــان الكتــاب بأنّه لــم ينصَع لصيغــةٍ تراتبيّة منســقة، كنبــاتِ الجذمــور، والجذمور هو شــجرة جذريّة تنبــت من بطن الأرض وتبــدأ ســيقانها بالالتفــاف والتفرّعــات التــي تتشــابه فيمــا بينها ولكنهــا تختلــف وتتبايــن في الوقــت نفســه. هكذا رأيــت مــشروع الفنان فــؤاد إغباريــة، فهو يتفــرّع ما بــين الطبيعــة الانطباعيــة والتجريدية، ثم يرحل للكاليغرافيا التي لا تتّبع إلاّ قانون خاصية الفنان في التوزي
ع والتشــذير والتركيــب والتفكيــك. وهــو فنــان ينتقــل من أســلوب لآخر، فنــان تجريبي بــكل ما تعنيــه الكلمة من معنــى. ومشروعه الفنــي يتألّف مــن ثابت ومتغــيّر، والمُلاحَــظ أنّ هويّــة الإيقــاع تتحقّق من فعــل التكرار الذي يعتمــده الفنــان ويتوقّع حدوثه، ومــن التتابع والنظــام واللا-نظام، ومــن التوافــق (Harmony) واللا- توافــق (Contrast).

كمــا لاحظــتُ الحــسّ الصــوفيّ لــدى الفنــان، ســواءً كان التعبــير عنــه بالحركــة الدائريّــة أو بالحــروف الراقصــة، وحتــى بشــكل التلاعــب بين النــور والظــلام.

وأعتقــد أنّ الفنــان يملــك «عينًــا ميتافيزيقيــة»، تظهــر في اللوحــات التي تملّكهــا الخيــال والحــدس. ولهــذا قد نرى ما لا يــراه وقد يرى مــا لا نراه، لكــن يظــل الفنــان فــؤاد إغبارية ذلــك الطفــل الــذي كان يلعــب ويفكك ألعابــه ويعمل منها أشــكالاً لا تشــبه الأصــل، وطفلاً ناضجًا لديه فلســفة تطــرح الكثير من الأســئلة حول الــذات والطبيعــة والحريّة، وكلها أســئلة يطرحهــا من خــلال إصغاءه، ورقصــه، ولعبــه باللون.

بين المجهر والناظور

كان ذلك أرسطو الذي زجرَ رجلاً مُتباهيًا بزيِّه، مُتبخترًا بمشيته، قاصدًا لفت انتباه المجلس: «تكلم حتى أراكَ!»، ومن بعده جاء ميخائيل أنجلو الذي استصرخ تحفته/منحوتته أن: «انطق أيها الحجر!».

تبقى اللغة ويبقى الصوت البشريّ – على اختلاف طبقاته – الأكثر تأثيرًا ومُلامسةً للوجدان البشري ومُعاناته. ولكنّ فؤاد إغبارية، بمجموعة أعماله الفنية المُصاحبة للكلمة والحرف، يفكّك هذا النسق ويتمرّد عليه. فلا حاجة لنا أمام لوحات هذا الفنان بالانتقال إلى طور اللغة والكلمات، لأنّ إبداعاته كفيلةٌ بنقلنا مباشرةً من اللوحة إلى سحر الدهشة، مُتخطّيةً العبارةَ في عمليّةٍ تشبه الانخطاف والهيبنوزا.

إنّ الروافد الفكريّة والبصريّة لدى إغبارية تؤهّله لإحداث اختراقٍ وكسرٍ بلَونٍ فني يحمل بصماته، خاصةً في نتاجِه التفكيكي. فالمرحلة التفكيكية التي يمرّ بها فناننا، تُخضع الإبداع الفني إلى تقويض المركزيّة الأُحاديّة الكلاسيكيّة، وامتحان العمل الإبداعي من الداخل (ميكرو)، ومن الخارج (ماكرو)، بحيث تغدو تفكيكيّة فؤاد إغبارية

أقــرب إلى نمــوذج «التقويــض وإعادة البنــاء»، تبعًــا لتحدُّره من شــعوب عريقــة في بلاد مقدســة يلزمها نفضٌ وإعــادة ترتيب في أولوياتهــا الثيمية والفكريــة وحتــى العقائدية.

ليــس هــذا فحســب! اذ أنّ فــؤاد إغباريــة يأخــذ أحيانًــا منحــى الواقعيّة الرمزيّة/التعبيريّــة، كأن يأخــذ نصًّــا لمحمــود درويش ويضرب بفرشــاته كلمــات قصائــده عــلى مواضــع شــتى مــن اللوحــة، حســبما يمليــه عليه «جنونــه في لحظــة الإبــداع»، مدفوعًــا بوحــي وإلهــام هــذه الكلمــات والعبــارات، ليُفقِــد بذلــك النــصّ الدرويــشي ســلامته ويُحيلــه إلى تناصٍ وتموضُــعٍ جديديــن في قلــب اللوحــة.

في لوحــات إغباريــة نحظــى بلغةٍ ثانويــة، تسري داخــل عملــه الفني، بما يشــبه التمتمــة التــي يهمــس بهــا بلمســاتٍ خافتة. هــذه اللغة هــي التي تشــكّل بطاقتــه التــي تُميّزه عن غــيره، تمامًا كمــا نميّز شــعر المتنبي عن شــعر درويش، ورســومات دالي عن لوحات بيكاســو، وموســيقى الأطرش عــن الرحابنة.

هــل ممارســة الفن هــروب مــن الواقــع، أم أنهــا محاولــة لإعطــاء الواقع تفســيرًا مــن خــارج ذات الفنــان؟ أم لعلّها نوعٌ مــن الحماية التــي نتدرّع بهــا مــن قســوة الواقــع، كــي لا يفتــك بنــا ويضطرنــا إلى إعــادة تفكيكه وتشــكيله مــن جديد؟

عــلى مــا يبــدو أنّهــا تعنــي أكثــر مــن ذلــك، خاصــةً عنــد فــؤاد إغبارية المتجــوّل بعبقريّتــه عــلى عتبــات الجنــون والانفصــام، حيث تظــلّ الحيرة والتيــه والقلــق المحليّ والكونــيّ، مداخِلَــهُ إلى الاغتراف من دهشــة الجمال، وذريــه إيّــاه على لوحاتــه الفنية، لتخــرج إبداعاتــه أبراجًا دائريــة متعدّدة الشــبابيك لتأويــلات المتذوّقــين عــلى اختــلاف رؤاهــم ومشــاربهم، وحتى عنــد المتــذوّق الواحــد تتّخــذ أعمالــه في كل مــرّة تأويــلاً مختلفًــا بمجــرّد إعــادة قــراءة العمــل وتأمّله.

ويبقــى التحــدّي الأكــبر لكلّ فنــان يصبــو إلى الاخــتراق والتميّــز، وهو أن يُنتــج مــن خــارج ذاتــه وخــارج شــعوره وخلفيّتــه فيما قــد يُعــدُّ انتاج بــراء. والأمــر الــذي يزيــد مــن صعوبــة تحقيــق هذا المــأرب هــي ظاهرة الأُميّــة البصريّــة في مجتمعاتنــا، عــلى خلاف الشــعر مثــلاً، والــذي يتمتّع بحضــورٍ راســخٍ في وجداننــا العربــي منــذ آلاف الســنين، ودون انقطاع.

وفيمـا يبـدو كصفعـة مدوية للحداثـة والعصرنـة يقول النفـري: «وارني عـن اسـمي، فـإنْ ناديتني به اخطاتنـي». والأمر سـيّان بالنسـبة إلى فؤاد إغباريـة، فحين أكتب اسـمه أعني: الفرشـاة، والعقـل، والوجـدان، والتيه في عـشرات اللوحـات التـي واكبتُها، ومن بينهـا: «أم الفحـم»، «صرخات»، «سـيدة في الحصاد»، «أشـجار زيتـون»، «حقـل حصاد»، «أفـق»، «جواز سـفر»، «عـلى طـول الحـدود»، «حضـور الغيـاب»، «ريـاح الصيـف»، «نوسـتالجيا»، ولوحـات أخـرى عديدة.

في الختـام، اخـترت تذييـل مقالتـي بقصيـدةٍ لي، كنـت قـد نشرتهـا عـلى صفحتـي في الفيسـبوك، وذلـك لأنها مُسـتلهمة مـن إحدى لوحـات المُبدع الميكروكوسـمية:

«ليتكَ تدري إن كُنتَ أنتَ الهارِبُ
أم أنّ الأشياءَ إليكَ هاربة
أأنتَ المحدِّقُ بالأفلاكِ صنمًا
أم هي الأفلاكُ تصبُّكَ
بأحداقها الثاقبة
أحفيفُ الأجرامِ نداءاتٌ هيَ،
أم صدًى لعويلكَ
من طعناتٍ تشجُّكَ شاجبه
هل أنت المنثورُ بالمداراتِ شذرًا
أم المداراتُ بلدنِكَ هيَ الضاربة
واحدٌ أحَدٌ مُميَّز أنتَ بالكونِ،
فهل يبقى للكونِ وجودٌ
لو كنتَ عنه غائبًا..؟!»

فـؤاد إغباريـة، مـا أنـت إلا مجنـون ومسـكين عـلى الأغلـب، فهنيئًـا لـك بنفسـك وهنيئًـا لنـا بك..!

عالمي الفنيّ:
ملاذٌ حِسيّ وفكريّ

ينصَــبّ تركيــز مُنتَجي الفني على توثيــق ذاكرة المكان. وحــين أذكر المكان أخُــصّ قريــة مُصمــص التــي وُلــدتُ وترعرعــتُ فيهــا، ومنها اســتمددتُ إلهامــي: مــن عالم الطفولــة بين أســوجة الصبّــار، والبيت القديــم، وعبق الزعــتر، وحقــول الكِرْسَــنّة، وذكريــاتٍ خاطفة لجــدّي وجدّتــي، وقطعان الأبقــار والأغنــام في مواســم الحصاد، وكــروم الزيتون.

وُلــدتُ لعائلــةٍ متواضعــة في قريــة مصمــص، في عــام 1981. ربّانــي أبٌ يعمــل مُدرِّسًــا للغة العبريــة، وأمٌّ تعمل كربّــة منزلٍ وتتحــلّى بثقافةٍ لافتة. وبــين الشــدّة واللــين تراوحــت تربيتُهمــا لي. أمّــا فــرادة عائلتــي فتكمُــن في الوشــائج الإنســانية المتينــة التــي تخلّقــت بــين أفرادهــا، وكانــت هذه الخاصيّــة الســبب في الإغــداقِ عــليّ بالحنــوّ والســخاء عنــد العطــاء، الأمر الــذي ولّــدَ داخلي حنينًــا وشــغفًا دائمــين للّقــاءات العائلية. هــذه اللمّات التــي تميّــزت بعبــق الحكايــات التــي قصّها على مســامعي كلٌّ مــن جدّي وجدّتــي في ليــالي الشــتاء البــاردة، فغمرتنــي بالــدفء وأيقظــت داخــلي ا لحنين.

مـن الحيـاة الريفيّـة اسـتمدَّت معظـمُ أعمـالي إلهامهـا، مُوثّقـةً حبًّـا جمعنـي بمـكانٍ حوّطنـي. ولوحـةٌ تصـوّر منظـرًا بانوراميًّـا كفيلـةٌ باصطحابنـا إلى جبـالٍ ووِهـاد تقتطِـعُ استرسـالها الشـوارع أو الوديان. إنّـه الرسـم الانطباعـي الـذي أقتنصه مـن وحي خيـالي، بعـد أن حُفر في الذاكـرة. هذا المنظر الشـموليّ الـذي يحمل بين جنباتـه روح جبال الروحة أو وِهـاد اللّجـون أو حتـى تلـك الحقـول النائية التـي رُحت أجـول يومًا بـين منحنياتهـا وانعطافاتهـا طفـلاً فضوليًّـا وشـابًّا مُغامِرًا.

في طفولتـي اعتـدتُ التجـوّل بمفـردي، وحـدي مـع الجبـال، ترافقنـي همسـات الطبيعـة وهمهمات الكون، تلـك التي تنفلتُ تارةً مـن هنا، وتارةً مـن هنـاك. لا أُخفيكـم أنني ارتعـدتُ لمـرّاتٍ من خـوفٍ تملّكنـي، ولكنّ قـوّةً داخليّـة اسـتحوذت عـليّ ودفعتنـي إلى المواصلـة والاسـتمرار. هبّات النسـيم الخفيفـة على حيطـان بيتـي في القريـة، والخروجـات الصباحيّة لقطـف مـا طابَ مـن الثمـار، وقطـرات النـدى الناعمـة، والأشـواك التي لـم تـترك مكانًا في جسـدي إلاّ ووخزتـه، والتوت الـبريّ، وعرائـش العنب، والتـين، والرمّـان، والصبّـار، كلهـا أجزاء شـكّلت معًا صـورةً تكامليّة من واقـعِ المـكان الـذي كان، وأيقظتْ داخلي تسـاؤلاتٍ عديدة حـول صيرورته بعد سـيرورته.

الخطـوط والألـوان التـي توشّـحت بهـا الجبـال والوديـان في المـاضي رسـخت في الذاكرة وتجذّرت، ودفعتني إلى رسـم بورتريه شـخصي مُشـبعٍ بالألـوان ذاتها. في هـذا البورتريه رسـالةٌ مُبطّنـة تشي بالمُبالغـة في الدمج بـين الإنسـان والمـكان كوحـدةٍ واحدةٍ غـير قابلـةٍ للتجزئة. للوهلـة الأولى، يبـدو البروتريـه لقيطًـا غير ذي صلـةٍ ببقيّـة الأعمـال المعروضـة، ولكنّ رسـم البورتريهـات لا يتوقـف عنـد السـطح ولا يكتفي بمدلـولٍ خارجي أحـاديّ المعنـى، وإنما يتعـدّاه موغلاً في عمـق الإيحاءات والإحـالات وتعدّد الإسـقاطات والـدلالات ممّـا يتطلّـب اسـتقراءً للعمـل لا مجرّد قـراءة. إنّ اللغـة البصريّـة التي أعـبّر فيها عن ذاتـي المرهونة بالذاكرة هـي في الواقع لغـةٌ أكتب بواسـطتها – وعـلى طريقتـي- مُذكّراتـي، لينتصـب البروتريه الذاتـي مشـبوحًا عـلى حائط الحـاضر كشـاهدٍ على زمـنٍ مضى.

أثنـاء فـترة دراسـتي في أكاديميّـة بتسـلئيل، تناولـتُ أعمـالي بأسـلوب التفكيـك وإعـادة التركيـب، مُتّخـذًا مـن قاعـدة "التوسـيخ والتنظيـف"

منهجًـا، فقـد جرت عادتــي في طفولتي عـلى تفكيك الألعـاب وتركيبها من جديـد. أردتُ أن أمحو السـنّاج والسـخام عـن الوجوه القبيحة، وأكشـف بطريقـة جدليّـة – ديالكتيكيـة المفارقـة والقطبيّـة بـين القبـح والجمال، وبـين الأسـود الفاحـم والأبيـض الناصـع. في تلـك الفترة، كانـت لي بعض الاجتهـادات في إحيـاء فـن الأنمـاط الزخرفيّة وإعـادة قولبتهـا، من خلال الرسـم بالفحـم والرصـاص والطباعـة الحجريّـة (ليتوغرافيـا). حاولـت أن أُدخـل الرمـوز الثقافيّـة الموروثـة في مُعترك المـدارس والمذاهـب الفنيّة البعيـدة عنّـي وجدانيًـا، وأن أصف ثنائيّـة القبح والجمـال، وأقترح حلولاً للتضـادّ القائـم بينهما.

بعـد تخرّجـي اخـترتُ الرجـوع إلى السـكن في أم الفحـم، وكسـب لُقمـة عيـشي كمعلّـم سـواقة. خلـق هـذه الاختيـار عنـدي حياتـيْن متوازيتيْن: الحيـاة "الحقيقيـة"، والحيـاة الفنيّـة. عـبّرت أعمـالي في هـذه الفترة عن الفجـوة بـين الروتـين اليومـيّ الباهـت وبـين حياتــي المتوهّجـة كمُبدع. وحاولـتُ نقـل تلك المَشـاهد والمناظـر التي زخـرت بها طفولتــي في قرية مصمـص إلى المُتلقّــي، مـن خـلال اختبـار تُخوم المـكان وملامحـه ولكن كإنسـان ناضـجٍ هذه المـرّة، مُتّـزنٍ ومُكـدّس بتراكمات الوعـي الاجتماعي والسـياسي. وهنـا اكتشـفتُ رمزيّـة الصبّـار؛ إنـه رمـز البقـاء! حتـى في المطـارح التــي خلَـت من أهلهـا وفي القـرى المُهجّرة ظـلّ الصبّـار صامدًا كمَعْلَـمٍ راسـخٍ في المشـهد، ليشـهدَ عـلى وجـود من كانـوا، ويقـف بقامته الشـائكة كناطـورٍ لا يغمـض لـه جفن.

يظهـر الصبّـار في أكـبر وأضخـم أعمـالي مُزدانًـا بتطريـزٍ فاقـع الألوان يبعـثُ عـلى الأمـل والتفـاؤل، ويتجـلّى – بطُـرقٍ شـتّى– تمجيـدُ طبيعته الدوريّـة وغـير القابلـة للاندثـار. رسـمتُهُ حائطًـا أو جداريّـةً شـائكة، ولكنّـي لـم أنـسَ إثقالَه بالثمـار التـي تنضوي عـلى ذاكرة حلـوة المذاق. عنـدي، في بعـض الأحيـان يمثّل الصبّـار عالمًا يـكاد يكتمل، بوافـر أوراقه وثمـاره، وفي أحيـانٍ أخرى يبـدو أقلّ حياةً وأشـدّ تشـظيًا، ليُمثّل الخراب. ولكـن خرابـه مؤقّت وزائـلٌ لا محالة، فمن وسـط تشـظيه يقـوم الصبّار لينمـو مـن جديد ولو شُـجّ رأسـه، فيـورِق ويؤتـي ثمـاره الحلـوة ثانيةً وكأنّ خرابًـا لـم يكُن.

في مرحلـةٍ متقدّمـةٍ مـن العمـل الفنـي تناولتُ الصبّـار من منظـورٍ آخر؛

منظـور التفسّـخ، كدلالـةٍ على تفسّـخ المجتمـع العربي الفلسـطيني الذي أنتمـي إليـه. أخذتُ أمـلأُ المسـاحة البيضـاء بنمـوذجٍ مـن أوراق الصبّار الخرِبـة، مضمونهـا اللوني هو مسـحات مـن الأصفر وخطوط مـن البني، وفي هـذا دلالـة لونيّـة عـلى انعـدام وجود كتلـةٍ متماسـكةٍ يمكـن القبض عليهـا. في أعمـالٍ أخـرى يحظى ذلـك المنظر الـذي يراودني منـذ الطفولة بتسـطيحٍ جرافيكـي زخـرفي فاقـدًا لتدويـره، تعبيرًا عـن الألـم والتفجّع عـلى المـكان الذي نالـت منـه الجرّافـات، قضت عليـه وداسـته. في صميم هـذا التسـطيح نقدٌ واحتجـاج على سياسـة الدولة التـي لا تُتيـح إمكانية العيـش في المشـهد المحفـور في ذاكرتـي منـذ الطفولـة وتعمـيره، ليفقد - عطفًا عـلى فجاجـة السياسـة- ماهيّته.

في أعمـالٍ أخـرى تظهـر معاناتـي العميقـة النابعـة مـن أزمـة المكانـة والهويـة في إسرائيـل، حيـث يُنحّـي التأمّـل النقـدي بقيّـة الألـوان التـي تُختـزَل حتـى تقتصر على تدرّجـات الأصفر والبني، ويعتري الشـخصيات التـي أتناولهـا تجريدٌ كبـير. في عملي **"حاجـز"** (מחסום) أصِـفُ جنديًّا يُصـوّب بندقيّـةً إلى رجلٍ فلسـطيني، ويأمره بخلع ملابسـه. هـذه اللوحة ليسـت إلاّ شـهادةً على تجربةٍ شـخصيّة عايشتها حين درسـتُ في أكاديميّة بتسـلئيل وسـكنتُ في ضواحي القـدس، حيثُ اضُطـررت يوميًّـا إلى عبور الحواجـز الأمنية.

في السـنوات الأخـيرة باتت أعمالي تعكـس البحث في تلك النقلات والمسـارب بين التقنيّات الأسـلوبيّة والمنطلقـات الفكريّة، فأنا أتحـرّك بين كلا العالمين الفكـريّ المحسـوس والتقنـيّ الملمـوس، مُحـاولاً إيجـاد تعبـيرٍ تجريبـي داخـل اللـون نفسـه أو حتـى مـا وراءه. تتميّـز هـذه الأعمال بمسـحات حـرّةٍ للفرشـاة وبخطـوطٍ أفقيـة وأخـرى عاموديـة محفورةٍ بالسـكين، وكأنّ فيهـا لُحْمَة الغَـزْل. أمّا تدرّجـات اللونين الرمادي والأسـود فتُضفي عنـصر الحركـة والديناميكيّـة عـلى اللوحة، ليضـجّ الأصفر ويُشـعّ طاغيًا عـلى بقيـة التدرّجـات، دون أن يُفقدها اتّسـاقها أو يمسّ بانسـجامها. إنّ تقنيّـة «الحفـر في اللـون» عمليّة مضاعفة، تكشـف وجه المسـاحة وتخفيه في آن، كمـا تُكسـبُ الرسـم المسـطّح شـيئًا مـن العظمـة والحـدّة، حتّـى يُخيَّـل إلى المُشـاهِد الـذي يُمعن النظـر عن كثـب أنّني اسـتخدمتُ الخيط والإبـرة، وكأنّ الخطـوط المحفورة نسـيجٌ من القمـاش. تُثير هـذه التقنيّة

في الحفـر ذكـرى ارتسـمت في مخيّلتـي منـذ عهـد الطفولة لرجـلٍ يصنع مكانـس القش مُسـتخدِمًا الخيـط والإبرة. فأنـا لا أزال أذكر كـم انتظرتُ بلهفـةٍ «صانـع مكانـس القـش»، الـذي كان يُعـرّج بقريتنـا بانتظـامٍ في مواسـم الحصـاد. بفـارغِ الصـبر ترقّبـتُ تلك اللحظـة التي أجلـس فيها إلى جواره كي تتسـنى لي مشـاهدته أثنـاء صنعه للمكانس بحـسٍّ إبداعيّ وخفّـة في الأصابع.

إنّ فردانيّـة أيّ عمـلٍ فنـيّ لا تنفصل عـن دوره بتصميـم الموروث وتشـكيله. هـذا المـوروث الـذي يعيـش ويسـتقر في أصـل الثقافة وقاعهـا، ولكنـه في الوقت نفسـه مُعـرَّضٌ للتغـيّر والتحـوّل بحدّةٍ وتطـرّف. مثـلاً، قـد يظهـر تمثـالٌ أو نصـبٌ لفينـوس بتجليّـاتٍ تتبايـن مـع شـكلها الإغريقـي – وهي ثقافـة أضفت عـلى فينوس قيمـة تبجيليّـةً وحفّتهـا بالقداسـة – عـلى غـرار تجلّيهـا في ناظر الرهبان المسـيحيين في القـرون الوسـطى والذين خالفـوا رمزيّتها الإغريقيـة وأسـقطوا عنها قداسـتها حـين رأوا فيها منبـع الشرور كلّهـا، باعتبارهـا إلهـةً وثنيّـة. ومع ذلـك، فـإن كلّ نمـوذجٍ يظنّ في رأيـه الصـواب والسـداد، ويـرى فيـه وجـه الحقيقـة الواحـدة والوحيـدة. وهنا تكمـنُ الخاصيّة المتفـردة لعملية النقـل التي تتمّ بـين فـترة تاريخية وأخرى بـشيءٍ مـن التباين والاختـلاف، لأنّ كلّ نمـوذج ينقـل مـوروث وثقافـة الفـترة الزمنيّة التـي يعاصرها.

في أعمـالي الجديـدة أجنـحُ إلى التعبـير عـن مَواطِـن وأبعـادِ المُعانـاة التي أعايشـها، بمـا في ذلـك البُعـد الجمعـيّ، مـع نقـدٍ ذاتـي قـدر الإمـكان، حتـى يكون اشـتغالي الفنـي وثيـق الصّلة بمجتمعـي وقضايـاه، بمُجمل حمولتها.

فؤاد إغبارية

من مواليد قرية مُصمص
يسكن ويعمل في مدينة أم الفحم

الثقافة

2014 MFA، اللقب الثاني، قسم الفنون الإبداعيّة، جامعة حيفا، حيفا.
2000–2004 BFA، اللقب الأوّل، قسم الفنون الجميلة، أكاديميّة بتسلئيل للفنون والتصميم، القدس.

المعارض الفرديّة

2015 **بين المخفي والمكشوف**، جاليري الفنون رموت منشه. أمينتا المعرض: يونيت قدوش وميري فيرنر.
حنينٌ إلى الضوء، جاليري زاوية، رام الله. أمين المعرض: سليمان مليحات.
2014 **بين الشخصي والسياسي**، جاليري جمعيّة البير، قرية عرعرة. أمينة المعرض: منار زعبي.
عودة إلى الفضاءات المترامية، جاليري الفنون، كيبوتس باري. أمينة المعرض: زيفا يالين.
ملك ليومٍ واحد، جاليري الفنون، جامعة حيفا.
ملك ليومٍ واحد، بيت الفنانين، تل- أبيب. أمين المعرض: دانيال كهنا.
2012 **ذاكرة مرئيّة**، صالة العرض والفنون أم الفحم. أمين المعرض: عبد عابدي.

المعارض الجماعيّة

2018 **خمسة، خمسة، خمسة**، متحف الفن الإسلاميّ، القدس. أمينة المعرض: د.شيريت مريم.
معرض افتتاحي، متحف الفن الفلسطينيّ، نيويورك.
القدس، جاليري زاوية للفنون، رام الله. أمين المعرض: زياد عناني.
2017 **معرض ربيعي**، جاليري زاوية، رام الله.
2016 **صالون يافا للفنون**، يافا – تل أبيب. أمينا المعرض: أمير نويمن ويئير روتمان.
معرض شتوي، جاليري زاوية للفنون، رام الله.
التحام، جاليري بيت المشرق، عمّان. أمينة المعرض: رولا العلمي.
جذور الهوية، جاليري الفنون 56، بيروت.

2015 **نقطة انطلاق نائية**، جاليري الفنون في كليّة دافيد يلين. أمينة المعرض: نافا برزاني.

أرض، جاليري الفنون طمرة. أمين المعرض: أحمد كنعان.

أرض، جاليري كيبوتس كفار يهوشوع. أمينة المعرض: نيطع هبر.

الشجرة الكريمة، صالة العرض للفنون أم الفحم. أمين المعرض: دنيال كهنا.

معرض خرّيجي اللقب الثاني في الفنون، جامعة حيفا، جاليري مكان للفنون، تل أبيب. أمين المعرض: إيتسيك جولومبرك.

حي، نامٍ، ساكن، موقع قطار هعيمق، كفار يهوشوع. أمينات المعرض: ميخال شكناي يعقوفي ونيطع هبر.

معرض تخرّج اللقب الثاني، جامعة حيفا. أمينا المعرض: إيتسيك جولومبرك، تسيفي جيفع

بورتريهات، جاليري الفنون، كيبوتس أييلت هشاحر. أمين المعرض: موطي جولن.

2013 **لون جليلي**، معرض فني في حتسور هجليليت. أمينة المعرض: تالي بن نون.

محطّة رسم رقم 6، جاليري البلديّة في الرملة، شبكة محطات الفن المُعاصر. أمين المعرض: دافيد فاكشتين.

شجرة الزيتون، الجامعة المورمونية، القدس.

2012 **الزيتون في الفنّ الفلسطيني**، جاليري السرايا، خان الباشا، الناصرة. أمين المعرض: أحمد كنعان.

محطّة رسم رقم 5، جاليري البلدية للفنّ المُعاصر، الرملة. أمين المعرض: دافيد فاكشتين.

صالون يافا للفن المُعاصر، ميناء يافا.

2011 **صورة من الفنّ الفلسطينيّ**، جاليري الطيرة. أمين المعرض: نائل قادري.

2010 **صالون يافا للفنّ الفلسطينيّ**، ميناء يافا. أمين المعرض: أحمد كنعان.

من هنا لهناك، جاليري الفنون طمرة، أمين المعرض: أحمد كنعان.

2009 **عِناق**، جاليري يد للجميع، عرعرة. أمين المعرض: فؤاد إغبارية.

أسوَد، جاليري الفنون – بيت الكاتب، الناصرة. أمين المعرض: فريد ابو شقرة (كاتالوج)

2007 **لا تروا لا تخافوا**، صالة عرض الفنون أم الفحم. أمينة المعرض: موران شوف.

2006 **متساوون ومتساوون أقل**، متحف على خطّ التماس، القدس. أمين المعرض: رافي إتجار (كاتالوج)

2005 **إيقاع**، جاليري الفنون طمرة. أمين المعرض: أحمد كنعان.

جروح وضمّادات، صالة العرض للفنون أم الفحم، أمينة المعرض: آفي جين (كتالوج)

ومضات، صالة العرض للفنون أم الفحم. أمين المعرض: سعيد أبو شقرة.

قهوة سمراء، جاليري الفنون بيت الكرمة، حيفا. أمينة المعرض: حنا كوبلر.

مناظر طبيعية، جاليري الفنون بيت الكرمة، حيفا. أمينة المعرض: حانة كوبلر.

آرتيك 7، متحف رمات جان للفنّ الإسرائيلي.

2004 **بدون عنوان**، **معرض خرّيجي قسم الفنون**، أكاديميّة بتسلئيل للفنون والتصميم، القدس (كاتالوج).

ساحة لعب، جاليري الفنون بيت الكرمة، حيفا.

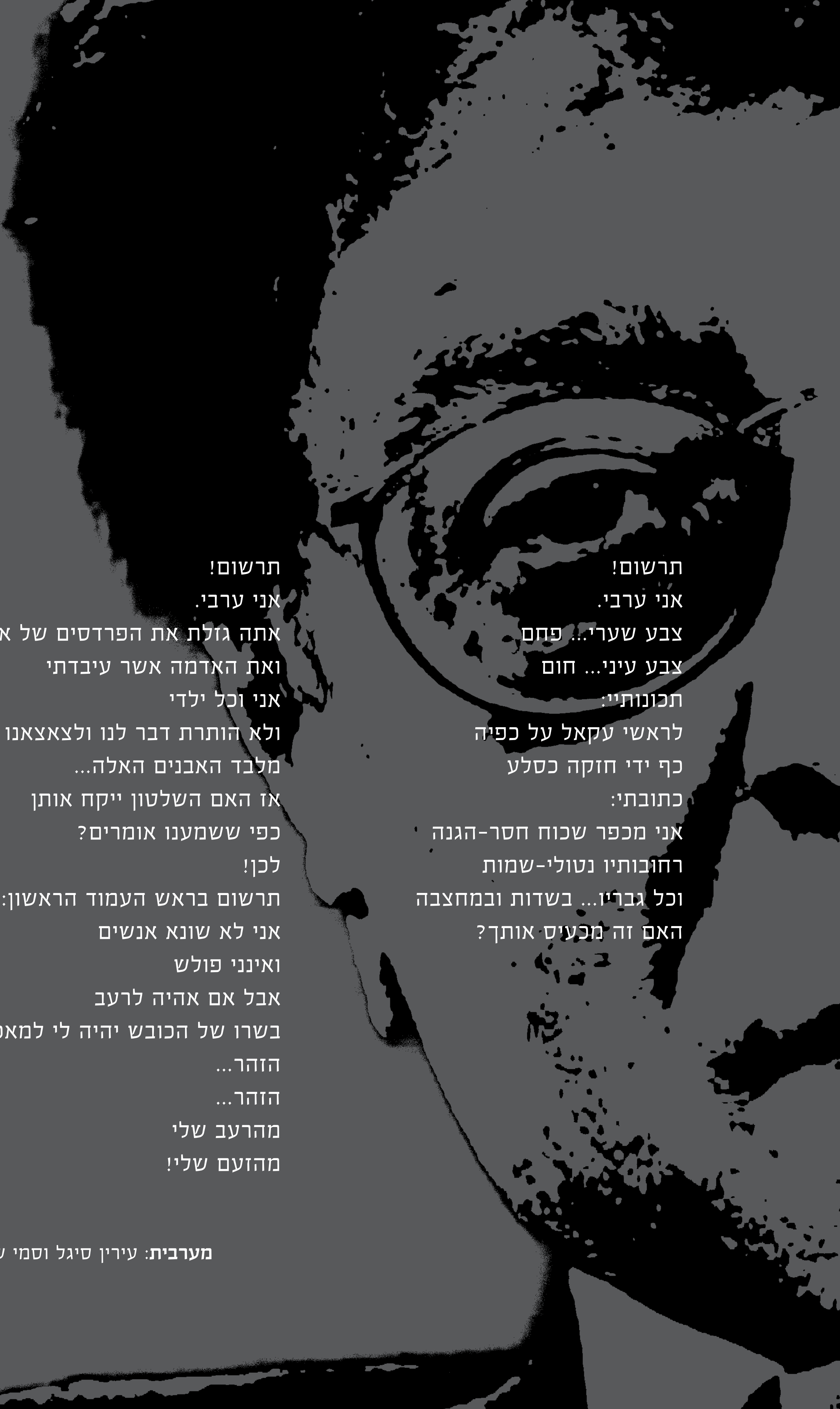
2002 **بدون عنوان**، أكاديميّة بتسلئيل للفنون والتصميم، القدس.

מחמוד דרוויש | תעודת זהות

תרשום!
אני ערבי.
מספר תעודת הזהות שלי
הוא חמישים אלף.
יש לי שמונה ילדים
והתשיעי יבוא אחרי הקיץ!
האם זה מכעיס אותך?

תרשום!
אני ערבי.
עובד עם חברי פועלי המחצבה.
יש לי שמונה ילדים
אני מביא להם לחם
בגדים ומחברות
מתוך האבנים...
אני לא מתחנן לצדקה מדלתך
אני לא מכווץ עצמי על מפתנך.
אז האם זה מכעיס אותך?

תרשום!
אני ערבי.
יש לי שם ללא תאר.
סבלני בארץ
בה הכל חים ברוגז
שורשי
היו מחופרים עוד לפני לידת הזמן
לפני תחילת העידנים
לפני האורנים ועצי הזית
ולפני שצמח העשב
אבי... צאצא למשפחת המחרשה
לא ממעמד אצילים
וסבי... היה פלאח
לא מְיֻחַס ולא מְקֻשַׁר
לימד אותי את גָאֲוָת השמש
לפני שלימדני לקרא
וביתי, בקתת השומר
עשוי ענפים וקנים
האם אתה מרוצה ממצבי?
יש לי שם ללא תואר!



תרשום!
אני ערבי.
צבע שערי... פחם
צבע עיני... חום
תכונותיי:
לראשי עקאל על כפיה
כף ידי חזקה כסלע
כתובתי:
אני מכפר שכוח חסר-הגנה
רחובותיו נטולי-שמות
וכל גבריו... בשדות ובמחצבה
האם זה מכעיס אותך?

תרשום!
אני ערבי.
אתה גזלת את הפרדסים של אבותיי
ואת האדמה אשר עיבדתי
אני וכל ילדי
ולא הותרת דבר לנו ולצאצאנו
מלבד האבנים האלה...
אז האם השלטון ייקח אותן
כפי ששמענו אומרים?
לכן!
תרשום בראש העמוד הראשון:
אני לא שונא אנשים
ואינני פולש
אבל אם אהיה לרעב
בשרו של הכובש יהיה לי למאכל
הזהר...
הזהר...
מהרעב שלי
מהזעם שלי!

מערבית: עירין סיגל וסמי שלום שטרית

צליל, ריח ואור

חוטי ההווה והזיכרון מושכים אותי בהתמדה לנקודות האור בקשר שנרקם ביני לבין משפחתי.

משפחתי הראשונה - סבי פואד, סבתי בהג׳ה, אבי מוחמד, אמי עפיפה, אחיי פאדי, מחמוד, פדאא ומועאד.
אני מרחף בדמיוני כילד ומלקט מתוך החלל האין-סופי תצלומי חוויות שצצים ועולים כהקרנת סרט מקוטע בנוף המשתרע ללא גבולות, בין החסון לאסון, בין הנעים לטראומטי. פסיעות מרובות שחורגות מעבר לגבולות המקובל והפסול, שמוּנָעוּת על ידי סקרנות וניסיונות משונים לפענח שלל סודות.

משפחתי השנייה - אשתי מנאר וילדיי סילין, מוחמד ואדם.
אני מרחף בדמיוני כגבר בוגר בעל ראייה לעתיד, מנסה ללקט את העבר וההווה ולצפות את העתיד, כחוט שמגשר בין נקודה שנרקמה בעבר הרחוק

להילה של אור קדוש המרצדת מולי בכל הצצה. ובתווך המציאות העכשווית, מרתקת ומלאה באהבה, בזוגיות ובאבהות, אך לפעמים המציאות הזאת נתקפת בתעתועי הקיום שבין האישי לפוליטי ונדחקת לעבר קצה מרוחק, שכמו נבלע בתוך ערפל כבד.

ברצוני להקדיש מילות כבוד, הערכה ואהבה לשתי המשפחות שלי:
לאבי ואמי ולאחים שלי, על התמיכה בי מילדות, על החיבוקים והרצון העז שלהם לעודד ולחזק אותי בכל השלבים בחיי.
לאשתי מנאר ולבנים שלי, על התמיכה והאהבה ללא תנאי, אף על פי שלפעמים עולמי האמנותי והתעסוקתי העלים אותי מעולמם האישי.

תודה ואהבה לכל מי שתמך בי - חברים, מקורבים ואמנים.

| ורדה שטיינלאוף |

מפות של זיכרון

בכניסה לביתו של פואד אגבאריה עומדים כמה עציצים ובהם קקטוסים ושיחי צבר ממינים שונים. הכניסה מובילה לחצר מרוצפת ובצִדה גדלים עצים ירוקים, עצי נוי ועצי פרי. באמצע השביל המרוצף עומד לתלפיות כלוב גבוה ובו שוכנות יונים, מקצתן רובצות רוב היום, ומקצתן קלות-כנף ומתעופפות בתוך הכלוב. כבר בילדותו גידל פואד יונים במחסן בית משפחתו, ואת אהבתו לחי ולצומח רכש בהיותו נער צעיר שעזר לסבו לרעות את עדר הכבשים על אדמתו הסמוכה לאדמות אל-לג'ון.

פואד אגבאריה, בוגר בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים, בעל תואר שני מאוניברסיטת חיפה, נולד בכפר מוסמוס, וממנו שאב את ההשראה של עולם ילדותו. תמיד אהב לצאת לטבע, להריח את האדמה הלחה לאחר הגשם, לשכב על האדמה באביב ולהסתכל מעלה על העננים המשייטים בשמיים הכחולים. לדבריו, "הכול היה פתוח, זיכרונות ילדות בכפר מוסמוס". הוא מרבה לדבר על ריחות בסביבתו המזכירים לו את ילדותו. אלו מהדהדים את תיאוריו של הסופר הצרפתי מרסל פרוסט (1922-1871), שהעניק לעוגיות המדלן חיי נצח. בפסקאות ארוכות ביצירת המופת שלו, **בעקבות הזמן האבוד**, תיאר פרוסט את ההשפעות הנפשיות שגרמו לו נגיסותיו בעוגיות המדלן, שהזכירו

לו את משפחתו ובעיקר את סבתו, שהרבתה לאפות עוגיות אלו:

> הגשתי אל שפתי כפית של תה, שבה טבלתי חתיכה מהמדלן. אבל בשבריר הרגע שבו נגעה בחיכי הלגימה הבלולה בפתיתי העוגיה, עבר בי רעד, נדרכתי למופלא שהתחולל בקרבי, עונג פשט בי, מבודד בלי שורש סיבתו. בן רגע הכה את תהפוכות החיים, עשה את אסונותיהם לסתמיים, את קוצר ימיהם לתעתוע, כדרך שפועלת האהבה, מציף אותי הוויה יקרה: ואולי הוויה זו, לא היתה בי, היא היתה אני. חדלתי להרגיש בינוני, מקרי, בן חלוף. מנין יכול היה לבוא בי ששון כזה? חשתי כי הוא קשור בטעם התה והעוגיות, אלא שחרג ממנו לאין שיעור, לא מאותו מין היה. מנין בא? מה משמעו? איך אשיג אותו?.[1]

בנוף ילדותו של אגבאריה מוטמעים שדות חיטה ושיחי תבלין - הזעתר או העכובית, שיופיים וריחותיהם מלווים אותו כל חייו. הוא מספר ש"המתחם ההררי מהכפר מוסמוס ועד אום אל-פחם, מלא נקיקי סלעים. בילדותי הייתי יוצא עם עדר הכבשים של סבי או לקטוף זעתר ועכוב עם חבריי מהכפר, ובעודי מטייל בהרים הייתי מכין לעצמי תפוח אדמה לוהט בתוך נקיק סלע שגיליתי בדרך". בשיחה בינינו, צירוף המילים "ריח ילדות" עולה על שפתיו הרבה כשהוא מתייחס לריח האדמה, במיוחד לאחר רדת הגשמים, או לריחות תבלין ולריח הכבשים.

ציורי מפות

אגבאריה נטוע היטב בתבנית נוף מולדתו. כהגדרתה של ד"ר גליה בר אור: "למרחב הסובב השפעה מעצבת על הגורם האנושי הפועל בו, והאדם, בתורו, משפיע על הנוף ומעצב אותו כשהוא משליך עליו את תבניותיו".[2] הנוף הסובב את אגבאריה הוא נושא עיקרי בעבודותיו ומשמש רקע לכל הנושאים האחרים, כפי שנראה בציורי השדות הצהובים המקיפים את כפר הולדתו [ר' ציורים בעמ' 139-155, 158]. בציור אחר [עמ' 113], מופיעה העיר אום אל-פחם בעידן המודרני, וכפי שהוא מתאר זאת: "לקחתי את קווי המתאר החיצוניים של עיר המגורים ופירקתי אותה מהיקום הצבעוני האמיתי". ציור

1 מרסל פרוסט, **בעקבות הזמן האבוד**, (1) בצד של סוואן, חלק ראשון: קומברה, מצרפתית: הלית ישורון, תל אביב: הספריה החדשה, הקיבוץ המאוחד/ ספרי סימן קריאה. עמ' 48.

2 גליה בר אור, **מיכאל דרוקס: מסעות בדרוקסלנד**, עין חרוד: משכן לאמנות, 2007, עמ' 59.

זה נראה כמפה מקוטעת. אגבאריה הטמיע בו את הצורות המתחברות לנוף, והוא מוסיף: "במחבואי הצליל של קווי המברשת או הצורות נחבאות אמירות שונות הן במישור החברתי והן במישור הפוליטי".

מפה היא בראש ובראשונה ציור, וגם למפה כנושא בציור ישנם תקדימים בתולדות האמנות: בכמה מציוריו של יאן ורמיר מופיעות מפות (לדוגמה, **סדנת האמן** [1670-1665]), ובאמנות המאה ה-20 מוכר הציור **מפה** (1961) של ג'ספר ג'ונס: מפה מדינית של ארצות הברית, שהועתקה בשמירה קפדנית על קנה המידה, אך הנחת הצבע הגולמית והנזילות יוצרות ציור מופשט. ג'ונס מאחד בציורו את דימוי המפה הגיאוגרפית השטוחה עם משטח הציור, ובוחן את הגבול בין מפה לציור ובין תיאור שטוח לעולם תלת-ממדי. ואולם בשונה מציורים אלו, ה"מפות" של אגבאריה צוירו מזיכרונו - מפות של זיכרון הנשענות על תצלומים של הכפר כפי שנראה בעבר וכפי שהוא כיום, על בתי האבן והחצרות וכל הסובב אותם.

על רקע הטרסות החקלאיות של הכפר הרדום מופיעים פרטים מהציור **גרניקה** (1937) של פיקאסו: ראשו של הסוס, פניה של האישה האוחזת בלפיד הבוער או ראש וידיים מורמות אל על. אגבאריה צובע אותם בצבעים עזים של ירוק ואדום, צבעי הדגל הפלסטיני. עבודת המכחול נעשית במקטעים, כמו משפטים מגומגמים שהמילים נאמרות בהם במקוטע. אגבאריה נזהר באמירה, שמא תהיה קיצונית מדי או ריאקציונרית. כמו המפה המצוירת בשטיחות וכמו מיידעת אותנו שהציור הוא דו-ממדי, כך גם הציורים של רצפת הבָּלָטוֹת, המשקפים את צבעי הלבן-צהבהב-חום של בתי האבן בסביבתו של אגבאריה. רצפת האבנים / הבלטות אינה שלמה או מושלמת, והיא עשויה כך שחלקי השיש המוטמעים בה אינם נוגעים זה בזה, אלא הם פרגמנטים מקוטעים, כמו שיחה מקוטעת שבה לא שומעים או לא אומרים את כל מה שיש לומר.

נוסטלגיה של אור

פואד אגבאריה מתייחס באמנותו לביוגרפיה שלו. עבודותיו הן בעלות מאפיינים תרבותיים, אדריכליים ואסתטיים אסלאמיים, פלסטיניים ומזרחיים - כמו שיח הזהויות שחופף את המציאות, הן של סביבתו הקרובה והן של העולם הגדול. תופעת הזליגה הבין-תרבותית עומדת ביסוד עבודותיו. עבודות אלו, שנעשו בשלוש השנים האחרונות, מאופיינות בצורות אורנמנטליות המזכירות כתב ערבי. אלו ציורים הגולשים אל מעבר לפורמט וממלאים

את כל-כולו ברישום צבעוני, חושני ומלא תנועה, כמעין ריקוד של אותיות. הציורים מבוססים על גריד, דגם שחוזר על עצמו בגרסאות שונות ומהדהד את צורת הערבסקה, המתפרקת ונבנית חזרה עשרות רבות של פעמים. כמו צורת כתיבה המשתרשרת בתוך עצמה; אותו דגם ליניארי החוזר על עצמו ומתפשט עד אין-סוף. אגבאריה מכניס לציורים משפטים משיריו של המשורר הפלסטיני דרוויש, ושוזר בהם גם מחשבות והגיגים משל עצמו. רבות מהאותיות הופכות לתבניות יפהפיות של צבע ואור, המדגישים אותן. הוא קורא לציורים בשמות כמו: **רוח קיצית, מעבר לקו הגבול, לשבור את השתיקה, דרכון, בנוכחות ההעדר**.

אגבאריה לוקח אותנו, הצופים, צעד אחד קדימה ומתעתע בנו בעודו שובר את צורתה האחידה של הערבסקה ופוגם בהרמוניה. מדי פעם בפעם הדגם המחזורי האין-סופי מופר ומשבש את הסדר הקיים. שבירת הדגם פוגעת באיזון, בדחיסות, בחזרתיות ובצבעוניות העזה של העבודה. אין לה התחלה, אמצע וסוף, אין בה ימין ושמאל, למעלה ולמטה, מרכז ושוליים או כל היררכיה אחרת. שכפול הדגם לגובה העבודה ולרוחבה מדמה מערך אין-סופי, שנגיעה אחת מהירה של מכחול משבשת ומערערת בו את הסדר המוקפד.

ציורי שטיחים

ציורי האותיות המוארות הובילו לציורי שטיחים עמוסי אלמנטים ארכיטקטוניים ואורנמנטליים, כמו השטיחים שהיו מונחים על רצפת בית ההורים. ציורי השטיחים מהדהדים זיכרונות ילדות כסוג של געגוע הביתה. הן השטיח, שנועד לשרת את הפולחן הדתי באסלאם ונחשב כממלא תפקיד רוחני מובהק, והן דימוי הערבסקה, המבטא את המבנה המופלא והמורכב של העולם ואת שלמותו ההרמונית, משמשים את אגבאריה בסיפור הדומם של המקום שבו הוא חי.

ציורי השטיחים הצבעוניים היפהפיים מפתים להתקרב אליהם ולראות את הפרטים המצוירים, אך בה בעת הם גם מצמררים בעודם מעבירים את הצופה מזיכרון אחד של מקום וזמן - לזיכרון אחר של מקום וזמן אחרים. על שטיח אחד מופיעה כף העמסה של דחפור ("שופל"), המיועדת להרוס; על שטיח אחר מופיע מטוס בתנועת מכחול אדומה ומהירה ובתחתית של שטיח נוסף מופיעה ספינת קרב.

בעבודות אלו אגבאריה יוצר מרחב ביתי פנימי מאיים, המתכתב עם מושג המאוים של פרויד או "מושג ללא בית". בהמשגת המאוים מתקיים כאן מצב

פרדוקסלי, שכן הזר וההזוי, המסוכן והאכזרי הוא הניגוד של הביתי הנוח והמוכר. במפגש הדיאלקטי הזה, היפה פוגש את המאיים, וכשהזר מגיע מן הטריטוריה הביתית הוא מפחיד כפליים. הפרדת הגבולות בין סובייקט לאובייקט משתבשת, כאשר ייצוג החופש והשחרור (של משיחת המכחול ותנועתו) פוגש את היפוכו המקבע (חומה, גבול).

נופים

בציורי הנוף הפנורמי אגבאריה לוקח אותנו להרים, לעמקים ובמיוחד לשדות הרחוקים שבהם טייל וכמו נבלע בתוכם. בציורים אלו שולט הצבע הצהוב ומאפיל על כל שאר הצבעים. אגבאריה משתמש במשיחות מכחול חופשיות ובחריטה בטכניקה שמעצימה את ההתבוננות בציורים אלו.

באותה מידה של עוצמה וביטוי חד הוא מצייר את הצברים הירוקים הטריים [עמ' 99] שעדיין לא פרחו על רקע שמיים אדומים, כשהם צומחים בתוך אדנית עצומה, גדולת ממדים, עשויה שיש אפור. ורידי השיש המודגשים אינם אחידים; מקצתם בהירים ומקצתם שחורים, והם נראים כמו שריגי גפן המשתרגת על פני מצבת האבן - השיש.

יצירתו של פואד אגבאריה מתעוררת לחיים באמצעות הצורות והצבעים. אלו עולמות שהיו ואינם, צללים ודמויות, הקורמים עור וגידים. זיכרונות שחוזרים להדהד בנפשו כמו קול פנימי מרוחק. לאחרונה החל לצייר את הצעצועים שליוו אותו בילדותו. אותם צעצועים שהיה מפרק ומרכיב מחדש, ולא בהכרח בהתאמה למקור. ציורים אלו מפתים מאוד מעצם היותם עשויים בקפידה רבה, בדגש על הפרטים ובצבעוניות ילדית. במבט מעמיק, הצופה מבחין באביזרי מלחמה כמו רקטה, טיל או קנה של רובה. ציורים אלו מצוירים בהשטחה ובצבעים פסטליים המזכירים את תקופת הילדות: ורוד בהיר, תכלת, ירקרק וצהבהב.

היצירה החדשה של פואד אגבאריה בוחנת מושגים של זהות ושייכות ועוסקת בהיבטים של מקום. הוא מטפל בפרקי זמן ומיקומם במרחב דרך מניפה עשירה של תחושות, צבעים וריחות. דרך יצירתו אנו נחשפים לעולמות שנכחדו, למאורעות שחלפו ולדמויות שעברו מן העולם. את החלל הריק שהותירו, אגבאריה ממלא בשברי מחשבה, במקטעים משובשים ובמעגלי תהודה, המציתים מחדש חוויות שנשכחו לפרק זמן קצוב, שהוא זמן הצפייה של כל צופה וצופה; חוויות שנשכחו - אך לא נמחקו.

| עאידה נסראללה |

פרויקט אמנות להוויה אין-סופית

בילדותי קיבלתי הרבה מתנות ומשחקים, המשחקים לא נותרו כשהיו. ביצעתי בהם כמה ניסיונות באמצעות שימוש במברגים, פליירים וברגים, ואז מפרק את המשחקים האלה ויוצר מזה משהו חדש. אני זוכר את הרכבת הנעה שעשיתי מקופסת הגפרורים וקופסת הסיגריות. פירקתי את המשחקים החדשים והרכבתי אותם מחדש כדי להשתמש בחלקים של המשחקים ברכבת שלי. הדבר שליבה את שמחתי ואהבתי לתחום זה הוא שבני המשפחה יזמו והציגו את הציורים שלי בפני קהל, ולא הפריעה להם העובדה שאני תמיד משנה הכול ושום דבר בציוריי לא נשאר בדמותו המקורית.[1]

לדברי מירנדה ברוס-מיטפורד, ״הנושאים שהעסיקו את בני האדם נשארים קבועים, במידת מה, כמו פוריות המין האנושי, פוריות הקרקע, הלידה, החיים, המוות ועוד״.[2] דבר זה נכון, משום שהנושאים תמיד חוזרים ונשנים, אבל השאלה

1 פואד אגבאריה, דואר אלקטרוני למחברת, 2014.

2 Miranda Bruce-Mitford, *Signes and Symboles: origines et interprétations* (Paris: Larousse Universel press, 2009), 7.

הנשאלת היא: איך הסופר או האמן מתייחסים לאותו הנושא מבחינת הסגנון? זו שאלה המחקר המעניינת בעבודותיו של האמן פואד אגבאריה.

אין ספק כי מי שנכנס לסטודיו של אגבאריה יחוש עומס חושי לנוכח המספר הרב של הנושאים והטכניקות בציוריו. לדוגמה, הצבר מופיע במידה ניכרת בציוריו, בתחילה כדימוי ריאליסטי, אבל הוא הולך ומתרחק מצורתו המקורית והופך לדימוי מופשט. תהליך דומה קורה לדימויי הקציר וכל מה שקשור אליו, הטבע על מגוון ביטוייו: טבע מופשט וטבע ריאליסטי, הכולל עצים ושדות, ציורי גרפיקה לינארית ולוחות מעוטרים, ועוד מגוון רב של סגנונות וציורים, המקשים על הצופה בהם למיין אותם.

נושאים אלו לא נוצרו או נעשו בסדר כרונולוגי קבוע. האמן מתייחס בציוריו לנושא כלשהו בסגנון מיוחד לנושא, ואחר כך עובר לנושא אחר, ולאט-לאט חוזר לנושא המרכזי, אבל בסגנון חדש ומיוחד במינו. לדוגמה, השלב שנקרא בעבר בשם "השלב הצהוב" הוא תהליך המתאר את געגועיו של האמן לימי ילדותו, וכולל תיעוד של מראות שראה בשדות של סבו ושל מראות הפלאחים בכפרו. האמן חוזר ומשתמש בצבע הצהוב המסמא משום שצבע זה נפוץ בעונת הקציר וייחודי לה. "המראות כוללים אנשים ונשים שעוצבו בציורים בסגנון המיוחד למקום, וכך אחדות האדם והמקום מתבטאת בציורים".[3] במהלך שנת 2018 חוזר הצבע הצהוב ומשתקף בציורים, בדומה לנושאים אחרים, שאתייחס אליהם בהמשך בקיצור נמרץ.

איך אפשר להבין את ציוריו של אגבאריה, לאור העומס והמספר הרב של הנושאים והסגנונות המצויים בציורים אלו?

קשה לענות תשובה אחת ויחידה על שאלה זו. לכן הסמיוטיקה ותורת הסמנטיקה יהוו מקור עיקרי למאמר זה, המסתמך על דברי אלג'בורי:

> כל דבר שתופס מקום מסוים, בהקשר זה הציורים, הוא בעצם סימן או מסמן. וזאת משום שהעין נחשבת לכלי הראשון ולמקור העיקרי של האדם המבקר או הקורא. המונח "פרשנות" נטבע לראשונה בעקבות הרצון להגיש פירושים לטקסטים הדתיים, הנובעים מהמשמעות הסמויה של הטקסט ולא מהמשמעות הגלויה.[4]

אם כן, ישנו הבדל מהותי בין פירוש ובין הרמנויטיקה: הפירוש מציג פרשנות מילולית, אבל ההרמנויטיקה מציגה משמעויות רבות שאינן נגלות במבט ראשון, ומשום האופי המורכב בדיוקנאות של אגבאריה, בהתייחסי לעבודותיו אני

3 עאידה נסראללה, "געגועים", חזרה לחללים הפזורים (קטלוג פואד אגבאריה) (2014). [בערבית]

4 עבד אל-רחמן מוחמד מחמוד אל-ג'בורי, "הפרשנות, המיסוד, המונח והמשמעות", כתב העת של אוניברסיטת כרכוך למדעי הרוח 2, מס' 5 (2010): 18. [בערבית]

נוטה לאמץ את גישת ההרמנויטיקה שמבוססת בעיקר על תורת הסמיוטיקה,[5] המתייחסת בעיקר למסמן-מסומן ולמשמעות.[6] עם זאת, איני מוגבלת לכלל שלפיו כל מסמן אינו יוצר תמיד את אותו המסומן, מכיוון שמבקר כלשהו עשוי לראות את הישויות בדרך שונה ממבקר אחר, וכלל איני מאמינה בהפיכת התיאוריות לאגדות ולמיתוסים. ההרמנויטיקה הביקורתית של יצירת אמנות כלשהי גורמת למבקר להפוך לאדם יוצר שכותב על טקסט חזותי בגישה תרבותית, וזה מקור לסתירה! שכן, המגוון הרב של הפרשנויות מוליך את היצירה בסימטריה הדדית בשילוב דוגמאות והוכחות לתוך הֶקשרים משתנים, וכך אנו עומדים בפני מצב של פרשנויות רבות המנסות לשכנע ברלוונטיות שלהן, ברצותן לחשוף את הטקסט הסמוי בכל יצירה. לכן אפשר למצוא אותו מוטיב או אותו מסמן שב ומופיע בכמה דיוקנאות, ואולם, סמלים אלו (ה"מוטיב" או ה"מסמן") נושאים משמעויות שונות בהתאם לשדה הפרוצדורלי המיוחד להם. המונח "שדה פרוצדורלי" הוא מונח כללי המשמש ברוב המדעים, ומשמעותו: שימוש לפי הֶקשר.[7]

כאמור, קשה להגדיר או לשייך את יצירותיו של אגבאריה לקטגוריה מסוימת או לתת להן פרשנות קבועה. לכן המבקר יצירות כאלו נתקל בקושי בבואו להתייחס לעבודתו של האמן. המבקר נתקל במבוך הצבעים והסגנונות הרבים המצויים בעבודות, שהופכים את האמן לחוקר של צבעים. ברצותנו לקבוע סימן מובהק ואופייני לעבודתו של אגבאריה, יורשה לי לטעון כי התנועתיות היא אחד הדברים המאפיינים את עבודתו, גם כאשר ציוריו מציגים צבעים וסגנונות שונים. בביקורת העבודות אנו מעלימים את המילה "רציונלי", משום שהאמנות שואפת תמיד להגיע לאבסורד או לדברים לא הגיוניים, בתוך עולם שבו הזהות שווה לאין-סופיות.

להלן אתייחס לעבודותיו של אגבאריה בחלוקה לשלושה נושאים: הטבע, הדיוקנאות והציורים הפוליטיים. עיסוקו של אגבאריה בטבע נרחב, ונחלק גם הוא לכמה תתי-נושאים.

5 לפי טענתם של באל ומירון הפסיכואנליזה מחייבת הימצאות סימנים וסמלים, כלומר, העולם הוא קבוצה של סמלים; כל דבר שתופס מקום בעולם הוא סימן, גם הדיוקן מציין סימן על הקיר. העולם המערבי קיבל לחיקו בשמחה גדולה את תורת הסמיוטיקה, אבל לא שם לב למונחים כמו: "סימנים", "איות פסוקים" ו"תכונות". כל המונחים האלה אינם אלא מערכת סמלים ומשמעויות שכבר הובאה בקוראן בדרך דומה לתורת הסמיוטיקה המקובלת כיום. ראו:
(Mieke Bal & Norman Bryson, “Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin* 73, no. 2 : 174-208.)Jun., 1991

6 סעיד בינכארד, "אפשרויות הטקסט ומגבלות המודל התיאורטי", כתב העת **פיקר ונקד** [מחשבה וביקורת] 56 (2004): 51-60. [בערבית]

7 שם, 28.

(1) הטבע

נופים מיושבים

במאמר קודם[8] התייחסתי לציורי הנופים שהתמקדו בקציר ובהרמוניה השוררת בין בני האדם לאדמה, דבר שהתבטא בשימוש בצבע הצהוב ובכמה כתמים שחורים. בציורים אלו ראינו את האיכרים והקוצרות האוספים את תנובת השדה. הצבע הצהוב עומד גם במרכז ציוריו של אגבאריה המלאים אור ומשלבים את מרקם הטבע עם מרקם חיי בני האדם ובעלי החיים. הציורים האלה ממשיכים בעיקר את המסורת האימפרסיוניסטית, בחירה שנובעת מכך שאנו מתקשים לראות ולהבחין בחדות במראה האנשים או הטבע, ונדרש מאיתנו מבט ממוקד. אגבאריה מצייר שוב ושוב את אותו הנושא; בציור **הקוצר השומר** (2018) [עמ' 154] הוא מצייר את האדם האוסף את תנובת השדה.

בציור אחר שכותרתו **סבא שלי** [עמ' 141], נראה הסב שקוע בעבודתו בשדה כשהוא בוחן צמח לא-מוגדר. על רקע ההקשר הסמנטי הבולט בציורים אחרים באותו הנושא, התבוננות מעמיקה מעלה שמדובר בחיטה. אבל כשציור זה מוצג בנפרד מציורים אחרים, אפשר שהאדם המתבונן בציור זה יראה דבר אחר בערימת הצבע שהסב משוקע בה, כראות עיניו.

בציור אחר שכותרתו **אישה בקציר** (2016) [עמ' 153] אנו רואים אישה שתווי פניה אינם ברורים. במבט ראשון איננו יודעים למה יש כתם שחור בצד ימין של הפנים, ולמה אישה זו פוערת את פיה בפליאה. אבל חזרה למורשת מלמדת אותנו כי בעבר כיסתה האישה את פניה בבד כדי להגן על פניה מסובין החיטה. נשים כינו את התהליך הזה בשם "דַּיְשׁ", כלומר הרחקת דגני החיטה מהגבעול. לכן אני טוענת כי הקודים התרבותיים של המבקר נחשפים כאשר נדרשת ממנו פרשנות שתלויה בתרבות האמן עצמו.

הציור **נוכח/נפקד** (2015) [ציור מס'] הוא בכלל ציור אימפרסיוניסטי שנוטה להפשטה, מכיוון שהעין רואה בקושי כיסא ריק ולצדו בעל חיים - כבש או עז. במקרה כזה, האדם מצוין בכותרת ובהימצאות הכיסא הריק, שנושא משמעויות רבות לציון הנוכחות והנפקדות.[9] ואולם במקרה זה אין ביכולתנו לפרש את המסמן - הכיסא, כמסמן את הנוכחות או ההעדר, מכיוון שישנה אפשרות שמדובר באיכר שהלך למקום כלשהו ואמור לחזור. בציור זה ובציורים אחרים של אגבאריה ניכרת התעניינות מיוחדת בצבעוניות הכיסא, וכמותו גם בצבעוניות של בעלי החיים והמקום. כדי להפעיל את מערכת הנוכחות בציור

8 נסראללה, 2014.

9 עאידה נסראללה "לשון הדברים בין תיאוריה למימוש: למידה מתוך ניסיון", **אל-חסאד 5** (2015): 198-171. [בערבית]

נדרשים מאפיינים מנוגדים, כלומר הֶעְדֵּר, ובעצם, ההתייחסות לנוכחות נחשבת לאחד מסממני ההעדר והשוני.

ברוב הציורים שבהם הצהוב והשחור מתמזגים, נבחן אם הסימטריה הצבעונית משולבת בסימטריה של נושאי הציור. בציוריו של אגבאריה מהשנים 2015-2018, בתקופה שבה חזר האמן לשלב את צבעי הצהוב והשחור, ניכרת התרבות של משיחות מכחול שחורות. בכך הפך הצבע השחור למוקד המדגיש צבע אחר, דבר שמקנה לציורים דינמיות שמרגיעה את הלהט המתפרץ ומבליטה את הערפול הנמצא בפרטים הסמויים מהעין, כפי שמשתקף בציור **סבא שלי**.

שיחי הצבר

בציורי הצבר, שצוירו לראשונה בשנת 2010, נמצא כי שיחי הצבר משתנים חליפות בין הסגנון הריאליסטי לסגנון האימפרסיוניסטי. עם הזמן נטה האמן לפירוק הקומפוזיציה ולערעור עליה, כפי שמתבטא במפורש בכותרתו של הציור **התפרקות** (2015) [עמ' 235]. בציור אחר ישנם שני חתכים שקו שחור מקשר ביניהם, עד שהם מתאחדים באמצעות פיזור של שיחי הצבר הירוקים. ציורים אחרים צוירו בשחור, נוסף על פיזור הפירות הכתומים, המשולבים בגוני צהוב. כמו כן מתואר עציץ שכביכול מנותק מלוחות הצבר, כמו השיחים המנותקים משורשיהם ומפוזרים על פני הציור. הציור מאופיין בהרמוניה צבעונית שיוצרת אחדות, אך מנגד, ישנו החיתוך. מבחינה סגנונית, החיתוך הוא פירוק החלקים וחילוצם ממקומם, אבל החילוץ הזה הוא סמלי ולא ממשי, מכיוון שהצבר משריש ומתפתח מחדש בכל מקום שבו הוא נמצא.

ציורי הצבר הראשונים אצלו מתקרבים לאמת הן מבחינה צבעונית והן מבחינה צורנית, כפי שאפשר לראות בציור **שרידי צבר אל-לג'ון** (2010) [עמ' 102]. אגבאריה ממשיך לצייר את שיחי הצבר הן בסגנון אימפרסיוניסטי והן בסגנון אקספרסיוניסטי סמלי, כפי שמתבטא בציור **חריף** (2017) [עמ' 245], המאופיין בצבעי אדום, ורוד ושחור המפוזרים באקראי. האמן יוצר מצב אחיד בין רקע הציור לצבר שבעציץ, ובכך יוצר אחדות בין הצמח ומקומו המוגבל ובין המרחב הגדול סביבו. שיח הצבר אינו צבעוני במציאות, והבחירה הצבעונית כאן מחריגה אותו מהסמליות המקובלת. אלמלא אזכור הצבר בכותרת, היה אפשר לחשוב שהצמח בעציץ הוא סוג של ורד, דבר שעשוי לפתוח פתח לפרשנויות שונות.

בציורי הצבר אגבאריה מנהל דיאלוג אמנותי עם האמן עאסם אבו שקרה וחברו כרים אבו שקרה, כאשר כל אחד משלושת האמנים שומר על הסגנון המיוחד לו. בציורי הקיר אגבאריה מפרק, מערער ומעלים את הצבר מצורתו הראשונית.

מבחינת הצבעים והצורה ציורי קיר אלו מרחיקים את הצבר מהמציאות [עמ' 124]. האמן שב וחוזר מחדש לציורי הקיר, ובכל פעם הוא מבטא חידוש ושוני מבעבר. אמינה ע'סן סבורה כי "כל חזרה היא בעצם קבלה וכל קבלה היא שוני יותר מדמיון, המשמעות שהוחזרה - אי אפשר לחזור עליה, אך היא הופכת לקבוצה מצטברת של פרשנויות".[10] סברה זו דומה לדבריהם של ז'אק דרידה ואחרים מחסידי תיאוריית הדה-קונסטרוקציה. דרידה סבור כי כל סילוק יוצר משמעות שונה. בכל הביטויים האלה חוזר עקרון השוני. דרידה חושב שהשוני הוא מרכיב המשותף לכל הניגודים המושגיים שתורמים לבירור השפה (האמנות בהקשר זה) ופריצת המערכת שלה.[11]

דרידה ייחד את תיאוריית הדה-קונסטרוקציה לתחום הלשוני, אבל אין ספק שתיאוריה זו מתאימה גם לתחום האמנות. האמן נטה לסילוק ולשוני כדי להביא לשינוי. בעיקר בציורי הקיר, הצבר אינו נושא משמעות אחידה בגלל מעשה החזרה והשוני. לדוגמה, בציור שכותרתו **צבר ברקע זיכרון** (2013) [עמ' 211-210] יצר האמן רקע בצבעים כהים ובו כמה נקודות צבעוניות באדום ובצהוב. האמן צייר משולשים בדרך אקראית, כמעין פירוק של הציור הקישוטי, ועליהם מונח צבר בצורת קווים שחורים, המהווים לוחות צבר חלולים. חלל הלוחות הוא בעצמו רקע הציור. השינוי והריחוק מהמקור העניקו לציור פרשנות חדשה, ונשאלת השאלה: האם צבר זה הוא אכן צבר? האם מפרש הציור יעניק לו את השם "צבר" גם אם לא הבחין בכותרתו?

בין ציורי הקיר נמצא ציור שכותרתו **התפרקות** (2014) [עמ' 114-115] שבו האמן עוסק בפירוק הצורה המקורית, בהפרדת הצבר מהתכונה ה"צברית" שלו, כלומר מצורתו האמיתית. הצופה יכול לראות בעבודה זו ציור מופשט צבעוני בירוק, צהוב ולבן, ואף לייחס לה סמלים ופרשנויות אחרות. גם בציור הקיר **ללא כותרת** (2016) [עמ' 268-269] הצבר נראה כמו משולשים שצוירו בגוני אפור, ומוגדרים בצבע שחור בסגנון מבשרי האקספרסיוניזם. בציור ישנם כמה סלסולים קטנים באדום, בעיקר בצדו הימני, וכן סלסולים בירוק בהיר ובכחול, שכמו עומדים להיבלע ולהיעלם בתוך הצבע השחור שמשתלט על הציור כולו. עם זאת, ציורים אלו עונים על ההגדרה האופרציונלית שמבוססת על תפיסת "הטקסט האמנותי כמצב של גישור בין העולמות המשוקעים בו ובין העולם הריאליסטי, טקסט זה נסמך על ההקשר הלוונטי לשימוש בו".[12]

10 אמינה ע'סן, **קריאות מכוונות בפרשנות ובקבלה** (ביירות: דאר אל-אאדאב, 1999), 1. [בערבית]

11 ראו: ז'אק דרידה, **אתרים: שיחות עם ז'אק דרידה**, תרגום: פאריד אל-זאהי (פרסומי תובקאל, 1993), 14-15. [בערבית]

12 מוסטפא נאסף, **הלשון, הפרשנות והתקשורת** (כווית: המועצה הלאומית לתרבות, אמנויות וספרות, 1995), 77. [בערבית]

ציור אחר, גדוש סמלים וסגנונות, הוא הציור **ללא כותרת** (2012) [עמ' 221], המורכב מארבעה חלקים: האדמה בצבעי ירוק כהה, ירוק בהיר וצהוב, נראית כאדמה באביב; עליה עומד איש שחור שתווי פניו מטושטשים ומרים עציץ צבר, כמסמל את הגבול הקיים בין אזור הרגליים לאזור המרעה. הדבר המתמיה בציור זה הוא הצבר הצבוע בצבעי כתום וורוד, שניהם צבעים חמים. ואילו העֶדֶר צבוע שחור, והאדמה שמסמלת את העשב עשויה בפיזור כתמי של נקודות צבעוניות. בעלי החיים מצוירים בסגנון ריאליסטי אקספרסיבי, בדומה לאיש השחור. מול הציור הזה עולות השאלות: מהו המקום הבטוח ביותר? האם בעלי החיים הופכים למפלצות? ומדוע האיש השחור לוקח אתו את פרחי הצבר?

אם כן, ראינו כי הפירוק והערעור הם מתכונותיו של האמן החוקר והבוחן, ששקוע תמיד בשלב החיפוש והפיקות. בציורי הצבר לא הבחנו בהרמוניה מלאה, אלא ברובם הבחנו בסוגים אחדים של שוני. אדורנו סבור כי אחד המרכיבים החשובים במודרניזם הוא עקרון הסתירה או השוני, שמעניק ליצירת האמנות רובד של ניכור חברתי. ההרמוניה אצל אדורנו אינה אלא אשליה ושיבוש של המציאות הבסיסית. אדורנו סבור כי השוני מעורר תענוג ונוח יותר מהרמוניה, ודבר זה משתקף בציורי הצבר בכלל ובציורי הקיר בפרט.

טבע מופשט

בציורי הנופים המופשטים ישנם שטחים צבעוניים הנראים כאילו האדם צופה בנוף מלמעלה, במבט ממעוף הציפור, כאשר הטבע ריק ממגורים ומאנשים, כשלא נשאר בו דבר למעט כתמי הצבע. לדוגמה, הציור שכותרתו **האופק** (2011) [עמ' 124] הוא בעצם ציור נוף שמורכב משני גופי צבע: (1) ירוק וחום, ירוק כהה וחום כהה - כולם צבעים שמסמלים את השדות, המדבר וההרים; (2) כחול בהיר וכחול כהה, המסמלים את השמיים הנראים באופק. הניגוד והשוני בין גוני הצבעים מצד אחד, והקרבה בין גוני הצבעים הבהירים מצד אחר, מגבירים את תחושת העומק בציור, ובייחוד מבליטים את השוני בין הצבע החום הכהה בחלק הקרוב לשמיים הכחולים, ובעקבות זאת המבט נודד אל האופק הרחוק.

שלושה ציורים משנת 2016 [עמ' 125, 126, 127] נושאים את הכותרת **נדידת האדמה**. ציורים אלו מאופיינים בצבעי סגול, צהוב, חום וירוק לגווניו השונים, ישנם גם צבעים בהירים הנראים כשבירה בין החלקים האופקיים והאנכיים, וצורות משובצות הדומות לרסיסים צבעוניים המפוזרים בציור, כמסמלות את ההפרדה של הטבע מתכונות בני האדם. אני סבורה שהכותרת של שלושת הציורים האלה היא שהשפיעה על הנראות הרוחנית שלהם, כאשר בעיניי הם

מתפרשים כעולמות צבעוניים שיכולים לנוד ולעבור לעולמות מושגיים אחרים.
ציורי הנוף המופשטים הם ציורים מסובכים. החלקים הצבעוניים מתלכדים לצורות גיאומטריות מקושטות, אך הקישוט עצמו חסר צורה ברורה. איננו רואים אלא כתמים צבעוניים הנעים באקראי בעומק הציור לצד כמה קווים חסרי גבולות, משום שציורים אלו שואפים לאין-סופיות ולהבטחה לעזוב. אין בציור אלא צבעים מפוזרים בלי שום רקע אסתטי, אבל צבעים אלו לא נועדו לקישוט, כמו שראינו בציורי הקיר. האם המרכיבים הצבעוניים האלה הפקיעו את הציור מזהותו והפכו למעין חוצנים שמושכים את מבטו של הצופה לחלקים מחושבים?
הציורים האלה משקפים כיוון פילוסופי: הציור דורש תשומת לב והתעניינות במשמעות המטפורית של כתמי הצבע, שכמו דורשים להקשיב לקצב. אולי הצבעים מהדהדים קול פעמון שדוחף את הצופה לפנות לאזור רוחני שאי אפשר לראותו, משום שהעולם המוחשי מונע מאיתנו את הראייה? לדברי אומברטו אקו, "סוד הטקסט טמון בהיעדרו", ומשפט זה מתאים לכוונה של הפרדת הטבע ממקורו, מכיוון שהציור אינו מתבסס על דימוי כלשהו אלא על דעתו של האמן או האדם שמעניק פרשנות לציור.
הפשטה היא הדרך ל"הפיכת האמנות למרכיב רוחני". לכן, כשקנדינסקי קרא להפשטה אמנותית הוא התכוון להתנתקות מהחומריות, כדבריו:

> רק עכשיו ישנו ניעור משליטת החומר, שהביא אלינו ייאוש ותסכול בגלל העדר הרוחניות, דבר שגרם למחסור במטרות וביעדים. כשהאמונה, המדע והמסורת מתערערים, העולם החיצוני חשוף להידרדרות, וכשהאדם עובר מהתמקדות בצורות לשלב ההסתכלות הפנימית, הספרות והמוזיקה נחשבות לתחומים המשמעותיים ביותר במהפכה הרוחנית.[13]

אם כן, התנתקות הדברים מצורתם החומרית היא אחד מסוגי הפנייה לרוחניות.
בנוגע ל"הפיכת האמנות למרכיב רוחני", אמנות האסלאם קדמה לקנדינסקי. באמנות האסלאם מצויים ציורים מופשטים על נייר וצורות גיאומטריות בשיא הפשטתן, כולם בעלי ממד רוחני. אצל אגבאריה, הממד הרוחני מופיע בבירור בציור ללא כותרת (2018) [עמ' 112] ובו קו ספירלי בצבע ירוק משתרע על פני הרקע הצהוב בהיר שבו מתוארת העיר אום אל-פחם. הקו הזה מתחיל ואינו מסתיים, מושך את עין הצופה אחריו במסע אין-סופי. ציור זה אינו משקף דבר מן המציאות ואינו מזכיר שום נוף. במבט ראשון הצופה נבוך בגלל הערפול,

13 Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art* (New York: Wittenborn, Schultz, 1947), 24-33.

המתבטא בעבודתו של אגבאריה בציורי הצבע המופשטים. אנו רואים את קווי הספירלה כמו נמלטים לעומק לא-ידוע, כאילו ישנו דבר-מה נסתר מאיתנו. הציור הזה מסמל את המחשבה הסופית, וכששאלתי את האמן אם הוא נוטה לגישה הסופית או מושפע מזרם הסופיזם, הוא הנהן. איני יודעת מדוע, נזכרתי בביטוי הדתי המובא בקוראן: "הוא הראשון ו[הוא] האחרון, [הוא] הנגלה ו[הוא] הנסתר".

ציור זה מכיל את האור - הצבע הבהיר - בשילוב צבע שחור שיוצר את הצבע הצהוב והכחול, ובתענוג רב הצופה מוזמן למסע של עיון והתבוננות. הצבע השחור מופיע מפוזר כמו האותיות או הקישוטים, והעין מדמיינת בתים מופשטים, אף על פי שאנו מבחינים בקו שחור דק שנראה לכאורה כמו קו גבול. התחושה הלא-מודעת של האמן והתנועה המבטאת את שיטוטיו והרהוריו בינו לבין עצמו, מזכירה את דברי אלע'זאלי בנוגע לאסתטיקה. אלע'זאלי הבין היטב כי לא כל אדם מסוגל להבחין בערך האסתטי של הדברים שהוא רואה, ולפיכך הבחין בין שני סוגים של אסתטיקה:

> יופי שנראה על ידי חוש העין, כלומר העין הפיזיולוגית, והוא יופי שנראה וברור, וזה יופי שהילדים ובעלי החיים כאחד יכולים לראות אותו. וישנו סוג אחר של יופי, והוא היופי שמפנימים אותו בלב, וזה יופי שמוגבל לאנשים בעלי תובנה.[14]

אלע'זאלי אינו מפריד בין היופי הנראה לנסתר. בבואו להדגיש את חשיבותם של החושים להפנמת היופי הנראה לעין, הוא מדגיש כי היופי הנראה הוא שמוביל לתובנה המאפשרת לאנשים להבין את היופי הנסתר.

העצים הגבוהים

העץ מהווה מודל-על במחשבה האנושית. לאורך ההיסטוריה, ברוב התרבויות הופיע העץ בגלוי בדתות ימי קדם, במיתוסים, בטקסים הדתיים ובפולחן האלילים. כיום העץ נחשב לחלק מחיי היום-יום של האדם, בהיותו מקור למזון, המשמש מושא למחקר בתחום החקלאות ובתחום המדע. מבחינה תרבותית-דתית והתפתחות המיתוסים, כמעט כל תחומי החיים כוללים את סמל העץ.[15]

אצל אגבאריה, בציורים רבים שבהם הוא מתאר את עונות הקציר, העצים מופיעים כחלק מהנוף. בחרתי להתמקד בכמה ציורים שבהם העץ עובר את

14 אל-ע'זאלי, **הכוונה הנעלה בפירוש משמעויות שמות אללה,** ההדרה: פצ'לה שחאד'ה (ביירות: דאר אל-משריק), 126. [בערבית]

15 מהא עבד אל-קאדר מביצ'ין, וג'מאל מוחמד מקאבלה, "העץ: משמעותו וסמליותו אצל אבן ערבי", **כתב העת של אוניברסיטת דמשק** 28, מס' 2 (2012): 79. [בערבית]

הגבול האסתטי החזותי ונעשה אובייקט סמלי.
בתרבויות העולם העץ מסמל את ההעתקה וההיוולדות, ונע בין מוות לחזרה מחדש לחיים. העצים הגבוהים בציוריו של אגברייה מבוססים על השורש, הגבעולים, הענפים והעלים, ובכך מבטאים את הפנים השונות של מרקם החיים. העץ מעוצב בסגנון ריאליסטי על רקע טבעי מופשט. בציור **עץ זית** (2016) [עמ' 138] הרצפה זרועה כתמי צבע בצהוב וורוד הנוטים לאנרכיה מסודרת, ומעליה שש שכבות אופקיות, שמתחילות בשכבה אופקית ירוקה כהה, לאחריה שכבה ירוקה בהירה, לאחריה חומה, שחורה ולבסוף כחולה. על הרקע המופשט הזה, הנוטה לבהירות הצבע, מונח עץ ענק ולצדו משיחות מכחול קצרות בצבעי ירוק וחום. הסתירה בין הרקע המסודר לבין העץ שעומד במרכז בסגנון קישוטי בצבע ירוק כהה, מזכירה את הפסוק מן הקוראן: "האינך מבחין כיצד המשיל אלוהים את המילה הטובה לעץ הטוב אשר שורשיו יציבים [ברחם האדמה] וסעיפיו [נוגעים] בשערי השמיים".[16]
בציור אחר, **מטע זיתים** (2014) [עמ' 229], ישנם שני עצים בגוונים של ורוד, צהוב, כחול וירוק. שני עצים אלו נראים כעצים אימפרסיוניסטיים מחוץ למציאות. הרמוניה שוררת בין שני העצים לרצפה הצבועה באותם צבעים, שמעבירים רוח אופטימית וקצב צבעוני מוזיקלי, ומעליהם שמיים צבועים בכחול וירוק ומקושטים בציפורים. סצנה זו של שני העצים היא בעצם סצנה מלאה חלומות ורודים, אימפרסיוניסטיים והרמוניים. אגבאריה התמקד בעץ הזית, אף שאלמלא הכותרת לא היה אפשר לזהות שזה העץ שמדובר בו.
משנת 2012 ואילך, בתקופה "הצהובה", ניתן להבחין במוטיב חוזר של עץ מקושט במשיחות מכחול קלות שחורות על הרקע הצהוב הנקי. בציור אחר מ-2014,שהקישוטיות שבו מורכבת, עץ צבוע בשני צבעים, שחור ואפור, נע בין הכתמים החופשיים בחלק העליון של הציור, המכוונים את המבט למטה. ציור אחר שכותרתו **עץ זית בלב סערה** (2014) [עמ' 252] מאופיין בצבע החום לגווניו, ובו הכתמים האקראיים, האבסורדיים והסוערים יוצאים מהעץ המקובע במקומו ואינם מזיזים שום ענף.
בשנת 2018, שב אגבאריה וצייר מחדש עץ שלא רואים אלא את הגזע שלו, שכותרתו **עץ זית** [עמ' 160]. האדמה והעץ בציור זה צבועים באותם הצבעים ובאותו המרקם, וקישוט העץ נעשה בסגנון אימפרסיוניסטי על רקע צהוב נקי.
מאז שנת 2011 ציורי עץ הזית כללו מגוון אופנים של שימוש חופשי במכחול, לעיתים בכיוון אופקי ולעיתים בכיוון אנכי, כמו בציור **עצי זית** (2011), [עמ'

16 הקוראן, פרשת אברהם, 24.

228]. העץ, ענפיו העליונים והעלים מקושטים כולם בסגנון הדומה לקישוט באחת התמות שבציור **עץ הלבבות** (2014) [ציור מס׳]. להלן ארחיב את הדיבור על עץ זה.

במבט ראשון, הציור **עץ הלבבות**, מזכיר לנו את אמנות הקיטש שבאתרי האינטרנט, שמטרתה העיקרית היא הבעת ידידות ואהבה בדרך צרכנית או סמלית. אבל אני סבורה כי עץ זה נושא הוראה סופית ללב, בהיותו מרכז התודעה והידע. העץ מקובע ברצפה שעיצובה מעלה על הדעת את צורת האריחים או השטיח הערביים, שלמעשה, עיצובם מקורו בערבסקה הגיאומטרית והם מבוססים על ההקבלה והסימטריה. במרכז האריח או השטיח ישנה כוכבית אדומה, ושאר הצורות הסימטריות צבועות ירוק וכחול. האמן העביר את הצבעים לקירות, אבל צבעים אלו נראים מפורקים (דה-קונסטרוקציה). על הקיר מימין ישנם אותם הצבעים האדומים, הירוקים והזהובים, המצויים על הרצפה. צבעים אלו מעבירים את הדה-קונסטרוקציה מהציור המחושב לציור חופשי, שבו האדום, והירוק הזהוב והכחול מתערבבים ביניהם. בצד שמאל או בקיר השמאלי בציור הסתפק האמן בעירוב הצבע הכחול עם הזהוב, כך שצבעי הזהב נראים ככתמים צבעוניים מקושטים בכחול. הרקע והרצפה של הציור מבטאים סתירה בין המחושב לחופשי. סתירה זו ותכנון הרצפה גרמו לאשליית שינוי הגודל של החדר. על הרצפה מונח עץ בצבע לבן, מקושט במעט צבע שחור, שהוא הצבע שמשקף את צבעי הרקע של הציור על דרך של ניגוד מעניין, וזאת כדי להבליט את העץ הזר שמצמיח לבבות, ובכך עץ זה דומה לעץ משאלות הלב. הלבבות צבועים לבן, כמו מביעים את תקוות האמן שהעצים מפתחים ומצמיחים לבבות נקיים וטהורים בעוד המלחמות הולכות ומתפשטות. עץ זה מזכיר לנו את עצי האגדות, כמו עץ החיים בתרבות האשורית או עצים קדושים אחרים שנמצאים בזיכרון הקולקטיבי.

עץ זה מוביל אותנו למסקנה שהאמן נמנע מלציית לחוקי הסגנון האמנותי המקורי, וסולל לעצמו בכל דרך אפשרית נתיבים חדשים ומלאי חידושים. העץ כאן הוא סמלי. לדברי צ׳אדוויק,

> [העץ] הוא הדבר שכולל משמעויות מרובות ומגוונות הקשורות ליצירת האמנות, מעשירות את מרכיבי האמנות ומוסיפות ממדים חדשים שמביאים לאופקים נצחיים, ובכך אנו מגלים כי יצירת האמנות אינה מסמנת את הדברים במישרין אלא הדברים מסומנים בעקיפין, ועל ידי צד שלישי מתווך, שאולי הוא מכונה סמל. [...] הסמל הוא הדבר הדק שכולל הצטברות של תמונות ודימויים שיוצרים נושא, שבסופו של

דבר, אין דבר שישווה לו אלא יצירת האמנות עצמה.[17]

אם כן, גם אם ידענו את המשמעויות וההוראות המיוחדות הטמונות בעצי האמן, הן בשיחי הצבר והן בעצים הגבוהים, הרי העץ על כל מרכיביו הסמנטיים, בהיותו סמל לחיים, להיוולדות ולהיווצרות - אין לו אח ורע, למעט "יצירת האמנות עצמה".

הטבע המופשט והשפה

ציורים הם בדרך כלל אובייקט חזותי. מבחינת המשמעות הלשונית, מראה הוא נקודת ראות; מקום ראייה; הוא הדבר הנראה. המראה או המשמעות הלשונית הם הבסיס לרוב המחקרים שבוחנים את היחסים החברתיים והפוליטיים הקיימים בלשונות המיעוטים ביחס ללשון הרשמית.

האטימולוגיה של המילה "landscape" באנגלית, שתורגמה לערבית כ"מראה", משמשת בעצם לציון נוף. מונח זה הושאל מתחום האמנות והועבר לרקע או למראה הלשוני, אף על פי שכל לשון כתובה היא בכלל ציור חזותי. ברבות מעבודותיו של אגבאריה מופיעה השפה הכתובה בכתב ידו. לדוגמה, בציור **תרשום "אני ערבי"** (2015) [עמ' 192] השפה הכתובה והצבעוניות יוצרות יחד אחדות אחת שמעבר למשמעות השפה, מכיוון שהשפה מפוזרת כחלק מהדברים הנמצאים בטבע (בנוף). דבר זה מעניק לנוף הטבעי אחווה של זהות ומוציא אותו מההפשטה שלו, שאינה מציינת זהות, כדי לאפשר לצופה סממן של זהות פרטית וקולקטיבית.

שוהמי[18] טענה כי "כל תמונה חזותית ממוינת במגירת המראה הלשוני אם אכן נתייחס לאמנות כאל לשון הבעה" - אמרה ולא פירשה עוד.

ביקורת האמנות מבוססת בעיקרה על התייחסות לשונית של המבקר לציור, דרך פרשנות לציור, כאשר הציור עצמו הוא הלשון. כאמור, האותיות עצמן הן ציור חזותי, גם ללא הוספת שום אפקט אחר כמו צבע. הכתב הערבי מתאפיין בזרימה ובתנועתיות. האמן מצייר את ציוריו בטכניקות שונות. אנו רואים את המילים קרובות ומשתלבות, לפעמים פונות לאותו הכיוון, לפעמים נוטות לכיוונים שונים, ובכך מכפילות את ממד התנועה בציור. אין צורך לפרק את האותיות, וכאשר מתרחקים מעט מהציור, המילים נראות כקישוט או כסוג של רקמה המעטרת את ציורי הקו. בהקשר זה, ראו את דבריו של אלח'טיבי על אמן הקליגרפיה:

---

17 צ'ארלס צ'אודיק, **הסימבוליזם**, תרגום: נסים אבראהים יוסף (קהיר: הגוף המצרי הכללי לספרים, 1992), 35. [בערבית]

18 אילנה שוהמי, הרצאה על שדה השפה, מכללת בית ברל, 24 בניסן 2018. ראו גם:
Elana Shohamy, *Language policy: Hidden Agenda and New Approaches* (New York: Routledge, 2006), 110-133.

[...] וחופר את המקום וקושר מזימות ללא הרף נגד החלל, בהיותו בית מגורים בתוך דבר מוחלט, החלק הפנימי של הדבר המוחלט מאפשר לכתיבה להיות פחות או יותר ברורה, ומאפשר מערכות סמנטיות אחרות שהקעקוע ביניהן.[19]

במחקרו של אלח'טיבי על הקעקוע והלשון הוא התייחס גם לכתב, בהיותו מרכיב שמקשט את הציור ומתעלה מעל השפה המדוברת. בציוריו של אגבאריה הלשון אינה משמשת רק כאמצעי זיהוי. האמצעים הציוריים עצמם מאמצים את משימת העיבוי, קודם כול בתפיסת מקומו של הצבע בציור (מבחינה טכנית), וממילא גם את מקום החלל. הצבע בציור אחראי לצפיפות ולריקנות, ועם זאת האמן שומר על איזון בין הכתב לצבע, וכך הכתב הופך לכלי טופוגרפי ומועלה למעמד גבוה יותר מהיותו אמצעי תקשורת לשוני, כלומר יותר מהיותו אמצעי טכני.

בציורים של אגבאריה הכלי הטופוגרפי הוא כלי סמנטי מטפורי שמשרטט סמלים ובד בבד נוטה לבהירות. דרך התייחסות למשמעות הכתב ולהיותו אמצעי סמלי של זהות, הלשון מופקדת על חציית גבולות הזהות ודוחפת את הקורא להתקרב לציורים, כמו מחייבת אותו לקרוא את המילים או האותיות, לפענח אותן ולפרק אותן. כך הצופה נעשה שותף פעיל בפענוח סמלי הלשון הכתובה, כאשר הכתב כשלעצמו מתמודד עם הצבע שנועד להבליט אותו כמרחף על פני הציור, או להפך, כשקוע בתוך הציור. בשני המקרים, האמצעי האמנותי מפיח אומץ וכוח ומעניק ללשון חיים בחלל הרחב שבין המראה המרשים להשתלבות הסמויה בציור.

החשיבות של כתב ידו של האמן בציור נובעת מהעובדה שאי אפשר לחקות אותו, הלשון כאן היא ה"אני" של האמן. גם אם נתרחק מן המשמעות, ניתן לראות בכתב הזה פשוט קווים מפוזרים, (לדוגמה, בציור מס' 201, **מעבר לקו הגבול,** 2015). לפעמים קווים אלו הם למעשה מילים ברורות, שפיזורן בציור מותאם להרמוניה הצבעונית של הציור. בהקשר זה, אתמקד בשני מודלים: האחד כולל מילים שלמות והאחר כולל אותיות מפוזרות.

בציור **השחר מפציע** (2015) [עמ' 196], אם נסיר מציור זה את האותיות, ייוותר לנגד עינינו ציור מופשט ובו כתמי צבע אקראיים בירוק, סגול וצהוב. האותיות מקשטות את הציור בצבע כחול בהיר, אשר מפעיל על הציור כוח המופנה לכיוונים שונים. האותיות, הן המנוקדות והן הלא-מנוקדות, מקבילות לתנועות

19 עבד אלכביר אלח'טיבי, השם הערבי הפצוע, תרגום: מוחמד בניס (ביירות: הוצאה לאור "אלג'מל", מהדורה ראשונה, 9002), 62.

הגוף של האדם, בזכות היכולת של אותיות הכתב הערבי להתנדנד ולהתערסל. לדוגמה, ניקח את האות א׳ ונשאיר אותה בצורתה הישרה - במצב זה האות נראית שקטה וחסרת חיים. אבל הנעתה של האות והתאמתה לתנועה תגרום להפיכתה לאות נעה. החוקר זאכי בא חוסיין כתב ספר חשוב ועתיר ידע על נושא הסימטריה שבין הכתב הערבי לגוף האדם. לדוגמה, האות ע׳ דומה לצורת עין האדם, האות צ׳ דומה לרקה והאותיות נ׳ ו- ב׳ מסמלות את הבטן עם הטבור, וכו׳.[20]

בהנחה שהכותרת היא סף הטקסט, המקביל לקריאת כל טקסט, הן טקסט כתוב והן טקסט חזותי, הכותרת בציור זה מיותרת, שכן הציור מפרט את הסיפור בלי שום צורך בכותרת.

כאשר מפשיטים את צורות האותיות מהדברים הנלווים אליהן, כמו הרכיבים הסמנטיים, הנקודות וראשי האותיות, וממרכיבי הקישוט האחרים, לדוגמה, ריחוק הסימנים שאינם נחשבים לחלק ששייך לערך המהותי של האות, אזי נותרת האות בצורתה הכללית המוכרת, שכלל אינה שייכת לצורות הנבנות באמצעות תנועת הכתב הגיאומטרי המופשט בכיוון מסוים.

בציור **נוסטלגיה** (2015) [עמ׳ 195], ברקע המילים צייר האמן רקע הרמוני בשילוב של צבעי חום וצהוב, המתאים לכל מוטיב אחר, ועליו פיזר את המילים באופן הרמוני בצבע שחור, הבולט עד כדי כך שהוא הנושא עצמו. אנו יכולים לקרוא את המילים, אבל מי שאינו יודע את מקור הטקסט אינו יכול לקשר בין המילים. כמו בציור הקודם ובכל הציורים שמקושטים בקווים שהם אותיות או מילים, המילים נוטות לכיוונים שונים שממלאים את החלל ונראות כמו שטיח שבו הקו הופך מהיותו מוטיב ראשי לקישוט בלתי נפרד מהרצפה. משיחות המכחול הצבעוניות בכיוון הקווים מאזכרות קצב דומה למוזיקה.

בציור אחר אנו רואים עיגול במרכזו של הציור, ובו משיחות מכחול בצהוב, כחול וירוק, שכמו הונחו באקראי. שיר על ירושלים מקיף את העיגול, אבל הדבר שמעניין אותי בציור זה הוא הכתיבה המותאמת להיקף המעגל, דבר שמאפשר ליצור קו ספירלה באמצעות הכתיבה. ציור זה מאופיין בקצב הסוּפי, שמזכיר לנו את הריקוד (הסיבוב) הסוּפי שנועד לשחרר את האדם מהגוף. אגבאריה כבר גילם את הקצב הזה קודם לכן בציור **היעלמות** (2014), בו דמות של סוּפי הרוקד בהילה של אור כשהוא לבוש צהוב [עמ׳ 161]. ציור זה, אף על פי שאין בו אותיות, מגלם את המעגלים הסוּפיים שהסוּפי חג בהם כדי ליהנות, ואין שום ספק שהנאה זו תלויה באותיות שנעות בקצב המעגלי בציור **אל-קודס** (2018)

20 זאכי בא חוסיין, **המטפורה בגוף**, (אל קונייטרה: אלבריכלי להדפסה ולפרסום, 2000). [בערבית]

[עמ׳ 209] ו**חיפה** (2015) [עמ׳ 189], בפילוסופיה הנסתרת שמיוחדת לאין-סוף ולמעגל שיוצא מן הנקודה וחוזר אליה. החוקר עלי עבד אללה הדגיש את הקצב בהקשר של התוכן והצבעוניות של האותיות, באומרו:

> הקצב מהווה נקודת מפגש זוהרת בין האמנויות לבין המרכיב המשותף שיוצר את האחדות המרקמית. בדרך כלל הקצב מקבל את מובנו האסתטי ממרכיבי יצירת האמנות באמצעות הסימטריה, הדמיון, החזרה, הגיוון, ההתאמה - וגם הסתירה. הקצב באמנות החזותית מתמקד בגילוי הצדדים הפנימיים העמוקים של האמת העליונה ורקמתה; כלומר, יורד לעומק המשמעות בשלמותה. בהסתמך על הבסיס הזה, הקצב מציין כמה משמעויות של צורה ותוכן ביצירת האמנות, מהדהד את המשמעות או התוכן, או מדגיש את המשמעות ומעניק פרשנויות ומגוון משמעויות. אפשר להשתמש בקצב כדי להבליט את הקונפליקט הפנימי. הקצב אינו רק מחכה או מדגיש ומוסיף, אלא גם מתמודד עם המשמעות ומגלה את המאבק הקיים במערך ההישגים היצירתי.[21]

אגבאריה אומר בהקשר זה: ״לפעמים אני מתחיל את הציור באופן מחושב, אבל די מהר אני יוצא למרחב הצבעוני, שבו אין לשכל שום תפקיד אלא הרגשות הם שמושכים אותי לריגוש ולעונג״.[22] בכך האמן עוקף ושובר את המציאות. בניגוד לתיאוריות הקלאסיות, ששאפו לעשות כל דבר נעים לעין, האמן הפוסטמודרני משלב את המציאות ושובר אותה לטובת פרשנויות מסובכות, בדרך הדומה לתסבוכת של התקופה.[23]

הדרישה להביע לחץ היא צורך כמעט כפייתי אצל האמן. הוא משתמש באותיות ובמילים כמוטיב, כדי למלא את הציור ולצופף אותו. דבר זה בולט בציורי הקיר של שיחי הצבר.

ציור צהוב עם קו ספירלה - זו כותרתו של הציור, אבל מה הקשר בין הכותרת הזאת לבין הסוּפיזם? האם אפשר להכניס את זרם הסוּפיזם לעולם האמנות, להפוך אותו לאחד ממדיה של האמנות? בהנחה שהחוויות הסוּפיות המסורתיות קשורות לשירה ולריקוד הסוּפי בפרט, האם ישנה אפשרות שגם הציורים יהיו קשורים לסוּפיזם?

באמצעות ברגסון הגיעה האמנות לשיא הסוּפיזם: ״מבחינה פילוסופית האמנות היא ׳עין מטפיזית׳, האמן מסוגל על ידי ההבנה הישירה שלו לחדור אל ׳תוך

21 עלי עבד אללה, **האסתטיקה של הקצב באמנות האסלאמית** (עמאן: דאר אמנה לפרסום, 2013), 190-191. [בערבית]

22 פואד אגבאריה, מפגש אישי, 5 במאי 2018.

23 אדורנו, מצוטט אצל: עדנאן מובראק, **משמעות המודרניזם אצל תאודור אדורנו: המודרניזם עוד פעם**, ״סתירה במקום ההרמוניה״, העיתון הלונדוני **אל-זמאן** 1402 (2003): 171. [בערבית]

החיים', יש לעין האמן יכולת סופית גדולה להתאחד עם הנושא".[24] אצל ברגסון, האמנות היא אינטואיציה שמשתלטת על האני היודע וגורמת לכך שהוא יהיה תואם לידיעתה באופן כמעט מוחלט.
בכל ציור ישנו שיר מפוזר. הציור עמוס פרטים ואין בו ריקנות, כאילו הציור נושם באמצעות מבטו של הצופה.
בכל פעם נמצא כי אגבאריה מבצע גיוון מתמשך, כמו היה רוצה שנרכב אתו על הגל שעומד להתנפץ אל הסלע, כדי להתחדש עוד פעם ברחם האופק.

(2) הדיוקנאות

הדיוקנאות כוללים את בני המשפחה: הילדים, האישה, תמונות סבא וסבתא וגם עמיתים לעבודה ואמנים מוכרים. בחרתי להתמקד בציורי הדיוקן העצמי של האמן, שנראים כמו יומנים מיוחדים המבטאים את הרהוריו. לפעמים הדיוקן אקספרסיבי ולפעמים דומה למציאות, מונח על הרצפה בדמות מטלית צבועה בצהוב ובשחור, שחוטיה נארגו במחט, כמו ב**דיוקן עצמי** (2012) [עמ' 163]. וישנו דיוקן אחר, **ללא כותרת** משנת 2012 [עמ' 165], צבוע בצהוב ובשחור, בראש הציור מימין נראות צורות סמליות של מטוסים, ולמטה משיחות מכחול שחורות הדומות לעשן או לסימני הפצצה של מטוס. בצד שמאל, על אותו רקע צבעוני, נראה האמן יושב על כיסא דמיוני ומהרהר, וברקע הדיוקן ישנם ורדים סמליים. כאילו האמן חי בשני עולמות; הוא חי את חוויית המלחמה שהוא רואה בעיניו, ומנגד הוא חולם לחיות בעולם ורוד, עולם חדש, או מייחל להגיע לחיים ורודים. הדיוקן הוא תערובת של הרובד האימפרסיוניסטי עם הרובד האקספרסיבי הסמלי.
באותה שנה צייר אגבאריה דיוקן צהוב מוסווה במשיחות מכחול קצרות בצבע שחור, שגורמות לפיאור או לשיבוש הדיוקן, שעומד בסתירה מוחלטת לרקע הצהוב הטהור. המקום רגוע כנראה, אבל האישיות המתוארת בדיוקן בעלת ממדים המשקפים בהירות וערפול בו-בזמן.
בשנים 2013, 2015, 2017, אימץ האמן כמה סגנונות, מקצתם מתאפיינים בהרמוניה ובמעורבות בין הרקע לדיוקן, המתבטאות בשימוש באותם צבעים ובאותו סגנון. לדוגמה, הפנים מצוירות באותן משיחות מכחול ובאותם צבעים, ומכאן שלפעמים האמן משחק את תפקידו של צייר אקספרסיבי שמפעיל קווים ברורים בציור, ולפעמים המשיחות האקראיות משתלטות על הציור.
בין הדיוקנאות ישנו דיוקן האמן עם קרני צבי - ייתכן שדימוי זה של בעל חיים,

24 William Barnard, *Living Consciousness: The mytphisical vision of Henri Bergson* (Albany: New York university, Sunny Press, 2011), 17.

המתאפיין במהירותו, נובע מאישיותו של האמן, שכוללת מרכיבים נפשיים שמציגים את הרצון לרוץ ולהשתחרר. בדיוקנאות אחרים משתלט מצב של מדיטציה, ובאחרים רואים את האמן מוכתר, כמו בדיוקן **מלך ליום אחד** (2014) [עמ' 167], שבו הוא לבוש חולצה כחולה כצבע השמיים ומאחוריו שני חתכים, אחד מהם צבוע זהב והאחר שחור. דיוקן זה נחשב לאחד מציורי החלומות של אגבאריה, המבטא את חלומותיו ואת תקופת ילדותו.

הדיוקנאות דומים לחלוטין לציורי הנופים, שצורותיהם ואופיים משתנים לפי ההקשר הנתון, באופן שמתאים לאמן ששואף תמיד ללמוד ולגלות עוד דרך ניסיונותיו. ההרמוניה והשוני בדיוקנאות עומדים זה לצד זה מבחינה סגנונית.

(3) ציורים פוליטים

אגבאריה אינו מנותק מהמציאות סביבו, וכשהוא מצייר כפרים, הרים, או צמחים בארצו, הוא מנציח מקום בזיכרון שלו. 25 ציורים אלו רובם ככולם מכוונים לתחום הפוליטי. אבל כשאנו חיים במציאות שבה המוות הוא גורם פעיל וקיים בעולם הזה בכלל, ובעולם הערבי בפרט, האמן ממילא חרד במציאות זו ומצייר את המלחמות, המצור והכיבוש. הציור **מלחמה לא טהורה** (2013) [עמ' 227] מתאר כפר מצויר בסגנון מופשט אקספרסיבי, בצבעי לבן, אדום וכתום. באופק עולה עשן אדום שצבעו דומה לצבעי הכפר, דבר שמעיד על הפצצות אינטנסיביות שמתרחשות בכפר. אנו מבחינים באירוניה שבכותרת, המעלה את השאלה: האם יש "מלחמה טהורה"?

הציור צעקה (2014) [עמ' 116], מתאר פנים צורחות שצוירו בצבעים חום, לבן ושחור. ציור זה עמוס בפרטים ונראה כציורי הקיר הגדולים של שיחי הצבר.

בשנת 2016 צייר אגבאריה שני ציורים שבהם התייחס לנושא המצור. אם נסיר את הצבע השחור מהציור **סגר עם נוף פתוח** שמגדיר קווי מתאר של אנשים שעומדים בהמוניהם במחסום הוא יהפוך לציור מופשט של נוף יפה ושרוע [עמ' 133].

אגבאריה השתמש בצבע שחור במשיחות מכחול אקראיות לסימון גדר תיל או כסמל למצור שאינו מסתפק בהטלת מצור על האדם ומקום מגוריו, אלא מטיל מצור גם על המרחב הקיים בשמיים. בציור זה מובעת מחאה נגד המצב הזה. מכאן האמן עובר לכמה ציורים שמציגים את המכונות שמשמידות הכול, כפי שמשתקף בציור **ללא כותרת** (2018) [עמ' 118]. ובציור אחר הזיתים מצוירים

25 לעוד מידע, ראה: עאידה נסראללה, ריהוט הזהות והזיכרון דרך השפה והמקום באמנות הפלסטינית הפמיניסטית המודרנית, אלחצאד 2 (2012): 49-84.

בסגנון ריאליסטי [עמ' 122]. שתי מכונות תוקפות את הנוף האסתטי הזה ומשמידות את הפירות.
הציורים האחרונים כוללים שלושה שטיחים שצוירו על ידי אגבאריה בנוצתו, במקום החוט והמחט. ציורים אלו מבליטים את יכולת הקישוט של האמן. בחלק התחתון של הציור, על השטיח האדום, אנו רואים ספינת מלחמה. ספינה זו משייטת בלי לפגוע בשטיח האדום או הכחול, ובשמיים טס מטוס אדום. שטיח אחר יוצר מסגרת וסביבו דחפור, ולמרות זאת, הקישוטים על השטיח נשארים כמות שהם. השטיח הוא סמל למזרח התיכון, לערבי המוסלמי. הציורים מציינים את המצב הקיים במזרח התיכון, שהרג והשמדה מתרחשים בו בלי סיבה, על מנת לגזול את העמים הערביים ואת התרבות הערבית ממדינות ערב.
נשאלת השאלה: האם תישמר התרבות והמורשת הערבית במקום, למרות כל המלחמות האלה? לקורא שמורה הזכות לענות תשובה פתוחה על שאלה זו.

סיכום

ברוב המקרים, היוצר אינו יכול לפרש את יצירתו, משום שהאמנות נחשבת לחוויה פואטית או סוּפית. הדמיון בין האמנות לסוּפיזם, כפי שכתב יונג, לא היה לשווא. איש אינו יכול לתאר את זרם הסוּפיזם, ולכן יונג טען כי "לבקש מהאמן להסביר או לתת פירוש מובהק ליצירתו נחשב לדבר אבסורדי ולא הגיוני, משום שיצירות כאלה צריך שיהיו סמויות ולא ברורות".[26]
לטענתי, גוף עבודותיו של האמן פואד אגבאריה דומה לבניין הגבעולי (קנה שורש) - מונח זה הוא שמו של המבוא בספרם של ז'יל דלז ופליקס גואטרי **אלף מישורים** (A thousand Plateaus, 1993). ברור לי היטב כי דמיון כזה אולי ייחשב להגזמה מיותרת מצדי, שכן דלז וגואטרי משתמשים במונח זה לספר שעוסק בזהות ובאי-הציות לשְׁניוּת המערבית. הם רואים בספר גרסה לא-מסודרת, בדומה לצמח קנה שורש - ריזום - גבעול אופקי מעובה המצוי מתחת לפני הקרקע או שרוע עליה ושולח עלים או גבעולים כלפי מעלה ושורשים כלפי מטה. חלקי הצמח דומים זה לזה ומשפיעים זה על זה, אך בו-בזמן הם גם שונים זה מזה.
למיטב הבנתי, כך גם גוף העבודות של האמן פואד אגבאריה הוא בעצם פרויקט מפוצל ומחולק; מטבע אימפרסיוניסטי להפשטה, וממנה לקליגרפיה המבוססת על זכות האמן להפצה, שיבוש, קומפוזיציה ופירוק. אגבאריה הוא אמן המופשט

26 זכריה אבראהים, **בעיית האמנות: שרשרת בעיות פילוסופיות** 3 (קהיר: ספריית מצרים, 1979), 184. [בערבית]

במלוא מובן המילה, הנע ונד בין סגנונות. הפרויקט האמנותי שלו מורכב מחלקים קבועים ואחרים שמשתנים. הקצב מתבטא בעבודותיו באמצעות החזרה שהאמן נסמך עליה ומצפה להתרחשותה, ומתממש על ידי הרציפות, הסדר, אי-הסדר, ההרמוניה והניגודיות.
כמו כן ניכר כי אגבאריה מושפע במידה ניכרת מזרם הסוּפיזם, המתבטא בתנועה המעגלית או באותיות הנעות וכן במיזוג ובשילוב בין אור לחשכה.
אגבאריה גם ניחן בראייה מטפיזית המתבטאת בציורי הדיוקן, שבמרכזם עומדים שני גורמים: הדמיון והאינטואיציה. לכן אנו מסוגלים לראות את מה שהאמן אינו יכול לראות, או להפך: האמן מסוגל לראות משהו שהוא מעבר למעגל הראייה שלנו.
האמן פואד אגבאריה הוא הילד ששיחק ופירק את המשחקים שלו, ויצר דמויות ודברים שבינם לבין המקור אין שום דמיון. ילד מפותח שפיתח ראייה פילוסופית משלו, המבוססת על הפניית שאלות רבות על אודות הנפש, הטבע והחירות. שאלות אלו מתבטאות ומשתקפות בעבודתו באמצעות הקשב, הריקוד ומשחק הצבעים.

| עבד אגבאריה |

בין המיקרוסקופ למשקפת

כאשר שמע אריסטו אדם שהתגאה בבגדיו כדי למשוך אליו את תשומת לבם של הנוכחים, הוא פנה אליו ונזף בו, באומרו: "דבר, כדי שאוכל לראות אותך!". אחריו היה מיכלאנג'לו, שפקד על הפסל שיצר: "דברי, אבן!".

הלשון או הקול האנושי, בכל רמות ההבעה שלהם, הם הדבר המשפיע ביותר על המצפון האנושי וסבלו. פואד אגבאריה, בעבודותיו הצמודות למילה ולאות, מפרק את התמה המילולית ומורד בה. ואולם הצופה אינו נדרש לבחון את התפתחות הלשון והמילים אצלו, מכיוון שעבודותיו מהלכות עלינו קסם ומוליכות להפתעה, בתהליך הדומה לחטיפה או להיפנוזה.

התכונות הוויזואליות ומקורות החשיבה של אגבאריה מאפשרים לו לפרוץ בצבעוניות האופיינית לו, אשר מתבטאת בייחוד בציוריו המבוססים על הדה-קונסטרוקציה. בדרך זו הוא מערער על מרכזיותה הבלעדית של האמנות הקלאסית ובוחן את העשייה האמנותית מבפנים (מיקרו) ומבחוץ (מקרו). גישת הדה- קונסטרוקציה של אגבאריה קרובה למודל "הערעור והשחזור", דבר שדורש לארגן מחדש את סדר העדיפויות של התמה, המחשבה ואפילו האידיאולוגיה.

זאת ועוד, לעיתים אגבאריה נוטה לריאליזם הסימבולי / האקספרסיבי.

בעבודותיו שנעשו בהשראת המשורר מחמוד דרוויש, הוא מצייר מילים וביטויים של דרוויש שהשפיעו עליו, וכך הטקסט הפואטי של דרוויש מקבל פרשנות חדשה שנובעת מעצם הכנסתו לציורים.
ציוריו של אגבאריה כוללים לשון משנית שהולכת ומתפשטת ביניהם כמו לחש של מלמול בלתי פוסק. לשון זו מעצבת את זהותו של האמן, מייחדת אותו ומבחינה אותו מאחרים, כמו ההבחנה בין שירת אל-מותנבי לבין שירת דרוויש; בין ציוריו של דאלי לבין ציוריו של פיקאסו; בין המוזיקה של פריד אל-אטרש לבין המוזיקה של האחים אל-רחבאני.
האם מעשה האמנות הוא בעצם בריחה מהמציאות, או שמא הוא ניסיון למצוא פירוש אחר למציאות, שנובע מעולמו הפנימי של האמן? ואולי מדובר בפרישת חסות, שאנו נעזרים בה כדי להתמודד עם המציאות המרה, כדי שמציאות זו לא תשמיד אותנו או תכריח אותנו לפרק אותה ולעצבה מחדש?

ככל הנראה, הציורים טומנים בחובם משמעויות אחרות מלבד אלו שהבעתי כאן, בייחוד משום שאגבאריה מחולל בגאוניותו על ספי השיגעון והסכיזופרניה. המבוך הנפתל של קשיי הקיום המקומיים והאוניברסליים נוטה לשאוב מהיופי המשתקף בציוריו ומאפשר לכל אחד ואחת ליהנות מהם, גם כאשר מדובר בבעלי דעות שונות ובפרשנויות מנוגדות. יופיין של העבודות מאפשר להעניק להן פרשנות שונה בכל פעם שצופים בהן מחדש.
האתגר הגדול ביותר של כל אמן השואף להצטיין הוא ליצור יצירות החורגות מרגשותיו ומהטריטוריה הפרטית שלו ומקנות לו סממן אופייני, כמעין פטנט הרשום על שמו. הקושי של אמנים פלסטינים בהשגת מטרה זו בתחום האמנות הפלסטית זו נובע מהבורות בקרב החברה הערבית בכל הנוגע לאמנות החזותית. זאת, בניגוד לשירה, ששורשיה נטועים עמוק בתודעה הערבית זה אלפי שנים שבהן היא נובעת ברציפות לאורך הדורות.
אל-נפרי, בתגובה קשה למודרניזם, אמר: "תוכל לראות אותי דרך שמי, ואם תקרא בשמי הרי תפספס אותי". דבר דומה חוויתי אצל פואד אגבאריה; כשאני כותב את שמו אני מתכוון למכחול, לשכל, למצפון ולתחושת המבוך כפי שהם מתבטאים בעשרות הציורים שליוויתי את תהליך התהוותם, וביניהם: **אום אל-פחם, צעקה, אישה בקציר, עצי הזית, שדה הקציר, אופק, דרכון, לאורך הגבול, בנוכחות ההיעדר, רוח קיצית, נוסטלגיה** ועוד ציורים רבים אחרים.

לבסוף, ברצוני להביא שיר שפרסמתי בעמוד הפייסבוק שלי, שנכתב

בהשראת עבודתו של אגבאריה:

הלוואי שתבין; האם זה אתה שנמלט
או שמא הדברים אליך נמלטים
האם זה אתה המתבונן בכוכבים כמו פסל
או שמא אלו הם הכוכבים שמאירים אותך
במאור עיניהם החודרני
האם קולות גרמי השמיים הם קריאות וצעקות
או שמא אלו הדים לבכייך המר
מדקירות של קולב שמוחץ אותך
האם זה אתה המפוזר במסלולים פירורים-פירורים
או שמא המסלולים הם שמוחצים אותך

אחד ויחיד, אתה מצטיין בעולם הזה,
אזי, האם העולם עודנו נשאר ונמצא
אילו הייתי ממנו נעדר...?!

פואד אגבאריה, אינך אלא משוגע אומלל.
מה גדולה הנאתך מעצמך, ומה גדולה הנאתנו ממך...!

עולמי הציורי:
מפלט רגשי ומחשבתי

ביצירתי אני מתעד את זיכרון המקום - הכפר מוסמוס שבו נולדתי וגדלתי, וממנו שאבתי את השראתי: עולם הילדות בין גדרות הצבר, הבית הישן, ניחוחות הזעתר, שדות הבקיה, זיכרונות חטופים של סבי וסבתי, עדרי הבקר והצאן בעונת הקציר וכרמי הזיתים.

נולדתי למשפחה צנועה בכפר מוסמוס ב-1981. גדלתי והתחנכתי אצל אב מורה לשפה העברית ואם עקרת בית משכילה. החינוך של אבי ואמי היה מאופיין בשילוב של רוך ונוקשות. ייחודה של משפחתי בקשר האנושי החזק בין כל בני המשפחה, שהרעיפו עלי חמלה ונתינה, דבר שהעניק לי תשוקה ואהבה מתמדת למפגשים המשפחתיים. מפגשים אלו הצטיינו בניחוחות סיפוריהם של סבתא וסבא בלילות הקרים, סיפורים שהשרו עלי חום עלי ועוררו אצלי כמיהה וכיסופים.

רבות מעבודותיי קיבלו את השראתן מההווי הכפרי, והן מתעדות את האהבה שקושרת אותי לסביבתי מעוררת ההשראה. ציור נוף פנורמי שולח אותנו להרים ולעמקים שכביש או ואדי מפרידים ביניהם. זה ציור אימפרסיוניסטי פרי דמיוני, שנחרט בזיכרוני. נוף זה עשוי להיות הרי אל-רוחה או עמקי אל-לג׳ון או השדות הרחוקים שאני, הילד והנער ההרפתקן, טיילתי בין קימוריהם

ועיקוליהם.
בילדותי נהגתי להסתובב לבדי; רק אני וההרים, וקולות הטבע והיקום אשר נשמעים פעם מכאן ופעם משם. לעיתים חששתי ורעדתי, אבל דבר חזק יותר שלט בי וגרם לי להמשיך. משב הרוח בסביבה הקרובה לביתי ובאל-לג'ון, טיולי הבוקר לקטיף הפירות, טיפות הטל, דקירות הקוצים המכאיבים שדקרו את כל גופי, התות וכרמי הענבים, התאנים, הרימונים והצברים - כל אלו יצרו תמונה אינטגרטיבית של ממשות שהייתה באותו מקום ועוררה בי תהיות מרובות על מה שאירע בו.
קווי המתאר והצבעוניות של ההרים והעמקים נטמעו לחלוטין בזיכרון העבר והניעו אותי לצייר **דיוקן עצמי** באותם הצבעים. הדיוקן הזה מעביר מסר של הפרזה בניסיון לשלב בין האדם לבין מקומו כיחידה אחת. במבט ראשון, הדיוקן נראה תלוש ולא קשור לשאר העבודות המוצגות. ואולם ציור הדיוקן אינו נעצר במראה החיצוני, אלא מעמיק לחדור למחשבה, המורכבת מכמה רעיונות ושואבת מכמה מקורות השראה. השפה החזותית שבה אני מבטא ומביע את עצמי היא למעשה השפה של כתיבת זיכרונותיי. כך ניצב הדיוקן העצמי בהווה כעֵד לזמן שחלף.
בתקופת לימודיי האקדמיים בבצלאל, עבודותיי עסקו בפירוק והרכבה מחדש, "ללכלך ולנקות", כשם שבילדותי נהגתי לפרק את צעצועיי כדי לשוב ולהרכיבם מחדש. רציתי למחוק את הפיח מן הפנים המכוערות ולחשוף בפעולה דיאלקטית את הסתירה בין הכיעור ליופי, בין השחור ללבן הזך.
היו גם ניסיונות להחיות את אמנות תבניות העיטורים בתרגילים בפחם ובגרפיטי ובהדפסי ליתוגרפיה. ניסיתי להציב את סמליה של התרבות שירשתי בתוך בליל של אסכולות וסגנונות רחוקים ממני, לתאר את השניוּת של הכיעור והיופי ולהציע פתרונות לסתירות שביניהם.
עם סיום הלימודים בחרתי לחזור לגור באום אל-פחם ולהתפרנס מעבודה כמורה לנהיגה. בחירה זו יצרה אצלי שתי מערכות חיים מקבילות: החיים ה"אמיתיים" והחיים כאמן. ואכן בתקופה זו עסקתי בפער שבין היום-יום האפרורי ובין חיי כיוצר. ניסיתי להוביל את הצופים לנוף ילדותי בכפר מוסמוס, בעודי בוחן מחדש את גבולות המקום כאדם בוגר, מפוכח ובעל מודעות חברתית ופוליטית.
שיח הצבר הוא עבורי סמל של הישרדות. גם במקומות שננטשו ובכפרים שהוכחדו עדיין נותר הצבר כסימן בנוף, מעיד על קיומם, ניצב כשומר הכפר. הצבר מופיע בעבודות גדולות המאופיינות ברקמה צבעוניות עזה ואופטימית,

ומתבטא בדרכים שונות שמעלות על נס את אופיו המחזורי והבלתי נכחד. הוא מצויר כקיר או כחומה בצורה ודוקרנית, אך הוא גם עתיר פירות מזינים שטמון בהם זיכרון מתוק. לעיתים הוא נציג של עולם מושלם, שבו השיח שלם על עליו ועל פריו, ולעיתים הוא שיח מאפיר ומתפורר, המסמל חורבן. אבל זה חורבן זמני, ומן ההתפוררות יצמיח הצבר את עצמו מחדש, יוריק וייתן שוב את פריו המתוק והמזין.
בשלבי עבודה מתקדמים יותר אני לוקח את הצבר למקום של התפרקות - סמל להתפרקות החברה הערבית. אני ממלא את מצע הציור בדגם של עלי הצבר המשוחים בפלטה של צבע צהוב ובקווי מתאר חומים; אין כאן דבר שלם שאפשר להיאחז בו. בעבודות אחרות אותו נוף ילדות זוכה להשטחה גרפית דקורטיבית, כביטוי לכאב ולצער על המקום שעלה עליו הכורת בדמות דחפורים שפצעו בו ודרסו אותו. בהשטחה טמונה ביקורת על המדינה, שאינה מאפשרת לחיות ולבנות בנוף ילדות זה, וכך הוא הופך לחסר תועלת.
בעבודות מאוחרות יותר מתבטא תסכול עמוק הנובע מבעיית המעמד והזהות שלי במדינת ישראל. ההתבוננות הביקורתית מנטרלת את שאר הצבעים, שמצטמצמים לפלטה של צהובים וחומים בלבד, וחלה הפשטה גדולה של דמויות שאליהן אני מתייחס. בעבודה **מחסום** מתואר חייל מכוון רובה אל אדם ערבי ומצווה עליו לפשוט את בגדיו. ציור זה הוא עדות לחוויה אישית שחוויתי כאשר למדתי בבצלאל וגרתי בסביבות ירושלים, ומדי יום ביומו נאלצתי לעבור במחסומים.
בשנים האחרונות עבודתי מבטאת את החיפוש שלי במעבר בין טכניקות ופיתוח רעיונות. אני נע בין עולמות טכניים ומחשבתיים, שב ומחפש ביטוי בתוך הצבע ומבעד לצבע. העבודות מאופיינות במשיחות מכחול חופשיות ובחריטה בסכין של קווי רוחב וקווי גובה, כמעין שתי וערב. דרגות הצבע האפור והשחור מוסיפות תנועה לציור, כך שהצבע הצהוב גואה ומאפיל על שאר הגוונים בלי לאבד את ההרמוניה ביניהם. החריטה בצבע מַקְנָה לציור השטוח מידה של עוצמה וביטוי חד. הצופה המביט מקרוב עשוי לחשוב שהשתמשתי בחוט ומחט, מאחר שהקווים החרוטים נדמים כמארג של בד. טכניקת חריטה זו מעוררת בי זיכרון ילדות של האדם המכין בחוט ובמחט את מטאטאי הקש. אני זוכר שבילדותי המתנתי בערגה ל"יוצר מטאטאי הקש", אשר פקד דרך קבע את כפרנו בעונת הקציר. ציפיתי בשקיקה לרגע שבו אשב לצידו ואצפה בו יוצר מטאטאים באצבעותיו קלות התנועה והזריזות.
הייחודיות של כל מעשה אמנותי אינה נפרדת מהשתלבותו עם

עיצוב המורשת. מורשת זו עצמה חיה ביסודו של דבר, ובה במידה משתנה בקיצוניות. פסל או מונומנט של ונוס עשוי להופיע בצורות שונות מצורתה היוונית, שהפכה אותה לדבר מכובד ורב-ערך, כשהוא שונה ממבטם של הנזירים בימי הביניים, שראו בה דבר רע כאלילה. עם זאת, שתי הדוגמאות שואפות להיות הדעה האחת והיחידה. כאן טמונה התכונה הייחודית של העתקת פעולה מתקופה היסטורית אחת לאחרת, כשכל דוגמה מעתיקה מורשת ותרבות של התקופה.

החריטה בצבע היא פעולה כפולה, שחושפת ומסתירה את פני השטח. בעבודות החדשות אני מבטא את ההיבטים של הסבל שאני חווה, ביניהם גם ההיבט הקולקטיבי, ובכלל זה גם ביקורת עצמית, כדי לקשור קשר הדוק בין העשייה האמנותית שלי ובין החברה שאני חי בה על שלל בעיותיה.

פואד אגבאריה

יליד כפר מוסמוס
חי ועובד באום אל-פחם

השכלה

2014 MFA, תואר שני, החוג לאמנות יצירה, אוניברסיטת חיפה, חיפה
2004-2000 BFA, תואר ראשון, המחלקה לאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

תערוכות יחיד

2015 **בין הגלוי לנסתר**, הגלריה לאמנות רמות מנשה, אוצרות: יונית קדוש ומירי ורנר
נוסטלגיה לאור, גלריה זאוויה, רמאללה, אוצר: סלימאן מליחאת
2014 **בין האישי לפוליטי**, גלריה עמותת אלביר, כפר ערערה. אוצרת: מנאר זועבי
בחזרה למרחבים הפתוחים, הגלריה לאמנות, קיבוץ בארי. אוצרת: זיווה יאלין
מלך ליום אחד, הגלריה לאמנות, אוניברסיטת חיפה
מלך ליום אחד, בית האמנים, תל אביב. אוצר: דניאל כהנא
2012 **זיכרון ויזואלי**, הגלריה לאמנות אום אל-פחם. אוצר: עבד עאבדי

תערוכות קבוצתיות

2018 **חמסות**, המוזיאון לאמנות האסלאם, ירושלים. אוצרת: ד"ר שירת מרים
תערוכת פתיחה, המוזיאון לאמנות פלסטינית, ניו יורק
ירושלים, גלריה זאוויה לאמנות, ראמללה. אוצר: זיאד ענאני
2017 **קולקטיב אביב**, גלריה זאוויה, רמאללה
2016 **סלון יפו לאמנות**, יפו-תל אביב, אוצרים: אמיר נוימן ויאיר רוטמן
תערוכה חורפית, גלריה זאוויה לאמנות, ראמללה
בונד, גלריה בית המזרח, רבת עמון. אוצרת: רולא אלעלמי
תשוקה, הגלריה לאמנות 54, ביירות

2015 **נקודת מוצא מרוחקת**, הגלריה לאמנות במכללת דוד ילין. אוצרת: נאווה ברזאני

אדמה, הגלריה לאמנות טמרה. אוצר: אחמד כנעאן

אדמה, גלריה קיבוץ כפר יהושוע. אוצרת: נטע הבר

העץ הנדיב, הגלריה לאמנות אום אל-פחם. אוצר: דניאל כהנא

תערוכת בוגרי תואר שני באמנות, אוניברסיטת חיפה, גלריה מקום לאמנות, תל אביב. אוצר: איציק גולומבק

חי, צומח, דומם, אתר רכבת העמק, כפר יהושע. אוצרות: מיכל שכנאי יעקבי ונטע הבר.

תערוכת גמר תואר שני, אוניברסיטת חיפה. אוצרים: איציק גולומבק, ציבי גבע

פורטרטים, הגלריה לאמנות, קיבוץ איילת השחר. אוצר: מוטי גולן

2013 **צבע גלילי**, יריד אמנות בחצור הגלילית. אוצרת: טלי בן נון

מחנה ציור מס' 6, הגלריה העירונית רמלה, רשת תחנות לאמנות עכשווית. אוצר: דוד וקשטין

עץ הזית, האוניברסיטה המורמונית, ירושלים

2012 **הזית באמנות הפלסטינית**, גלריה אלסראיא, חאן אלבאשה, נצרת. אוצר: אחמד כנעאן

מחנה ציור מס' 5, הגלריה העירונית לאמנות עכשווית, רמלה. אוצר: דוד וקשטיין

סלון אביב לאמנות עכשווית, נמל יפו

2011 **תמונה מהאמנות הפלסטינית**, גלריית טירה. אוצר: נאאל קאדרי

2010 **סלון יפו לאמנות פלסטינית**, נמל יפו. אוצר: אחמד כנעאן

מכאן ומשם, הגלריה לאמנות טמרה. אוצר: אחמד כנעאן

2009 **חיבוק**, הגלריה לאמנות יד לכולם, ערערה

שחור, הגלריה לאמנות בית הסופר, נצרת. אוצר: פריד אבו שקרה (קטלוג)

2007 **אל תראו אל תפחדו**, הגלריה לאמנות אום אל-פחם. אוצרת: מורן שוב

2006 **שווים ושווים פחות**, מוזיאון על התפר, ירושלים. אוצר: רפי אתגר (קטלוג)

2005 **קצב**, הגלריה לאמנות טמרה. אוצר: אחמד כנעאן

פצעים וחבישות, הגלריה לאמנות אום אל-פחם, אוצרת: אפי גן (קטלוג)

הברקות, הגלריה לאמנות אום אל-פחם. אוצר: סעיד אבו שקרה

קפה שחור, הגלריה לאמנות בית הגפן, חיפה. אוצרת: חנה קופלר

נופים, הגלריה לאמנות בית הגפן, חיפה. אוצרת: חנה קופלר

ארטיק 7, מוזיאון רמת גן לאמנות ישראלית

2004 **ללא כותרת**, תערוכת בוגרי המחלקה לאמנות, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים (קטלוג)

זירת משחק, הגלריה לאמנות בית הגפן, חיפה

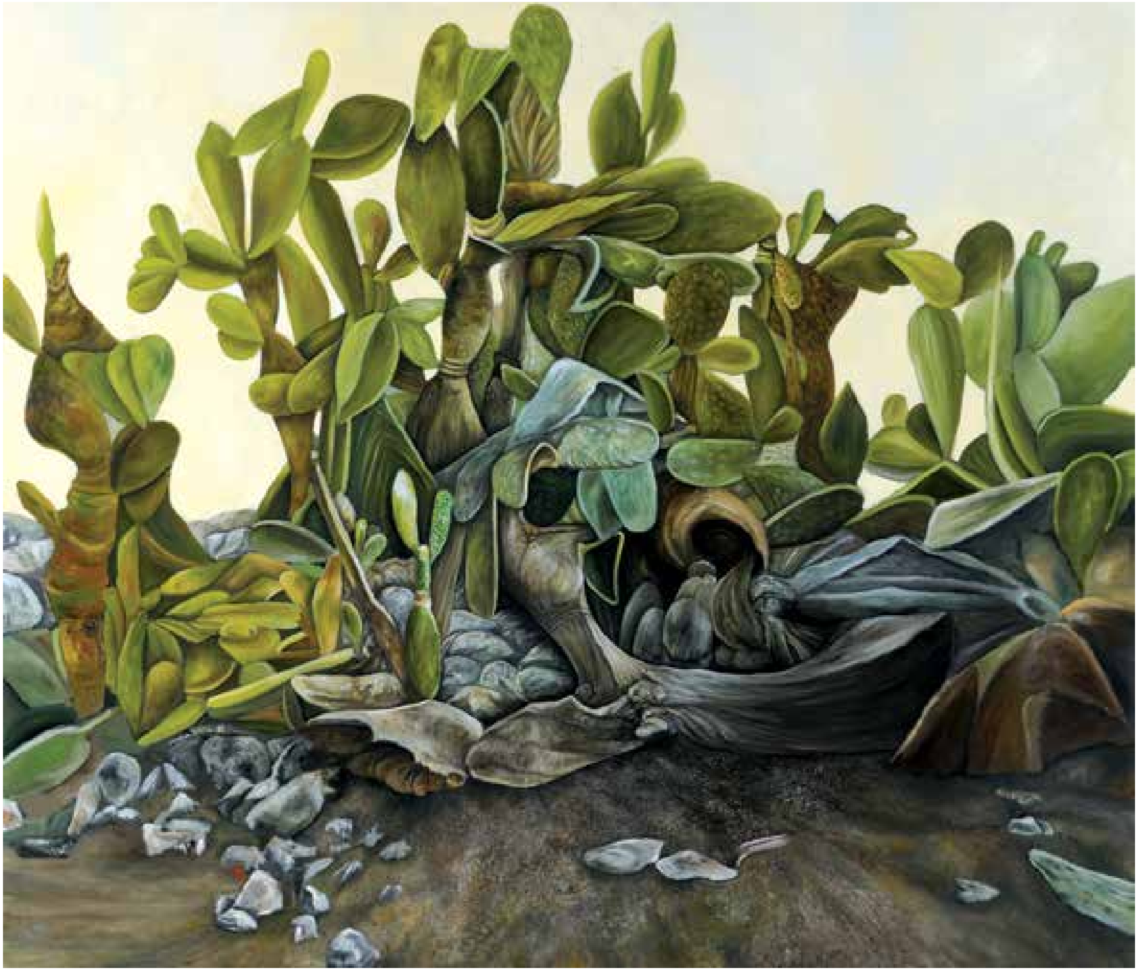
2002 **ללא כותרת**, בצלאל אקדמיה לאמנות ועיצוב, ירושלים

أعمال
עבודות

بقاء، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
הישרדות, 2018, שמן על בד
Survival, 2018, oil on canvas
170x240 cm (diptych)

حلوٌ حار، 2017، ألوان زيتيّة على قماش
מתוק חריף, 2017, שמן על בד
Sweet Spicy, 2017, oil on canvas
90x80 cm

بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oil on canvas
160x120 cm

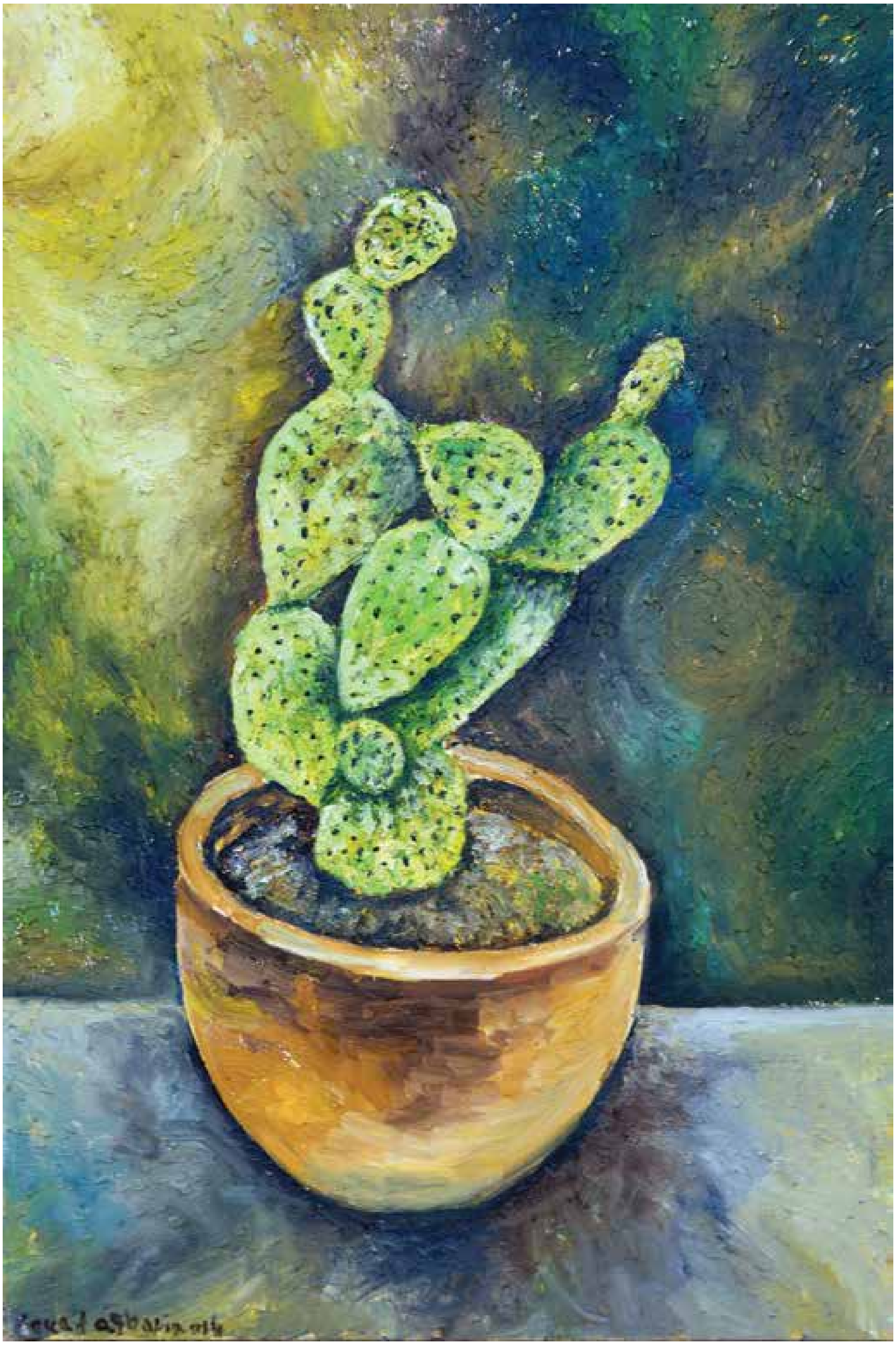


عبقايا من صبر اللجون، 2012–2010، ألوان زيتيّة على قماش
שרידי צבר אל-לג'ון, 2012-2010, שמן על בד
Remnants of Al-Lajoun Prickly Pear, 2010-2012, oil on canvas
120x140 cm

صبّارٌ في القرية، 2010، ألوان زيتيّة على قماش
צבר בכפר, 2010, שמן על בד
Prickly Pear in the Village, 2010, oil on canvas
120x180 cm

صبّار اللّجون، 2009، أكريليك على قماش
צבר אל-לג'ון, 2009, אקריליק על בד
Al-Lajoun Prickly Pear, 2009, acrylic on canvas
105x140 cm

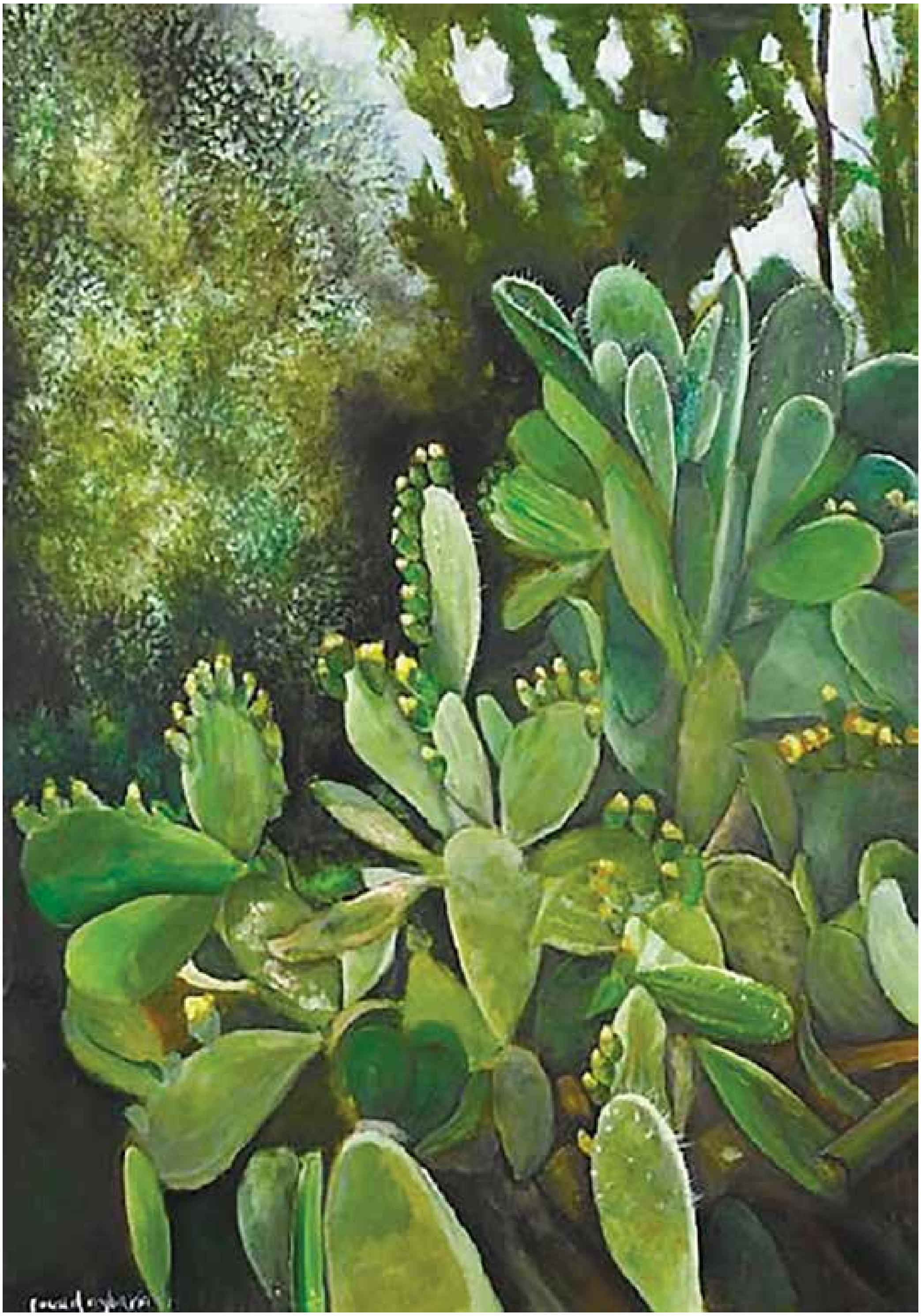
عِناق، 2010، أكريليك على قماش
חיבוק, 2010 ,אקריליק על בד
Hug, 2010, acrylic on canvas
140x120 cm



صبّار على نافذتي، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
צבר בחלוני, 2014, שמן על בד
Prickly Pear on My Window Sill, 2014, oil on canvas
90x60 cm

صبّار، 2014، أكريليك على قماش
צבר, 2014, אקריליק על בד
Prickly Pear, 2014, acrylic on canvas
100x70 cm

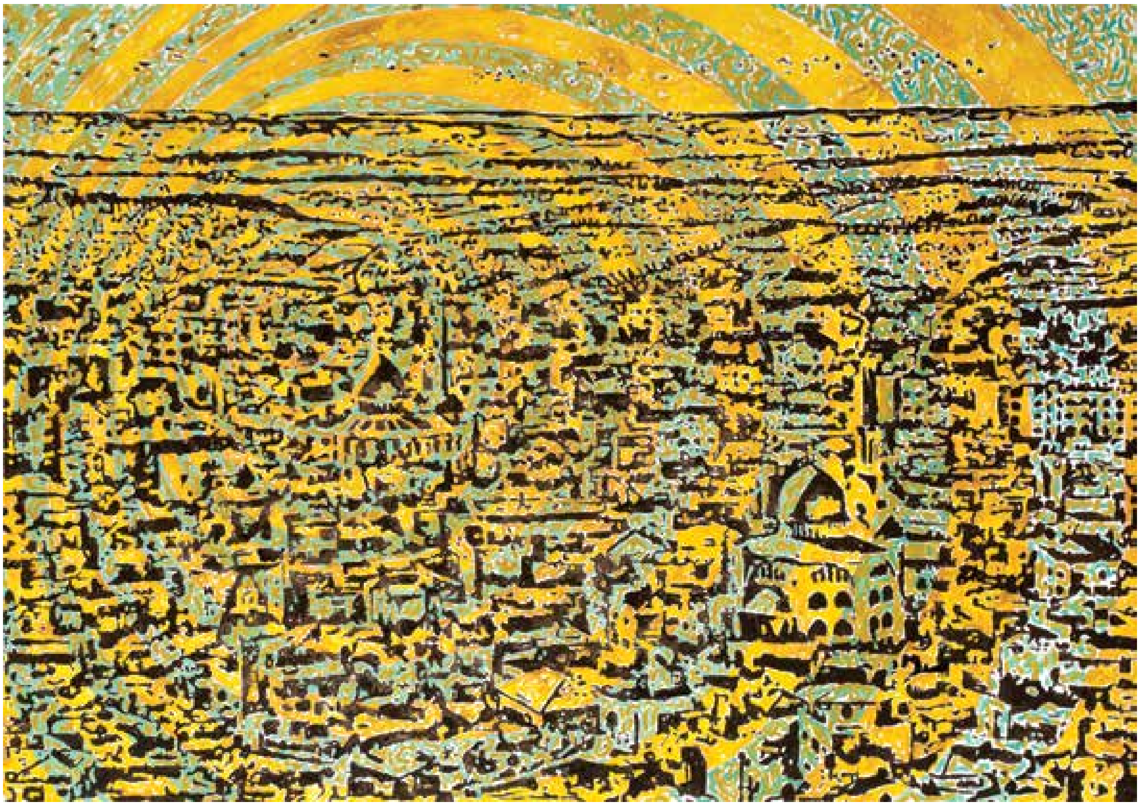
جدارُ صبّار، 2012، ألوان زيتيّة على خشب
חומת צבר, 2012, שמן על דיקט
Prickly Pear Wall, 2012, oil on plywood
70x100 cm



صبّار، 2011، ألوان زيتيّة على قماش
צבר, 2011, שמן על עץ
Prickly Pear, 2011, oil on wood
100x70 cm

يافا، 2010، ألوان زيتيّة على قماش
יפו, 2010, שמן על בד
Jaffa, 2010, oil on canvas
60x45 cm

أم الفحم، 2010، أكريليك على قماش
אום אל-פחם, 2010, אקריליק על בד
Umm el-Fahem, 2010, acrylic on canvas
97x236 cm



بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
120x170 cm

تفكيك المنظر، 2014، أكريليك على قماش
פירוק הנוף, 2014, אקריליק על בד
Deconstruction of Landscape, 2014, acrylic on canvas
200x280 cm (diptych)

تشظّي، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
התפרקות, 2014, שמן על בד
Coming Apart, 2014, oil on canvas
150x300 cm (diptych)

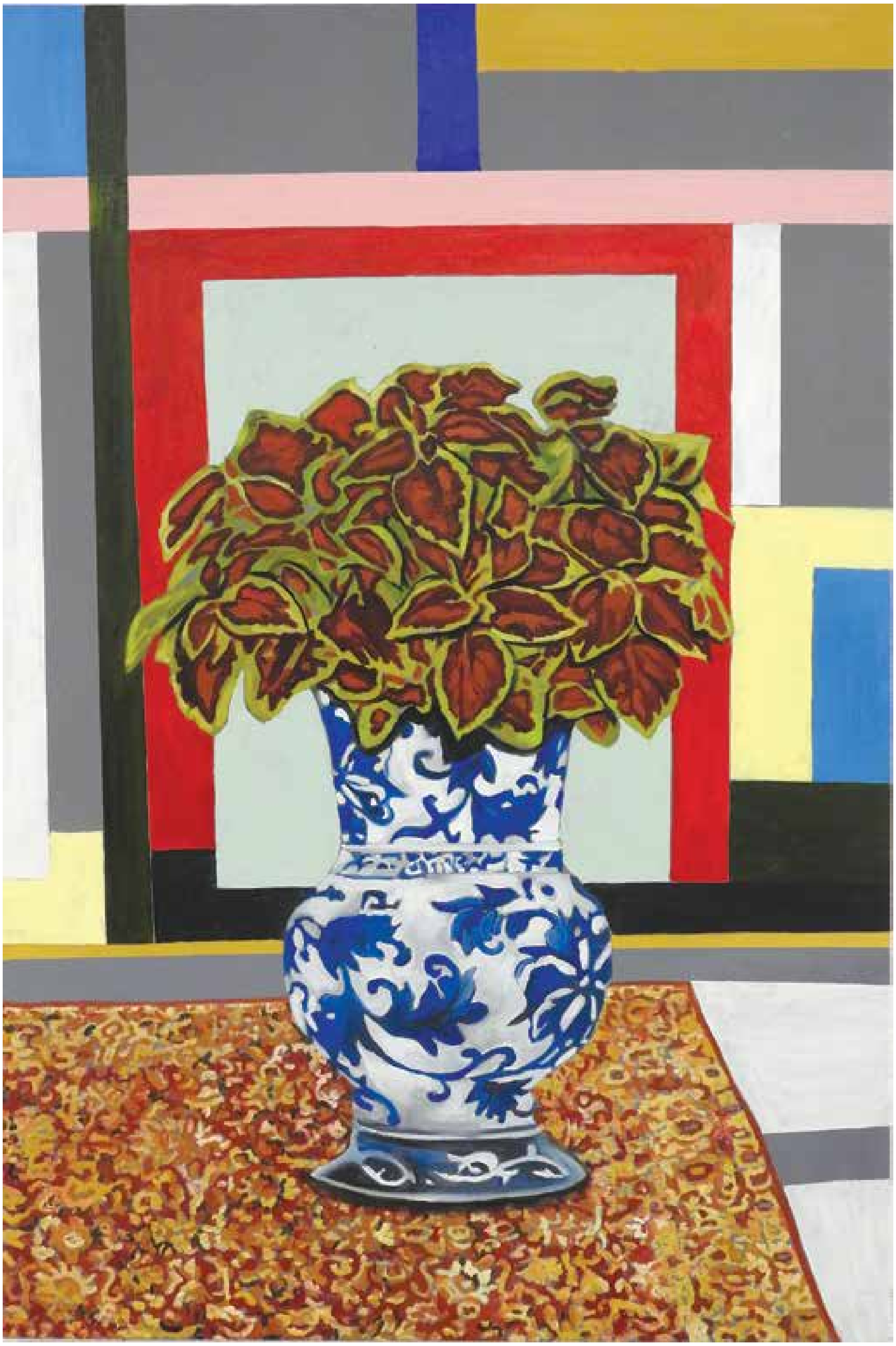
صرخة، 2014، أكريليك على قماش
צעקה, 2014, אקריליק על בד
Shout, 2014, oil on canvas
200x280 cm (diptych)

بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
140x100 cm

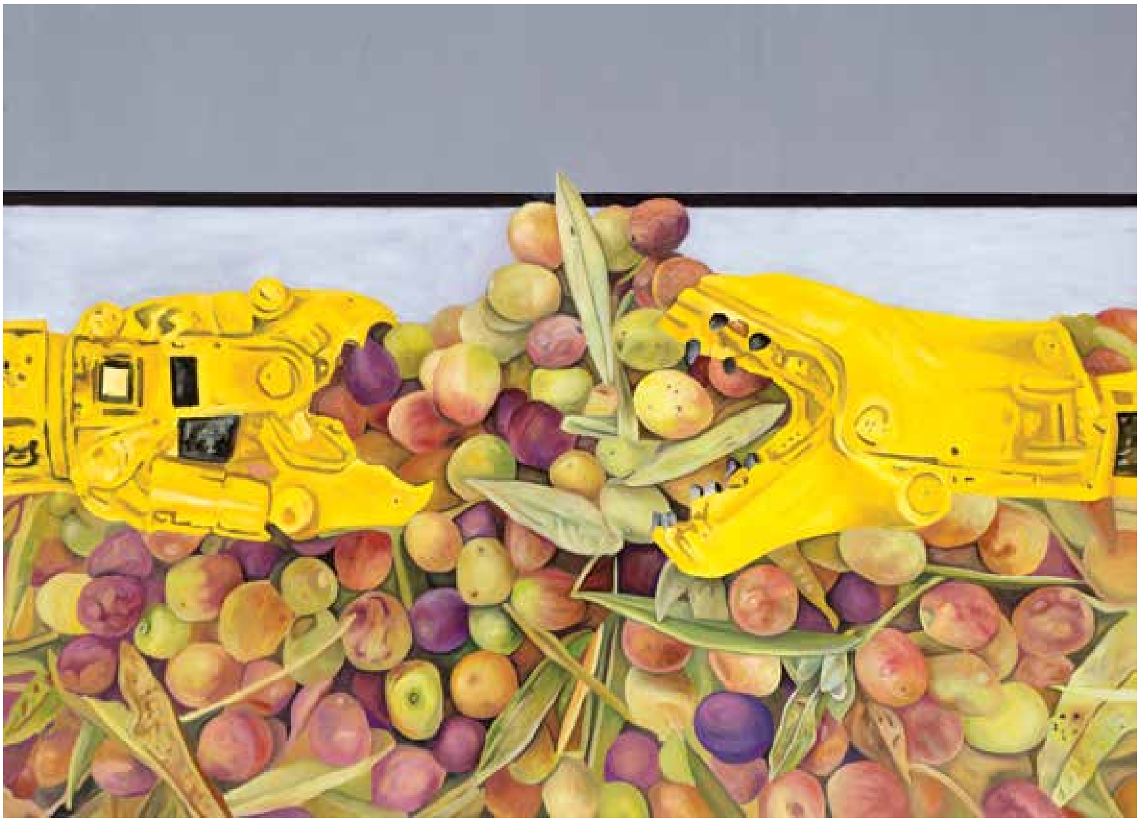
بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
140x100 cm

بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
100x140 cm

بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
140x100 cm



بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
120x80 cm



بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
100x140 cm

بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
140x100 cm

أُفُق، 2011، ألوان زيتيّة على قماش
אופק, 2011, שמן על בד
Horizon, 2011, oil on canvas
120x180 cm

ترحالُ الأرض، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
נדידת האדמה, 2016, שמן על בד
Land Migration, 2016, oil on canvas
100x140 cm

ترحالُ الأرض، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
נדידת האדמה, 2016, שמן על בד
Land Migration, 2016, oil on canvas
100x140 cm

ترحالُ الأرض، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
נדידת האדמה, 2016, שמן על בד
Land Migration, 2016, oil on canvas
140x100 cm

بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oi on canvas
100x200 cm

احتضان الأرض، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
חיבוק אדמה, 2016, שמן על בד
Embracing Land, 2016, oil on canvas
70x170 cm

بيت قبل الهدم، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
בית לפני הריסה, 2012, שמן על בד
House Awaiting Demolition, 2012, oil on canvas
119x160 cm

تزاوجٌ في ظلّ الهدم، 2014–2016، ألوان زيتيّة وأكريليك على قماش
הזדווגות בצל הרס, 2014-2016, שמן ואקריליק על בד
Mating in the Shadow of Rubble, 2014-2016, oil and acrylic on canvas
120x160 cm

احتلالٌ لمنظرٍ طبيعي، 2016، ألوان زيتيّة وأكريليك على قماش
כיבוש נוף, 2016, שמן ואקריליק על בד
Occupying Landscape, 2016, oil and acrylic on canvas
120x180 cm

حصارٌ مع منظر طبيعي مفتوح، 2016–2017، ألوان زيتيّة على قماش
סגר עם נוף פתוח, 2017-2016, שמן על בד
Quarantine in an Open Landscape, 2016-2017, oil on canvas
100x200 cm

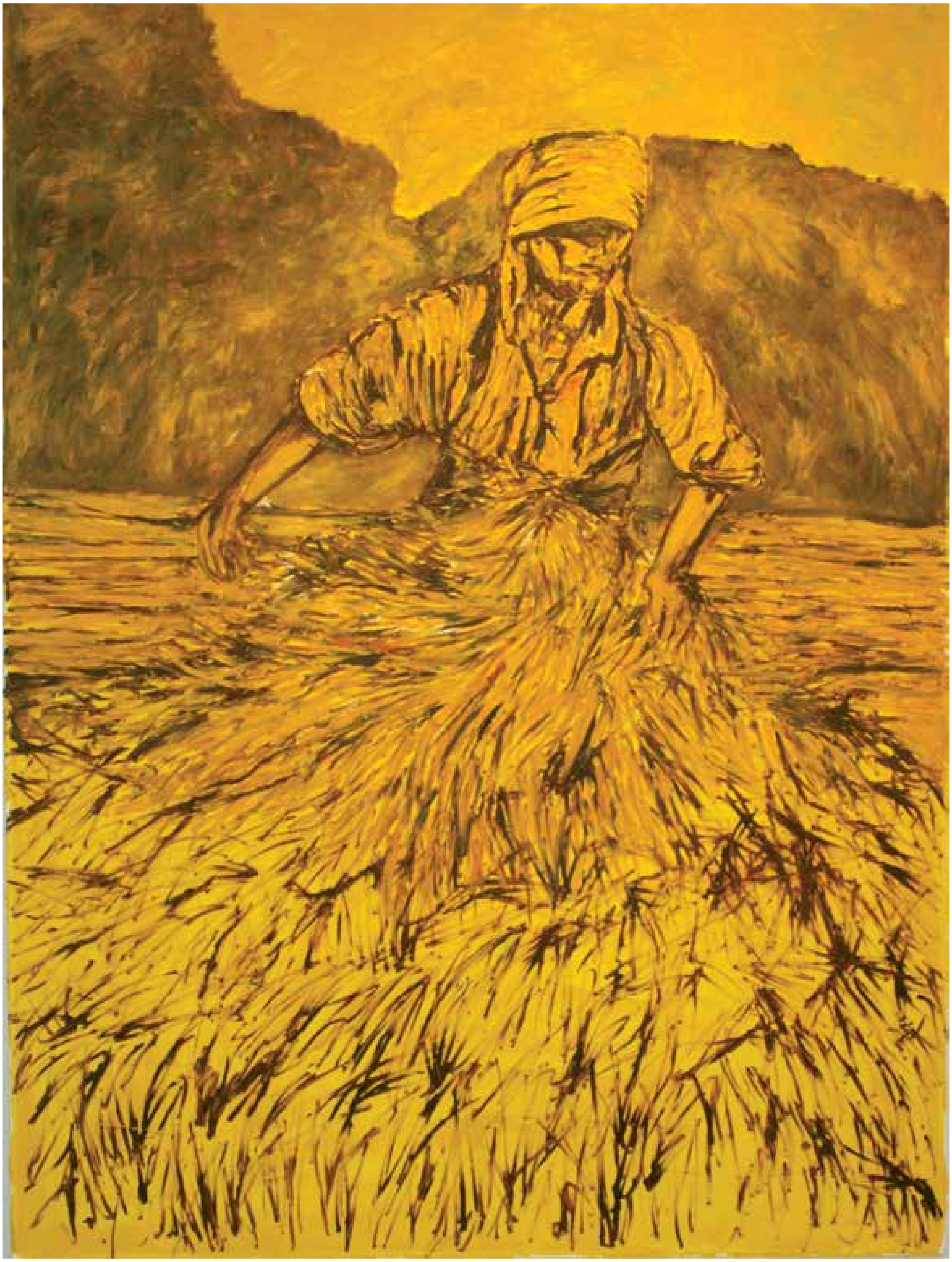
على الحدود، 2016، ألوان زيتيّة وأكريليك على قماش
על הגבול, 2016, שמן ואקריליק על בד
On the Border, 2016, oil and acrylic on canvas
120x180 cm

مدينة السلام، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
עיר השלום, 2018, שמן על בד
City of Peace, 2018, oil on canvas
100x100 cm

القدس، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
אל-קודס, 2018, שמן על בד
Al-Quds, 2018, oil on canvas
70x90 cm

منظر طبيعي يحتضِر، 2017، ألوان زيتيّة على قماش
נוף גוסס, 2017, שמן על בד
Dying Landscape, 2017, oil on canvas
120x160 cm

شجرة زيتون، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
עץ זית, 2016, שמן על בד
Olive Tree, 2016, oil on canvas
140x100 cm



رقصُ الحصاد، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
ריקוד הקציר, 2012, שמן על בד
Harvest Dance, 2012, oil on canvas
160x120 cm

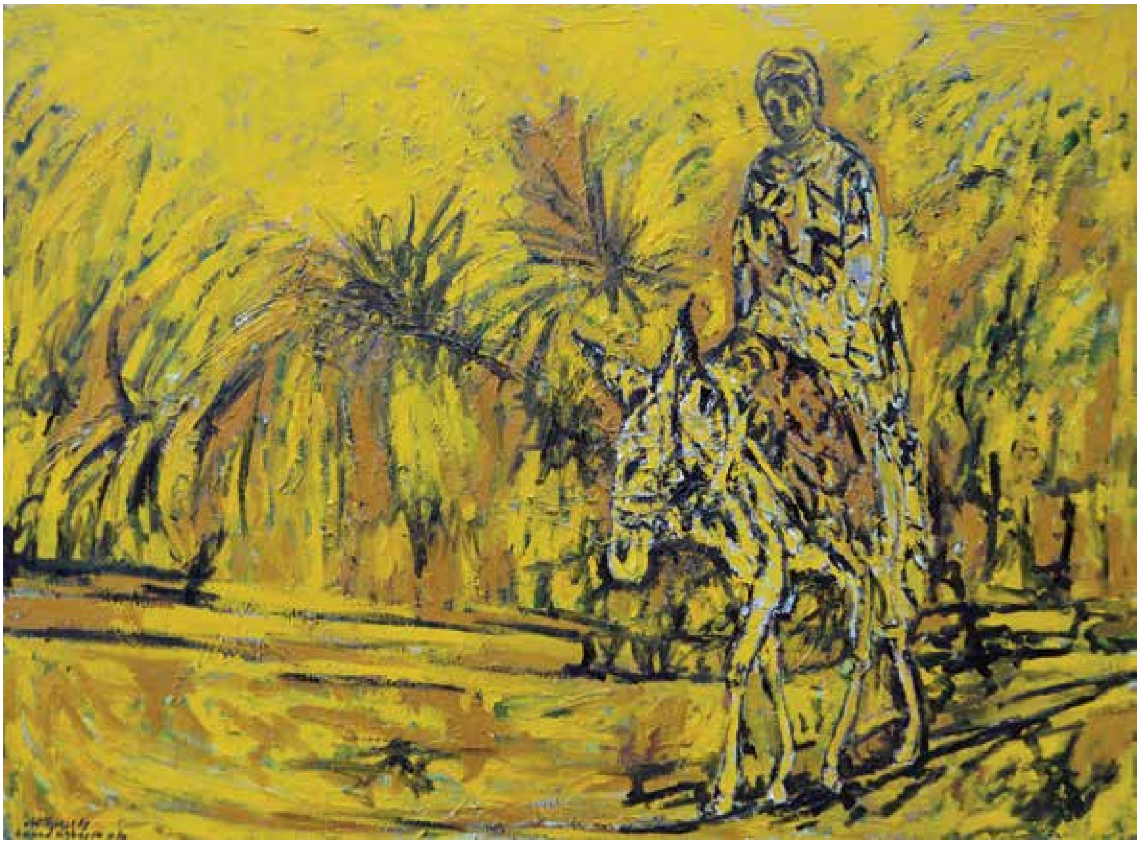
انسجام، 2015، ألوان زيتيّة عل قماش
הרמוניה, 2015, שמן על בד
In Unison, 2015, oil on canvas
120x180 cm

جَدٌ، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
סבא, 2015, שמן על בד
Grandfather, 2015, oil on canvas
90x110 cm

عِناقُ الأرض، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
בחיבוק האדמה, 2012, שמן על בד
In Earth's Embrace, 2012, oil on canvas
120x160 cm

غلّة، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
יבול, 2015, שמן על בד
Yield, 2015, oil on canvas
113x150 cm

السفر إلى البيت، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
מסע הביתה, 2014, שמן על בד
Journey Home, 2014, oil on canvas
150x150 cm



في طريق العودة إلى البيت، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
בדרך הביתה, 2014, שמן על בד
Heading Home, 2014, oil on canvas
70x90 cm

ملمسُ ألواح الصبر، 2011، ألوان زيتيّة على قماش
מרקם של צבר, 2011, שמן על בד
Texture of Prickly Pear, 2011, oil on canvas
70x170 cm

الوجبة، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
הארוחה, 2014, שמן על בד
The Meal, 2014, oil on canvas
150x200 cm

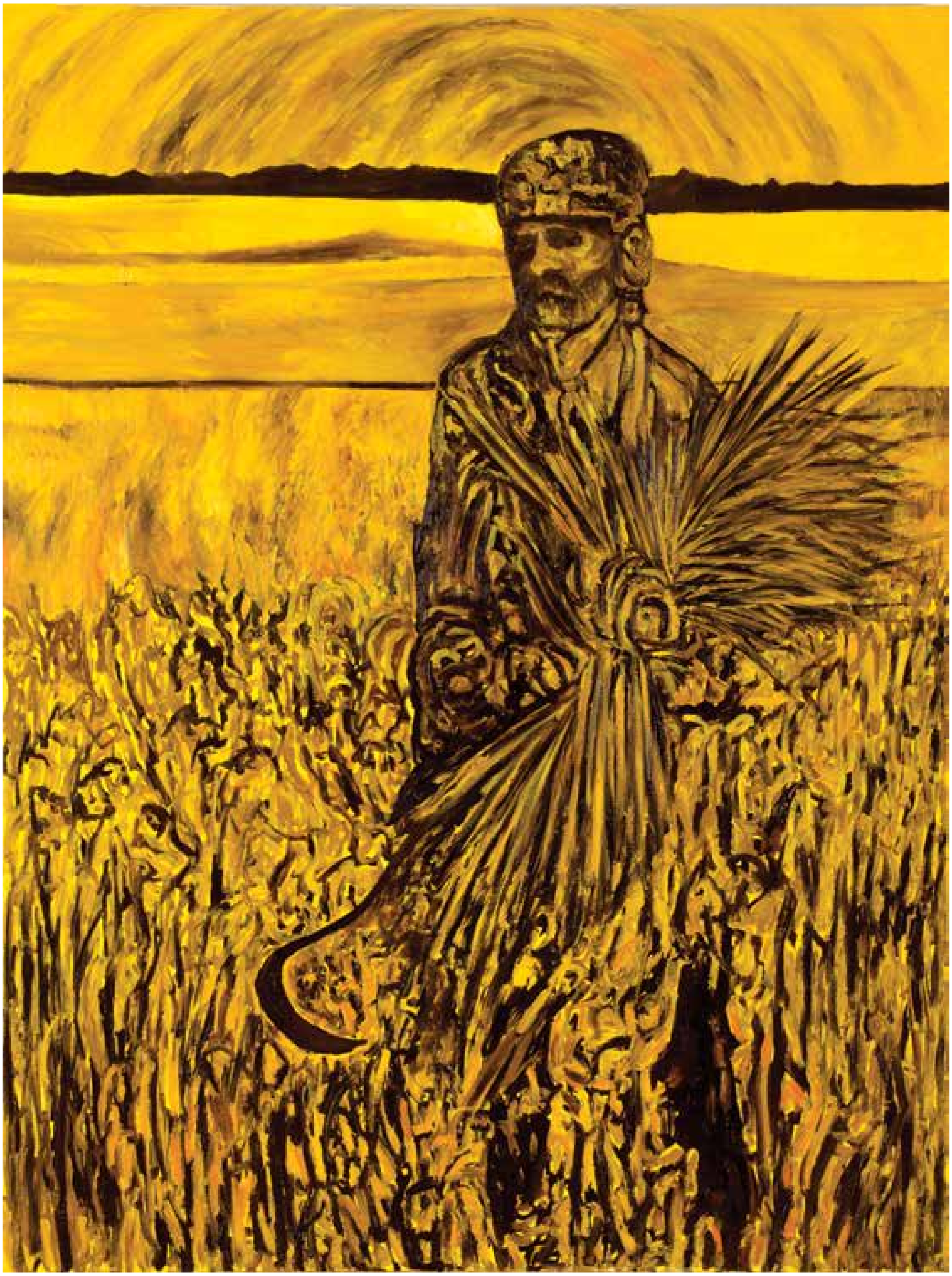
امرأة في الحصاد، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
אישה בקציר, 2014, שמן על בד
Woman in Harvest, 2014, oil on canvas
120x180 cm

حقلٌ عائلي، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
השדה המשפחתי, 2015, שמן על בד
The Family Field, 2015, oil on canvas
150x150 cm

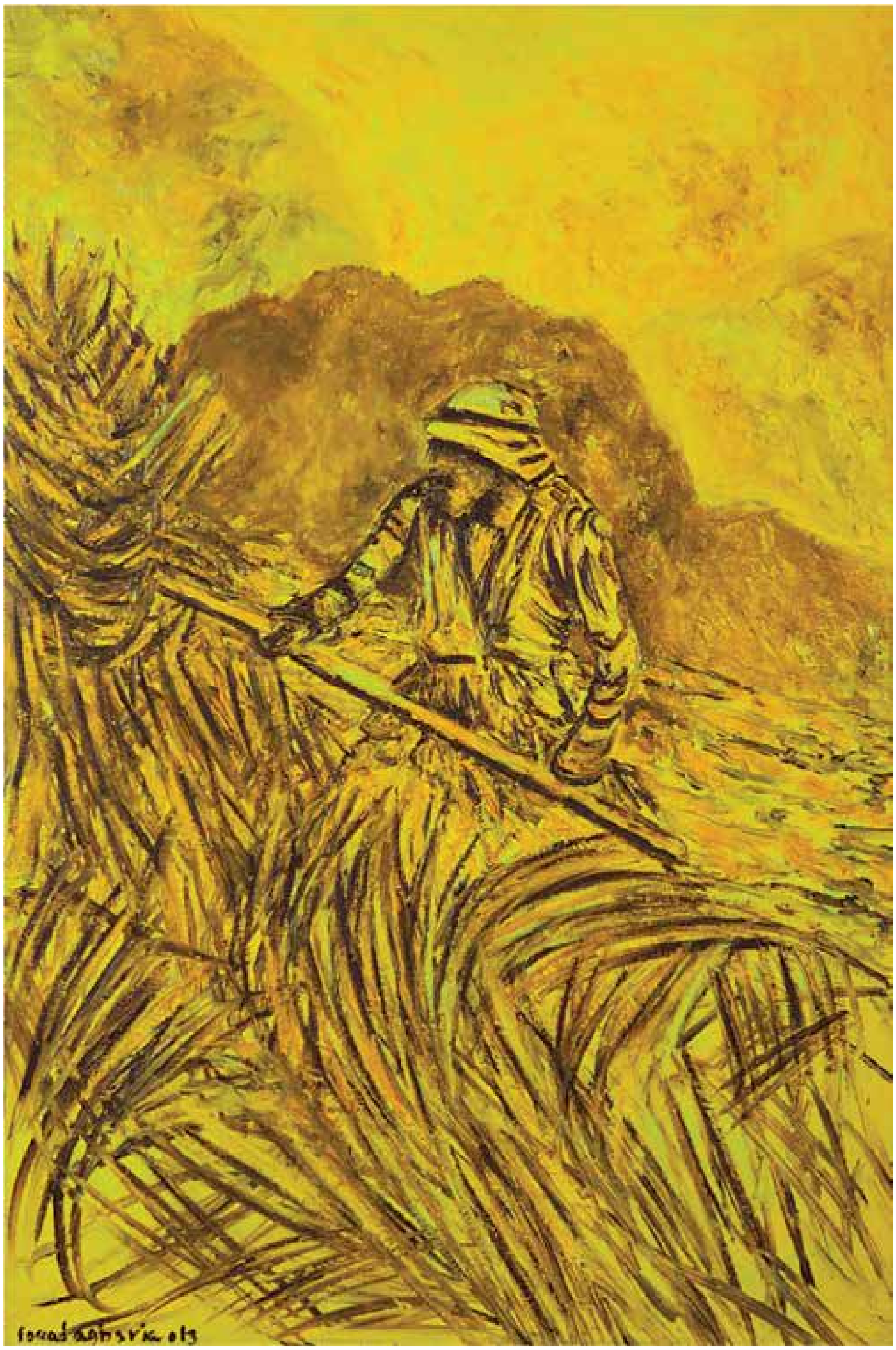
حصاد، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
קציר, 2014, שמן על בד
Harvest, 2014, oil on canvas
150x200 cm

غلّة، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
יבול, 2015, שמן על בד
Yield, 2015, oil on canvas
113x150 cm

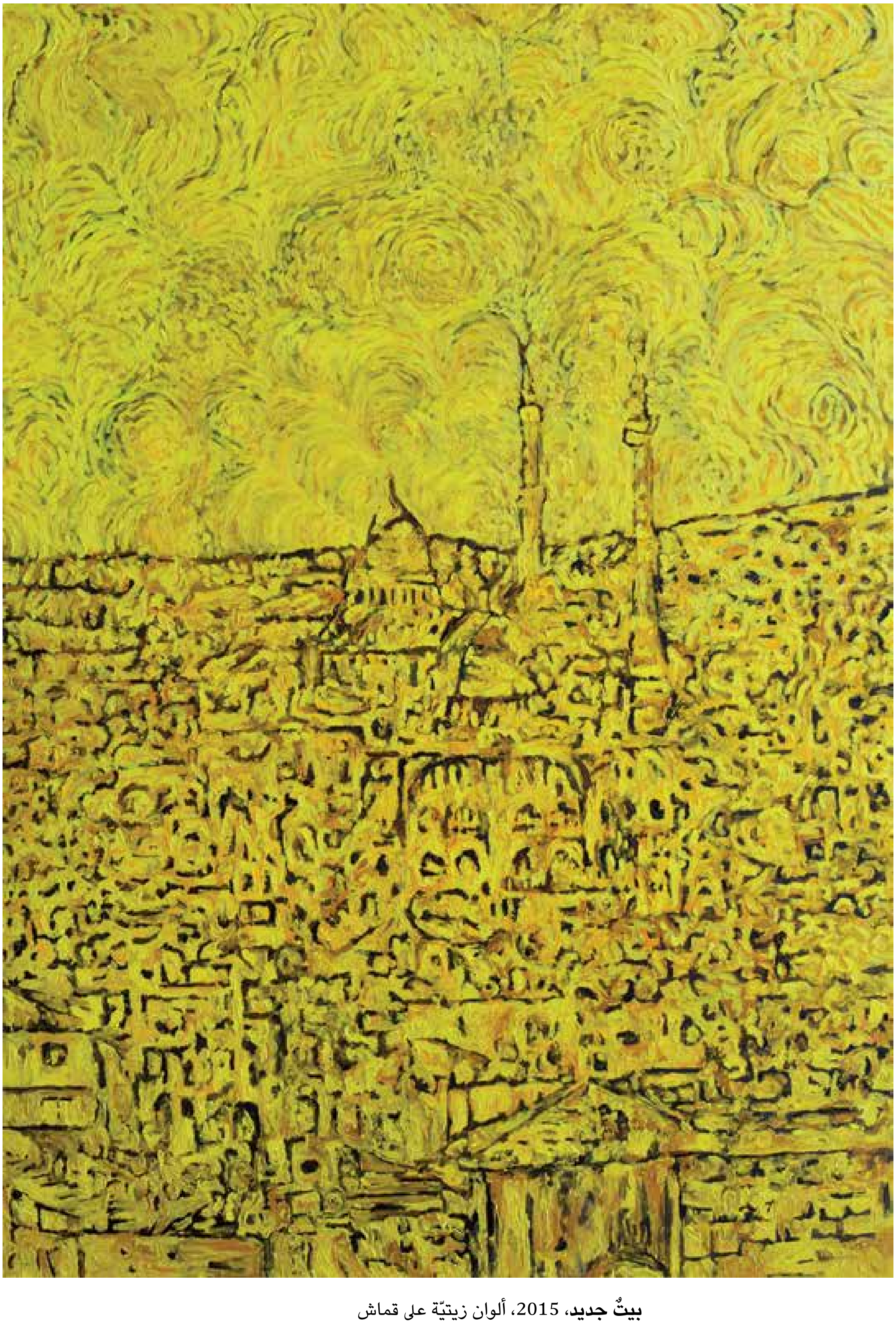
امرأة في الحصاد، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
אישה בקציר, 2016, שמן על בד
Woman in Harvest, 2016, oil on canvas
100x100 cm



الحاصِد الحارِس، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
הקוצר השומר, 2018, שמן על בד
Reaper-Watchman, 2018, oil on canvas
160x120 cm



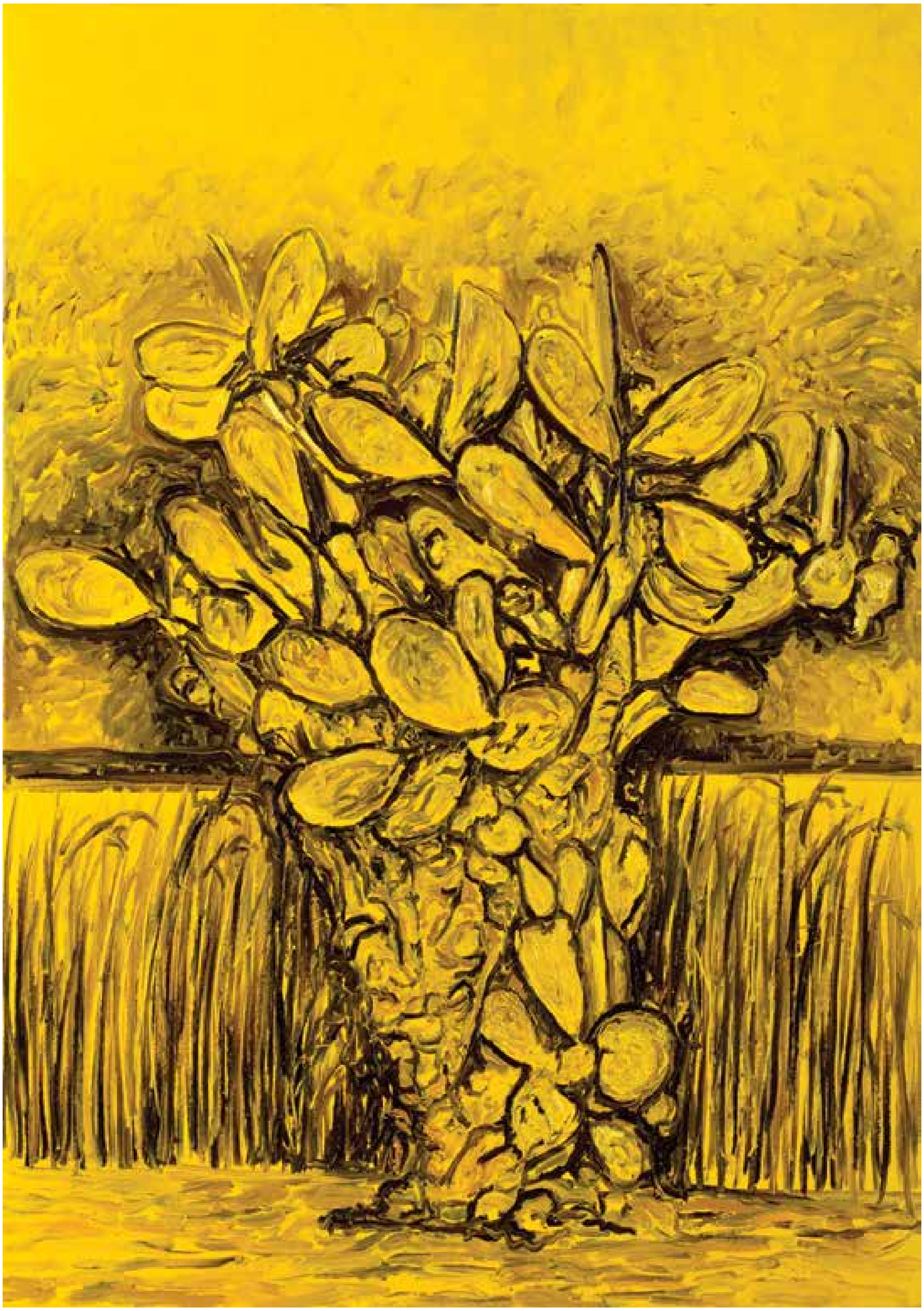
حصاد رجولي، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
קציר גברי, 2012, שמן על בד
Masculine Harvest, 2012, oil on canvas
90x60 cm



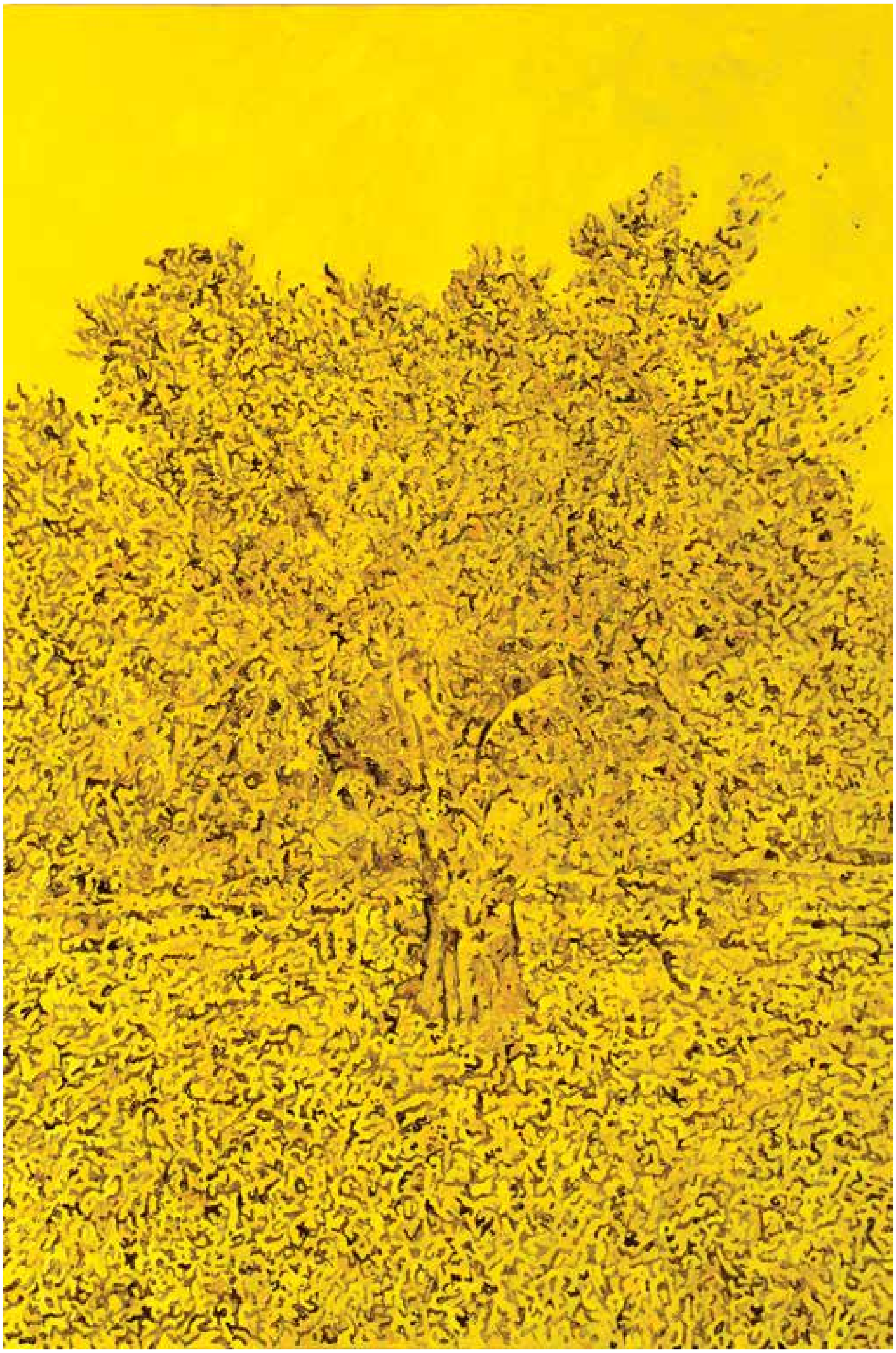
بيتٌ جديد، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
בית חדש, 2015, שמן על בד
New Home, 2015, oil on canvas
200x140 cm

القدس، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
אל-קודס, 2018, שמן על בד
Al-Quds, 2018, oil on canvas
100x140 cm

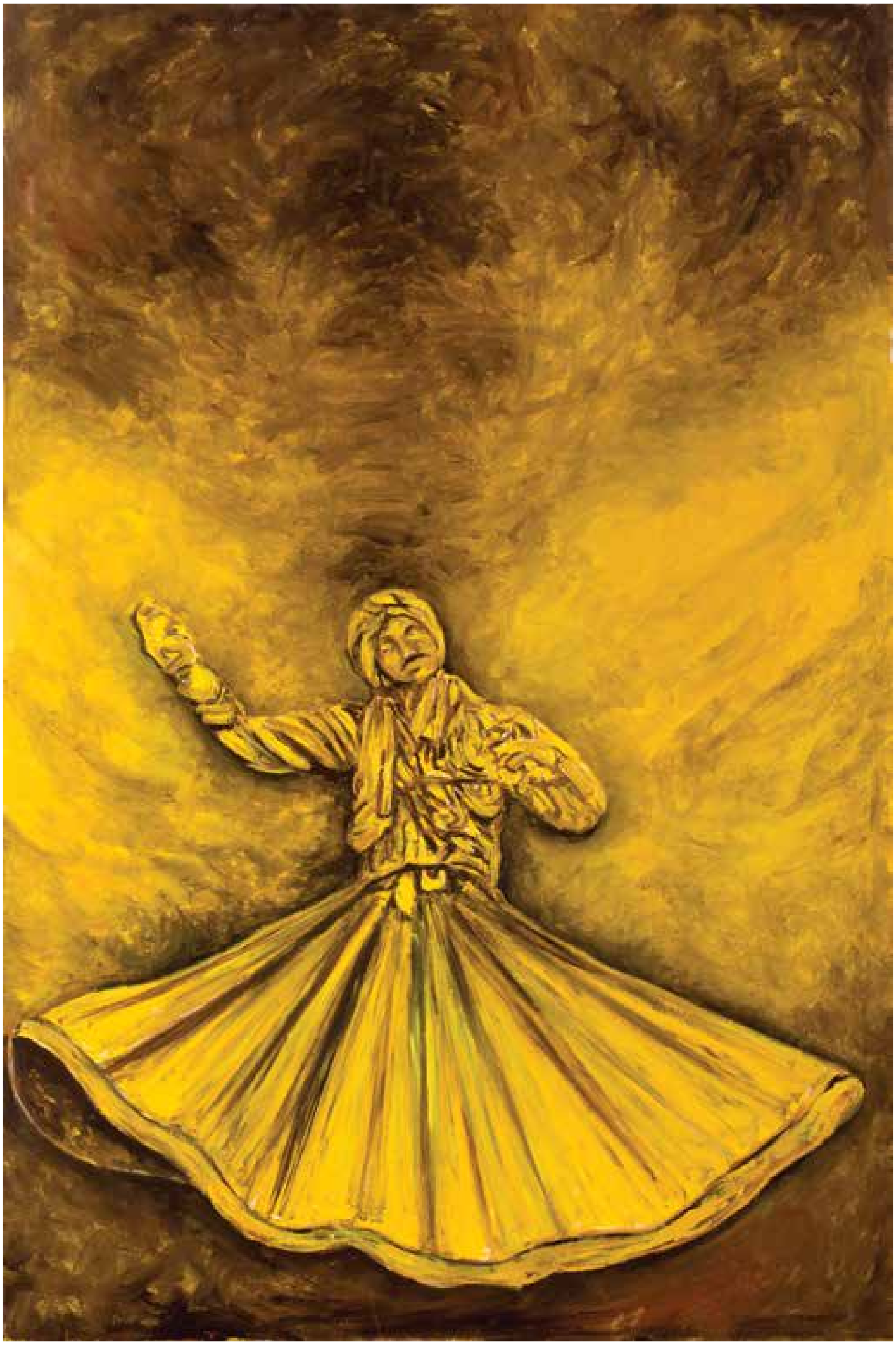
الحاضر الغائب، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
נוכח/נפקד, 2015, שמן על בד
Present/Absent, 2015, oil on canvas
100x100 cm



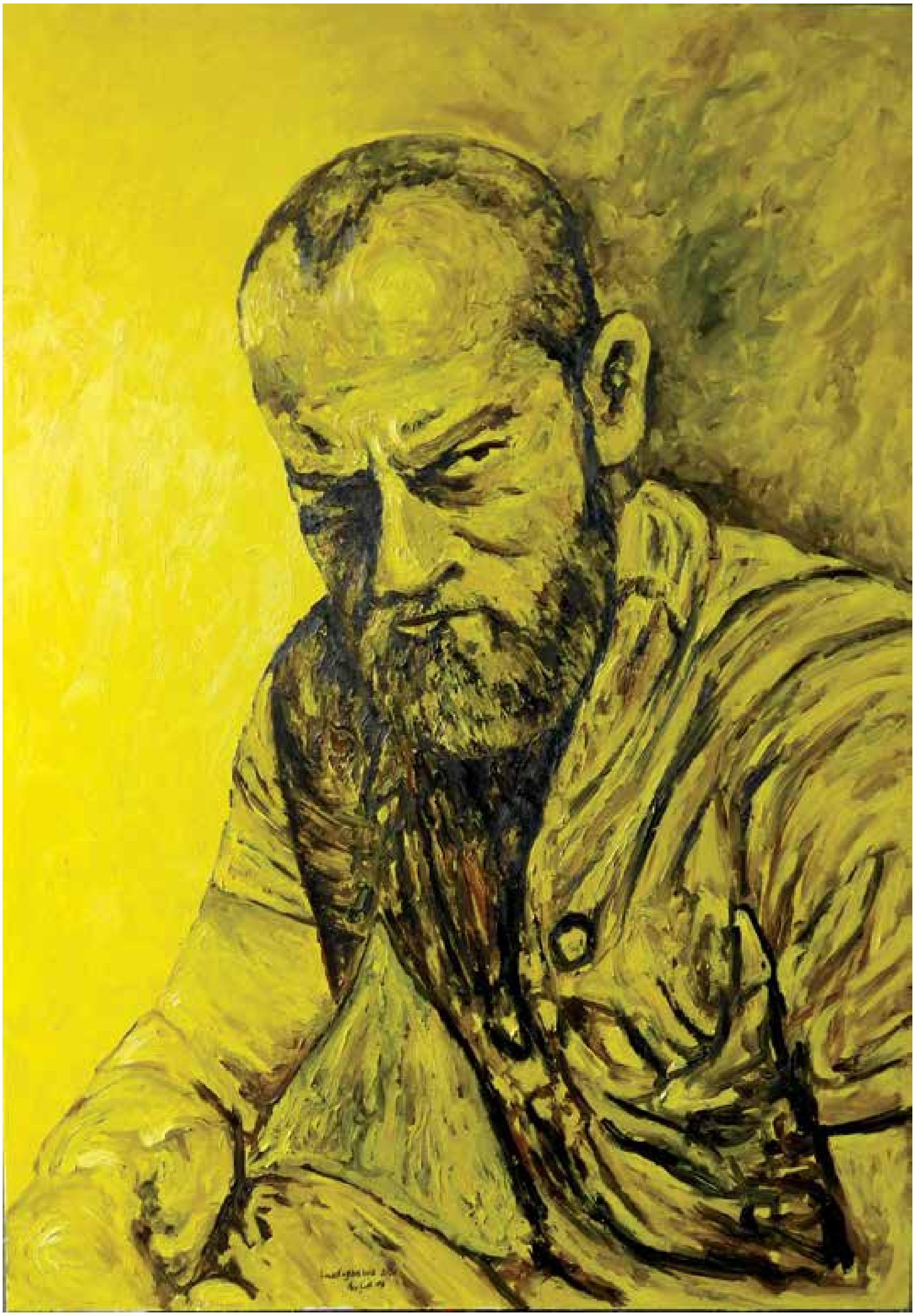
بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oil on canvas
140x100 cm



شجرة زيتون، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
עץ זית, 2018, שמן על בד
Olive Tree, 2018, oil on canvas
180x120 cm



اختفاء، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
היעלמות, 2014, שמן על בד
Disappearance, 2014, oil on canvas
180x120 cm



كريم أبو شقرة، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
כרים אבו שקרה, 2016, שמן על בד
Karim Abu Shakra, 2016, oil on canvas
140x100 cm

بورتريه ذاتي، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
דיוקן עצמי, 2012, שמן על בד
Self-Portrait, 2012, oil on canvas
120x80 cm

تشويه، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
עיוות, 2016, שמן על בד
Contorted, 2016, oil on canvas
110x90 cm

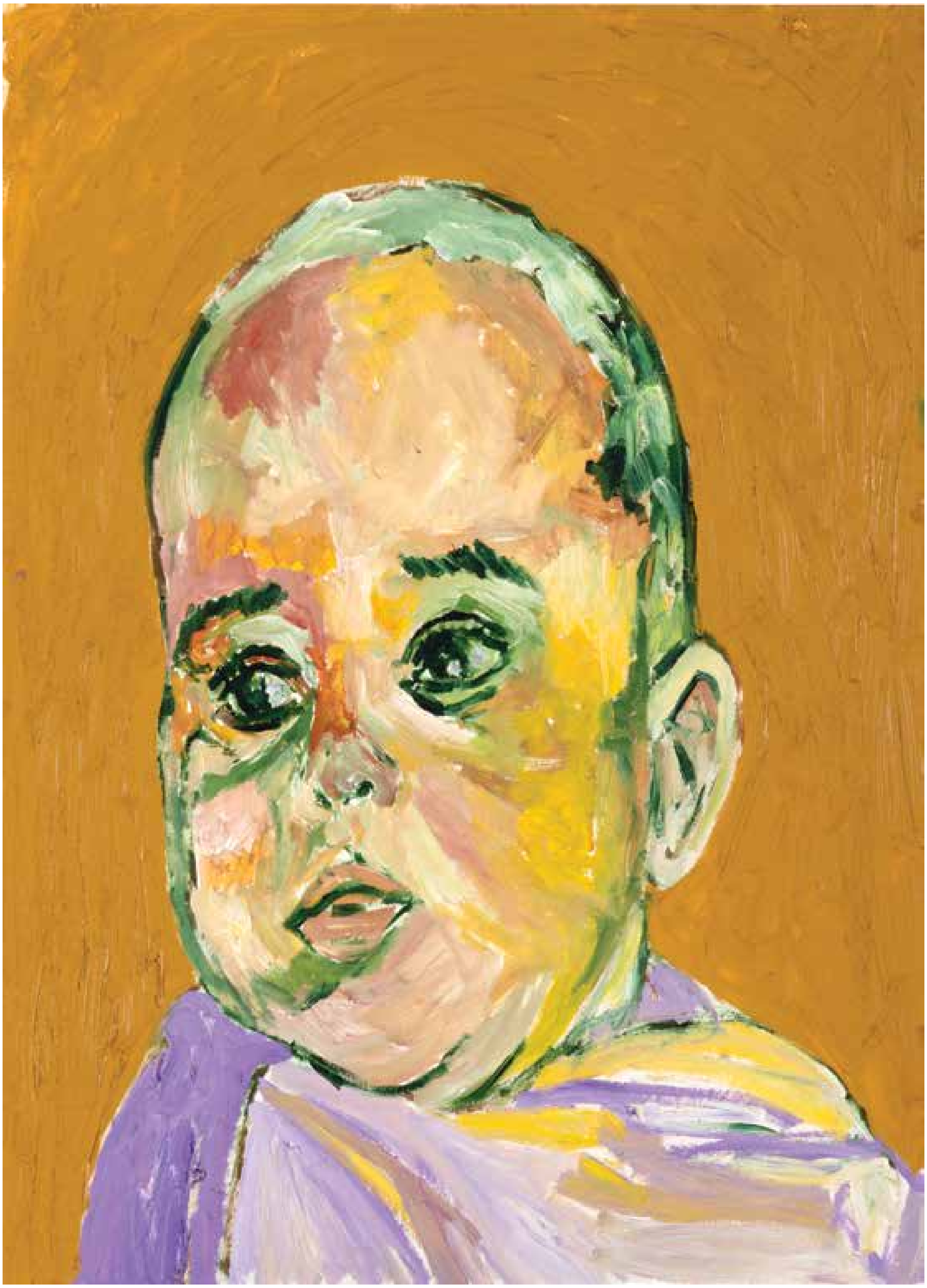
بدون عنوان، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2012, שמן על בד
Untitled, 2012, oil on canvas
185x200 cm

بورتريه ذاتي، 2014، أكريليك على قماش
דיוקן עצמי, 2014, אקריליק על בד
Self-Portrait, 2014, acrylic on canvas
150x150 cm

ملكٌ ليومٍ واحد، 2014، أكريليك على قماش
מלך ליום אחד, 2014, אקריליק על בד
King for a Day, 2014, acrylic on canvas
150x150 cm

بورتريه ذاتي، 2014، أكريليك على قماش
דיוקן עצמי, 2014, אקריליק על בד
Self-Portrait, 2014, acrylic on canvas
150x150 cm

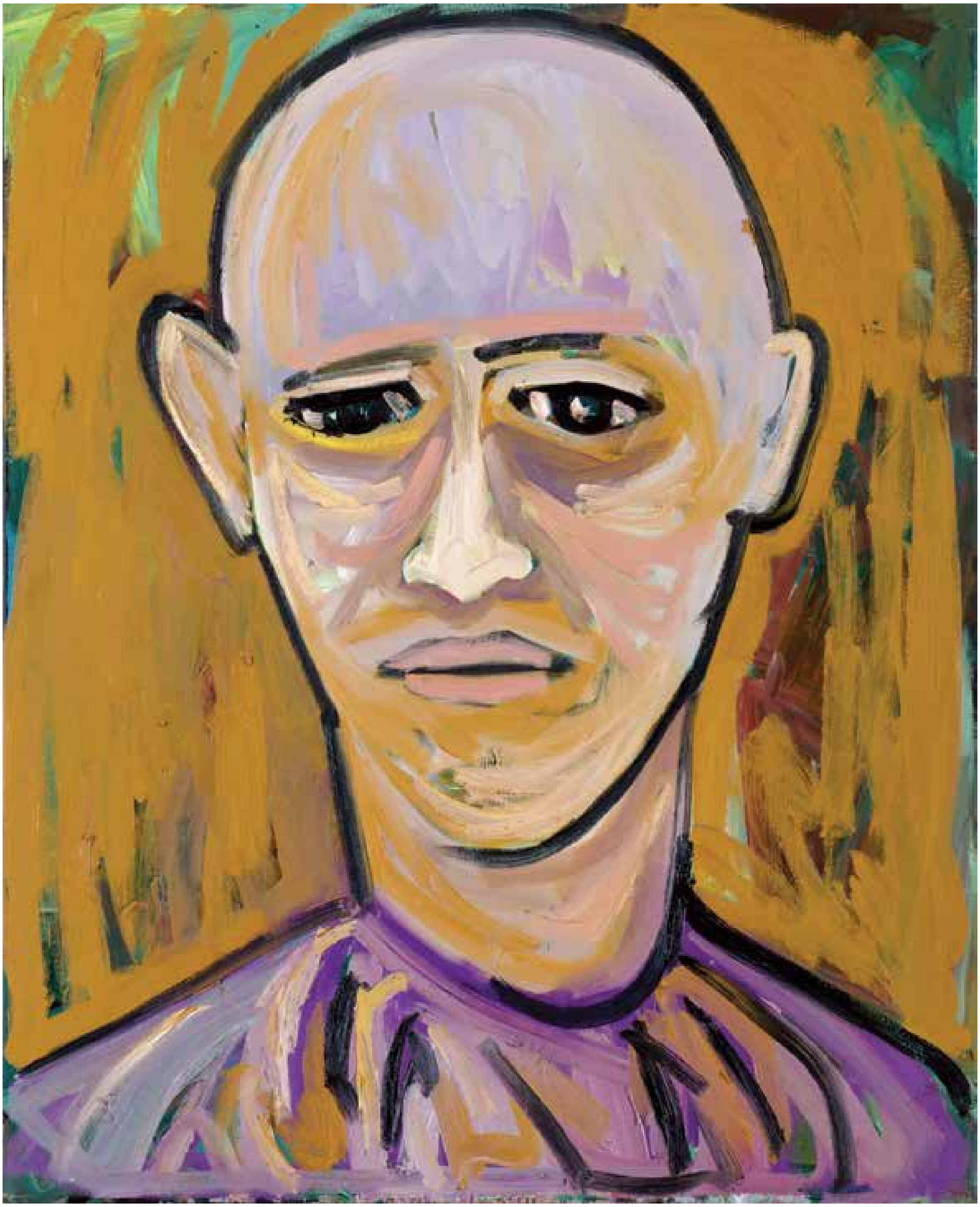
سيلين، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
סילין, 2013, שמן על נייר דופלקס
Celine, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm



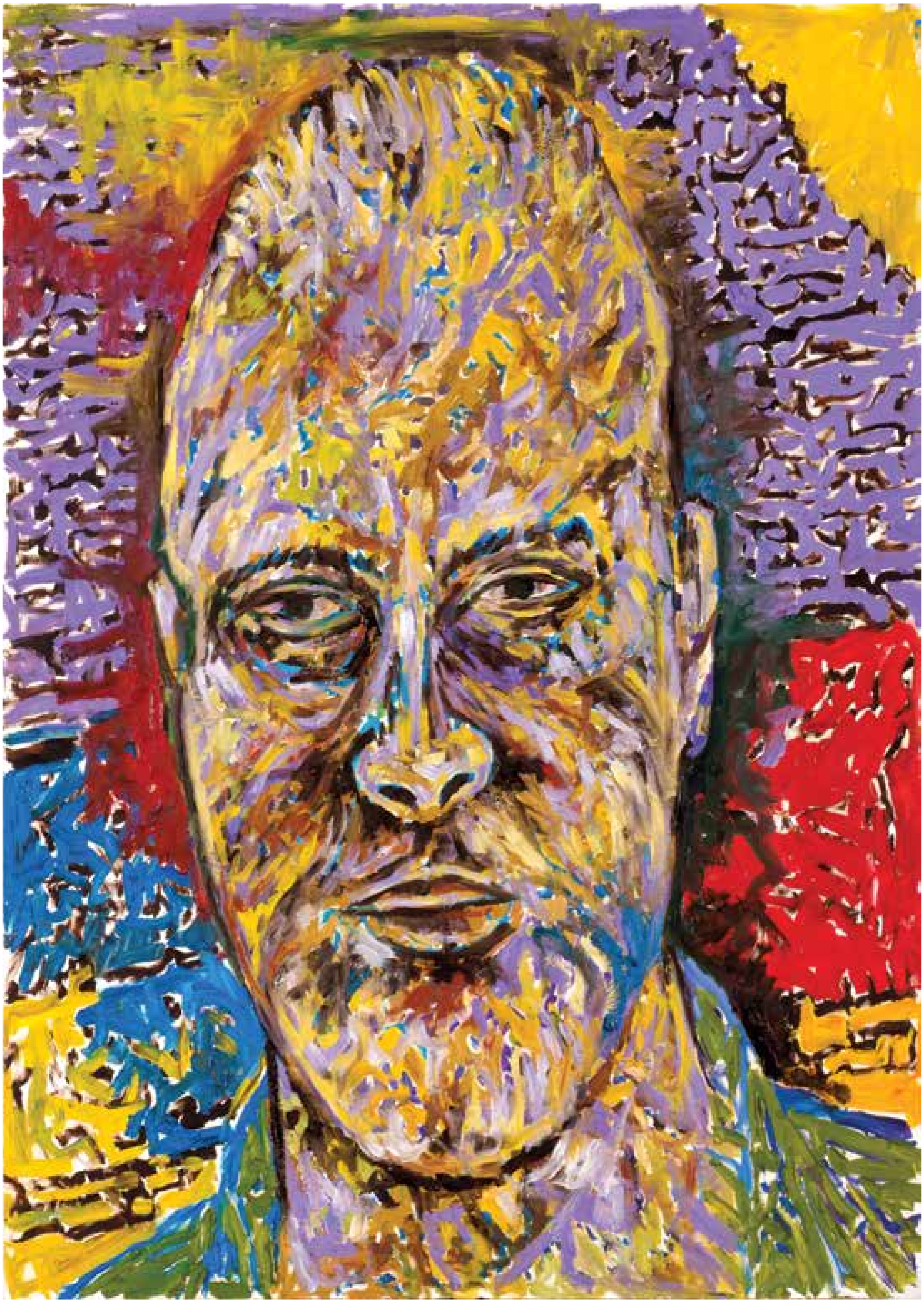
سيلين، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
סילין, 2013, שמן על נייר דופלקס
Celine, 2013, oil on duplex art paper
70x50 cm

بورتريه ذاتي، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
דיוקן עצמי, 2016, שמן על בד
Self-Portrait, 2016, oil on canvas
60x50 cm

بورتريه ذاتي، 2017، ألوان زيتيّة على قماش
דיוקן עצמי, 2017, שמן על בד
Self-Portrait, 2017, oil on canvas
100x100 cm



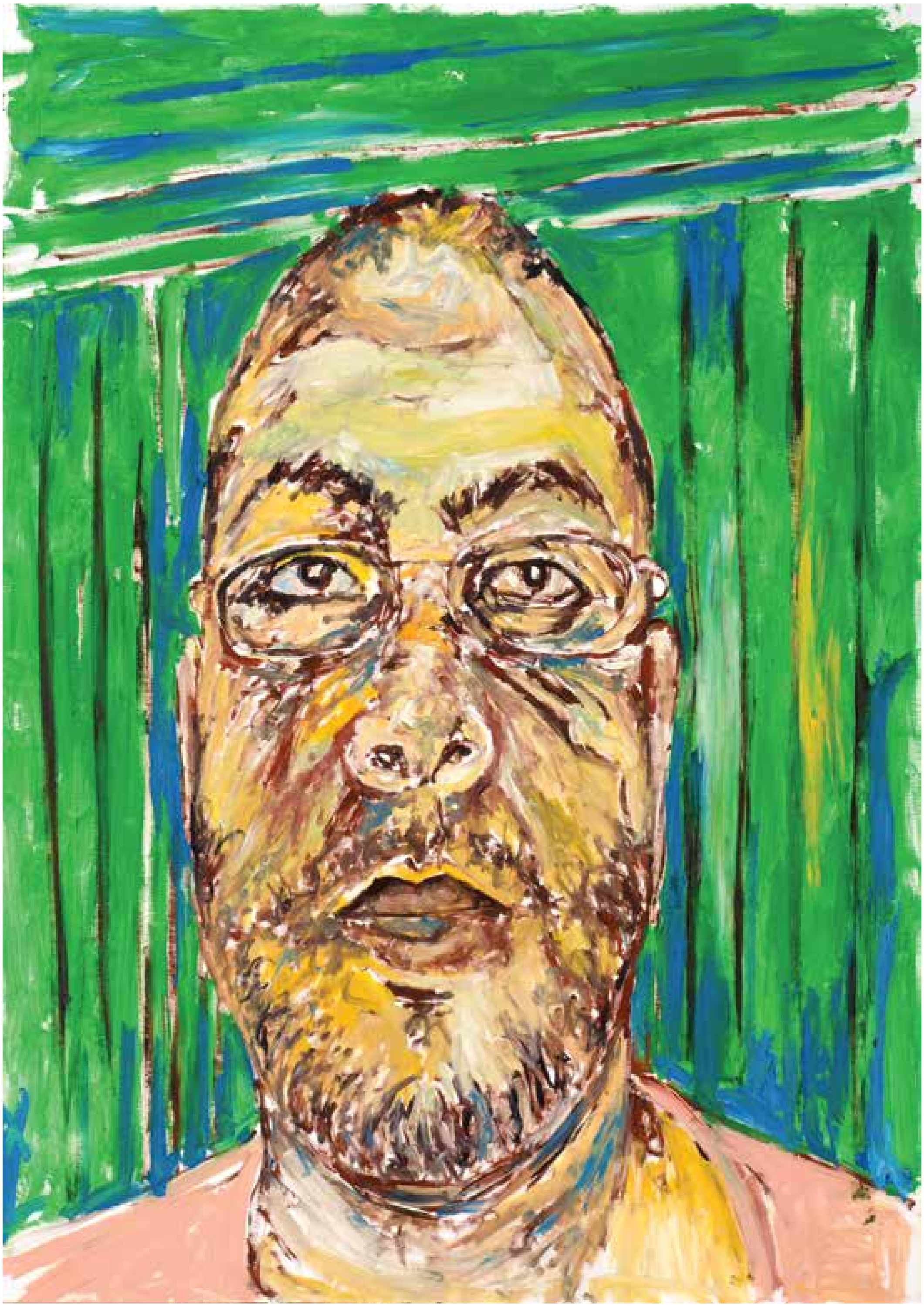
بورتريه ذاتي، 2017، ألوان زيتيّة وأكريليك على قماش
דיוקן עצמי, 2017, שמן ואקריליק על בד
Self-Portrait, 2017, oil and acrylic on canvas
100x80 cm



بورتريه ذاتي، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
דיוקן עצמי, 2013, שמן על נייר דופלקס
Self-Portrait, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

بورتريه ذاتي، 2017، ألوان زيتيّة وأكريليك على قماش
דיוקן עצמי, 2017, שמן ואקריליק על בד
Self-Portrait, 2017, oil and acrylic on canvas
120x120 cm

بورتريه ذاتي، 2015، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
דיוקן עצמי, 2015, שמן על נייר דופלקס
Self-Portrait, 2015, oil on duplex art paper
100x70 cm



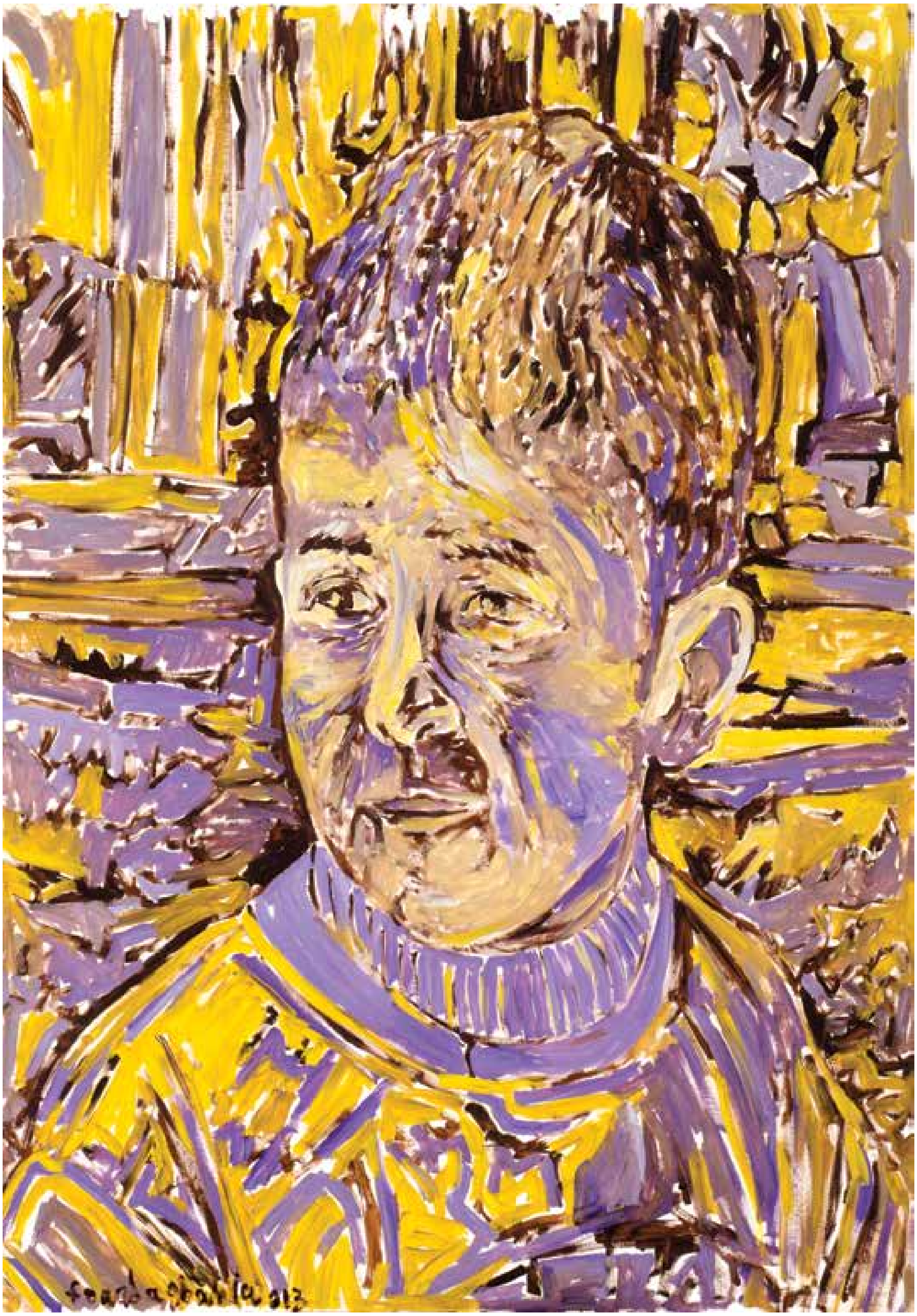
بورتريه ذاتي، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
דיוקן עצמי, 2013, שמן על נייר דופלקס
Self-Portrait, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

بورتريه ذاتي، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
דיוקן עצמי, 2013, שמן על נייר דופלקס
Self-Portrait, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

أبناء، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
ילדים, 2013, שמן על נייר דופלקס
Children, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

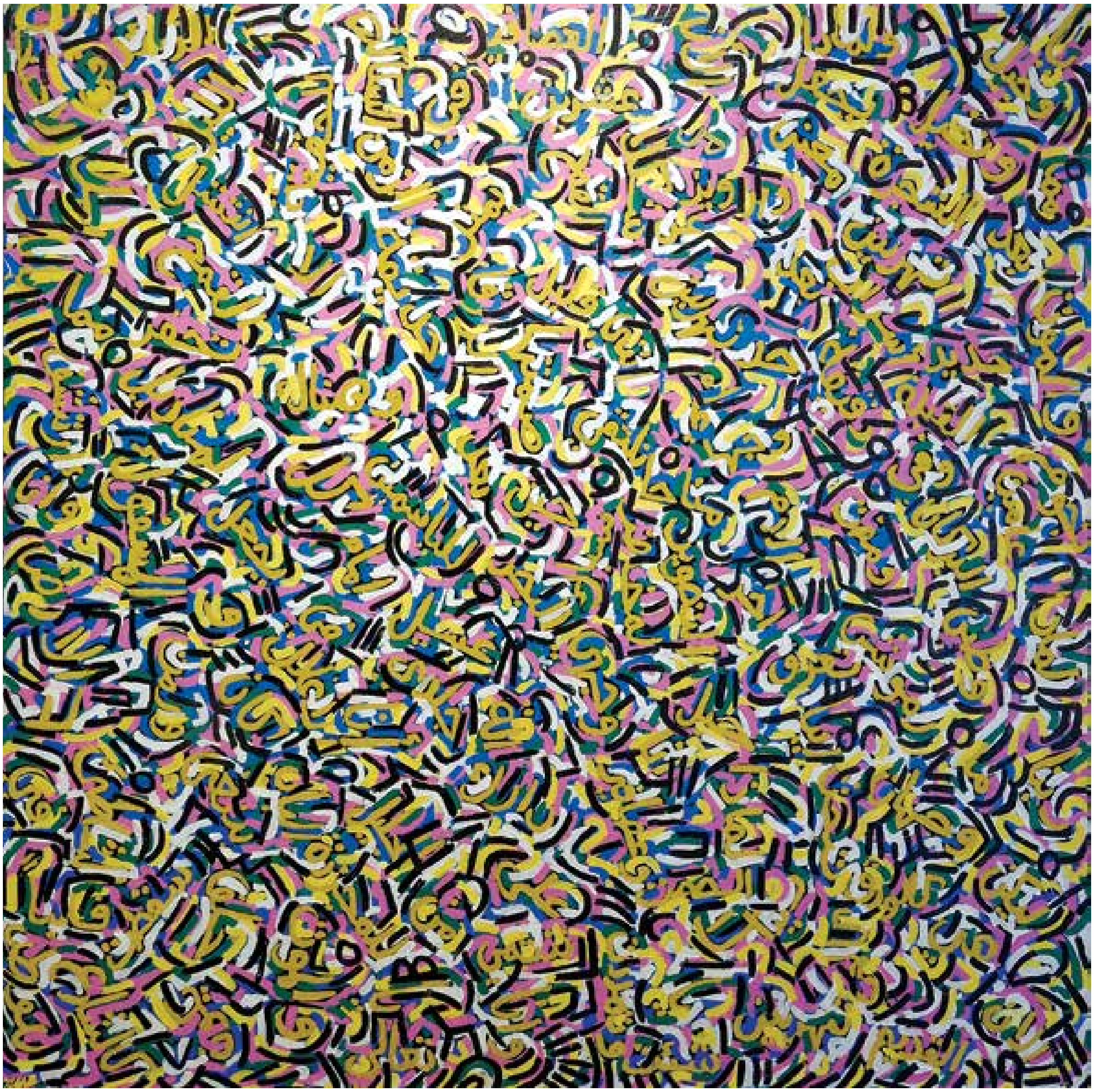
بورتريه ذاتي، 2015، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
דיוקן עצמי, 2015, שמן על נייר דופלקס
Self-Portrait, 2015, oil on duplex art paper
100x70 cm

محمد مع بالون، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
מוחמד עם בלון, 2014, שמן על בד
Muhammad with Balloon, 2014, oil on canvas
90x90 cm



محمد، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
מוחמד, 2013, שמן על נייר דופלקס
Muhammad, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

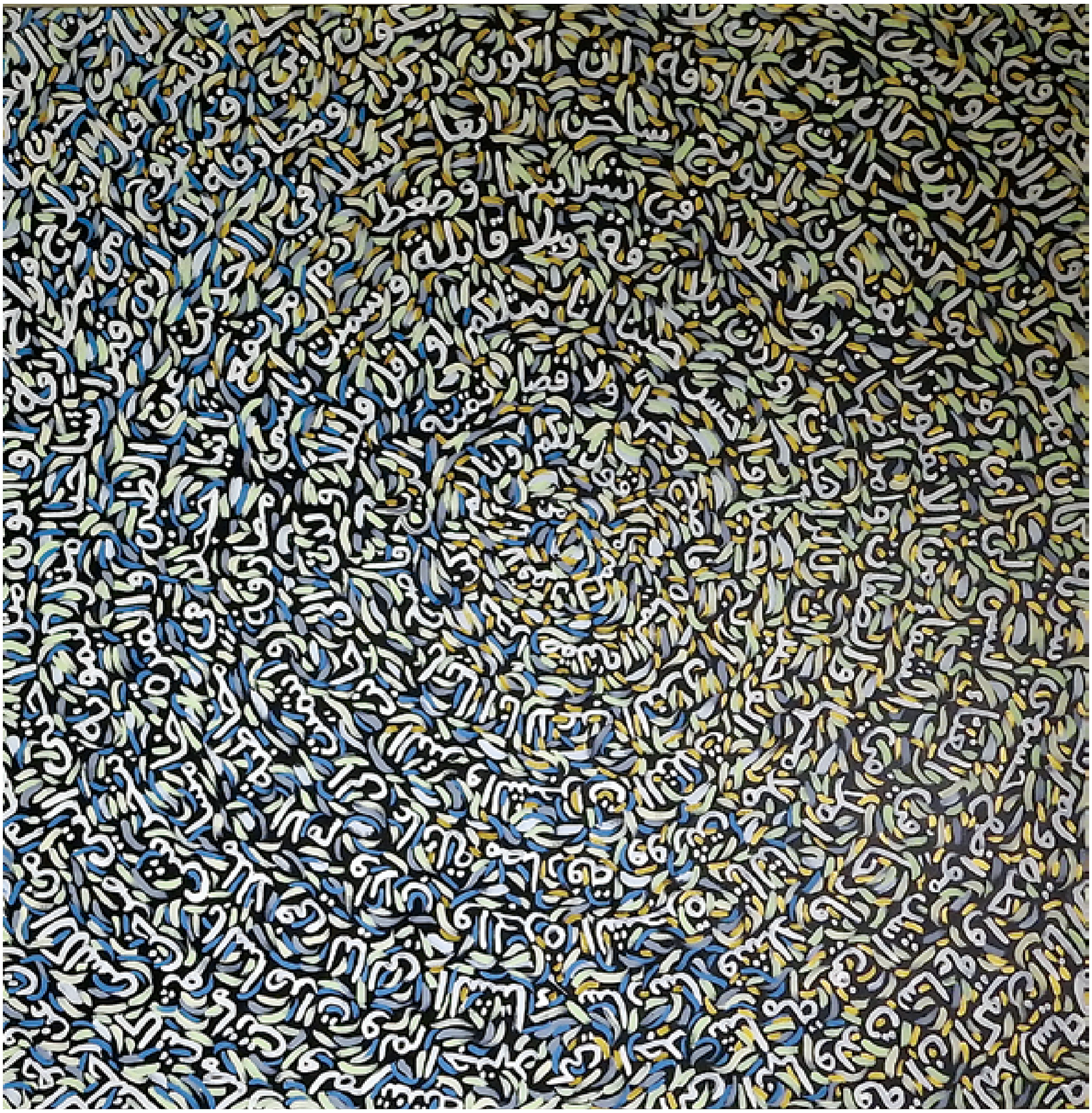
نبيل عناني، 2017، ألوان زيتيّة على ق
נביל ענאני, 2017, שמן על בד
Nabil Anani, 2017, oil on canvas
120x120 cm



صدمة، 2016، أكريليك على قماش
טראומה, 2016, אקריליק על בד
Trauma, 2016, acrylic on canvas
150x150 cm

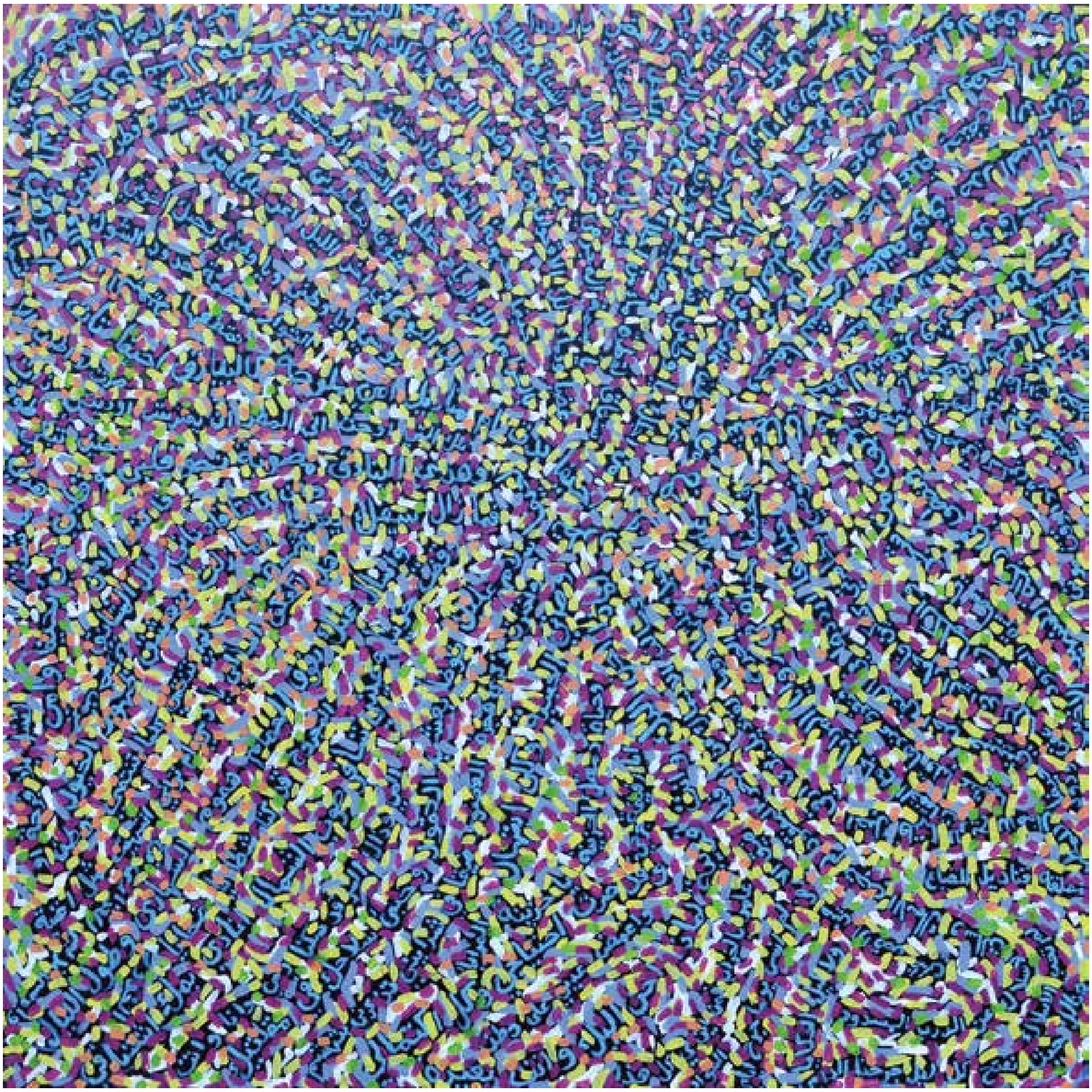
اختفي في طريقه إلى البيت، 2018، أكريليك على قماش
נעדר בדרך הביתה, 2018, אקריליק על בד
Absent on the Way Home, 2018, acrylic on canvas
120x120 cm

ضوء، 2018، أكريليك على قماش
אור, 2018, אקריליק על בד
Light, 2018, acrylic on canvas
120x120 cm



عربي شرقي، 2018، أكريليك على قماش
ערבי מזרחי, 2018, אקריליק על בד
Oriental Arab, 2018, acrylic on canvas
120x120 cm

انسجامٌ عابرٌ للحدود، 2018، أكريليك على قماش
הרמוניה חוצה גבול, 2018, אקריליק על בד
Border-Crossing Harmony, 2018, acrylic on canvas
120x120 cm



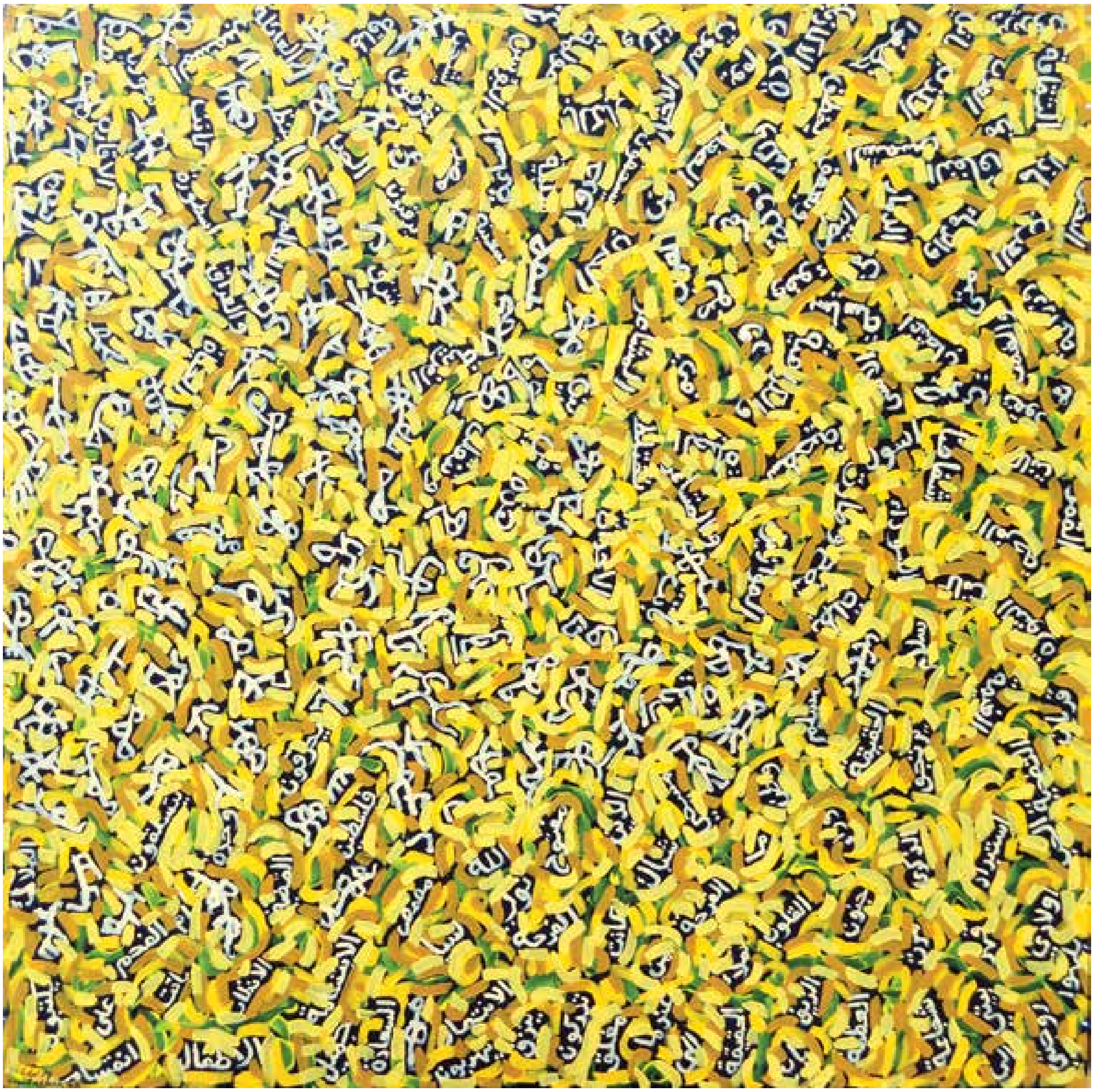
حيفا، 2015، أكريليك على قماش
חיפה, 2015, אקריליק על בד
Haifa, 2015, acrylic on canvas
120x120 cm

فنجان قهوة، 2018، أكريليك على قماش
כוס קפה, 2018, אקריליק על בד
Cap of Coffee, 2018, acrylic on canvas
120x120 cm

حوارٌ بين الوعي واللا- وعي، 2018، أكريليك على قماش
דיאלוג בין המודע לתת מודע, 2018, אקריליק על בד
Dialogue between the Conscious and the Subconscious, 2018, acrylic on canvas
120x120 cm

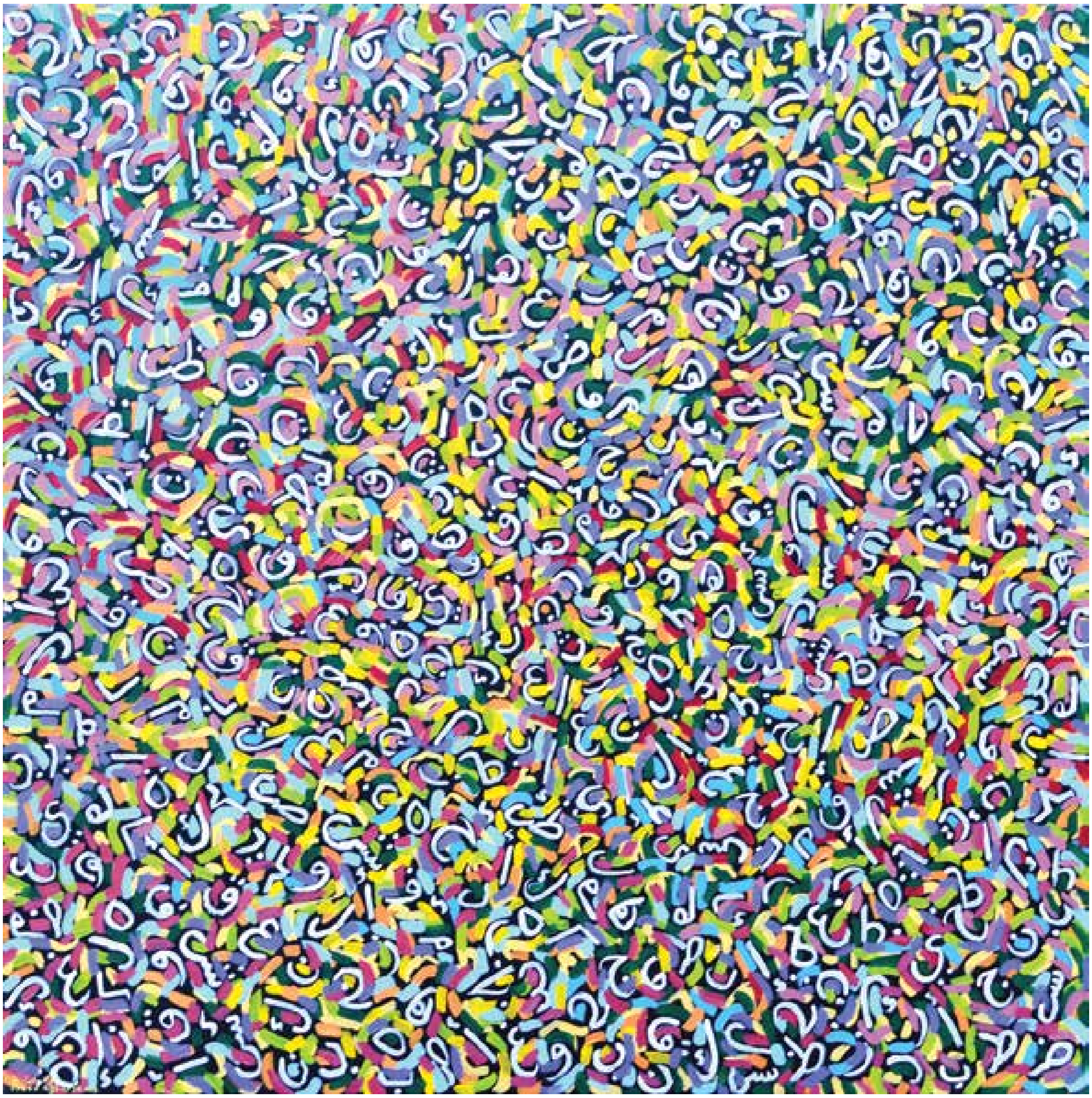
سجِّل! أنا عربي، 2015، أكريليك على قماش
תרשום! אני ערבי, 2015, אקריליק על בד
Write it down! I'm an Arab, 2015, acrylic on canvas
200x200 cm

كسر الصمت، 2015، أكريليك على قماش
לשבור את השתיקה, 2015, אקריליק על בד
Break the Silence, 2015, acrylic on canvas
150x150 cm

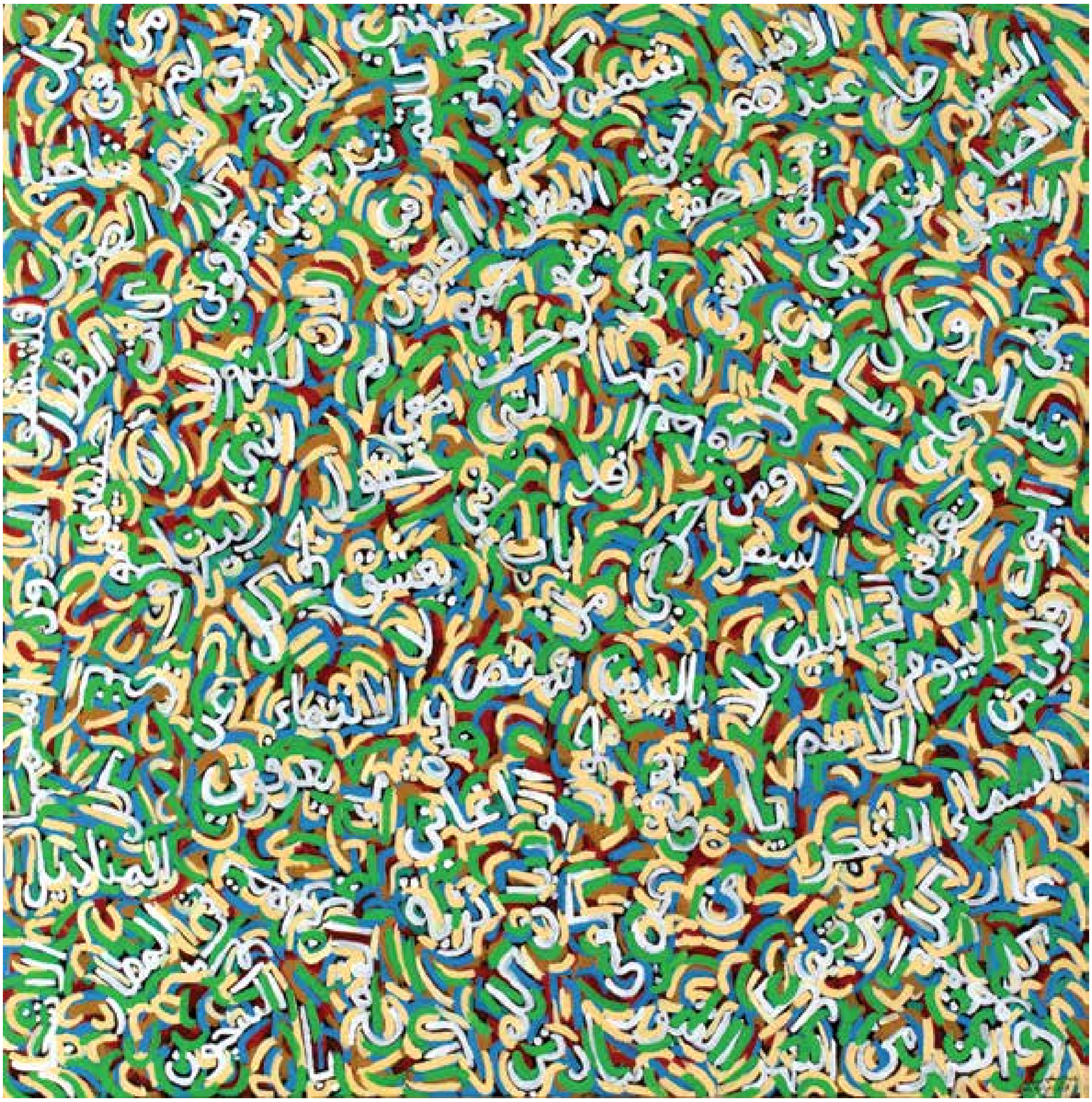


رياحٌ صيفيّة، 2015، أكريليك على قماش
רוח קיצית, 2015, אקריליק על בד
Summer Wind, 2015, acrylic on canvas
120x120 cm

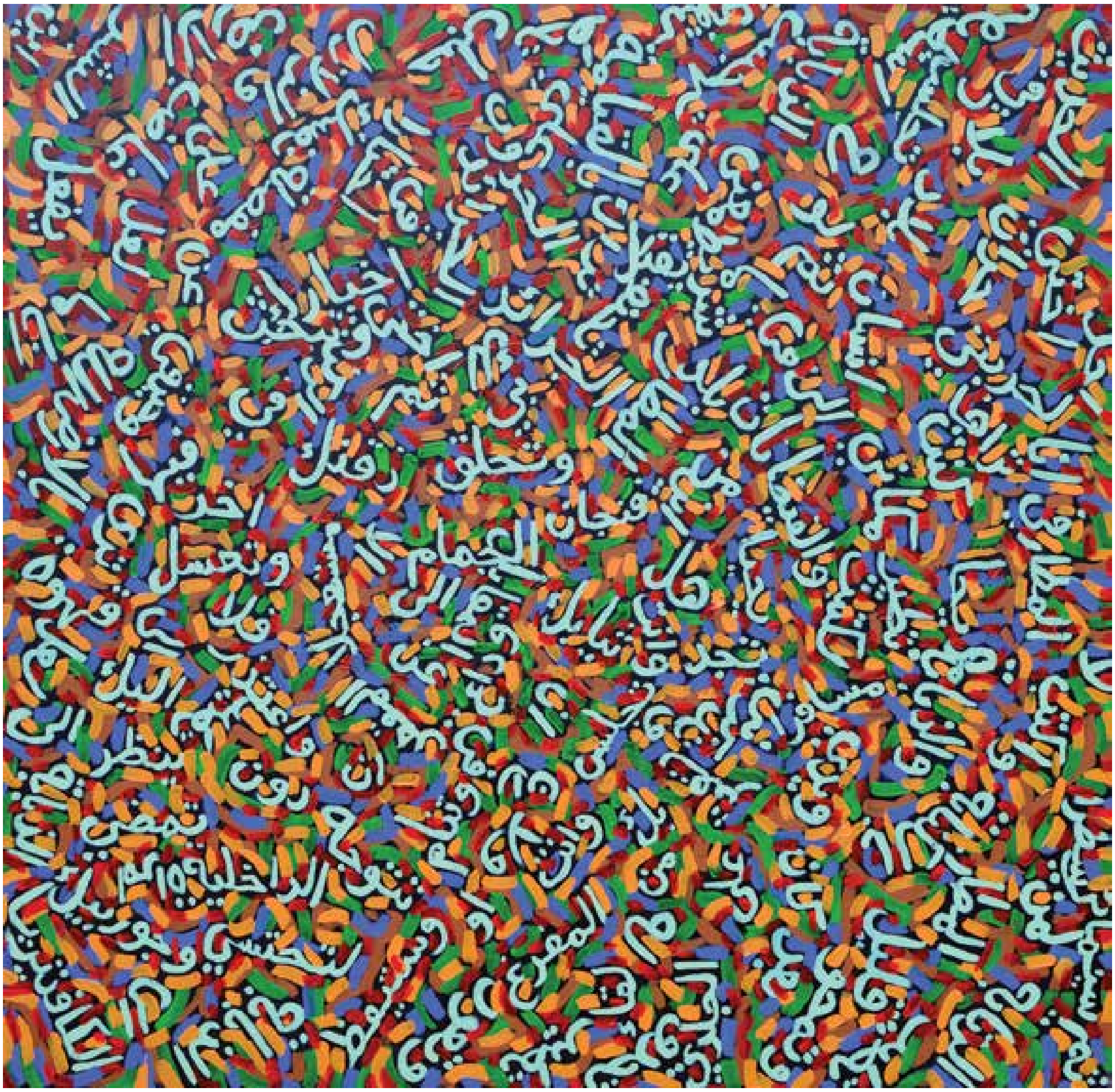
حنين، 2015، أكريليك على قماش
נוסטלגיה, 2015, אקריליק על בד
Nostalgia, 2015, acrylic on canvas
120x120 cm



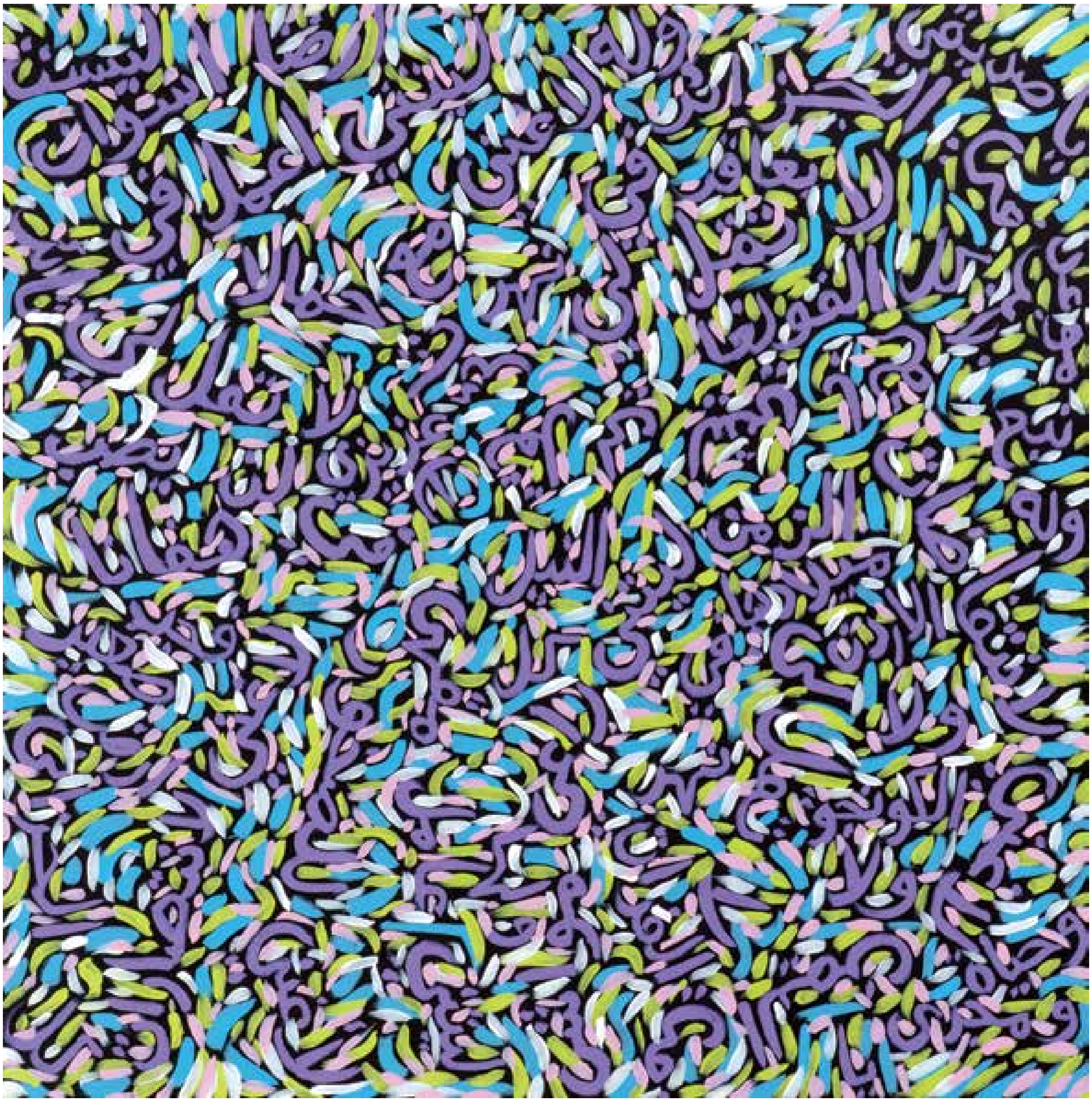
انبثاق الفجر، 2015، أكريليك على قماش
השחר מפציע, 2015, אקריליק על בד
Break of Dawn, 2015, acrylic on canvas
120x120 cm



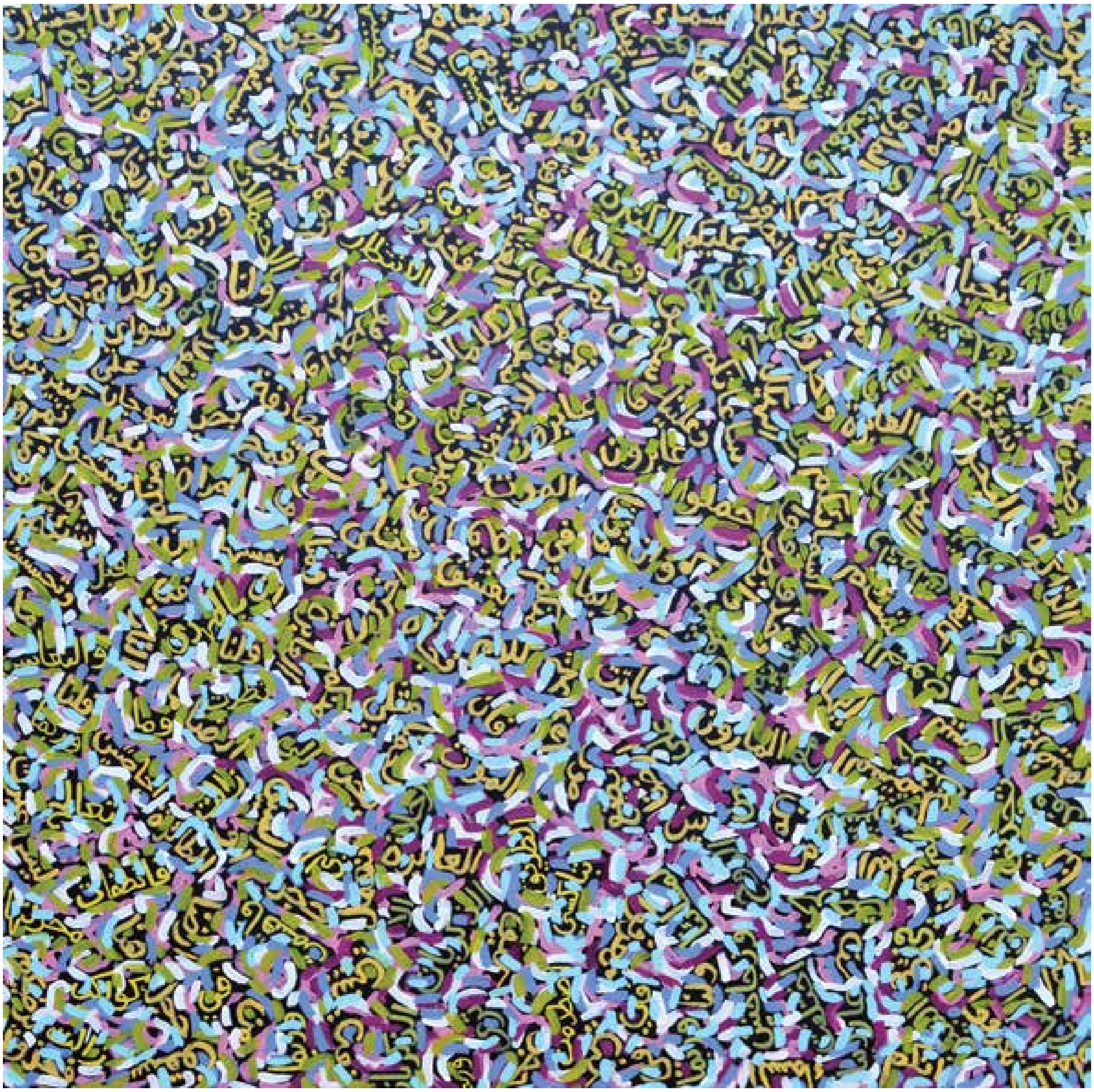
جواز سفر، 2015، أكريليك على قماش
דרכון, 2015, אקריליק על בד
Passport, 2015, acrylic on canvas
150x150 cm



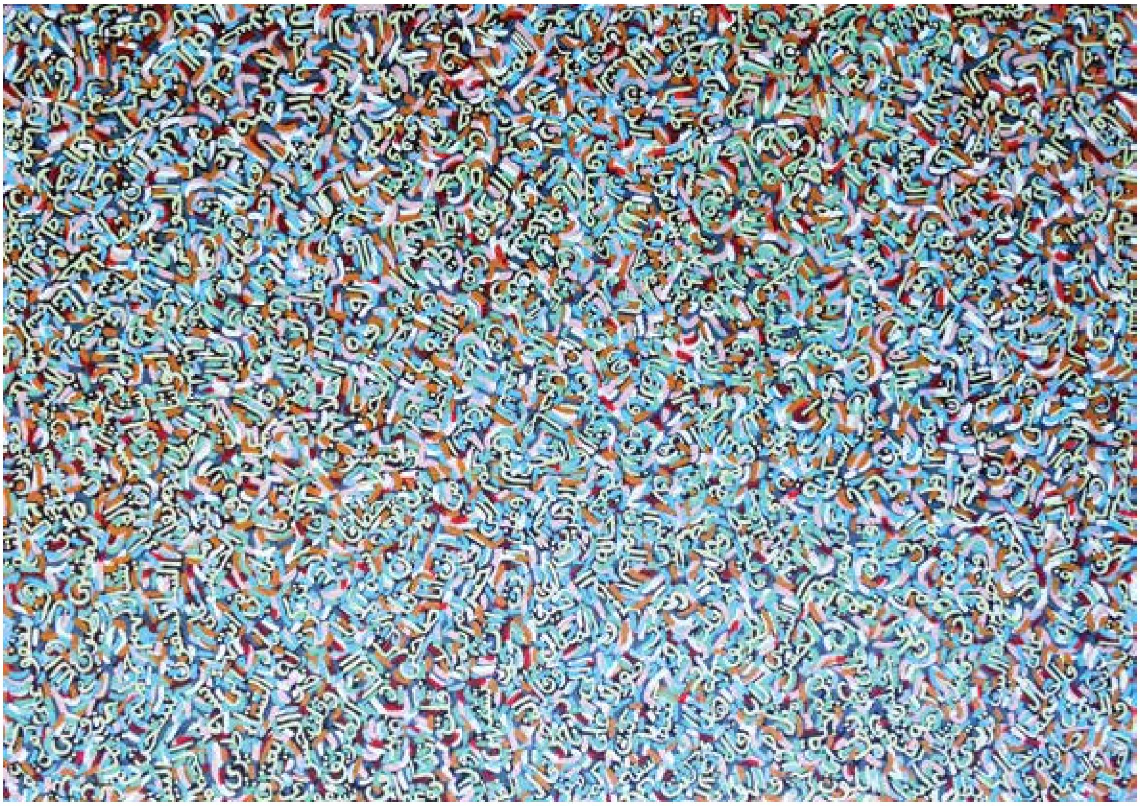
في حضرة الغياب، 2015، أكريليك على قماش
בנוכחות ההעדר, 2015, אקריליק על בד
In the Presence of Absence, 2015, acrylic on canvas
100x100 cm



بدون عنوان، 2018، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2018, אקריליק על בד
Untitled, 2018, acrylic on canvas
80x80 cm



عارض، 2015، أكريليك على قماش
ארעיות, 2015, אקריליק על בד
Transience, 2015, acrylic on canvas
120x120 cm

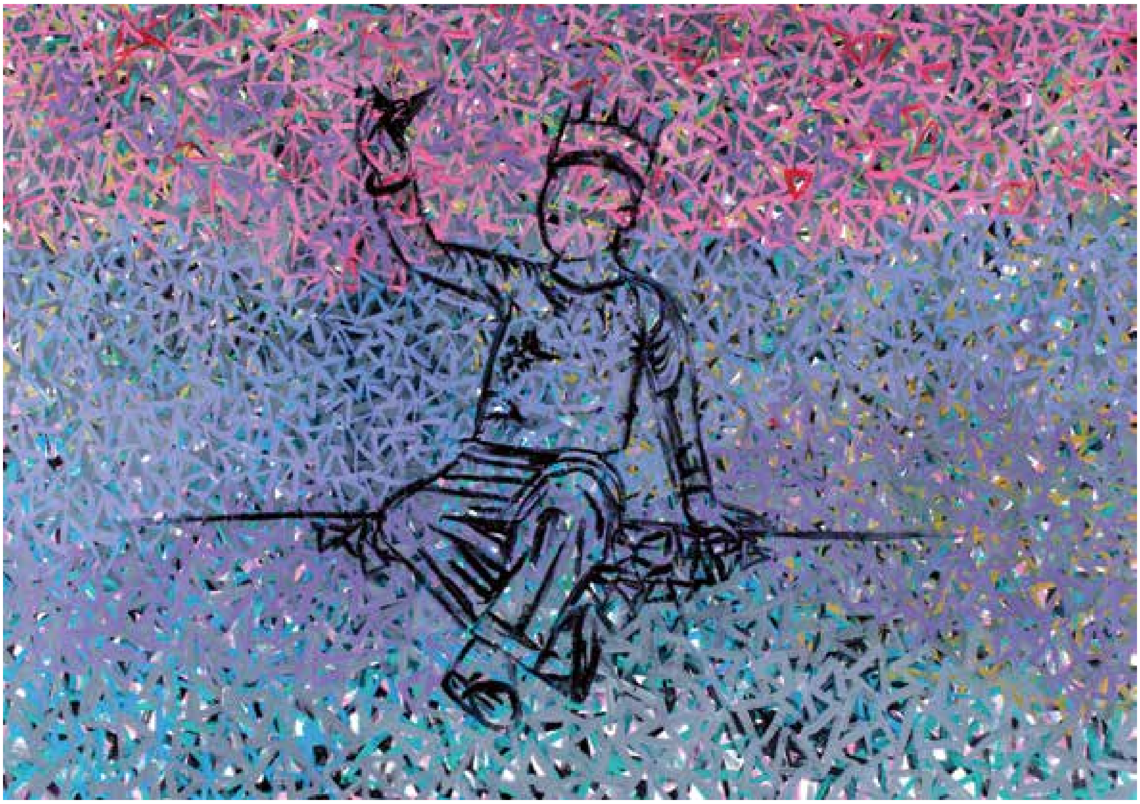


ما وراء الحدود، 2015، أكريليك على قماش
מעבר לקו הגבול, 2015, אקריליק על בד
Across the Borderline, 2015, acrylic on canvas
150x200 cm

بدون عنوان، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2015, שמן על בד
Untitled, 2015, oil on canvas
120x160 cm

رقصُ المَلِك، 2015، أكريليك على قماش
ריקוד המלך, 2015, אקריליק על בד
The King's Dance, 2015, acrylic on canvas
185x200 cm

امرأة، 2015، أكريليك على قماش
אישה, 2015, אקריליק על בד
Woman, 2015, acrylic on canvas
150x150 cm



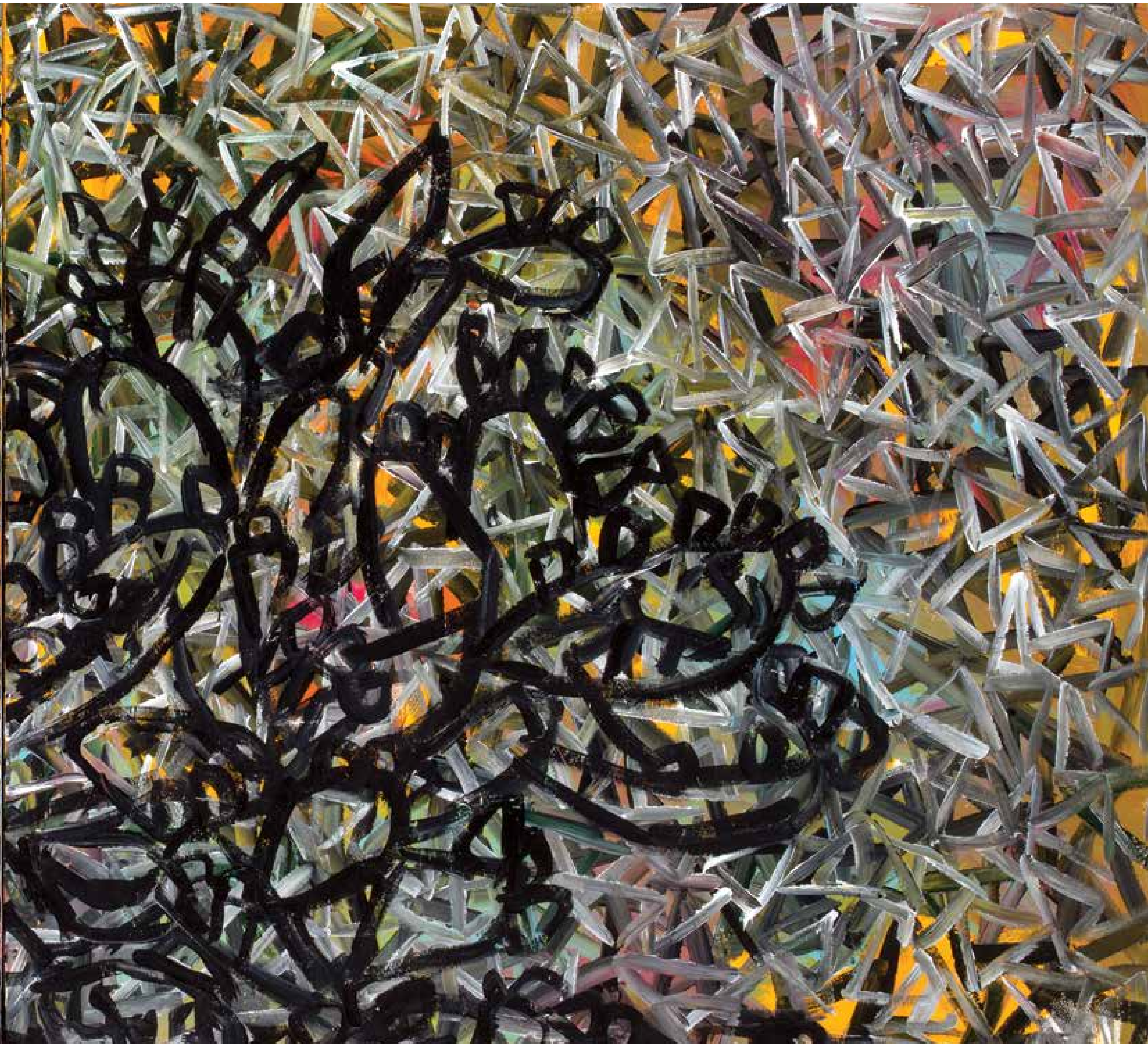
مَلِكُ المستقبل، 2015، أكريليك على قماش
מלך העתיד, 2015, אקריליק על בד
The Future King, 2015, acrylic on canvas
140x200 cm

بدون عنوان، 2015، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2015, אקריליק על בד
Untitled, 2015, acrylic on canvas
150x150 cm

بدون عنوان، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2015, שמן על בד
Untitled, 2015, oil on canvas
140x180 cm

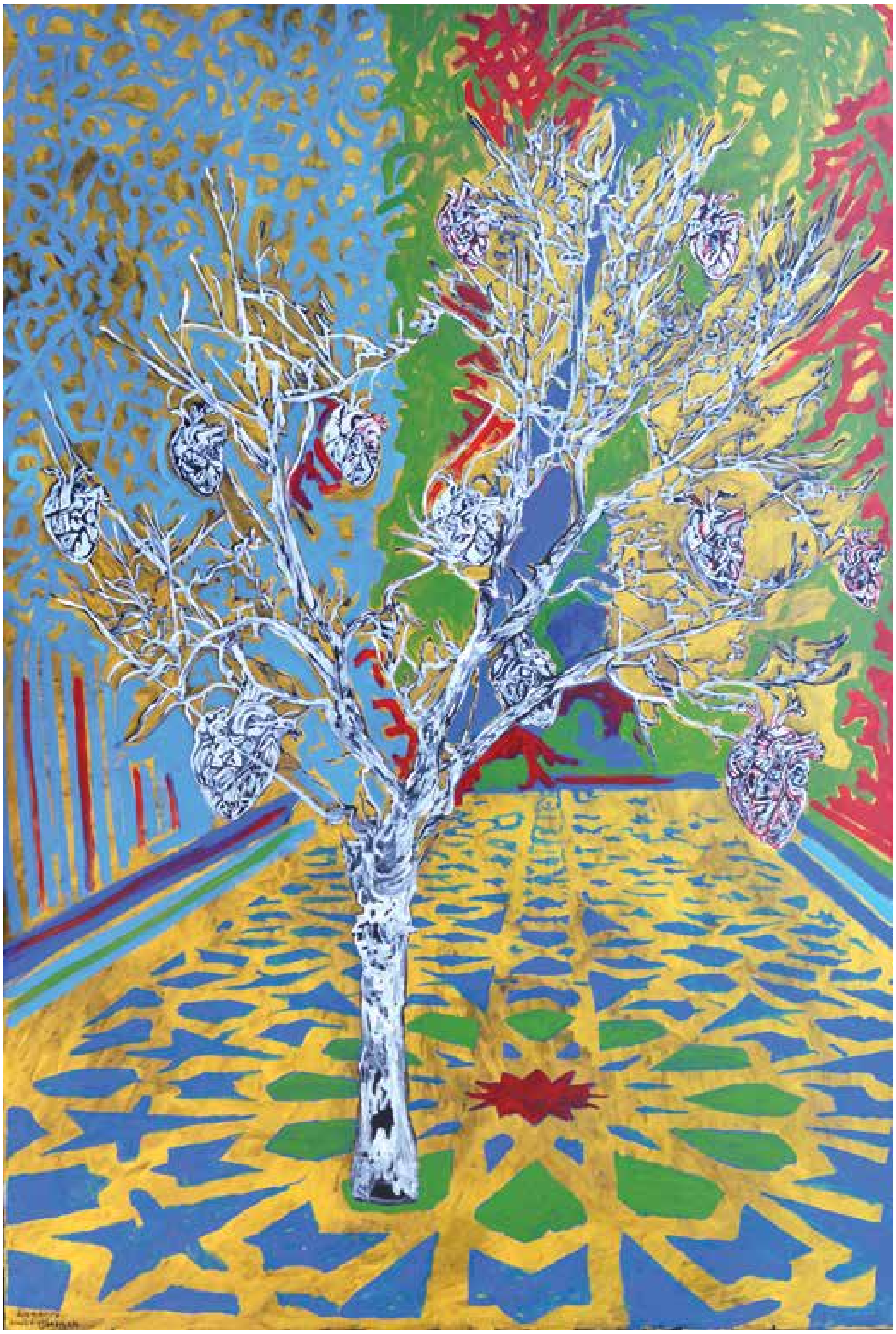
فراشة وحيدة، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
פרפר בודד, 2015, שמן על בד
Lonely Butterfly, 2015, oil on canvas
120x160 cm

القدس، 2018، ألوان زيتيّة وأكريليك على قماش
אל-קודס, 2018, שמן ואקריליק על בד
Al-Quds, 2018, oil and acrylic on canvas
100x100 cm



صبّار في خلفيّة الذاكرة، 2015، أكريليك على قماش
צבר ברקע זיכרון, 2015, אקריליק על בד
Prickly Pear in the Background of Memory, 2015, acrylic on canvas
100x200 cm

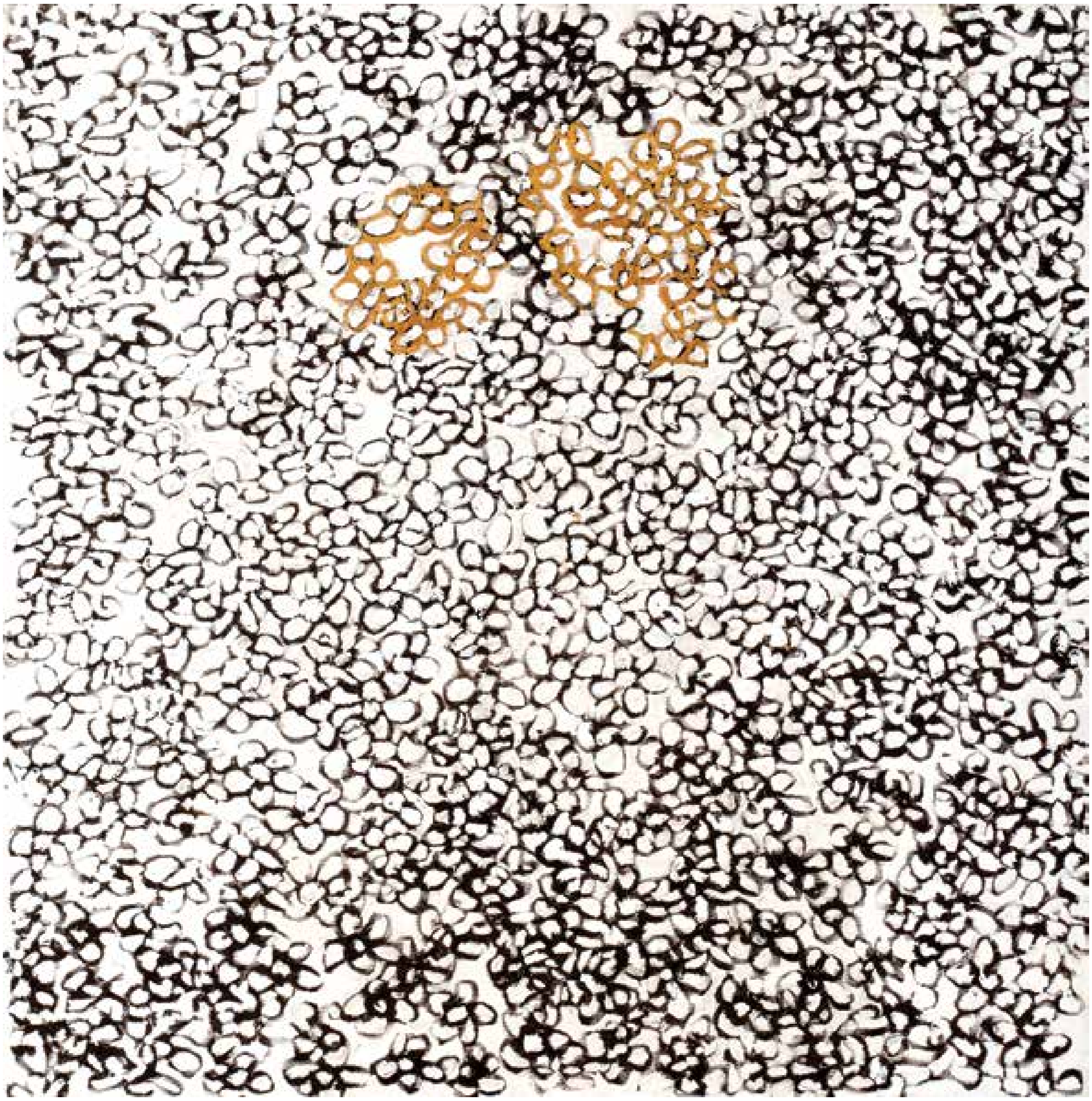
فراشات القلب، 2014، أكريليك على قماش
פרפרי לב, 2014, אקריליק על בד
Heart Butterflies, 2014, acrylic on canvas
150x150 cm



شجرة القُلوب، 2014، أكريليك على قماش
עץ הלבבות, 2014, אקריליק על בד
Tree of Hearts, 2014, acrylic on canvas
180x120 cm

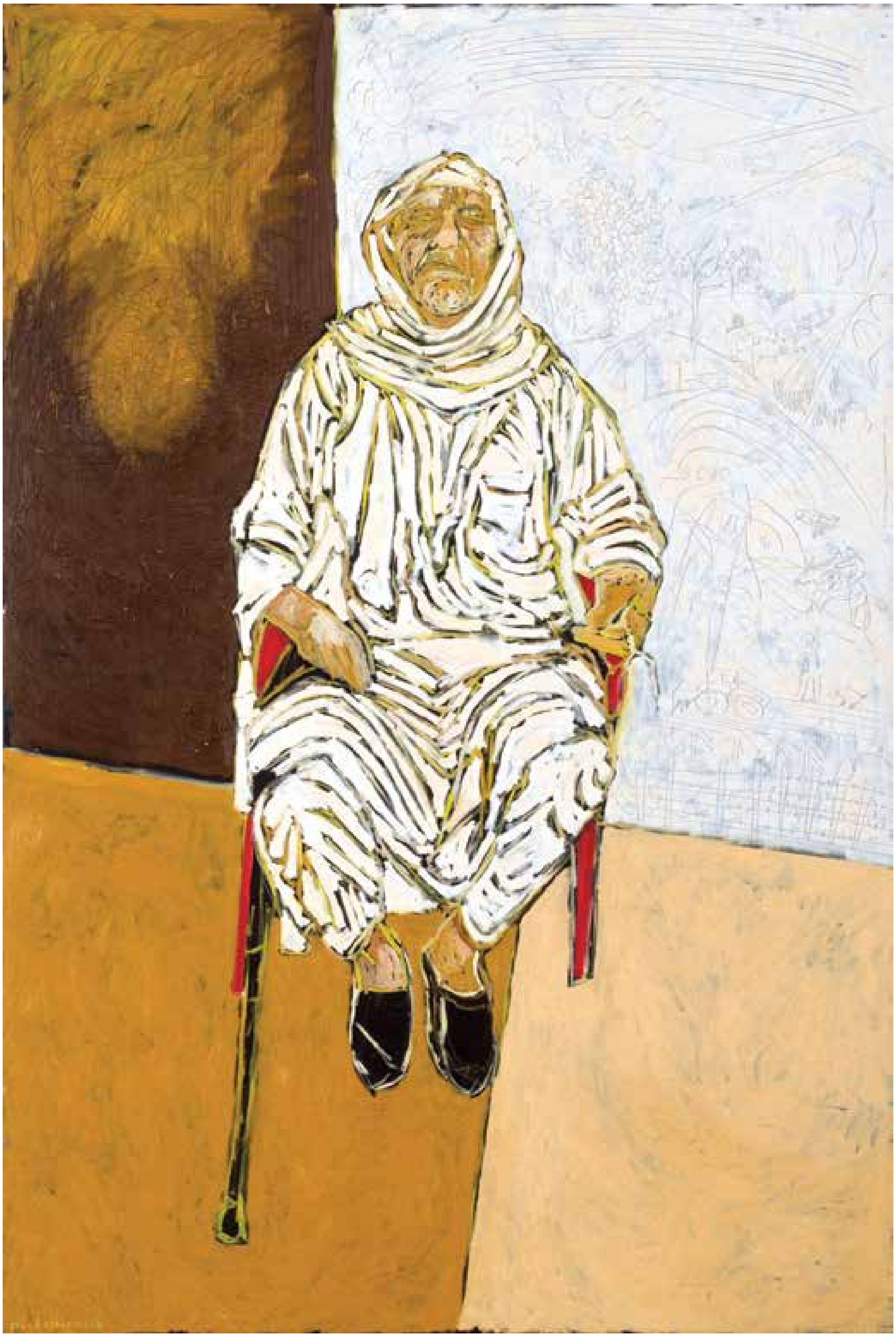
جدّة، 2014، ألوان زيتيّة وأكريليك على قماش
סבתא, 2014, שמן ואקריליק על בד
Grandmother, 2014, oil and acrylic on canvas
100x100 cm

جَدٌّ، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
סבא, 2014, שמן על בד
Grandfather, 2014, oil on canvas
100x70 cm



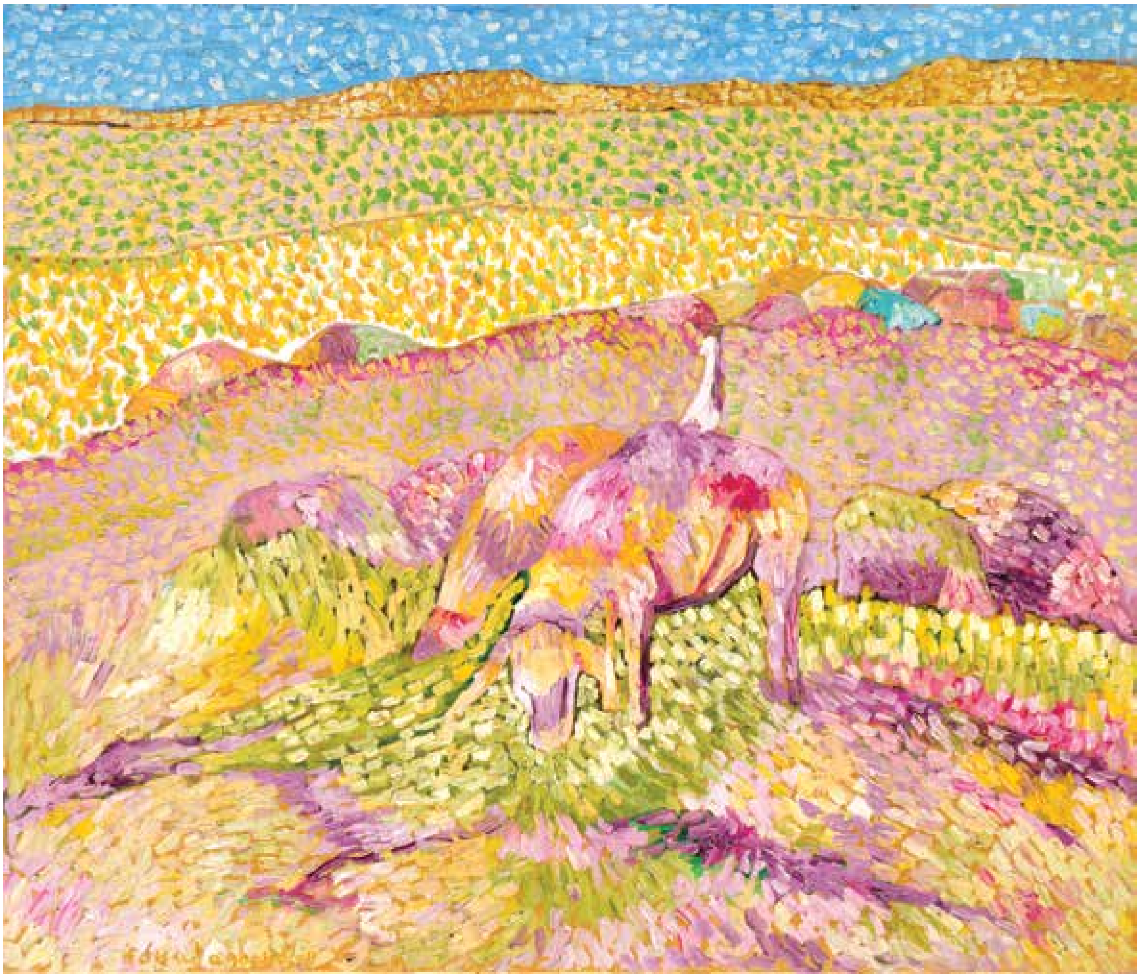
حقلٌ من الزهور المقدّسة، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
שדה פרחים קדושים, 2014, שמן על בד
Field of Sacred Flowers, 2014, oil on canvas
100x100 cm

صورة من الطفولة، 2011، ألوان زيتيّة على قماش
תמונת ילדות, 2011, שמן על בד
Picture of Childhood, 2011, oil on canvas
80x40 cm

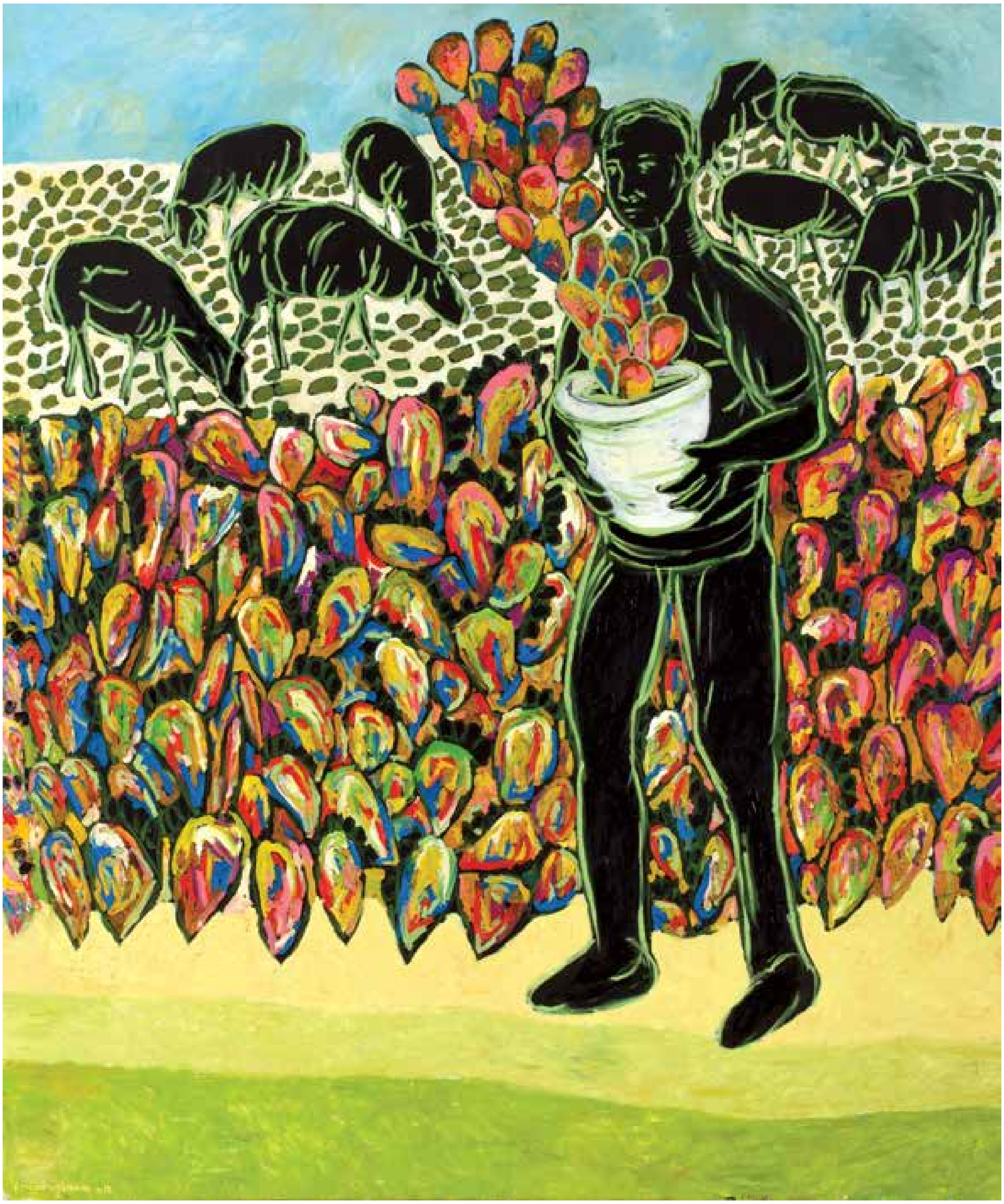


جَدٌّ، 2013، ألوان زيتيّة على قماش
סבא, 2013, שמן על בד
Grandfather, 2013, oil on canvas
180x120 cm

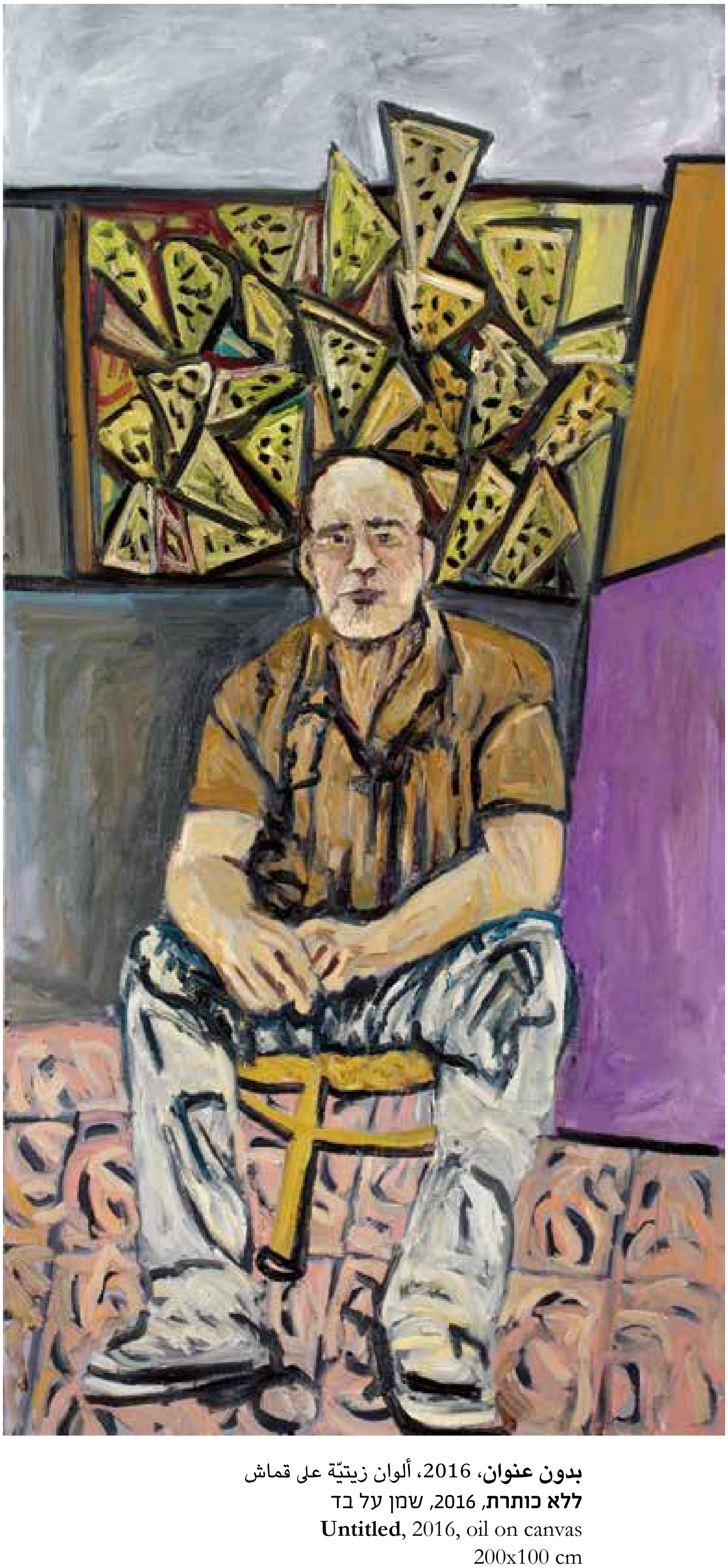
مزْج، 2011، ألوان زيتيّة على قماش
התמזגות, 2012, שמן על בד
Blending In, 2012, oil on canvas
105x140 cm



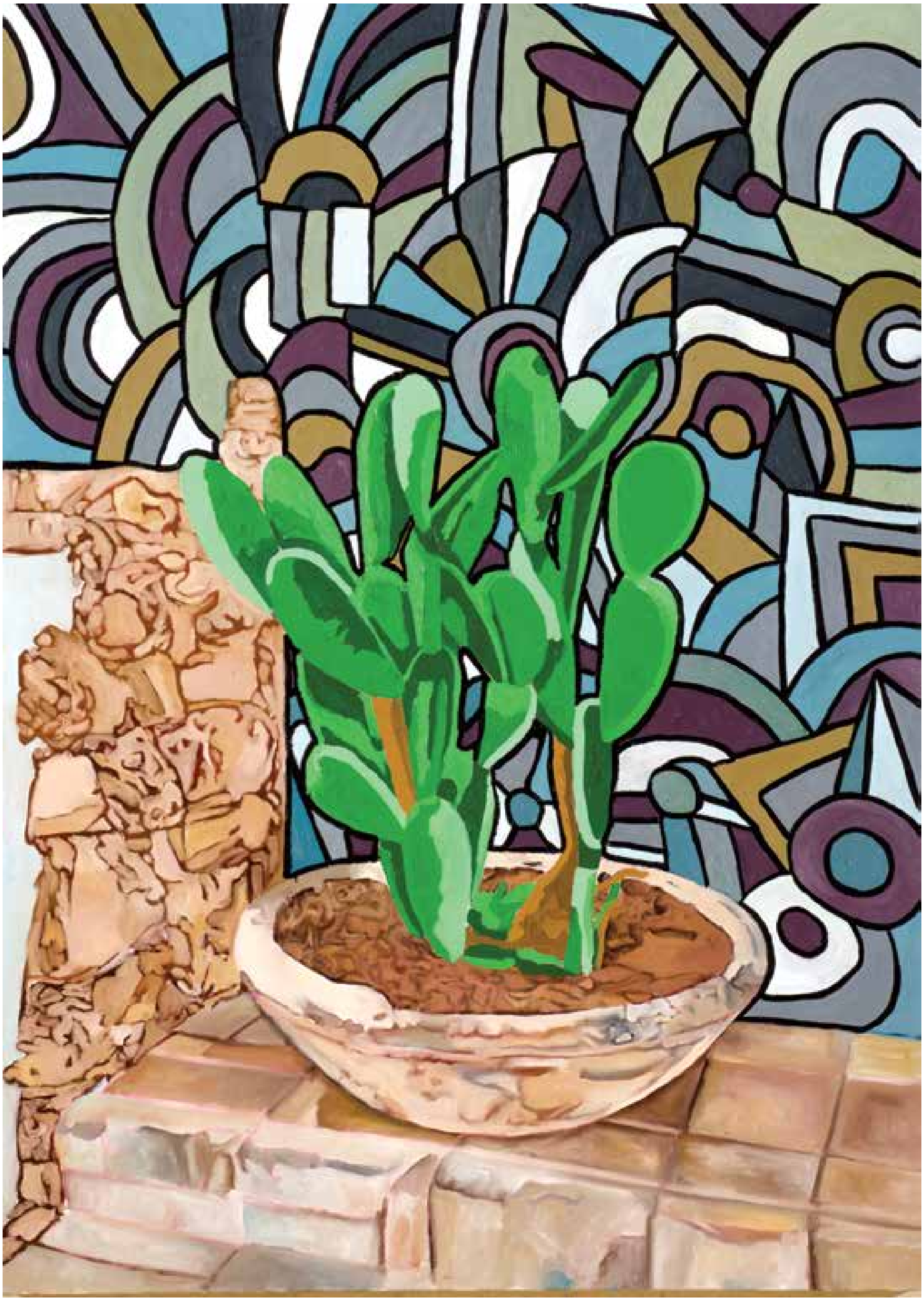
مرعى، 2011، ألوان زيتيّة على قماش
מרעה, 2011, שמן על בד
Grazing, 2011, oil on canvas
60x70 cm



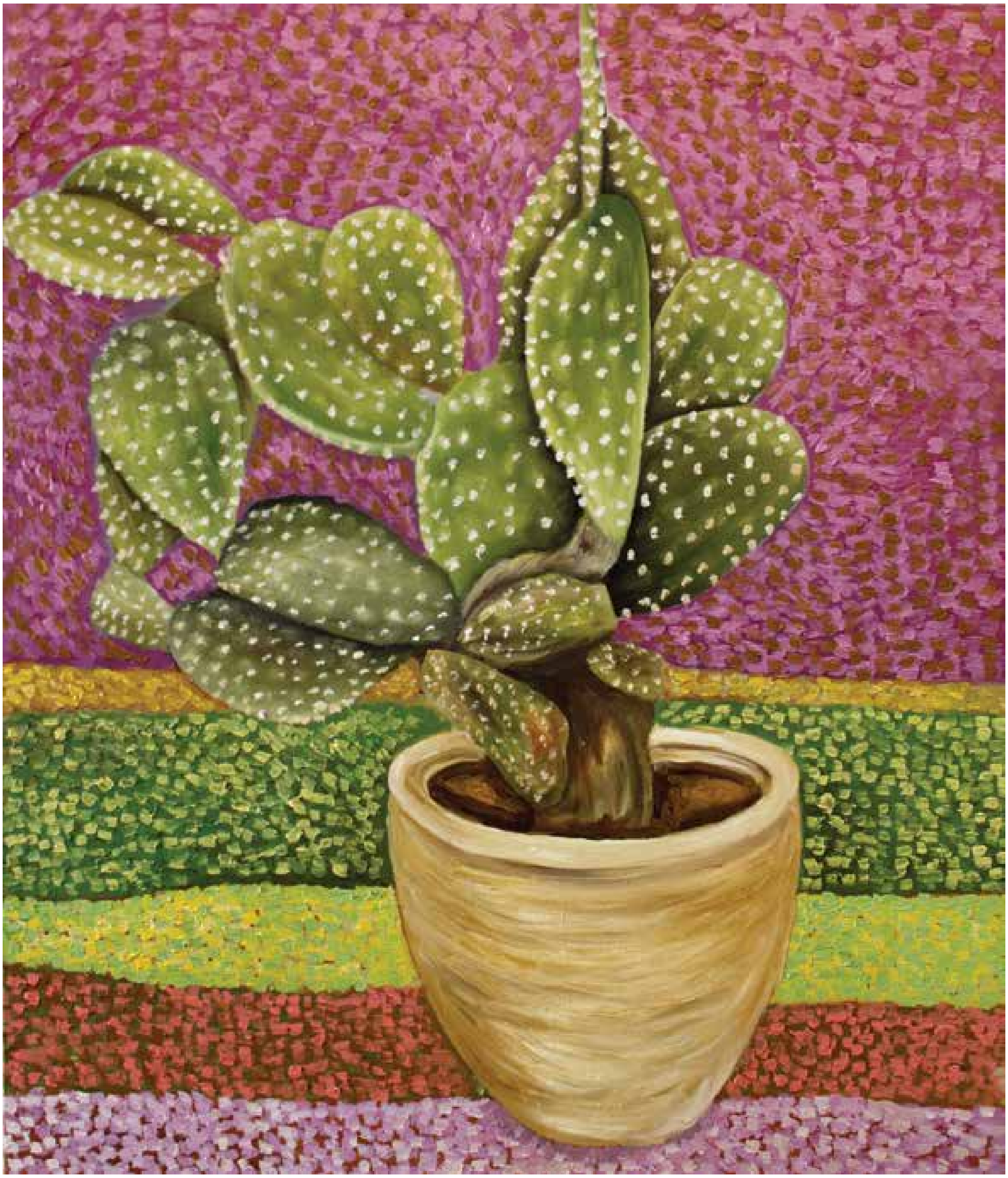
بدون عنوان، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2012, שמן על בד
Untitled, 2012, oil on canvas
190x160 cm



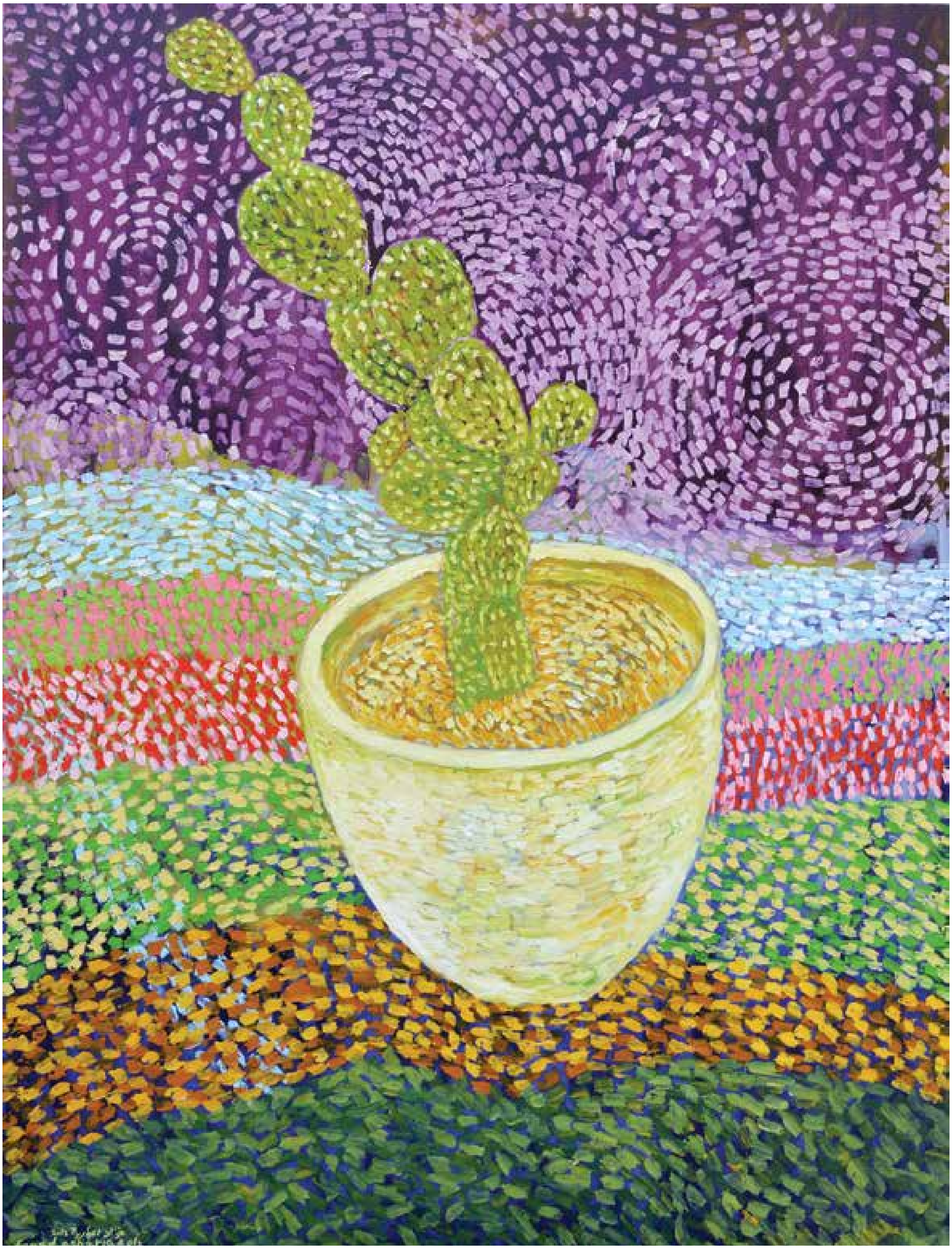
بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oil on canvas
200x100 cm



لقاء، 2017، ألوان زيتيّة على قماش
מפגש, 2017, שמן על בד
Encounter, 2017, oil on canvas
140x100 cm



بدون عنوان، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2012, שמן על בד
Untitled, 2012, oil on canvas
70x60 cm



وطن، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
מולדת, 2012, שמן על בד
Homeland, 2012, oil on canvas
120x90 cm

داخل خارج، 2010، ألوان زيتيّة على قماش
פנים חוץ, 2010, שמן על בד
Inside Outside, 2010, oil on canvas
120x120 cm

حربٌ غير طاهرة، 2013، ألوان زيتيّة على قماش
מלחמה לא טהורה, 2013, שמן על בד
Dirty War, 2013, oil on canvas
89x204 cm

أشجار زيتون، 2011، ألوان زيتيّة على قماش
עצי זית, 2011, שמן על בד
Olive Trees, 2011, oil on canvas
180x120 cm

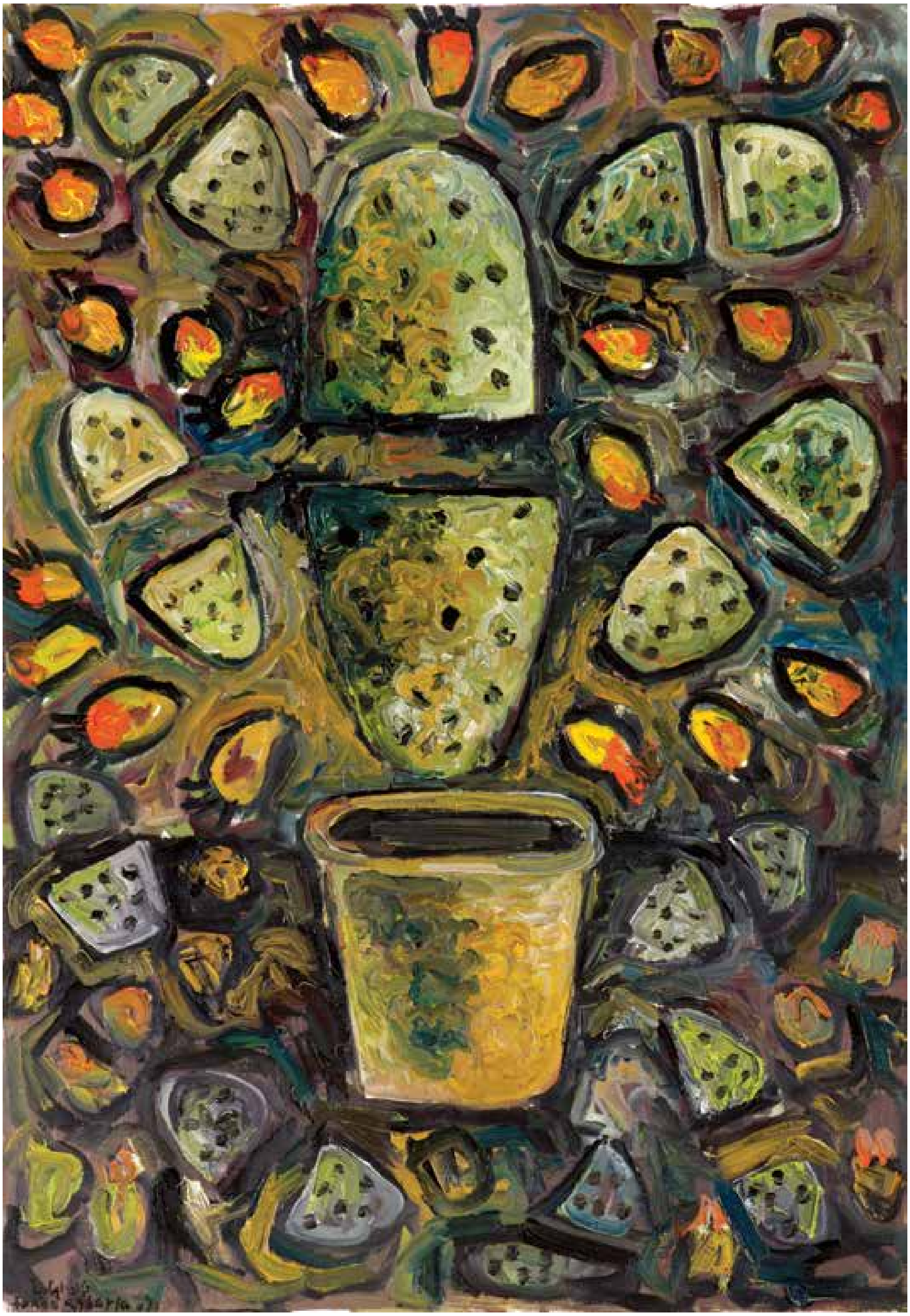
حقل زيتون، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
מטע זיתים, 2014, שמן על בד
Olive Grove, 2014, oil on canvas
120x160 cm

غزّة، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
עזה, 2014, שמן על בד
Gaza, 2014, oil on canvas
80x80 cm

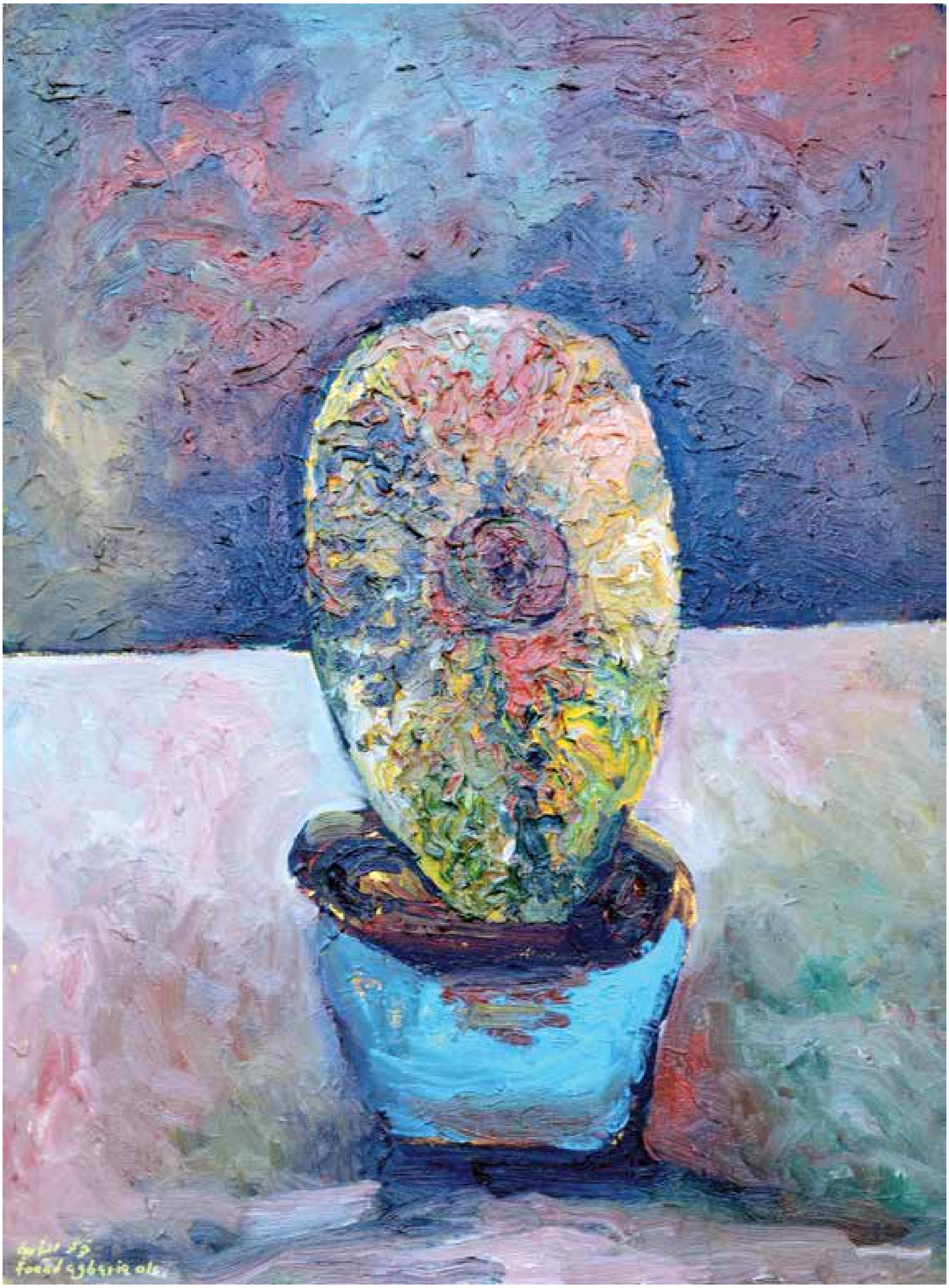
بدون عنوان، 2018، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2018, שמן על בד
Untitled, 2018, oil on canvas
100x120 cm

حقلُ أزهار، 2017، ألوان زيتيّة على قماش
שדה פרחים, 2017, שמן על בד
Field of Flowers, 2017, oil on canvas
60x140 cm

ملمسُ ألواح الصبر، 2012، ألوان زيتيّة على قماش
מרקם של צבר, 2012, שמן על בד
Texture of Prickly Pear, 2012, oil on canvas
80x120 cm

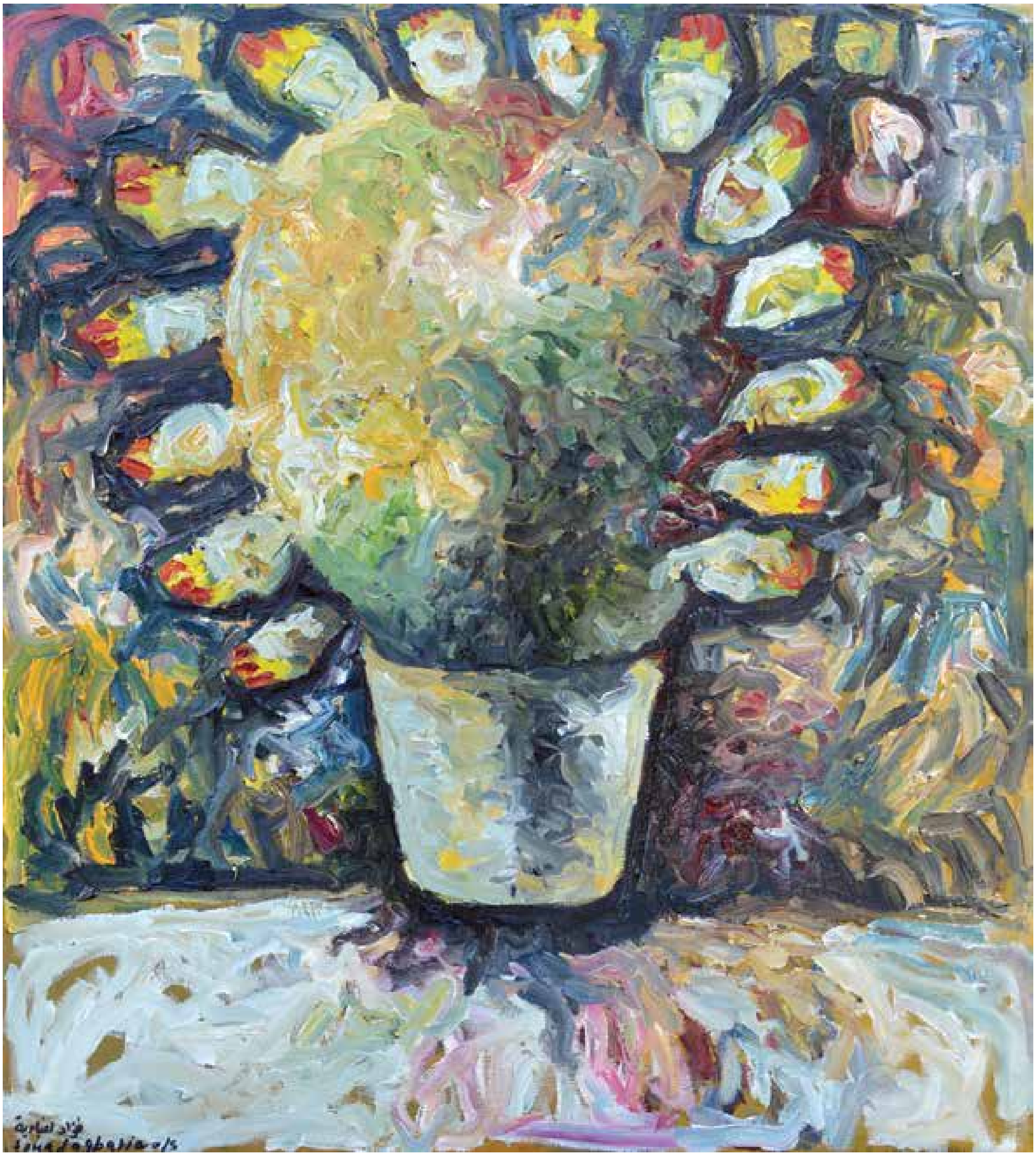


تشظّي، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
התפרקות, 2015, שמן על בד
Coming Apart, 2015, oil on canvas
70x100 cm



شاهِد، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
עד, 2015, שמן על בד
Witness, 2015, oil on canvas
60x80 cm

ألواح الصبّار أثناء التجفيف، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
לוחות צבר בייבוש, 2015, שמן על בד
Prickly Pear Leaves Drying, 2015, oil on canvas
100x100 cm

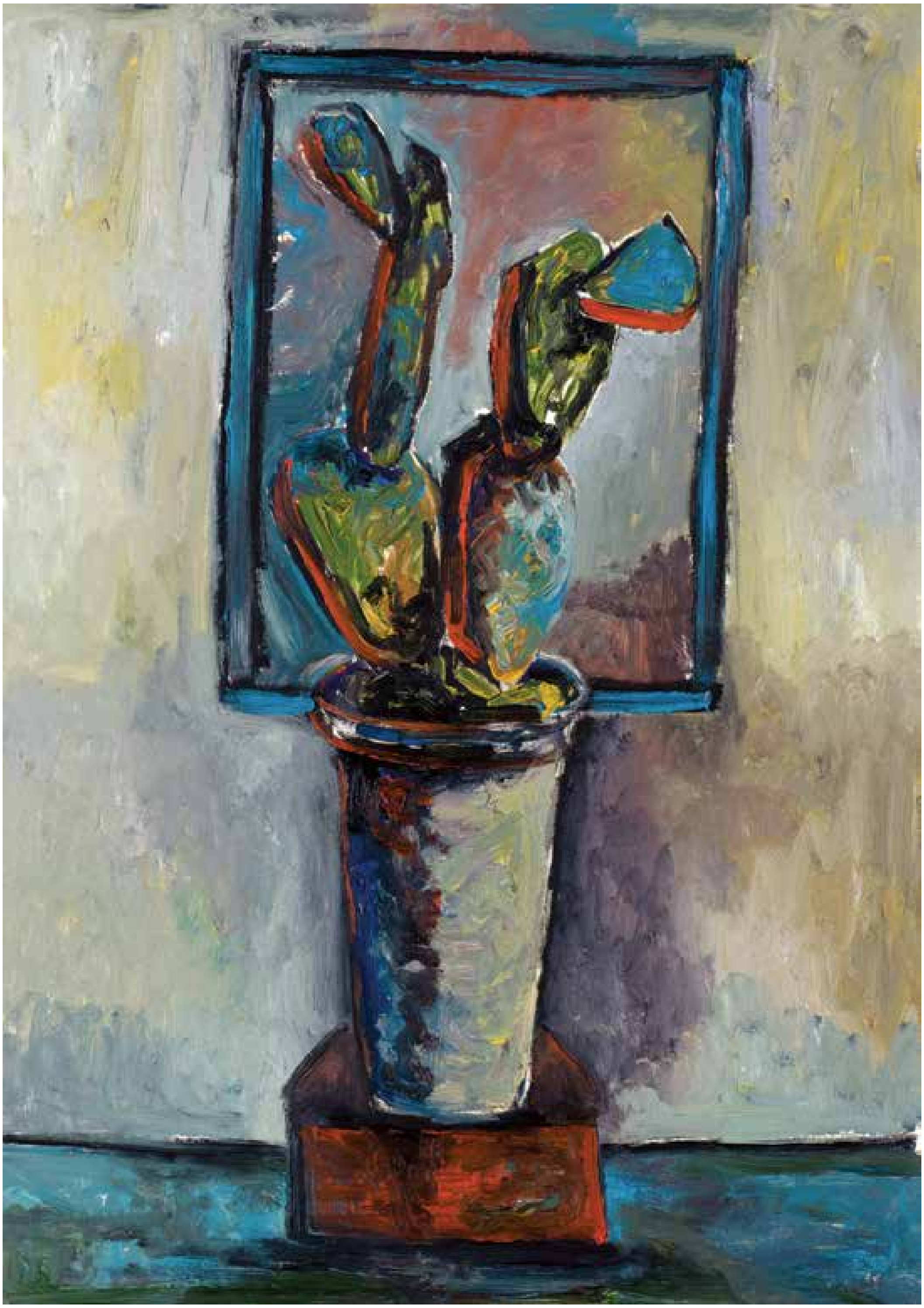


إزهارُ الصبّار، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
פריחת הצבר, 2015, שמן על בד
Prickly Pear Blossoming, 2015, oil on canvas
90x80 cm

إزهارُ الصبّار، 2015، أكريليك على قماش
פריחת הצבר, 2015, אקריליק על נייר
Prickly Pear Blossoming, 2015, acrylic on paper
100x70 cm

مرصوص، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
דחוס, 2016, שמן על בד
Compressed, 2016, oil on canvas
140x100 cm

بدون عنوان، 2015، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2015, אקריליק על בד
Untitled, 2015, acrylic on canvas
100x70 cm

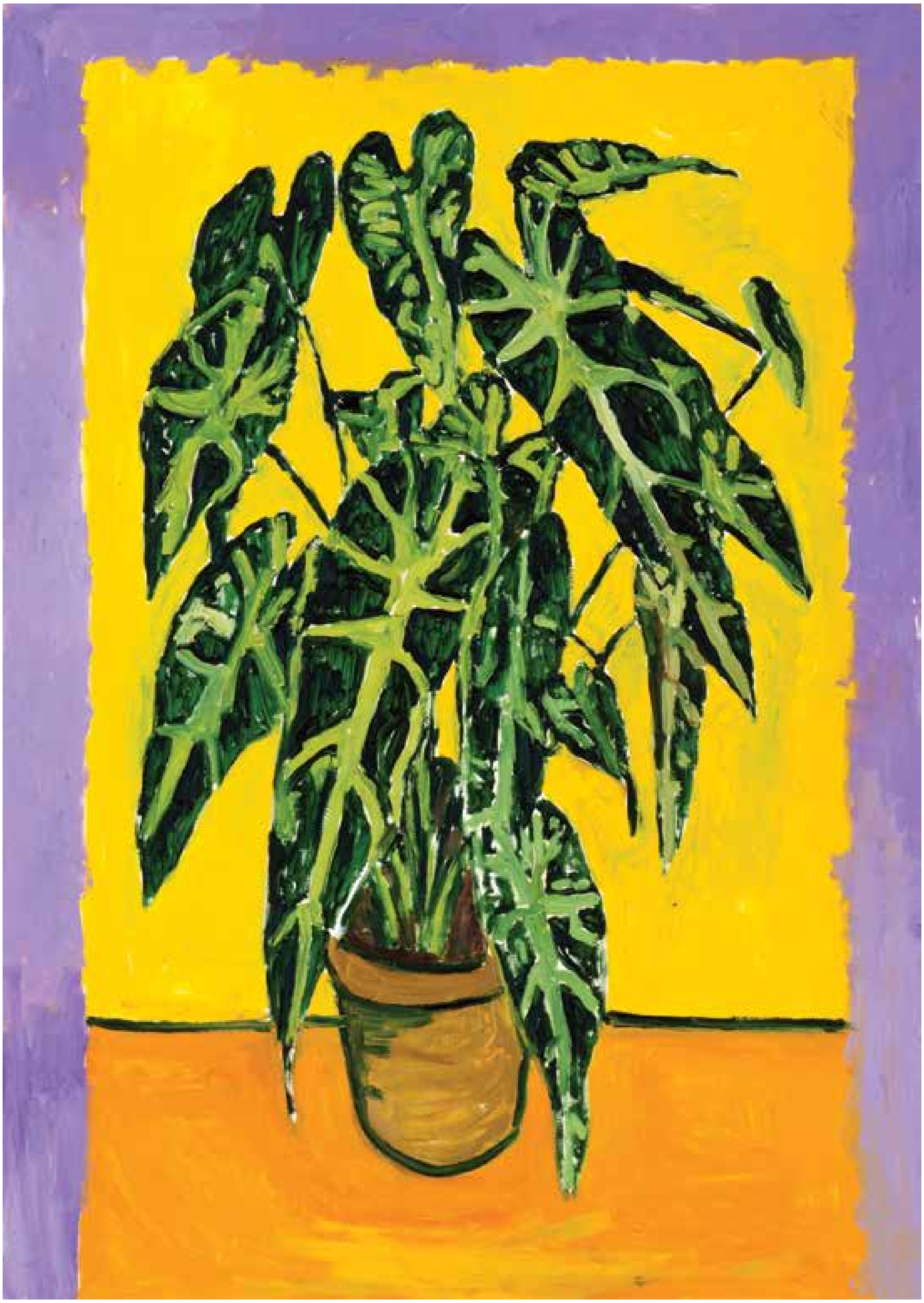


بدون عنوان، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
ללא כותרת, 2013, שמן על נייר דופלקס
Untitled, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

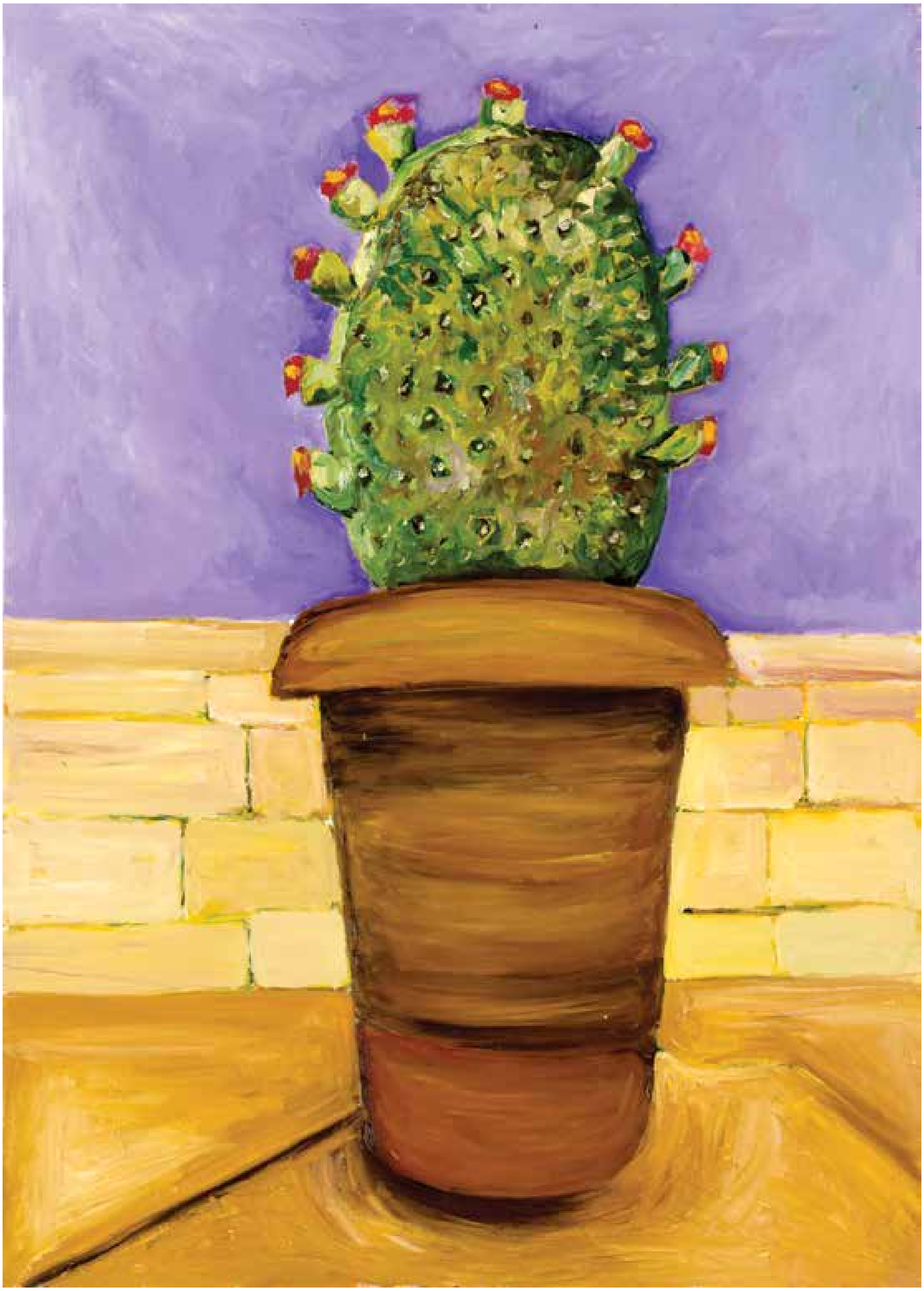
أصيص صبّار، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
עציץ צבר, 2016, שמן על בד
Prickly Pear in Flowerpot, 2016, oil on canvas
110x80 cm

بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oil on canvas
140x100 cm

حار، 2017، ألوان زيتيّة على قماش
חריף, 2017, שמן על בד
Spicy, 2017, oil on canvas
70x50 cm



بدون عنوان، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
ללא כותרת, 2013, שמן על נייר דופלקס
Untitled, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

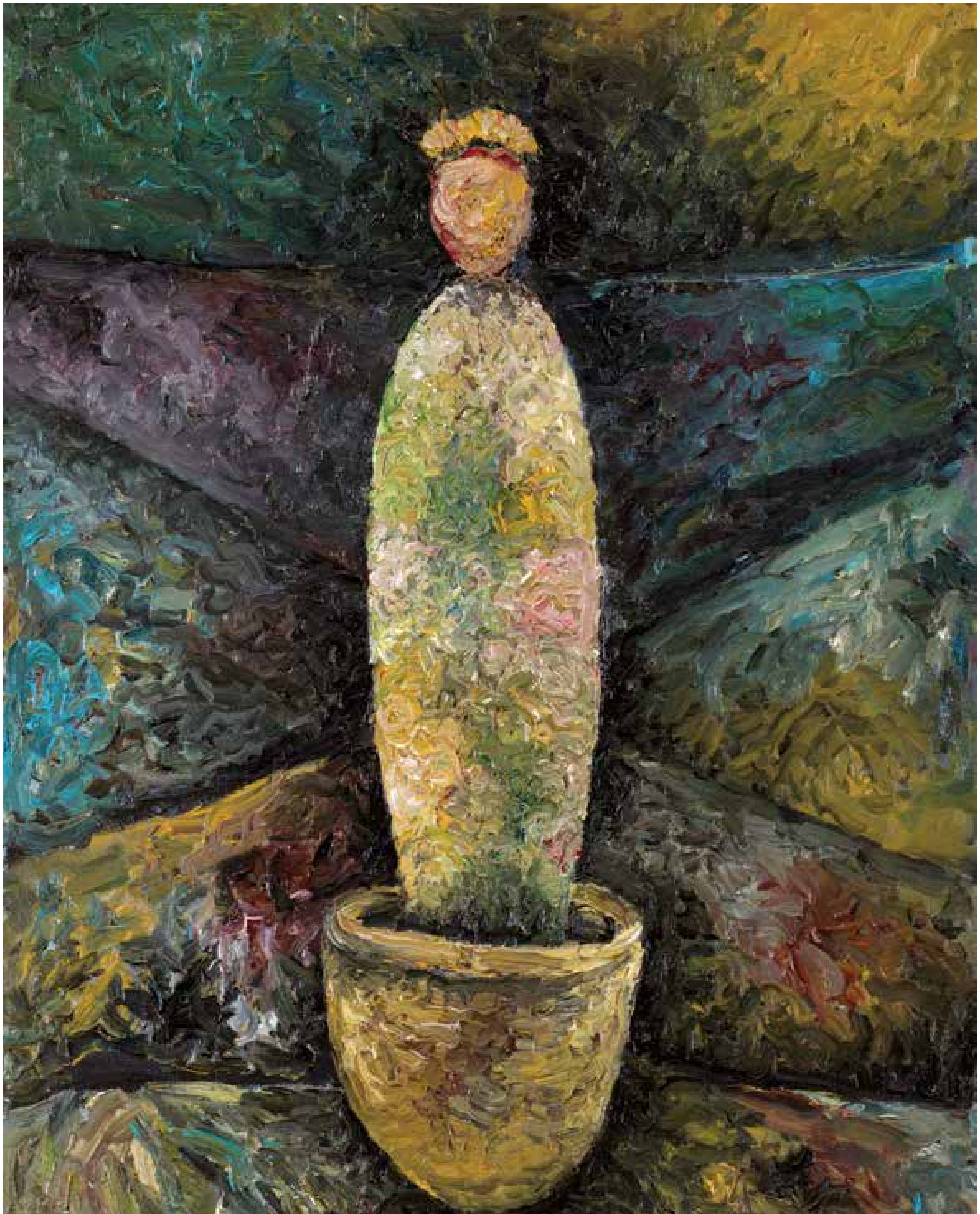


بدون عنوان، 2013، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
ללא כותרת, 2013, שמן על נייר דופלקס
Untitled, 2013, oil on duplex art paper
100x70 cm

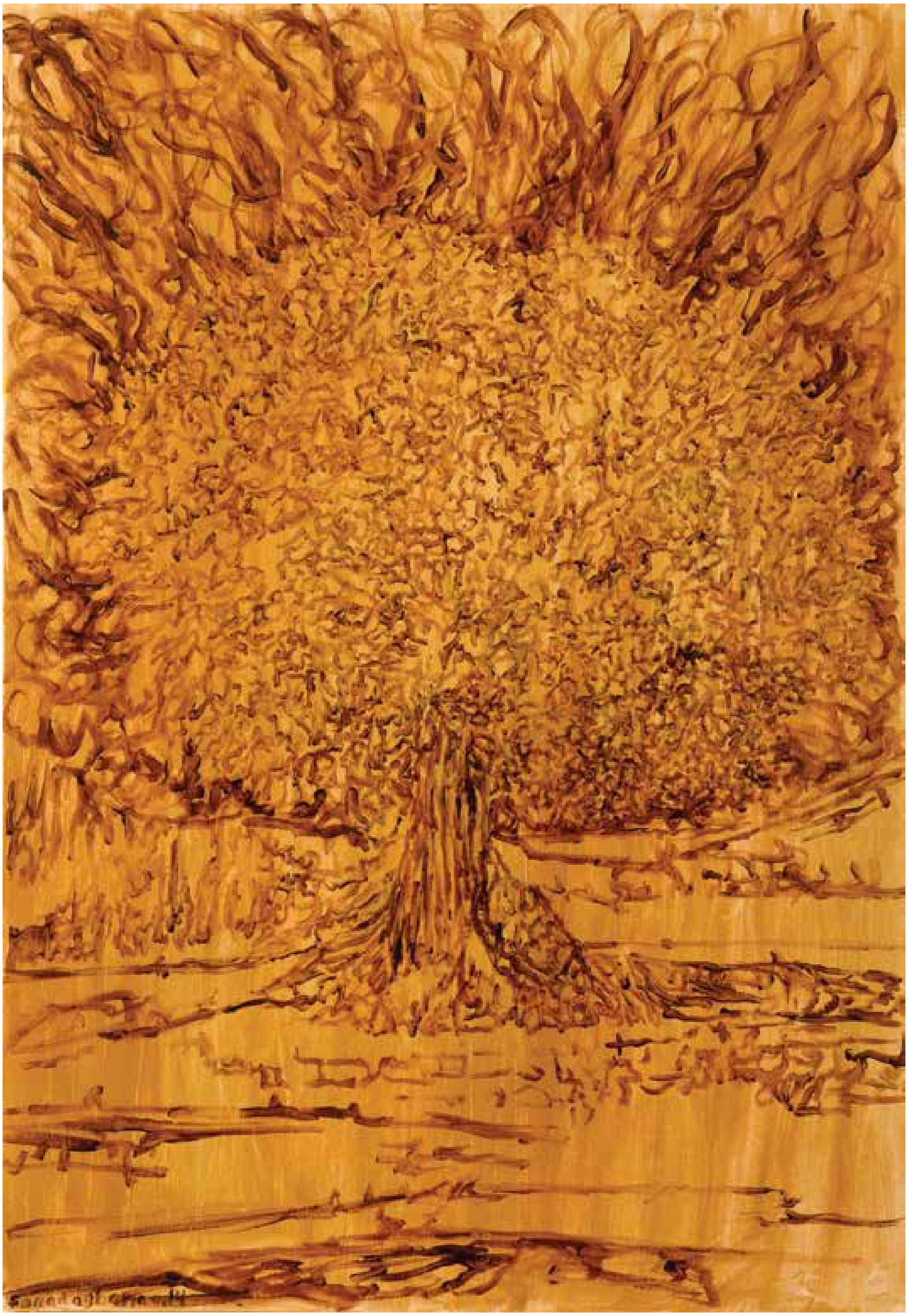
لحظةٌ قبل، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
רגע לפני, 2016, שמן על בד
A Moment Before, 2016, oil on canvas
100x80 cm

لحظةٌ قبل، 2015، أكريليك على قماش
רגע לפני, 2015, אקריליק על בד
A Moment Before, 2015, acrylic on canvas
100x70 cm

بدون عنوان، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2015, שמן על בד
Untitled, 2015, oil on canvas
100x70 cm



بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oil on canvas
80x60 cm



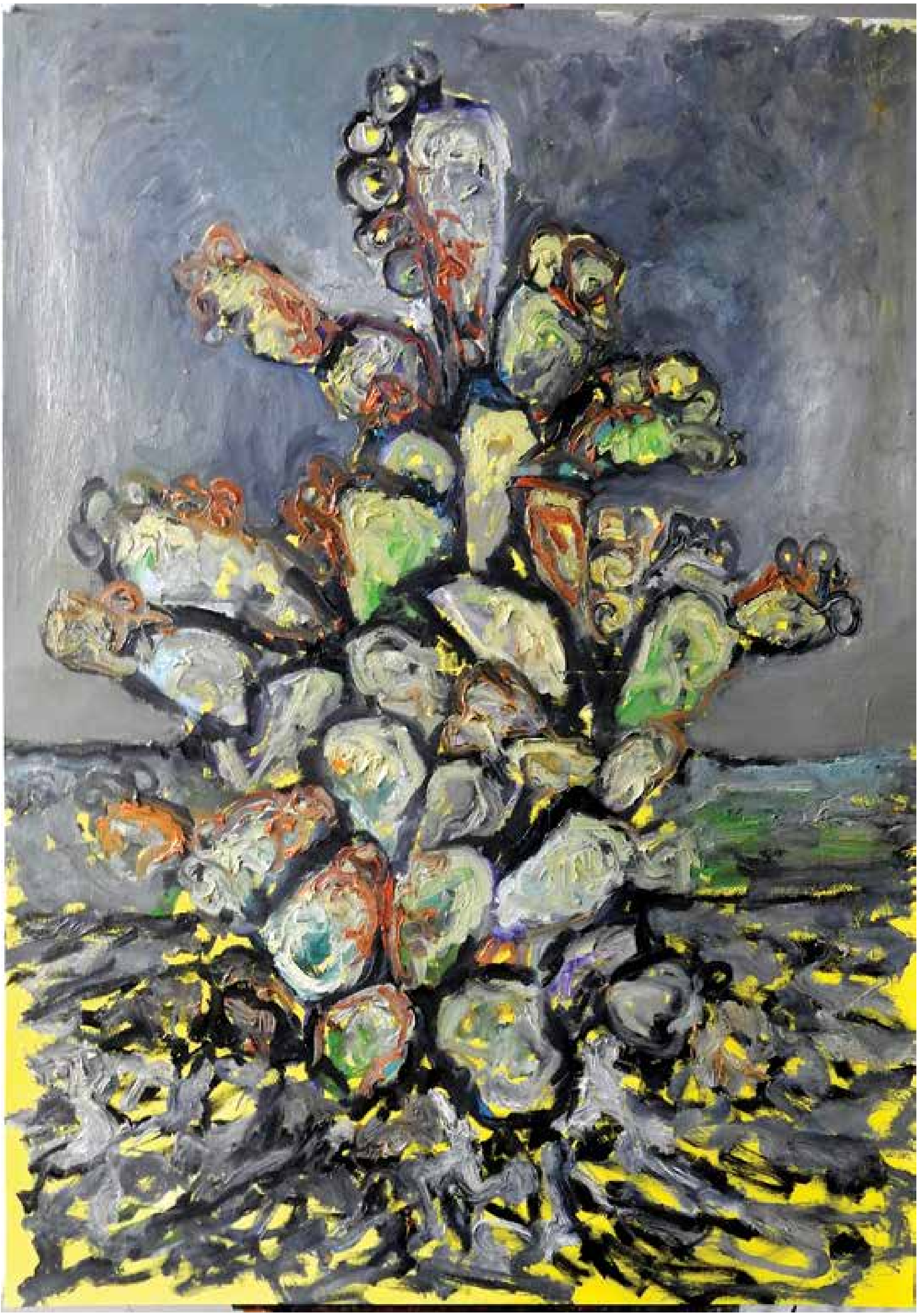
شجرة زيتون في قلب العاصفة، 2014، أكريليك على قماش
עץ זית בלב סערה, 2014, אקריליק על בד
Olive Tree in the Heart of a Storm, 2014, acrylic on canvas
100x70 cm

بستان خيّاط، 2016، أكريليك على قماش
בוסתן ח'יאט, 2016, אקריליק על בד
Khayat Garden, 2016, acrylic on canvas
100x70 cm

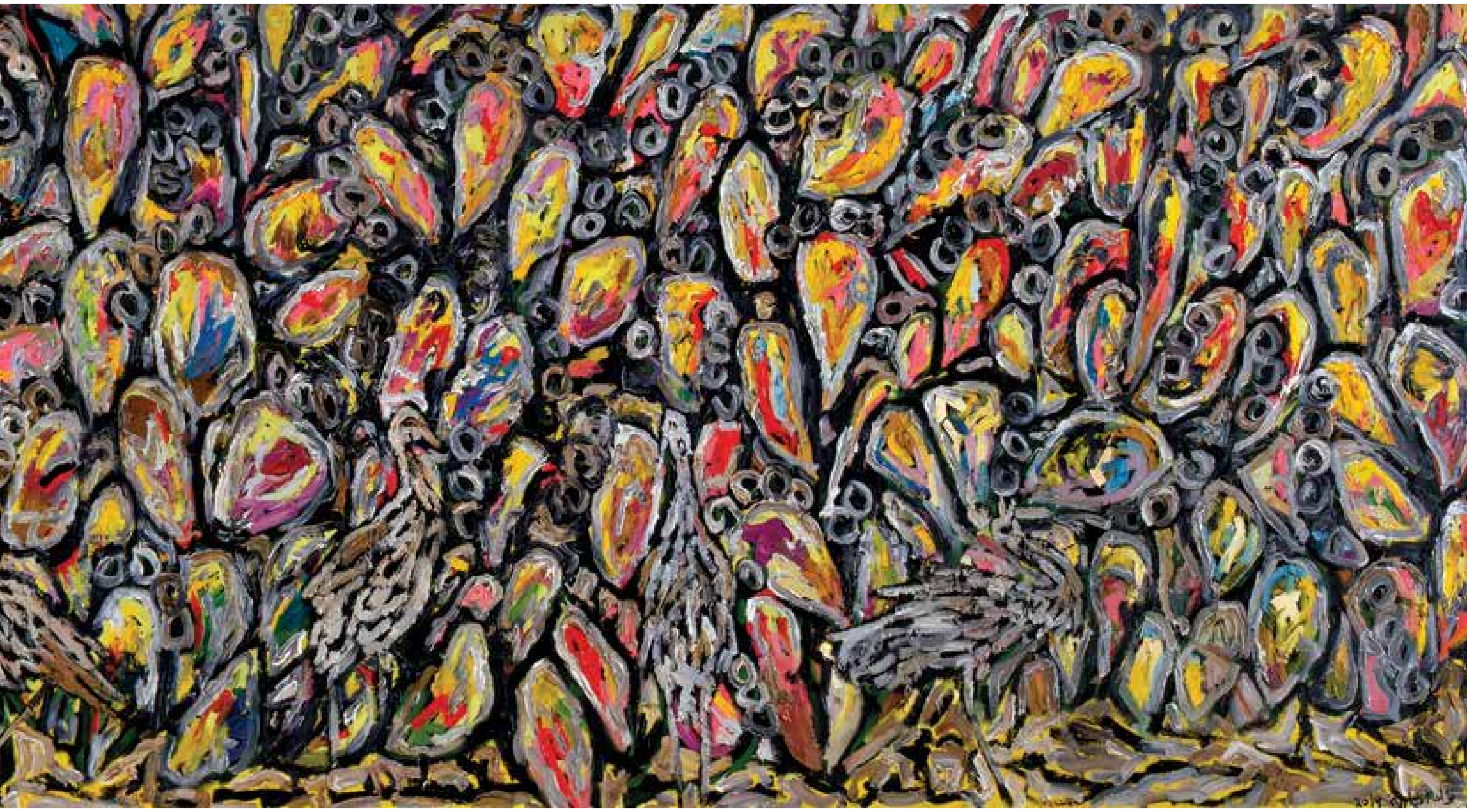
حنظلة، 2015، ألوان زيتيّة على ورق دوبلكس
חנדלה, 2015, שמן על נייר דופלקס
Handala, 2015, oil on duplex art paper
100x70 cm

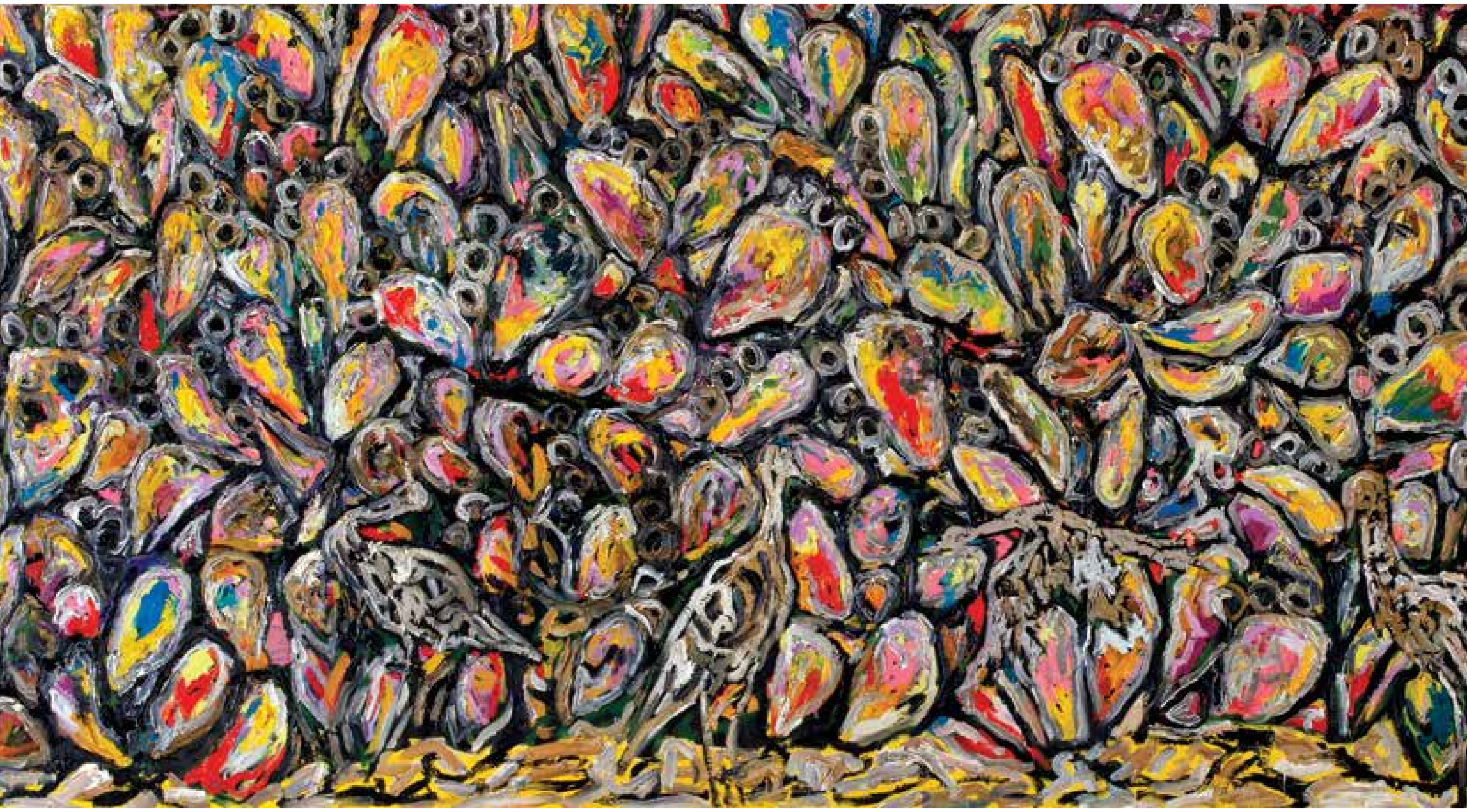
بدون عنوان، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2015, שמן על בד
Untitled, 2015, oil on canvas
150x100 cm

حوار مع كريم أبو شقرة، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
דיאלוג עם כרים אבו שקרה, 2015, שמן על בד
Dialogue with Karim Abu Shakra, 2015, oil on canvas
100x70 cm



بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oil on canvas
100x140 cm

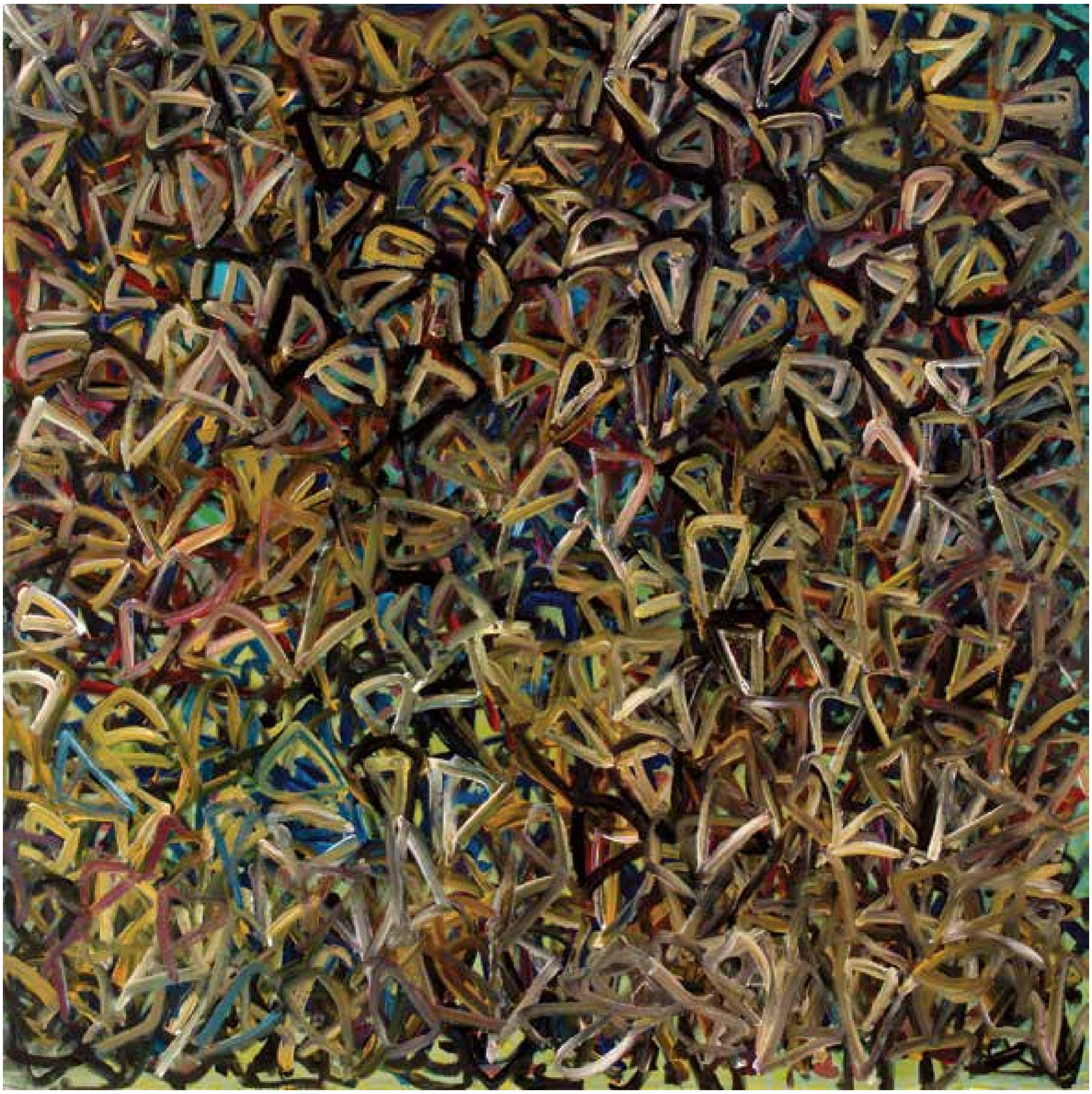




لقالق في جدار الصبّار، 2014–2016، ألوان زيتيّة على قماش
חסידות בחומת צבר, 2014-2016, שמן על בד
Storks in Wall of Prickly Pear, 2014-2016, oil on canvas
80x300 cm

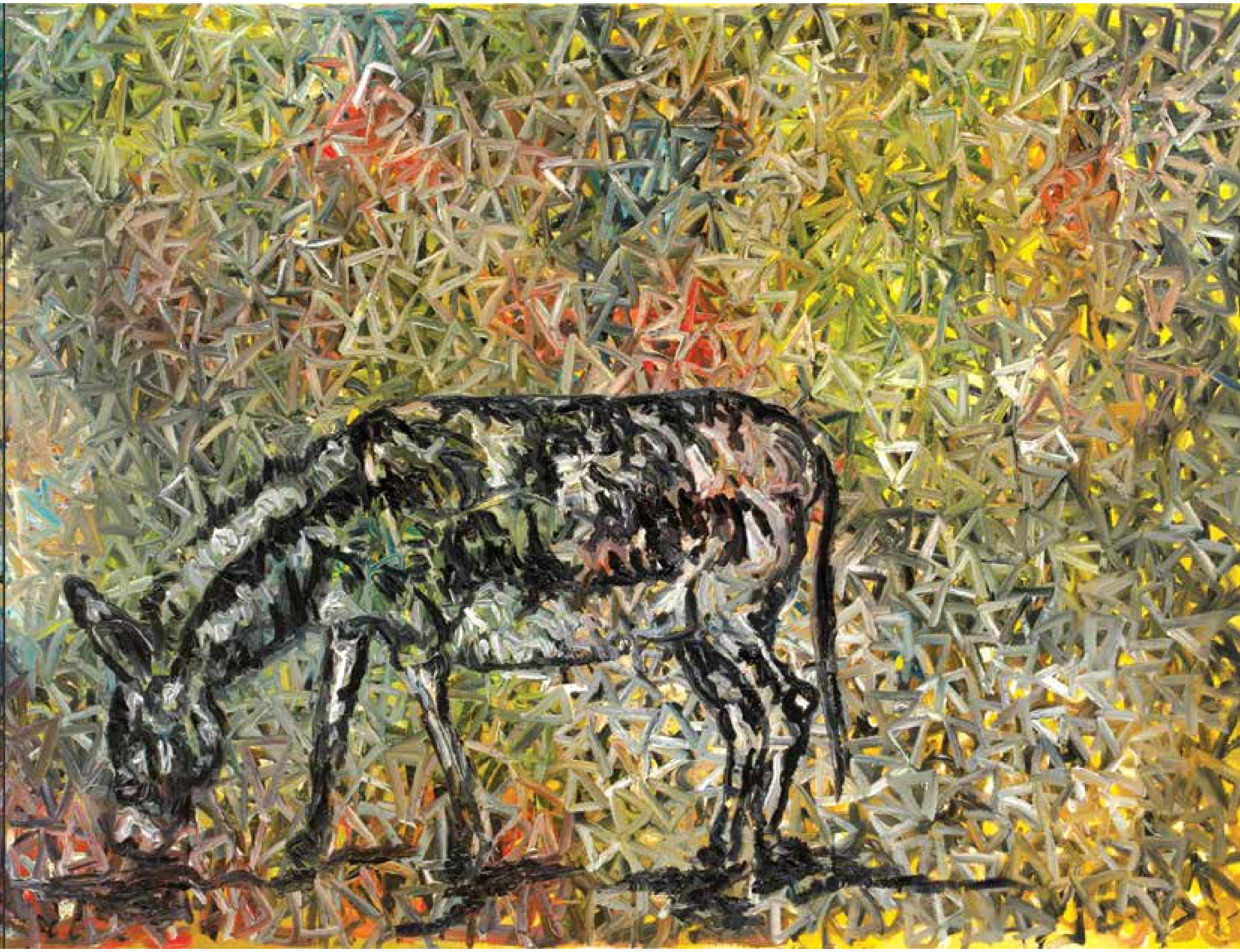
بدون عنوان، 2014، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2014, שמן על בד
Untitled, 2014, oil on canvas
70x50 cm

بدون عنوان، 2015، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2015, אקריליק על בד
Untitled, 2015, acrylic on canvas
200x200 cm



بدون عنوان، 2015، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2015, אקריליק על בד
Untitled, 2015, acrylic on canvas
200x200 cm

بدون عنوان، 2015، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2015, אקריליק על בד
Untitled, 2015, acrylic on canvas
200x200 cm



حلم، ولد وحماران، 2015، ألوان زيتيّة على قماش
חלום, ילד ושני חמורים, 2015, שמן על בד
A Dream, a Boy and Two Donkeys, 2015, oil on canvas
120x320 cm (diptych)

بدون عنوان، 2015، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2015, אקריליק על בד
Untitled, 2015, acrylic on canvas
200x200 cm

شجرة زيتون، 2014، أكريليك على قماش
עץ זית, 2014, אקריליק על בד
Olive Tree, 2014, acrylic on canvas
180x120 cm

بدون عنوان، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
ללא כותרת, 2016, שמן על בד
Untitled, 2016, oi on canvas
80x180 cm

قارب لاجئين، 2016، ألوان زيتيّة على قماش
סירת פליטים, 2016, שמן על בד
Refugee Boat, 2016, oil on canvas
203x366 cm

بدون عنوان، 2017، أكريليك على قماش
ללא כותרת, 2017, אקריליק על בד
Untitled, 2017, acrylic on canvas
80x80 cm