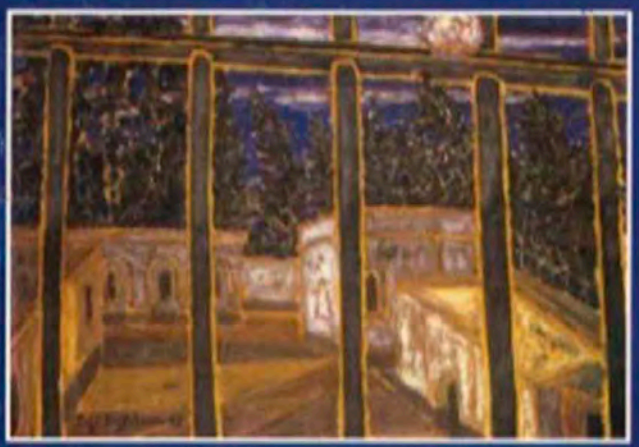
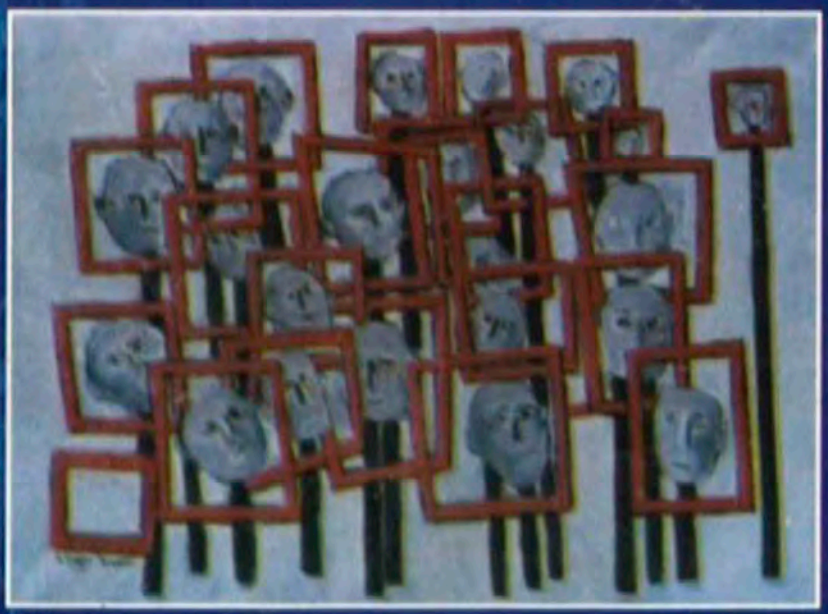
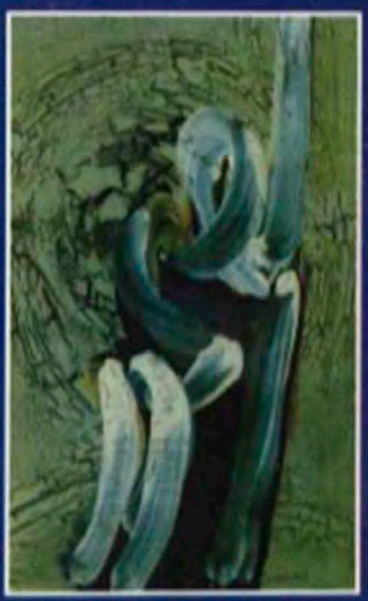
فنانون وشهداء

الفن التشكيلي وحقوق الإنسان

عز الدين نجيب







حقوق الإنسان في الفنون والآداب ٣

فنانون وشهداء

الفن التشكيلي وحقوق الإنسان

مركز القاهرة
لدراسات حقوق الإنسان

■ هيئة علمية وبحثية وفكرية تستهدف تعزيز حقوق الإنسان في العالم العربي.. ويلتزم المركز في ذلك بكافة العهود والإعلانات العالمية لحقوق الإنسان. ويسعى لتحقيق هذا الهدف عن طريق الأنشطة والأعمال البحثية والعلمية والفكرية بما في ذلك البحوث التجريبية والأنشطة العلمية.

■ يتبنى المركز لهذا الغرض برامج علمية وتعليمية، تشمل القيام بالبحوث النظرية والتطبيقية، وعقد المؤتمرات والندوات والمناظرات والحلقات الدراسية. ويقدم خدماته للدارسين في مجال حقوق الإنسان.

■ لا ينخرط المركز في أية أنشطة سياسية ولا ينضم لأية هيئة سياسية عربية أو دولية تؤثر على نزاهة أنشطته، ويتعاون مع الجميع من هذا المنطلق.

---

٩ شارع رستم - جاردن سيتي - القاهرة
الرقم البريدي ١١٥١٦ ص. ب ١١٧
مجلس الشعب- القاهرة
تليفون ٧٩٤٣٧١٥ (٢٠٢)
فاكس ٧٩٥٤٢٠٠ (٢٠٢)
E. mail: cihrs@idsc.gov.eg

مجلس الأمناء

إبراهيم عوض	(مصر)
أحمد عثماني	(تونس)
أسمى خضر	(الأردن)
السيد ياسين	(مصر)
آمال عبد الهادي	(مصر)
سحر حافظ	مصر)
عبد الله النعيم	السودان)
عبد المنعم سعيد	(مصر)
عزيز أبو حمد	السعودية)
غانم النجار	(الكويت)
فيوليت داغر	(لبنان)
محمد أمين الميداني	(سوريا)
هاني مجلي	(مصر)
هيثم مناع	(سوريا)

منسق البرامج
مجدي النعيم

المستشار الاكاديمي
محمد السيد سعيد

مدير المركز
بهي الدين حسن

فنانون وشهداء

الفن التشكيلي وحقوق الإنسان

عز الدين نجيب

فنانون وشهداء
الفن التشكيلي وحقوق الإنسان
الكاتب: **عزالدين نجيب**
الناشر : مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان
حقوق الطبع محفوظة ٢٠٠٠
٩شارع رستم جاردن ستي القاهرة
تليفون : ٧٩٤٣٧١٥ - ٧٩٥١١١٢ (٢٠٢)
فاكس : ٧٩٥٤٢٠٠
العنوان البريدي: ص ب: ١١٧ مجلس الشعب-القاهرة
E.mail mail to:cihrs@idsc.gov.eg
الصف الالكتروني:مركز القاهرة: **هشام السيد**
غلاف وإخراج: مركز القاهرة : **أيمن حسين**
رقم الإيداع بدار الكتب : ١٦٧١٥ / ٢٠٠٠
الترقيم الدولي :

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

مقدمة

قبضة اغتيال المبدعين

هل يعرف أحد اسم المهندس الذى صمم الهرم الأكبر؟ وهل يعرف أحد اسم الفنان الذى نحت تماثيل رمسيس الثانى على واجهة معبد "أبو سمبل" أو اسم المخترع العبقرى لنظام سقوط أشعة الشمس على رأس الملك الإله مرتين كل عام محسوبتين بالدقيقة والثانية فى يوم مولده ويوم جلوسه على العرش؟، أو أسماء الفنانين الذين قاموا برسم مقابر الأشراف فى البر الغربى بطيبة، أو أولئك الذين صنعوا الكنوز الفنية التى يزخر بها المتحف المصرى وتمثل فخرنا القومى وإضافتنا الخالدة للإنسانية، وتعتز بها المتاحف العالمية فى عواصم العالم المتحضر؟..

قد يتوقع القارئ أننى سوف أخبره بأسماء هؤلاء، لكننى للأسف لن أفعل لسبب بسيط هو أن أحداً لا يعرفهم ، فمن المحزن أن التاريخ لم يحفظ لنا أسماءهم أو شيئاً عن حياتهم الخاصة، إلا فى حالات استثنائية مثل الفنان تحتمس فى عصر الملك إخناتون، ذلك أن الفنان فى الحضارة المصرية القديمة كان جندياً مجهولاً من جنود الآلهة لتبليغ رسالتها الدينية، أو من جنود الفراعنة والأمراء لتخليد تاريخهم وتجسيد حياتهم وأمجادهم تمهيداً لبعثهم فى العالم الآخر على أكمل صورة.

لكن كيف عاش كل منهم؟.. وأى تضحيات قدمها ليصل إلينا إبداعه العبقرى؟ وهى تضحيات قد تكلفه أحياناً حياته ذاتها، إذا ما تخيلنا ظروف العمل القاسية فى بطون الجبال التى تفوق طاقة البشر.

ومع ذلك لم تتوقف مسيرة الإبداع العبقرى للفنان المصرى عبر العصور المتتالية. ولم تتوقف أيضًا عملية تجهيله.. فماذا نعرف عن أولئك الذين أنجزوا المنشآت الهائلة فى التراث القبطى والإسلامى حتى عهود المماليك والعثمانيين؟.. لقد حفظ لنا التاريخ قصص الملوك والسلاطين الذين أنشأوها، ولم يذكر شيئاً عن مبدعيها، إلا فيما ندر!

لكن إذا كان ذلك التجهيل الذى حاق بالفنان قدراً منطقياً فى ظل ولائه الدينى أو خضوعه المطلق للسلطان، فإنه ليس قدراً وليس منطقياً فى زمن تغيرت فيه هذه الدوافع والقوى الحاكمة للإنتاج الفنى، بعد أن حصل الفنان على استقلاله واكتسب مشروعية الإبداع من منطلق ذاتى، إذ يعبر عن ذاتيته وتفرده، ويتوجه إلى الشعوب وليس إلى الحكام، ومن ثم فإن استمرار تجهيله ليس ظلمًا له فحسب، بل اغتيال له ولإبداعه.

وكم اغتال التاريخ المكتوب لحركة الفن المصرى الحديث من مواهب وعبقريات، سقطت سهواً -أو عمداً- من المحاولات العشوائية لرصد مسار تلك الحركة، وأقول "المحاولات العشوائية" لأن ما نشر من تلك المحاولات فى غالبه لا يمثل الصيغة العلمية للتاريخ لعصر من العصور، بمعنى أنه لم يقم على تقصى المادة العلمية من مصادر وزوايا ووجهات نظر متعددة، فى ارتباطها بمجمل الظروف الاجتماعية والسياسية والإنسانية والأبعاد النفسية التى عاشها الفنان.. وفى هذا الإطار قد نجد فنانين لاقوا بعض الاهتمام فى الكتابات التاريخية من زاوية التعريف بأعمالهم الفنية والمعلومات العامة الشائعة عنهم، ولكن قد يبقى الفنان بعد ذلك منعزلاً عن محيطه الذى أشرت إليه، فتصبح صورته أمامنا ناقصة أو غامضة أو غير حقيقية.

إن كل ما صدر مثلاً عن المثّال الخالد مختار لا يزيد على كتاب واحد، وكان ذلك بفضل الناقد الكبير الراحل بدر الدين أبو غازى لأنه ابن أخته، وبرغم أهمية هذا الكتاب وجديته فقد ركز فى أغلبه على عبقريته الفنية وتعبيره عن الشخصية المصرية والحركة الوطنية ورأى معاصريه فيه ومعاناته مع الدولة لإنجاز تمثاله "نهضة مصر"، لكن إلى أى حد عرفنا مختار كإنسان.. فى ضعفه.. فى قوته.. فى حبه.. فى كرهه.. فى مرضه.. فى نزواته.. فى إحباطاته؟.. كيف ذاق حلاوة النجاح وكيف ذاق مرارة الفشل؟ وكيف واجه المرض والموت فى شرخ شبابه؟.. إن أى فنان متوسط القيمة فى أوربا (قد لا تصل قامته إلى ربع قامة مختار) تصدر عنه عشرات المؤلفات، فلا يبقى فى حياته وأعماله شبر بدون الكشف عنه والتنقيب فيه، ناهيك عما يكتب عن مشاهير الفنانين هناك..

وينسحب هذا التجهيل فى بلدنا أيضاً على كل جيل الرواد، من أحمد صبرى ومحمد ناجى ومحمود سعيد وراغب عياد ومحمد حسن، وعلى آخرين من ذلك الجيل أغفل التاريخ ذكرهم كلية مثل المصور جورج صباغ، ومن أجيال تالية مثل المثّال إبراهيم جابر والمصورة مرجريت نخلة والمصور والمؤرخ محمد عزت مصطفى، الذى عرَّف بتاريخ الحركة الفنية واتجاهاتها العالمية ولم يجد من يعّرف به فى حياته أو بعد مماته، وينطبق هذا أيضاً على جيل الجماعات الفنية المتمردة فى الأربعينات ممن ساروا عكس التيار السائد سياسياً وفنياً، وتعرضوا للسجون والمطاردات البوليسية والنفى والتشريد خارج الوطن أو للحصار الفنى والتعتيم الإعلامى فى الداخل، أو لكليهما معاً، ثم الموت فى النهاية مغمورين دون أن يشعر برحيلهم أحد، مثل كامل التلمسانى ورمسيس يونان وفؤاد كامل وعبد الهادى

الجـزار وإنجى أفـلاطون وحـسن فـؤاد، وهناك من يموت فى الغـربة وهو يحـمل فـوق كـتـفيـه تماثيله ولوحاته، باحثاً عن التقدير الذى افتقده فى وطنه، مثل جمال السجينى حين توفى فى أسبانيا، وهناك من يموت بالسكتة القلبية فى شـبـابه وعطائه الفنى ثم يسدل الستار عليه وكأنه لم يوجد مثل سعيد العدوي، بل إن بعضهم يموت موتاً مـأساوياً وهو شـاب أيضـاً وحيـداً فى غـرفـة فوق السطوح بـأحد الأحيـاء الشعبية مثل كمـال خليفة، أو يموت موتاً عبثياً سريالياً إذ يصطدم بحجر فى مـرسمه بوكالة الغورى يوم انقطع التيار الكهربائى عن مصر كلها.. وهو حامد ندا، أو يكون موتاً جنائياً وحشياً على يد مجهولين فى مستشفى الأمراض النفسية بالعباسية بشكل قد يعجز عن حل لغزه خيال مؤلف، وهو الفنان والناقد مـحـمـد شـفـيق، وهناك من مـات فى يوم فـرحه بالحـرية بعد اعـتـقـاله خـمس سنوات بصحـراء الواحات الخـارجة لأسبـاب سيـاسية، وعـندما راح يحتفل بهذه الحـرية بالذهاب فى رحلة إلى أسـوان وأبو سـمبل ليسـجل بالرسم مـعجـزة السد العـالى ونقل مـعبـد رمسيس سـقط فى النيل غريقاً.. وكان هذا هو الفنان عبد الوهاب الجريتلى (هل سمع به أحد؟).

غيـر أن الموت المعنوى للفنان، -وهو مازال على قيد الحياة- قد يكون أقسى على نفسه من تصور موته الجسدى، وهناك فى حياتنا الفنية من يعتبرهم دارسـو الفن قمماً إبداعية شامخة أعطت الكثير للأجيال وللحياة الفنية وقد تخطوا الثمانين، ولكنهم يعيشون فى ظل النسيان أو الإهمال، وبالرغم مما يشـعـرون به من مـرارة وأحـزان تصل بهم أحـيـاناً إلى حـالات من الاكـتـئـاب النفـسى، فـإنهم مـا زالوا يقـاومـون ببسـالة ويمدون يد العون لمن يطلبها مـن شـباب الفنانين والدارسين، هذا إذا تذكـرهم أحد وطلب عونهم، وهؤلاء فى رأيى أحق برفع قبضـة الظلم والاغتيـال المعنوى عنهم، ليـذوقوا أثناء حيـاتهم ولو قطرة من الوفاء والعرفان، قبل أن تترفق بهم فى النهاية يد العناية الإلهية فى رحاب عدالتها.

وقد لا أكون مسرفاً فى الأحلام إذا توقعت أن تتبنى وزارة الثقافة هذه القضـية، لكننى لن أنتظر -على أية حـال- حتى يتم ذلك، وسـوف أبدأ بما أستطيع القيـام به مـهـماً كان متـواضـعاً بنشـر هذه الفصـول، فهـو أقل واجب يقـوم به المخلصـون نحـو أصـحـاب العطاء ونحـو شـعـبنـا أيضـاً، ذلك لأنه فى جهله بهم ضحية وليس مسئولاً.

٥٠ ع

الفصل الأول

فاتحة الشهداء

أحمد صبري
نحميا سعد

لم يكن جيل الرواد الأوائل قاصراً على السبعة الكبار: مختار، وكامل، وصبرى، وعياد، وحسن، وناجى، وسعيد... أولئك الذين انصب الاهتمام عليهم وحظوا بالخلود؛ ذلك أن عدد خريجى الدفعة الأولى وحدها من مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز عام ١٩١١ بلغ أضعاف هذا العدد، فماذا كان مصيرهم؟.. وأين ذهبت الدفعات التالية على مدار السنين؟.. قد نلتقى ببعض الأعمال أو الأسماء أو الإشارات هنا وهناك، لكن بلا سياق تاريخى يربطها، أو مصادر موثقة نرجع إليها، مثل نحميا سعد والأهوانى وجابر، بل لقد كان هناك خارج مدرسة الفنون الجميلة مواهب تخطت شهرتها حدود الوطن إلى قلب أوربا، مثل جورج صباغ فى باريس، لكنهم ضاعوا أيضاً فى كهف النسيان.

ولا أستطيع هنا أن أتقصى وأوثق كل ذلك، فهذا عمل قومى تقوم به لجنة متفرغة أو هيئة ذات إمكانات، إنماحسبى أن أشير إلى اثنين من الرموز الصارخة بالظلم من بين أول جيل يحمل الشعلة، بالرغم من أن أحدهما ذاعت شهرته ضمن جيل الرواد ولم يجن فى حياته غير الشقاء، وهو أحمد صبرى، ولم يشفع له أنه كان أول معلم مصرى بمدرسة الفنون الجميلة العليا، بعد أن ظل التعليم قاصراً على الأساتذة الأجانب على مدى عشرين عاماً.. وظل هذا المعلم يؤدى دوره التاريخى "كمفرخة" لأجيال الفنانين على مدار عشرين عاماً أو يزيد، ليكون الجزاء فى النهاية أقرب إلى عقاب آلهة الأولمب "لبرومثيوس" الذى جعل استخدام النار من حق البشر، فاستحق أن تنهش النسور كبده إلى الأبد!

وأما ثانيهما فكان الزهرة المتألقة فى دفعته، والمرشح للسفر إلى أوربا واعتلاء قمة التجديد فى الفن المعاصر.. وهو نحميا سعد... لكن النوائب انقضت عليه كالأنياب، لتفترس صدره وقلبه وشبابه الغض، فلم يرحمه منها غير الموت!

أحمد صبرى

أول المعلمين
وأول الشهداء

كتب الناقد المرحوم محمد صدقى الجباخنجى يقول فى كتابه عن الفنان أحمد صبرى: "... هنا نستطيع أن ندرك سر صراعه الذى ظل مشبوباً طوال حياته بين روحه وعقله، وبين آماله وواقع حياته المريرة، التى ختمها وقد ضعف بصره وعجز عن أن يتابع يده التى كانت ترد إلى نفسه الثقة كلما اشتدت بها المحن، وتسطر من البدائع الفنية لوحات تنطق بأن هذا الفنان المبدع كان أول شهداء الفن فى مصر فى عصرنا الحديث، كان شهيد إخلاصه وتفانيه فى فنه، وكان شهيد الظلم الذى أحاط به من كل جانب، وكان شهيد وظيفته التى سلبته نور عينيه وهو يؤدى واجبه كمعلم أمين...".

لقد وجدت فى هذه الفقرة أبلغ تلخيص لحياة ومأساة هذا الفنان، الذى يعد بحق المعلم المصرى الأول لأجيال الفنانين فى مصر منذ أوائل الثلاثينات، حين كان جميع الأساتذة بمدرسة الفنون الجميلة العليا من الأجانب، ولم يكن على الطلبة المصريين غير الرضوخ لتعاليمهم، وبعض الفنانين خلقوا لا ليعيشوا لفنهم فحسب، بل ليضيئوا بفنهم وخبرتهم حياة مجتمعهم، ولو كان ذلك على حساب حياتهم الشخصية ومقاصدهم النفعية، وكان صبرى من هذا النوع، والطريف أنه كان آخر من ينتظر منهم ذلك، بل لم يكن ليلام لو عاش لنفسه فقط، لأنه ذاق منذ طفولته المبكرة حتى شبابه الناضج كل عذابات الدنيا وصنوف الحرمان ونكد الطالع، ثم عوضه القدر بموهبة فذة كفيلة بأن تدر عليه الذهب كصنبور مفتوح، وهى موهبة تصوير "البورتريه" أو فن الصورة الشخصية، وقد صور بهذه الموهبة عظماء عصره من ساسة ومفكرين وسيدات مجتمع، وعاش حتى أصبح من دواعى افتخار أى شخصية عامة أن يرسمها صبرى، فى وقت كان الفنانون الأجانب بمصر يحتكرون فيه فن الصورة الشخصية ويدغدغون بها حواس الطبقات العليا المتشبهة بالأرستقراطية الأوروبية، لكنه لم يشأ أن يجعل من هذه الموهبة سبيلاً للرزق السهل، لأن ذلك قد يملى عليه أن يرضى صاحب الصورة قبل أن

يرضى نفسه، وأول مظاهر الإرضاء أن يكون الشخص المصور سعيداً مبتسماً، بينما الفنان نفسه تمتلئ روحه بالأحزان والكآبة، وما كان أسهل عليه من أن يجعل الشخصية المصورة تبدو كما تحب أن تكون، لكنه كان يؤمن بأن الابتسام زائف، حسب قوله لصدقى الجباخنجى، الذى يروى أن ويصا واصف باشا (وهو أحد رجالات الحكم فى مصر) أبدى عدم ارتياح السيدة الجليلة زوجته لغيبة الابتسامة عن صورتها التى رسمها لها، ويقول: "وما كان الفنان صبرى ليتأثر بأقوال هذا الكبير أو ذاك الوزير مع حرصه على رضاهما، فقد كان دائماً فى حمى منيع وحصن حصين بما رزقه وعرف به من قوة الشخصية والاعتداد بنفسه والاستقلال بحكمه وخاصة فيما يتصل بالفن... وهكذا عاش ومات وهو لا يدين بالابتسامة، لا فى حياته ولا فى لوحاته حتى صور النساء مهما أفاض عليهن من الرقة والرواء..

هكذا فضل صبرى أن يعمل مدرساً بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بعد عودته عام ١٩٢٩ من بعثته إلى فرنسا، موظفاً على الدرجة السادسة، ابتداء من شهر ديسمبر ١٩٣١، وظل يصارع المسئولين الأجانب بالمدرسة خمس سنوات ليأخذ وضعه الوظيفى المساوى لهم، إلى أن تولى الفنان الرائد محمد ناجى إدارة المدرسة كأول مدير مصرى لها عام ١٩٣٧ فكتب إلى وكيل وزارة المعارف يؤكد استحقاق أحمد صبرى الدرجة الخامسة التى كان يشغلها المصور الفرنسى روجيه بريفال رئيس قسم التصوير، وشهد له بروح النقد والبحث والتحليل، فضلاً عن اتصافه بأخلاق سامية وكرامة نفس تجعله مثلاً حسناً يحتذى به الطلبة.

وجاءه الإنصاف عام ١٩٣٨ بحصوله على الدرجة الخامسة، وعندما بلغ السن القانونية للإحالة إلى المعاش فى يوليو ١٩٤٩ كان قد حصل بالكاد على الدرجة الثالثة.

ولم يكن حبه لدور المعلم فيضاً يفيض به من فنه على أبنائه الطلبة فحسب، بل كان موهبة خاصة تساوى تماماً موهبته فى الرسم والتصوير، وقد اكتشف هذه الموهبة منذ وقت مبكر أستاذه فى باريس الفنان الكبير ايمانويل فوجيرا، حيث كتب فى ٢٨ مارس ١٩٢٩ تقريراً عنه إلى "هوتكير" مراقب عام الفنون الجميلة بالقاهرة يقول فيه:

"... وصبرى يستغل كل قدرته ومعرفته بأصول صناعة فنه فى تنفيذ لوحات جميلة لا دخل للعبقرية فيها، بل تتميز بدأبه على العمل ومهارته فى استعمال الألوان، ودقة ملاحظته، ورؤيته الصحيحة لدقائق الأشكال والألوان المنسجمة، ومعرفتى به تؤكد أنه قادر على أن يتولى إعداد أساتذة فن الرسم، لميله الواضح إلى الجانب البنائى ودرايته العميقة بالرسم، كما أنه من عشاق الجدل فى أحاديث الفنون وتقصى مشاكلها، ويندر أن تجتمع هذه الصفات فى فنان مثله..".

وبالرغم من أن البروفيسور فوجيرا قد ضنَّ عليه فى تقريره بصفة العبقرية، وأنه أخذ عليه فى

نفس التقرير شدة حرصه واهتمامه بأدق التفاصيل، واتخذ مثلاً على ذلك لوحته "الراهبة تتأمل" التى كان يزمع الاشتراك بها آنذاك فى صالون باريس فى نفس العام، فإن صبرى يفاجئ أستاذه، بل ويفاجئ الحركة الفنية الفرنسية، بحصوله على جائزة الشرف فى ذلك الصالون عن تلك اللوحة، من بين مئات الفنانين المشاركين فيه، ومن دواعى السخرية أنه ترددت همسات فى بعض أروقة الفن وصالونات المجتمع فى مصر بأن أستاذه فوجيرا هو الذى رسم له هذه اللوحة، وكأنما يستكثرون على فنان مصرى أن يحصل على هذا التكريم فى محفل دولى، كما حصل عليه من قبله الفنانان مختار وناجى!

وهكذا تولى صبرى مهمته التاريخية كأستاذ لأجيال من الفنانين تخرجت على يديه أجيال، وأجيال تركت بصمات قوية على مسار الحركة الفنية، متشبعة بتعاليمه الصارمة أو مضيفة إليها قيماً جديدة، أو حتى متمردة عليها، وفى ذلك أيضاً تأكيد لوجوده وتأثيره، فلو كان بغير تأثير ما استحق التمرد عليه من أبنائه.. ومن بين تلاميذه النابهين على نفس الدرب الأكاديمى الفنان حسين بيكار، والفنان صلاح طاهر فى مرحلته الأولى، ومن أجيال تالية: الفنانون عبد العزيز درويش وعز الدين حمودة وحسين صبح وحسنى البنانى.. وكان من قوة تأثير ورسوخ هذا الاتجاه الأكاديمى الذى أصبح أهم مدرسة فى الحركة الفنية حتى نهاية الثلاثينات، أن قامت للتصدى لها ودفعها جماعة فنية جديدة من شباب الفنانين عام ١٩٣٩ باسم "جماعة الفن والحرية" بقيادة رمسيس يونان وفؤاد كامل، وكامل التلمسانى، تنادى بالثورة على الأساليب الأكاديمية الجامدة التى تمثل إحدى أدوات السلطة الطبقية والسياسية آنذاك، وكان صبرى هو مركز الدائرة المستهدف بتلك السهام، وما أشد السخرية فى أن يكون هذا الفنان التعس المعوز الذى لم يسع قط إلى تصوير علية القوم، فى الوقت الذى كان يناضل للحصول على الدرجة الخامسة الوظيفية لتضيف إلى راتبه أقل من جنيهين، هو نفسه فنان السلطة وخادم البرجوازية!..

إننا لو تتبعنا حياته منذ مولده فى إبريل ١٨٨٩ حتى وفاته فى مارس ١٩٥٥ لوجدناها مسلسلاً تراجيدياً، بل أقرب إلى الميلودراما، وهو مسلسل يدل على تخلى المجتمع عنه، بل واقتلاعه من جذوره العائلية، ففى الثانية من عمره ماتت والدته وكان وحيد أبويه بمنزلهما بحى الدرب الأحمر، ولم يكد يبلغ الثامنة حتى توفى والده فلم يبق له إلا جده الذى انتقل للعيش معه بحى السيدة زينب، ثم انتقل إلى منزل خاله بشارع السبع والضبع بحى الظاهر، لكن بغير حنان أو رعاية، بل على العكس من ذلك كان يلاقى الحرمان والإذلال ويعيش على ما يمن به عليه خاله بالشح، فكان يهيم على وجهه فى الطرقات ضائعاً يائساً، وفاشلاً فى دراسته الابتدائية، وكان حبه للرسم والموسيقى هو الشئ الوحيد الذى يجعله متعلقاً بالحياة، فكان يذهب إلى شارع نور الظلام بالحلمية الجديدة ليستمع إلى عزف

الكمان لعازف تلقائى اسمه حسن توفيق حيث يهتز قلبه طرباً مع رفاقه الصغار، حتى سمع ذات يوم بافتتاح مدرسة الفنون الجميلة بدرب الجماميز وعرف أنها لا تشترط للقبول بها مؤهلات دراسية غير الموهبة، فتقدم إليها سنة ١٩١٠ وقبل بها، لكنه عانى فى السنوات الأولى من دراسته من السخرية برسومه مما أدى إلى كثرة رسوبه على الرغم من موهبته الفنية الكامنة.. ولم تكن ظروفه الاجتماعية والمادية القاسية وحدها المسئولة عن هذا الفشل، بل كان هناك أيضاً تكوينه المثالى الذى كان يتطلع إلى أكثر مما كان يلقنه الأساتذة الأجانب للطلبة، أي إلى القيم العليا للفن التى تعّرف عليها فى فنون أجداده المصريين القدماء، وفجأة توهجت قدراته المكبوتة وهو فى السنة الثالثة بالمدرسة من خلال الرسم بألوان الباستيل التى كانت مثل كنز فنى وضع يده عليه، وهكذا تغيرت نظرة أساتذته وزملائه إليه، وأصبح على رأس الطلبة المتفوقين ويشار إليه بالبنان، حتى رشحه الأمير يوسف كمال لإيفاده إلى بعثة فنية فى فرنسا فور انتهاء دراسته. وهكذا استعاد ثقته بنفسه وبدأ يتلقى دروساً فى اللغة الفرنسية استعداداً للسفر، لكن اعتداده بنفسه زاد عن الحد الذى تحتمله الإدارة الأجنبية للمدرسة، فيتصيدون له خطأ عابراً فى مشادة بينه وبين ابن البواب فى المدرسة فيطردونه منها ويحرمونه من البعثة، بالرغم من إنه كان الطالب الوحيد الذى نال دبلوم قسم التصوير فى دفعته يونيو ١٩١٦.

هكذا أجهضت كل آماله وعاد إلى الضياع، حتى نجحت وساطات بعض الخيرين لدى الأمير، ووافق على عودته للمدرسة لاستكمال تأهيله للبعثة.. ومرة أخرى يتصيد له المدير الفرنسى للمدرسة خطأ من نوع غريب. لقد ضبطه فى مرسمه الصغير فوق سطح المدرسة يترنم بأغنية يحبها أثناء انهماكه فى الرسم، فيأمره بترك المدرسة على الفور!.. ومرة ثانية يتوسط له صديقه عاشق الفن حسن عفيفى لدى الأمير ليستصدر أمراً بعودته إلى مرسمه.. لكنه يعود مهزوماً محطماً، ولا يستطيع أن يستعيد توهج الإبداع، ولا يستطيع أن يستعيد الأمل فى السفر إلى باريس.. فيغادر المرسم من تلقاء نفسه غير آسف، ويقبل العمل مدرساً للرسم بمدرسة مصطفى كامل الابتدائية الأهلية، ولا يمر شهر حتى يبتدره الناظر بأقسى عبارات التأنيب متهماً إياه بالتقصير وبأنه لا يعرف كيف يرسم، ويقول له: "أنا لا أنكر أنك تحمل دبلوماً فنياً، وقد تكون فناناً عظيماً، ولكنى أريد مدرساً يعرف الرسم على السبورة، ويعرف كيف يصحح كراسات التلاميذ، وعليك أن تختار بين أحد الاثنين: إما البقاء بدون مرتب أو ترك المدرسة فوراً".

وبوفاة جده عام ١٩١٨ يفقد السند الوحيد له فى الحياة، وقبل أن ينفض سرادق العزاء يناديه خاله ويأمره بترك البيت على الفور وألا يعود إليه أبداً.. وهكذا خرج تاركاً وراءه كل ما يملك.. بلا مأوى ولا مورد للرزق..

يقول صدقى الجباخنجى فى كتابه عن صبرى: "وفى هذه الفترة التى ساءت فيها حالته واشتد به

العوز، كان يلجأ إلى أصدقائه لينام ويصور، أما لقمة العيش فلم يكن يفكر فيها إلا بقدر ما يصل إلى يده من نقود، ونصحه بعض أصدقائه بزيارة صديقه الثرى مصطفى ممتاز، وكان من المعجبين بفنه، ولكنه تمهل وهو يفكر كيف يستطيع أن يواجه صديقه الثرى بملابسه الرثة، وأخيراً اقتنع وذهب، ولم يدخر مصطفى وسعاً فى معاونته وتقديمه إلى أصدقائه الأثرياء، فأقبلوا على شراء لوحاته، وكان من بينهم محمد مندور بك، وكان هو الآخر من هواة جمع التحف الفنية ومن المتذوقين للجمال والمقدرين لكفاح الفنان صبرى، وبلغ من إعجابه بمواهبه أن استأجر له غرفة بأحد المنازل العربية الطراز بحى المنيل ليتخذها مرسماً خاصاً له، وعكف صبرى على تصوير أصدقاء محمد مندور، كما كان يتخذ من عامة الناس والشحاذين نماذج لرسمهم نظير أجر يدفعه لهم. ومع الوقت تتسع دائرة المعجبين بفنه، حتى أن محمد مندور يستأجر له مرسماً بشارع رمسيس، ويكفل له نفقاته بشرط أن يقاسمه أرباحه... وهكذا أخذ يدخر من المال ما يكفى لتحقيق حلمه بالسفر إلى باريس، ثم قرر الاستقلال بنفسه فاستأجر مرسماً آخر بدرب اللبانة بحى القلعة بين عامى ١٩١٨، ١٩١٩ إلى جوار مرسم الفنان الكبير محمد ناجى والفنان الفرنسى بيبى مارتان... وذات يوم من عام ١٩١٩ يفاجئ أصدقاءه بعرض ما فى مرسمه للبيع حيث قرر السفر إلى فرنسا على نفقته الخاصة.

هكذا نجح فى تحقيق أمنية حياته فى أن يعيش فى باريس قرابة العامين، لكن نقوده تنفد، ولم يكن له سند فى الغربة غير صديقه الفنان الخالد مختار، وكان لا مفر من العودة إلى مصر، والبحث من جديد عن طريق مأمون للحصول على بعثة من الحكومة.

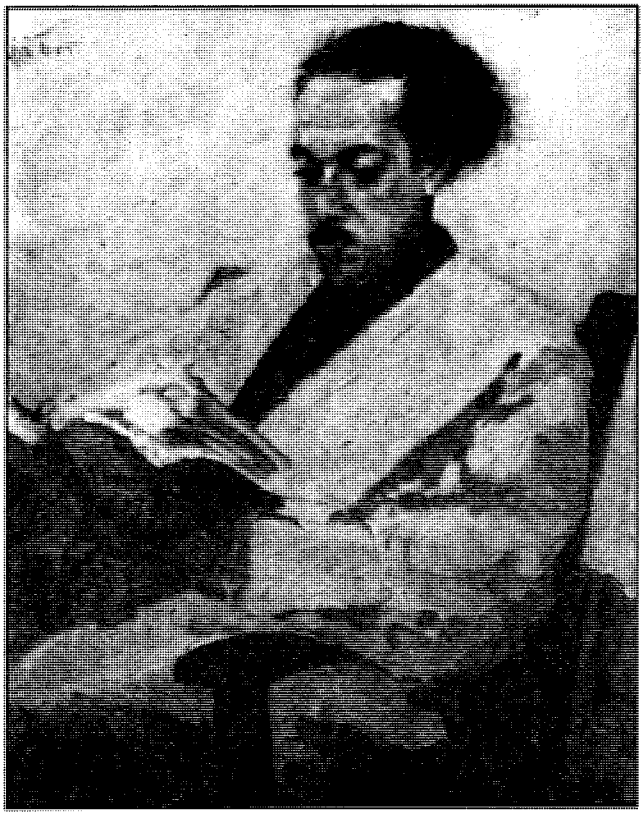
وفى مصر تتلاطم به الأمواج من جديد بين التشرد وبين الوظائف الدنيا من وزارة الزراعة إلى وزارة الأشغال، حتى حدثت المعجزة أخيراً عام ١٩٢٤ بالموافقة على سفره على نفقة وزارة الأشغال ليدرس الفن على أيدى كبار الفنانين هناك.. ويبتسم له الحظ مرة أخرى بانتقال الإشراف على البعثة إلى وزارة المعارف عام ١٩٢٦ فتهدأ نفسه ويشعر بأنه ينتمى إلى بيئته الطبيعية، ويفوز بجائزتين أوليين فى فن التصوير من مدرسة الفنون فى "نانت" ويتزوج زواجه الثانى من زميلته الفرنسية "هنريت" قبل أن يحصل على جائزة الشرف بصالون باريس عام ١٩٢٩ عن لوحته "الراهبة"، ليعود بعدها إلى مصر ويعين بمدرسة الفنون الجميلة العليا مدرساً للتصوير.

وقد عاش صبرى حياته فى رحاب الأدباء والموسيقيين والساسة، لكنه لم ينغمس فى قضاياهم، مفضلاً موقف الصمت المتأمل، بينما خلدهم فى لوحات شهيرة، مثل العقاد وتوفيق الحكيم وعبد الرحمن صدقى والمازنى، ولم يكن فى ذلك معنياً بأشخاصهم فحسب، بل كان معنياً بهم أيضاً، كرموز لجيل التنوير فى مصر الحديثة فى سياق مناخ النهضة السائد آنذاك.. إلا أن أروع لوحاته هى التى رسمها لزوجته الثالثة ورفيقة عمره حتى النهاية السيدة فردوس أحمد وصفى التى كان لها الفضل فى

إشراق الابتسامة لأول مرة فى لوحاته وحياته.

لكن هذه الحياة الزاخرة انتهت نهاية مأساوية، ففى عام ١٩٤٩ سلب منه القدر نور عينيه وهو فى ذروة النضج والعطاء الفنى، واحتاج إلى جراحة فى عينيه، ولم يكن لديه ما يغطى نفقاتها، ونظم له بعض محبى الخير معرضاً للوحاته، حيث بيعت فيه سبع عشرة لوحة بمبلغ أربعمائة جنيه (!!).. وأجريت العملية بالفعل، لكنها لم تأت بنتيجة، وهكذا عاش سنواته الأخيرة لا يستطيع أن يرسم أو يوفى نفقات أسرته الكبيرة. وكان أقسى يوم على نفسه يوم تلقى خلال هذه الأزمة -دعوة من الدكتور طه حسين وهو وزير للمعارف- لرسم صورة شخصية له وعجز عن تلبيتها.. ساعتها أحس بمعنى الظلام الحقيقى حين يحيط به كبحر لا أول له ولا آخر.. وبمرور الأيام والشهور والسنين انفض المحبون والمعجبون عنه، ليعانى -مع آلام العجز والفاقة- شعوراً بالوحدة واليأس.

وبعد سبعة وثلاثين عاماً على رحيله -حيث توفى يوم ٩ مارس ١٩٥٥- أحيت وزارة الثقافة ذكراه مع افتتاح متحف الفن المصرى الحديث عام ١٩٩٢ بعرض خمس وعشرين لوحة من أعماله المقتناة بالمتحف فى قاعة الرواد، ومع كل التقدير لهذا الدور فإن هناك عشرات اللوحات العظيمة للفنان فى حوزة أسرته أخشى أن تباع إذا لم تسارع الدولة باقتنائها وضمها إلى جناح متحفى خاص به... فهل ننقذ ما تبقى من تراث هذا الشهيد؟!



توفيق الحكيم - أحمد صبرى

بيكار - أحمد صبرى

العقاد - أحمد صبرى

سيدة واقفة - أحمد صبرى

نحميا سعد

نزيف بالصدر أم نزيف بالقلب؟

مازالت فى جعبة تاريخنا المنسى والمجهول عن حياة الفنانين، صفحات من الاستشهاد جديرة بأن يكون أصحابها أنداداً لشهداء الفن العظام فى أوروبا، مثل روفائيل ورمبرانت وفان جوخ وموديليانى، وبأن تكون حياتهم مادة خصبة لروايات وأفلام، مثلما كانت حياة أقرانهم الأوروبيين.. والصفحة التى نكشف عنها هنا تقدم صورة نموذجية للاستشهاد، فصاحبها عبقرية استثنائية تكالبت عليها ضروب المحن، من جوع وحرمان وأحقاد وحب يائس ومرض فتك به وهو فى الثالثة والثلاثين من عمره، وكأن حياة هذا الفنان ملخص لعذابات البشر وفداء لهم، حتى تظل روحه محلقة فوق رؤوسنا، رمزاً ومعنى خليقين بأن يضيئا الطريق للأجيال.. ومع ذلك لم تعرف الأجيال المتعاقبة شيئاً عنه إلا فيما ندر، ولم تلهم مأساته الرومانسية شاعراً بقصيدة، وظلت قصته محصورة بين عدد محدود جداً من الفنانين من أصدقائه وزملائه من جيل الثلاثينيات والأربعينيات، ومن بعض المهتمين من الأجيال التالية، ليموت بذلك موته الثانى: الموت فى الذاكرة!

هذا هو الفنان نحميا سعد، ابن أسيوط الذى ولد عام ١٩١٢ وقدم منها إلى القاهرة عام ١٩٢٨ ليلتحق بمدرسة الفنون الجميلة وقت أن كانت بشبرا، وتخرج فيها عام ١٩٣٣، وهو ضمن الجيل الذى ضم الفنانين صلاح طاهر وبيكار وعبد السلام الشريف والحسين فوزى وعلى الديب وغيرهم.. ويعد الرائد الأول لفن الحفر فى مصر منذ أن تعلمه على يد أستاذه الإنجليزى بالمدرسة "مستر رايس" قبل أن يتخصص فيه الحسين فوزى فى باريس، وأصبح نحميا الشاب الصغير مفخرة أستاذه وموضع ثقته واهتمامه، حتى أثار ذلك حسد زملائه وغيرتهم ثم احترامهم.. ويدلى الفنان بيكار فى كتابه "لكل فنان قصة" ص١٩١ بشهادته على ذلك فيقول:

"... كنا تسعة زملاء، بل تسعة أشقاء جمعهم القدر من أرحام متعددة تحت سقف واحد، وكان

يربطنا جميعاً رباط من الود والتعاطف لم يكن مألوفاً فى أى مناخ آخر (...) لنكون باكورة إنتاج ذلك المعهد القابع فى دروب شبرا، والذى سيتخرج فيه آلاف الفنانين من بعد.

"... وكان بين أساتذتنا الأجانب أستاذ إنجليزى يدرس لنا مادة الحفر اسمه "رايس" ولمسنا بإحساسنا الساذج اهتماماً خاصاً من هذا الأستاذ بزميلنا "نحميا" تحول مع الأيام إلى صداقة وزمالة، وكنا نتساءل لماذا يحتضن أستاذنا هذا الزميل الذى لا يفضلنا فى شئ، ويقربه إليه دوننا جميعاً؟.. نفس السؤال الذى راود أخوة يوسف ودفعهم إلى إلقائه فى غياهب الجب.

".. وجاءنا الجواب بعد ذلك، يحمله النضج التدريجى الذى كانت تصبه فى أعماقنا الأيام الشحيحة قطرة قطرة، فقد أدركنا أن عين الأستاذ المدربة وحاسته الرادارية المرهفة، استطاعت أن تلتقط من بيننا موهبة متفردة ادخرتها خصوبة الوادى بين طياتها لتقوم بدور بادى الأهمية فى فن الحفر الوليد، وتبددت الدهشة من نفوسنا ونحن نشاهد النواة تتفتق وتورق ويرتفع ساقها وتتعملق وهى ما تزال طرية العود تحيلنا بجانبها إلى أقزام، ورأينا خطوات "نحميا" تسبقنا بفراسخ وهو يعدو فلا نستطيع ملاحقته، ووجدنا أنفسنا نقدره تقدير الطلبة للأستاذ لا الزميل، ونلجأ إليه عندما تعترضنا بعض المشاكل فى هذا الفن العويص، وشهدنا له بما شهد به إخوة يوسف لأخيهم من قبل، ولم نكن وحدنا شهداء عليه، بل كل أعماله، وفنه، والنقاد والخبراء المحايدين، والتاريخ فيما بعد..".

ويمكننا -باستقراء المصادر القليلة جداً عن حياة نحميا سعد- أن نتأكد من أن ظروفه المادية كانت فى غاية القسوة، فقد كان عليه كى يعتمد على نفسه ويحيا وحيداً فى القاهرة، أن يتحمل صنوف الحرمان،.. "حتى أن الجوع كان يعضه بأنيابه فيسكت صيحاته بالخبز الجاف والشاى، أو بالإقبال على أدوات فنه ليرسم لوحة أو فكرة"..حسب ما نشرته مجلة "الفصول" التى كان يصدرها الأستاذ محمد زكى عبد القادر، بعدد أغسطس ١٩٤٨.

وكان إتقانه للأسس الأكاديمية فى التصوير الزيتى لمناظر الطبيعة ووجوه الأشخاص، كفيلاً بأن يجعله يكسب الكثير لو وظف فنه لتلبية مطالب الصفوة الاجتماعية من فن الصالونات الذى كان رائجاً آنذاك، لكنه فضل العكوف على فن الحفر بالسنون الدقيقة على سطوح النحاس والزنك وألواح الخشب وطبعها بالحبر الأسود طباعة يدوية فى نسخ محدودة، وكان ذلك شيئاً جديداً وغريباً على الفن فى مصر مما يجعله غير قابل للاقتناء، فكان يهدى أغلب إنتاجه إلى أصدقائه ومشجعيه، واستهواه ذلك لرسم صور كاريكاتورية سافرة يعلق بها على أحداث السياسة المصرية، فكان جزاؤه الفصل من المدرسة عاماً كاملاً!

لكن ما كان يعزّى نحميا عن فقره واضطهاده بعد تخرجه فى المدرسة العليا ١٩٣٣، هو الأمل الكبير الذى منّاه به أساتذته وبعض المسئولين آنذاك، بالسفر فى بعثة دراسية إلى فرنسا أو إيطاليا،

ليشق طريقه وسط عواصم الفن والنور، ثم يعود إلى وطنه معززا مكرما وقد حقق طموحاته كفنان قومى، أسوة بما حدث للرواد الأول مثل مختار وناجى ويوسف كامل وراغب عياد ومحمد حسن.. إلا أن عوامل الحقد من بعض المشرفين على الفن عملت عملها لتعطيل البعثة تلو الأخرى، وتمر الشهور والسنون وهو يترقب أوراقه تنتقل من يد إلى يد، ومعها ترفرف روحه الواجفة، حتى يفاجأ فى النهاية بأن كل هذا لم يكن غير سراب خادع.

وتأتي فرصة العمر -للمرة الأولى والأخيرة- عام ١٩٣٧، حين يختاره أساتذته الأجانب بالمدرسة لتجميل الجناح المصرى بمعرض باريس الدولى للفن، بالاشتراك مع الفنان الرائد محمد ناجى والفنان على الديب، وبالرغم من أن لوحات نحميا لم يكن حجمها عادة يزيد على حجم الكف، فقد تفانى فى رسم لوحات جدارية بلغ عددها ١٨ لوحة غطت ما يزيد على ثلاثين متراً، تعبر جميعاً عن الحياة المصرية فى القرية وعلى النيل، وعن ارتباط الحياة المعاصرة بالحضارة الفرعونية، وكان وضع هذه اللوحات فى أماكنها بالمعرض يتطلب سفره معها حيث صممها بشكل معين ويفضل أن يقوم بتركيبها بنفسه، لكن فرصة السفر كانت من نصيب غيره، وسافرت أعماله بالطائرة، وبقى هو فى مصر يتسم أخبارها. وتقاضى الفنانون الفرنسيون مبالغ طائلة ليقوموا بإخراج الجناح، بينما تقاضى هو بعض الفتات!

لكن المفاجأة الكبرى كانت فى افتتاح المعرض، حين أعلن فوزه بالميدالية الذهبية على جميع أجنحة المعرض، وحصول الفنان ناجى على شهادة شرفية، وأشاد الفنانون والنقاد العالميون بموهبة نحميا وكتبوا الكثير عن نبوغه وإبداعه، بالرغم من أنه لم يتخط الخامسة والعشرين، لكن الغريب أن تلك اللوحات الثمانية عشرة قد اختفت منذ ذلك الحين، ولا أحد يدرى اليوم مصيرها، بالرغم من أن لوحات ناجى فى نفس المعرض موجودة بحالة جيدة بمتحفه فى الهرم، والمفترض أن تلك الأعمال كانت ملكاً للدولة، مما حال بين الفنان وبين الحصول عليها، بعد أن نال عنها مكافأة قدرها مائة جنيه(!)

وكان من المنطقى أن يستثمر نحميا هذا النجاح العالمى فى توطيد مكانته فى بلده. لكنه لم يجن غير صفر كبير، وكان قد رفض قبول العمل الوحيد المتاح له كمدرس للرسم.. "وآثر أن يعيش لفنه، ولا سيما لما كان يلمسه من تشجيع وزراء المعارف الذين حاولوا النهوض به، فكانت تقلبات السياسة تقذف بهم بعيداً عن مناصبهم قبل تحقيق وعودهم، وفى الوقت ذاته كانت معاول هدم بعض الموظفين الدائمين تدمر كل برنامج يوضع لإنصافه، وفى خلال التنازع بين الوزراء المشرفين كان نحميا يحظى بهبات قصيرة ينتدب خلالها لبعض الأعمال فيتولاها وأقوال "ذلك المشرف" تطن فى أذنيه: لن ترى خيراً طالما أنا هنا!! فإذا أشاد أحد الزملاء بعمله وقوة فنه بادره نحميا من فوره: "أسكت.. النجاح

جاب لى الكفية!!".

ولم يذكر لنا كاتب المقال المنشور عن نحميا بمجلة الفصول عام ١٩٤٨ اسم "ذلك المشرف" المعادى للإبداع، لكنه يكتفى بالقول أنه لا يعوزه الدليل على أن القضاء على الفنان نحميا كان سياسة مرسومة.

وربما نرى اليوم أن جانباً من ضياع حقوق نحميا يرجع إلى طبيعته المسالمة، وهو ما نستشفه من خشيته مواجهة المسئولين عن ذلك، بل خشيته حتى من النجاح، كى لا يعود عليه بالمزيد من الأذى، مما يجعله ينكمش على ذاته وينأى بنفسه بعيداً عن الصراع، كما يرجع جانب من ذلك أيضاً إلى تواضعه الجم. ويذكر كاتب المقال الذى لم يوقع باسمه للأسف أن أحد المعجبين الأمريكيين الأثرياء شاهد معروضاته فأعجب بها وأراد أن يشترى بعضها، وبعد معاناته للوصول إليه (حيث تعمد ذلك الحسود تضليله عن عنوانه) طلب اقتناء بعض لوحاته، بعد أن أطنب فى مديحها، فعرض نحميا أن يقدمها إليه هدية، لكن الثرى رفض إلا أن يدفع ثمنها، ويعلق كاتب المقال بقوله:

"ولعل الفرصة الذهبية غابت عن الفنان، ولعله الجوع دفعه إلى التواضع خشية أن يثقل كاهل المشترى فيفر منه، فاكتفى بأن يطلب ثلاثة أو أربعة جنيهات، ودهش الثرى الأمريكى وهو ينقده الثمن، بينما كان الوجيه المصرى (الذى قاده إلى مرسم الفنان) يتحرق غيظاً لأنه كان يلمس استعداد الأمريكى لدفع مائة جنيه فى اللوحة الواحدة.".

ولم يجد نحميا أمامه فى أوائل الأربعينات إلا أن يلتحق بمرسم الأقصر، بالبر الغربى للنيل على سفح جبل القرنة حيث مثوى الأجداد، وكان يشرف عليه الفنان حامد سعيد، ويضم مجموعة من الفنانين الموهوبين يتشبعون بفلسفته ويذوبون عشقاً فى حضارة بلدهم، ويملأ نفوسهم مشروع طموح للنهوض بالفن المصرى الحديث موصولاً بجذورهم العريقة.

وكان نحميا مهيأ -من كل ناحية- لهذا الانتقال..

كان أولاً قد يئس من التواصل مع قلب العاصمة الذى قُدّ من حجر وأوصد دونه، وكان ثانيًا قد وصل إلى الطريق المسدود فى قصة حبه الوحيدة، حيث تعلق قلبه بفتاة فقيرة مثله، كانت تعمل "نموذجاً" للفنانين، وقد شعرت به وانتشلته من وحدته ويأسه، وأعطته من الحنان والعطف والتقدير ما ضنّ به الجميع عليه، فصارت له حبيبة وأختا وأما، لكنه ظل عاجزاً عن انتشالها من واقعها الفظ الذى يرغمها على الجلوس أمام الفنانين لتجد لقمتها، فى الوقت الذى لا يستطيع أن يقيم أوده هو، وكانت هى ترى فى روحه النقية والغنية بالقيم والمشاعر ما يجعلها أغنى وأسعد الناس، حتى أنها كانت تتخلى عن أجرها وتساعده بكل ما تملك، لكن كبرياءه أبت أن يعيش على كدحها، وفضل أن يهجرها إلى أقصى الصعيد، حتى يمكنه تدبير ما يستطيع أن يعود به إليها لينقذها من شقائها.

أما الدافع الثالث فكان عشقه الدائم للفن المصرى القديم، وقد تأثر به بدرجة كبيرة فى جميع

لوحاته السابقة، مقتفياً أثر أستاذه مختار، حتى أننا نحار فى كثير من عجالاته بالفحم والقلم الرصاص إذا كانت من رسمه أو من الرسوم التحضرية لمختار التى نفذها بعد ذلك بالنحت البارز والغائر على قواعد تماثيل سعد زغلول بالقاهرة والإسكندرية.. نفس الاستقامة والشموخ والتلخيص والتبسيط فى الأوضاع الجانبية للأشخاص على طريقة الفنان المصرى القديم.. نفس الجرأة والأستاذية فى اختزال التفاصيل والتركيز على الجوهرى وعلى البناء الراسخ.. نفس الاهتمام بمشاهد العمل والحياة اليومية فى القرية بإيقاع موسيقى ناعم تتهادى فيه المشخصات والكتل بانسيابية كالحلم.. إلا أنه يتميز عن مختار -بحكم اختلاف الوسيط التقنى- بقدرته الفذة على الهمس والترنم بألحانه مستخدماً فى عزفها عنصرى الضوء والظل، وأناقة "التهشير" بالإبر المسنونة على سطوح المعدن، أو بأدوات الحفر على ألواح الخشب، فيشعرنا بوقع الدندنة الغامضة التى تأتى من مكان بعيد..

إنه يملك بلاغة الإيحاء بكثافة الكتل حتى تبلغ درجة الرسوخ، وبشفافيتها فى الوقت ذاته حتى تكاد تحلق فى الفضاء، كما يملك بلاغة إحالة الضوء القوى إلى نور فجرى أو فضاء أثيرى، وإحالة الظل إلى فواصل إيقاعية ونقاط ارتكاز للشكل قبل وثوب البصر إلى منطقة أخرى، وهو أخيراً يملك تلك القدرة الفذة على الجمع بين التوازن الهندسى المحسوب للأجرام والمساحات، وبين الاندفاع العفوى للشكل والحركة متحرراً من جاذبية القواعد الأكاديمية والنقل الميكانيكى للواقع المرئى.

وفى البر الغربى للأقصر، على قمة جبل القرنة، وسط معابد مدينة هابو وحتشبسوت ومقابر الأشراف بالدير البحرى، توحدت روح نحميا سعد مع الماضى والأسطورة وراح يعب منها ويفرز مخزونه فى لوحات صنعت للخلود، وهنا يبدأ اللحن الختامى فى مأساة حياته.. ويصف الفنان حسن سليمان فى مقاله بجريدة المساء (٧٢/١١/٢١) حالة نحميا فى تلك المرحلة فيقول:

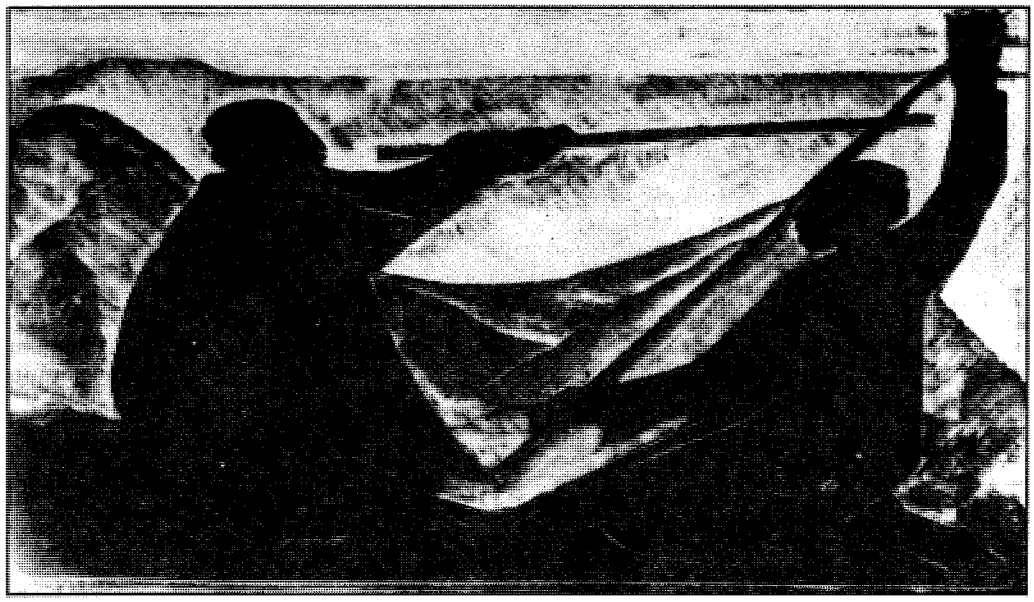
"تسرى تعاليم حامد سعيد فى نفسية نحميا الرقيقة الرومانتيكية سريان النار فى الهشيم.. العزلة.. العزوف عن الكلام.. ترويض النفس.. تأمل الطبيعة.. وأخيراً الصعود إلى أعلى قمة جبل القرنة كى يترك المرء نفسه لتأمل صوفى أو لرحلة جنائزية إلى أبيدوس حيث قبر أوزيريس.. ولم يتحمل بنيان نحميا الهش ليالى ديسمبر الباردة فى أعلى الجبل، وإذا بالتهاب رئوى حاد يعالج كنوبة سعال وبرد، ونحميا يستمر فى العمل، ويستفحل الداء فيصير سلا ولا أحد يدرى، وأخيراً يتداعى البنيان الهش ويسفر الكشف الطبى عن سل فى الدرجات الأخيرة.. فى ذلك الوقت لم تكن المضادات الحيوية قد اكتشفت بعد، وكانت كلمة سل كفيلة بأن تجعل أى إنسان يفر مذعوراً (..) وعلى مسئولية مفتش الآثار آنذاك أحمد فخرى وضع نحميا فى حجرة العزل بمستشفى الحميات لتعطى له أقصى رعاية ممكنة، فقد كان يخشى عليه صحياً ونفسياً مغبة نقله إلى مصحة قنا.. وهكذا كانت آخر أيامه...".

إلا أن مجلة "الفصول" تذكر فى صدر مقالها فى أغسطس ١٩٤٨ هذه السطور:

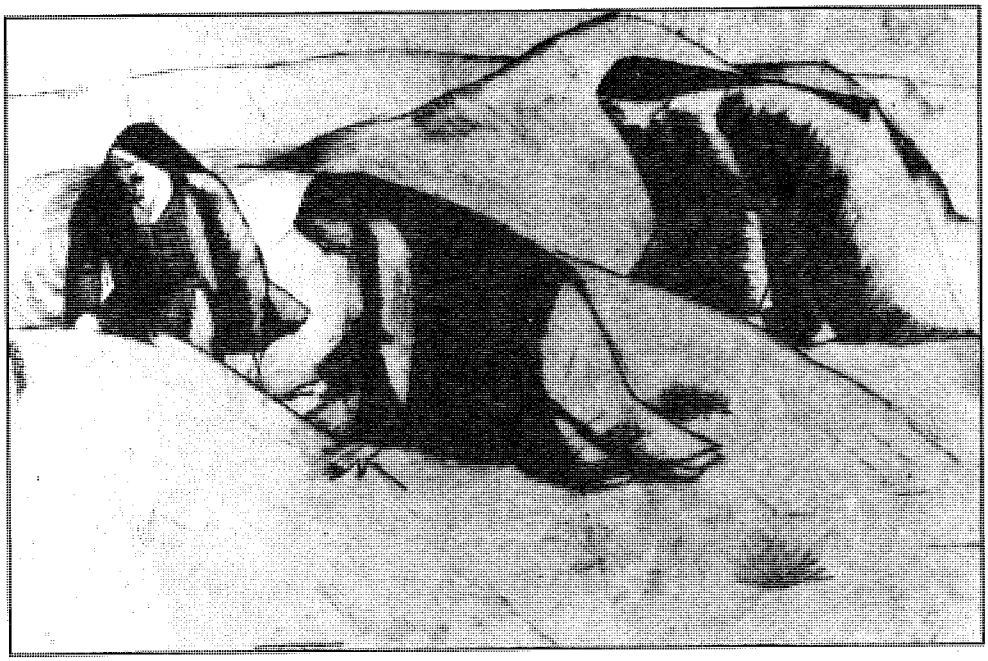
"فى الثامن من شهر إبريل عام ١٩٤٥، وفى أكثر عنابر مصحة حلوان تواضعاً توفى الرسام والمصور نحميا سعد، ولم يكن إلى جواره أحد يبكيه، حتى الفتاة التى أحبته وأخلصت له كانت بعيدة، ولم تعرف أن عينيه أغلقتا إلى الأبد، وأن أمانيه قد اندثرت، وظل جثمانه فترة لا يدرى المسئولون كيف يوارونه التراب، فلم يكن يملك ثمن كفنه.."

وهكذا لا نستطيع أن نعرف الحقيقة تماماً: هل مات نحميا -كما يذكر حسن سليمان- فى حضن زملائه من الفنانين بمستشفى الأقصر مشمولاً برعاية المفتش (وعالم الآثار فيما بعد الدكتور أحمد فخرى) أم مات وحيداً غريباً فى عنبر الفقراء بمصحة حلوان لا يجد من يواريه التراب؟.. وهل مات من نزيف فى الصدر المهتوك بالعلة والجوع، أم من نزيف القلب المجروح بآلام الإخفاق والأحقاد والنكران طوال السنين، منذ هبط القاهرة من بلده أسيوط حتى هجرها -تاركاً فيها حبيبته المجهولة لنا حتى اليوم- إلى قمة جبل القرنة بالبر الغربى للأقصر؟

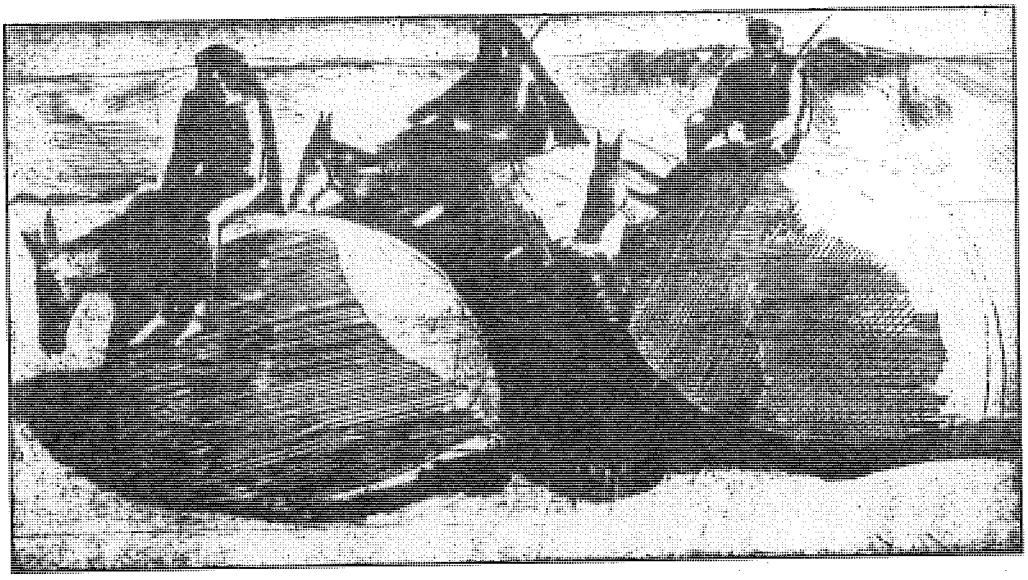
وإذا كان نحميا قد قاسى عذاب الشهداء والقديسين طوال حياته، وقاست لوحاته من بعده من الإهمال والنسيان، فقد قيض الله له صديقاً وحيداً مخلصاً كان قد رافقه سنوات من حياته، فظل يحتفظ فى بيته بالكثير من تراثه الفنى عشرات السنين، هو أحمد جلال الدين رأفت، غير مجموعة أخرى أخذها أخوه "ألفى سعد" إلى أسيوط -حسب رواية المؤرخ الراحل رشدى إسكندر- وهى مجهولة المصير. وقد كان أمام وزارة الثقافة طوال أكثر من عشرين عاماً منذ أقيم معرض شامل لأعمال نحميا من خلال جمعية محبى الفنون الجميلة بالقاهرة ١٩٧٢ فرصة اقتناء هذه الأعمال أو عدد منها، لكنها مع الأسف لم تفعل، مما حرم منها متحف الفن الحديث وضاعف حرمانها من صعوبة التواصل مع الأجيال ومحبى الفن، إضافة إلى تعرضها للضياع، الذى هو المصير الحتمى للفن الذى يذهب صاحبه فى بلادنا.



من القرية – نحميا سعد



من القرية – نحميا سعد



من القرية – نحميا سعد

الفصل الثانى

فرسان عصر الجماعات

عبد الهادي الجزار

حامد ندا

رمسيس يونان

فؤاد كامل

يوسف سيده

كانت سنوات الأربعينيات سنوات التفاعل الوطنى للخمائر الثورية فى المجتمع المصرى، بطبقاته الشعبية ومثقفيه ومبدعيه على السواء، فليس غريباً إذن أن يشهد ذلك العقد تكوين العديد من الجماعات من شباب الفنانين، قد تختلف منطلقاتهم الفنية والفكرية لكنهم يلتقون جميعاً حول ضرورة التغيير، وضرورة إعادة النظر فى كل المسلمات، ومن ثم تلاشت الحدود بين ما هو جمالى وما هو سياسى فى الخطاب الفكرى والفنى لهذه الجماعات.

هكذا رأينا جماعة "الفن والحرية" وعلى رأسها رمسيس يونان وفؤاد كامل وكامل التلمسانى، وجماعة "الفن المعاصر" وعلى رأسها حسين يوسف أمين وعبد الهادى الجزار وحامد ندا، وجماعة "الفن الحديث" وعلى رأسها جمال السجينى وحامد عويس ويوسف سيده وغيرهم، فكانت إبداعاتهم مطابقة لصرخاتهم الثورية، وأيضاً لاندهاشهم باكتشاف الأعماق السفلية، ولأحلامهم بالعدل والحرية، كفرسان رومانسيين لا يبالون بعواقب التحديات أمام سلطات شرسة، فى سبيل تحقيق التواصل مع مجتمعهم والمشاركة فى تغييره وتثويره، فكان أن تعرضوا للملاحقة والحصار والنفى والاعتقال.

لكن المتغيرات تتوالى مع مرور الزمن وتفعل فعلها الدراماتيكى فى مسار كل جماعة وكل فنان، فتنحل الجماعات، ويتفرق الفرسان، ويذهب كل فى طريق، لتلعب الأقدار فى النهاية دورها المحتوم فى مصير كل منهم، بين المأساة والعبث، أو بكليهما معاً، لكن فى كل الأحوال تبقى النتيجة المؤكدة.. هى استشهادهم.

ثم تمضى قاطرة الزمن -كعهدها- بلا قلب، لا تلتفت إلى الوراء.

عبد الهادى الجزار

في مواجهة خرتيت اسمه الموت

مثلما فتح المثال محمود مختار كتاب النحت المصرى بعد إغلاقه طوال ألفين من السنين وأطل بالصفحات المضيئة التى أضافها إليه على تراث أجداده، وتلمس من خلالها روح مصر الناهضة وشخصيتها الكامنة، فتح المصور عبد الهادى الجزار كتاب العالم الباطنى لمصر وكشف عن أعماقها المليئة بالسحر والأسطورة، وأفصح عن التجليات الروحية والوجدانية لإنسانها الشعبى البسيط فى تطلعه نحو المجهول وبحثه عن الخلاص.

ومثلما اختطف الموت مختار فى ريعان شبابه ونضجه الإبداعي -وهو فى الحادية والأربعين من عمره- كذلك اغتال الموت الجزار وهو فى نفس السن، بعد رحيل مختار باثنين وثلاثين عاماً -أى فى عام ١٩٦٦. ومثلما رحل مختار عن الدنيا فقيراً بعد أن أهدى وطنه كنوزاً غالية من الإبداع الفنى، فإن الجزار أيضاً غادر دنياه دون أن يترك لأطفاله إلا معاشاً لا يتعدى أربعة عشر جنيهاً عن عمله كأستاذ بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وثروة من لوحات عبقرية لا تقدر بثمن، لكن أسرته اضطرت لبيع الكثير منها بجنيهات معدودة كى تواجه متطلبات الحياة القاسية. (قبل أن يصعد ثمن الواحدة منها إلى عشرات الألوف في سنوات التسعينات)

ولكى نعرف حجم الشجاعة والإرادة الكامنة فى أعماق هذا الفنان، يكفى أن نذكر أنه كان منذ

فجر شبابه يشعر بدبيب الموت زاحفاً نحوه، فقد أصيب بروماتيزم القلب فى فترة صباه حتى أنه أقعده عن الدراسة عاماً كاملاً، ومع ذلك لم تظلم الدنيا تماماً فى عينيه، ولم يتوقف يوماً عن الرسم والتصوير، بل كان يضاعف مجهوده على حساب قلبه المريض بينما تنتفض أعماقه رعباً من شبح الموت، ويواصل كفاحه ولو كان لا يملك ثمن القماش والألوان والإطارات، فيرسم بالأحبار فوق أية ورقة تصادفه، وكثيراً ما كان يقاوم الموت الزاحف بتصوير هواجسه فى لوحات وكتابات شعرية. وكان يقاوم عبثية الحياة بالاحتماء بحس صوفى يندمج من خلاله -وعبر لوحاته المتلاحقة- مع الكون الغامض فى فضاء لا نهائى، فيستحيل بذاته إلى ذرة بين الكواكب والأجرام السماوية، فتبدو للعين السطحية ريادة فى عصر العلم وغزو الفضاء، وهى فى حقيقتها سياحة روحية تبحث عما وراء الطبيعة وتسعى لاكتشاف المجهول.

وأياً ما كانت استنتاجات بعض الباحثين والنقاد بأن أعماله تنتمى إلى المدرسة السيريالية وأنها مليئة بحس تشاؤمى، فإن تجربة الجزار -فى رأيى- تضرب فى صميم الوجدان المصرى الموصول بالأمل والمتغنى بالحياة ولو كان مغلفاً بنبرة حزن.. وليس اتصاله بالحياة وتغنيه بها استجابة فقط لتيار الوجدان الشعبى، ولكنه أيضاً موقف فلسفى يتصل بالتراث الحضاري القديم لمصر، يؤمن بالخلود وبأن للحياة معنى بعد الموت. ولو شئنا أدلة على ذلك فلننظر إلى أعمال الجزار عن حفر قناة السويس وعن النهضة الحديثة لمصر وعن السد العالى، تلك الأعمال التى تعرضت كثيراً للتجاهل ولتقليل شأنها، باعتبارها أعمالاً دعائية عن ثورة يوليو ١٩٥٢، لكن ماذا نقول مثلاً عن لوحته "فرح زليخا" وهى من أشهر لوحاته دلالة على شخصيته الفنية المبكرة والمتميزة وقد رسمها عام ١٩٤٨ وتعبر بوضوح عن الأمل وحب الحياة، من خلال عروس ريفية تغرس وردة حمراء فى إناء، حتى ولو كانت محفوفة بجو سحرى وأسطوري يكسبها مذاقاً سريالياً؟

القضية هي أن الجزار كان فناناً مهموماً بحياة بلده ومجتمعه، صاحب موقف فكرى لا يبتغى من ورائه كسباً أو منفعة، بل قد يضعه فى مواجهة عدائية مع النظام السياسى، وهذا هو ما حدث بالنسبة له عام ١٩٤٨ حين أقيم معرض له مع زملائه الفنانين الشبان بجماعة الفن المعاصر التى ألفوها بجهودهم الذاتية وهم طلبة بالمدرسة تحت قيادة أستاذهم بالمدرسة الثانوية الفنان والمفكر حسين يوسف أمين، ليدخلوا -بها أو تدخل بهم- تاريخ الحركة الفنية المعاصرة بمصر وتترك بصمتها القوية عليها حتى اليوم، وما حدث هو أن الجزار عرض لوحة تحت عنوان "الكورس الشعبى" وصور بها صفاً من أبناء الشعب يقفون حفاة كأنهم فى معسكر اعتقال وأمام كل منهم على الأرض طبق فارغ فى انتظار أن يمر أحد ليملأه بالطعام، وكانوا عراة ومهلهلى الثياب ومشعثى الشعور ومجاذيب بأسمال مزركشة وكأنه يقول من خلال لوحته "رعاياك يا مولاي!" وبالرغم من أن اللوحة كانت صغيرة

الحجم لا تزيد على (٥٠ × ٧٠سم) فقد قامت الدنيا ولم تقعد، وأغلقت السلطات المعرض، واقتيد الفنان الشاب إلى السجن، وكان يمكن أن يبقى فيه إلى ما شاء الله، لولا تدخل محمد بك ناجى ومحمود بك سعيد، ليس بصفتهما فنانين شهيرين فقط آنذاك، بل بنفوذهما الاجتماعى وصلاتهما بالسلطة، فأصبحا ضامنين ألا يعود هذا الشاب الأحمق إلى مثل فعلته !

فهل توقف الجزار عن "حماقته"؟.. لا لم يفعل، لقد استمر فى تعريته القاسية للواقع بكل عنف وقسوة، يفضح فساده وتخلفه، كل ما فى الأمر أنه أصبح أكثر ذكاء، فجعل شخصيات عالمه من المجاذيب والمهرجين والحواة ولاعبى السيرك والفتوات والغانيات، وللحق نقول إنه لم يستخدمهم كمجرد أقنعة أو وسائل ليقول من ورائهم ما لا يستطيع الجهر به، بل نستطيع القول إنه تقمص هذه النماذج وامتزج بحياتهم الغريبة، مقتنعاً بأن ما يعيشون فيه هو بالفعل مسرح الحياة، بمعاناتها، بسخريتها المرة، بسحرها ومجهولها، بأفراحها الصغيرة، بارتباطها الوثيق بعالم سفلى من الخرافة والسحر.. لقد أصبح أكثر قرباً إلى وجدان "الجماعة الشعبية" الذى وإن كان مشوباً بعوامل الجهل والبؤس والتخلف، فإنه ظل القوة الروحية الكامنة التى حفظت لهذا الشعب وحدته وذاتيته الحصينة ضد الفناء والتذويب. وسوف نجد نماذجه الإنسانية تلك -على ما فيها من غلظة اللاعبين والمهرجين وهوس المجاذيب والسكارى ومظاهر الهستريا والخرافة- موحية لنا بالصلابة والإقبال على الحياة وليس الهروب منها، حتى فى لوحته الشهيرة "محاسيب السيدة" التى رسمها ١٩٥٣، نرى أولئك التعساء الذين يرفعون أيديهم فوق رؤوسهم محتسبين إلى الله من ظلم المقادير، وقد اخترق سلك شائك عيونهم وأغلق أفواههم، وهم يحملون فى أيديهم باقة ورد وحمامة بيضاء وطبقاً فارغاً يبحث عن طعام.. إنهم فى الحقيقة ليسوا محاسيب السيدة فحسب، بل محاسيب مصر كلها فترة مخاضها العظيم بعد قيام الثورة مباشرة، كأن الجزار يرسل إلى الحكام العسكريين الجدد رسالة تقول: "ها هى مصر الحقيقية.. لا تنسوا".

ويقودنى هذا إلى ما شاع عن ارتباط الجزار بالسريالية بمفهومها الأوروبى منذ بداية رحلته الفنية حتى منتهاها، لكن السريالية التى تغوص فى مخزون اللا شعور فى نفس الفرد، تستخرج عقده النفسية ورؤاه الجنسية المكبوتة، وتناوش غابات الغرائز بنوازعها الوحشية شيء، ونساء الجزار اللاتى يخرجن من القواقع والأنهار تحفهن الأشجار البرية أو الطيور والقطط، ورجاله الأقزام المتحجرون تلفهم الأجنحة والطلاسم والبخور والأكف والرموز السحرية.. شيء آخر. كانت تلك رؤاه الأولى للتعرف على اللاشعور الجماعى- وليس الفردى -من خلال الطبيعة البكر ومخزون القيم والرموز والخرافة لدى الطبقات الشعبية، وكان ذلك مدخله لفهم ميثولوجيا الحياة الشعبية المصرية وواقعها التعس الذى ولد فيه بحى السيدة زينب فى مارس ١٩٢٥ وقضى فيه طفولته وشبابه.

هى إذن قراءة إبداعية لواقع سفلى مستفيدة من أساليب أوروبية معاصرة مثل السريالية والتعبيرية، وهى تعبير عن جذوة اشتعال الضمير الثقافى لمصر فى الثلاثينات والأربعينات وبحثه عن رؤى جديدة فى الفكر والإبداع، متجاوبة مع ما يحدث فى العالم الخارجى من أحداث ومتغيرات وحروب ومن اتجاهات فنية وفلسفية جديدة. ولعل تلك من بين الدوافع الهامة لكثرة الجماعات الفنية التى نشأت فى تلك الفترة: الدعاية الفنية، والفن والحرية، الفن المصرى الحديث، ومن بينها جماعة الفن المعاصر الذي كان الجزار وندا وسمير رافع وماهر رائف وإبراهيم مسعودة وكمال يوسف وسامى الحبشى ومحمود خليل ومن ورائهم أستاذهم ومفكرهم حسين يوسف أمين.. (أين ذهب كل هؤلاء؟.. لقد تشتتوا فى جنبات الدنيا دون أثر أو ماتوا وطواهم النسيان... ألا نعتبرهم من شهداء الفن؟).

وها هى الجماعة الوليدة تقدم نفسها من خلال "مانيفيستو" تقول فيه:

"ولم يعد منطق الفن المعاصر يتمشى مع منطق هذه الفنون التى نزل بعضها إلى مجرد تسجيل المنظور، (...) وبعضها يستخدمه طلاب الرفاهية كمتعة، وأكثر من هذا فقد استعمل الفن كوسيلة لستر آلام الإنسان فى بعض ظروفه وتنطيتها بالمظاهر الزائفة، ولكن الفن المعاصر يأبى إلا أن يقف جنباً إلى جنب مع قمة الفكر الحديث، وهو يرمى إلى عكس ما ترمى إليه الفنون السطحية التى تجهل أو تتجاهل سر الحياة وسر علاقتنا بها... إن الفن أداة للغزو والمعرفة، فقد أصبح مالكاً نفسه وقائداً لوعى الناس بعد أن ظل وقتاً طويلاً يعمل فى خدمة المطامع المستورة أو أداة لهو وتسلية".

ولم يكن هذا كله فى الحقيقة مجرد طموح شباب مندفع أو حالم، بل أصبح واقعاً تحقق إلى حد كبير فى إنتاج فنانى الجماعة وعلى رأسهم الجزار وندا، وكان مدخلهما إلى تحقيق ذلك هو تلك المنطقة الغامضة المشبعة بالسحر والخرافة التى تمتلئ بها حياة الطبقات الشعبية المسحوقة، وتعكسها بوضوح تجمعات الموالد، وتبدو فيها إما مستسلمة مستكينة فى شبه غيبوبة، وإما مذهولة فى هستيريا حلقات الذكر ونوبات هوس الدراويش، هرباً من واقعها المريض المعتم الملئ بالجوع والمهانة والخوف، العاطل من الإنتاج ومن الجمال والدفء، مما كان يتطلب من الفنان فهم الرموز التى تعكس العلاقات والقوى الخفية التى تحكم المجتمع المصرى.. وقد استخدم الجزار هذه الرموز نفسها فى كشف تلك العلاقات والقوى والهزء بها فى نبرة تشكيلية خشنة عنيفة تخلو من المحسنات البديعية، تصدم الشعور البرجوازى المرهف، وتحاول إيقاظ وعى الناس وقيادته نحو امتلاك مصيرهم..

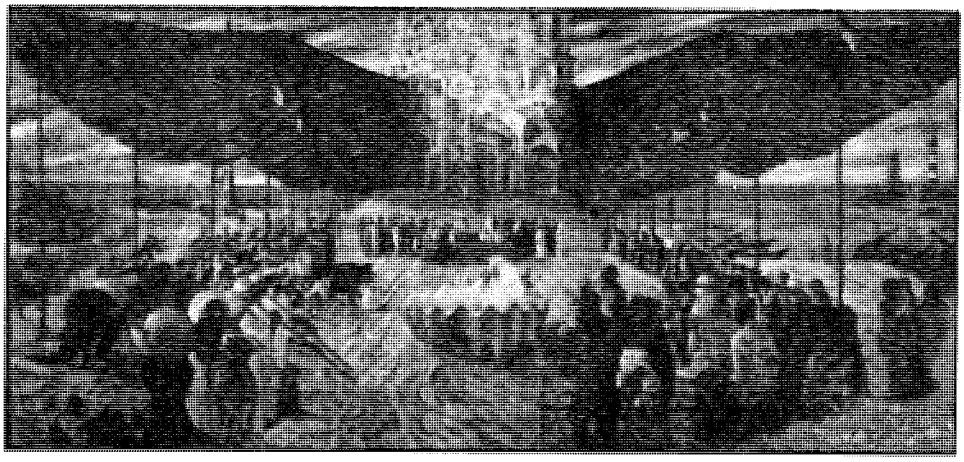
وربما رقت هذه النبرة واكتست إيقاعاً وئيداً ناعماً نوعاً ما عندما عبر الجزار عن منجزات ثورة ١٩٥٢، مع احتفاظه بطابعه الدرامى الأسطورى الملئ بالرمز والفنتازيا حيث لم يترك للعقل وحده قيادة قاربه، بل كانت هناك دائماً المناطق المجهولة فى الحياة والإنسان التى تغلفها روح الملهاة والمأساة متداخلتين!

ولا نستطيع أن نتجاهل الإحساس الباهظ بزحف الموت على الجزار وتأثيره على فنه، لقد كان الموت ساكناً إجبارياً فى أعماقه منذ صباه، وربما كان من أبلغ لوحاته تعبيراً عن ذلك لوحة رسمها عام ١٩٥٢ بعنوان "اللانهاية" لمجموعة من الجثث فى توابيت مرصوصة فى صف بلا نهاية وقد انكب فوقها الأحباب يبكون، وربطت شواهد التوابيت بحبال غليظة إلى جهة ما خارج اللوحة تحفها طلاسم غريبة.. ويعود هذا الحس بالموت ليخيم على الفنان عام ١٩٦٤ بعد أن انتهى من أعماله الفذة عن ملحمة العمل بالسد العالى، حيث أطبقت الآلات والتروس الجهنمية على أنفاس الإنسان حتى خنقته، وكأنه يقول إن كل التقدم العلمى الذى أحرزه الإنسان لم يجد حلاً للغز الموت.. وربما كان أوضح عمل يكشف هذه الرؤية ذلك الذى سماه "انتظار النهاية" عام ١٩٦٤ ورسمه بالحبر الشينى، ويصور إنساناً كلل رأسه بالمسامير يجلس على كرسى وقد ربطت فى معصمه سلسلة يمسك بطرفها حيوان بجسم إنسان ورأس خرتيت يقف فوق ساعة عتيقة.. أنها إذن مسألة وقت حتى يبتلعه ذلك الخرتيت الذى يسمى الموت.. وقد صبر عليه الخرتيت عامين بعد تلك اللوحة، ثم التهمه يوم ٧ مارس ١٩٦٦ وهو فى الحادية والأربعين من عمره..

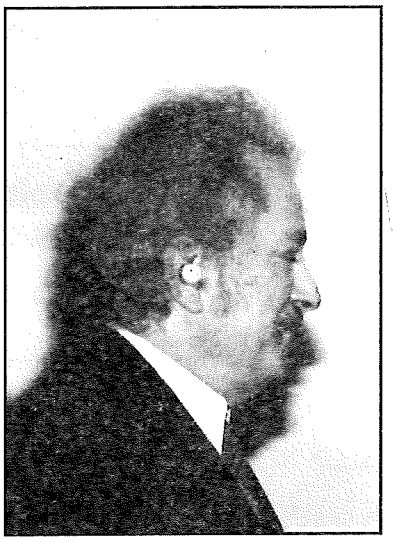
كلمة أوجهها إلى وزارة الثقافة التى لم تبخل باقتناء لوحة الجزار "الميثاق" لضمها إلى متحف الفن الحديث -بثمانية وأربعين ألفا من الجنيهات- هل ننقذ ما تبعثر من تراث هذا الفنان الشهيد الذى يعرض فى الأسواق بمصر وخارجها، لتكتمل له بالمتحف مجموعة جديرة بتاريخه؟.. وهل ننقذ بعض لوحاته الهامة الموزعة فى بعض أروقة الوزارة وقصور الثقافة وننقله إلى المتحف؟ إننى أذكر أن لوحة "إنسان السد العالى" كانت عهدة لدى أحد السفاة بقصر ثقافة بنها ومعلقة فى حالة يرثى لها فى أحد الممرات عرضة للتلف والضياع دون أن يعلم مشاهدوها قيمتها الحقيقية.. إنها دعوة لجمع أشلاء هذا الفنان الذى اغتاله خرتيت الموت!

عبر المائدة - عبد الهادى الجزار

الميثاق – عبد الهادى الجزار



السلام – عبد الهادى الجزار



حامد ندا

فيلسوف العبث يسقط عبثاً

فى المدرسة الثانوية كان الشاب حامد ندا نجل الشيخ محمد حامد ندا (المشرف على عدة مساجد بحى السيدة زينب والخليفة) هو "الولد الشقى" بين مجموعة فنانى جماعة الفن المعاصر التى تكونت فى مدرسة فاروق الأول الثانوية تحت إشراف أستاذهم وعقلهم المفكر الفنان حسين يوسف أمين، عام ١٩٤٦. كان ندا أكثرهم مرحاً وانطلاقاً ومعابثة، ومع ذلك فقد كان أكثرهم جدية ومأساوية فى التعبير الفنى عن واقع المجتمع المصرى آنذاك، وأكثرهم فضحاً لعوامل البؤس والتخلف والتمايز الطبقى الفاحش، مسترشداً بما كان يقرأه من كتب الفكر الاشتراكى، ومستجيباً لحركة المد الثورى والحراك الاجتماعى الزاحف بخطى حثيثة نحو الثورة.

وفى ربع القرن الأخير قبل وفاته كان ندا هو الفيلسوف الساخر، الذى كان يفضح بلوحاته لعبة الحياة العبثية (المأساة - الملهاة) التى يلعب دور البطولة فيها ثور أعمى اسمه القدر، فكان موته على قرنيه وتحت حوافره هو ذروة المأساة العبثية!.. ففى مساء ٢٧ مايو ١٩٩٠ انقطع التيار الكهربائى فجأة عن مصر كلها بسبب خلل فنى استمر عدة ساعات، وكان ندا فى مرسمه بمبنى وكالة الغورى بحى الأزهر، وكان يستضيف بعض طلبته بكلية الفنون الجميلة كما اعتاد بين وقت وآخر، فخرج من المرسم يتلمس طريقه فى الظلام الحالك وسط الممرات الملتوية بالمبنى المملوكى العتيق وسلالمه

الحجرية المتآكلة التى يحفظها عن ظهر قلب على مدى السنين الطوال التى عاشها فيه، وبدا وكأنه يحاول الخلاص من كابوس أو متاهة فى إحدى روايات "كافكا"، وفجأة تعثرت قدمه عند العتبة الأخيرة، ليصطدم بجدار أو بباب -لا أحد يدرى- ويشج رأسه، لكن الجرح الصغير الذى خيط بالمستشفى لم يكن إلا بداية الانهيار للعمود الراسخ والجسد الذى كان يمتلئ بالحيوية والقوة رغم بلوغه السادسة والستين، فرقد مصاباً بالشلل النصفى والباولينا قرابة شهر، ثم لفظ أنفاسه مصاباً باكتئاب نفسى مما آل إليه حاله... وهكذا فإنه وحده من بين ٥٥ مليوناً هم تعداد المصريين آنذاك، كان عليه أن يدفع حياته ثمناً لذلك الخلل الكهربائى الطارئ، وكان على زوجته وأصدقائه أن يطرقوا أبواب الرحمة الحكومية الضيقة حاملين فواتير المستشفى الباهظة أملاً فى العون على سدادها كى يسمح بالإفراج عن جثمانه، لأن الرجل رحل دون أن يترك إلا معاشه، وكماً كبيراً من اللوحات التى حظيت بمكانه عالية فى محافل الفن فى الخارج وموسوعات الفن العالمية بين مشاهير هذا القرن، وهكذا ينضم إلى مجمع شهداء الفن من أوسع الأبواب.

وما بين بداية الرحلة ونهايتها -على امتداد أربعة وأربعين عاماً- ظل ندا فى مقدمة صفوف الحركة الطليعية للفن فى مصر، بعطاء خصب لا يتوقف، ومشاركة فى دفع رياح التجديد المتمردة على القوالب والأفكار التقليدية الجامدة فى المجتمع والفن على السواء، محافظاً فى الوقت ذاته على استقلاله وتفرده، بأسلوب متميز لعالم بالغ الخصوصية، فيه من نزق الطفولة والصبوات المارقة على السلوك البرجوازى بقدر ما فيه من التأمل الميتافيزيقى لمعنى الوجود، وفيه من التأسى والتعاطف مع البؤساء والمطحونين فى أدنى درجات السلم الاجتماعى بقدر ما فيه من الاستمتاع بلذة الحياة على أنغام تخت السلطنة، وفيه من الرغبات الغريزية المتعطشة للحب والتواصل الإنسانى بقدر ما فيه من استشعار لقوى غيبية غامضة تزحف لسحق هذه الرغبات، وفيه تلتبس علينا الرؤية بين كورس العازفين فى رقصة الحياة، وبين كورس العازفين فى رقصة الموت!

كان ندا هو آخر حبات عقد جماعة الفن المعاصر، بعد أن مات الجزار ابن الحى وصديق الصبا ورفيق المدرسة والكلية ورحلة الكفاح، عام ١٩٦٦، وهاجر سمير رافع وإبراهيم مسعودة ومحمود خليل وشهده وتاهوا فى دنيا الله الواسعة بلا حس ولا خبر، وانكفأ ماهر رائف على عمله الأكاديمى استاذاً بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية، مغترباً فى بلده، متبرئاً من الفن القائم على التشخيص، لائذاً بفردوس الخيار الدينى وبحروف الكتابة المجردة (قبل أن يرحل عن عالمنا غريباً في أمريكا عام ١٩٩٩) أما هو -ندا- فقد نفى الاغتراب بمزيد من الإنتاج، وقاوم قبح الحاضر بخيالات الماضى وعرائس الأحلام، وتجاوز حالة الصمم التى أصيب بها منذ شبابه بالتصنت إلى دبيب الحياة الخفى، والتعبير بالرسم عن هدير الصمت، وظل مشرعاً فرشاته فى مرسمه، حتى آخر يوم من أيام يقظته،

قبل أن يغتاله الموت الذى تسلل إليه فى ظلام القاهرة مثل القط الأسود الذى اعتاد أن يرسمه متخفياً كاللص، غادراً تطل الخيانة من عينيه، فى ذلك المساء المشئوم.

ولد حامد ندا فى ١٩٢٤ بحى الخليفة بجوار القلعة فى بيئة متدينة، وعاش طفولته بالحى الشعبى العتيق فى شبه متحف أنثروبولوجى مفتوح، محاطاً بمظاهر متناقضة، من التدين إلى الخلاعة، ومن التفتح إلى الخرافة، ومن البؤس والجوع إلى الثراء والتخمة، ومن أمجاد التاريخ إلى حضيض الواقع واستمع إلى حواديت العجائز المليئة بالخوارق والسحر والجان والديوك المذبوحة والقطط ذات الأرواح السبعة، ووسط أنماط العمارة المملوكية والسرايات التركية والأسبلة العثمانية ومقامات الأولياء والمقاهى المعتمة داخل البواكى الأثرية، شاهد أفواج القادمين من أقاصى الريف من العاطلين الجياع، ملتاثين فى هستيريا حلقات الذكر فى موالد السيدة زينب والسيدة نفيسة، أو مغيبين فى غيبوبة اليأس أو البؤس أو الانتظار الأبدى لخلاص لن يأتى!.. واختزن مع هذه الصور، صوراً أخرى لما تحتويه الساحات الشعبية فى الأعياد والموالد من آلاعيب السيرك والمهرجين والأراجوز وصندوق الدنيا، والفونوغراف العتيق يذيع أغانى العشرينيات والثلاثينيات، المليئة بالتأوهات، جنباً إلى جنب قصائد المديح النبوى، ووسط الزحام تندس النسوة والفتيات بملاءاتهن الملفوفة على قوام متفجر فواح بعبق الأنوثة، فتوقظن بداخله بواكير إحساسه المراهق بالجنس، ذلك الذى لم تنطفئ جذوته فوق ريشته طوال مراحله الفنية، ولم يفتر بداخله حس الاكتشاف المنبهر تجاهه!

هذا العالم كان الينبوع الأول والدائم لفنه، فكانت لوحاته المبكرة منذ ١٩٤٦ انعكاساً لرؤاه قبل أن يكتشف عالم السريالية، وعندما سمع وقرأ عنها وشاهد أعمال روادها وتعرف على أفكار فرويد ويونج وأدلر عن العقل الباطن ومخزون اللاوعى وعقدة أوديب والتحليل النفسى، كان يشعر أنه يكمل ما قرأه فى كتاب طفولته وصباه وما عبر عنه بالفعل فى رسومه، التى اتسمت منذ البداية بمسحة قدرية ثقيلة وسكونية جامدة، وبدرجة كبيرة من الخشونة والغلظة فى نسب الأجسام وأحجام الأيدى والأرجل، حتى بدت كالتماثيل المنحوتة، جالسة على مقاعد من الأغصان محشوة بالقش، فى أوضاع تعكس البؤس والتوهان والاستسلام، محاطين برموز كالوشم، لسحالى وكفوف وحدوات وطيور وأسماك وقطط ومصابيح كيروسين وأزيار ماء. كانت السمة الغالبة على هذه الرسوم هى البدائية الساذجة التى تناسب مضامينها ورموزها الخرافية، وهى سذاجة فطرية طازجة لا أثر فيها للتصنّع أو الحرفية، ومن أعمال تلك المرحلة "ظل القبقاب" "الطيور" داخل المقهى، "الحمام الشعبى"، "المولد".

ونلاحظ فى تلك الأعمال وغيرها من نتاج تلك الحقبة الأولى فى فنه تشابهاً كبيراً فى موضوعاتها وأسلوبها مع أعمال "الجزار" فى نفس الفترة، وإذا كان الجزار حريصاً على القواعد الأكاديمية فى الرسم والبناء آنذاك، فإن ندا كان أكثر جرأة فى تحطيم تلك القواعد وأسبق فى ارتياد

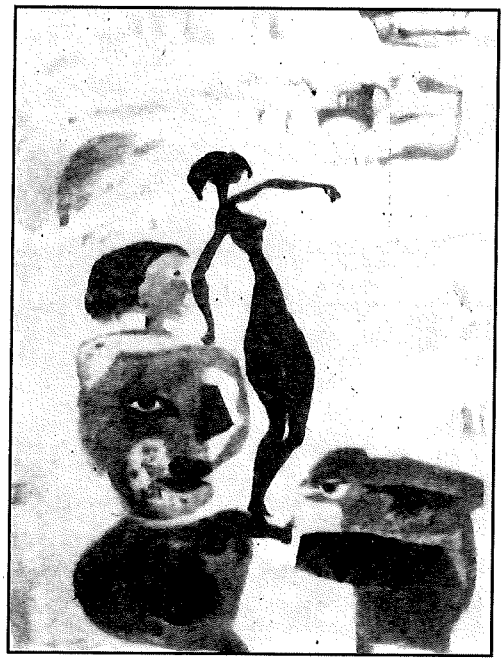
منطقة المعتقدات الشعبية بما فيها من أبعاد خرافية، لكنهما فى النهاية يشتركان ويكملان بعضهما البعض -ويتنافسان أيضاً- فى تأسيس لغة جمالية وتعبيرية جديدة، وسرعان ما استقل كل منهما بأسلوبه المتميز قبل نهاية الأربعينيات.

تلك اللغة الجمالية التى نجحا فى تأسيسها تعد استمراراً إبداعياً لتجربة الفنان الرائد راغب عياد منذ عشرينيات هذا القرن بالنسبة "للموضوع الشعبى"، فى خصائصها الظاهرية المستمدة من الطقوس والاحتفالات والتجمعات الشعبية وفى ارتباطها بالفن المصرى القديم، إلا أن ندا استنبط من هذه التجربة لغة جديدة مفعمة بالدهشة واللامعقول، تستصرخ الضمير وتستدعى التساؤل، رافضة أن تكون تهويماً مجرداً أو استكشافاً "فرويديا" داخل النفس البشرية. وكانت تلك اللغة هى ما خرج به من مغامرته الخطرة داخل أغوار الوجدان الجمعى البدائى والثقافة الشعبية بمعناها الأنثروبولوجى، وكان بذلك رائداً لرفاقه فى جماعة الفن المعاصر، متكاملاً مع زميله عبد الهادى الجزار، الذى جمعه به منذ البداية الحس الميتافيزيقى والقدرى، واستمر معه هذا الحس فى مراحله التالية وحتى آخر أعماله، فبالرغم من وجود الخلفية الفكرية والاجتماعية والسياسية الواعية وراء التزامه بالتعبير عن الطبقات الشعبية المطحونة، فإن جوهر تجربته الوجودية ينبع من أعماق سحيقة على المستويات التاريخية الذاتية الوجودية الإنسانية الشاملة، فعلى المستوى التاريخى نجده قد تأثر إلى حد بعيد برسوم الكهوف البدائية القديمة فى أسبانيا وفرنسا، وبأعمال الفن الزنجى المعبرة عن المعتقدات والطقوس السحرية وعلى المستوى الذاتى نجده يجتر ذكريات الطفولة ونزواتها الصغيرة ورموز البيئة الشعبية التى عايشها طفلاً وصبياً وشكلت لغزاً محيراً عنده ظل يبحث عن حله طوال حياته، وعلى المستوى الإنسانى والوجودى العام نشعر بأن فنه ينبع من استجابات غريزية من حواسه لنبض الحياة وما تحت الحياة، إن أذنه الصماء كان بوسعها أن تتسمع دبيبا خفياً فى باطن الأرض لكائنات مجهولة، تلعب وترقص وتغنى وتعزف وتشاركنا حياتنا فوق الأرض. ولست بهذا التشبيه استخدم مجازاً أدبياً بعيداً عن الواقع، ذلك أنه عندما كان ينهمك فى الرسم كان ينزع السماعة الطبية عن أذنه الوحيدة التى يسمع بها، كى ينعزل كلية عن العالم الخارجى فيصبح أكثر قرباً وحميمية من عالمه الخيالى، وأكثر مقدرة على استدعاء عرائس الأحلام، وهو ما يفسر سر الصفاء النورانى الشفيف الذى كان يتزايد فى لوحاته مع مرور السنين، وهو ما يفسر كذلك كيف تحولت هذه اللوحات إلى مسرح للهاة مليئة بالعجائب، متفجرة بالأنوثة والموسيقى والخيال المسحور، حيث من المعتاد أن ترى فيها الجوقة الموسيقية تنفخ فى أبواقها النحاسية الملتوية وتدق الدفوف، والعذارى يرقصن رقصة القلوب الخالية، وأن ترى النساء يطرن فوق خيول جامحة، وأن ترى امرأة مستلقية فوق سرير نحاسى ذى طراز عتيق فيحاء بعبق الخصوبة، يحفها ديك يصيح بنداء الحياة، ويقف فى انتظارها حصان عربى فاره على

أهبة الانطلاق، والشمس تولد من رحم أرجوانى يطل على كون سرمدى أشهب!

هكذا تحولت الرؤية القدرية المأساوية الغليظة للوجود -فى بواكير رحلته- إلى رؤية شعرية فانتازية، محلقة فيما وراء الواقع، تغنى ببراءة للوجود وفطرة الإنسان، رافضة أن ترى الوجه القبيح للحياة، بعد أن استعاد الفنان نبع الطفولة وبكارة الاكتشاف، وهكذا تحولت الرؤية الشعرية الفانتازية إلى رؤية فلسفية وتهكمية من الحياة المليئة باللامعقول والعبث والألغاز المستحيلة، فأصبح للنسوة فيها حضور الساحرات، وللرجال حضور المساخيط والطواطم، وللقطط حضور الأرواح الضالة والموت المتسلل، وللثور حضور القدر الغاشم، وللساعة حضور الشاهد الأخرس، وللديك حضور المؤذن والذبيح..!!

وتظل لوحاته متفرقة في شتى البقاع بين مصر والعالم، حبيسة الجدران المغلقة لأصحابها من الأثرياء ومحبي الاقتناء ممن يكتنزونها استثماراً في المستقبل، بعيداً عن عيون الشعب وعشاق الفن، إلا فيما ندر من مقتنيات متحف الفن الحديث من لوحاته.. وأخال أشخاصها يمارسون فى الظلام طقوسهم وملهاتهم دون تطفل من بنى البشر ، أما هو فأخاله يطل على عالمنا الذى يعج بالضوضاء والبغضاء نازعاً سماعته من أذنه، مبتسماً ابتسامته الشهيرة المائلة، فى سخرية محبة للحياة، لا تعرف المرارة والحقد، رغم كل ما يراه فيها من جحود وقسوة!

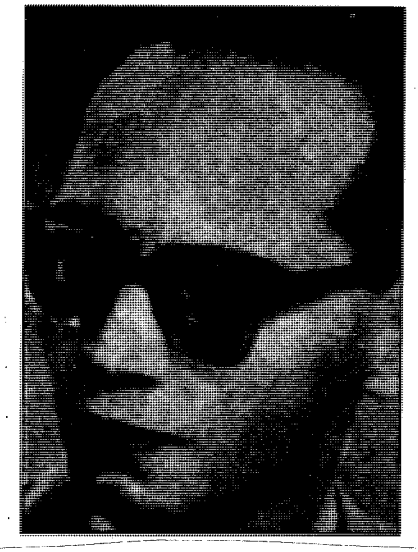


أمومة – حامد ندا

محاورة – حامد ندا

بورص علي جدار – حامد ندا

ظل القبقاب – حامد ندا



رمسيس يونان

انفجار عالم قديم

".. لقد أعادت السريالية إلى الشاعر شيطانه، فانطلقت كرائم الجن تمرح على مسرح الفن، وعندئذ هُتك السر واتضح لكل ذى عينين أن الوهم والحقيقة سيان، وأن حوريات البحر والخيول المجنحة والأشجار ذات الثدى هى خير مرآة لما يدور فى خلد الإنسان.. وإلى هذه الحركة يرجع الفضل كذلك فى أول محاولة جديدة لخلق أسطورة جديدة يلتقى فيها الواقع بالخرافة، والظاهر بالباطن، والحكمة بالجنون، والأوج بالحضيض، والحياة بالموت، حتى تصبح مبعث نور وإلهام للنفوس الولهى المتعطشة التى تنتابها فى هذا العصر شتى عوامل الحيرة والشك والقلق.."

منذ نصف قرن بدأت مثل هذه الكتابات العاصفة المجنحة بالشعر تهب على الحياة الفنية والثقافية فى مصر، بأقلام رسامين امتلكوا بلاغة الشعراء، وشعراء امتلكوا حس الرسامين، لتؤسس اتجاهاً جديداً فى الفن والجمال، يتصادم مع الاتجاهات الفنية السائدة آنذاك مفجراً روح المقاومة داخل الإنسان.

على رأس هؤلاء كان الفنان رمسيس يونان (١٩١٣-١٩٦٦) صاحب الفقرة آنفة الذكر، وأحد فرسان "جماعة الفن والحرية" التى حمل بيان تأسيسها فى ٢٢ ديسمبر ١٩٣٨ عنوان "يحيا الفن المنحط" وقد وقع عليه ٣٧ فناناً وشاعراً، من أبرزهم الشاعر جورج حنين، والرسامون كامل التلمسانى وفؤاد كامل ورمسيس يونان، وفيه يقولون:

" نحن نعرف بأية عداوة ينظر المجتمع الحالى إلى أى ابتكار أدبى أو فنى يهدد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة القيمة الفكرية والأخلاقية التى تضمن الاستمرار والبقاء لهذا المجتمع، هذه العداوة تظهر اليوم فى البلدان الديكتاتورية، وبالذات فى ألمانيا الهتلرية، تظهر فى العدوان المريع والوضيع ضد فن يصفه بعض ذوى الرتب العسكرية - الذين وصلوا إلى مصاف الحكام، والذين يعتقدون أنهم

عليمون بكل شئ - بأنه فن منحط.. يا أيها المفكرون والكتاب والفنانون، فلنقبل هذا التحدى، فنحن متضامنون مع هذا الفن المنحط بصورة مطلقة، وفيه تكمن جميع فرص المستقبل، فلنعمل على نصرته على القرون الوسطى الجديدة التى تهب فى قلب الغرب.."

وأصبحت "جماعة الفن والحرية" منذ ذلك الوقت منصة صواريخ ضد عالم قديم، بكل ما فيه من قيم رجعية فى الفن والفكر والسياسة والنظم الاستبدادية والتمييز الطبقى الظالم فى الواقع الإجتماعى، بالرغم من أن فرسانها بدأوا بالتبشير بالسريالية، بما تعنيه من تجاوز لقشرة الواقع الخارجية نحو أعماق النفس ومخزون اللاشعور والأسطورة والغرائز والأحلام، إلا إنهم جعلوا من ذلك كله إطاراً لكشف الواقع الخارجى، وسبيلاً لاتخاذ موقف اجتماعي وأخلاقى من قضايا واقعهم وعصرهم، متجاوبين مع حركة السريالية الثورية فى فرنسا إبان الحرب العالمية الثانية، تلك الحركة التى جعلت الفنان ضميراً حياً يستصرخ قوى المقاومة والنضال والتقدم أمام همجية صناع الحروب ومصاصى دماء الشعوب. وكان رمسيس يونان بمثابة العقل المفكر لجماعة الفن والحرية، وقد أهلته ملكاته الذهنية المتوقدة، بجانب تفجره بالحماس لتغيير العالم الذى يعيش وسطه - على الأقل - للقيام بدور خطير لزرع كثير من الأفكار والرؤى، كانت بدايتها كتاباً صغيراً ألفه بعنوان "غاية الرسام العصرى" نشر عام ١٩٣٨ ضمن مطبوعات جماعة "الدعاية الفنية" بقيادة الفنان حبيب جورجى، يرد فيه على الفكر الانعزالى لحركة الفن التكعيبى، ويبشر بالسريالية من منظور مختلف عن منطلقات فرويد وآدلر السيكولوجية، من منظور يدعو إلى التحام الفنان بالعالم الخارجى وحقائقه وإلى نزوله من برجه العاجى ليواجه هذا العالم، ويختبر مشكلاته ويعانى أزماته النفسية.. أما أسلوبه فى ذلك فهو حرية التعبير عن رؤاه بغير أشكال مسبقة، تبعاً لما تقوده إليه تلك الرؤى.

وككل أصحاب الدعوة لم يترك رمسيس يونان وسيلة لتوصيل رسالته الثورية إلا استخدمها، فكان القلم هو السلاح الآخر بجانب الفرشاة، وكانت الصحيفة هى المنبر الذى يعتليه لنشر دعوته، وهكذا اشترك فى تحرير مجلة "التطور" التى أصدرها الشاعر جورج حنين ١٩٤٠، ثم رأس تحرير مجلة "المجلة الجديدة" بين ١٩٤٢-١٩٤٤ التى أسسها المفكر سلامة موسى ورأس تحريرها، ثم تنازل عن رئاسة التحرير لرمسيس يونان إيماناً منه بقدرته على مواصلة رسالته التنويرية، ثم أغلقتها السلطات المستبدة، وقد شاركت فى تهيئة المناخ للانتفاضات الثورية التى اهتزت بها البلاد وبلغت ذروتها ١٩٤٦، وتصدت لها حكومة صدقى الدكتاتورية فى تلك المذبحة الشهيرة لمظاهرات الطلبة والعمال على كوبرى عباس، وانتهت بالقضاء على كافة مظاهر الديمقراطية واعتقال المناضلين الوطنيين. وهكذا كان مصير كتّاب المجلة الجديدة هو المطاردة والاعتقال، وعلى رأسهم رمسيس يونان، بتهمة قلب نظام الحكم، وعندما خرج واجه محنة العزلة وانفضاض الرفاق الذين استشعروا الخوف من ملاقاة نفس

المصير، مع شعورهم بالهزيمة من الداخل، حتى اضطر إلى السفر إلى فرنسا ١٩٤٧ ليعيش بعيدًا عن وطنه عشر سنوات يعانى الوحدة والغربة.

إن رمسيس يونان ابن حقيقى لمناخ التحولات المصيرية فى عصره ووطنه، إضافة إلى موهبته الفريدة فى استقبال بذور اللقاح الثورية التى حملتها رياح التغيير فى العالم أواخر الثلاثينات، وفى تخصيب التربة المصرية بالجانب التقدمى من الحضارة الأوربية، فى وقت بدا فيه الواقع المصرى قد خيمت عليه عوامل الجمود، بعد أن خبت شعلة جيل التنوير والنهضة، وانغمست الحركة الفنية والأدبية فى مستنقع الركاكة والنزعة المحافظة والأسلوب الأكاديمى الذى يرضى أذواق الطبقات العليا المختلفة والمتذرعة بأدوات السلطة، فيما يمور العالم خارج الحدود بالنضال من أجل الحرية.

وكان المعرض الأول لجماعة الفن والحرية فى يناير ١٩٤٠ انعكاسًا لذلك كله، وقد شارك فيه - إلى جانب فرسانها الأول يونان والتلمسانى وفؤاد كامل - عدد كبير من الفنانين، مصريين وأجانب، وإذا كان موضوع الحرب هو المنطلق العام لمعظم العارضين، فإن مضامينهم تتجاوز ذلك الحدث إلى أعماق الغابة التى تكمن فى أحراش النفس البشرية والتى فجرها حدث الحرب، غابة يحكمها قانون البقاء للأقوى، كما تحكمها النوازع البدائية المدمرة، وتلعب فيها الشهوات الحسية المستبدة دورًا بارزًا، ومن ثم فإن أعمالهم كانت نوعًا من الاحتجاج على العصر، والصفع العنيف للضمير الرأسمالى لدفعه إلى الإفاقة على التدنى الهمجى الذى بلغته الإنسانية، أو مرآة تسلط إلى داخل الإنسان وليس إلى خارجه، لتكشف له سوءاته التى تخفيها مظاهر التحضر الزائفة.. ألم يعلن يونان فى "غاية الرسام العصرى" أن السيريالية دعوة إلى ثورة اجتماعية وأخلاقية؟!

وقد استطاع أستاذنا الجليل الراحل لويس عوض أن يقدم لنا صورة أدبية جميلة عن هذه الجماعة فى مقدمته لكتاب "دراسات في الفن" لرمسيس يونان، ولم أستطع فى الحقيقة مقاومة اقتباس هذه الفقرة من مقاله لأنها شهادة نادرة على جيل كامل من مثقفى مصر المتمردين فى الأربعينيات:

"... كانوا فى الأكثر يتحدثون بالفرنسية، فرنسية المثقفين فى باريس، فرنسية الكتب، وكانوا يجيدون الإنجليزية المثقفة، وكانوا يتقنون العربية ولهم فيها أساليب، ولم أكن أرى شيئا على المصاطب أو على الأرض أو فى الأركان إلا ديوانًا لرامبو أو أندريه بريتون أو أراجون أو رواية لكيسلر أو سيلونى أو لورانس، أو بحثا عن حضارة الأنكا والأرتيك والزنوج.

"... كان واضحًا عندى منذ البداية أن حالتهم حالة ثورة على المدنية وعلى العقل وعلى الآلة والصناعة وعلى العلم الجزئى حين يصبح معبود الإنسان، وكانت هذه الحالة مألوفة عندى، عرفتها شخصيًا فى عديد من مثقفى أوربا وفنانيها وأدبائها فى أواخر الثلاثينيات، وعرفتها بالدراسة فى عديد منهم فى مختلف العصور، وخلاصة هذا الموقف أن العصر مريض، وبالتالى لابد من الحياة

بالوجدان فى عصر ذهبى، يتصور الإنسان أنه خال من أمراض حضارته..

".. المهم أن رمسيس يونان وجماعته لفقوا لأنفسهم عالمًا سحريًا غريبًا صادقًا، لأنهم كانوا صادقين".

ولد رمسيس يونان بالمنيا ١٩١٣، وكان ضمن الدفعة الأولى لمدرسة الفنون الجميلة بعد أن تحولت إلى مدرسة عليا عام ١٩٢٨. وبالرغم من أنه وصل إلى السنة النهائية عام ١٩٣٣ فقد حالت ظروفه دون الحصول على دبلوم إتمام الدراسة، وعمل مدرسًا للتربية الفنية منذ ١٩٣٤ حتى ١٩٤١ متنقلاً بين طنطا وبور سعيد والزقازيق، وتفرغ بعد ذلك لنشاطه الفنى والثقافى، وبعد إغلاق المجلة الجديدة - ١٩٤٤- عكف على كتابة النقد الفنى الذى يعد أحد أعلامه المتميزين فى مصر، وعلى ترجمة بعض الأعمال الأدبية مثل مسرحية "كاليجولا" لألبير كامى، و"فصل من الجحيم" لرامبو، إلى جانب إنتاجه الفنى، واستمرت هذه الفترة حتى ١٩٤٦ حين تم القبض عليه ودفعه إلى السجن، ثم سفره إلى فرنسا ناجيا بنفسه ١٩٤٧.

وفى باريس عمل سكرتيرًا للقسم العربى بالإذاعة الفرنسية، وأقام معرضًا لأعماله هناك ١٩٤٨ فشد إليه انتباه المثقفين وأشاد الناقد ومدير متحف الفن الحديث السابق "جاك لاسينى" بأعماله، لكن جذوة الفن راحت تخبو بأعماقه شيئا فشيئا، ليخيم على روحه نوع من الاكتئاب، وهو أمر طبيعى بالنسبة لشجرة اقتلعت من أرضها وزرعت بأرض غريبة فى مهب الريح، وبقى عشر سنوات فى عمله نائياً عن الانغماس فى أى عمل سياسى أو نشاط عام، صامتًا لا يكاد يتكلم، متأملاً وباحثًا فى بطون الكتب والحضارات، وكأنما يختزن رصيدًا ثقافيًا لدور كان يستشعر قدومه إليه فى وطنه.

وجاءت اللحظة التى لم يستطع فيها التزام الصمت، عندما وقع العدوان الثلاثى على مصر ١٩٥٦، وكانت فرنسا وانجلترا متورطتين فيه مع إسرائيل، وأعلن عن رفضه ترديد المزاعم الاستعمارية التى كان عليه أن يبثها من خلال عمله بالإذاعة، بالرغم من أن ذلك سوف يكلفه وظيفته، لكن الأمر تجاوز ذلك إلى طرده من فرنسا، وقد أصبح رب أسرة عليه توفير الرعاية لها... وبعد أكثر من عام ونصف من المعاناة فى مصر، استطاع الحصول على وظيفته كمدير للشئون الفنية بالمؤتمر الآسيوى الأفريقى حتى ١٩٦٠.

وعندما أنشأ د. ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك نظام التفرغ للفن، كان من أوائل الفنانين الذين حصلوا على هذه المنحة، وظل متفرغًا أربع سنوات، تفجرت خلالها ملكاته الإبداعية من جديد بشكل متدفق جياش، لكنه تخلى عن أسلوبه السريالى القديم واتجه إلى رؤية مختلفة، قد يكون أصدق تعبير عنها ما كتبه الناقد الكبير الراحل بدر الدين أبو غازى فى مقدمته للكتاب الذى صدر عنه ١٩٧٨ من هيئة الكتاب.. إذ يقول:

"... ومهما يكن من أمر فإن عالم رمسيس عالم باطنى خاص، عالم معتزل فيه شموخ الجبل وتوحده، وفيه رؤى بعيدة فى أصول الأشياء والأشكال، بعض أعماله تبدو وكأنها صورة حضارة فنيت وفقدت ميثولوجيتها، يستكشف تحت أنقاضها مادة الوجود وقسماته، وبعضها مازال يئن بلغز الحياة المحير.. تلك هى المرحلة الأولى من التفرغ، مرحلة الصخور والطواطم والتجريدات التراجيدية، وهى مرحلة أثارت التساؤل حول هجرة الفنان ونزعته السريالية وتحوله إلى التجريد..".

نعم.. لقد اختفت من أعماله فى تلك المرحلة كافة المشخصات البشرية أو العضوية الحية، وحلت محلها تكوينات مجردة توحى بعوالم ممزقة وأطلال منهارة، وكأنها ركام لعالم مندثر، وسيطرت على هذا العالم حالة من العزلة المتأملة، محفوفة بحس تشاؤمى، ليقيم من ذلك أساس عالمه التجريدى الجديد، فلا تدرى إذا كان يرمز إلى انفجار عالم قديم أو إلى تخلق عالم جديد.. إلا أنه حافظ على عنصر الصراع الكامن داخل أشكاله رغم صمتها الثقيل، الذى يوحى بتهكم الحكيم المجرب الذى ضعضعت كروب الحياة جرأته المتحدية، فراح ينسج فى معتزله الصامت أشكاله الهامسة التى تتولد منها - فى حركة ذاتية لانهائية - ملايين الأشكال الصغيرة، التى تخلق فى النهاية همهمة مكتومة عميقة، لكنها تنطوى على عنف بركان.

ومع مرور الوقت وصفاء البصيرة، تشف الألوان القاتمة فى لوحاته، وتستضئ بنور الفجر، إلا أن بشائر النور الجديد لم يكتب لها الاستمرار والاشعاع طويلاً، حيث يجد الفنان نفسه محاصرًا ببيروقراطية نظام التفرغ الذى يلزمه بتقديم إنتاج معين كى يستحق عليه تجديد التفرغ، ويأبى - وهو فى أمس الاحتياج المادى - أن يستمر فى التفرغ للفن، ويفضل أن ينكب على ترجمة عمل أدبى ضخم لأندريه مالرو وهو "تشكل الآلهة" الذى يعد أصعب أعماله، نظير مكافأة صغيرة يحصل عليها كل شهر، لكن القدر لم يمهله حتى يتم ترجمته، ويرحل عن عالمنا فى ٢٤ ديسمبر ١٩٦٦ وحيدًا، فقيرًا.

وبعد صمت طويل تذكر متحف الفن الحديث (أمام دار الأوبرا) أن يقيم معرضًا تذكاريًا لأعماله فى قاعة الرواد، وبقدر سعادتى بلمسة الوفاء المتأخرة تلك، فكم كان مؤلمًا لنفسى ألا أجد فى افتتاح المعرض غير بضعة من الزائرين، أغلبهم من الفنانين.

على سطح الرمال – رمسيس يونان

تكوين – رمسيس يونان

فؤاد كامل

لوحاتي عشق وعجب ومغامرة

في حديثنا السابق عن الفنان رمسيس يونان رأينا كيف كانت جماعة الفن والحرية عاصفة مكتسحة للمسلمات النمطية والأفكار التقليدية وتفجيرًا لعالم قديم متهالك، ودعوة حارة للالتحام بالحياة وبنبض العصر الحديث، وكيف دفع أصحابها ثمن هذه الانتفاضة الثورية من استقرارهم وأمنهم، من السجن والنفى والتشريد، ولا تكاد "الفن والحرية" تذكر إلا ويذكر معها فؤاد كامل أحد ثالوث الجماعة ومؤسسيها مع رمسيس يونان وكامل التلمسانى عام ١٩٣٩، الذى استمر حاملاً لواء أفكاره من بعدهما سنوات طويلة.

وقد أهلته حداثة سنه حين شارك فى تأسيس تلك الجماعة (إذ كان فى العشرين من عمره) لكى يصبح بؤرة التأجج الثورى فيها، متسلحاً بوعى فكرى وسياسى يسبق سنه، نما وترعرع من خلال ورشة العمل الصحفى والفكرى داخل مجلة "التطور" التى أصدرها الشاعر جورج حنين ١٩٤٠، والتى شارك فى تحريرها - إلى جانب الفنانين الثلاثة - الكاتب التقدمى الراحل أنور كامل (شقيق فؤاد) على خلفية من أفكارها ومبادئ المفكر سلامة موسى عبر مجلته "المجلة الجديدة" التى رأس تحريرها فيما بعد رمسيس يونان (بين ٤٢ - ١٩٤٤).

واليوم وقد مضت على وفاته سبعة وعشرون عاماً - (حيث توفى عام ١٩٧٣) - لا يكاد أحد يذكره أو يحيى سيرته الفنية الخصبة بالعطاء، وكأنما تكالبت عليها عوامل الصمت والتجهيل التى تغتال فى بلدنا المخلصين وخاصة السائرين عكس التيار، متضامنة مع مخالب القدر التى اختطفته فى سن الرابعة والخمسين (مصابًا بأزمة قلبية) كما اختطفت رمسيس يونان من قبله فى سن الثالثة والخمسين والجزار فى سن الواحد والأربعين بنفس الأزمة (!) ويحدث هذا الصمت والتجهيل لذكرى فؤاد كامل بالرغم من أن رياح التمرد والثورة التى أطلقها مع رفاقه وجيله قد أثمرت فى الأجيال

التالية تياراً قوياً متنامياً داخل الحركة الفنية.

ولد فؤاد كامل فى ٢٨ أبريل ١٩١٩ بمدينة بنى سويف، وارتبط منذ صباه الباكر بالقراءة فى شتى ضروب المعرفة، وكان منذ طفولته يهوى الموسيقى ويجيد العزف على الكمان، كما كان يملك أسلوبًا أدبيًا بليغًا يرقى إلى مستوى الشعر، وقد أصبحت كتاباته فيما بعد جزءًا من أدبيات "الفن والحرية" ومن ركائزها، وهكذا تكاملت عنده وحدة الفنون والآداب، لينسج من خلالها عالمه الفلسفى العميق، ورؤيته الجمالية المجنحة بالشعر.

بدأ رحلته الفنية أواخر الثلاثينيات معتنقاً الاتجاه السريالى، ومهمومًا بالرغبة فى الاحتجاج على العصر، بما يحكمه من همجية الحرب واستغلال الشعوب واستبداد الحكام وكبح الحريات، وربط ذلك كله بالنوازع الغريزية الكامنة فى النفس البشرية، فمزق غلافها الخارجى المطلى بقشرة التمدين، لنرى ما بداخلها من غابة وحشية، واتخذ للتعبير عن ذلك أسلوبًا فنيًا قوامه التركيبات الجنونية واللامعقولة التى أولع بها السرياليون، وإن اعتمدت على عناصر واقعية فى الأصل، أسلوب يتيح للخيال أقصى درجة من الحرية والجموح لقلب الأشياء وإعادة تركيبها وفق منطق العقل الباطن، ويعمد إلى تشويه جميع الأشكال الطبيعية، من ملامح الوجوه ونسب الأجسام، بنزعة وحشية ضارية تبرز مظاهر الدمار، وكأننا وسط مشاهد من "جحيم دانتى". ولم يكن فى ذلك نشازًا وسط فنانى الجماعة، بل لعله كان أكثرهم تكثيفًا لمنطقها الفكرى والجمالى، الذى صاغته كلماتهم هذه فى معرضهم الأول ١٩٤٠ بأحرف نارية:

"إن إعادة الحرية إلى الخيال السجين مرة أخرى، وإعادة الرغبة بكل ما فيها من قوة، وإعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء... كل هذا لا يمكن أن يسمى عملاً سلبيًا"..

نعم لم يكن ذلك عملاً سلبياً من فنانى الجماعة أو هروباً من الواقع، بل كان اقتحاماً إيجابياً له، حيث كانوا يهدفون - كما كتبوا فى نشرة معرضهم الثانى عام ١٩٤١ - إلى إثارة التعجب فى أذهان الجماهير، لأن التعجب يقلقل المسلمات، ولأن المفاجأة تهز استمرار العادة وكل عرف سائد، ولأن الصدمة توقظ صفات الفرد الإيجابية، ولأنه - أى التعجب - كثيرًا ما يكون مقدمة لإثارة الوعى النفسى ولبعض الانقلابات الفردية والجماعية.

لكن الصدمة التى استهدفوا بها ضمير المجتمع المصرى، بقيت محصورة فى إطار المعارض التى أقاموها دون أن يرتادها غير النخبة المثقفة، وأغلبها من الطبقة البرجوازية التى طالما سخروا منها، وتلك كانت أزمة حقيقية للجماعة، أدت - إلى جانب العوامل الخارجية التى صادرت مطبوعاتهم وفرقت جمعهم - إلى تحولهم من الفلسفة المادية الجدلية والتاريخية الملتزمة بالواقع الاجتماعى والتيار الثورى، إلى فلسفة وجودية منعزلة تتأمل فى كيفية الوضع الإنسانى وعلاقته بقوى عبثية

مطلقة تحكم مصيره، لكنها لا تكف عن التمرد عليها..

وهل هناك أبلغ من هذه الكلمات التى كتبها فؤاد تعبيرًا عن هذا المعنى؟..

"أنا ابن الصدفة التى يتحكم فيها العمى المطلق، لكيما أكفر بالصدفة!".

هكذا يتجه فؤاد كامل عام ١٩٤٧ إلى تكوين جماعة جديدة باسم جانح الرمال، بعد تشتت جماعة الفن والحرية وتوقف مسيرتها، متحركًا خطوة جديدة فى اتجاهه السريالى باسم "الفن الأوتوماتيكى" تعبيرًا عن التداعيات الحرة للأشكال والألوان وفق ما تسوقه إليه دوافعه الشعورية العفوية، متخلياً عن العناصر التشخيصية والمعانى الرمزية الواضحة، ساعياً إلى إيجاد حركة ديناميكية متفاعلة ومتصاعدة تنم عن "قوة الأشياء" وليس عن مظاهرها.

ويتحول المجتمع المصرى كله بعد قيام ثورة ١٩٥٢ إلى مسار جديد يحمل بعض الشعارات التى نادت بها "الفن والحرية"، فى الوقت الذى يصادر حق الثوار فى ممارسة حريتهم فى الدعوة إلى هذه المبادئ مستقلين عن توجهات السلطة الجديدة التى تضمر أهدافًا أخرى. وهكذا راح النظام الجديد يطارد الثوريين ويطفئ مشاعل الليبرالية والتقدمية، فيضطر من نجا من اضطهاد السلطة فى الماضى إلى الهجرة خارج الوطن أو الاستمرار فى الشتات - مثلما حدث لزميلي فؤاد فى الجماعة رمسيس يونان وكامل التلمسانى، ولرائدها الفكرى والروحى جورج حنين - ويجد نفسه وحيداً فى الميدان، غير قادر على التكيف مع الواقع الجديد أو الاستمرار بمفهومه الثورى القديم، فيتحول بفنه كلية إلى التجريد المطلق، جاعلاً من ضربات فرشاته العريضة الثائرة وبقع ألوانه المتداخلة والمتصارعة بقانون الصدفة، عالما من الصراع الكونى..

ولا نستطيع الزعم بأن هذا التحول جاء كنتيجة مباشرة للظروف الخارجية الجديدة وحدها، فثمة ما يؤكد أنه كامن فى أعماقه منذ البداية، فإنه ورفاقه كانوا يمثلون حالة من التمرد الدائم والتدمير الدائم حتى لأنفسهم، وطاقة كشفية لا تكف عن الإغارة على حدود المجهول وعلى كل الأسلاك الشائكة فى الحياة والكون.. ولنقرأ له هذه الكلمات التى توحى بهذا المعنى:

"إن صورى مهما كبر أو صغر حجمها: عشق وعجب ومغامرة، أتخطى بها عالم المرئيات، وأفصل مادة الفن عن صورته، كيما أقيم فوقها الشكل المطلق، أستكشف به عالم المجهول، يتراءى لى وأنا أول من أدهش له عندما أخلع نقاب الزركشة والوشى، وأحطم اليقين الرياضى والبناء الهندسى، أجد نفسى واجما أمام قدر متربص وكون صامت، لكى أقترب من سراديب مطمورة كائنة فى الأغوار البعيدة، من قوى طاردة عاملة على التشعب والتناثر، ذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى يتولد من نسيج لوحاتى، نسيج النفس واشتهاءاتها، نسيج المجرات والفضاء المزدهر بالنجوم".

وتذكرنا لوحاته التجريدية تلك بأعمال الفنانين إيفون هيتكنز وجاكسون بولوك، مع فارق أساسى،

وهو أن الشحنة التعبيرية لديه تتجه نحو العوامل الذاتية البعيدة فى النفس، والتى يطلق عليها "السراديب المطمورة فى الأغوار البعيدة".

إنها إذن -رغم تجريديتها- سريالية من نوع جديد ينحو نحو التهويمات الميتافيزيقية فى الكون الخارجى والنفس الداخلية فى آن، لكن التركيبة الدرامية لديه لم تتغير كثيرًا عما كانت عليه فى مرحلته التشخيصية، إذ تعبر عن قوى أسطورية متصارعة تبدو فى الظاهر عشوائية، لكنها محكومة بنظام جبرى غير مرئى. لقد استعاض عن الأشخاص والأشياء المعلومة بأشكال ومساحات لونية تبدو وكأنها تندفع من فوق قمة جبل مكتسحة ما أمامها، أو تنفجر مشتعلة بالحمم من فوهة بركان، أو تتفاعل فى دوامات معربدة كأمواج بحر عاتية، أو تتداخل فى اشتباك مدمدم كسحب رعدية، وهو بذلك لا يسعى إلى وصف لحالات من الطبيعة، ولا إلى استخدام هذه الظواهر كناية عن معان معينة، بل لعله بلغ حالة من التوحد مع جوهر الطبيعة والوجود، جعلته متلبسا نوعًا من العشق الصوفى، وجعلت كل حواسه أدوات استقبال مرهفة تستشف.. تتلمس.. تصغى إلى الدبيب السارى داخل قوقعة الوجود المغلقة على أسرارها، أو إلى خفايا النفس التى لم ينجح التقدم والعلم فى سبر أغوارها وحل عقدها.. ويقول فى وصف هذه الحالة:

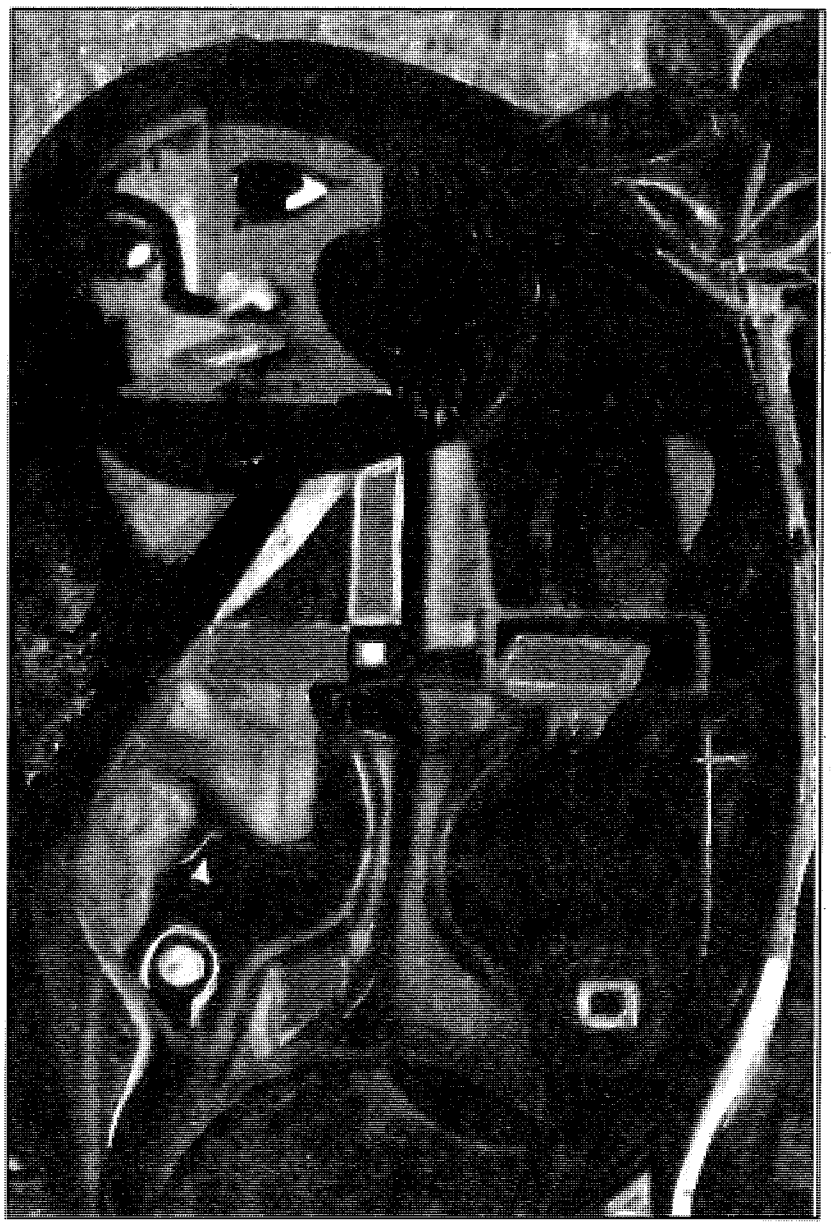
"إننى أتخذ من السحاب ضروباً من السحر تزودنى بمنافذ عديدة أقف بها أمام نفسى وجهًا لوجه، وأقترب من سماواتى الداخلية، أصيخ السمع إلى خلجات الموجودات جميعاً (...) استخرج منها خطوط الحلم الذى لا أبعاد له، عالم ضئيل هادئ، أو عالم عظيم مدمر، من العبث أن أبحث له فى فنى عن معنى، فالشكل ليس بديلاً للحياة أو الأدب أو الفلسفة أو حتى الشعر".

ولعل تلك الانطلاقة الإبداعية فى فنه مدينة بعطائها الخصب إلى نظام التفرغ للفن بوزارة الثقافة حيث هيأت له منذ بداية الستينات عوامل الاستقرار، من وقت الفراغ إلى دخل مادى ولو كان ضئيلاً، فعكف على إنتاجه وقراءاته وكتاباته راهبًا متعبدًا فى محراب فنه. لا يغادر إلا إلى مبنى أتيليه القاهرة للفنانين والكتاب الذى انتخب رئيسًا له عدة سنوات، شاغلاً نفس المقعد الذى جلس فيه من قبل الفنان الرائد محمد ناجى مؤسس الأتيليه، والموسيقار الخالد أبو بكر خيرت مؤسس وعميد معهد الكونسرفتوار فى الستينيات، وغيرهما من صفوة مبدعى مصر.

وقد تميزت فى مرحلة التفرغ تلك خلال الستينيات ثلاث مراحل فى إطار تجربته التجريدية: الأولى غلبت عليها الألوان الرمادية والسوداء، وفيها ما يذكرنا شكلاً بتعاريج الرخام، ومضمونًا بتصاريف القدر، حيث يصبح للصدفة الدور الأكبر فى انسياب الألوان بعشوائية محكمة النسيج، والثانية غلبت عليها الألوان الزرقاء، وفيها قدر أكبر من الخيال والحلم الرومانسى المشحون بانفجارات غامضة فى أعماق أو فى تكتلات الغمام، أما الثالثة فقد غلبت عليها مساحات الألوان

الحمراء متقابلة مع الساحات السوداء والبيضاء، بما يوحى بعالم الأفلاك والمجرات، وبالصراع الكونى والملحمة المأساوية للوجود.. ولا نستطيع فصل ايماءاته التعبيرية فى هذه المراحل الثلاث عن خاماته المستخدمة وأسلوبه فى استخدامها، حيث نبذ الخامات التقليدية المتمثلة فى أنابيب الألوان الرئيسية التى يمزج مقتطفات منها فوق "الباليت" ولجأ إلى ألوان "الأكريليك" البلاستيكية السائلة الممزوجة بالماء، وراح يسكبها من أعلى فوق اللوحة بشكل محسوب، ويترك لها حرية الحركة فوق السطح الأفقى، لتنساب وتتعرج وفق طاقتها الداخلية، وهو يوجهها ويقودها من الخارج بفرشاته العريضة أو بتحريك سطح اللوحة، ويضيف إليها ألوانًا أخرى، فتتداخل وتمتزج مكونة عالمًا غريبًا من العجب والمغامرة كما شاء لها أن تكون.

وقد أثارت أعمال فؤاد كامل اهتمام النقاد والمتذوقين فى مصر والخارج، وحققت لمصر مكانة هامة لدى عرضها فى مهرجانات دولية كبرى مثل بينالى فينسيا وترينالى الهند، وفى معارض خاصة عديدة فى كثير من دول أوروبا وفى أمريكا.. وبالرغم من قالبها المشابه إلى درجة كبيرة لبعض الاتجاهات الفنية فى الغرب، فإن المرء يستشعر ما تتميز به من خصوصية وأصالة ذاتية تشى بتفرد هذا الفنان ووقوفه ندا لهذه الاتجاهات وليس تابعًا لها...



تكوين –فؤاد كامل

يوسف سيدة

العزف بالحروف والأرقام

الفنان يوسف سيدة، واحد ممن هضمت الأقلام والإعلام حقهم، منذ بدأ عطاؤه الإبداعى النشط الذى لم يتوقف طوال خمسة وأربعين عامًا، مضيفًا، ومجددًا فى الحركة التشكيلية برؤاه الطليعية، مما فتح آفاقًا جديدة لفنانين أصبحوا نجومًا لامعة فى سماء الحركة، بينما بقى هو فى الظل، مغتربًا داخل وطنه أو خارجه، حين اضطر للسفر إلى إحدى الدول العربية ليعمل أستاذًا للفن قرابة عشر سنوات.

وقد عاش السنوات الأخيرة من حياته يعاني آلام المرض والوحدة، لا يزوره فنان من زملائه أو تلاميذه، ولا يذكره ناقد فى مناسبة أو معلق فى أحد البرامج الإذاعية أو التليفزيونية، فيما عدا نقابة التشكيليين حين كرمته فى مؤتمرها الأول والأخير ضمن عدد من الرواد عام ١٩٨٩، وكان لتلك اللمسة أثر السحر عليه، حتى أنها أعادته إلى الرسم من جديد، وحفزته للمشاركة بلوحاته فى المعارض الجماعية مع الأجيال الشابة بتواضع جم، وهو لا يستطيع الوقوف على قدميه، وقد تجاوز الحادية والسبعين، حيث ولد فى ١٩ يوليو ١٩٢٢، ونال دبلوم المعهد العالى للتربية الفنية عام ١٩٤٥، والماجستير فى التربية الفنية من أمريكا عام ١٩٥٢ والدكتوراه منها أيضًا عام ١٩٦٥، وظل يعمل أستاذًا بكلية التربية الفنية حتى أقعده المرض إلى أن وافته المنية.

ويوسف سيده ينتمى إلى الموجة الثانية من جيل الأربعينيات من الفنانين المصريين - الجيل الثالث للحركة الفنية بعد جيل الرواد وجيل الوسط - وهو جيل الجماعات الفنية، التى جاءت متمردة على أوضاع الواقع والفن المحافظ آنذاك على السواء. وشهد هذا الجيل ثورتين فنيتين، كانت الأولى عام ١٩٣٩ مع قيام جماعة "الفن والحرية" التى دعت للسريالية فنا وللتغيير الطبقى فكرًا، وجاءت الثانية عام ١٩٤٨ بقيام جماعتى "الفن المعاصر" و"الفن الحديث"، اللتين جمع بينهما التمرد، ليس على الفن

التقليدى المحافظ وحده، بل أيضًا على اتجاه جماعة الفن والحرية بقيادة الفنانين رمسيس يونان وفؤاد كامل، وكامل التلمسانى، التى ولت وجهها جهة الغرب، مقتفية أثر الحضارة الأوروبية المأزومة بعد دمارها فى حربين عالميتين، فانعزلت بمفاهيمها الفوقية ولغتها المتعالية عن جماهير الشعب، فكأن الجماعتين جاءتا "ثورة على ثورة"، جاءتا مناديتين بارتباط الفن بالواقع المصرى، وبالتعبير عن الطبقات المطحونة والمستغلة، لكن مع الاستفادة من منجزات الفن الحديث عبر تياراته المختلفة.

وكان يوسف سيده أحد فرسان جماعة الفن الحديث، إلى جانب حامد عويس وجمال السجينى وجاذبية سرى وداود عزيز وعز الدين حمودة وزينب عبد الحميد ونبيه عثمان.

وإذا كان ثمة اختلاف بين فكر الجماعتين، فهو يكمن فى ميل جماعة الفن المعاصر - بقيادة الجزار وندا وسمير رافع - إلى منابع الفن البدائى أسلوبًا، وإلى استلهام عالم الأسطورة الشعبية وانسحاق الشعب تحت نير الاستبداد والخرافة مضمونًا، فاقتصر فنهم بذلك على كونه شهادة مأساوية على عصر بأكمله، وتثبيتًا له دون أن يقصدوا، على حين اتجه فرسان جماعة "الفن الحديث" إلى التعبير عن الإنسان المصرى فى تفاعله وتلاحمه مع الواقع المرير وهو يسعى إلى تغييره، من هنا ظهرت فى أعماقهم بشائر الواقعية الاشتراكية، وتبوأ دور البطولة فيها العامل الصناعى الجديد وهو يشق الطريق للطبقة العاملة، والفلاح الصابر وهو يتطلع بثقة إلى المستقبل، والمرأة المكافحة من أجل الحفاظ على الأسرة فى مواجهة الفقر المدقع، فكأنهم كانوا بذلك خمائر الوعى الاجتماعى الجديد، الذى نضج على نيران الهبة الشعبية العارمة للعمال والطلبة عام ١٩٤٦ وبشارة بثورة يوليو التى جاءت بعد ذلك بسنوات قليلة.

وإذا كانت السطور السابقة تحمل مظنة أن هذه الأعمال الفنية كانت أعمالاً دعائية أو مباشرة، الأمر الذى يضعها فى مرتبة أدنى من الفن الخالص، فإن الحقيقة على عكس ذلك، إذ أن هذا المضمون الثورى تفتق عن لغة تشكيلية شديدة التميز والدينامية، أخذت الكثير عن "التعبيرية" و"الحوشية" فى أوروبا وإن لم تسقط فى أسرهما، عمادها هو "الشكل" وتحليله، وإقامة علاقات جمالية نابضة بين عناصره المختلفة، من ألوان وخطوط وسطوح متوترة، وهذا ما يجعل أعمالهم قادرة على أن تعيش برسوخ حتى اليوم، برغم تغير الظروف الاجتماعية التى عبرت عنها.

وهذا ما نجده بوضوح فى لوحات يوسف سيده الزيتية فى أواخر الأربعينيات، قبل أن يذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية فى منحته الدراسية الأولى (منحة فولبرايت ١٩٥٠ - ١٩٥١) ثم تحولت إلى بعثة من الحكومة المصرية إلى مينا بوليس (١٩٥١ - ١٩٥٢). ومن أهم لوحات هذه المرحلة: "الخياطة" و"الغسالة"، وفيهما يعمد الفنان إلى استخدام المنظور الفوقى، مما أتاح للمرأتين الكادحتين، ولأدوات العمل حولهما، أن تسيطر على الفراغ فى معمار متين ذى ألوان طاغية.

لكن بقدر ما بدأ حياته الفنية بالعمل على تجاوز الواقع الفنى والاجتماعى القائم آنذاك، كانت حياته الفنية بعد ذلك تجاوزًا متصلاً للاتجاهات السائدة، حتى لما يمارسه هو نفسه، إذا ما استشعر تحوله إلى نمط مكرر، أو شيوع أسلوبه بين زملائه فى فترة معينة، مهتما دائمًا بأن يظل فنانًا طليعيًا، وكاشفًا لآفاق غير مطروقة.

هكذا نلاحظ فى أعماله طوال الخمسينات بعد عودته من الولايات المتحدة تبلور رؤية جمالية جديدة لديه، تخففت إلى حد بعيد من أثقال التعبير الموضوعى المباشر والفكرة الصارخة، واهتمت - بالدرجة الأولى - ببنائية العمل الفنى القائمة على أشكال مستوحاة من الفنون الفلكورية، التى راح يتتبعها فى الأحياء الشعبية فى المدن أو القرى النائية بصعيد مصر، لكنه - إذ فعل ذلك - كان بعيدًا عن فن "الحلية البرجوازية أو السياحية"، بل يمكن القول إنه كان يتطلع إلى أسلوب تعبيرى ذى روح شعبية، مستقاة من تراث يرتبط بالحياة اليومية للشعب، ولا يرتبط بالعبادة مثل فنون الحضارات المصرية الثلاث، وهو فى ذلك كان فنا كاشفًا لأصول اجتماعية فقيرة، وإن كان ينضح بسمات طقوسية بدائية. ونلاحظ أن اللون كان يلعب دور البطولة فى هذه الأعمال، بقوته وصراحته وتحديد مساحاته فى إيقاع زخرفى، بما يشبه أعمال "ماتيس" و"راؤول" وغيرهما من "التعبيريين" و"الضوارى"، بما لديهم أيضًا من ميل إلى تأكيد الخط الخارجى القاتم وإلغاء البعد الثالث وتسطيح الأشكال. ونلاحظ فى هذه المرحلة كثيرًا من أوجه الشبه بين أعماله وأعمال معظم زملائه فى تلك الفترة من فنانى الجماعة.

ثم بدأ - مع أوائل الستينيات - رحلته مع الحرف العربى، لقد كان فى طليعة الفنانين المصريين والعرب الذين استخدموا حروف الكتابة كعنصر موضوعى وحيد فى تشكيل اللوحة، منطلقًا منه إلى رؤية قومية حديثة للفن المصرى والعربى.. والغريب أننا نكتشف أن إنجازه لأعمال هذه المرحلة "الحروفية" قد تم وهو فى بعثته الثانية إلى أمريكا (٦١-١٩٦٦)، إبان تحضيره لرسالة الدكتوراه بجامعة أوهايو كولمبس، وحين عرضها هناك أثارت ردود فعل متباينة بين الاستحسان والاستهجان، لكنه واصل تجربته حتى بعد عودته إلى الوطن، دون أن يسقط أسيرًا لأى من الاتجاهات الفنية الحديثة السائدة فى الغرب، وإن كان قد استفاد منها بدرجة كبيرة، بما يتلاقى ومنطلقاته الأصيلة، ويساعده للوصول إلى صيغة قومية جيدة للفن.

وليس من الصعب أن نلاحظ - فى هذه المرحلة أيضًا - استلهامه للتراث الشعبى، فعلى عكس معظم الفنانين "الحروفيين"، لم يهتم يوسف سيده بنقل الأنماط التقليدية والكلاسيكية للخط العربى، بل استوحى أقرب الخطوط إلى الكتابات الشعبية الساذجة على جدران البيوت فى مناسبات الحج وغيرها، وبالغ بشكل خاص فى مد حرفى الألف واللام إلى أعلى ارتفاع ممكن عن بقية الحروف،

ليستخدمهما فاصلاً إيقاعيًا متكررًا فى جملة موسيقية، وكذا فى تحديد مساحات لونية متقاطعة أو متداخلة، مما يقربها من زخارف قماش "الخيامية" الذى يستخدم فى السرادقات. ولعله أيضًا كان السبّاق إلى توظيف هذه الحروف توظيفًا موضوعيًا - وليس جماليًا فحسب - حين سعى إلى تكوين بعض الجمل المفيدة من مجمل الحروف والكلمات المتناثرة، ترمز إلى معنى وطنى وقومى، وهى - وإن بدت أقرب إلى الفوضى والتجريد - أبعد ما تكون عن ذلك، إنما يحكمها نظام بنائى يشابه نسق الزخرفة الإسلامية، كما تحمل رسالة وطنية، لمن شاء البحث عن موضوع للعمل الفنى.

ويوسف سيده - فى مرحلته الوسيطة حتى أوائل السبعينات - فنان صرحى التكوينات، صنعت لوحاته لتغطى جدرانا هائلة، جهير الألوان، صريح المساحات والنبرة، فنه لا يعرف الهمس أو المواربة، ولا ينفصل عن حياة العصر وواقع المجتمع، يعبر عنهما وينقدهما إذا لزم الأمر، لكنه - فى النهاية - لغة مستقلة عن الواقع، لغة بصرية تستمد مفرداتها وبلاغتها من "الشكل" وجمالياته، إيقاعها الموسيقى يجمع بين التوقيع الشرقى المنتظم، وبين الهارمونية المركبة فى تصاعد دراماتيكى.

وقد وجد فى انتصار أكتوبر ١٩٧٣ مادة غنية لتحقيق نزوعه الوطنى الجياش، فلم يكتف باستخدام الحروف التى تكون جملاً ترتبط بالحدث العظيم، بل جعل البطولة فى لوحات هذه الفترة لوجوه الجنود المليئة بالإصرار، مع رموز من اللغة الفرعونية مثل رسوم الطيور، واتخذت الحروف والكلمات مكان الإطار الخارجى، الذى يدوز حول هؤلاء الأبطال، فى ترديد كورالى احتفالى موحد القافية صاخب الأنغام، كالنشيد الحماسى.

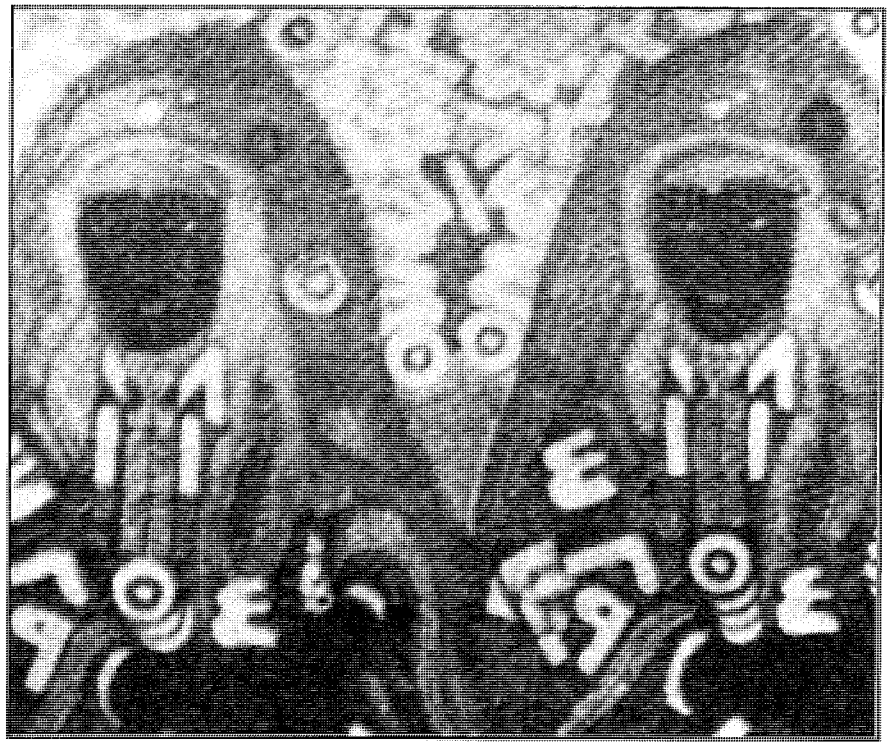
وعلى مدار السبعينات لعب "سيده" على هذا السلم الموسيقى بإيقاعات مختلفة بين الصخب والرقة، بين الموضوعية والتجريدية، بين الاقتصار على الحروف، وبين مزاوجتها بالمشخصات، وكثيراً ما كانت تستهويه اللعبة لذاتها، فيدندن بالألوان على القماش الأبيض بإيقاعات رتيبة كأنغام العود، دون التزام "بميلودية" أو جملة موسيقية.

فى مرحلته الأخيرة - من أواخر السبعينات حتى النهاية - تحول "سيدة" عن الحروف إلى الأرقام العربية، وقد خفتت حدة ألوانه، وأصبحت مشبعة بالرقة والصفاء، وصارت الأرقام دالة ورمزاً لعصر جديد هو عصر الكمبيوتر، واختناق الإنسان وسط حصار الأرقام، بزغ من خضم اللغة الرقمية الجديدة وجه الإنسان بين الحين والآخر، بعيون ساكنة أو حائرة أو مستنجدة، وبدا التكوين العام للوحة - التى صغر حجمها عن ذى قبل بدرجة كبيرة - محكماً إحكاماً هندسياً صارماً، فى متواليات عددية معقدة، تدور فى مسارات منتظمة حتى تقترب شيئًا فشيئًا وتحكم الخناق حول مركز اللوحة، الذى تبزغ منه العينان، لكن ما يخفف من وطأة هذا الشعور بالاختناق هو البهجة التى تضفيها الألوان، والطابع الزخرفى الشرقى للتكوين.

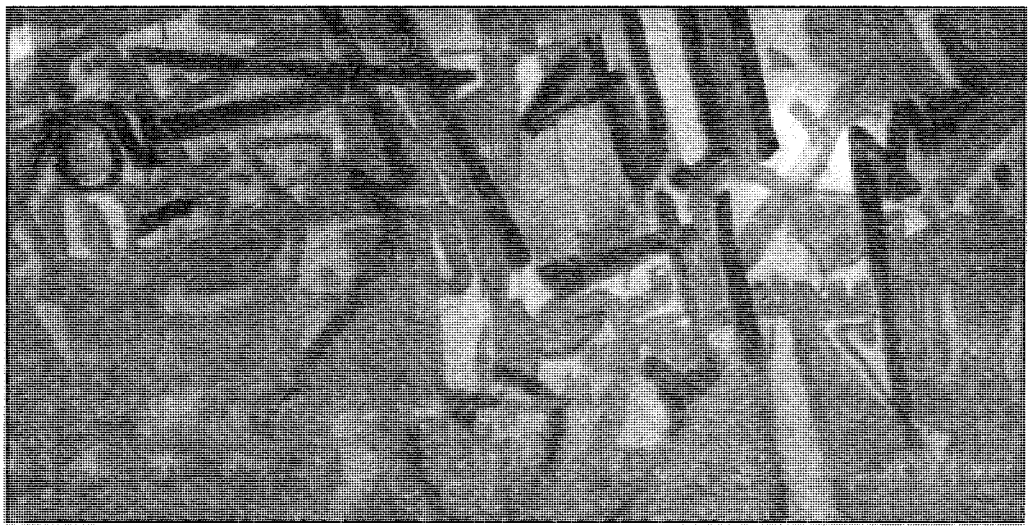
على أن حنينه الذى لا يفتر لتأكيد هويته المصرية والعربية، جعله يزاوج بين الأرقام الجديدة وبين حروف الكتابة حينًا، وحينًا آخر يكون من خلالها وجوها وأشخاصًا تذكرنا - مباشرة أو بصورة غير مباشرة - بعروس المولد الفاطمية ذات الجذور الشعبية، أو بالملكة نفرتيتى، أو بطابع الفن المصرى القديم على وجه العموم، لكن أشخاصه تبدو أطيافاً شفافة، لا تستطيع أن تستخلصها من بين زحام الحروف والأرقام إلا عين حساسة مدربة، ونلاحظ أن هذه المرحلة هى نتاج سنوات غربته الطويلة بالمملكة العربية السعودية وتأثيرها النفسى عليه، سلباً أو إيجاباً.

وسواء فى المرحلة التعبيرية الشعبية، أو فى المرحلة الحروفية القومية، أو فى المرحلة الرمزية الأخيرة بالأرقام، فإن الهم الأساسى ليوسف سيده كان دائماً هو انتماؤه إلى حضارة مصرية وعربية، والعثور على صيغة فنية تجسد هذا الانتماء، وتضيف إلى تيار الفن الحديث فى الخارج بقدر ما تأخذ منه، متحررة من مركب النقص الثقافى تجاه الغرب، ومتحررة كذلك من مركب الاستعلاء على بنى وطنه، ومن الرغبة فى تملق ذوقهم الفنى غير المدرب فى نفس الوقت.

وإذا كان الفنان يوسف سيدة قد أضناه لسنوات طويلة شعوره بالظلم والتجاهل- حتى أن هيئة ثقافية أو أكاديمية لم تتقدم بترشيحه لنيل جائزة الدولة التقديرية في الفن- فإن السماء كانت رحيمة به، حيث عاش سنواته الأخيرة في حالة مرضية إنعكست في تحليقه بعيداً عن الواقع، سابحاً في ملكوت الفن ورؤى الإبداع، وكأنه ولد حديثاً في عالم بلا ماض وهو ما حماه من قسوة الشعور بالجحود والنسيان!



خشوع – يوسف سيده



معزوفة بالحروف– يوسف سيده

الفصل الثالث

خوارج الجماعات والمؤسسة الرسمية

حامد عبد الله
سيف وأدهم وانلي

لسبب أو لآخر، ظل عدد من كبار الفنانين - عبر سنوات المخاض الثورى قبل يوليو ٥٢ وبعده- بعيدين عن الانخراط فى إحدى الجماعات الفنية العديدة، التى كانت سمة الحركة الفنية الشابة فى تلك الحقبة، وبعيدين أيضاً عن الارتباط بمؤسسات الدولة المعنية بالفن على السواء، بالرغم من أن بعضهم (مثل حامد عبد الله) كان ضمن البشارات الأولى لحركات التمرد والثورة فى مسار الفن المصرى الحديث، وفى حراك الوعى الطبقى والثقافى الذي مهد للثورة أيضاً، كما أن بعضهم الآخر (مثل سيف وأدهم وانلى) كانا من مشعلى الحرائق فى نظم الفن القديمة، ومن المبشرين بتيارات الفن الجديدة الوافدة من الغرب، بنفس القدر الذى كانا فيه من المؤمنين بالمنابع المصرية الصميمة، وبقدرتها على تحديث الفن المعاصر، ولعل ذلك كان حافزهما للتوافق مع الأجهزة الرسمية حول المشروعات القومية التى تشبع نوازع الانتماء عند الطرفين.

وسواء هذا الفنان أو ذاك، ولهذا السبب أو ذاك، فقد كان مصير بعضهم هو حَشّ الجذور التى تربطه بالواقع، والشتات فى أرجاء الأرض، أو الانعزال فى برزخ "الثغر"، بقدم على الشاطئ وأخرى فى البحر (سيف وأدهم)!

حامد عبد الله

وطن من الحروف والألوان

لم يعرف تاريخ الفن المصرى الحديث فناناً متمرداً على النظام - كل أشكال النظام - مثل ما عرف حامد عبد الله (١٩١٧-١٩٨٦)، ولم يعرف هذا التاريخ كذلك فناناً ملتزماً ووفياً لالتزامه طوال مشواره الفنى الذى امتد أكثر من نصف قرن.. مثله أيضاً.

عاش منذ كان فى السادسة عشرة رافضاً للتعاليم الأكاديمية، مهاجماً للتابعين للمدارس الأوروبية، وللمقلدين أيضاً للتراث أو للمظاهر الشعبية دون ابتكار.. داعياً إلى التجديد، ونافراً - فى الوقت ذاته - من الانتماء إلى الجماعات الفنية التى كانت تنادى بالتجديد.. معارضاً للنظام الاجتماعى والسياسى المستبد - إذ يؤمن بالثورة والتقدم - ومعارضاً فى الوقت ذاته للارتباط بأى جماعة أو حزب سياسى يسعى لتحقيق ما يؤمن به.. منتمياً حتى النخاع إلى التراب المصرى وحضارته العريقة والحياة الشعبية فى بلده، وهارباً - فى الوقت ذاته - من هذا التراب وتلك الحياة، إلى العيش فى رحاب الحضارة الأوروبية ثلاثين عاماً من حياته.. رافضاً أن يكون الفن وعاء للأفكار ووسيلة للنضال، ومسخرا فنه - فى نفس الوقت - لحمل الأفكار والمضامين الاجتماعية والوطنية خلال مشواره الفنى، بل والتبشير بها عبر قارات العالم.. رافضاً أن يتجرد العمل الفنى من المضمون والمعنى وفى نفس الوقت ساعياً - من خلال أبحاثه - إلى تحقيق الشكل الجمالى المجرد.. وأخيراً: متمرداً على حياته الزوجية فى بلده -كقيد على حريته- حتى لو كانت الزوجة فنانة موهوبة وتلميذة محبوبة له هى تحية حليم، ووفياً - مع ذلك - لهذه الحياة الزوجية بأوروبا فى هيكل أسرى جديد استمر ثلاثين عاماً إلى أن أنهاه الموت!..

هذا هو الفنان الذى جمع بمنتهى البساطة والصدق بين كل هذه التناقضات، وشغل العالم من أقصاه إلى أقصاه بفنه.. إلا مكاناً واحداً فشل فى اختراقه والتأثير فيه.. هو وطنه .. مصرا..

وأياً كانت التناقضات فى حياة حامد عبد الله، وأياً كان اتفاقنا أو اختلافنا حول خياراته، فثمة حقيقة لا اختلاف حولها، وهى أنه فنان نذر عمره الفنى كله لقضية واحدة لا ينازعها فيها أى اهتمام آخر: هى إبداعه الفنى.. رفض الوظيفة.. ورفض العمل الحر.. ورفض المؤسسة الزوجية.. تحقيقاً لطموحه الفنى. وذهب فى سبيل ذلك إلى أقصى درجات المخاطرة.. ألقى بنفسه فى بحر المجهول فى العالم كله مسافراً بلا متاع، ولا سند غير موهبته ولوحاته، رحالاً لا يتوقف، حاملاً هويته المصرية والعربية على كف، وعلى كفه الأخرى مصيره الذى يتشكل يوماً بيوم.. تلك المخاطرة ربما خاضها من قبله بعض جيل الرواد من فناننا العظام، مثل مختار وسعيد وصبرى وناجى وكامل وعياد ويونان، لكن مخاطراتهم جميعاً كانت محدودة بزمان ومكان، مأمونة بضمانات من الدولة أو من الطبقة العليا، وتنتهى بمهادنة مع وضعهم الاجتماعى، إذ سرعان ما عادوا إلى وطنهم ومناصبهم، قانعين بما جنوه من الرحلة من رصيد الخبرة والاكتشاف، وبما تبوأوه من مكانة فى المجتمع.. أما هو فكانت إرادته مثل إرادة اليائس الذى لا يملك إلا خياراً واحداً.. هو الحرية مهما كان الثمن.. وكان قدره أن يكبت حنينه أو يضرمه ناراً ويشعه وهجاً فى لوحاته، صانعاً بذلك وطناً من الخطوط والألوان!

وإذا كانت مخاطراته تلك قد نجحت وأثمرت له اعترافاً بقيمته من أوسع الأبواب، وشهرة عريضة فى أوروبا والعالم، وكفلت له غطاء اقتصادياً واجتماعياً - أو ما نسميه "الستر"- فإنه ظل دائماً متوجساً من العودة إلى مصر، خشية أن يفقد أغلى ما يملكه.. وهو الحرية.. ومن ثم فقد كان عليه - فى مقابل هذا - أن يدفع ثمناً غالياً هو نسيانه تماماً فى وطنه خلال غيابه الطويل، وعندما قرر أخيراً أن يواجه هذا القدر ويغيره بالعودة إلى مصر ومواصلة نشاطه فيها بعد انقطاع دام ثلاثين عاماً، تاركاً فى باريس بيته وأولاده ولوحاته ومسوقى إنتاجه وكل ما يملك، كان الوقت متأخراً جداً، وانتزع منه الموت زمام المبادرة، فى ليلة رأس السنة من عام ١٩٨٦ وهو فى أجازة قصيرة بين أسرته فى باريس بعد انتقاله للحياة فى مصر.

وبين الموت والميلاد محطات ومراحل، وتراث من الإبداع جدير بأن نقف أمامه ونتأمله.

ولد حامد عبد الله بحى المنيل بالقاهرة وقت أن كان منطقة زراعية، وقد مارس العمل الزراعى بينما كان يدرس فى المدرسة الابتدائية ثم الصناعية الزخرفية، وقد التحق بالأخيرة وسنه أربعة عشر عاماً وتخرج فيها عام ١٩٣٥، وبدأ يشق طريقه الفنى وهو فى السادسة عشرة.. لأن له أعمالاً مؤرخة فى عام ١٩٣٣. لكن تواجده الحميم والمؤثر فى الحركة الفنية بدأ عام ١٩٣٨ عندما عرض لوحاته فى صالون القاهرة السنوى الذى تقيمه جمعية محبى الفنون الجميلة، وفى العام التالى سافر إلى الأقصر والنوبة وقضى ستة أشهر فى دراسة الطبيعة والآثار المصرية، وعاد ليقيم أول معرض خاص له بالقاهرة ١٩٤٠ بقاعة هورس (بميدان سليمان باشا).

خلال كل ذلك لم يتوقف عن تأهيل نفسه فنياً، بعصامية عرفها أبناء ذلك الجيل أمثال سيف وانلى وشقيقه أدهم، فسعى إلى مراسم بعض الفنانين الأجانب يتعلم منهم ويطلع على الكتب الفنية ويتعرف على أساليب الأساتذة العالميين. واتخذ قراره باحتراف الفن، ومن ثم افتتح مرسماً لتعليم الهواة عام ١٩٤٢ واستمر مفتوحاً حتى ١٩٤٨، وكانت من بين تلميذاته تحية حليم (التى تزوجها عام ١٩٤٤) وإنجى أفلاطون وصفية حلمى حسين وعديد من أبناء وبنات الطبقات الأرستقراطية، حتى قيل إن الملكة السابقة فريدة ذو الفقار كانت من بينهم.

كانت سنوات الأربعينيات محتشدة بالمخاض العظيم فى تاريخ مصر والحركة الفنية معاً، وفى حياته هو أيضاً على الطرف الآخر..

كانت الحرب العالمية تضطرم ثم تضع أوزارها، فوق ركام من القيم والمسلمات البالية والتدهور الاقتصادى والتمزق السياسى وضعضعة القيادة أو الإرادة الوطنية فى ظل الاستعمار الانجليزى والقصر والحكومات العميلة والمترنحة، ومع لفحات نيران الحرب هبت على مصر أفكار جديدة فى السياسة والثقافة على السواء، ووجدت حبوب اللقاح الوافدة مع "فراشات" الحرب المثقفة من جنود حلف الأطلنطى الذين كان من بينهم رسامون وشعراء ومفكرون - وجدت زهوراً متفتحة لاستقبالها بين جماعات الثوريين من سياسيين وشعراء وفنانين مصريين، وكانت ثمرتها العظمى فى السياسة هى ثورة ١٩٤٦ بقيادة اللجنة الوطنية للطلبة والعمال، أما ثمرتها الأولى فى الأدب والفن فكانت جماعة "الفن والحرية" بقيادة الشاعر جورج حنين والفنانين رمسيس يونان وكامل التلمسانى وفؤاد كامل (وقد عرضنا لفكرهم وفنهم فى الصفحات السابقة).

وبالرغم من أن حامد عبد الله كان أسبق من جيل الفن والحرية فى إبداعه وثورته على الجمود الأكاديمى وتحرره من محاكاة الطبيعة ونزعته التعبيرية الجامحة، وبالرغم من أنه لا يقل عنهم اطلاعاً على مدارس الفن الغربى الحديث، أو قابلية لاعتناق الفكر الثورى أو للحلم بعالم جديد، فإنه ابتعد عن الانضمام إليهم أو حتى المشاركة فى معارضهم التى كانت تضم العشرات من الفنانين - مصريين وأجانب - وعلى العكس من ذلك ألقى بنفسه فى خضم الحياة الشعبية، يمتص رحيقها ليفرزه فى لوحات تعكس روح البيئة المصرية، متخذاً الفطرة الشعبية والعفوية الطازجة أسلوباً لإنتاجه، مبتعداً عن المحاكاة لمظاهر الطبيعة.

هكذا أدرك مبكراً الشرك الذى تندفع إليه الحركة الفنية الشابة: شرك التبعية للثقافة الأوروبية الغازية، وأدرك أن الاستقلال - مع البحث فى جماليات البيئة المحلية والتراث الحضارى - هو طريقه الوحيد لتبلور شخصية مصرية متميزة للفن.

وهكذا راح يتنقّل على امتداد نهر النيل، من جزيرة الذهب بالقاهرة إلى الأقصر وأسوان والنوبة،

مارا بمعابد طيبة ومقابر الأشراف، دارساً عبقرية فن الأجداد وعبقرية المكان.. خاصة الضوء والخط والإيقاع.

فى أعماله خلال تلك المرحلة - التى امتدت حتى ١٩٥٥ - نجد الواقع العينى ماثلاً أمامنا: الإنسان والطبيعة، لكنه واقع تخلى عن قوانينه الظاهرية، ليصبح واقعاً فنياً، لقد خلا من البعد الثالث وقواعد المنظور، وتحرر من النسب الطبيعية للأجسام، ومن التجسيد بالظل والنور، ومن محاكاة الألوان لمثيلاتها فى الطبيعة، ومن الضوء ذى الاتجاه المحدد كما تراه العين، وأصبحت اللوحة حالة انفعالية مشحونة بالتعبير الحر بخطوط سميكة تندفع فى جرأة وتجنح إلى المبالغة واختزال التفاصيل تاركة فراغاً أبيض رقيقاً بينها وبين مساحات الألوان الداخلية للجسم يقوم مقام الضوء، وكأن الضوء بذلك يشع من داخل الجسم ولا يأتيه من خارجه، كما يعطى ذلك للأجسام مثاقيل راسخة، ويربط بين عناصر التكوين بحرية لا تتقيد إلا بتحقيق إيقاع حركتها (بطيئة أو سريعة)، أما الألوان فكانت دفقات مسفوحة متوهجة بدائية متوترة السطح خشنة الملمس صريحة لا تعرف الخلط فوق "بالتة" الألوان.. إنها أعمال توحى لنا بفن الطفل ورسوم الفنان الشعبى، لكن بحساب عقلى لا يملكه كلاهما، وقد تذكرنا - من زاوية أخرى - بالفنانين الوحشيين فى فرنسا مثل ماتيس وراووه، أو بأعمال التعبيريين من أمثال ماكس إيرنست.

أما موضوعات تلك اللوحات فكانت تحفل بمشاهد الطبيعة الخلوية والحياة فى الأحياء الفقيرة والمقاهى الشعبية ومشاهد العمل فى الحقول ومشاهد العائلة (وكان مغرماً بثنائيات الرجل والمرأة) وتملأنا هذه اللوحات إحساساً بثقل الواقع الاجتماعى الغليظ، لكن شخوصها مع ذلك تتخذ سمتا عملاقياً مقاوماً لا يعرف الانحناء، وحسا من الفكاهة والسخرية من واقعها، ونذكر من تلك المرحلة لوحات (هموم العيش، القيظ، العائلة، مخيمر وأسرته).

وبالرغم من موقفه المتحفظ ضد الحضارة الأوروبية، فقد استولى عليه مبكراً حلم السفر إلى أوروبا واقتحامها بفنه، وهكذا بدأ اتصاله بها منذ أوائل الخمسينات، بجولات بين العديد من الدول الأوروبية، خاصة حول حوض البحر الأبيض المتوسط، مثل اليونان وإيطاليا وفرنسا قبل أن يتجه إلى إنجلترا، واستطاع أن يلفت إليه أنظار النقاد وجمهور الفن فى تلك البلاد، وهو ما شجعه عام ١٩٥٦ على اتخاذ أكبر قرار فى حياته كلها، وهو أن يقيم نهائياً فى أوروبا.

كانت العلاقة بينه وبين زوجته الفنانة تحية حليم قد وصلت إلى طريق مسدود، بالرغم من عمق العلاقة وذكريات الكفاح المشترك بينهما بمصر وفرنسا فى ظل أقسى ظروف الحياة المادية من أجل الفن والاستقلال بحياتهما، وقد سبق أن انفصلا من قبل لمدة عام كامل وعادا لتستمر الحياة بينهما عشرة أعوام أخرى.. وفى ذلك العام (١٩٥٦) تم انفصالهما إلى الأبد ليشق كل منهما طريقه مستقلاً.

هكذا خرج حامد عبد الله من مصر ١٩٥٦ خروجه الكبير، وقبل سفره أقام معرضاً شاملاً لأعماله خلال ٢٣ سنة بقاعة جمعية محبى الفنون الجميلة بالجزيرة آنذاك (مقر نقابة الفنانين التشكيليين اليوم)، وكأنه يعطى لبلده مالها عليه قبل الرحيل، واتجه إلى كوبنهاجن بالدانمارك حيث أقام بها عشر سنوات، تزوج خلالها مرة أخرى من السيدة كريستين، التى رافقته طوال رحلة حياته التالية وأنجبت له فيما بعد أولاده الثلاثة. وعمل بالتدريس فى أكاديمية الفنون الجميلة بكوبنهاجن، التى أصبحت بالنسبة له مطار إقلاع ينطلق منه لإقامة معارضه فى العواصم الأوروبية والآسيوية والأمريكية فى رحلات قارية متتالية، ففى رحلته عبر أوروبا عرض فى كل من باريس وأمستردام وروتردام وبروكسل (بالإضافة إلى كوبنهاجن) وفى رحلته الأمريكية عرض فى واشنطن ونيويورك، وفى رحلته الآسيوية - بالشرق الأقصى - عرض فى سيول وطوكيو وتايوان ومانيلا وتايلاند وبكين وجاكارتا وسايجون ورانجون، وفى رحلته الهندية عرض فى كلكتا ونيودلهى وبومباى، ومدراس، وكولومبو وكراتشى، وبعد ذلك عرَّج على طهران وكركوك، وأخيراً على بغداد ودمشق وبيروت.. وكان ذلك فى عام ١٩٦٧ على وجه التقريب.

وقد نجحت تلك الجولات فى جذب الانتباه إليه وإشادة النقاد به فى كل مكان يحل به خاصة لما تعكسه من واقع وروح البيئة المصرية، فقد كانت تلك المعارض تحمل أسماء مثل ضمير الأرض، إشارات مصرية، سمات عربية، طلاسم.. وهى أعمال تنتمى غالباً إلى مرحلة ما قبل ١٩٥٦، لكنه ابتداء من ١٩٥٧ دخل فى مرحلة أخرى، حيث تباعدت الصور العينية للواقع المصرى، واشتبك فى حوار طويل مع حروف الكتابة العربية، يستخلص جمالياتها وإمكاناتها التعبيرية، ويتخذها بديلاً عن الشخصيات الواقعية، التى صارت على ما يبدو شكلاً متخلفاً بالنسبة للفن الأوروبى، كما يستخلص من هذه الحروف إمكانية التميز بشخصية مصرية وعربية فريدة إزاء العالم الخارجى، ومن ناحية ثالثة فإنها تحمل تضمين الحروف معانى يشعر بحاجته إلى التعبير عنها.

كان الحرف العربى يملك السلاسة التى تناسب خطوط حامد المندفعة أو المتقطعة أو المتوترة، لهذا بدأ باستخدامها بدون تحديد واضح معتمداً على جرة الخط الواحد المتداخل فى بعضه البعض مثل ثنيات الحبل أو الأفعى، ثم راح يكون منها أشكالاً أقرب إلى أجرام وشهب غامضة تسبح فى الفضاء، أو رموزاً أقرب إلى لغة سحرية مركبة على أرضية مسطحة، وقد أطلق على هذه المجموعة اسم "طلاسم" واستمرت تقريباً حتى ١٩٧٦

ومنذ ١٩٦٤ - وربما بالتوازى مع الخط السابق - اتجه إلى استخدام الحروف كمنظومة تعبيرية مقروءة تعكس موقفاً سياسياً، وبلغت هذه المنظومات ذروتها ابتداء من ١٩٦٨ وأصبحت مرفأه التعبيرى والجمالى لعشر سنوات متتالية.. كانت تلك هى حقبة الآلام والأحداث الجسيمة فى تاريخ

الوطن.. هزيمة ١٩٦٧ .. سنوات الهوان والمعاناة وحروب الاستنزاف.. ثم حرب أكتوبر ١٩٧٣م وسياسة الانفتاح والتطبيع مع إسرائيل، والقطيعة مع البلاد العربية.. وكان حامد عبد الله يعيش عذابات هذه الآلام مرتين : واحدة كمواطن غريب عن وطنه، يلهب أعماقه - كجمرة متقدة - إحساسه بالعجز عن فعل أى شئ أو المشاركة حتى بالكلمة فى مواجهة هذه الأحداث، وثانية لأن كل نبوءاته السابقة بزوال الصهيونية التى عبر عنها فى العديد من لوحاته في مرحلة الستينات قد تمخضت عن أوهام، وأن العدو قد حقق كل أهدافه فى النهاية.. لذا جعل الحروف وسيلة للتعبير عن ذاته ولتجاوز عجزه، أصبحت الحروف أشخاصاً آدمية.. تتلوى.. تتمدد.. تتطاول.. تتطامن.. تتعانق.. تتصارع... أصبحت أنات مكتومة وصرخات ملتاعة، كلغة "الآى آي" فى قصة يوسف إدريس الشهيرة.. هكذا تجمعت مئات الحروف لتصنع كلمات يمزقها الألم ويوحدها الرعب مثل: الهزيمة - الخيانة - القحط - المجاعة - الهوان - ملعون - الذلة - الفاقة - السجن - الخادم - الصهيونية..

وقد استخدم عبد الله أسلوبين مختلفين فى منظوماته الحروفية: الأول هو التعبيرية العشوائية، حيث يستخدم عجائن سميكة فوق سطوح مجمدة ومتوترة ومشققة كالأرض العطشى، بخامات غريبة مثل لدائن البلاستيك وأسطح الخيش والحصير وألوان الأكريل والدوكو فوق الزجاج والزفت المخطوط بالحصى، ويستخدم فى التلوين فرشاة الحائط العريضة (المشط) فى جرة عنيفة.. والثانى هو البنائية الهندسية، التى تقترب من (الريليف) أو النحت البارز، وتقوم فيها الحروف على شكل خطوط مستقيمة رأسياً وأفقياً، فى نظام رصين يذكرنا بالكتابات العربية المنحوتة على واجهات العمارة الإسلامية المملوكية.. وكان بذلك يستثمر كل جماليات الحروف العربية وطواعيتها للتحوير والتشكيل، كما يحيى تقليداً فرعونياً قديماً فى الكتابات الفرعونية البارزة والغائرة فوق الجدران، ومن ثم فقد وجد فى هذا الأسلوب إشباعاً لنزعته إلى التجريد الموصول بالتراث الحضارى.

وفكرة استخدام حروف الكتابة ليست فى الحقيقة من ابتكار حامد عبد الله أو غيره من الفنانين العرب، لقد سبقه إليها التكعيبيون فى فرنسا فى أوائل هذا القرن، واستخدمت كعنصر يضاف إلى بقية العناصر التجريدية فى اللوحة، بل إن الفنان السويسرى بول كلى استخدم الحروف العربية فى تشكيلات تجريدية تنحو نحو الزخرفة بعد زيارته لتونس ١٩١٦، وفى أواخر الخمسينات كان عدد من الفنانين العرب بباريس يبحثون فى جماليات الخط العربى كوسيلة للتجريد، ومنذ أوائل الستينيات انتشرت حركة عريضة فى الفن العربى خاصة فى العراق ومصر لاستخدام الحروف العربية (يوسف سيده وعمر النجدى وغيرهما فى مصر، شاكر حسن آل سعيد وهاشم السمرجى فى العراق، وأمين نخلة فى لبنان.. إلخ) وإن كان الأرجح أن حامد عبد الله كان أسبقهم إلى استخدامها، لأن تجاربه فيها بدأت منذ ١٩٥٨، فضلاً عن أن منهجهم مختلف تماماً عن منهجه، فما يسعون إليه هو تفجير

الإمكانات التجريدية للحرف، بينما يسعى هو لتفجير الإمكانات التعبيرية فيه.

فى السنوات الأخيرة من حياته ازداد قرباً من "لغة الفن الخالصة" كأنما بلغ مرحلة من الزهد أو التصوف، وأصبح يسعى إلى عناق المطلق والمجهول، ويندمج فى الكون الذى لا تحده حدود، وكانت له فى ذلك مكابدات وآلام وتطوحات، عكسها جميعا فى مجموعته الأخيرة (١٩٨٠ - ١٩٨٣) باسم "تقلصات".

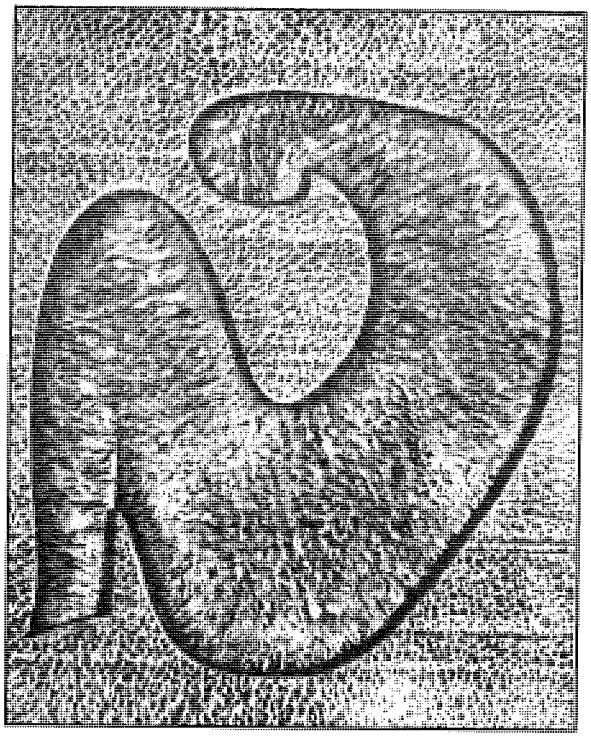
فى هذه المجموعة نشعر بأنه التحم بالطبيعة بشكل غريب، خاصة بالجبال والصخور، أو ما يتراءى لنا كذلك، إذ لا نستطيع الجزم بماهية العناصر المصورة، لاسيما وقد رسمت بلون واحد رمادى وبشفافية عالية، وبالرغم مما تمتلئ به من التجاعيد والاخاديد والنتوءات والوهاد والشظايا المسنونة، وما تعكسه من عذاب روحى وظمأ إلى اكتناه شئ مجهول، فإنها تمتلئ بصفاء وسكينة من نوع ما، وكأنها تأخذك إلى رحلة فى ضوء القمر أو مطلع الفجر.. إلى أرض لم تطأها قدم بشر.

ترى هل كانت هذه الأرض المجهولة هى رؤيا عبد الله الأخيرة.. رؤيا جواب الآفاق العجوز بعد أن هده الترحال؟.. أكان يرى السلام على الأرض حلما مستحيلاً معذباً بتقلصات الألم؟.. أم كان يرنو إلى أرض سيناء كتجسيد للأمان المستباح؟..

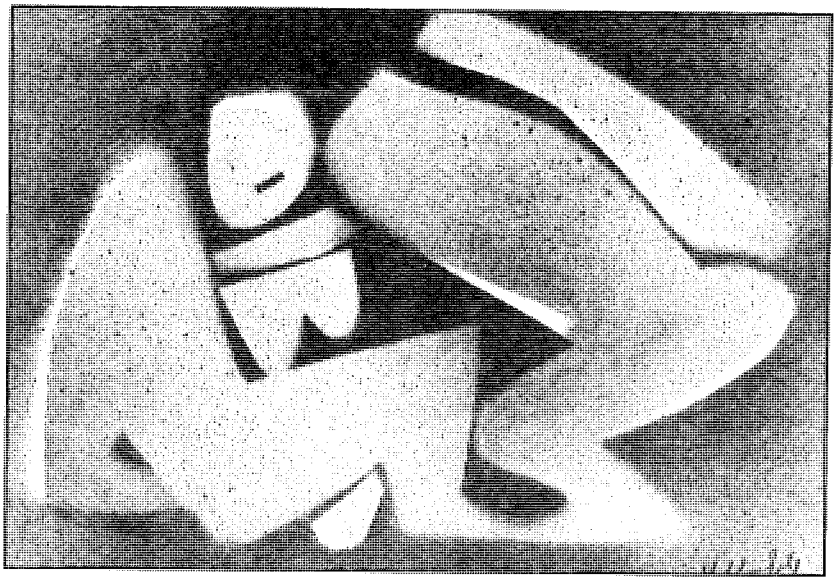
أياً ما كان الأمر، فقد رحل المحارب القديم وهو بعيد عن وطنه، يحلم بالعودة إليه ليحقق آمالاً سرقها منه الزمن!..

وفى مبادرة فذة للوفاء تقدمت زوجته الدانمركية المقيمة مع أولادهما بباريس إلى وزارة الثقافة - منذ وفاته - بمشروع لإهداء أعماله إلى مصر لتخصص لها جناحاً بمتحف الفن الحديث، وقبل المركز القومى للفنون التشكيلية الهدية وهي عشرون لوحة زيتية من مراحله المختلفة وتسلمها المتحف بالفعل، لكنها حتى اليوم حبيسة المخازن المظلمة، وتبخر الوعد بتخصيص جناح متحفي لها!

المقهور – حامد عبد الله



ريليف – حامد عبد الله



ريليف – حامد عبد الله

سيف وأدهم وانلى

سيمفونيات صداحة بالخطوط والألوان

مثل كل عام منذ ١٩٧٩، مر فى صمت يوم ٣١ مارس، ذكرى ميلاد الفنان التشكيلى الشهير سيف وانلى، الذى ولد عام ١٩٠٦، ومن قبل هذا اليوم مر أيضاً يوم ١٥ فبراير، ذكرى وفاته، دون أن يتذكره أحد، ولو حتى بمقالة صغيرة أو بخبر فى جريدة، وهو الذى كان يملأ مصر والمحافل الدولية بمعارضه ومشاركاته الإبداعية، ولم يكن يمر يوم إلا واسمه يرصع صفحات الأخبار هنا وهناك. وكان هذا النسيان أيضاً هو مصير ذكرى شقيقه الفنان أدهم (الذى توفى عام ١٩٥٩)، وهما يمثلان أشهر ثنائى فى الحركة التشكيلية المصرية المعاصرة، ويعدان من أهم رواد حركة التجديد بها، ممن فتحوا أمامها آفاقاً جديدة على صعيد الفن العالمى، وكانا معاً فى تناغم وتكامل واندماج ثلاثين عاماً متصلة، تجمعهما وحدة المعاناة والكفاح والنجاح، بل وحدة المزاج والروح، وقد تركت صدمة رحيل أدهم أثراً مروعاً فى نفس سيف، وظل مكتئباً لفترة طويلة، عازفاً عن الرسم، وعندما عاد إلى فرشاته كانت قد هجرته ألوانه البهيجة الصداحة التى عرف بها، وسيطر على لوحاته اللون الأسود بدرجاته الرمادية سنوات عديدة.

ولم يكسر قاعدة الجحود والنسيان لهما إلا معرض أقامته عام ١٩٨٨ قاعة عبد المنعم الصاوى للفنون والآداب (التى أغلقت بعد وقت قصير)، ضم الرسوم السريعة لسيف وانلى، كما ضم صفحات من مخطوطات مذكراته الشخصية نشرت لأول مرة، وفى إحداهما كتب عن أزمة فقده لشقيقه أدهم قائلاً:

"... ماذا أقول وقد صرت وحيداً، رغم ما يحوطنى من الأهل والأصدقاء؟ لأن فقدى لأدهم لا يعوضنى فيه أحد، لقد كان كل منا ظلا للآخر، فتصوروا رجلاً فقد ظله فى يوم لا ليلة له!.. رأيته يتلاشى أمامى، وكان الأمل بشفائه يقف أمامى متجسداً حتى تبدد، ولم أصدق أبداً ما حدث، وتجمع

الدمع فى عينى، إلى أن أسالته مرارة الحقيقة".

"... بعد أن ذهب هو إلى مكان لم يترك لى عنوانه، أصبحت ألوانى سوداء.. بلا تعمد.. ما هذا؟!.. أنا الذى كانت ألوانى صدّاحة، وكنت معروفاً بها، أنا الذى كنت أضع اللون الأزرق بجوار اللون الأخضر، أو الأخضر مع الأخضر والأحمر مع الأحمر، متحدياً المصطلح فى فن التصوير.. ها أنا وفّقت أخيراً إلى القيمة الجلالية للون الأسود ومشتقاته الرمادية!!".

كان الأخوان وانلى يذوبان عشقاً فى الطبيعة والحياة الشعبية المصرية، وكانت أعمالهما تجسيداً جمالياً ينبض بهذا العشق، بالرغم من أنهما - مثلهما فى ذلك مثل الشاعر بيرم التونسى والأديب يحيى حقى والفنان محمد ناجى - ينحدران من أصول غير مصرية، إذ أن عائلتهما نزحت من منطقة بحر قزوين. وكلمة "وانلى" هى اسم جزيرة بالقوقاز.. وبرغم هذا الانتماء لطبقة الأتراك المتعجرفة والمتعالية على عامة الشعب المصرى، حتى ولو أخنى عليها الدهر، فإن الأخوين سيف وأدهم كانا يضرب بهما المثل فى التواضع والبساطة والفطرة الشعبية، يتشابهان فى ذلك مع بيرم ويحيى حقى، كما يتشابهان معهما ومع ناجي في التعبير السهل الممتنع عن الشخصية المصرية وبساطتها المركبة، وجميعهم يستطيعون توصيل رؤاهم إلى الملتقى - أدباً أو فناً - وإمتاعه وإثارة تعاطفه وفكره، دون تكلف أو استعلاء، بل دون بذل أى مجهود فى الصياغة الفنية، أو هذا هو ما يبدو لنا على الأقل.

ومثلهما مثل أغلب رموز جيل النهضة المصرية، لم يكن انتماؤهما لمصر محل مساومة مهما عظمت الإغراءات، ومهما بلغت قسوة الظروف، فقد مرت بسيف وأدهم ظروف مادية واجتماعية عصيبة ذاقا خلالها الحرمان والتشرد، وقد كان بوسعهما - بعد أن صادقا العديد من الشخصيات الدولية المرموقة التى تزور الإسكندرية مع الفرق الأجنبية، وبعد أن سافرا إلى كثير من دول أوربا وأصبح فنهما مطلوبا فيها - كان بوسعهما أن يتركا مصر إلى أى عاصمة أوربية ليحققا نجاحاً عالمياً، لكنهما رفضا كل الفرص والعروض التى قدمت إليهما، وفضلاً العيش بالإسكندرية.. وها هو سيف يكتب بقلمه فى إحدى صفحات مذكراته:

"... جاءنا يوما خطاب من مدام جان كاستيل -صاحبة جاليرى بباريس- تطلب منا التعاقد معها على مبلغ خمسمائة جنيه شهرياً لمدة خمس سنوات قابلة للتجديد، وقد علمنا أن لهذه السيدة مكانة لدى الفنانين هناك ويلقبونها "الأم" حيث إن لها فضل تقديمهم إلى المجتمع، ومنهم بيكاسو، ولكن لم نستجب لدعوة هذه السيدة، بعد مقابلتنا للسيد وزير الثقافة، الذى لاقانا بلطف، وفهمنا منه أن الدولة فى صدد عمل الكثير للفنانين، ففضلنا أن نعمل باسم بلدنا تحت رعاية جمهوريتنا..".

ولنا أن نتخيل قيمة الخمسمائة جنيه شهرياً فى الخمسينيات، فى الوقت الذى كانت قيمة مكافأة التفرغ للفن التى قرر وزير الثقافة آنذاك (ثروت عكاشة) منحها لكل منهما ستين جنيهاً، ومع ذلك كانا

أكثر سعادة بها!

لكن.. من هما الأخوان وانلى؟

ولد سيف (واسمه الكامل محمد سيف الدين) بالإسكندرية فى ٣١ مارس ١٩٠٦، أما أدهم فولد فى ٢٥ فبراير ١٩٠٨. أبوهما هو إسماعيل بك محمد وانلى، أما الوالدة فهى عصمت هانم الداغستانى، وكان مولدهما على يدى الداية التركية "صالحة أفندى"، بينما كان جدهما السنجق محمد وانلى باشا، أما عائلة الداغستانى التى تنحدر منها والدتهما فتنتمى إلى المغول حكام وأمراء دولة الداغستان. وهكذا عاش الأخوان وانلى طفولتهما فى بيت كبير هو "سراى عرفان باشا" بحى محرم بك بالإسكندرية، حيث تتردد فيه ذكريات عزّ زائل، إذ تدهورت أحوال الأسرة وتبددت ثروتها قبل مولدهما بأكثر من عشرين عاماً، بالتحديد منذ احتلال الإنجليز لمصر عام ١٨٨٢، وعندما حصل الأخوان على شهادة البكالوريا، عملا كموظفين صغيرين بجمرك الإسكندرية، وظلا به سنوات طويلة، فيما يتخذان من الرسم هواية، حتى أمكنهما الاستقالة والتفرغ لممارسة الفن.

درس الأخوان فن الرسم والتصوير الزيتى فى مرسم المصور الايطالى "أنوريكو بيكى"، وهو أحد المراسم الأجنبية العديدة التى كانت منتشرة بالإسكندرية حتى النصف الأول من القرن العشرين، وطافا بالعديد من متاحف العالم ومعارضه، يستوعبان ويختزنان ويتمثلان الرؤى والتجارب، ليقدما فى النهاية رؤاهما الخاصة، التى كان لها طعم مختلف تماماً عن طعوم الفن المصرى والأجنبى السائدة فى مصر فترة الثلاثينيات، سيَّما إن جيل الرواد كان قد قال كلمته وانتهى إلى حالة من الجمود الأكاديمى، وسيطرت على الساحة الفنية أساليب لوحة الصالون المنمقة ببرودة ألوانها وجمالها المتأنق الزائف.

كانت بدايتهما بالأسلوب الانطباعى، بعفويته وخشونة لمساته وتوهج ألوانه وتعبيره عن ضوء الشمس والحياة المفعمة بالحركة فى الشوارع والمقاهى البلدية، وفى المهرجانات والاحتفالات الشعبية، وعلى شاطئ البحر أو ترعة المحمودية، ثم انتقلا إلى نزعة تعبيرية عنيفة الحركة والألوان والأضواء، خاصة فى لوحاتهما عن عالم السيرك ومصارعة الثيران والصيادين وراقصات الباليه ومغنيات الأوبرا.

عند ذلك يبدأ التمايز بين الأخوين فى أساليبهما الفنية وموضوعاتهما.. فبينما يظل أدهم حريصاً على "الموضوع الشعبى" والنزعة التلقائية فى تسجيل الطبيعة والمشاعر النفسية، فإن سيف يتوغل فى اتجاه التجريب الشكلى نحو تطوير وإثراء لغته الجمالية، متأثراً بالاتجاهات التكعيبية والتجريدية، جاعلاً "الموضوع" فى خلفية اهتمامه، فيما يعطى الاهتمام الأكبر "للبناء الفنى"، مستلهما فى ذلك البناء الهارمونى و"البلفونى" فى الموسيقى، حتى أنه استغرق فترة يرسم لوحات تجريدية على أنغام

الموسيقى السيمفونية مستوحياً إيقاعاتها وصراعها الدرامى، خاصة فاجنر وبيتهوفن واستزافنسكي.. يقول فى مذكراته:

"... ولما كنت - أنا وأخى - من محبى الموسيقى العالمية، نظراً للعلاقة الوثيقة بينها وبين فن التصوير والفنون الأخرى، فقد حاولت التأثر بها فى الإنتاج التجريدى، كما تأثرت بها من قبل فى اللوحات الواقعية ذات الألوان المتجانسة "الهارمونية". وأما اللوحات التى كنت متحدياً فيها المصطلحات المعمول بها، بوضع الألوان الباردة متجاورة فى لوحة. والألوان الساخنة فى لوحة أخرى، فما كانت إلا محاولات متأثرة بموسيقى استرافنسكى، كنت أقوم برسمها لنفسى، ولكن القوم أُعجبوا بها واقتنى معظمها للأسف خارج القطر".

"... وذات ليلة سمعت صوت الحاكى بمنزل الجيران الذى تفصل بيننا وبينه حارة ضيقة، يردد السيمفونية الثالثة لبيتهوفن، وكان أدهم يحبها كثيراً، فأحضرت لوحة جديدة وبدأت يدى تسير مع الأنغام إلى أن تمت، فأشعلت سيجارة وأنا أتمعن فى النتيجة، وجاء (رمزى) وعندما شاهد اللوحة قال: هذه سيمفونية.. فقلت له: نعم.. فقال: إعرضها فى بينالى الإسكندرية هذا العام"

والطريف أنه عرضها فعلاً فحازت الجائزة الكبرى فى البينالى عام ١٩٥٩.

يقول سيف فى مذكراته عن مفهومه للبناء فى العمل الفنى:

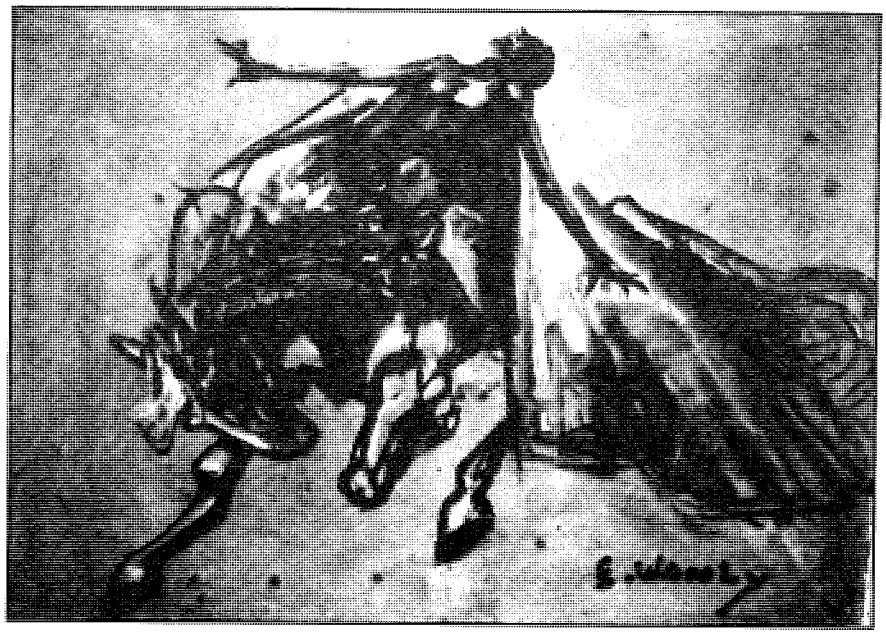
"... إن كلمة بناء فى الفن المعاصر لها مفهوم أكثر عمقاً من كلمة تكوين Composition التى كانت مستعملة قبل ذلك، فالبناء هو الربط بين عناصر اللوحة من حيث جمال الخطوط وموسيقية الألوان وصفاء المساحات، مضحياً فى سبيل ذلك بالبعد الثالث للمنظور، وهذه العملية ليست جديدة علينا، إذ كانت عماد الفن الفرعونى والإسلامى، استفاد منها فنانو الغرب، بينما استغرق الشرق فى سنة من النوم بين أحلام مفزعة عن الحرام والحلال بالنسبة لممارسة الفن.. أما كلمة تكوين فكان لها معناها قبل ذلك، من حيث جمع شعاب الموضوع من هنا وهناك ثم وضعه فى لوحة واحدة، ولولا قوة الأداء وأستاذية الفنان (يقصد الفنان الكلاسيكى) لكانت اللوحة مفككة الوحدة".

أقام سيف عشرات المعارض مع شقيقه أدهم ومنفرداً بعد رحيله، وطافت لوحاته أنحاء العالم سفيرا فوق العادة لفن بلاده، حتى مات فى استوكهولم وهو فى بداية جولة لمعرضه بعواصم أوربا فى ١٥ يناير ١٩٧٩، فكان بحق شهيد الفن.

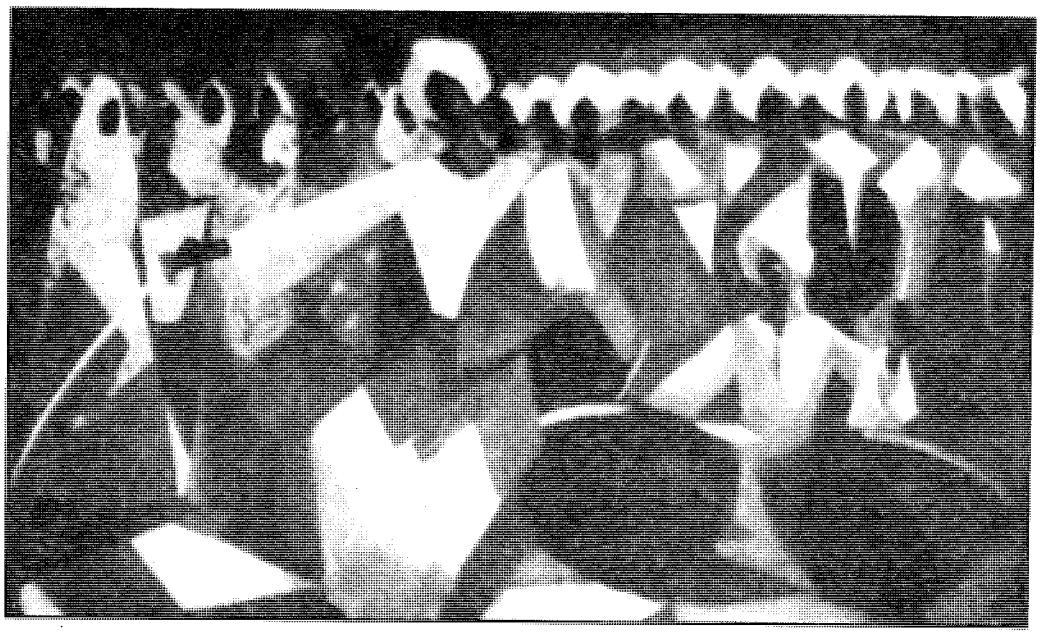
وقد حرصت الفنانة إحسان مختار زوجة الفنان سيف على تراثه بعد وفاته، لكنه لم ينج مع ذلك من التسرب على أيدى الخدم خلال حياتها القصيرة من بعده، حيث لم يكفوا عن الاستيلاء على كل ما تطاله أيديهم من اسكتشات وكتب واسطوانات موسيقية وبيعه سراً، ثم تعرضت الشقة للنهب المستمر بعد رحيلها، إذ لم يكن هناك من يرعاها ويحافظ على محتوياتها النفيسة، التى كانت تباع فى أسواق

التحف القديمة بحى العطارين بالإسكندرية بأبخس الأثمان، وبالرغم من أن وزارة الثقافة قد استطاعت إنقاذ ما تبقى من تراث الأخوين، لتقيم به جناحاً لهما ملحقاً بمتحف الفنان محمود سعيد بالثغر، فمازال السوق مليئاً بعشرات اللوحات الزيتية ومئات الاسكتشات الخاصة بهما، يتداولها تجار الروبابيكيا القدامى، الذين عرفوا الطريق مؤخراً إلى قاعات العرض الخاصة، وراحوا يبيعونها بأعلى الأسعار..

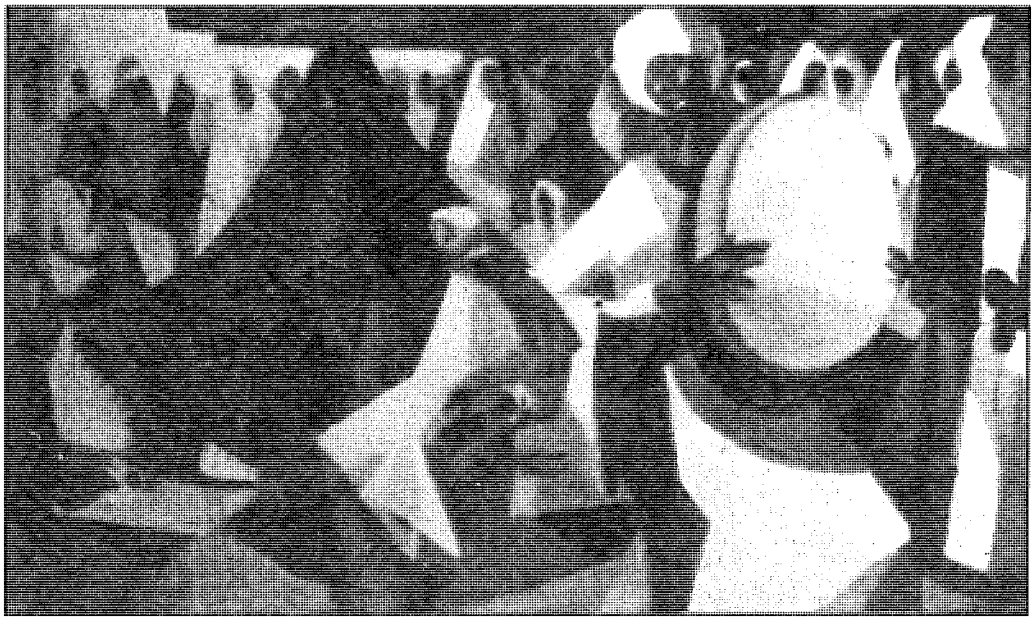
وإذا كانت الدولة قد كرمت سيف أثناء حياته بجائزتها التقديرية عام ١٩٧٣، فإن تكريمها الحقيقى له ولشقيقه أدهم قد تم منذ شهور قليلة بافتتاح الجناح المخصص لأعمالهما بمتحف محمود سعيد بالاسكندرية، بعد عشرين عاماً من العمل فيه!.. وهكذا يتم التواصل بين إبداعهما وبين الشعب الذى أحباه وأحبهما، ويتضاعف التكريم لو قامت بنشر مذكرات سيف وطبع لوحات الشقيقين على نطاق واسع، كى يصبح بوسع المواطن المحب للفن أن يقتنيها ويجمل بها حياته، وكى تستضئ الأجيال بكلمات الفنان سيف وبقصة كفاحهما العصامية.



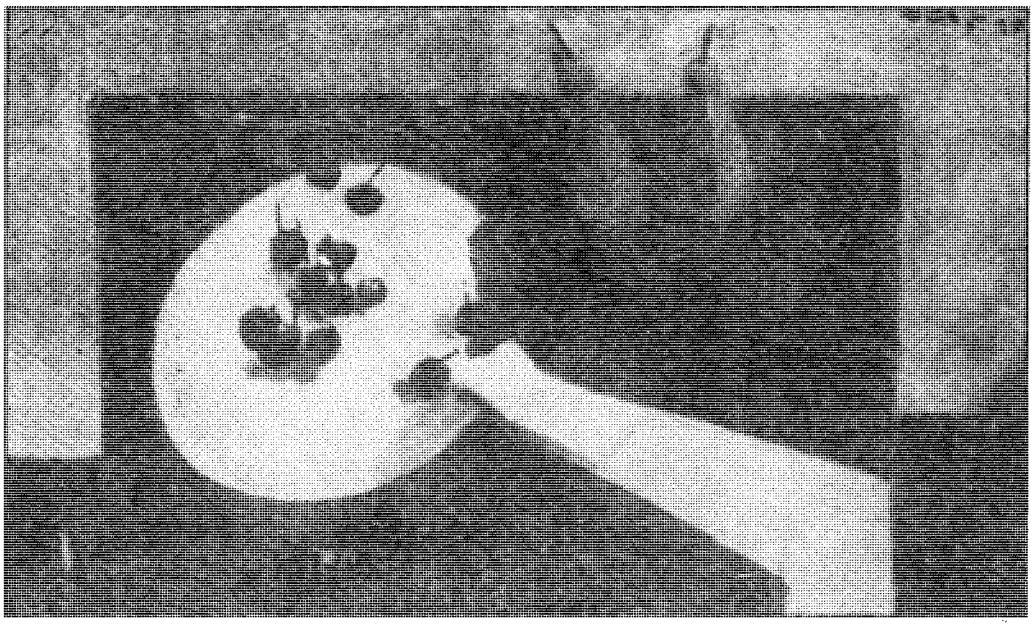
الجوع – أدهم وانلى



طبيعة صامتة – أدهم وانلى



رقصة نوبية – سيف وانلى



طبيعة صامتة – سيف وانلى

الفصل الرابع

فنانات في صقيع الوحدة

مرجريت نخلة
عفت ناجي
إنجي أفلاطون
تحية حليم
فريدة ذو الفقار

دخلت الفنانة المصرية مضمار الإبداع، حتى قبل أن يؤذن لها بدخوله على الصعيد الرسمى، فأثبتت جدارتها وتميزها، وأصبحت رافداً خصباً للتجديد والابتكار ومنافساً لا يستهان به أمام زميلها الفنان، وفى سبيل ذلك خاضت معركة مزدوجة: من ناحية ضد ثوابت الواقع الاجتماعى والطبقى والعنصرى، التى تنظر إلى المرأة نظرة أقل من الرجل، ومن ناحية أخرى ضد هيمنة الاتجاهات الفنية المحافظة التى كانت بمثابة مصدات لرياح التجديد.

هكذا نرى مرجريت نخلة تتحدى الواقع الاجتماعى الذى يحرمها من دراسة الفن فى مصر، فتسافر إلى فرنسا وتعيش هناك فى غمار الحياة الفنية، لكنها تموت غريبة ينهب تراثها الغرباء..

ونرى عفت ناجى تعيش فى عزلة عن المجتمع، راهبة للفن وحده، مضربة عن الزواج حتى تتجاوز الأربعين.. ثم تعيش سنواتها العشر الأخيرة وحيدة منسية، بينما تمد يدها بالعطاء حتى آخر ما تملك.

ونرى إنجى أفلاطون تنخرط فى الكفاح السياسى وتعيش تجربة المواجهة المريرة مع أسرتها الثرية رافضة سجن الطبقة، فإذا بها وقد ضمها سجن السلطة وقطف زهرة شبابها!

ونرى تحية حليم تترك حياة القصور لتعيش حياة البؤس مع الفنان الذى عرف قدرها كفنانة ورأت فيه قدرها كإنسانة، فلا وجدت الفنان إلى جوارها، ولا استطاعت العودة إلى القصر، فلم يبق لها غير موهبتها وقطعها!

وأخيراً نرى فريدة ذو الفقار التى توج رأسها تاج مصر طوال اثنى عشر عاماً، ثم ألقته باختيارها لتعود إلى حياة الشعب الذى هتف باسمها، وعانت طوال حياتها مرارة الحرمان وجرح الحاجة وجحود فلذات الكبد، ثمنا لقرارها النادر بإيثار الشرف والكرامة والكبرياء على فساد القصر والسلطة، فلم يبق لها فى النهاية إلا فنها الذى تقتات منه وتستعيد به إنسانيتها المهيضة.

والغريب أن ما يجمعهن جميعاً هو مصير الوحدة القاسية، بعد أن تساقطت - مع رياح الخريف - أوراقهن ورقة ورقة، فتكالبت عليهن قسوة الوحدة مع مرارة النسيان!

مرجريت نخلة

التراث المنهوب !

حين شاهدت لأول مرة لوحة لها بمتحف الفن الحديث بالقاهرة منذ سنوات بعيدة بعنوان "البورصة" خيل إلىّ أنها إحدى لوحات الفنان الشهير بروجيل فى القرن السادس عشر، الذى سبق عصره بمئات السنين وضاع ذكره لفترة طويلة لتناقضه مع مثاليات الفن فى عصره، بتصويره لعامة الشعب الفقراء وزحام أبناء القرية فى احتفالاتهم وحياتهم اليومية، بأسلوب ملئ بالحيوية والسخرية والطرافة. وهو يحتشد بالتفاصيل الواقعية الدقيقة، لكنه ينتهى إلى جو من الخيال والأسطورة.. وحاولت أن أتتبع تراثها الفنى بالمتحف فلم أجد لها غير لوحتين أو ثلاث أخرى، واستطعت بجهد جهيد أن أطلع على بعض الصور الفوتوغرافية لعدد من أعمالها التى لا يوجد للأسف أى دليل يرشدنا إلى أصولها أو أماكن وجودها.

والغريب أنه لا يكاد يذكر تاريخ حركة الفنانات المصريات إلا ويذكر اسم مرجريت نخلة كرائدة لهن فى طريق الواقعية التعبيرية منذ الثلاثينيات، ولا يذكر كذلك معهد التربية الفنية للمعلمات بالقاهرة إلا ويتردد اسمها كواحدة ممن تخرجت على يديها من خلاله أجيال من الفنانات اللامعات فى سماء الحركة الفنية، ومع ذلك فقد ضاعت جهودى عبثاً فى العثور على مقال واحد عنها، أو حتى عن سيرة حياتها أو عن تاريخى ميلادها ووفاتها، كل ما استطعت الحصول عليه من صديقى وصديقها الفنان السكندرى عصمت داوستاشى هو كتالوج آخر معرض لها بالإسكندرية فى ديسمبر ١٩٧٥ قبل وفاتها بأربع سنوات على الأرجح، وهو لا يتضمن أية إشارة إلى تاريخ ميلادها أو دراساتها الأولى، ناهيك عن حياتها الشخصية، وقد نجح الفنان عصمت فى تصوير بعض لوحاتها وصورة شخصية لها هى التي أمكنه العثور عليها وسط أضابيره المتراكمة عبر السنين، بينما لم يستطع العثور على فيلم كامل أعطته له، مع ما دونه على لسانها من سيرتها الذاتية!

وها هي واحدة من شهداء الفن الحقيقيين في مجتمع يغتال المبدع الذي لا يستند إلى مؤسسةأو جاه أو أسرة تصون تراثه وتحيي تاريخه. فتدفن ذكراهم فى طى النسيان، إلا أن الوضع بالنسبة لمرجريت نخلة يتعدى ذلك إلى أن حياتها فى سنواتها الأخيرة كانت تجسيداً للمعاناة الإنسانية ومرارة الوحدة والمرض والجمود، ثم الموت منبوذة أو منسية بلا أهل أو صديق أو أنيس، ثم يقتحم الغرباء والطامعون شقتها حتى قبل أن تلفظ أنفاسها، ويستولون على كل محتوياتها بما فيها لوحاتها التى ظلت حتى آخر أيامها تحافظ عليها وتأتنس بها وترعاها كأبنائها، حيث لم يكن لها زوج أو ولد، اللهم إلا أخ مهاجر منذ سنوات طويلة إلى كندا، وقد عاد أخيراً ليجد الشقة عارية تماماً، بل ليجد أن صاحب المنزل قد استولى عليها وأغلقها، ولم يستطع الأخ العثور على لوحاتها أو على من يرشده إليها فعاد من حيث أتى، ليسدل الستار على تاريخ بأكمله لفنانة لا يجود الزمان بمثلها كل بضع عشرات من السنين.

ويزداد شعورنا بالمأساة إذا علمنا أن شقتها ذات الطابع الفنى كانت أشبه بمتحف صغير تغطى لوحاتها جدرانه وتمتلئ شرفاته وممراته بالزهور والنباتات والعصافير المغردة فى أقفاصها (كما يذكر الفنان داوستاشى من زياراته لها قبل رحيلها) وكانت تفتح شقتها للجيران ليتذوقوا هذا الجمال، ولتغدق عليهم بحنانها الغامر وحبها الكبير لكل الناس، بالرغم من أنها كانت تستشعر رغبة كل المحيطين بها فى الاستيلاء على أعمالها ومقتنياتها، وهو ما كانت تشكو منه لصديقها.

وما أكبر الشبه بين نهاية هذه الفنانة وبين نهاية "بوبولينا" مغنية الأوبرا العجوز فى رواية زوربا اليونانى لكازا نتزاكس، التى وجدت نفسها وحيدة بلا أهل فى جزيرة كريت فكانت تستضيف الغرباء وتسمعهم أسطوانتها المشروخة التى تحوى أمجادها الغنائية، وحين رقدت فى احتضارها الأخير التفت حولها نسوة الجزيرة بملابسهن السوداء فى انتظار موتها، ثم هجمن على كل ممتلكاتها قبل أن تلفظ آخر أنفاسها ونهبنها فى نهم حيوانى، دون احترام حتى لقدسية الموت.

ويحكى الفنان داوستاشى أن مرجريت نخلة كانت من أصل لبنانى لكنها ولدت وعاشت حياتها كلها بمصر، وكانت تقطن شقة بالدور الأرضى بفيللا ذات حديقة بمنطقة رشدى بالإسكندرية، وأنها رفضت كثيراً من العروض لبيع لوحاتها، حيث كانت تحب أن تكون حولها وآخر ما تقع عليه عيناها، لدرجة أنها أعادت رسم بعض لوحاتها التى باعتها من قبل وكأنها تستعيدها إلى أحضانها، وكانت آخر لوحة رآها ترسمها هى لوحة بعنوان "سفينة نوح" ولا يعرف مصيرها الآن.

وفى أحد الأيام فوجئ بها تطلبه تليفونياً بمتحف محمود سعيد - حيث كان يعمل - ورجته الحضور إليها لأمر هام، وحين ذهب وجدها فى حالة نفسية سيئة للغاية، وقدمت له مفتاحاً وأخبرته بأنه مفتاح مقبرتها بالشاطبى، ورجته الاحتفاظ به خشية أن تموت فجأة ولا يعرف أحد مكان

مقبرتها، ثم طلبت منه أن يحتفظ بلوحاتها بعد وفاتها وأن يعمل على وضعها فى متحف سواء بقيت فى شقتها أو تسلمتها الدولة، وذكرت له أنها ستكتب وصية بذلك. لكنه أخذ يطيب خاطرها ويهدئ من روعها متمنيا لها طول العمر، ثم أعاد مفتاح المقبرة إلى مكانه بأحد الأدراج، ولم يأخذ كلامها عن الوصية مأخذ الجد، خاصة أنه كان مضطرا فى ذلك الوقت من أواخر السبعينات إلى السفر للعمل بإحدى الدول العربية، وكان يحرص خلال فترة غيابه على الكتابة إليها.. وفى أول زيارة له إلى مصر توجه لزيارتها والاطمئنان عليها، ليفاجأ بخبر وفاتها منذ شهور.. بتلك النهاية المأساوية.. واستولى عليه الندم لأنه لم يوافق على رغبتها بتسليمه أعمالها وكتابة وصية بذلك، وحاول أن يعرف مصير لوحاتها فى كل مكان بما فى ذلك محلات بيع اللوحات والمخلفات القديمة بحى العطارين دون جدوى.

أليس غريباً أن ما حدث لتراث مرجريت نخلة يشبه ما حدث أيضاً لأعمال الفنانين الكبيرين سيف وأدهم وانلى بالإسكندرية بعد أن توفيت الفنانة إحسان مختار زوجة سيف؟.. ذلك أن الشقة تعرضت للنهب المستمر حتى تمكنت وزارة الثقافة من شراء ما تبقى من لوحات وأوراق سيف وأدهم وإحسان، وإن كان الفرق هو أن ما نهب من تراثهم قد ظهر على الأرصفة فى شارع النبى دانيال وفى دكاكين حى العطارين. ويذكر الفنان عصمت أن الخدم ما فتئوا يستولون على كل ما تطاله أيديهم من اسكتشات وكتب واسطوانات وبيعه فى الأسواق بقروش، حتى أثناء حياة الفنانة إحسان.

نرجع إلى الفنانة مرجريت نخلة لنعرف قدر المستطاع شذرات من حياتها وفنها.. وفى الحقيقة لا يمكننا الاستدلال تماماً على تاريخ ميلادها، لكن الأرجح أنها ولدت فى نهاية القرن الماضى، كما أننا لا نعرف أين درست فى طفولتها وصباها، ومتى نزحت أسرتها إلى مصر من لبنان، وما هى الشهادات الدراسية التى حصلت عليها فى مصر قبل سفرها إلى فرنسا عام ١٩٣٤، لكننا نعرف ما يكفى عن نشاطها الفنى منذ شبابها.. فقد انهمكت منذ أوائل الثلاثينيات فى المشاركة بلوحاتها فى المعارض الجماعية، وفازت بجائزة عام ١٩٣١ فى المعرض الصناعى بالقاهرة عن "تكوين فرعونى" ثم فازت بالميدالية الذهبية عام ١٩٣٢ من جمعية هواة الفن بالإسكندرية عن بانوه زخرفى، وسافرت عام ١٩٣٤ إلى فرنسا كما ذكرنا لتستكمل دراستها الفنية على نفقتها، حيث التحقت بالمدرسة الأهلية العليا للفنون الجميلة بباريس، فى وقت كان الاهتمام بدراسة الفن نوعاً من الترف أو المغامرة بضياع المستقبل، ناهيك عن أن تكون الدراسة بالخارج، وأن يكون الدارس فتاة تذهب لتعيش وحدها فى الغربة فى ظروف اقتصادية عسيرة، حيث لا نعرف ما يدل على أنها كانت تمتلك ثروة ولعلنا نذكر أن تلك الفترة كانت فترة الأزمة الاقتصادية العالمية الطاحنة.. وقد استمرت مرجريت فى فرنسا حتى عام ١٩٣٩ بعد أن حصلت على دبلوم التأهيل للتدريس، لتعود إلى مصر بعد ذلك وتعمل أستاذة بالمعهد العالى التربوى للفنون الجميلة بالقاهرة.

وفى سنوات إقامتها بفرنسا استطاعت أن تحقق مكانة مرموقة فى الحركة الفنية هناك، إذ فازت بعدد من الجوائز فى مجالات الرسم والتصوير الزيتى أعوام ٣٦، ٣٧، ٣٨، ٣٩.. من أهمها ميدالية مدينة أزنيير التى اقتنى متحف الفنون الجميلة بها لوحتها بعنوان "ميدان الكونكورد" أى المسلة عام ١٩٣٦، وميدالية من المعرض الدولى بباريس عام ١٩٣٧ عن لوحتها الشهيرة "الأحد فى لوكسمبورج"، وقد طلبت مجلة دنماركية إعطاءها حق نشر هذه اللوحة بالألوان على غلافها ونشرت بتاريخ ٨ يونيو ١٩٥٤، كما شاركت فى صالون الخريف بباريس ١٩٣٧، وفى صالون باريس للفنانين الفرنسيين عام ١٩٣٩ حيث حصلت على تقدير شرف، وهو المعرض الدولى الشهير الذى شهد الاعتراف الدولى بكل من فنانينا الرواد ناجى ومختار وأحمد صبرى فى العشرينات ودخل بهم تاريخ الفن من أوسع أبوابه.

وقد بدأت نشاطها الفنى فى مصر ١٩٤٠، حيث كرمها صالون القاهرة السنوى الذى تقيمه جمعية محبى الفنون الجميلة بتخصيص جناح لأعمالها. وأثناء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٣ أقامت معرضاً خاصاً بممر بهلر (الموصل بين شارعى قصر النيل وسليمان باشا) تضمن مجموعة "مناظر فرنسية" أنجزتها فترة إقامتها بالخارج، وبيع أغلبها، وأحدث هذا المعرض دوياً كبيراً فى الحركة الفنية وفى الأوساط الفرنسية المقيمة بمصر.

وفى ١٩٤٨ عادت إلى فرنسا لدراسة بعض الطرق الفنية وخاصة فى مجال الفن الجرافيكى وأقامت معرضاً خاصاً فى سفارة مصر فى باريس وفى ١٩٤٩ اشتركت فى معرض "مصر - فرنسا" بمتحف الفنون الزخرفية، وعادت إلى مصر فى نفس العام لتقيم عدة معارض بالقاهرة والإسكندرية وبورسعيد والإسماعيلية، وفى ١٩٥٢ كانت ضيفة شرف فى صالون ضاحية "رابنس" الباريسية، حيث سبق أن أقامت بها عدة سنوات فترة وجودها الأولى بفرنسا. وفى ١٩٥٤ أقامت معرضاً خاصاً بقاعة برنهايم بباريس وأثار الكثير من الاهتمام النقدى حول لوحاتها حتى اقتنت الحكومة الفرنسية إحداها وضمتها إلى أحد متاحفها.

وأهلتها شهرتها ومستواها الفنى لتحقيق مكانة مرموقة فى الحركة الفنية بمصر بعد ذلك، حيث شاركت فى أول دورة لبينالى الإسكندرية ١٩٥٥ وفى صالون القاهرة ١٩٥٩ لتفوز فيه بالجائزة الأولى فى فن التصوير، وفى ١٩٦٠ شاركت فى المعرض الدولى لمدينة دوفيل بفرنسا بلوحة "جمع البلح" فنالت عنها جائزة امتياز.

وبتكليف من كنيسة العذراء بالقاهرة عام ١٩٦٧ قامت برسم اثنتى عشرة لوحة زيتية حول "النساء فى حياة السيد المسيح" إضافة إلى لوحتين عن "العشاء الربانى" و "مولد المسيح فى المزود".

هكذا عاشت مرجريت نخلة حياة حافلة بالعطاء من خارج وطنها، أما فى وطنها فكان الأمر بالعكس، فلم تقتن منها الدولة طوال حياتها غير بضع لوحات تعد على أصابع اليد الواحدة، وهى أقل

مما افتتنه من فنان فى بداية الطريق، ولا تكاد توجد مقالة واحدة عنها بالعربية بالرغم من أن جميع النقاد والفنانين يعرفون قدرها منذ عودتها الأولى من فرنسا، ولا أجد تعبيراً عن ذلك أصدق مما كتبه الفنان الكبير الراحل كامل مصطفى فى تقديمه لمعرضها الأخير عام ١٩٧٥، وكان آنذاك عميداً لكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية:

"لقد كنت أقف أمامها الساعات الطوال أتأمل وأدرس وأعجب بكل خلجة من خلجاتها وهى تحرك ريشتها. إنها بلا شك - ولى الفخر - أستاذتنا وزميلتنا. كان ذلك فى أولى مراحل حياتى الفنية (...) وبالذات خلال خريف ١٩٤٠ بقاعة محبى الفنون الجميلة بسراى تيجران باشا، كانت هناك حجرة خاصة بمعروضات فنانتنا العظيمة مرجريت نخلة، ولا أزال أذكر منها صورة كبيرة لحديقة لوكسمبورج بباريس، والنافورة الضخمة، وكان اللون الرمادى هو الغالب، وجميع المعروضات قد وضعت عليها لمساتها الكبيرة التى لا تصدر إلا من أستاذ محنك قوى له من الأصالة ما يدفعنى إلى أن أشير إليه..".

نعم.. الأصالة.. هذه هى الكلمة المناسبة.. فما أكثر من عبروا عن نفس الموضوعات وربما بنفس الأسلوب الذى عبرت به مرجريت نخلة، لكنها نسيج بالغ الخصوصية والفرادة.. لديها الإحساس الجوانى الغامض بكنه الأشياء لا بمظهرها.. ذلك التعايش الحميم مع الجوهر فى الحياة والإنسان ولدى الطبقات الدنيا على وجه الخصوص، وما تضفيه على هؤلاء من تعاطف ومحبة. ذلك الإدراك الحدسى التلقائى لجوهر العلاقات الجمالية على سطح اللوحة، وللقيمة العالية للضوء التى تتحول فى اللوحة إلى مسحة نورانية تنتمى إلى جو الحلم، ولديها أخيراً - وأولاً - ذلك الامتلاء بهويتها المصرية إلى حد التحصن من الذوبان فى المدارس الأوربية التى عاشت وسطها وامتزجت بها منذ شبابها المبكر، حتى لو كانت موضوعات لوحاتها هى مناظر الطبيعة الأوروبية، فإنك تستطيع أن تستشعر أنها مصاغة بضوء مصرى وألوان مصرية ونبض مصرى.

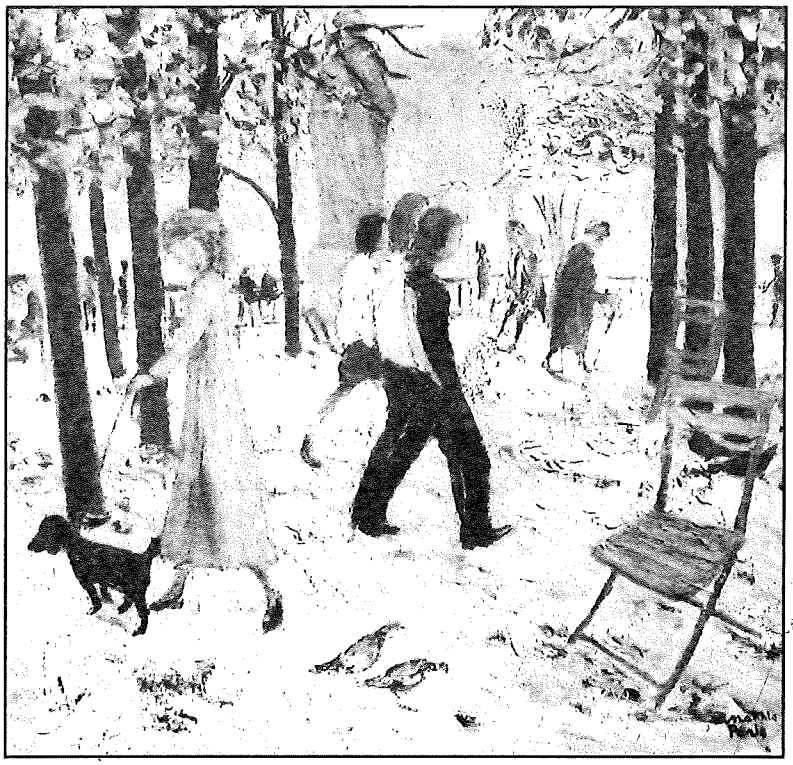
بوسعنا أن نعتبر مرجريت إحدى الشاعرات بوسائل التشكيل، ليس فقط لما تحمله لوحاتها من شاعرية الخط واللون والجو الحلمى، بل أيضاً لما تتضمنه كل لوحة من عالمين اثنين فى ذات الوقت، عالم الواقع الخارجى وعالم ما وراء الواقع، من رؤى غريبة أقرب إلى السريالية أو الكشف الباطنى أو البراءة الطفولية.. إن البورصة فى لوحتها الشهيرة بهذا الاسم ليست فقط مكاناً للمضاربات المالية، بل ساحة للصراع الضاري والمجنون للحياة، وبرغم مأساويتها فإنها تطل عليها من أعلى فنشعر بأنها أقرب إلى السيرك أو الملهاة.. وإن الكرسى الوحيد الخالى وسط حمام الضوء المبهر فى حديقة لكسمبورج، والحياة من حوله مستمرة وبهيجة، ليس مجرد كرسى خشبى خال، بل أثر لإنسان وحيد مهجور لا تؤنسه غير حمامتين ضعيفتين، كما أن حمام الثلاثاء الشعبى الذى يكتظ بالنسوة

المستحمات ليس مجرد مشهد طريف أو مثير بما فيه من عرى أو جو شرقى، بل هو حالة من التطهر والعودة إلى الفطرة، وإيماء إلى المساواة بين الأجناس والألوان والطبقات حين يتخلى الجسد عن كسوته الخارجية.

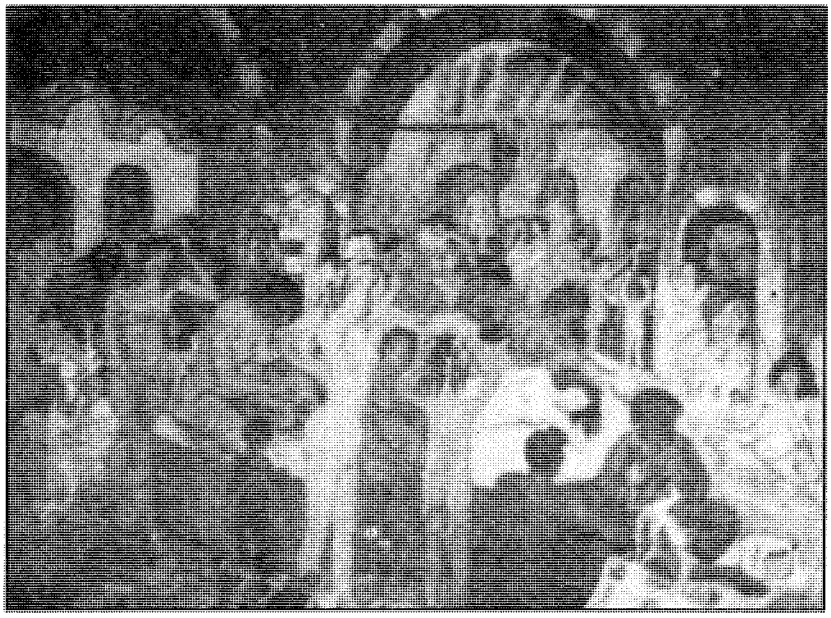
إن الطابع العام للوحاتها - مهما اختلفت موضوعاتها - يحمل جواً احتفالياً طقوسياً ينبض بالحياة، وهى تذكرنا فى ذلك بفناننا الرائد راغب عياد، خاصة بما لديه من عفوية أقرب إلى السذاجة، مع فارق أساسى هو أن لوحاتها ذات مسحة تأملية هادئة تنفر من الصخب برغم ازدحامها بالعناصر والتفاصيل.

وقد اعتاد بعض نقادنا وفنانينا أن يدرجوها ضمن المدرسة الانطباعية، متأثرين بما يبدو فى لوحاتها من اهتمام بالضوء واللمسات الجريئة الأقرب أحيانا إلى التنقيطية والألوان الصريحة المنعشة، لكنها فى الحقيقة تختلف عن الانطباعيين بحبكة تكويناتها واعتمادها على عنصر الخط الخارجى للعناصر وولعها بالرسم والتفاصيل الدقيقة. وإذا كان لابد من وضعها ضمن مدرسة معينة فهى أقرب إلى التعبيرية، لكن بدون الجو القاتم والحسن المأساوى الذى تميزت به.

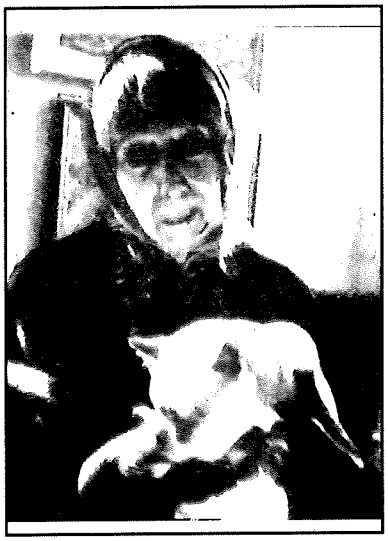
واليوم نحن نزيل الغبار عن ذكرى هذه الفنانة الشهيرة، وندعو كل المحبين لفنها إلى البحث عن تراثها الضائع، ولتنظيم حملة قومية لاستعادة بعض هذا التراث وضمه إلى متحف الفن الحديث بالقاهرة، أسوة بما يحدث فى كل البلاد المتقدمة، حيث تعتمد الثروة المتحفية فيها على المبادرات الأهلية.



حديقة لوكسمبورج – مارجريت نخلة



حمام شعبى – مارجريت نخلة



عفت ناجى

شهيدة الصمت والنسيان !

فى أحد أيام عام ١٩١٨ رسمت الفتاة بنت الثالثة عشرة صورة لوجهها فى المرآة، وذهبت بها بين الحياء والوجل، وهى تقدم رجلاً وتؤخر الثانية، لتعرضها على (أبيه محمد) أو شقيقها الفنان الكبير محمد ناجى الذى يكبرها بسبعة عشر عاماً، حتى تعرف رأيه فى باكورة أعمالها بعد أن رسمتها على نسق لوحاته التى لاقت إعجاب رائد المدرسة الانطباعية فى فرنسا "كلود مونيه"، راجية أن تحظى بإعجابه وتشجيعه، ولسوء حظها كان ساعتها منهمكاً فى عمله فلم يعط انتباها لها وخرجت الصغيرة "عفت" كسيرة القلب يمزقها الشعور بتفاهة ما صنعته، فاندفعت تمزق اللوحة غاضبة.

حين خرج محمد ناجى من اندماجه الفنى، تذكر الموقف، فذهب إليها يسألها عن اللوحة، ولما أخبرته بأنها مزقتها أبدى أسفه وحزنه لأنها أعجبته كثيراً، وراح يشجعها على أن تعاود الرسم، ويعطيها بعض الخامات والملاحظات من وقت لآخر.

بعد عشر سنوات من تلك الحادثة، احتلت أول لوحة لفنانة مصرية مكانها على جدران متحف الفن الحديث بالقاهرة، لتنضم إلى مقتنياته من الفن الأوروبى التى آلت إليه من قصور الأسرة المالكة وعشاق الفن العالمى، كانت تلك الفنانة هى نفس الفتاة التى مزقت لوحتها قبل ذلك بعشر سنوات يأسا من أن تصبح فنانة فى يوم من الأيام، وكانت اللوحة الزيتية لباقة من الزهور وسجلت بالمتحف تحت رقم (١٣).

كان والدها موسى بك ناجى مدير جمرك الإسكندرية، الذى ينحدر من أصل عراقى كردى، وأمها نفيسة هانم بنت راشد باشا حكمدار عموم شرق السودان ومحافظ البحر الأحمر وقومندان عموم الحبشة، وكانت طفولتهما فى بيت الأسرة بمحرم بك على شاطئ المحمودية سعيدة بين أبويها، وكان شقيقها الأوحد محمد غائباً معظم الوقت بين فرنسا وإيطاليا، لا تراه إلا لماما فى زياراته القصيرة

لمصر.

وما بين يوم تمزيق لوحتها ويوم اقتناء لوحة الزهور بمتحف الفن الحديث رحلة من الكفاح والتعليم الذاتى، حاولت فيها أن تثبت لنفسها - والأهم لأخيها - أنها جديرة بلقب فنانة.. كانت علاقتها به ذات طابع غير عادى.. إنه قليل الكلام، يبدو لها بصمته وهيئته المهيبة كائناً أسطورياً غامضاً، نائياً فى سماء بعيدة، فتشعر نحوه بمزيج من الرهبة والتقديس.. إنها تسمع عنه من أبويها ومربيتها السودانية حكايات عجيبة: كيف كان فى صباه - قبل أن تولد - يؤلف الألحان الموسيقية ويجيد العزف على الكمان ويكتب الشعر والمسرحيات الملحمية بالفرنسية عن عروس النيل، وكيف سافر إلى فرنسا عام ١٩٠٦ وعمرها عام واحد ليدرس القانون بجامعة ليون، كى يعود محامياً مرموقاً أو وكيلاً للنيابة، لكنه ما إن يحصل على الليسانس حتى يتوجه إلى إيطاليا ليبدأ دراسة الفن فى فلورنسا التى شهدت مجد عباقرة عصر النهضة الأوروبية، وحين يحضر إلى مصر فى الإجازات لا يبقى مع أسرته بالإسكندرية، بل يذهب مباشرة إلى الأقصر ليعيش فى منزل الشيخ عبد الرسول الذى جعله مرسماً له، ثم يعود محملاً بلوحات زيتية عجيبة وكأنها رسمت برذاذ عطر ملون، قبل أن تعرف أن هذا هو ما يسمى بالأسلوب الانطباعى (أو التأثرى) فى الفن، ويكتب فى مذكراته ومقالاته عن تلك العوالم بطلاقة أديب متمكن.

كان لتلك العوالم الإبداعية تأثير بالغ فى إظهار مواهبها الكامنة، فنراها فى صباها تقوم بتأليف الاسكتشات المسرحية وتمثيلها مع قريباتها فوق منصة وديكور تصنعهما بنفسها فى حديقة منزلها وتدعو أسرتها وجيرانها لمشاهدتها، ونراها تجيد العزف على البيانو، وتؤلف مقطوعات موسيقية للاوركسترا وتكتبها على النوتة ولم تكن قد تجاوزت سن العشرين، والعجيب أن تلك المؤلفات الموسيقية لم تكن محاولات ساذجة لهاوية، بل إن الزعيمة الوطنية هدى شعراوى قامت بطبع إحداها لتعزف فى حفلاتها الخيرية، وفى عام ١٩٣٥ ألفت الموسيقى التصويرية لأوبريت مجنون ليلى للشاعر شوقى، وقام الموسيقار انريكو ترينى بعزف مقطوعاتها فى بعض الحفلات، وفى عام ١٩٤٧ قدمت إذاعة القاهرة بعض مؤلفاتها بقيادة المايسترو هرتيل، ولم تقتصر مواهبها على التمثيل والعزف والتأليف الموسيقى، بل كان لها إسهامها فى التأليف الأدبى بالفرنسية، مثل مسرحية "اللقاء الثانى" عام ١٩٢٥، فوق كتابة العديد من المقالات عن الفن، وترجمة كتاب من الفرنسية إلى العربية عن "طقوس الشاى وتقاليده فى اليابان" للمؤلف كورا كوزو، وتأليف كتاب عن أخيها ناجى عام ١٩٥٠ (وكان فيما بعد هو المادة الأساسية للكتاب الذى أصدره المركز الثقافى الفرنسى بالقاهرة عن الفنان منذ سنوات).

غير أن الرسم أخذ يستولى شيئاً فشيئاً على كل اهتماماتها، مع تأملاتها ودراساتها للحياة الريفية فى عزبة والدها بأبى حمص بالبحيرة، ومع متابعتها لأعمال أخيها محمد ناجى سواء فى مرسمه

بدرب اللبانة بالقلعة منذ عام ١٩١٨ أو فى رحلاته إلى فرنسا والبرازيل واليونان والحبشة وإيطاليا، خاصة عندما كان مديراً للأكاديمية المصرية للفنون بروما عام ١٩٤٨، حينئذ قررت أن تدرس الفن دراسة منهجية، فالتحقت بأكاديمية الفنون بروما لمدة ثلاث سنوات، وتتلمذت على يد الأستاذ ماريو توبى.

وكان لشقيقها تأثير متناقض على رحلتها الفنية، تأثير يؤدى إلى الاقتداء به حيناً والتمرد عليه حيناً آخر، فقد مرت تلك الرحلة بمرحلتين متعاقبتين: الأولى تمثل بداياتها حتى أوائل الخمسينيات، وفيها تتخذ من فن ناجى مثلاً أعلى لها، فى موضوعاتها المستوحاة من الريف، وفى أسلوبها الانطباعى الذى يقوم على أسس واقعية، لكنه يتخطاه إلى درجة من التعبيرية الضارية، خاصة فى لوحاتها التى تأثرت فيها بمجموعته الحبشية، والثانية تبدأ فى أواسط الخمسينيات، حيث تتحرر من الأسس الواقعية والموضوعات الوصفية للطبيعة ومن الأسلوب الانطباعى، وتستبقى من مرحلته القديمة حسها التعبيرى الضارى، لتنطلق منه إلى خوض مغامرة جمالية محفوفة بالمخاطر، بحثاً عن أسلوب جديد تماماً على الحركة الفنية، يعتمد على التسطيح فى المساحات والضراوة فى الألوان واستخدام ملصقات من وسائط غريبة فوق اللوحة والمزج بين الفنون البدائية فى الثقافات الشعبية وبين مدارس الفن الحديث، لكنها -حتى فى مرحلتها الثانية - كانت شديدة التقديس لأخيها، ويرجع إليها الفضل فى إحياء ذكراه بعد وفاته عام ١٩٥٦، بكتابة المقالات عنه وإقامة المعارض لأعماله، وإهداء لوحاته ومرسمه إلى الدولة، ليتحول إلى متحف باسمه، وهو اليوم يعد فخراً للحياة الفنية وللنهضة المتحفية فى مصر.

ولا شك أن هذا الانقلاب فى أسلوبها وتوجهها الفنى يرتبط بزواجها من الفنان والباحث سعد الخادم العاشق للفنون الشعبية عام ١٩٥٤، لقد وجدت معه الإجابات لكثير من المشكلات الفنية التى كانت تشغلها على مدى الأعوام الماضية، خاصة فى العلاقة بين الفنون البدائية والشعبية والحضارية القديمة، وبين المفاهيم الجمالية فى الفن الحديث، لقد فتح أمامها سعد الطريق لفهم الروح السحرية لتلك الفنون، وأتاح لها التعرف على مخطوطات الفنون الإسلامية والقبطية وأعمال النسيج القبطى وكتب التنجيم والسحر وما تحتويه من طلاسم ذات أشكال فنية متميزة، ورافقته فى رحلات بحثه المتعددة إلى مناطق مصر النائية فى الصحراء الغربية وصحراء سيناء وبلاد النوبة، وراحا يجمعان كل ما يمكنهما اقتناؤه من المنتجات اليدوية الفنية، ويحللان ما تحتويه من قيم جمالية ورمزية.

وبينما يركز سعد الخادم تدريجياً على البحث والتنظير لعبقرية الفنون الشعبية، مع استمراره فى التصوير بأسلوبه التعبيرى الذى عرف به، تنطلق عفت ناجى فى ابتكار أشكالها وتكويناتها، مستوحية رؤاها من مخزون التراث الشعبى والمصرى القديم ومن فنون الحضارات الغابرة، بل تستقرىء النجوم

والأبراج مستعينة بالكتب التراثية حيث تنتزع بعض صفحاتها وتلصق قصاصات منها على سطوح لوحاتها، التى تشكلها فى عفوية ضارية وبألوان عنيفة متأججة، لكنها فى الوقت ذاته محكومة بحسابية رياضية صارمة تستند إلى أشكال ومحاور هندسية.. وتستمر فى اتجاهها منفردة بين فنانى جيلها وما بعد جيلها أيضاً، لا تأبه بالاتجاهات السائدة أو بالانتقادات المباشرة أو المستترة، وهى تدرك أنها تصدم بأسلوبها أذواق طبقتها الأرستقراطية، التى اعتادت فنون الصالونات الأوروبية فى القرن التاسع عشر، لكنها لا تتراجع ولا تقبل "الحلول الوسط" لإرضاء جميع الأطراف كما يفعل الكثيرون، بل تواصل التحدى بشجاعة لا يمتلكها إلا عبقرى يسمو فوق الماديات والوجاهة الاجتماعية، ويهب حياته لرسالة أكبر هى اكتشاف آفاق جديدة تمهد الطريق لأجيال تالية، ولو خرج هو من عالم المكاسب المادية صفر اليدين!

وتبدأ عفت ناجى - مع أوائل الستينات - مرحلة جديدة بتغيير مفهوم "اللوحة المسندية" أو لوحة الحامل الأوروبية ذات الإطار، المرسومة على القماش أو الخشب، حيث تضيف الفنانة فى مرحلتها الجديدة إلى مسطحاتها مجسمات مختلفة أغلبها من العرائس والدمى والكرانيش الخشبية القديمة وقطع المرايا والأقمشة الملونة مما عكفت على تجميعه عبر السنين، وتتحول اللوحة إلى شئ يتجاوز أغراض الزينة أو الزخرفة، إلى احتفال شعبى فطرى بهيج، يعكس نبض الجماعة الشعبية ومباهجها، أو تتحول إلى "كشاف لغوى" ينفذ إلى أعماق تلك الجماعة فى طقوسها السحرية وأسرارها الخفية.

ولا أجد فى وصف هذا العالم السحرى لعفت ناجى أبلغ من كلمات الأديب الكبير الراحل يحيى حقى التى كتبها تعليقاً على أحد معارضها:

".. أمام لوحات عفت ناجى أحس بمحبتى لبلدى واعتزازى به إحساساً قوياً، إن لوحاتها تخطفنى إلى زمن كانت لغة الوادى فيه رموزاً لا تخاطب فى ابن البلد وحده، بل تخاطب فى الإنسان أيضاً صلته بالطبيعة، ففى لوحاتها رجعة إلى أحضان الأم، حيث فى شم الصدر غناء عن رؤية الوجه.. ألوان بكر هى من البداوة، لم يفسدها أضأل ظل من رغبة التأنق أو الخجل من الوحدة والانكشاف والانطلاق..".

وتجد عفت ناجى فى ملحمة السد العالى عام ١٩٦٣ وما بعده وعاءً تنصهر فيه كل رؤاها الفنية وأحاسيسها الوطنية، حين دعاها ثروت عكاشة وزير الثقافة آنذاك، مع كوكبة من كبار الفنانين لزيارة أسوان وبلاد النوبة وتسجيل معالمها، فتصل إلى مدى بعيد فى جرأتها التقنية وخيالاتها الملحمية، وتبنى لوحاتها فى مجسمات معمارية غريبة مستخدمة كل ما تصل إليه يدها من خامات، وأنت لا تدرى إذا كان ما تراه أمامك تصويراً أو نحتاً بارزاً أو غائراً، لكن الفنانة فى الحقيقة تحيى بذلك أسلوباً معروفاً فى الفن المصرى القديم برؤية عصرية، تجمع بين الإنسان والآلة والرموز

الشعبية والعلامات السحرية، كما كانت المجسمات الجدارية الملونة فوق المعابد القديمة تجمع بين الإنسان والآلهة وطقوس الدفن.. لكننا هنا نشهد بزوغ روح أمة من أعماق الجبل المهزوم أمام إرادة الإنسان، شامخة فى بنيان يتطاول بغير نهاية.. ولم تكن عفت ناجى تدرى أن هذا الأسلوب سوف يصبح بعد أكثر من ربع قرن اتجاهاً فنياً عالمياً يقوم على المجسمات التصويرية الملونة، وأن تلامذتها فى مصر سوف يحصلون عنه على الجوائز الدولية الكبرى.

وتمر السنوات.. ويغيب الأحباب واحدا وراء الآخر.. وكان آخرهم زوجها سعد الخادم، شريك العمر والفن والكفاح والأحلام، ولم تكن قد رزقت منه أبناء يعينونها فى شيخوختها.. ويتبدد آخر ما تبقى لها من مال، بعد أن أنفقته على أبحاثها وعلى مرض زوجها الطويل، ولا ينقذها من العوز ما تحصل عليه بطلوع الروح من إيجار ميراثها من الأرض الزراعية بأبى حمص، فتلجأ إلى بيع مقتنياتها الأثرية حتى لا تحنى الرأس أو تفقد الكبرياء.. وينساها الناس والنقاد، ولا يسأل عنها صديق أو زميل أو فنان باستثناء واحد أو اثنين، ولا ترشحها جامعة -أو حتى جمعية فنية- لجائزة الدولة التقديرية، بل ولا يذكر اسمها ضمن قوائم التكريم لأصحاب العطاء، وتجهلها الأجيال الجديدة التى لم تجد كتاباً واحداً عنها أو مقالا فى مجلة أو جريدة بعد أن مضى عصر فرسان الكلمة، ناهيك عن تجاهل الدولة بهيئاتها المعنية بالثقافة والفن.. ومع ذلك لا تكف عن إرسال مقترحاتها إلى المسئولين، داعية إلى إقامة متحف يضم أعمال زوجها الفنان سعد الخادم مع أعمالها، حيث لن يجد هذا التراث من يرعاه بعد وفاتها، ويطالب أقارب زوجها بإخلاء منزلها الذى تقيم فيه بالقاهرة، حيث لم يعد لها فيه ما تملكه غير اللوحات التى تشاركها وحدتها الثلجية، ويعرض المنزل فعلاً للبيع، ولم يعد أمامها غير الرحيل إلى مرسمها الذى تستأجره بالإسكندرية فى حى محرم بك، وتبدأ فى بيع أعمالها النادرة قطعة قطعة لمن يقدرها من الأجانب، لكى تواصل حياتها وتنفق على تكاليف علاجها الباهظة، وتستشعر قرب النهاية فتتقدم إلى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى باقتراح بأن تهب إلى الدولة كل تراثها وتراث زوجها الذى يعد بمئات اللوحات والمقتنيات الأثرية مع المنزل الكائن بحى الزيتون ليصبح متحفاً للأجيال، نظير مبلغ يسير يعطى لورثة زوجها حتى لا يلجأوا إلى بيع المنزل كى يهدم وتقام مكانه عمارة سكنية، ويستجيب الوزير للفكرة ويشكل لجنة لبحثها، ويتلكأ الموضوع فى الأدراج كالعادة، ويزداد إحساس الفنانة عفت بالقلق، ويتسلل اليأس إلى روحها وهى فى سباق غير متكافئ مع الزمن.

وتتحامل على نفسها تحت ثقل ثمانية وثمانين عاماً تحملها فوق كاهلها، فترسم، وتكتب، وتجمع أوراقها، وتشارك فى المعارض، بعد أن أقامت منها عدداً لا يحصى، بين مصر وأوروبا، وكان آخر معرض لها بالإسكندرية هو الذى نظمه لها الفنان السكندرى عصمت داوستاشى عام ١٩٩٣، لكن هذا كله يظل عطاء من طرف واحد، يرتد إلى قلبها في إحساس باهظ بالجحود!

ووسط ظلمة هذا العالم تمتد إليها يد الحكومة الفرنسية بمشروع إصدار كتاب عن فنها وحياتها بالعربية والفرنسية يتكلف عشرات الألوف من الجنيهات، لكن بقدر ما يرطب ذلك مشاعرها ويضمد جراحها النفسية، فإنه يشق فى أعماقها جرحاً أكثر عمقاً، حيث لا تمتد إليها بالتقدير إلا يد الغريب الذى لم تعطه شيئاً، بينما تمتد يدها هى بالعطاء المستمر إلى أبناء وطنها، فترتد خاوية، لتبقى فى مرسمها البارد وحيدة بلا أنيس، شهيدة الصمت والنسيان.

وقبل وفاتها عام ١٩٩٥ أمكن الانتهاء من إجراءات بيع "الفيللا" بمبلغ ٦٠٠٠٠٠ جنيه إلى وزارة الثقافة، وهو يساوي نصف القيمة التي كان يمكن أن يباع بها المبنى لإحدى الشركات التي عرضت شراءه، أما لوحات الفنانة وزوجها ومقتنياتهما من المأثورات الشعبية النادرة التي تمثل ثروة متحفية في حد ذاتها- إلى جانب الأثاث والمكتبة الفنية المتخصصة، فقد وافق الورثة على الحصول على مقابل رمزي لها قيمته ٢٠٠٠٠٠ جنيه بعد أن تنازلت عفت ناجي عن حقها في كل ذلك.

وبالرغم من مضي خمس سنوات على وفاة الفنانة وتسليم الفيللا إلى المركز القومي للفنون التشكيلية بوزارة الثقافة. فلم يتم افتتاحها للجمهور كمتحف حتى الآن، لانشغال المركز بمشروعات أكثر أهمية تخصص لها كل ميزانياته،كل ما يهم هو امتلاء المبنى بعشرات الموظفات والموظفين الزائدين عن حاجة العمل في مواقع أخرى، ممن طلبوا نقلهم إليه لقربه من سكنهم، بغض النظر عن حاجة المتحف إليهم، بل إنهم بالتأكيد عبء على المكان الضيق.

وإلى أن تنتهي كل المشروعات المتحفية "المهمة" لدى وزارة الثقافة ويأتي الدور على متحف عفت ناجي وزوجها (الذي لا ندري متى يأتي) سيظل الصمت والنسيان مصيرا ظالما لهذا البيت في مماتها كما كان في حياتهما!

وجه فلاحة (فى الأربعينيات) – عفت ناجى

النوم فى الحديقة – عفت ناجى

النوم فى الحديقة – عفت ناجى

إنجى أفلاطون

سجينة الحبس

فى الساعات المبكرة لليوم الأول من عام ١٩٥٩ دق زوار الفجر آلاف الأبواب فى أنحاء البلاد، وقبضوا على آلاف الرجال وعدد من السيدات، فى أكبر حملة اعتقالات سياسية تشهدها مصر، ليقضوا بالسجن خمس سنوات، وكل جنايتهم أنهم يناضلون من أجل الحرية، وحق الطبقات المطحونة فى حياة كريمة، وحق الشعوب فى السلام العادل، ونجح عدد قليل من المطلوبين القبض عليهم فى الهرب، لكن هيهات!.. فلم يمض شهر مارس حتى كانوا فى قبضة أجهزة البوليس السياسى، وأودعت السيدات سجن القناطر وكان من بينهن سيدة فى الخامسة والثلاثين من عمرها.. اسمها إنجى حسن أفلاطون.

وفى اليوم التالى للقبض عليها دق جرس الباب فى منزلها، وكان القادم مندوبا من وزارة الثقافة بخطاب تهنئة بحصولها على الجائزة الأولى فى مسابقة التصوير الزيتى التى أقيمت بين كبار الفنانين عن العمل فى الحقل، ولا شك أن المسئولين بالوزارة ما كانوا ليرسلوا إليها هذا الخطاب لو علموا بما حدث لها!

ماذا تفعل الرسامة الرقيقة التى ربيت فى مهد حريرى وشبت وسط أسرة مترفة من أصول تركية ذات ثقافة فرنسية وتملك ضيعة فى الريف، وعرفت هذه الرسامة المديح من كبار النقاد والشهرة على صفحات الصحف منذ أن كانت فى السابعة عشرة من عمرها.. ماذا تفعل حين تجد نفسها محبوسة حبسا انفراديا فى حجرة بعنبر الساقطات والقاتلات وتاجرات المخدرات محرومة من الاتصال بأحد ومن ضوء الشمس وأدوات الرسم والكتابة والقراءة؟.. لقد تقبلت الأمر بعزيمة خارقة، ورفضت أية مساومات للتخلى عن مبادئها واستنكار مواقفها السياسية مقابل الإفراج عنها، لكن أمها لا تستطيع إلا أن تكون أما، ولو بطريقة طبقتها الأرستقراطية، فقد كانت ترسل إليها - مع النقود والمأكولات التى

تشتريها من جروبى - ملابس السجن الإجبارى وهى مكوية، بعد أن تحوكها من أفخر الأقمشة وعلى أحدث الموديلات، حيث كانت الأم حينئذ صاحبة بيت للأزياء.

كان والدها الدكتور حسن أفلاطون (أو حسن بك، عميد كلية العلوم بجامعة القاهرة وعالم الحشرات المشهور) قد توفى قبل ذلك بعامين، فى نفس العام الذى توفى فيه زوجها محمد محمود أبو العلا، وكان قد استقال من عمله كوكيل للنيابة عام ١٩٥٠ ليتزوجها، حتى لا يسبب منصبه الحساس حرجا له أو لها، لما كان يكنه من تقدير لدورها السياسى الوطنى آنذاك، وقد تعرضت بالفعل للقبض عليها والتحقيق معها فى النيابة بعد زواجهما بقليل. هكذا كانت الفنانة الشابة مكلومة القلب، محاصرة برفض طبقتها للطريق الذى اختارته، وبرفض إدارة السجن السماح لها بأدنى حقوقها الإنسانية وهى فى سجن لا يشعرها حتى بشرف انتسابها إلى قضية وطنية، ويتعمد إهانتها بإلحاقها بعنبر المنحرفات!

كان خلاصها من ذلك كله هو نافذة زنزانتها الصغيرة المطلة على النيل وهى تنظر - عبر قضبانها الحديدية - إلى رقعة السماء الصافية وأطراف الأشرعة البيضاء التى تجوب النيل بالبضائع، وذؤابات الأشجار وفروعها العارية، إذ تراقبها يوماً بيوم كأنما تتأمل تصاعد عصارة الحياة فيها وانبثاق البراعم وتفتح الزهور، وتعلمت من ذلك القيمة الحقيقية للحرية، وتعلمت كيف تمارس هذه الحرية من خلال تأمل الطبيعة بغير شعارات أو ضجيج، قبل أن تمارسها برسم ملامح هذه الطبيعة وهى داخل الزنزانة، بعد نجاح المفاوضات داخل إدارة السجن والسماح لها بالحصول على بعض أدوات الرسم، كما تعلمت معنى آخر للحياة بعد السماح لها بالخروج من الزنزانة والاختلاط بالمسجونات الجنائيات، حيث اكتشفت أنهن لسن شريرات بطبعهن، بل كثيراً ما وجدت أعماقهن أنقى من كثيرات ممن يعشن حياة الترف فى المجتمع، وأنهن ضحايا القهر والظلم الاجتماعى.. وهكذا استغرقت فى رسمهن أو بمعنى أشمل.. فى رسم الحيوات المكبوتة الزاخرة بالمعاناة والقلق والخطيئة والخوف والمجهول والتمرد والقهر والشهوات المحرمة التى تلتهب ناراً لدى أدنى لمسة، ترسم الأشواق العاطفية والأمومية الحبيسة والأيام المتساقطة مع الآمال فى بطء كظلام النهار وساعات الانتظار اللانهائية التى تعيشها السجينات، أو خطوط الزمن على وجوههن التى توشك أن تفقد آدميتها.

وكما رسمت السجينات فى حالاتهن وتجلياتهن المختلفة، فرادى وجماعات، فى طوابير الطعام وعنابر النوم أو حصص الوعظ أو مشاغل التأهيل المهنى، كذلك رسمت من خلال نوافذ العنبر المطل على النيل المراكب التى تحمل بلاليص الفخار وأشرعتها المعبأة بنسائم الحرية، ورسمت الصيادين والمراكبية والحمالين الذين تحملهم تلك المراكب، وتلك جميعاً كانت أجنحتها الخضراء الغضة للتحليق بعيداً نحو عالم الحرية المفقود.

ولكل فنان حقيقى فترة يولد فيها من جديد، أو يعيد اكتشاف نفسه والعالم، مثلما كانت الرحلة إلى الجزائر بالنسبة لديلاكروا، وفترة العمل بمنجم الفحم بالنسبة لفان جوخ، وفترة الحياة بجزر تاهيتى بالنسبة لجوجان، ورحلة المغرب العربى بالنسبة لماتيس، ورحلة الحبشة بالنسبة لمحمد ناجى.. وهكذا كانت فترة سجن النساء بالقناطر الخيرية هى إعادة اكتشاف إنجى افلاطون لموهبتها وللحياة معا، وهى الخمائر الحقيقية لنضج الشخصية المتفردة لها فى التصوير الزيتى.

من حياة الترف إلى عذاب السجن

فبعيدا عن الأضواء والجماهير، ومن خلال التأمل الهادئ في ليالي الصمت، أدركت أن المعاني السياسية الزاعقة لا تكفي لتعطي للعمل الفني قيمته، وأن هناك جوهرا أعظم يكمن في خلاصة الإحساس بهذا المعنى وابتكار شكل جديد يحمله.

ومن خلال الحرمان الطويل من مشاهدة الطبيعة -إلا ما يسمح به مستطيل نافذة العنبر المحجوب بالقضبان- أدركت أن الطبيعة هي المعادل للحرية، وأن جمالها سيظل الملهم الأكبر للفنان.

وإذا كان جمال الطبيعة محورا للفن وتعبيرا عن الحرية، فإن الجمال يبلغ جمال حفل العرس والزواج حين يغمر الإنسان الطبيعة بالعمل، والعمل رمز للإنسان، مثل ذلك المراكبي الذي كانت ترسمه على صاري مركب عبر نافذة العنبر.

وما دامت قد انتقلت باللوحة إلى صعيدٍ آخر، والتعبير عن معنى الحرية، فقد أصبح للحركة فيها مفهوم مختلف عن مفهوم الحركة العضوية أو الخطية المباشرة، وقوام الحركة الجديدة هو الضوء القوي واللون الناصع واللمسات المتوهجة المتزاحمة.

وأصبحت سرعة الإيقاع في اللوحة بديلا تعبيريا مناهضا للصمت المفروض والزمن المحطوط، وذلك عن طريق ضربات الفرشاة القصيرة المتلاحقة في مسطح صغير، حيث تتراصف المشخصات وتتلا حم موحية بالضجيج.

تلك القيم الخمس أصبحت أعمدة راسخة لأسلوبها الفني الذي تميزت به منذ خروجها من السجن عام ١٩٦٣، واتجهت إلى القرية ترسم وترسم، تهتم بالإنسان، بالعمل، بالحركة، باللون، بالضوء، بالملمس، بالإيقاع، بالإحساس الذائب في نسيج لغتها التشكيلية المبتكرة، التي لا تعرف هل تذكرك بالانطباعيين أم بفان جوخ أم بالسجاد الفارسي أم بالزخارف الصينية واليابانية القديمة، فنسيجها التصويري يتألف من بقع لونية متجاورة ومتوالية، وضربات ضاربة لاهثة من فرشاة لا تعرف السكينة على أرضية بيضاء ناصعة، حرصت إنجي على أن تبقى منها ثغرات ضوئية متناثرة وسط الضجيج اللوني فتحدث وميضا بصريا، "كدنانير تفر من البنان" على حد وصف الشاعر العربي

القديم

أصبحت لوحاتها احتفالات طقوسية بالخصوبة والتجدد والعطاء في الطبيعة، أغنيات مرحة للجني والحصاد ولزهو الإنسان بسيطرته على الطبيعة التي صارت بين يديه امرأة فاتنة تسلم له ثمارها وهى مزدانة بأبهى زينة، أما دقات الدفوف وجلجلة الزغاريد في هذا المهرجان فهى ضربات الفرشاة المحملة بالأحمر والأخضر والأصفر والأزرق والطوبي، وكأنما أطلقت هي الأخرى من اعتقال طويل، فصارت كل ضربة فرشاة تولد من داخلها دوامة من الضربا ت المتباعدة حولها، في مجال فلكي خاص كعناقيد النجوم في سماء صافية ، وهى أيضا معزوفات تقترب أحيانا من ضجيج الآلات النحاسية احتفالا بالحرية المستعادة، وأحيانا تقترب من دندنة العود، لهذا فنحن لا نكاد نجد في هذه اللوحات فراغا أو مساحة لونية ساكنة، على شاكلة الفنو ن الشرقية بوجه عام.

على هذا الدرب سارت إنجي معظم مراحلها الفنية التالية حتى نهاية رحلتها، وإن تضاءل الزحام في لوحاتها شيئا فشيئا، وحلت محله مسحة تأملية صوفية أو حالمة، فقد انفسح المجال للمساحات البيضاء بين عناصرها المجسمة أو لمساتها اللونية الصاخبة، وتزايدت الومضات التي تتخلل غصون الأشجار وسيقان النخيل وسعفه وأبراج الحمام. إن هذا الفراغ المضئ بغير شمس، في مجموعات لوحات سيوة والواحات وسيناء الجنوبية والعريش والأقصر.. تلك المناطق التي ظلت إنجي وفية لها، تزورها كما يزور المتيم أضرحة الأولياء.. هذا الفراغ يعطي إحساسا مخمليا دافئا وإحساسا بالشفافية في نفس الوقت. إن اللانهائية والصفاء والوهج الأبيض الحنون الذي يضئ ولا يحرق،لم يكن مستمدا من طبيعة خارجية، بل من أعماق روحها، وإن المرء ليشعر بأن اللوحات قد امتلأت بالهواء النقي كأنفاس هادئة تتردد بانتظام من رئة غير مرئية.

وقد عاشت انجي أفلاطون ستة وعشرين عاما بعد خروجها من السجن، تكرس حياتها للفن وللدفاع عن حق الآخرين في الحرية والحياة ، تصدر الكتب عن حقوق المرأة، وتشارك في المنظمات الإنسانية والثقافية والسياسية، وتتعرض للمطاردة والاعتقال، وتستبعد من قوائم التكريم وجوائز الدولة ومقتنياتها، حتى أن مجموعة أعمالها بمتحف الفن الحديث أقل من أعمال أحد الفنانين الشبان، في الوقت الذي قدرت قيمتها أكبر الهيئات الدولية ومنحتها الحكومة الفرنسية أعلى وسام لديها وهو وسام الفارس، كما دعيت لتعرض لوحاتها في مختلف عواصم العالم شرقا وغربا.

وفي ١٧ أبريل ١٩٨٩، بفارق يوم واحد عن يوم ميلادها وهو ١٦ أبريل ١٩٢٤- رحلت انجي أفلاطون عن عالمنا، بعد أن أصيبت فجأة بجلطة لم تمهلها غير أيام قليلة، وفي مرسمها عدة لوحات لم تجف ألوانها بعد، فوق ما يقرب من ألف عمل فني أنجزتها على امتداد رحلتها الإبداعية الخصبة، بين لوحات زيتية ومائية ورسوم بالفحم والأحبار. وتستشعر والدتها وأختها الوحيدة الخوف على

مصير هذه الأعمال بعد رحيلهما -والأعمار بيد الله- فتتقدمان إلى وزارة الثقافة تعرضان إهداء كل هذا التراث الفني إليها كي يضمه متحف جدير بذكراها، وليكون مدرسة لمحبي الفن في الأجيال القادمة، إضافة إلى مبلغ من المال يكفي لوضع النواة لمبنى المتحف، ويوافق وزير الثقافة الفنان فاروق حسني على المشروع، كما يوافق محافظ القاهرة على تخصيص قطعة أرض لإقامة المتحف فوقها بمنطقة مصر القديمة، لكن السنين تمر، والمشروع متجمد في الأدراج.

الفتاة فوق فوق الششجرة – إنجى أفلاطون

جمع البرتقال – إنجى أفلاطون

تحية حليم

شجرة للحنان
وناى للقطط

في حياة كل جيل من الفنانين يوجد عادة أب روحى، قادر على أن يحتضن الجميع ويشملهم بحبه وعطفه، وأن يمدهم بقوة معنوية تعينهم على الاستمرار فى العطاء، حتى ولو حرم هو من كل ذلك، وتلك موهبة استثنائية قد تتعارض فى كثير من الأحيان مع التكوين الذاتى والنرجسى للفنان مهما كان عطاؤه وحبه للآخرين.

وكم من آباء روحيين عرفتهم الحركة الفنية بمصر، ابتداء من محمود مختار فى أوائل هذا القرن حتى حسين بيكار -أمد الله فى عمره. لكننا نلتقى اليوم "بأم روحية" للفنانين، تمتلك نبعاً من الأمومة والحنان لا ينضب أبداً، إنها الفنانة تحية حليم التى حرمت من الأبناء ومن حنان الأسرة، فأسبغت فيض أمومتها على أجيال الفنانين، كما أسبغت ظلال فنها الرفيع على حياتنا خلال نصف قرن، وحققت به مكانة سامية فى المحافل الدولية، وأصبحت أعمالها ضمن مقتنيات المتاحف الكبرى فى العالم، بعد أن عانت قسوة الفقر فى الغربة، وخيانة الزوج وجهامة الوحدة، وأخيراً آلام المرض وشظف العيش، بلا مظلة تحميها من هذا كله غير أناملها التى ترسم بها وتعيش من عطائها، وها هى الأصابع تصاب بالروماتويد، فتقل قدرتها على الإمساك بالفرشاة أو على بذل أى مجهود كبير، وقد تجاوزت الثمانين، فتبقى فى وحدتها المطلقة بشقتها بالزمالك مع قططها التى تطعمها وتداويها بأغلى مما تطعم نفسها أو تعالج أمراضها، أسيرة الخوف من الغد، ومن لحظة تتوقف فيها اليد نهائياً عن الإمساك بالفرشاة، لكنها تملك ما هو أكبر من الموهبة والحنان.. تملك الكبرياء وأنفة النفس التى تعصمها من الشكوى أو الانحناء.. مهما ساءت الأحوال.

وتحية حليم فى فنها تسمو كذلك فوق الآلام والمعاناة، إنها تنتمى إلى "مدرسة الحياة" فى جوهرها وليس فى مظهرها.. ترى الوردة بين الشوك، ترى المقاومة فى قلب الضعف، وأخيراً ترى الحب

سلسالاً يأتى من أعماق حضاراتنا القديمة، ومن دور الطين الرابضة فى الجبل وفى أحضان قرى النوبة والصعيد وفى نضال الإنسان من أجل الخبز والحرية.. ويندمج هذا كله مثل سبيكة الذهب المعرَّقة فى جوف الصخر، لا يلتقط بريقها إلا من عرف معنى الأصالة ونفاسة التراث القديم.. هكذا اكتسبت لوحاتها قيم التراث، وامتزجت فيها مؤثرات الفن الفرعونى على مقابر طيبة، والفن القبطى على منسوجات أخميم، والفن الشعبى على جدران بيوت الفلاحين، وهى التى عاشت طفولتها وشبابها فى القصور المترفة محاطة باللعب الجميلة، وبأنغام الكمان التى تعزفها أمها.

وكما تغنت فى لوحاتها بالورود والأطفال وحب الصبايا وعراقة التاريخ، تغنت كذلك بالملاحم الوطنية الكبرى من كفاح الشعوب فى قضايا التحرر الوطني خلال الخمسينيات فى مصر وفلسطين ودول أفريقيا، إلى بناء السد العالى فى الستينيات حتى ملحمة العبور، وعبرت عن هزيمة مصر عام ١٩٦٧ بمنتهى الحنو على آلام الشعب، وجعلت من "السلام" اللحن الأساسى فى سيمفونيتها التشكيلية الممتدة، فكانت بذلك صوتاً قويا لنهوض الإنسان مرتفعاً فوق المحن، ولغة عالمية للحب والسلام لا تعرف العنصرية العرقية أو التمايز الطبقى.

وأسلوب تحية أفضل شاهد على العلاقة الوطيدة بين المحلية والعالمية، فالرائى للوحاتها فى أى بقعة من العالم يدرك من الوهلة الأولى عمق مصريتها، وكأن تلك اللوحات اكتشفت حديثاً داخل أثر فرعونى، أو كأنما صاغتها يد فنان فطرى من أعماق الريف، لا تنم عن صنعة متقنة أو قواعد أكاديمية أو استعراض لمهارات أسلوبية مبهرة، لكنها محملة بحس قوى بالبيئة، بلون الطمى، بملمس الجدران المتآكلة، بملامح الوجوه المصرية السمراء، بوهج العيون فى أقنعة مقابر الفيوم، بروح الرسوم الشعبية فى الكتب القديمة من بغداد إلى مصر، حيث يتضاءل الاهتمام بالتسجيل الحرفى للطبيعة، ليحل محله الاهتمام بالتعبير عن "المعنى الكلى" للموضوع، وتصوير المشخصات من منظور الخيال قبل منظور العين، فتتفاوت حجومها بقدر أهميتها بالنسبة للمعنى الكلى، وتتضاءل التفاصيل الجزئية ليتوحد "الشكل" فى بناء متماسك لصيق بالأرض غنى بالطبقات اللونية المشققة التى توحى بالهدوء والتقشف، وإن كانت تكتنز سلماً لونياً بالغ الثراء.. ومع كل تلك الخصوصية البيئية فى أسلوبها، فما أشد القرابة بينه وبين كثير من فنانى المدرسة التعبيرية فى أوروبا، دون أن يعكس معاناتهم وقتامة نفوسهم وعنف الصراع بداخلهم، بل يعكس غنائية الشرق وإشراقة وصفاء الروح وتوحدها مع الكون.

أليس ذلك كله ما أهلها للحصول على جائزة جوجنهايم بنيويورك عام ١٩٥٧م.. لقد كان ضمن أعضاء هيئة التحكيم الناقد العالمى الشهير هربرت ريد، فضلاً عن صاحب المتحف نفسه سيمون جوجنهايم، الذى جعله عشقه لفنها يقتني لوحة ويضمها إلى مقتنياته الخاصة بمنزله.. ولعل من المهم هنا أن نذكّر كيف تم ترشيحها لهذه الجائزة.

فقد طلب من مصر ترشيح خمسة من فنانيها للمشاركة فى المسابقة، وأقامت وزارة الثقافة معرضا لمن يرغب من الفنانين حتى يتم الاختيار من بينهم، وتقدم العشرات من كبار الفنانين آنذاك، وكان على رأس هيئة التحكيم المصرية الفنانان الرائدان محمد حسن وأحمد يوسف، واختارت اللجنة أعمال كل من صلاح طاهر وسيد عبد الرسول وزريان وصالح رضا وأخيراً تحية حليم، وعندما عرضت أعمالهم جميعاً فى نيويورك وقع الاختيار على لوحة تحية المسماة "حنان"، وظلت العلاقة مستمرة بين أصحاب المتحف وبينها سنوات طويلة، حيث أصبحت أعمالها مطلوبة لعديد من المتاحف الدولية، وأصبح اسمها ضمن أكثر من موسوعة للفن العالمى، وتلقت العديد من الدعوات لإقامة معارض لها فى عواصم أوروبا، حيث استضافتها كل من ألمانيا ويوغوسلافيا، وبولندا والسويد، التى استضافتها أربعة أشهر فى استوكهولم واقتنت الدولة لوحتها المسماة "الإنسان".

ولدت تحية حليم يوم ٩ سبتمبر ١٩١٩ لأبوين من أصل شركسى: الأب أحد كبار الضباط بالسودان ثم كبير الياوران للملك فؤاد، وقد حصل على رتبة البكوية ورشح للباشوية لكنه اعتذر عنها لعجزه عن تحمل نفقات مظاهرها، بعد أن باع نصف ضيعته ليبنى الفيللا التى أقامت بها أسرته بمصر الجديدة، وتنازل عن النصف الآخر لأخيه الذى حرمه أبوه من الميراث!.. أما الأم فكانت عازفة كمان، ورثت موهبتها عن أمها "اليوزباشى جولنار" العازفة فى بلاط الخديوى إسماعيل. وربيت تحية فى القصر الملكى ودرست فى المدارس الفرنسية بعض الوقت ثم هجرتها لتدرس فن الرسم فى المنزل أو في مراسم مشاهير الرسامين فى ذلك العصر، مثل يوسف طرابلسي (اللبنانى).. حتى التقت عام ١٩٤٣ بالفنان المصرى الشاب حامد عبد الله، الذى كان يشرف على مرسم مفتوح لتعليم الهواة اجتذب إليه أبناء الطبقات الراقية، وكان تأثيره عليها طاغياً، برسومه القوية الواثقة عن الطبيعة والحياة فى جزيرة الدهب بالروضة وفى الأقصر وأسوان.. وهكذا التحقت بمرسمه، لتتزامل مع فنانات مثل إنجى أفلاطون وصفية حلمى حسين، وسرعان ما ربط الحب بينها وبين حامد عبد الله، لينتهى بالزواج عام ١٩٤٥.

وفى الإسكندرية عاش الزوجان الشابان حياة الضنك فى حجرة بفندق صغير تارة، وبأحد البنسيونات تارة أخرى، وقد انتقلت للحياة معه وليس معها غير حقيبة ملابسها ومبلغ صغير من المال وأقاما معرضهما المشترك الأول بعد الزواج بالإسكندرية فى نفس العام حيث افتتحه وزير المعارف العمومية آنذاك، لكن سرعان ما دب الشقاق بينهما بسبب محاولة عبد الله الهيمنة على شخصيتها الفنية، وكانت تعتقد أنها أغلى ما تملك، وبعد أقل من عام كانت تصر على الطلاق حتى نالته، لكنه عاد إليها بالقاهرة يطلب إعطاءه فرصة ثانية.. وعادت إليه بعد ثمانية أشهر من الانفصال.

وفى ١٩٤٩ سافر الزوجان إلى فرنسا، بناء على رغبة تحية فى استكمال دراستها الفنية، ولم يكن

دخلهما يزيد على ٢٥ جنيهاً مصرياً ترسلها إليها أمها كل شهر، فتدفع نصفها إيجاراً للحجرة فى الفندق ونصفها الباقى لمصروفات المدرسة والمترو، ولا يتبقى لطعامهما ومعاشهما شئ يذكر، وعبثا حاول الزوج الحصول على عمل أو بيع لوحاته، وأصرت هى على ألا يستدينا مهما كان الثمن، وبلغت الأمور بهما حد الجوع الفعلى، إلى أن ظلا فى إحدى المرات ثلاثة أيام بدون طعام، إلى درجة أن عبد الله كان يتسلل ليطمئن عليها وهى نائمة ويتأكد من أنها مازالت تتنفس ولم تمت، وقد كتب مرة فى مذكراته متسائلاً: "هل أتركها إنقاذا لها من الفقر والعذاب؟".. ولما كان مدخناً فقد كان يضطر إلى جمع أعقاب السجائر التى دخنها حتى يستخدمها مرة أخرى.. أما هى فقد كانت تحرم نفسها من الإفطار إذا تصادف وجود ثمنه كى توفر ثمن تذكرة المترو للذهاب إلى الأكاديمية المجاورة لحى الشانزليزيه.. وعندما كان يستبد بها الشعور بالجوع والقهر كانت تنظر إلى الشحاذين فى الشوارع ومحطات المترو فى ثيابهم الرثة وهم يعزفون الموسيقى فيدمى قلبها ويهون عليها حالها.

لكن كل ذلك كان يمكن احتماله، إلا استخفاف زوجها برسومها، إلى حد أنه قام مرة بتمزيقها - حسب روايتها لى - حتى طلبت الانفصال للمرة الثانية وأقامت فى مدينة الطلبة، وفى عام ١٩٥١ سافرا معاً إلى لندن حيث أقاما معرضهما المشترك الثانى، وكان ذلك بالمركز الثقافى المصرى، حيث لفتت أعمالهما أنظار النقاد، وانتقلت لوحاتهما لتعرض فى البرازيل، ثم فى فينسيا وبكين وموسكو وبلجيكا.. وبعد هذا النجاح الفنى عادا إلى القاهرة ليقيما فى بيت الأسرة بمصر الجديدة، لكنها حتى ذلك الوقت كانت تخاف من الغد، فحرمت نفسها من الإنجاب عامدة خشية ألا تستطيع إعالة أطفالها، واستأجرت شقة قرب ميدان التحرير لتدريس الرسم للهواة.. وعرف الزوجان بعض الاستقرار خاصة عندما باعت بعض لوحاتها.. لكن الطموح الفنى الجارف دفع عبد الله إلى السفر مرة أخرى إلى الدنمارك هذه المرة.. وهناك تعرف على السيدة التى أصبحت زوجته فيما بعد.. وهكذا تم الانفصال بينهما عام ١٩٥٧ فى روما وكان شاهده الدكتور ثروت عكاشة الذى كان سفير مصر هناك فى ذلك الوقت، وشق كل منهما طريقه فى الفن والحياة مستقلاً.. وبالرغم من قسوة الصدمة ومن المعاناة المبرحة التى اكتوت بها تحية أثناء وبعد الأزمة، فإنها لم تحقد قط على حامد عبد الله، ومازالت تحتفظ فى منزلها ببعض أعماله وتشير إلى عبقريته، بل تعترف فى بساطة وصدق بفضله عليها، حيث صهرها وعلمها كيف تواجه الحياة وهى غضة ساذجة.. وعندما توفى عام ١٩٨٩ كانت أكثر الناس حزناً عليه..

منذ انفصالها الأخير عن حامد عبد الله اعتمدت على نفسها كلية فى حياتها ومعاشها، وعزفت عن تجربة الزواج مرة أخرى، وأسعدها الحظ بالحصول على أول منحة للتفرغ للفن عام ١٩٦٠، وابتسم لها الحظ فى نفس العام أكثر بحصولها على الميدالية الذهبية لصالون القاهرة، وبدأت تتألق

فى الحياة الفنية، وكانت ضمن مجموعة الفنانين والكتاب والمثقفين الذين اختارهم ثروت عكاشة للإقامة لمدة شهر فى قرى النوبة فترة من الوقت لتصوير الحياة بها قبل أن تغرقها بحيرة ناصر، مما كان له أعظم الأثر على تجربتها الفنية الممتدة.. وفى عام ١٩٦٣ أصيبت بمرض فى عينيها، فأمر الرئيس عبد الناصر بعلاجها فى لندن على نفقة الدولة، وأقامت بالمستشفى عاماً كاملاً، كانت ترسم خلاله حتى الممرضات، إلى حد أنهن كرمنها لما أضفته من بهجة وجمال على حياتهن وحياة المرضى خلال فترة وجودها بالمستشفى.

وفى عام ١٩٦٨ حصلت تحية حليم على جائزة الدولة التشجيعية فى التصوير عن لوحة "الخبز فى الصخر".. وتمر السنون، وهى مثل شجرة تنمو وتتفرع وتملأ الجو بشذاها، وتلقى بظلها على أجيال الفنانين حتى تصبح بمثابة مدرسة مصرية حديثة متميزة فى الفن، لكن الشجرة لا تجد اليوم من يرويها ويرعاها ويحنو عليها بعد كل هذا العطاء. ومع ما تعانيه من إهمال وحجود. وبالرغم من العروض السخية جداً التي تنهال عليها لبيع آخر ماتبقى لديها من لديها من لوحات أصبحت تعد على أصابع اليدين، حيث لم يكن أمامها لتعيش وتعالج إلا بيع لوحاتها، فإنها آثرت أن تهب هذه اللوحات الباقية إلى وزارة الثقافة ليكون مقرها هو متحف الفن الحديث، وفاءً لوطنها الذي تشعر بأنه أعطاها الكثير، وطلبها الوحيد في مقابل ذلك: ألا يكون مصيرها هو المخازن، مثل مصير لوحات زوجها الراحل حامد عبد الله، وصديقتها الفنانة إنجي أفلاطون، وبالرغم من كل المشارطات المكتوبة على الوزارة بأن تقام لها أجنحة متحفية مستقلة. فهل تفي الوزارة بالتزامها؟

اسكتشات من القرية – تحية حليم

أمومة – تحية حليم

الملكة فريدة

الكبرياء واللعنة!

في الحياة العاصفة لبعض المشاهير محطات صغيرة يستجمعون فيها ذواتهم المبعثرة وسط أنواء السياسة أو الحكم أو المعارك، وكثيراً ما تكون هذه المحطات هوايات فنية أو أدبية كالرسم والموسيقى والشعر، يمارسونها بعيداً عن الاضواء، والنقاد والتعليقات، فهى إشباع ذاتي بحت، لا ينتظرون من ورائها جزاء أو شهرة، حتى لو بلغوا فيها مستوى من الإجادة والتميز، ثم يعودون إلى همومهم وانشغالاتهم الأساسية.

غير أن هناك حالة نادرة تحولت فيها إحدى هذه المحطات الصغيرة فى حياة ملكة -جلست على عرش بلادها أحد عشر عاماً - إلى محطة نهائية.. إلى حياة كاملة.. إلى ملاذ دائم من الهموم والعذاب والقلق.. إلى معنى وغاية وتحقيق لوجود.. بل إلى مهنة تعيش عليها بعد أن ألقت التاج عن رأسها وزال الملك والجاه والمال وأصبحت إنسانة عادية بلا حول ولا قوة، تعانى الوحدة والفقر والنسيان، أما المحطة فهى فن الرسم، وأما المسافرة التى حطت فيها الرحال فهى الملكة فريدة، أو صافيناز ذو الفقار، التى جلست على عرش مصر إلى جوار الملك فاروق بين عامى ١٩٣٨-١٩٤٨، وأحبها الشعب المصرى كما لم يحب ملكة فى تاريخه، بقدر ما كره الملك واستنكر سلوكه وسلوك أسرته قبل قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، حتى أن المظاهرات العفوية هتفت ضده وضد فساده ومزقت صوره خلال حكمه وداستها بالأقدام، إذ كان الشعب يربأ بالملكة الشابة - التى نسبها إليه وليس إلى الأسرة الملكية واعتبرها رمزاً للطهارة - أن يكون مكانها فى قصر الدعارة!.. ولعل ذلك كان من العوامل التى أكدت قرارها بطلب الطلاق وجعله قراراً قاطعاً بغير عودة، ولعله أيضاً كان وراء حبها الذى لم يتزعزع قط لهذا الشعب، ووراء اختيارها لأفراده البسطاء ليكونوا أبطال لوحاتها، من مزارعين وصيادين وبوابين وهامشيين من كل نوع، لم يتأثر هذا الاختيار حتى مع شعورها بنسيان الناس لها.

كانت فريدة تعرف بغير شك -حين اتخذت قرار الانفصال- أنها ستدفع الثمن غالياً، بحرمانها من كل مخصصاتها الملكية المسجلة باسمها، وستعانى ألواناً من العقاب من ملك أرعن ونظام فاسد، لكنها لم يخطر ببالها أن ذلك سيصبح نوعاً من اللعنة الأبدية التى تصل إلى حرمانها من رؤية بناتها الثلاث، سواء فى فترة الملكية أو بعدها، فقد أصر الملك على أخذ بناته معه عند طرده من مصر، بينما حكم عليها بألاّ تغادر البلاد إلا بعد سنوات طويلة من قيام الثورة، وعندما أتيح لها أخيراً أن تزورهن فى سويسرا عاملنها معاملة الغرباء، إذ لم ينسين لها "جريمتها" فى طلب الانفصال عن أبيهن، ولم يكن موقفهن الملئ بالصلف ونزعة الانتقام لأنها مزقت الرابطة الأسرية بما أقدمت عليه، بل لأنها زعزعت هيبة الملكية وساعدت "بأنانيتها" على حرمانهن من نعيمها حتى ولو كان دافعها هو الحرص على كرامتها وكبريائها.. ذلك أن الملك ليس مثل كل البشر، فهو مغفور له بعض الأخطاء، ومسموح له بما ليس للآخرين.. وإلا فما معنى أن يكون ملكاً؟!..

أما هى فيكفيها أن تكون إلى جواره على العرش، وعليها أن تثبت ولاءها له، وأن تحميه حتى من نفسه، وأن تضحى من أجله ومن أجل العرش.. حتى بالكبرياء!

لقد ظل جرحها الدامى من بناتها ينزف طوال حياتها، أكثر من عذاب الوحدة والحرمان المادى والمعنوى، ومن سلبها كافة ممتلكاتها وحقوقها، ومن انتزاع "فيللتها" التى بنتها بنفسها بعد الطلاق، ومن تشردها فى بلاد الدنيا بلا مأوى، حتى لجأت إلى الرئيس الراحل السادات تلتمس السماح لها بالعودة وبمكان تعيش فيه، وخصص لها بالفعل شقة مناسبة، وعندما جاءت إلى مصر لتعيش فيها، فوجئت بأنها شقة رخيصة من حجرتين بالمعادى كان عليها أن تقيم فيها مع أمها وسكرتيرتها وخادمتها، وهى الشقة التى ظلت تعيش فيها بالفعل حتى انتقلت إلى رحاب الله.

ظل هذا الجرح ينزف إلى درجة أن أورثها الندم على قرارها بطلب الطلاق وأيقظ ذلك حنينها إلى ذكرياتها مع فاروق أيام الصبا، حيث ظل مكان بقلبها ينبض بحبه طوال عمرها، مثلما نبض له عندما رأته لأول مرة وعمرها خمسة عشر عاماً، وسيطرت عليها فكرة ثابتة بأن العيب لم يكن فيه، لأنه فى جوهره إنسان طيب ومحب لها، وكان يمكن أن يكون ملكاً صالحاً لولا الحاشية الفاسدة التى أحاطت به وهو بعد فتى صغير لم يكتمل نضجاً.. هكذا أضيف إلى عذابها عذاب من نوع آخر هو الندم.. وكان عليها أن تكتم عذابها رافضة أن تجعل من علاقتها بفاروق مادة للحديث، برغم كل ما قدم إليها من عروض مغرية بمبالغ طائلة لنشر مذكراتها. وكانت تكتفى بجملة واحدة ترد بها على سائليها: لا تنسوا أنه والد بناتى!

ولست هنا بصدد الحديث عن فريدة الملكة وشقائها قبل الطلاق وبعده إنما يعنينى الحديث عن فريدة الفنانة، التى جاءها الفن فى أواسط عمرها - وهى فى الثالثة والثلاثين - مثل الوليد الذى جاء

بعد طول حرمان ويأس، فأنقذها من الضياع والوحدة، وأعاد إليها إحساسها بذاتها وعزة نفسها، فأعطته بدورها خلاصة وجدانها، ولم تبخل عليه بأى شئ، من مال وجهد ودراسة وتنقل بين بلاد العالم سعياً إلى الاعتراف به.. وقد تعرض بعض المعلقين إلى هذه النقطة قائلين بأن الفن لم يكن غير مادة تتكسب منها فريدة فى ظروفها المادية الصعبة.. لكن الحقيقة أن الكسب المادى كان آخر أهدافها من فنها، فقد أصبح هو عنوانها وبطاقة هويتها ومعنى وجودها، وكان بوسعها أن تكسب الكثير لو ركزت فى رسمها على لوحات المناظر الطبيعية الرقيقة التى كانت تجيدها وهى الأكثر قبولاً ورواجاً بين محبى الاقتناء، لكنها كانت تفضل رسم الوجوه المنطبعة بالعذاب، والتكوينات الدرامية التى تعكس أعماقها المتصارعة، بأسلوبها التعبيرى التلقائى الخالى من الأناقة ومهارة الصنعة، الذى كثيراً ما يصل إلى درجة القتامة والعنف وتشوهات الملامح..

لكن.. وبعيداً عن مأساة الملكة وشقائها الإنساني.. هل يستحق ما تركته فريدة ذو الفقار من أعمال فنية أن يضع اسمها بين الفنانين المتميزين والمدارس الفنية المختلفة؟

الحقيقة أننا لا نستطيع الحكم على هذا الإنتاج إلا داخل إطاره الخاص، كفن تلقائى حر بعيداً عن أطر المدارس الفنية والدراسات الأكاديمية، وهو ما يطلق عليه الفن الفطرى أو الساذج، وهو مع ذلك إطار فنى له مكانته المحترمة ورموزه المشهورة، وله أيضاً معارضه الدولية ومكانه فى بعض المتاحف الكبرى، وكثيراً ما تتداخل الحدود بينه وبين حركات الفن الحديث، بما يتميز به أصحابه من وشائج اتصال قوية بالفنون البدائية وفنون الأطفال، وهى من أهم منابع الفن الحديث خلال هذا القرن.. وفى ذلك الإطار نجد أن إبداع فريدة ذو الفقار يستطيع الوقوف بجدارة على مستوى إبداعات الفنانين الفطريين فى الشرق والغرب، حيث يتمتع بقوة تعبيرية جياشة وحساسية جمالية عالية نحو لغة اللون والايقاع والبناء الفنى، والأهم من ذلك يتمتع بشخصية خاصة ذات أسلوب متفرد يدل على صاحبته.

وبالرغم من أن تجربتها الحقيقية فى الفن بدأت متأخرة، فإن جذورها تضرب فى سنوات طفولتها وصباها حيث نشأت فى بيت ملئ بجو الموسيقى والرسم، فوالدها يوسف ذو الفقار كان هاوياً للفن، وعازفاً ماهراً على البيانو ورساماً للصور الزيتية أيضاً، وكان خالها الفنان محمود سعيد - أحد أعمدة النهضة الفنية الحديثة فى مصر - دائم الرعاية والتوجيه لها، خاصة خلال ترددها على مرسمه بالإسكندرية، وقد رسم لها لوحة زيتية شهيرة وعمرها اثنا عشر عاماً، وهى تتصدر مكانها حالياً فى متحفه بالإسكندرية.. لكن هذا الاستعداد المبكر لديها للرسم لم يجد فرصة للانطلاق إلا بعد خمس سنوات من انفصالها عن فاروق عام ١٩٤٩، حين وجدت نفسها تعيش وحيدة فى فيلّتها التى بنتها قرب أهرام الجيزة مطلة على منظر خلوى مبهر من الحقول والأهرام الشامخة، وقد

شجعها خالها محمود سعيد آنذاك - حين طلبت منه توجيهها - على أن تواصل الرسم بأسلوبها التلقائى الحر دون التقيد بالقواعد الأكاديمية.

وعندما سُمح لها - لأول مرة - بالسفر إلى خارج مصر عام ١٩٦٣، اتجهت إلى بيروت، حيث واصلت الرسم هناك، خاصة رسم وجوه المحيطين بها والشخصيات التى وجدت فيها استجابة للتعبير عن مشاعرها، وعاشت أربع سنوات فى بيروت محاطة بدفء التعاطف معها والتقدير لها، ثم انتقلت إلى سويسرا عام ١٩٦٧ لتعيش بالقرب من بناتها، لكنها استبدلت الدفء بالبرودة، والحنان بالجفاء، والتعاطف بالوحدة، وبقيت ثلاث سنوات تفرغ طاقتها وأحزانها فى الرسم، وسط بيئة لا مبالية بوجودها وعدم اهتمام من بناتها، وكان عزاؤها الوحيد هو التردد على بيروت ثم باريس، حيث تعرفت على متاحف الفن ومراسم الفنانين وتعلمت خبرات فنية جديدة، أتيح لها فى تلك الفترة أن تقيم أول معرض لأعمالها فى باريس، حتى انتقلت عام ١٩٧٠ للإقامة بها كى تتفرغ للدراسة والإنتاج، والتحقت فعلاً بمدرسة متحف اللوفر لتاريخ الفن، وراحت تنسخ بعض لوحات الأيقونات البيزنطية وترسم على نسقها، مبهورة بطابع القدم والعراقة والحس الروحي، وقد مستها الأحزان الكامنة فى عيون القديسين خلف بريق الذهب المتاكل، وانعكس كل ذلك على لوحاتها فى تلك الفترة، حتى بدت كرسوم الكتب القديمة المرسومة والمخطوطات باليد بحواشيها المتآكلة، وتوسلت - للوصول إلى هذا الطابع الأثرى - بتعريض سطح اللوحة الزيتية للحرارة، لتبدو محترقة وقديمة، ثم طلتها بطبقة من الورنيش اللامع.

واتجهت إلى دراسة فن الجرافيك - خاصة الليتوجراف - وهو الرسم على سطوح الحجر المحسسة واستنساخها فى نسخ محدودة، بعضها بلون واحد وبعضها بألوان عديدة، وحصلت على نتائج طيبة فى هذا المجال، لكنها تركته بعد فترة لعدم احتمالها رائحة الأحبار والمواد الكيماوية. وتوالت معارضها ابتداء من ١٩٧٤ فى بيروت، و١٩٧٥ فى مدريد ومايوركا، و١٩٧٦، ١٩٧٨ فى المركز الثقافى المصرى بباريس، وكان أول لقاء فنى لها بأبناء وطنها فى القاهرة عام ١٩٨٠ وقد عرضت فيه ٧٧ لوحة، ثم ١٩٨٤ و١٩٨٦، وتخلل هذه الرحلة معرضان أقامتهما فى جنيف ١٩٨١ وتكساس ١٩٨٣.

ومع عودتها إلى مصر استعادت الكثير من حب الناس ومن الوفاء الذى حرمت منه خلال أغلى سنوات عمرها، ولم تعد تشعر بالغربة أو الوحدة بالرغم من صعوبة ظروفها المعيشية بالقاهرة، لقد وجدت من يرعاها ويحنو عليها فى سنواتها الأخيرة خاصة، فى شخص السيدة لوتس عبد الكريم صاحبة مجلة الشموع، التى خصصت لها جناحا بمنزلها كمرسم خاص، وكانت لها بمثابة الصدر الحنون والتلميذة والذاكرة التى ترصد دقائق حياتها فى آن واحد، مدفوعة بشغف لا يخبو للتعرف عليها وكسب صداقتها، وسوف يسجل لها هذا الدور الإنسانى الكبير بغير شك، وأخيرا قدمت

خلاصة تجربتها معها خلال تلك السنوات بأسلوب أدبى مفعم بالصدق والعاطفة فى كتاب تذكارى بعد وفاتها، مشفوعا بالصور والوثائق التاريخية، مما يجعله فى حد ذاته وثيقة هامة لحياتها كملكة وإنسانة، ويجعل من لوحاته الملونة معرضاً فنياً شيقاً، يضم أكثر من أربعين لوحة، وقد صاحب كلا منها تحليل فنى يبدو أقرب إلى اللوحة القلمية.كما تضمن الكتاب دراسات هامة لكل من الكاتبة د. نعمات أحمد فؤاد والناقد مختار العطار وكاتب هذه السطور.

وأختار هنا نموذجاً من التعليقات المصاحبة للوحات الفنانة فريدة، وهو عن لوحة بعنوان "رقصة المردة".

"... إن الشراع الوردى يبزغ من النهر دون أن نرى القارب الذى يحمله، وينتشر فى الفضاء على شكل بيضاوى رشيق أقرب إلى جناح طائر نارى، وتتوالى الأشرعة قبالته منبثقة من صفحة النيل كالمردة بينما يمتد من كبيرها خط مقوس فى اتجاه الشراع الوردى كأنه طلب للنجاة.

وتتوالى من داخلنا الأسئلة حائرة: هل هذه قوارب غارقة تطفو أشرعتها قبل أن يبتلعها النهر؟ أم هى أشباح النهر الغريبة تنطلق من الماء لترقص معربدة وقد امتلكت الماء والفضاء؟ أم هو حوار كونى غامض بين المردة فى الظهيرة؟

حتى الشخص الذى نراه فى المقدمة (أو ما يبدو بغموض أنه شخص) يعطى ظهره للأشباح الشراعية خارجاً إلى يمين اللوحة، فلا ندرى إن كان يولى الأدبار خائفاً أم هو جزء من منظومة السكون الأبدى اللامبالى؟!

هذا بينما يبدو خط الأفق شريطاً من القرى الساجية بنخيلها ومآذنها وبيوتها المنخفضة تراقب ما يدور فى حياد وصمت.

هذا الجو السريالى المحفوف بالأسرار تنسجه الفنانة بفرشاة ناعمة اللمسات شفيفة الألوان يغلب عليها الأزرق كأننا فى حلم سرمدى..!!

ونعود إلى ذكريات الكاتبة لوتس عبد الكريم مع الملكة فريدة عبر صفحات الكتاب: ".. كانت شهيدة.. شهيدة المرض والألم الجبار والظلم والعذاب الطويل، مازلت أراها وأسمع صوتها، بقامتها الرشيقة تنتقل فى المكان، ورأسها المرفوع دائماً يقول: "أنا ملكة قبل الملك وملكة بعد ذهاب الملك".. ملكة رغم ثوبها الأصفر القطنى البسيط الذى كانت قد طلبت منى شراءه مع بعض الثياب المشابهة والمناسبة للمرسم، ثوب قطنى لا يعدو ثمنه جنيهات قليلة، لكنه يبدو عليها وكأن ثمنه يفوق المئات..

"... بسيطة.. لكن لها حضور عجيب ويشع من عينيها ذكاء حزين"

"... كل الجروح والاهانات والآلام بدأت معها منذ كانت صبية فى أول شبابها، ومنذ بدأت تتناول المهدئات كما حكت لى.. وبعد أول يوم أنجبت فيه ابنتها الكبرى فريال وخاب أمل الملك، وأثناء انتظاره وليا للعهد فى كل مرة تحمل بها كانت تعيش على العقاقير والمهدئات طيلة فترة الحمل، بل انحدرت

إلى تنفيذ الوصفات البلدية للمساعدة على إنجاب ولد..

"... هكذا كان يقتلها التوتر والقلق، ثم تأتى الولادة ومعها بنت أخرى".

".. ويشتاط فاروق غيظاً، ويقوم جدار غير منظور بينهما.. وتنهار.. وتستسلم أكثر للعقاقير.. منذ ذلك الحين وهى تعانى نوبات الاكتئاب الحادة، ثم بدأت الجفوة بينها وبين الملك تتسع إلى أن أصبح الجرح جرحين.. كان ذلك مع بداية مسلسل خياناته لها حتى داخل حجرة نومها"

وتقول الكاتبة عن الأيام الأخيرة للملكة:

".. حين كان يلح عليها الأطباء لمنع المنومات كانت تقول لنا: إذا مكثتم إلى جوارى فلن أتناول المنوم أبداً.. إنى أتغلب به على الوحدة..

".. وكثيراً ما كانت تنتابها نوبات من الرعب والهلع لتصورها نفاد نقودها فتموت من الجوع أو تذل أو تهان، فيدفعها القلق إلى مضاعفة جرعة المهدئات مما أثر على الكبد فى أعوامها الأخيرة".

وبالرغم من شدة حذرها من عمليات نقل الدم فى أوروبا -عندما كان من الضرورى لها ذلك- خشية أن تصاب بمرض الإيدز، فقد شاء قدرها أن تجرى عملية نقل الدم بناء على إصرارها، فإذا بها تصاب بمرض الكبد الوبائى نتيجة لهذا الدم، وعندما ازدادت حالتها سوءاً رفضت الأدوية والرعاية الطبية، وانتابتها صحوة مفاجئة قامت على أثرها مصممة على السفر إلى سويسرا لرؤية بناتها وأحفادها رغم تحذيرات الأطباء والمحيطين بها، وكأنها كانت تحج حجة الوداع لمن لا يشعرون بوجودها!

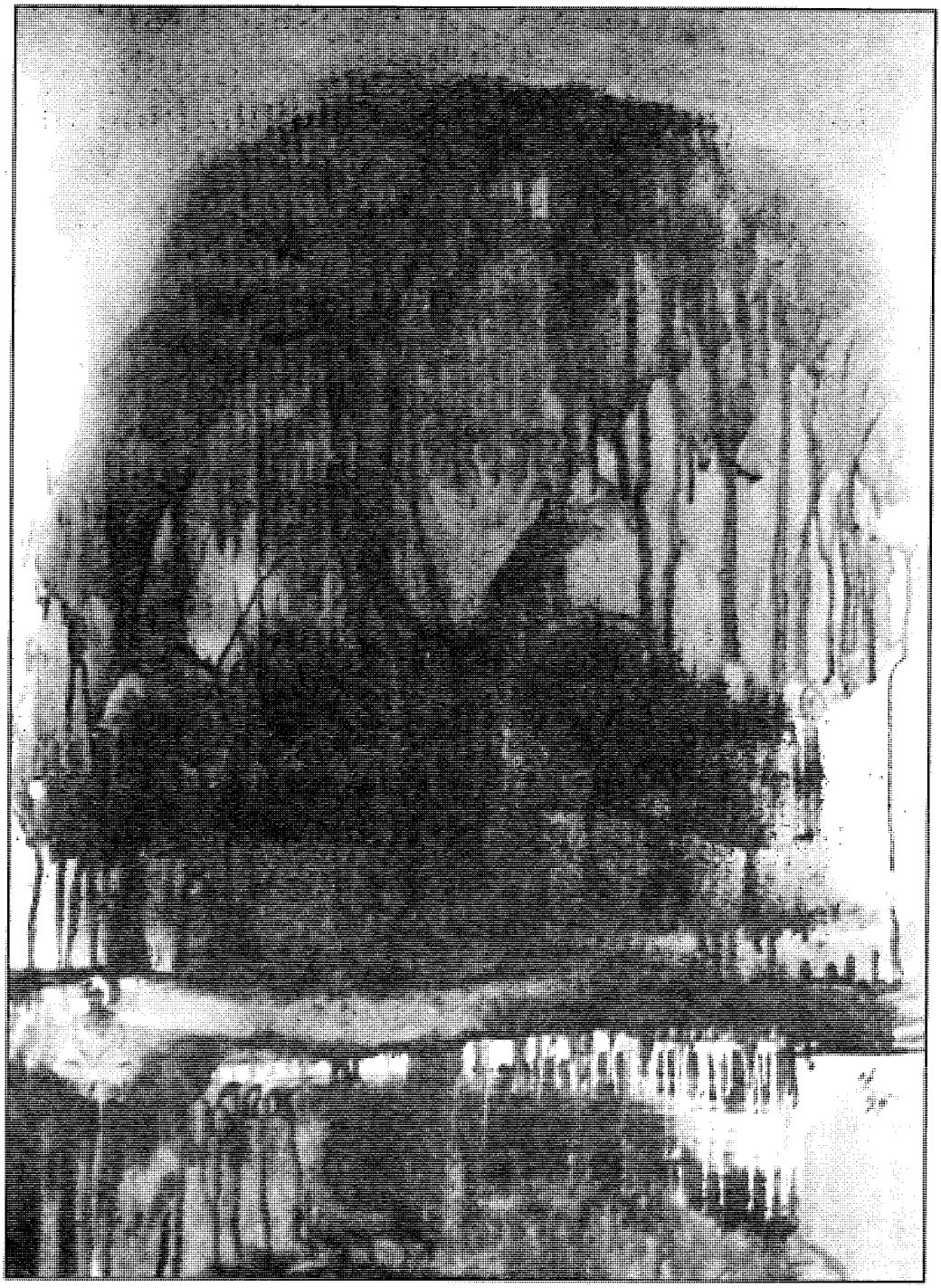
وعادت وحيدة محطمة لتلفظ أنفاسها على أرض مصر، وسط البؤساء الذين أحبوها، أما بناتها فحضرن واجب العزاء تماماً مثل الغرباء.. فما أشبههن ببنات الملك ليرا!.. وما أشبه فريدة بذلك الملك الشهيد!

ولا أجد ختاماً لهذه الملحمة غير تعليق مصاحب لإحدى لوحاتها بعنوان "مصر" رسمتها عام ١٩٨٤ وهو من بين ما نشر بالكتاب:

".. فى دفقة شعورية واحدة أخرجت كل مكنونها المأساوى، وتركت اللون الأزرق ينزف ويسيل فوق الجسم متدفقاً بغير توقف.. ترى أيكون المسفوح هو الدم الملكى الأزرق أم هى دموع إيزيس الأبدية تنهمر لتملأ النهر حتى يفيض على الوادي وهى تسير ملتاعة تجمع أشلاء أوزوريس؟..

أمامنا شبح أسطورى الملامح يقف فى اعتداد كالطود، لا نعرف بدقة إن كان من كوكبنا أو من كوكب آخر، ولا ندرى بالتحديد من أين يأتى النزيف.. من الجبهة؟.. من العينين.. من الأنف؟.. من الوجنتين؟.. مستمر التدفق هو.. وحول الرقبة طوق كالهلال الأزرق تتوسطه بقعة حمراء للشفتين الأنثويتين فى كبرياء يكتم الآه.. إنها خريطة للعذاب!

عذاب الملكة؟.. أم عذاب مصر (الطاردة/ الطريدة)؟!"



شجرة أم الشعور – فريدة ذو الفقار

كانت أيام – فريدة ذو الفقار

الفصل الخامس

فنانون بين الفرشاة والكلمة

محمد صدقي الجباخنجي
عبد السلام الشريف
الحسين فوزي
سعد الخادم
حسن فؤاد
محمود البسيوني
محمد شفيق

إن قدر البلدان التى حكم عليها بالتخلف، وانفصلت نُخَبُها المثقفة عن جماهيرها، أن تضحى بالبعض من خيرة مبدعيها، ليكونوا رسلاً ووسطاء بين عالم المبدعين وعالم المحرومين، ينقلون إليهم - بالكلمة النقدية والمعلومة الوثائقية والتثقيف الجمالى والرسم الصحفي والإخراج الطباعى والبحث الميدانى - خلاصة قيم الإبداع وتطوراته، ويعملون على محو أمية العين والذاكرة البصرية، فيأتى ذلك كله على حساب استمرارهم فى ممارسة إبداعهم وتنمية مواهبهم.

لقد كان محمد صدقى الجباخنجى أول فرسان الكلمة، الذى نذر جهده ووقته وماله لتعبيد هذا الطريق، إنّ بمجلته الرائدة "صوت الفنان" أو بمقالاته المتواصلة، فكان بشخصه مؤسسة متحركة لنشر الذوق الجمالي

وكان عبد السلام الشريف أول من جعل من المجلة الصحفية والكتاب روضة للعين، تتجول بين صفحاتها كلوحة فنية ممتعة، بعد أن كانت تكريساً مملا للأعمدة الصحفية بلا حس بالجمال، فأصبح مدرسة تخرجت فيها أجيال تلو أجيال.

وكان حسن فؤاد مؤمناً بدور الفنان الثورى فى تغيير الواقع لا تزيينه، لكن فى ظل النظم الديكتاتورية لم يكن ثمة فاصل بين باب التغيير وباب الزنزانة، فدفع أزهى سنين شبابه بداخلها ثمناً لإيمانه، ليخرج أكثر إيماناً وتواصلاً مع الشعب.

وكان محمود البسيونى أول من أدرك أن الرعاية الحقة للمواهب والتربية الذوقية تبدأ مع الطفل من البيت والمدرسة، فوهب حياته لهذه الرسالة، مدفوعاً بموهبة طفولية لم تتطفئ بأعماقه حتى وفاته.

وأخيراً يأتى سيد شهداء الفن والكلمة الممزوجة بالدم: الفنان والناقد محمد شفيق، الذى اغتالته الايدى المجرمة بمستشفى الامراض النفسية، فى واحدة من أكثر الجرائم فى تاريخ مصر وحشية ولا أخلاقية وغموضا، بل وتستراً على المجرمين!

ولئن اختلفت أوجه وظروف استشهاد كل منهم عن الآخر، إلا أن ما يجمع أكثرهم هو استشهادهم مرتين: واحدة أثناء حياتهم، والأخرى بعد موتهم، بدفن ذكراهم فى هوة النسيان.

محمد صدقى الجباخنجى

قنديل زيت

فى الظلام

مضت خمسون عاماً على احتجاب مجلة "صوت الفنان" الشهيرة فى تاريخنا الفنى، ولايزال مكانها شاغراً ومظلما إلى الآن.. أليس غريباً أن ينجح فرد واحد عام ١٩٥٠ فى إصدار مجلة شهرية متخصصة فى الفنون التشكيلية، تتبنى رسالة نشر الثقافة الفنية والذوق الجمالى الرفيع، يمولها ويحررها ويوزعها بنفسه، ويستمر فى إصدارها عامين كاملين دون سند من أحد، حتى يتوقف - مضطراً - عن الاستمرار فى إصدارها، مع القيود الجديدة على المطبوعات فى أول عهد الثورة، بينما تفشل فى ذلك الأجيال التالية وكافة الأجهزة الرسمية والنقابية والكليات والجمعيات الفنية حتى اليوم؟!

وفى شهر نوفمبر ١٩٩٢ غاب عنا إلى الأبد صاحب "صوت الفنان" ورائد الفن التشكيلى فى مصر، ومؤسس مادة تاريخ الفن فى معاهد وكليات الفنون منذ ١٩٤٠، ومؤسس "المجمع المصرى للفنون الجميلة" عام ١٩٣٣.. محمد صدقى الجباخنجى.. رحل فى صمت عن ٨٢ عاما دون أن يشعر به أحد، ودون أن يشكو مرارة الجحود والنكران، بعد أن أعطى عمره كله لرسالة التنوير الجمالى والتربية الذوقية فى المجتمع، عبر مؤلفاته ومحاضراته ومقالاته وذكرياته عن تاريخ الحركة الفنية، وكان يرى محافل التكريم تقام لزملائه ومواكب التنصيب لأبنائه فى المواقع القيادية تمر أمامه وتعبره دون أن تلتفت إليه، فلم يحصل على جائزة الدولة التقديرية ولم تطبع هيئة الكتاب غير أثنين من مؤلفاته، ومع ذلك فقد بلغ من الموضوعية إلى حد أن يشترك في مسابقة أقامها المجلس الأعلى للثقافة فى النقد الفنى عام ١٩٨٢، وكان نصيبه هو توصية اللجنة بطبع كتابه، ثم نسيت الوصية، حتى أدركته "هيئة الكتاب" بالنشر قبل وفاته بعام واحد!

ولم ينس الجباخنجي قط أنه قبل كل شئ فنان، وأن عليه أن يعيش من فنه حتى آخر حياته، فظل

يرسم، ويشترك فى المعارض العامة إلى جوار أبنائه وأحفاده حتى العام الأخير، وبرغم أستاذيته فى أسلوبه الأكاديمى الذى انتهجه منذ بداية رحلته - خاصة فى مجال المنظر الطبيعى - فقد كان قادراً على بناء تكوينات فنية من عناصر البيئة المحلية حتى الحصى والأحجار والأعشاب والطيور، تخالها نوعاً من التجريد، وكان قادراً على تحقيق الحركة البصرية والحوار الجمالى بين العناصر التشخيصية بنفس البلاغة التى يحققها فنان تجريدى، مع فارق أنه يملك التمكن البنائى الكلاسيكى الذى لا يضارعه فيه أى من اللاهثين الجدد خلف فنون الموضة.

ولد محمد صدقى الجباخنجى فى ٢٧ مايو ١٩١٠ بالقاهرة، وكما حدث لأغلب الرواد، اجتذبه النداء السحرى لأوروبا، فسافر عام ١٩٣٠ على نفقته إلى باريس، ومنها إلى بلجيكا ثم إلى روما، والتحق هناك بأكاديمية الفنون الجميلة حتى ١٩٣٣، وفور عودته إلى مصر حدد طريقه كفنان وداعية للفن، فأسس فى أكتوبر ١٩٣٣ - وعلى نفقته الخاصة - "المجمع المصرى للفنون الجميلة" بشارع عبد الحق السنباطى مرسماً حراً لهواة الفن، وقاعة للمعارض المتغيرة طوال العام، لمقاومة السيطرة الأجنبية على الفن فى مصر آنذاك، متمثلة - حسبما يقول - فى جمعية محبى الفنون الجميلة التى أسسها محمد محمود خليل باشا وكانت تضم شخصيات أجنبية أكثر من المصريين، وحتى فى مراقبة الفنون بوزارة المعارف التى كان يرأسها أجنبى فى أغلب الأحوال، إضافة إلى أن أغلب المراسم الحرة لتعليم هواة الفن فى ذلك العهد كان يديرها فنانون أوربيون.. وكان المجمع يتطلع إلى أن يصبح الفن فى متناول محبيه من كافة طبقات الشعب، من خلال تقديم المحاضرات والندوات حول الفن ".. حتى يصبح مفهومه قريباً إلى الأذهان كعمل نافع فى حياة الإنسان لا لمجرد الترف والمباهاة".. كما يقول الجباخنجى عن ذلك "المجمع" الذى سقط سهوا من تاريخ الفن فى مصر، وقد انضم إلى مرسمه فنانون كبار منهم الفنان الرائد أحمد صبرى، الذى دفع اشتراكه الشهرى فيه وقدره ثلاثون قرشاً على أن يقضى فيه ساعتين كل يوم حيث تتوافر فيه "الموديلات" التى يرسمها!

وفى ذلك الوقت بدأ يشق طريقه كناقد بالصحف اليومية والأسبوعية، ولم يكن الناقد الفنى المتخصص قد وجد فى مصر، حيث كان يقوم بالنقد كبار الأدباء والشعراء ونقاد الأدب، إلى جانب بعض النقاد الأجانب الذين ينشرون مقالاتهم فى الصحف الصادرة باللغات الأجنبية فى مصر، وهكذا كان بوسعه أن يصبح مؤسسة فنية قائمة بذاتها لو استمر فى نشاطه من خلال "مجمع الفنون الجميلة" ومن خلال نفوذه كصاحب قلم ترحب به أكبر الصحف على صفحاتها الأولى، لكنه يقرر فى أواخر الثلاثينيات أن يسافر إلى فلورنسا بإيطاليا ليستكمل دراسته لفن التصوير فى أكاديميتها الشهيرة فى رحاب عباقرة فنانى عصر النهضة الأوربية، حتى حصل على الليسانس بتفوق عام ١٩٤٠، وعاد إلى مصر أكثر نضجاً وخبرة، ليكرسهما فى تربية الحس الجمالى والمواهب الفنية لدى أجيال

الطلبة وجماهير الشعب، ولو كان قد كرسهما لإبداعه الفنى لأصبح له شأن لا يقل عن شأن فنانى جيله اللامعين، إلا أنه أدرك - بصدق كبير مع نفسه - أنه قد لا يضيف كثيراً إلى فن التصوير حيث يوجد الكثيرون ممن يسيرون على النهج الأكاديمى الذى يتقنه، بينما لا يوجد من يملأ الفراغ الكبير فى الثقافة الفنية والتأريخ للفن، وفى أداء الرسالة التربوية للأجيال المتعاقبة من أبناء وطنه.

وكان الجباخنجى من الثقة فيما يكتبه إلى الحد الذى يرفض أى تدخل من القائمين على تحرير الصحف ولو أدى ذلك إلى عدم نشر ما كتب، وحول هذا المعنى يذكر واقعه هامة فى مذكراته فيقول: ".. وفى معرض صالون القاهرة ١٩٣٥ شاهدت أعمالاً كثيرة لفنانين مصريين وأغرانى نجاح النقد الذى نشرته لى جريدة روز اليوسف اليومية فى عدد ٢٩ مارس ١٩٣٥ عن معرض المسابقة الأولى بين المثّالين المصريين لتخليد ذكرى المثّال مختار على أن أكتب نقداً آخر عن معرض الصالون، قدمته إلى رئيس التحرير (الدكتور محمود عزمى) فأحاله إلى رئيس القسم الفنى بالجريدة (الأستاذ زكى طليمات) الذى دفعه حرصه على صداقته للفنان أحمد صبرى إلى مناقشتى فى جلستين متتاليتين فى أسلوب النقد، ولكنى تمسكت بكل حرف جاء فيه، فاعتذر عن نشره، فبعثت به إلى جريدة كوكب الشرق، ووافق رئيس التحرير الدكتور (أحمد ماهر) على نشره بالصفحة الأولى تحت عنوان "آراء حرة" فى يومى ٢٧ و٢٨ أبريل ١٩٣٥ ...".

ونلاحظ هنا أن سبب اعتراض زكى طليمات على نشر المقال هو حرصه على ألا يغضب صديقه الفنان أحمد صبرى الذى تناوله النقد بما لا يرضيه، بينما نعلم أن صبرى كان صديق الجباخنجى وزميله فى المرسم، لكنه لم يشأ أن يجامله على حساب الصدق والموضوعية، ولو أدى هذا الموقف إلى أزمة بينه وبين صديقه، وهو ما حدث بالفعل، حيث ظلت العلاقة متوترة بينهما عدة سنوات بعد ذلك.

إلى هذا الحد كان الجباخنجى يعتبر النقد أمانة ومسئولية فوق أى اعتبار آخر.. فماذا كتب عن صبرى فى ذلك (المقال المشكلة)؟.. لقد كتب يقول: ".. إذا كان للأستاذ أحمد صبرى شخصية فهى مكتسبة من الفن الفرنسى الرقيق وهو يميل فى تصويره إلى تقرير الواقع ولا يتعدى ما تراه عيناه، أى أنه من محبى فن "كوربيه"، وهى نزعة بدأت فى فرنسا فى القرن التاسع عشر ومعروضاته فى هذا العام لا تتجاوز ما سبق لنا رؤيته والإعجاب به فى المعارض السابقة..".

أى أنه يقول بكلمات مهذبة إن صبرى مقلد للفن الواقعى فى القرن الماضى بأوربا وليس مبدعاً، وهو حكم شديد الوطأة على أى فنان بغير شك، لكن المقال لم يكن وحده سبب الأزمة بين صبرى والجباخنجى، فقد نشأت قبله حساسية بين الرجلين حين كان صبرى يمارس إنتاجه بمرسم "المجمع المصرى للفنون الجميلة" ونشأ خلاف حول موقفه من أسلوب العمل بالمرسم، وقد تمسك كل منهما بموقفه لشدة اعتدادهما بآرائهما، لكن صبرى ظل يختزن هذا الموقف فى نفسه بحساسية شخصية

مفرطة حتى بعد أن انتهت علاقته بالمرسم.

ومرت السنون، وأصبح صبرى رئيساً لقسم التصوير بمدرسة الفنون الجميلة العليا، وفى سبتمبر ١٩٤٠ اجتمع مجلس إدارة المدرسة وقرر بالاجماع انتداب الجباخنجى لتدريس مادة تاريخ الفن، وكان صبرى هو المعارض الوحيد لهذا الاقتراح الذى تقدم به الفنان أحمد شفيق زاهر.. ويقول الجباخنجى فى كتابه عن أحمد صبرى: "وقضيت بالمدرسة ست سنوات نلتقى أثناءها وجهاً لوجه عشرات المرات، وكان كل منا يتمنى أن يبدأ الآخر بالتحية، ليرد عليه بأحسن منها".

ذلك أن كلا من الرجلين الندَّين كان يكن فى أعماقه حباً واحتراماً لصديقه يخشى الإفصاح عنهما، لكن ما أن جمعتهما مناسبة فى منزل أحد الأصدقاء عام ١٩٥٠ حتى أزيلت تلك الغشاوة التى عكرت علاقتهما، وفتح صبرى قلبه له، واءتمنه على أسراره الدفينة، معترفاً له بضعفه وأزمته الروحية الطاحنة من جراء حبه الفاشل الذى لم يشف جرحه منه زواجه بأخرى وإنجابه منها، ومنذ ذلك اليوم أصبح الجباخنجى هو صديقه الأول وملاذه وكاتم أسراره، وكان فيما بعد هو المؤرخ له والمعبر عن آرائه القيمة فى الفن، وهو الذى أحيا ذكراه وخلد فنه من خلال الكتاب الذى أصدره عنه فى يناير ١٩٦٧، وكان ذلك أول تكريم له بعد وفاته باثنتى عشرة سنة.

ويواصل الجباخنجى رسالته الثقافية الضخمة بإصداره "مجلة صوت الفنان" متحملاً فى شجاعة نادرة خسائرها المادية الفادحة، وبمحاضراته كأستاذ غير متفرغ لتاريخ الفن بمختلف المعاهد والكليات الفنية، من كليات الفنون الجميلة والتطبيقية بالقاهرة والإسكندرية، حتى مدارس التربية النسوية والجامعة الشعبية وقصور الثقافة ومعهد ليوناردو دافنشى وكلية الاقتصاد المنزلى ومعهد السينما ومعهد إعداد الرواد الثقافيين والدورات التدريبية لأمناء المتاحف، أى أنه كان بمفرده مؤسسة متحركة لنشر التذوق الجمالى عبر آلاف الشرايين من حملة الوعى إلى الجماهير فى كل مكان، حتى فى ليبيا الشقيقة، حيث أنشأ فى جامعة بنى غازى أول قسم للفنون الجميلة ١٩٦٩ واستمر يغذيه بجهوده حتى ١٩٧٣

وفى أدائه لهذه الرسالة كان يلزم نفسه بمبادئ أخلاقية صارمة، وهو يوجزها بقوله: "الأساس الأدبى لناقد الفن أن يكون على خلق، وأن يكون صاحب فكر وعلم ومن الممارسين للفن، وأن يكون شجاع الرأى، وفيما عدا هذا يتعين أن يتمسك الناقد على وجه التحديد بكلمة "الفضيلة" مهما اختلفت الأزمنة التى يمارس فيها النقد بقدر ما تتطلب الحياة من فنون تخضع لظروف اجتماعية، تكون فى مجموعها صفة تاريخية لبيئة معينة وزمن معين..

".. وبالفضيلة يستطيع الناقد أن يتجنب أهواء النفس التى تتنازعها العلل، وبالأخلاق الكريمة التى لا تحيد عن الحق، وبالفكر الثاقب الذى ينفذ إلى جوهر الأشياء تتكون الإرادة المستقلة والمتحررة فى

دقة التعريف وبراعة العرض والتحليل. وبالعلم والرأى الشجاع يتولد الإيمان بالحرية والأصالة والقدرة على التقييم السليم، وقلما انتفع فنان أعرض عن تقبل النقد بسماحة، لأن من أهم مقاصد النقد الاستقصاء والتقويم والتدقيق وتفسير منازع النفس وتعيين أبعاد العمل الفنى وحدوده وأهدافه، وبهذا يصبح الناقد أميناً على النظام باعتبار أن الفن فى الأصل يقوم على النظام كما يصبح أيضاً قوة تقضى على الفوضى المتهورة والعبث باسم الحرية المنتحلة، وإذا كنا نطالب بالتزام الفنان بمجتمعه وبيئته وعاداته وتقاليد بلده، فلابد أن يكون الناقد أيضاً من المهتمين بقضايا الشعب والعصر، ومن الكلمات التى شاع استعمالها إلى درجة الابتذال كلمة التطور التى يستعملها بعض المتصدين للنقد فى وصف أعمال بعض الفنانين المقلدين لغيرهم من المعاصرين فى البلاد الأوربية، وهناك كلمات أخرى تستعمل عشوائياً بغير دلالة على شئ سوى التعظيم والتفخيم من شأن العمل الفنى أو الفنان نفسه كالأصالة والمعاصرة والعالمية... وهنا يتعين علينا أن نسأل: هل هناك أصدق من الفنان نفسه إذا توافر له صدق الانفعال وصدق الحدس؟.. وهل هناك أصدق من البيئة كمصدر للإيمان والإلهام؟".

وإضافة إلى مئات المقالات التى نشرها الجباخنجى على امتداد أكثر من نصف قرن، فقد بلغت مؤلفاته ٢٤ مؤلفا فى الفنون التشكيلية، بعضها عن رواد الفن المصرى والبعض الآخر عن مدارس واتجاهات الفن العالمى، وظل حتى آخر حياته كاتباً بجريدة الجمهورية، وعضواً فى العديد من النقابات والجمعيات والهيئات العلمية.. ومع ذلك فكم حجم الوفاء والعرفان لكل ذلك العطاء المترامى؟.. صفرا

ومدى علمى أنه لم يكن يملك معاشاً كافياً يعيش منه فى سنواته العشرين الأخيرة، غير معاشه القليل من نقابة الصحفيين، وكان شديد الأنفة والكبرياء فلم يطلب شيئاً من أى مسئول رغم أنه كان سيرحب بتلبية طلبه، ولم يسخر قلمه - كما يفعل الكثيرون اليوم - للحصول على منفعة شخصية، وكان بوسعه أن يحصل على الكثير لو فعل، لكنه فضل أن يعيش من بيع أعماله فى قاعات العرض الخاصة بعيداً عن لجان المقتنيات الرسمية، وحين توفى كان فقيراً لا يملك شيئاً، لكنه كان غنياً بالعزة وشموخ النفس، فكان جزاؤه أن تجاهلته كل الأقلام ومنابر الإعلام ومحافل التكريم.

قاع البحر – محمد صدقى الجباخنجى

الحمام– محمد صدقى الجباخنجى

عبد السلام الشريف

حين أصبحت الصحيفة روضة

كان عبدالسلام الشريف (٨٥ سنة) أحد شهداء الفن الذين نسيتهم الأضواء وتجاهلتهم مظلة الرعاية والوفاء والتعريف بهم للأجيال الجديدة، بالرغم من عطائه العريض وكفاحه الدءوب فى ميدان الفن وانتشار الذوق الجميل على أكثر من ستين عاما، وكان يزداد ذبولا وانطواء بالرغم من طبيعته المتفائلة، بينما تتوالى أمامه على مر السنين مواكب التكريم لكل زملاء جيله، بل الأجيال التالية.

إلى أن أعلنت جوائز الدولة التقديرية لعام ١٩٩٣، وكانت جائزة الفنون من نصيبه، فاعتدل الميزان، فى واحدة من الحالات القليلة التى يعتدل فيها لصالح العدل، وربما ملّت لجنة الجائزة بتركيبها الغريب من استمرار وضع اسمه على قوائمها لأعوام عديدة دون أن يحصل عليها، فأرادت أن تبرأ من ذنبه وتخلص من إلحاح الفنانين والهيئات الفنية التى لاتمل ترشيحه،

وهكذا استعاد الرجل -وهو في الثالثة والثمانين- بعض الطمأنينة والسلام النفسي، ليس لأنه صار موضع التكريم، بل لأنه أيقن أن عطاءه الطويل لم يضع هباء، وأن بوسع الأجيال الجديدة أن تعرف عنه ما حجبته ستائر النسيان، ولم تمض إلا سنتان حتى أسلم روحه إلى بارئها، كما أسلم الراية قبل ذلك لتلاميذه الكُثْر في ميدان الإخراج الصحفي، فواصلوا رسالته بمواهبهم وبإمكانات العصر الحديث.

وإذا كان فى تأخر التكريم لعبدالسلام الشريف غبن له، فثمة غبن آخر حكم به على نفسه، باختياره مجالا فنيا لايحقق لصاحبه الشهرة، حيث يظل صاحبه دائماً جندياً مجهولا وراء الستار. إننا نستمتع بتنسيق الجريدة والمجلة والكتاب، وبما تحتويه من مواد قيمة وإخراج مبهر، دون أن نسأل من الذى نسقها هذا التنسيق الجميل وجعل منها روضة تسر الأعين، لقد اختار الشريف منذ بداياته

الفنية أن يكون قائداً لورشة الإخراج الصحفى، ومصمماً لأغلفة الكتب وديكور المسرح والعروض الفنية، ومدرساً لكل هذه الخبرات فى جميع مراحل التعليم، من المرحلة الابتدائية حتى الجامعية، وعلى امتداد أكثر من نصف قرن شارك فى تأسيس العديد من المجلات والصحف، وفى إنشاء معهد للتذوق الفنى، والأهم من هذا وذلك: ساعد على تخريج أجيال من الفنانين المبدعين فى هذه المجالات، وفى أحتضانهم ومنحهم كافة الفرص لاحتلال أماكنهم الجديرة بهم فى ميدان الصحافة، حتى صارت له مدرسته المميزة بفرسانها الذين أصبحوا اليوم أكثر شهرة وانتشارا مما حظى هو به.. وكانت سعادته بهم هى سعادة الأب بنجاح أولاده وأحفاده وبتألقهم، حتى لو بقى هو بعيداً عن الأضواء.

ولد عبدالسلام الشريف فى المنيا فى ٢ مايو ١٩١٠، والتحق عام ١٩٣٠ بمدرسة الفنون الجميلة العليا بالقاهرة بقسم الزخرفة وكان أول طالب ينضم إليه، تحت إشراف الفنان الفرنسى موريس بواريه، وقد اختار هذا القسم بوعى مبكر لاحتياج المجتمع إلى نوعية أخرى من الفنون غير اللوحة والتمثال، وإلى وسائط مختلفة عن المتحف وقاعة العرض ٠٠وسائط تدخل فى مسار الحياة اليومية للإنسان العادى، مثل ديكور المسرح والسينما والجريدة والمجلة والكتاب، تلك التى تستطيع توصيل جرعات الفن والجمال إلى المواطنين بغير حذلقة أو استعلاء، وبغير حاجة إلى تعلم أسس الفن ومدارسه وكيفية تذوقه، بل تترسب القيم الجميلة شيئا فشيئا فى نفوسهم وتمحو أميتهم البصرية دون أن تتهمهم الجريدة أو المجلة بأنهم جهلاء، بل تستضيفهم فى روضة الجمال على صحافها الورقية، أو يستضيفهم المسرح أمام خشبته وينمي ذائقتهم الجمالية دون أن يضعهم فى مقاعد التلاميذ.

وهكذا انغمس الشريف منذ كان طالبا بالمدرسة العليا فى إخراج الوجبات الصحفية بطريقة مبتكرة وجديدة تماماً على الصحافة المصرية، وكانت بداياته فى مجلات الحائط، ثم فى مجلة كلية الفنون الجميلة فى أول صدورها عام ١٩٤٢، واختاره الكاتب الكبير أحمد الصاوى محمد مديراً فنيا لمجلة "مجلتى".. واستمر بعدها فى تأسيس وإخراج صحف ومجلات مثل الأساس، الأخبار، الأسبوع، الجمهورية، الشعب، بناء الوطن، المجلة.. مستثمرا مناخ ثورة يوليو ١٩٥٢ الذى اهتم بإصدار الصحف والمجلات والمطبوعات، فكان بحق أحد الأبطال المجهولين لهذه الثورة.. وفى الوقت ذاته كان رائداً فى إخراج الكتاب وتصميم غلافه بشكل جمالى، يستطيع من خلاله لأول مرة استغلال الحروف بطريقة تشكيلية، متكاملة مع العناصر الجمالية الأخرى من أشكال هندسية وتشخيصية وتجريدية، مما يجعل من الغلاف لوحة جميلة، وعبر هذا المسار قدم المئات من أغلفة الكتب المميزة فى الرواية والشعر والفن والعلم، من أبرزها موسوعة تاريخ الفن للدكتور ثروت عكاشة بعنوان "العين تسمع والأذن ترى" وكتاب كليلة ودمنة.

وليس معنى ذلك أنه لم يمارس الإبداع الفني خالصا لذاته، بل إنه قدم فى بواكيره الفنية عدداً كبيراً من اللوحات التى اشترك بها فى عديد من المعارض، من أهمها معارض جماعة الدعاية الفنية بقيادة الفنان حبيب جورجى فى الثلاثينيات. وتقوم على التصميم الجمالى الزخرفى المستوحى من البيئة التراثية والشعبية، خاصة من الريف المصرى، ملخصا ملامح الفلاحين وازياءهم فى بناء بسيط ومركب فى آن واحد، واستعان على تنفيذها بخامات غير تقليدية، خاصة قصاصات الأقمشة الملونة التى يقوم بتوليفها متجاورة متناسقة، ورفوها بأسلوب (فن الخيامية) التراثى الشهير، ساعياً إلى تطويره برؤية جمالية معاصرة.

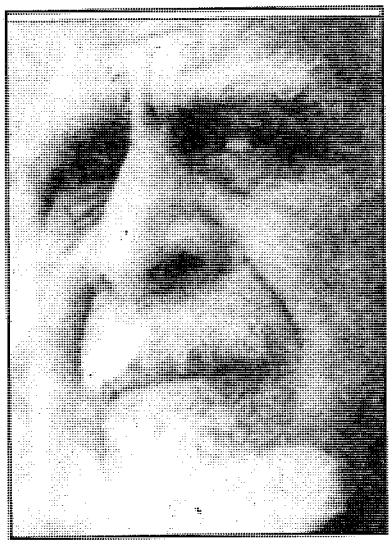
ولقد تتبعت رحلة عبدالسلام الشريف حتى قبل تخرجه فى مدرسة الفنون الجميلة العليا، فوصلت إلى نتيجة هامة، وهى أن بداخله يكمن معلم أصيل، شغوف بتربية النشء وتنمية حاسته الجمالية، فمنذ كان طالبا بالسنة الثالثة بالمدرسة عمل مدرسا بالمدارس الابتدائية والثانوية للبنين والبنات (بين ١٩٣٢-١٩٣٧)، ثم نراه فى عام ١٩٤٤-بعد اشتغاله بعدد من الوظائف، بين مصلحة المساحة وبعثات الآثار- يعود إلى مهنة التدريس، لكن هذه المرة بكلية الفنون الجميلة·ويظل ملتزما بواجبه فيها، بل بحبه لها، حتى إحالته إلى المعاش، فى الوقت الذى كان يعيش فيه عصره الذهبى فى ميدان الصحافة والفن، فلم يكن إذن بحاجة إلى جنيهات وظيفته القليلة كمدرس، بل لم يكن لديه الوقت الذى يفيض عن التزاماته العديدة فى ذلك الميدان ليعطيه لطلبته، ومع ذلك فلم يكن يؤدى عمله فى الكلية كواجب روتينى، بل كأب شغوف بتنشئة أولاده على حب الفن وممارسته، وكانت سعادته لاتوصف عندما يكتشف من بين طلبته تلميذاً موهوباً، ويسعى بكل طاقته لفتح أبواب العمل له فى الصحافة أو الحياة العملية، وكثيرا ما كان يشارك الطلبة رحلاتهم داخل مصر وخارجها، جاعلا منها مناسبات لتغذيتهم بزاد جمالى جديد من خلال التعرف على القيم الجمالية والحضارية فى الآثار وفى الحياة المعاصرة على السواء، وهذا ما جعل علاقته بهم تمتد بعد الدراسة فى نوع من الصداقة والروح الأسرية الأسرية الخالصة.

ويدفعه شغفه بتنشئة الأجيال المحبة للجمال، وبناء شرايين التواصل بين عالم الفنانين وبين قطاعات المجتمع، إلى تبنى فكرة إنشاء معهد عال للتذوق الفنى، وتنجح الفكرة وتتحول إلى واقع عام ١٩٧٠، ويصبح أول عميد للمعهد ويستمر فى قيادته عدة سنوات، ليس من خلال مكتبه المنعزل، بل من خلال فصول الدرس مع تلاميذ، حيث كان يجلس معهم على "القمطر" كواحد منهم يستمع إلى محاضرات النقاد والأساتذة المتخصصين فى مجالات التشكيل والموسيقى والأدب والتاريخ والحضارات، سواء من المصريين أو الأجانب، ومازالت أجيال الخريجين تتوالى من هذا المعهد حتى اليوم، بعد أن أصبح اسمه "معهد النقد الفنى "مضيفة إلى حياتنا مزيداً من عشاق الجمال ونقاد الفن.

وكمعلم وصاحب رسالة حضارية، لم يقصر دوره على بلده مصر، بل ساهم بخبراته فى بعض الدول العربية مثل سوريا والسعودية، حيث عمل خمس سنوات أستاذاً للإخراج الصحفى بجامعة الملك عبدالعزيز بجدة، إضافة إلى نشاطه العملى في هذا الميدان فى السعودية وغيرها، وبهذا نستطيع أن نتلمس بصماته الفنية وتلاميذه المبدعين فى كل مكان عمل به.

وبالرغم من قناعته بدور الجندى المجهول خلف الستار، فإن سيرته وخبراته الفريدة لفتت إليه الانتباه منذ الستينات، فحصل على وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام ١٩٧٦، واختاره وزير السياحة فى نفس العام مستشاراً فنياً له حتى ١٩٦٨، ثم اختاره الدكتور ثروت عكاشة بعد ذلك مستشارا فنيا عام ١٩٦٩ حتى ترك الوزارة.

العائلة – عبد السلام الشريف



الحسين فوزي

الرسول الأول بين الفن والقارىء

كان أبا للفنانين المصريين خلال أكثر من ستين عاما، فمنذ عاد من بعثته الدراسية إلى باريس عام ١٩٣٧ حيث عين أستاذا للفن بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة (أو مدرسة الفنون الجميلة العليا آنذاك) تخرجت على يديه أجيال تلو أجيال من الفنانين، الذين أصبحوا قادة الحركة الفنية، وعمداء وأساتذة بكليات الفنون، بل وسافروا إلى كثير من الأقطار العربية، ليؤسسوا فيها معاهد الفن، وينشروا قيم الجمال.

هذا هو الفنان الحسين فوزي، الذي رحل في صمت عن عالمنا في ١٤ يوليو ١٩٩٩ عن عمر بلغ أربعة وتسعين عاما إلاخمسين يوما (حيث ولد يوم ٤ سبتمبر ١٩٠٥)، مثلما عاش في صمت بعيدا عن الأضواء ومظاهر التكريم، زاهدا في كل شئ، إلا في شئ واحد، بقى حريصا عليه حتى منعته عنه ظروفه الصحية، وهو التدريس بكلية الفنون الجميلة في قسم الجرافيك (أو الاستنساخ الفني) الذي أنشأه لأول مرة في مصر إثر عودته من بعثته الدراسية، لذا فهو الرائد لهذا الفن في مصر والعالم العربي. وعندما عجز جسده عن حمله إلى تلاميذه لينقل خبرته إليهم، فقد الدافع إلى الخروج من بيته أو شقته الصغيرة، التي فضل أن يقضي بها سنوات عمره العشرين الأخيرة، بدلا من الفيلا الفاخرة التي بناها وعاش بها حتى سن السبعين، بل فقد الدافع إلى الكلام والتواصل مع العالم. وبالرغم من شهرته ومكانته العالية في مصر وخارجها،خاصة بعد أن حصل على جائزة الدولة التقديرية في الفنون عام ١٩٩٠، وبالرغم من كل ما كسبه من الفن، فقد عاش ومات فقيرا، متواضعا، يمشي على قدميه لأنه لا يمتلك سيارة، ويرتدي ابسط الثياب، ويقدم لوحاته لكل من يطلبها للعرض بغير حساب، وكم من لوحات ضاعت ولم يعرف لها مصير من جراء ذلك!

كان ضئيل الحجم، هامس الصوت، عذب الحديث، يحيط الشعر الأبيض رأسه كهالة النور، لكنه

عملاق بفنه وثقافته، حازم في أسلوب تدريسه لطلبته، شديد الاعتداد بأستاذيته، كمنبع خبرة لا يقارن بغيره، يصول ويجول بين فنون الرسم والتصوير والحفر والرسوم الصحفية، بمقدرة تجمع بين الرصانة والحداثة.

ففي ميدان التصوير، كان من أبرع المصورين بالألوان الزيتية والمائية عن البيئة الشعبية والمناظر الطبيعية والموضوعات التاريخية والآثار الإسلامية، تنتمي أعماله إلى الكلاسيكية الجديدة، بما تتضمن من قوة البناء ورصانة الأداء وتوافق المساحات وسلاسة الخطوط وتناسق الألوان.. بدءا من لوحته الشهيرة "الدلّالة" عام ١٩٤٠ التي أصبحت جزءا من تاريخ الفن المصري المعاصر كأعمال محمود سعيد وناجي وصبري وعياد، حيث نرى البائعة التي تقوم بتسويق الملابس وأدوات الزينة في البيوت مثل دكان متنقل، فتبدو لنا نموذجا حيا يعيش بيننا، ويجعلنا ننبهر بمعروضاتها وكيفية إقناعها لزبائنها، ويقوم الضوء بدور رئيسي في إ براز التفاصيل وتجسيم الأشكال، وخلق إيقاع غامض ينقلنا إلى زمن مضى من خلال حركة الضوء والظلال.

وفي تصوير الموضوعات التاريخية فإن لوحاته الخمس الضخمة بمتحف الحضارة، الذي افتتح عام ١٩٤٩ نموذج رائع في هذا المجال، تمثل الأولى احتفال الفاطميين بأول العام الهجري السادس (الثاني عشر الميلادي)، وتمثل الثانية صلاح الدين الأيوبي في بيت المقدس، وتمثل الثالثة موقعة المنصورة وانتصار الجيوش المصرية على الصليبيين عام ١٢٥٠م التي انتهت بأسر لويس التاسع ملك فرنسا. وتمثل اللوحة الرابعة الاحتفال بموكب "المحمل"الذي يحمل كسوة الكعبة الشريفة من مصر إلى مكة كل عام، أما اللوحة الخامسة فهى عن قناطر فم الخليج التي كانت تنقل المياه إلى قلعة الجبل عبر "مجرى العيون" بواسطة السواقي. وتؤكد تلك اللوحات العملاقة الأسلوب الكلاسيكي الملحمي للفنان، وقدرته على اختزال الأحداث في موقف دال ومركب ومحكم التكوين ، مع تمكن شديد من أسس البناء والتلوين والتعبير الدرامي من خلال الحركة وملامح الوجوه.

وفي تصوير الأعمال التراثية تتجلى عبقريته في تصوير معالم العمارة والفنون الإسلامية في مصر، من خلال لوحاته بالألوان المائية لمساجد مصر ومآذنها، التي قام برسمها بتكليف من وزارة الأوقاف وصدرت في كتاب من جزئين. إنها أنجزت جميعا دون الاستعانة بالفوتوغرافيا، بل رسمت من الطبيعة مباشرة، بكل ما تحتويه الأماكن المصورة من تفاصيل الزخارف العربية البالغة التعقيد، مضيفا عليها حسا روحانيا عاليا بحركة الأضواء والظلال، وبما يحمله الفنان في أعماقه من ثراء حضاري وروحي، لا نجد نظيره في أعمال رسامي الحملة الفرنسية التي ظهرت في كتاب "وصف مصر" كما لا نجده في لوحات المستشرقين عن ملامح البيئة المصرية.

وفي ميدان الحفر. الذي يعد أبا لفنون الجرافيك الحديثة نجده يستخدم السنون المعدنية للرسم

على ألواح الزنك بمهارة فذة ليحصل في النهاية على عدد محدود من النسخ للوحة الواحدة، وتعد كل نسخة أصلا يحمل رقما مسلسلا منسوبا إلى العدد الكلي للنسخ المطبوعة، ويسجل الرقم بقلم الفنان إلى جانب توقيعه . وقد تطورت أساليب وخامات فن الحفر، وبرع الحسين فوزي في استخدامها جميعا، مثل الحفر على الحجر (ليتوجراف)، والحفر على الجلد (لاينو) والحفر على الخشب (وود كت) والحفر بواسطة الشاشة الحريرية (سلك سكرين).. وكما برع في استخدامها، برع كذلك في نقل تقنياتها إلى تلاميذه بمنتهى الجدية والإخلاص، ثم أخذت تنتقل على أيديهم من جيل إلى جيل حتى اليوم، بدءا من الفنان عبد الله جوهر (عميد الكلية في السبعينيات والثمانينيات)، مرورا بجميع أساتذة ورؤساء أقسام الحفر بجميع كليات الفنون من الإسكندرية حتى الأقصر، الذين درسوا على يديه وأسسوا بعد ذلك أقساما لهذا التخصص بالكليات الجديدة فور إنشائها.

والحسين فوزي كان رائدا أيضا في توصيل الفن إلى الناس من خلال الصحيفة والكتاب، فهو بغير منازع أول رسام مصري تنشر رسومه التوضيحية بإحدى المجلات. وكان ذلك منذ عام ١٩٢٤بمجلة "الشباب" وكان ما يزال طالبا بمدرسة الفنون. ومنذ ذلك الوقت كان مطلوبا بشدة للرسم في العديد من المجلات والصحف لرسم القصص والموضوعات الصحفية بأسلوبه الواقعي الذي يحمل سمة الأستاذية، ونذكر من الصحف والمجلات القديمة: المطرقة، الاتحاد، مسامرات الجيب، الرسالة الجديدة، ثم المصور، الشعب، وأخيرا: الأهرام، التي حظيت بثروة نفيسة من لوحاته الخطية لروايات نجيب محفوظ عند نشرها مسلسلة على مدى سنوات عدة . وكذا أذكر لوحاته الملونة لرواية "رد قلبي" ليوسف السباعي بمجلة الرسالة الجديدة في الخمسينيات، وكم أتمنى أن تطبع هذه اللوحات اليوم في كتاب خاص سيكون إضافة كبيرة لمكتبة الفن في مصر، فضلا عن قيمتها التصويرية لشخصيات تلك الروايات، التي اكتسبت ملامح وحياة جديدتين فوق ما أعطاه لها مؤلفوها عند كتابتها، مما يضفي عليها اليوم طابعا متحفيا فريدا.

ولو شئنا إلقاء نظرة سريعة على خصائص أسلوبه الفني، سوف نجد إنه (إضافة إلى صفات الكلاسيكية الجديدة التي سبق الإشارة إليها) أسلوب يقوم على وعي عميق بروح التراث المصري والعربي والأوربي ، فهو يمتلك قدرة عالية على تطويعه وعلى تحوير عناصره بشكل يحقق خصوصية الحس الذاتي في الفن، كما أنه يمتلك قدرة عالية على تبسيط الشكل الفني وتحليله إلى عناصر تشكيلية بحتة برؤية تتوافق مع طابع العصر، حتى نجده قد استفاد من الأساليب الأوربية الحديثة، مثل التعبيرية والتكعيبية والتجريبية، لكن مع احتفاظه بالنكهة المصرية، وبرشاقة الفن العربي وتغيماته الزخرفية، وبرسوخ المعابد والتماثيل الفرعونية، وبوهج الأضواء والألوان في الطبيعة الشرقية.

في علاقته بهذه الطبيعة نجده أقرب إلى الدندنة الموسيقية الطروب، شغوفا برصد التفاصيل الدقيقة والترديدات الزخرفية، دون أن يصرفه ذلك عن تأكيد البناء الكلي الرصين الذي يقوم على الكتل والمساحات المتوازنة، حتى يمكننا الاستمتاع بها كبناء تجريدي مع غض البصر عن تلك التفاصيل -لو شئنا ذلك- دون أن ينتقص شئ من اكتمال البناء الفني.

وفي علاقته بالمشخصات الإنسانية نشعر أ نه ميال إلى الرومانسية الشاعرية بانسيابية خطوطها وتدرج ظلالها وشفافية ألوانها، مع ثراء الأزياء التي تعكس روح العصر الذي مضى.

وفي علاقته بالحياة الشعبية نراه باحثا عن أصالة الشخصية الفطرية و البيئية المحملة برموز وتقاليد أبناء البلد في الحارة المصرية وداخل بيوتها وعندما يتعامل مع الأعمال الأدبية لا يعمد إلى ترجمتها ترجمة واقعية ليكون رسما توضيحيا لما أرداه الكاتب، بل إنه يجعل من العمل الأدبي ذريعة فنية لخلق عالمه الجمالي الخاص، الذي يتوازى مع عالم الأديب ويتحاور معه ويكمله.

وفي أعماله عن حياة الصيادين والمناظر الطبيعية نرى حنينه القوي إلى الروح الشرقية التي لا تعترف بالفراغ على مسطح اللوحة فتشغل كل جزء فيها بنسيج فني متنوع بين الكثافة والرقة، بين الجهر والهمس، وكأننا أمام شبكة الصياد أو قطعة من نسيج الدنتللا.

وكثيرا ما يتخلى عن هذا الزحام الخطي والزخرفي في لوحاته، باحثا عن الهدوء والصفاء والزهد في التفاصيل الواقعية. مؤكدا الرصانة والإيجاز في الحركة والكتلة، مستوحيا في ذلك فن أجداده المصريين القدماء، كما نرى في لوحاته عن الفلاحة المصرية ما يذكرنا -على نحو ما- بفلاحات مختار الرخامية.

لكنه سواء في هذا أو ذاك، شاعر الخط وعازفه المقتدر، الذي يجعل من سطح اللوحة متعة لا تنتهي من الغناء البصري، وطاقة متجددة على الحركة الإيقاعية التي تلامس الوجدان.

أما على المستوى الإنساني، فقد كان الحسين فوزي أحد نُساك الفن والزهاد الحقيقيين في معبده، اعتبر نفسه دائما صاحب رسالة لشعبه وعصره، حاول تبليغها بكل ما أوتيه من موهبة أو خبرة أو طاقة، بل إنه لم يدخر وسعا في سبيل أداء هذه الرسالة- في السفر والإقامة بالأقصر لمدة ست سنوات بعيدا عن بيته وأسرته وكليته ومصالحه، للإشراف على مرسم الفنانين هناك خلال الخمسينيات، للإشراف على طلبته من خريجي الكلية خلال استكمال دراستهم، متعمقين في البحث عن جذورهم الحضارية وعن هوية أصيلة لإبداعهم المعاصر، فهل يستطيع اليوم أستاذ آخر التضحية بالابتعاد عن مركز الأضواء والمصالح بالقاهرة ستة أشهر، وليس ستة أعوام، للقيام بمثل هذا الدور؟!

ومع ذلك فكم ظلم هذا الفنان في حياته الممتدة، فقد طويت سيرته وأعماله سنوات وسنوات في ثنايا النسيان، وفي الوقت الذي حصل البعض من محدودي الموهبة والدور على جائزة الدولة

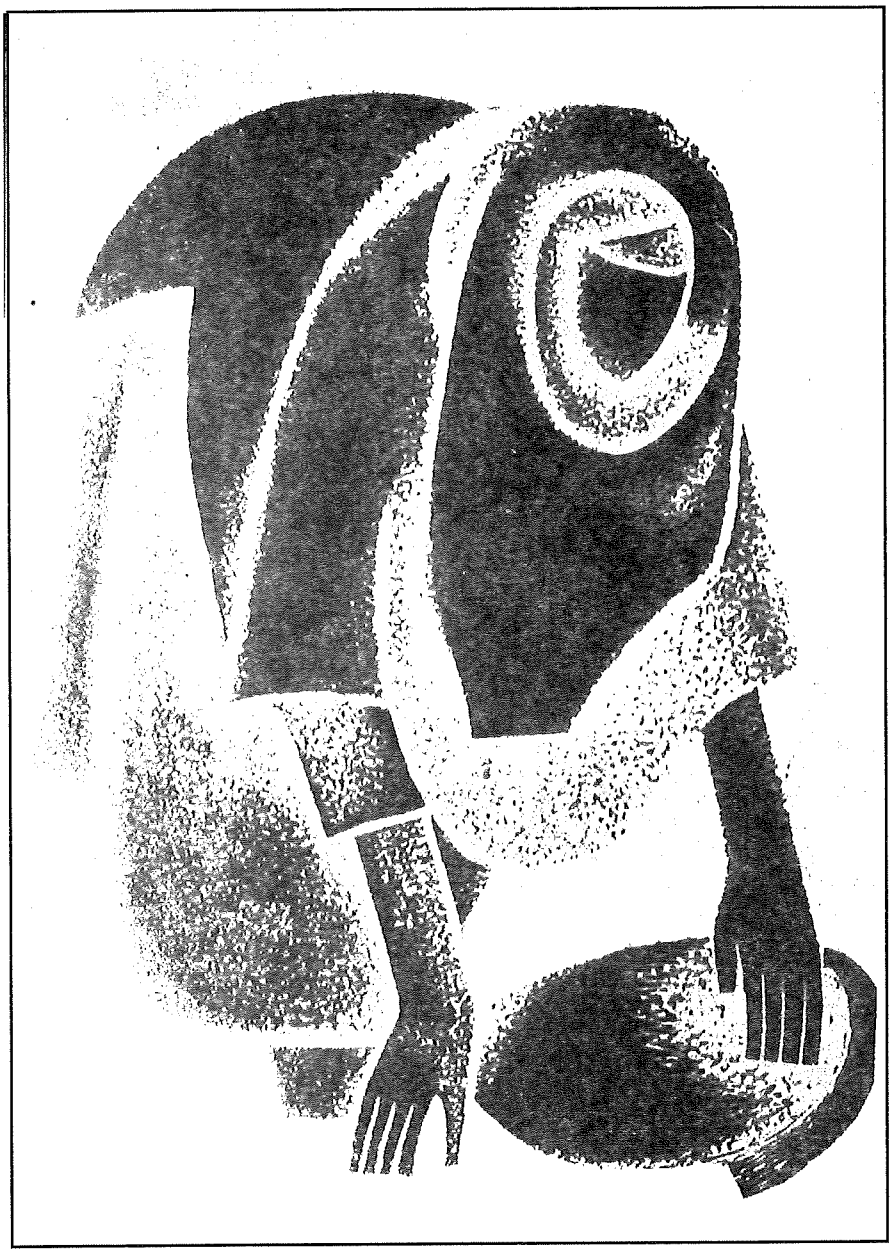
التقديرية في الفن، لم يحصل عليها الحسين فوزي إلا عام ١٩٩٠ وقد بلغ الخامسة والثمانين من عمره، بعد سنوات متلاحقة من ترشحيه لها، دون أن يحظى بالأغلبية اللازمة لذلك من أصوات اللجنة، التي لم يكن أغلب أعضائها، من غير التشكيليين، يعرف قيمته الحقيقية، بل ربما كان بعض التشكيليين، فيها يمنحون أصواتهم لمن يشار إليهم باختياره من قبل المسئولين، وكان أول تكريم حقيقي يحصل عليه عام ١٩٨٩، مع أول مؤتمر عام تقيمه نقابة الفنانين التشكيليين بمقر جامعة الدول العربية، ولعل ذلك كان هو التمهيد الفعلي لحصوله في العام التالي مباشرة على جائزة الدولة التقديرية.

وبعد رحيله بأربعين يوما أقام المركز القومي للفنون التشكيلية حفل تأبين له، بإقامة معرض لمختارات من أعماله بمتحف الفن المصري الحديث، وندوة عامة عن حياته وفنه، ومع التقدير لحسن النية وراء هذا الحفل، فقد كان أقل بكثير مما يستحقه، إذ كان المعرض يضم أقل أعماله أهمية وقيمة، وربما كانت تلك اللوحات هي فقط التي يقتنيها المتحف من تراثه، وتلك مهزلة كبرى (وراءها ما وراءها) لكن الأسوأ أن يكتفي بهذه الأعمال القائمون على تنظيم المعرض دون أن يكلفوا أنفسهم جمع بعض لوحاته المعروفة من بعض المواقع التابعة لوزارة الثقافة، أو من متحف كلية الفنون الجميلة، أو حتى من بعض الأفراد الذين يقتنون أعماله، إلى جانب ما قد يكون لدى الأسرة من أعمال.

أما الندوة فلم تكن أكثر من دردشات وذكريات شخصية عن الفنان، دون أن يكلف القائمون عليها أنفسهم عرض نماذج بالشرائح الملونة من أعماله في فنون التصوير والجرافيك، وليس في السرد التاريخي وحكاوي القهاوي.

لكن من قال إن التقييم الحقيقي للفنان يتوقف على الجهات الرسمية؟ فيوما ما سوف يجئ من يجمع تراث الحسين فوزي ويدرسه ويضعه في مكانه الصحيح في تاريخ الفن المصري المعاصر، ويتيح الاستمتاع به للجماهير والدارسين على السواء، وليس هذا بيوم بعيد.

المغزل – الحسين فوزى



الماء – الحسين فوزى

سعد الخادم

جامع الفراشات الملونة من إرث الشعب

فى كتابه الشيق "تجربتى فى الفن والحياة" يحكى الفنان محمد راتب صديق ذكرياته مع زملاء الصبا وأعضاء جمعية الرسم بالمدرسة الخديوية الثانوية أوائل الثلاثيات فيقول :"كان بعض أعضاء الجمعية لم تنعقد بينهم الألفة والصداقة، وكان أحدهم يتصرف بعنجهية وتحفظ شديدين فى حديثه ومعاملاته مع الزملاء، وقد راقبته عن كثب ورغبة فى إزالة الحواجز بينه وبين باقى الزملاء، فقد كان ذا موهبة طيبة.. إنه الزميل سعد الخادم.. كان كامل التلمسانى يعمل فى جزء من ستارة المسرح من أسفل، وقد صعدت أنا على سلم أرسم وألون الستارة من أعلى وكان سعد الخادم يقف بجوار كامل التلمسانى في تأنق واضح ويعمل في صمت وتحفظ فى الرسم، وراقبت الموقف ثم طلبت من التلمسانى"جردل" البوية فرفعه إلى وأنا على السلم، وفجأة انفلت من يدى ليلبس رأس سعد الخادم تماما وتسيل الألوان على رأسه ووجهه وملابسه، وصمت الزملاء جميعا مراقبين الموقف وما يمكن أن يحدث.. وفى وسط الصمت التام من الزملاء والأستاذ.. رفع سعد الخادم"الجردل" من رأسه وظهر وجهه وقد صبغته الألوان، وسمعناه يضحك فى غير غضب بل فى مرح.. نزلت من على السلم لأعتذر له، ولكنه قال إنها حادثة لطيفة غير مقصودة. ومنذ تلك اللحظة أصبحت الألفة تجمع الجميع، بل هى صداقة استمرت عشرات السنين فيما بعد، كامل التلمسانى.. فتحى البكرى.. سعد الخادم.. كمال الملاخ.. كمال نور.. ولحق بنا جيل لاحق"فؤاد كامل "، أبو خليل لطفي.. وغيرهما".

وهذا الفتى العنجهى الأرستقراطي، الذى ينحدر من أب طبيب كان له دور وطنى مساند لثورة ١٩١٩، ومن أم تنتمى إلى عائلة "ذو الفقار" التى تنتمى إليها الملكة السابقة فريدة، كان قدره بعد ثلاثين عاما من حادثة "الجردل "أن يكون الراعى الأول لفن الفقراء والبسطاء، وحافظ التراث الشعبى فى مصر، وفنانا عظيما متواضعا وضع كل خبراته وأبحاثه فى عشرات الكتب والدراسات، وتخرجت

على يديه أجيال من الفنانين والمعلمين والأساتذة وعمداء كليات الفنون، مازالت تثرى المجتمع والحياة. الفنية بأجيال، تلو أجيال على طريق هذا الرائد، وعندما وافته المنية عام١٩٨٧ مات فقيرا إلى الحد الذى اضطر زوجته الوفية الفنانة عفت ناجى إلى أن تبيع قطعا من أثاث بيتها وبعض التحف النادرة التى يملكانها لتدفع بثمنها نفقات علاجه مثل أى مواطن عادى، وهو الذي تولى -على امتداد حياته- العديد من المناصب القيادية بوزارة الثقافة وبكلية التربية الفنية وأشرف على العشرات من رسائل الدكتوراه، وأسس علما لم يكن موجوداً من قبل وهو دراسات الفنون الحرفية الشعبية، هذا إضافة إلى مكانته كفنان مصور له بصمته المميزة فى حركة الفن الحديث فى مصر.

ومن المفارقات الغريبة التى لا أجد لها تفسيرا، أن الاهتمام بالحياة الشعبية الأصيلة بمصر كان أكثره من نصيب عدد من الفنانين والباحثين انحدروا من أصول أرستقراطية، مثل محمود سعيد والشقيقين محمد وعفت ناجى، والفنانات انجى إفلاطون وتحية حليم وجاذبية سرى، والشقيقين سيف وأدهم وانلى، لكن المفارقة الأغرب أن سعد الخادم- الذى ينتمى إلى الأرستقراطية والى الثقافة الفرنسية - كان ثورى الفكر والسلوك ومن دعاة الاشتراكية والعداء للاستعمار والصهيونية والغزو الثقافى الأجنبى. ولم يكن ذلك اقتناعاً نظرياً فحسب، بل كان يمارسه عمليا بمواقفه وكتاباته. ولعل جانباً من هذه النزعة يعود - إلى جانب استعداده الفطرى وتأثير والده - إلى أستاذه بالمدرسة الخديوية الثانوية فى الثلاثينيات الفنان يوسف العفيفى، الذى كان له الدور الأعظم في بلورة جيل الفنانين الشبان من خريجى تلك المدرسة (وقد أشار الفنان راتب صديق إلى بعضهم) ومن خريجى معهد التربية الفنية بعد أن انضم العفيفى إلى هيئة التدريس بها.

وكان العفيفي كذلك مؤسس"جماعة الفن الحديث"١٩٤٦، صاحبة المكانة الهامة فى تطور حركة التمرد الفنى بمصر ضد الجمود الأكاديمى والاجتماعى والسياسى وجميع أعضائها من تلاميذه.

كان سعد الخادم قد حصل على بعثة حكومية إلى فرنسا ١٩٣٦ بعد حصوله على شهادة البكالوريا لدراسة اللغة الفرنسية، لكنه تمكن بمساعدة أستاذه العفيفى واقتداء به أن يحول البعثة إلى لندن للتخصص فى فن الرسم، والتحق بمدرسة سليسي بلندن مع زميله راتب صديق، حيث التقيا هناك بالفنان الرائد حامد سعيد الذى سبقهما إلى الدراسة منذ فترة٠ وكان الهدف أن يعود مدرسا للرسم بإحدى المدارس الثانوية (مثل أستاذه أيضاً)، لكنه بدلا من ذلك عاد عام ١٩٣٩ليحدث انقلاباً فى مفاهيم تدريس الفن وفلسفته، ليصبح اسمه "التربية الفنية "، وليجعل من إبداعات الأطفال فنا محترما جديراً بالدراسة والتقييم والتنمية، متخذا معايير التقييم من جمالياته الخاصة وليس من المفاهيم الأستاطيقية المتعارف عليها، باشتراك الأطفال فى مشروعات جماعية للإبداع داخل المدرسة وخارجها، مطلقا العنان لمخيلاتهم الساذجة وعوالمهم الفطرية، ومعمقا لديهم روح الجماعة والمشاركة..

بل ذهب إلى أبعد من ذلك، إلى البحث فى فنون المجتمعات البدائية فى كل أنحاء القطر المصرى، من الريف إلى الحضر إلى الصحراء، ودراسة خصائصها البيئية والتراثية والجمالية، ودورها فى تكوين الذاكرة الجمعية للشعب والوجدان القومي، وفى تدعيم القوة الروحية الحافظة للشخصية المصرية والعربية والاستمرار بها فى مواجهة موجات الغزو والتذويب على يد الثقافات الوافدة.

من القاهرة إلى سيناء، ومن الواحات بالصحراء الغربية إلى أسوان والنوبة ومن الدلتا إلى الصعيد، راح سعد الخادم يجوب الأحياء الشعبية والقرى والنجوع، ويجمع كنوزا من المنتجات الفنية العريقة فى جميع المجالات: من مشغولات خشبية ومعدنية ومنسوجات وسجاد ومطرزات وحلى وأحجبة وطواطم سحرية ورسوم ومنحوتات وأدوات للحياة اليومية، تكفى لإقامة متحف خاص للفنون الشعبية .

وكانت أبحاثه النظرية حول تلك الفنون مدرسة متكاملة فى علم الفنون التشكيلية الشعبية، انطلقت منها أجيال الباحثين، وبذلك يتوراى دوره مع عالم رائد آخر فى علم الفلكلور الشفاهى هو المرحوم عبد الحميد يونس.

لكن الأثر الذى لايقل عمقا عن أبحاثه النظرية وممارسته التطبيقية فى التربية الفنية على الأجيال اللاحقة، كان لأعماله الفنية فى التصوير، تلك التى كانت حقلا للتجارب، استلهم فيها مختلف الأنماط الجمالية فى الفنون الشعبية والبدائية، خاصة الجانب الطقوسى والسحرى منها، وقد عالجها على مستويين: الأول هو التركيز على القوة التعبيرية والروحية فيها مما يجعل منها محركا عنيفا للشعور، وكان بذلك متسقا مع بداياته الفنية، حيث كان فنانا تعبيريا يميل إلى المدرسة الحوشية (مدرسة الضواري) بخطوطها العنيفة وألوانها القوية المتصادمة ورؤيتها الباطنية للأشياء بمنطق الشعور وليس الأبصار. أما المستوى الثانى فهو المستوى البنائى الرياضى الذى يعتمد الأشكال الهندسية فى صياغة تكويناته، مثل المربع والدائرة والمثلث، مستلهما فى ذلك الأسس الأستاطيقية فى الزخارف البدائية والطفولية، وكذلك الخطوط السحرية فى التعاويذوالأحجبة.

كانت أعماله الأولى حتى أواخر الخمسينيات مشحونة برؤى وخبرة تنتمى إلى المستوى الأول، حيث نجد بها أصداء من جوجان وماتيس وراووه ومونش، لكنه حقق من خلالها إضافته وصوته الخاص، سيما فى أعماله عن النوبة والسد العالى عام ١٩٦٤، إذ أصبحت القوة الدينامية فى عمله الفنى متحررة من الخطوط السميكة المحددة للعناصر المشخصة، ومن المنظور الهندسى المغلق للمكان، وتفجرت الكتل والمساحات بعفوية مطلقة فى أشكال أقرب إلى التجريد الحر، حاملة دمدمة البراكين وتوقدها فى أعماق الإنسان المصرى، الذى كان آنذاك يستجمع قواه للسيطرة على الطبيعة وامتلاك مصيره وصنع استقلاله ببناء السد العالى.

وعلى الجانب الآخر، كان شغفه بالأنساق الجمالية الشعبية والفطرية محركا دائما له لصياغة لوحات متحررة من"الموضوع" ومن المشخصات والمعانى المباشرة، ساعيا لبلوغ الروح الفطرية المجردة للأطفال والجماعات البدائية، مازجا بينها وبين الأساليب الحديثة على أيدى بول كلى وكاندينسكى وميرو وغيرهم، مستحدثا خامات وتقنيات جديدة على الفن المصرى والعربي، مثل سطوح الخيش والخشب والزجاج وألوان الأكريليك والصبغات الشعبية، وإضافة مجسمات خشبية ملونة على سطوح اللوحات لإيجاد ملامس وإيقاعات بصرية جديدة.

لكن.. ومثل اللاعب البطل حين يقرر الاعتزال وهو فى القمة، قرر سعد الخادم أن يتوقف عن الرسم فى أواسط الستينات، ليتفرغ لأبحاثه النظرية ولمهمته التربوية بالكلية، بعد أن تحقق من أن رسالته وصلت إلى تلاميذه وآتت أكلها ثمارا طيبة، وكان أول تلاميذه هى زوجته الفنانة عفت ناجى، التى استوعبت بذكاء وموهبة صاروخية تجربته النظرية والعملية، فى مجموعة ممتازة من الأعمال الفنية المستوحاة من الرموز السحرية والتعاويذ، مازجة فيها بين التصوير المسطح والتجسيم الملون، فى أشكال فلكلورية عنيفة الإيقاع.

وقد يعود موقفه الصارم ذاك بهجر التصوير والاقتصار على دراسة الفنون الشعبية، إلى التناقض المزمن الكامن بداخله بين أصوله الأرستقراطية بثقافتها الأوربية، وبين اقتناعه الفكرى وإيمانه بالشعب الكادح وتراثه الفنى، مما جعله يبلور كلا منهما فى ثقافة خاصة تتنافر مع الأخرى حتى تنفى إحداهما الثانية، وقد رصد فى درساته الأثر الخطير للثقافة الأوربية المكتسحة على الفنانين المصريين حتى ذابوا فيها وفقدوا هويتهم الوطنية والقومية.

ويؤكد هذا المعنى ويضيف إليه أحد تلاميذه المخلصين بكلية التربية الفنية والأستاذ بها حاليا، وهو الدكتور رضا شحاته، فيقول فى دراسته عن سعد الخادم فى الكتاب الذى أصدرته الكلية تكريما له:

"...والحق أقول كواحد من تلاميذ سعد الخادم أنه لم يكن من اولئك العلماء السلفيين على الرغم من اعتماده على المرجعية التراثية فى تدشين مشروعه فى التأصيل، وهو فى ذلك صادق مع نفسه يعبر عن قناعة حقيقية قد يغذيها التناقض بين نشأته الأرستقراطية ثم تعليمه الغربى، وبين موقفه الأيديولوجى ضد التغريب عموما، بوصف أن الغرب خصم تاريخى على المستوى السياسى. واعتقد أن هذه الازدواجية فى جمعه بين تيارى الليبرالية والاشتراكة العربية على المستوى الثقافى والسياسى هى التى ولدت خطوط الجدل بين القديم والحديث".

"ان سعد الخادم يؤمن بأن التراث كمشروع نهضوى، بإمكانه أن يقدم نموذجا بديلاً وأصيلاً على مستوى الإحساس والإبداع، وإن تأسيس الحداثة والمعاصرة لابد وأن ينطلق من إعادة بناء علاقتنا به بصورة تتجاوز قضاياه وإشكالاته، وتمكننا من التحرر من عوائق التقدم فيه، ويبدأ هذا باحتواء التراث

وامتلاكه .."

لكن قد يكون الرهان الأبعد من ذلك بالنسبة لسعد الخادم هو أن تتصالح الثقافتان المتنافرتان (الشعبية والغربية) من خلال إبداع فنى حديث، قد يكون هو شخصيا قد فشل فى تحقيقه، لكنه تحقق بشكل رائع فى أعمال زوجته عفت ناجى وفى أعمال العديد من تلاميذه الذين ساروا فى تياره، وهاهم يملأون الحياة الفنية بإبداعهم متشبعين برؤاه سواء اعترفوا بذلك أو لم يعترفوا وقد أصبحوا فى طليعة الحركة الفنية، مثل فرغلى عبدالحفيظ ومصطفى الرزاز وعبد الرحمن النشار وزينب السجينى ورمزى مصطفى وعمر النجدى وصالح رضا وعصمت داوستاشى وغيرهم وإن تنوعت الرؤى واختلفت التوجهات.

وإذا كان سعد الخادم قد ترك رصيداً يتألف من ١٩ كتابا ومئات اللوحات والدراسات والمقالات، فإن هناك رصيداً آخر لايقل عنه أهمية، يتكون من ٣٥رسالة ماجستير ودكتوراه أشرف عليها، تدور جميعا حول القضية التى كرس لها حياته، وهى الفنون الشعبية، وهو زاد خصب لأجيال متلاحقة على نفس الطريق..

وإذا كان ثمة تكريم لهذا الرائد، فهو في الإسراع بافتتاح متحفه مع زوجته الفنانة الراحلة عفت ناجي. بحي الزيتون، بعد أن اشترته الدولة عام ١٩٩٥ بمقتنياته النفيسة من أعمالهما الفنية ومن التراث الشعبي، الذي يمثل وحده متحفا قائما بذاته، هذا غير المكتبة البحثية وما تضمه من الرسائل العلمية التي أشرف عليها بكلية التربية الفنية وغيرها" ولقد عرضت من قبل -في مقالي عن الفنانة عفت ناجي- ملابسات إقامة هذا المتحف وما آل إليه حاله، وهو حال محزن أدت إليه البيروقراطية وسلم الأولويات في خطط القائمين على المتاحف الفنية، فهو في نظرهم غير جدير بموقع الأولوية!!

منظر طبيعى – سعد الخادم

حسن فؤاد

باب الزنزانة

باب الخلاص

إذا كان السجن هو ذروة القهر للإنسان-جسدا وروحا- فإن طاقة الإبداع لدى الفنان يمكن أن تقهر السجن والسجان، وأن تحرر الإرادة الإنسانية بالحلم، وأن تفجر منها مخزون المقاومة والقيم الإيجابية، طالما كان الفنان مؤمنا بعدالة قضيته ونبل أهدافه، وطالما كان موصولا بضمير شعبه وعمق حضارته.

إن سجون مصر التى امتلأت فى الخمسينيات والستينات بالآلاف من المناضلين من أجل الحرية والعدالة، لم تفلح -برغم صنوف التعذيب والامتهان والقتل المادى والمعنوى- فى القضاء على الوهج الإنسانى الخلاق فى وجدانهم، أو فى كبح نوازع الإبداع لدى العشرات من الكتاب والشعراء والرسامين والمفكرين، بل كان منهم من استوى عوده وتفتحت موهبته خلف الأسوار أو الأسلاك الشائكة فى حالات تشبه وهج النبوة أو تجلى الصوفية، وهناك ازدهرت اشعار عبدالرحمن الخميسي وفؤاد حداد وإبراهيم عبدالحليم، كما أزدرهرت مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى والفريد فرج ولويس بقطر، وقصص صلاح حافظ ويوسف إدريس ومحمد صدقى، ودراسات لويس عوض وإسماعيل صبرى عبدالله وفؤاد مرسى وسعد كامل وابراهيم فتحى، ولوحات حسن فؤاد وإنجي افلاطون ووليم اسحاق وداود عزيز وأبو العينين وعبدالمنعم القصاص وسعد عبد الوهاب وغايس سمعان وعبد الوهاب الجريتلى وغيرهم .وكان هذا الفيض من الإبداع"زادهم وزوادهم"لمواصلة الحياة والايمان بها والتضحية من أجلها.

ووسط تلك الكوكبة المبدعة كانت تتألق موهبة حسن فؤاد... رساما ونحاتاً وكاتباً ومخرجا مسرحيا أيضاً، بفطرته القادرة على المرح والتفاؤل فى أحلك الظروف، وبعفويته الخشنة المولدة للطرائف والمبتكرات، وهى تتواصل مع الفطرة الشعبية الصميمة التى لم تصل إليها مساحيق المدنية

ولم تنل منها آفات المثقفين٠٠وفى مجتمعهم البدائى بمعتقل المحاريق بالواحات الخارجة (بين ١٩٥٩-١٩٦٤)-حيث سمح لهم فيه بنوع واحد من الحرية وهو حرية الهلاك عطشا أو غرقا فى بحر الرمال المتحركة إذا ما فكروا فى الهرب -كان حسن فؤاد لا يكف عن إنتاج مختلف الأنواع الفنية، وكان مؤهلا بخبرات عديدة منذ الخمسينيات، إذ عمل رساما صحفيا ومديرا فنيا لمجلة التحرير، وجعل من وجوه العمال والفلاحين على أغلفتها بديلا عن الفتيات الحسان. وفى الخمسينيات أيضا كان على رأس مؤسسى مجلة الغد التى كانت تعنى بقضايا الأدب والفن والفكر، وبعد الإفراج عنه عام ١٩٦٤ توزع عطاؤه الإبداعى بين مجالات عدة، فكان له إسهامه مرموق فى الكتابة للسينما، وأبرز ما قدمه فى هذا المجال هو كتابة السيناريو والحوار لفيلم الأرض عن رواية عبد الرحمن الشرقاوى وإخراج يوسف شاهين، إضافة إلى اسهامه فى السينما التسجيلية، وتأسيسه لقسم الرسوم المتحركة فترة توليه منصب مدير مركز الأفلام التسجيلية بوزارة الثقافة (١٩٦٦-١٩٦٨)، حتى انتهى به المطاف فى دار روز اليوسف ليقوم بالإشراف على مجلة صباح الخير طوال السبعينات حتى أوائل الثمانينات، ليجعل منها مدرسة فى الصحافة. ومثلما كانت رسومه عفوية صادقة كانت كذلك (صباح الخير)، وتربى فيها جيل من الصحفيين والرسامين من الشباب، وصاروا اليوم نجوما فى سماء الصحافة والفن، ومثلما هيأ التربة لنمو هذا الجيل من الرسامين المحترفين، كذلك هيأها لبزوغ جيل من الرسامين الهواة من خلال باب "نادى الرسامين"الذى أضاف إلى الحركة الفنية وجوها جديدة٠

اما إضافته الثانية فى عالم المطبوعات، فكانت على أغلفة الكتب لكبار الروائيين والشعراء، وكانت ثورة على الشكل التقليدى المحافظ الذى كان سائدا من قبل، واتسمت بالخشونة والروح الفطرية الصادقة فى تعبيرها عن نبض الرواية أو القصيدة، وهكذا ساعدتنا أغلفته على قراءة فنية لأعمال عبد الرحمن الشرقاوى وفؤاد حداد وعبدالرحمن الخميسى وإبراهيم عبدالحليم ومحمد صدقى وعبد الله الطوخى ومصطفى بهجت بدوى وكمال عبدالحليم وغيرهم.

ولو شئنا أن نتعرف على نبض الحياة الجياش فى فنه، فلنقلب صفحات رواية "الأرض" للشرقاوى، حيث أصبحت رسومه نصاً ابداعياً في الكتاب، لا ينفصل فى وجدان القارئ عن الرواية ذاتها، لقد جسّد لنا أبطالها حتى صرنا نراهم ونحسهم:عبدالهادى -الفلاح الشاب- فى مواجهة الظلم.. الملامح القوية.. القبضة الصلبة .. الإرادة والشموخ٠٠الخشونة التى تخفى تحتها تياراً من الحب المتدفق نحو وصيفة حلم كل شباب القرية .. خضرة ساقطة القرية وضحيتها .. الشيخ يوسف بقال القرية المستغل .. ثم يلاحقنا بلمحات متتابعة من جو ا لقرية وحياتها الشقية:الخفير رمز السلطة٠٠القبض على عبد الهادى٠٠القهر نراه فى صورة أسرة منكسرة، وفى خشونة قبضة الخفير على كتف عبدالهادى .. لكن فى مقابل هذا كله .. هناك معنى الكرامة والمقاومة والصمود فى شخص

عبدالهادى.

إنها سمات "الواقعية الجديدة" فى حركة الأدب والفن فى مصر كما أسسها الشرقاوى وحسن فؤاد في الخمسينيات.

كانت سنوات الاعتقال فى صحراء الواحات ميلادا جديدا له، امتحاناً قاسياً لمعتقداته وحبه للوطن وللشعب وقدرته على التضحية من أجلهما، ونجح مع زملائه فى الانتصار على المحنة.

كان أول ما رسمه فى السجن هو لوحة على باب ا لزنزانة من الداخل تمثل فتاتين لعلهما بهية ووصيفة.. الاولي رمز المرأة المصرية المدافعة عن حبها لياسين فى الملحمة الشعبية، والثانية رمز الجمال والحب فى رواية الأرض.. هكذا تحولت اللوحة إلى طاقة حب لكل المعتقلين، تجاوزت بهم القضبان إلى آفاق الحرية والحياة.

لم يتوقف بعدها عن الإبداع، إن دفتر اسكتشاته فى السجن ملئ بصور القهر والمعاناة:طابور التكدير، مسح البلاط، العقاب الجماعى بالوقوف الطويل فى مواجهة الحائط.لكن قسوة السجن لم تقهر روحه، فرسم نفسه يقف منتصبا داخل الزنزانة فى شموخ مثل عبد الهادى فى"الأرض" تطل عليه -فى المقابل- عيون بهية ووصيفة من باب الزنزانة .

ومثلما فعل فان جوخ فى فترة من حياته -إذ جعل من ملامحه الشخصية مادة لكثير من لوحاته- كذلك فعل حسن فؤاد.. إن تراثه يضم العديد من الصور الزيتية التى صور فيها نفسه..وإذ لم تكن ثمة مسافة تفصل بين حياته الشخصية وبين ما يؤمن به، فقد جاءت كل من هذه اللوحات تعبيرا عن انتماءاته وحالاته: عاملا فى زى العمال، مفكراً فى مصير وطنه، باسما بأمل المستقبل، أو مهموما بواقع شعبه، لم يكن يعنيه فيها تحقيق الشبه الفوتوغرافى بين الأصل والصورة، بل كان يعنيه "التعبير"، فنجد اللمسة السخية الضارية، والألوان الصريحة المشتعلة، والتقاطيع الخشنة النابضة بالمشاعر، مع ميل طفيف إلى التحريف فى النسب والمبالغة فى ضخامتها.

لكن الأمر يختلف قليلا بالنسبة إلى صورة الزوجة أو أفراد أسرته، إذ تكتسب درجة عالية من الحنان والرقة والشفافية، وهى وإن اتسمت ظاهريا بالخشونة واشتعلت بالألوان والإضاءة القوية، فإن طاقة الحنان فيها تمس أوتار القلوب، وبخاصة فى "بورتريهات" زوجته، لقد صور إخلاصها وصبرها وانتظارها الطويل لعودته، وهى ترتق جواربه فى سنوات غيابه.

وعلى رغم تخرجه فى كلية الفنون الجميلة -أواخر الأربعينات- فى الرسم والجرافيك، فإن موهبته الدفينة فى النحت تفتحت فترة السجن، وحين كان يعجز عن الحصول على الخامات الضرورية، كان يصنع من الصابون تماثيله:"الاب السجين" يقعد دافنا راسه بين ركبتيه .."لهفة اللقاء" عن طفل صغير يهم بلقاء أبيه السجين بعد حرمان طويل من حنانه.. تدور حول هذه التماثيل فتشعر

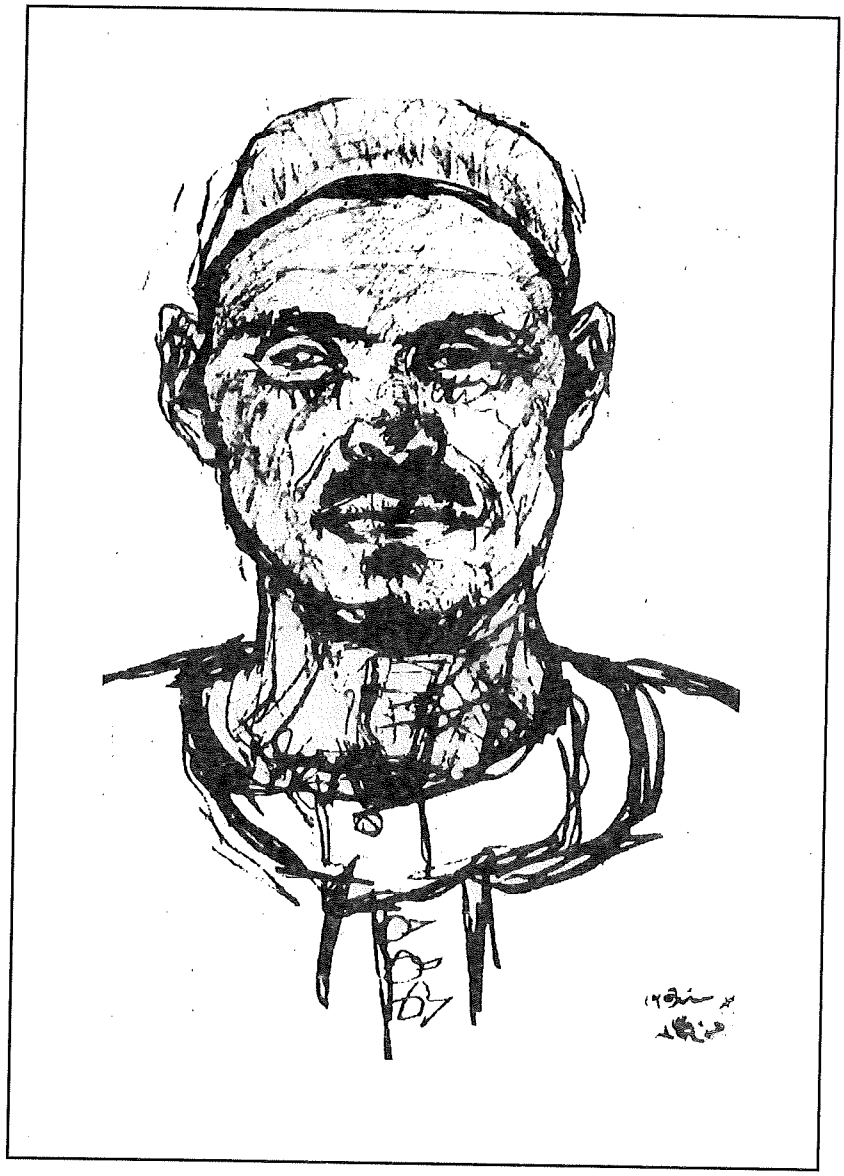
بعذاب لحظة ما قبل الزيارة وعذاب ما بعدها.. الانتظار المضنى قبلها، ثم لقاء قصير، سرعان ما ينتهى بفراق أليم، ليدور الاثنان من جديد فى دائرة مفرغة من الانتظار الذى لا تبدو له نهاية معلومة. إنه كنحات لا يقل بلاغة عنه كمصور، وعلى رغم النعومة والانسيابية والشفافية التى تميزت بها كتله النحتية، فإنها تتمتع بالثقل والصلابة، مما يذكرنا بالنحات مختار.

فى السجن لاتنفصل مجالات الفن عن بعضها البعض، لأن هدفها جميعا هو التعبير بأية وسيلة، لذا لجأ حسن فؤاد وزملاؤه إلى فن المسرح والأراجوز، ولم يكتف بالرسم والديكور المسرحى، بل كتب المسرحيات وأخرجها بنفسه أيضا، مثل مسرحية "أراجوز على الله".. كانت هذه الورشة الإبداعية فى قلب الصحراء بوتقة انصهرت فيها كل أشواق المحبين لمصر والحالمين بالسلام والتحرر لشعوب العالم، ومعملا خرج منه مشاهير كتاب المسرح والرواية والقصة والشعر والنقد والرسم والتمثيل..

ولأنه فنان شامل ينشد التواصل والتلاحم مع الناس، لم يكن يكفيه الرسم وحده، بل كان القلم أيضاً أداة طيعة فى التعبير عن رؤاه وأحلامه، فكان بابه الأسبوعى فى"صباح الخير"بعنوان "حواديت ليل"من أشهر وأمتع الأبواب لدى القراء، كان نافذة يطلون منها على العالم، وهم يشاركون الكاتب رحلاته وجولاته الممتعة، التى كانت مليئة بدهشة الاكتشاف وعمق ودفء التواصل الإنسانى، وعندما توفى الفنان بيكاسو ألف عنه كتابا شيقا بعنوان"معجزة الفنان والرجل".. وكم عشق الرجلان الحياة بقدر ما دافعا عن رسالتها النبيلة.. إن خمس سنوات مريرة فى الصحراء النائية، لم تطمس قلبه بالحقد حتى على سجانه، فاستمر ينشر البسمة والأمل، حالما بغد أفضل لصناع الحياة.

وقد استطاع صديقه ورفيق كفاحه المخرج السينمائى صلاح التهامى أن يخرج عنه فيلما تسجيليا جميلا بعد وفاته عام ١٩٨٧، من خلال المركز القومى للسينما بوزارة الثقافة، لكنه يلقى مصير عشرات، بل مئات الأفلام التسجيلية المخزنة دون أن يراها الناس.

أناشدكم ألا تقتلوه مرة أخرى، وأن تطلقوا سراح هذا الفيلم بعرضه فى التلفزيون ونوادى السينما وقصور الثقافة .. فإنه يمثل قطعة عزيزة من ذاكرة مصر.



فلاح ، إحد شخصيات رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى – حسن فؤاد

محمود بسيونى

الكشف عن منابع الطفولة

يحتشد تاريخ الفن المصرى الحديث بفنانين تجاوزت رسالتهم دائرة الإبداع الفنى، نحو مهام أخرى لتغيير المجتمع أو لدفع قوى التقدم فيه أو لإرساء أبنية ومؤسسات لخدمة الفن والثقافة أو لتربية أجيال جديدة وتغذية مواهبها المبدعة وخلق قادة تربويين يواصلون الرسالة من بعدهم.

وكثيرا ما تكون مواهب هؤلاء الفنانين وطاقاتهم المبدعة هى الوقود لأفران ومعامل تلك الرسالات وهى الثمن الذى يدفعونه لتحقيقها، فمع استمرار احتراق هذا الوقود بعيدا عن ساحة الخلق الفنى التى خلقت لها تلك المواهب يقل شيئا فشيئا عطاؤها الفنى وطاقتها على البحث ويضمر الخيال والتوهج الإبداعى والقدرة على التجريب لأن الموهبة مثل النبات يحتاج إلى مواصلة الرى والتسميد وتقليب التربة وإلى الهواء وضوء الشمس، لذا فإن افتقاده لكل ذلك يؤدى بالضرورة إلى ذبوله وربما إلى موته، وكم من فنانين ضاعت مواهبهم على مذبح الرسالات والأهداف السامية بقدر ما اضطروا إلى إهمال حق الفنان فيهم، لكن البعض القليل استطاع فى (السنوات -اللحظات) الأخيرة من حياته أن ينقذ موهبته من الموت وأن يحييها بعد ذبول، لكنها غالبا ما تكون مثل جذوة الحياة قبل الموت، وما أحق هؤلاء بأن ينضموا إلى صفوف شهداء الفن.

هؤلاء الشهداء يرحلون عن عالمنا فى صمت فلا تهتم أجهزة الإعلام بهم أو بتاريخهم الحافل ولا يكترث النقاد بتوديعهم والتنويه عنهم ولم يقم حفل لتأبينهم أو معرض لتكريمهم وبالرغم من أن تلاميذهم يملأون بلادنا من أقصاها إلى أقصاها، بل ينتشرون فى كثير من البلاد العربية وهو ما حدث لبطل هذا المقال. من هؤلاء نجد اليوم عمداء لكليات التربية الفنية وأغلب أساتذتها، منهم المئات من مدرسى التربية الفنية ومنهم من يعملون فى قيادة العمل الثقافى والفنى، ناهيك عن قراء كتبه وأبحاثه على مدى أربعين عاما كانت خلالها زادا للباحثين والموجهين فى مجالات التربية الفنية

والتذوق الجمالى وتاريخ الفن، هذا هو المرحوم الدكتور (محمود البسيونى) الذي توفي عام ١٩٩٣ .

وقبل ذلك كله كان الرجل فنانا مصورا متميز الموهبة متوهج الخيال والوجدان، برئ القلب والفطرة، مثل أطفاله الذين كان يحلل أعمالهم ويستجلي قيم الجمال والصدق فيها، لكن الرسالة الكبرى التى نذر لها نفسه، رسالة التربية والثقافة الفنية، لم تتح له أن يقيم أكثر من سبعة معارض لفنه طوال حياته. وبعد سنوات طويلة من العمل كعميد لكلية التربية الفنية بالقاهرة وجد نفسه مضطرا للعمل فى بعض الدول العربية فى مجال تخصصه لأسباب اقتصادية كما لا يخفى على أحد، وهكذا ظل عشر سنوات أخرى يعمل مغتربا عن وطنه وعن فنه اللهم إلا ما كان يستطيع اقتناصه من لحظات خاطفة يرسم فيها لوحات صغيرة الحجم بأقلام الفلوماستر والألوان المائية.

وعندما عاد إلى مصر عام ١٩٨٦ بدأ يستجمع طاقاته الفنية من جديد، وراح يسابق الزمن ليعوض بعض ما فاته، فاستطاع أن يقيم معرضين فى ثلاثة أعوام (١٩٩٠-١٩٩٢) وأن يمد خيوط التواصل مع نسيج الحركة الفنية بعد أن انقطعت أو كادت، وأن يعد لإصدار كتابين جديدين، لكن القدر كان يعد له خلف ستار الغيب رحلته النهائية، حيث يستر يح راحته الأبدية.

وفنون الأطفال كانت هى المحور الرئيسى لكل خبرات محمود البسيونى، وكان من الطبيعي أن تتصل جميعا بكل من علم النفس وعلم التربية وتاريخ الفن وبالظروف الاجتماعية المحيطة، بما يستدعيه ذلك من استخدام المناهج العلمية والمنطق التحليلى والتقنين النظرى والدراسات الميدانية والبحث المقارن في جذور العملية الإبداعية لدى الطفل والجماعات البدائية ومدارس الفن الحديث على السواء، لكن ماذا يفعل كمبدع فى ضوء هذه الخبرات؟ هل يطبق على نفسه هذه المناهج ويقنن رؤيته الإبداعية؟ أم ينأى بموهبته ومشاعره عن هذه الأطر الجافة ويترك لها العنان للتعبير الحر؟ تلك هى المسألة الصعبة التى واجهت كل الفنانين والأدباء المشتغلين بالنقد وبالنشاط العلمى الأكاديمى، وأخيرا كيف أفاد من رؤى الأطفال ورسومهم فى إنتاجه الفنى ؟

لقد بدأ البسيونى تجربته الفنية كرسام ومصور منذ عام ١٩٤٢ وأقام أول معرض خاص للوحاته فى ١٩٤٦ بالقاهرة قبل أن يسافر فى بعثته الدراسية إلى أمريكا (١٩٤٦-١٩٤٩) وما يعنينا هنا هو تجربته الفنية كرسام ومصور ولنترك مجال التربية الفنية لأصحابه.

وإن أعماله الفنية المبكرة فى الأربعينات تشي باهتمامه وتأثره بفنون الأطفال قبل انشغاله النظري بها كما تشي باهتمامه المبكر بمدارس الفن الأوربى الحديث مثل السريالية والتجريدية. من هنا نلمح كثيرا من الأواصر بين لوحاته الأولى وبين رسوم الأطفال وبين المدارس الحديثة، ففيها نجد المنظر الطبيعى الخارجى ولوحة الطبيعة الصامتة متوهجتين بألوان حوشية ضارية، ويلعب الخط الخارجى للأشكال والمساحة اللونية الصريحة المسطحة دور البطولة فى بناء اللوحة دون اهتمام كبير

بقواعد المنظور أو النسب التشريحية كما نجد فى بعض أعمال تلك المرحلة إيحاءات رمزية أو ترديدات إيقاعية لخط أو لشكل أو لعنصر زخرفى وإن لم تكن موظفة بالضرورة فى خدمة الموضوع. ويبدو أن هذا الميل المبكر إلى الفنون الشعبية والبدائية، مع الميل فى الوقت ذاته إلى رسوم الأطفال والفن الحديث كان هو الدافع الأساسى لديه نحو البحث فى عمليات الإبداع فى هذه الفروع جميعا ومن ثم نحو التخصص فى التربية الفنية، وساعدته بعثته الدراسية على الغوص فى الجانب العلمى والمنهجى لهذا البحث الذى جاء غالبا على حساب كثافة وانتظام عطائه الفنى، لكنه من ناحية أخرى قد ساعده أكثر على استبطان ما فى اعماقه هو شخصيا من روح الطفل الكامنة لديه وإطلاق العنان لها ليلعب على سطح اللوحة اكثر مما يرسم !

واذا كانت الوظيفة السحرية هى الأساس والهدف لفنون الجماعات البدائية، واذا كانت الوظيفة الاجتماعية والنفعية هى المحرك لفنون الجماعات الشعبية فإن وظيفة اللعب وإطلاق الخيال والطاقة المكبوتة هى المهمة الرئيسية لفنون الأطفال الأمر الذى يمنحها دفقا من العفوية المطلقة ومن حرية التعبير أكثر مما تحظى به الفنون البدائية والشعبية، المحكومة بتقاليد متوارثة للجماعة، هذه العفوية وتلك الحرية نجدهما بدرجة وفيرة في رسوم محمود البسيونى.

إن الخصائص الرئيسية لفنه تشابه ما نجده لدى رسوم الأطفال، وتتمثل فى المبالغة فى استخدام الألوان القوية المبهرة وفى تحديد الأشكال بخطوط خارجية مؤكدة، وفى الزحام الشديد للعناصر على سطح اللوحة بما لا يسمح بوجود فراغات فيها، كما تتمثل هذه الخصائص في إهمال النسب وقواعد المنظور والتشريح وفي عدم الالتزام بقانون الجاذبية الأرضية بما يجعل من الممكن للأشخاص مثلا أن تطير فى الفضاء، وتتمثل كذلك فى البعد عن التجسيم الأسطوانى للأشكال، اكتفاء بالخط الخارجى الذى يصنع إيقاع حركة العناصر المختلفة فى علاقتها ببعضها البعض، إضافة إلى الكلف باستخدام الأشكال الهندسية المسطحة مثل المربع والدائرة والمثلث وترديدها ترديدا زخرفيا بما يساعد على اختزال البعد الثالث (العمق) من اللوحة ويجعلها مسطحا ذا بعدين ويقربها من رؤى الفنون الشرقية حينا ومن رؤى التجريد الحديث حينا.

لكن الأهم من ذلك فى أوجه الشبه بين أعمال البسيوني ورسوم الطفل هو النزعة التعبيرية العارمة، حيث تتأكد عناصر الواقع الخارجى أو يتم تهميشها أو تجاهلها ليس تبعا للرؤية البصرية بل تبعا لشعور الرسام نحوها، وإذا كان الاحتياج إلى اللعب والإقبال على الحياة يقفان وراء ما نشاهده من بهجة وصخب وجموح خيالى فى رسم الأطفال فإن التوافق مع نسق الحياة الشعبية بطزاجتها وتلقائيتها لحظة بلحظة، والاقتراب من منابع الفطرة الإنسانية بدهشة الاكتشاف الأول فى كل مرة مع عدم الانشغال بهموم القلب والفكر وتقلبات الواقع، كل هذا مما نستشعره فى أعمال الفنان البسيونى

بصخبها وزحامها وإيقاعها الخطى السريع وإبهارها اللونى المتوهج.

يبدو ذلك واضحا فى أعماله التى أنجزها فترة وجوده فى مكة (١٩٧٥-١٩٨٠)، وبرغم أنها أعمال شبه تسجيلية للشوارع والأسواق وبخاصة السوق الصغيرة "فإنها تعج بالحركة العفوية التى تتسم بقدر من سذاجة التعبير الطفولية بما تمتلئ به زحام المبانى والبشر والسيارات والحوانيت وقد أزيلت هذه المنطقة المجاورة للحرم ولم يعد لها وجود الآن، فأصبحت للوحات قيمة مضاعفة، ولا يعنى ذلك بالطبع خضوع الفنان بصورة مطلقة للنزعة الطفولية بعيدا عن أى سيطرة عقلية، بل يمكن تلمس الحسابات التشكيلية الواعية في تكوين اللوحة وفي العلاقات الخطية واللونية والقيم الملمسية المتنوعة.

وتتصل بهذه المجموعة -بدرجة أقل عفوية وأكثر اقترابا من الفن الحديث- المجموعة التى أنجزها فى الدوحة (١٩٨٠- ١٩٨٥) ويبدو للعناصر التشخصية التى استخدمها فيها حضور تشكيلى مبهر فى حد ذاته مثل الحمار الوحشى المخطط والنباتات البرية والاشكال الهندسية، مما أتاح له مزيدا من الحرية فى التحوير والمبالغة واستخدام الألوان الزاهية.

ونصل إلى أعمال المرحلة قبل الأخيرة (١٩٨٦- ١٩٨٩) التى أنجزها بعد عودته إلى مصر وفيها تتكامل عناصر العملية الإبداعية بين الرؤية الطفولية والعقل الواعى والهضم الجيد لمدارس الفن الحديث، استخدم فيها عنصرين تشخيصيين فقط هما : الديك والسمكة كمجرد مثيرين جماليين للتشكيل، لكن النتيجة هى بلوغ درجة أعلى من الشحنة التعبيرية ومن الدلالة الرمزية. إن القيم التى يمثلها الديك من استعلاء متكبر وزهو استعراضى ومشاكسة قتالية وأذان بالصحوة وحيوية لا تهدأ نجدها جميعا متحققة فى هذه المجموعة الفنية، وعمد الفنان إلى تكسير النسب التشريحية للديك وإلى المبالغة الشديدة فى تحوير أعضائه بما يكسبها غرابة وتفردا وإثارة، كما أتاح الديك له فرصة اللعب بالالوان المبهجة فى تلوين الريش أو العرف الأحمر على خلفية تركوازية مشعة بالنور، ولعل هذه المجموعة بوجه خاص تذكرنا بلوحات بيكاسو عن الديك، لكن ذلك لايعيب البسيونى الذى اختار منذ البداية طريق التجريب الفنى منهجا يسمح بالافادة من كل نتاج وخبرات الفن العالمى ومن الأطفال والجماعات.

وقد رأيناه فى معرضه الأخير عام ١٩٩٢ وهو يقترب من السبعين من عمره ينهل من تجارب فنية جديدة كابن العشرين، وكم هو مثير أن نقرأ كلماته وهو يحلل لوحات هذا المعرض وكأنما هى من إنتاج فنان غيره حيث يستطيع أن ينفصل عن منتجه الفنى فور الانتهاء منه ويتعامل معه بشكل حيادى واعيا بعناصره الجمالية وبمنهجه فى التجريب والمعالجة... إنه يقول فى تقديم المعرض.

"انظر مثلا إلى لوحة الأوز وهى من اللوحات التى أنجزت عام ١٩٩١ إن الرقاب طويلة ومثيرة

للخيال وهى تسير فى تآلف يجمع الود بينها، وكل من ينظر إليها يجد راحة رغم أنها لا تتطابق مع الطبيعية، إن الطبيعية مرموز إليها فى طياتها، لكن بعد أن اندمجت فى خيال الفنان فاستغرق معها فى شعور أشبة بالحلم، والأرضية حركة ايقاعية تتمشى مع القوسيات الواردة فى شكل الأوز."

وينهى كلمته بهذه الجملة الدالة على اتجاهه الفكرى والتعبيرى. "فالفن ظاهرة للتجديد وعدم الاستقرار على أشكال نمطية، لأن ذلك الاستقرار يتنافى أصلا مع الإبداع ولا حيلة للفنان إلا أن يترك العنان لنفسه ليسمح لسجيته أن تعبر عن مكنوناتها وعما تراه وتصوغه بالطريقة التى تمليها اللحظة التى تتم فيها عملية الإبداع" ألا تلاحظ أنه إنما يتكلم هنا عن الفنان الطفل؟.. ذلك أنه كان حقا يغترف من نبع الطفولة فى أعماقه، لذا ظل متمتعا ببراءته وصفائه، عازفا عن صراعات الواقع العرضية متطلعا إلى القيم الكبيرة الثابتة بعقل العالم وسذاجة الطفل وصدق الفنان.

وما أجدر دور النشر التى تولت إصدار كتبه أن تعيد طباعتها، فما أحوج الأجيال الجديدة إلى قراءتها والتعلم منها.

سرب الأوز – محمود البسيونى

محمد شفيق

قتل بأيدى المتوحشين

ودفن بأيدى المثقفين

يحدثنا تاريخ الفن عن فنانين عظام ماتوا فى ظروف غامضة مجهولين أو فقراء أو منبوذين أو حتى مجانين، ومنهم أيضاً من ظلموا بعد الموت مفقودين سنوات طوالا فى ذاكرة النقاد والتاريخ لا يعرف أحد مصير أعمالهم وآثارهم، وقد يتم اكتشافهم فجأة بشكل أو بآخر فيعاد إليهم اعتبارهم وتنشر أعمالهم وتنال ما تستحقه من أضواء وتقييم.

ولكننا لم نسمع عن حالة اجتمعت فيها كل هذه الظروف فى أى من البلاد المتحضرة ولا حتى المتخلفة، ومع ذلك فإنها جميعا تنطبق على رسام وناقد مصرى موهوب توفى عام ١٩٨١ عن واحد وأربعين عاما هو محمد شفيق، وما يدعو للدهشة إزاء التجاهل الكامل لاسمه وتاريخه انك لا تكاد تقلب صفحات أى من المجلات المتخصصة فى الفنون والآداب بمصر فى حقبة الستينيات والسبعينيات إلا وجدت دراسة أو مقالا بقلمه ليس حول الفن التشكيلى وحده بل حول السينما كذلك، وجميعها تنم عن موهبة كبيرة ورؤية ثاقبة ونضج منهجي وتمكن لغوى. أما فى الإبداع التشكيلى فله بصمة لا تتكر فى مرحلة الستينات استحق عنها الميدالية فى صالون الطلائع ١٩٦٣ وتأكدت فى معرضه الفردى الأول فى نفس العام بأتيليه القاهرة، ثم فى معارضه الثنائية والثلاثية مع فنانين معروفين اليوم جيدا فى الحركة الفنية منهم محمد هجرس وعلى دسوقى وصفية حسين وعبد المنعم مطاوع.

وباستثناء الأخير فانهم جميعا على قيد الحياة ولا شك أنهم يكنون له التقدير ويترحمون عليه حين يذكر اسمه عرضا، لكنهم بصمتهم يشاركون فى نسج ستار النسيان على تراثه وذكراه، ناهيك عن أن كلمة واحدة لم تكتب بقلم أى ناقد أو حتى محرر صحفى مغمور عن أعماله ودوره، هو الذى كان صديقا لأغلب النقاد ولكثير من الكتاب ولعدد غير قليل من الصحفيين. وهكذا تمر السنون وتتوالى

الأجيال جاهلة كل شئ عنه وغالبا لم تسمع باسمه قط فكأنما لم يوجد في الحياة أصلا.

وفي عام ١٩٩٢ فقط أزاح فنانو أتيليه القاهرة ستار النسيان الظالم عن محمد شفيق فجعلوا منه ضيف الشرف فى صالونهم السنوي وخصصوا قاعة للوحات الزيتية الست عشرة التى عثر عليها مصادفة بمخازن الجمعية القديمة وجميعها تقريبا مؤرخة بعام ١٩٦٣ مما يؤكد أنها من بقايا معرضه الأول الذى أقامه بالأتيليه ذلك العام، وقد فشلت محاولات العثور على لوحات أخرى سليمة له حيث توفى أغلب أهله وأخلى المسكن الذى كانوا يقيمون به ولم يبق من أقاربه أغلب الظن غير شقيقه الوحيد الناقد السينمائى صبحى شفيق الذى كان مقيما فى باريس فى فترة وفاة محمد وبعد علمه بالنبأ عاش هناك سنوات قلقة لم يستطع خلالها أن يعود إلى مصر، ويتقصى ملابسات موته الغامض ويجمع لوحاته وكتاباته، وعندما عاد وجد كل شئ قد تغير ولم نجد لديه حتى صورة فوتوغرافية لأخيه كى تنشر فى دليل المعرض.

وبالرغم من قدم اللوحات الست عشرة وانتسابها إلى مرحلة مبكرة فى تطور فن محمد شفيق ومن تأثره فى عدد منها بالفنان المعروف حسن سليمان، إلا أن مستواها الفنى ناضج ومتميز وبصمته الخاصة شديدة الوضوح، بل يمكن القول إننا نستطيع ملاحظة انعكاسها على فنانين آخرين من جيله سلكوا نفس طريقه فيما بعد، دون أن يعترفوا بالطبع بمصدر الانعكاس، خاصة فى ملامستهم لنبض الحياة الشعبية وتسطيح الشكل باختزاله إلى بعدين اثنين، وخلق ملمس خشن متوتر على سطح اللوحة باستخدام سكين الألوان وتحقيق علاقة جدلية بين الشكل والفراغ وبين النور والعتمة، لكن أحدهم لم يستطع أن يستلهم روحه المرفرفة فى حزن، التى تجعل بينها وبين المرئيات غلالة من خيوط الفجر حينا ومن خيوط الغسق حينا آخر تتداخل خلالها معالم الأشياء والأشخاص والظلال وتمحى التفاصيل، ولا يبقى ثمة غير الكتل الراسخة المعتمة تتحدى الفناء، لكنها تعانى من الوحدة وشح الضوء.

وفوق ذلك فكل أعماله تنم عن فنان ذى موقف تقدمى ملتزم، عبر عنه فى لوحاته العديدة عن بناء السد العالى فى عصر أمجاد الناصرية، وعن الأسوار التى تخفى خلفها المناضلين والشرفاء (فى نفس فترة تلك الأمجاد أيضا !) وعن السلام والعمل والحب والخصوبة، لكننا قد نقلل من قيمة هذه اللوحات حين نختزلها إلى مجرد موضوعات وعناوين بهذا الشكل ذلك أن كلا منها كيان عضوى له نكهة الشعر الرومانسى الحزين، يستمد جماله من قيمه الجمالية الخاصة قبل أن يستمدها من نبل الموضوع، يستمدها من ألوانه التى تغلب عليها الرماديات والدرجات الطوبية، ومن خطوطه الموجزة غاية الإيجاز ومن مساحاته الهادئة الرحيبة المصفاة من أية شوائب، وفيما تجد صعوبة في تلمس انتقالاتها من درجة لونية إلى درجة لونية أخرى كأنما تهمس همسا فإنه يباغتك فى لوحة ثانية

بمساحة من الوهج الأبيض تسرى فوقها أشكال هائمة كالأطياف، وفى ثالثة يستولى عليك برسوخ معمارها واستتباب كتلها وقد يعمد أحياناً إلى وضع وجه لشخص فى وسط اللوحة مضببا، وقد بدت حواف الصورة خالية من أى شكل يؤطر هذا الوجه أو يربطه بمكان أو زمان، حتى لتخال أنه يبزغ لك من قلب (اللوحة/المجهول)، لكنه يشد انتباهك فى عمل آخر بتأكيد لعلاقة الإنسان بالأشياء من حوله، مثل المائدة والأواني والزهور لكنه يحطم نسبها الطبيعية حتى تنتج عنها علاقة مفارقة تتناقض مع الواقع لا علاقة مطابقة وتشابه. وبالنظر إلى قوة هذه البداية الفنية فإنني أعتقد أن عطاءه التشكيلى كان يمكن لو استمر أن يحل كثيرا من إشكاليات الفنان المصرى والعربى الباحث عن حل للمعادلة الصعبة بين الحرية والالتزام.

أما على مستوى النقد، فلست أغالى لو قلت إن مكانه مازال شاغرا فى النقد المصرى حتى اليوم، فله إحساس نافذ البصيرة كالسهم المسنون الشارخ فى لب العمل الفنى، معرفّى الثقافة فى غير ادعاء سهل وبسيط فى غير ترُّخص، وهو إلى ذلك كله متمكن من منهج نقدى واضح هو المنهج الديالكتيكى، يعتمد جدل الفن والمجتمع، المضمون واللغة، لكنه لا يضع المنهج كنظارة فوق عينيه، بل يجعله فى مؤخرة رأسه يستضئ به فى تلمس كوامن العمل الفنى ورؤية صاحبه ومحيطه الاجتماعي والعصرى، دون تعسف أو فرض لوجهة نظره من الخارج، وكم كان قادرا بسلاسة وحذق على النفاذ من العام إلى الخاص داخل عالم الفنان والانطلاق من الخاص إلى العام فيربط الفنان بقضية أشمل من قضية الشكل الفنى وحده حتى يصبح جزءاً من منظومة شاملة للحياة والعصر، وبذلك كان بوسعه أن يكون خلاقا فى نقده شأنه شأن الفنان وأن يفتح أمامه آفاقاً ما كان يراها فى نفسه وفى عمله وتلك فى رأيي هى السمات التى تميز الناقد الحقيقى.

وإضافة إلى عشرات الدراسات المنشورة له بقيت وسط أوراقه عدة دراسات لم تنشر حول جماليات السينما والفنون التشكيلية وكتاب مخطوط عن لوحة "جورنيكا " لبيكاسو".

فما هى حكاية هذا المبدع الظاهرة الذى اخُتطف فى صمت عجيب ؟

ولد بمدينة طنطا فى ١٢ ديسمبر ١٩٤٠ وحصل على الثانوية الصناعية ١٩٥٩ وأثناء دراسته بدأ نشر رسومه بجريدة المساء القاهرية منذ ١٩٥٦ ودرس بمعهد السينما بين (١٩٦١- ١٩٦٣) وفى نفس الفترة كان يعرض لوحاته الزيتية مع غيره من الفنانين حتى أقام معرضه الخاص الأول ١٩٦٣ واتبعه بالمعرض الثانى ١٩٦٤، ومنذ ذلك العام حتى ١٩٧٤ نشر كتاباته النقدية بصحيفة الأهرام ومجلات الطليعة والسينما والفنون والمجلة والفكر المعاصر وسنابل، وفى أوائل السبعينيات بدأت تنتابه أزمات نفسية وحالات اكتئاب مرضية، ويقال إنه كانت خلفها قصة حب فاشلة، ومع أن هذا أمر غير مستبعد وتكرر حدوثه مع أكثر من فنان وكاتب، إلا أن النضج الفكرى والسياسى له يجعل من هذا التفسير

احتمالا ينقصه الدليل، ولعل الأقرب إلى المنطق هو فرط حساسيته ومثاليته الشديدة وقد اصطدمتا بجدار الواقع الصلب الذي أدى إلى إحباط آماله الشخصية والعامة فى مجتمع لا يبالى بالموهبة ولا يعترف بمهنة الفنان والكاتب، بقدر ما يعترف بالشهادة الأكاديمية العالية والمنصب الرفيع والوضع الاجتماعى المتميز والمظاهر الجوفاء، وهى ما كان يفتقر إليها جميعا، الأمر الذى جعله يسعى إلى التعيين كموظف بوزارة الثقافة وقد تحقق له ذلك عام ١٩٧٨ في وظيفة كتابية بالإدارة العامة للفنون الجميلة بلا أى اختصاصات، ولعل ذلك قد ضاعف من اكتئابه حيث كان عليه أن يوقع كل صباح فى دفتر الحضور ويظل جالسا إلى مكتبه بلا عمل حتى الثانية ظهرا، مع الوضع فى الاعتبار بالطبع استعداده الشخصى للإصابة بالمرض النفسى .

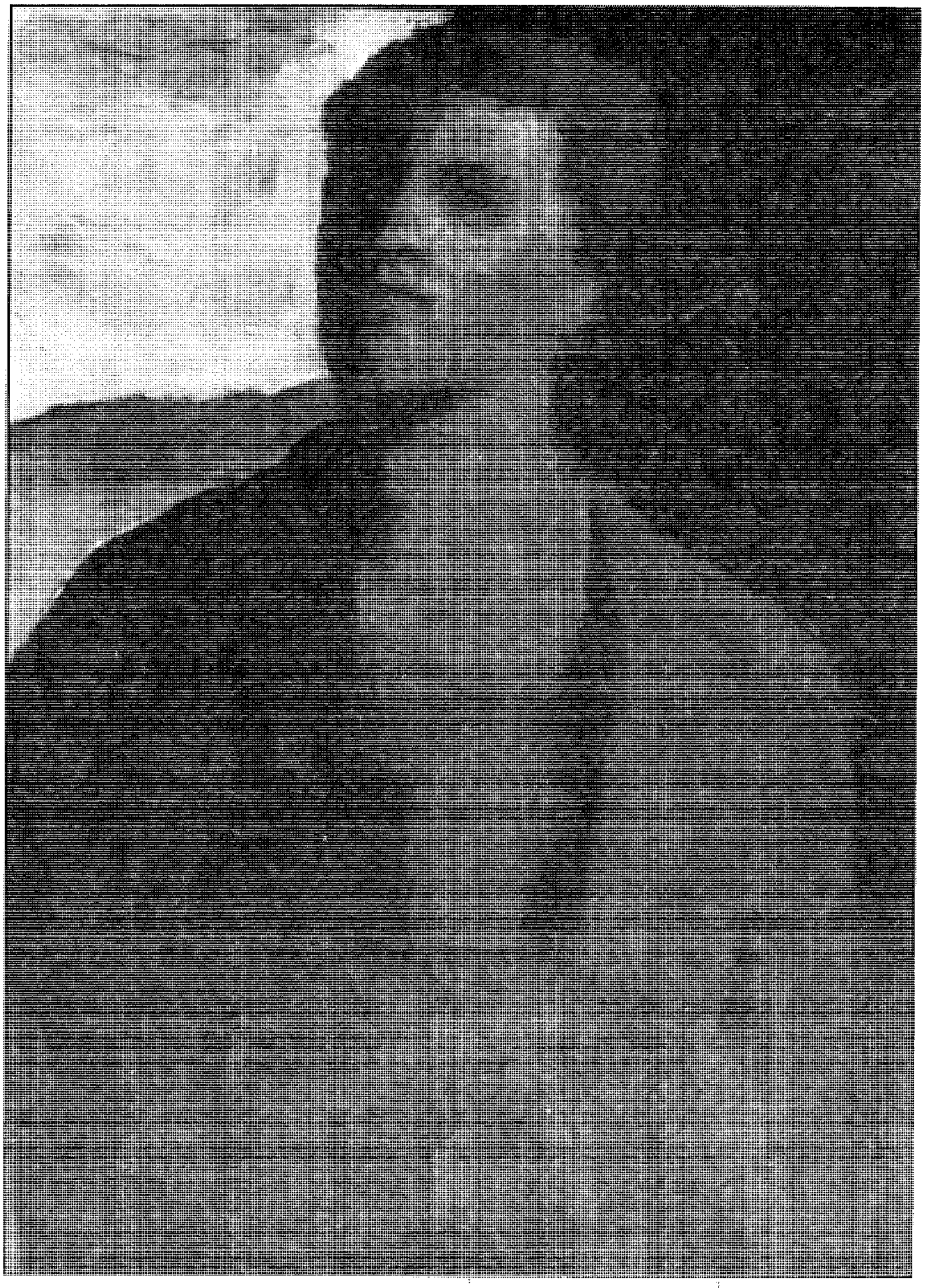
ونظرا لظروفه الاقتصادية العسرة لم يتمكن من العلاج فى مصحات نفسية خاصة على مستوى محترم، وكان يأمل أن تتكفل الدولة بذلك من خلال الوزارة التى يعمل بها، لكن خاب أمله، فالنظام الحكومى البيروقراطى لا يعترف بالعلاج الخاص، ومن ثم حولوه إلى مستشفى الأمراض العقلية بالعباسية، ذلك المعقل الذى تنسج حوله قصص الرعب ونكات المجانين.. وهناك واجه عذابات فوق طاقة البشر نتيجة جلسات العلاج الكهربائية التى كانت تزلزل كيانه كله وتفقده توازنه وثقته بنفسه وكرامته وإنسانيته، وحين يقاوم يعامل بأقسى أنواع العنف على أيدى ممرضين عتاة مدربين على قهر أى متمرد، وحاول الهرب أكثر من مرة، ولكن لم يكن أمامه مفر من العودة دائما، ولم يكن يملك غير الكتابة إلى أهله يتوسل إليهم لإنقاذه.

وأخيراً وكان ذلك عام ١٩٨١ كتب إليهم بأن فترة علاجه قد انتهت وأن إدارة المستشفى سمحت له بالمغادرة بعد أسبوع، وطلب منهم الحضور لتسلمه وعندما ذهبوا حسب الموعد قيل لهم إنه هرب، ولم يكن الأمر قابلا للتصديق، فلماذا يهرب وهو خارج لا محالة، وبدأت رحلة بحث طويلة عنه فى كل مكان حتى اهتدوا إلى جثته بثلاجة المجهولين بحى زينهم، وأثبت تقرير الطب الشرعى أن جمجمته تعرضت لضربات مباشرة فى عدة مواضع أدت إلى الوفاة، ونشرت إحدى المجلات الأسبوعية القومية تحقيقا مشفوعا بصور للأشعة وتقرير الطبيب الشرعى، تستصرخ النائب العام للتحقيق فى الجريمة، وكان الاتهام صريحا للعاملين بالمستشفى، خاصة وقد سبقت هذه الجريمة جرائم أخرى اكتشفت جثث ضحاياها مدفونة بحدائق المستشفى ونشرت أخبارها بالصحف، لكن الاعتداء قيد كالعادة ضد مجهول ولم يكشف النقاب عن مرتكبيه حتى اليوم.

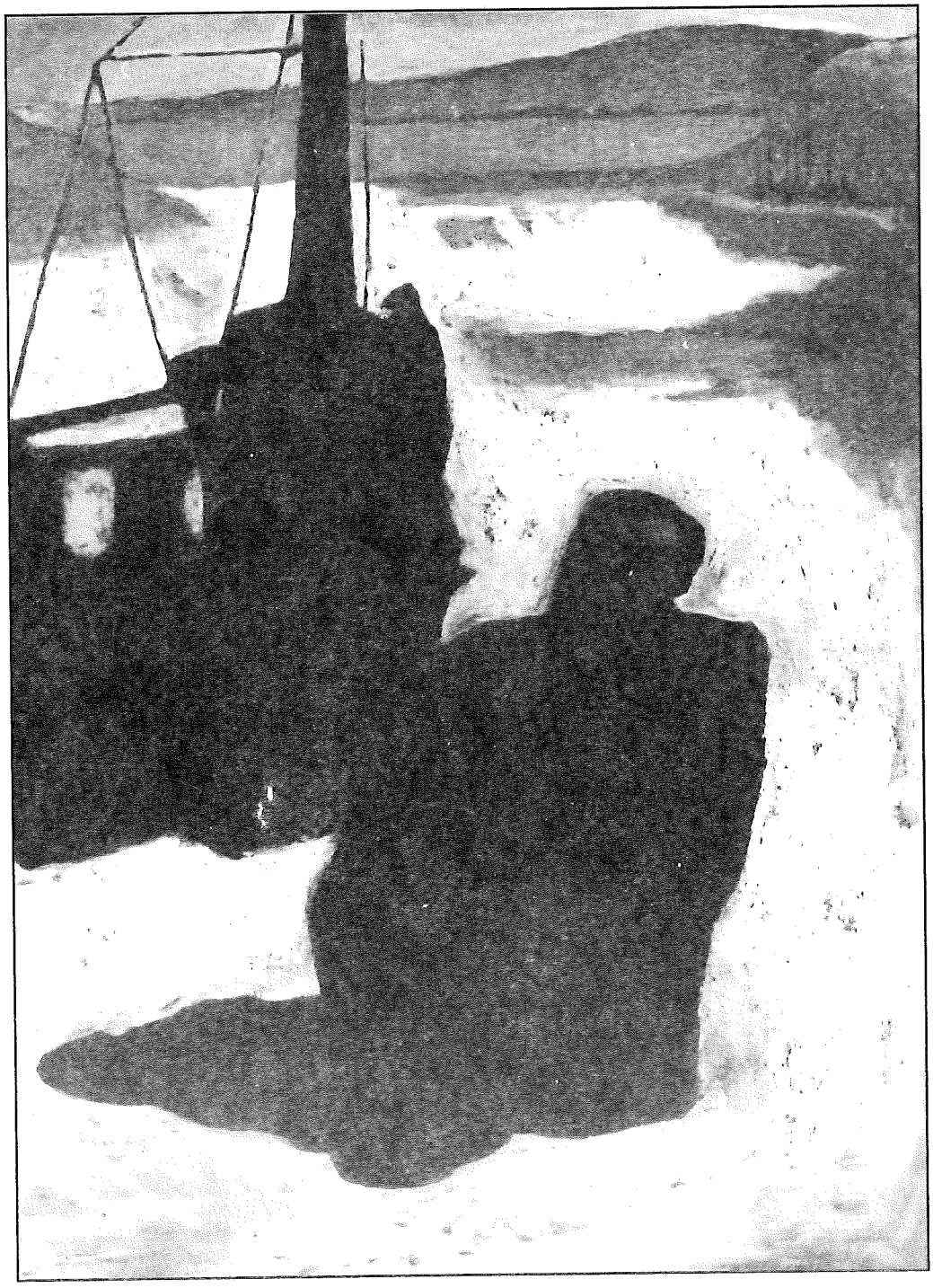
وكانت تلك الصرخة المنشورة بالمجلة أول وآخر ذكرى لحادث محمد شفيق ولذكراه كلها بعد ذلك، وشارك أصدقاؤه وزملاؤه وبقية المثقفين بصمتهم فى إتمام مراسم دفنه فى واحدة من أشنع مآسى الضمير فى تاريخنا الحديث، وكان ذلك فى الحقيقة هو قتله الثالث إذ كان قتله الأول هو حرمانه من

حقه فى العلاج الإنسانى اللائق بفنان مبدع، وكان قتله الثانى على أيدى ممرضى مستشفى العباسية. وهكذا كان معرض الأتيليه الذى احتضن لوحات وذكرى محمد شفيق أكثر من مجرد معرض فنى، كان -على حد تعبير كاتبى مقدمة الدليل- إعادة اكتشاف هذه العبقرية الخاطفة المنسية، ودعوة لكل المخلصين إلى التنقيب عن تراثة الفنى والنقدى لجمعه وتحقيقه ونشره بصورة محترمة عسى أن يمحو ذلك عنهم شعورهم بالذنب بشأن قتله الثالث.

وقد مرت على تلك الدعوة -الصرخة ثمانية أعوام ومع ذلك لم يتحرك أحد ولم يتجاوب أحد بأكثر من مصمصة الشفاه، ولا حول ولا قوة إلا بالله.



إنسان السد – محمد شفيق



الرجل والآلة – محمد شفيق

الفصل السادس

في طاحونة الوظيفة

محمد نبيه عثمان
حسن محمد حسن
محمود عفيفي

ويل للفنان حين تمسك الوظيفة بتلابيبه أغلب سنين عمره فلا تتركه وهو على مشارف الشيخوخة إلا حطاما ممصوص الدماء، وكم اغتالت الوظيفة من مواهب واعدة فى مصر على امتداد هذا القرن، الذى لم يحظ الفنان فيه بحق الوجود فى المجتمع كفنان محترف، بل كان عليه دائما أن يبحث عن مصدر للعيش غير فنه، وقليلون من أفلتوا من هذا المصير، سواء من ابتسم لهم الحظ بالحصول على وظيفة تتصل بميدان فنهم مثل كليات الفنون أو قطاعات الفن بوزارة الثقافة، أو من امتلكوا قدرات استثنائية لتحدى الوظيفة بالابداع فاستطاعوا ترويضها قبل أن تنجح فى ترويضهم.!

من هؤلاء: الفنان محمد نبيه عثمان الذى أهلته موهبته ووعيه الفكرى المبكر لأن يتزامل مع جيل الجماعات الفنية الثائرة فى الأربعينيات، خاصة جماعة الفن الحديث، لكن وظيفته التى لا ترحم بالتربية والتعليم كانت منفى له عن خضم الحركة الفنية.

ومنهم الفنان حسن محمد حسن: الذى كانت موهبته تشتعل عشقا للوطن وإنجازاته وانتصاراته واحتضانا له فى نكباته، وترك ثروة منسية تبحث عن من يحتضنها ويضمها إلى ذاكرة الوطن.

لكنهم، شأنهم شأن مئات المواهب التى سقطت سهوا، ضاعوا في هوة النسيان.

ومنهم -أخيراً- الفنان محمود عفيفي، الذي قضى أغلب سنوات شبابه وكهولته في رعاية الحرفيين والفنانين بوكالة الغوري، مسخراً مواهبه في دفع الطاقات الابداعية والنهوض بالتراث، على حساب وقته وابداعه الفني الخاص، حتى اغتاله الشعور بالظلم والإهمال.

محمد نبيه عثمان
الفارس القديم
يعود إلى المنفى

كانت الجدران تنوء بحملها من اللوحات الزيتية الكبيرة والمتوسطة.. أكثر من أربعين لوحة مشحونة بطاقة تعبيرية عارمة مشبعة بألوان قوية متصادمة بين الأحمر والأسود والأبيض والأزرق. تعكس روحا شبابية دافقة. تلفت حولى فى القاعة الخالية من الجمهور أبحث عن الفنان الشاب لم أجد غير شيخ وقور بهالة من الشعر الأبيض يجلس فى صمت فى أحد الأركان، سألته عن الفنان صاحب المعرض فإذا به يشير إلى نفسه قائلا: إنه انا.

لاحظ وقوفى حائراً أنقل بصرى بين اسم الفنان فى دليل المعرض و بين هذا الطيف النحيل ذى الكتفين المنحنيين يجلس صامتا يكتنفه الغموض كأنما يطل علينا من عصر سحيق، هل أتاه هذا التدفق الإبداعى فجأة فى شيخوخته، أم أنها خبرة السنين الطويلة فى الفن ؟ وإذا كان الامر كذلك، فأين كان طوال تلك السنين، إننى لا أذكر رغم متابعتى لحركة المعارض الخاصة والعامة، بمصر منذ الستينيات أننى رأيت له معرضا أو حتى لوحة فى معرض جماعى.. وأحسست بالخجل من نفسى وحاولت أن أسأله ذلك السؤال بطريق غير مباشر فكانت إجابته أيضا غامضة غير مباشرة إذ أومأ إلى اللوحات المعلقة بقاعة المعرض فى صمت، بما يعنى هاهي أمامك اسألها!

رحت أتأمل اللوحات وأستقرؤها.. كتل رابضة أو متكاتفة أو مندفعه أو متوهجة.. بشر.. زهور.. فاكهة.. أشياء عادية نستعملها فى حياتنا اليومية تحولت إلى عناصر بنائية تشكيلية متصارعة أو متحاورة أو متفاعلة، لكنها لا تعرف السكينة أو الحياد.. وتنم عن ر وح قلقة متوقدة برغم أنها تنطلق من موضوعات بيئية بسيطة وأليفة فى مجتمع الطبقات الشعبية، لكنها لا تعرف الدرجات الوسيطة أو الألوان الهادئة كى تلطف العلاقات فيما بين تلك الكتل ولا تترك بينها فراغات تسمح للأشكال والمساحات اللونية وللمشاهد بفرصة لالتقاط الأنفاس.

وعلى جانب آخر كانت هناك مجموعة من اللوحات تعبر عن الكادحين بنفس الأسلوب التعبيرى الملئ بالضراوة، من فلاحين وصيادين وعمال بناء، وحتى عندما يصور أسرة ريفية حول مائدة طعام أو مجموعة نسوة فى البيت تجد نفس القوة ونفس الانفعال، دون انسياق إلى التفاصيل أو إلى الثرثرة و"المحسنات البديعية" فى التشكيل، من عناصر زخرفية وتوازنات خطية ولونية وما إلى ذلك. خطر لى أن هذا اللوحات ربما تكون من أعمال الفنان فى شبابه حيث إنها تتسق مع اندفاع الشباب ومع المناخ السياسى والاجتماعى والثقافى الوطنى الذى كان مشتعلا فى مصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ تعبيراً عن مخاضها العظيم، لكننى حين دققت النظر فى تواريخ اللوحات وجدت أنها جميعا من أعمال التسعينيات، وازدادت دهشتى، وحاولت أن أجد العون فى دليل المعرض المطبوع، فوجدته لا يحتوى أية معلومات عن الفنان أكثر من سطرين اثنين: "تخرج فى كلية الفنون ومعهد التربية، وعضو جماعة الفن الحديث"، هكذا بلا حتى اشارة إلى تاريخ يحدد سنة تخرجه أو انضمامه إلى الجماعة. يا إلهى! هو إذن أحد أعضاء تلك الجماعة التى تحتل مكانها فى تاريخ ثورة الفن الحديث فى مصر فى الأربعينيات. وتذكرت أن هذا القصور فى المعلومات عن هذا الفنان كان مشكلتى حين وضعت دراستى بعنوان (فجر التصوير المصرى الحديث) متضمنة جيل الجماعات الفنية، فقد ذكر مرة اسم محمد نبيه عثمان كعضو فى جماعة الفن الحديث التى شكلت عام ١٩٤٦ من عدد من خريجى كليتى الفنون الجميلة والتربية الفنية.. لكننى لم اهتد إلى معلومة مؤكدة عنه فى كل المصادر التى لجأت إليها، وبالتالى لم أكتب عنه شيئا ضمن الجزء الخاص بتلك الجماعة. وها هو اليوم يفاجئنى بهذا الحضور الكثيف والمتدفق، مؤكدا جسارة الجيل الذى ينتمى إليه، مختصرا ستة وأربعين عاما من الصمت الذى ران على تاريخ تلك الجماعة الثورية، وها هو ينفض التراب عن شعاراتها ومنطلقاتها الفكرية فيما يقتبسه من كلمات سواء كانت من تأليفه أو أفكار النقاد الذين تبنوا افكار جماعته.. فها هو يتحدث عن الرؤية الأبداعية وعن دور الفن ورسالته الاجتماعية فيستعيد بذلك فكر الجماعة ومنهجها.. ويبدو لنا كصوت وحيد باق من تلك الصحبة النادرة لا يزال على ولائه لأفكارهم والتزامه بمبادئ الجماعة التى اندثرت فى أوائل الخمسينيات، وكان بين من ضمتهم المثال الراحل جمال السجينى والرسام الراحل عز الدين حمودة والمصورون الأحياء -مد الله فى أعمارهم- حامد عويس، يوسف سيده زينب عبد الحميد، جاذبية سرى) وليست الكلمات والشعارات المطبوعة فى دليل المعرض هى وحدها التى تعيدنى إلى ذلك المناخ الثورى، بل أيضاً لوحات نبيه عثمان. إنك تحس وكأنها رسمت تعبيرا عن ذلك المخاض الاجتماعى الوطنى فى الأربعينات عن اقتناعه بارتباط الفن بالواقع الاجتماعى وبالعلم والتقدم فى العصر الحديث، ليس من خلال شعارات طنانة جوفاء تتملق العواطف الشعبية الساذجة، بل على العكس عن رؤية نقدية للواقع وتمرد على قوانينه، والأهم من هذا كله أن

تمردها الاجتماعى ينعكس فى قالب من التمرد الفنى على الأنماط التقليدية الجامدة فى الفن، ولو كانت تحظى باعجاب واستمتاع عامة الشعب، ولم يكن ذلك ليتم إلا من خلال الارتباط بتيارات الفن الحديث فى الغرب، ولو استدعى الأمر مجهودا وزمنا لتربية اذواق الجمهور على تذوقها.. ولشد ما كانت دهشتى وسعادتى وأنا أقرأ فى دليل معرضه هذه المقتطفات من مفكرين ونقاد تدين لهم حركة الإبداع الفني والأدبى بالكثير خلال الخمسينيات والستينيات مثل محمد مندور ومصطفى سويف ومحمود أمين العالم، فيتحدث محمد مندور محررا نظرة الفنان من المفهوم الضيق لشعار "الفن للفن" ويتحدث مصطفى سويف عن العلاقة بين الفن والعلم والتقدم، ويتحدث محمود العالم عن مسئولية المثقف إذ يشتبك بمجتمعه ويشارك فى عملية الدفع والتطور، وكأنما استعاض الفنان محمد نبيه عثمان بهذه الكلمات عن أية معلومات يسجلها عن نفسه فصارت بطاقته الشخصية.

كم تبدو بعيدة عنا هذه الأصوات الآن! وكم تبدو قريبة وصادقة أيضاً! فلم تستطع موجات الإثارة الشكلية والبدع التقنية والعبادة للغة الفنية كهدف مجرد وغاية فى حد ذاتها، خلال نصف القرن الماضى فى حركات الحداثة أن تطمس جوهر الفن فى علاقته العضوية بالحياة والمجتمع، أو أن تضع هذه العلاقة فى تناقض مع جماليات الفن وتحرير أشكاله متسقة مع روح العصر الحديث، وهذا هو الدرس البسيط والبليغ الذى يعطيه لنا محمد نبيه عثمان الذى نسيته ذاكرة التاريخ وقطار المناسبات والتكريم عند محطة مجهولة فى أواخر الأبعينيات.

وعندما خرج من كهف الماضى والنسيان وأطلّ علينا مثقلا بالعطاء الإبداعى المتجدد تعمد شيئين فى غاية الغرابة: الأول ألا يحضر معه أى لوحة من أعماله القديمة، فكأنما أراد أن يتحدث معنا بلغة العصر وهو يبلغنا نفس الرسالة القديمة التى يبلغ عمرها أكثر من أربعين عاما عن ارتباط الفن بالمجتمع.

والثانى ألا يستغل مناسبة المعرض فى الدعاية لنفسه أو حتى فى تبديد الغموض حول انقطاعه الطويل عن المشاركة فى الحياة الفنية، وكأنما يساعد فى التعتيم على سيرته الذاتية، بما فيها من انجازات ومواقف ومكاسب وعطاء، وهى بلاشك تزخر بالكثير من كل هذا، بينما نجد اليوم أصغر فنان يرصع دليل معرضه بأعمدة مطولة من الانتصارات حتى ولو كانت المشاركة فى معرض للناشئين، فهل أراد أن يثبت لنا أن الفنان رسالة قبل أن يكون دعاية؟

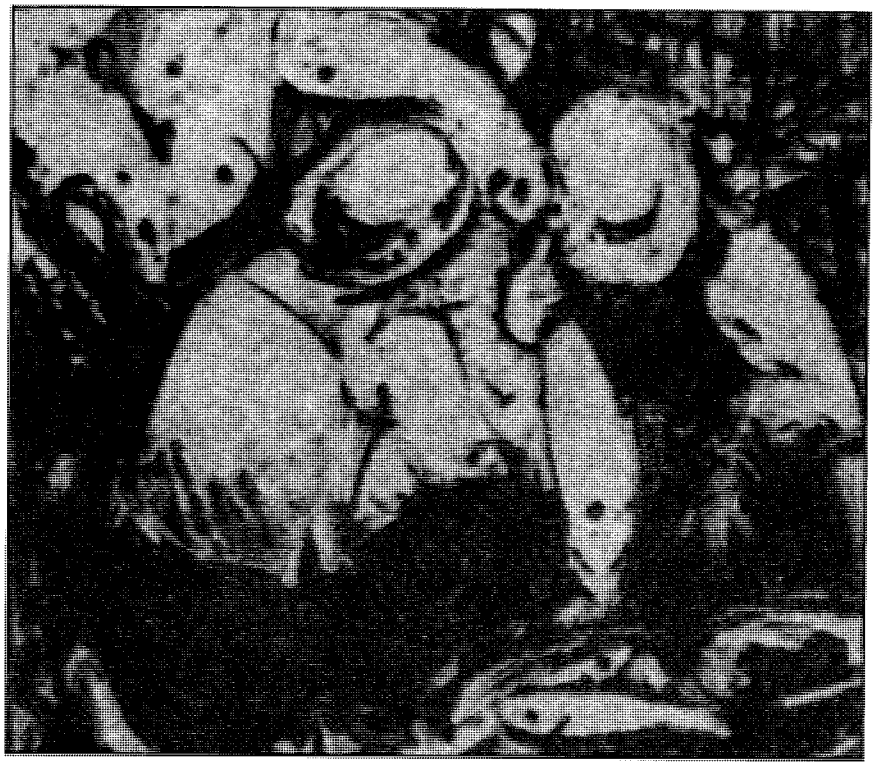
وقد سألت الفنان نبيه عثمان فى نهاية جولتى بالمعرض عن سبب انعزاله طوال تلك السنين فأجاب قائلا: أنا لم أنعزل.. انتم المنعزلون، إننى لم أكف عن الإنتاج خلال تلك السنين، لكننى كنت مشغولا بما هو أهم من المعارض، بتربية اجيال من ابنائنا وتنمية أذواقهم وحواسهم الفنية خلال المراحل التعليمية، فقد كان ذلك هو عملى الذى أخلصت له منذ بداية حياتى العملية، أما المعارض

فانظر كم مشاهدا تراه فى هذا المعرض... وتلفت حولى لم أجد فى القاعة أحدا سواي.

وانتهى المعرض ولم تنشر عنه كلمة فى أى مجلة أو صحيفة ولم تذع منه صورة أو لوحة أو عبارة عبر شاشة التليفزيون أو ميكروفون الإذاعة.. وهكذا عاد الفارس إلى منفاه كما جاء منه وفوق كاهله المثقل بسبعين عاما. أربعون لوحة لم تقتن منها ولو واحدة، مليئا بالحزن والاحباط من زمن يعبد المشاهير ولو كانوا ادعياء ويجحد المخلصين الزهاد ولو كانوا موهوبين وأصلاء.

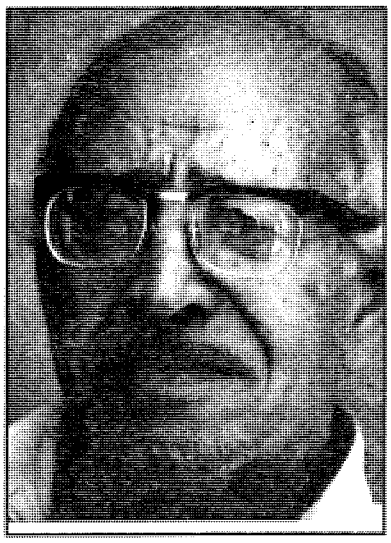
فهل ندم الشيخ حين أطل علينا من منفاه الاختيارى بخلاصة إبداعه الأخير معتزما ألا يعود إلى عالم الكذب والجحود، أم تسوقه طبيعة الفارس القديم للعودة مرة ثانية كى يواجه المجتمع بعطاء جديد حتى لو كان جزاؤه الوحيد هو الصمت ؟

راحة العمال – محمد نبيه عثمان



فرحة الصيادين– محمد نبيه عثمان

الشاى – محمد نبيه عثمان



حسن محمد حسن

شجرة للمنسيين في بستان المتاحف !

لا تزال الذاكرة المثقوبة لتاريخنا الفنى تمارس فعلها الظالم فى حق فنانين ملاؤا حياتنا يوما بإبداعهم وجعلوا منه نورا ورؤيا وأملا فى الخلاص والحرية وتمجيداً لإرادة الإنسان وواحة عشق للجمال. تسربت ذكراهم من ثقوب تلك الذاكرة لانهم بلا حول ولا قوة غير إبداعهم وكبريائهم التى تدفعهم إلى قبول العزلة والانزواء بعيدا عن ساحة المصالح ومطبخ الدعاية وضجيج الادعاء. ولعل أكثر من سقطوا من الذاكرة وتعرضوا للنسيان أو التجاهل هم فنانو الجيل الثانى فى الحركة الفنية أولئك الذين شبو ا فى ظل جيل الرواد الأوائل، لكنهم ضاعوا بين بريق ذلك الجيل من جهة وبين بريق جيل التمرد أو جيل الجماعات الفنية منذ أوائل الأربعينيات من جهة أخرى، بالرغم من أن بعضهم يعدون من رواد الحركة الفنية.

أحد هؤلاء الرواد المنسيين هو الفنان المصور حسن محمد حسن (١٩٠٦-١٩٩٠) الذى أوفدته الدولة عام ١٩٢٩ إلى إيطاليا ليتخصص بمدينة البندقية فى الرسم على الأوانى الزجاجية بالمينا والزجاج المعشق بالرصاص، فإذا به يعود بعد أربع سنوات متخصصا فى تصوير اللوحات الزيتية وفى قواعد التشريح والبناء الفنى الكلاسيكى، مستجيبا لموهبته الفطرية الطاغية، ومقتفيا أثر فنانى عصر النهضة الإيطالية، ولكم يذكرنى هذا بالفنان الرائد محمد ناجى الذي أنهى دراسته للقانون فى فرنسا عام ١٩١٠، وبدلا من العودة إلى مصر ليلتحق بسلك الوظيفة التى تأهل لها، اتجه إلى ايطاليا ليقضى أربع سنوات فى دراسة الفن بأكاديمية فلورنسا مستلهما أساليب فنانيها الخالدين فى بداياته الفنية.

مثل محمد ناجى أيضاً -مع الفارق- كان لحسن رسالته الفنية والحضارية التى تتجاوز إجادة اسس الفن وقواعده وإشباع ذوق الطبقة الأجنبية فى مصر أو الأرستقراطية التى تتسيد المجتمع، كان مشبوب العاطفة بحب مصر وممتلئا بحلم تحريرها من الاستعمار، كما كان عقله ووجدانه عامرين

بالإيمان بالوحدة العربية وممزقين بمأساة فلسطين، فكانت لوحاته على امتداد السنوات قبل ثورة ١٩٥٢ تعبيرا ملتهبا عن ذلك كله، إلى الحد الذى تطغى فيه الفكرة الأدبية أحياناً على الشكل الفنى فتلامس حدود الخطابة، ولم يكن ذلك أمرا مستهجنا آنذاك مع حركة المد الوطنى، خاصة أنه كان يتوجه بفنه أساسا إلى الجماهير العريضة وليس إلى الصفوة الاجتماعية، ولم يكن يعنيه طوال حياته أن ينتج ليبيع أعماله حيث اعتبر نفسه جنديا فدائيا فى خدمة قضية تسمو على المادة، وانطلاقا من هذا الإيمان أيضاً كان يرى أن اللوحة وحدها لا تكفى لتحقيق رسالته، لأن الجماهير بحاجة إلى من يثقفها بالكلمة ويأخذ بيدها لفهم الفنون وتذوقها والتعرف على تاريخها ومدارسها، فكان عليه أن يكرس جانبا من وقته للكتابة عن ذلك كله ونشره فى العديد من الكتب.

وبالرغم من أنه عين بعد عودته من البعثة مدرسا بمدرسة الفنون التطبيقية العليا التى تخرج فيها عام ١٩٢٦، ومن أنه شارك فى النضال لتحريرها من الوصاية الأجنبية وتحويلها إلى كلية، فقد عانى ضروبا من الضغوط والمشاكل سواء فى عصر الإدارة الأجنبية أو فى عصر الإدارة المصرية بعد ذلك، ويمكن بالطبع فهم الأسباب التى تدعو الإدارة الإنجليزية لمضايقته فماذا يدعو الإدارة المصرية إلى ذلك؟

أعتقد -باستقرائى للظروف العامة فى تلك الفترة- أن اسلوبه الحماسى المندفع كان يمثل نقيضا للأستاذ الأكاديمى المحافظ، وأن تخصصه فى التصوير الإبداعى كان يمثل نقيضا للأغراض والمناهج العلمية التقليدية التى قامت عليها المدرسة ثم الكلية مما جعله يبدو غريبا وسط بيئته وزملائه، وقد يبدو متصادما أيضا، وقد تصاعدت هذه الضغوط عليه إلى حد إبعاده عن العمل بالكلية ثلاث سنوات فى أواخر الأربعينيات قضاها مفتشا بالتعليم العام إلى أن قامت ثورة١٩٥٢ فأعادته إلى الكلية وردت إليه اعتباره وكافة حقوقه وتدرج فى سلك التدريس إلى أستاذ ورئيس قسم الرسم العام الذى كان يشمل تاريخ الفن والطبيعة الحية والتشريح وفروعا اخرى.

وهكذا كسب حسن محمد حسن معركتين فى وقت واحد: الأولى كفنان أثبت عدالة قضيته فى مجتمع لايعترف للفنان المصور بمكانة الأستاذية وسط مجال الفنون التطبيقية، والثانية كرائد تربوى استطاع أن يزرع رئة جديدة للجمال فى جسد أكاديمية أنشئت للفنون النفعية، وذلك حين انتزع الاعتراف بوجود قسم متخصص بالفنون الجميلة البحتة، فكأنما أثبت أنه ليس بالأغراض العملية وحدها يحيا الإنسان، وأن الفن الجميل مطلوب لذاته حتى لو لم تكن له وظيفة نفعية مباشرة.

تميز أسلوب حسن محمد حسن بالمزج بين كلاسيكية فناني النهضة الأوروبية ورومانتيكية "ديلاكروا" لكن بمسحة تعبيرية تنحو نحو المبالغة فى تعبيرات الوجوه وحركات الأشخاص وقواعد التشريح، ونحو تأكيد الخطوط التى تحدد الأجسام والعضلات وتعبر عن عنف الحركة إلى حد الفورة

الانفعالية. وبقدر نزعته العاطفية المتدفقة وحسه الدراماتيكى الجياش الذى يبلغ حد الميلودراما أحياناً، فقد كانت تقوده نزعة عقلانية صارمة لتوظيف فنه لخدمة قضايا يؤمن بها، مستعينا فى ذلك بالرمز حينا وبالسرد حينا آخر وبالتأمل الفلسفى حينا ثالثا وفى كل الأحيان كان حريصا على أسلوب البناء الكلاسيكى الملحمى متمسكا بقواعد التشريح والتجسيم والمنظور الهندسى، وحتى عندما كان يحاول أحياناً التحرر من هذه القواعد باستعارة بعض أساليب المدارس السريالية أو التكعيبية أو التجريدية، فإنه كان يفعل ذلك فى إطار أكاديمى هندسى رصين يحترم الكتلة والتكوين والتوازن، وكان يسعى من خلال ذلك إلى تأكيد الحس التعبيرى والرمزى للفكرة التى يهدف إليها بنبرة جهيرة الرنين تذكرك بالقصيدة العمودية.

ويرجع حسه المعماري الراسخ فى بناء لوحاته إلى ثلاثة أساتذة تركوا آثارهم على شخصيته: الأول هو الحاج أحمد عثمان أستاذه فى مدرسة الفنون والزخارف بحى الحمزاوى بالأزهر قبل التحاقه بمدرسة الفنون التطبيقية، حيث تعلم منه قواعد الفنون العربية وحركة الخطوط المتشابكة فى الزخارف الإسلامية مما أكسبه القدرة على إحكام التكوين، والثانى هو جان بونتيلا وكان فنانا رومانيا تعلم منه التخطيط بالحفر والقلم الرصاص فى الدراسات الحية للأجسام الإنسانية، والثالث هو دى ستيفانى أستاذ بأكاديمية البندقية، الذى طاف به المتاحف الإيطالية وشرح له مع زملائه الأوضاع الفنية والاختلافات الدقيقة بين أساتذة الفن الإيطاليين إلى جانب شروحه الواقعية حول استخدام الألوان فى لوحات الطبيعة الحية. ويعترف حسن محمد حسن بأنه شاهد عام ١٩٢٩ فى بينالى البندقية (فينسيا) -فى أول عهده بالبعثة- أعمالا تنحو نحو البدائية ولم يكن يستسيغها لأن ذوقه كان لا يزال كلاسيكيا، و لكن الأستاذ دى ستيفانى بدأ يرشده إلى المبادئ والنظريات التى يقوم عليها الفن المعاصر حتى استطاع أن يتذوقه ويتفهمه.

ومثله مثل أغلب فنانى جيل الرواد كان يستمد عناصره الفنية من الطبيعة ومن واقع الحياة الشعبية أو التاريخية بملامحها الخارجية، لكنه كان أكثر قربا إلى التعبير عن البعد النفسى لمشخصاته مستثيرا فينا -من خلالها- مشاعر الألم أو الغضب أو التعاطف أو الثورة، وصولا إلى تطهيرنا -حسب نظرية أرسطو- ثم إلى توحيد مشاعرنا حول القضايا التى يسعى للتعبير عنها من التحرر الوطنى إلى الاشتراكية إلى مأساة فلسطين والإجرام الصهيونى خاصة من خلال مذبحة دير ياسين وحريق المسجد الأقصى وقضايا الجوع والتشرد إلى القضايا الفلسفية ونوازع النفس البشرية.. والمرء يدهشه كيف غفلت القوى والتيارات السياسية فى مصر قبل الثورة وبعدها عن هذا الفنان الذى يعد فنه سلاحا سياسيا وثقافيا رائداً لدورها! إنه فنان معجون بالسياسة والوطنية مؤمن بالاشتراكية والتقدم بالرغم من بعده عن الشعارات المستهلكة وقربه الحميم من التراث الدينى والصوفى بحكم

نشأته وتربيته فى أسرة توارثت هذه النزعة، لكنه كان يخاطب فينا عبر موضوعاته التاريخية أو الواقعية الجوهر الإنسانى الباحث عن الحق والعدل، يخاطب فينا الضمير الحى ويستثيره للتوحد مع قوى الحرية بحثا عن الخلاص، ومع ذلك ظل وحده بمثابة تنظيم سياسى هو الزعيم وهو اللجنة المركزية... فمن ياترى كانت جماهيره؟ وماذا أرادت منه؟ وأين هى الآن؟.

إن هذه مأساة الوعى الفنى فى مصر على أية حال، وإذا كنت أدهش لابتعاده عن العمل السياسى أو لابتعاد العمل السياسى عنه، برغم هذا الانغماس فى التعبير عن القضايا السياسية بالإبداع، فإننى اليوم أحمد الله على ذلك حتى لو ظل مغمورا فى طى النسيان، لأن نسيان الفنان الحقيقى مهما طال فإن مآله إلى نهاية يعود هذا الفنان بعدها إلى الذاكرة والحياة أما دفنه مع أطلال الأحزاب والايديولوجيات المتهاوية فهو قتل بلا عودة !.

والمتابع لسجل حياة هذا الفنان يجده قوة ديناميكية لا تكف عن الاشتباك مع الحياة والواقع والعمل على تغييره إن لم يكن بالرسم فبالكتابة حيث ألف أربعة كتب عن تاريخ الفن والمذاهب الفنية المعاصرة والتذوق الجمالى والفن في ركب الاشتراكية، وإن لم يكن بالكتابة فبالتعليم والتربية الجمالية لتلاميذه، وكان له فى ذلك أسلوب متفرد ينم عن شخصية بالغة الإثارة والتوهج تليق بفنان منحاز لمبادئ وقضايا أكثر مما تليق بمعلم أكاديمى محايد كان يعمل على استنفارهم للمناقشة والإبداع وعلى استفزازهم للتحدى وتعميق حس التفرد فيهم، حتى لو اتهم بغرابة الأطوار.

لكن هذا الاشتباك مع الحياة والواقع بدا فى الخفوت تدريجيا بعد إحالته إلى المعاش وانكماشه فى الڤيلا التى اتخذها مرسما على ترعة المريوطية بشارع الهرم، وكأنما انتهت -بانتهاء فترة عمله الوظيفى بالكلية- قدرة مجتمعه الأكاديمى على احتمال هذه الشحنة المتأججة فيه، فضيقوا عليه الخناق بالرغم من استبقائه كأستاذ متفرغ حتى ضاق بكل شئ.. يا إلهى! كيف لمثل هذا التأجج.. هذا العنفوان أن يحال مع سن الستين إلى الاستيداع ؟

وبعد أربعة عشر عاما من هذا المنفى الاختيارى أحس الفنان بعدم قدرته على احتمال الصمت فاتصل تليفونيا بالفنان حسين بيكار ودعاه لزيارته، ويدلى بيكار بشهادته الهامة عن تلك الزيارة فيقول فى مقالة بجريدة الأخبار " سألته عن سبب انقطاعه الطويل، فكان الجواب إنه الاعتكاف والاستسلام للتقاعد والاعتزال أو إنه القرف من الدنيا والتقوقع فى صدفة النفس تفاديا للتيارات الهوجاء التى تكتسح أمامها كل شئ "

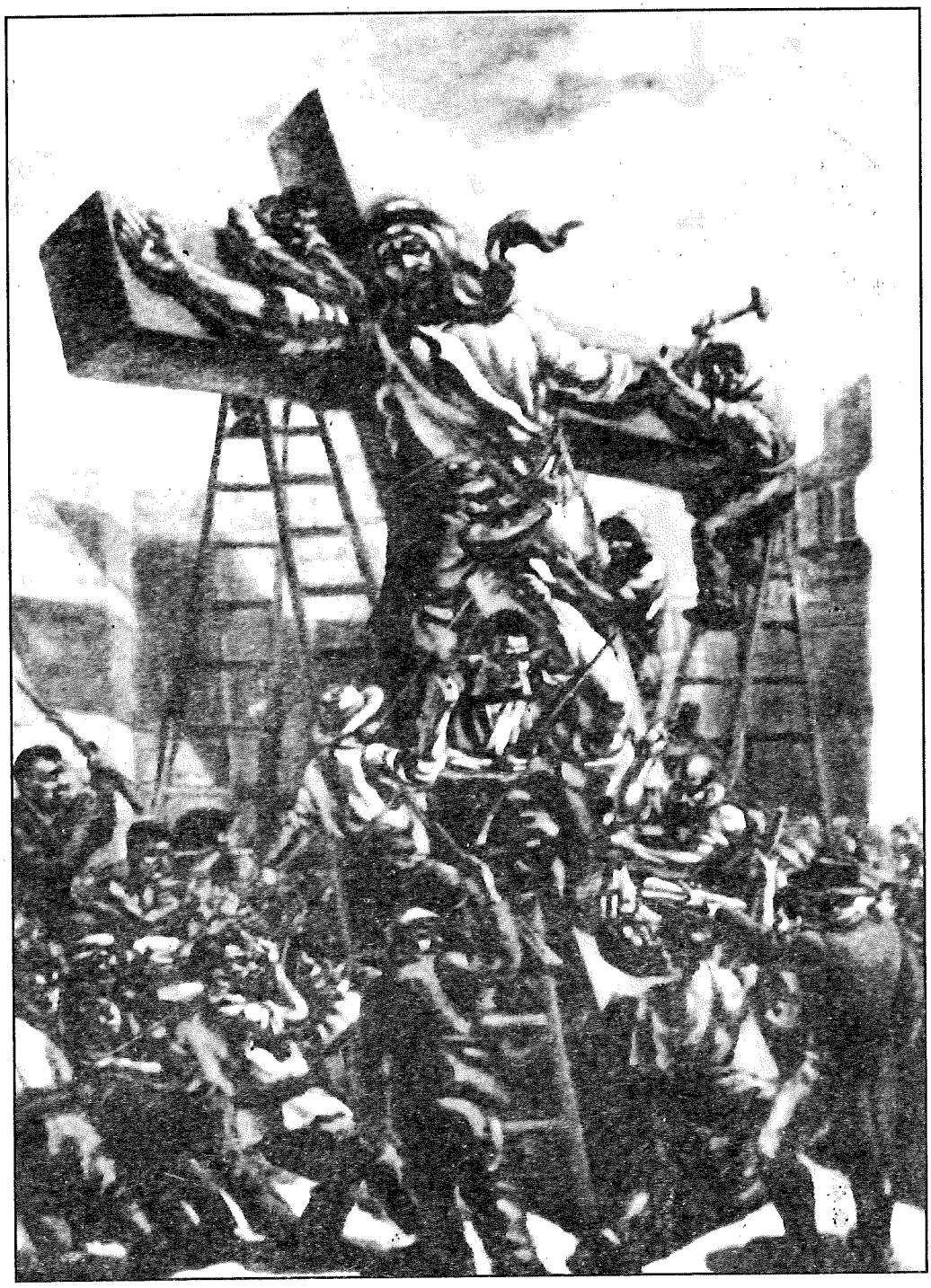
مع ذلك يعود بيكار فيقول " وجدته كعهدى به ممتلئا حيوية وشبابا رغم اقترابه من سن الثمانين وجلسنا نستعيد ذكريات مضت ونسترجع قصة كفاحه بعد عودته من بعثته فى إيطاليا وصراعه العنيد مع رؤسائه الأجانب الذين كانوا يتحكمون فى مصير التعليم الفنى آنذاك وجهاده المتواصل من أجل

تمصير التعليم الذى آل إلى أصحابه فأصبح لكليات الفنون أساتذة و عمداء مصريون حملوا الأمانة بكل كفاءة و أوصلوا الحركة الفنية إلى ما وصلت إليه من مكانة عالية مرموقة. وحملت أجنحة الذكريات الزميل القديم إلى أيام شبابه عندما كان يعمل فى فلسطين مع بعثة أمريكية علمية تتبع جماعتى فيلادلفيا وشيكاغو، وكيف ترسبت هذه الذكريات فى أعماقه لتطفو فوق سطح لوحاته دافئة تعبر عما جرى بعد ذلك من أحداث وتحولات فى أرض المقدسات "

وبعد هذا اللقاء الحميم بأربع سنوات رحل الفنان محمد حسن عن عالمنا تاركا أكثر من مائة لوحة زيتية فى مرسمه المهجور تعلوها الأتربة ويرين عليها صمت القبور برغم حرص أولاده عليها ونضالهم المستميت لتحويل هذا المرسم إلى متحف تشرف عليه وزارة الثقافة، خاصة وأن الڤيلا التى يوجد بها ملك لبيت المال ومن حق الدولة أن تستغلها للمصلحة العامة.

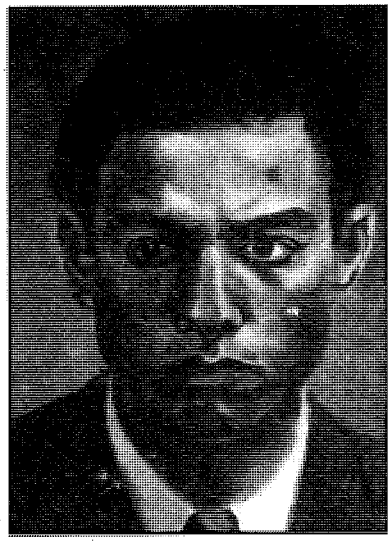
ومازال الأمل يراود أبناءه الذين ورثوا عنه حب الفن والإيمان برسالته الأجتماعية وقد صار أحدهم أستاذا بنفس الكلية التى كان يعمل بها والده، لهذا لا يكفون عن السعى لتحويل الحلم إلى حقيقة.

وما أجمل أن تنمو فى بستان النهضة المتحفية شجرة جديدة باسقة تؤصل قيم الوفاء للرواد وتغرس دروب التذوق الجمالى أمام الجماهير بألوان الفن اليانعة التى يستطيعون التواصل معها بغير حواجز أو وسطاء.



المسيح العربى يصلب من جديد – حسن محمد حسن

شيخ القبيلة – حسن محمد حسن



محمود عفيفي

صريع الوظيفة والنكران

ما عرفت فنانا أكلت عمره الوظيفة ومصمصت عظامه مثلما فعلت مع الفنان المصور محمود عفيفي (١٩٢٠-١٩٨٤) ...موهبة سخية وعدت، منذ شبابه المبكر، بفنان ذي بصمة مميزة، خبرة عريضة بفنون الرسم والتصوير بين القاهرة وإيطاليا وغيرها من دول أوربا، تمكن ملحوظ في المزاوجة بين منابع التراث وبين اتجاهات الحداثة: دأب شديد وصبر لا ينفد في الدراسة والتحصيل علي يد المعلم حامد سعيد، مقدرة علي خلق عالم فني خاص به يجمع بين الواقع والأسطورة.. باختصار: هو مشروع متكامل لفنان يري الفن جملة مفيدة في سياق حضاري ممتد، وليس طفرة عشوائية تلاحق بدع الفن الغربي، أو نزوة مزاجية عابرة.

ولم يكن ذلك كله مجرد بشارة بفنان كبير، بل إن آثاره الفنية الباقية تثبت أنه بلغ قدرا معقولا من هذا الطموح، ولم يكن يعوزه إلا أن يحب فنه ويؤمن به أكثر، ولو قليلا، مما أحب مشروعه الوظيفي الذي آمن به وأخلص له حتى الموت، مع تسليمنا بنبل هذا المشروع وضرورته، والنتيجة أنه لم يستطع بإخلاصه أن ينقذ هذا المشروع من الموت حتى قبل أن يموت صاحبه، كما أنه لم يستطع أن ينقذ فنه من الضياع، لأنه كان مثل أب ترك طفله صغيرا بغير رعاية أو أمان، فانتهي به الحال يتيما ضائعا وأبوه علي قيد الحياة!

ومع ذلك فإن آثاره الفنية ليست بالقليلة عددا أو قيمة.. فأين ذهبت؟.. هل ابتلعتها الوظيفة أيضا كما ابتلعت منشأها حتى صارت نسيا منسيا؟.. هنا ينبغي أن أقول إن الوظيفة ليست المتهم الوحيد في هذه المأساة، فهناك أجهزة وزارة الثقافة التى أعطاها الفنان عفيفى عصارة عمره، والتي تتحلى "بفضيلة" الجحود والنكران، وهناك النقاد الذين يتسمون بقصور المتابعة وباللامبالاة بمن تغرب عنهم الأضواء، وهناك الأبناء والتلاميذ الذين يتسمون بالعقوق.. لقد شارك هؤلاء جميعا في إسدال

الستار علي فن الرجل حيا، حتى أحيل إلي المعاش عام١٩٨٠ فوجد نفسه كما مهملا بعد أن انفض الجميع عنه وتركوه وحيدا يعاني المرض، ولم يشفع له عند رؤسائه عمره الذي أفناه في خدمتهم وخدمة بلده، وفي تأصيل فنونه وحفظ تراثه المهدد بالاندثار، فسيطر عليه الشعور بالاكتئاب حتى أطبق علي قلبه المريض، فمات محسورا بعد أربع سنوات فقط من تركه الوظيفة الحكومية "الكريمة !"، وكان قد مات قبل ذلك كفنان، بتجاهل أولياء أمور الحركة الفنية لأعماله ، وتواطؤ النقاد بصمتهم!

وأذكر أنني في أحد أيام ١٩٩٣، في بداية عملي بوكالة الغوري في نفس الكرسي الذي استمر جالسا عليه محمود عفيفي لمدة عشرين عاما متصلة -وكان ذلك بعد مرور تسع سنوات علي وفاته- وجدت مجموعة مهملة من اللوحات الزيتية فوق سقف دورة المياه الرئيسية بالمبني الأثري، وسط كم هائل من مخلفات ورش النجارة والكراسي المحطمة "والكهنة" القديمة ، واكتشفت أنها لوحات محمود عفيفي!

وعلمت أنها كانت قبل وفاته- موجودة بمرسمه الكائن بجناح مراسم الفنانين بوكالة الغورى، فلما توفي كان لا بد من إخلاء المرسم ليشغله غيره، وتقاعست أسرته في استلام اللوحات (ربما لعدم توفر مكان لها في منزله الضيق، أو ربما كانت مطمئنة- من باب العشم في أهل المكان الذي خدمه الرجل كل ذلك العمر- إلى أنهم سيحفظونها في مكان آمن).. وطلبت الأسرة من الإدارة الجديدة التي تولت رئاسة الوكالة من بعده التحفظ علي اللوحات بالمبني لحين تدبير مكان تنتقل إليه، ولم تجد الإدارة الجديدة مكانا أكثر أمانا من دورة المياه لتتحفظ عليها فيه!.. وقمت بالطبع بنقلها إلي حجرة صغيرة غير مستعملة وسط مراسم الفنانين، حتى جاءت الأسرة واستلمتها بعد فترة!..

تخرج الطالب محمود محمد عفيفي عام ١٩٤٠ من مدرسة الفنون التطبيقية العليا[1] بقسم الزخرفة، وقد تساعدنا هذه المعلومة علي فهم خطين متوازيين في مسار حياته.. الأول: ميله إلي استخدام الوحدات الزخرفية في لوحاته، مع استخدامه الخط الأسود الصريح لتحديد الأشكال والعناصر، وإن جاء البناء الكلي للوحة تعبيريا وليس زخرفيا، والثاني: اختياره العمل وسط الحرفيين المعنيين بفنون التراث المصري والعربي بوكالة الغوري، وارتباطه بهم حتى نهاية مشواره، متأثرا بدراسته الأكاديمية "للأ مشق " الزخرفية في التراث بمراحله المختلفة.

وكان بوسع عفيفي أن يكون رسام مناظر طبيعية من الطراز الأول، ولدينا صورة فوتوغرافية ملونة لإحدى لوحاته موقعة ومؤرخة لسنة ١٩٤٠-نفس سنة تخرجه- لمنظر ريفي يعكس اهتمامه الواضح بالطبيعية والحياة الاجتماعية للأسرة، بلمسات انطباعية طليقة وألوان قوية وإضاءة ساطعة، وتذكرنا

---

(١) كلية الفنون التطبيقية حاليا

في مجملها بأسلوب الفنان الرائد محمد ناجي في تصوير ملامح البيئة في تلك الفترة.. وكان يمكنه أيضا أن ينتمي إلي إحدى الجماعات الفنية التي انبثقت تباعا طوال عقد الأربعينيات بنزعاتها المتحررة وتمردها علي الاتجاهات التقليدية السائدة آنذاك، لكنه اختار أن ينتمي إلي جماعة الفنان الرائد حامد سعيد عام ١٩٤٧، إذ آمن بأفكاره حول العودة إلي الطبيعة وتحليل عناصرها حتى جذور النباتات، فهي الأصل والمنبع، وهي المخزون الذي لا ينفد لدورة الحياة المتجددة، وآرائه حول العودة إلي التراث الحضاري بطبقاته المتعددة، لإحيائه واستلهامه في بناء أنساق جمالية تتعايش مع العصر، وتصد العواصف الترابية للفنون الأوروبية المأزومة، التي كانت تهب علينا مع الحرب العالمية الثانية.

وكانت الجماعة تضم كوكبة منتقاة من المواهب الشابة، تحظى بما يشبه منح التفرغ للفن، من خلال إدارة للثقافة الفنية بوزارة المعارف العمومية كان حامد سعيد يتولى مسئوليتها، وكان برنامج العمل تحت توجيه "المعلم" يتضمن العكوف علي التأمل والدراسة لعناصر من الطبيعة، كأوراق الشجر وجذوعه ولحائه وجذوره، مستولدا إيقاعات جمالية وديناميكية معقدة حينا منسابة بسلاسة حينا آخر، وكانت الدراسة تتم بالقلم الرصاص فوق مساحات كبيرة من الورق، مما كان يستدعي وقتا طويلا وصبرا غير عادي.. إنها تجربة في التقشف والزهد، هي أقرب إلي التصوف أو الرهبنة، حيث ينصرف الدارس تماما عن مشاغل الحياة ومغرياتها، بل حتى عن مغريات الألوان والحركة في الطبيعة، ليتتبع بقوة البصر والبصيرة معا، نسغ العصارة في فروع النبات أو دبيب التحلل في الجذور، كما يتتبع إيقاع الحركة غير المرئية بالعين المجردة بين ثنايا وتلافيف الشكل المعقدة، ليؤلف منها نسيجا ديناميا قد يذكرنا بالفنون الشرقية القديمة في الصين واليابان.

هكذا كانت التجربة شاقة ومعذبة، لكنها غنية بالقيم والمعاني متوقدة بالرياضة الروحية، لكن سرعان ما تفرقت السبل بأفراد الجماعة بعيدا عن تعاليمها الصارمة، فاتجه خميس شحاتة إلي المأثورات الشعبية، يستوحي منها تكويناته الملونة فيما يسمي بالمعلقات العربية، فجاءت صاخبة بالطرب الغنائي والحفاوة بروح الإبداع الفلكلوري، واتجه أنور عبد المولى إلي المنحوتات الصرحية التي تستلهم جماليات النحت المصري القديم، في خط مواز لنحت مختار، جاعلا من جسم المرأة محرابه الجمالي للوصول منه وبه إلي الشكل النقي، واتجهت إحسان خليل إلي القصص القرآني والأسطوري، تستوحي منه ملاحم شاعرية تفيض بالرؤى الروحانية والمتتابعات الغنائية للطبيعة والمخلوقات، ومنهم من مضي في مسار تطبيقي زخرفي مثل الخزاف عبد الغني الشال، أو في مسار تشخيصي ملحمي مثل المصور محمد راتب صديق، أو في مسار تعبيري بنائي مثل النحاتة عايدة شحاتة.

أما محمود عفيفي فاتجه في سنوات نضجه الفني إلي التوليف بين الطبيعة والإنسان و المأثورات التراثية، في مزيج مغلف بروح الأسطورة والرمز، مثلما نري في لوحته عن ملكة سبأ وعلاقتها بالطير،

فيما نراها مستلقية تحت شجرة وفوقها الهدهد ومن حوله كوكبة من الطيور التي رسمت بأسلوب الفن الفرعوني ، وفي لوحة أخرى نجده متأثرا بالفن الهندي، فنري فتاة تحتضن طائرا أسطوريا وهو يخيم عليها بريشه ويلتحم بها في وضع يوحي بالمضاجعة، ومن حولهما تتفتح الزهور وترفرف السحب، وهو في هاتين اللوحتين، وفي عشرات غيرهما، يزاوج بمهارة بين مفهوم التصوير المعاصر ومفهوم الفنون القديمة، فهناك من ناحية- وحدة التكوين وهارمونية الألوان وتجسيم الأجرام تجسيما خفيفا بالنور والظل، وأيضا قواعد النسب و التشريح والمنظور الهندسي، وهناك -من ناحية أخرى- التقسيم الرياضي المتوازن بين عناصر التكوين، والتحديد الزخرفي للعناصر بخطوط سوداء سميكة، وشغل فراغ اللوحة جميعه بالوحدات النباتية المكملة للشكل الأساسي، حيث يصل الالتباس أحيانا إلي حد اعتبار اللوحة أقرب إلي نوافذ الزجاج المعشق بالرصاص، أو إلي الرسوم التشخيصية علي الأواني الخزفية.

غير أن هذا الشكل الجمالي استهواه حتى أصبح نمطا أو قالبا صارما يعتقل الأشكال والعناصر الحية داخل اللوحة بخطوطه السوداء الغليظة، حتى ولو كان موضوع اللوحة وبناؤها الشكلي لا يحتمل ثقل هذا القالب، مثلما يصلح ذلك مع "التيمات" المستوحاة من التراث أو ذات الطابع الأسطوري أو الزخرفي، وجدير بالذكر أن أغلب لوحات عفيفي، في مرحلته الأخيرة، تدخل في إطار موضوعات الأسر ة والطبيعة والحياة اليومية، وتحت في بالبسطاء والمهمشين في قاع السلم الإجتماعي، بنظرة عامرة بالحنو عليهم والتعاطف معهم، بعيدا عن الرمزية المركبة والتفلسف المتعالي، ومن ثم فإن استخدام الخطوط السوداء الغليظة في تحديد وحبس عناصر- اللوحة التي بقيت محافظة علي أشكالها الطبيعية الموجودة في الواقع- كان بديلا عن بحث الفنان في اتجاه تحليل هذه المشخصات تحليلا تشكيليا وتعبيريا بعيدا عن الصيغ الدلالية الجاهزة والموجودة في الطبيعة فعلا.

وقد يكون مرجع هذا القالب الفني لدي الفنان إلي طبيعة المجال الحرفي الذي ارتبط به في وكالة الغوري، وإلي قناعته بضرورة الوصول إلي صيغة للتكامل والتواصل بين التراث والحداثة، ما أغرى بالفعل بعض مصممي المعلقات العربية ومنفذي النسجيات المرسمة علي الأنوال اليدوية وحرفيّ نوافذ الزجاج المعشق، بتنفيذ عدد من لوحاته من خلال هذه الوسائط، لما تحتويه من حلول تقنية يسهل نقلها إلي وسائط نسجية أو زخرفية علي القماش أو بالزجاج المعشق بالرصاص أو الجبس، ويشاركه في هذا التوجه الفنان الراحل خميس شحاتة رفيق الدراسة والعمل، حيث كان مديرا لبيت السناري بالسيدة زينب لبحوث الفنون التقليدية، فيما كان عفيفي مديرا لوكالة الغوري لأقسام الحرف، لكن مع فارق أساسي، وهو أن خميس شحاتة كان أكثر إدراكا للفارق الفلسفي بين جماليات المعلقات التراثية وما ينضوي تحتها، وبين جماليات التصوير بمفهومه الأوربي، بما يصعب معه جمعهما في عمل ذي

رؤية فلسفية واحدة إلا بتضحيات هنا أو هناك، ومن ثم اختار شحاتة أن يعمل بالقالب التراثي والفلكلوري، قالب السرد الحكائى اعتمادا علي التقسيم الرياضي المتماثل للمساحة ومفردات الحروف العربية والزخارف الهندسية في هذا القالب، سواء على القماش أو بالتفريغ في الجبس، وإن كان قد أكسبها الروح المعاصرة التي تتوافق مع طبيعة التقدم.

غير أنه كان من الصعب على محمود عفيفي تحقيق هذا الفصل الفني والفلسفي بين قيم التراث وقيم الفن الأوربي كما فعل شحاتة، خاصة بعد سفره أي عفيفي- أوائل الخمسينيات إلي إيطاليا لاستكمال دراسته بأكاديمية الفنون في روما حتى حصل علي ليسانس فن الرسم عام ١٩٥٥، وبمفهوم المؤسسة الأكاديمية اليوم كان يعد حاصلا علي الدكتوراه، وكان بوسعه -لو أراد- أن يتمسك بلقب "دكتور" علي غرار ما فعله كل من درس الفن بإحدى أكاديميات أوربا.

لكن الرجل كان شديد البساطة والخجل والتواضع وإنكار الذات، بالغ الاهتمام بشئون من يتولى أمورهم أكثر من اهتمامه بشئونه ودفاعه عن حقوقه، كان من نوع الرجال الطيبين المعطاءين الذين يعيشون بمبدأ "اعقلها وتوكل!".. وقد يكون في هذا التواكل سر مأساته التي انتهت بموته.. ففي ظل الموازين القيمية المختلة التي لا تؤمن بمبدأ تكافؤ الفرص بل تعتمد مشروعية القفز علي الفرص، يسري الاعتقاد بأن هناك أناسا سُخِّروا لخدمة الآخرين، وهذا دورهم الذي خلقهم الله له وليس لهم إلا أن يرتضوه ويقنعوا به، ومن هذا الاعتقاد تبدو الطيبة في نظرهم ضعفا، ويبدو التمسك بالوظيفة تعويضا نفسيا عن فقر الموهبة، ويصبح الولاء زلفي تمتد إلي الميراث التاريخي للموظف المصري المسحوق تحت وطأة كل أشكال السلطة.. ولقد كان من سوء حظ الرجل أن تكون فترة عمله الوظيفي (خاصة في السبعينيات) في ظل أشد الفترات في تاريخ قطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة استبدادا بالسلطة من جانب رئاسته تجاه المرؤوسين، وإهداراً لحقوقهم، وتسخيرا لهم لخدمة مصالح هذه الرئاسة، أو التنكيل بهم فيما لو تجرأوا علي معارضتها، مستندة إلي مؤازرة بعض مواقع السلطة السياسية والأمنية لها بناء علي حسابات تاريخية مشهورة، ولم تكن الطبيعة الطيبة المسالمة لمحمود عفيفي من النوع القادر علي المواجهة أو التحدي "لأولي الأمر"، خاصة مع اقتناعه بعدم وجود خيارات أخرى أمامه، علي الأقل بالنسبة لمصير الحرفيين الذين تولي أمرهم منذ عام ١٩٦٠.

هنا يجدر أن نقف قليلا أمام مشروع رعاية الحرف التقليدية الذي ابتلع أغلى سنوات عمره..

لقد بدأت الفكرة مع إنشاء وزارة الثقافة عام ١٩٥٩ التي تولاها ثروت عكاشة، حيث آمن الرجل بأهمية استنهاض التراث كأساس للنهضة الثقافية الشاملة التي تستوعب منجزات التقدم الثقافي المعاصر في الغرب، كما آمن بإمكانية التزاوج والتلاقح الثقافي بين شقي المعادلة (التراث والحداثة). وكان اختياره لوكالة الغوري، بمشورة بعض مستشاريه المستنيرين في ذلك الوقت، أمثال الأديب عبد

المنعم الصاوي والفنانين عبد القادر رزق وصلاح طاهر، وعالمة الآثار سعاد ماهر، ليكون هذا المبنى التاريخي بوتقة يتم فيها التفاعل الحضاري المنشود، فالمبني يعود إلي نهاية العصر المملوكي -أوائل القرن السادس عشر- يحمل آيات أخاذة من الجمال المعماري والزخرفي والحرفي، مع التوظيف الأمثل له للأغراض النفعية، بما يسمح باستغلاله في إقامة مجموعة من الورش لتدريب صبية من أحياء الأزهر والغورية والجمالية علي حرف فنية مثل النقش علي النحاس والتطعيم بالأصداف والزجاج المعشق بالجبس والتكفين بالفضة والخزف والحلي والأزياء والنجارة الدقيقة بأنواعها من مشربيات وأثاث.. إلخ، وهي حرف كانت بسبيلها إلي الاندثار، لانقضاء الحاجة إليها مع متغيرات العصر، ولاختفاء "الأسطوات" والمعلمين الكبار تباعا دون أن يورثوا خبراتهم لأجيال جديدة تحل محلهم، كما يسمح المبني بتخصيص مراسم عامة لهواة الرسم والنحت والخزف ليتم تدريبهم علي أيدي كبار الفنانين، إلي جانب تخصيص بعض الحجرات للفنانين المتميزين كمراسم يمارسون فيها إبداعهم الفني المنتشر في المنطقة، وبتجمع الطرفين في موقع واحد يمكن أن يحدث التفاعل الثقافي والجمالي بصورة طبيعية دون تَصنُّع أو إكراه، فنكسب بذلك الماضي والحاضر والمستقبل، سيَّما وأن هذا المستقبل سوف يَثْري بجيل من المبدعين الجدد في كل تخصص، وكذا بتيارات فنية جديدة تحقق الصيغة الذهبية المأمولة للأصالة والمعاصر.

وقد بدأ تنفيذ الفكرة بشكل أوَّلي في بيت أثري بحي الحمزاوى، حتى ضاق بالأنشطة وأعداد المتدربين التي تنامت بسرعة فائقة، وأثبتت التجربة نجاح الفكرة وضرورة التوسع فيها، فتم الانتقال عام ١٩٥٩ إلي وكالة الغوري، وكان محمود عفيفي ضمن العاملين المشرفين عليها. ويحدثنا بعض رموز ذلك الجيل من الفنانين الباقين، عن مدي استفادتهم وتأثرهم الفني بالبيئة الحضارية والشعبية المحيطة بالمنطقة بتواجدهم في مراسم الوكالة، سواء من خلال المراسم الجماعية في الستينيات، قبل أن يستقل كل منهم بمرسم خاص مثل: علي دسوقى، كمال يكنور، أحمد الرشيدى، سيد أبو السعود، كمال روشبيك، محمود نبيه، أو من خلال مراسمهم الخاصة مثل صلاح طاهر، محمد طه حسين، محمد هجرس، صفية حلمي، الشيخ وافي، الرسام الصحفي مأمون، وقد انضمت إليهم في السبعينيات والثمانينيات كوكبة أخرى من الفنانين البارزين أمثال حامد ندا، زكريا الزيني، حسن سليمان، صالح رضا، فرغلى عبد الحفيظ، سامي رافع.. وكان المشرف علي المراسم خلال تلك الفترة الفنان زهران سلامة تبلغ قائمة أسماء الفنانين اليوم بالوكالة ٥٧ اسما يمثلون مختلف الأجيال والاتجاهات.

ما تزال بقايا الصناديق المجهزة لنقل المعارض الطوافة موجودة بمبني الوكالة حتى الآن. وقد نلاحظ تحقيق هذه الأسماء بدرجة أو بأخرى- المنطلقات الفلسفية التي أقيمت التجربة لبلوغها،

والتي تصب-في مجملها- في نهر الهوية المصرية بمستوياتها الثقافية المتعددة.

عاش محمود عفيفي كل هذا الزخم، ووضع نفسه في خدمة تنميته، بتهيئة الظروف للفنانين، من تجهيز مراسمهم بالأجهزة والأثاث والخامات والأدوات، ومن إعداد برامج للزيارات الميدانية لمواقع الرسم وللمزارات المتحفية، إلى إقامة المعارض لأعمالهم بصحن الوكالة وخارجها بمختلف المحافظات عبر إدارة المعارض الطوافة، إلى إقامة الندوات الفنية والثقافية في مجالات متعددة.

أما في أقسام الحرف التقليدية، فقد ساعد عفيفي على الاستعانة بكبار المعلمين المختصين بأهم فروع هذا المجال، ليقوموا بتدريب مجموعة من الصبية، بدءا من سن ١٣سنة، وكان كل منهم يحصل علي مصروف جيب يوميا كبدل للمواصلات ولوجبة غذائية، حتى أصبح هذا المصروف مع الزمن نوعا من الأجر الذي يعتمد عليه الصبي حتى تنتهي فترة تدريبه، فيتم تعينه بالوكالة بأجر شهري يتناسب مع أجور ذلك الزمان، وقد أصبح هؤلاء الصبية اليوم من كبار الأسطوات والمعلمين في خان الخليلى وغيره من مواقع النشاط الحرفي بشقيه الأهلي والحكومي، بل إن منهم من يتولى اليوم التدريب بأقسام الحرف بوكالة الغوري.

وكان محمود عفيفي يحرص على أن يشرف بنفسه على إعداد "الأمشق" الزخرفية التي يقوم الحرفيون بالتدريب عليها، ويصطحبهم لزيارة المتاحف مثل الفرعوني والإسلامي والقبطي وغيرها، مثل المساجد الزاخرة بفنون الحرف، كما عمل علي تأسيس مكتبة فنية مناسبة بوكالة الغوري يرجع إليها الدارسون. ولم يكن في ذلك كله يعمل وحده، بل كان ضمن جيل من الرجال الأوفياء لهذه الرسالة، عمل مرؤوسا لبعضهم فترة من الوقت، مثل عثمان خيرت وأحمد شعير، وتعاون مع بعضهم الأخر مثل عبد القادر مختار وعبد الغني أبو العنين في جمع مأثورات من الحرف اليدوية تمثل مختلف المناطق الجغرافية من النوبة حتى جنوب وشمال سيناء، وأصبحت هذه المجموعة النادرة من المقتنيات نواة لمتحف للفنون الشعبية بوكالة الغوري، ظلت على مدى سنوات طويلة أهم مرجع لهذا التراث وخير عون لدارسيه. ما تزال هذه المقتنيات من أزياء وحلي وأواني فخارية ومشغولات متنوعة من الخوص والجريد والكتان- موجودة بحجرات وكالة الغوري في الدور الأرضي)

ولقد عاش الرجل صعود وانكسار هذا المشروع الثقافي الهام، فقد كانت سنوات عقد الستينيات هي عصره الذهبي، حيث واكب ازدهار المشروع القومي للنهضة الحديثة، باستعادة الأمة لمقدراتها واعتزازها بتراثها واستنهاضها له عبر طريها للتقدم نحو المستقبل. من ثَمَّ: لم تكن الدولة تضن بأية مخصصات مالية أو دعم معنوي لهذا المشروع على أعلى مستويات العمل الثقافي، لكن السبعينيات - خاصة من النصف الثاني لها- شهدت نكوصا ملحوظا عن هذا التوجه، ليحل محله التوجه غربا، ونضبت شيئا فشيئا كل منابع الدعم لمراكز الحرف التقليدية، ليس بوكالة الغوري وحدها، بل أيضا

بأخوتها.. مثل بيت السناري (مقر مركز بحوث الفنون التقليدية).. وسراي المانسترلي (مقر مركز الفن والحياة).. ومركز الخزف بالفسطاط.. ودار النسجيات المرسمة بحلوان. وشهد عفيفي في أيامه الأخيرة بالوكالة نضوب مكافآت الحرفيين والصبية، كما توقف شراء الخامات اللازمة للإنتاج والتدريب، وانصرف شيوخ الصنعة الذين كانوا يقومون بتدريب الصبية لعجز الإدارة عن دفع مستحقاتهم.. حتى أوشكت الأقسام الحرفية على إغلاق أبوابها.. وبقي للرجل أمل شخصي واحد: أن يحصل علي درجة مدير عام قبل أن يحال إلى المعاش، وفي سبيل تحقيق هذا الأمل قبل أن ينتدب ليشغل منصبا بعيدا كل البعد عن مجاله الفني مديرا عاما للشئون المالية والإدارية بصفة مؤقتة، لكنه في الحقيقة غرق حتى أذنيه وسط أكوام من الملفات والمستندات والأضابير والمشكلات البيروقراطية، وبدا مرتبكا تائها وكأنما لم يعد يعرف إلى أين هو ذاهب، لكنه واصل العمل بإخلاص، بالرغم من أنه كان كمن يحرث في البحر، وظل على هذا الحال قرابة عامين حتى أحيل إلى المعاش، دون أن يحصل على الدرجة المالية الموعودة بصفة رسمية، ليحتويه الصمت ويفترسه المرض والوحدة القاتلة!!

وبالرغم من كثرة حفلات التكريم للفنانين ورموز العطاء الثقافي-التي تقام بين يوم وآخر- فإن أحدا من القيادات الرسمية للقطاع الذي خدم فيه محمود عفيفي لم يتذكره في أية مناسبة، باستثناء تكريم وكالة الغوري له في أول عهد تطوير النشاط بها عام ١٩٩٣ ضمن بعض الرموز الأخرى من الراحلين والأحياء، ممن أعطوا من جهدهم وعمرهم لقضية الحرف التقليدية، ولم يفكر قادة القطاع في إقامة معرض شامل لآثاره الفنية، بل جاءت المبادرة بإقامة هذا المعرض من قاعة أهلية (وهي قاعة بيكاسو بالزمالك) في مايو ١٩٩٩، فتجلت لوحاته أمام الأجيال الجديدة من الفنانين ومحبي الفن كاكتشاف ينبثق من عمق أيام الزمن الجميل!

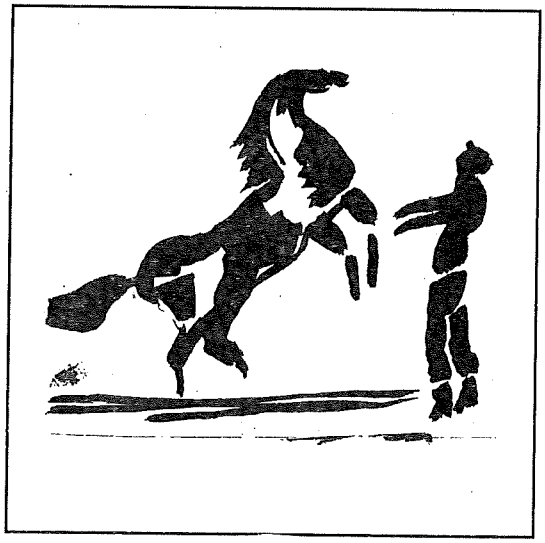
ملكة سبأ – محمود عفيفى

عناق – محمود عفيفى

الفصل السابع

فرسان الستينات في مفصل التحول

كمال خليفة
سعيد العدوي
عبد المنعم مطاوع
زكريا الزيني
حامد الشيخ
حسن خليفة



.. وحلّ عقد الستينيات فوق محفة انتصار المشروع الناصرى الممتلئ بالزهو، وانتهى منكسراً فوق محفة الانعاش، بعد هزيمة مروعة لذلك المشروع. وبين الانتصار والهزيمة كان جيل جديد من الفنانين يتأرجح أيضا بين زهو الانتصار وخزى الانكسار، ثم كان عليه أن يختار بين الموت والانتحار.

كان كمال خليفة حالة فريدة للوفاق السحرى بين العقل والوجدان، فكسر المألوف فى قيم فن النحت التقليدية، بينما تمتلئ روحه بالمألوف الحميم والتقليدى من فن أجداده الفراعنة، وكانت له عين تطل على الحياة وعين تطل على الذات المحترقة بالألم.. وبين الأمل والألم تمزقت روحه قبل الأوان

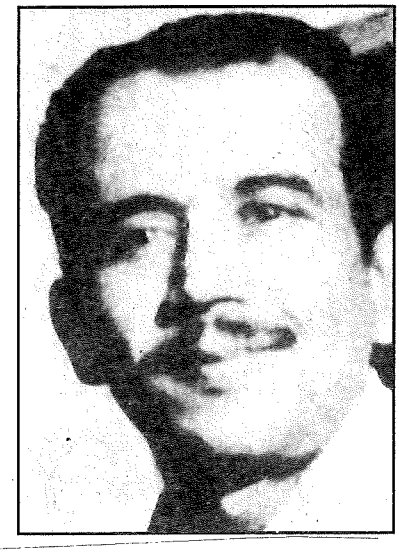
وكان قلب سعيد العدوى النزق مشتعلا بصبوات الحب المرحة وبطقوس الحياة السحرية للمصريين البسطاء أبناء الأحياء الشعبية، الذين آمنوا بالثورة وبحقهم فى ثمارها وحلم معهم بالتغيير، وانتهى الحلم بهزيمة ٦٧ ثم بموت عبد الناصر ولحق به الفنان نفسه بعد ثلاث سنوات وهو فى ريعان شبابه!

لكن الألم الذى عصف بروح عبد المنعم مطاوع وهو يقاوم المرض النفسي وقهر المنفى وتنكر الرفاق لم يطفئ فى قلبه قط جذوة الحب وأغنية الولادة والنماء، فلا انتقل الحب من قلبه إلى قلب من أحب، ولا اكتملت أغنية العشق للحياة، حيث أخرسها منجل الموت!

أما زكريا الزينى الذى ملأ الدنيا فى الستينيات مرحاً وبهجة، فقد آثر في الثمانينيات أن يصفعنا بصفائح القمامة وعلب الكوكاكولا الفارغة، بعد أن مل التعبير عن قسوة الوحدة فى السبعينيات، وتحت مظلة الكهولة الزاحفة آثر السلامة، فراح يتغنى بالزهور اليانعة والألوان الصداحة.. وكان للموت رأى آخر.

وكان قدراً على لحن الستينيات أن ينتهى نهايته المأسوية المحتومة، بانتحار حامد الشيخ بكرى، فإن صرخة الألم من شعوره المروع بالاضطهاد لم تكن كافية لتعيد إليه حقه، ولم تكن كلمة "لا" -التى تدرع بها دائماً- كافية لتحفظ للكبرياء تماسكه فلم يبق أمامه إلا أن يهشم الإناء كله.

وأخيراً يتسلل الموت من الباب الخلفي لينهي رحلة النحات حسن خليفة بعد أن أضنت روحه المفارقة العبثية بين الواقع والمثال، وضاق عليه الحصار من قادة المؤسسة الرسمية للفن، وحكموا عليه بالتهميش والصمت، فيما كان يتغنى بمجد الانتصار.



كمال خليفة

مقاومة العدم بالفرشاة

كم رأينا من فنانين باغتهم الموت فى ريعان شبابهم، وكم قصف من أغصان مثمرة، بل رأينا منهم من كان يستشعر شبحه الزاحف نحوه على مهل، ومع ذلك ظل ممسكا ريشته ومواصلا إبداعه وهو يعرف أن النهاية آتية لا ريب فيها، فترجم أحاسيسه المأسوية فى آيات من الفن تعبر عن آلامه، أو حاول بها ترويض هذا الشبح والتعايش معه فى علاقة فلسفية تفضح عبثية الحياة. لكن هل بوسعنا أن نتخيل فنانا يصر على رسم الزهور المتفتحة ووجوه الصبايا اليانعات، ويصدح بفرشاته بألوان البرتقال وخضرة الحقول، وينشر لمساتة العفوية فى براءة الأطفال، بينما ينزف صدره كل يوم دما، ويعرف أن أيامه الباقية فى الحياة معدودة ؟

إنه أمر يفوق الطبيعة الإنسانية، لكنه حدث بالفعل للنحات والمصور كمال خليفة، الذى لفظ أنفاسه الأخيرة يوم ١٠ أكتوبر ١٩٦٨ مصابا بمرض صدرى، وحيدا فى حجرة بائسة فوق إحدى العمارات قرب ميدان باب اللوق بالقاهرة، بلا قريب أو طبيب، مفلسا لا يملك نفقات العلاج، عن عمر يناهز اثنين وأربعين عاما وعدة شهور، وإذ عجز فى سنواته الأخيرة عن العمل فى النحت أو حتى عن رسم اللوحات الزيتية فلم يكن أمامه غير الورق الأبيض يدفق عليه ألوانه المائية ويشكل بالمساحات اللونية واللمسات الطليقة رؤى تعبيرية جياشة بالحياة والأمل فى عشرات أو مئات الصور، وكأنما تفيض من نبع عميق لا ينضب، أو كأنما يدخل بها مبدعها فى سباق محموم مع الموت الماثل أمامه، وفى هذا السباق اللاهث لم يقف ليلتقط أنفاسه أو لينظر إلى ما أنجزه بالأمس أو حتى يتأمل ما يفعل، بل وأشك فى أنه كان يفكر آنذاك فى مصير كل هذا الإنتاج، وفيما إذا كان سيعجب أحداً أم لا؟ فهو لا يبالى بالمعايير الجمالية السائدة حول الفن ولا بالتفاصيل الواقعية أو بالأشكال الطبيعية للأشخاص والأشياء، ورغم ما يملكه من إمكانات فنية فى هذا المجال حسبه أن يجعل الوجه بقعة

كبيرة صفراء ليس بها غير ثقبين مكان العينين والجسم مساحة عريضة خضراء والشعر قوساً احمر مشتعلاً وآنية الزهور مستطيلا برتقاليا تخرج منه دائرتان خضراوان فوق مساحة داكنة... هكذا يسقط مشاعره الفورية معانقا الحياة فى جوهرها البدائى البسيط، ويصوغ الأشكال كرموز تكفيه للتعرف عليها، ولا يعنيه كثيراً أن يتعرف عليها غيره، لكنها بقوة الصدق والتواصل مع نبع الحياة أصبحت لغة حية متجددة مع الزمن، وإضافات فنية كالكشوف الباهرة تضيئ الطريق لأجيال من الفنانين.

ولد كمال خليفة بمدينة طنطا يوم ٢٩ مارس ١٩٢٦ وأتم دراسته الثانوية بالمدينة، ولا نعرف شيئا عن ظروف نشأته أو متى أتم دراسته الثانوية بالتحديد، لكنه التحق بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٤٩ (أي وهو فى الثالثة والعشرين) ولم يستكمل دراسته بها، ويبدو أنه كان يعانى ظروفاً اقتصادية ومعيشية صعبة دفعت به إلى حالة من عدم الاستقرار، فوق ما كان يعانيه من قلق دائم، مهموما بمشكلة الوجود وباحثا عن معنى له، متمزقا بين واقع غليظ لا يبالى بترف التأمل الوجودى، ولا حتى بحياة الفرد الموهوب إذا خرج عن القطيع، وبين تطلعات رومانسية إلى عالم يسوده الحق والعدل والجمال. ووجد فى القراءة و الفكر والشعر عزاءه عن تحقيق ما يحلم به، كما وجد فى النحت والرسم أداة لامتلاك توازن نفسي مستحيل، وجعل من اللوحة خريطة للبحث عن السر وراء الأشياء البسيطة واللون هو دليله الخاص، على أمل الهروب من مأزق التيه الدائم بالعالم الخارجى، والكشف المستمر فى طبقات الذاكرة عن الهدوء الداخلى، لذلك لم يكن شاغله حلاوة اللوحة أو دغدغة مشاعر المتفرج، بل كانت عملية الخلق ذاتها وسيلته، كى تتزن خلال لحظات الإبداع الموسومة بالفوضى مقومات النفس الواعية بإمكاناتها فى التعبير بمادة صعبة اسمها اللون والخط: حسبما كتب الأديب نبيل نعوم فى تقديمه للمعرض التذكارى الذى أقامه له عام ١٩٨٩.

وهو إذن شخصية اتسمت بالقلق وعدم الاستقرار منذ شبابه الباكر، لا يستطيع الرضا بسهولة عما حوله أو عما يفعله هو نفسه، ومن ثم فإنه ترك كلية الفنون الجميلة بعد ثلاث سنوات من الدراسة، لعدم اقتناعه بالمنهج الأكاديمى المعتمد أسلوبا وحيدا للدراسة، وترك نفسه للواقع يمارس مهنا مختلفة، لكنه يحاول العودة إلى مدينته طنطا، بل عاش حياة بوهمية يمتزج فيها الفن بالسياسة، والشعر بالصعلكة، فى ظروف من الفقر الشديد، وبرغم ذلك كان قادرا على الحلم بحياة أفضل لوطنه، متخذا من التوجهات الثورية طريقا للحلم لتغيير العالم، إلا أن المرض الصدرى يتمكن منه ويقهر إرادته على الانطواء والاكتئاب، عاجزا عن تدبير النفقات الباهظة لعلاجه والغذاء الضرورى لمقاومة ضعفه، فى مناخ من ضعف الحركة الثقافية -خارج الإطار الرسمي- وعجزها عن احتضانه وحمايته.

كان المجال الذى برزت فيه موهبته قبل مرضه هو النحت وقد ترك لنا ثروة من التماثيل تعد رائدة لمصادر هذا الفن فى الفترة التى ظهرت فيها (الخمسينيات وأوائل الستينيات) تأثر فيها بالاتجاهات الحديثة بالنحت العالمى، جاعلاً من جسد المرأة مجالاً للبحث الجمالى فى شكله المطلق، وإن كان يتمثل فيه بكثير من القيم الجوهرية فى النحت الفرعونى، من رسوخ الكتلة ورصانتها، وتحررها من التفاصيل النثرية، بحثا عن علاقة الإنسان بالأبدية، كما يتمثل فيه بالفنون الفطرية والبدائية جاعلا من تضاريس الجسد وملامسه المتنوعة ايقاعا نغميا بالغ الرهافة ومن المبالغة فى نسبه وتحريرها واختزالها الشديد شكلا متفردا يقف بين الواقع والاسطورة.

أما فى لوحاته فإن الشكل الفنى لديه وثيق الصلة بنزعته التعبيرية الجياشة، إنه تعبير عن علاقة التوتر الدائم بين الفنان والعالم الخارجى، بل بينه وبين العالم الداخلى وأعماقه، فضلا عن علاقته المتوترة بسطح اللوحة ومن ثم فإنه لا يفكر أثناء الرسم فى الشكل لذاته لكنه أيضاً لا يربطه بموضوع معين أو بمضمون محدد سلفاً، بل يخضع غالباً لحالات نفسية متوهجة ومتماوجة بين العذاب والمتعة، بين الفرح والكآبة، بين الحلم والكابوس، لكنه فى كل الحالات وليد شحنة عاطفية رومانسية حادة يفرغها دفعة واحدة وبحرية مطلقة فى جمل تشكيلية عفوية، اقرب إلى حالات اللعب بالألوان والخطوط، مثل طفل مشدود إلى بهرة الاكتشاف لعالم مجهول. ومن هنا قد يستوى أن يكون موضوع لوحته وجه فتاة أو آنيه زهور أو أشخاصا واقفين أو جالسين أو مجرد مساحات لونية متداخلة لأن كل ذلك ما هو إلا ذريعة لنقل انفعال لحظى من خلال التوازن البنائى الذى يقوم علية العمل الفنى، لذلك فإننا نجهد انفسنا بغير طائل، لو حاولنا تفسير هذه (التيمات) تفسيراً موضوعياً أو حاولنا مشابهتها بالواقع الخارجى، لانها لاتشبهه فى شىء ولا تسعى إلى ذلك..

ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نتصور أنه كان يملك رفاهية التغنى بلغة الشكل المطلق وإن بدت كذلك لوحاته التى تقترب من الدراسات العفوية فى الخط والكتلة والمساحة واللون، حيث يردها الى جذورها الهندسية، مجردة فى أشكال الدائرة والمستطيل والمثلث.

إننا نرى الشكل، وإن بدا أكثر ميلاً إلى التجريد فى لوحات كمال خليفة، بمثابة قارب يجوب به النهر الممتد من ماضيه إلى حاضره ومستقبله الغارق فى الظلام، محاولا به إضاءة وحدته الممزقة، بوهج الألوان والورود ووجوه الأطفال، وإن اجتاحته بين الحين والآخر نوبات من الكآبة تطمس هذا الأشراق فى لوحاته بلون الموت. إن لوحاته -مثل حياته القصيرة- تنويعات موسيقية على لحن زساسى يعلو ويخفت بين تجليات الحياة والموت.

وبالرغم من قصر حياته فقد حصل على عدد من الجوائز المهمة فى النحت والتصوير مثل جائزة صالون مختار ١٩٥٢، والجائزة الأولى لصالون القاهرة ١٩٦٤، والجائزة الثانية لبينالي الإسكندرية،

والجائزة الثانية بصالون القاهرة ١٩٦٧.

أما أهم معارضه أثناء حياته فكانت موزعة بين متحف الفن الحديث فى مبناه القديم بشارع قصر النيل وقاعة اخناتون التى أقيمت فى الستينيات مكان المتحف، وقاعة أتيليه القاهرة، وقاعة أتيليه الإسكندرية.

وما أكثر ما ترك كمال خليفة من لوحات وتماثيل ظلت لسنوات طويلة لا تجد من يحتفظ بها ويرعاها إلى أن اهتم بها أصدقاؤه ومحبوه وأقاموا بها عدة معارض متفرقة وباعت أسرته العديد منها بأرخص الأثمان دون حصر أو توثيق يساعد على متابعتها لدى أصحابها، ويبقى أن تبادر وزارة الثقافة إلى اقتناء مايتاح توفره من أعماله ووضعه فى المكان اللائق به بمتحف الفن الحديث، كما يبقى أن تهتم بالبحث عن مذكراته التى ملأت كراسات عديدة، كان يحرص على أن يسجل فيها آراءه وخواطره ومشاعره حتى وهو يعانى سكرات الموت.

فهل نأمل فى جمعها وتحقيقها ونشرها فى كتاب لتصبح واحدة من أهم الوثائق فى حياتنا المعاصرة ؟

وجه – كمال خليفة

فتاتان – كمال خليفة

سعيد العدوى

طفل على مسرح الحياة

حين رحل عن عالمنا فجأة لم نتوقف أمام الفجيعة العبثية إلا قليلا، ثم طوينا حزننا فى صمت، فلم يكن الوقت وقت حزن، كان الحدث الأكبر مخيما على الجميع، سالبا الألباب، ملصقا الآذان بأجهزة الراديو تلهث وراء آخر البلاغات العسكرية..

كان اليوم هو الثانى عشر من أكتوبر عام ١٩٧٣ وكانت مصر فى سيناء تعانى آلام المخاض وتغتسل بدمائه، ولم يكن سعيد العدوى قد مرض ساعة واحدة، بل كان -مثله مثل كل المصريين- يعيش معلقا على أعصابه، وربما لم يحتمل قلبه كل هذا الاهتياج المبرح، فتوقف فجأة عن النبض، فى نفس اللحظة التى كان فيها عشرات الشهداء يغادرون عالمنا، وكأنه كان معهم على موعد، ولم يكن قد تعدى الخامسة والثلاثين من عمره..

ولست أغالى إذا قلت إن سعيد العدوى واحد من أخصب المواهب التى أنجبتها مصر، ليس كرسام ومصور فحسب، بل كطاقة متجددة من العطاء الإنسانى، وأحد معطياتها الإبداع الفنى، كان يحمل لمصر فى داخله حباً لا يخبو، ويضعها فى لوحاته نبضاً دافقاً مع الأحبار والألوان واللمسات.

إن قيمة سعيد ليست فى تفرده عن أبناء جيله من الفنانين، الجيل الذى بدأ يشق مجراه قبل منتصف الستينيات، بل على العكس فهى فى أنه كان يجسد الآمال الكبيرة لجيله، وكل السمات الإيجابية فيه: الإحساس بالمسئولية الباهظة لخلق فن مصرى حديث، يجمع بين عراقة وثراء حضاراتنا الماضية، وبين واقع بلدنا المعاصر، وبين ديناميكية التطور فى حركات الفن الحديث فى دول الغرب.. كل هذا من خلال تكوين ذاتى بالغ الخصوصية، مسئولية التزم بها مختاراً، وهو مدرك مقدماً أنه قد لا يجنى من ورائها فى حياته الخاصة غير المعاناة، لأن إنتاجه لن يرضى من يقدر على الشراء.. وقد ظل يعمل فى صمت منذ تخرجه من كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية ١٩٦٢، سواء فى

مرسمه بالكلية، حيث كان يعمل بالتدريس فيها منذ تخرجه، أو فى مرسمه بأتيليه الأسكندرية للفنانين والكتاب، حاملاً تلك الرسالة مع الطلائع المتفتحة من أبناء جيله.

كان أحد ثلاثة فنانين سكندريين شعروا بالحاجة إلى اتخاذ موقف من حركة الفن الرسمية، وإلى فتح كل الأبواب تجاه العالم وتجاه الذات للتعبير والتجريب وطرح الأسئلة والبحث عن إجابات غير مطروقة، وكان أضلاع المثلث هم العدوى ومصطفى عبد المعطي ومحمود عبد الله، وكانوا جميعاً زملاء نفس الدفعة، وأطلقوا على أنفسهم "جماعة التجريبيين". وانطلقوا بمعارضهم وبياناتهم الثورية مثل عاصفة تهز المسلمات، ووسط هذا الثالوث كان العدوى هو القلب المتدفق بالعاطفة والروح الطفولية النهمة إلى الحياة، وبالرغم من الرابطة الحميمة بين أطراف الجماعة فلم يكن العدوي أسير فكر أو اتجاه بعينه بقدر ما كان وفياً لروح جماعية ورفاقية متأصلة فيه، أما قناعته الفكرية والفنية فظلت مستقلة حتى آخر أيامه، حتى قبل أن تتفكك أواصر الجماعة.

إن أهم ما يميز شخصية سعيد العدوى وأسلوبه الفنى فى كل مراحله هو روح الطفل فيه. حقاً أن فى داخل كل فنان طفلا يختزن العديد من الخبرات التلقائية للطفولة، بسذاجتها وعفوية اكتشافها للعالم، بالخيال الجامح الذي يجنح إلى التهويل والانبهار، إلا أن قليلين من الفنانين من يطلقون هذا الطفل من عقاله، ولا يخجلون من ترك العنان له ليتأمل العالم ويندهش ويدرك الكائنات والأشكال بحواسه الفطرية، ثم يصوغون تلك المدركات بنفس منطقه، بعد تطويعها لخبرتهم العصرية... كان سعيد واحداً من هذه القلة، ولعل هذا ما يفسر عدم اهتمامه بالحلول التقليدية للتكوين الفنى أو بالحلول الهندسية، ويفسر أيضاً انجذابه مبكرا إلى أعمال الفنان الأسبانى ميرو، الذى استوحى فنون الطفل، وأعمال بيكاسو الذى استفاد من الفنون البدائية.

أستطيع أن اؤكد أنه لم يكن يبدأ لوحته بتصميم مسبق، أو حتى بخطة عامة، بل كان يبدأ بنقطة أو وحدة صغيرة فى مكان ما، ثم تنساب العناصر من مخزون الذكريات والانفعالات فى ليونة وتلقائية... لكن هل يعنى ذلك أنه لم تكن هناك سيطرة على هذا التداعى الحر؟ ... لا... فسعيد كان من أكثر أبناء جيله هضما للقيم التشكيلية أكاديمية أو حديثة، إنما أعنى إن وعيه كان يقوم بدور المنظم أكثر من دور القائد على سطح اللوحة، محققا البلاغة التشكيلية للعناصر المتجاورة.

وإلى جانب الطفل، كانت هناك بداخله شخصية أخرى، هى شخصية الفنان الشعبى الجوال.. كان يعتقد أن الفن نوع من (الفرجة)، فرجة غنية بالمتعة والدهشة والإبهار والاستعراض البهيج، لهذا كان يرى فى الحاوى ولاعب الأراجوز ونقاش رسوم الحجاج ومشخصاتى الموالد ولاعب السيرك والمداح وعازف الربابة ونساج الكليم الشعبى مثله العليا، كان يرى أن على الفنان أن يشبع حاجة الجمهور إلى المتعة حتى ولو كانت سخرية من واقعه مثل تمثيليات الأراجوز أو غناء عازف الربابة عن استشهاد

الحسين، وأظن أن هذا ما يفسر ميله إلى الكاريكاتير، وقد كانت له فى بداياته الفنية محاولات فيه، تطورت فيما بعد حتى أصبحت روح السخرية احدى سمات رسومه، فالمرارة والألم وحتى الفاجعة تكتسى بالملهاة (خاصة فى أعماله عن السيرك الشعبى والمسرح والأسواق التى يتخذ فيها الأشخاص شكل قطع الشطرنج والكائنات الخرافية).

بأى فلسفة فى الفن كان يدين سعيد ؟فلسفة الشكل أم فلسفة اللهو أم فلسفة التطهير؟اعتقد أنه لم يعبأ فى حياته كثيرا بأن يسأل نفسه هذا السؤال، لقد مارس الفرح وعانى الحزن حتى الموت، وكان يضع فى دفتر مذكراته علامات الطريق الذى قطعه، لكنه كان يفضل دائما أن يبدأ من جديد لإدراكه أنه يشرب من نفس النهر مرتين وأن الحياة -كاللوحة- مشروع غير مكتمل، كلما تصورت أنك أكملتها أحسست بأن شيئا ما غير صحيح فتعود لتبدأها من جديد.

إن رسومه تعبير صادق عن ثقافة شعب بمفهومها الإنسانى الشامل وليس بمفهوم النخبة المثقفة، بما فيها من عادات وسلوك وقيم ومنتجات جمالية تضرب جذورها فى التراث.. وفى الوجدان الجمعى ولنقرأ هذه الكلمات التى سجلها بقلمه:

"إن عناصرى تفوح منها رائحة الماضى السحيق، الأشياء القديمة، العربات الكارو، رسوم الأطفال، السجاد الشرقى القديم، نحت الحضارات الشرقية، عالم الموشحات، صلاة الجمعة، عربات الحنطور، العمارة البدائية، حلقات الذكر، الحواة والمشعوذون، أعمال فيللينى وفيسكونتي وبازولينى، الأقصر، الأضرحة، المجزر، تجمعات الموالد، والاسواق، والاعياد، والشواطئ الشعبية، والمنتجات اليدوية بكرداسة وأخميم، والواحات، سجاد الحرانية، الخط العربى بأساليبه المتنوعة، الإيقاع المنفرد لتلاوة القرآن الكريم، الغناء الشعبى البدائى الحشرات والنباتات الحياة الأولية تحت المجهر، رسوم ما قبل التاريخ، الحلى البدائية، الموسيقى العربية القديمة، المخطوطات الإسلامية والقبطية، سيرك المولد، المسارح الشعبية، شجاعة بيكاسو، القناع الأفريقى، النيل، الجلاليب المقلمة، تخطيط الغيطان، تضاريس الأرض، اللون البنفسجى... الخ".

هكذا امتلأت لوحاته بزخم الحياة ونبضها وتوهجها وتوترها، بعبثها ومأساويتها، واذا كانت مراحله الأولى تنحو نحو اختزال الواقع إلى عناصر ووحدات زخرفية، فسرعان ما اتجه إلى التعبير عن الحشود والزحام فى الموالد والمظاهرات الوطنية والاحتفالات والجنازات والمسارح والسيرك... تجمعات لا تحصى من البشر والحيوانات وعربات الكارو والكشرى والبطاطا والصيادين والمهرجين والنائحين والشموع والصبار ولمبات الجاز والازهار .

لم يكن الرسم "تسجيلا"لتلك المظاهر، بل كان إعادة صياغة جذرية لها، بمنطق الفنان البدائى الذى "يتقمص"و"يتقنع "فى الوقت ذاته، يتعامل مع الحياة الصاخبة بالرقص ويواجه المجهول والموت والحظ بالقناع. كانت رسومه تعبيرا فريدا عن إدراك حدسى عن مخزون الوجدان الجمعى للمصريين

يتمثل -ضمن ما يتمثل- فى التسليم بالقضاء والقدر والتطيَّر، والعاطفية الحارة، والإيمان بالخرافة، واضرحة الأولياء، وحتمية الموت (ولنلاحظ رسومه العديدة للجنازات والاضرحه.. والقط الأسود والاحجبة والرموز السحرية والحيوانات الأسطورية. وملامح العالم السرى تحت الأرض).

كما يتمثل هذا الإدراك "رمزيا"فى أن الحياة لعبة، نمارسها ونحتفى بها ولا نفلسفها، وأنها مسرح هزلى نؤدى عليه دورا ولا نتقمصه (ولنلاحظ لوحاته عن السيرك، المسرح، والطقوس الاحتفالية المختلفة).

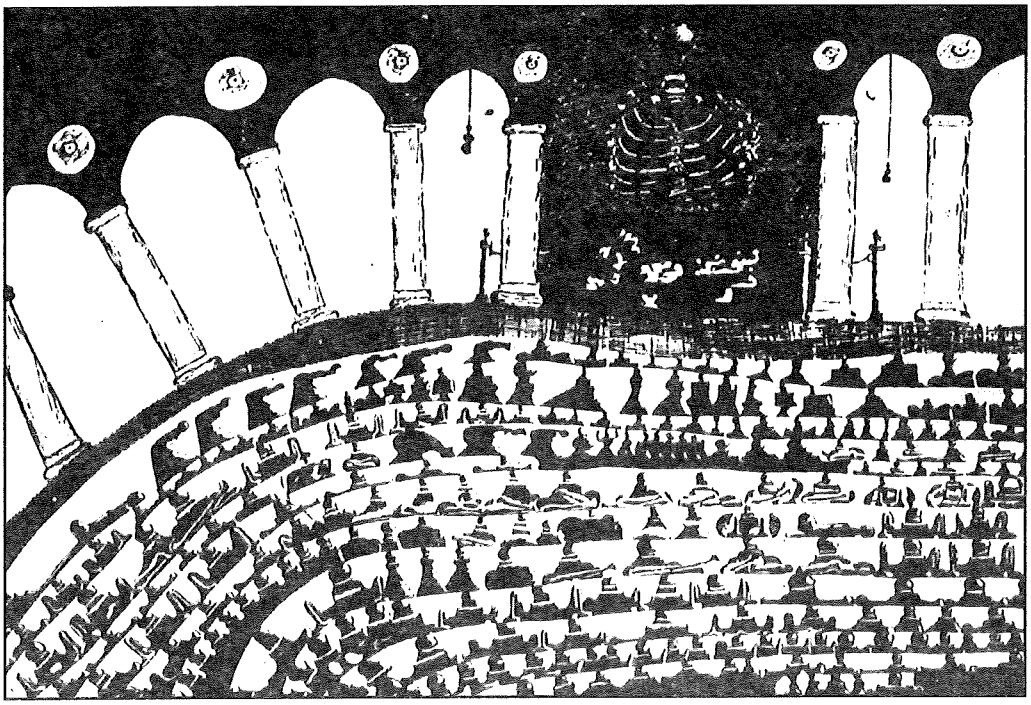
أما من الناحية الجمالية والتقنية، فتتمثل هذه الرؤية الطفولية الفطرية للكون فى أنه كان يرسم ما يعرفه وليس ما يراه، وفى المبالغات الخارقة، والأساطير، والتهويل، والتحريف، وتتمثل كذلك فى الموتيف الشعبى، وتكاثره طرديا من خلال عملية توالد ذاتى كالسجاد الشرقى والأرابيسك والموزاييك، مع ميل إلى الزخرفة دون خضوع لميكانيكيتها.

ومثل هذه الرؤية التعبيرية والجمالية لايمكن أن تقوم على تخطيط مسبق أو على تكوين هندسى منمق، بل لابد أن تقوم على حرية كاملة، وخيال طليق، وانسيابية بغير حواجز، وكان من نتيجتها جميعا ذلك التنوع فى موضوعات العدوى وتقنياته من لوحة إلى أخرى، وإن كان يلجأ غالبا إلى لزوميات لغوية وقواف فلكلورية تشكيلية على نمط ما نراه متمثلا فى الطباق والجناس والتورية والكلمة التى تتردد بمعان مختلفة، ولعلى أستطيع مقارنته هنا بشاعر العامية الراحل فؤاد حداد.

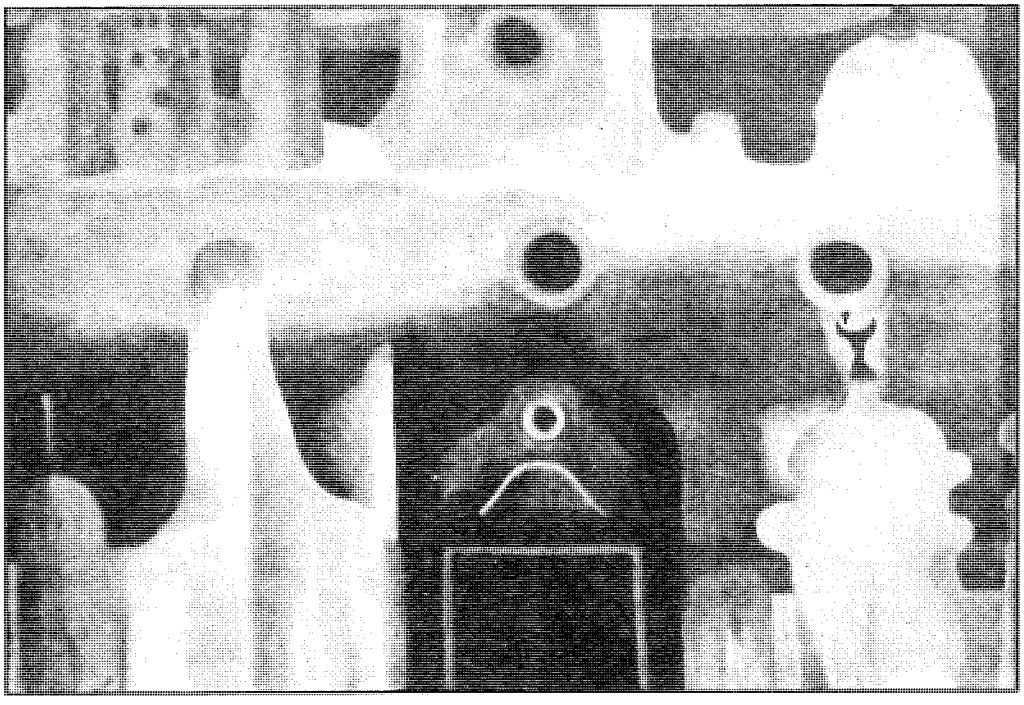
ولم يكن ذلك كله فحسب هو ما يميز ملامح الشخصية المصرية فى فنه، فثمة أيضاً ذلك الإيقاع الموسيقى لتكويناته، إنه إيقاع صريح، منتظم، يقوم على التتابع والتراكم الأفقى الرتيب فى لحن آلة القانون، وليس على التركيب والتضاد والصراع مثل " الكونتربوينت " فى البناء الموسيقى الغربى، وهو بذلك تعبير صادق عن روح ومزاج الجماعة المصرية، ويكتمل هذا المزاج فى رسومه بميله إلى المبالغة والتهويل التى نجدها فى طبيعة الحكائين الشعبيين كما يكتمل باحتشاد رسومه ولوحاته -بمناسبة وبغير مناسبة أحياناً- بكثير من الرموز والموتيفات، مثل النجمة والهلال والشيشة والشمعدان وعروسة المولد وعرائس المسجد وشواهد القبور ولمبات الجاز والحجاب والنخلة والصبار والبيرق والسيف والنعش والقط الأسود ... .

وبقدر ما استلهم التراث المصرى القديم والشعبى، استفاد كذلك من التراث الفنى العالمى، لكنه اختار منه ما يتفق مع شخصيته وتوجهاته، ذلك الذى استوحى الفنون الأفريقية والبدائية خاصة على أيدى ميرو وبول كلى وبيكاسو...

ولكن ما أغرب الحياة، فما أن تمنح أسرارها الدفينة لإنسان حتى تسارع باختطافه وهو فى ريعان شبابه قبل أن يكشف للناس كل ما عرفه ويبلغ رسالته، غير أن عطاءه الإبداعى الغزير سوف يجعله -أبدا- حياة متجددة تلهم الأجيال وتضىء أمامهم معنى الحياة.



المسجد – سعيد العدوى



منظر من كفر الشيخ – سعيد العدوى

عبد المنعم مطاوع

الموجوع بالحب
المتطهر بالألم!

كان رحيلة مباغتا وغامضا منسربا من عالمنا فى عبور رقيق -كحياته- فى إحدى ليالى مدينة كفر الشيخ الباردة الكئيبة يوم ٢٥ فبراير ١٩٨٢، بعد دقائق معدودة من نقله إلى المستشفى العام مصابا بنوبة قلبية، وكان آنذاك قد تخطى السادسة والأربعين ببضعة أشهر، ذلك هو الفنان عبد المنعم مطاوع ابن مدينة دسوق.

هو واحد من أول دفعة تلتحق بكلية الفنون الجميلة بالاسكندرية عند تأسيسها عام ١٩٥٧، ولقد نضجت موهبته وبلغت ذروتها وهو بعد فى السنة الثالثة بالكلية، ولا يكاد يختلف اثنان من زملاء دفعته على سبقه لجميع أقرانه، فقد كان نضجه الفنى يتجاوز التعاليم الأكاديمية التى يلقنها بعض الأساتذة، مندفعا إلى آفاق المدارس الحديثة، كما كان لذلك أثره بلاشك فى أن يهتز له قلب زميلته التى أحبها بكل ذرة فى كيانه، لكن ابنة المدينة البرجوازية لا تظل دائما وفية للعهود وللقناعات المبدئية التى آمن بها ابن دسوق، حين أخلص لحبه كما أخلص لفنه وشعره.. وهكذا طارت العصفورة النزقة من غصنه العارى إلى طائر يملك غصنا مورقا بالأمانى السهلة التحقيق، إذ يملك ما لا يملكه الفنان الفقير من مؤهلات مادية..

وترنح مطاوع من نزيف الجرح حتى كاد يفقد توازنه، لكنه تشبث بكبريائه وشموخه، مرتكزا على أرضه الصلبة، كنابغة يلتف حوله الجميع يشيدون بفنه ويحفظون أشعاره، كما كان يعزيه ما أصبح فى حكم اليقين بالنسبة له وللجميع، وهو أنه سيعين معيدا بالكلية فور تخرجه، لكنه -وجرح قلبه لم يندمل- أصيب بلطمة ثانية إذ تعرض لإهانة بالغة من أحد أساتذته وسط المرسم وعلى مرأى ومسمع من كل زملائه، استشعر منها تحقيره والحط من موهبته وهدم النموذج الذى كانوا يتخذونه قدوة لهم، ولم يكن أمامه إلا أن ينسحب إلى أعماق قوقعته مزدردا إهانته وذله، وأن يتوارى عن

الأنظار حتى يخفى عاره الذى يكسو خده.

وحدث ما كان لابد أن يحدث: أصيب باكتئاب نفسى، واعتزل الحياة فى بيت أقربائه الذين كان ضيفا عليهم لعجزه عن تدبير مسكن خاص، وانقطع عن الكلية حتى بعد أن تكاتف الجميع وأقنعوا الأستاذ بالذهاب إليه والاعتذار له، وعندما عاد إلى الكلية لم يعد قط إلى طبيعته، كان الكسر أفدح من أن يجبر.. فكيف يمكن لأي ترضية أن تعيد إليه أغلى ما فقد: كبرياءه وحبيبته ؟ !.. لازمته حالة الأكتئاب والصمت، والشعور باضطهاد العالم له وتآمره عليه، وبدأت تساوره الخيالات الغريبة فى اليقظة والمنام، وظل يعيش عالمين متناقضين: عالم الباطن بخيالات الانتقام لكرامته الجريحة وتحقيق بطولات خارقة، تؤهله لمصاحبة عباقرة العالم فى الفن والشعر، بل التفوق عليهم، حتى يأتي مضطهدوه راكعين تحت أقدامه طالبين الصفح، وعالم الخارج، بغلظته واستبداده واستعصائه على التغير، مما يجعله أمامه قزما ضئيلا مهانا خائفا دائما من بطش الآخرين، خاصة بطش من له أى سلطة.

أدت هذه الحالة إلى تخلفه عن زملائه عاما دراسيا، فى الوقت الذى عين منهم سبعة معيدين بالكلية فور تخرجهم، لكنه تشبث بأطراف موهبته مصمما على النجاح بتفوق حتى يلحق بهم كمعيد فى العام التالى، واستطاع بالفعل الحصول على تقدير ممتاز فى البكالو ريوس عام ١٩٦٣ وكان التعيين بالكلية يعنى بالنسبة إليه كل مستقبله: يعنى أن يستعيد مملكة الأستاذية، ويعنى أن يسافر إلى أوربا فى بعثة دراسية، ويعنى أن يعيش حياة محترمة ماديا وأدبيا، بما يرد إليه اعتباره أمام حبيبته التى لم يستطع نسيانها، ويعنى أخيرا أن يعيش فى عالم الفن الذى لا يحب ولا يعرف سواه.

لكن أساتذته خيبوا أمله، وكانت هذه الضربة الثالثة كافية للإجهاز عليه!

وازداد ارتدادا إلى داخل ذاته واجترارا لعالمه الباطنى، وتأويلا لكل سلوك من المحيطين به، حتى ممن كانوا يتعاطفون معه وقت المحنة الذين أصبحوا معيدين بالكلية حيث اعتقد أنهم تخلوا عنه جميعا، وكان فى وسعهم إنقاذه حسب اعتقاده، لدرجه أنه كان يسيطر عليه شعور بأنهم سرقوا فنه واستولوا على أفكاره ونسبوها إلى أنفسهم.. يقول فى إحدى قصائده النثرية:

حينما بدأنا نرسم اللوحات

أمسكنا الفراجين بلهفة وحب

فأقنعونا بأن ما نفعل..هم !

لذلك لاتبتئس..واعلم

بأن الفشل الذى تحقق.. هم.. هم !

عرفته لأول مرة فى شتاء ١٩٧٦، إذ كنت أعمل مديرا لقصر الثقافة بكفر الشيخ، وجاءنى بخطاب

تعيين للعمل بالقصر بمكافأة شهرية ضئيلة بعد عودته من مرسم الأقصر الذى أمضى به عامين، وعرفت شيئا عن مأساته و ظروفه .أدركت أنه لم يكن بحاجة إلى وظيفه فقط، وإنما إلى أسرة ترعاه، فقد كان يمر عليه أحياناً يوم وليلة بدون طعام بعد أن تبتلع السجائر والدائنون مرتبه الصغير فى أوائل الشهر، وكان له أخ يعمل خياطا بدسوق هو الوحيد الذى كان يأتى لزيارته بين الحين والآخر ويوصينى به خيرا، ويترك معى بعض العون له وقد توفى بعد مطاوع بسنوات، وكل ما استطعت تدبيره من أجله كغريب مثله فى هذه المدينة أن أخصص له حجرة صغيرة فوق سطح مبنى القصر يتخذها مرسما، وزودته بما يحتاج من أدوات الرسم (وكانت هذه الحجرة إلى وقت قريب هى المكان الوحيد لتخزين أعماله التى لا أعرف مصيرها اليوم).. وبدأ مطاوع يخرج من صندوق صمته ويفصح عن روحه الرقيقة الوديعة، ويتحقق عن طريق الجهر بالشعر وسرد أحلامه التى تجمعه فى المنام بمشاهير الفنانين العالميين ويتبدد الحذر المتبادل فى العلاقة بينه وبين الآخرين وازداد اقترابا من ثلاثتنا الذين جمعتنا ظروف الحياة فى كفر الشيخ آنذاك الشاعر عفيفى مطر، والفنان محمود بقشيش، وأنا.

وفجأة انهار كل شئ مع دوى هزيمة ٥ يونيو ٦٧، وبينما كنا نلصق آذاننا على الراديو متلهفين على خبر، كالغريق يتشبث بقشة، كان مطاوع يجلس فى ركن منطويا على نفسه، يدور فيما حوله بنظرات زائغة، ثم يهب فجأة مكشر الوجه ويدور من حجرة إلى حجرة وكأنه يبحث عن شخص لابد من عقاب، ويعود للانطواء على نفسه من جديد، وبينما وجد كل زملائه فى العمل ملاذا من الانهيار، وفى الاحتماء بالجموع وشحذ الهمم ملاذا من اليأس، دخل مطاوع مختارا صندوق الصمت.. كأن ما حدث هو هزيمته الشخصية !.. وفى إطلالاته القليلة خارج الصندوق، كان يسترجع مشاهد من معبد هابو بطيبة، خاصة مشهد الأيدى وأعضاء التناسل المقطعة للأسرى.. كان يعكس -أكثر من الجميع- هول المأساة التى تحرق روحه، كما تحرق أصابعه أعقاب السجائر المشتعلة وهو لا ينتبه.

هكذا كان ضميرا حساسا لمصر وعاشقا لها، هو الذى عانى فيها كل ما عانى، حتى اللحظة التى فارق فيها الحياة، على يد طبيب ناشئ فى قسم الاستقبال بمستشفى مجانى بمدينة ريفية، ومن حوله نفر قليل من محبيه الفقراء.

إن أول ما نلمحه فى لوحاته هو البناء الهندسى الرصين والصرحية المستتبة لأشكاله، التى كان يهتم -من خلالها- بالمشاعر الوطنية والحس القومى، وكانت أعلى حالاته النفسية وأكثرها امتلاكا لوجوده هى الفترات التى كان يرسم فيها، ولا نستطيع أن ندرك قوة الإرادة التى كان يمارسها ليتفوق على عذابه، حتى يغرس نصله فى بطن النهار المر، إلا من خلال قصيدته بعنوان: " إلى فنان ":

الدخان يتصاعد

والحريق فى كل قلبى

وأنا أغنى أغنية من دم مر.. وعتمة

وبالكاد سوف أستطيع أن أنفذ بنصلي

فى بطن النهار المر

وأرسم لوحة جديدة !

لكنها للأسف كانت فترات خاطفة تلك التى كان يستطيع فيها امتلاك وجوده بالرسم، لأن الحد الأدنى اللازم من الاستقرار المادى للإنتاج لم يكن متاحا له. وتلك كانت مأساة حياته الأخرى..

كان آخر خطاب أرسله إلى صديقه عصمت داوستاشى الذى كان بمثابة الصدر الحنون له والراعى لأعماله بإقامة المعارض لها بعد وفاته وطبع ديوانه الوحيد، وكان هذا هو خطابه العشرين إليه كاستنجاد الغريق، يقول فيه:

"إن أمل عابر السبيل فى شقة تأويه للمعيشة لا يخبو.. أما بالنسبة لى فقد انتهى بالفعل، إذ أن رغبتى الصادقة فى إحياء مرسمى قد أجهضت، ومازلت فى حالة صبر غير مشروع على شقة تعد فى نظرى هى مستقبلى، وما زال حلمى بأن أكون إلى جوارك بالإسكندرية يملأ كيانى، لأن وحدتى الآن لا داعى لها فعلاً ولأننى كبرت سنا كما تعلم، ومر عيد ميلادى الشهر الماضى دون أن تضاء فيه شمعة واحدة.."

بعدما يقرب من عشرين عاما على تخرجه، يجد الفنان نفسه بلا بيت يأويه، ولا مرسم ينتج فيه ولا رفيق يشاركه عيد ميلاده، ولا حتى مشروعية للصبر أملا فى الحصول على شقة "تساوي مستقبله". بعد عشرين عاما من الفن، لم يكن يستطيع أن يشترى قلما للرسم أو علبة ألوان، لأن مرتبه لا يكاد يسد رمقه، وكان دائما مكبلا بالديون لباعة السجائر والسندوتشات التى كانت كل طعامه، وتصور يوما أن خلاصه الوحيد هو الحصول على منحة للتفرغ للفن من وزارة الثقافة، لأنها سوف تضمن له -فضلا عن تخصيص كل وقته للفن- عشرة جنيهات تقريبا فوق مرتبه الحكومى كمقابل لثمن خامات الرسم وتقدم بأعماله إلى لجنه التفرغ، لكنها رفضت إعطاءه المنحة، ولم يعلم حتى وفاته لماذا رفضته لكنه كان يعلم شيئا واحدا:

كنت أعلم أن العالم يملأنى بالحزن

يحسو على هامتى التراب

وينفض ريشه الملون علىّ

ويغمس في قراري مرقمه الجارح.

كنت أعلم أننى امتداد بلا توقف

اغتراب بلا لزوم

أى إرادة أسطورية كى يواصل الرسم بعد ذلك ؟.. أليست بطولة فى حد ذاتها أن ترك لنا عددا كبيرا من اللوحات ؟.. فما بالنا إذ نرى فيها عرائس الأحلام المجنحة، والأطفال يمرحون، والحمائم ترفرف بفرحة الحرية والمقاتلين يحلقون بأعلام العبور، والخيول تصهل ووجه الأم يضوى بالحنان الجميل، والحدائق تزدان بالنور الملون وتفعم بوهج الحياة !.. من أين له -ذلك الظامئ عمره- كل هذا الرى ؟.. من أين له كل هذا الفرح هذه الرحابة هذا الانتشاء ؟.. والى أى ارض كان ينتمى -ذلك الشريد- إذ ضن عليه الوطن بأمتار تأويه حيا، وما ضن بها عليه ميتا ؟..

هل كان قديسا ؟.. لا.. بل كان محبا عظيما، أحب حتى القلوب الحجرية التى حطمت قلبه وذبحته بالخيانة فى يفاعته، لكنه سما بالمرأة إلى مستوى الرمز العظيم، الأم الكبرى التى لا يمكن أن تخونه واستخرج من بئر ذاكرته صورته كطفل ليجعله أحياناً شاهدا محايدا على الحدث، وأحيانا طرفا مشاركا فيه يتيما، خائفا، متشبثا بعنق الأم، أو بأرجل الأمهات الغريبات، أو قانعا من السعادة بمنح البهجة لرفاقه الصغار، إذ يصنع لهم طائرة ورقية ملونة أو عائدا ببراعم الحب فوق زورق يطير...

وعالم لوحاته لا يقف عند حدود الموضوع القومى أو الملحمى، أو عند ذكريات الطفولة البريئة بل يتجاوز ذلك إلى رؤية ميتافيزيقية فوق الزمان والمكان، تعكس حالة سكونية واجفة تحبس أنفاسها متوجسة فى انتظار حدث كونى أو تتربص بها قوى خفية، وكثيرا ما يدعوك عالمه -بقواربه الأسطورية على شكل مقعد ملكى المتأهبة للرحيل- إلى سفر بعيد نحو شواطئ مجهولة ولا تدرى إن كانت دعوته المخاتلة تلك إلى البر الشرقى.. إلى الحياة.. إلى البر الغربى.. إلى ما وراء الحياة !.. يقول فى أحد خطاباته لصديقه

" **أود أن أسافر بعيدا.. إن فى نفسى قلقا على شئ هناك.. لكن عندما أسافر هل سأعود ؟.. ماذا هنا يدعونى لأن أعود ؟** "..

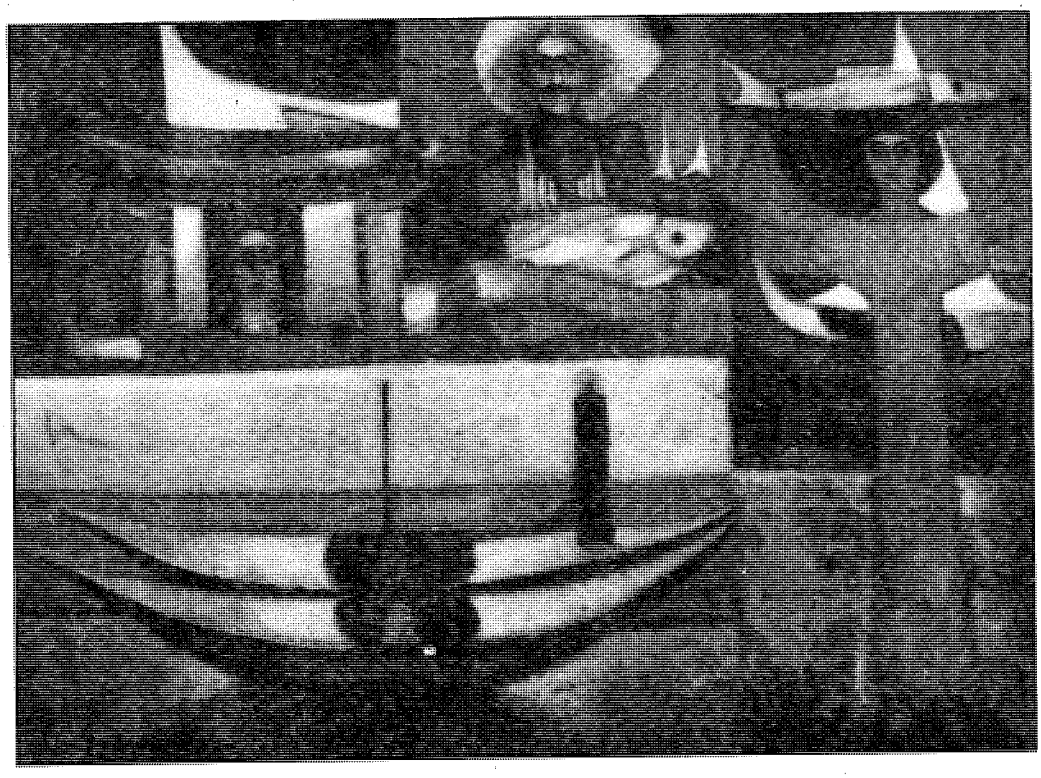
هل رأى القلب البصير نهايته ؟.. وإذا كان قد سافر سفره الأبدى الذى اشتهاه فارتاح من قسوة الحياة وظلم البشر، فبماذا يشعر اليوم ظالموه؟ .. هل يشعرون بأنهم كسبوا نصراً أم كسبوا عاراً؟.. أم آنهم -كشأنهم عادة- لا يشعرون بشيء على الاطلاق؟

وما قول المسئولين عن الثقافة والفن لو سئلوا عما فعلوه لإنقاذ تراث مطاوع، وقد تطوع مرارا من يخبرهم بأماكنه وكيفية الحصول عليه؟.. وبأي شئ يبررون تجاهلهم لهذا التراث بل ولاسم صاحبه.. كما تجاهلوه قبل رحيله؟

فهنيئا لهم وليمة المال والسلطة التي انفردوا بها!، لكن هيهات أن يتطلعوا إلى ما هو أبعد من ذلك مهما علوا واستفحلوا!

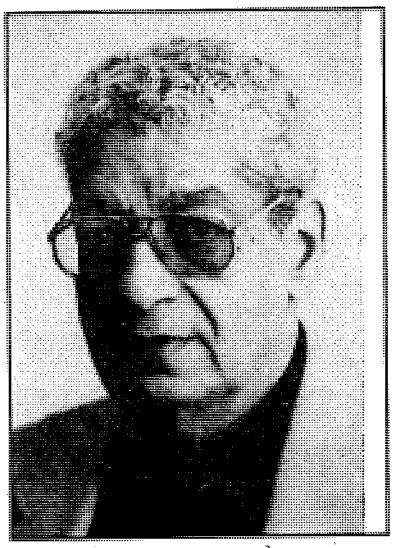
وطوبى للشهداء.. عظماء الموهبة والروح والقلب! ولهم الحب والخلود والمجد!

الحصان والفارس – عبد المنعم مطاوع



ملحمة النصر – عبد المنعم مطاوع

الفنان طفلاً بين الأمهات – عبد المنعم مطاوع



زكريا الزينى

أحزان الوحدة ورحيق الزهرة !

اتصلت بصديقى زكريا الزينى؛ فقيل لى إنه متعب قليلا؛ وأخذتنى الدوامة كالمعتاد؛ لأفاجأ بعد ذلك بأسابيع بنبأ وفاته؛ بعد أن أمضى أياما قليلة بالمستشفى، وإذا بالتعب البسيط الذى كان يعالج منه على أنه مرض السكر هو السرطان، الذى كان يتسلل و يستشرى فى جميع أحشائه دون أن يدرى أو يلاحظ طبيبه... بهذه البساطة الفاجعة تنتهى حياة فنان من أكثر فنانى جيل الستينيات تميزا وأصالة، ومن أرقاهم خلقا وأغزرهم إنسانية وعطاءً، وقد كان إلى ما قبل وفاته في صيف عام ١٩٩٣ بشهور قليلة ينتج بحماس وحيوية، مستعيداً فى لوحاته ربيعه الذى ولى، ويقيم معرضا مشتركا مع الفنان سيد عبد الرسول امتلأ بلوحات الزهور والطبيعة الصامتة والألوان المشرقة والحس التلقائى الآسر ببساطته وجماله وصدقه، وتصورنا أنها بداية لمرحلة جديدة يتفرغ فيها لفنه بعد نهاية خدمته الوظيفية ببلوغه سن الستين، فإذا بها صحوة الموت وبداية رحلة الأبدية.

ولد زكريا الزينى عام ١٩٣٢بحى السيده زينب، وعاش فيه طفولته وصباه، مثلما عاش فيه شيخا طريقته الفنية الرائدان عبد الهادى الجزار وحامد ندا، أنهى دراسته بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٠، ومثلهما أيضاً تشبع بأجواء هذا الحى العريق بكل زخم الحياة الشعبية وميراثها الروحى والأسطورى، ونكهتها الحريفة المليئة بالصخب و التناقضات فكان مشروع تخرجه حول " الزار " مترسما فى ذلك خطى أستاذيه وزميليه بعد ذلك منذ عين معيدا بالكلية فور تخرجه.

ولم تكن بعثته الدراسية إلى فينسيا ورافنا بإيطاليا التى انتهت عام ١٩٦٦ مقصورة على الدراسة والتحصيل، بل احتشدت بالإبداع والمعارض التى أقامها هناك، وبالجوائز التى حصل عليها وأثبتت تميزه بشخصية أصيلة. وظل طوال مراحله الفنية متجدد الرؤية والفكر والأسلوب، رافضا التقولب فى أطر ثابتة، أو اللهاث خلف الموضات المتقلبة فى الفن، باحثا عن المعنى والقيمة الإنسانية خلف الأشكال

والرؤى الجمالية، مهموما بقضايا الإنسان والعالم وتقلبات العصر، بنزعة فطرية لا تخلو من تهكم لاذع، وبالرغم من ذلك لم يكن يعنيه إبراز موقف فكرى أو فلسفى أو سياسى، بقدر ما كان يعنيه طرح الأسئلة على المتلقى وتركه غارقاً فى الدهشة والحيرة..

إنه نوع من الفنانين الشعراء: ففى أعماله موسيقى خفية غامضة تأسر القلب وإن لم تشبع العقل ، وهو كذلك من نوع الفنانين الذاتيين، الذين يدورون فى دائرة خاصة من همومهم ومخزونهم النفسى التى تتحول خلال ابداعاتهم إلى هموم عامة، تمتلئ بالصدق والبراءة، وتخلو من الادعاء والضجيج، لا تبغى إحداث ثورة أو ريادة لاتجاه، لكنها تفتح أمامك -ولو على استحياء- آفاقا جديدة مجهولة، وتتركك تكمل عملية الاكتشاف بنفسك، جاعلا من خيالك وأحاسيسك دليلا لبلوغ الكشف أو الرؤية.

لنبدأ معه الرحلة الفنية من بدايتها:

لم يكن قراره بجعل موضوع الزار مشروعا لتخرجه عام ١٩٦٠، اختيارا بقدر ما كان خضوعا لرؤى الطبول البدائية التى تدق فى المنزل الذى يعيش فيه، حيث كانت تقام حفلات الزار مرة كل اسبوع على الأقل، لم يكن وقتها قد اكتسب النضج الكافى لتكوين رؤية واعية عن الزار، ترجعه إلى جذوره السيكولوجية والاجتماعية، فجاء تعبيره عنهم أقرب إلى التسجيل، وإن استطاع أن يضفى عليه روحا من السحر، وأن يطلق من وسط دخانه ورقصاته المحمومة حريقا من الرغبات المكبوتة المتأججة، فكأن عملية التصوير التى قام بها كانت معادلا لما تفعله النسوة فى حلبة الرقص الهستيرى، وهن يحاولن طرد أو إرضاء الأرواح و" الأسياد " التى تسكن بداخلهن، أعنى أنه كان يرسم متقمصا الحالة أكثر منه معبرا عنها.

وحين سافر إلى ايطاليا فى بعثته الدراسية عام ١٩٦٢ واجهته أوروبا دفعة واحدة بصدمة، لنا أن نتصور مداها بالنسبة لابن السيدة زينب أسير الزار والمولد وربيب الحارة الضيقة والبيوت المتساندة والمحتمية فى بعضها البعض. لم يكن هناك مكان لكل ذلك، بل لم يكن للانسان نفسه مكان فى الفن. كانت تلك الفترة هى ذروة الخط الصاعد لاتجاهات الإثارة البصرية، وكان أمام طريقين: إما أن يخلع جلبابه البلدى ويرتدى قبعة الخواجة ويتشقلب محاولا تقليد ذلك النمط السائد حتى يصبح عصريا ولا يبدو فى صورة الساذج الوافد من ريف العالم الثالث، وهذا ما يفعله غالبية المبعوثين من فقراء الموهبة، وإما أن يصمت مشدوها زائغ البصر يرسم ما يضعونه أمامه كمبرر للحصول على الدبلوم حتى تنتهى سنوات البعثة فيضع نفسه فوق أول باخرة متجهة إلى مصر، وكفى الله المؤمنين القتال!.

لكن الزينى لم يسلك أياً من هذين الطريقين، بل سلك كمصرى حقيقى، ذلك الكائن المتحضر بقدراته على الاستيعاب والتكيف وتطويع الظواهر الجديدة لتلائم خصائصه العريقة. بعبارة أخرى قدرته على تمصير الظواهر وجعلها كموجات فى تيار نهر تخصبه بمزيد من الطمى بدلا من أن يكون

هو موجة تافهة فى أنهار الآخرين.

هكذا هضم الزينى بسرعة تحويرات "مارينو مارينى" و "كامبيللي" الإيطاليين فى الشكل والتكوين واللون واستطاع أن يكيفها مع مخزونه من الذكريات والاشكال المصرية الصميمة. كانت تحويرات كامبيللى على سبيل المثال فى الشخصيات توحى بطابع شرقى ما، قد يرجع هذا إلى الأشكال المتماثلة كالعرائس أو إلى التتابع الرتيب للوحدات المتجاورة بشكل منتظم شبه زخرفى أو إلى الألوان الشاحبة الضبابية كوشاح غامض على المساحات والأشكال، ولعل ذلك كان استلهاما من الطابع الشرقى الذى تسلل إلى الكنائس الأوروبية بعد الفتوح الإسلامية.

وجد الزينى أن كل تلك العناصر متوافرة بسخاء فى البيئة المصرية الشعبية وفى التراث الفنى القبطى والإسلامى، عرائس المولد وزخارف الأبواب والمشربيات والرسوم الفلكلورية على النسيج والجدران، هذه العناصر جميعا تشترك فى خاصية أساسية هى التتابع المنتظم الذى يكوِّن ايقاعا رتيبا لا نهائياً يناسب تماما إيقاع الحياة فى مصر والشرق بعامة. لهذا راح يحللها ويحور فيها ويوظفها فى تكوينات اتخذت فى البداية طابعا يميل إلى التجريد مع الاحتفاظ بالمشخص الإنسانى كعنصر تشكيلى ليس إلا، وإن احتفظت بمذاق مصرى مميز تستطيع التقاطه من بين مئات اللوحات.

لكن ذلك لم يشبع تلك الرغبة التعبيرية الكامنة فى نفسه وهو يواجه وحيدا غريبا ذلك العالم الأوروبى المتناقض معه فى كل شئ، كانت طبول الزار تناديه وصخب الموالد وبيوت الحوارى وزحام الناس بحرارة عواطفهم تلاحقه حتى فى الأحلام، وقد حملت أعمال تلك الفترة طابع الغربة والحنين لكل ذلك حتى حين رسم مناظر البيوت الإيطالية بدت إما بيوتا أقرب إلى الطابع المصرى وإما بيوتا مغلقة موحشة كئيبة وشخص وحيد يقف خارجها غريبا فى مواجهة أبوابها ونوافذها الموصدة.

منذ ذلك الوقت أصبح للزينى مزاج أقرب إلى الانطواء والتأمل الحزين، لقد تلاشى الزحام من لوحاته وصار الإنسان فيها وحيدا معزولا، بل مسجونا داخل مستطيلات لونية أو اطارات صارمة. إن أقسى أنواع الوحدة هى تلك التى يشعر بها الإنسان وهو وسط الزحام والحياة تضج من حوله ولا مكان له فيها !

ومن الغريب أن عودته إلى الوطن أواخر ١٩٦٦ لم تستطع أن تذيب إحساسه بالوحدة، لقد صار يعمد إلى تحديد المساحات التى يحبس فيها أشخاصه بفرشاة سوداء سميكة أو إلى بتر أذرع نسائه العاريات رغم تفجرهن بالخصوبة أو إلى تكبيل أشخاصه بلمسات فرشاة عريضة عنيفة تطمس أطرافهم وملامحهم، وليس من السهل أن نفهم هل هذا العجز.. هذا الانفصام هذا البتر.. هذا السجن ينبع من إحساس فادح الضراوة بالقهر لا طاقة له على مواجهته ومقاومته أم هو تعبير عن موقف فكرى عما يدور حوله؟.. إن معظم اللوحات التى تحمل هذا التعبير قد رسمها بعد عام ١٩٦٧

مباشرة فهل كانت انعكاسا لاحساسه بالهزيمة، إحساسه بالإنسان المصرى الذى أصيب بالشلل وسلبت منه الإرادة أم كانت تعبيرا عن نظرته للإنسان بشكل مطلق حيث تتحكم فيه وتثيره قوى مجهولة؟

ربما نجد فى تلك اللوحات وما بعدها ما يتوافق مع ذلك، لقد امتلأت أعماله بالإطارات المتراصة وبداخل كل منها شخص مسجون، بل إننى أذكر لوحة باسم مجتمع مغلق رسمها سنة ١٩٧٠ تجمع اثنى عشر شخصا مستلقين فى مستطيلات مرصوصة ومتساوية تذكرك بالتوابيت أو بحجرة المومياوات وقد جمعهم من الخارج إطار سميك قاتم، ولم يكن عرضا أن يعود فى نفس العام إلى رسم الزار، ولكن من منظور مختلف عما رسمه به عام ١٩٦٠، لقد احتل معظم مساحة اللوحات جسم المرأة التى تملكتها الأسياد فى مستطيل ابيض صارم مكبوتة حتى الشلل وليس حتى الرقص أو الجنون ومن حولها الرموز السحرية تتلوى كألسنة الدخان.

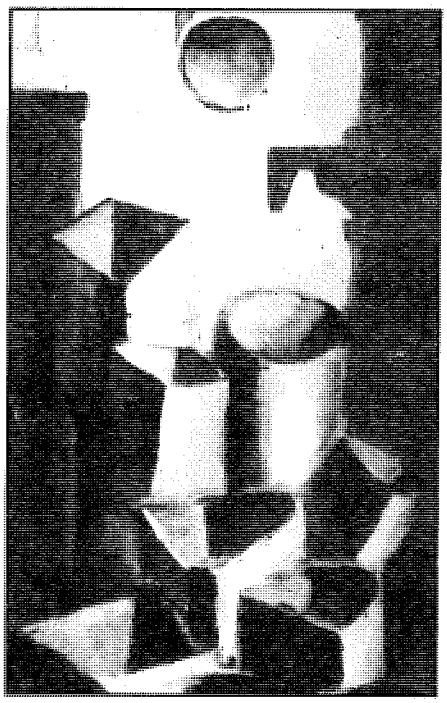
وليس هناك أبلغ من تلك اللوحة التى صور فيها مأساته الشخصية بانفصاله عن زوجته الإيطالية وحرمانه من طفلتيه إذ اصبح إطار اللوحة نفسه إطارا لنافذة زجاجية كبيرة ذات ضلفتين، مغلقة من الداخل بمزلاج حديدى خشن وقد قسمت الضلفتان بعوارض خشبية إلى ستة عشر مربعا زجاجيا يمثل ثلاثة من الأربعة السفلية منها وجه الفنان ووجهي الطفلتين، وهم ينظرون عبر زجاج النافذة الموصدة إلى داخل البيت وليس وراءهم غير الظلام وقمر صغير شاحب وبرودة تستشعرها رجفة على الوجوه الثلاثة المنتظرة على أمل أن يفتح لهم إنسان ما.

هذه اللوحة -القصيدة- تعنى أن الشعور الحقيقى بالوحدة والغربة وافتقاد الأمان ليس شعورا ميتافيزيقيا، بل هو تعبير عن هموم اجتماعية وانسانية محددة. ويؤكد ذلك أنه لم يكف عن البحث عن الدفء والأمان والتواصل وروح الجماعة، إنه الغريب الذى يدور حول داره القديمة حاملا كل حنينه وذكرياته رغم إدراكه أنها لم تعد غير أطلال. إن الحزن الذى خيم على عالمه لم ينجح فى أن يطفئ توهج روحه وفرشاته بل على العكس لقد أزكاه وأنضجه وأرهفه. إن الحزن النبيل عاطفة رفاقية تدفع صاحبها إلى الاحساس بالآخرين ومشاركتهم بقدر ما أن السعادة الفردية اللامبالية بالآخرين عاطفة أنانية تجعل صاحبها كيانا محدودا مكتفياً بذاته، ولعل ذلك يفسر أن الحزن العظيم كان دائما من أهم دوافع الإبداع لدى الفنانين والأدباء.

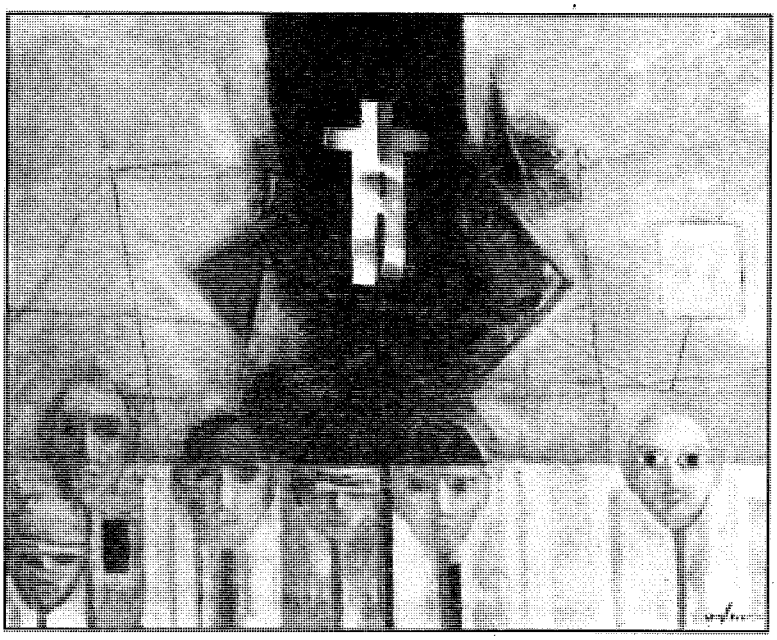
وفى بعض سنوات الثمانينيات خرج الزينى من دائرة أحزانه ليواجه الواقع بقبحه وعبثيته بنزعة تميل إلى الفضح والتهكم، بعدما اجتاحته التحولات الاجتماعية والاقتصادية فى زمن الانفتاح الاستهلاكى المدمر فاختار موضوع القمامة رمزا دراميا وبناء جماليا ذا بعدين: الأول هو السخرية من هذا الواقع الدميم الذى يغرق الإنسان فى مخلفات مادية تطمس البراءة والإشراق فى روح الإنسان. والثانى.. هو إحالة هذا القبح إلى رؤية جمالية رفيعة لإعادة صياغة هذا الواقع فى نسق جمالى

متوازن ومقبول.. أنه إذن يحمل معنى الصدمة والاحتواء فى الوقت ذاته هكذا تحولت صناديق القمامة إلى مكعبات متراكمة متداخلة تستخلص الجمال من قلب النفايات وتمزج الهاجس الاجتماعى بالحزن الأنسانى بالحس الطفولى عبر لعبة المكعبات.

إن زكريا الزينى الذى بدأ حياته الفنية بالبحث فى الدوافع الغيبية والاجتماعية والنفسية المحركة للجماعة، واستغرق أغلى سنوات عمره فى مغالبة أحزانه واغترابه، ساعيا إلى الانتماء والتفاعل وانتشال قيمة الإنسان من حضيض الواقع بما يختزنه بأعماقه من حب للحياة والطبيعة والبشر، قد اتجه فى سنواته الأخيرة إلى رسم عشرات اللوحات عن الزهور، مستقطرا رحيقها وألوانها النقية الدافئة وكأنه يعزف لحنه الأخير، متفائلا بالنمو والازدهار آملا فى غد أفضل، لكن الموت الغادر لم يمهله حتى يعيش الغد ويستمتع به، فهل يأتى هذا الغد؟.



الصفائح الفارغة – زكريا الزينى



الطوطم – زكريا الزينى

نساء الحارة – زكريا الزينى

حامد الشيخ

الفنان بين الـ "آه" والـ "لا"

هل كان مصادفة أن الأزمة النفسية التى عصفت بالفنان حامد الشيخ بكرى وجعلته يقدم على تمزيق لوحاته وينطوى على نفسه مخاصما الحياة قد جاءته وهو فى تمام الأربعين من عمره وأن الأزمة الأخيرة التى انتهت بوفاته فى يونيو ١٩٩٣، وهو فى تمام الخمسين وهل لذلك معنى ؟

إن حامد الشيخ كان أحد المشروعات الإبداعية الكبيرة المجهضة فى حياتنا الفنية. إمكانية هائلة لخلق عالم يتماوج بين الواقع والحلم بين المحسوس والمجرد بين الهضاب والسماوات، قدرة نادرة على بناء لغة تشكيلية متفردة أهلته للبروز فى أى محك إبداعي محلى أو دولى شارك فيه وللفوز بجائزة الدولة التشجيعية فى التصوير عام ١٩٨٠. ولعله كان من أصغر الحاصلين عليها من الفنانين حيث لم تكن سنه تتعدى السابعة والثلاثين آنذاك، طاقة من العمل بغير كلل ومن العطاء بغير حساب كاستاذ أكاديمي بكلية الفنون الجميلة وهو -إلى ذلك كله وبرغم ما كان ينتابه من أزمات واضطرابات نفسية- كان يملك وعيا فكريا جيدا بمكونات الخريطة الاجتماعية والسياسية وبفلسفة الفن ونظرياته وكان يمكن أن يحدثك فى ذلك بلا نهاية.

ورغم هذا كله كان مشروعا مجهضا، لأنه كان إنسانا وحيدا وغريبا حتى الضياع، ممتلئا بالشعور بالظلم والإنكار وبأنه مستهدف للتآمر عليه ولسرقة حقوقه وفرصه العادلة فى التحقق والنجاح ومقتنعا بأن أوجه النفاق الزائفة التى تخفى الأنانية والفساد والخيانة تتواطأ عليه وعلى ما هو طيب وأصيل فى بلده، وبمرور الوقت تمكنت منه تلك المشاعر والقناعات حتى أقامت جدارا عاليا بينه وبين المجتمع، بل بينه وبين محيطه الفنى، وصار عازفا عن إقامة المعارض الخاصة أو حتى عن المشاركة فى المعارض الجماعية، وأوشك أن يبتلعه الظل والنسيان، بعيداً عن ضجيج الحركة الفنية والنقدية،

بشللها و أغراضها وخوائها الروحى، الذى لا يجعلها تحس أو تبالى بمن يتساقطون فى وسط الطريق، والسباق يحمى وكل من يشارك فيه يجرى ويلهث كى يحظى بفرصة ما، والفرص شحيحة، والمجتمع لا يكترث بالسباق والمتسابقين، والزحام يتزايد، والنهازون من حملة الرايات والأقلام والمباخر قادرون دائما على السبق، ومن يعجز عن المجاراة أو تلبية احتياجات "التلميع" ينزوى ليلعق جراحه، ومن يرفض السباق أصلاً -احتراما لنفسه - يغلق عليه أبوابه ليمارس فنه أو شكايته، أو ليتشامخ بالكبرياء.

وكان حامد من النوع الأخير، لكن الألم كان أشد وطأة عليه من الآخرين، وأكبر من طاقة بنيانه النفسى الرقيق على الاحتمال، خاصة أن الأسباب الموضوعية لشعوره بالظلم كانت متوافرة لديه بقوة منذ بداية مشواره الفنى، حيث كان تفوقه عند تخرجه فى كلية الفنون الجميلة حقيقة لا يختلف عليها اثنان، وكان المفترض أن يعين معيدا بها فى نفس العام، والتعيين فى هيئة التدريس يعنى بالنسبة للفنان تحقيق حلمة فى السفر للخارج فى بعثة تستغرق أربع سنوات ينفتح خلالها على العالم ويدخل مضمار الحداثة والتقدم ويتعرف على أعمال العباقرة -الذين قرأ عنهم فى المتاحف- ثم يعود أستاذاً مرموقا بين زملائه وتلاميذه وأبناء مجتمعه... انشرخ هذا الحلم حتى كاد يتحطم فى نفسه وهو يرى العقبات توضع أمامه للتعيين بالكلية سبع سنوات كاملة وهو يرى زملاءه يعينون دونه وحين انضم أخيرا إلى هيئة التدريس كان تلاميذة قد أصبحوا معيدين قبله، لكن بقى له حلم السفر إلى الخارج لكنه لم يستطع تحقيقة فى الوقت الذى حصل غيره على البعثة، كان يأخذ وظيفته بالكلية مأخذ الجد متطلعا إلى رسالة إصلاحية شاملة للمناهج وأساليب تأهيل الطلبة للفن، لكن الواقع كان يدفعه فى اتجاه مضاد ليحكم عليه فى النهاية بالعزلة وسط محيطه الفنى والتعليمى وبأن يتحول ثانية إلى طالب يترك الإبداع ويتفرغ للبحث النظرى من أجل الحصول على شهادات دراسية لا يشعر كفنان بجدواها، بينما يعتبرها المجتمع شرطا أساسيا للاعتراف به كأستاذ، هذا فى الوقت الذى نجا زملاء دفعته والدفعات السابقة عليه من هذا الشرط، بمجرد حصولهم على بعثات فى الخارج وكان عليه أن يقضى سنوات طويلة فى التحضير للماجستير والدكتوراة مضطرا خلالها إلى هجر مرسمه وألوانه التى يشعر من خلالها بإنسانيته ووجوده.

وعندما داهمته الأزمة النفسية الأولى عام ١٩٨٣ -تلك التى مزق فيها أغلب لوحاته -لم تفعل له الكلية شيئا وهى كل أسرته بالقاهرة، اللهم إلا إبلاغ القومسيون الطبى لعمل اللازم!! ولم يجد من يرعاه ويشرف على علاجه غير الدكتور يحيى الرخاوى بإحساسه به كفنان قبل أن يكون حالة مرضية.

وها هو يتحدث عن حامد الشيخ خلال تحقيق صحفى نشر آنذاك عن مشكلته فى مجلة المصور أجراه الفنان الراحل محمد قنديل.

".... معاناة الفنان هى معاناة الإنسان بصفة عامة لكنها عند الفنان تبدو واضحة لأنه يمثل النموذج لحيوية الوجود البشرى وتناقضاته: إن ثروة الفنان هى إحساسه بالعالم ومحنته هى العجز عن تغييره.. هذا التناقض يحل مؤقتا بالفن الذى هو حل وسط مؤجل، كذلك فإن الإنسان لايستطيع أن يعيش كسرا من واحد صحيح مثلما نفعل نحن جميعاً ولذلك فهو يحافظ على داخله حتى لو خالف البشر جميعا وقد لايستطيع فى نفس الوقت أن يكون هذا الواحد الصحيح، هنا تتجسد الأزمة ويزداد الألم فينسحب حفاظا على نفسه من جهة ومن جهة أخرى يحقق حالة الكمون ربما تكون فرصته للعودة مرة أخرى". ويضيف الدكتور الرخاوى عن أزمة حامد..

"إن معاناته هى نتيجة لعدم ضبط الجرعة بين الإحساس والإنتاج، بين الإبداع ورؤيته وتقديره حق قدره من الآخرين، بين الطموح والتحدى الواقعى المفجر. إذا شعر الفنان بأن الناس لا يفهمونه - وأغلبهم لا يفهمون الفنان- وعند زيادة جرعة الإبداع أصالة زاد عدم الفهم، وربما الرفض، فماذا يفعل إلا أن يقول "آه" وأحيانا يقول "لأ" وهذه الـ (آه) أو الـ (لا) إذا زادت حدتها وهددته قبل أن تهدد الواقع الذى يريد تغييره يسمى مرضا، هذه هى الحكاية".

لكن ماذا يقول حامد الشيخ عن نفسه.

أستعير هنا بعض كلماته لتلك الشهادة التاريخية ضمن تحقيق المصور خلال أزمته عام ١٩٨٣:

".. خرجت من البدارى -بلدى- من سجن التقاليد.. القانون القبلى يدق عظامى.. رحلت إلى القاهرة حاملا ميلادى.. حاولت أن أمسك الواقع الجديد.. الأشياء تقتحم روحى.. أستنجد بالفرشاة والألوان.. نزفت فى بكاء صامت. فمن العيب أن تبكى أمام الآخرين.. هكذا القانون القبلى المرسوم كوشم فى نخاعى.. عكفت على نفسى.. أغلقت بابى.. هجرت العالم بأسره.. استحضرت كل أشيائى.. كل لوحاتى.. إنها محفورة فى أغوار نفسى، قبل أن تلامس فرشاتى السطح العذرى.. فجأة.. تختفى الملامح.. ويطل الآخرون.."

آه.. هذه المكابدة الذاتية.. والمجالدة مع مخاوفه النفسية وتقاليده الصارمة واغترابه فى المدينة.. توشك أن تنتهى بالنصر والفتح الإبداعى على سطوح لوحاته العذرية كما يقول، لكنها سرعان ما تتحول إلى سطوح معتمة، عندما يطل الآخرون.. فمن هم الآخرون؟.. يستكمل حامد حديثه:

".. هل تستطيع أن تفسر لي كيف يصير التدريس بكلية الفنون عائليا.. وأنا خارج هذا النسيج الأسري؟ .. هل تستطيع أن تفسر لي كيف يمكن أن تغدو طريدا ومحروما من حقك الطبيعي في بعثة هي لك وهى في نفس الوقت ليست لك بفعل القانون السابق (يقصد القانون العائلي).. هل تفسر لي كيف يصير تسويق الأعمال الفنية مقصورا على القادرين من الأصدقاء؟.. ما الذي أفعله إذا كنت لا أجيد إلا المزوف والامتلاء بالعزة.. وأنا أغمس فرشاتي في صفحة الواني؟..".

".. لماذا تتراكم الأعمال في فراغ حجرتي بلا تصريف؟.. إنني لا أترك فرصة للعرض حتى أقتنصها، أحمل لوحاتي إلى كل مكان، وفي كل مرة أعود لتتوارى في الظلام"..

".. لماذا أكدس أنا ولوحاتي في حجرة صغيرة، وهناك مراسم أعطتها الدولة لبعض الفنانين.. صحيح أن البعض يستفيد منها ويفيد، لكن البعض الآخر أغلقها من سنين طويلة وربما سافر إلى الخارج وآخرون لا علاقة لهم بالفن التشكيلي..

لماذا؟.. ولماذا؟.. ولماذا؟؟."

كل هذا الحرمان من أبسط حقوقه كفنان وإنسان،كان يشكل قوة ضغط ساحقة على نفسه.. ومع ذلك كان قادرا على التماسك واستعادة التوازن والتشبث بالأمل، حتى بعد أن أقدم على تحطيم لوحاته.

".. كنت أفكر وأنا أخسر أشيائي ولوحاتي، أني أكسب في ذات الوقت عالما من شعور خالد وإحساس لم أعرف طعمه، ومستقبل ينضج بالأماني، بالاقتراب من المطلق، الذي هو الغاية في النهاية..".

فكأنه بتحطيمه للوحاته كان يحطم عجزه ويفتح أمام إرادته الطريق للتجاوز والانطلاق نحو تحقيق أمانيه المنشودة.. وبالرغم من أن ذلك لم يكن غير نوع من تفريغ الغضب والانتقام المدمر لنفسه لكن في غير موضعه، حيث تظل الظروف الموضوعية التي أدت إلى حرمانه ومحاصرته وعزلته قائمة في الواقع.. أقول بالرغم من ذلك فإن تلك الصحوة النفسية المبهرة أمدته بقبس عبقري من النور، جعله يقترب فعلا من المطلق، الذي يصفه بأنه الغاية في النهاية.

لقد دخل بإنتاجه الفني الغزير بعد تلك الأزمة في رؤية إبداعية أقرب إلى إشراقات الصوفية، استوحى خلالها حروف لفظ الجلالة وبعض الآيات والتحويرات النباتية، وثنايا قطع القماش الهفهافة المتماوجة في تكوينات جمالية محلقة كالأطياف، صانعاً عن طريقها إيقاعا موسيقيا لا ينحو نحو التطريب والزخرفة والإبهار اللوني، أو نحو محاكاة اتجاهات التجريد الزاحفة إلينا من الغرب تمحكا في الحداثة والمعاصرة، بل يبدو شديد التفرد والخصوصية، كما لو كان عازفا يعزف لنفسه فحسب، لكننا نشعر بأعماله وكأنها أصداء لابتهالات وهمسات روحانية غامضة تنبع من أعماق النفس وتتصاعد نحو المطلق، وهي تندفع مجنحة بظلال نورانية إلى العلا أو تتداخل في تركيب "بلفوني" كالموسيقى السيمفونية، وفي لوحات أخرى يستخدم الحروف استخداما بنائيا رصينا يجعلها كالمعمار الهندسي الراسخ، معتمدا فيها على الخطوط المستقيمة رأسيا وأفقيا، كأنما يحاول أن يتماسك من الداخل من خلال تأكيد هذا الرسوخ المعماري في الخارج والتشبث به، وفي أعمال غيرها يحور الحرف إلى أشكال نباتية رشيقة، و إلى أقواس ومسطحات هندسية أقرب إلى المحراب أو بنيان

المسجد، وقد استفاد في ذلك كله بمعطيات التراث الجمالي العربي والأوربي القديم والحديث على السواء، حيث يبدو -برغم ميله إلى التجريد- ذا أساس كلاسيكي متين، ونظرة أعمق من حدود الشكل الجمالي البحت.

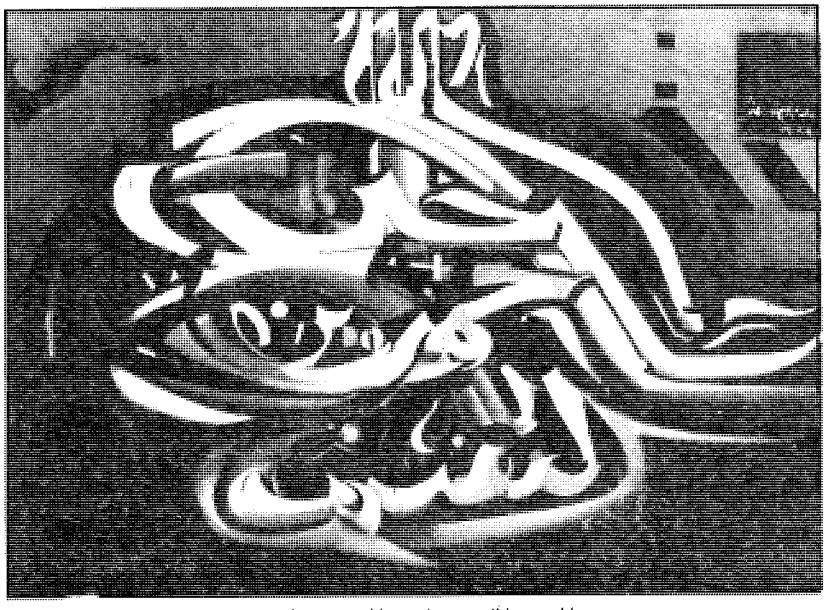
ولا يدهشنا ذلك إذا اطلعنا على أعماله السابقة على مرحلته التجريدية الأخيرة، حيث نرى مشخصاته الإنسانية تنم عن فرشاة أستاذ متمكن، بليغة بإيجازها ودسامة ألوانها ورشاقة خطوطها واندفاع حركتها، وحتى لو كان موضوع اللوحة هو باقة من الزهور، فإنه يستطيع أن يشعرنا بقوة نبضها وتفتحها.

إن ما يحيرني في جميع هذه الأعمال أنك لا تجد فيها ظلا لمعاناة أو تمزق نفسي.. بل تجدها مليئة بالسلام والتغني بجمال الحياة، وهو الذي لم تعرف روحه السلام وحيل بينه وبين أبسط حقوقه الإنسانية. تلك هي المعجزة الحقيقية واللغز الكامن في أعماق الفنان..هل كان ذلك هو "الحل الوسط المؤجل" الذي أشار إليه الدكتور يحيى الرخاوي في تحليله لأزمة "حامد" عام ١٩٨٣ والذي استطاع من خلاله أن يثبت أنه واحد صحيح، إلى أن استطاع الواقع بغلظته وقسوته أن يحطم هذا الواحد ويحيله إلى كسور؟.. وهل يفسر لنا الدكتور الرخاوي ما بدأت به مقالي عن هذا التوافق الغريب بين أزماته وبين عيد ميلاده في سن الأربعين وسن الخمسين؟.. أيعني ذلك أنه كان في الأزمة الأولى يملك القدرة على المقاومة والتمرد فاستطاع أن يعيش عشر سنوات بقوة الإرادة والإيمان، وأنه في الأزمة الأخيرة استنفد إرادته، وإيمانه بالحياة واشتهى الموت فناله؟..

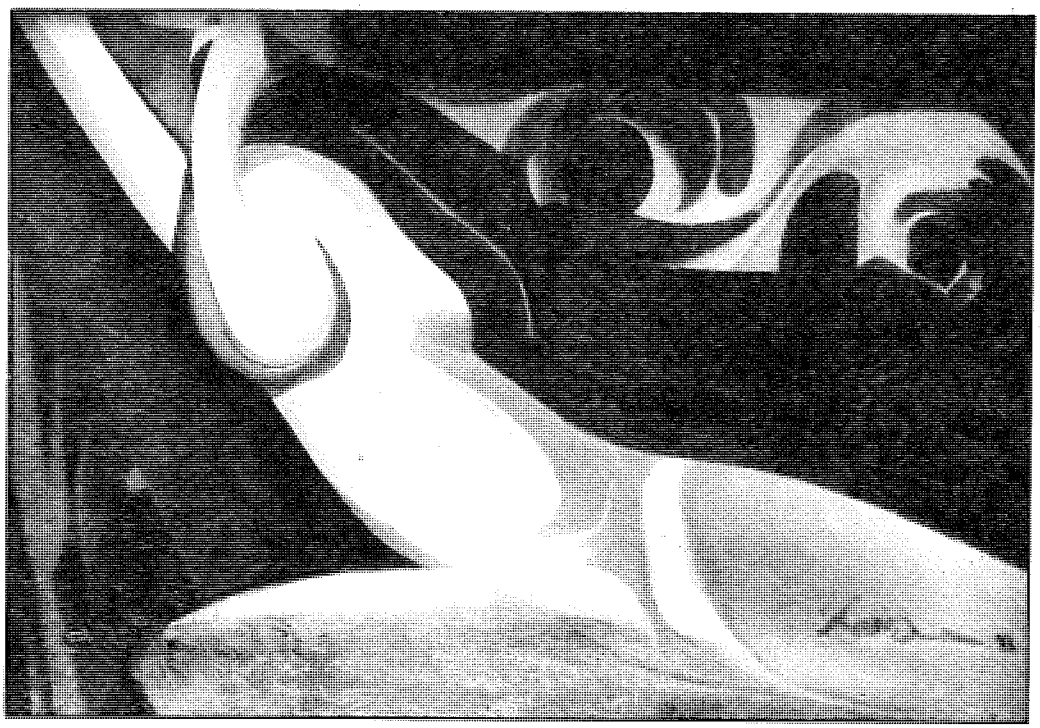
واليوم.. بعد أن عاد ابن البدارى إلى ثراها.. أين ذهبت لوحاته الغزيرة التي أنتجها بعد مذبحة ١٩٨٣؟.. إن هذا التائه الغريب الذي رحل بلا زوجة ولا ولد، محروما من الحب والرعاية والأمان، متواضعا حتى التقشف زاهدا حتى التصوف، يمضي منسربا في صمت من عالمنا الغليظ الذي لا قلب له، كما عاش في صمت، دون ناقد يرثيه أو جماعة تحيي ذكراه أو نقابة تعرض أعماله وتوثقها.. هكذا يبدو مصير الفنان الحقيقي في بلدنا عبثا بلا معنى، ويصبح نسيا منسيا قبل أن تمر على رحيله بضعة أسابيع!

ما أقسى مصير أبنائه من اللوحات (التي لم ينجب غيرها). لقد نجت من مذبحة صراع النفس مع اليأس منذ سبعة عشر عاماً، لتنتهي إلى مقبرة التجاهل والإهمال، وتلحق بمصير العشرات أمثاله من الشهداء.

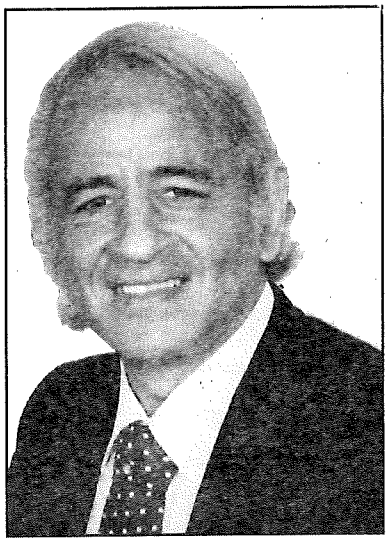
تمثال – حامد الشيخ بكرى



البسملة – حامد الشيخ بكرى



الجسد – حامد الشيخ بكرى



حسن خليفة

عازف الألم على أوتار الوطن

١

الزمان: خريف ١٩٦٠

المكان: مكتب رئيس الجمهورية. القاهرة

المشهد: شاب في العشرين من عمره يتقدم مترددا إلي مكتب الشكاوي عارضا مشكلته على الرئيس جمال عبد الناصر، متظلما من رفض كلية الفنون الجميلة قبوله طالبا بها، وهو الذي يمارس فن النحت بتوجيه أستاذه في مدرسة الخديوي إسماعيل الثانوية المثال الكبير إبراهيم جابر، ويساعده في تنفيذ تمثال الزعيم أحمد عرابي، ومن قبله نحت عدة تماثيل مثل هدي شعراوي، ولشخصيات عالمية مثل شيكسبير وتشارلز ديكنز وماري كوري وغيرهم، وطلب أن يُمثُل أمام لجنة تحكيم محايدة من أساتذة الفن لتقييم موهبته، مشككا في نتيجة اختبار القبول الذي عقد بالكلية وقيل إنه لم يجتزه.

كان جميع من حوله ينظرون إليه بإشفاق، فمثل هذه الأمور لا يقررها الرئيس ولا تعرض عليه أصلا، وأقصي ما يمكن أن يتوقعه هو قيام سكرتارية مكتب الرئيس بإرسال طلبه إلي عميد الكلية، الذي لن يستعصي عليه إرسال رد من كلمتين يعفيه من المسئولية: غير لائق!.. لكن قوة خفية كانت تملأ الفتى يقينا بأن الرئيس سوف يتبناه كأب، وإن كان في قرارة نفسه قد عقد العزم علي دخول الكلية بأي ثمن، إن لم يكن هذا العام فالذي يليه،.ولو بعد ثلاث سنوات، مثلما حدث لنحات فرنسا الشهير رودان، الذي رفضته أكاديمية الفنون الجميلة بباريس ثلاث مرات حتى قبلته أخيرا، فأصبح زعيم ثورة النحت الحديث بفرنسا فيما بعد!!

وبرغم يقينه الداخلي من استجابة الرئيس عبد الناصر لمطلبه، كانت المفاجأة فوق احتماله، حين

استدعته الكلية لتبلغه بقبوله بناء علي توجيهات الرئيس، ولم يصدق أو يهدأ له جنان حتى قرأ بنفسه تأشيرة الرئيس على طلبه، وكان نصها: "**إذا لم يقبل حسن خليفة في كلية الفنون فلمن أعدت إذن؟!**".

هكذا التحق بالكلية بعد شهر من دخول زملائه، وأقسم أن ينجح بترتيب الأول عاما إثر عام حتى يتخرج، وكان له ما أراده لكن بأي ثمن ؟

في النبذة التاريخية التي تصدرت كتالوج معرضه بعد رحيله عن عالمنا عام ١٩٩٩ كتب ما يلي (وهو ما راجعته زوجته ورفيقة كفاحه): " **... وكان له ما أراد بعد رحلة قاسية خمس سنوات ذاق فيها الأ مرين، كان يصاحب الألم والعذاب، يصاحب السهر بجفون واجفة ودموع جافة، حتى تخرج بترتيب الأول علي قسمي النحت بكليتي الفنون الجميلة بالقاهرة والإسكندرية معا بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف بنسبة ٩٣,٤ ٪ عام ١٩٦٤، وعين معيدا بالكلية، وسار علي الدرب يشجعه أستاذه الفنان جمال السجيني ..** "

٢

الزمان: ١٩٧١

المكان: الساحة الرئيسية لجامعة بيروت العربية بلبنان

المشهد: يقف النحات الشاب حسن خليفة فوق سلم خشبي مزدوج بارتفاع يزيد علي أربعة أمتار ونصف المتر، منهمكا في نحت تمثال بهذا الارتفاع للرئيس الراحل جمال عبد الناصر، بتكليف من الحكومتين المصرية واللبنانية، و بالقرب منه أسفل السلم تقف شابة لبنانية جميلة تدرس الأدب الفرنسي بالجامعة، لقد ربط الحب بينهما، ولم يعد يشعر مع قربها منه بأنه بعيد عن وطنه. كان حسن يعاني آلاما مبرحة خلال وقوفه الطويل فوق السلم بسبب تعب فقرات العمود الفقري، لكن فيض الانفعال الجارف والإيمان الصادق بالمهمة الكبيرة التي يقوم بها، فوق جرعة الحب المنعشة، أنسته جميعا آلامه ومنحته مزيدا من الحماس.

إن بداخله حبا هائلا للزعيم الذي يصنع تمثاله، حبا يتجاوز الدَّيْن الشخصي الذي يحمله له في عنقه، لتحقيقه أمنية عمره بدخوله كلية الفنون الجميلة، فقد كان أحد أبناء الطبقات التي قامت الثورة لإنصافها، ومن أفكار الزعيم تكونت البنية الأساسية لأفكاره وقناعته طوال مشوار حياته، فقد آمن حتى الموت بالحرية والعدالة الاجتماعية والوحدة العربية، وكان "السياسي" يعيش ويتفاعل في أعماقه مع "الفنان"، بل إنهما في الحقيقة شخص واحد، لذا لم يكتف بالهم الثقافي والجمالي، ولا بهموم حياته الشخصية، في ظروف متخلفة لا تسمح للإنسان بالخلاص منها بالموهبة والكفاح

وحدهما، بل -قبل ذلك وبعده- "بمؤهلات" أخرى لا يجيدها ولا يحبها، بل انشغل دائما بهموم الوطن، الذي اتسع معناه عنده ليشمل الأمة العربية، وكان رحيل جمال عبد الناصر المفاجئ في سبتمبر ١٩٧٠ صاعقة لكيانه أوشكت أن تدمره تدميرا، بل لعلها كانت أكثر هولا من صاعقة هزيمة ١٩٦٧.

لذلك وجد في تكليفه بعمل هذا التمثال الصرحي بساحة جامعة بيروت خلاصا من شعوره بالعذاب والعجز عن فعل شئ في مواجهة الكارثة. من هنا جاء الإهاب الأسطوري الشاهق، والملامح الشامخة بالاعتداد والتحدي للفناء والهزيمة في هيئة وقسمات وجه الزعيم المتطلعة إلى السماء واللانهائية، فيما تمسك يده اليمنى بوثيقة لعلها الميثاق الوطني الذي لن تمحوه الأيام.

وهكذا خرج حسن خليفة من هذه التجربة الفنية بعدة مكاسب: شفاؤه المؤقت - أولا- من إحساسه المحبط بالعجز أمام الهزيمة ومأساة رحيل الزعيم، وتحققه الكبير- ثانيا- كفنان وسط طلائع الجماهير العربية المثقفة بعمل ميداني يخاطب الأجيال، واكتسابه - ثالثا - خبرة تقنية وتعبيرية عالية في مجال التماثيل الميدانية، وحبه - رابعا - الذي توج بالزواج واستمر كواحة ظليلة لحياته حتى آخر أيامه، كما خرج من هذه التجربة بآلام فقرات الظهر التي لازمته أيضا حتى النهاية!

٣

الزمان: ١٩٧٦

المكان: كلية الفنون الجميلة بالقاهرة.

المشهد: إعلان ترشيحه لبعثة إلي فرنسا لدراسة فن الميدالية .

لقد كان يتملكه طوال السنوات الثمانية التي تلت تخرجه، إحساس مقيم بأن هناك من يقف في طريق هذه البعثة، وهو يرى زملاءه واللاحقين له يسافرون في بعثات متلاحقة إلي دول أوربا المختلفة فيما عداه، حتى أستاذه ورائده جمال السجيني كف يده عن مساندته بعض الوقت، وخيل إليه أنه يقف في جانب المناوئين له، وربما كان مغالياً في ظنونه، وربما كان لها ما يبررها، نتيجة وشايات أو أحقاد دافعها الغيرة من تميزه، وقد تكون نتيجة لنزعته الاستقلالية واعتداده الشديد بنفسه، الذي حال بينه وبين استرضائه من يملكون المنح والمنع!

لكن الأستاذ السجيني -الذي عاني هو أيضا، حتى الموت، من إحساس مشابه بالغبن- سرعان ما عاد إلى احتضان تلميذه وتبني قضية بعثته، بل وشجعه على اختيار نفس تخصصه القديم وهو "الميدالية" حين درسها في إيطاليا أواخر الأربعينيات، بالرغم من أن رسالة الماجستير التي حصل عليها حسن كانت عن تماثيل الميادين، فوجدها فرصة جيدة للجمع بين دراسة التخصصين في باريس،

ولقد استدعى ذلك أن يبقى هناك سبعة أعوام متصلة، فتأخر لهذا السبب عن زملائه الذين سارعوا بإنجاز مهمتهم في أقصر وقت وعادوا إلي مصر ثم أخذوا دوره في الترقية وأصبحوا فيما بعد رؤساء له!

غير أن ما حققه في فرنسا خلال هذه السنوات السبع أكثر بكثير جدا من مجرد الدراسة الأكاديمية، وأكثر ثراء من أية ترقيات وظيفية، لقد تحقق كفنان مبدع وسط حركة فنية دولية تموج بمختلف التيارات الفنية، وكانت تتنازعه نزعتان متعارضتان: الأولى أن يواكب تيارات الحداثة الأوروبية التي تفرض نفسها في كل معارض الفن بباريس، جاعلة من الشكل البحت مبدأها ومنتهاها، بل ومتجهة نحو تحطيم الشكل ذاته وصولا إلى اللا شكل، أو إلى شكل يقضي نهائيا على مفهوم النحت ليصل إلى صيغة هجين تجمع بين المخلفات والنفايات الصناعية والمنزلية في تركيب عشوائي يتكامل مع المحيط الفراغي الذي يعرض فيه، وهو ما يسمى بالأعمال المركبة أو التجهيزات الفراغية. والنزعة الثانية: أن يظل على وفائه لمفهومه الراسخ عن فن النحت، الذي يستوعب قيم النحت المصري القديم والحديث أيضا، كما قدمه مختار والسجيني، وقد واجه كل منهما نفس الأزمة أثناء دراسته في أوروبا بين بدايات القرن العشرين وأواسطه، ونجحا في تحقيق صيغة جمالية ثالثة، تستفيد من منجزات الفن الأوروبي الحديث، وتستبقي جوهر القيم الاستاطيقية في تراثنا الحضاري، وجوهر الشخصية المصرية الأصيلة، متجنبة المحاكاة الوصفية للطبيعة والواقع، متطلعة إلى استخلاص معان كلية مطلقة للتحرر والنهضة.

هكذا حل حسن خليفة المعادلة الصعبة، فزاوج في أعماله الفنية التي أنجزها في باريس خلال سنوات بعثته السبع، بين سكونية (أو لِنَقُل: سكينة) الكتلة الصرحية في النحت المصري القديم، وبين دينامية الحركة في النحت الحديث، مع تحليل الكتلة وتحريرها من منظورها الوصفي، بامتلاك الجرأة على الهدم والبناء، واستعان على ذلك بمنجزات مدارس التكعيبية والتعبيرية والتجريدية والبنائية، متخففا من أي شعور بضرورة إضفاء القداسة أو الوقار المجاني الأجوف على الشكل، وكذا من وجوبية التمثل بالتراث القديم أو بمظاهر البيئة الشعبية، التي يلجأ إليها البعض استدرارا للتعاطف الوقتي أو لفت الانتباه، دون أن يؤسس كل من هؤلاء مشروعه الجمالي الخاص على أرض صلبة.

لكن الالتزام الوحيد الذي التزم به هو تعبير العمل الفني عن معنى إنساني عميق، ولم يكن "خليفة" بحاجة إلى البحث عن هذا المعني، فهو يعيش دوما: الألم الإنساني، فالألم هو النبع الأساسي لحياته وأعماله، إنه كالنزيف الداخلي الذي لم يتوقف حتى في فترات السلام والتحقق والاستقرار في حياته، ولا نستطيع الزعم بأن ذلك راجع بالضرورة إلى معاناة خارجية كالمرض أو الظلم أو الفشل أو الفجيعة

في عزيز، لكن ما يمكن أن نؤكده هو أنه كان يعتصره إحساس دائم بالمأساة الإنسانية، وبالتناقض الكامن في جوهر الوجود البشري، وكان يذوب ألما أمام ظلم الإنسان للإنسان، ومن ثم آلام مجتمعه والعالم من حوله.

أنقول إنها طبيعة رومانسية ولد بها ووجدت ما يغذيها في الواقع؟ أم أنها تنبع من حالة اكتئابية عارضة أو مزمنة؟ أم عن موقف فلسفي من الوجود..؟؟ إنها جميعا احتمالات قائمة تجد ما يبررها. أيا كان الأمر فقد جاءت اختيارات أعماله الفنية تجسيدا لمعاني الألم والحزن والضياع: فتاة تنحني وتتكور حول نفسها في لوعة الشعور بالوحدة، شخص منزوع القلب نافر العضلات يجلس بقوة الطغاة فوق شئ أشبه بجمجمة، عازف يحتضن قيثاره في التحام عضوي حتى الذوبان، وجه مكدود لسيدة ثقيلة الجفون زائغة النظرات، أم تحتضن وليدها بكل الرعب من هول مقتحم.. !

وبهذا العزف المحموم فوق أوتار مشدودة، تقدم بأعماله عام ١٩٨٠ إلى صالون باريس الدولي الذي يقام كل عام، جامعا آلاف الفنانين الفرنسيين والأجانب، وتخصص له جوائز كبرى تجعله مساويا لمهرجان الأوسكار في السينما، وكان طموحه إلى حد المخاطرة حين قذف بنفسه منفردا في هذا المضمار، دون هيئة أو حملة نقدية تدعمه، كشأن الفنانين المحترفين في مثل هذه المناسبات، لكنه كان ممتلئ القلب والذاكرة بجده المثال مختار وجده المصور محمد ناجي حين فعلا ذلك في العشرينيات وفازا بغير "لوبي" مصري أو عربي يقف وراءهما بالميدالية الذهبية للأول وبشهادة الشرف للثاني، متقدمين على فناني فرنسا والعالم، مختار بتمثاله نهضة مصر، وناجي بلوحته موكب إيزيس .. فلم لا يفعلها الحفيد وهو يملك الموهبة والعناد؟! وقد سبق له أن فعلها وفاز قبل ذلك بثلاث سنوات، حين حصل على جائزة البور تريه "لبول ماير" بفرنسا عام ١٩٧٧، لكن الأمر هذه المرة جد مختلف!

وابتسم له الحظ، ففاز بالميدالية البرونزية (الجائزة الثالثة) في النحت الميداني عن تمثال "اللحن الحزين" !

٤

الزمان: ١١مايو ١٩٨١

المكان: قاعة جراند باليه بحي الشانزليزيه بباريس

المناسبة: توزيع جوائز صالون باريس الدولي للفن لعام ٨١ بمناسبة مرور قرن على إنشائه.

المشهد: هيئة التحكيم المكونة من ٢٠ من كبار فناني ونقاد فرنسا على المنصة، إلى جوار زوجة رئيس الوزراء السابق. ويتقدم الفنان حسن خليفة (٤١سنة) ليتسلم الميدالية الفضية في النحت عن

تمثاله "عذاب الإنسان"

وأترك للفنان وصف مشاعره في هذه اللحظات من خلال مقال له بجريدة الشباب العربي:

" ... ويتكرر المشهد الجميل، وينادي رئيس الصالون اسمي متعثرا كالعادة! (يشير الفنان إلي ما حدث في العام الماضي عند حصوله على الميدالية البرونزية في نفس المعرض) ... تقدمت بخطاي حاملاً كفاح ومجهود عمل مضني شاق، وتذكرت مراحل مولد فكرة وعمل تمثال "المعاناة والعذاب" الذي يرمز للحياة وقوتها الهائلة وضغطها وثقلها على الإنسان الذي لا يملك إلا الألم والأنين، فمن منا لا يملك شيئا من المعاناة في هذه الحياة؟ (.....) ولم يخرجني من تأملاتي سوي برق الفلاش المنبعث من الكاميرات أثناء الاحتفال العظيم، فعشت لحظتي سعيدا، وتوقفت معاناة فكري لحظات، وقبل أن أغادر الصالون تولدت في فكري الخطوط الأساسية لتمثال "الضياع" واختمرت الفكرة تماما لكي أستعد بها للعام القادم!"

حتى في لحظات النشوة العظمي بالفوز لا تواتيه إلا فكرة "الضياع" لعمله الفني الحديد!... والعجيب أنه يتبع ذلك بقوله: **"طمعا في الحصول على الميدالية الذهبية... ولم لا؟!"**

وكأنما يستشعر دهشتنا فيبادر قائلا:

"ولعلك سيدي القارئ تسألني سؤالا، أعرف أنه يدور في أذهان كل الزملاء، وهو: لماذا كل هذه الموضوعات الحزينة؟.. "اللحن الحزين".. "اليتيمة".. "المعاناة والعذاب".. "الضياع".. فأقول: ولم التفاؤل ونحن نعيش هذه الموضوعات في واقعنا؟.. فاللحن الحزين دوّى صداه في قلبي عقب هزيمة ١٩٦٧ وموت الأعزاء وضياع كل غال، وتمثال اليتيمة هو تعبير صادق عن اليتيم، وكم منا يعيش يتيما!.. والمعنى هنا ليس فقدان الأم والأب، بل يتم الحياة نفسها.. والمعاناة والعذاب: كم منا يعمل ويكد ويعاني ويتعذب في اليوم مرات ومرات، بينما فئات قليلة تتحكم في الرزق والحياة، فتظل تكبت أنفاس الكادحين وهم يعانون ويتعذبون ولا يملكون غير الأنين.. أما "الضياع": فالعالم كله يعيش فيه دون أن يدري.. ولكن أين المفر؟.. الضياع الآن موجود في أوربا وأمريكا وسائر البلدان المتقدمة، وهو ضياع نفسي نتيجة التقدم، أما ضياع الإنسان العربي فهو ضياع العيش والنفس.. وكيف لا.. والعدو يرقص أمامنا هادئا مستهينا بمقدرتنا وقوتنا، وكلما تزايدت فرقتنا ازدادت هوة الضياع.. فلا حاضر .. ولا مستقبل .. ولا مكان للعربي إلا بالعرق والجهد.. وأخيرا ستظل أناملي تعبث وتعزف اللحن الحزين، على أوتار الواقع الأليم!"

و"**أنامله التي تعزف**" ليست تعبيرا مجازيا من حسن خليفة، فهو في الحقيقة عازف ماهر على العود، لم يكتف فيه بالهواية، بل درس العزف دراسة منهجية لعدة سنوات بمعهد الموسيقى العربية (بالقسم المسائي) فور تخرجه من كلية الفنون الجميلة، إلى جانب أنه كان يملك صوتا عذبا غنى به

الكثير، وكان بوسعه أن يشق طريقه محترفا في هذا المجال لو أراد، لكنه آثر أن يحتفظ بهوايته لنفسه والمقربين إليه، ولعلها قد انعكست شجنا رومانسيا على منحوتاته، بإيقاعات غنائية يجللها الحزن.

ولا نعرف إذا كان قد تقدم بتمثاله "الضياع" إلى صالون باريس ١٩٨٢ كما تعهد يوم حصوله على الجائزة الفضية في العام السابق أم لا .. إلا أن سيرته الذاتية في دليل معرضه الأخير تتضمن حصوله على الميدالية الفضية في صالون "شارتر" الدولي عام ١٩٨٢ عن تمثال "الضائعة"، وربما كان هو العنوان الذي اختاره لفكرته السابقة بعد تنفيذها.

٥

الزمان: أواخر ١٩٨٢

المكان: كلية الفنون الجميلة بالقاهرة

هكذا عاد حسن خليفة إلى وطنه ليستأنف عمله مدرسا للنحت بالكلية، مستقطبا حوله أجيالا جديدة من الطلبة الذين أحبوه انسانا وفنانا معا، فقد كان قادرا على إذابة أية حواجز بينه وبين الشباب، وعلى بث أفكاره وآرائه في وجدانهم بحميمية الأب أو الأخ أو الصديق، وكان خيط التواصل ممتدا كذلك بينه وبين بسطاء العاملين بالكلية، من موديلات وعمال وموظفين، انطلاقا من طاقة التعاطف الإنساني بداخله مع الكادحين والمهمشين، ولم يكن يدري أن هذه الصفات توسع الفجوة بينه وبين كبار الأساتذة والزملاء بالكلية، ما جعله يفضل الانسحاب بعيدا عنهم، زاهدا في أية مناقشة أو صراع مهني حول بعض المكاسب.

وامتد انسحابه هذا إلى مجمل الحركة التشكيلية في مصر، فلم يسع إلى المشاركة في المعارض العامة، أو التقرب إلى ذوي السلطة في الحركة وأعضاء اللجان الرسمية، الذين يُقيّمون الفنانين بمعايير ذاتية عند منح الجوائز وفرص العرض والتمثيل في الخارج والمشاركة في المهرجانات الدولية، وهي معايير تختلف كل الاختلاف عما اعتاده في باريس، وبادله أصحاب السلطة وأعضاء اللجان نفس الشعور، فتم تجاهله تماما من وزارة الثقافة في كافة البينالية المحلية والدولية، وفي التكليفات بأعمال نحتية للجهات الحكومية، حيث كانت حكرا لذوي الحظوة والمتكيفين وحملة المباخر والآكلين على كل الموائد!

ولا شك أيضا أن هذه المشاعر السلبية -التي لم تفارقه طوال سبعة عشر عاما- قد انعكست على دافعيته للإبداع، بل ولعرض أعماله، فباستثناء معرض واحد أقامه عام ١٩٨٤ لم يقم أي معرض آخر حتى وفاته، حيث قامت السيدة رفيقة حياته مع ابنته الوحيدة -بلا أية مبادرة أو مساعدة من الدولة-

بإعداد المعرض الثاني له بعد وفاته بعام كامل، وتحملتا نفقات طبع كتيب عن حياته وأعماله، واختار له المسئولون عن مجمع الفنون بالزمالك أصغر حجرة وأكثرها تهميشا بالنسبة للقاعات العديدة الشاسعة بالمبني، ثم تكرموا عليه بمساحة مجاوره للحجرة كانت مخصصة كجراج لسيارة مدير المجمع وليست مهيأة أساسا كقاعة للعرض، ثم تفضلوا عليه بنثر بعض تماثيله في الفناء المواجه للحجرة فبدت ضائعة وسط الأشجار والنباتات، ولم ينتبه كثير من الزائرين إلى أنها تخص الفنان لعدم وجود لافتات تشير إلى أنها امتداد للمعرض، هذا في الوقت الذي خصصت قاعة كبيرة بالدور الأول لعرض قطعتين اثنتين من الحجر ألقيتا على الأرض تخصان نحاتا أجنبيا، وظلت بقية أجنحة القاعة فارغة مظلمة، فياله من احتفال يليق بذكري فنان قومي كبير!

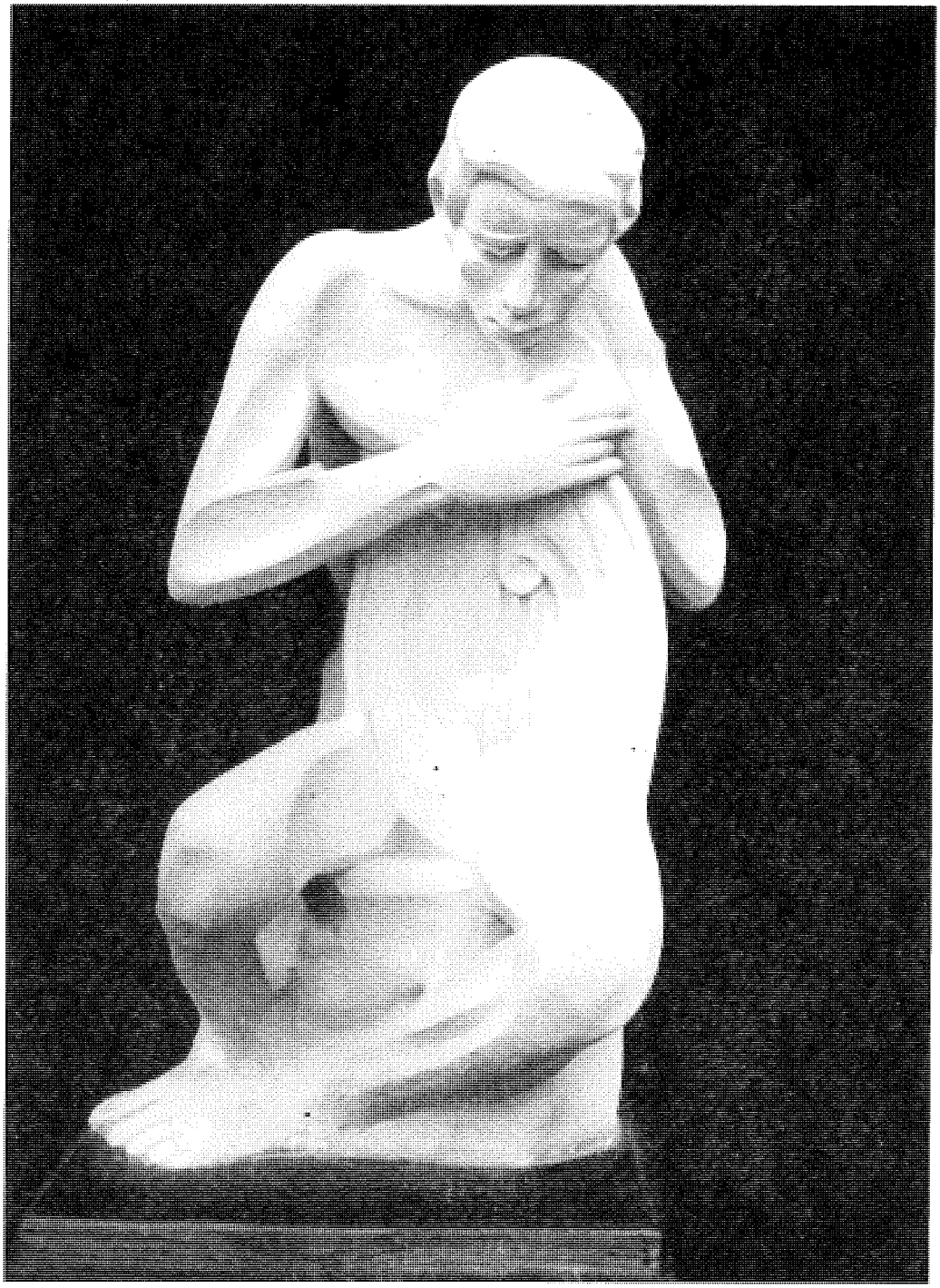
الحالة الوحيدة التي كان يخرج فيها خليفة من عزلته ويستعيد من خلالها توهجه، هي الأعمال الوطنية، وأبرزها لوحته الصرحية بالنحت البارز عن العبور ببانوراما حرب أكتوبر (بطريق صلاح سالم)، وتمثاله عن لحظة رفع العلم على خط بارليف. وهو مقام حاليا بالساحة الرئيسية بمكتب رئيس الجمهورية بمصر الجديدة، بعد أن فاز عنه بالجائزة الأولي في المسابقة التي أقيمت حول هذا الموضوع.

لكن .. وبرغم نبل الدافع الوطني لإنجاز هذه الأعمال، فإنها تمثل ردة عن منجزاته الجمالية فترة إقامته بباريس، إلى الطابع الأكاديمي التقليدي الذي سبق أن تخطاه، إن الذاكرة البصرية المعتادة لمدركات الواقع، مع الهيمنة المطلقة "للموضوع" على الشكل غلبتا على النزعة الحداثية المتحررة الميالة إلى التحليل والتركيب للشكل، فجعلتا من هذه الأعمال أنساقا أقرب إلى الكليشيهات المحفوظة لفن المناسبات، ولعل الموقف السياسي للفنان، مع رغبته في الخروج بفنه إلى الجماهير بما يتناسب مع قدرتها على التذوق، إلى جانب حرصه على الفوز بالتواجد بفنه في المواقع الحساسة التي اشترك في المسابقة حولها أو دعي للمشاركة فيها، كان كل ذلك وراء عودته إلى هذا الأسلوب التقليدي، لكن هذه الأعمال -في المحصلة الأخيرة- تنم عن مقدرة فذه على السيطرة على الكتلة، وربطها بالمعاني الرمزية التي استهدفتها.

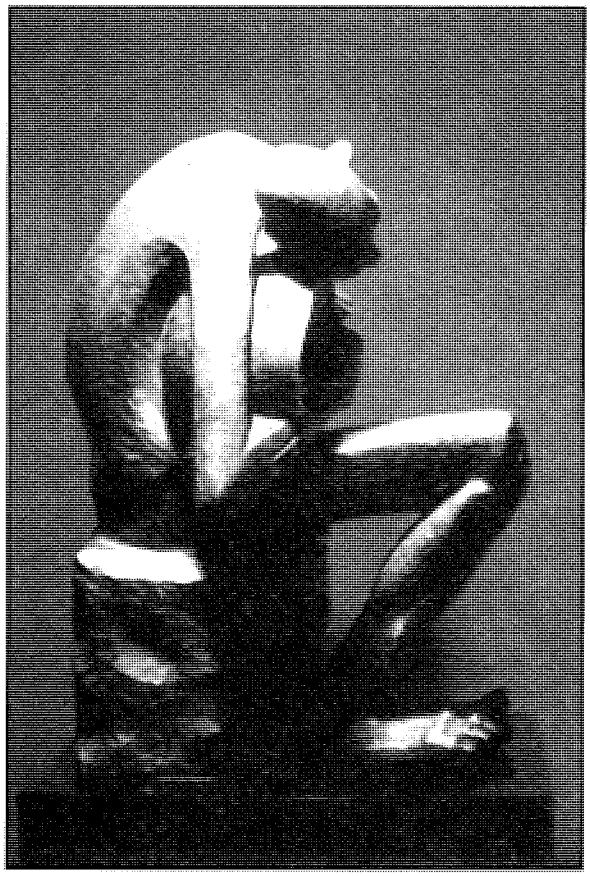
وينبغي ألا نغفل جانبا آخر لا يقل أهمية من تراث الفنان، وهو أعمال فن الميدالية، فهي تمثل عنده أعلى مستوى لهذا الفن، حيث خلد من خلالها عشرات الرموز الوطنية والفنية والأدبية في تاريخنا المعاصر، (مثل شخصيات سليمان نجيب، توفيق الحكيم، نجيب محفوظ، ثروت عكاشة، صلاح جاهين، كمال الملاخ، الحسين فوزي، صلاح عبد الكريم،..) واستطاع الجمع بأستاذية بين ملامح الشخصية من الداخل والخارج في وضع جانبي، فيما يمثل البورتريه الدائري بين أعماله درجة عالية من الرصانة والقوة مع الاقتصاد في التفاصيل، متأثرا بأجداده المصريين القدماء.

لقد ظل الجرح الإنساني ينزف في أعماقه وهو في منفاه الاختياري رافضا مرفوضا بالنسبة للمؤسسة الرسمية للفن، بينما يتقدم تلاميذه الصفوف ويحصدون الجوائز ويتبوءون أماكنهم في المتاحف ويمثلون مصر في المحافل الدولية (بغير جدارة في كثير من الأحيان!)، لكن دماءه النازفة، بدلا من أن تخصب إبداعه الفني وتشعله بالثورة، ظلت تتسرب إلى أعماق روحه حتى اختنق بها، وأورثته المرض العضوي الذي أودي بحياته فجأة وهو في التاسعة والخمسين من عمره..

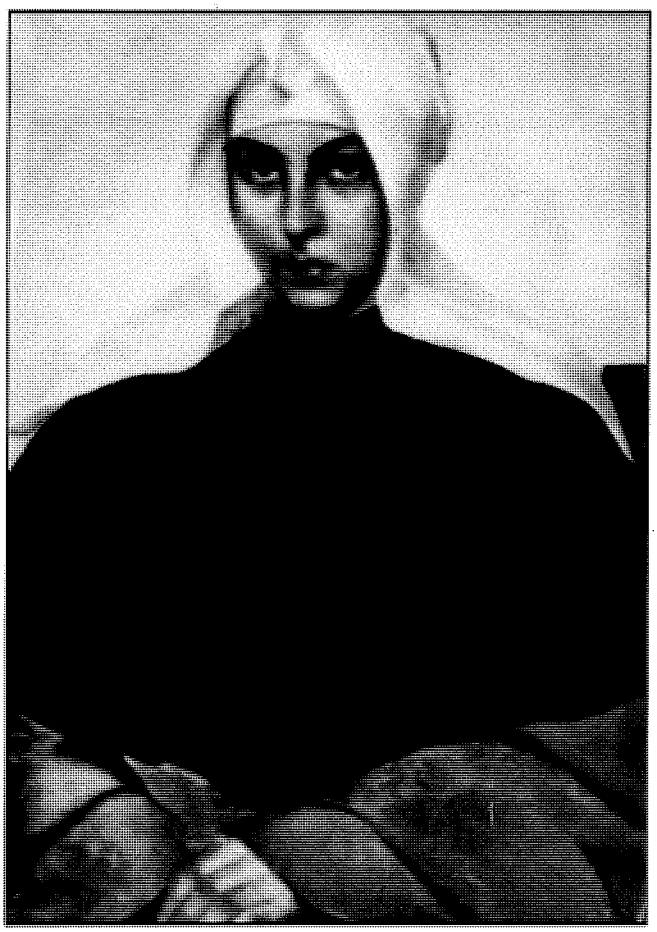
وإذا كانت أغنيته قد احتبست في مضيق الحزن والألم، وشارك أغوات الفنانين وسدنتهم في خنق حباله الصوتية قبل أن يشرق بأغانيه الربيعية، فإن قطعة واحدة من أعماله -مثل "اللحن الحزين"- كفيلة، بإشعاعها الوهاج، بفضح هزال أعمالهم وشحوبها البائس وقت توليهم بيت المال والسلطان!



ذكريات – حسن خليفة



الألم – حسن خليفة

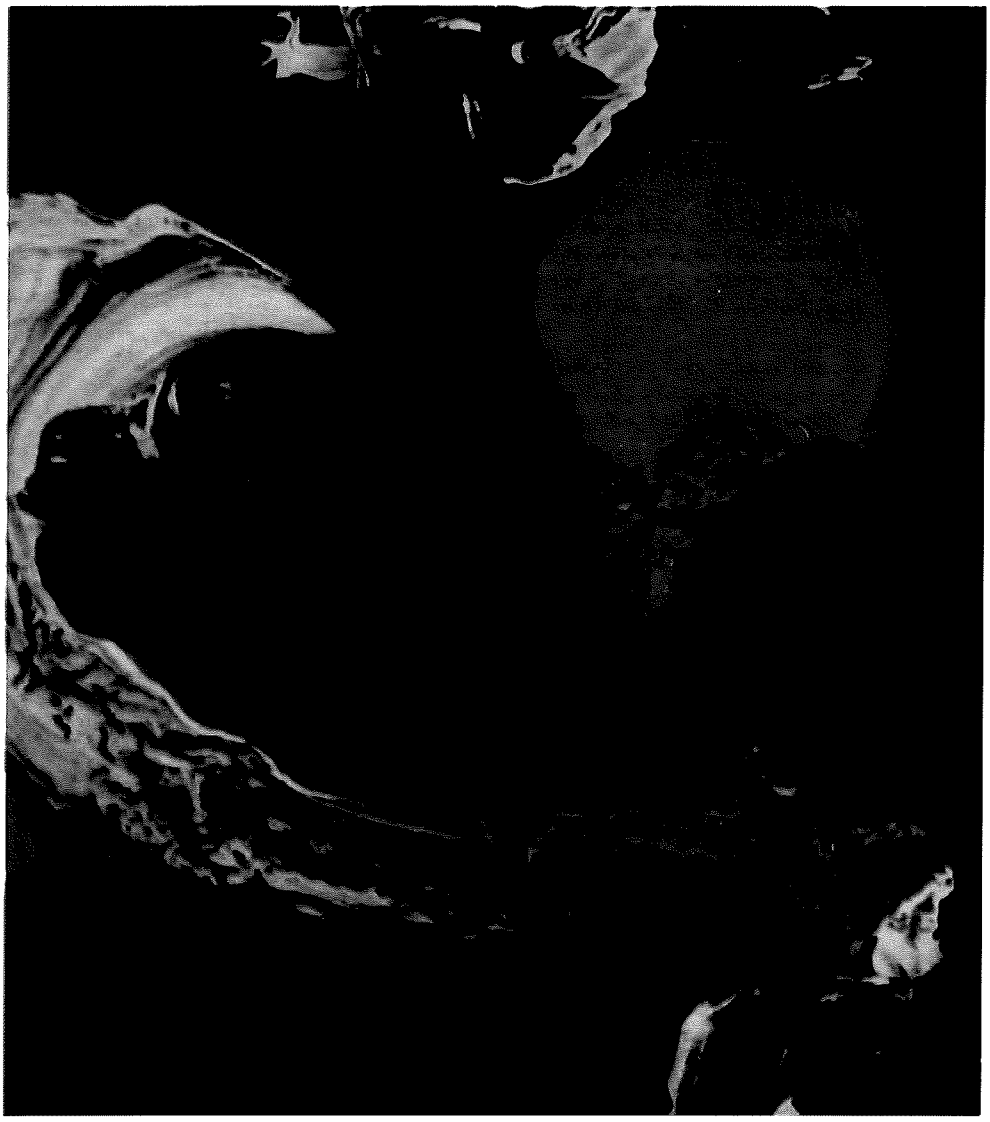


الراهبة – أحمد صبرى

بعد الحمام – نحميا سعد

فرح زليخة – عبد الهادى الجزار

البيانولا – حامد ندا



حوار كونى – فؤاد كامل

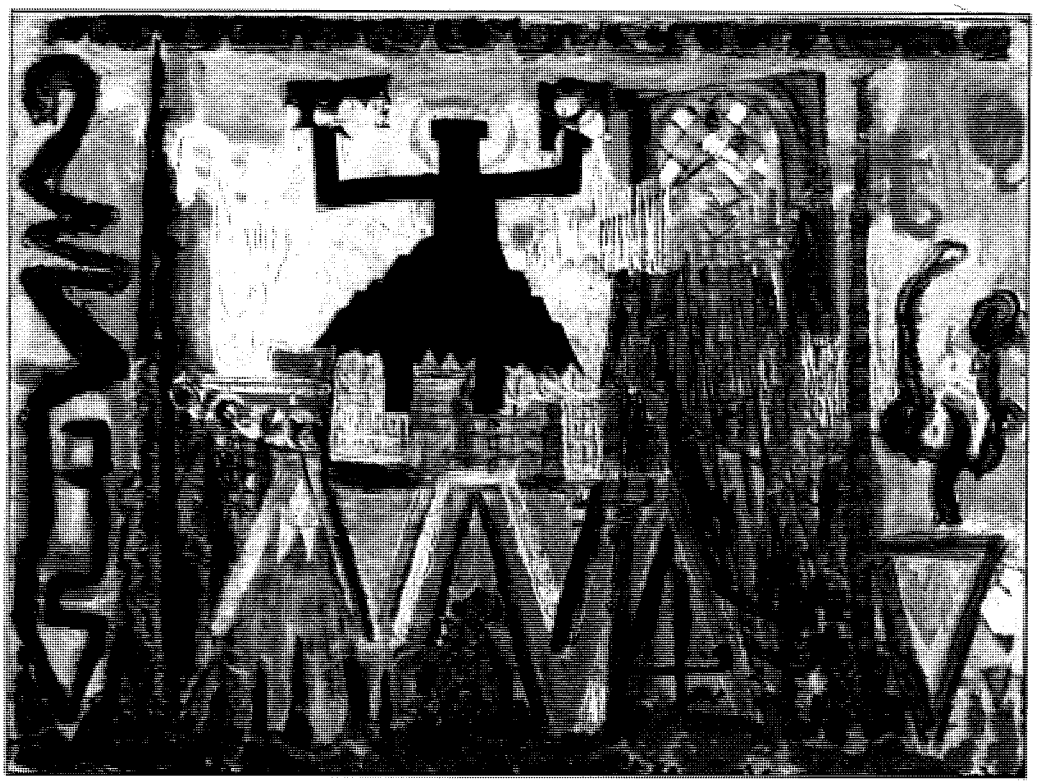
ملحمة أكتوبر – يوسف سيدا

ابتهال – حامد عبدالله

قرية نوبية – أدهم وانلى

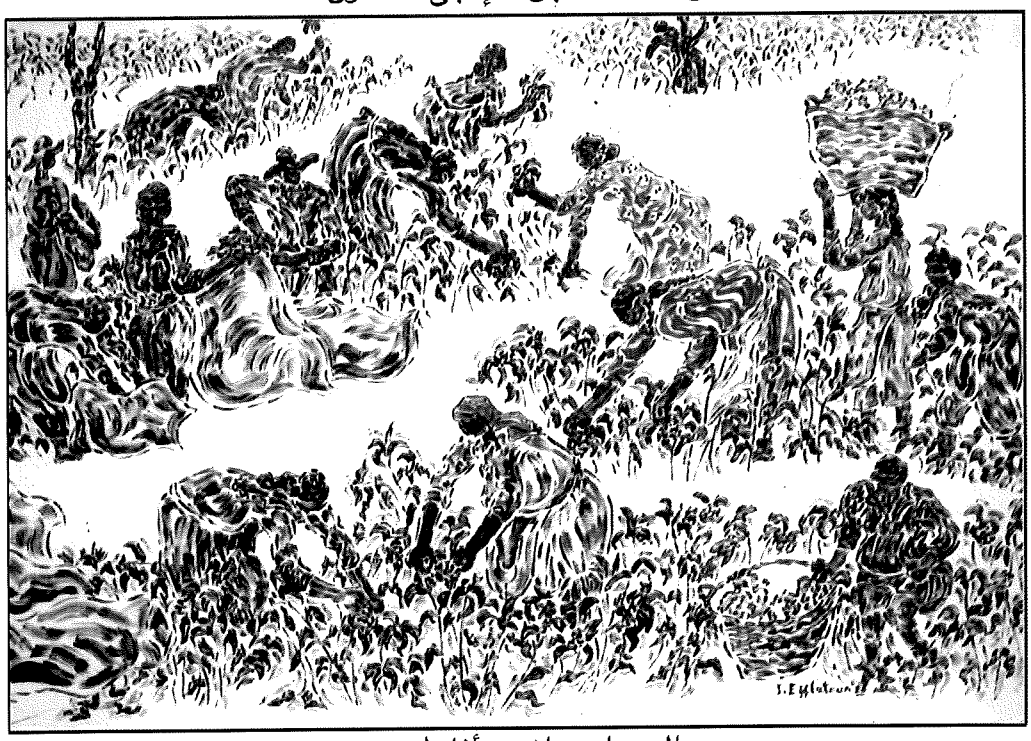
بيوت النوبة – سيف وانلى

إلى السوق – مارجريت نخلة



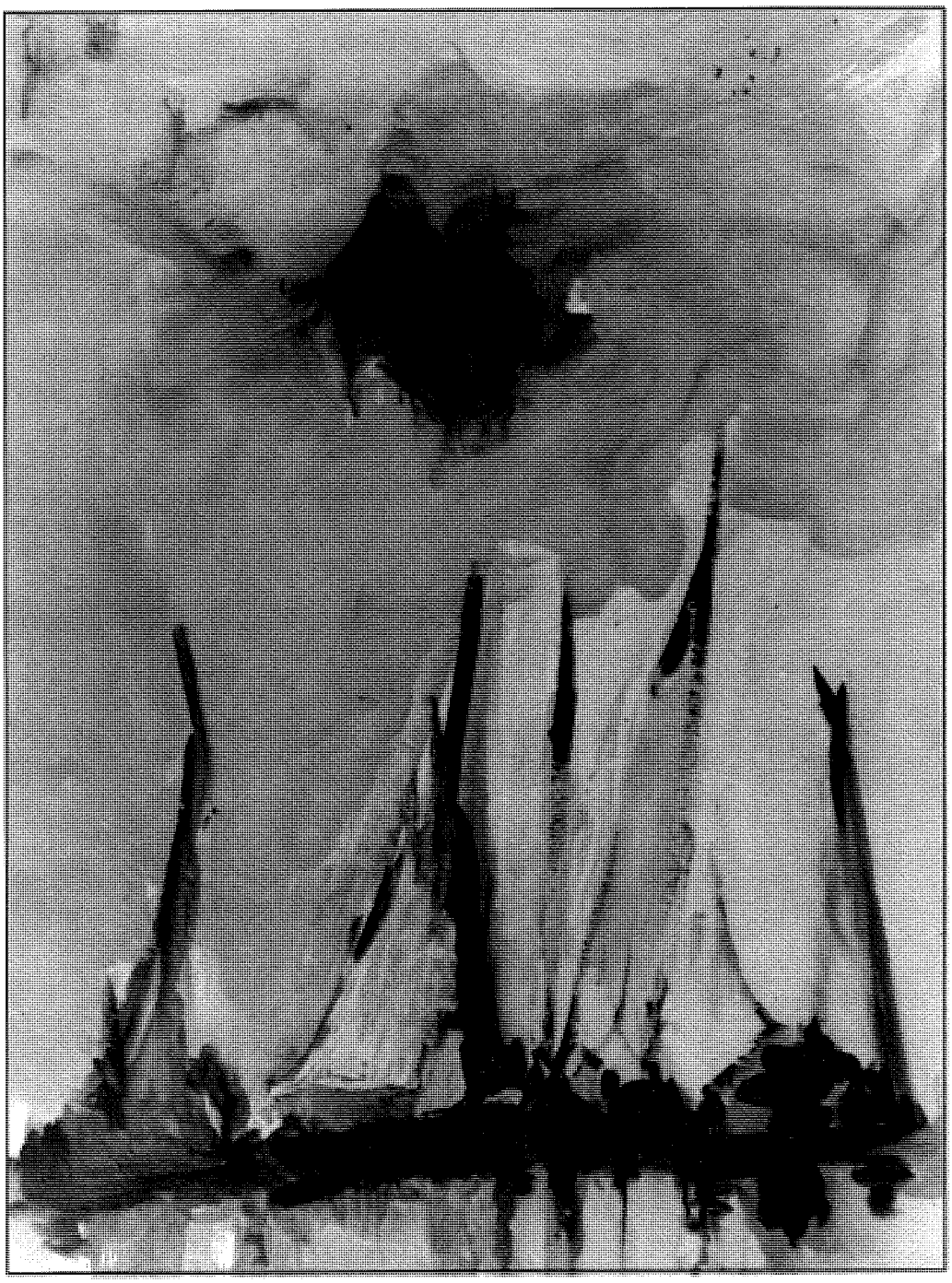
عروسة شعبية – عفت ناجى

من نافذة السجن – إنجى أفلاطون



الحصاد – إنجى أفلاطون

المصباح – تحية حليم

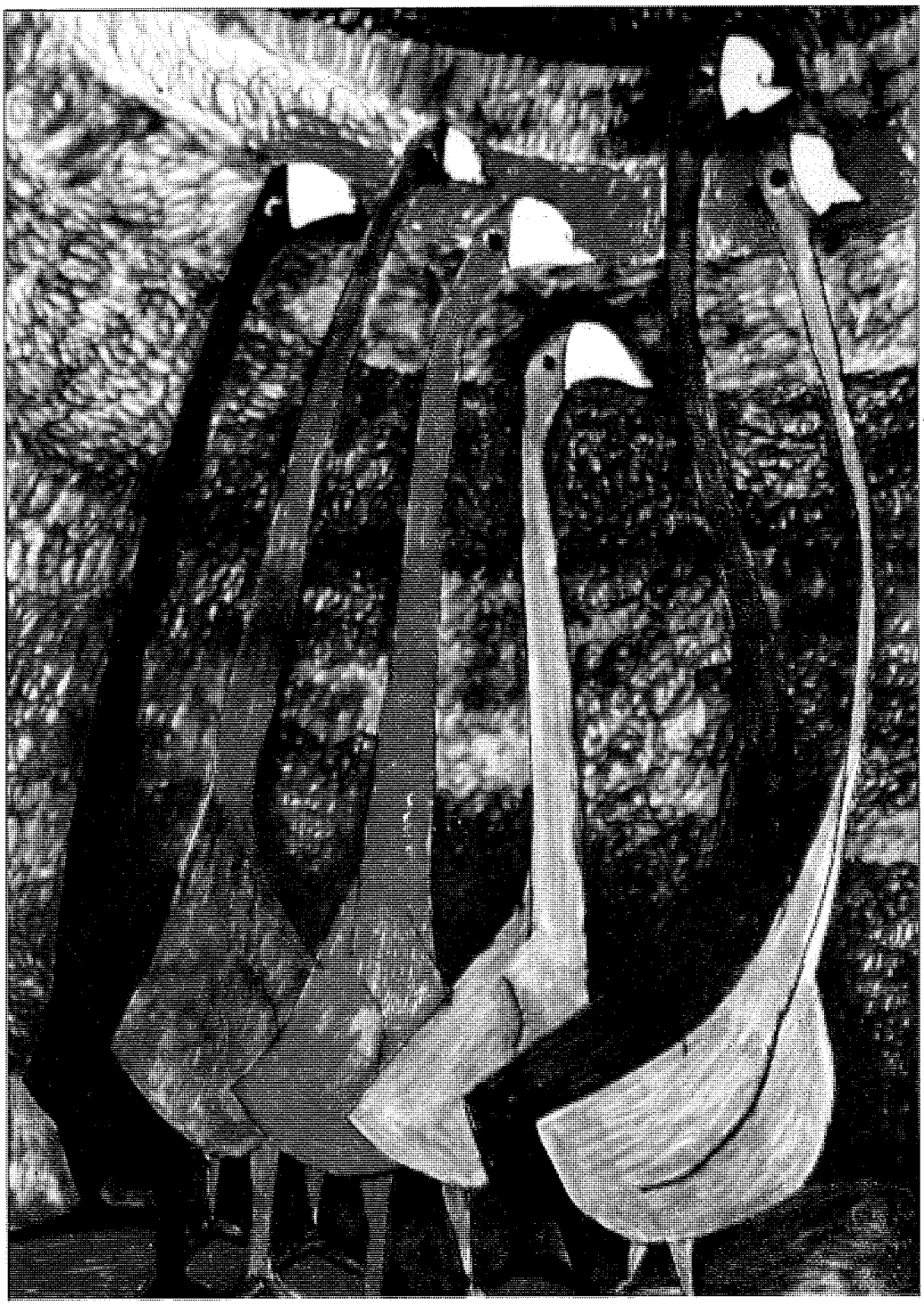


أشرعة فى الغروب – فريدة ذو الفقار

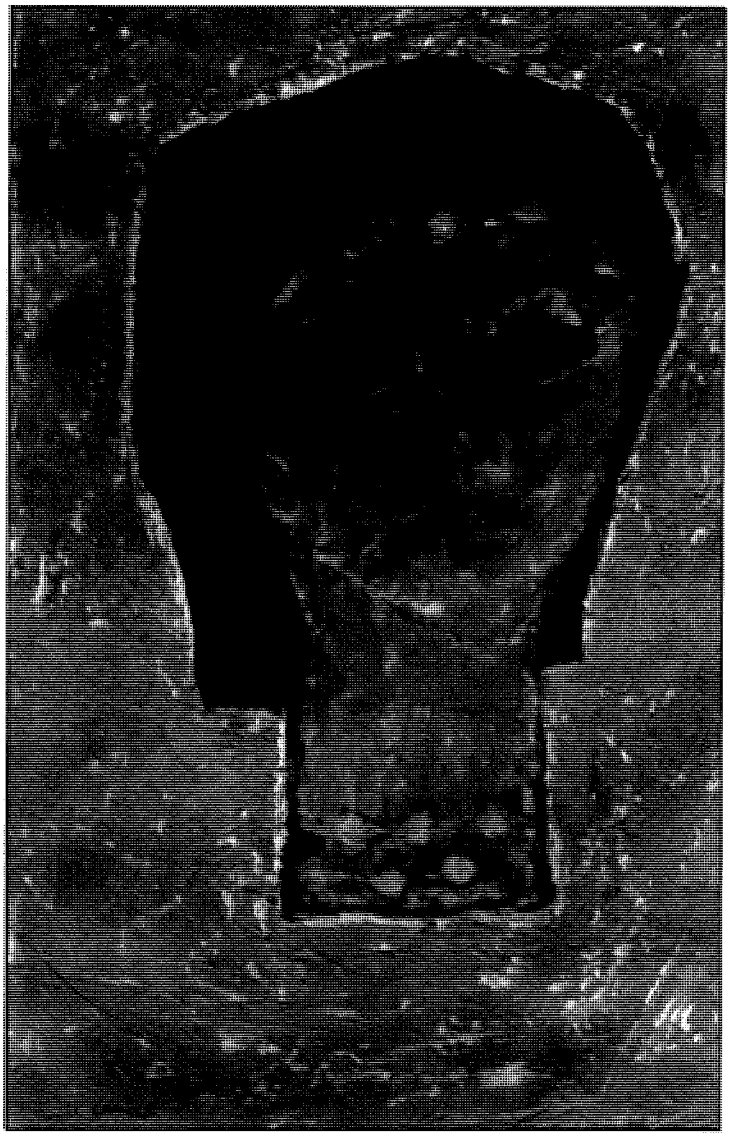
قال الراوى – عبد السلام الشريف

الدلالة – الحسين فوزى

صورة الفنان فى السجن – حسن فؤاد



سرب الأوز – محمود البسيونى



رأس فتاة – محمد شفيق

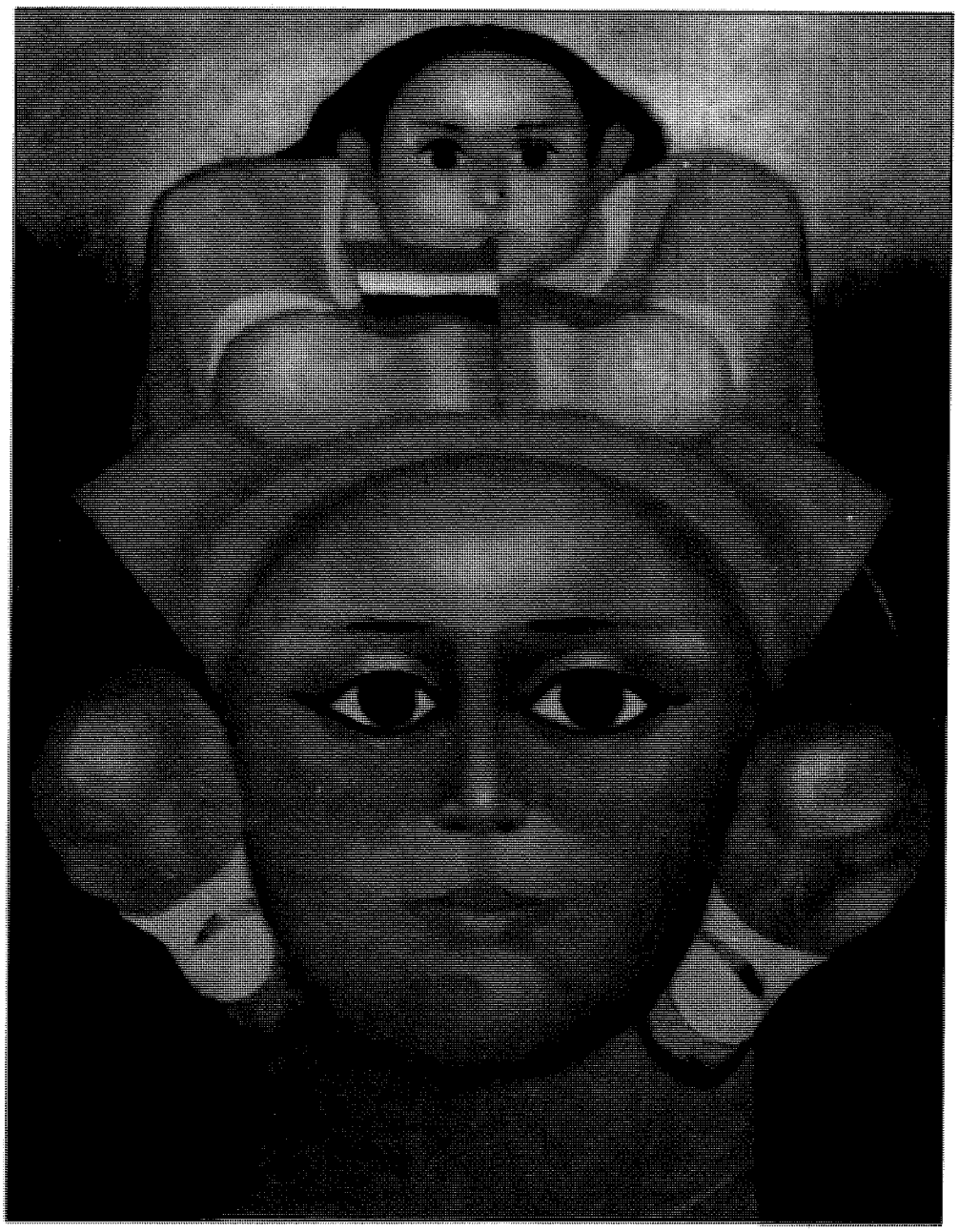
أمومة – محمد نبيه عثمان

حريق القدس – حسن محمد حسن

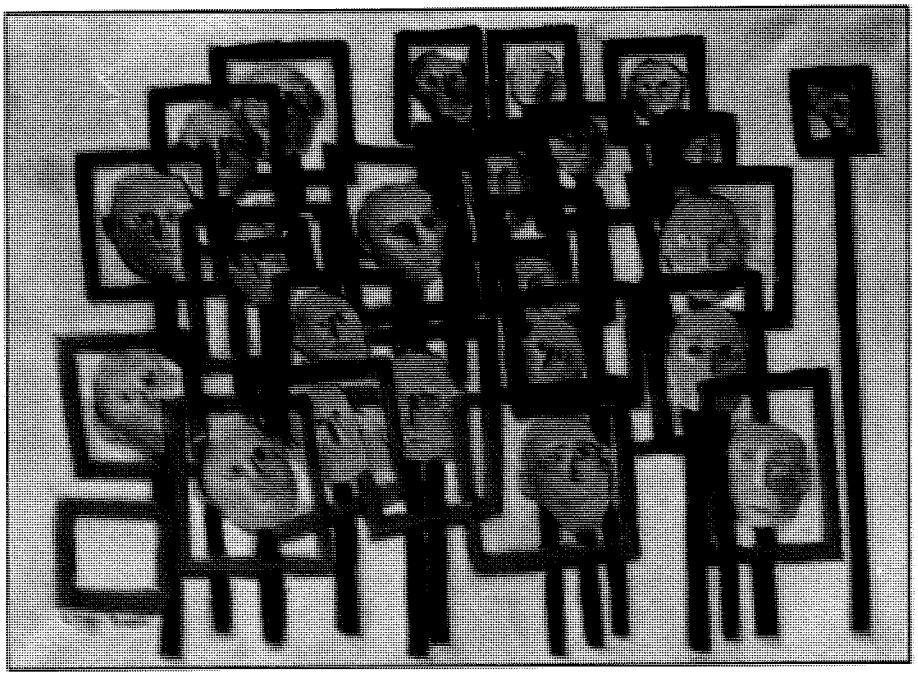
فى انتظار الغائب – محمود عفيفى

وجه – كمال خليفة

تكوين – سعيد العدوى



أمومة – عبد المنعم مطاوع



إطارات ووجوه – زكريا الزينى

زهور – حامد الشيخ بكرى

فهرس

مقدمة:

قبضة اغتيال المبدعين ٥

الفصل الأول: فاتحة الشهداء ٩

- أحمد صبرى: أول المعلمين وأول الشهداء ١٢
- نحميا سعد: نزيف بالصدر.. أم نزيف بالقلب؟ ٣٢

الفصل الثانى: فرسان عصر الجماعات ٣١

- عبد الهادى الجزار: فى مواجهة خرتيت أسمه الموت ٣٤
- حامد ندا: فيلسوف العبث يسقط عبثاً ٤١
- رمسيس يونان: انفجار عالم قديم ٤٨
- فؤاد كامل: لوحاتى عشق وعجب ومغامرة ٥٥
- يوسف سيدة: العزف بالحروف والأرقام ٦١

الفصل الثالث: خوارج الجماعات والمؤسسة الرسمية ٦٧

- حامد عبد الله: وطن من الحروف والألوان ٧٠
- الشقيقان سيف وأدهم وانلى: سيمفونيات صداحة بالخطوط والألوان ٧٩

الفصل الرابع: فنانات فى صقيع الوحدة ٨٧

- مرجريت نخله: التراث المنهوب ٩٠
- عفت ناجى: شهيدة الصمت والنسيان ٩٧
- إنجى أفلاطون: سجينة المحبسين ١٠٥
- تحية حليم: شجرة للحنان.. وناى للقطط ١١١
- الملكة فريدة: الكبرياء واللعنة ١١٨

الفصل الخامس: فنانون بين الفرشاة والكلمة ١٢٧
- محمد صدقى الجباخنجى: قنديل زيت فى الظلام ١٣٠
- عبد السلام الشريف: حين أصبحت الصحيفة روضة ١٣٦
- الحسين فوزي: الرسول الأول بين الفن القارىء ١٤١
- سعد الخادم: جامع الفراشات الملونة من إرث الشعب ١٤٨
- حسن فؤاد: باب الزنزانة.. باب الخلاص ١٥٤
- محمود البسيونى: الكشف عن منابع الطفولة ١٥٩
- محمد شفيق: قتل بأيدى المتوحشين ودفن بأيدى المثقفين ١٦٥

الفصل السادس: في طاحونة الوظيفة ١٧٣
-محمد نبيه عثمان: الفارس القديم يعود إلى المنفى ١٧٦
-حسن محمد حسن: شجرة للمنسيين في بستان المتاحف ١٨٢
- محمود عفيفي: صريع الوظيفة والنكران ١٨٩

الفصل السابع: فرسان الستينات في مفصل التحول ١٩٩
- كمال خليفة: مقاومة العدم بالفرشاة ٢٠٣
- سعيد العدوى: طفل على مسرح الحياة ٢٠٩
- عبد المنعم مطاوع: الموجوع بالحب، المتطهر بالألم ٢١٤
- زكريا الزينى: أحزان الوحدة.. ورحيق الزهرة ٢٢١
- حامد الشيخ بكرى: الفنان بين الـ "آه" والـ "لا" ٢٢٨
- حسن خليفة: عازف الألم على أوتار الوطن ٢٣٥
■ **ملحق اللوحات** ٢٤٧

قائمة مطبوعات

مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان

أولا: مناظرات حقوق الإنسان:

١-**ضمانات حقوق الإنسان في ظل الحكم الذاتي الفلسطيني:** منال لطفي، خضر شقيرات، راجي الصورانى، فاتح عزام، محمد السيد سعيد (بالعربية والإنجليزية).
٢-**الثقافة السياسية الفلسطينية- الديمقراطية وحقوق الإنسان:** محمد خالد الأزعر، أحمد صدقي الدجانى، عبد القادر ياسين، عزمى بشارة، محمود شقيرات .
٣-**الشمولية الدينية وحقوق الإنسان- حالة السودان ١٩٨٩ - ١٩٩٤:** علاء قاعود، محمد السيد سعيد، مجدي حسين، أحمد البشير، عبد الله النعيم، أمين مكي مدني.
٤-**ضمانات حقوق اللاجئين الفلسطينيين والتسوية السياسية الراهنة:** محمد خالد الأزعر، سليم تماري، صلاح الدين عامر، عباس شبلاق، عبد العليم محمد، عبد القادر ياسين.
٥-**التحول الديمقراطي المتعثر في مصر وتونس:** جمال عبد الجواد، أبو العلا ماضي، عبد الغفار شكر، منصف المرزوقي، وحيد عبد المجيد.
٦-**حقوق المرأة بين المواثيق الدولية والإسلام السياسي:** عمر القراي، أحمد صبحي منصور، محمد عبد الجبار، غانم جواد، محمد عبد الملك المتوكل، هبة رؤوف عزت، فريدة النقاش، الباقر العفيف.
٧-**حقوق الإنسان في فكر الإسلاميين:** الباقر العفيف، أحمد صبحي منصور، غانم جواد، سيف الدين عبد الفتاح، هاني نسيرة، وحيد عبد المجيد، غيث نايس، هيثم مناع، صلاح الدين الجورشي.
٨-**الحق قديم- وثائق حقوق الإنسان في الثقافة الإسلامية:** غانم جواد، الباقر العفيف، صلاح الدين الجورشي، نصر حامد أبو زيد.

ثانيا: مبادرات فكرية:

١- **الطائفية وحقوق الإنسان:** فيوليت داغر (لبنان).
٢- **الضحية والجلاد:** هيثم مناع (سوريا).
٣- **ضمانات الحقوق المدنية والسياسية في الدساتير العربية:** فاتح عزام (فلسطين) (بالعربية والإنجليزية).
٤- **حقوق الإنسان في الثقافة العربية والإسلامية:** هيثم مناع (بالعربية والإنجليزية).
٥- **حقوق الإنسان وحق المشاركة وواجب الحوار:** د. أحمد عبد الله.
٦- **حقوق الإنسان- الرؤيا الجديدة:** منصف المرزوقى (تونس).
٧- **تحديات الحركة العربية لحقوق الإنسان.** تقديم وتحرير: بهي الدين حسن (بالعربية والإنجليزية).
٨- **نقد دستور ١٩٧١ ودعوة لدستور جديد:** أحمد عبد الحفيظ.
٩- **الأطفال والحرب- حالة اليمن:** علاء قاعود، عبد الرحمن عبد الخالق، نادرة عبد القدوس.
١٠- **المواطنة في التاريخ العربي الإسلامي:** د. هيثم مناع. (بالعربية والإنجليزية).
١١- **اللاجئون الفلسطينيون وعملية السلام- بيان ضد الأبارتايد:** د. محمد حافظ يعقوب (فلسطين).
١٢- **التكفير بين الدين والسياسة:** محمد يونس، تقديم د. عبد المعطي بيومي.
١٣- **الأصوليات الإسلامية وحقوق الإنسان:** د. هيثم مناع.

١٤- **أزمة نقابة المحامين**: عبد الله خليل، تقديم: عبد الغفار شكر.
١٥- **مزاعم دولة القانون في تونس!**: د. هيثم مناع.
١٦- **الإسلاميون التقدميون**. صلاح الدين الجورشي.

ثالثا: كراسات ابن رشد:

١- **حرية الصحافة من منظور حقوق الإنسان**. تقديم: محمد السيد سعيد - تحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تجديد الفكر السياسي في إطار الديمقراطية وحقوق الإنسان- التيار الإسلامي والماركسي والقومي**. تقديم: محمد سيد أحمد- تحرير: عصام محمد حسن (بالعربية والإنجليزية).
٣- **التسوية السياسية- الديمقراطية وحقوق الإنسان**. تقديم: عبد المنعم سعيد- تحرير: جمال عبد الجواد. (بالعربية والإنجليزية).
٤- **أزمة حقوق الإنسان في الجزائر**: د. إبراهيم عوض وآخرون.
٥- **أزمة "الكشح" - بين حرمة الوطن وكرامة المواطن**. تقديم وتحرير: عصام الدين حسن.

رابعا: تعليم حقوق الإنسان:

١- **كيف يفكر طلاب الجامعات في حقوق الإنسان؟** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون -تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الأولى ١٩٩٤ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٢- **أوراق المؤتمر الأول لشباب الباحثين على البحث المعرفي في مجال حقوق الإنسان** (ملف يضم البحوث التي أعدها الدارسون- تحت إشراف المركز- في الدورة التدريبية الثانية ١٩٩٥ للتعليم على البحث في مجال حقوق الإنسان).
٣- **مقدمة لفهم منظومة حقوق الإنسان**: محمد السيد سعيد.
٤- **اللجان الدولية والإقليمية لحماية حقوق الإنسان**: محمد أمين الميداني.

خامسا: اطروحات جامعية لحقوق الإنسان:

رقابة دستورية القوانين- دراسة مقارنة بين أمريكا ومصر: د.هشام محمد فوزي، تقديم د. محمد مرغني خيري. (طبعة أولى وثانية).

سادسا: مبادرات نسائية:

١- **موقف الأطباء من ختان الإناث**: آمال عبد الهادي/ سهام عبد السلام (بالعربية والإنجليزية).
٢- **لا تراجع- كفاح قرية مصرية للقضاء على ختان الإناث**: آمال عبد الهادي (بالعربية والإنجليزية).
٣- **جريمة شرف العائلة**: جنان عبده (فلسطين ٤٨).

سابعا: دراسات حقوق الإنسان:

١- **حقوق الإنسان في ليبيا- حدود التغيير**: أحمد المسلماني.

٢- **التكلفة الإنسانية للصراعات العربية-العربية:** أحمد تهامي.
٣- **النزعة الإنسانية في الفكر العربي- دراسات في الفكر العربي الوسيط:** أنور مغيث، حسنين كشك، علي مبروك، منى طلبة، تحرير: عاطف أحمد.
٤- **حكمة المصريين.** أحمد أبو زيد، أحمد زايد، اسحق عبيد، حامد عبد الرحيم، حسن طلب، حلمي سالم، عبد المنعم تليمة، قاسم عبده قاسم، رؤوف عباس، تقديم وتحرير: محمد السيد سعيد.
٥- **أحوال الأمن في مصر المعاصرة:** عبد الوهاب بكر.
٦- **موسوعة تشريعات الصحافة:** عبد الله خليل.

ثامنا: حقوق الإنسان في الفنون والآداب:

١- **القمع في الخطاب الروائي العربي:** عبد الرحمن أبو عوف.
٢- **الحداثة أخت التسامح- الشعر العربي المعاصر وحقوق الإنسان:** حلمي سالم.
٣- **فنانون وشهداء (الفن التشكيلي وحقوق الإنسان):** عز الدين نجيب

تاسعا: مطبوعات غير دورية:

١- " **سواسية** ": نشرة دورية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ٣٤ عددا]
٢- **رواق عربي:** دورية بحثية باللغتين (العربية والإنجليزية). [صدر منها ١٩ عددا]
٣- **رؤى مغايرة:** مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة MERIP . [صدر منها ٨ أعداد]
٤- **قضايا الصحة الإنجابية:** مجلة غير دورية بالتعاون مع مجلة Reproductive Health Matters [صدر منها عددان]

عاشرا: قضايا حركية:

١- **العرب بين قمع الداخل .. وظلم الخارج.** تقديم وتحرير: بهي الدين حسن.
٢- **تمكين المستضعف.** إعداد: مجدي النعيم.

حادي عشر: إصدارات مشتركة:

أ) بالتعاون مع اللجنة القومية للمنظمات غير الحكومية:
١- **التشويه الجنسي للإناث (الختان) - أوهام وحقائق:** د. سهام عبد السلام.
٢- **ختان الإناث:** آمال عبد الهادي.

ب) بالتعاون مع المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية (مواطن)
١- **إشكاليات تعثر التحول الديمقراطي في الوطن العربي.** تحرير: د.محمد السيد سعيد، د. عزمي بشارة(فلسطين).

ج) بالتعاون مع جماعة تنمية الديمقراطية والمنظمة المصرية لحقوق الإنسان
١- **من أجل تحرير المجتمع المدني:** مشروع قانون بشأن الجمعيات والمؤسسات الخاصة.

د) بالتعاون مع اليونسكو
١- **دليل تعليم حقوق الإنسان للتعليم الأساسي والثانوي** (نسخة تمهيدية).

* * *

(تحت الطبع أو الإعداد)

١. التعليم الأزهري بين تطور القيم والمفاهيم وجمودها.
٢. موقف رجال الأعمال من قضايا الديمقراطية وحقوق الإنسان.
٣. نحو آفاق جديدة لتطور الحركة العربية لحقوق الإنسان.
٤. الإصلاح السياسي وحقوق الإنسان.
٥. الجمعيات الأهلية.
٦. آفاق التحول الديمقراطي في العالم العربي.
٧. دليل تعليم حقوق المرأة.
٨. التسامح السياسي في مصر: دراسة في المقومات الثقافية للمجتمع المدني.
٩. إشكالية الفكر القومي العربي وحقوق الإنسان.
١٠. مصر والجمهورية البرلمانية.
١١. قضايا حقوق الإنسان والحريات الديمقراطية في تونس.
١٢. قضايا حقوق الإنسان والإصلاح السياسي في مصر.
١٣. المسرح المصري وحقوق الإنسان.
١٤. المأثور الشعبي وحقوق الإنسان.
١٥. الإصلاح المطلوب للأمم المتحدة.
١٦. الأدب العربي القديم وحقوق الإنسان.
١٧. السينما وحقوق الإنسان.
١٨. دستور في صندوق القمامة.

صدر للمؤلف

- فى النقد التشكيلى :

* فجر التصوير المصرى الحديث - دار المستقبل العربى ١٩٨٥

* ستائر الضوء (مع آخرين) - العلاقات الثقافية الخارجية بوزارة الثقافة ١٩٩٥

* التوجه الإجتماعى للفنان المصرى المعاصر - المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨

* أنشودة الحجر - الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٠

- فى القصة القصيرة :

* عيش وملح (مع أخرين) - دار القومية العربية ١٩٦٠

* أيام العز - دار القومية العربية ١٩٦٢

* المثلث الفيروزى - الهيئة العامة للكتاب ١٩٦٨

* أغنية الدمية (طبعة أولى) - أتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٦

(طبعة ثانية) - دار الفكر بالقاهرة ١٩٨٧

* مشهد من وراء السور (الأعمال الكاملة) - الهيئة العامة الكتاب ٢٠٠٠

- قضايا ثقافية :

* الصامتون (تجارب فى الثقافة والديمقراطية بالريف المصرى) على نفقة المؤلف ١٩٨٥

* مواسم السجن والأزهار (المثقف والسلطة ١٩٩٧) - الشركة الأعلامية للطباعة والنشر ١٩٩٨

نشيد عز

المفارقة الهائلة التي يحتويها هذا الكتاب المدهش، الذي يلقي الضوء الساطع على المضطهدين في أرض الحياة التشكيلية المعاصرة، هي أن كاتبه - عز الدين نجيب - هو نفسه واحد من أبرز هؤلاء الفنانين الشهداء: فمرة يعتقل بسبب نشاطه التقدمي، ومرة يعتقل بسبب تضامنه مع الثورة الطلابية في أوائل السبعينات، ومرة يعتقل بسبب تضامنه مع الفلاحين الثائرين على قانون الايجارات. وبين هذه الاعتقالات هناك سلسلة متواصلة من فصله وإبعاده وتحطيم لوحاته ومرسمه. لكن الشهيد الكبير، حينما كتب عن (الفنانين الشهداء) آثر ألا يكتب عن نفسه، وهو الإيثار الذي يميز الشهداء الحقيقيين. أما كتابه فهو أنشودة عز من أجل المنسيين والمغبونين والمخطوفين - بالموت أو بالسلطة أو بالواقع المعوج - في حياتنا التشكيلية، رداً لإعتبارهم الجمالي والإنساني.

خلف صالح