فؤاد كامل

تأملات في الفن

دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

تقـــديم

بقلم: بدر الدين أبو غازى

مضى فن التصـوير فى الثـلاثينـات عـلى امتداد خط التقـاليد الأكـاديميـة والانطباعية، باستثناء إبداع محمود سعيد، وبحث نـاجى عن فن قومى، وتمـرد راغب عياد على موضوعات الفن الأكاديمى وأساليبه.. ومضى التصوير على هذا النهج الأكاديمى والانطباعى بعد التماع بوارق الأمل فى العشـرينات، وظهـور علامات مشرقة فى بدايات الحركة الفنية الحديثة.

على أن هموم البحث عن طريق جديد للفن التشكيلى، كانت من شواغل جيل من الشباب لم يجد فى النظرة الأكاديمية ولا فى المنزع الرومانسى مقنعًا، فتبدى التمرد على الطريق، وكان من علاماته ظهور جماعة الفنانين الشرقيين الجدد عام ١٩٣٧ التى ضمت بين أعضائها على الديب وكمال الملاخ وفتحى البكرى وفؤاد كامل.

على أن اتصال مصر بالتيارات الثورية فى فنون الغرب ظل اتصالا واهنًا، كما بقيت المعرفة بأصحاب هذه الثورات معرفة باهتة.

وفى هذه الحقبة كانت النازية فى ألمانيا تنفى أعمال ماكس أرنست، وتتعقب لوحات بولى كلى، وكاندنسكى، وتمـزق صور رينـوار، وكان أصحـاب المذاهب الحديثة يولون فرارًا من بطش هتلر وأعوانه، وانعكس رد فعل هذا الاضطهاد على مجموعة من الشباب المثقف حركتهم شرارة الموهبة والإيمان بالحرية، فأصدروا فى ٢٢ من ديسمبر ١٩٣٨ منشورهم الثورى الأول «يحيا الفن المنحط» تمجيدًا لهذه

الأعمال التى وصمتها النازية بالتحلل والانحطاط، وقد وقع على هذا المنشور جورج حنين الكاتب والمفكر ، والفنانون رمسيس يونان، وكامل التلمسانى، وفؤاد كامل، وكمال الملاخ، وأنجلو دى ريز.

كان جورج حنين، هو مفكر هذا التجمع ورائده، وكان فؤاد كامل، هو فتاه الذى لم يناهز فى ذلك الحين تسعة عشر عامًا، ولكنه كان على وعى وتطلع إلى الحركات الجديدة فى عالم الفن.

ولم يلبث أفراد هذه المجموعة الذين التقوا على صيحة تمرد أن شكلوا جماعة الفن والحرية فى ٦ من يناير ١٩٣٩، وأقاموا فى فبراير سنة ١٩٤٠ معرضهم الأول الذى شارك فيه محمود سعيد، ورمسيس يونان، وكامل التلمسانى، والمثالة عايدة شحاتة، والمصورون أنجلو بولو، وموسكاتيللى، وأنجلو دى ريز، وفؤاد كامل، وذلك بعد أن أقام التلمسانى، والملاخ، وموسكاتيللى معرضًا خاصًا بصالة جولد نبرج عام ١٩٣٩. وقد ظلت جماعة الفن والحرية تتابع حتى عام ١٩٤٧ إقامة معارضها التى أحدثت هزة، وأطلقت فى الحياة الفنية شرارات متفجرة، على أن فكر هذه الجماعة يوقظ - من خلال كتابات أعضائها - سباتًا، ومنها هذا البيان:

«فى الوقت الذى لا يهتم فيه الناس فى العالم أجمع إلا بأصوات المدافع، نجد أنه من الواجب علينا أن نعطى لتيار فنى معين، فرصة ليعبر عن حريته وحيويته. إن نفوذ الفنان على مادة عمله قد اتسع نطاقه لدرجة أن خرجت هذه المادة الفنية من دورها السلبى فأصبحت عند بعد الفنانين علامة ظاهرة لحقائق مزعجة «جورج دى كريكو»، وأصبحت عند البعض الآخر حلقة من سلسلة صور تسمو على كل المسافات المتباعدة «إيف تانجى» وهذه السلسلة جميعها تربطها مأساة الحلم «سلفادور دالى»، بمصادفات الحياة الباهرة «بول دلفو».

الحلم - الرموز - المصادفة

«هذه الكلمات لا تكون بأى شكل قانونًا فنيًا سبق تكوينه إلا للجهلة ومن على شاكلتهم. إن كل كلمة من هذه الكلمات يجب أن تكون منبعًا لمتواليات جبرية هائلة، لمضخات تبعث على الذهول، وهى أيضًا التى يحمل سرها الفنان الحر وحده.

«إن هؤلاء الذين يهاجمون الفن الحر كل يوم، يتهموننا - كعادتهم - مرة أخرى أننا نقوم بأعمال سلبية. إن الأعمال التى قام الفنانون الأحرار من محمود سعيد، حتى فؤاد كامل، والتى بنى عليها هذا المعرض، فى هذه الأعمال الرد القاطع الذى ليس بعده رد. إن إعادة الحرية للخيال السجين مرة أخرى، وإعادة الرغبة بكل ما بها من قوة، وإعادة الجنون بقوته القاتلة إلى الأشياء، كل هذا لا يمكن أن يسمى عملا سلبيًّا. يا شباب، لقد حان الوقت للاتجاه نحو الآفاق الخصيبة، وعندها نسير جميعًا نحو تلك الكنوز الحقيقية إلى هى ملكنا».

من هنا كانت الثورة، وهى إذ تبدأ لا تعرف مدى، وقد اتسعت أبعاد حركة أصحاب الفن والحرية، فتحت الرؤى على أعمال وأسماء كانت غريبة على آفاقنا، واقحمت على التعبير الفنى تيارًا صاخبًا من الحركات الفنية الحديثة.

وتفرق أصحاب الدعوة بين هجرة الحياة وهجرة المكان وهجرة أدوات التعبير التشكيلى، إلى مجالات أخرى ساقتهم إليها مواهبهم. كان قدرهم قدر الثوار والمغامرين، فلم يلبث رمسيس يونان، أن أرغمته الظروف على الرحيل من مصر، ولم يصبر كامل التلمسانى على تجارب الفن التشكيلى، فهجره إلى السينما والكتابة، وإلى آفاق أخرى كانت مواهبه وروح المغامرة فيه تدعو إليها. أما فؤاد كامل، فكان الفن التشكيلى قدر حياته، وظلت مصر أرضه، وأخذ يتابع معاركه وحيدًا إلى أن عاد رمسيس يونان إلى مصر، واستأنف مع صديقه مرحلة الفن والكفاح.

وظل فؤاد كامل ماضيًا فى طريقه، حاملا جوهر التمرد الذى عبرت عنه جماعته فى الأربعينات، وجسدت فى الحركة السيريالية عناصر الثورة والقلق والاقتحام، التى ماجت بها حركة الفكر والفن فى مصر خلال تلك الحقبة.

فى البدء كان فنه مزاجًا من الرومانسية والسيريالية، وصدى لموجة اضطراب فى الفكر، وتحطيم للفن، سادت مع قتامة الحرب وهلعها الجارف، وقد شارك فؤاد كامل بهذه الأعمال فى معارض جماعة الفن والحرية التى توالت حتى سنة ١٩٤٦، كما شارك فى تحرير مجلة التطور التى كانت تعبر عن فكر الجماعة، وارتبط بالفكر السيريالى وسارك بأعماله فى معرض السيريالية الدولى بباريس سنة ١٩٤٧.

وظهر فى أعقاب جماعة الفن والحرية جماعة أخرى من أفراد الجماعة الأولى،

هى جماعة «جانح الرمال» التي أقلمت فى سنة ١٩٤٧ (معرض الأعمال الأوتوماتية). وبرز فؤاد كامل أيضا فى هذا المجال بفكره وفنه - بكتاباته ولوحاته - وظل مصاحبًا لتيارات التجديد فى الفكر والفن.

وكان عقد الخمسينات فى إبداعه صراعًا بين الرومانسية والسيريالية، وبين التشخيص والتجريد إلى أن اختير فؤاد كامل ضمن المجموعة الأولى من الفنانين المتفرغين.

فى هذه الحقبة التى تتحدد ببدء الستينات، ظهر فؤاد كامل نحو تجربة جديدة.

وفى شهر مارس من عام ١٩٦٩ أقام فؤاد كامل بقاعة الفنون الجميلة بباب اللوق معرضًا شاملا لأعماله، بعد أن مثل مصر فى بينالى فينيسيا عام ١٩٦٨. وقد استهل هذا المعرض بلوحة من الفن التبقيعى متعدد الألوان، هى التى ساقت فؤاد كامل إلى عالم التجريد، وهدته إلى مراحله الثلاث المتبلورة - المرحلة الرمادية والسوداء، والمرحلة الزرقاء، ثم المرحلة الحمراء، وقد ظل بحثه يدور فى مجالات التعبيرية التجريدية، وفن الصدفة والتبقيع «التاشزم» التى سادت النزعات الحديثة فى أوروبا.

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

ويقول أيضا: «إننى أتخذ من ذرات السحاب ضروبًا من السحر، تزودنى بمنافذ عديدة أقف بها أمام نفسى وجهًا لوجه، واقترب من سماواتى الداخلية أصيخ السمع إلى خلجات الموجودات جميعًا، إلى الحفر والخرط، إلى التطعيم والتعشيق، 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 بديلا للحياة أو الأدب أو الفلسفة أو حتى الشعر».

وهذه الكلمات تقربنا من عالمه، عالم لا تكفى فيه المشاهدة، ولا يصح فيه البحث عن معنى مباشر أو موضوع محدد، وإنما هو عالم يفضى إليك بسحره ودخائله إذا منحته فكرك ووجدانك، هو مثل عوالم جاكسون بولوك، وسولاج، وغيرهما من رواد التعبيرية التجريدية، يشتبه بها فى خطه الفلسفى، وفى نظرته لتقنية العمل الفنى، ولكنه يستبقى ذاتيته وشخصيته.

فى هذه الاتجاهات الفنية قدر من المصادفة التى تسود الفن كما تتبدى فى الحياة، وجانب من العفوية، ولكنها عفوية يتبدى وراءها فكر وعمل وشحنة من جوارح الفنان تنسكب على اللوحة، وتودع سطحها أعماق أحلام لا حدود لها، ففى لوحاته الرمادية التجريدية إيحاء من عالم نباتى، يصبغها بحس شرقى، وفى لوحاته الزرقاء عوالم من بحار وينابيع وفضاء غريب، هى كون آخر يتفجر بالحيوية وبالأمل، فيه إشراق وتدفق وصفاء، وعلى سطوحه ديناميكية عارمة، وفى أعماقه هدأة التأمل وعمق الملاحظة، وللمصادفة فى عمله مرادف يصاحبها هو الإرادة.. إرادة السيطرة على أشكال متمردة تتخطى حدود النظم، وتستعصى على الحساب الهندسى.

أما مرحلته الأخيرة فقد تفجر فيها الأحمر بضراوة، ولكنه لون أخاذ لا يوحى بالفاجعة قدر ما يعطى النار الكونية دلالتها وصفاءها، ويمثلها فى جوهرها الأصيل، هى نار توحى بعراك لا ينطفئ، أو هى لهيب شاعر لإيقاعه انجذاب، وفى شعلته ما يغرى الرائى لها بالاقتراب.

وظل فؤاد كامل يصيخ السمع إلى خلجات الكون، ويغوص فى أعماقه، ويحلق بنا فى رحاب عالمه.

لقد صاغ لنا نسيجًا رائعًا من فكره وفنه، ولكنه ظل واجمًا أمام قدر متربص وكون صامت حتى اغتاله هذا القدر.

هو رائد من رواد عالم التجريد، استطاع أن يمثل هذا الاتجاه فى الفن المصرى

المعاصر أروع تمثيل، فى معارضه التى أقامها فى الشرق والغرب، وفى لوحاته التى تحتل متاحف مصر وأمريكا والمجموعات الخاصة فى أوربا. ولقد كان دائمًا من أبرز ممثليها فى معارض البينالى الدولية، فى فينيسيا، وساوباولو، وفى بينالى البحر المتوسط بالإسكندرية، حيث نال جائزة التصوير الأولى، كما مثل مصر فى ترينالى بنيودلهى، وفى معرض دمشق الدولى عام ١٩٦٠، وفى عرضه المتجول فى الولايات المتحدة الأمريكية بين عام ١٩٦٧، ١٩٧٠.

ومن قبل ذلك توالت معارض فؤاد كامل فى أتيليه القاهرة، وفى معهد جوته، وفى المركز الثقافى المصرى بباريس، ومازالت لوحاته التى صاغها من نسيج النفس واشتهاءاتها، تستحوذ علينا كلما تلقيناها.

لقد كشف لنا فؤاد القناع عن أشياء ما كانت تتبدى لنا لو لم يتخط بنا فى رحلة عشق ومغامرة عالم المرئيات الظاهرة إلى عوالم أخرى.

على أن أثر فؤاد كامل لا يقف عندما أبدعه من لوحات تعد من الأعمال الطليعية فى فن التصوير المعاصر فى مصر، ولكنه أيضًا من أصحاب الفكر والقلم الذين دافعوا عن القيم الجديدة، وعبروا عن فكر طليعة المفكرين والفنانين فى هذا الجيل.

ولقد ظل حريصًا على نشر أفكاره فى الصحف والمجلات المصرية، وكتاباته تدل على اتحاد الفكر والقلب، وتنم عن ثقافة تضرب فى جذور رسالة الغفران، وتقف عند الكوميديا الإلهية، وتصل إلى غريب البيرمامو، ولا تغفل قصصنا الشعبى الذى أطال فيه التأمل.

وهى تحمل الدفاع عن إبداعات الوجدان الفنى الجديد الذى يجدد الحياة، ليخرج بها إلى عالم النضرة والفن والحرية.

وإذا كنا نلمس هذا الوفاق بين الرؤية الجمالية، والفكر فى كتابات فؤاد كامل، فإننا نلمحه أيضًا فى اختياراته لنشرات معارضه التى تحفل بنصوص ذات دلالة تغوص بحثًا عن الجواهر النادرة من شعر الخيام، وأدب يونسكو، وكتابات توفيق الحكيم، وقصائد الشعراء الثوريين.

ولقد كان اهتمام فؤاد كامل فى كتاباته موزعًا بين تناول بعض القضايا الفنية، وتقديم شخصيات من أعلام الفن فى العالم مثل: أوروزكو، ومودليانى، وجاكسون بولوك، وبيكاسو، وبين دراسات عن بعض فنانينا المعاصرين، ولقد اختص المصور محمود سعيد، ببعض دراسات تنم عن حب وفهم وتقدير، كما أطال تأمل عالم صديقه الفنان رمسيس يونان، هذا فضلا عن كتاباته عن الجزار، وأنور عبد المولى، وبورشار سميكه وغيرهم.

ولكم كان لهذه المقالات من وقع فى حياتنا الثقافية التى تعد الكتابات عن الفنون فيها عملة نادرة، غير أن نصيب هذه المقالات كان التشتت بين «المجهول» و «جانح الرمال» و «مجلة التطوير»، ونشرات معارضه والجماعات التى شارك فيها، وبين المجلات والصحف التى كانت تطالعنا بتأملاته.

وعندما ذهب فؤاد كامل ورحل إلى الأنوار الفضية الدفينة بين السحب ، تعاهدت مع السيدة الفاضلة زوجته على تجميع كتاباته ونشرها.

وقد برّت بوعدها فإذا هى ذات يوم تحمل لى مجموعة من الأوراق تجمع عصارة فكره وقلمه.

وقد نظرت فى هذه الأوراق مجتمعة، فإذا فكر وثاب ثائر على الجمود والقيود، ودعوة إلى التمرد على الحواجز والسدود التى جعلت الإبداع الفنى فى مصر إسمًا. ولكنها دعوة تنطوى على إعلاء ذكر الأصيل من القيم القديمة مع الولع بالجديد، والمنطق التشكيلى التقليدى.

وقد أخذت فى تهيئة هذه الأوراق للنشر وتبويبها. فمن حق فؤاد كامل علينا أن نعيد نشر كلماته تعريفًا بدور هذا الرائد فى حياتنا الثقافية، وعرفانًا بفضل أسداه إلينا، وبجهد بذله على امتداد السنين، كما أن من حق هذا الجيل أن يطالع تلك الكتابات التى تشكل علامة هامة فى أدب الفنون التشكيلية فى مصر.

لقد عاش فؤاد كامل بعد الجراحة الدقيقة التى أجريت له فى قلبه يتوجس الموت، ولكنه ما كان يحسب أنه سيدهمه وشيكًا.

وهو مثل كثير من الفنانين والأدباء ترك لوحاته موزعة وكتاباته شتيتة متناثرة،

ولكن الضمير الثقافى يدعونا إلى تجميع أعمال هذا الفنان الكبير فى فن التصوير وآثاره القلمية فى الفنون.

لقد كانت رحلة فؤاد كامل القصيرة، رحلة متعددة العطاء، وعلينا أن نقابل هذا العطاء بوفاء العارفين، وليس هذا الكتاب إلا بعض هذا الوفاء.

اللا منتظم اللا محدود

تنتشر فى العصر الحديث حضارة مادية لم ترتفع بوجدان الفرد، بل مازالت تتمخض عن حروب طاحنة تجعله مهددًا فى الوحل والظلام. إن العلم الذى غمر حياته قد وضع بين يديه طاقة عجيبة تتحكم فى الطبيعة وتخضعها لرغباته، وتكاد تبعث الفردوس المفقود على أرضه. أما ذلك القدر المتربص فهل يستطيع الإنسان مهما فجر من ينابيع المادة، ومهما ارتاد من فضاء أو شارك الكواكب حول الشموس والنجوم أن يفلت من قبضته؟ الإنسان الذى يتطور كما تتطور علاقاته الاجتماعية ، كلما اقترب من السراديب المظلمة الكامنة فى نفسه، ازداد وعيه، ولكن فى تشبثه بتطبيقات العلم، هروبًا من المشكلة الحقيقية التى تحتل وجوده. وهناك دائمًا ما يجب أن يقوله الفنان: الأثر الفنى، انعكاس بعض عالمه الداخلى من الأحلام والهواجس والقلق والرغبات الغامضة، لا يطابق منطق العلم الذى يريد له العقل أن يسبح فيه.

تحرر الفنان ونزوعه إلى اللامحدود، مرده إلى قوى الخيال واللا وعى غير المنظورة، وإلى قوى التمرد والقلق المزمن على اختلاف الأزمان والشخصيات والبلدان، التى تحفزه إلى التعبير الخلاق. وعندما تخفق المعرفة العلمية أمام سلطان القدر، وعندما يعجز الإنسان أمام صمت الكون، يتحطم اليقين الرياضى ولا يحق له أن يخطط مصير مغامراتنا البشرية على سطح الأرض أو على سطح لوحه. إن غلطة عصر بأكمله قد تكون قد إقامته قواعد ثابتة لمصادر الإلهام والعمل الفنى. فالتمرد هنا يكون بمثابة نزعة أخلاقية، بل بمثابة مذهب قدسى يستهدف التعبير الخلاق. وعندما يحاول الفنان أن يقطع أوصال العقل الذى باسمه فرضت علينا تلك الواقعية العلمية، فإنه يريد أن ينبهنا إلى أن هذا العلم بانصرافه إلى صياغة

الملاحظات الحسية فى مصطلحات الرياضة ومعادلاتها، ألهته تطبيقات تلك المعرفة الظاهرة، عن تحرير النفس واستهاءاتها واستهداف نسيج الكون. ذلك العلم من شأنه أن يعز لنا عما فى أغوارنا من عشق ورهبة ويحجب عنا مناطق شاسعة من حقيقتنا المطمورة، ويقصينا عن منابع المعرفة فى الخيال والأحلام. وهكذا، يتخطى الفنان حواجز الواقعية العلمية، ليوسع مجال واقعه الخاص، فيمد أبعاده عبر الأحلام واللاشعور إلى ما وراء المحسوس. إنه يفصل مادة الفن عن صورته؛ لكى يقيم فوقها دولة السكل المطلق، ويعكس روح القيم الجديدة التى تدخل حياتنا كل يوم، يريد لنا التطلع إلى وحدة الوجود التى يبدو أنها على تناقض مزمن مع هذا الوجود، ويريد أن يستوقفنا عند مقارنات الشكل بالمعنى، كيما نلمس ما بينهما من تفاوت وتباين وعلاقات غريبة. هذا البصيص من الضوء، إنما يلقيه الفنان، لتنوير الأركان والمنحرفات، فى غياهب الظلمة والنسيان، كأنما يريد لنا أن نصغ السمع إلى مونولوج داخلى تتمثل فيه محاور الموجودات جميعًا.

فى تجارب توليد الفن التشكيلى الراهن، هوجم التفكير المنطقى، كما تحطمت بالطبع معالم الفن التقليدية، ولم يحتفظ فيها بغير وحدة نفسية متماسكة أو غير متماسكة يستمل واقعها الجديد فى آن واحد على الظاهر والباطن، الفانى والباقى، الوهم والحقيقة.. وذلك بإضافة الخواطر الطليقة والأحلام الساردة إلى مجال المادة دون أن تحده أطواق المنطق والعقل، حتى أصبح الفن الراهن فيضانًا لأخصب أنهار الماضى. وهذا الإلحاح على كشف النقاب، ليس إلا محاولات الفنان لكى يردد نداء عصره. ولم يكن تحطيم ما تعود جمهور الفن التطلع إليه، وتأصلت فى ذوقه قيمه الجمالية، عبثًا وتخريبًا، بل سرعان ما قامت عليه صروح فنية جديدة، تتناسب وطبيعة هذا الجيل وهذا العصر، مادام الإنسان وعالمه أصبح أشلاءً متناثرة، منسجمة أو متنافرة، تندد بنظم العقل وتزرى بأحكام المنطق. وفى خضم الأمواج المريرة، تلوح أمام أعين البعض روح جديدة، تتولد مع تطور وسائل الملاحظة والتجريب، الذى يؤدى بالضرورة إلى الكشف عن الكثير من خصائص الظواهر الطبيعية، روح لا يصبح فيها الفن صنعة وزركشة ووشيًا، بل يصبح فى جوهره ثورة عارمة على الماضى، تتجه فيها الآثار الفنية إلى إيجابية جديدة، وتسلك طريقًا حين نتأمله ندرك أن رسالة الفن المتجرد هى من رسالة الحياة المتجددة. وفى هذه

الآثار الفنية إضافة عناصر جديدة إلى حياتنا، إلى الحلم الذى لا أبعاد له، يخلق منه الفنان بحساسيته الفنية الوافرة فى صراع الوهم والحقيقة، شيئًا يحمل الخبرة الوجدانية جميعها.

قد يبدو أن المشكلة فيما يتصل بالفن الراهن، هى مشكلة الوسائل لا مشكلة الأهداف. فالوسائل التى يصطنعها لبلوغ أهدافه - فى اللغة التشكيلية والصياغة الفنية - لم تعد فى البناء الهندسى، ولا فى الأشكال وإمكاناتها الموسيقية، بل تكمن فى بزوغ وحدة نفسية جديدة، تختلف تمامًا بحكم حركة الزمن والحضارة عما سبق الفنان فى التاريخ الحديث والقديم على حد سواء. ومهما اختلف أهل الرأى بين النقاد فى تقدير اتجاهات الفن فى بضع السنوات الأخيرة، فلا جدال فى أنها اتجاهات متحررة، تتعلق بها أنظار جمهور الفن، كما يتوسم فيها تجديدًا خليقًا بأن يبعث حياة جديدة، تتحدى جمود الفن وركوده. ولا شك أن هذه الاتجاهات تبدو لنا ذات جذور عميقة فى الخبرة الإنسانية إذا نحن تفهمنا تاريخ الفن وأصوله واستوحينا ما آل إليه الإنسان فى أوضاع العالم المعاصر. ولا شك أيضًا أن إدراكنا لهذه الاتجاهات متوقف على مدى تخلصنا من بعض العادات الفكرية والتعبيرية، وتحررنا من الكثير من المصطلحات والسعارات الاجتماعية التى تطمس شخصية الإنسان - الضحية - فى ظل أسوار الأساليب العامة.

من المعروف أن الاتجاه المميز بوجه عام للتصوير الراهن، هو التجريد اللا موضوعى اللا تمثيلى. اتجاه لا يفرض على الأثر الفنى معايير خاصة خارجه على أثر الفن نفسه، ولا يلجأ فيه الفنان إلى الموضوعات الأدبية والمواقف القصصية أو إلى إثبات المرئيات الظاهرة، كما لا يلتزم فيه بتمثيل عناصر الطبيعة، ومعالم الأشياء البصرية المرتبطة بعنصرى المكان والزمان عن طريق الوصف أو المشابهة التى اعتاد الجمهور التعرف عليها فى اتجاهات فنية عديدة عبر العصور. فعالم الفن هنا، يتحول إلى آفاق لا تستقيم لها معانٍ تقليدية محددة، وإنما قد تدور فيها معان جديدة غير محددة مع عناصرها التشكيلية. ونحن إذ نلج اليوم بعض ذاك الضياء فى معالجة الفن بكل مقومات الشكل الذى يخاطب الروح والعقل والقلب ويجرى على بعض سنن الأوائل فى فنون الحضارات الآسيوية والأفريقية

والعربية القديمة، فإنما يصبو الفنان فى هذا إلى روح الحياة والحقيقة والخيال جميعًا. والفن التجريدى ليس وليد السنوات الحالية التى تشهد ثورته العالمية، إنما ترجع جذوره فى العصر الحديث إلى السنوات القليلة التى سبقت اندلاع الحرب العالمية الأُولى، وفى عام ١٩١٠ بالذات، عندما بزغت أول لوحة بألوان الماء للمصور الروسى (واسيلى كاندنسكى ١٨٦٦ - ١٩٤٤) أدى به نفى كل الاصطلاحات التشكيلية والأدبية المعروفة من اللوحة إلى تأمل لغة الشكل واللون وتركيز الوحى فى ذاتها ولذاتها، فجاءت بما فيها من بقع لونية بدرجات متفاوتة، ومن بعض الخطوط المتعرجة أشبه شىء بالأنغام المرسومة. وبعد ذلك بثلاث سنوات أى فى عام ١٩١٣ أتم المصور الهولندى (بيت موندريان ١٨٧٢ - ١٩٤٤) أول مجموعة من لوحاته التجريدية. وإذا كان كاندنسكى اعتمد على التكوين الحر المنطلق من إسار العقل والهندسة والتلوين الحوشى البراق، فإن موندريان اشتق تكوينه الصارم من تصميمات الخطوط العمودية والأفقية المتقابلة والمتشابكة، لتؤلف المربعات والمستطيلات. واقتصرت ألوانه فيها على الأسود والأبيض مع ثلاثة الألوان الأساسية. على أن النزعة التجريدية بوجه عام، لم تحظ بتهافت المتاحف وقاعات الفن والمؤلفات واهتمام أهل الرأى بين النقاد والمفكرين إلا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، ذلك أن أذهان الجمهور لم تكن مهيأة لقبول كل ما طلعت به من تجديد كان يبدو تجديدًا مسرفًا خارجًا عن المألوف. ومع ثبات الفنانين المخلصين للآفاق الخصبة، وانصراف الباحثين الصابرين على حب الاستزادة عن التفكير التقليدى وتفرغهم للخلق والابتكار، كل هذا وغيره جعل من اتجاهات التجريدية الراهنة فنًا طليعيًا تحرريًا، يتزايد ويزدهر يومًا بعد يوم، حتى لقد نشطت بين فنانى العالم حركة موازية فى النحت والعمارة والقصة والشعر والموسيقى والمسرح والباليه والسينما، غايتها التحرر من كل ما عرف من مثاليات موروثة وتقديم المادة الجائلة فى واقع الحياة فى مثل الإشباع والإنشاء الذى يستقبلها به إدراكنا الكلى تحت دفعة تيار الشعور الداخلى. وهكذا تغمر العالم اليوم موجة هائلة من أعمال الطليعة فى كل فروع الفن تصفعنا بها ريح العصر الذرى.

فى وعى المصور بذاته كجزء من حركة الكون، وفى فرط حساسيته بقوى خاماته، وفى إحاطته بحركتها العضوية وغير العضوية إحاطة تامة ينفذ بها الفنان ببصيرته إلى نوع من التبلور، يعرف فى لغة أهل الرأى بين النقاد باسم (التصوير الحركى) Action Painting ، يتخذ الفنان من كل ما فى هذه الخامات، من نشاط دائب وحركة مستمرة، من تلقائية السكب، وفاعليته فى خلق البقع، ثم اصطدامها بآثار الحركة الجسدية، التى تتحرر فيها عضلات الذراع من كل ما يعوقها، لتمارس كل إمكاناتها الدافقة، فى مجابهتها للمس السطوح.. يعتبرها المصور الراهن بلا سك، الخلية الأولى، سرعان ما يرتفع عليها البناء كله، خلال تكاثر الخلايا وانتشار حركتها ونموها. ومن حرصه على إبراز الوحدة الدفينة السارية بلا انقطاع بين الإنسان والكون، تنعدم فيها الأشكال المحددة الملامح، وتحس فيها بالزمن المرتبط بأبعاد الذاكرة أو النسيان، أبعاد الفضاء الداخلى، مرونة الأشكال فيها وديناميتها، تقودها إلى تكويناتها الخاصة، ويندمج فيها الشكل والمضمون ويتوحد. يجسد الفنان عددًا ضخمًا من أدواته الخاصة، يتخذ من حركتها التى لا تهدأ، تعبيرًا حرًّا مطلقًا طيعًا عن ذاته. ومن أجل التواصل بين نفسه والكون، يسلك سبيل الإطار المفتوح، لتتوافد عليه الحركات السريعة تدعونا إلى التفاعل الدائم المتوتر. وهو إذ يمعن فى استخدام وسائله الفنية وأدواته الخاصة التى يتقن تصريفها، يحرك بها أشكاله الضارية إلى أبعد الآماد، ولا يلتقط فيها غير إيحاءات ليست بمجرد تلهية بالأوضاع الملفقة، أو تلاعبًا بأعصاب العين، إن وصفت جزءًا من أجزاء الصورة، فإنما لكى تمضى بنا تلقائيًا، يدعها الفنان وشأنها؛ لتنقل لنا ما يعتريها من تناقض المعانى والأشكال، تنقلب فيه المقاييس والمعايير فى عالم غريب تسيل فى أرجائه الصخور الصلبة أو تتشقق، حتى تتسع الهوة وتنحدر فيها انحدار السيل الهادر الصاخب، وهنا تكمن محنتنا نحن، عندما نستيقظ وندرك مسارها بفضل هزة الرعب أو شجن اللقاء.. لقاء المصير.

يركز المصور كل طبيعته الروحية والجسدية تركيزًا تامًّا لا يقتصر على حاسة دون أخرى، وإنما يسمل كل الحواس، بل ويشمل التفكير والشعور والتخيل،

يوجهها جميعًا إلى الاتصال بكل ما يمكن أن يجرى فى قلب الأثر الفنى، بل فى أدق شعيراته. فالحركة الجسدية تلعب دورًا جوهريًا فى عملية الخلق وتحرير قدرة الذراع العضلية وتطويعها لإرادة الفنان، لتصبح طيعة لينة ليتحكم فى التجربة الفنية ويشكل بها كل ما يريد. كما تفجر حركات الفرجون الطاقة الراقدة فى قدرات التركيز لخلق الأحاسيس والأبعاد الداخلية. وبذلك تتعدل المشاهد فى لوحات المصور الراهن إلى عرض انفعال الإنسان الجديد بالمحيط الكونى، خلال نشاط عناصر التشكيل الحركى، يستلهم مناهج الطبيعة نفسها فى التأليف من التمرس على التنغيم التلقائى؛ لتعبر عن الفرح والأسى فى آن واحد. ويحتذى فى تأملاته اللغة التى تسجل بها الأرض ما مر بها من أحداث فى حقب الحياة القديمة البائدة، تتفتح على بقايا أسكال مرت عليها قرون وقرون؛ لنرى ما فيها من عمق وسعة وسكون. فالألوان والقماشة والفراجين والأدوات وكل ما يستعين به الفنان ويود استخدامه، ليست إلا أشياء لها إرادتها الخاصة، ما يصدق على عناصر الأثر الفنى يصدق كذلك على حركتها جميعًا، بمجرد الانتهاء منها، ودون أن يقرر شيئًا فيما بينه وبين نفسه، يمنحها الفنان للتو نغمتها الخاصة، دون أن تفقد صلتها بما درج عليه الأقدمون وأسلافنا الألون. ومن ثم، تصبح على صلة وثيقة بموقفنا من الحياة. وسيط فى عملية التشكيل، ورمز لا يشير إلى معنى بعينه، بل يشير إلى الإنسان عمومًا الذى دارت عليه فصول الرواية الكونية الكبرى. الإنسان المجهول الرابض وراء الأسكال، ومن ورائه تلك اللجج اللانهائية من القضاء التى ارتبط بها قدره ومصيره.

لابد من وقفة طويلة عند أقوال بعض رواد الفترة الراهنة من المصورين، علها تكشف بعض ما يدور فى دخائلهم أو تلقى الضوء عما يجرى فى فنهم.

يحتل المصور الأمريكى (جاكسون بولوك) (١٩١٢ - ١٩٥٦) مكان الصدارة بين كبار رواد منتصف هذا القرن، الذين اكتسفوا التصوير الحركى بإلغاء الحامات التقليدية وخلق البقع الإرادية وتحرير الحركة الجسدية والأداء المنطلق على مساحات ضخمة، فأحدثوا أكبر وأعنف ثورة، كانت بداية عصر جديد، غيرت

معالم الطريق، وكشفت عن أعماق جديدة، وحققت ثراءً هائلا فى اتجاهات الفن الراهن. كتب الفنان الراحل فى قصة فنه يقول: «.. ليس فنى إحدى صور الحامل. إنه بعض تلك القبة اللا زوردية التى لا تنتهى أو تلك الأرض السوداء التى لا تكف عن الدوران. نادرًا ما أسد قماشتى قبل أن أبدأ. أفضل مسمرة القماش غير المسدود على حائط صلب أو على الأرض. إننى فى حاجة إلى مقاومة المسطح الصلب. وعلى الأرض أحس بألفه وارتياح أكبر. أسعر بقربى من قماشتى، بل بأننى صرت منها. وإذ أتحرك حولها وأعمل من جوانبها الأربعة، أجد نفسى تتوحد داخل الصورة فى إطار واحد شامل. إننى أمضى بلا توقف، غير أنى أبتعد عن أدوات المصور التقليدية كالحامل وبالته الألوان. أفضل استعمال العصا والمسطارين والسكين والألوان السائلة المتقطرة أو البقيلة المعجونة بالرمل وشظايا الزجاج والحصى وغيرها من المواد الغريبة، وأضغط على ماسورة اللون وللتو تتلقفه قماشتى. وعندما أستغرق فى نسج الأشكال، لا ألتفت إلى شىء مما أفعله وأنا افعله. لكن الأمر يتطلب منى بعد ذلك فترة لاستئناس ما فعلته. لقد تعلمت من طول ما عانيته - أنا ابن الصدفة التى يتحكم فيها العمى المطلق لكيما أكفر بالصدفة - الامتثال لضربات البرق استكشف بها طريقًا يسوقنى إلى هتك ذلك القناع العريض، الذى أحاول أن أستر به عرينى الداخلى وأحجب به عن عيونى تناقضى الخارجى. ذلك الغشاء العازل الذى ينسدل. غير أنى لا أخشى أن أطيح بإطار أى كائن من أجل التنقيب فى ذلك الكيان الواسع . إننى أحاول فقط أن أدعه يمر. إننى أتلوى حيرة وقلقًا وبؤسًا عندما أفقد صلتى ببعض زحف الطبيعة الجبار. وإلا فيستمر الانسجام التام والعطاء والأخذ الحكيم - بينى وبين خاماتى وأدواتى - إلى أن يتم الأثر الفنى على أكمل وجه..».

يفسر المصور البلجيكى (سرج فاندركام) (١٩٢٤) رؤيته الذهنية بقوله: «... على وحدى أن أنطلق فى ظلمة الليل كما أنطلق فى ضوء النهار. ومن سواد الأرض ومن زرقة السماء - كى أترنم بأنشودة الفرح أو الحزن - أتوسل وأتضرع إلى الأشكال التى تستيقظ على عطش شديد، ولا أجد مادتها فى شقائى وأحزانى،

ولا فى تفاهاتى وعواطفى الزائفة. إن الفن فى نظرى إبراز لعالم الباطن، فمن أحلامى الطليقة وقلقى وأشواقى الغامضة المتأججة، احتفظ لنفسى بالحق المطلق فى اختيار ما أشاء منها مادة لفنى. وكما أننى فى أعمق أعماقى هو الغير فى نفس الوقت. فإن هذه الاصطراعات الخفية ليست خاصة بى أنا وحدى، بل إنها تؤلف جزءًا من مخزون قديم جدًّا مما ورثته عن الأسلاف. الحس الكونى كله. الينبوع الذى تنبثق منه دوافعى وحقيقتى. يحرك نفسى فأترك زمامها لفنى وأمضى، غير أنى لا أعلم أبدًا ما انتهى إليه بالدقة، إذ لا أخضع لحظة أرسمها مقدمًا ولا أشكل المادة الصماء وفق مشروع سابق. إننى كمن بنحت السحاب. لقد تجاوزت لغة الأشكال عندى وظيفة الوعاء واغتصبت سلطة المضمون. إن صورى مهما ضؤل حجمها جهد ومغامرة. اكتشاف لعالم المجهول يتراءى لى وأنا أول من أدهش له..».

يلخص المصور المصرى (رمسيس يونان) (١٩١٣) موقف الفنان الراهن فيقول: «.. وقد تتجمد الفلسفة فتستحيل عقيدة يتشبث بها من يخشون الغيب أو من أضناهم السير، وقد يتجمد الفن فيعدوا طرازًا محفوظًا يلوذ به الأتقياء أو من يهابون شياطين الليل. أما أولئك الذين لا تعميهم الصور عما لا يمكن أن تحده الأطر، وأولئك الذين حكمت عليهم الأقدار باليقظة الموحشة وحرمتهم من النعاس فى أحضان القبب، فإنهم ليدركون بفطرتهم أن خير ما تصلح له العقائد والطرز هو أن تتخذ مطية لمغامرة جديدة فى عالم الأسرار والحجب..».

لا عجب إذن أن تطفو الأشكال بين حين وحين على سطح اللوحة. أو أن تظهر بغتة بدون مقدمات ثم تتوارى بغتة بدون إنذارات. ولا عجب أن تلتئم تلك الفجوات الصغيرة على موعد أو على غير موعد. ولا عجب أن ينصهر شكلان فى شكل واحد، أو أن نرى نفس الشكل ينشطر إلى شكلين فى موضع آخر. ولا عجب أن يتراءى لنا شكل يرتعش فى قلب عاصفة، أو شكل آخر يغفو فى حضن الدجى، أو أن يعبر شكل عن خواطر كل آخر دفين رتب فيه جراثيم الموت.

والطريقة فى توليد الأسكال بطرح اللون تلو اللون، وبسق الخط تلو الخط، وبلطمة الضوء تلو الضوء، وبعد الظل تلو الظل، دليل الحاجة إلى حكمة صوفية لكى تكشف أسرار التشكيل بمعونة الموجات المرجأة التى تأخذ صورة التوثب ضد عوامل الضغط، تسعى منطلقة لاهثة تدرك واجبها بالإشارة للقيام بعمل ما أو بالتوقف عنه. فجميع الألوان والخطوط والأضواء والظلال، تتشابك وتندمج بعضها فى بعض، وترمى أساسًا إلى تحقيق نوع من التكيف بين الإنسان والكون، عن طريق محصلة التساط الحركى الدائم لمفاصل الكتف والكوع والرسغ واليد القابضة على الفرجون أو على أى أداة أخرى تحدث أثرًا. إن الفكرة المهيمنة منذ البداية إذا أراد أن يبعث لنا الفنان عالمًا اختفى، بل ودفن منذ أمد طويل جدًا، عالمًا فيه الحب والتآلف كما فيه البغض والتنافر، عالما ضئيلا هادئًا أو عظيمًا مدمرًا، هى الارتقاء إلى وسط لا ينفصل فيه التفكير عن الفعل حتى يفوز الأخير بأكبر قسط من الاستقلال؛ ليشبع تمامًا حاجات المادة الغفل الملحة. وما نسميه هنا بالتفكير أو بالفعل، ليس سوى دعوة لبدء العمل أو الامتناع عنه أو مواصلته أو إرجائه. وعندما يشعر الفنان شعورًا غامضًا أن هناك فى الأغوار البعيدة نظامًا يسيطر على بعض الأسكال فى تتاليها وتفككها، أو فى تتبعها وتفرقها، يظل هناك عدد ضخم من الظواهر تبدو كأنها غير خاضعة لنظام معين أشبه ما تكون بنزوات مكبوتة، غير أن هذه الفوضى الظاهرة لا تلبث أن تقضى على ما ينتابها من مخاوف بنزوعها إلى إعدام كل معنى أو قصره على ما تحدده لها الأسكال من وحدات نفسية جديدة. والمصور أثناء تدبير شئون فنه، لا يزال يفكر كما يعمل، ويعمل كما يفكر، أى بجميع جوارحه. بذهنه وعواطفه ومزاجه البدنى، بل وبأحشائه. لا يفصل بين الفكر والفعل كما أنه لا يفصل بين ذاته والكون المحيط به. فالأثر الفنى الذى يمتص جميع إسعاعات السوائل والمنصهرات، هو المحيط الصخرى الذى تطفو فوق سطحه طفوح الشد والضغط والانكماش والترسب والتصدع والانحراف.. إن هو إلا محصلة اصطراع مجموعة الحركات الجسدية التى تستلزمها عملية التشكيل مع كافة خاماتها، وتتم دون افتعال أو رقابة من العقل الواعى وفى لمحات خاطفة، فتتيح لما فى الواعية الخفية - حقيقة الإنسان - التحرر والانطلاق، تلك اللمحات التى استطاع عن طريقها فنانون كبار أمثال

(فرانزهالس) و (روبنس) و (ديلاكروا) و (فان جوخ) الإنشاء أحيانًا بالسليقة ارتجالا، فتساموا بدهنة اللون وتغنوا بسنائها واكتشفوا شيئًا من فضائل المغامرة وساعريتها.

إننا لكي نقيم هذا الاتجاه من التصوير الراهن، علينا أن ننزع عن أنفسنا - في عصر سقطت فيه كل المعبودات القديمة - تلك النظرة التي تربط الجمال بالشكل الواقعي أو بالرسوم الشعائرية والأشكال الجنائزية أو بمعايير وثنية المعمار الكلاسيكي وقواعده في المنظور والتجسيد. وبتحليل الأثر الفني، نخرج من التعريف الضيق إلى رحابة الفكر العميق، ونخلص منه إلى اكتشاف القوانين الداخلية التي تحكمه وتسيره وتخضعه لسلطانها في عالم غريب هيهات أن يجيب على ما نلقاه من دمار وعدم. ولكن فيض التعبير التلقائي عن لباب الأشياء وجوهرها النفسي الباطني، يتجلى خلال التجارب الوجدانية ويكشف عن المخلجات النفسية الكونية التي تستمد مقوماتها من العلاقة بين الطاقة والمادة الصماء، من الحفر والتطعيم والتعشيق والخرط من شبابيك قلل الفخار والحروف الكوفية والنسخية والفسيفساء البللورية عند الفنان الإسلامي القديم، نستخرج منها خطوط القوى العامة ونتلمس فيها طريقًا للتعبير عن وجودنا في عالم لا تفسير له. إن الشكل المطلق يلعب في التجربة الفنية الراهنة، دور الشخصيات في الفن القديم الذي يلتزم الإيقاع المتساوي المحدد القسمات - ذو دلالة إيحائية عميقة لا تقف عند المظاهر الخارجية والتعبير المباشر، ولا يخضع للأسس التقليدية في وصف الأشياء من ظاهرها وتكمن عظمته ومهبط وحيه فوق محيط مهول شاسع متسع الأرجاء، كما يختلف اختلافًا بينًا في طريقة بنائه وفي تناول أسلوبه الفني نستشعره حين يلم بنا عشق جارف، أو يوقفنا هوى جامح إلى تأمل صور الحلم مما يسود أطراف التعارف الواضح حول مظاهر تلك الأنماط والطرز التاريخية المعروفة، يحاول أن يستخرج لكل أثر فني قانونه الفردي الخاص من العلاقات الحتمية الآلية للكون، ومن نسبية المكان والزمان من ملامح السماء أو الأرض التي تدور وتدور عليها الكائنات، دورانًا لا يكف ولا ينتهي. من الداخل السحيق في سحابة نجم قديم متفجر من المد والجزر والقصف والهدير. من فتات الصخور البللورية، ومن

حبيبات الرمل والطين، ومن التموجات والتعرجات عندما تتقمص بذرة الحياة وحدة البناء فى كل الأكوان.

الحسناوات وقطع الغيار والأطلال وسلال الفاكهة وربات الجمال وأشلاء المعارك وفتات الموائد وعرائس الأحلام وظلال الذكرى الآسية.. التى تتميز عند (ماتيس) و(روده) و(ليجيه) و(بيكاسو) و(براك) و(ميرو) و(دلفو) و(كيريكو) و(سجال) و(محمود سعيد).. لم نعد نراها الآن فى آثار (دويزبرج) و(كوبل) و(توبيى) و(فلد) و(سندريورج) أو عند (فيدوفا) و(ستل) و(سربان) و(مويتا) و(جنكنز) و(أبوخليل لطفى) من بعدهم. وإذ نتحول إلى التصوير الراهن للشخصية الإنسانية كما عرفت فى الفنون القديمة فإن هذا يوحى إلى صياغة مركب جديد ويميل إلى توحيد الأشكال جميعًا فى انفعالات، كما لو كان لكل منها انفعال مستقل قائم بذاته يحمل عديد الصفات، فى نفس الوقت ترتبط ارتباطًا وثيقًا بما هو مدخر فينا من حنين أو ثورة إذا نحن أطلقنا لأنفسنا بعض تلقائيتها؛ كى تفضى بما فى دخيلتها وبما تمليه من ملمس مفاجئ من الخشونة والنعومة أو من الجمود والتفتح من أجل إيجاد الإيقاع الشخصى المزدهر داخل العناصر التشكيلية. إن أنسجة الأثر الفنى الرحبة، وخبرة تذوقنا لها مشروطة بهذا السياق الذى ترد فيه منذ بدايتها فى إطارها الأول.

ليس الشكل بديلا للأدب أو الفلسفة أو حتى الشعر. إن وظيفته الخاصة الفريدة لا يمكن تحديدها فى مصطلحات الفكر، فالإنسان الذى تبدأ حياته فى لحظة، تتوقف حياته أيضًا فى لحظة. إن الشكل يمدنا بلون غريب من العزاء نستمده من قدرته على عطاء ذلك الصمت وذلك الإيقاع الشخصى الذى يؤلف شيئًا خالدًا مقدسًا من تلك الملامح الحيوانية الخاصة التى تستطيع أن تحول أفعالنا البشرية – رغم العتمة – إلى تلك القرابة الحميمة من الاستشعار الكونى. فبإقامة الشكل نخلق الرغبة فى إقامة الحوار بيننا وبين عناصره. بين تموجات الانفعال التى لا تخضع للمعانى، بل تخضع لحذقة التشكيل. وفى المد والانحسار والبعث، تتجمع الأشكال الحرة تحت أكثر من لواء تحطم الإطار تنطلق من بطن اللوحة إلى أطرافها وتذرعها من أقصاها إلى أقصاها باعثة فيها الدفء والنور والطاقة. ومن

أطرافها تمتد إلى آفاق النغم الرحبة. ومن الواضح أن هذا الأسلوب التصويرى ، أسلوب عسير لا يستطيع التوصل إليه وتناوله وإجادته إلا فنان يستطيع أن يتجاوز نفسه ويتمثل مدار ذهنه وقلبه وجسده بين الذات الحرة والعالم الخارجى والعلاقة المعقدة، التى تنمو باستمرار بينهما. هذا الصراع الذى ترك أثره فى السنوات الأخيرة على التكوين الفنى الذى ألغى فيه الضوء الثابت، كما تعددت فيه المرايا والعدسات ذات البؤر المتسعة، أصبحت فيه اللوحة العظيمة معضلة وعالمًا حائرًا يقلق فيه الفنان كما يدهش له جمهور الفن. وإذا كان الفنان أشد غورًا وأعقد نفسًا وأكثر امتلاءً، فالدنيا التى يقدمها هى غير هذه الدنيا التى تعود الناس تقديسها تقديسهم لصورهم وتاريخهم. لقد ذهبت أيامنا بتماسك الشكل، فتفتت إطاره وتبدلت أبعاده وتركزت على القيم الدقيقة تحته يحاول أن يستشف تصدع الإنسان وأن يدرك مأساته. فالإطار يصبح مجموعة من الحالات تقطعت وتخلخلت وتناثرت لا يربط بينها سوى الملابسات الغائرة وما قد يبدو من اتصال وعلاقة ثابتة أو متغيرة فيما بينها إنما يصدر عن أفكارنا نحن وعما نريده لها من اتصال وعلاقة.

وبين القوى الطاردة العاملة على التنوع والتشعب والقوى الجاذبة العاملة على التلاقى والتجمع، صراع يتولد منه النسيج التشكيلى الراهن. نسيج المجرات وسير الأفلاك. نسيج الفضاء المزدهر بالنجوم وكأنما تجتاز ممرًا سحريًا تختفى فيه خطوط الأرض والأفق، وقد يختفى الضوء فيختفى معه الشكل وظله تمامًا. وقد تصل فيه بعض حركات الفرجون إلى ما يشبه المأزق، لا يبرح الفنان أن يستمد الوحى والإلهام من ثنايا تبدلاتها، بل انتفاضاتها حتى تتكشف له أنسجة متباينة لأستار تنسدل واحدة بعد أخرى. صورة صراعها المستمر بين ما هو كائن فعلا وما سيكون فى لحظة تالية، قد تسمح بالكشف النسبى عن العوامل الأكثر تكرارًا التى قد تؤلف نسبيًا شبه قاعدة أساسية يبنى فوقها الفنان صورة إنسان، هذه اللحظات الراهنة، إن أراد الربط بينها وتنظيمها، فاستدعاء لقوى تطورها العشوائى ونقلها إلى دائرة التفكير الفلسفى الموجه لتنبت أسطورة راهنة. لغة فريدة من صنع هذه الأيام الفريدة التى تحمل قلبًا الكترونيًا بل ذريًا.

هذا المجتمع وهذا الفن

لم يكن المجتمع - فى عصرنا - فى مثل حاجته اليوم إلى الإنصات إلى الإذاعات غير المنظورة التى تخفق بها الأجواء العميقة من القلب.. إلى الإنصات إلى الرسالات الهامسة المنبعثة من مكامن النفس.. - من الأغوار البعيدة القريبة - وتلاقى ألف عقبة وعقبة لتصل إلى عالم الوعى.. إلى الإنصات إلى الصوت الدافئ المتفجر من الينابيع الحارة الأولية.. ينابيع الحياة.. وصوت الفن.

إننا نعيش فى عصر إما أن يكون على شفا هاوية.. وإما أن يكون على أبواب عالم جديد.. نحتاج معه إلى ولادة جديدة، إلى الرجوع إلى الجذور والبذور، إلى الدوافع والحوافز الكامنة إلى القوى الأصلية، إلى اللهب المقدس الذى اغتصبه برومثيدس من الآلهة وأودعه فى كل قلب .. عصر مضطرب قلق مفجع.. أفنشهد نحن النهاية الدامية - الفصل الأخير - لقصة لا مغزى لها، هى قصة تاريخ الإنسان - أم أنها البداية الدامية المريرة التى لا مفر من أن تمتحن كل وليد ؟ كل شىء فى أمر هذا الوليد يعتمد على ما فى البذور من إرادة النمو.. على ما فى الجذور من قوة وذخر.. على ما فى اللهب المقدس من حرارة.. على ما فينا من شهوة الحياة.

بين المجتمع الحاضر المريض والجنين الذى يتحرك فى صراع.. قوتان متعارضتان تتنازعان الوجود - قوة ظاهرة تأمرنا بإيصاد النوافذ وإطفاء الأنوار والتحجب بالأقنعة. والفرار إلى الأماكن الآمنة.. وقوة باطنة ثائرة تدفعنا إلى فتح نوافذ جديدة إيقاد الأنوار وارتياد المجاهل الخطرة والتجرد من الأقنعة.

الجو محمل بالأكاذيب الضخمة تذيعها الأبواق فى كل ميدان وفى كل بيت.. دكتاتورية السندات والأسهم تحتفل بعيدها الألفى.

يقررون مصير الناس فى جلسات سرية.
صلة الإنسان بالإنسان عملة للتجارة.
العواطف لا تصرف إلا بإذن رسمى.. الشعر فى منزلة المهربات.

إن صوت الفن فى المجتمع الحاضر – الفن الصادق الرسالة – لا يمكن أن يكون إلا قوة إيجابية دافعة.. قوة تخترق الجدران وتفتح النوافذ – تشعل المواقد فى كل مكان، وترتاد أخطر المجاهل.. تمزق الأقنعة وتغير على الحدود.. كل الحدود.

إننا فى مجال الفن فى حالة قلق وتنبه إلى ضرورة إيجاد قوالب جديدة.

بعض الفنانين والنقاد يفهمون التزام الفنان والفن للحياة فهمًا خاطئًا. فالبعض يفهمون من هذا، أن على الفنان أن يرسم من أجل السياسة مباشرة، أكثر مما يرسم من أجل الفن ذاته، بل إنهم حتى فى رسمهم السياسى يرسمون الجزئيات ولا يرتقون إلى مستوى الفكر السياسى، ذلك أنهم يفهمون الالتزام على أنه الارتباط بمجرى الحياة اليومية وجزئياتها، فى حين أن الفنان بل والمفكر السياسى مع التزامه برسالته الاجتماعية، ينبغى عليه أن يتعامل دائمًا مع الكليات المستمرة من جزئيات الواقع، فينظر إلى الأمور من بعد وبدرجة من الانفصال تمكنه من رؤية الصورة فى مجموعها، وهذا هو ما يفعله الفنانون الملتزمون فى جميع أنحاء العالم (بيكاسو، ريفيرا، بلوم).. تعلم الرؤية من جديد وتركيز الوحى وإنعام التأمل فى كل كائن وفى كل صورة وفى كل فكرة على حدة، حتى تنكشف لأبصارنا وبصائرنا وتبوح لنا بسرها، وكل ما فى الوجود يستحق إنعام النظر تستوى فى ذلك ورقة جافة على الأرض وإعدام جميلة، ونملة على قطعة من السكر، هدير الأمواج.. نعم يتعرض اليوم الفن إلى شبه إرهاق فنى من جماعة من النقاد يقومون العمل الفنى تحت تأثير دوافع شخصية، أو ينحدرون فى أحكامهم إلى التعاليم الأكاديمية دون نظر إلى الإحساس الفنى أو الدراسة الواعية، وهذا فيه قتل وخنق وجريمة على الفنان ومستقبل الفن فى مصر، وكما قضى منتجو أفلام السينما تمامًا على كل نقد موضوعى نزيه، كذلك نرى الصحافة تسمح لنفسها بالقضاء تمامًا على كل نقد موضوعى فى الفنون التشكيلية، وأصبح النقاد يتحدثون عن الفن بلغة العامة أو لا يتحدثون على الإطلاق.

فن النحت.. بين جيلين

فى فترة ما بين الحربين، تمت عدة اتجاهات فى عالم النحت، قوضت تمامًا كل التقاليد المصطلح عليها، فى فنون الإغريق، وماليات عصر النهضة الإيطالية.. (برانكوزى، أرب، بيكاسو، ناجى، مور).. رفضوا عالم الجمال المهذب الرقيق. وفى سبيل قوة التعبير وروحانيته التى تصدر عن الأعماق وتنفذ إلى الأعماق، استعادوا تقاليد النحت العظيمة فى فنون مصر والمكسيك القديمة، بل وتوغلوا حتى استلهموا عصور ما قبل التاريخ الأولى. وفى سبيل إبراز خصائص المادة، واستلهام طاقاتها الدفينة، أوصلهم الغوص فى تسكيل المادة.. الحجر، الخشب، المعادن.. إلى التضحية إلى حد كبير بتمثيل مظاهر الأسياء.

وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية، بدأ وجدان الفنان يتحول من جديد، حتى أضرمت شرارة، أنارت طريقًا خصبًا، أوحى للفنان المعاصر بالكثير من الرؤى العميقة.. (جاريللى فى إيطاليا، مولر فى سويسرا، غيكا فى اليونان، فرير فى أمريكا، سيرانو فى إسبانيا).. أطلقوا سراح الخيال من جديد، وحطموا القيود، كل القيود.. حتى نبتوا دعائم الفن الراهن.. التشكيل من أجل التشكيل، التكوين اللاتمثيلى، الذى يغلب الضرورات الملحة، لمنابع الشعر والمادة الجديدة. الفراغ، التقشف، السعة، الرهبة، الانطلاق.. أصبحت معانى تغلف طاقات جديدة، تتفجر فى كل اتجاه.

موضوع.. يتطور!

كان الفنان الفرعونى أول من رسم الأزهار، بوضوح، على جدران المقابر. التمس فيها وسيلة إلى التآلف العام، بينها وبين العناصر الأخرى، فى تناسق هندسى رائع، يؤكد نظرته إلى الوجود ككل..

أما أول من تناول الأزهار، كموضوع قائم بذاته، فهو (بوسياسى) الإغريقى فى القرن الرابع قبل الميلاد.

وأما العقيدة المسيحية، فاستمد منها الفنان إلهامه، ومن ملامح الإنسان، فى حركاته وسكناته.. وفى القرن الرابع عشر، ظهرت أكاليل الأزهار، مع صور العذراء وطفلها..

وخلال عصر النهضة، فى خضم القصص الدينى، عنى الفنان بمظاهر الحياة.. وأضفت الأزهار على الفن، مسحة عن التنغيم الجميل.. أما دراسات (دافنشى وبوتسللى وتسيان) فى الورد والزنبق، فمازال بعض النقاد يضعونها فى مستوى لا يتخطاه أحد!

ومع مطلع القرن السابع عشر، بدأت تتحلل تلك المثالية، ليأخذ كل عنصر فيها طريقه، وتخصص الفنان لموضوعات معينة.. وعندما وصل الفنان الأوربى إلى الدقة المتناهية فى قواعد المنظور، والتحكم فى الضوء والظل، والتذرع بكل الخدع للإيهام بوجود العمق.. وكان (سالينى) أول من جمع بين الأزهار، والأوانى، وأوراق الشجر فى إطار واحد.. شجع ملوك فرنسا الفنانين على زخرفة قصورهم، واضطر أصحاب البيوتات العريقة فى إنجلترا - تشبهًا بهم - إلى دعوة فنانى بلاد الأراضى الواطئة وانتقل (روبنز) بنفسه إلى لندن عام ١٦٣٣.

وما إن انتصف القرن، حتى استشرى هذا النوع من الفن، ووصل به الابتذال إلى حشر الفواكه أيضًا.. غير أن قلة منه، عكست شيئًا من رشاقة الخطوط الملتوية فى طراز الروكوكو.

وأطاحت الثورة الفرنسية، بسلطان الملوك، ونفوذ القصور.

وكان على فنانى القرن التاسع عشر، شق الطريق.. فبدت لوحاتهم كحقول التجارب، فى وظيفة الألوان، وارتباطها بالتكوين العام.. وبشروا بشخصية الفنان، وبعلاقته الذاتية بفنه. (مونيه) بلمساته المنحنية، يبدو عباد الشمس وكأنه يتأرجح تحت أشعة الشمس.. (سيزان) يعيد التيوليب إلى أصوله الهندسية.. رينوار تفتنه ألوان الزنبق والقرنفل، فيؤلف بينها على مهل.

هؤلاء، وغيرهم.. ناقسوا، وجددوا التقليد.. ومن هنا، كانت الانطلاقة المذهلة، لفن القرن العسرين، الذى لم يعد فيه للفن من هدف غير الهدف الفنى نفسه!

ما بعد منطق العقل

غرست بذور الروح العلمى فى الغرب منذ عصر الإحياء، ولكن الثورة الصناعية - التى تبعث تقدم العلوم والتى قامت على أكتافها المدنية البرجوازية - لم تظهر إلا فى القرن التاسع عشر.

ومن يذكر العلوم والصناعة فقد ذكر العقل. فبالعقل تمت الاكتشافات والاختراعات الحديثة، وبه استغلت خامات الطبيعة فى الإنتاج الكبير، وبه مدت السكك الحديدية ومهدت التجارة وانشقت المصارف، وفتحت المدارس لتخريج كتبة المصارف! وبه صنعت الأسلحة الحربية الفتاكة لغزو الشعوب الضعيفة فتحًا للأسواق.

وبأسنة العقل المتهكم الحادة، قاوم البرجوازيون الأوهام والخرافات، وبها حاربوا المقاييس والقيم الأرستقراطية عن النبل.. والنسب.. والشرف.

وهكذا أصبح منطق العقل Rationalism - هو المقياس المحورى الذى يدور حوله المجتمع البرجوازى، ولقد حدتنا أفلاطون وأرسطو عن عقل مجرد يبحث عن حقيقة مجردة، ولكن العقل الذى آمن به البرجوازيون هو العقل العملى.. عقل التاجر الكبير الذى يعرف كيف يعقد الصفقات الرابحة.. عقل رجل الأعمال الذى ينجح فى هدم منافسه.. عقل مدير المصنع أو المقاول الذى يحسن استغلال العمال.

ولقد راجت فى نصف القرن الماضى، الكتب التى تنصح الشباب بالدهاء والخبث والتكتم واصطناع العاطفة أو تزييفها أو قهرها. فى سبيل النجاح فى الحياة - أى فى سبيل الحصول على مركز محترم فى ذلك المتجر الكبير الذى آل إليه المجتمع فى هذا العصر.

وعندما كان البرجوازيون طبقة ناشئة نامية مجددة، كان الرانيونالزم يقترن عندها بنفحة قوية من روح المغامرة.. كان العلم يفتح أمام الأذهان آفاقًا غير محدوده.. وكانت المخترعات والمكتشفات الجديدة تبشر بأروع الانقلابات.. وكان التخلص من نظام الرقيق يوهم بزوال الحرية، وكانت الهجرة إلى ما وراء البحار - إلى عوالم غنية مجهولة - يغزو القلوب بالحلم والأمل.. كان ذلك فى عصر الإنسيكلوبيديين الفرنسيين فى عصر «فلسفة الأنوار». ولكن المدنية البرجوازية.. بعد أن قامت بدورها التاريخى - قد أصبحت الآن فى طور الانحطاط. فقدت الأمل فى النمو والتقدم فذهبت عنها روح المغامرة وحلت روح المحافظة وفويت الحاجة إلى «التأمين على الحياة»!

كان الدور الذى لعبته المدنية البرجوازية من الناحية الاقتصادية هو حل مشكلة الإنتاج. وقد نجحت فى ذلك إلى حد بعيد، كما تثبت ذلك المنتجات والمصنوعات المختلفة المكدسة فى الأسواق. ولكن كان فى طبيعة هذا الحل، ما يؤدى حتمًا إلى ظهور مشكلة أخرى مناقضة - هى مشكلة التوزيع والاستهلاك.

وفى الناحية الثقافية عملت البرجوازية على إحلال العقل الفاحص المميز مكان الإيمان الخاضع.. ولكنها بتمجيد هذا العقل وتمجيد الفطنة والكياسة التجارية، قد صاغت الحياة فى نظام هندسى آلى لا جواز فيه لنزوة الخيال ومتعة القلب الطليق، وكان أن سوهت واستغلت الغرائز والعواطف المكبوتة - التى تبحث فى طبيعتها عن اللذة - تارة فى الصراع التجارى وعراك المنافسة، وتارة فى الأناشيد العسكرية والصيحات الهستيرية التى تثيرها الحكومات الدكتاتورية الاستعمارية بين سعوبها.

إن الأزمة التى تواجهنا الآن بالمجتمع البرجوازى أكبر من مسألة الاستهلاك. فليست هى مسكلة الخبز وحده، ولكنها أزمة القلب المشتهى والخيال الجائع المجنون.. أزمة الشعر والمتعة والنشوة.. أزمة الحركة والنمو والفتح.. أزمة الحياة.

وليس من طبيعة القيم العقلية البرجوازية أن تنقذنا من أزمات المدنية

البرجوازية وإنما خلاصنا هو فى الخروج عن هذه القيم - فى الخروج على الراسيونالزم وتعديه.. لا بالرجوع إلى الإيمان الخاضع المستسلم بل بتقرير حق القلب المتحرر المتمرد على حدود العقل وقيود الإيمان.

الحقيقة والحلم

لكل مجتمع فلسفة ومثل ونزعات تنشأ معه وتميزه.. ولكنا نخطئ إذا نحن تصورنا أن هذه الفلسفة والمثل والنزعات التى ينتهجها مجتمع بعينه، هى من لون واحد أو تسير فى تيار متسق، بل نحن نخطئ لو تخيلنا أنها تؤلف فى مجموعها صورة متوافقة الألوان أو لحنًا نهاونديًّا تترافق فيه النغمات بغير احتكاك. فما من مجتمع وجد، إلّا وكان التناقض والتضاد واصطراع القوى من عناصره، سواء فى كيانه المادى أو فيما ينبنى على هذا الكيان من فلسفة ومثاليات ونزعات.

وعناصر التناقض والتضاد لا تشيع وتتسرب إلى أجزاء المجتمع فى درجة واحدة، بل هى فى الإجمال تتوزع وتتقابل بين الطبقات المختلفة التى تتصادم غاياتها داخل هذا المجتمع. ولكن عندما يبلغ التناقض حدًّا يؤدى إلى نشوء الأزمات الاجتماعية التى تنذر ببوادر الانقلابات، يظهر الأفراد - خاصة بين الكتاب والسعراء والفلاسفة - الذين تتعارك فى ذات نفوسهم بعض عناصر هذا التناقض، وتتسم أعمالهم بطابع القلق، كما تظهر الأحزاب المختلفة بين الطبقة الواحدة، بل بين أبناء الأسرة الواحدة فيخرج منها رجل الأعمال الشره والناسك الزاهد والبوهيمى الثائر الشريد.

من أمثلة هذا التناقض، أن تنشأ الحركة الدينية التى تزعمها الشاعر المتعبد أخناتون، فى الوقت الذى كانت الإمبراطورية المصرية قد بلغت فيه أوجها. ومن أمثلته أن يخرج بوذا وتولستوى من عائلتين ارستقراطيتين. ومن المتناقضات، أن يظهر بودلير الشاعر الحوشى النافر فى عهد شباب المدنية البرجوازية، حين كان التفاؤل بالتقدم العلمى شائعًا والآمال معقودة على ما ستجلبه الصناعات الكبرى وفتح الأسواق فيما وراء البحار من خيرات وبركات. ومن المتناقضات أن يوجد فى

عام ١٩٤٠ مليون عاطل فى بريطانيا العظمى التى لا تغيب الشمس عن مستعمراتها. وأن تؤدى نفس الظروف التى مهدت لظهور طلعت حرب والنهضة الاقتصادية التى تقرن باسمه إلى وجود المئات من العمال المسلولين فى المحلة الكبرى. ومن المتناقضات أن يتزعم الأدب الأمريكى الحديث ناقد صارم للمدنية الأمريكية مثل (ابتون نيكلر) فى الوقت الذى يحسد فيه الكثيرون الأمريكيين على مدنيتهم. ومن المتناقضات أن تلجأ الأمم المتحدة المعاصرة إلى الزنوج والهنود الحمر وسكان الغابات لتستلهم فنون الرقص والموسيقا والغناء والنحت والتصوير، فى الوقت الذى تصيح فيه الأبواق فى الميادين العامة بخطب الوعاظ ونصائح رجال الأمن ونشرات البورصة وآخر أسعار الفتح والإقفال.

على أن عناصر التناقض فى المجتمع لا تلبث فى صورة ثابتة، فهى تتحرك مع حركته، وخلال هذه الحركة تتضخم عناصر وتتضاءل عناصر أخرى. وما الانقلابات الاجتماعية والثورات فى صميمها إلا حلول تلتقى وتتلاءم بها المتناقضات الكبيرة التى عجز المجتمع عن التوفيق بينها فى حركته العادية. وإذا كان من الصحيح أن المجتمع الجديد الذى يعقب الثورة أو الانقلاب والذى انمحت منه متناقضات المجتمع السابق، لا يلبث أن يولد متناقضات جديدة، فحسب كل مجتمع أن يلعب دوره التاريخى الخاص ويخلق الحلول لمتناقضاته.

ولكن التناقض بين الحلم والحقيقة، بين رؤى الليل ومشاغل النهار، بين جنون العاطفة وحكمة العقل، بين نزوات القلب ونواحى الضمير، بين المتعة والواجب، بين سهوات الخيال وتحرز المنطق – هو تناقض من نوع آخر. فلقد تطور المجتمع ومر خلال ثورات وانقلابات مختلفة، ومع ذلك يبقى هذا التناقض – وإن كانت قد تبدلت أشكاله – عميقًا فى بناء المجتمع ينتظر العلاج.

وإذا تركنا تلك الغادة الساحرة التى ظل يبحث عنها الفلاسفة بضعة قرون عبثًا، فإن الحقيقة بالنسبة للجماعة الإنسانية لا تعنى سوى حقائق المجتمع الذى تعيش فيه بنظمه وحدوده وممكناته. وهذه الحقائق ليست مثل تلك الحقيقة ثابتة مجردة عن ظروف الزمان والمكان، بل هى تتحرك وتتطور مع حركة المجتمع وتطوره.

ويمكن أن ننظر إلى تاريخ الإنسان إجمالا فنقول: إنه يقوم فى أساسه على مواجهة حقيقة كبرى وهى: أن الإنسان قد وجد منذ البدء أنه مضطر لأن يعمل لكى يعيش ، والتطور الاجتماعى من هذه الوجهة ما هو إلا تطور أساليب هذا العمل وطرق تنظيمه، على أننا نرى الجماعات الإنسانية منذ فجر التاريخ، قد انقسمت إلى طبقتين: طبقة لا تعمل فقط لتعيش، بل ولتقدم لغيرها وسائل العيش. وطبقة تعيش دون أن تعمل فى سبيل العيش. وهكذا ظهر السادة والمسودون، وهكذا نشأت الحاجة إلى الحكومات وقوامها من السادة للسهر على مصالح هذه الطبقة الممتازة من ناحية، ولتنظيم العمل بين أفراد الطبقة العاملة من ناحية أخرى.

وخلال تطور المجتمع، استطاع الإنسان أن يصل إلى مكتشفات ومخترعات يسرت له سبل العمل، كما زادت فى كمية إنتاجه. وقد كثرت المكتشفات والمخترعات فى العصر الحديث، حتى انتهينا إلى تطور من التاريخ نجد فيه تضخم الإنتاج قد بلغ حدًّا يمكن أن يفوق المقدرة على الاستهلاك.

ولم يتطور النظام الاجتماعى الحديث بالسرعة التى تطورت بها وسائل الإنتاج، فكانت نتيجة ذلك هذا التناقض العجيب الذى نراه، وهو: أنه فى الوقت الذى تضطر فيه الحكومات وأرباب الأعمال إلى إتلاف الكميات الوافرة من المنتجات المختلفة تخلصًا من الأزمات الاقتصادية ومازال على الأرض ملايين لا يحصلون على ضرورات الحياة.. هذا التناقض هو إحدى مشكلات العصر الكبرى.

على أن هذا التناقض لا ينسينا حقيقة أخرى تحتجب خلفه، حقيقة رائعة بدأت تتنبه لها الأذهان فتتفتح أمامها الأحلام، وهى أن القدرة على الإنتاج قد تيسرت فى نهاية الأمر إلى درجة أصبح من الممكن معها التخلص من عبودية (العمل) إلى حد كبير.. إلى حد يصبح معه (العمل) عنصرًا ثانويًا صغيرًا فى حياة الإنسان. وعندئذ يبدأ الإنسان فى تاريخه صفحة أخرى.

ولم يلعب الحلم والخيال دورًا متماثلا بين الجماعات الإنسانية التى تمدنت، وبين الجماعات التى لم تدفعها البيئة الطبيعية إلى إقامة المدن.. ولنترك الآن جانبًا نصيب

هذا الدور فى حياة الذين يلذ للمتمدنين تسميتهم بالمتوحشين والهمج، ولنتتبع تطورات هذا الدور فى حياة منشئى المدنيات.

ولنلاحظ أن المدنيات لم تقم بين الغابات الاستوائية حيث الطبيعة كريمة سمحة تمد الناس بضرورات العيش دون كبير عناء، ولم تقم فى الصحراوات القاحلة حيث لا مجال للحياة، بل قامت فى تلك الأماكن التى يحتاج فيها الإنسان إلى العمل والكفاح المتواصل إذا أراد البقاء.

ولم يكن هناك بد من أن تنكمش الأحلام والرغبات الباطنة أمام الشبح الجاثم فوق المدينة، شبح الخوف من الجوع. انكمشت ولكنها لم تتلاشى، فقد بقى لها الليل تنسط فيه وتمرح.. تمرح ولكن فى حذر فلاسك أن شبح الخوف من الجوع كان يطاردها حتى فى الليل.

وبانقسام المجتمع إلى طبقتين (طبقة عاملة وطبقة سائدة ذات فراغ)، بدأت عناصر الأحلام والخيال بين الشعوب المتمدنة - تلعب دورين مختلفين. ولدينا الآن، فيما خلفته المدنيات السابقة من آثار فنية، مقياس لا بأس به لما كان عليه هذا الدور فى حياة الطبقة السائدة.

على أن الفن لم يلبث أن انقسم بدوره إلى نوعين: نوع كان هو الشائع أولا، وكان يعيش فى خدمة الدين فى الوقت الذى كان فيه رجل الدين مثل الشرطى سفير الطبقة السائدة لدى الطبقات العاملة للإرهاب وحفظ الأمن واستقرار النظام، فكان طبيعيًّا أن يتميز هذا النوع من الفن بالوقار والصلابة والتزمت، أى بالبعد عن الأحلام ونزوات الخيال. ونوع بدأ صغيرًا ثم نما وترعرع عندما انفصل الفن عن الدين، وكان يعيش لمتعة الأغنياء. ومن الغريب أن هذا النوع من الفن لم يكن فى الإجمال من إنتاج أبناء الطبقة السائدة، بل كان فى الغالب من إنتاج أفراد ممتازين من الطبقة العاملة. أى أنه كان فنًّا مأجورًا. ولهذا، كان من الطبيعى أن يتأثر أسلوبه بالصلة الخاصة القائمة بين الفنان والسيد الفنى، فتدخل فيه عناصر الزلفى والتودد والتلطف واستجداء الثناء. وهى عناصر تراها سائغة مثلا فى الانتاج الفنى الأوربى منذ عصر الإحياء حتى قبيل الثورة الفرنسية.

ولا شك فى أن الحلم والخيال قد وجدا مجالا فى الفن الارستقراط أفسح منه فى

الفن الديني، ولكن هذا الحلم وذاك والخيال، أصبحا من هذه الناحية حلم وخيال طبقة خاصة من الناس لها نزعاتها ومثالياتها المحدودة. وأوضح الحدود التي تقيد بها الفن الأرستقراطي، هو انحصاره في دائرة التعبير عن الطبقة العليا من النفس الإنسانية، وتحرجه عن الغوص إلى الطبقات الدفينة المستترة في أعماق النفس.. لقد كان فنًا (رفيعًا) وفنًا (جميلا) ولكنه قلما كان فنًا عميقًا.

فلقد كان يقال: إن المجتمع منقسم إلى طبقتين: طبقة نبيلة وطبقة وضيعة، وكانت العواطف تنقسم كذلك إلى قسمين عواطف رقيقة سامية وعواطف همجية منحطة. وكانت العواطف السامية الرقيقة من بين امتيازات الطبقة السائدة، وكان في إغفال هذه الامتيازات عند الفنان ما يشبه الإخلال بالنظام في المجتمع والإثارة مع الفوضى.

ولكن مهما يكن النظام الاجتماعي الذي كان قائمًا في أي وقت من الأوقات، وسواء أكان الفن الشائع دينيًا أم ارستقراطيًا أم غير ذلك، فلم يخل عصر من إنتاج فني ينفذ إلى الأغوار ولم يخل عصر من فنان يغفل الامتيازات والحدود ويبوح بأسرار قلبه، بل إن الطبقات العاملة ذاتها رغم كد العمل ومشاغل العيش، لم تخل حياتها من بصيص من ضياء الأحلام والخيال انعكست بعض أسعته فيما أخرجت من فنون شعبية مختلفة.

وقد ذكرنا الفنون كمقياس لنصيب الأحلام والخيال في حياة الناس، دون أن نقصد إلى القول بأن غاية الأحلام والخيال هو الإنتاج الفني. فما الفن إلا وسيلة وأما الغاية فهي الحياة بنبضاتها العميقة وخفقاتها الغنية ونزواتها الدافعة، وكنوزها التي مازالت مطمورة في الظلام تحت رغام (العمل) وهموم (العيش).

وهناك من ينسب الاهتمام المتزايد الآن إلى الأحلام والرغبات الباطنة إلى (فرويد). ولكنا ننسب ظهور (الفرويد زم) في هذا العصر إلى عوامل خاصة تميز بها التطور الاجتماعي الحديث. ودليلنا على ذلك، ما ظهر هنا وهناك - قبل فرويد - في الأدب والسعر الحديث من نزعة واضحة إلى التحليل النفسي ووصف الأزمات النفسية المعقدة ، إلى التعبير عن نزوات العاطفة المتمردة ونورات الخيال،

ودليلنا على ذلك، أن نظريات فرويد ما إن ظهرت حتى أقبل عليها الناس فى شغف، بل فى نهم ينبئ بلا شك عن جوع سابق إليها.

ولعل أكبر العوامل التى هيأت إلى ظهور الفرويد زم هو تنبه الطبقات العاملة التى كانت تعيش شبه مغمورة فى باطن المجتمع، وما تبع هذا التنبه من مطالبة بنصيب أوفر من الأجور وأوقات الفراغ، أى بنصيب أكبر من المتعة.. فمن لوازم النظام والاستقرار فى مجتمع يقوم على الاستغلال المادى، أن يرافقه نظام مماثل فى نفوس الأفراد، نظام يعتمد على تحكم الطبقات العليا الظاهرة من النفس فى طبقاتها الدفينة الكامنة أى على سيطرة العقل (العملى) المقيد بحدود الواقع على الرغبات الجامحة الهائمة فى باطن النفس.. فلما تهيأت الظروف للتخفيف من أعباء التحكم الاستغلالى، نشطت معها الحاجة النفسية إلى التخفيف من سيطرة العقل العملى واستيقظت الرغبات المقهورة والأحلام السجينة تطالب بحقها فى الحياة.

وبإزاء الفرويد زم فى علم النفس الحديث تعددت النظريات الفنية وتطورت حركة السيريالزم Surrealism إلى مذاهب شتى فى الفن والشعر تحلل التناقض بين العقل الباطن والعقل الواعى أو بين الحلم والحقيقة أو بين الشهوة والواقع.. وهده تبرز أسراره الشهيرة وتقابل بين أطرافه المتباعدة فى صورة واحدة داخل إطار واحد، أى داخل مثالية واحدة جديدة وفلسفة جامعة متكاملة فى الحياة.

المذاهب الفنية

يصعب علينا وضع تريف للسيريالزم واتجاهاته المختلفة فى كلمات قليلة. فإذا كان لابد من ذلك، فعلينا أن نقول: إنها اجتماعية فنية فلسفية سيكلوجية - تتسم بحب الخيال الثورى البعيد عن المنطق، وتبحث عن الأساليب الغريبة فى التصور والتعبير وتستلهم سعر ريمبو وبودلير ولوتريامون كما تستلهم فلسفة هيجل وماركس فى إيمانها بالحرية وفى تفسيرها المادى للتاريخ، وتأخذ عن فرويد نظرياته فى العقل الباطن، ثم هى فوق ذلك تحاول أن تعتمد على هذه العناصر جميعًا فى خلق ميتولوجيا جماعية جديدة Mythe Collectif تناظر الميثولوجيات التى خلقتها الديانات القديمة.

والمذاهب السريالية ترى فى الوقت نفسه أن العدوة إلى التحرر الاجتماعى، يجب أن ترافقها دعوة إلى التحرر النفسى. فالنفس الإنسانية مكونة أيضًا من طبقات يتحكم بعضها فى رقاب بعض ولا سبيل إلى الوصول إلى التحرر النفسى، ما لم نستطع أن نزيل الحدود التى تفصل بين العناصر المتنازعة فى باطن النفس.

ولقد أقنعنا فرويد بأن الشخص (السليم) من الأمراض النفسية هو نموذج مثالى يكاد يكون لا وجود له، والسبب الأساسى لهذه الأمراض جميعًا، هو أن للنفس الإنسانية رغبات، كثير منها لا يتحقق بالنسبة للعقبات التى تقابلها من الوسط الخارجى. والطفل الصغير لا يدرك هذه العقبات، ولذا كان خياله لا يعرف الحدود. فهو إذ يرغب فى سيارة فخمة أو فى قصر باذخ، لا يشعر بأن هناك عائقًا من العوائق يمكن أن يحول دون ما يبتغيه. ولكن رويدًا رويدًا يتعلم الطفل خلال ممارسته للحياة أن رغباته جميعًا لا يمكن تحقيقها، فيضطر إلى كبح هذه الرغبات ويتعود التسليم بالأمر الواقع - وكلما كبر فى السن نمت فيه هذه

العادة، عادة التسليم بالأمر الواقع. على أن الصراع بين الرغبات وبين الواقع يستمر طوال الحياة، فحتى الكهل وهو على أبواب القبر، لا يستغنى عن الأحلام.

وعادة التسليم بالأمر الواقع بين الناس، هى الأساس الذى ترتكن عليه دعوات المحافظين، وهى العقبة الكأداء التى تقف فى سبيل كل تجديد وإصلاح. وفى فلسفة المذاهب السيريالزم ما يؤمن بضرورة تغيير النظام الاجتماعى لذا تثير حربًا شعواء على هذه العادة.

والأساليب التى تتبعها فى ذلك متعددة، منها ما يسمى «تقريب الأسياء» أدى نقلها من وسطها المألوف إلى وسط غريب عنها. فمن المألوف مثلا أن نرى الأسرة فى غرف النوم، فإذا هى تفاجئنا فى رسم سيريالى على شاطئ البحر. وقد تعودنا أن نرى السحاب فى السماء، فإذا هو يباغتنا داخل الجدران. وهكذا نشاهد فى بعض اللوحات شجرة تنبت منها ذراعان وسمكة بجانب فتاة عارية وعينا تطل من وسط ندى وأجزاء من جسم الإنسان طائرة فى الهواء وهيكلا عظميًا يرقص لأن سمكة بجانبه تغرد.

ولها أسلوب آخر فى مقاومة عادة التسليم بالأمر الواقع، هو اللجوء إلى إثارة الرغبات المكبوتة وتنشيطها وحفزها على التمرد، ففى ذلك وسيلة لهدم عادتنا فى التفكير والسلوك. وهناك أسلوب الأوتدماتية ، وفيه يحاول الفنان أن يتجرد من رقابة عقله الواعى تاركًا لخياله العنان، ويسجل كل ما يهب ويدب فى نفسه من ظواهر أو يتراءى له من الأشكال. وقد استعير هذا الأسلوب عن فرويد عندما كان يجلس مريضه على مقعد وثير مريح ويوحى إليه بأن يرخى عضلاته ويرسل نفسه على سجيتها، ثم يبوح دون تحفظ أو تحوط بكل ما يخطر بذهنه من أفكار، وبكل ما يختلج فى قلبه من عواطف؛ وبهذا تكتشف (العقد) التى تكونت من الرغبات المكبوتة فى نفس المريض، فيصارحه بهذه الرغبات ويحاول أن يقنعه بالتفكير فيها بعقله المنطقى الواعى وبالتنازل عنها إذا تعارضت مع حقائق الوسط الخارجى، يعنى التسليم بالأمر الواقع. وهنا نقطة الخلاف الجوهرى بين الفرويدزم وبعض مذاهب السيريالزم، فهى لا تريد بحال من الأحوال، سيطرة العقل الواعى على العقل الباطن، بل هى تريد مواجهة العقل الواعى بالعقل الباطن،

والمنطق بالخيال، والواقع بالحلم، والحقيقة بالخرافة، والحكمة بالجنون. ومادمنا جميعًا نشترك فى ذلك الصراع النصفى بين الأحلام وبين الواقع، فكل منا يستطيع أن يأخذ بنصيب من هذا المجهود. فالغاية عندها هى إشاعة جو سيريالى فى الحياة.

من الطبيعى أن من يثقون بقدرة الفنان على اشتراكه فى بعث عالم أصلح بفضل تأثر عناصر المجتمع الحية - بجو صوره.. من الطبيعى أن أصحاب هذه الثقة فى رسالة الفنان، يستثيرونه فى الأوقات الحرجة؛ لأن حساسيته عند بقية البشر، ولأنه يسعى دائمًا أن يسبق زمنه فيلمس ويصف وجه المستقبل قبل غيره.

فلو رجعنا ببصرنا إلى خمسين سنة مضت، لوجدنا أن بوادر الحركة التكعيبية، أنبأت بنفسها عن الاتجاهات القادمة لإنسان العصر.. ولرأينا المصورين فى كفاحهم لكشف عالم جديد يشوهون أشكال الكون المنطقى فلم يتبق منه إلا أطلال الانتقام!

إننا نقرأ فى الفنان الجديد طلائع الوسط الذى أريد به إعطاء الفكر والبصر مدى أوسع فى جولاتها. وهو بإغفاله نظام التجميل الرخيص تمكن من أن يترجم أحلامه. وكلما تقدم الفنان فى إحياء الرموز اقترب من ذلك الأفق المثمر. إن الصعوبة فى التكوين الفنى الجديد، ليست فى استثمار خواطره الشاذة، بل فى صياغة مخلوقات الخيال فى قوالب تلائمها. فمشكلة القالب الملائم هى أكبر عقبة يصطدم بها الفنان المعتمد على خياله لأنه مضطر - إذا أراد أن يحقق حلمه - أن يجمع الخرافة الخيالية فى وضع حقيقى.. وتبقى بعد ذلك مهارته فى أن ينسينا دلائل الأجسام التى أدخلها فى صوره، وعليه أن يرينا إياها وكأننا نراها لأول مرة فلا تتأثر بمعانيها السابقة، كما لا تعرقلنا فى فهم الدور الذى تلعبه فى وضعها الفنى الجديد.

ماذا يضير الفنان لو لم يفرق بين الفن والشعر؟ لماذا لا نتذوق بين الثنايا طعمًا شعريًا؟ ولماذا لا تتجاوز الصورة نطاق الفن إلى ساحة الشعر؟ وماذا لو مثل لنا الإنسان بذرة فى محيط عدائى محدق به أو عبر لنا عن مأساة الفرد فى خضم المدنية الكالحة؟ فليس المهم أكثر من اتجاه ذهنى واحد، ولا يبالى أن يحكم على الفن بمزاج شعرى أو اجتماعى أو غرامى أو بها جميعًا فى آن واحد.

يجب أن يكون الفن فنًّا قبل كل شيء

الفن خبرة أساسية لحياة الفرد الجمالية والعقلية والاجتماعية. والابتكار الفنى هو المجال الذى تندمج فيه الإحساسات والانفعالات الوجدانية بالشكل Form الذى يتفاعل معه الفرد. ففى عملية الاندماج بين الذاتية الوجدانية والموضوعية العقلية تكتمل الفاعلية الفنية التى تمتاز فى جوهرها بطابع الإبداع والتجديد.

خلال التفاعل الفنى والتجاوب الجمالى بين الذاتية والموضوعية، تنهار الحدود المصطنعة التى تفصل الفن عن التعليم والوجدان عن العقل، فيتفاعلان ويندمجان ليكونا وحدة متماسكة متكاملة يصبح فيها الفنان عالمًا والعالم فنانًا.

لا خلاف على أن نهاية النشاط الإنسانى فى مختلف صوره فى المجتمع، زيادة نموه نحو التحضر. وهناك موجة من النقد الفنى تتفشى فى مصر تطلب من الفنانين أن يرسموا صورًا تعبر عن المشكلات القومية التى تزخر بها البلاد حتى يصبح لفنهم مغزى اجتماعى، وهناك موجة علمية أخرى ترى أن الإنتاج الفنى هو إنتاج اجتماعى بطبيعته ولو لم يبرز أى موضوع قومى.

فوجهة النظر الأولى تتخذ من المجتمع مقياسًا لتقويم كل إصلاح وتقدم. والرسالة الفنية جديرة بالاعتبار فى نظرها، إذا أسهمت فى تبصير الجمهور بمشاكله التى تسمل مآسيه وآماله وأحزانه وأفراحه ونواحى القوة والضعف فيه حتى تجعله واعيًا بهذه المسكلات وعلى أساس هذا التحديد ترى أن الفنان لابد أن يلعب باللغة التى يفهمها الناس ويتداولونها فى حياتهم لكى يصبح فنه اجتماعيًّا قادرًا على التحدث للملايين. فاللغة التجريدية المبنية على بحث العلاقات الفنية.. علاقات الخطوط والأشكال والألوان.. بما تحمله من معانٍ فى ذاتها، تعتبر بالقياس

إلى هذه الوجهة قاصرة إذا لم تحمل فى طياتها - فوق ذلك - معنى اجتماعيًا يستجيب له الناس ويرون فيها ضربًا من الأسر والانعزال إذا لم تتمكن من التوحيد بينهم فى انفعالاتهم وتمكنهم من الوقوف جميعًا على أرض مشتركة تساعد فى ربطهم بعضهم ببعض ليصيروا مجتمعًا أكثر تماسكًا.

وهذه النزعة الاجتماعية تولد عادة مع الوعى الوطنى. وقد ولد ما يماثلها فى المجتمع المكسيكى الحديث على يد فنانين مثل «ريفيرا» و «وروسكو» وغيرهم ومثالية هؤلاء: الفن للمجتمع.. لرجل الشارع والعالم والصانع والفلاح والطفل والكهل. وقد اتخذوا من جدران دور الحكومة والمؤسسات العامة والمصانع، صحائف يعرضون عليها بالفرجون كل ما ينشدونه من رقى للمجتمع.. يرسمون صورًا نقدية تعرض نماذج للمجتمع المتناقض، وبجوارها صور آمالهم فى مجتمع أكثر التئامًا وتناسقًا.

ولكن أنصار الفن للمجتمع يجابهون فكرة أخرى يمثلها أنصار الفن للفن. يقول أصحاب هذه الفكرة: ليست وظيفة الفن الوعظ والإرشاد. وليس من شأنه اللعب على الحوادث الوقتية العارضة التى تشغل بال الناس فى فترة زمنية عابرة. ليس من شأنه التسجيل والوصف الذى يستطيع عامة الناس تفهمه. فلغته وألفاظه التى يلعب بها لا يفهمها إلا كل من تعلمها وقدر على فك رموزها. أما اللغة التى يفهمها عامة الناس، فهى لغة وقتية ومحلية محدودة الأفق، وليست لغة علمية يستطيع الناس - فى الأمكنة والأزمنة المختلفة - تداولها.

أما اللغة الدائمة فهى لغة متكاملة ناتجة من اندماج علاقات الخط والشكل واللون اندماجًا متبلورًا فى وحدة متعددة الجوانب يعبر عنها عادة «بالفورم Form» وهناك من النقاد وعلماء الجمال من يذهب أبعد من ذلك. فـ «كروتشى» لا يرى دعامة للفن غير الفن نفسه.

أما الفن الذى يقصد غاية اجتماعية أو خلقية، الذى ينفر الناس من المنكر ويحبب إليهم الخير، والذى يقوى فيهم الكفاح والحياة المفعمة بالإنتاج. هذا فى رأى «كروتشى» ليس بفن ولا يدخل فى رسالة الفن. فالفن كالهندسة لا يمكن أن تحكم على قيمته بعجزه أو مقدرته على تأدية هذه الرسالات الاجتماعية. فالفن

يجب أن يقصد فى ذاته ولذاته، ولا يصح أن يخضع للأخلاق والمقاييس الاجتماعية.

وهناك نزعات فنية حديثة تضاد النزعة الاجتماعية وتؤيد ما ذهب إليه «كروتسى» أهمها النزعة اللاموضوعية Non objective التى يهمل فيها الفنان الموضوع ويبحث فى اللغة الفنية، فى أشكالها وخطوطها وألوانها، فى ذاتها ولذاتها ولهم ولفنهم تأثيره وانتشاره.. وفى الفن الإسلامى أمثلة متعددة توضح بعض تلك النزعات اللاموضوعية.

ماذا يضيرنا لو كان الفن اجتماعيًّا أو أخلاقيًّا أو فلسفيًّا أو قوميًّا مادام فى النهاية فنا؟ إننا إذا لم نفرض على الفن معايير اجتماعية وفنية خارجة عن الفن نفسه، وإذا رفضنا قياسه بمدى قربه أو بعده من الطبيعة الظاهرة، أصبحت الحقيقة الفنية هى الأساس فى التقدير، سواءا كان الفن ممثلا للطبيعة Representative أو غير ممثل لها Non Representative ويمكن أن نلاحظ أن هناك قطعًا كثيرة تتخذ من الموضوعات الاجتماعية أساسًا وتحافظ على مظاهر الأشكال الطبيعية. وموضوعات أخرى مجردة Abstraet بعيدة عن تمثيل الطبيعة. وعند قياس النوعين بالمقاييس الفنية، نجدهما يفشلان من هذه الناحية، وفى هذه الحالة لا يمكن اعتبارهما قطعًا فنية. فليست العبرة إذن بالقرب أو البعد من الطبيعة الظاهرة، ولكن العبرة بمعانى الأشكال التى تلعب بها الصور الفنية، وبما تحمل هذه الأشكال من خبرات إنسانية نستطيع أن نحسها ونتجاوب معها ونعكسها على حياة الواقع فنتأملها من خلال أعين الفنان فيزيد استمتاعا بها. وإذا ازداد عدد الجمهور الذى يمكنه أن يحس بمعانى الأشكال التى يلعب بها الفنان، أمكننا القول بأن لغة هذا الفنان أصبحت لغة اجتماعية متداولة. والأعمال الفنية كالنتائج العلمية، ليست ملكًا لشعب أو جنس معين، وإنما هى ملك للإنسانية - وهذا معناه أن «الأشياء» فى يد العالم الفنان أو العالم لابد أن تتحول من الحدود الضيقة إلى الحدود المتسعة لتمتلكها الإنسانية.. تتحول من دنيا القومية إلى دنيا العالمية. والفن على هذا النحو يصبح اجتماعيًّا إذا كانت هناك عيون مثقفة تستطيع أن تحس معانيه، ويتطلب هذا تعلمًا مقصودًا لا يقل صعوبة من تعلم اللوغاريتمات أو استخدام الرموز الكيمائية.

تعليم الفن للمبتدئين
بين النقل الميت والخلق الحى

لا سك أننا نرى أنفسنا مضطرين لتعريف الفن، مع أننا لسنا فى مجال وضع تحديد لغوى منطقى يستند إلى دعائم قوية من الحجج. ومادمنا نحس بضرورة وجوده طالما كان نبض الحياة فينا، فإنه فى الواقع يكفينا تلمس بعض صفاته وخواصه وتأثيره. وأظن أن كلنا يشعر فى قرارة نفسه أن الدنيا بغير فن (لا تساوى بصلة).

فالفن يخرجه إحساس الإنسان ليرضى به غريزة فيه، ولاسك أن أبسط مراميه هو التكرار الذى يثير الإحساس العاطفى ثم يصل إلى القمة عندما يخلق لنا جوًّا من الصفاء نرى فيه الحقائق مجردة من المادة. والفنون دعامة ترتكز حياتنا جميعًا عليها. والحياة نفسها فن، وما هو إلا الوسيلة لإخضاع أكبر عدد ممكن من المسرات ليتمتع بها الإنسان بأقل نفقة فى الزمن والجهد. وغاية الفن، سواء ما يختص بالطهى أو بالتفكير أو بأى شىء آخر، هى استمتاع البشر بلذائذ الوجود على اختلاف درجاتها وأساليبها.

والفنان يبتكر بعين الوحى العلاقة الدقيقة بين العاطفة وبين الخط والشكل واللون، ويتلمس تلك العناصر ويرتبها ويضعها فى وسط تترابط فيه ترابطًا محكمًا يجعل منها وحدة متماسكة. والقصد من إنشاء صورة، هو الجمع بين عدة أشياء نحصل فيها على وحدة معينة.

إن غاية الفن لا يمكن أن تكون مجرد تقليد لمظاهر الأشياء، بل هى فى الواقع التعبير النفسى عن تأثير هذه الأشياء فى عواطف الفنان، وما يستلزمه هذا التعبير النفسى من خلق وإبداع وتغيير وتبديل وتمويه. ولن يوافق أحد أن لفن التصوير

بقواعد المنظور ليكون مجرد رصف علمي لمظاهر الأشياء وسيذهب بأساليبه المختلفة إلى ما وراء المنظور وما وراء القواعد البصرية المحدودة، والفكرة السائدة اليوم أن نعلم المبتدئ رسم الأشياء كما تمليه قواعد المنظور.

والرسم عند أهل الفطرة لا يتبع قواعد المنظور، وذلك لأن الزنجي لا يحاول في فنه أن يصف الصورة التي تعكسها الأشياء على شبكة عينه، بل يصف شعوره بما حوله.

والرسم عند قدماء المصريين مملوء بكثير مما نعتبره من غير حق أخطاء. فالرسام المصري لا يرسم الظاهرة، بل يرسمها كما يعرفها في ذهنه وخبرته السابقة من غير اعتراف بحدود البصر الإنساني.

والرسام الصيني أو الياباني عندما يرسم منظرًا طبيعيًا يصفه في رسمه على بضعة خطوط قليلة ذات قيمة زخرفية أو رمزية ويهمل أشياء كثيرة مما هو ماثل أمام عينيه. فهو يهمل المنظور لأنه ينظر إلى الطبيعة من خلال عواطفه التي نرى من خلالها تحريات ناشئة عن شدة حساسيته وفرط شعوره. وما من فنان أوربي منذ عصر الإحياء إلى يومنا، إلّا وفي رسمه انحراف قليل أو كثير عن قواعد المنظور، وهذا الانحراف هو مقياس نبوغ الفنان، لأنه يثبت به شخصيته ورسالته الخاصة.

وإن حدث وأعجبتنا صور تتفق في نفس الوقت مع قواعد المنظور، فإنما في الواقع تعجبنا لا لأنها تتبع قواعد المنظور، بل لأن تأليفها الفني متوفر فيها. ينحط الفن إذا ما أصبح التقليد الأمين لمظاهر الطبيعة غاية فنية في ذاتها. وانحطاط الفن الأوربي في أوائل القرن الماضي، دليل على هذا الرأي. وليست المذاهب الفنية الحديثة التي نسمع عنها سوى رد فعل لتلك الفكرة التقليدية عن الفن، وهذه المدارس الجديدة هي في الواقع تدير الثورة على حكم البصريات وقواعد المنظور الذي يكبت التعبير الشخصي الإنساني.

إن المبتدئ يبدأ في رسومه طليقًا محررًا كالبدائية. والفنانون القدماء لا يتقيدون بقواعد المنظور، وإنما نحن الذين نحاول من أول الأمر أن نقحم عليه ما وصلت إليه الإنسانية بعد ظروف وأحوال كثيرة تظهر بوضوح في الأدوار التي تغلب فيها

الرسم فى مختلف الأجناس من البدائية وقدماء المصريين والبيزنطيين والقوط ثم الفن المسيحى وما تطرق إليه بعد ذلك من تأثيرات الفن الفارسى واليابانى، ثم الفن فى عهد الإحياء وأخيرًا الفن الحديث.

والمبتدئ غير مخطئ فى رسومه التى لا يتقيد فيها بقواعد المنظور. وعلى الأساتذة أن يدركوا أن الصورة كما نعرفها فى قواعد المنظور، إن هى إلا واحدة من صور كثيرة يمكن أن نفكر فيها عند رؤية هذا الشيء وأنه من الأفيد للمبتدئ كمخلوق إنسانى وكفنان، ألاَّ يقتنع بالصورة الأولية التى تلقيها الأشياء على شبكة عينيه. ونحن إذا سجعنا سرًّا حبه للخلق والابتكار التى غالبًا - بل دائمًا - مخالفة لسنن البصريات وقواعد المنظور، نكون قد اتبعنا التعليم الصحيح الذى يقوم على ميول الشخص ورغباته.

والمبتدئ فى رسمه للصور التى لا يتقيد فيها بالقواعد البصرية، يعيد للرسوم الشعبية الصادقة سيرتها الأولى ويتدرج بها على هذا الأساس الصادق إلى ما هو اسمى منها، وذلك فى جو مشوب بالحرية يزيد فى القدرة على الخلق والإبداع.

وعلى ذلك، يجب أن نحمى الأخطاء التى يرتكبها المبتدئون فننميها ونسجع على خلق أمثالها والاستكثار منها.

ونرجو أن تعتمد المدرسة فى تعاليمها على الخلق الحسى أكثر من اعتمادها على النقل الميت.

إن جنوح تعليم الرسم هنا لمحاكاة الأشياء، تجعله هدفًا للانتقاد. فلقد كان من أثر التقيد بالبصريات أكثر مما يجب، ان فقد الكثيرون من المبتدئين ميولهم النفسية والفنية فى التعبير، فأصبحوا أقل ابتكارًا، وتوقفت ميولهم فى معظم الأحوال وتعطلت. فيجب علينا لاجتناب هذه الخسارة، أن نحمى ونشجع تلك المبالغات الحماسية والتحريفات الناشئة عن قوة التعبير عند المبتدئ.

الفن والمجهول

كلما مر العالم بكارثة، أو أصبح على شفا هاوية، كان على الفنان أن يخترق بذهنه المتوقد، وخصوبة أحلامه.. فعمل الفنان هو خلاصة الفكر القلق، والحركة الدائمة.

والعالم لا يتطور وهو ثابت فى مكانه مطلقًا.. وإذا كان الفن فى جوهره - فى لغة النقاد - لا يتغير على مر العصور، فإن مادة الفن ومقاييسه، لا يمكن أن تبقى كما هى.

التلاميذ يهجرون «أمراء الفن».. والمتفرجون يفرون من كواكبهم المعبودة.. العالم دائم التطلع إلى شىء آخر.. مجهول! ولحظات الخفقان.. هى التذوق الجديد لحقائق الثقافة الجديدة، تريد أن تستخرج أشكال المجهول.

هل استطاع حقًا بعض «أمراء الفن» - وبديهى أن نفكر فى «شكسبير» أو «دافنشى» - أن ينقذوا أنفسهم - بمقدرتهم الفذة - من مثل تلك اللحظات..؟ ثم ما قيمة شك «تولستوى» أو «بيكاسو» فى ذلك؟ وهل هذا الشك باعث حقًا على معرفة أخرى.. مجهولة؟

أشياء كثيرة فى متاحف العالم.. ماتت منذ أمد طويل، ومازالت أشعار «هومير» تتكرر طبعاتها كل جيل.. وماذا تساوى مليون سنة أخرى تمر فى عمر الفضاء، وتاريخ الإنسان لم يبلغ بعد سن الرشد؟!

وخيالنا الذى يلتهم معادن الأرض، ويتطلع إلى شىء مجهول.. فلنواجه بشجاعة - إذا كنا نود لفننا طعمًا شهيًا - بمصير الخوف الذى قد يقضى - فى لحظة ما - على معالمنا العزيزة برطوبة أو جفاف!

التفكير هو الحرية.. والحرية هى اتجاه نحو المجهول.. هى استمرار متطور لعمل الفنان، أباحه له المجتمع دون اتفاق سابق.

التاريخ لا قلب له.. فقد يجنح بجيوش من الفنانين إن لم يستطع أن يبقى عليهم أحرارًا.. أو إذا لم يستطيعوا الفرار من قرار النسيان، وكيف لنا أن نتساهل والتاريخ رقيب على كل فكر!

الحرية.. نحو المجهول.. إنها القاعدة الوحيدة فى الفن، كما وأنها شىء ثمين لنا إن أردنا أن نلحق بالركب الاجتماعى، ونعطى الخيال صفاته.. دون إملاء أو تطفل. ومهما بدا - أحيانًا - أن المجتمع لا يستجيب لما نفعله، فإنه يؤكد لنا - فى الوقت نفسه - أنه يفضل دائمًا مغامرة الفكر المجهول ضد طغيان «الدواوين» - التى تدور على نفسها وتذكرنا بعهود العبيد - على أى شىء آخر.

إننا نصر على ألا يقف أمام إلهام الفرد شىء.. وليكن الضعف هو الجزاء التعس، دون أن نمنع أحدًا من محاولة أخرى.. فبأى مرارة يعيش مجتمع اغتيلت فيه حرية المجهول؟

إن الحضارات التى أبقت على حرية الشك، جددت نفسها على مر العصور، فظل فنانوها يحصدون ثمار الفكر المتطور إلى اليوم. ولم تخل تلك العصور من نكسات امتحنت فيها قيم الأخلاق ومبادئ الحرية.. فحوار «أفلاطون» مثلا - فى «الجمهورية» - أطلعنا على لحظات حاسمة فى تاريخ «أثينا» عندما دقت الحرب الأبواب، وتطايرت أحجار المدينة فى الهواء.. وكلنا يعرف جيدًا ما كان من مصير الفن - فى «الجمهورية» - عندما وضع الفنان فى مرتبة العبيد!

ومع أننا نعيش فى النصف الثانى من القرن العشرين، فإننا نعجب حقًا لما نراه يحدث للعالم.. فشىء ما يختفى كنا نتداوله ببساطة.. نسيج متشابك الأطراف، بلا حدود.. يلقى فيه الفنان مصرعه كل لحظة دون إنذار!

إننا نتهم المجتمع - أحيانًا - باغتيال الحرية، مع أننا نأخذ عنه وسيلة حياتنا، أو نترك أنفسنا نهبًا تحت ضغط جهالته! فإلى أن تصفو السماء، أليس الأجدر بنا فتح جميع الأبواب كى يتضاءل أمام المجهول، ونتجو من أن نكون فرائس سهلة؟

حقًّا إن «المجهول» يصبح باهظ الثمن إذا ما قررنا - فجأة - ضرورته لنا.. وقرارنا يكمن فى الأعماق! حرب ثالثة تقترب منا أو تبتعد عنا.. تنتهى وننتهى معها فى يوم أو يومين.. هذا السر العالمى يحمينا إذا ما استخرجنا منه كل ما نستطيعه من معنى.

إغراء المجهول.. ضرورة لكل اكتشاف جديد، وثمنه يقاس بقدر اقترابنا من مجهول أبعد.. فإن لم يكن فى «طيبة» فليكن فى «أثينا» أو فليكن فى «روما» أو «باريس» أو «نيويورك» أو «موسكو».. وإن لم يكن فى كل تلك البقاع، فليكن إذن فى «القاهرة».. هذه القدرة العالمية الراهنة.. تتوغل نحو المجهول!

لا يكفى الفنان فخرًا ما أداه خلال المائة عام الماضية.. حيث شخص فيها مزاج الحياة الحديثة.. فعليه أن ينير الطريق لنا نحو المجهول، ولتدر المعركة من أجل لقيا الجمال لا من أجل حفنة من التراب.. يختبر الفنان فيها - فى المعركة - قدراته، ويعيد تنظيم امكانات فنه، ومنابع نفسه.. حتى يتكشف لبصائرنا المجهول، ويبوح لنا بأسراره.

إننا نتسابق مع عالمنا، ولن نكون عالة على الماضى.. والطموح مقدس، إذا كان يتجه إلى القمم المجهولة.

فلنتمرد على «أشكال» الفن الجامدة، ولنتحرر من قوالب «الموضوع» ولنستيقظ كى نحقق رسالات العصر المجهولة.. ولنلق بعيدًا «بطاقات الفن» التى تريد عرقلة حساسيتنا.

نعم.. لقد آن للفنان الراهن أن ينفض عن نفسه قناع الحاضر ليواجه - ولأول مرة - مصيره.. نحو المجهول!

اللا معنى خارجنا كما هو داخلنا

على وحدى أن أنطلق فى الظلام، أتضرع إلى الأشكال التى تستيقظ على وحدة نفسية كونية جديدة، لا تحدها مقاييس العقل وأطواق المنطق، تزاوج الطاقة والحركة باختلاجات المادة الصماء، التى تتخلص من الملاحظة الوصفية والمعرفة البصرية.

أجل، إن صورى بعض ملامح تلك القبة اللازوردية التى لا تنتهى، أو تلك الأرض السوداء التى تدور عليها الكائنات ولا تكف عن الدوران، ومن الخيال والأحلام الطليقة والتمرد والقلق المزمن والهواجس والأشواق الغامضة المتأججة، أحتفظ لنفسى بالحق المطلق فى اختيار ما أشاء منها مادة لفنى، لتؤلف جزءًا من مخزون قديم جدًا، مما ورثته عن الأسلاف، عن الفضاء اللا محدود، عن الحس الكونى كله.

الينبوع الذى تنبثق منه دوافعى وحقيقتى، يحرك نفسى فأترك زمامها لفنى وأمضى، أستكشف نقطة فريدة ترتعش فى قلب عاصفة أو تغفو فى حضن الدجى، تختفى فى سحابة نجم قديم منفجر أو فى تجاعيد الميلاد والحب والموت.

أجل، لقد تعلمت - من طول ما عانيته أنا ابن الصدفة التى يتحكم فيها العمى المطلق لكيما أكفر بالصدفة - الامتثال لالتماع البرق، القلب، أستكشف به طريقًا يسوقنى إلى هتك ذلك القناع العريض الذى يستر عرى الداخلى، ويحجب تناقضى الخارجى، ولا أخشى أن أطيح بصورة أى كائن، فإنى لا أعلم مطلقًا ما أنتهى إليه بالدقة، إذ لا أخضع لخطة أرسمها مقدمًا، ولا أشكل مادتى وفق مشروع سابق.

إننى اتخذ من ذرات السحاب ضروبًا من السحر تزودنى بمنافذ عديدة أقف بها

أمام نفسي وجهًا لوجه، وأقترب من سماواتي الداخلية، أصيخ السمع إلى خلجات الموجودات جميعًا، إلى الحفر والخرط، إلى التطعيم والتعشيق، أستخرج منها خطوط الحلم الذى لا أبعاد له. عالم ضئيل هادئ، أو عالم عظيم مدمر، من العبث أن أبحث له فى فنى عن معنى، فالسكل ليس بديلا للحياة أو الأدب أو الفلسفة أو حتى الشعر.

أجل، إن وظيفته الخاصة عندى لا يمكن أن أحددها بمصطلحات الفكر، إنه يمدنى بلون غريب من العزاء أستمده من قدرته على عطاء ذلك الإيقاع الشخصى، الذى قد يؤلف شيئًا من تلك الملامح الحيوانية المميزة، التى تستطيع أن تحول انفعالاتى إلى تلك القرابة الحميمة من الرؤى الكونية. فبخلق السكل أخلق الرغبة فى خلق الحوار الداخلى، بينه وبين تموجاتها التى لا تشير إلى معنى بعينه، بل تشير إلى الإنسان عمومًا الذى دارت عليه فصول المأساة الكبرى. ذلك المجهول الرابض وراء الأسكال، ومن ورائه تلك اللجج اللانهائية من الفضاء التى ارتبط بها قدره الذى لا يبصر ومصيره الذى لا يجيب.

إننى أثناء تدبير شئون فنى، أعمل كما أفكر، وأفكر كما أعمل، أى بجميع جوارحى - بذهنى وعقلى وعواطفى ومزاجى، بل وبأحشائى. لا أفصل بين الفعل والفكر، كما لا أفصل بين ذاتى والكون، فالأثر الفنى الذى يمتص جميع إشعاعات النفس وبصمات الكون، هو السطح الصخرى الأخير الذى تطفو فوقه طفوح التصدع والانجراف والشد والضغط والانكماش والترسب. إن هى إلا محصلة اصطراع مجموعة الحركات الجسدية التى تستلزمها عملية التشكيل، تتيح لما فى الواعية الخفية التحرر والانطلاق إلى وسط لا ينفصل فيه التفكير عن الفعل عن النساط الدائم لمفاصل الكتف والكوع والرسغ واليد والأصابع القابضة على الفرجون أو على أى أداة أخرى تحدث أثرًا، فقماشتى وألوانى وأدواتى وخاماتى وكل ما أستعين به وأود استخدامه، أشياء لها إرادتها الخاصة، ما يصدق على عناصر الأثر الفنى يصدق كذلك على حركتها جميعًا.

أجل ، إن صورى مهما كبر أو ضؤل حجمها، عشق وعجب ومغامرة، أتخطى بها عالم المرئيات، وأفصل مادة الفن عن صورته، كيما أقيم فوقها الشكل المطلق.

استكشف به عالم المجهول يتراءى لى، وأنا أول من أدهش له. وعندما أخلع نقاب الزركشة والوشى وأحطم اليقين الرياضى والبناء الهندسى، أجد نفسى واجمًا أمام قدر متربص وكون صامت، لكنى أقترب من سراديب مطمورة كامنة فى الأغوار البعيدة، من قوى طاردة عاملة على التشعب والتناثر، ومن قوى جاذبة عاملة على التلاقى والتجمع. ذلك الصراع بين الذات الحرة والعالم الخارجى، يتولد منه نسيج لوحاتى، نسيج النفس واستهاماتها، نسيج المجرات والفضاء المزدهر بالنجوم، نسيج التموجات والتعرجات عندما تتقمص بذرة الحياة الأولى، وتبعث الدفء والنور والطاقة فى سظايا الصخور البلورية، فى حبيبات الرمل والطين، فى رذاذ المطر، فى عروق الرخام وجذوع الجميز والسنط، فى أرض مصر التى سفعتها رياح الصيف وفى سواطئها التى صفقت بصخورها رياح الستاء، فى الجرانيت المكسى بطمى النيل، فى حجارة المآذن القديمة ونقوش القباب التى يزحف عليها لون كامد أغبر، فى محاشى البروتز التى تكسو الأبواب الخشبية العتيقة، فى غدير النور، فى طائر الرمال، فى شجرة اللهب، فى زهرة الصخر، فى سعفة الرماد.. وكأنما تجتاز ممرًا سحريًا تختفى فيه خطوط الأرض والأفق إلى الأبد، وقد يختفى الضوء أيضًا، فيختفى معه الشكل وظله تمامًا. وأصل إلى ما يسبه المأزق، لا أبرح أن أستلهم من القوة والعنف، ومن الهدوء والارتخاء، من ثنايا تبدلات الأسكال، بل انتفاضاتها، سيئًا ما يفجر الطاقة الراقدة فيها، حتى تتكشف لى أنسجة متباينة، من ذلك الغساء العازل الكثيف الذى ينسدل، كلما زحزحت سترًا أسدلت لما ينتهك، وكلما ضللت طريقًا أنرت طريقًا لما تطأه قدم. صورة صراعها المستمر بين ما هو كائن فعلا وما سيكون فى لحظة تالية، فى صراع الوهم والحقيقة، الباطن الظاهر، الفانى والباقى، تتخطى حدود النظم، وقد تسمح بالكشف النسبى عن العوامل الأكثر عمقًا وتكرارًا، التى قد تؤلف نسبيًا سبه قاعدة أساسية، تصبح للتو مجموعة من الحالات تقطعت وتناثرت، وما قد يبدو - فيما بينها - من اتصال وعلاقة، إنما يصدر عما أريده لها من اتصال وعلاقة. قد أبنى فوقها وجدان هذه اللحظات الراهنة، إن أردت الربط بينها وتنظيمها ، فاستدعاه لسحرها العسوائى، أما نقلها إلى دائرة التفكير الموجه لاستخدامها فى أغراض تطبيقية أو لتنبت أسطورة، فأتركه لأصدقائى الذين لا يقتنعون بغير موتى. وهنا تكمن محنتى وحيرتى، عندما

أستيقظ وتتسع الهوة، وانحدر فيها انحدار السيل القاصف، أو عندما يتألق الكروان فجأة فى رجفة الشوق.. وأدرك انتظارى الدائم الرهيب، بفضل هزة الرعب أو شجن اللقاء، لقاء المصير.

الارتجـــاج

عندما نذكر قول «كوربيه» منذ مائة عام... «على المتاحف أن تغلق أبوابها مدة عشرين عامًا كى يستطيع الفنان النظر فى حقائق الحياة المعاصرة دون قيد أو وهم».. نذكر أيضًا تلك الحيرة المفتعلة التى تتجاوب أحيانًا بين ألسنة النقاد وأعمال الفنانين، التى توحى بأن الفن فى محنة، وبخاصة عندما يكررون كلمات: الطبيعة، المحاكاة، الابتكار، الشكل، المضمون، الحلم، الأسطورة، المجتمع، الفرد.

وإذا كان لابد من أن يكون هناك محنة، فهى حقًا محنة الفنان نفسه..! وحتى الفن الحديث - منذ ثورة «التأثيريين» وبرغم تفجره بعدها فى جميع الاتجاهات - لم يعد يلبى حاجة اللحظة الراهنة.

فبين مأساة «جرنيكا - بيكاسو».. ورغبة ماتيس.. «أريد أن أرسم كطفل فى السادسة».. وصيحة بريتون: «غيروا الحياة».. لاتزال اللحظات تتكاثر منتظرة من الفنان الراهن أن يعيشها فى شوق وانفعال خصيب كى يلبى حاجة عصر لا يجد فى اجترار تراثه إلا كل عفونة أو فناء!

إننا نجد فى مثل أعمال فاندركم أو خديجة رياض التى انتهت منها فقط هذا الصباح والتى لم تجف بعد.. استلهامًا لما يمكن أن نسميه حقائق جديدة.. تختفى فى خلايا أو تحت جلودنا.. وتزدهر أحيانًا على هتك النوافذ المغلقة.. فتتيح للعين فضح الفضاء المعتم! نعم.. إن الفنان الراهن فى حاجة إلى مزيد من: الارتجاج.

ومازلنا بعد ننتظر.. مصير عبدة الأقلام والفراجين وأنابيب الزيت!

ومازلنا بعد نسأل.. ما معنى جريان الماء؟ وما معنى شروق الشمس؟ وما معنى ابتسامة «الجيوكندا»؟

فن جدير بلحظة: لم تولد بعد خارج التاريخ
لا ندرى بمأساة أم بمهزلة هى مقبلة لحظة
يستعيد فيها الفنان كرامته
التى تاهت: دهرًا بعد دهر
بين الأسواق والمتاحف
فن لا شـــعار
يظهر فجأة: ويكتمل فجأة
لا نكاد نتبين شيئًا من ظلامه
حتى يلتقى بنا: وجهًا لوجه
أمام الفضاء الأبيض

بلا اسم أو ندم
بلا جائزة أو مذهب
بلا رمز أو رحمة
بلا ظل أو بطولة
بلا طراز أو نور
بلا شعر أو تقهقر
بلا نداء أو طقوس

كوحش لا يترك على فريسته
غير لحظة: الانفجار فيها كل لحظة
يسيل فيها كل جدار
ينعدم فيها كل دليل

العين: معجزة تحرق كل تراث
واليد: عمياء تمزق الفضاء عبر ابتسامة الرماد

النفى المؤبد

لا يكفينا القول إن كل جيل جديد هو مولد لفن جديد، بل علينا أن نقتنع تمامًا كى نجنب فننا نكهة المتاحف المكدسة بأن فى مولد كل طفل جديد شكل جديد من أشكال الفن.

إننا قد نتوارث عن أجدادنا - بفضل بقية من ذكاء - لونًا خلابًا أو تكوينًا ساحرًا، لكننا نظل مع ذلك لا نجرؤ على الاقتراب من اللحظة الراهنة فى انطلاقها الرائع.. فالتقاليد التى تملأ جوانبنا قد تحول بيننا وبين اختراق الماضى، حتى نختنق على عتبات المستقبل، ويستحيل علينا الاستحواذ على سر واحد من خفايا الوجود، الذى يتسرب لحظة بعد لحظة، بظلام بعد ظلام.

ومن بين الألوان والخطوط، مازلنا صرعى الطرز.. ومازالت أشباح المذاهب تطغى.

نريد أن ننسى ما فعلنا بالأمس، كى نهيم بما نفعله اللحظة..

وبدلا من أن نعود القهقرى نجتر عواطفنا، ونستنجد ترميم أنقاض فات أوانها علينا أن نكشف عن هذا «الشىء» الذى يؤهلنا حقًا لكى نكون شعراء لحظتنا الراهنة، التى أخذت تتجاوز كل حدود.. ذلك «الشىء» الكفيل بأن يدخل الرجفة على الجدران.. كل الجدران!

أبو الهول، الأفراس المجنحة، الآلهة المتعددة الأذرع، الأشجار ذوات صدور النساء.. تأليه الفراغ ورفع الجسم الإنسانى إلى حد المثال لدى القدماء وفى عصر النهضة.. خيالات «بوش»، «بروجل».. بدء سيلان الشكل عند «الجريكو»، عالم الحلم عند كل من «كلى»، «دلفو».. «بيكاسو» الذى ظل يتوغل فى مجاهل التعبير زمنًا، ثم «بولوك» وكل من جاء بعده يغتصب فجرًا جديدًا يبشر بعالم ملىء

بالأعاجيب، وبكل ما لم يخطر على التاريخ مطلقًا.. ذلك الفن الجدير بإقناعنا - عبر العصور - بذلك الصراع الفلسفى الأبدى فى سبيل الكشف عن الأغوار.. أغوار الإنسان، يدفعنا أحيانًا إلى التفكير بأن الذى اخترع الطائرة قد يكون ذلك الشاعر المجهول الذى تصور الملائكة.

وسواء فجرنا ملامح الطبيعة، أم فتكنا بمعالم التراث..

وسواء سايرنا حلم الفنان الأزلى، أم حطمنا أساطير الأساتذة الكبار..

وسواء الهبنا عيوننا بالضباب، أم أثلجناها بالوهج.. فقد يبقى الفن اكتشافًا..

وقد تبقى رسالة الفنان جسارته التى قد يحقق بها - بفضل بقية من ذكاء - شيئًا من رؤى ذلك العالم الذى لا يرى..

ومن بين الفضائل جميعًا عرف الفنان الراهن كيف يختار المغامرة.

نعم.. إنه يتخطى بها كل معانى الكمال والتقديس، فكلما ضل طريقًا، أنار لنا طريقًا لم تطأه قدم، وكلما زحزح سترًا، أسدل لنا سترًا لما ينتهك..

نعم.. إنه مازال يلقى بالألوان والخطوط إلى أعلى بكل ما فيه من ارتعاشات، مخترقًا الغيوم نحو الشمس.. دون أن ينتظر الغسق على سقوف النخل، ولا حتى توقف الأمطار!

الثقافة الفنية

ليس بخاف أن الثقافة الفنية - وربما فى ميدان الفنون التشكيلية بخاصة - هى إحدى الميادين التى نعانى فيها تخلفًا معيبًا. ولا يقتصر هذا التخلف على الطبقة المتوسطة من الناس وإنما يشمل حتى الجمهرة من المثقفين ورجال الفكر بيننا. ولا شك أن علاج هـذا التخلف يتطلب جهـودًا عدة، سـواء من حيث تنظيم المتاحف وإقامة المعارض، أو من حيث نشر المؤلفات المتعلقة بتاريخ الفن وتاريخ النقد الفنى وفلسفة الجمال ونحو ذلك.

ولكن ربما كان من أهم ما نحتاج إليه فى ظروفنا الثقافية الراهنة، مؤلف يتناول موضوع الفن تناولا مباشرًا، وتكون غايته الأساسية مساعدة الفرد على «قراءة» العمل الفنى وتذوقه، أى أن يضع القارئ وجهًا لوجه أمام العمل الفنى، وبدلا من أن يتخذ الفن وسيلة لتوضيح نظريـة فلسفة الجمـال أو تاريـخ الفن، لا يلجأ بالعكس إلى النظريات إلا بالقدر اللازم للكشف عن أسـرار عمل فنى معـين وتوضيح مضموناته.

ولكن ليس معنى ذلك أن هذا المؤلف ينبغى أن يكـون ضربًـا من «مبادئ القراءة» فيعمد إلى التبسيط وتلافى المشكلات المتشعبة التى يتضمنها موضوع الفن بطبيعته، وإنما معناه عـلى العكس، السعى إلى مواجهـة هذه المشكـلات «على الطبيعة» - سواء منها المشكلات السهلة أو العسيرة التناول. دون هبوط بمستوى الفكر أو الإخلال بمقتضيات الموضوع.

وهذا كله يدفعنى إلى اقتراح وضع مؤلف يدور حول المحاور الرئيسية التالية:

أولا: لغة الشكل فى ذاته:

من حيث إنها الأساس الذى يقوم عليه كل فن تسكيلى (كما تقوم الموسيقى مثلا على لغة النغم) – مع التدرج فى بيان هذه اللغة من أبسط المفردات الزخرفية حتى التكوينات الهارمونية المركبة فى الأعمال الفنية العظيمه، ومن أبسط الخطوط التعبيرية (كخط اليد مثلا Hand writing الذى ينم على سخصيه صاحبه) حتى الخط المعبر فى الرسوم الصينية مثلا وفى أعمال المدارس التعبيريه الحديثه وما يقابلها من الآثار القديمة – لغة الملمس Texture سواء فى القديم أو الحديث من نماذج الفن.

ثانيًا: استعراض بعض الطرز والأساليب الفنية فى مختلف العصور والحضارات، ولكن لا باعتبارها سلسلة من الأحداث المتعاقبة التى ينسخ بعضها بعضًا، وإنما باعتبارها تكشفًا لا ينقطع للجوانب المتعددة للنفس الإنسانية، وبذلك تتاح المقارنات والمقابلات بين النماذج الفنية من ستى العصور.

ثالثًا: تأرجح الفن بين التجسيد والتجريد، أو بين الكثافة والسفافية باعتبارهما القطبين اللذين يتحرك بينهما الفن خلال تاريخه الطويل، وباعتبار هذا التأرجح صدى لتأرجح الوجدان الإنسانى خلال العصور بين سلطان المعلوم وسلطان المجهول.

وغنى عن القول إن مثل هذا المؤلف – رغم أنه لا يتناول تاريخ الفن أو فلسفته أو علم الجمال تناولا مباسرًا – لابد أن يعتمد مع ذلك على دراسات واسعة فى شتى هذه الميادين لاستخلاص زبدتها، وإقامة منهجه على أسس متينة.

ثم لابد لهذا المؤلف من مجموعة كبيرة من الصور الفوتوغرافية المختارة بعناية لتحاذى النص فى جميع نقاطه، بل ليجاذبها النص ويكون بمثابة تعليق عليها. وهذا فضلا عن الرسوم التوضيحية التى لا غنى عنها لتحليل بعض الأعمال الفنيه أو لإظهار خوافيها.

واتو (چان انتوان)

مصور فرنسى ولد فى فالنسين من أب طواب فى ١٠ أكتوبر عام ١٦٨٤، ومات فى نوجاسيرمارن فى ١٨ يوليو ١٧٢١. بدأ دراسته الأولى فى مسقط رأسه فى بلجيكا الذى ضم إلى ممتلكات لويس الرابع عشر قبل مولده بست سنوات. ذهب إلى باريس عام ١٧٠٣ واحترف التصوير قبل أن يدرسه مع رسام المناظر المسرحية كلود جيلو، الذى رسم كثيرًا من شخصيات فرقة كوميديا الفن الإيطالية. ويبدو أنه منذ ذلك الوقت بدأت تظهر عليه أعراض السل المزمنة، وسيطرت على نفسه الأوهام والقلق بقية حياته القصيرة. وعن طريق اتصاله بكلود أودران المصور المزخرف أمين المجموعات الملكية وقصر لكسمبورج أتيحت له الفرصة للتقرب من أعمال روبنز وتأمل صوره عن أدوار حياة مارى دى ميديتسيس التى كانت أهم مؤثر فى تكوين أسلوبه الفنى، كما أتيحت له فرصة دراسة أعمال مدرسة فينسيا وأعمال فيرونيز بخاصة، بجانب ملاحظته المجتمع الباريسى فى نزهاته ومسرحياته وأوبراته، وبخاصة فرقة كوميديا الفن الإيطالية. ولاسك أن اندماجه فى حفلات الهواء الطلق التى كان يقيمها الممثل الموسر كروزات، أوحى له بالخطوط الأولى للوحات كثيرة استغرقت منه موضوعات كثيرة تمثل تلك الحفلات. ولا شك أيضًا أن تكيفه مع الجو الارستقراطى، جلب له النجاح والشهرة حتى انتخب عضوًا فى أكاديمية التصوير الملكية فى ١٧١٧ ونال شرف الانتساب إليها بلوحته العالمية «الإبحار إلى جزيرة سيترا» (الجزيرة التى ولدت فيها أفروديت) (اللوفر). ولما انتهت أيام العوز والحرمان، بدأ داء الصدر ينهش حياته فذهب إلى لندن عام ١٧١٩ - لاستشارة طبيب الملكة آن لكن شتاء لندن أثر تأثيرًا سيئًا على ما كان قد تبقى منه من حطام ففقل راجعًا بلا أمل إلى باريس.

وفى ١٧٢٠ تسبب انهيار شركات مسيسيبى فى تجريده من كل شىء، ولم يبق لديه غير عمل واحد يؤديه للوحة حانوت جرسانت (١٧٢٠ - ٢١) (برلين) وفيها ينحو نحوًا جديدًا عما عرف عن فنه، كما فيها عودة إلى الواقعية وفيها انعكاس للحياة الباريسية فى عصر الوصاية ومع أن (واتو) مات فى السابعة والثلاثين، إلا أنه استطاع أن ينجز الوفير من اللوحات التى ذاعت شهرتها، وقد تضمنت ثلاثة أنواع من الموضوعات: مناظر الحياة العسكرية فى جوانبها الأقل رسمية، صورها فى مطلع حياته، وصور شخصيات الفرقة الإيطالية (اللوفر) (مجموعة والاس بلندن) الموضوع الدائم الذى عرف به نجد فيها المحبين فى أحاديثهم وأوضاعهم الرشيقة ومواقفهم الرقيقة ذات الكبرياء يرفلون فى ملابسهم الفاخرة وسط الحدائق والبساتين ومواقف الغرام، ثم صور أعياد الكرم وحفلات الأنس والسمر وسط البساتين التى مزج فيها وضوح الحركة المسرحية بغموضها والحقيقة والخيال ووضع فيها كل شاعريته ورؤاه من بهجة وأسى. وجمال المناظر الخلوية يبدو جليًا فى لوحة الشانزليزيه (مجموعة والاس). وبالرغم من إهماله فى معالجة ألوانه مما جعلها تتحلل وتصاب أحيانًا بالتلف، فإن (واتو) كان فنانًا متأنقًا يجمع فى حدة ألوانه بين الحسن واللطافة وبين البهاء الخالص، ويشع منها نور فضى يذكرنا بألوان فيرونيز ودفء الأجساد وتلألؤ اللون عند روبنز، لكنه يتخذ من ذلك أسلوبه ونمطه ونهجه الخاص، كمن يريد أن يعزف سيمفونياته الخاصة.

أما رسومه العديدة التى رسمها بالطباشير فكان يرسمها عن الحياة، ولها جمال لا يجارى فى جمعها بين الحساسية والدقة. وفى مرسمه كان يرسم أو يستخلص بالقلم كل شىء من أصدقائه وخدمه، فكانت ذخيرة هائلة من الصور الحية يأخذ منها ما يريده فى تكوين لوحاته. ولوحات (واتو) تكشف عن بعض جوانب الكآبة والحزن فى نفسه كما تكشف أيضًا عن عالم خفى من الموسيقى والسحر، انتقل أثره بعد ذلك إلى الفن الفرنسى فى أواخر القرن الثامن عشر وتبدى بوضوح فى فراجونار.

موديليانى (اميديو)

(١٨٨٤ - ١٩٢٠)

مصور ومثال إيطالى، ولد فى ليجهورن بإيطاليا فى ١٢ يوليو عام ١٨٨٤ ومات فى باريس فى ٢٥ يناير ١٩٢٠. درس فى روما وفلورنسا وفينيسيا، ثم رحل إلى باريس فى ١٩٠٦ وهو يعانى من داء الصدر، وسرعان ما جرفته الحياة، فعاش فى مونمارتر متلافًا تائهًا بين المساكن والمقاهى التى جابها من قبله تولوز لوتريك - وكان معجبًا بفنه متأثرًا به كما تأثر بفن جوجان - يرسم وينحت وينشئ اللوحات التى كثيرًا ما تطالع المرء بسحن البسطاء والمنبوذين والأطفال المرضى وبنات الفقراء، ممن كان يخصهم بعطفه وحبه. ومنذ لوحته «عازف الفيولنسيل» (١٩٠٩) تأثر أسلوبه بالأقنعة الزنجية والنحت البدائى وبسيزان وبيكاسو. وتحت تأثير صداقته لبرانكوزى باشر نحت الحجر، ولم يستمر فيه وتركه نهائيًا فى ١٩١٥ بعد أن جره سريعًا إلى استكمال نضوجه فى إيجاز الكتلة والخط واستطالة الشكل. انتقل فى ١٩١٣ إلى حى مونبارناس، متغنيًا بأناشيد دانتى فى الكوميديا الإلهية، مفتونًا بأشعار بودلير ومالارميه ورامبو، مبددًا مواهبه كما بدد من قبل كل ما يملك، مما كان يضطره إلى منح صوره لرواد المقاهى نظير فرنكات أو كأس من الخمر.

ولم يجد موديليانى فى بيع لوحاته إلا الحظ الضئيل أواخر عام ١٩١٨، غير أن الفقر وحياة الليل والإدمان على الخمر والمخدرات ثم مرض السل اللعين، تضافرت جميعًا لتقضى على حياته، ولما يستكمل السادسة والثلاثين من عمره. وتعتبر اليوم لوحاته وتماثيله - الموجودة فى بفالو وشيكاجو وواشنطون وفيلادلفيا ونيويورك بمتحف الفن الحديث وساوباولو وفى متاحف التيت وفيكتوريا والبرت بلندن والفن الحديث بباريس - كنوزًا ليس لها مثيل فى الفن التصويرى.

كان سليل دوتشيو وكاستنيو وبوتشللى رسامًا بارعًا متأنقًا، يعتمد فى تصويره على الخط، ينشؤه فى دقة وحذق، ويضيف إليه اللون فيكسبه اتساقًا ولينًا، يوغل به فى النعومة حتى الوهن والزوال، وكأن فى خواطره أشياء نفيسة عزيزة المنال، فيها غشاوة من حلم قديم، يستميل به الوجوه لتتخذ شكلها البيضاوى المائل وتحنو على الأكتاف المنحدرة. وفى توله بالقوام الأنثوى. بمحيطه الفسيح، وبثوب يجزيه عنالمنظور ويعفيه من التجسيد، كأنه بيت العبادة والملاذ الغامض، يلجأ إليه ليكون فيه معزلا، حين يحس بوحشته فى عالم يضيق به وبفنه المفعم بحرارته وطهارته.. يتخطى موديليانى النسب التشريحية بين الخصور المرتفعة والأطراف الممتدة، والأعناق الطويلة، والرءوس التى تستقيم فيها الأنوف وتستدق، وتبدو فيها الثغور الدقيقة المقبوضة رطبة كأوراق الورد، ثم عيونها - وقد اختفت حياتها - الأشبه بالمغارات المحفورة فى السحاب ويحس المرء أن كل شىء فيها يساهم فى خلق ذلك الانطباع الأخير المتميز بفيض رشاقته وعمقه وندرته، بل وقدسيته. فالقوس المنعطف والخط المنحنى والشكل الممدود، هى عنده القساوة والعنف، تسرعان فى جو خمرى، يشع بزرقة باهتة أو ببنفسجية شاحبة، أوجد به طرازًا فى التكوين والزخرف يوحى بالرقة والنبل، وكأنما يبحث به عن هوى انقطع من فردوس مفقود، ويبتغى بقليل من الخطوط والألوان، التعبير - تشكيليًا - عن قيمة الحسية فى صلابتها ورخاوتها.

ولا شك فى أنه شارك تيار الفن الحديث كلما كان ينحو خطوات - بتلك الوسائل المحدود - نحو التجريد، ليصيب أشكاله بالاستطالة والتحريف، والخروج من تسلسل محاورها، يدغم النسب واختصار الأبعاد والتقليل من شأن العمق وفق المفهوم الكلاسيكى. ولا شك أيضًا أن عناصر تعبيريته التى كان يبحث بها عن جوهر مجهول، استدعت منه مرانة فائقة لم يظفر بمثلها إلا القليلون من مصورى مدرسة باريس التى تميزت بالتعبير عن تجارب الألم ومرارة الحياة التى تخللت حقبة الحرب العالمية الأولى غير أن موديليانى استطاع - بكبريائه وعزة نفسه التى جبل عليها - تحمل الأهوال دون أن يتراجع أمام بواعث اليأس، أو يجرى وراء الكسب الأجوف، فقد كان على أعظم جانب من الشجاعة فى مواجهة الحياة التى كانت تشتد ظلمة أمامه. ومضى صابرًا على نظرات الإشفاق، يواصل

أسلوبه الفنى الموجز الذى آثر أن يكرس له حياته، ويصبغ وجدانه القلق المتلهف بنغم من الواقع المرير، ويهب رسومه القلمية وصوره الفرجونية إحساسًا جديدًا - فيه السر المكتوم والسواد اللامعقول - ليغدقه على جيل كان حريصًا شواقًا إلى مزج الحس الأليم بالبهجة الحادة.

وعد أمير البوهيميين، أسطورة الحى اللاتينى ونسيب الخالدين من طويلى العمر أمثال تبيشيان ومشيل أنجلو، أصدقاءه بأن تكون حياته مفرطة بالغة الإفراط فى كل شىء. ولقد بر بوعده مودى - هكذا ناداه محبوه - بعد أن استنشرب حياته، وغمر بضياء فنه ليل نفسه الحالك أو فليقل المرء إن شاء بعد أن اختصر - بإرادته - طريقًا إلى أرض الميعاد، اختصارًا مفرطًا بالغ الإفراط، توحد فيه الجحيم والفردوس وامتزجت فيه العيون المبللة بالشفاه الجريحة.. وكأنها تبتسم.

نولـد (إميـــل)
(١٨٦٧ - ١٩٥٦)

مصور ألمانى ولد فى شليزفيج فى ٧ أغسطس ١٨٦٧ ومات بها فى ١٣ ابريل ١٩٥٦. بدأ مدرسًا للرسم ثم تفرغ نهائيًا لفنه منذ ١٨٩٨. درس فى ألمانيا وفرنسا والدانمرك واكتسبت ألوانه جرأة وحرية. بعد ظهور التأثيريين ولعبت لمساته - متأثرة بفن جوجان - دورًا هامًا فى بناء لوحاته المحملة بالتعبير المنطلق. ساهم فى نشاط جماعة «الجسر» (١٩٠٦ - ٧) التى نادت بحرية التعبير واستلهام دخائل النفس. وفى ١٩٠٩ رسم صورًا كبيرة استلهم موضوعات الدينية من الكتاب المقدس. وبدأت تظهر فى لوحاته الأقنعة والدمى والتماثيل الصغيرة من الفنون البدائية مع أنواع النسيج الغريبة ذات التصاميم العجيبة. وانضم فى ١٩١٣ إلى جماعة «الفارس الأزرق» التى جمعت بين الألوان الحوشية والشكل الهندسى ثم آثر العزلة وظل يعمل وحيدًا. وفى ١٩١٤ كان عضوًا فى بعثة لدراسة الأجناس سافرت إلى روسيا والصين واليابان، ووصلت بولينزيا حيث تكشفت له حياة البدائيين الوثيقة الصلة بمعتقدات السحر والجنان. وأعمال «نولد» بألوان الماء والحفر على الخشب والنحاس والحجر (١٩٠٥ - ٢٢) تعتبر من أهم آثار الفن الألمانى الحديث، وهو عندما يصور مناظر الطبيعة من بحار ومستنقعات وحدائق، ويتأمل أهل الفطرة والنساء ذوات الفتنة الضارية، يبدو وكأنه يتحول إلى شيطان ينبعث من الأرض يفرش ألوانه الكثيفة فى سخاء يخطف البصر، وتبدو الكائنات فى رسوم محرقة أشبه بعالم تستشرى فيه ألسنة النيران وتنحسر ألوانه العاصفة المسعورة عن أعماق الإنسان البدائية تكشف قناعها فجأة عن أسلوب أليم مفجع وعن رمزية خفية ذات عواطف صوفية وليدة شهوائية خاصة بالتزاء الحسى.

نولد - البستانى العظيم - ١٩٤٠ - مجموعة. سبرنجل (هانوفر)

أوروزكو (كليمنت)

لا يعتبر جوزى كليمنت أوروزكو أحد أقطاب الفن المكسيكى فحسب، بل إن معظم النقاد يضعونه اليوم بين أعظم المصورين فى عصرنا الحالى. بدأ بدراسة العمارة ثم تحول إلى التصوير وبزغ نجمه مع بداية عصر إحياء الثقافة والفنون، بعد أن اجتازت بلاده الأهوال فى ثورتها ضد الإقطاع وذيول الاستعمال، مما كان له أثره الواضح على فنه فى تناوله تاريخ بلاده، وفى إشاعة جو المأساة والظلام وصور العذاب والموت.

منذ عام ١٩٢٠ بدأ يساهم مع زميلية ريفيرا وسكيروس فى بناء الحياة الجديدة التى قامت على الإصلاح الاجتماعى ونشر التعليم وإثارة الوعى بين الجماهير.. متخذين من جدران مبانى الحكومة والجامعات والمدارس والمصانع والمسارح والمطاعم والنوادى والمؤسسات الشعبية.. صحائف عريضة يعالجون فيها الأحداث الاجتماعية والسياسية مؤمنين بأن المستقبل هو الذى يحفل بالطموح والسير إلى الأمام.. واضعين فنهم تحت أنظار الملايين دون الإخلال بأصول التعبير التشكيلى وأصالته، أو الانحدار إلى الأسلوب الأكاديمى وفقدان الإحساس الشاعرى وحرية الفنان الشخصية. ومما هو جدير بالذكر، أنه تعرض لحملات الخصومة والمعارضة ؛ أن الكثير من صوره ضرب بالرصاص والقذائف فى الفترة التى أصيبت فيها المكسيك بنكسة رجعية وانتشرت فيها القلاقل والاضطرابات.

وبعد عام ١٩٣٤ سهدت بلاد المكسيك نهضة شاملة فى الفنون التشكيلية. أنتج أوروزكو بين عامى ١٩٣٦، ١٩٣٩ فى (جوادا لاجارا) مسقط رأسه صفوة أعماله فى الصور الجصية، استلهم فيها آلام الشعب وآماله وكفاحه المرير ضد الطغيان،

كما سخر فيها من تجار الحرب والانتهازيين ومحترفى السياسة ممن يستغلون حماس الجماهير وسذاجتهم، دون أن يصلوا بهم إلى رغباتهم الحقيقية.

والصورة المنشورة هنا لجانب من لوحة جصية ضخمة تملأ عدة حوائط من قاعة الاحتفالات بجامعة جوادا لاجارا.. تحوى ثلاثة أشخاص جلد على عضم، يقف واحد ويركع الآخر، أما الثالث فهو طفل يرقد على الأرض وأنفه فى الرغام ويبدو أنه راح فى غيبوبة طويلة.. مأساة الفقر والجهل والمرض والذل والعبودية. وبعد أن يؤلف أوروزكو من أشخاصه الثلاثة شكلا أشبه بالعقد المستدير، يخطط قسماتهم من مغالبة الأقدار ويعبر عن شقائها وكمدها وقلقها فى أسلوب يتخفف فيه كثيرًا من غلواء التجسيد ويصبو فيه إلى استطالة الأشكال التى تطالعنا فى آثار الجريكو وروعة التعبير وقوته عند كوكوشكا.

إن أوروزكو يلتزم فى واقعه مجالا أليفًا لتدفق العاطفة الحنون وقعها عميق على النفس عمق صور القديسين والشهداء وهم على وشك الرحل إلى الأنوار الفضية الدفينة بين السحب.

نـاش (بـــول)
(١٨٨٩ - ١٩٤٦)

مصور إنجليزى ولد فى دايتشيرتش (كنت) فى ١١ مـايو ١٨٨٩ ومـات فى بوسكومب فى ١١ يوليو ١٩٤٦. درس الفن فى مدرسة سليد وخدم فى جبهة القتال فى الحرب العالمية الأولى ثم عين رسميًا فى ١٩١٧ كفنان حرب. فصور آثار المعارك فى الجبهة الغربية فى جومثير غريب، وأسلوب كثير الزوايا أدى به بعد ذلك إلى تصميمات متنوعة استخدمها فى النسيج والخزف وديكور المسرح ورسوم الكتب والإعلان. وفى الحرب العالمية الثانية عين أيضًا كفنان حرب وتبـدى خيالـه فى تصويره معركة بريطانيا التى غلبت عليها نزعة رومـانسية مؤرقـة، جعلت منه شخصية هامة فى تاريخ التصوير الإنجليزى الحديث. ولقد تأثر «ناش» بسيزان ثم بالتكعيبيين والسـرياليين، غير أنه ظل ينقب عن أصول الفن الإنجليزى فى تقاليد أهل الشمال والأقـوام الرحـل الأقدمـين، وازدهرت حضـارتهم فى بلاد الغـال وأيرلندا. كان أستاذًا متمكنًـا فى الرسم بـألوان المـاء أخذ إحكـام صنعته عن مصورى الإنجليز فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، عن: جيرتين، كوتمان، تيرنر. كما أخذ عن الشاعر المصور بليك صوفيته. توصل إلى نوع شبيه برسوم الوثنيين القدماء، لكنها عنده تظللها الذكريات ووقائع التاريخ، كما أن فيها كلفًا شديدًا بالقياس والتناسق يستجيب بهما لنداء الرمـز وسحره الكـامن فى الفن البدائى، ويعطى فنه وجودًا دراميًا مليئًا بالروح والحركة. ولا يعنى ذلك أن ناش كان فنانًا تقليديًا؛ ففنه فيه من المخيلة الشعرية ما يؤكد قدرته على استخلاص الجمال من غوائل الحياة، كما يتميز بقسط من اللامعقول مكنه من أن يشارك به لفترة فى إثراء الحركة السريالية.

دى كيريكو

بدأ المصور الإيطالى جيورجيو دى كيريكو قلقه الروحى عام ١٩١٠، عاش به وحيدًا متعبدًا متأملا كوامن نفسه، متحاورًا مع عناصر الوجود، ويشقى من المعطيات الحسية التى تكون المعرفة الجزئية وتعترض من يحاول التوصل إلى ما وراء سرائر النفس.. كان يحظى بومضات الصوفية، ويتعقب القسمات الأولى لفن يرى الحياة رؤية حلم عجيب، الإنسان فيه مخلوق فريد، أشبه بالدمية الخشبية، تتكشف أحشاؤها عن الوهم والوحشة والمخاوف.. وكأنما تريد منه أن يكون فيها شعرًا، بل ويغنيه ليذوب فى الظلال المخيفة الشجية، التى تمتد أمام الأفق الغارب، تبعًا لانسياب الخواطر أو انكسارها المفاجئ، فتذكى ذلك الإشراق الباطنى الصامت الطويل الصمت، يتوسل به إلى تحطيم العوائق التى تفصل بين الشعور واللا شعور، ليكون المعرفة الكلية، ويقبض الفنان على الجوهر الخفى - الرمز الداخلى - الذى لا يقابله شىء قط فى العالم الخارجى، ينتقل به إلى الحيرة والغموض وبعث المواقف غير المألوفة، خالقة بوجودها - غير المتوقع - وبما يضطرم فى نفسه من عشق ودوافع مبهمة.. إحساس الدهشة والغربة والمأساة، يصوغ منها - فى النهاية - مظهرًا من مظاهر حنو المشتاق إلى السر.

ولم تسلط أنوار التعريف والنقد على صور كيريكو إلا بعد انضمامه فى ١٩٢٤ إلى أندريه بريتون وزملائه، وأصدروا البيان الأول للحركة السريالية، يدعون فيه إلى التمرد على ما تراه العين المجردة إلى حرية الفن بأعمق معانيها. ومن هنا، اعتبرها التقليديون سوءًا وشرًا، بينما اتخذ المجددون من فلسفتها ما يشحذ البصيرة لتعميق الوعى بالحياة وشاعريتها. ومن الغريب أن كيريكو ما لبث أن هجر موهبته الخلاقة، والأغرب منه، أنه بعد الحرب العالمية الثانية ناصب الفن

الحديث - جملة وتفصيلا - أشد العداء، بل وتبرأ من أصدقاء العمر. وفى خريف ١٩٦١ عندما رأيت له فى روما أكثر من لوحة من أواخر أعماله - وكان قد دنا من الرابعة والسبعين - كان من الواضح أنه لا يحترم ماضيه أو شيخوخته، ويرتضى لنفسه أن يتحول إلى مجرد رسام تجارى أكاديمى.. ذلك المبشر الأول لأعنف انفجارات الفن فى النصف الأول لهذا القرن، بل ذلك الرائد المبدع الذى أنتج من روائع عبقريته ما يخلده على مدى الأزمان.

موندريان

يعتبر المصور الهولندى موندريان من أوائل رواد الفن التجريدى المتميز بالتعبير الهندسى الموجز، الذى تجنب فيه الخط المنحنى والإيهام بالبعد، كما أبطل مفعول الأداء الفرجونى، وابتعد تمامًا عن اللمسات التأثيرية. فاللوحة الفنية فى رأيه فراغ مسطح أملس، والخطوط والأشكال والألوان التى تجرى عليه هى التشكيل الذى يخالط العقل، وهى أيضًا المادة الوسيطة القادرة على إثارة إحساسات المرء ومشاعره التى تستمد كيانها الميتافيزيقى من أوضاع المحيط الطبيعى وكل ما فى الوجود من علاقات، يود لها موندريان أن تنعكس فى فنه علاقات دينامية تعبر عن التناسب المتماثل والاتزان المتعامد، ويعتبرها مظهرًا عاطفيًا يدل عن طريق التقطيع الهندسى البحت على سير صور الحياة.

ولقد ضرب موندريان بنفسه مثلا عجيبًا بين فنانى القرن العشرين. ففى دراسته الأكاديمية الأولى، ثم تمرده على بلادتها وركودها، وفى تطوره البطىء المنتظم، ثم فى زهده وتمسكه بآرائه.. مضى فى نزعته اللاموضوعية يتقصى بها العلاقات الهندسية الدائمة الكامنة فى جوهر المرئيات المجهول، ولا يترك المرئيات دون أن يتخذ حيالها موقفًا لا يعرف أنصاف الحلول.

ولد موندريان فى امر سفورت فى ١٧ مارس ١٨٧٢ والتحق فى ١٨٩٢ بأكاديمية امستردام لدراسة الفن، واضطر للتعايش من عمل الرسوم العلمية ونسخ صور المتاحف. وقد شغف بالمناظر الريفية وكان يعيد تصويرها من نفس الزوايا، المرة تلو المرة، فى أسلوب رصين ولون رقيق يغلب عليه الرمادى القاتم والأخضر المعتم. وعاش طويلا بين الفلاحين وقرأ كثيرًا فى علوم الدين، واستغرق فى تأملاته الصوفية، مما جعله يفضل تصوير طواحين الهواء والمساكن المهجورة والأشجار

المنفردة فى ألوان أرجوانية، ورمادية. وفى ١٩٠٨ بهرته مناظر دوميورج وجوها، فأخذت ألوانه فى الاستضاءة قليلا وبدأت سحابة الحزن تنقشع عنها.

ورحل إلى باريس فى ١٩١١، وهناك تشرب «التكعيبية» فى مرحلتها «التحليلية» ، ثم رجع إلى هولندا قبل نشوب الحرب العالمية الأولى بأسبوعين، وظل بها أربع سنوات ونصف، لا ينقطع عن تصوير مناظر البحر وواجهات الكاتدرائيات، لينتهى منها دائمًا إلى تكوينات من الخطوط الأفقية والرئسية.. كانت فى مجموعها مدخلا لنزعته التشكيلية الجديدة. ثم تزعم بعد ذلك مع المهندس المصور فان دويزبورج مجموعة من الفنانين الهولنديين، لينشئوا فى ليدن جماعة «الطراز» وليصدروا مجلة تحمل نفس الاسم، نشر فيها موندريان فى الفترة ما بين ١٩١٧، ١٩٢٨ أبحاثًا مطولة تعتبر حجر الزاوية فى فلسفة الفن التجريدى ضمنها آراء فى «الشكل الوظيفى والتوحيد بين جمال الفن وكمال النفع» كان لها أكبر الأثر على فنون الطباعة والإعلان والأثاث والأدوات المنزلية وكل فروع الفنون التطبيقية، وبالأخص على تطوير فنون العمارة وتصميم الآلات.. ومما يذكر، أن تراه امتد بعد وفاته نحو عشرين عامًا إلى أزياء النساء، عندما بدأ مصممو الأزياء الاهتمام بفن موندريان واستلهام أشكاله الروحانية لتزيين أجساد الحسان.

وعاد موندريان مرة أخرى إلى باريس فى ١٩٢٩، وعاش فى مرسمه عيشة متواضعة ليكرر لوحاته الأفقية الرأسية، كعادته القديمة، المرة تلو المرة، مستخدمًا الخطوط السوداء والمربعات والمستطيلات ذات ثلاثة الألوان الأساسية، تاركًا لخلفياتها اللون الرمادى ثم الأزرق ثم الأبيض.

وقد زاره فى مرسمه خلال الثلاثينات، الفنان الإنجليزى بن نكلسون وكتب فى إحدى رسائله.. «أن موندريان يعيش هنا منذ ٢٥ سنة». لم يبتعد عن باريس إلا قليلا أثناء الحرب. وعلى جدران مرسمه رأيت لوحاته المختلفة مؤلفة من مرفعات ومستطيلات ملونة بالأحمر والأزرق، والأصفر والرمادى. رأيت كل ما كان غارقًا فيه منذ ٢٥ سنة. إنها بلا شك تحمل شيئًا جديدًا لم استطع فهمه فى زيارتى الأولى. على أننى فى زيارتى الثانية التى تمت بعد ذلك بسنة، أحسست بعض ذاك الضياء

الذى يشع من لوحاته. وكان بلا شك جزءًا من ذاك الإحساس الجميل الذى يتولد من حديثه. ولحظات الصمت التى كانت تكتنفه أذكرها جيدًا».

وقلما كان موندريان يعرض لوحاته أو يبيعها، غير أن أفكاره أخذت تنتشر واستأثرت بمجموعة من طليعة الفنانين فى ذلك الوقت ، فى مقدمتهم ليجيه، أوزنفان، لوكوربوزييه، جروبيوس.. كما كان لآرائه فضل عظيم على فنانى «الباوهاوس» بألمانيا.

وفى سبتمبر ١٩٣٨ عندما اشتم موندريان رائحة البارود مرة ثانية، ترك باريس إلى لندن، ثم رحل منها فى ١٩٤٠ إلى نيويورك. وهناك أنهى لوحاته التى كان قد بدأها فى لندن، بل وفى باريس، بعد أن أضاف إليها مزيدًا من الألوان، ليخفف من غلواء الخطوط السوداء التى كانت تستشرى فيها. وفى سنتيه الأخيرتين من حياته، حاز نجاحًا ماديًا فاق كل نجاح حازه فى سنواته الخمس السابقة التى قضاها فى نشاط متواصل. وقد عكس فنه فى تلك الفترة بعض ذاك الرخاء الذى لقيه فى الدنيا الجديدة، فتبدى فيه نوع من اليسر مع العمق الروحى. وانشقت الخطوط السوداء إلى مستطيلات ومربعات صغيرة ملونة، كأنما تريد التعبير عن مباهج الحياة الصاخبة وحركة المدنية الحديثة التى لا تهدأ. ولوحته الأخيرة «انتصار بوجى ووجى» – وقد دهمه الموت فى نيويورك أول فبراير سنة ١٩٤٤ قبل أن يتمها – هى سيمفونية الغبطة تذوب فى إيقاع جميل جليل، وتمضى وحداتها مع عقيدته التشكيلية على أسس «الأفقية – الرأسية» التى بقيت دومًا القانون الأساسى الذى تتسم به كل أعماله.

ومن الغريب أننا أمام بعض لوحات موندريان التى تمثلت فيها قمم التكوين الهندسى الصارم فى نزعته التجريدية اللاموضوعية، التى تتجنب المنحنيات والامتداد، وتعتمد على الخطوط المستقيمة وتوازن المستطيلات فى ألوان أولية قليلة، الأحمر والأزرق والأصفر.. لاتزال تهتز لها أوتار النفس، ونحس بشىء يخفق، يجعل من تلك اللوحات فنًا قدسيًا لا يضاهى، أشبه بفن الأيقونات القديم، لكنه لايزال يمد أجيال الفنانين بعناصر الحياة والنماء.

بابلو بيكاسو

يعرف بيكاسو بأنه أعظم المصورين المعاصرين وأغزرهم معنى وأبعدهم مغزى، حيث تظهر فى أعماقه تلك الحاسة الجمالية تعبر عنها الأشكال التى تتعدى مدى تمثيلها فقط للأشياء فتخرج من قيمتها المحدودة حيث تصبح ذات قيم أعم وأشمل، ونحن إذا هبطنا عالم منتجاته الفنية الواسع، أدهشتنا تلك الدسامة التى تفاجئنا بمغامراتها الغريبة فى صوره وعصوره المختلفة ولأدركنا للتو أن بيكاسو ملتقى عدة صفات فنية ممتازة - فمرة تراه متفقًا مع تولوز لوتريك Toulouse-Lautrec فى إنسانيته وحنوه الجارح، ومرة تراه متفقًا مع أنجرز Ingres فى صوره ودقته ومرة تراه متفقًا مع ميكل أنجلو فى كثافة مادته وضخامته، ومرة تراه متفقًا مع جريزGreuze فى عواطفه وميوله وتصوراته، ثم نراه أخيرًا وقد أصبح متجردًا من كل القيم التى تتضمن هيئة الأشياء فلا يستجيب إلا لتأثير الشكل المجرد العارى، وهو بعد كل هذا لا يتغير مطلقًا - كما صرح مرة عن نفسه - فإننا نجد نفس الأسس والأصول والقيم الذاتية الكامنة تنتظم وتحكم التصميم فى كل صوره.

ولد هذا الفنان العبقرى عام ١٨٨١ فى ملقا بإسبانيا من أب كان مدرسًا للرسم، وأمضى أيام شبابه فى برشلونه.

ابتلعته باريس عندما استوطنها عام ١٩٠٣ إلا أنها لم تشكله ولم تجعل منه سبيهًا لها، فلقد عمل على حفظ طبيعته الفنية الأصلية واكتمالها ونموها تلك الطبيعة التى وصفها يود Uhde - فى كتابه عن بيكاسو والتقليد الفرنسى - وقال: إنها أميل للطبيعة الألمانية منها للطبيعة الفرنسية، وبين التسابه الكبير بين العباقرة الإغريق والإسبان والألمان فى التعبير عن اشتياقهم للرغبات الفائقة غير

المحدودة وللبروز والرفعة والسمو – ونحن نوافقه على أن أسلوب بيكاسو كئيب معتم فى لونه معذب مؤلم فى إلهامه وتلقينه، عمودى فى اتجاهه، خيالى روائى فى تنغيمه وتنسيقه، تكمن الروح القوطية أو الألمانية فى مجموعه وإذ يقول بيكاسو: إنه يصور ما يرى، مؤكدًا بذلك كأى فنان حديث – إفراد شخصيته وفصلها من الجماعة الإنسانيه فى ماضيها وحاضرها – يعترضه يود ويجيبه بأنها خرافة – فإننا جميعًا نعبر عن تلك النهايات المعقدة من اجتماعية وكونية، ولدنا فيها كوحدة متعلقه بها وموقوفه عليها ومتدلية منها.

وفى العدد الثانى من مجلة فورم Formes الفرنسية بعض من آراء بيكاسو وملاحظاته فيها: ليس للفن ماض ولا مستقبل – إن الفن الذى لا يمكنه أن يبث نفسه فى وقته، لن يكون له أى سأن. الفن الإغريقى والمصرى ملك للماضى إنهما يحيان بيننا اليوم أكثر من حياتهما بالأمس – ليس التغيير تطورًا – إذا نوع الفنان أو حور أساليبه التعبيريه، فليس معنى ذلك أنه غير فكره.

ما التكعيب Cubism إلا طريق للتعبير لا يختلف ن بقية الطرق الأخرى، فهو يحوى نفس العناصر والأسس التى تسيطر على المذاهب التصويرية المختلفه – بعض المبادئ وهو يسرح بها المذهب التكعيبى – قال: الطبيعة والفن مظهران متناقضان تمامًا. ليس التكعيب بدرة أو نبتًا لفن جديد، إنه يعرض فقط إحدى المراحل التى ينمو فيها الشكل التصويرى ويتزايد – فلهذه الأشكال المدركه الحق فى وجود خاص بها

ولا بأس من أن نوافق بيكاسو عندما يصرح أنه لا يبحث بل يجد – يعنى أن ليس القصد أو الغرض بغيته فى الفن. فعمل المصور هو أن يصور، ومن ثم سيفاجئه الإنتاج الفنى فى النهاية. وتواجهنا صور لبيكاسو ومعظمها من عصره الأزرق (١٩٠٣ آ ١٩٠٥) – بعاطفة جياشة جارفه. إن فوه عمليته وصفاء ذهنه التى تبدو فى بعض صوره التى تعتمد فى تصميماتها على التنظيم الهندسى للأشكال المجرده، تجعلنا نعتقد أنها أخرجت فى حالات كان فيها مغمورًا بعواطف وأحاسيس فاضت فأضحى إنتاجه رسمًا أسد وأعمق غورًا فى سبر الكائنات

والأسياء.. وإن النشاط المتكاثر الذى يكشف لنا عن جسم عظيم من مجاميع مختلفة لا تنتهى كافٍ أن يؤخذ دليلا على عبقرية ذلك الفنان.

وبعد، فإن الرجل العاقل الفذ هو الوحيد - كما يقول بليكBlake - الذى يمكنه أن يثابر ويصر على طيشه.

وليس هناك ما يدعو للانزعاج من التغير السريع الذى يطرأ على أسلوبه التعبيرى خصوصًا إذا علمنا أنه إحدى الظواهر المنعكسة التى تلازم عصرنا، حيث وضعت الحضارة فى بوتقة الانصهار - فالعلم والدين والفلسفة والنظام الاجتماعى نوقشت جميعًا وحطمت ثم تجددت من جديد.

لقد انطبع فى نفس بيكاسو حب البحث والاختراع لأنه يعيش فى عصر الطائرات والمحركات ونظريات إينشتين Einstein النسبية. كان طبيعيًا أن يكون فن هذا العصر مخالفًا لفن ليوناردو دافنشى Leonardo da Vinci. وأخذت الطائرات والنظريات تتحسن وتكتمل بسرعة عظيمة. فلماذا إذن يكون بيكاسو اليوم هو نفس بيكاسو منذ عشر سنوات مثلا؟ لقد اتهم بالتقلب لكن عبقرية هذا الفنان هى مخزن كبير متقلب الأطوار وهى التى أنتجت كل هذا التأثير الكبير الذى نشاهده فى الفن المعاصر. إنه مجرب ومخترع وله تجاربه الفاشلة كما له اختراعاته الناجحة. لا تحاول أن تفهم التكعيب، بل حاول أن تشعر به فالمسألة تتعلق بمدى استسلامك للشكل واستجابتك له . لا أحد يمكنه أن يشرح لماذا تطرب نفس السامع إلى السيمفونية الريفية لبيتهوفن أكثر وأشد من طربها عندما تسمع أحد أدوار الفوكس تروت الراقصة، أو دور ضيعت مستقبل حياتى لسيد درويش أكثر من دور يا عرقسوس. فقط يمكن التحدث حول هذه الأغانى والموسيقات ومدى تأثيرها فى المستمع، لكن لا يمكن شرحها لأن لغتها ليست لغة الألفاظ وغير قابلة لترجمتها إلى لغة التفكير. والتكعيب ما هو إلا محاولة للتعبير عن تأثير الحواس فى الأشياء الخارجية بلغة الشكل المجرد فى أصفى مراحل تطوره.

ونحن لا نشهد فى سيمفونية بتهوفن الريفية ضوضاء الناس فى الحقول، كما لا نتوقع أن نرى فى صورة عارية لبيكاسو ترديدًا وتسجيلا لمظهر جسم بشرى

معرى تبعًا لما تلتقطه الشبكية. إن بيكاسو يناضل فى صوره المجردة ليضع فى تعبير شكل مباشر ما حصله بعد استغراق فى التفكير، علاقة بين الأشكال الطبيعية. وقد كتب موريش رابنال Maurice Raynal يقول: إن بيكاسو يصل إلى النموذج، بل يبتعد عنه؛ فهو خالق لا ينسخ شيئًا ويعمل شيئًا جديدًا. ويجب أن ينظر إلى رسومه المجردة كأشياء فى ذاتها بلا أدنى صلة أو إرجاع للحياة. وإذا كنا لا نشكو من أن كاتدرائية سانت بول لا تشابه سانت بول نحن نقبلها كشىء قائم بذاته فلم لا يبنى المصور تصميمًا مجردًا كما بناه رن Wren بالحجر؟ ونحن نجد أن الشكل المجرد مستعمل بكثرة فى الصلصال والحجر والأقمشة والخشب ويقبلها الناس فى بساطة متناهية.

اتهم البعض أن أمثال بيكاسو مصابون بأمراض عقلية، وأنهم يفعلون ما يعقلونه فقط لأنهم لا يعرفون أن يرسموا رسمًا صحيحًا! ولكن على هذا البعض أن يخجل من جهله فإن بيكاسو نال ميدالية الفنون الجميلة وهو فى الرابعة عشرة. وإذا تتبع رسومه الأولى، لوجد أن فى مكنته أن يعبر عن العواطف العادية. لكن بيكاسو لم يرض لنفسه أن يظل دائمًا فى نقطته لا يتحرك، إنه ينتقل دائمًا من طور إلى طور عن أشياء جديدة وأفكار جديدة وتحقيق لها بأساليب جديدة. فلماذا إذن هذا التهكم والاستهزاء الذى يبدو من ذلك البعض مع أنهم لا يسخرون من محاولة بلوغ قمة جبل افرست؟ لقد ضحى التأثيريون Impressionists بكل شىء فى سبيل الضوء واللون واستخدم سيزانCezanne ذلك ليعبر عن الشكل: فكان يبنى أعماله بأسطح من الألوان. وجاء بيكاسو ونفذ هذا المبدأ الفنى إلى مدى أبعد من ذلك، فظهر به بتقليد فنى جديد. بدأ بيكاسو بتقوية الأسطح فى صوره لترى بشكل أوضح، ثم نظر إلى الأسطح وبدأ يرسمها من أجل وجودها الذاتى فقط. ويعزى نصف نجاح بيكاسو إلى مقدرته فى إثارة تعجب المتفرج.

ويبدو هذا المجهود طموحًا كبيرًا إذا لم يزل تأثير الشكل المجرد على الفرد تأثيرًا ضئيلا. لذا، بدأ بيكاسو بتقديم عناصر شكلية تمثل أشياء واقعية يختارها من النماذج التى يبدأ منها بناء عمله الفنى تمامًا كما فعل بتهوفن فى سيمفونيته الريفية بتقديمه صوت الطائر بنصه كما هو.

فمظهر التكعيب الآن، الجمع بين الشكل المجرد والعنصر الشكلى المتمثل لشيء ما وتنسيقهما فى تكوين فنى. وهذه العناصر التى تمثل أشياء الطبيعة، توجه خيال المتفرج المستسلم وتقوده إلى الطريق الصحيح الذى يرى بذلك متعة كبيرة فى رؤيته البيان الهندسى الكامن خلف مظاهر الأقسام الخارجية ولا يدعى بيكاسو أن التكعيب يحل محل الأساليب التعبيرية الفنية الأخرى، فإنه يعود كثيرًا إلى الطرق التقليدية المعروفة. إنه يسلح الفنان بسلاح فنى جديد وفى هذا ما يؤكد له فضله وخلوده.

منذ أكثر من ربع قرن، سهد العالم مولد أروع لوحة قدر لبيكاسو أن يرسمها خلال اللاينات، تبدى فيها الإنسان حطامًا ممسوخًا، ينازل - فى الوحل والدم - السر والتعاسة حتى الموت، ويعلن غضبه وسخطه على ظلم الإنسان لأخيه الإنسان. سلك فيها طريقًا أسطوريًا يستثير المرارة والفزع، ويخلع عليه دلالة أهوال الحروب وفظائعها التى تنتهك كرامة الإنسان، ويغتصب قيمه المادية والروحية فى أى زمان ومكان. وبأسلوبه المميز - فى تحطيم الشكل الطبيعى والتوله به - استخلص تصميمًا تكعيبيًا مسطحًا، صاغه بالأسود والأبيض والرمادى، ولم يعن فيه إلا بالقسمات الموحية، المحفوفة بالانفعال، يمزج فيها القضية الاجتماعية، كموضوع - بتجربته النفسية الفنية الخالصة، إن أوحت ببعض آثار اتشللو أوبوسان أو جويا.. فهناك دائمًا لحظات التمزق والتناثر، والوجدان اللاهب المحموم، الذى يرفض أنماط التعبير والرموز الاصطلاحية.. تحكم ديناميته وتوتره هندسة هرمية، وتنسق أخيلته ومعانيه رقة منغومة وبساطة صارمة، تترقرق فيها الإحساسات والخواطر والعذوبة، لتعمر بنسمات النبل والمحبة والسكينة.

ومضيت أتأمل تلك المناحة التى تهصر القلب، بل ذلك الاحتجاج العنيف المقدس - أحد أيام صيف ١٩٦١ - مصيخًا السمع إلى أنغام جورج أوريك المستلهمة من اللوحة، متضمنًا إلى قصيدة بول الوار «انتصار جرنيكا» عالما جميلا من الخرائب، من المناجم والحقول.. خوف الحياة وشجاعة الموت، كم هو عسير الموت وهين. فإذا بالقاعة تغص - فجأة - بمن جاءوا يستشعرون ذلك الأنين

السيطانى الذى يحدثه مرأى الأسلاء الحديث بنيويورك ويبلغ عرضها نحو ثمانية أمتار – ولكأنما يريد بها بيكاسو أن يكشف لهم الغطاء عن صرخة الشكل وأساه، وعن عزائه الصامت السجى، حتى يمسوا فيها الحياة، ويدركوا ما بينها وبين انفعالاتهم من اتصال يملأ جوانح نفوسهم.. وهنا، رأيت أن انسحب فى هدوء.

وبعد، فجرنيكا نمط من أسلوب لإحدى مراحل عملاق النصف الأول لهذا القرن، ولست بسبيل الإحاطة بأنماطه وأساليبه الكثيرة لمراحله المختلفة اختلافًا كبيرًا فيما بينها، من حيث التفكير والبصيرة والنهج فى التعبير، حاملة فى تضاعيفها أيضًا وحدة سخصيته وفنه.. وذلك ما لا يفى به هذا المقام.

جاكسون بوللوك
معركة الفنان بين الوجدان واليد
نقطة التحول فى فن التصوير المعاصر

لم يحظ الفن منذ الحرب العالمية الثانية بمثل ذلك النشاط الدائم والتغيير المستمر الذى شهده العالم المتحضر فى السنوات الأخيرة فى ميدان الفنون التجريدية. وليس من السهل تحديد الأسباب لذلك. ربما كان السبب هو الإحساس بنكبة متوقعة من حرب أخرى عالمية، مما يجعل قيم الروابط الاجتماعية تبدو خالية من المعنى، لكنها تدفع الفنون مع ذلك إلى أشكال من التعبير أكثر جمالا وأشد صفاء. وقد يكون السبب أن الوقت أصبح قاسيًا ومُهيِّئًا لثورة جديدة من التجارب الفنية أو أن تكون أكثر استعدادًا لتقبل جوانب فنية ونقدية جديدة بعد أن اتخذت التجارب الأولى التى بدأها المصور الروسى كاندنسكى فى سنة ١٩١٠ ثم تلاه المصور الهولندى موندريان فى سنة ١٩١٣ مكانها اللائق بين جدران المتاحف. ومهما تكن الأسباب، فإن التجريدية بتنوعها وتشعبها أصبحت الاتجاه الطليعى السائد فى الفنون منذ ١٩٤٠.

ومادمنا بصدد الحديث عن فنان مصور أمريكى، فالأفضل أن نتابع بعض الشىء ملامح الحركة الفنية الحديثة فى الدنيا الجديدة.

منذ أوائل اللاتينات، بدأت فى أمريكا حركة فنية تنضج لتناظر التقاليد الفرنسية فى الفن الحديث. ومن المعروف أن رواد التجريدية أمثال ويبر، روف، ديفيز.. ازدهرت أساليبهم وطرزهم فى تلك الفترة وبدأ ينتقل نفوذها الواضح على جيل صاعد من الفنانين، كما بدأ فنانون آخرون ينقبون فى تراث الفن التجريدى الأوربى؛ لاستلهام ما يوافق أغراضهم واحتياجاتهم، فأحيوا بذلك بعض ملامح

من التكعيبية والمستقبلية، ومنهم من أحيا بعض نزعات من التجريد اللا هندسي متأثرين بكاندنسكي وبعض نزعات من التجريد الهندسي متأثرين بموندريان.

ومن المعروف أيضًا أن في الخمس عشرة سنه الأخيرة ظهر من الفنانين في أمريكا طرز متنوعة متشعبة كثيرة أجرت تجاربها بدون تحفظ في جميع عناصر العمل الفني سواء في الموضوع أم في الأسلوب أم في الخامات المستعملة أم في طرق الآداء. أكثر مما ظهر في أي فترة مضت على أن هذا الاتجاه نحو التنوع والتشعب والتجريب، هو اتجاه عام ظهر في جميع عواصم العالم وهو يعد من مميزات القرن العشرين بصفة عامة الذي يمكن تسميته بعصر الحرية في الفنون.

والحرية على نحو ما، هي ثمرة الديمقراطية التي تحترم المواهب والتفكير الحر، وهي التي تسمح لكل فنان أن يجد طريقه وحلوله الخاصة دون ضغط أو تدخل من أي سلطة أو اتجاه له قواعد مسبقة في اختيار الموضوع أو في طرق الأداء أو التقيد والخضوع لأيدولوجيات جمالية محددة تفرض نفسها مقدمًا على العمل الفني.

ولقد ذهب البعض من فناني أمريكا السبان إلى أوربا، ليكسبوا فنهم لغة عالمية تخرجهم من محليتهم. وقرأ هؤلاء معظم ما كتب عن الفن في المطبوعات التقدمية الفرنسية، كما رأوا معظم معارض الفن الأوربي الحديث سواء في أوربا أو تلك التي نظمت في قاعات الفن والمتاحف في البلدان الهامة بأمريكا. تعرفوا على أعمال ميرو وعلى أعمال الفنانين السرياليين واهتموا كثيرًا بالفلسفات والنظريات المختلفة التي أحاطت أعمال كاندنسكي وموندريان. وفي سنة ١٩٣٤ كانت المناقسات تدور على أسدها بين ستيوارت ديفيز، جاك توركوف، ارسبل جوركي، وليم دي كوننج، فيليب جاستون، مارك روثكو، حول الحركات الفنية الجديدة وبخاصة السريالية بأساليبها المختلفة. وفي أواخر اللاثينات أخذت الأفكار تتجه بقوة نحو التحليل النفسي لتحتل مكانة خاصة في المناقسات، وكان أن تبنى عدد من المصورين نظريات العقل الباطن، وحاولوا في فنهم أن يعبروا عن دخائل نفوسهم ويدعوها تمامًا للانطلاق.

ولقد كان مقدم فنانين كثيرين من أوربا للزيارة أو للاستيطان في فترة الحرب العالمية الثانية من أمثال شاجال، ليجيه، جروز، فينجر، أورنفانت، بريتون،

أرنست، ماسون، بيكابا، تانجى، من العوامل الهامة التى أنمت الاتجاهات التعبيرية والتجريبية فى أعمال الكثير من فنانى أمريكا أمثال مارك توبى، وليم دى كوننج، جاكسون بوللوك، سام فرانسيس، بول جنكنز، وليام بازيوتيس، مارك روثكو. كما كان مقدم السرياليين تشجيعًا كافيًا على نمو وازدهار أحد أساليب السريالية وهى الأوتوباتية. لقد تأثر جوركى تأثرًا عميقًا باتصاله بالشاعر الفرنسى فيلسوف السريالية الأول أندريه بريتون، فى الوقت الذى كان فيه بوللوك قد بدأ تجاربة التعبيرية فى نصف تجريدية فى أواخر الثلاثينات مما مهد له الطريق إلى أن يكون مستعدًا فى ١٩٤٥ ليفجر أوتوماتيته الخاصة على أوسع نطاق. وكان جوركى يتكلم كثيرًا عن المستحيل، عن شىء ما لا يمكن الحصول عليه، وكان كل من كليف شيل، مارك روثكو يكرران «لابد من التجارب، لابد من المخاطرة لمواجهة المجهول» وفى كل مرة كان بوللوك يجيبهم «لا مفر من أن نضع ثورتنا موضع التنفيذ. يجب أن نقود التصوير إلى مصير لا نعلمه، نحو المجهول. ولا نبالى ما يكون».

وعندما تأخذ القيم الموروثة فى الاضمحلال وعندما تأخذ العقائد المسبقة تخفق وتردد وترتاب فى احتضان أحلام العصر واستيعاب سنة التطور وتلبى حاجة الوجدان الملح، وعندما يأخذ الشك والتردد بخناق الإنسان، يبزغ الفنان بغريزته إلى التحدى ويبحث الحقائق الجديدة ويفتش عن الأدوات الجديدة ليجوس بها مغاليق القلب والعقل. إنه الجهد والسعى البطولى الوحيد الذى يملكه.

مما لا شك فيه أن أخصب شكل من أشكال التجريدية هو ذلك الذى نما وتطور من بعض أساليب السريالية وهو الأسلوب الأوتوماتى. ومن أوائل من اتخذ هذا الأسلوب لفنه أرسيل جوركى. وسرعان ما انضم إليه مجموعة من طليعة المصورين من بينهم جاكسون بوللوك، وليم دى كوننج، روبرت مندرويل، وليام بازيوتيس.. أخذوا يبذرون بذور الشك فى قيم التصميم الواعى بغية التوصل إلى التصميم الغريزى بعيدًا عن زيف التبرير العقلى والتركيب النظرى. على أن هذا الأسلوب الأوتوماتى العارم، أبار الكثير من الهجوم الأعمى من الكثير من النقاد وأهل الفن بينما كان هؤلاء الفنانون يمضون دون هوادة إلى الايحاء المثير لمعانى ولرموز تحولت على لوحاتهم طرازًا دائمًا ذات فرديات مختلفة واضحة.

نستطيع بعد هذه العجالة أن نستخلص أن أكثر الأبحاث أثرًا وفعالية فى الفن الحديث فى أمريكا هى خليط من وصايا كاندنسكى فى روحية الأسكال المنطلقة، ومن ترتيبات موندريان وتنظيماته الهندسية ومن كائنات السرياليين الأسطورية العصرية، ومن مسح مخلوقات بيكاسو الخارجة على الطبيعة.. ثم من أشياء بوللوك اللولبية المذهلة. وبهمنا الآن قصة تلك الأشياء . وهى قصة فنان وحيد غارق فى وهدة البحث الطويل الدائب استحالت إلى نوع من القدر الغاضب والمصير المدمر لجميع الأشكال التقليدية.

كلنا نستطيع أن نتذكر الفضيحة التى حدثت منذ حوالى ٢٢ عامًا . فضيحة هذا الفنان الحالم المدعو جاكسون بوللوك وهو يضع القماش الطويل يفرشه و (يسمره) على الأرض ثم يقف عليه حرًا كما لم يقف عليه أى فنان من قبل يلقى عليه ويرمى ويرش فى سرعة أو فى بطء سيول ألوانه أو عجائنها (يدلق) منها وينقط ويسكب ويرش ما شاءت له إرادته، يهتك ويحطم بذلك كل قواعد وأصول الفن، ينطلق بدون وعى منه مستعرضًا مواهبه وهو أكثر ما يكون محكمًا فى خاماته مما قد ظن بعض النقاد وأصحاب قاعات الفن ودور النشر الذين أصابهم الذعر، ومما تسبب أيضًا فى أنه يصبح هدفًا للانتقاد المر والهجوم العنيف الأعمى. هذا الفنان الذى يعد اليوم من أكبر رواد التعبيرية المجردة بل أحد أساطين الفن المعاصر فى العالم خارج الحدود. هدفه الواحد أن يعبر عن ذاته المستورة ويفسح لفيض مخيلته فيه سبل الانطلاق. فمن هو هذا الفنان الذى تحولت شخصيته بعد موته إلى أسطورة استطاعت أن تعيش بين أجيال لاحقة من الفنانين فى كل البلاد. وعمل فيها رمز البطولة فى التحرر والأمل فى إحساس جديد؟ من هو جاكسون بوللوك وكيف نشأ وكيف كتب عليه أن يكون صاحب أكبر ثورة فى التصوير المعاصر ونقطة تحول خطيرة فيه؟

ولد فى كودى فى وايومنج فى ١٢ يناير ١٩١٢ من أب فلاح من أصل أيرلندى وأم من أصل اسكتلندى . وكان أصغر أخوته الخمسة، أمضى طفولته فى أريزونا وشمال كاليفورنيا، ثم بدأ فى دراسة التصوير بمدرسة الفنون اليدوية فى لوس أنجلوس (١٩٢٥ - ١٩٢٩) ثم نراه بعد ذلك فى نيويورك لينخرط فى ركاب

توماس هارت بنتون فى رابطة طلاب الفن بنهاتان (١٩٢٩ - ١٩٣١) الذى درس الفن فى شيكاغو وباريس وهو أحد المصورين الأمريكان الذين اشتهروا فى العشرينات وأوائل الثلاثينات وعرفوا بواقعيتهم الوصفية يصورون بها جوانب الحياة الريفية بكل تفاصيلها. فتعلم بوللوك عن أستاذه تصوير المناظر والإنسان والحيوان فى أسلوب وصفى دقيق، واكتسب منه مهارته فى الرسم كما امتاز بما كان يضفيه عليه من خيال كلما أراد. وقبيل الحرب العالمية الثانية، وجد نفسه يختط طريقًا استمر فيه يصور الطبيعة وينتقل من أشكال الحيوان والنبات باحثًا عن التكوينات المعقدة التى ازدهرت بعد ذلك خلال فتراته التجريدية. وكان يبدو فى بعض هذه التكوينات كأنه تقمص شخصية صياد البوشمان أو أحد عبدة أصنام ما قبل الكلومبيين. «لم يكن من أصحاب المنطق لكنه كان طالبًا مرموقًا وملونًا دقيقًا» هكذا تكلم عنه بنتون.

ولنتأمل ما كتبه بوللوك عن أستاذه فى ١٩٤٤ «كانت دراستى مع بنتون فى غاية الأهمية. كان قويًا فى شخصيته وفى أسلوبه الذى لا يحيد عنه، والذى كان على أن اعارضه فيه بنفس القوة دون هوادة. لقد كان من حسن حظى ألا أتتلمذ على شخصية ضعيفة. كان من المحتمل أن تثير فى معارضة أقل قوة.. ولن أنسى أنه قدم لى فن عصر النهضة».

ربما يكون بوللوك قد تعلم ألوانه وطريقة نسجه للوحاته من البيئة التى عاش فيها كثيرًا عندما اشتغل مساعدًا لأحد مساحى الأراضى ومن سفرياته المتلاحقة خلال الولايات المختلفة ليصور مناظرها الطبيعية (١٩٣٠ - ١٩٣٤) وربما يكون قد أخذ شيئًا عن بنتون فى قدرته على التصوير الزيتى وحبه للتكوين الحلزونى المعقد. غير أنه من المؤكد أن بوللوك قد تجرع صناعة الرسم والمنظور التقليدى وصبر كثيرًا على دروس التشريع.

أما محنته الكبرى فكانت - كمحنة أى فنان آخر - فى حرصه على أن ينهل من صفو النبع، صفو الحياة فى تعقدها وتشابكها وحركتها وتفجرها وسيلانها، دون أن ينسى ما يوجبه الفن من عملية الاصطفاء ومن ضرورة الاستغناء عن كل ما لا يستلزمه المنطق الداخلى فى خلق العمل الفنى واستكشاف شروط وجوده

الخاصة. ولقد أحب بوللوك التواءات القماش المتعوج فى فن الباروك. ولاشك أن كل هذا وغيره قاده دون ريب إلى رؤى الفن المكسيكى الحديث، وبخاصة عند أوروزكو وسيكيروس. إن المرء ليرى كم كان تأثير تلك الرؤى بتعبيراتها العنيفة على أعماله العديدة التى صورها فى الفترة من ١٩٣٥ - ١٩٤٠ التى قوت من اتجاهه إلى الخيال الخصب وإلى دسامة حصيلته التشكيلية، الزاخرة بالرؤى المتمرغة المتصورة وكأنها ثعبان يتلوى.

وسرعان ما ظهرت أولى آثار بيكاسو عليه بعد ١٩٤٠ ثم نظريات السرياليين التى تؤمن بأن العقل الباطن هو منبع كل فن، فظهر أثر أرنست، بيكابيا، تانجى، ماشا، مما أتاح له فترة عظيمة لإنتاج عظيم تميز بنضارة وحيوية لا تجارى بدأت منذ ١٩٤٦ حينما تفجرت فى فنه عناصر رمزية خيالية وانطلق اللون المسكوب والفرجون الحر يتجولان ليمسكا بأسكال لها خواصها الذاتية، كانت فى الواقع ردود أفعال حركات الفنان الجسدية على مساحات ضخمة من القماش أو على ألواح مصنوعة. واستمرت هذه الفترة حتى ١٩٥٣.

وفى تلك السنة لوحظ على بوللوك نوع من التوقف، وكأنه قد وصل إلى مرحلة يحتاج معها إلى «فترة يتعرف فيها على ما فعله» لكنه على كل حال لم يتسع لديه الوقت ليستكشفها بنفسه ويدلنا عليها.

على أن أعظم ما تأثر به بوللوك حقًا هو ما جاء من أيام طفولته فى الجنوب الغربى، عندما كان يختلط بسحرة قبائل الهنود الحمر (نافاهوس) وهم يغربلون التراب الملون خلال أصابعهم ليؤلفوا منه طلاسمهم على الأرض المسطحة. فما فات بوللوك فى « المنطق» حصله بعد ذلك بالحدس باعتماده على اللا شعور، حتى أنه قد أجرى تحليلا يونجيًا فى ١٩٣٩ أملا فى استخراج ما خفى بنفسه والوعى بركام الأساطير لنفسه المختزنة وإطلاق سراحها.

من المعروف أن بوللوك بدأ يتعلق بالفن التجريدى ويخوض تجاربه منذ ١٩٤٠ تقريبًا، وأقام أول عرض خاص لأعماله فى قاعة (فن هذا القرن) بنيويورك عام ١٩٤٤ التى تملكها بيجى جوجنهايم. وهى من أهم الشخصيات التى شجعته واهتمت به منذ البداية ومنذ هذا المعرض، تأكد لدى مجموعة صغيرة العدد من

أهل الفن والنقد والمتاحف، أن موهبة جديدة جريئة بدأت تظهر على مسرح الفن. ولندع بوللوك ليقول لنا فى نفس ذلك العام «إن أهم ما تم فى ميدان التصوير فى السنوات المائة الماضية قد تم فى فرنسا».

«لقد فات الأمريكان الفن الحديث منذ البداية. إن وجود الفنانين الأوربيين بيننا لأمر على غاية الأهمية. لقد جلبوا معهم فهمًا وحلولا عديدة فى التصوير الحديث. لقد تأثرت جدًّا وبصفة خاصة بالأفكار التى تتخذ من العقل الباطن منبعًا للفن. هذه الأفكار تثيرنى وتنال منى كثيرًا. كم أعجب ببيكاسو وميرو وكم أنا آسف لأنهما مازالا فى الخارج.. إن تصور بزوغ فن أمريكى معزول، كالذى اشتهر فى هذه البلاد خلال الثلاثينات هو تصور سخيف كتصور خلق علم حساب أمريكى أو علم طبيعة. بمعنى آخر، المشكلة لا وجود لها على الإطلاق. وإذا كان لابد لها من وجود، فالأجدر لها أن تحل نفسها بنفسها. فالأمريكى هو أمريكى وفنه سيصبح أمريكيًّا سواء أراد أو لم يرد. إن المشاكل الحقيقية والأساسية فى التصوير المعاصر، هى مشاكل مستقلة عن أى بلد».

وخلال الاثنتى عشرة سنة التى تلت هذا المعرض أكد بوللوك مركزه ومكانته كشخصية رئيسية رائدة فى عالم الفن المعاصر لا يدخر وسعًا فى القيام بدراسات عديدة تبدو غير إرادية وعفوية مستخدمًا فيها قوانين الصدفة والاحتمالات على أطوال ممتدة من القماش ثم يأخذ بعد ذلك فى اختيار ما يروق له منها ويقطعها بدقة كما كان حريصًا فى تلك الفترة على تنمية أسلوبه الخلاق متجنبًا فيه كل القيم التقليدية المألوفة فى سبيل التوصل إلى لغة تلقائية أوتوماتية تعبيرية مجردة، لغة ذاتية خطية سريعة كالكتابة بل كالإمضاء.. فكانت تلك الأشياء المطوية الملفوفة اللولبية المشبكة الهائجة المتوحشة كلهب النار أو كريح العاصفة. يخترق بها نعومة السطح وزحام الحياة إلى صفائها وخلودها، إلى دوامة الأعماق.

ولقد أطلق اسم التعبيرية المجردة منذ عام ١٩١٠ على صور كاندنسكى عندما بدأ منذ ذلك التاريخ فى تجاربه التجريدية اللاموضوعية اللاتمثيلية، إلا أنها جرت على ألسنة النقاد بكثرة فى السنوات الأخيرة، مشيرين بذلك إلى ذلك التيار الذى

انبثق فى سنوات الحرب العالمية الثانية بين أعمال الفنانين فى أمريكا وانتشر بعد ذلك فى جميع أنحاء العالم.

ولقد اتخذ هذا التيار لنفسه أساليب كثيرة متشعبة متنوعة لم تتخذ طرازًا واحدًا وحمل لواءه فنانون كثيرين، كان من روادهم جوركى، بوللوك، مذرويل، روثكو، شيل، دى كونتج كلاين.. ويجمع هذا التيار بين الحرية التى توصلت إليها السريالية وبين عنف التعبير العاطفى والرقة الرومانسية التى لازمت المذهب التأثيرى فى أواخر أيامه، لينتهى إلى مركب جديد مميز بالحركة الجسدية وكأنها البصمة أو خط الكتابة، وهو بتركيزه على الفعل الحركى والاهتمام بالنتائج التى تنتهى إليها مصادفات الحركات غير المتوقعة وتفاعلها مع خامات الفنان وأدواته، اكتشف كثيرًا من القيم الفنية الجديدة اكتشفها الفنانون عندما يتركون الألوان حرة تسيل وتجرى وتنساب من أجل قيمتها الذاتية فيها فنية هى مؤثرات جديدة فى المادة دون أن تميل للأشياء أو تصميم تقليدى مسبق، كما استطاع العقل الباطن أن يتخذ منها ومن قوى اللاشعور عناصر خاصة لتشكيل عمل فنى. وهذا الأسلوب وخاصة عندما ينتج عنه الكثير من البقع، يقال: إنه يرجع إلى ليوناردو دافنشى، الذى كان يوصى باستعمال البقع على الحوائط كنقطة بداية للتصميم.

على أن الفرق الجوهرى هنا، هو أن ليوناردو استخدم هذه الطريقة كوسيلة لاستعداد الخيال الخلاق فقط وليس كغاية فى ذاتها ولذاتها. وعلى الرغم من أن هذا المركب الجديد يبدو ثوريًا وضد جميع تقليد الفن، إلا أنه فى معظم حالاته نشأ وتطور ونما فى ظل مناخ فكرى وحصيلة تشكيلية استمدت جذورها من أعمال كاندنسكى وماتيس وبيكاسو وماسون وميرو.

إن ذلك الاهتمام الذى تركز لدى بوللوك على قيم المواد اللاتقليدية وعلى طرائقه الخاصة فى العمل على المساحات الشاسعة، فيه حس من قوى اللاشعور لا شك أنه أدى ببوللوك إلى ظواهر تكنيكية بالغة الأهمية. لو أننا أولياناها العناية التى تستحق، لأصبحنا أكثر قدرة على فهم أعماله وإدراك مميزاتها ولتقبلنا الشكل التى وصلت إلينا به.

إن ذلك التوتر والتعقد فى الخط، وتلك الحركة العنيفة المنسوجة، التى هى فى

النهاية رد فعل لحركات الفنان الجسدية وحصيلة تفاعلها على خاماته وأدواته بشكل أو بآخر، لتحمل لنا الصفات الثابتة لحركة دائبة دونما تدخل من الفنان. ومن هنا، فهى تتسم بالموضوعية المحضة. إن تلك القطيعة الكاملة مع مظاهر التكوين التقليدى، لتنتج لنا للتو إحساسًا بأن الصورة تستطيع الاستمرار بلا حدود فى أى اتجاه وإلى أى اتجاه. هذا الاستمرار الذى يتحول إلى طاقة مرئية تدور وتدور معها فى عفوية سلسلة وكأننا نصيخ السمع فيها إلى صرخة أو هدير أو انفجار.. لتتشابك ولا تنحل مطلقًا داخل شبكة من الضياء والظلام يتوحد فيها عمل الطبيعة وعمل الفن.. أشكال وألوان وأنسجة تتكاثر إلى الذروة، تتحد وتذوب عبر قماشات بوللوك فى فراغ غير معروف وفى فترة زمن غير معروفة، لتفجر لنا كل الحواجز اللا نهائية.

أجل إن مواده غير المتوقعة ومساحاته العريضة أى مدركاته وتوتره العضوى، لتحوى مباشرة كيفية عرفنا على الفنان دونما حاجة تلزمنا لأن نفرق ما بين الإرادة والعشوائية. إن بوللوك هنا ليدرك تمامًا أن الإيقاع غير المنضبط بالوزن، يجعل اللوحة أكثر كثافة وشحنًا وأكثر تحديدًا، فتأتى اللوحة موزعة مبعثرة تنوء. ولندع بوللوك مرة أخرى ليقول لنا فى ١٩٤٨ «إن فنى ليس من صور الحامل. فنادرًا ما أسند قماشات قبل أن أبدأ فى التصوير. أفضل (مسمرة) القماش على حائط أو على الأرض فإنى فى حاجة إلى مقاومة سطح صلب شديد. أشعر بارتياح وبأنى أكثر قربًا بل أشعر أنى صرت جزءًا من عملية التصوير. هذا الوضع يتيح لى المشى حولها والعمل من جوانبها الأربعة وأحس أنى انفعل فى التصوير. هذه الطريقة قريبة الشبه بطريقة مصورى الرمال من الهنود الحمر فى الغرب. إنى أتجنب استعمال أدوات التصوير المألوفة كالحامل والبالتة والفرجون.. الخ. أفضل استعمال العصى والمسطارين والسكاكين واللون الذى يسيل، أو العجينة الثقية المفرطة الألوان المخلوطة بالرمل وفتات الزجاج وغيرها من المواد الغريبة على اللون. إن النبع هو العقل الباطن. أرسم وأصور مباشرة دون دراسات وتحضيرات تقليدية. عندما استغرق فى عملى لا أدرى شيئًا عما أصوره. إنى أحتاج إلى فترة لكى أتعرف فيها عما فعلته. لا أخشى شيئًا أمام أى تغيير أو أى تحطيم للصورة.. الخ. ففى اعتقادى أن العمل الفنى له حياته الخاصة. وما وظيفتى إلا أن أجعل

هذه الحياة تنبثق وتنمو وتزدهر. وما لى عندما أفقد صلتى بالعمل فالنتيجة تكون وبالا، وإلا فهناك دائمًا الانسجام والتوافق والعطاء والأخذ السهل والعمل ينمو على خير الوجوه».

لقد رفض بوللوك اللون العلمى الذى ظهر عند التأثيريين الفرنسيين، كما رفض اللون الحاد الذى ظهر عند التعبيريين الألمان رفض كل ذلك ونقضه ليستكشف لفته رجة خاصة فى ألوان الطيف تعكس خيالاته الى حولت لوحاته إلى ما يشبه أضواء النيون. لقد استخدم العجائن السميكة ألوان الأنامل والألمنيوم والألوان التجارية التى تجف بسرعة ليخرج لنا أضواءً أكثر سدة ونصاعة، وأصر على أن اللون نفسه يمكن أن يكون هو الصورة، لا ليخدم موضوعات معينة، بل ليكون هو نفسه الموضوع الذى يتساوى مع فرديته الخاصة. وهذا الانحراف الصاعق عن طريق المنظور وتحويل الحركة تحويلا كليًّا إلى ردود أفعال تشكيلية خالصة، لهى محاوله خارقة للنفاذ إلى أعماق النفس وإيقاظها من سباتها العميق.

وفى كثير من لوحاته الى يمنحها اسمًا أو رقمًا، يقلب المنظور التقليدى رأسا على عقب، ويرفض القواعد المنظورية ويحطم كل ارتباطاتها من حيث نقط التلاشى والظل والنور والأحجام فى المقدمة والمؤخره. كما يرفض إطار المونـاليزا وسط المنظر الطبيعى ليعده إلى الإطار المهشم؛ لتظل معطياته وسهيته الجسدية متجددة دائمًا ترتعش بحرارة الإحساس. إن كل سنتيمتر مربع فى أعماله الكبيرة، ليثن تحت ضغوط متساوية من عمليات نسج الألوان. إن صوره تتقدم نحونا وتسد علينا الطريق من كل جانب، وكأنها كتائب مدججة بالسلاح الثقيل تمسكنا بسباكها وتستغرق عيوننا فى رؤى تحيط كل ما يدور فى رءوسنا من تقاليد المنطق والهندسة ، إنها أشبه بالمعارك الحربية التى تدور على ستار السينما سكوب الفضى ولا مفر لنا من أن نلتقط النور الذى يسطع بين ثناياها دون أن نندمج قط مع نقط التلاشى، بل تنفجر كل لحظه فى قلب الصورة.

كان بوللوك يعتقد أن الفن أكثر من رسالة وأكثر من مجرد لغة تخاطب. كان يعتقد أنه رد الفعل التصويرى للفعل الفيزيقى؛ مما قادها رولد روزنبرك إلى تسمية

طرازه «الفعل - التصوير» وإذا كان بوللوك يفرش لوحاته ويبعثر عليها ألوانه، وإذا كان يتحرك ويرقص حولها، بل عليها؛ ليخلق منها جوًّا غامضًا عنيفًا مليئًا بأسكال الانهيار، فهل معنى ذلك أنها كانت لوحات عشوائية حقًا؟ يقول برونو الفيبرى «إن فن بوللوك فن هجومى عنيف. لكنه ينفذ إلينا ببطء، أرى فيه ضرورته الحتمية فى تصوير الاتحاد الحميم بين الفنان والعمل. إن ما أتمه، له أثر كبير فى الفن العالمى المعاصر. إنه على النقيض من فن موندريان. وإذا قورن بفن بيكاسو ، فإن بيكاسو ليصبح بجانبه سيدًا مهذبًا يلذ له أحيانًا أن يؤرق البعض بحطام كابوس رزين تتمثل فيه دائمًا تقاليد الماضى. ويخطئ من يظن أن فن بوللوك فن زخرفى؛ فإن ما أدركه هذا الفنان يستمر فى ملاحقة المتأمل برموز تظل تؤرقه غوامضها دون أن ترفه عن نفسه مطلقًا. والحق أن صنعته الخاصة التى لا تعرف المهادنة، والتى تعارض تمامًا المفهوم التقليدى لكل أنواع الرسم اليدوى، لتناسب طبيعته وفطرته وسجيته، وتلائم أغراضه الفنية التى كرس لها حياته كلها. وعلى كل، فإن الذين يحلو لهم الغض من شأنه ومن شأن فنه، ليعرفون تمامًا مبلغ أصالته وعدم إمكان تقليده أو حتى الاقتداء به؛ فلقد كان فنانًا لا يضاهى أو يماثل.

إن بعض روح فنه تكمن فى التزامه العارم بفنه وبعقيدته، التى ظل طيلة حياته يجرى بها وراء هذا الشىء الغامض المطلق الذى يتحرك فى أحشائنا بغية أن يمسك به ويعرف كنهه. وهذه الحساسية الفائقة للدرجات الدقيقة من النور والظل، وهذه القدرة العجيبة فى تصور الحركة الدائمة النبض - إنها لتخفى ورائها عظمة روحية هائلة - أن ينقلنا معه بخواطره التى لا يخطئها المرء فى كل أعماله مهما اختلفت أو تنوعت. أما الذين يغرقون سوق الفن بما يحاولون من أساليب اعتقدوا أنها أكثر شططًا، فلم يستطع منهم إلا قلة نادرة أن يزيلوا القناع عن المرئيات وينفذوا - مثل بوللوك - إلى ما وراء السطح إلى عقل وروح الإنسان».

وفى ١٩٥١، بعد سنوات من البحث والمعاناة والعمل المضنى، أخرج اللون بفنه من تكويناته وبدأ ينسجها من السُخبطة البسيطة فأنتج لنا أنغامًا شجية وخطوطًا تجذب العين بما يتمثل فيها من خيالات وتصورات وأوهام فيها غنائية عالية ترتفع

إلى درجة الابتهالات. ومن ثم، أخذ يجدد فى فنه بتقديم بعض الأشكال التمثيلية فى خضم ألوانه، فهاجمه بعض النقاد من الذين كانوا قد استكانوا إلى طرازه الأشبه بالخيوط المنسوجة فبدا لهم أنه صار أحد الفنانين التجريديين البسطاء، الذين لا يستطيعون حزم أمرهم بالنسبة للصورة ومدى تحريمها فى الفن التجريدى ويترددون بين بين. كان بوللوك يعود أحيانًا ليصور بالرفجون بجانب استخدامه لأدواته الخاصة الأخرى – وفى أواخر أعماله ظهرت فى لوحاته قوة كامنة ربطت أسلوبه فى تلك الفترة الأخيرة ببعض تقاليد الرومانسية، وكانت تؤدى دورها المزدوج فى متعته وعذابه. وفى سنة ١٩٥٣ قلل من استخدام طريقته المشهورة فى نثر الألوان ليهبنا بعض نغمات أخرى من عبقريته كما فى «رمادية البحر» وفى «صورة شخصية وحلم» التى أتت بعد فترة استخدم فيها الأسود والأبيض يجمع فيها الخط بين الأسلوبين التجريدى والتمثيلى، ويقسم بين اللون الواحد عندما يتحول فى غيبة العقل وبين قناعة للون لنفسه المتيقظة.

وفى «الفصح والطوطم» إستعرض بوللوك أسلوبًا أبعد ما يكون عن أسلوب (الدلق) وكأنما كان يريد أن يستلهم فيها أسلوب ماتيس، يزاوج فيها بين براعم الأزهار وبين طوطم بنى اللون فى شكل القذيفة. أما لوحة «العمق» فتبدو كجناح الفراشة يخفق ويموج وينفرج، ليتضح لنا شىء أشبه بالزقاق ذى الشقوق الوعرة لكنها متقدة وضاءة.

وفى سنة ١٩٥٥ أتم لوحته المشهورة «استشفاف» فكانت مجهوده الأليم ليعبر فيها عن كل فنه ومهاراته وقدراته . ولم يصور بعدها إلا قليلا إلى أن لقى حتفه فى حادث سيارته المشئوم. وهذه اللوحة يعتبرها النقاد من صفوة أعماله. وهى كالمعجم فيها بحث واستقصاء وفحص لأسلوبه ونمطه وطرازه. وبالرغم من أن ألوانها تبدو كألوان الكريسماس البهيجة، إلا أنها تئن بذلك الشعور المأساوى الذى نحس فيه جميعًا بأننا مهددون نعيش تحت الخطر أو قل ذلك الشعور الذى ندرك عن طريقه أننا جميعًا نتنفس هواءً ملوثًا. وهذه اللوحة يرى أثرها الحقيقى مكتملا عند الاقتراب منها، وتفتنى فى تضميناتها كلما تقدمنا نحوها لتفرض نفسها على خيالنا وتبدو كنسيج من ملامس مختلفة لا تنتهى، الألوان فيها مبقعة تتلوى

فى عجائن وتتقلص فى زبد ورغوة، فيها فقط زركشة وتشققات تدع عين الرائى يتجول فيها لتصدمها وتهزها وتجذبها إليها كل عنصر صغير فيها، وكأنما هى تتحرك فى نزوع روحى محرق وتسرى الرجفة فى أوصالها وكيانها.

لقد تمثلت فى عشر السنوات الأخيرة من حياة بوللوك، أصالته المطلقة وشخصيته الفريدة العنيفة البائسة التى حاول فيها القضاء على المسافة والحدود التى تفصل الفنان عن قماشاته وأدواته وخاماته. فبالهجوم والبطش، وتحت ثورات الغضب الحاد وسطوة الهيجان ، أصبح قادرًا على المثول وسط الصورة تمامًا وقادرًا على تحويل كل مشاعره الثائرة ونبضاته الغزيرة التى لا تقمع ولا تقهر إلى ميدان المعركة، القماشة التى كان يطلق عليها «الحلبة».. أرض مسطحة تحتويها نفسه فى معركة دائمة لا نهاية لها بين العقل واليد، تنشب فيها محاسبة النفس ومصارعة الضمير - كان يرتجل أشكاله كما يرتجل موسيقار الجاز ألحانه، وفيها يذيب قلبه وروحه وعواطفه ويبث شعلة من عشقه وحنينه وأساه، ينثر اللون من طرف فرجونه الملىء وكأنها ضربات السوط، تتتابع فيها يبدو أنها تتقطع أو تتخلخل.. وكأنما يريد لها أن تحدد معالم جغرافية لبلاد بعيدة تحدد آثارها وأشلاءها «شىء لا يمكن الحصول عليه» ذلك الحنين الأزلى الذى استمر فى باطن الإنسان عبر آلاف السنين. ولم يكن الأمر بسيطًا كما يبدو. ففى أواخر أيام حياته، ترك بوللوك فنه بعد أن وصل فيه إلى مرحلة غاية فى الجلال - ليستسلم تمامًا لبنة ألحان، معذب بالشك الداخلى وبنداء مجهول. وكان أصدقاؤه يرونه منطلقًا كل ليلة من مرسمه البعيد فى سبرنجس يونج أيلاند الذى اتخذه مقرًّا له منذ ١٩٤٦، منطلقًا إلى قلب نيويورك خائر القوى هامدًا مبلولا منقبضًا، والسيجارة قد خمدت نارها بين شفتيه، وعلى وجهه علامات التفكير العميق تبعثها أحاسيس مجهولة فى نفسه، وكأنما هو ضحية عاجزة ومكلف بتبديد حياته. وغالبًا ما كانت تنتهى غزواته فى «بار سيدار القديم» يستغرق مع التجريديين التعبيريين - كما كان الحال فيما مضى ومنذ البداية - وينصت إلى تحزباتهم ويشارك فى مشاجراتهم الفكرية ونضالهم من أجل الفن والشعر والحياة حتى ساعات الليل المتأخرة.

ولندع بوللوك مرة ثالثة ليقول لنا فى حديث له مع أحد النقاد جرى قبل حادث وفاته الأليم بشهرين:

«لا أبالى بالأسماء. لا بالتعبيرية المجردة ولا بغيرها. إن أعمالى فى أحيان كثيرة أو قليلة تكون موضوعية أو تمثيلية. عندما أتصور أن النبع الحقيقى هو العقل الباطن، فالأشكال عندى لابد وأن تخرج. إننى أصور العقل الباطن. أظن أننا جميعًا متأثرون بفرويد. لقد كنت من المتتبعين لتعاليم يونج فترة طويلة. كيف لى أن أعرف إن كان لدى صورة مرئية مسبقة فى ذهنى عندما أبدأ فى إنشاء صورة. قد يأتى التكوين نتيجة عمل تلقائى تمامًا، نتيجة عمل سرى يحدث فى عملية التصوير. إن أسرارا نفسية عظيمة تحدث أثناء عملية التصوير، تمامًا كالأسرار التى تجرى فى باطن الإنسان. لاشك أن فى داخلى شيء يعرف أين أنا ذاهب. ما التصور إلا حالة وجود. وجود دائم. صيرورة مستمرة. قد تكون الحركة نفسها هى الحقيقة الوحيدة. التصوير اكتشاف شخصى وهذا ما أحاول الوصول إليه. أن أكتشف نفسى كل فنان عليه أن يكتشف نفسه. إن صورة تكشف ما هو عليه تصوير الشيء ليس هو الفن. حتى فى الأوقات التى كان الفنان فيها مشغولا بتصوير الجوانب المرئية وإخراجها بدقة، كان الفن شيئًا آخر. لنأخذ مثلا صور أوتشللو عن المعارك: ما الذى يجعل فيها فنًا عظيمًا؟ ليس لأنها تتحدث إلينا عن معارك معينة بالذات حدثت بين شخصيات معينة بالذات. إنها الإثارة التى تحدث داخل الصورة. إنها الأسرار التى تحدث فى الضوء والأوضاع واللون. إن فى أعمال الواقعيين اليوم، لا يحدث شيء خلف القصص التى يروونها.

حتى السطح ليس حيًا. ولا تتمثل فيه روح العصر. من المستحيل (اليوم) أن نستعيد هذه الإثارة بوضع الأشياء والناس الذين نعرفهم فى أحداث وأماكن تفرقها. إننا نعيش فى عصر آخر. ربما يكون عصرًا منقلبًا غير محدد الأشكال والأخلاق والقيم الاجتماعية إذا ما قورن بعصور أخرى، حتى أننا لا نستطيع الآن أن نسمى الأشياء ولا نحكم على الأشخاص بالخير أو بالشر بالطرق التقليدية السابقة. ربما كان ذلك أحد الأسباب لعدم اهتمامنا بالصور الشخصية، فكيف لنا أن نضع شيئًا ثابتًا محددًا مستقرًا فى إطار لم يعد له من وجود. ومهما حاولنا منافسة الأساتذة القدامى، فلن نحصل إلا على بقايا ومخلفات تقاليد قديمة. لا أستطيع أن أصور مثل رامبرانت فى عصر ذرى منقطع الأوصال. فما أضأل موضوعات الميلاد والحب والشيخوخة والتسامح وحتى الموت فى يومنا هذا،

وما أتعس حال فنان لا يعرف شيئًا عن عواطف جمهور المستقبل، عندما يقرأ صوره فلا يجد شيئًا على وجه التحديد. ربما سيكون لديه القدرة على الاستشفاف. الشيء المهم الآن هو أننى وزملائى استطعنا تغيير طبيعة التصوير. لقد فتحنا جميع النوافذ على مصاريعها وحطمنا جميع الأبواب. وليس معنى ذلك أنه لا يوجد فنان آخر يستحق التقدير. إننا لا نبدأ من شيء أو من صورة. وإذا بدأنا من شيء أو من صورة لا نحاول إخفاءها أو تعديلها فى سبيل الوصول إلى طراز أو نمط معين. إن أى مجلة من مجلات الفن لا تساوى شيئًا. إننا لا نأخذها على محمل الجد.

إنها تحوى شرزمة من المتباهين يخشون على أنفسهم الحركة والوقوع فى الخطأ. إنى أفضل موقف مجلة مثل «تايم» كما أفضل أن تنشر لى صورة لأحد أعمالى فى مجلة «كوليرز» أو فى «ساتردى إيفننج بوست» من أن تنشر فى أى مجلة متخصصة فى الفنون. على الأقل، فإنى أعرف أين أقف. إنهم لا يدعون أنهم معجبون بفنى. كيف لى أن أعرف شيئًا عن كيفية إتمام بعض الأجزاء الغريبة فى إحدى صورى؟ لا أدرى. لا لأنى أريد أن أحتفظ بسر المهنة، بل لأننى بكل بساطة لا أدرى. فالتصوير هو كل حياتى وكيانى ووجودى. الطبيعة تستخدم الطبيعة لتغيير الطبيعة. البحث عن المعنى ينتهى بنا دائمًا إلى كلمات فارغة وإلى قلب أجوف. خطوة بعد خطوة نذهب إلى الظلام. الحياة هى معنى الحياة. كل أنواع الحياة. والموت هو جزء من الحياة، غير أننا نعيش ممزقين من ضجيج المادة ورغبات الجسد دون أن نصل إلى هدأة الروح. إننا خلقنا نوعًا من الجمال كان علينا أن نعانى من أجله. وكان علينا أيضًا أن نعانى من ضيق أفق النقاد وتزمت الصحافة وتعنت المتاحف وكل من يستغل جهل الناس.. إلى أن تفتحت قلوبهم وتعلموا كيف يرون. الرؤى الجديدة تحتاج إلى أساليب وتكتيكات جديدة وإلى خامات وأدوات جديدة».

ذات ليلة من ليالى الصيف، وبالتحديد ليلة ١٠ أغسطس ١٩٥٦، انطلق بوللوك بسيارته بأقصى سرعة فقفز متخطيًا كل الموانع وارتطم بالأشجار بالقرب من إيست هامبتون لونج أيلاند.. هكذا انتهت حياته ووضع حدًا لوجوده المعذب. لقد مضى إلى النهاية. إلى آخر الحدود، بل إلى خارج الحدود. فالحياة كالصورة تستطيع الاستمرار بلا حدود إلى أى اتجاه وفى أى اتجاه. وعلى مقربة من قبره

وضعت زوجته (لى كراستر) وهى مصورة تجريدية أيضًا ومن أصل روسى. صخرة ضخمة عليها لوحة نحاسية محفور فيها إمضاء بوللوك الذى تعود أن ينهى أعماله به دائمًا. لقد ارتفع ثمن لوحاته فى حياته إلى ١٠ آلاف دولار، وتضاعف عشرة أمثال عقب موته. أما اليوم، فالحصول على أحد أعماله مهما كان ثمنها يعتبر غنيمة ذهبية بل وفنية كبرى.

ترك لزوجته كما ترك لكل أصدقائه ومحبيه ومريديه، مجموعة ضخمة من الأعمال، تحتوى على كثير من أعماله أيام الشباب. إحداها صورة شخصية رسمها لنفسه مؤرخه فى ١٩٣٣ عندما كان يتخطى العشرين من عمره، ظهر فى ألوانها القاتمة ولمحاتها التعبيرية يأسه. ثم صور ضخمة بعضها يبلغ طوله أكثر من عشرين قدمًا تشرح بوضوح كافٍ ماذا كان يعنى بوللوك عندما كان يتحدث عن الطراز والنمط. إنها ليست فرنسية أو ألمانية أو حتى أمريكية. إنها ببساطة تنتمى إلى بوللوك.

لم يكن يستطيع أن يفعل أكثر من الألوان الأشبه بالشبكة المخرمة من الخيوط وألوان مقطعة فيها شقوق وجروح سائلة تبدو كالسيور. قماشة بعد قماشة توقفك وتؤثر فيك بقوة. لم يكن ليستطيع أن يفعل غير هذا، غير التعبير عن شخصيته الحية المعذبة. حتى آثار ألوانه على مرسمه، الخطوط والنقط التى تخرج عن حدود القماشة المفروشة. إنك لتتعرف فيها للتو على شخصية بوللوك وخطه وبصمته وإمضائه.

وما النضال الطويل والعذاب والقلق والشك الذى تعرض له، إلا بعض الثمن الذى دفعه حتى حق له فى النهاية أن ينتسب إلى عالم الأساطير.

أجل، لقد طغت التجريدية التعبيرية على معظم إنتاج سنوات الأربعينات والخمسينات، ولكن مع بداية أساليب تتخذ من الرادائية واستحياء أساليبها مجالا لغرس روح رادائية جديدة. ولذلك قصة بل قصص أخرى.

محمود سعيد

العنصر الإنسانى:

هو أول رائد كبير للتصوير المصرى الحديث جدد فيه إمكانات لا حصر لها، وظلت مكانته الفنية أعمق أثرًا من جميع التيارات التى أرادت أن تسود الحركة الفنية منذ مطلع هذا القرن عن طريق تعاليم معاهد الفن الجميل ومدارسه المختلفة التى تنقلها عن الأكاديميات الأوربية، تطمس بها القوى الخلاقة وكل تراث قديم أو حديث لم يعرف غير جلال اللون وانطلاق الخيال.

لقد استطاع محمود سعيد أن يمسك بنقطة التحول فى تاريخنا الحديث، عندما أخرج الفن التشكيلى من نزعاته الاستعراضية السطحية، وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة فى مشاكل البناء والبحث عن علاقته بدلالات النفس البشرية، كما كان فى أسلوبه الشاعرى وفى فلسفته الخاصة بالتكوين كوحدة مستقلة أكبر الأثر فى تنسئة كثير من الفنانين المصريين كان يمكن أن يضلوا الطريق فى خضم الأغلال الحرفية وجمود التفكير الجزئى وريقة النظرة الأكاديمية التى تقيد الفن فى مجال التقليد والوصف والانطباع السريع ولتأخر ظهور جيل فنى بأكمله تأخرًا لا يعرف مداه أحد يثبت اليوم دعائم الفلسفات المتحررة للفن المصرى المعاصر.

إنه وريث التقاليد الذى لم يضره أن ينهل مما شاء من منابع التراث المحلى والعالمى، فنحن نلتقى معه - فى لمحات عميقة - بالفنون الفرعونية والقبطية والإسلامية، وإنتاج الإيطاليين الأول، وفى عصر النهضة مع عمالقة الفن عبر الأجيال بين الكنائس القوطية ومتاحف العالم فى مزيج عجيب يعمق من أصالته وشخصيته وحدة فنية متكاملة.

ولا شك أن لهذه الثقافات الفنية الرشيدة المتعددة الجوانب التى كان يتمتع بها

ولحساسيته المرهفة وصبره الطويل وجلده البالغ أيضًا لأسفاره الطويلة المتعددة ما تسنى له معه تأمل آثار الفن كي تبوح له بأسرارها، واستطاع أن يعلم نفسه بنفسه بطريقته المثلى، مما كان له الأثر الحاسم الذى أنضج مواهبه ويسر أمامه السبيل إلى القدرة على تخليد ما يجول بأعماق نفسه، بيد أنه لم يكن قطعًا سبيلاً إلى الهرب من التفكير فى مأساة العيش وصور الشقاء الاجتماعى، بل كان سبيلا صوفيًا إلى دفن الحنين والأحزان. وهو من هذا الجانب أعمق - لمن يتأمل فنه - من مجرد الوقوف عند مظهر من مظاهر المجون العابر أو موقف من مواقف جمود العقيدة المجدب، تلك العقيدة التى كان دائم التطلع إليها يقررها فيما بينه وبين نفسه - يخضعها ويجعلها تتحكم فى العمل الفنى وتفرض حمايتها ورعايتها على كل ما فيه من معانٍ خاصة تدور فى فلك الإنسان. وإذا كنا نلمح أحيانًا فى فنه نظرة المستمتع يشرح صدورنا بما يشعه من انسجام مع الحياة إلا أن وراء هذا الاستمتاع نفسًا آسية هى على يقين بنوع من الإجلال والهيام بالمجهول، فهو عندما ينتقى عناصر فنه يظل يعمق فيها ويشحنها بما يجيش فى نفسه بلغة حافلة بالكتابات يربطها إيقاع منتظم يبدو فيها شغف الفنان بالتجديد فى بناء الصورة الداخلى وبتنسيق الأخيلة ومراعاة النسب بينها وبين الشكل الخارجى، وتحكى لنا لواعج الغرام بذلك الإنسان المجهول يتوقد كسراج الياقوت أو كوميض الزمرد أو كشهاب الذهب. وما اللون الأزرق عنده فى رمزيته وبداوته - العميق عمق السماء - الذى كثيرًا ما يخيم على عالمه الفنى إلا دفء الحياة يدعونا إلى التشبث بها ويغرينا إلى تحمل مشاق البحث من أجل حنين دائم غامض يستخدم من أجل تحقيقه أسلوبًا تصويريًا محضًا يتميز بأجواء تتحد فيها قوى اللون مع الأضواء المتقابلة فتنمو بإحساسنا نموًا منطقيًا وعاطفيًا نستعيد به أنفسنا وكأننا من خلال ذاتيتنا نلمح بصيصًا من ذلك المطلق. نعم إنه الفنان الذى أراد أن يمزج بين الأنوار والظلال وبين أعماق العقيدة، فأخرج لنا فنًا إنسانيًا نبيلا فيه بهجة وأيضًا فيه أسى يتم التوحيد بينهما ونقف فيه على مشارف الأسرار، وهنا لا يهتم الفنان بمعالم الأشياء بقدر ما يهتم بالاتصال بالمعنى الإنسانى البعيد المختفى وراء الأجواء.

وفى كافة لونية تصل أحيانًا إلى حد الصلابة، استطاع أن يقتنص خصائص السحنة ومواطن الاستدارة التى تستقر على الوجه والدماغ والقوام، فى إلهام

منطقى لا يرفض السراب الشعرى، وبذلك يبدو لنا أن نستعيد مرة أخرى صور أقنعة الفيوم أو أيقونات الفن البيزنطى فى القرن الثانى عشر. فالليل المظلم عنده، عالم من الهواء والسحاب يشقه النور ويتسلل ويزحف على سماء صافية أو ملبدة ترعد أو تبرق وتبقى بعد ذلك تختلج بحنين لا حدود له حتى تقطر بالصفاء وتطوى كأنما الإنسان والإنسان وحده هو البطل، وهو موضوع البحث، وهو الموضوع الأول والأخير فى مأساة هذا الكون.

أما حكمة الفنان الكبرى فمازالت تنتقل من فنان إلى فنان.. فليس من الأهمية بمكان أن يتمسك الفنان بأسلوب ما، بل يفوق ذلك أهمية تلك الجهود الخاصة التى يبذلها ليوجد - فى التفاعل مع العالم المحدق به - طريقًا للتعبير.. كل ما أمامه هو أن يسير به دومًا لكى يلائم بينه وبين شخصيته. وإذا كنت - مثلا - سترافنسكى فلن تكون أبدًا بيتهوفن!.

ذلك هو فن محمود سعيد.. نحس مبلغ ما فيه من حرارة العنصر الإنسانى ونبضه الجارف، بقدر ما يستهوينا فيه من طاقات تتفجر من عناصر أخرى عديدة.. لنا معها لقاء فى مجال آخر.

العالم الأسطورى:

ستظل مكانة «محمود سعيد» الفنية أعمق أثرًا من جميع التيارات التى أرادت أن تسود الحركة الفنية منذ مطلع هذا القرن بما تنقله معاهد الفن الجميل عن الأكاديميات الأوربية لتطمس به كل تراث قديم أو حديث لا يعرف غير انطلاق الخيال. خلص التصوير من نزعاته السطحية وأعاد إليه تلك النظرة الشاملة فى مشاكل التكوين - كوحدة مستقلة - وعلاقته بأغوار النفس، مما كان له أكبر الأثر فى تنشئة جيل من الفنانين كان يمكن أن يضل طريقه فى خضم الأغلال الحرفية وجمود التفكير الجزئى الذى يحد الفن فى مجال التقليد والانطباع السريع. ولولاه لتأخر جيل آخر يثبت اليوم دعائم الفلسفات المتحررة للفن المصرى المعاصر. إنه وريث التقاليد، ينهل مما يشاء من منابع التراث المحلى والعالمى، فنلتقى معه - فى لمحات عميقة - بالفنون المصرية وبصور الإيطاليين الأول

وعصر النهضة وفنون الأراضى الواطئة وبعمالقة الفن عبر الأجيال بين الكنائس القوطية ومتاحف العالم، فى مزيج عجيب يعمق من أصالته وحدة فنية متكاملة، ولاسك فى أن لهذه الثقافات الرصيدة ولأسفاره الطويلة، الأثر الحاسم الذى أنضج مواهبه ويسر أمامه السبيل إلى تأمل صفوة آثار الفن فمكنه من تخليد ما يجول بأعماق نفسه، بيد أنه لم يكن سبيلا إلى الهرب من التفكير فى مأساة العيش، بل كان طريقًا صوفيًا إلى دفن الحنين والأحزان، وهو من هذا الجانب أعمق - لمن يتأمل فنه - من مجرد الوقوف عند مظاهر المجون العابر أو جمود العقيدة المجدب، تلك العقيدة التى كان دائم التطلع إليها - يقررها فيما بينه وبين نفسه - يجعلها تفرض حمايتها على كل ما فى فنه من معانٍ خاصة كثيرًا ما نلمح فيها نظرة المستمتع تسرح صدورنا بما تسعه من انسجام مع الحياة، إلا أن وراء هذه النظرة نفسًا آسية تحكى لنا - فى يقين - لواعج العشق بذلك الجسد المجهور يتوقد كسراج الياقوت أو كوميض الزمرد أو كشهاب الذهب. وما اللون الأزرق عنده - فى رمزيته وبداوته وعمقه عمق السماء الذى كثيرًا ما يخيم على عالمه الفنى - إلا دفء الحياة يدعونا إلى التشبث بها - إن أملا أو وهمًا - من أجل بصيص من ضياء ذلك النبع المقدس.

ولئن تراءت لنا - فى صور «سعيد» - صلابة النحت الغائر أو البارز بالمعبد المصرى القديم، أو شبه لنا أننا نستعيد الوجوم والشجن من أقنعة الفيوم والأيقونات البيزنطية، أو استحوذ علينا سحر المآذن ونقوش القباب ورشاقة العصائب الكتابية، إلا أن للفنان قلقه وعشقه الخاص دون شك، كما له أسلوبه التصويرى المحض، يتوافق ويتجانس فى حدود الضرورة التى تلزمه بأن يستنبط بعدًا نفسيًا أو يستشعر عمقًا مأساويًا يوقظ الوعى بالوحدات المنفردة وعلاقتها بصياغة الأثر الفنى فى تكوينه المعمارى العام الذى ينتقى «سعيد» عناصره ويشحنها بما يبدو فيها - غالبًا - من سفف بالاطراد المنطقى والإيقاع المنتظم الوتيرة المتماثل المتساوى القسمات الرابط لهذه العناصر الفريدة فى مجموعة متماسكة تتوازن فيها كل حركة من جسم وكل خلجة من ضوء وكل لمسة من خشونة أو ليونة، فما من عنصر إلا ويساهم فى بنات البناء واستقراره، كما له وظيفته المحددة لتأدية المعنى المستتر المقصود حتى ليسرى الامتزاج العميق لتلك

العلاقات الصوفية مع إرادة الفنان الصارمة، كأنما تريد قهر المجهول وراء القبر، بيد أن الفنان ينتصر - فى بعض لوحاته - للرمز والكتابة حتى حدود التكثيف والتجريد العقلى، وعندئذ ينبلج ذلك الشمول العضوى والسر القاتم المكتوم الذى تحدثه نغمة الحداد الداخلى رغم الضوء البراق واللون الحار الشبيه بالرنين الذى ينبثق عند «ليجيه» ورغم ما يسبغه من استدارة الأبدان العارية فى تكوير الأثداء والأفخاذ الفاجرة على نماذجه التى تفيض صحة وعذوبة - وهى بعض ما ترسب لدى «سعيد» من لهيب البشرة ووهج رائحته عند «رنوار» - وكأن فناننا يريد أن يتمثل فيها الشوق الملح والوصال العنيف. كلما سقط منها ظل ارتفع عليها عمود من الضياء، دون أن يكون لكل ذلك تأثير مسرف على «سعيد» بفضل وجود ذلك التعادل المحكم المهدئ المتصل فى فنه، بل وفى حياته. ومن خفايا الخطوط اللولبية وظواهر الانثناءات المتقابلة ومؤثراتها الحسابية المتعددة على الجسوم والحجوم والسحن والفراغات، وعلى فيض ظلالها المستقيمة، يد «سعيد» لوحاته برقة موحشة وصفاء صحراوى وكيان بللورى مصقول ويتحرر «سعيد» من قيد النموذج الذى يثقل المخيلة ويفر إلى نبع قلبه ليبوح له بما وراء النموذج، حيث تلتقى الهندسة الليلية - ذات الظل الدينى المختلط بالغرين ينتصب ليلتقط بعض أسرار المطلق - مع الوجوه الأليفة التى تتجسد فى سكينة ومهابة وتلقاها كل يوم على هذا الوادى الذى تحتضنه الصحراء، تسفح أعمارها أو تغالب اقتراب القدر المنذر بابتسامتها المريرة وسعيها الدائب إلى صيدها العجيب.

وتلك الظلال المقرونة دائمًا باللحن الجنائزى التى نحس أنها تريد أن تضغط كل شىء وتحجب كل نور، كأنما يريد بها «سعيد» أن يستكشف أرضًا بكرًا ترضعه رحيق الحياة الأولى لا ينزع فيها إلا إلى ما يمسك عليه أمنه وسره وسحره فيما يشيع فى جوانب فنه من الوسامة والتوسل والوداعة والوقار والشموخ رغم الظلال، الظلال الراقدة، وليس ما يحبه أو يفزع منه «سعيد» سوى الظلال الراقدة على ثراها، وكأنها الستار الكثيف الخفى - فى تجربة البداوة الإنسانية - الذى لا يرتبط بغير ذلك النور القاتم الذى نلقاه بعد المغيب يشق ليل النفس الحالك ويتسلل ليزحف على سماء صافية أو ملبدة، هيهات أن تهتكها النقوش والتزاويق والزخارف الهندسية، وتتجسم عوالم «سعيد»، بل أصنامه الفسفورية -

ملء العين - وكأنها قدت من خشب عتيق أو طين محروق أو نحاس يغالب الزمن، تضطرم بذكرى سهوات تظل تحدق فينا حتى يستخلص لنا «سعيد» من غضونها الحريرية وسقوفها الحيوانية مناطق الصمت الأبدى التى قد تمتد جذورها إلى عصور ما قبل الديانات القديمة. وليست اللغة التشكيلية عند «سعيد» ما يدور بخاطرنا من كلام وأقوال منظومة، فالقالب التشكيلى المصبوب فى فنه لا يستنجد بمعناه الاصطلاحى، بل هو - فى حد ذاته - اللغة العليا التى نستطيع أن نتهامس بها - وحدها - ونستجيب لها ونتراحم معها، بل وتشعل النيران فى أعمق أعماقنا، فتمة نداء خفى يهيب بنا فى قرارة فن «سعيد» إلى نقطة السكون. وعبثاً يحاول الفنان كل يوم البحث عن سبيل آخر حيث يتجول قلبه - دومًا - فى كل مكان، فكل القسمات التى تصدر عن أعماقه إن هى إلا ملامح الخلجات النفسية المستورة تتجه عند «سعيد» - غالبًا - إلى مصادر الصراع والحركة الكادحة، نحس فيها بخفقات التجربة والمعاناة ونصيخ السمع فيها إلى مونولوج داخلى يفيض بخلجات المشاعر الخفية، والأحاسيس الغامضة تزداد غموضًا كلما أمعنا فيها النظر، ويستحيل تفسيرها، فكل تفسير يحتاج إلى تفسير.

وكلما بدا لنا هذا القالب بلا علامات أو حدود، كانت تجربة «سعيد» وتجربتنا معه من أوقع وأشهى اللحظات التى تمتزج فيها منابع الوحشة والاستياق إلى الدار، إلى الأركان، إلى أنوار المشكاة الخافتة، رمز التجاوب الدائم بين ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا، كائنات فريدة تتناسل وتتفاعل وتستشعر وتفكر. وهنا بين أنغام «بيتهوفن» العنيفة التى تتمثل فيها بطولة الإنسان فى مأساة وجوده الضائع، وفى خضم ألحان «فاجنر» الرهيبة التى تحمل أصول الإنسان المتجلية فى حريته وتفوقه، يجد «سعيد» الكمال اللا نهائى الذى ينسده فى مجال إبداعه الخاص.

ذلك هو عالم «سعيد» الذى يدور فى الأعماق - نقطة التحول فى تصويرنا الحديث - تظل به نفوسنا تراودنا فى الانعتاق من خضم التعاليم المدرسيه والخروج إلى عالم الفن والحرية، عالم النضرة والنماء، وتجدد الحياة، المزيج الفريد من الرؤى الشعرية تجتاز البللور فى تضاعيف لوحاته العريقة لتخليق تقاليده الخاصة وتكسبها طابعها الأسيرى، وتقودنا إلى التأمل فيما وراء الأسياء والتغلغل

إلى أصولها البعيدة واستكناه أسرار محركها الأول الذى انبثقت منه كل بذور الحياة. أما حكمة الفنان الكبرى التى ترتسم على وجهه المشرق، والتى تعودنا كل صيف أن نتلقاها منه لتنتقل من فنان إلى فنان ومن جيل إلى جيل، فقد تمثلت فى قوله: ليس من الأهمية بمكان أن يتمسك الفنان بأسلوب ما، بل يفوق أهمية ما يبذله الفنان من جهد، فى تفاعله مع العالم المحيط به، لكى يشق لنفسه طريقًا يواصل السير فيه حتى يلائم بينه وبين شخصيته.. يجب أن يسمح لكل فنان بالتعبير عن نفسه تعبيرًا حرًّا طليقًا إذ أن سيادة اتجاه فنى واحد فى بلادنا خرافة.. وأنه يجب تشجيع التعبير الحر المنطلق.

العنصر الهندسى:

لئن تراءى لنا فى فن محمود سعيد تلك الصلابة التى تعرفها عن النحت البارز والغائر على جدران المعبد المصرى القديم، أو شبه لنا أننا نستعيد مرة أخرى الأسى والشجن والوجوم فى صورة أقنعة الفيوم ومن نحت الحجر القبطى الذى خلفه لنا الأقباط من بداية القرن الرابع وأيقونات القرن الثانى عشر البيزنطية، أو استحود علينا ذلك السحر وتلك البهجة والرشاقة والقوة الخفية الروحية من المآذن والقباب والعصائب الكتابية.

فمما لا شك فيه أن للفنان قلقه وعشقه الخاص النابع من وجدانه يحققه فى أسلوب تصويرى محض يضفى عليه نغمًا حزين الرنات، ويتميز باتحاد قوى اللون مع الأضواء المتقابلة أو المتقاطعة فتنمو بإحساسنا فى انتظام منطقى. وفى سبيل إيجاد التناسق والتوافق والتجانس فى حدود الحاجة التى تلزمه بأن يسيطر على تصميم أو يخلق بعدًا أو يستنبط حجمًا أو يستشعر عمقًا أو ينغم بين نور وظل أو يقارب بين درجات متفاوتة متباعدة من ألوان متناقضة زاهية.. يوقظ فينا الوعى بقيمة الوحدات المنفردة وأهمية علاقاتها بتركيب وصياغة فى نشأة الأثر الفنى واتساق تأليفه الذى ينتقى الفنان عناصره المتميزة الفريدة، ويظل يعمق فيها ويشحنها بما يبدو فيها من شغف بالاطراد والإيقاع المنتظم المتساوى القسمات الرابط لهذه العناصر فى مجموعة واحدة متماسكة ثابتة تتوازن فيها كل حركة وكل

وضع وكل صفة جوهرية وكل لمعة من ضوء وكل لمسة من صلابة أو ليونة.. حتى يتولد مع التكوين المعمارى العام ذلك الامتزاج العميق فى المظهر والأسلوب والوظيفة الفنية وتلك العلاقات الدفينة الحميمة الغامضة تتحرك دومًا نحو وحدة المنبت الذى انبعثت منه كل بذور الحياة، لتلتقى مع إرادة الفنان الصارمة التى تفرض دائمًا إطارًا صلبًا لا يتعداه حشو لا تكرار. فما من عنصر مهما قل شأنه إلا وله وظيفته المحددة فى تأدية المعنى، ويساهم فى اتزان البناء وثباته واستقراره. إنه يقتصد دائمًا فى التعبير كلغة، وينتصر أحيانًا للرمز والكتابة حتى حدود التكثيف والتجريد العقلى ، وعندئذ ينبلج ضياء، هو ذلك الشمول العضوى الذى يحدثه الأثر الفنى فى النفوس، ذلك السر القائم الذى يشيع فيه نغمة الصلب الداخلى أشبه بذلك الرنين الذى ينبثق عند ليجيه دون أن يكون له بالطبع تأثير مسرف على سعيد بفضل وجود ذلك التعادل المهدئ المتصل فى فنه بل وفى حياته ذاتها. ولكنه يضفى عليه مع ذلك طابعًا تحليليًا دراميًا فبين عجينة اللون ذات الطبقات وجذور التكوين النفسى الضاربة فى بطون التقاليد، يتوحد عالم الفن عنده، ولا يكن الفصل فيه بين الغاية والوسيلة فى خبرة واعية نامية بالوسائل الفنية بالخطوط اللولبية والانثناءات المتقابلة، ومؤثراتها الرياضية المتعددة، تصبح لديه أداة فعالة إيجابية يتمكن بها الفنان من تحقيق دلالة الوجود الإنسانى فى ظواهره وخفاياه وأشواقه الباطنة، إذا قيس بالمقياس التكعيبى، لوجدنا أن سعيدًا يضيف بعدًا نفسيًا ونسبة بشرية يريد بها أن يتغلغل إلى أصوله البعيدة ثم إلى أصول ما حوله كمن يريد أيضًا استكناه القوى المجهولة لأسرار محركه الأول.. وفى ذلك الصفاء الصحراوى والكيان البللورى المستتر، يتحرر الفنان من قيد النموذج الذى يثقل المخيلة ويفر إلى نبع قلبه ليتوصل إلى المعنى الإنسانى البعيد المختفى وراء الأجواء، حيث تلتقى الهندسة الليلية – ذات الظل الدينى المختلط بالقرين ينتصب ليلتقط بعض أسرار المطلق – مع الوجوه الأليفة التى تتجسد فى حالة مجيدة من السكينة والمهابة وتلقاها كل يوم تغالب اقتراب القدر الطاغى بابتسامتها المريرة وسعيها الدائم إلى صيدها الثمين.

فلم يكن فى وسع سعيد، وهو الفنان الحديث الذى يريد أن يكون صدى لعصره، أن يصور لنا نماذجه البشرية بالنقل عن الفن القديم أو عن فنانى عصر

النهضة. وهنا بين أنغام بتهوفن العنيفة التي تتمثل فيها بطولة الإنسان بإرادته الخاوية ومأساة وجوده الضائع، وفي خضم ألحان فاجنر الرهيبة التي تحمل أصول الإنسان المتجلية في إرادة الفن والحرية وفي قوته وتفوقه.. يجد محمود سعيد الكمال اللانهائي الذي ينشده في مجال إبداعه الخاص، فثمة نداء خفي يهيب بنا في قرارة لوحاته.. الهدف الأسمى لكل تنظيم فني.. نقطة السكون!

رمسيس يونان

كانت معارض الفن الحر السنوية التى نظمتها جماعة «الفن والحرية» منذ أول الأربعينات، مسرحًا لثورة عارمة فى الفن التشكيلى، حررت الموضوع والخيال والشكل التلقائى من قواعد المرئيات وتنسيقها الأكاديمى، وخلصتها من أغراضها التقليدية ففتحت الآفاق الخصبة أمام الفنان العربى. ولقد كان - ولم يزل - أحد معالم هذه الثورة، المصور المتفرغ والناقد المفكر (رمسيس يونان).

والنظرة العابرة للوحاته ، تنبئنا بأن فيها شيئًا من ذلك الفن التجريدى المطلق، أو بعض ذلك الاتجاه اللاموضوعى اللاتمثيلى.. الذى لا يعنيه التعبير القصصى أو الترديد الوصفى. ولا يبالى بمطابقة المرئيات وتساكلها، بل يترك النفس مسالكها ترتع فى رحاب الحدس ومدركات البصيرة، لتكون الأداة الطبيعية للتعبير عن تجارب الفنان الذاتية الكلية. وتجربة رمسيس يونان فيما ندعوه بالشكل المطلق، تجربة قديمة ترجع إلى معرض «الأعمال الأوتوماتية» الذى أقيم فى القاهرة بقاعة الفن بمدرسة الليسيه عام ١٩٤٧، وشارك فيه بصوره التى احتشد فيها الخلق التلقائى الذى يتعدى الواقع المحجوب، إلى أعمق أعماق الإنسان التى تنطق بالرموز المغلقة. وفى عام ١٩٥٨، نجده يسهم فى معرض «نحو المجهول» الذى أقيم فى القاهرة بقاعة كولتورا بلوحات قليلة عكف فيها على التركيز فى معالجة المتطلبات التشكيلية، ليتوصل إلى ذلك الفهم الإرادى لحقيقة الاعتراك بمكنونات النفس الشاردة وانسجامها مع ما تخوضه من نضال مع مصادر الإلهام الأولية وتراكيبها العشوائية التى تجذبه عجلتها حتى لتزين له من الشراب حقيقة واقعة.

أما الذين يصبرون على إطالة التأمل والتبصر - وهذا عناء، بل نعيم

لا يختص الله به إلا كل عاشق متوله - فيجدون فيها شاهدوه فى معارضه أنسًا وارتياحًا ولذة، ويحسون إحساس الرضا والألفة والأمان، ويدركون ما لفنه من قيمة وذكاء وروعة وما فيه من مسرة للعين والفكر والخيال. ولا شك أن رمسيس يونان، ليدرك تمامًا أن الشكل المطلق لم يعد مشكلة فنان بذاته أو يلد بعينه، بل مشكلة عصر بأكمله يريد أن يشتق حاجاته الروحية من كون صامت - أو ربما أبكم - وفى مجتمع طبيعته أن يعيش دومًا فى مخاض التجارب والتغيرات بل المفاجآت.

ولا شك أيضًا أن القوالب السائغة عن التجانس والتناسق، لا تكذبها لوحاته ولا ترتبط بالضرورة بالدوافع الأكثر عمقًا فى التعقيد الحضارى الحديث التى تشتت الواقع المعاصر وتقطع روابطه وتميز وجدانه بعناصر الغربة والخراب. فالفن عنده غير محدود بزمن معين ينبثق من ذوب فكره وعصارة فؤاده. فمن فتات التقاليد البللورية المتراكمة عبر التاريخ - وهو يجسد كل انتفاضاتها - ومن حركة أشكالها المشدودة فى توترها الحى الأليم، توتر الصنم المصرى القديم، ومن أضوائها الممدودة المنفعلة وظلالها المقبوضة الكظيمة، تتراءى لنا بعض عوالم بروجل وبوش ورينز وبليك أو بعض عوالم ميشو وبالين وأرنست. ويسلك الفنان سبيل الفيلسوف الذى يستهل الصرح لينهى إلى نفسه صنعة كلاسيكية، وما ذلك إلا لأنه يدرك أن الفن ليس مذاهب منزلة جامدة موصوفة - يجب الانسجام معها بدون مناقشة، إنما هو وحى خاص بدخائل نفسه يتعدى حدود كل تفسير، كما لا يريد أن يخضع لأى تصنيف مذهبى.

ولايزال رمسيس يونان يقلق فى لوحاته ويمدها بمشاعر فريدة من الود والورع والرهبة والجزع والكمد والقنوط.. ويكشف لنا فيها - بقسط عظيم من مهارة اليد ورقة الأصابع ورشاقة الفراجين - عن رغباتها فى الانتماء إلى بعض الجذور الضاربة فى عوالم أبى العلاء ودانتى وكافكا وكامى - وإننا لنراها عنده منمقة متأنقة - يعبر بها عما يعتمل فى نفسه المستورة على تعسرها وتطهرها وعلى ضلالها وحكمتها.. تحمل فى تضاعيفها سمة الوجد والعزاء والفاجعة ذات المذاق المرير، تريد غالبًا أن تنفلت من العقائد والطرز، مستخدمة أرضية هى عنده النبع الأساسى، تلتمع على وميض المصادفات الباهرة وتأخذ فى التطور بين يديه حتى

يمحو ويثبت منها ما تطمئن إليه نفسه ويضيف عليها من نسج الظلمة مسطحات أسطورية يسرى فيها الضوء فى تدرج غير منظور وينتهى أمره إلى احتضان اللوحة كلها بعد أن يأخذ أشكالا متعددة يختلف ما توحى به كلما أطلنا النظر إليها، وتتحرك فيها البقعة ذات الزوائد تتفكك وتتلاحم ثم تنصرف على سجيتها فى تعادل خفى وترابط عضوى، فتبدو لنا كضرب من الطوطمية الجديدة يؤلف منها الفنان وحدة كونية كبرى تتمثل أساسًا فى أعماق الطبيعة الملغزة ينزلها من نفسه منزلة القديس، وتربطه بها لحمة النسب الوثيق، قد تتجاوز أصول التصوير لكنها - مع ذلك - تلتمس السبيل إلى الاتزان والبقاء، ويغلب عليها تراحم المزامير أو مناحة الشهداء والقديسين.

وعندما تقذفه القفار على الشاطئ، نفسًا سجينة جسد طريح، سجين هذا العالم اللامحدود، ليلزم نفسه أخيرًا دارًا محدودة ليشرع فى بناء مثواه وليس بين ضلوعه الكليمة وأصابعه المكدودة إلا ذكرى آسية شجية - أشلاء أمانيه المستحيلة - يمد بها ظلال وجدانه المستخفية التى قد تملك ذلك السير العقيم.. وكأنما يريد أن يستتر على ظمئه الأزلى ويقظته الأبدية بغلالة كثيفة يضرب فى جنباتها لينطلق إلى عالم موهوم يحرص فيه على إيقاع متوافق منسجم يقتتل فى مواضع من لوحاته كأنه يبعث فينا ألحانًا من سترافنسكى أو هندمت ما هى إلا صدى لعشقه النارى يناجى فيها رؤاه - وياللعجب - من جهامة الجبال وجلال الهضاب ووقار الكثبان، من الذرى المشرقة والكهوف المعتمة، من أرض مصر التى سفعتها رياح الصيف وشواظها التى تصفق بصخورها أمواج الشتاء، من الجرانيت الوردى المكسى بطمى النيل، من حجارة المآذن ونقوش القباب وأنوار المشاة، من محاسى البرونز التى تكسو الأبواب الخشبية القديمة من نقر الطبل ونفخ الزمر ووقع الأقدام فى لهو المواكب بأحياء القاهرة القديمة من جذوع الجميز والتوت الهرمة، من غدير النور وشجرة اللهب وزهرة الصخر وطائر الرمل وسحقة الرماد.. يسبغ عليها - بأكاسيد الحديد والنحاس والقصدير والرصاص - ما شاء من انعكاسات الأصيل والغسق أو مسرق الصبح، وكأنه يريد أن يستبصر فى ثناياها جميعًا بعض سر الأرض أو السماء دون أن ندرى إن كنا نحن فى السماء أو على الأرض.

وبعد أكثر من عشر سنوات قضاها فى أوربا، لم تخمد فيه جذوة البحث لتوسيع مداركه وثقافته وزيادة وعيه الفنى والغوص فى بحار المعرفة يتزود لها بالأناة والحكمة ويجاهد بها فى سبيل الرد على الجمود الفكرى الذى كان يسود مجتمعنا قبل الثورة. يعود رمسيس يونان إلى بلده ورغم استغراقه فى شئون حياته وحياة أسرته ومشكلات رزقها اليومى ليشارك فى معرض (نحو المجهول) الذى أقيم بقاعة كولثورا بالقاهرة عام ١٩٥٩ بلوحات قليلة يعكف فيها على التركيز فى معالجة المتطلبات التشكيلية ليتوصل إلى نوع من البلاغة فيما يتطلبه الفهم الإرادى لحقيقة الاعتراف بمكنونات النفس ونشوة الخيال الكبرى وانسجامها مع ما تخوضه من نضال مع مصادر الإلهام الأولى وتراكيبها العشوائية التى تجذبه عجلتها حتى تزين له من السراب حقيقة واقعة.

والذين يصبرون على إطالة التأمل والتبصير يجدون فيما يشاء من أعمال رمسيس يونان انه اخترق المراحل دون أن ينقطع عن العودة إلى حيث بدأ. يكرر وينوع لينتقل إلى ما هو أهم وأعمق وأنضج يريد أن يمس صلب كيان الصورة. يعمقها بحيث تكتسب معانى إنسانية خالدة ويميز فيها بين دلالات المادة الخشونة والغلظة التى تسير الإنسان نحو الأدنى وبين الإرادة الحرة الشفافة، يختار بها حريته ليقذف بنفسه فى النهاية إلى محيط لا أبعاد له فى رحلة عاصفة لا تنقطع؛ ليكتشف أرضًا قائمة تلوح له وراء تلك الصحراء السائلة المهيبة خلف الشمس التى تلمع هناك.. حتى يدخل معها رحاب المصر وجوف الصمت ويسعى وحيدًا راضيًا إلى تذوق بعض نعمها ومحرماتها. وهنا يتجلى العقل الكامن فى صورته المتمردة، وتعبر لوحاته عن نفسه فى قوة وصراحة تستخرج الأعماق وتجلوها مازالت تروح وتجيء وتظهر وتختفى وهى فى طريقها إلى النضج والاكتمال مليئة بعناصر المأساة والخراب المتأصلة فى روح الإنسان المعاصر.

وكم من مرة يحس فيها الفنان كم هو بعيد عن الهدف، إذ يعانى ضرورة تصوير فنه فى نطاق مصطلحات الأدب والفكر. وإذا كان التعبير التشكيلى عنده ليس له ما للعبارة الأدبية من وضوح قاطع يبلغ الذهن خلال قوالب الحروف والكلمات، فإن رمسيس يونان يتكلم بلغته الخاصة التى يملك فيها بعض ذلك الوضوح النقى

الخالص، ويتجاوز بعض معالم تلك الحدود ليرتفع عن بعض تلك الحواجز التى تفصل ما بين التاريخ والأسطورة، أو بين الحقيقة والخيال ليصور المراحل النفسية الغامضة، ويسجل خلجاتها وبصماتها الدفينة التى تمر بها تأملاته العميقة.. مستحدثًا أسلوبًا مختلفًا فى التفكير والإبصار والشعور، حيث التأليف فيه قائم على إيقاع معقد أشد التعقيد فى تروته الوجدانية يؤثر فيه خشونة البداوة ونقاوة الفطرة ودقة الصياغة.. تجعل من أضوائه المقبوضة وظلاله الممدودة - وهى كل ما يتبقى بين أصابع الفنان - أسكالا تتعانق فى بطونها ورقابها تعانقًا ناعمًا بل مفاجئًا.

تلك الحقائق العاطفية التى تجمد فى الأسر وعندما تحدد فى تعرجات جذوع الجميز والتوت والبلوط، وتعيش فى عروق الصخر الجامد وفى شقوق الحجر وجيوب الجبل وألياف البراعم، قد تأخذ فى لوحاته بعض حريتها وتبلغ بعض كمالها المطلق الذى لا يجارى، كما لا يختفى فيها تمامًا بعض ذلك التشويه الفنى المحتوم الذى تتعرض له هذه الأحاسيس الأزلية عندما يحاول السبك فى أسكال. إنه يعرف - كما قلنا - تمامًا أن الشكل المطلق لم يعد مشكلة فنان أو بلد بعينه، بل مشكلة عصر بأكمله يريد أن يشتق حاجاته الروحية فى مجتمع طبيعته أن يعيش دائمًا فى مخاض التجارب والتغيرات، فهو يواصل الجهد ويجد فى السعى عسى أن يتوصل إلى روح المعاصرة.

ومن فتات الأصنام البللورية - وإنه ليجسد كل انتفاضاتها - ينبثق بعض عوالم روبنز بروجل وبوش وبليك ففى حركة أشكاله المشدودة، ومن أضوائه المنفعلة الكظيمة، يرتفع الفنان بنفسه ويسلك سبيل الفيلسوف الذى يشيد الصرح من مواد بناءة يزيل بها التردد فى التعرف إلى حقيقة ميوله ويبنى لنفسه أسلوبًا مستقلاً دون أن يترك فيه أسلوب بعض الكلاسيكيين أو يتخلص فيه من أصول الصنعة الأكاديمية، ودون أن نجد أنفسنا منساقين إلى إيجاد المبررات لكى يكون تقبلنا لها أمرًا هينًا، فمازالت رواسب كثيرة من تقاليد الماضى تجعل من نفسها إطارًا يحيط عمله الفنى ليحميه نهش التيارات المعاصرة، ومازالت تعيش بمثابة شبه وصية يسير على نهجها الفنان. ذلك أن توقها يقارب التوله الدينى يتيح له أن يجوب الأرجاء الخفية الغامضة، ويثير نفسه نحو البهاء الواقع فى ميدان الوعى

الإنسانى - يتسامى على حقائق الوجود - دونما أن يضل طريقه ويفقد نفسه كليًا فى ظلمات تلك الأرجاء، بل فى فتنتها.

ومازال الفنان يقلق فى لوحاته ويمدها بمشاعر فريدة من الورع والرهبة ويكشف لنا فيها - بقسط عظيم من المهارة والحرفة - عن رغباتها فى الانتماء إلى بعض عوالم أبى العلاء ودانتى وكافسكا وكامى. وإننا لنراها عنده منمقة متألقة مترفة تحمل فى تضاعيفها سمة العزاء والوجد والفاجعة ذات المذاق المرير، بل إن القوالب الشائعة عن الانسجام والتطابق، تكذبها لوحاته كما تفندها الدوافع الأكثر عمقًا فى التعقيد الحضارى الحديث الذى يشتت الواقع المعاصر ويقطع روابطه بتقلباته، بل بمفاجآته يريد غالبًا عند رمسيس يونان أن ينفلت من العقائد والطرز والأنماط الواقعية مستخدمًا الأسطورة والنزوة الخيالية والحلم والرمز التى تلتمع أحيانًا على وميض المصادفات الباهرة، فتبدو لنا كضرب من الطوطمية الجديدة قد تتجاوز حدود التصوير ومقتضياته. ومن جلائه البصرى، يغترف من دخائل نفسه مادة فنية يبدع بها آثاره مستعينًا بالقوى الدفينة الكامنة فى اللاشعور وبسحرها العشوائى على انطلاقها انطلاقًا حرًا فى إيحاءات لا ندرك ماهيتها على وجه اليقين والتحديد وليست دائما بالسهلة البسيطة، إذ هى تستقصى الذات الإنسانية والذات الكونية فى آن واحد وتنقب عما يمنح الإنسان كرامته كمخلوق معنوى فيه فضيلة الشك كما فيه فضيلة الحرية وله نفس عارية مجردة. وبالقوة الغريزية والطاقة الفطرية ثم بإلحاح يزداد صرامة فى كون متجهم صامت، ينهى الفنان إلى نفسه صنعة كلاسيكية يعتمد فيها على التوافق والاتزان السعرى. وما ذلك إلا لأن رمسيس يونان يدرك أن الفن ليس مذاهب منزلة جامدة موصوفة يجب الانسجام معها بدون مناقشة ، إنما الفن يجب أن يكون وحى نفسه الخاص عندما تقذفه الأرض على الشاطئ، نفسًا سجينة جسد طريح، سجين هذا العالم اللا محدود، ليلزم نفسه أخيرًا دارًا محدودة وليس بين ضلوعه الكليمة إلا ذكرى آسية شجية، وليس بين أصابعه المكدودة إلا أنشلاء أمانيه المستحيلة يمد بها ظلال وجدانه المستخفية التى قد تملك ذلك الجوهر الخالد والسر المؤنس، وكأنما يريد أن يغطى لوعته ووحشته بغلالة كثيفة يضرب فى جنباتها وينطلق إلى عالم موهوم من الهمس، بل من الصمت، كله رؤى من جلال الهضاب ووقار الكثبان من المآذن

والقباب من فرحة نقر الطبل ونفخ الزمر ووقع الأقدام فى لهو المواكب بأحياء القاهرة القديمة من أرض مصر وشواطئها التى سفعتها رياح الصيف فى وهج الظهيرة.

يسبغ عليها ما شاء من انعكاسات الأصيل أو مطلع النهار فى أكاسيد الحديد والنحاس وطمى النيل وكأنما يريد أن يبصر فى ثناياها بعض سر الأرض أو السماء دون أن ندرى إن كنا فى السماء أو على الأرض.

وعندما ينطبق الغطاء بإحكام، أو عندما يتناثر وتذروه الرياح، نجد الثمار الذهبية، تترسب إلى مرحلة الثورة الكاملة والتحرر التام من قيود الصراع بين القلب والعقل لتفتح فتحًا جديدًا فى عالم الشكل، وتجتاح فى طريقها ما تبقى من أساليب، وتترك فيها الأشكال تقود عبقريته كأنما تشهد فى السماء عن كثب مطلع نجم عظيم، ومن ثم تكون مصر قد أنجبت فنانها الكبير، بل تكون قد أنجبته للعالم أجمع.

عفت ناجى

بدأت أعمال الفنانة المصورة عفت ناجى تأخذ أهمية خاصة فى مجال الفن العربى المعاصر، فى الوقت الذى تخلصت فيه من مجاراة التيار التقليدى فى الفن، وتخطت فيه عالم السدود والقيود، الذى يقام فى وجه محاولات التغيير والتجديد. فهى بانكبابها على عدة بحوث ودراسات فنية خاصة، زادت فرص الخصوبة أمامها، وخرجت على حدود المذهبية الخانقة، مما أدى إلى ثورتها على طرائق التعبير التقليدية، التى لا تلائم إيقاع العصر أو طبيعة حياتنا بعد الثورة.

وهى إذ ترفض جميع النزعات الأكاديمية التى تعوق نمو معظم الفنانين عندنا، وتتخذ موقفاً يقيها الانحدار إلى الابتذال، أو تملق نزعات الواقعية المباشرة.. تسهم بذلك فى الحركة الفنية الكبرى، التى بدأت قبيل عام ١٩٤٠ مع معارض الفن الحر السنوية، التى استطاعت بفضل جهود متواصلة لمجموعة من فنانى الطليعة العرب، أن تحدث تغييراً عميقاً فى أذواق الناس وفى تقديرهم الفنى.

نقول: إنه تحت إلحاح بعض الدعوات المستنيرة، استطاعت عفت ناجى أن تتطور بفنها، وتسهم بنصيب كبير فى شق الطريق أمام حركة التحرر الفنى من العرف التقليدى الذى وفد علينا من عواصم أوربا منذ أوائل هذا القرن عن طريق الأكاديميات ومدارس الفنون.

فى ديسمبر عام ١٩٥٩ عرضت عفت ناجى أول تجربة جادة لها بقاعة الفن بفندق هيلتون. ولقد كان فى ابتعادها عن أسلوب مطابقة المظاهر الطبيعية فى سبيل اللحاق بفن القرن العشرين، أن تسنى لها الاهتداء إلى أسلوب تعبيرى له طابع التجريد، تأثرت فيه بأسلوب الفن العربى، بما فيه من حليات وزخارف، ومخطوطات قديمة ورسوم مجردة، كما تأثرت فيه أيضاً بأسلوب الفنون الشعبية، بما

فيها من عرائس وصور أبى زيد الهلالى ومواكب دينية، فتمثل فى أعمالها نوع من الفطرة والسذاجة، دون أن تفقد بالطبع درجة التكامل والجرأة المطلوبة لكل عمل فنى، واستطاعت بذلك أن تجد الصياغة المناسبة لأسلوبها الجديد.

وليس ثمة شك فى أن عفت ناجى أخذت تطلع على رسوم السحر فى تراثنا الشعبى، وفى بعلوم التنجيم وضرب الرمل.. وتستوحى التقاسيم الهندسية أو شبه الهندسية فى فنون البداوة وفى رسوم الأطفال، محاولة أن تقلدها أحيانًا، وأن تتحرر من نماذجها أحيانًا أخرى. وفى محاولاتها هذه اكتسبت الإطار الذى ينظم انطلاق انفعالاتها.

وفى مايو عام ١٩٦١ جاء معرضها الثانى بقاعة الفن للجميع، تحاول أن تصطنع لها منهجًا وقاموسًا، تشتق أشكاله ومعانيه من ذلك الازدهار الكامل الذى تنشده نفوسنا من الأعماق، من العلاقة بين الخالق والمخلوق، من صلة الإنسان النائه فى الطبيعة الغامضة بالقوى غير المنظورة التى تحرك الكون وتتحكم فى جميع المصائر والأقدار، من غرائب الخيال الذى يصل إلى حالة الإبصار مع وميض الحياة ونبض العروق، ترتقى بها جميعًا إلى أحدث المستويات الفكرية فى التصوير العالمى، كما نلمسها فى أحدث الأساليب الفنية المعاصرة، فتشعرنا بحاجتنا إلى نفحات المودة والسعادة وحب الحياة، ونبت فينا - بهذا التحول النامى - التطلع إلى قوالب تشكيلية جديدة، هى فى الواقع نذير إحساس جديد ذى رعشات جديدة، ندرك معها أن المادة هى الوسيلة الوحيدة لاتحاد الفكر والقلب مع الشكل، كما نقترب كثيرًا من بعض أسرار الفن التشكيلى التى تكمن فى روحانية المادة المعبرة. وبين الإفلات من العالم المنظور والتطلع إلى تلك الحصيلة من الأحلام، والوصول إلى ذلك الجسر المفتوح أو المغلق، الممتد عبر العالم المستور. عليها أن تتطهر من أجل الشكل الذى لم يزل العنصر الأول والأخير فى كل خلق تشكيلى، ومنه يكتسب ذلك المعنى الذى تمنحه إياه، مادام يخضع لشروط البناء الخفية الصارمة الدقيقة - إن هو إلا صورة خاصة لتمرد عفت ناجى - كان لزامًا عليها أن تختار مادته وأن تخلق وسائله، منذ اللحظة التى صحت فيها لتتبين نزعات القلق الذهنى والعاطفى، ومرارة الألم فى الوجود الموحش، تتسلل فى رفق أو فى فزع بين الأشكال، تسللها

بين طيات النفس العميقة، لتكشف عن مصادفات العلاقة المتغيرة بين الإنسان والوجود، المتوارية فى طوايا اللاشعور، الكامنة فى جذوره، المتعثرة فى ضميره.

لقد أطالت عفت ناجى النظر إلى الطبيعة، ولم تنل منها سوى الخداع، فلم يبق عليها إلا أن تترك الصورة مفتوحة تمامًا، كى تمكن للضوء من اختراق حياتها الخاصة التى تنبعث منها، فالصورة عندها ليست تصويرًا لخبرة، بل هى كل الخبرة ذاتها.

إن طريق الفن محفور فى صميم علاقاتها بمجتمعها، بدايته متشعبة من المتناقضات العميقة التى تثير فى نفسها كثيرًا من الصراع الداخلى حول قيم الفن ومضمونه، ونهايته، مركزة حتمًا فى العمل الفنى نفسه، الذى استطاعت عفت ناجى أن تعيد تشكيل بعض قيمه ومضامينه، فهى نفسها من ذلك الطراز من الناس الذى تمقته، وهى تسخر من المسقف المتأثر بحضارة المدنية الجوفاء، كما تسخط على الأثرياء الذين يلتهمون خيرات المجتمع. لذلك، فهى تبحث عن توازن عسير المنال بين موقفها الثورى وما ورثته عن مولدها فى بيئة كبرى، وعن ثقافة مختلطة عالية. إنها تصل لحظة إدراكنا المباشرة لأعمالها الفنية بذلك العبء الثقيل، عبء الماضى وعبء المستقبل، فى قوام، هو خفيف أنغام تربط به أنفسنا إلى أصولنا ونشأتنا عبر الزمن، فى انطباعات نتلقاها دون أن نسأل إلى أصولنا ونشأتنا عبر الزمن، فى انطباعات نتلقاها دون أن نسأل عن المعطى، نتلاقى فيها مع جذور الديانات القديمة والطقوس السحرية فى أطراف العالم وفى تخوم النفس، عندما يتمثل فيها هذا النزوع إلى التعبير عن الحياة المستورة.. على أن عفت ناجى بامتزاجها بأساليب الحياة المعاصرة، لم تستطع إلا أن تكسب أعمالها مسحة الفكر المتحرر، مع ذلك الشمول الذى يجمع بين بواعث فن الماضى السحيق، وبواعث الفن الراهن فى عصر الفضاء والدم. وهى من أجل ذلك، تشعرنا بهذا التجاوب العاطفى العالمى، فى لغة فنية فريدة، ذات أبعاد جديدة.

وفى أخبار الفن، يفاجأ الجمهور العربى بمعرض عفت ناجى الثالث، الذى افتتح فى آخر يونيو عام ١٩٦٢ بقاعة نوميرو فى فلورنسا بإيطاليا، ومعنى ذلك أن إحدى التجارب النادرة على ثلاثين لوحة من الخشب - لم تعد منبسطة كما

تعودنا - صنعتها الفنانة بألوان الماء والجواش والزيت وألوان البلاستيك، تخطت حدود الوطن، وأصبح صداها يتردد فى المجال العالمى.. لقد استقبلها الناقد الإيطالى المعروف جوليو كارلو أرجان بترحاب عظيم، وكتب يخاطبها فى دليل المعرض الأنيق ليقدمها ويقرظ فنها:

«.. إن رحابة فكر الشرق القديم الذى يتردد صداه اليوم فى عالم الفن الغربى، يعيش حاضره تمامًا فى فلسفات الغرب الراهنة. إن الحضارات التى كتب عليها أن تتباعد فى الزمان والمكان لتنهض فى الوقت ذاته فى الثقافات الأوربية والأمريكية، إنك لتدكرين بالتأكيد أسعار الإلياذة الجميلة التى تنسد لنا تلك العلاقة التى تجمع بين أطراف العالم، إن هى إلا نداء الضرورة الملحة لدوام الحضارة. لقد اكتشفت بنفسك عالمًا نادر المثال من صور السحر المصرية. إنما الجدير بالذكر هو قدرتك الفائقة على إحيائها بلغة فريدة هى من صميم الخيال الراهن إن فى إقامك على هذا النحو أعمالا فنية ثمينة، دليلا جديدًا على زوال التناقض بين الأسطورة والتاريخ ورفع الحجاب بين الثقافة والخيال».

ويتابع المتأمل فى أعمال عفت ناجى الأخيرة رحلة إلى عالم آخر، أسبه بتلك الرحلات النفسية التى قد نعثر عليها فى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى، أو فى الكوميديا الإلهية لدانتى، أو فى رواية الغريب لألبير كامو ، كما قد نراها أيضًا فى ملحمة سعد اليتيم فى قصصنا السعبى فى ألوان بكر متوترة خفافة متباينة، تتوقد وتنطفئ، حتى ليخيل لنا أننا أمام سىء لا قرار له، يحدث فى النفس المتطلعة استجابة غامضة، تلاحقنا فيها أناسيد الهوى وأساطير الأيام، تتردد فى أعماقنا ونظل منها صرعى مفتونين.

إن هذه الألوان التى تتكاثر قبل أن تنقسم عفوًا كى تلاحق رسوم الأبراج السماوية وجداول حسابات النجوم، على سطوح متعددة. وعلى أبعاد متفاوتة فى غورها وامتدادها، الى تتألف منها تركيب لوحاتها، تمنحها قوى متوالية من انعكاسات الفكر والوجدان، وتأخذ بألبابنا سرارة ذهب، ورعشة حمراء أو زرقاء أو صفراء.. وبفضل تلك السطوح التى تظل تتسع أو تضيق، يتولد إشعاع لا يكاد يقع تحت أبصارنا حتى يتبدل تبدل الضوء. أما طريقتها فى مد الأصباغ وإن كانت

لها دلالتها الشخصية كما لها صلتها بالتراث العربى، إلا أنها مستقة من الخصائص النفسية والذهنية لفن جاكسون بوللوك، الفنان الأمريكى الراحل الذى يجمع أهل الرأى بين نقاد العالم، على أنه نبى فن التصوير فى النصف الثانى من القرن العسرين.

ففى أحيان كثيرة تبسط عفت ناجى على بعض القسمات ألوانًا خفيفة لكنها براقة، وتلقى خطوطًا يابسة على السطوح، ليمتد النور حرًّا ويسود، مما يؤكد تجريد الأسكال كأنها صور من محض الخيال ، تتآلف على السطوح وتبدو كأنها أسباح تبرز من وراء المادة.

وفى طريقة تزويقها خطوط سميكة، قصيرة أو طويلة، تستقيم أو تنحنى لتحمى ما بداخلها من أحجبة وتعاويذ، تقع جلية واضحة فى قاع تكويناتها فى نضارة وأبَّهة لا تخطر ببال، وعليها مسحة من فنون الموزاييك، أو من فن ذلك العجوز الأسبانى جوان ميرو، وإن ظهرت فى ملامحها بشائر فن جديد، أسكاله بلا حجم، تذوب فى مجردات رمزية تقارب أو تباعد بين الألوان المتشابكة التى تنعقد على فواصل أو سطور، أسبه بالحكم أو الأقوال المأثورة، وكأننا أمام إكليل ضخم من العجائن الغزيرة الصلبة اللامعة.

وفى دنيا الأحراس المورقه أو الجافة، التى تنبعث منها النجوم والسموس والأقمار المجهولة، يتناثر بينها الحيوان والنبات، فإذا خاض فى محيطها الإنسان، تراءت لنا صور الشهداء وعرائس الأحلام، ونلمح للتو فارس الرمال، الملثم، المربع الوجه، يزيل تضاريسها ويصنعها من جديد ليجبر القلق من الطمأنينة، ويتنفس بحيوية اللذة، ويزفر بحب الرياح والكثبان، إن عفت ناجى تصل بنا إلى أبعاد مضاعفة، إلى أغوار فى النفس العميقة، إلى مشاهد عديدة من التراحم بين المخلوقات الحية والأسياء الجامدة ، بل إلى آفاق من الجمال التشكيلى البحت.

المحتوى

الصفحه

تقديم بقلم: بدر الدين أبو غازى ٣
اللا منتظم اللا محدود ١١
هذا المجتمع وهذا الفن ٢٣
الحقيقة والحلم ٣٠
المذاهب الفنية ٣٦
يجب أن يكون الفن فنًا قبل كل سىء ٣٩
تعليم الفن للمبتدئين بين النقل الميت والخلق الحى ٤٢
الفن والمجهول ٤٥
اللا معنى خارجنا كما هو داخلنا ٤٨
الارتجاج ٥٢
الثقافة الفنية ٥٦

* * *

واتو ٥٨
موديليانى ٦٠
نولد ٦٣
أوروزكو ٦٤
ناش ٦٦
دى كيريكو ٦٧
موندريان ٦٩
بيكاسو ٧٢

صفحة

جاكسون بوللوك ٧٨

* * *

محمود سعيد ٩٤
رمسيس يونان ١٠٣
عفت ناجى ١١٠

تعـــريف

* ولد فؤاد كامل فى بنى سويف فى ٢٨ من إبريل ١٩١٩، ووافته المنية فى القاهرة فى ٢٥ من يونيو عام ١٩٧٣.
* تلقى دروس الفن الأولى عن أبيه الذى كان متخصصًا فى رسوم الخرائط، ثم فى المدرسة السعيدية على أستاذه يوسف العفيفى الفنان ورائد التربية الفنية، وأحد دعاة الفن الحديث.

* شارك فى تأسيس جماعة الفنانين الشرقيين الجدد عام ١٩٣٧، وجماعة الفن الحرية عام ١٩٣٩، وجماعة جانح الرمال عام ١٩٤٧، وجماعة المجهول عام ١٩٥٨.

* حصل بامتياز على دبلوم المدرسة العليا للفنون الجميلة عام ١٩٤٧، والمعهد العالى للتربية الفنية عام ١٩٥٥، واشتغل بتدريس التربيـة الفنية فى عـدة مدارس بوزارة التربية والتعليم.

* كان من أوائل الفنانين المتفرغين وفقًا لنظام التفرغ اعتبارًا من عام ١٩٦٠.
* شارك فى معارض الفنانين الشرقيين الجدد، ومعارض الفن والحرية، ومعرض الأعمال الأوتوماتية الذى أقامته جماعة جانح الرمال عام ١٩٤٧.

وتـوالت مشاركـاته فى المعـارض العامـة فى مصر، وفى المعـارض الـدوليـة «السيريالية الدولى بباريس ١٩٤٧ - معرض فنانى الدول العربية جـامعة برديو أمريكا ١٩٤٨ - بينالى الإسكندرية، وترينالى الهند، ومعرض دمشق الدولى، وبينالى ساوباولو، وبينالى فينيسيا - ومعارض متجولة فى الولايات

المتحدة الأمريكية». هذا فضلا عن سياحاته الثقافية ومشاركاته بالمحاضرة والتدريس والعرض فى الولايات المتحدة الأمريكية.

* تحتفظ متاحف مصر وبعض المتاحف الأمريكية بمقتنيات من لوحاته فضلا عن مقتنياته فى المجموعات الخاصة فى مصر وأوربا وأمريكا.

رقم الإيداع		١٩٩٢ / ١٧٤٨
الترقيم الدولي	977-02-3596-2	ISBN

١ / ٨٩ / ٥٦

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)