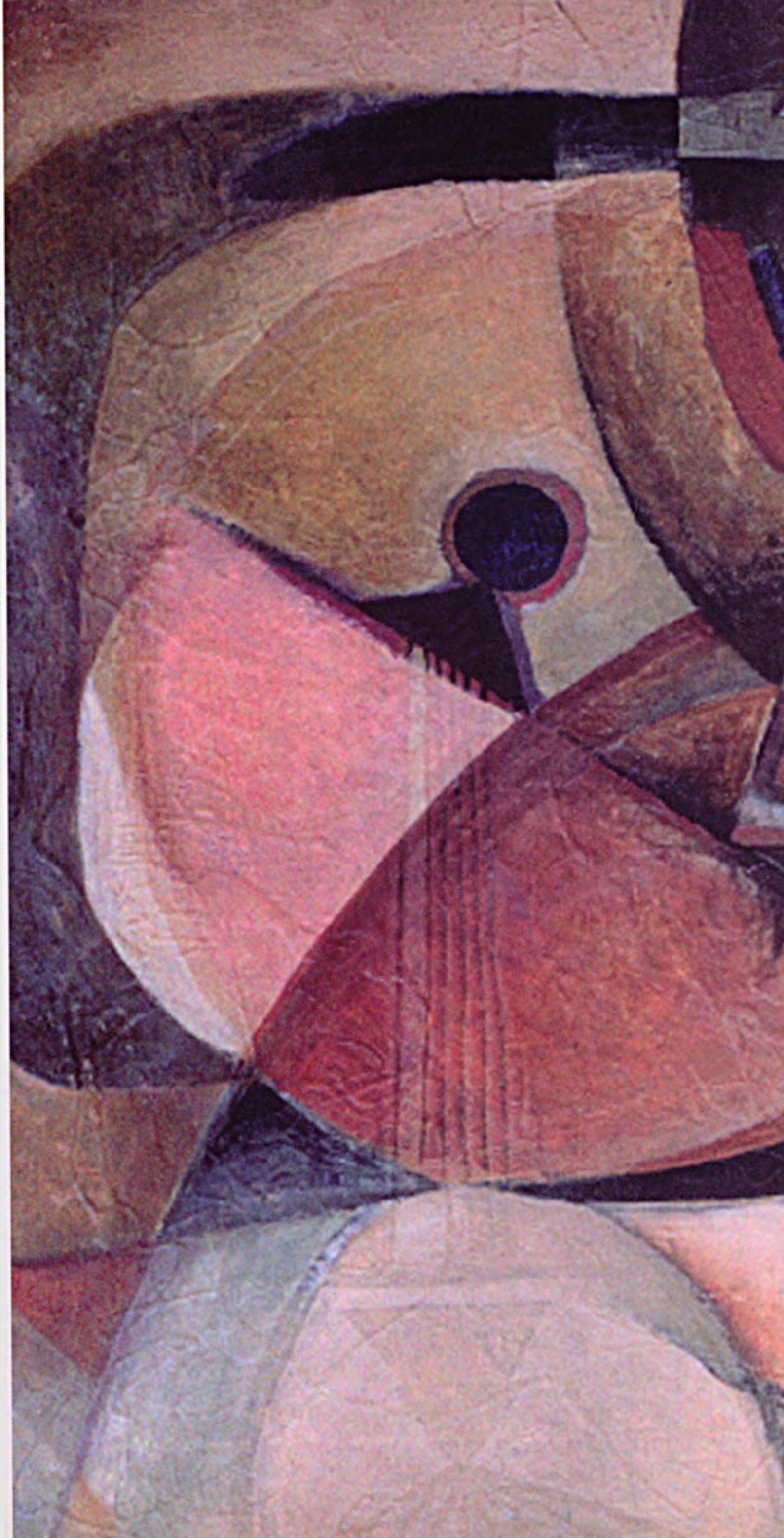
مصطفى عبد المعطى

الستينات



مجمع الجزيرة
أكتوبر ٢٠٠١

مصطفى عبد المعطى

بذور المشوار الفنى.. ومختارات من الستينيات

دراسة نقدية د. مصطفى الرزاز

فترة الستينات تعد مرحلة خصبة فى المشوار الفنى لمصطفى عبد المعطى ففيها قضى الجزءالأخيرمن دراسته الأكاديمية بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية وبدأ أولى لوحاته الاحترافية وخلالها مرت تجربته الفنية بتقلبات أسلوبية وتقنية متعددة تراكمت فيها خبرات مرتبطة بطبيعة الحركة الفنية المصرية فى الستينات مؤثراتها ومثيراتها، فتوازت تجربته فى سنوات منها مع معاصرين له بالقاهرة، كما اختبر خلالها مناهج بصرية وتشكيلية تنتسب إلى التجريدية والتكعيبية التسطيحية ، متزاوجة مع الفطرية والتعبيرية وانعكاسات الاكتشافات الجديدة لرسوم الأطفال، كانت تلك الاجتهادات الأسلوبية بمثابة مرجل صهر فيه عبد المعطى خياله وحساسيته وإمكاناته ليبلور أسلوبه الذى نعرفه عنه اليوم فمن خلاله نستشعر طريقته فى تحليل صياغة عناصره، وإعمال الحوار بينها فى تكوينات وكذلك فى تطبيق العجائن والراقات اللونية من اختيار المجموعة اللونية الداكنة المؤكسدة التى تميل إلى السواد وإلى "المونوكرومية" وإلى التعامل مع راقات متفاوتة الكثافة من الملونات والخدش والكشط الذى يكشف أجزاء موضعية من الراقات التحتية كاملة أو جزئية بينما تترسب فى الفجوات الضحلة غسيل اللون الشفاف الذى لم تطاولة شفرة الكشط ثم تتقلب مجموعته اللونية إلى الشاعرية الشفافة حين يستخدم الأبيض ويشربه بملامح خافته من الوردى واللازوردى والأصفر الرملى عندما عالج المنظر الطبيعى فى بلطيم بعد أن مر بمرحلة تنقية الأكسدة اللونية فى مرحلة التعبير عن بحيرة المنزلة وما حولها. يتضح فى هذه المرحلة شغفة بتحليل العناصر لتصبح ثنائية الأبعاد، ومجافاته للبعد الثالث المنظورى منذ بداية تجربته ، كما يتضح ميله إلى استخدام الموتيفات الزخرفية وترصيع سطوح لوحاته بها، ثم يعمل على عدم الوقوع فى التزيينية ويجرى المداخل المختلفة التى تحفظ لأعماله حالة درامية تعبيرية جديرة بفن التصوير.
فى هذه الفترة توصل الفنان إلى عناصر بعينها تلعب أدواراً مختلفة على سطوح لوحاته كالتميمة - الطائر السمين كالكتكوت يقف على أرجل مستدقة كالسلوك وجسده الممتلئ ونظرته إلى أعلى، والأجساد البشرية المتخشبة المحترقة وقد تأكلت أطرافها ومعها ملامحها الخصوصية لتصبح رموزاً للجنس البشرى أكثر منها لشخص بعينه أو جنس بشرى بذاته.
وأسوار الحديد الزخرفية بقسم الحفر بالكلية أصبحت من مصادر إلهامه المتواتره فقد بدأ يرسمها كحالها ، ثم دخلت فى صميم بنائه للتكوين ثم أصبحت أبنية بذاتها وسواتر تفصح عن حركة دائبة تدب من ورائها فى غموض وشاعرية. وفى النصف الثانى من الستينات تزدحم لوحاته بالعناصر الهندسية ذات المزاج النوبى الشعبى وتتراكم وتتماس
وتتشاحن تلك العناصر مع بعض الكولاج وبعض النتوءات فى السطح متفاوت التضاريس مع الصبغية اللونية الثرية، وفى مواجهة كل هذا التنوع يلجأ الفنان إلى حيل الدمج والتحييد والتهدئة ثم يتحول مزاج الفنان إلى نوع من التنفيس عن مشاعر المراره الناتجة عن هزيمة ١٩٦٧ فتكتسب أعماله منحنى تعبيرى ومسحه درامية مع احتفاظها بالمنطق البنائى المحكم، وابان بحثه مع زملائه من جماعة التجريبيين النشطة فى محافظة كفر الشيخ عام ١٩٦٨ تشهد أعماله تحولاً نوعياً مفارقاً، إذ يتعامل مع عناصر الطبيعة بصوره مباشرة فى بحثه فى فن المنظر الطبيعى وتدخل ملامح المنظور والفراغ بقوة فى اللوحات والرسوم التحضيرية التى رسمها فى قرية سيدى سالم وفى بحيرة البرلس، حيث تتشفف ألوانه وتتلخص مساحات المنظر فى المجموعة الأخيرة وبمقارنة هذه المناظر التى رسمها عام ١٩٦٤ والتى تصور شماسى البلاج من مسقط رأسى، نجد أن المجموعة الأخيرة (الشماسى) تنتسب إلى موضوع الطبيعة الصامتة أكثر منها إلى مبحث المنظر الطبيعى الذى تجلى فى المجموعةالأولى التى رسمها عام ١٩٦٨.
عند تأمل مشوار الستينات للفنان مصطفى عبد المعطى نجد فيه بذور تجربته الحية المتواصلة التى تتجلى فى أعماله الأخيرة التى تقوم على إعمال التوازنات فى الكتل الرمزية المتباينة، والخلفيات الشريطية، والمعالجات اللونية التى أصبحت أكثر سطوعاً وتبلوراً فى اسقاطاتها الضوئية قمرية الطابع.
تقدم هذه الدراسة بالتحليل أعمال الفنان مصطفى عبد المعطى فى مرحلة الستينات منذ أنخراطه بصفوف الدراسة إلى أن شق لنفسه أسلوباً متميزاً غرست بذوره فى هذه المرحلة.
اللوحة الأولى فى هذه المجموعة ترجع إلى مرحلة التلمذة بكلية الفنون الجميلة، وهى لوحة تصور منظر تجريدى يحتوى على تقاسيم هندسية أطرافها لينة، مساحات وكتل صخرية لونت بعجائن سميكة بفرشاه كبيرة جافة ثم صبغت بالوان ودرجات لونية قاتمة، ثم كشطها بشفرة ناعمة تكشف البروزات الخطية لآثار الفراجين التحتية بينما تترسب الدرجات القاتمة فى التجاويف مما يوحد مساحة اللوحة من حيث تجانس المجموعات اللونية واستثمار التوزيع المتبادل للمجموعات اللونية المستخدمة، والمساحات القاتمة والنغمات الفاتحة الملونة التى تظهر عليها من جراء الكشط.

من الأسود والبنى فظهرت كلوحات الزجاج المعشق القديم الذى يرى فى العتمة من الداخل وبصيص ضوء من الخارج، يظهر فى هذهاللوحة قدرة الفنان على الجمع بين الإيقاع الزخرفى "الأرابيسكى" وبين قوة وعنف التعبير فى التصوير(٨) وقد سمى الفنان هذه اللوحة "سيمفونية المصانع".

تحتشد العرائس المسخوطة الزخرفية محترقة ا لأطراف فى صفوف على خلفيات وشرائط عمودية مائلة وشكل الأسوار الحديدية وقد سطحت كشريط زخرفى موسيقى الإيقاع، وعلى يمين اللوحــة فتاة حمراء بمنزر حول خاصرتها وعلى يسار اللوحة أربعة فتيات بملابس شعبية مزركشة ودوائر الصدورتشبه مقابض الأدراج فى قطع الأثاث، والوجوه مبهمة شبحية وبينها سور حديد زخرفى رسم بالأسود نائم فى انفراد كامل يقطع اللوحة من أسفلها إلى أعلاها ومن خلفه شريط مضيئ أساسه الأبيض تنشع على مساحات منه بقع فضية ووردية' يحيط بالسور منطقة يغلب عليها السواد والخشونة الأسفلتية وخدوش وتجريحات تثرى نغمات الحوار اللونى.(٩)

لعب شكل الأسوار الحديدية الزخرفية دوراً محورياً فى أعمال الفنان فى منتصف الستينات ، إذ استهوته أشكالها بصوره موحية وأصبح يرى من خلفها أشياء وألوان متحركة فتتحول تارة إلى عمائر أسطورية زخرفية تقف فى فراغ اللوحة كالحاجز ذى الأرجل(البرافان) او كأسوار ملكية أسطورية ترتفع فوقها حراب وفوانيس كلاسيكية أمام خلفية بيضاء فضية مضيئة ويرتكز على أرضية رمادية وفوق السور يحط طائران سمينان متكتلان كقطع النحت المعمارية.(١٠)

يتزايد فى هذه اللوحات ظهور النزعة التكعيبية المسطحة ، من حيث تقسيم مسطح اللوحة إليمساحات متداخلة على أرضية مستوية، ففى لوحة رسمها الفنان فى أبريل عام ١٩٦٥ مستخدماً شبكات الاسلوك المعدنية مثبتة على مسطح من خشب "الحبيبى" وعجائن لونية سمكية يصور مساحة قاتمة تهيمن على المساحة الأكبر من اللوحة وعليها تقاسيم زخرفية خطية ترمز للقفص وللستائر "والفرنتونات" الزخرفية، ووحدات كالنجوم والدوائر المقسمة كالعجلات أو شماسى البلاج، وعلى اليسار من اللوحة مساحة هادئة من درجات "الأوكر" المشبح بالفضى يقف فى أسفلها طائر يتطلع إلى أعلى ويقف على أرجل دقيقة كالاسلاك، هذا الطائر الاصطلاحى الذى يتكرر ظهوره فى لوحات عبد المعطى فى تلك المرحلة وكانه تميمة خصوصية بالفنان.ويرسم الفنان مجموعة من الخطوط المتوازية باللون الفضى فوق أرضيات زرقاء قانية يرمز إلى القفص - موضوع اللوحة- وأمامه الطائر التميمة. (١١)

فى أحدى اللوحات التى رسمها الفنان عام ١٩٦٥ يستخدم الفنان عجائن لينة وأخرى خشنة، كما يستخدم راقات من الألوان ويكشط بعض المناطق ليظهر مناطق من الألوان التحتية. وتجمع هذه اللوحة بين تقاسيم وتحديدات باللون الأسود كأسوار الحدائق الحديدية ولكنها لينة وإيقاعية، مساحة كبيرة مهيمنة يغلب عليها القتامة اللونية تتخللها مناطق مضيئة ضوءاً خافتاً فيروزية وبرتقالية وصفراء وذهبية وتمثل تلك المساحة سطح منضدة نثرت عليها أوانى مسطحة نائمة وأسماك الرنجة، وطائر يحلق فوق طبق وأسفل المنضدة أجزاء من أرجل زخرفية، وأعلاها حليات زخرفية مشابهة - فقد لجأ الفنان إلى منظور التسطيح الشائع فى فنون الأطفال حيث ترسم المنضدة ومن حولها الأرجل الأربعة. وعلى يمين اللوحة شريط عمودى لين تقف فيه عروساً كالدمية الشعبية، ألوانها تشبيهية، الوجه والذراعين بلون اللحم والشعر رمادى قاتم وعلى رداء العروسة كشط الفنان ليظهر شبكة من الخطوط كجدائل الخيرزان بينما صبغت اللوحة كلها بدرجة قاتمة لماعه لتوحيد الدرجات اللونية والربط بينها مع الكشط الموضعى فى مراكز بعينها.(١٢)

تظهر فى هذه المجموعة من اللوحات بداية استخدام الفنان للوحدات الزخرفية التكرارية والدوائر والمربعات، كما تظهر صورة الفتاة الاصطلاحية والتحليل الزخرفى للعناصر المستخدمة فى التكوين.

وفى لوحة أخرى أكثر اختزالا للتفاصيل يستخدم الفنان عجينة لونية سمكية يعرضها للهب المركز باستخدام "بورى اللحام" فسيلت النار عجائن اللون التى انكمشت ثم رسم عليها الفنان طبيعة صامتة رمزية، عبارة عن كوب فى أعلى اليسار، وهيكل غامض على يمين اللوحة يمتد من أعلى إلى أسفل كالشخص الأسطورى ثم تحديد خطوطة الخارجية بفرشاه جافة بلون فاتح محايد وبداخل تقاسيم تلك المساحة الغامضة الوان مكتومة من الأحمر المضيئ والأخضر والأوكر مع الأحمر القانى. (١٣)

وفى لوحة أخرى يصور الفنان عروساً تعبيرية عنيفة - محروقة تحددها خطوطاً سوداء قوية وبداخلها بقع مصهورة من الأحمر والبنى، وتتجلى العروسة فى شريط فضى مضيئ يجعلها تنفصل عنه وتتجسم، وعلى يمين الشريط الفضى

---

(٨) زيت على قماش نوفمبر ١٩٦٥ - ١٠٠× ١٢٢ سم
(٩) زيت على توال - فبراير ١٩٦٥ - ٧٠ × ١٠٠ سم
(١٠) زيت على توال أبريل ١٩٦٥ - ٧٠ × ١٠٠ سم
(١١) سلك شبك مشدود على خشب حبيبى - معاجين ملونة وفضى وزيت - أبريل ١٩٦٥ - ٨٥ × ١١٠ سم
(١٢) سلك شبك مشدود على خشب حبيبى - معاجين وزيت - أغسطس ١٩٦٥ - ٨٥ × ١١٠ سم
(١٣) عجائن لونية - لهب - ألوان زيتية على سيلوتكس ١٩٦٥ -١٢٢.٥ × ١٢٢.٥ سم

المائل إلى الحمرة بينما لون جلبابها وضفائرها باللون الأخضر القانى وأحاط الفنان الفتاةبحزام عريض أكثر أضاءه ليؤكد تباينها ويوحى بنوع من العمق أو التحليق . بينما يواصل الفنان غرامة بتكييفالمسطحات اللونية وضبط ايقاعاتها بالخدش تارة وباستخدام درجات مختلفة من نفس العائلة اللونية تارة أخرى.(٣)
وفي لوحة أخرى رسمها فى نفس الفترة الزمنية يصور الفنان تميمة لشخص مائل يرمز إلى لاعب كرة السلة يقطع خطاً مائلاً يشكل زاوية مع منتصف الشخص وأسفل الخط دائرة وعلى يمين اللوحة كتلة غامضة ترمز إلى اللوحة التى تتدلى منها السلة. صور الفنان هذه اللوحة على أرضية لونت بسائل ذهبى، ثم رسم عليه بعد جفافة باللون الأسود مع بعض الأضاءات الخافتة باللون الأحمر تذوب فى المساحات شديدة الأعتام والتى تمثل العناصر المشار إليها والتى تظهر وكأنها قد لصقت على أرضية خشنة بدرجة لونية متوسطة - المجموعة اللونية للوحة "مونوكرومية" محايدة. (٤)
فى هذه اللوحات يعالج الفنان مداخل تجريبية فى صياغة العناصر على هذا النحو المختزل - وفى استخدام عناصر محدودة للغاية، وفى التخلى عن حصيلة دراسته الأكاديمية فيما يتعلق بالنسب التشريحية والأوضاع المثالية ، والمنظور الفوتوغرافى، والمجموعات اللونية، فضلاً عن منهجة التكوينى الذى يجمع بين المظهر الفطرى فى انفصال العناصر عن بعضها وميولها، وبين أحكام التوازن و ا لإيقاع والوحدة من خلال حوار بصرى "جشطالتى" يضمن هذا الأحكام.
يشغل الفنان من ناحية أخرى فكرة منظور عين الطائر فيصور لوحات تمثل البحر والشاطئ وشماسى البلاج - يقترب فيها من منهج مصمم الملصقات الأعلانية فى هذه الفترة الزمنية، إذ يصور الشماسى من أعلى بالوانها المزركشة وتقاسيمها الهندسية الملونة يرسمها فى مجموعات إيقاعية معلقة فى شريط أفقى أعلى اللوحة كالأطباق النوبية الملونة ومن خلفها مساحة السماء فضية مموهة بدرجات الأزرق والأوكر وأرضية رملية بيضاءمموهه وخشنة، ومن تحتها مساحة تشغل ثلاثة أرباع اللوحة تمثل المسقط الرأسى لمياة البحر وقد لونت بالأسودوبها إيقاعات خطية هامة من الأحمر "الفرميليون" والفيروزى والأزرق تحت حمام من الصبغة الزرقاء والسوداء فتبدو مساحة المياه وكأنها ستارة من قماش منقوش مسدولة.(٥)
وفى لوحة أخرى من هذه التجربة يصور الفنان جزيرة رملية ساخنة مفعمة بالحيوية وعليها إيقاعات دائرية - الشماسى الزخرفية وفى أسفل وأعلى الجزيرة مساحات داكنة توحى بالمياه يفصلها عن الجزيرة شريط تمهيدى كرمال تحت مياة البحر - يغلب على اللوحة ا لألوان الداكنة - نتيجة لصباغتها بالأسود ثم مسحها فتشربت الألوان طبقة من الصبغة السوداء. كما يوحى التكوين بالامتداد على جانبى اللوحة وكأنه حلقه فى سلسلة غير منظورة - وتبدوا الشماسى المستديرة فى هذه اللوحة وفى اللوحة السابقة كالنياشين على بدلة عسكرية. (٦)
وفى نفس العام ١٩٦٤ كان مصطفى عبد المعطى يتأهب لرسم "بورترية" لزميلة له فجلست بقسم الحفر أمام شباك حديد زخرفى فى بدروم القسم، وأثناء الرسم غلبت عليه طبيعته التجريدية الزخرفية فهيمن شكل الحديد الزخرفى على التكوين بقوة وتدريجياً تلاشى موقع النموذج البشرى وتحولت اللوحة إلى تكوين خالص من العلاقات الخطية التى تحصر فيما بينها مساحات زخرفية ملونة، وفى أعلى اللوحة وضع الفنان لوناً زيتونياً ساخناً يرمز إلى جدران قصر عائشة فهمى وأسفل اللوحة مساحة كبيرة سوداء مفعمة بعروق لونية وخدوش دوامية وأسفل التكوين وفى موقع النموذج الأصلى، رسم كتلة معمارية عجيبة ولكن بنفس منهج رسم النافذة الزخرفية.
تبدأ فى هذه اللوحة ظهور الخطوط السوداء التى تؤطر أشكال ووحدات زخرفية نوبية الطابع وتتحول اللوحات من مفهوم "التابلوة" الغربى إلى مفهوم السجادة الشرقية فهذه اللوحة، ولوحات أخرى رسمها بعدها يمكن أن تراها رأساً على عقب وتظل متوازنة ومقنعة وربما على أحد جانبيها، ومن هنا يتضح مفهوم السجادة الشرقية التى يتطلب تصميمها ألا يكون لها اتجاه أحادى للرؤية ولكنها تشبع الناظر إليها من أى زاوية، ويتضح أيضاً خصية مرتبطة بذلك فى تأكيد الفنان تكرار عناصر زخرفية بعينها فى أوضاع مختلفة وفى مواضع متنوعة على سطح اللوحة.(٧)
ومرة أخرى تتحول التقاسيم السوداء للأسوار الحديدية إلى مدينة مزدحمة بالبيوت والمساجد والمصانع والأبراج ، متكتلة لا تفسح فراغاً فيما بينها إلا فى طاقات قليلة للغاية فى اعلا اللوحة ترمز إلى السماء المكدودة بالضباب والغبار، وذلك فى لوحة بنائية الطابع بمجموعة مبانى اعتمد الفنان فيهاعلى مجموعة من الرسوم
التحضيرية التى رسمها بقلم "الرابيدود" لمنطقة مصانع البيضا القريبه من الاسكندريه. حيث سجل انطباعاته التحليلية لمبانى المصانعذات الجمالونات، وزحام المبانى والأسقف والنوافذ والأسوار والبوابات، فرسم شبكة من الخطوط السوداء ا لمتفاوتة السمك على أرضية ملونة بالأزرق و الأحمر والأصفر و مؤكسده براقات شفافة .

---

(٣) زيت على قماش ١٩٦٣ - ٧٠ × ١٠٠ سم
(٤) زيت على قماش بالإضافة إلى لون ذهبى - ١٩٦٤ - ٧٠ × ١٠٠سم
(٥) زيت على قماش ١٩٦٣ - ٧٠ × ١٠٠ سم
(٦) زيت على قماش ١٩٦٤ - ٩٠ × ١٣٠سم
(٧) زيت على سيلوتكس محضر ١٩٦٤ - ١٢٢ × ١٢٢سم

الهندسية الزخرفية العديدة ، ولعب بالألوان وبالدرجات الظلية وبملامسالسطوح حشد فى اللوحة شرائط من المثلثات المتواصلة كالزخارف النوبية ودوائر وأشكال أشبه بأصابع آله الجيتارمع أوتار مشدودة. واستخدام مساحات من السيلويت أمام خلفية تشع ضوءاً . (٢٠)

وفى لوحة أخرى تعالج نفس الموضوع رسم الفنان رواية من الخطوط الحلزونية بيضاء ورمادية ثم أرضية فاتحة مضيئة على أرضية "بيج" إيقاع نابض وحركة دوامية وتفاصيل بالغة العدد يوجد بينها المعالجات اللونية المتمرسة للفنان بالتباديل والتوافيق المحكمة. (٢١).

ولم تسر الرياح الوطنية للاشتراكية والبناء القومى الكبير فى النصف الأول من الستينيات بما تشتهى السفن، فقد صدم المواطن المصرى بهزيمة يونيو التى لم يتوقعها فى غمرة الانتصارات الوطنية المتعاقبة جاءت الهزيمة كرياح فاسدة أزكمت جميع الأنوف وكسرت القلوب وفى عام ١٩٦٧ رسم مصطفى عبد المعطى مجموعة من اللوحات الملحمية تعكس حالته الشعورية المأسوية، لوحات تضم جثث وأشلاء وجنازير ودبابات ومدافع اختلطت بعضها فى البعض لترجمة موقفه من المذبحة التى أدت إلى انكسار الحلم المصرى والعربي.

ولان شخصية عبد المعطى هادئة صافيه فقد عكست تلك اللوحات إيقاعا موسيقياً يخفف من وطأة التراجيديا، أقراص تروس الدبابة ملونة بالأحمر والرمادى والأصفر والأخضر، وبذلك أكدت الحسابات التشكيلية والتوازنات الجمالية درامية الموضوع.

وفى لوحة سيناء النكسة . وضع الفنان أضواء حمراء فى أعلا اللوحة ترمز إلى مباغته الهجوم وفى اسفل التكوين وعلى أغلب مساحة اللوحة صور الفنان عشرات الشخوص- قتلى وأشلاء رمادية وبيضاء نورانية فى أوضاع مختلفة وكأنهم قد هرسوا و كأن الأرض الرملية لسيناء قد تزلزلت من تحتهم وسقطوا إلى أسفل اللوحة. وفى هذه اللوحة أيضاً يتكرر "الموتيف" فى حركة إيقاعية حلزونية، ويقوم الفنان بتحليل العنصر الإنساني التكراري بعيونه الشاخصة والظلال السوداء الرمادية الزرقاء على خلفية صحراوية حارقة وفى أعلا اللوحة يتوهج اللون الأحمرمع رموز القنابل والمدافع و المركبات المهاجمة وبداخلها شخوص شيطانية خلف كل منهم مساحة دموية. اللوحة بأكملها تترجرج تحت زلزال مدمر.(٢٢)

وفى لوحة الشهيد يسترجع الفنان خبراته التكعيبية فى تصويره لرمز الشهيد فى الجزء العلوى من اللوحة، صدره فى كيان اثيرى تداخلت عناصره وتشففت بألوان من درجات الأصفر والأبيض والرماديات ، تحمله مساحة داكنة السواد ثم مساحة رمادية ، ثم مساحة افتح وكأن تلك المساحات تمثل راية الحداد السوداء. وفى الركن الأيسر اسفل اللوحة صور اثنين من الثكالى . على الارضيه السوداء تتطايرمساحات موحية بقبة الصخرة بصورة هامسة تذوب لتمهد لتحليق جسد الشهيد المجندل وفى وسطه مساحة رمزية كقرص الشمس الذابل يتداخل مع التفاصيل التشريحية المتداخلة وهى لوحة قوية جداً يتكامل فيها البعد الرمزى التعبيري مع البعد البنائى التشكيلي(٢٣).

فى عام ١٩٦٨ حصلت جماعة التجريبين التى تضم مصطفى عبد المعطى مع محمود عبد الله وسعيد العدوى على منحة تفرغ للبحث التشكيلى فى محافظة كفر الشيخ كانت كفر الشيخ فى هذه الفترة محافظة متميزة بحيوية النشاط الإبداعي والثقافي وكانت مديرية وقصر الثقافة بمثابة واحة للتدفق الإبداعى وكان الفنان عز الدين نجيب مسئولا عن هذه الحركة وتنشيطها بدعم من الوزير المتوهج الدكتور ثروت عكاشة الذى كان ينظر إلى كفر الشيخ باعتبارها النموذج الواجب تبلوره ليتم تعميمه فى باقى المحافظات .

سافر الفنانون الثلاثة إلى محافظة كفر الشيخ، وقام محمود عبد الله باعداد ستين لوحة من خشب الابلكاش على إطار خشبى وأعدهم بالتحضير المناسب، وذلك فى مرسمه بالإسكندرية ثم عاد إلى كفر الشيخ ليعطى كل منهم عشرين لوحة بيضاء وتجولوا فى قرية سيدى سالم وحول بحيرة البرلس ، وباشروا رسم تخطيطات تعكس قراءتهم لتلك البيئة المستجده على قاموسهم البصرى وافصح كل منهم عن ذلك من منظوره المتميز.

رسم عبد المعطى مجموعة بالغة التميز من الرسوم التحضيرية، بعناية جعلت منها أعمالا فنية قائمة بذاتها من ناحية ، ومرجعيات لمجموعة اللوحات التى رسمها خلال عام ١٩٦٨.

اتسمت تلك الرسوم بالاختزال الشديد والحذر مع السيطرة المدهشة على توازن وإيقاع الرسم. واستخدام الفنان ورق فبريانو بألوان هادئة مقاس ٣٥ × ٢٥سم كما استخدم أقلام الفلوماستر السوداء ، واعتمد على الإيقاع الخطى وعلى مساحة كبيرة من الفراغ فى كل رسم. من تلك الرسوم واحد رسم فيه تكويناً لبيوت طينية وأبراج حمام - البرج فى منتصف الرسم تماماً ومن تحته مجموعة من المبانى ترتقى جدار مقوسا مرتفعاً به فتحات مستديرة وأخرى مستطيلة ، كما تم توزيع مثل تلك الفتحات على أبراج الحمام وعلى المبانى العلوية بصورة إيقاعية محسوبة.

---

(٢٠) زيت على سيلوتكس محضر ١٩٦٦ - ٩٠ × ١٢٢ سم
(٢١) زيت على سيلوتكس محضر ١٩٦٦ - ١٢٢.٥ × ١٢٢ ٥ سم
(٢٢) زيت على سيلوتكس محضر ١٩٦٧ - ١٢٢.٥ × ١٢٢ ٥ سم
(٢٣) زيت على سيلوتكس محضر ١٩٧٦ - ١٣٠ × ١٠٠ سم

تأخذ المجموعة اللونية فى هذه اللوحات منحنى مختلف عن مجموعة اللوحات السابقة فهى ألوان ثلجية مبهرة الأضاءة، فالكثبان قد لونت بالأبيض المشرب بالوردى تارة وبالأصفر تارة أخرى، ومن الناحية التكوينية، فبينما تخترق الطرق العمق المنظروى للوحة فإن النخيل يحوم قواعده حول خط بيضاوى وهمى ليعطى نوعاً موازياً من العمق للمنظورى الإيهامى.
تدخل المياه فى أحدى تلك اللوحات بلونها الفيروزى الشفاف من يمين اللوحة لتختفى عند التقاء الهضبة الأمامية والجبل الخلفى، وتعكس لونها على مساحة من الهضبة الأمامية متدرجة إلى أن تلتحم باللون الوردى لباقى الهضبة، ويأخذ الجبل الخلفى رمادى اللون هيئة أقواس ومن خلفه مساحة بيضاء فضية مضيئة بينما يميل الخط السفلى لهذا الجبل عند التقائه بمساحة الماء بزاوية حادة إلى الركن العلوى والأيمن من التكوين وفى نقطة التقاء الخطوط المحددة للهضبة الأمامية ونهاية الطريق وأمام الخلفية الفيروزية لباقى الهضبة تربض مجموعة من هناجر بريطانية مهجورة بسقوفها المعقوفة تحيط بها نخلات أربع. (٢٤)
وفى لوحة أخرى من هذه المجموعة التى تنتسب إلى عام ١٩٦٨، يتسم تكوينها بالجرأة ففى أعلى اللوحة شريط أزرق لازودى يمثل المياه فى الأفق ومن خلفه شريط رمادى دافئ يتدرج إلى الرمادى الفاتح أعلى اللوحة.
أما المساحة الأكبر من اللوحة فقد لونت بلون رملى حجرى توحى بتضاريس الكثبان الرملية يخترقها طريق مترامى الأطراف يلتف ويختفى ثم يعاود الظهور متدرجاً من الأسود فى واجهة اللوحة إلى الرمادى المشرب بلون الحجر فى أقصى نقطة التلاشى.
وعلى تلك المساحة الرملية الشاسعة تتراقص النخلات منفردة أو فى مجموعات صغيرة كاللحن الإيقاعى شديد الحساسية تتمايل رؤوسها وتتفاوت درجاتها اللونية إلى أن تكاد تتلاشى فى الأفق الذى يظهر فى نهاية طريق شبح هيئة معمارية غامضة.(٢٥)
من هذا المعرض المقتضب , الذى تناول بالتحليل نماذج من انتاج الفنان مصطفى عبد المعطى فى عقد الستينات, الذي شهد تلمذته الاكاديمية وطموحه الذاتى وولعة بتثقيف الذات والاقتراب من الوان الإبداع المختلفة شعرا وموسيقى و مسرح وسينما , وانخراطه فى تأسيس جماعة التجريبيين مع الفنانين الطليعيين محمود عبد الله وسعيد العدوى حيث اكتشفوا السمات المشتركة فيما بينهم ,التمرد على الاكاديمية , الوعي الثقافى المتعطش، والميل نحو التجريب فى بنية العمل الفني من الناحية الأسلوبية والتشكيلية والمذهب الجمالي.
كان مصطفى عبد المعطي قد تعامل مع الهيئات النحتية المجسمة فى بداياته الفنية فى بحث لبلوره إحساسه بالكتلة وسقوط الأضواء عليها وعلاقتها بالمحيط الفراغي من حولها , ودرس المناهج الأكاديمية للمنظور و التشريح والاسقاطات ونظرية الألوان وما يصح ومالا يجوز من الوجهة الأكاديمية المحافظة , الا انه متوافقا مع بنائه الشخصي والسيكولوجي الذي يجمع بين الهدوء والمعاكسة , واندفع الى بحوثه التجريبية , متمرداً على ما اتقن وعلى ما أيقن من الصنعه الفنية و ليلقى بنفسه طواعية فى دوامات الغيب التجريبي , مرتادا مجهول البحث فى صيغة العناصر وفى اختيارها وتصفيتها , وفى أقدارها على مسطح اللوحة و عجائن الملونات و كثافاتها وراقاتها , وفى مناهج تطبيقها وترجمتها الى ثراء ملامس السطوح , ليحقق من خلال تلك المغامرة المتواصلة الدافقة معالم واضحة وخصوصية فى مشوار واعي بمتطلبات التجريب والاكتشاف , لا ينلوي مع الصدفة ولاتحيه الاكتشافات عن طريقه المرسوم كما يقول الفنان محمود عبد الله.
فى تجاربه الثرية فى تلك الفترة تكمن بذور شخصيته التي تبلورت حثيثا ,ثم التحمت مع تجربته الأسبانية , ابان التحاقه بأكاديمية "سان فرناندو" بمدريد, ومعايشة الحركة الأسبانية المعاصرة وتراثها العتيد, التجربة الأسبانية ذات الدم الحار, والتباين الملحمي في اسقاطات النور على كتل الظلمة القاحلة , التحمت تجربه الستينيات و حوارات التجريبيين وطموح المصريين فى سنوات المجد والازدهار مع الدفء الأسباني فى بلوره الشخصية المتفردة للفنان التى تنتمي لثقافة "السينتوجرافى" فى الدمج العضوي بين المنظر والعناصر المكونة له , وبين البعد الدرامي الذي يعكس الحالة النفسية للفنان و أحوال المجتمع ومتغيراته تجلت تلك الشخصية فى معالجة الصور كمجموعة من "الكادرات" داخل الكادر, وفى التخطيط لاصطياد حركه العين على سطح اللوحة وفق أولوياته التشكيلية والتعبيرية وتبعا لنفوذ اتجاهات الخطوط والعناصر على اللوحة , وتحقيق نوعا من العمق الديناميكي دون التوسل الى المنظور البصري الأكاديمي , وأشكال ساكنه تحركها رياح عاصفة , تولف بين الزائل وبين الخالد و وبين الزماني والمكاني , بين الأرضي والكوني , بين الراسخ والأثيري ,بين المألوف وبين السراب, ومنطق محافظ منضبط , صاخب جوانى عاطفي.

---

(٢٤) زيت على أبلاكاش محضر ١٩٦٨ - ٦٠ × ٨٠ سم
(٢٥) زيت على أبلاكاش محضر ١٩٦٨ - ٦٠ × ٨٠ سم

وفى رسم أخر يقدم الفنان ايقاعاً جميلاً لكتل معمارية مختزله بها قبه ضريح متعددة النوافذ ويتضح فى كتله القبة التمهيد لالتحامها بجسم المبنى الحامل لها بشطفات وميول.
رسم أخر يمثل كتله معمارية وجدار كبير يمتد بطول الرسم وأمامه مصطبه ومن فوقه مجموعة مندمجة من المبانى والأبراج.
رسم أخر يمثل كشك وأسوار من البوص تمتد من أذيلها ظلال مثلثه معبرة عن قيظ الظهيرة ، ثم كتله من الأرض الصخرية تتلوى تحت كتل المبانى متجهة إلى خارج التكوين وشريط من أكشاك وأسوار القش والجريد على بحيرة البرلس.
ورسم مجموعة اخرى من تلك الرسوم التى تجمع من الحساسية والأحكام موضوعها مراكب فى صفوف تربط بينها الحبال المنسدلة واتجاهات الخطوط ومن تلك المجموعة رسما بالغ التميز فى اختزاله المينيمالى وطابعة الشرقى كالرسوم الخطية اليابانية حيث العناصر متناثرة على منظر طبيعى ، وشبكة ترفع فى شكل قوسى. فى هذه الرسومات يعزف الفنان على الخطوط واتجاهات العناصر فى التكوين ، واختزال التفاصيل وأحياناً يستخدم بقع سوداء فى موقع محددة تحكم ميزان التكوين وفيها تكمن صياغة العناصر ومزاج التكوين فى لوحات هذا العام التى تضم مجموعة من مناظر المبانى الريفية ومجموعة من المناظر الخلوية والبحرية فى أحد مناظر المجموعة الأولى - يشتمل التكوين على أبراج الحمام وبيوت ريفية ولكنها لا تنطوى على نفس نزعة الأختزال الموجود فى الرسوم التحضيرية التى قدمنا لها فهى مكتظة بالكتل المعمارية متكتلة فى شرائط امامية واخرى خلفية وفيها ميولاً منظورياً مقصودا كالعدسة المنفرجة (wide angle) فى التصوير الفوتوغرافى مما يعطى نوعان من الحركية للمبانى على النسق الأفقى وعلى النسق العمودى فى أخذ تلك اللوحات بتلاعب الفنان بالمنظور فى وضعية بيوت الطمى وأبراج الحمام الأربعة التى تتقدم التكوين من الزاوية اليسرى تتقلص كتلها المخروطية إلى أعلى ثم على إمتداداتها بما يشبه دانات المدافع وبرج أخر خلف كتل المبانى عند الأفق مبالغ فى نسبته بالمقارنة بالمبانى المحيطة به حيث يمس الحافة العليا للإطار.
تكوين هذه اللوحة حلزونية أكثر منه مصفوفات الشرائط الافقية، حيث تلتف العناصر حول محور حلزونى خفى.
وقد بدأت "موتيفات" كالبلاليص والأوانى والقدور والجدران ذات الطابع النحتى والشرائط الممتدة من المبانى وتضاريس الأرض المتوترة والسماء المحايدة المنسحبة وتلعب الفتحات المعمارية كالنوافذ والطاقات دوراً رئيسياً فى توازن إيقاع اللوحة، يساعد على توحيد التكوين تلك المجموعة "المونوكرومية" ذات الطبيعة الأرضية ، الأوكركلون غالب والطوبى والبنفسجى والزيتونى مع الرماديات كما يستخدم الفنان تقنية الطبقات اللونية والكشط الناعم أحياناً كما فى معالجة عروق الأرضيات الصخرية.
تتسم تلك اللوحات بنوع من الشاعرية والصمت وهى بذلك تختلف كثيراً عن أي مرحلة من مراحل ابداع الفنان فى السنوات السابقة، فهى لوحات منظورية ، عناصرها ثلاثية الأبعاد وألوانها مونوكرومية متوافقة ليس بها أي مسحة من التكعيبية أو الزخرفية أو اللعب بملامس السطوح أو الكولاج، حتى أنى فى البداية وقبل التحقق من تاريخ إنتاجها ظننت أنها سابقة على الأعمال التى تنتمى إلى النصف الأول من الستينات.
وفى لوحة رسمها فى بحيرة البرلس بلونها الرمادى الذى يتشرب بالزرقه فى تصاعده إلى اعلى اللوحة ، وجزيرة صغيرة فى الجزء العلوى تصل بين الماء وبين السماء الزرقاء وفى أعلى الماء مركب شاحب يهيم فى فراغ كبير، وفى الجزء السفلى من اللوحة مجموعة شباك أقرب الى الخيام بلون بنى محروق وبداخلها خمسة مراكب كالجندول أمام مساحة مستطيلة تدخل بأحد أطرافها فى الكادر من الجانب الأيسر، المجموعة اللونية لهذه اللوحة أكثر نعومة رغم تواصل استخدام الفنان نفس المجموعة اللونية المونوكرومية باستثناء المساحة الزرقاء فى السماء باضاءتها الغامضة واللون الأصفر فى الجزيرة البعيدة.
وفى مجموعة اخرى من المناظر التى رسمها الفنان بعنوان (الطريق إلى بلطيم) نجدها تنتمى بصورة كلية الى فصيلة المنظر الطبيعى رغم خلوها أيضاً عن عناصر الكائنات الحية ، حيث تتعاظم مساحات المياه الممتدة أحياناً والجبال والوديان المتداخلة وخط الأفق يأخذ موقعاً مركزياً فى التكوين بينما تغلب العناصر المعمارية والنخيل دوراً هاماً فى التوازن الإيقاعي- ويظهر فى هذه اللوحات ميل الفنان الى التعبير عن الطريق المتعرج الأفعوانى الذى يتسلل بمنخفضاته السليمة، يخترق الفراغ الشاسع بين الهضاب والكثبان الرملية، بلونه الرمادى المميز تلعب تلك الطرقات المخترقة دوراً رمزياً فى التعبير عن العمق المنظورى بينما تقوم النخلات منفردة أو فى مجموعات متجاورة دوراً فى ضبط إيقاع اللوحات ومرة أخرى تتخذ تلك النخلات مظهراً زخرفياً رمزياً وكأنها قد نزعت من على نسيج أو جدار قديم ووزعت بحساسية عقلانية على مسطح اللوحة، فتحولت إلى ما يشبه النصب التذكارية المتحجرة.