FAROUK HOSNY

2011

# فاروق حسني

إعداد

**إيهاب اللبان**

ونحن بصدد استقبال الطرح الأخير من إبداعات الفنان "فاروق حسني"؛ نجد أنفسنا إزاء تحدٍ كبير، يتعلق بكيفية البحث عن أسلوب عرض، يصلح لملائمة الأسئلة التي يطرحها التجريد كفن مثير للخيال وباعث على التأمل، إضافة لما يتمتع به فن "فاروق حسني" من مميزات تصب في صالح قدرته الكبيرة على معانقة عين المشاهد وفكره معاً؛ محققاً لها الأقصى من المتعة البصرية والتجسد الجمالي، وداعياً إلى المراجعة والتساؤل وطرح الافتراضات.

ولا شك أن هذه الاعتبارات جميعها تفرض على من يتصدى لتنظيم عرض من عروض "فاروق حسني"، أن يحاول التسلح بالمعرفة الكافية والفهم لخصوصية التجريد، ولتفرد تجربته بين تجارب المنتمين لهذا الفن، الذي يقوم على الجوهر بأكثر مما يقوم على المحاكاة ومطابقة الواقع، فعلى منظم العرض في هذه الحالة أن يحاول الامتزاج روحياً مع لوحاته المتفرده، لكي يستطيع بالتالي أن يطرحها من خلال رؤية عرض تحتفظ بروح مضمونها، وتحقق علاقة من التواصل بين كل عمل من أعماله وبين ما يسبقه ويتلوه.

فالمسألة هنا لا تتعلق بتحقيق تناسق ظاهري بين الأعمال المعروضة فقط، وإنما تتعلق بنظام نحاول من خلاله قدر الاستطاعة أن نترجم روح الجديد الذي يقدمه "فاروق حسني" في معرضه هذا، محاولين الفهم، والاستمتاع، والحوار الجمالي.

**إيهاب اللبان**
مدير قاعة أفق

## مختارات مما كتب عن فاروق حسني

الناقد الأمريكي **دان كاميرون** ٢٠٠٧

الناقدة الأمريكية **جيسيكا وينيجر** ٢٠٠٠

الناقد الإيطالي **فينشينزو ماريا فيتا** ٢٠٠٨

الناقدة الأمريكية **ايرفين ليبمان** ٢٠٠٧

على الرغم من افتقادها لموضوع محدد، فإن لوحات فاروق حسنى قابلة للفهم من المشاهد على أنها تفسير تجريدي جاري لظواهر بصرية في عالم الواقع: مباني، مناظر طبيعية، أشياء بل وحتى الفضاء الخارجي. إيحاءات الأشكال تم التعبير عنها بتفاصيل كافية لاستيعاب ذلك الفراغ البصري حولها، و لكن ليس إلى حد الدفع بهذا التماثل إلى التطابق الحرفي. حتى فى وجود هرم في إحدى لوحاته الزيتية، فإنه يظل غامضا بما فيه الكفاية بالنسبة لنا لنتساءل عما اذا كان ببساطة ليس إلا مثلثاً مقلوباً فى الفضاء. وإن سلمنا لحسني، على أنه دلالة لهرم، فهي دلالة تتماهى إلى حد كبير مع وظيفة الهرم ذاته كرمز لقوى دنيوية تعمل في تناغم مع الإلهي.

حسنى يجسد القلق المبرر بشأن فئات التجريدي والتصويري، لأن اللوحة التجريدية لا تستحضر من مجرد تنسيق الألوان، الشكل والخط، حتى لو كانت تلك الأشياء تشكل أجزائها الرئيسية. على النقيض من ذلك، فإن اللوحة التجريدية تعرض متغيرات جديدة لتلك العلاقات الأساسية، مثل النسب الداخلية لمستطيل، أو الحوار بين قلب الصورة و حافتها. فهي حتى تعطيك الانطباع بأن العالم خارج اللوحة هو لحد كبير أكثر تجريدية عما هو الحال عليه، مما يضيف بعداً ميتافيزيقياً للتأويل البصري. لهذه الأسباب فإن اللوحة التجريدية يمكن أن تكون على نفس القدر من الواقعية مثل البيئة الموضوعة فيها، و فن حسني لدية القدرة على تضمين أى نوع من من البيئات البصرية المحيطة.

هذا و تعتبر العفوية جزء من الجاذبية الفورية التي تحظى بها لوحات حسني، حيث إن اللمسة الجريئة لفرشاته يعززها وابل من الإيماءات المرتبطة بها، أو المتناثرة ببساطة على سطح اللوحة كما لو كانت نتاج حدث عفوي. و بمجرد إبراز العناصر الرئيسية للوحة و إحداث التوازن الداخلي لها، فإن الفنان نادرا ما يحتاج لإضافة المزيد من التلميحات البصرية. حيث إنه إذا استبدل الإيماء بالمزيد من الوضوح فإن قدرة اللوحة على استثارة حقائق متعددة تتضاءل.

هذه العفوية يمكن أن تبدو كما لو كانت تفتقر الى أي تنظيم لعملية الرسم، و لكن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة. ففى جوهر الرسم التجريدي الذي اعتنقه حسني كل شئ يجب أن يحدث أو يتم تمهيدا لملامسة الفرشاة لسطح اللوحة، حيث إنه لا توجد هناك فرص أخرى أو هامش تصحيح لخطأ ما أو إمكانية محو هذا الخطأ، فنحن نرى فى نفس اللحظة كلا من عملية الرسم و الرسم ذاته، و انصهار الاثنين معا يجعل اللوحة محور اهتمامنا و جاذبيتها، حتى بعد أن تلاحظ أنها ليست لوحة لشيء ما. بمعنى أخر هي لوحة فى حد ذاتها، و مهارة حسني فى تمكين فنه من السعي نحو نقطته المرجعية يجعله رمزاً لجموح الخيال مع التواصل الأبدي بين ظواهر العالم الملموسة والعالم الذي يعيش فى أفكارنا.

**دان كاميرون**

مدير الفنون البصرية، مركز الفنون المعاصرة، نيواورليانز

يعتمد فن فاروق حسني على الكشف عن مسارات ذاتية داخلية مختلفة، والتي يشير إليها على أنها "إيقاعات"، من خلال وسيط هو الرسم.

ومن المهم أن ندرك أن هذه الذات ليست مصرية تحديداً أو فرنسية أو إيطالية، وإنما هي كل ذلك وأكثر.

حسني يسعى خلف النفس قبل أن تحصل على هويتها وطابعها الخاص، وخلف العواطف قبل تسميتها، وخلف المشاعر قبل أن يتم التحكم فيها. وهو بالبحث عن الجذور ومعنى الحسي، يتجنب العقلي لأنه مليء بالنيات. على الرغم من أنه يقدر أحيانا العقلي في أعمال الآخرين، ويقيم محاولات الفنانين الرواد في إدراك الحسي، إلا أنه يعتقد أن الفن لم يستنفذ بعد علاقته بالحواس.

وهو بينما يشير إلى مرجعيات تعبيرية مثل ميرو، وكاندينسكي، والوحشيين، وتابيس، بل وإلى بعض التعبيريين التجريديين الأمريكيين، إلا أن إشاراته تتعدى حدود هؤلاء إلى آفاق أبعد.

**جيسيكا وينيجار**
الاكاديمية والباحثة الأنثروبولوجية

لا يحدث إلا نادراً أن تقابل فناناً يقدر على المضي قدماً بمثل هذا الخطاب الفني عبر الزمن، وتلك هدية كبرى للجماعة الثقافية، مع التزاماته التي يضطلع بها على أعلى المستويات في الحياة العامة.

فاروق حسني ينتمي الى تلك الدائرة الصغيرة من الفنانين، وهو في الواقع، الفنان الأكثر أصالة: هو الذي اضطلع ببعض أهم المناصب في المؤسسات الثقافية المرموقة ببلاده، بما فيها منصب وزير ثقافة مصر.

ولكن ينبغي لنا أن نلاحظ على الفور؛ أن وجود هذه الأدوار المختلفة بشكل متزامن لاينبع من انتقائية عامة أو شكل معين من أشكال النشاط. فمهنة الفنان لها الصدارة قبل كل شيء في شخصية فاروق حسني- وقناعته الثابتة بأن الفن يطلق قوة رسائله، قبل كل شيء إلى مجتمع عاطفته في مجملها نقية، بحيث يمكنه الجمع بين الفن والإدارة الثقافية والحنكة السياسية.

رحلة حسني بين الفن والعمل تجعل المرء يفكر ثانية في شخصيات أخرى القرن العشرين الأخرى، التي جمعت بين الفن والعمل: الشاعر الرئيس سنجور، وأندريه مالرو الحائز على نوبل ومؤلف "قدر الإنسان" و"الأمل" ووزير ثقافة فرنسا فى أولى حكومات الجنرال ديجول.

لوحات فاروق حسني، وكما أشير من قبل، بها عنفوان لوحات "كلي"، وبها عقلانيتها الديناميكية الخاصة جدا، للتأكيد الدائم على روح الفنان القلقة والباحثة. حسنى هو الفنان الذي يبقى معاصراً بحق، والذي يصف الحداثة لا على أنها نبرة عالية، وإنما من خلال إبراز الصور التي تدل على تعقيد كامل دون حل.

**فينشينزو ماريا فيتا**

لوحات فاروق حسني مشبعة بالألوان الزاهية ومشيدة من عناصر الخط الدقيق، يبدو أنها تنبثق من الضوء المشرق النقي للبحر الأبيض المتوسط بمصر وطنه. مؤلفة في توازن رائع، وإبهام صوري، وديناميكية أطياف الألوان، لوحات حسني تتحدث لغة العالم الحديث.

ولد في ١٩٤٢ بالاسكندرية، مصر، درس حسني في أكاديمية الفنون الجميلة قبل تعيينه في منصب مدير قصر ثقافة الأنفوشي في منتصف الستينات، ثم انتقل إلى باريس في عام ١٩٧١ ليشغل منصب الملحق الثقافي ومدير المركز الثقافي المصري، وبعد ذلك إلى روما حيث قام بإدارة الأكاديمية المصرية هناك من ١٩٧٩ حتى ١٩٨٧. عاد بعدها حسني بشكل دائم إلى القاهرة عندما تم تعيينه في منصبه الحالي وزيرا للثقافة في مصر. وكان في كل الأحيان يتابع عمله كفنان، وأقام العديد من المعارض بالإسكندرية والقاهرة، فضلا عن العديد من المعارض الدولية في العديد من المدن مثل باريس، روما، فيينا، البحرين، الكويت، طوكيو، واشنطن ونيويورك.

مع مرور الوقت، تغير نمط فاروق حسني تدريجيا؛ من واقعية المناظر البحرية والمناظر الطبيعية إلى الثراء والجمال حيث الايقونية أقل ألفة. وبمناسبة معرض فاروق حسني في عام ١٩٩٩ بمتحف متروبوليتان للفنون، علق مدير المعرض فيليب دي مونتيبيلو على هذا التحول، حيث كتب "إن أعمال فاروق حسني تعكس المذاق الدولى واتجاهات الحداثة، ولكن صوره مغروسة دائماً بعلاقات الضوء واللون في وطنه".

نحن مدينون لفاروق حسني بالشكر لموافقته على إقامة هذا المعرض في فورت لودرديل وهيوستن. إنه لمن دواعي سرورنا أن نعرض لوحاته إلى جمهور جديد وتظهر معه الجانب المعاصر للفن المصري، الذي هيمن عليه إلى سنوات قريبة الوجود الطاغي للأسرة الثامنة عشر والملك توت عنخ آمون.

**إيرفين ليبمان**
المدير التنفيذي
متحف الفن - فورت لودرديل هيوستن

# «فاروق حسني» ٢٠١١... الغَوص إلى قلب المعنى

د. ياسر منجي

## ١- فضاء الظروف... (سوابق التاريخ وركام النصوص وتداخل السياقات):

ثمة حقيقة تاريخية بسيطة؛ يمكن صوغها على هيئة السؤال التالي: هل يُعَد المبدع/ السياسي ظاهرة غير قياسية في تاريخ الظواهر الإبداعية؟ أو بصيغة أكثر تحديداً: هل يمكن اعتبار «فاروق حسني» بِدْعاً من المبدعين، لجمعه بين الإبداع الفني والعمل السياسي؟

يبدو أن التاريخ يدّخر رأياً مغايراً؛ فاستنطاق سجلّاته سرعان ما يكشف عن قائمة مطولة، تتضمن أسماء لامعة لنابهين مبدعين من جنسيات وثقافات شتى، انغمسوا بشكل أو بآخر في الشأن السياسي، غير أن انغماسهم هذا لم يحُل دون بروزهم في مجالات من الإبداع والفكر، خلّدت أسماءهم على نحوٍ فاق ما تمتعوا به من شهرة كانت قرينة اشتغالهم بالسياسة، ورَسّخت ذِكرِهم في صفحات التاريخ بوصفهم مبدعين في المقام الأول، ومن ثم لم تنشغل الدراسات النقدية الجادّة، التي تناولت أعمالهم بالتحليل – إلا في القليل المتخصص منها – بإعلاء السياسي على حساب الإبداعي في سِيَرِهم.

والثابت على هؤلاء جميعاً، كما هو معلوم للكافة، أن تراثهم الإبداعي ومنجزاتهم الفكرية، ما زالت شُغلاً للدارسين والنقاد والباحثين، ومادة للدراسات الضافية والاكتشافات الطازجة.

ومن أهم العقبات التي تقف في طريق من يروم الكتابة عن فن «فاروق حسني»؛ غزارة الكتابات التي سبق وأن تناولت أعماله، في عشرات المناسبات السابقة، والتي دبّجتها أقلام عدد كبير من النقاد والصحفيين والمثقفين – سواء من المصريين أو الأجانب – منتِجةً ركاماً من النصوص التي تتفاوت من حيث مستوى التناول وعمق التحليل، غير أنها كثيراً ما تمَثّل تحدياً لمن يشرع في نقد أعمال «فاروق حسني»، من حيث وجوب الاطلاع على المتاح منها، لتوخي عدم الوقوع في تكرار ما سبق وأن قيل، وكذلك للاشتباك الجدلي مع بعض الرؤى المعتسفة، التي كثيراً ما حمّلت أعمال «حسني» ما لا تحتمل من تأويلات فضفاضة، كثيراً ما أتت أسيرة التداخل بين إنجازاته الثقافية العامة وإنجازاته الإبداعية بوصفه فناناً فرداً؛ وقريبةً من ذلك الكتابات التي تحاول تلَمُّس النقلات المرحلية في أعمال «فاروق حسني» الفنية؛ عن طريق ربطها بتطوراته على صعيد العمل العام، ابتداءً من تخرجه في كلية الفنون الجميلة بالإسكندرية عام ١٩٦٤، وعمله بهيئة الاستعلامات بالقاهرة، ثم مديراً لقصر ثقافة «الأنفوشي»، ثم ملحقاً ثقافياً بالسفارة المصرية بباريس من ١٩٧١ إلى ١٩٧٨، ثم مديراً لمديرية الثقافة بالقاهرة وثقافة الطفل، ومكوثه في روما وكيلاً فمديراً للأكاديمية المصرية، وأخيراً عودته في أكتوبر من عام ١٩٨٧ ليكون وزيراً، فتجد من بين النقاد من يحدثك عن أعمال «فاروق حسني» (حين كان ملحقاً ثقافياً)، أو من يحلل مرحلة فنية له (استغرقت فترة إدارته للأكاديمية)، ناهيك عمن تخصصوا في تحليل أعمال (الوزير).

وأحياناً ما تحاول بعض هذه الكتابات ربط بعض تجاربه الحياتية العارضة؛ بالرموز والعلامات البصرية التي يعتمدها في صوغ أعماله ويُضَمِّنها في بِنيَتها؛ ومن ذلك ما ذهب إليه الناقد الراحل «أحمد فؤاد سليم» (١٩٣٦- ٢٠٠٩)؛ في رؤيته

لمعرض «فاروق حسني» المقام عام ٢٠٠٦، بعد أزمة أعقبت تصريحه برأي شخصي أثار حفيظة بعض التيارات، وهو ما رآه الناقد إعلاناً للانتصار على مهاجمي (الوزير) الفنان، مفسراً الوحدات الهندسية والرموز البصرية الواردة في الأعمال، وعلى رأسها الشكل المثلث – والتي هي من الأصل شفرة بصرية ملازمة لـ«فاروق حسني» – بأنها علامات للنصر وتجاوُز الأزمة، وواصفاً المستطيلات في لوحاته بطاولات الخبز البلدي، معتبراً ذلك نبشاً في التراث المحلي، (راجع: أحمد فؤاد سليم: «فاروق حسني»؛ من زمن الاعتكاف إلى معرض التمرد، جريدة القاهرة، العدد ٣٥٤، ٢٣ يناير ٢٠٠٧).

وحول هذه الظاهرة يقول الناقد الفرنسي «ميشيل نوريدزاني» Michel Nuridsany، بمقال له عن «فاروق حسني»، نُشِر بجريدة «الفيجارو» Le-Figaro: «لقد قرأت – مع بعض الدهشة – قليلاً من النصوص التي كُتِبَت عن فاروق حسني، والتي نوقِشت فيها (مصر) بأكثر مما نوقشت أعماله. هل يمكن أن يكون ذلك بمثابة عودة للنقد الماركسي، الذي يجعل من الفنان نتاجاً لعصره، وطبقته، وثقافته، مانحاً القليل من الاعتبار لشخصيته المتفردة؟ أم تراه اتجاهاً ليبرالياً، يرى الفنان مندوباً عن أمّته، شأنه في ذلك شأن الملاكمين، ولاعبي التنس، وكرة القدم، وألعاب القوى، الذين يخوضون غمار المباريات، وأفكارهم متعلقة بأعلام بلادهم، وأيديهم فوق قلوبهم، مستمعين إلى أناشيدهم الوطنية؟».

في المقابل؛ داوم عدد كبير من نقاد «فاروق حسني» الأجانب في كتاباتهم، بإلحاح كبير، على إقحام الخلفية التراثية الشرقية والبيئة الصحراوية؛ باعتبارهما منطلَقين فكريين وبصريين لأعماله، وهي علة أراها موازية لعلة (هاجس الوزارة)؛ الكامنة في كثير من نصوص نقاده المصريين. ويبدو أن النظرة الثقافية العامة للغرب تجاه الشرق، المحمّلة بتراث من «الغرائبية» Exoticism و«الاستشراقية» Orientalism، وفكرة التصَحُّر، تقف دوماً دون تحرر الناقد الغربي، حين يتناول بالتحليل تجربة فنان مثل «فاروق حسني»؛ قادم من ثقافة مغايرة، لكنه يمتلك من انفتاح الوعي ما يتيح له لياقة اختيار نهج إبداعي غربي المنشأ في الأساس. وكأن النقاد الغربيين هنا يطرحون (تصوراتهم) الخاصة عن الشرق وثقافته، بأكثر مما يطرحون قراءة تأويلية متجردة لأعمال «فاروق حسني».

نجد مثل هذه القراءة (التراثية الصحراوية) لدى «إنزو بيلارديللو» Enzo Bilardello في قوله: «... ذهب الفراعنة الساطع هو المجاز الدال على اتساع الصحراء ذات الرمال والصخور، وضوء ظهيرة لايذوي أبداً مهما دارت الفصول. قاهرة المعزّ، بمساجدها الرمادية، تبدو قد اتسعت بثبات مطّرد، تحجُّر عفوى لمساحات واسعة من الأرض، لون الذهب المنطفيء.... فنان يستطيع أن يعيد، خلق السماء المتقلبة لباريس أو روما ويضعها على حافة الصحراء».

ومشكلة هذا النوع من القراءة لأعمال «حسني»؛ أنها تُغفِل أثر البيئة الجديرة حقاً بالالتفات، والتي كان لها أبعد الأثر في تفجير الرؤى البصرية الهادرة، التي داوم على إدهاشنا من خلالها في أعماله، ألا وهي البيئة البحرية والساحلية، تلك التي تشَرّبَها وتشَرّبَته حتى صارت لاوعياً ثانياً يمتَح منه تكوينات أعماله وأخيلته الصوَرية، والتي أسفرت عن ظهور تجارب كاملة، تتفجر أعمالها بزَبَدٍ فوّار، وتتهادى على صفحات مسطحاتها التصويرية مراكب تتبع حدّس اللون وتسترشد ببوصلة الخطوط، كما سنرى في استعراض مرحلتي الثمانينيات والتسعينيات لديه. و«فاروق حسني» بمقتضى نشأته الأولى (بحريٌّ) حتى النخاع، تستشعر في حضرة كثير من أعماله أنه يضعك في قلب تجربة سبق وأن اختبرها هو، تجربة يكتسحك فيها هدير أمواج عاتية اختزن عنفوانها في قلبه، وتستنشق معها هواءً بحرياً متبّلاً باليود، تزفره ذاكرة رئتيه السكندريتين، ليعصف أحياناً بطبقات عجائنه اللونية، فتتكتل وتنكمش وتقشعر في مواضع الحجب والإعتام، وليرقّ أحياناً أخرى فيمنحها هُدنة للاسترسال والتأوُّد والشفافية. تجربة تتناوبك فيها أحاسيس البرودة، والرطوبة، والحرارة، ويقرع سمعَ عينيك فيها نشيش رذاذ الموج، وتَقَصُّفه الراعد حين يرتطم متكسراً على صخور الساحل. تجربة ترفرف فيها بصيرتك البصرية مع ذكريات «فاروق حسني»، حين كانت عيناه تتابعان تحليقاً حُراً لنوارس، تشق في صفحة السماء البحرية خطوطاً حركية، تتبع نزق

أسهم غير منظورة، انفلتت من عقال أقواس السحب لا تلوي على وجهة محددة. تجربة يغزوك فيها عنف الرياح، وجنون النَوّة، وتُخاتلك فيها حصيرة البحر في أيام ركوده، ثم لا تلبث أن تقشعر موجةً وامضةً باللون، لتبوح لعينيك بسر الجَمال الذي ما برح يراود فتى الإسكندرية.

وإن كان لبيئة أخرى – غير البيئة الساحلية – من أثر على رؤى «فاروق حسني» البصرية؛ فإنما يكون ذلك لطبيعة مصر الجغرافية ذاتها، باسترسالها المنبسط وطوبوغرافيتها السهلة المسترسلة، وخصوصاً جغرافيّة مصر العليا، التي تهيمن عليها الائتلافات المتوازية لخطوط النيل والجبل، ومن بينهما شريط الأرض المزروعة، وهو ما يجد معادِله البصري لدى «حسني» في انفساح مسطحاته – حتى صغيرة المساحات منها – أمام الرؤية، وهيمنة الفراغ كقيمة منشودة في ذاتها، والاسترسال الوئيد للخطوط الحاكمة، والفاصلة، والمُرشِدة، التي تتردد أصداؤها الخرائطية ضمن المسافات والأبعاد في لوحاته، تلك التي تمتلك من سطوة الإيهام ما يأسرك في إيحاء انفلاتها من إطاراتها المادية، بذات القدر من التحرُّر الذي أفلت به مبدعها من سطوة الأُطُر الفنية التقليدية.

وإن كان للتراث من فعلٍ وأثرٍ في صياغات «فاروق حسني»؛ فإنما يكون من بوابة الجيزة، حيث مَجمَع الخلود الهرمي، باشتقاقاته المثلثية التي تواشجت – وما تزال – في فضاءات لوحاته، حتى صار حضورها علامة سيميوطيقية تكتنز دلالات التجذُّر التاريخي، متجاوزة محض وجودية الصورة، إلى سديم الرمز الحامل لكل الاحتمالات. وهو إذ يتغنى في توليف تلك النوتات النغمية المثلثية، لا يفوته أن يفُلّ من حدة حدودها الباترة، وأن يكبح جموحها نحو التسامي، وأن يؤجل حتمية الصعود المنغرسة في أصل هيكلها المدبب (شكل رقم ١)، وذلك بأن يمزج هندسيتها الباترة بليونة عضوية، تُحوطها وتغلفها في خطوط عفوية، تستمد نزقها وتلقائيتها من أدائه المباشر وحركته الجسدية خلال التحامه المحموم باللوحة. وهو في خطوطه العضوية تلك يحيل إلى انثناءات وبروزات مقبّبة، قد تجد لها معادلاً شرعياً في انثنائة الكتلة الرهيبة لـ«أبي الهول» في هجعته الأبدية، فمن هنا يتبرر التناقض المتوتر في حضور الهندسي والعضوي معاً في أعماله، ومن هنا يكون ائتلاف الطبيعة بالطبيعة حين يضمهما التنوّع في البيئة المصرية، لينسجم الجميع في منظومة لا تنضب تجلياتها في أعمال «فاروق حسني»، البعيدة كل البعد عن أي تصَحُّر مزعوم.

١- فاروق حسني - أكريلك على توال (١٢٠×١٥٠) ٢٠١٠

بل إن من النقاد الغربيين من يذهب في تأويل أعمال «فاروق حسني» شوطاً أبعد؛ فيجمع إلى افتراض أثر البيئة (الصحراوية) اقتراحاً، بحضور المرجعية السَلَفية للفن الإسلامي والخط العربي فيها!!، وهو ما يذهب إليه «جيوفانّي

كاراندينتي» Giovanni Carandente بقوله: «وفاروق حسني فى مقدمة أولئك الفنانين، الذين يجمعون إلى جانب منابتهم الشرقية الأصلية ثقافة عربية عميقة، تضيف إلي جذور السلف المتأصلة، والنابعة من الإسلام، شجرة الحضارة الغربية اليانعة في فن التصوير.... وفن فاروق حسني في التصوير علي ما ينطوي عليه في بعض الأحيان من سحر القمر في الصحراء، ووميض النار كأوقات الغروب فوق النيل، أو رموز الخط الكوفي المبهمة والعسيرة القراءة، أو التعاريج المنسابة في سمو في ثنايا الخط العربي... والتجريد عنده أسلوب إضافي للبقاء داخل الأطر الإسلامية...». ويجاريه في هذا الاعتقاد «ماريو بينيلوبي» Mario Penelope بالقول: «بفطنة وحكمة؛ يوفّق فاروق حسني بين تعاليم القرآن القاضية بحُرمة التجسيد الأيقوني، والثقافة الفنية الغربية، التي استوعبها وأعاد صياغتها بشكل مستقل أثناء إقامته بباريس وروما. ولا يمكن النظر لحسني باعتباره فناناً تجريدياً فقط، بما أنه يعمل في منطقة من الخبرة الفنية الإشارية، معبراً من خلالها عن واقع مُرَمّز، ممتزج بذاكرة مهضومة ومتناغمة لمناظر (صحراوية) من بلاده، وعلامات خطية من لغته المكتوبة».

وهذه في اعتقادي نظرة غريبة؛ إذ أنها – إلى جانب انطلاقها من فكرة الإكزوتيكية الشرقية، وتأكيدها العجيب على (صحراوية) مصر – تصر على ربط تجريديات «فاروق حسني» بمنطلقات التجريد الإسلامي الزخرفي والخطي، برغم الفارق الجذري الذي يفصل مقولات التجريد الإسلامي التنزيهية التي تستبطن فكرة المقدس، عن الاحتفالية البصرية والدفق الانفعالي، اللذين يتضمنهما جوهر «التعبيرية التجريدية» Abstract Expressionism، التي تُصَنّف أعمال «فاروق حسني» ضمن إطارها العام، وكأن اختيار «حسني» للتجريد منهجاً؛ لا يتجاوز من وجهة نظرهم قراراً منه بتحاشي تصوير المتجسّد، بناءً على قناعات تمثّل امتداداً لفكرة كراهة تصوير المُشَخّص!!، وهو تصور تعوزه المصداقية جملة وتفصيلاً؛ فالمتابع لتجربة «فاروق» منذ بدايتها حتى الآن، لن يخطئه يقين الشعور بلفحة الحياة المُزَغرِدة في جنبات لوحاته، فهو وإن كان اختار التجريد طريقاً ومنهاجاً، إلا أنه اختيار تستشعر من فرط تدفق صاحبه؛ أنه نتج عن فرط حيرة في اكتشاف طريقة للاستحواذ على طاقة الحياة، فكأنما هو اختيار يكشف عن قناعة رسخت لدى «فاروق»، قناعة بعجز الأساليب التشخيصية عن تمكينه من حيازة مسرات جميع ما يطوله شغفُ عينيه، فهو لا يطمح إلى أقل من التهام الحياة واحتساء ثمالتها، وكيف يأتي ذلك من باب نقل مشهد الواقع؟ وكيف يتحصل من مطابقة قشرة الصورة؟ إذن لابد من إعلان عجز الأساليب التشخيصية، وفتح أبواب البصيرة على مصاريعها أمام فورة التجريدية، وهو ما حدث عام ١٩٦٩، ليتكرّس فنه من لحظتها وإلى الآن، أنشودة من فيض الحياة، يتغنى بها على مسامع الحياة، شاكياً إليها توقه العارم للذوبان في الحياة.

فالنظرة التي ترى في فن «فاروق حسني» تدشيناً لتقاليد التجريد الإسلامي، لا تعدو إذن أن تكون برأيي محض مغالطة نتجت عن عدم التدقيق التأملي في جوهر أعماله، وعن عدم الاستقصاء البحثي في الجذور الثقافية، وهو ما ظهر بوضوح في استحضار «بينيلوبي» لتعاليم القرآن، في معرض حديثه عن فكرة حُرمة التجسيد الإسلامية، فهي فكرة لم ترد بتاتاً في أي موضع من النَصّ القرآني، وإنما هي وليدة تراث السُنّة النبوية مُمَثّلة في بعض الأحاديث، الأمر الذي يطرح قضية واجبة النقاش؛ بشأن الإشكاليات التأويلية التي قد تنجم عن تناول بعض النقاد أعمالاً، لفنانين ينتمون إلى فضاءات ثقافية مغايرة.

لكن يبدو أن هذه النظرة التي تحلل أعمال «فاروق حسني»، في إطار مرجعية إسلامية وشرقية، بل وخطيّة كتابية أيضاً، لا تجد إجماعاً في صفوف النقاد الغربيين أنفسهم، فها هو «نوريدزاني» مرة أخرى؛ يُعارض هذا الرأي في مقال «الفيجارو» نفسه، ذاهباً إلى نتيجة عكسية تماماً بقوله: «دعوني أعبر عن امتناني لفاروق حسني؛ إزاء عدم تأسيسه فنه التجريدي على مرجعية نَصّيّة عربية (حروفية)، كما سبق وأن فعل عدد كبير من فناني منطقته العربية...». ثم يُعَرِّج من جديد على فكرة التصنيف الإقليمي للفنانين، مفنّداً إياها بقوله: «لدى نقاد الفن ومؤرخيه عادة مزعجة، لكنها لا تتطلب جهداً؛ تتمثل في عدم النظر إلى الفنانين وفق مصطلحات المدارس والحركات الفنية فقط، وإنما أيضاً وفق أصولهم الوطنية».

الرأي نفسه تتبناه الأنثروبولوجية الأمريكية «جيسيكا واينجار» Jessica Winegar؛ التي تختلف مع معظم نقاد «فاروق حسني» – شأنها في ذلك شأن «نوريدزاني» – حول ما يذهبون إليه من مركزية البيئة المحلية في أعماله، ومن هيمنة الثقافة الشرقية على منطلقاته الفكرية؛ وهو ما عبّرَت عنه بقولها: «حسني.. أقرب إلى جماعات الفنانين المصريين؛ الذين يُقارِبون المعضلة، لا من حيث هي مفاضلة بين الشرق والغرب، ولكن من حيث هي جزء من سياق عام، يتابعون فيه مشروعاتهم الفنية الفردية. فاروق حسني أحد الفنانين الجديرين بالرصد، ممن تجاوزوا المعضلة التي توجّه معظم النشاط في واقع الفن المصري المعاصر. فهو كمصري يرى نفسه متأثراً بطبيعته وبخلفياته وبيئته، غير أنه كفنان، يشتبك مع التراكم الفني والإمكانات المتاحة في العالم كله. ومن هذه الزاوية فهو لم يتقيد بالجدل المحلي».

ولعله أن يكون فيما سبق عرضه شريحة تلخيصية، للتدليل على ما ذهبنا إليه من مغالاة بعض النقاد الغربيين، في سياق تأويلهم لإبداع «فاروق حسني»، بالتعويل على افتراض أولوية أثر البيئة المحلية والثقافة الشرقية عليه، وبياناً لنوعية النصوص الخلافية والجدلية التي تتراكم بالعشرات، لتقف حائلاً دون من يطمح إلى تقديم رؤية طازجة لفن «فاروق حسني»، لا تحكمها القوالب الجامدة، ولا تهيمن عليها أفكار سابقة التجهيز، كادت أن تلتصق بإبداع الرجل؛ بوصفها (نصوصه الشارحة الرسمية)، بينما هي لا تعدو في حقيقة أمرها أن تكون اجتهادات، قابلة للمراجعة والاختلاف، بل والتفنيد أحياناً، فضلاً عما تقودنا إليه من قناعة أظنها باتت مثبَتة؛ تتمثل في قابلية أعمال الفن التجريدي لحمل الرؤية ونقيضها، حتى في كتابات نقاد غربيين متخصصين، يُفتَرَض أنهم على بصيرة من أمرهم فيما يتعلق بطبيعة التجريد المراوِغة، وهو ما يقودنا بدوره إلى إشكاليات أكثر التصاقاً بخصائص التجريد ذاته، باعتباره منطلقاً بصرياً يؤسس عليه «فاروق حسني» أطروحاته الإبداعية.

## ٢- إشكاليات التجريد وغواية التأويل:

أما الظرف الثالث الذي يكتنف سياق إبداع «فاروق حسني»؛ فهو دوران ذلك الإبداع في فلك «التجريد/ الفن التجريدي» Abstraction/ Abstract Art، الذي ما زالت الذائقة العربية في عمومها متخبطة في حسم موقف نهائي منه، ومترددة في التعاطي معه وفق أشراطه الجمالية الخاصة، برغم الادعاءات المتواصلة التي تحاول الإيحاء بعكس ذلك، وبرغم كون قطاع كبير من المنتمين لهذه الذائقة؛ ممن يسري عليهم حكم الانخراط في فئة المثقفين، وبرغم مضي ما يزيد على ثلاثة أرباع قرن على حلوله ضمن الفضاء التشكيلي العربي. وقد بلور «مختار العطار» (١٩٢٢- ٢٠٠٦) هذه الإشكالية، عندما وصف أثر افتتاح المعرض الأول لـ«فاروق حسني» بالقاهرة، عقب عودته من روما قائلاً: «كان حدثاً غير عادي حين عرض الرسام الملوّن فاروق حسني لوحاته اللاشكلية لأول مرة في قاعة السلام منذ بضعة أعوام كانت شيئاً يختلف عن السياق الإبداعي الذي يغمر معارضنا منذ بدأت حركة التحديث علي يد السيرياليين في منتصف الثلاثينات... كنا نعلم أن التلوين اللاشكلي ظهر في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية (١٩٣٩ – ١٩٤٥) وشاهدنا نماذجه في المراجع والقواميس، لكننا لم نكن عايناه بين رساميا الملونين أصحاب الإتجاه التجريدي . كانت لوحات فاروق حسني كالطيور الغريبة بين أعمالهم، إلا أنها إتسمت بالغموض والجاذبية والتأثير الطاغي الذي يثير الخواطر ويستفز الخيال ويوحي بمالم يخطر علي بال».

وبغض النظر عن توصيف «العطار» لـ«فاروق حسني» بـ(الرسام الملوّن)؛ ذلك الوصف الذي يلقي ظلالاً جدلية على فكرة «الفن اللاشكلي» Art Informel برمتها، معيداً إياها إلى أولوية الرسم – بوصفه مهارة محاكاة مرأى العالم – وهو ما طمح روادها للخلاص من سطوته، بل وللخلاص مما سبق وأن أرساه «كاندينسكي» Wassily Kandinsky (١٨٦٦- ١٩٤٤) أبو التجريدية نفسه؛ من حضور اللوحة التجريدية بوصفها إعادة خلق لمفردات العالم، لا صورة منعكسة

عنه؛ أقول: بالرغم من ذلك، تظل لشهادة «العطار» على انطلاقة «فاروق حسني» الأولى أهميتها، ودلالتها في توصيف المشهد الفني المصري وقتها، وكيفية تقَبُّل متلقي تلك الفترة – بل وكثير من المحسوبين على الوسط التشكيلي – هذا النوع من الصيغ الإبداعية، التي تتخذ من فعل الفن مرجعية لذاتها، لا تأويلاً لمرأى الموجودات.

ربما يكون هذا السياق الظرفي هو المسؤول الأول عن إحجامي لسنين عدة؛ عن تناول أعمال «فاروق حسني» بالتحليل والدراسة، إلا أن معرضه الأخير، المقام حالياً بقاعة «أفق»، كان مناسبةً كسرَتْ الحواجز، التي كانت قد رسخت بحكم التعود، لتدفعني دفعاً إلى التمادي في تأمل الأعمال الذي حفل بها هذا المعرض، بغرض اكتناه سر التغيير الذي طرأ على إبداع «فاروق حسني»، ليكفل إفراز مثل هذه الأعمال التي أتت – برغم انتهاجها لذات الخط والأسلوب الذين درج على تبنيهما، كإطار عام لتجربته التي نيّفَت على الأربعين عاماً – مغايِرةً روحاً، ومتشحة برصانة متمكنة لم تَعدَم ألقاً شفيفاً، انتزعها من ذلك الأفق المتماس مع الكونية الرحبة؛ ليسلُكها في أفق من تؤدة الأستاذية حين تمارس استبطان ذاتها، مما أثار لديّ قصديةً تأملية، أقرب إلى الاستمتاع بتلك اللحظات الشاردة، التي تهب على الوجدان فيها فيوضات من المعرفة الحدسية، فصارت خلاصاً من ارتباكات إحجام قديم.

## ٣- موقع «فاروق حسني» من المشهد التجريدي؛ المراحل، والتحولات، والمرجعيات:

لا يمكن الحديث عن تجربة «فاروق حسني» في معرضه الحالي، ولا فهم التحول النوعي الذي سجله فنه من خلالها؛ دون التطرق أولاً إلى استعراض مُجمَل تجربته السابقة، وتلَمُّس مَواطن التحول المرحلي التي مرّ بها، ولا دون فهم الروافد الفكرية والمرجعيات البصرية، التي كانت بمنزلة مخزون صُوَريّ، اكتنزته مخيِّلة «فاروق حسني» الثرية، ضمن ما اكتنزته من ثقافة فنية موسوعية، أجّجها توقه العارم لفعل الفن، ورغبته المشبوبة في صقل أدواته التقنية؛ فكان أن طَفَرت إشاراتٌ من هذا المخزون، وعلاماتٌ من تلك المرجعيات – على تفاوت زمني – لتمارس الجدل مع رؤى «فاروق» البصرية، وليمعن هو بدوره معها في ممارسة نزق التطويع والتحوير وإعادة الصياغة، باحثاً خلال ذلك عن نغمته الفارقة، ومفتشاً عن طابعه المميّز، الكامن في رحم الاحتمالات.

والمدهش حقاً أن أياً من الدراسات والمقالات النقدية؛ التي تناولت أعمال «حسني» أو طرفاً منها بالتحليل سابقاً، لم تلتفت إلى أثر المرجعيات البصرية على التطور الأسلوبي لـ«فاروق حسني»، ولا إلى حضورها التحريضي في بعض النقلات المهمة، واللحظات المفصلية، التي كانت مفتتحاً لدلوفه بعضاً من محطاته المرحلية المميزة، اللهم إلا في عدد قليل من المقالات، التي لمّحت بذلك، مكتفية بذكر بعض أسماء لتجريديين غربيين، أوردتهم على نحو سردي مقتضَب، وفي سياق عبارات مختصرة عن فكرة التجريد في عمومها، أو عن خصائص التعبيرية التجريدية في مجملها، وهي ظاهرة أراها هاضمة لكثير من حق الرجل؛ إذ هي تُظهره بمظهر الفنان الذي بزغ على نحو مفاجيء في فضاء التجريدية، دون تأسيس على سوابق مرجعية تُدَشِّن منطلقاته وتُمنطقها وتبررها، وبالتالي فهي تحرمه، وتحرم متابعيه ومحبّي فنه – بل وتحرم دارسي الفن وقراء تاريخه من الأجيال القادمة – من إدراك موقع «فاروق حسني» من المشهد التجريدي، على المستويين المحلي والعالمي، وإدراك مساهماته القيمة في تطوير رؤى وصياغات، قد تكون اقتُرِحت من لدن آخرين لم يوفوها حقها من التطوير، وإدراك لياقته التركيبية وطواعية مخياله البصري، في التعاطي مع المطروح التجريدي العالمي، على نحو قيّض له أن يحاوره بصرياً من موقع نِدّيّة، مستفيداً من إمكانيات التناص، والتضمين، والتحوير، والحذف، والإضافة، حتى وصل إلى صياغات طازجة حملت طابعه الفارق، وصارت علامة إشهارية لآجُرّوميّته البصرية التي لا تخطئها عين.

وأعتقد أن من أحجموا عن التطرق لهذه الزاوية من زوايا (التكوين) الأسلوبي والصياغي لدى «فاروق حسني»؛ قد ظلموه من حيث أرادوا تنزيهه – وهو ما يربطنا مرة أخرى بإشكاليات الكتابة النقدية التي بحثناها في صدر هذه الدراسة – متناسين أن مسألة الفعل الجدلي مع السوابق المرجعية؛ أمر حتمي يميز الظاهرة الإبداعية بعامة، إذ من البديهي أن ينشغل المبدع بنتاجات سابقيه، فيتأملها، ويستبطنها، ويتمثّلها، ويحاورها، وقد يعيد صياغتها أو ينسج على نهجها، وهو هنا يكون أصيلاً بمعيار صدقه في الانفعال وضراوته في جدل مرجعياته، لا بمعيار التأسيس على فراغ ممحوّ الذاكرة. والمثال الأشهر في تاريخ الفن التشكيلي؛ لمن فجّروا هذا الفعل الجدلي البصري، المؤسّس على سوابق مرجعية، هو «بيكاسو» Pablo Picasso (١٨٨١- ١٩٧٣)، الذي أبدع عدداً من أروع أعماله وأشهرها، تأسيساً على جدليات تقنية وأسلوبية، مارسها مع أعمال فنية شهيرة، سبق وأن أنجزها مبدعون لا يقلون عنه شهرة. ففي الفترة ما بين عامي ١٩٥٤ و١٩٦٢؛ بدا «بيكاسو» واقعاً تحت سطوة رغبة عارمة، في تحليل أعمال عدد من سابقيه، وتفكيكها، وإعادة صياغتها من جديد وفق رؤيته الخاصة. ولعل أشهر محاولة له في هذا الصدد أن تكون ماثلة في عمله «وصيفات الشرف» Las Meninas؛ الذي أبدعه عام ١٩٥٧ تأسيساً على رائعة سَلَفه الأسباني «فيلاسكيز» Diego Velazquez (١٥٩٩- ١٦٦٠)، وهو نفسه الفنان الذي كان هدفاً من قَبْل لتناص بصري آخر، لا يقل شهرة عن جدلية «بيكاسو»، ألا وهو إعادة صياغة الآنجلو-أيرلندي «فرانسيس بيكون» Francis Bacon (١٩٠٩- ١٩٩٢)، لصورة «البابا إنّوسينت العاشر» Pope Innocent X، التي أبدعها «بيكون» عام ١٩٥٤، تأسيساً على رائعة أخرى لـ«فيلاسكيز»، تحمل الاسم نفسه.

ومن قَبْل «فاروق حسني»؛ كانت إبداعات المحسوبين على تيار التجريدية المصرية، تدين في قسط كبير من تطورها لمصادر إلهام، وجدت ضالتها أحياناً في المزاوجة التركيبية بين مذهبين أو أكثر، أو في المراوحة بين الأساليب والمناهج؛ ومِن ذلك أعمال «رمسيس يونان» (١٩١٣ – ١٩٦٦)، التي راوحت بين التجريدية والسريالية، وأعمال «فؤاد كامل» (١٩١٩ – ١٩٧٣)، التي انهمك من خلالها في استجلاء إمكانات «التصوير الحركي» Action Painting واسترسالات «التبقيعية» Tachism/ Tachisme، وبحث «صلاح طاهر» (١٩١١- ٢٠٠٧) في التوفيق بين جوهر الشكل المجرد وحضور الصورة، ضمن مقولات التصوف العرفاني والحروفية معاً، ولصوق (كولاج) Collage «منير كنعان» (١٩١٩- ١٩٩٩)، التي انشغل فيها باستنطاق التوترات الجمالية من رحم التجريد الهندسي. ولعل أقرب هؤلاء الأربعة إلى جوهر نهج «فاروق حسني» أن يكون «فؤاد كامل»، الذي حملت أعماله زخماً من انفعال فيّاض، شأنها في ذلك شأن أعمال «فاروق»؛ التي تتفجر في معظمها بطاقة عارمة، تتردد أصداؤها في أبعاد مسطحاته التصويرية، وتتجاوب منعكسة على حواف أشكاله الطليقة النزِقة.

وعلى الرغم من أن البعض يحلو له أن يذكر كلاً من والد التجريدية «كاندينسكي» Wassily Kandinsky (١٨٦٦- ١٩٤٤)، و«كلود مونيه» Claude Monet (١٨٤٠- ١٩٢٦)؛ في معرض المقارنة بـ«فاروق حسني»، إلا أنني أجدها مقارنة في غير محلها، فبالرغم من براعة «حسني» التلوينية غير المنكورة، واشتمال أعماله على بلاغة لونية آسرة، إلا أن الاستدعاء السهل لـ«كاندينسكي» و«مونيه» للمقارنة به في هذا الموضع، تعتبر اعتسافاً يطيح ببعض الاعتبارات المهمة، فبالرغم من حضور «كاندينسكي» ضمنياً – لسَبْق الريادة – في أعمال جميع من غزلوا على منواله وتفرعوا عنه، إلا أنه كان أكثر انشغالاً بتوشيَة المسطح التصويري، ومعالجة مفرداته البصرية بمنطق معالجة الرصائع، فضلاً عن نزوعه لتشبيع مساحاته لونياً وخطّياً، وكذلك كان حال «مونيه» في سعيه لإعلاء الزرْكَش الضوئي وفق نهج «التأثيرية» Impressionism، على نحو اقترب كثيراً من منطق الزُخْرُف الجهير، وهو ما يقابله لدى «فاروق حسني» حضور كاسح للفراغ، باعتباره سُلطة مقرِّرة ومَتْناً أساسياً، فضلاً عن تعويل أعماله على الطاقة الحركية، سواء منها الكامنة في الأشكال أو المنبعثة منها والمنفلتة من إسارها، وهو نفسه السبب الذي بمقتضاه تختلف أعمال «حسني» كثيراً عن أعمال كثيرين غيره، من المحسوبين على تيار التعبيرية التجريدية المعروفين، فهو بعيد مثلاً عن تجزيئية «برادلي والكر توملين» Bradley Walker Tomlin (١٨٩٩- ١٩٥٥)، وتفتيته المسطح التصويري إلى حد إغراقه بالأشكال.

والمتابع الفاحص لأعمال «فاروق حسني»؛ بداية من هَجرِه التشخيصية التي لم تُشبِع جموحه نحو الانعتاق من الاعتيادي، وتحوله عام ١٩٦٩ إلى التجريدية، سرعان ما يقع على منطقة تأسيسية على درجة قصوى من الأهمية؛ تتمثل في أعماله المنتَجة خلال حقبة السبعينيات، وهي مرحلة غليان بحثي، وسعي محموم للقبض على ناصية طابع شخصي مميز. ولم تكن عناصره البصرية في تلك المرحلة قد انشحنت بعد بانفجاريتها الحركية، بل كانت الخطة الحركية للعناصر رهينة حبكة التصميم، ومحكومة بإيقاع وئيد غير منفلت، برره انطلاقه خلال تلك الفترة من منصة المنظر الطبيعي السكوني بطبعه. وبدت على تلك المرحلة ملامح انشغاله البحثي، وسعة اطلاعه على نتاجات كثيرين من رموز الفن الغربي؛ ماثلة في مناجاته لعوالم الأسباني «خوان ميرو» Joan Miro (١٨٩٣- ١٩٨٣)، باندياحات خطوطه ضمن فضاء المسطح التصويري، واختزالية عناصره ذات الطابع المجهري (شكل رقم ٢). إضافة إلى حالات من الغَبَش الضوئي، وطفو شفيف لضبابية بيضاء مخملية، طالت أعماله، فسَلَكَتها في تلك المنطقة، التي سبق وأن ميّزت صرحيات التشيلي «روبيرتو ماتّا» Roberto Matta (١٩١١- ٢٠٠٢)، التي أنتجها في أواسط الخمسينيات. كما ظهر من معالجة «حسني» رسومَه الخطية خلال تلك المرحلة، هضمٌ عفيٌ واضح لنهج «بيكاسو» Pablo Picasso (١٨٨١- ١٩٧٣) في معالجة رسومه خلال الخمسينيات، وهو ما استمر ماثلاً بعدها، في بعض أعمال الرسم التي أنتجها «حسني» خلال مرحلة الثمانينيات مظهِراً مهارة لافتة (شكل رقم ٣أ، ب).

أما خلال حقبة الثمانينيات، فقد بدت على أعمال «حسني» ملامح اختزال لوني بليغ؛ إذ أتى عدد كبير من أعماله متشحاً بغلالات حيادية، هي في مُجتلاها العام مشتقات مونوكرومية، تنَزّت من ارتطام الأسود الجامح بالأبيض السرمدي الوئيد،

٢- فاروق حسني - زيت على توال - مرحلة السبعينيات

ومن انسيال دفقات من نَسْغ الرمادي، في تدرجه من الضبابي الساذج إلى الغَسَقي الكامد، غير أنها لم تعدم قبَساً باطنياً من رهافة لونية مستترة، تذبذبت في أديمها الثَرّ الدسِم، ضمن لمسات من نِتَف لونية متأوّدة حذرة، تولّى فيها نُثار الأحمر والأزرق قياد منظومة التذبذب المخاتلة تلك (شكل رقم ٤). كما ظهرت في المرحلة نفسها دعائم ترسانته التقنية؛ التي صاحبته في مراحل تالية، لتصل ذروتها فيما بعد في تجارب عامي ٢٠٠٦ و٢٠٠٧، فبدا تنويعه في سُمك العجينة اللونية، مراوِحاً بين أقصى الدسامة الكاتمة وأقصى الشفافية الكاشفة، مع مراودته الفرشاة خلال حركتها بين قطبي الارتواء والعطش، فاندست المساحات الخشنة بين طراوة التشبُّع اللوني، لتُعلي من شأن تمايُز الرؤية، وبدا للخط دور في إسلاس قياد المساحة، واستنطاق سكونها معنىً حركياً. كذلك تجلت في ذات المرحلة مطارحاته البصرية؛ مع مفردات قد نقع على موازياتها لدى الأسباني «أنطوني تابيس» Antoni Tapies I Puig (مولود عام ١٩٢٣)، كالصُلبان القصيرة، وتنويعاتها من علامات الجمع والضرب الحسابية، غير أننا نجد «تابيس» أكثر طفولية وفطرية، وأكثر انشغالاً بتدوين ذاكرة مهددة بالاستلاب، بينما يواجهنا «حسني» وهو أكثر فتوة وإمعاناً في المَتْح من غواية فِعل التصوير ذاته (شكل رقم ٥أ، ب). وفي الثمانينيات أيضاً ظهرت فورة «التصوير الحركي» Action Painting في عدد من أعمال «حسني»؛ فبدت ارتجالات فرشاته الراقصة، حصاداً لانفعالاته الشخصية، وقد أفضت بمكنوناتها إلى أديم المسطح التصويري، وهو ما يعيد للأذهان بعضاً من الانسكابات اللاشعورية الشهيرة للأمريكي «جاكسون بوللوك» Jackson Pollock (١٩١٢- ١٩٥٦)، بيد أن الأخير يبدو صَرَعياً وممسوساً برُهاب الفراغ، في مقابل «حسني» الذي طامَنَت المساحة من جموح خطوطه، فأتت أقرب إلى منطق حُرّية البراح، منها إلى منطق حُرّية الدفق غير المُنَطَق.

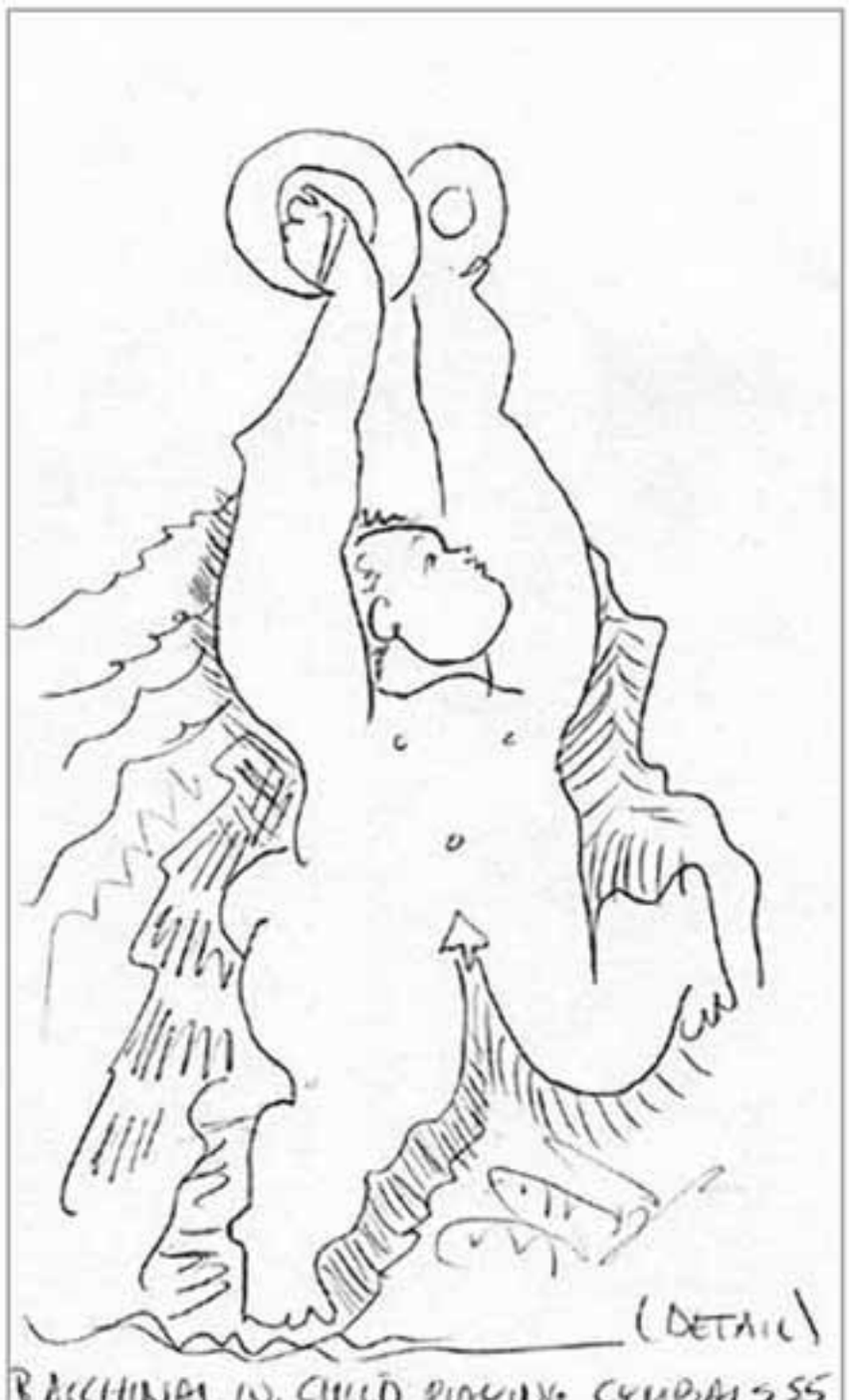
وتتجلى أهمية مرحلة الثمانينيات كذلك؛ في بزوغ بعض الإرهاصات الصياغية، التي ظهرت فيما بعد ضمن بعض معارض الألفية الثالثة، والتي تأكدت تماماً في معرضه المقام عام ٢٠٠٦.

في حقبة التسعينيات دلف «فاروق حسني» بأعماله إلى منعطف جديد فارق؛ إذ انبعثت فيها مشهدية المنظر الطبيعي من جديد، لكن وفق حضور لا يعبأ بمطابقة مرأى الموجودات، بقدر ما يغامر في سبيل استكشاف إمكانات التوليف بين الأشكال، والمطابقة بين أضدادها، والموائمة بين رسوخها السكوني وانفلاتها الحركي، مع استمرار حضور الفراغ/ الفضاء باعتباره هُدنة مسافية بين تذبذُب العلامات، وباعتباره أفقاً إطارياً شاطباً للحدود بين اللوحة وخارجها. اختبر «حسني» كذلك في المرحلة نفسها إنجاز أعمال ذات أبعاد صرحية، وهو ما تجلى في معرضه الذي أقيم عام ١٩٩٤ بـ«مُجَمّع الفنون» بالزمالك.

وبوجه عام؛ اتشحت كثرة من أعمال تلك المرحلة بحس بحري بهيج، وتجلى الخط بوصفه حضوراً استرسالياً ينتظم علاقات التداخل بين الأشكال، ويحدد خريطة المؤاخاة بين الحركي والتصميمي، على نحو صارت فيه الحركة توسيعاً لمفهوم المكان الفيزيقي، وانتقالاً به إلى مستوً فردوسي فوّار بألق المسرّة.

ومن أهم سمات تلك المرحلة؛ أنها اكتنزت بعض إرهاصات تكوينية – شأنها في ذلك شأن مرحلة الثمانينيات، التي سبق وأن بشّرت بمعرض ٢٠٠٦ – وصياغات شكلية، ظلت كامنة تختمر بتؤدة في لاوعي مبدعها قرابة عشرين عاماً، لتكون تبشيراً بكثير مما نطالعه حالياً في معرض ٢٠١١.

ربما نقع خلال هذه المراحل لدي «فاروق حسني» – أو في بعض أعمال المراحل التي تليها؛ والتي سنستعرضها توّاً – على ما يستنفر فعل المقارنة لدينا، أو ينكأ هاجس التأطير التصنيفي، الكامن دوماً في قشرة الإدراك الأوّليّة؛ فتبادر إلى إقامة صِلات وَصْل مقترحة بين بعض أعماله، وأعمال آخرين من المبَرّزين في متن التجريدية بفروعها ومذاهبها. وربما يغرينا ذلك باستدعاء بعض أعمال الأمريكي «روبرت ماذرويل» Robert Motherwell (١٩١٥- ١٩٩١)، أو بعض التوشيحات




٣ب - بيكاسو، سيمباليست - رسم بالحبر على ورق - ١٩٥٥

٣أ - فاروق حسني - رسم بالحبر على ورق - ١٩٧٧

البنائية للإيطالي «أفرو باسالديللا» Afro Basaldella (١٩١٢- ١٩٧٦)، أو بعض أعمال الأمريكي «فرانز كلاين» FranzJozefKline (١٩١٠- ١٩٦٢)، سواء الإيجازية منها أو السردية، أو بعض أعمال المراحل الأخيرة لدى «أدولف جوتليب» Adolf Gottlieb (١٩٠٣- ١٩٧٤)، وخصوصاً تلك التي تتقاطع منها مع علامات «تابيس»، أو ما يُذَكِّرنا بخصيصة الاحتفاء بالصعود المتسامي، الماثلة في أعمال الأمريكي «كليفورد ستيل» Clyfford Still (١٩٠٤- ١٩٨٠)، أو ببعض أعمال «التجريدية الغنائية/ الشاعرية» Lyrical Abstraction، و«التبقيعية» Tachism؛ التي كان يبتعد فيها مواطنه «سام فرانسيس» Samuel Lewis Francis (١٩٢٣- ١٩٩٤) عن زركشاته السطحية، عامداً إلى تبجيل الفراغ كقيمة أوّليّة. ربما يكون كل ذلك مبرّراً بمعيار المقابلة السطحية، وربما تُغري به رعونة المطابَقة قريبة المدى؛ غير أن من قد تستدرجه مثل هذه المقارَبة القشرية، يفوته عدد من الاعتبارات الجوهرية، تأتي على رأسها طبيعة التجريد – على إطلاقه – في عمومها، التي هي انشغال بالبحث في العلاقات الأوّلية للمرئيات بذواتها، والتي هي مغامرة في معترك اكتشاف هذه العلاقات بحواملها التقنية وعواكسها الصوَرية، وهو ما يصح معه – بل يتحتم – أن يكون في بعض التراكيب، والصور، والعلامات، والتكوينات، والمعالجات، ما يحرض طائفة متباينة المشارب والمناهج من الفنانين؛ على الغوص في سبيل استجلاء ما تكتنزه من أسرار، واستكشاف متغيرات علاقاتها بغيرها من عناصر التصوير الأولية.

كما أن من قد تستدرجه فكرة المزاوجة الضحلة تلك؛ يفوته بنفس القدر الانتباه إلى بعض أهم مواطن تفرد «فاروق حسني»، وبعض أميَز خصائص أسلوبه، لأنه بذلك لا يُقَدّر انفجارية اللاوعي، والارتجالية العفوية، والتلقائية المتوَفِّزة

المتوترة، وطرح الانفعالات النَفْس-بدنية من وحي اللحظة، والتي هي جميعاً ركائز أسلوب «فاروق حسني» في جميع ما أنجز، حيث تستشعر دوماً غياب قصدية التصميم المسبق، والاعتماد على بداهة الخبرة في تقرير الخطة التصميمية لحظياً من واقع سيرورة العملية التصويرية نفسها، ومن واقع تحولات (جسد الخامة اللونية) على المسطح، فضلاً عن استشعارك ارتباط ذلك كله بإيثاره استخدام خامة الأكريليك سريعة الجفاف.

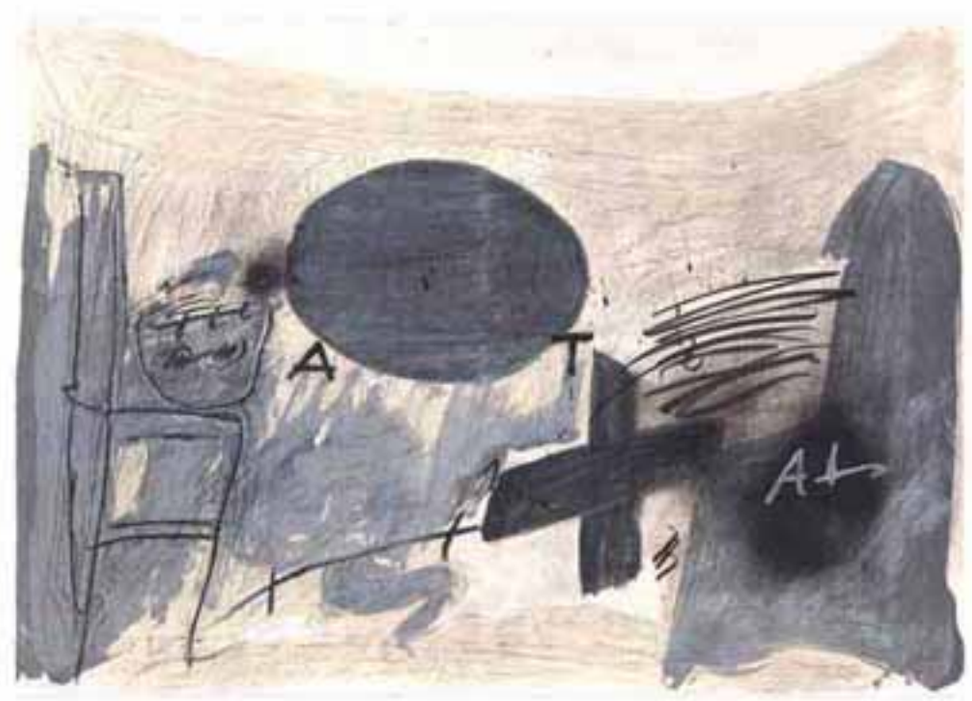
يأتي بموازاة ذلك حتمية استشعارك موسيقية أعماله وعوالم لوحاته الغنائية، وقدراته التلوينية المكينة، التي تزداد قيمتها بالنظر إلى قدرته على انتخاب عدد محدود من الألوان، ينتج عن تجاورها وائتلافها معاً إيحاء بانبثاق طيف واسع من الدرجات اللونية في فضاء اللوحة. ناهيك عن التنوع الخلّاق باعتباره صفةً جديرةً بالرصد في أعماله. هذا إلى جانب قيَم الالتباس، والغموض، والتناقضات التي تجسِر الهوّة في أعماله، بين مرأى العالم المتجسد وعالم الأفكار المطلقة، وهي جميعها خصائص وقدرات وسمات، عكف على تطويرها وصقلها عبر سنوات طوال، تقلّب خلالها بين محطات مفصلية مهمة، وخصوصاً خلال السنوات العشر التي انقضت من الألفية الثالثة.

فبداية من عام ٢٠٠٠؛ تجلى نضوج الحبكة التصميمية في أعمال «فاروق حسني» على نحو لافت، واستقرت مفرداته البصرية وعلاماته الشهيرة؛ التي توالى ظهورها في الأعوام التالية: أشكاله المثلثية النزقة، وخطوطه المُحَوّاة المرتعشة، وتهشيراته المُصَلصِلة المُرَنّمة، وأسهمه المهاجِمة والمؤشّرة والمراوِغة في آن، ونقاطه الطائرة المنتَثِرة على فضاء الصورة، فقد بدا «فاروق» – انطلاقاً من هذه المرحلة – حاكماً عناصره البصرية، متمكناً من أسرار تحريكها، وتوفيزها، وتهدئتها، واختصارها، واندغامها، واشتقاق التوليفات منها.

كما دُشّن الفراغ كقيمة أولية في أعماله؛ وبخاصة أعماله التي أنجزها عام ٢٠٠٥، والتي بلور فيها حساً فضائياً كونياً مشمولاً برصانة حركية، وهو ما استمر إلى حد كبير سِمةً للأعمال المُنجَزة خلال عام ٢٠٠٦، حيث تخلت الأشكال عن

٤ – فاروق حسني – أكريلك على توال – ١٩٨٠

٥أ – فاروق حسني – أكريلك على توال – ١٩٨٤




٥ب – أنطونيو تابيس – أوفال جريس – ليثوغراف – ١٩٨٧

كثير من انفلاتها. وبدت خطته الإضائية محبوكة وغير استعراضية، بل وخاضعة لرسوخ التصميم البنائي الكلي المُعَقلَن للوحات، وقد تجلى ذلك على وجه الخصوص في تجاربه المُنَفّذة خلال الأعوام من ٢٠٠٧ إلى ٢٠١٠.

ومنذ العام ٢٠٠٠، أضحت أعماله – كسِمة عامة – مفارِقة لمرجعية الطبيعة، على نحو لا يمكن معه المخاطرة بإحالة رموزه البصرية إلى مفردات واقعية بعينها، إلا على سبيل التأويل الفلسفي، أو على سبيل المقارَبة النقدية التي تتوسل بالتشبيه الوصفي. والمتأمل في أعماله خلال فترة العشر سنوات الأخيرة، لا يلبث إلا أن يستشعر أن ثمة هالة من البُشرى تنداح في عوالم لوحاته، تعِد بخلاص روحي مرتقَب؛ وتتذرع بإيقاع مُلغِز، تتمترس خلفه من عوادي الزمن. كما يستشعر جموحاً نحو فكرة الجمال كجوهر منشود لذاته. واستهداءً بالصورة في عماء المكبوت، وتراكُماً مُزَمّناً للذاكرة، من حيث هي حدس يطمح لمقاومة هاجس الموت. إنه انهيار الحواجز بين الصورة بوصفها مسرّةً بصرية، والرؤية بوصفها إيعازاً بالميتافيزيقي.

وعلى المستوى التقني؛ فقد تأكدت تنويعات الشفافية والإعتام في العجينة اللونية بأعماله، بداية من منتصف تلك الفترة – وخصوصاً أعماله المُنجَزة خلال ٢٠٠٦، ٢٠٠٧ – حيث ظهرت بوضوح توليفات اشتقاقاته لثخانات متفاوتة من اللون، ونثرِه لمساحات وعروق لونية غليظة القوام في مواضع محسوبة، ولجوئه أحياناً لمراكمة الطبقات الطلائية بعضها فوق بعض، بل واستخدامه كذلك في بعض المواضع لفرشاة غير مشبّعة باللون، سرعان ما تُخَربِش السطح ببقايا ما علق بها من لون محتضر، مما أضفى على اللون خصيصة الإيحاء بالكشف عن أضواء تتوق للانفلات، وخلع على الأعمال رونقاً إشراقيّاً صادحاً (شكل رقم ٦)، وهي إحدى السمات الفردانية التي طبعت أعمال «فاروق حسني» خلال الفترة المذكورة؛ مميِّزةً إياها عن كثير من تجارب التجريد الراهنة، التي تمتثل لوصفات جمالية سابقة التجهيز.

ونحا «فاروق حسني» في الأعوام الأربعة الأخيرة نحو الإعلاء من حضور بعض الأشكال والعلامات المُميِّزة لأعماله، مراوِحاً بين بعضها وبعض، وهو ما ظهر على سبيل المثال في تأكيده لحضور الأشكال المستطيلة والمثلثة، في تجربته التي عرضها عام ٢٠٠٦، وفي تنويعاته على مفردة الشكل الهلالي الأبيض، الذي بزغ كحضور ساطع في تكوينات كثير من أعمال معرضه المقام عام ٢٠٠٧، والذي تفنن في تنويعه ليستطيل أحياناً وليكتنز أحياناً أخرى، معتنياً بتشبيعه بأقصى دسامة ممكنة من نَسْغ العجينة اللونية، حتى ليكاد يخطف العين خطفاً، لمتابعة فيضٍ لحظيٍ لحركة شهاب ثاقب.

ويكشف تأمل أعماله المُنجَزة خلال عامي ٢٠٠٨ و٢٠٠٩؛ عن كسره حدة الألوان الأساسية بتنويعات من «الأوكَر» Ochre، والبنفسجي، والأخضر بدرجاته واشتقاقاته، مما قلّص من تأثير المباشرة لألوانه الأساسية – وعلى رأسها الأزرق والأحمر – التي تسيدت مناطق مفصلية رئيسة من مسطحاته التصويرية، مع بداية بزوغ الكتلة من رحم الفراغ. كما يكشف عن توَجُّهه البنائي المشفوع بإعلاءٍ واضح من شأن العلاقات الهندسية، وهو ما تبلور كُليّةً في معرضه الحالي ٢٠١١، الذي أعتبره نتاجاً شرعياً لاختصاراته الشكلية الحادة والبليغة، التي ميزت أعماله المعروضة في العام الماضي ٢٠١٠، والتي أتت في معظمها مدموغة بطابع ذهني هادئ، لتكون بمثابة بلورة بصرية لما اختمر على مر السنين في مرجل لاوعيه العارم، محققاً فيها قدْراً معتبراً من التعادلية الديناميكية بين العاطفية والعقلنة. كذلك فقد مالت أشكال كثيراً في الفترة نفسها – خصوصاً تلك التي عرضها في عامي ٢٠٠٩ و٢٠١٠ – نحو نهج «الحواف الحادة» Hard-edge Painting؛ غير أنها حافظت على حيوية حركية، افتقدتها كثرة من أعمال أساتذة «الحواف الحادة»، حيث ظلت «الحركة لدى حسني» محركاً إيعازياً لفضاء التصميم الكلي للوحة، وهيمنت الخطوط المائلة على مجمل التكوين، موحية بالاسترسال والاندفاع صوب الخارج، ومنتصرة للذهني على حساب الجمالي المنفلت، وهو ذاته نهج كثير من أعمال معرضه الراهن.

٦ - فاروق حسني - أكريلك على توال - ٢٠٠٧

## ٤- «فاروق حسني» ٢٠١١؛ ملامح التجاوز، وجوهر المجاز:

يأتي معرض «فاروق حسني» الحالي إذن مستوفياً شرعية وجوده؛ فهو – وفقاً لجميع ما استعرضناه تواً – خلاصةُ تكثيف، وحصادُ خبرةٍ، وجُمّاعُ تجربة نيّفَت على أربعين عام من التدفق الإبداعي، أرهصَتْ بجذوره الأولى مرحلة التسعينيات ومهّدَت له تجربتا عامي ٢٠٠٩ و٢٠١٠، فأتى بمنزلة توكيد لما بشّرتا به، وإعلاءٍ لما ظهر في الأعمال التي عُرِضَت بهما، وتكَريس لتوَجُّه سبق وأن أبداه «فاروق حسني» في معرضيه السابقين، نحو الإيعازية، والمجازية Metaphoric، والكنائية Allegoric، والحساسية Allergic، والاختصارية المؤسسة على بلاغة الجِناس البصري Visual Allitration، والتهميش القصدي لكثير من عناصره التي اعتدنا رؤيتها فيما سبق، وإضغام بعضها في بعضٍ قصدَ توليف الجوهر على الجوهر، والفوز بخُلاصات المعاني المُندَرِسة فيها؛ وهو ما يَصْدُق عليه في ظني قول الباحثة الأمريكية «جوان نيكلز» Joan Nickles عن بعض أعماله في مناسبة سابقة: «يشير فن فاروق حسني التجريدي بقوة إلى إدراكنا إمكانية وجود الأشكال المطلقة – سواء كانت لها بِنية أم لم تكن – وإلى أن هذه الأشكال تشع ضوءاً مستديماً من مصدر خاص بها، وإلى أنها تتجلى بغموض وعفوية من قلب العتمة».

تتمتع بعض العلامات البصرية الواردة ضمن أعمال المعرض بذاكرة مخاتِلة؛ فتحاوِل إحالتنا إلى «كازيمير ماليفيتش» Kazimir Malevich (١٨٧٨- ١٩٣٥)؛ ليس من خلال الـ«سوبريمات» الشهيرة Suprematism، وإنما من خلال بعض الأعمال التي أنجزها بعد ذلك بحوالي خمسة عشر عاماً، والتي تتمثل في صياغات تشطيرية رأسية لهياكل شخوص مسطحة (شكل رقم ٧أ، ب)، غير أننا سرعان ما نفطن – حال الاسترسال في فعل التلقي المُنَزّه عن الإحالات – إلى

٧ب -كازيمير ماليفيتش - جذع - زيت على توال - ١٩٢٨ - متحف سان بطرسبورج - روسيا

٧أ - فاروق حسني - أكريلك على توال (٩٠X١٠٠) ٢٠١٠

أن علامات «فاروق حسني» تتسربل بصمت مأساوي، ينزع عنها البقية الباقية من شبحية التشخيص، ويتركها نهبَ توَجُّسٍ تتحول بمقتضاه إلى كبسولات من معانٍ مُضمَرة، تهيم في فضاء لُجّيّ لا يَعِدُ بتفسير مرتَقَب (شكل رقم ٨).

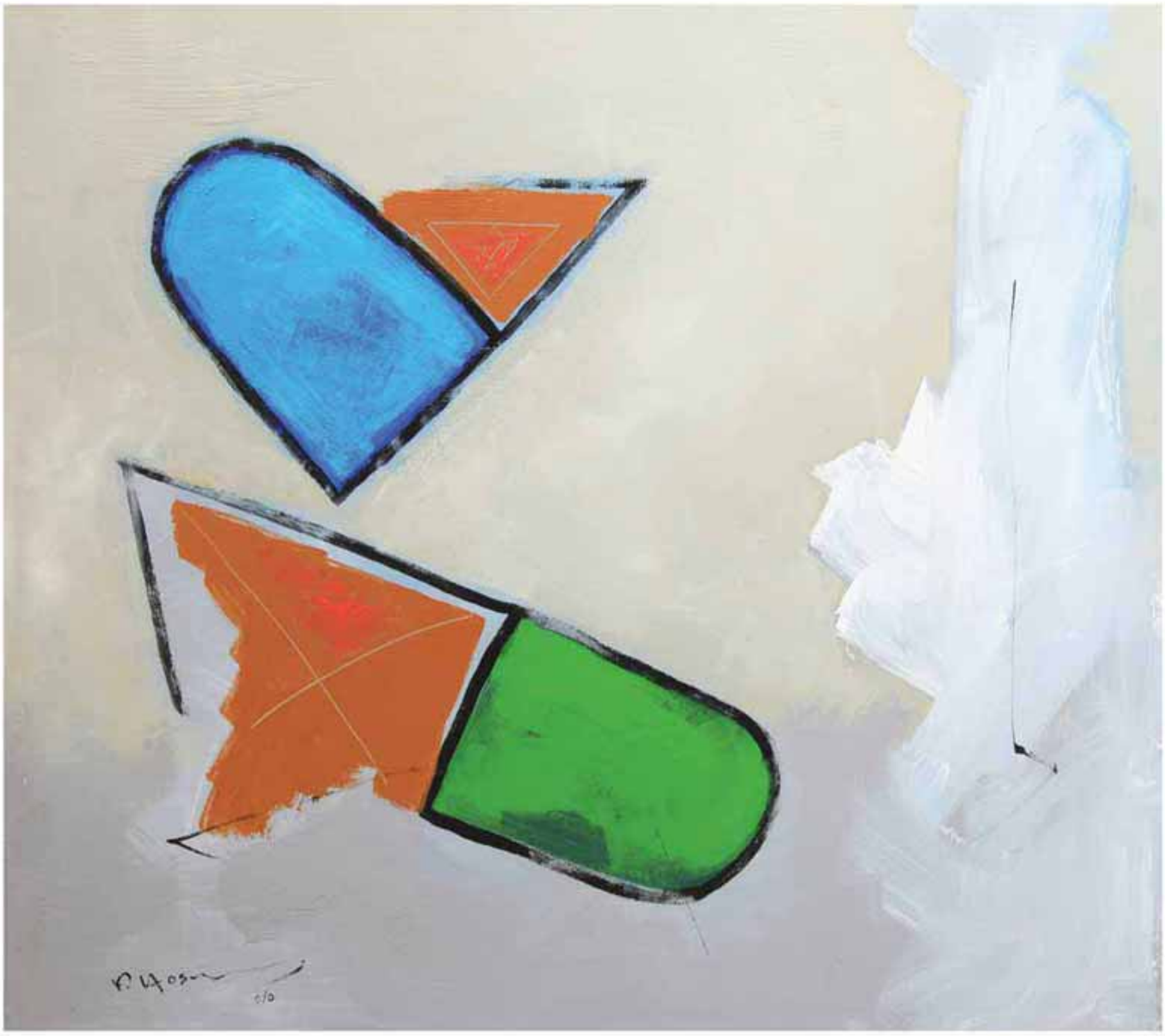
تجنح بنا بعضُ تكوينات أخرى صوب الروسي «سيرجي بولياكوف» Serge Poliakoff (١٩٠٦- ١٩٦٩) (شكل رقم ٩ أ، ب)، إلا أن الإمعانَ في التشبُّع البصري يتكفل بتقويم الإدراك، لافتاً إياناً إلى الصَنَميّة السكونية التي تُكَبِّل عوالم «بولياكوف»، في مقابل انتشاءٍ تسبَح في هالته عناصرُ «حسني»، مُمَارِسةً طفواً وئيداً على سطح مياه بَدْئيّة غير منظورة، إلا أن أثرها الحامل للعناصر الطافية يبدو متخللاً المساحات والمسافات.

يتمتع الأسود بحضور استثنائي في أعمال هذا المعرض، حتى إنه ليتجاوز – في تنوعه – ما سبق وأن ظهر به في أعمال الثمانينيات، ويختلف عما أَلِفناه لدى «ماذرويل»، و«تابيس»، و«كلاين»، و مِن قَبْلِهم جميعاً «روو» George Rouault (١٨٧١- ١٩٥٨)؛ إذ يمتطيه «فاروق حسني» مستعرضاً تدَفُّقَه الأسلوبي وانفساح مخياله في التنويع على الوِحدة، فهو يؤَطِّر به العناصر، ويتخذ منه خطاً محَوّطاً Outline، وسياجاً للفصل بين المساحات، أو يبسطه في مساحات تتداح أفقياً ورأسياً لمعادلة موازين الثقل، أو يبثُّه في أشكال تهيم في فضاء المشهد لتحد من اندفاع غيرها، حتى يظل طفو العناصر محكوماً بإيقاع حُلميّ بطيء. وقد يُطلق له العنان معطياً إياه صلاحية تشطير المشهد من منتصفه، تاركاً العناصر على جانبي هوّته الأُخدودية نهباً لهاجس التلاقي المستحيل، أو يرفعه أفقاً علوياً تنثال منه احتمالاتٌ مَطيرةٌ، تُكَبِّل طموح كيان

هرمي يتوق لانطلاقة التسامي (راجع شكل رقم ١)، إضافةً إلى تطويعه إياه كعنصر ربط بين الأشكال وفراغ المسطح، وكإشارة توجيهٍ بصرية تحمل رأساً سهمياً يُحَرّض على تتبع الحركة في سياق مقرّرٍ سلفاً. ولم يَفُته أن يتخذ منه أداة تنغيم؛ بتوزيع تنويعاتٍ نحيلة منه، تتفاوت طولاً واستقامة، وتتجاوب ما بين تنقيط وتهشير واسترسال والتفاف.

وقريبٌ من ذلك تطويعُه للأبيض في هذا المعرض؛ فبالرغم من أنه لم يستخدمه بنفس توَسُّعِه في استخدام الأسود، إلا أن حساسيته البالغة في انتقاء المواضع التي وَزّعَه ضمنها، وأستاذيته في تحديد مدى كثافته ورهافته، تَوّجت الأبيض بوصفه دفّة توجيه للخطتين التصميمية والحركية، ورُمّانة ميزان لضبط الائتلاف بين الكُتَل والمساحات والفراغات ومواضع الإيهام بالعُمق.

سجّل «فاروق حسني» في معرضه الحالي انتصاراً لدسامة العجينة اللونية؛ فأتت كثيفة، سخية، بَضّة. وحتى في المواضع التي نستشعر فيها شفافية اللون على اللون، لا نعدم الإحساس بطراوة الطبقات فوق الطبقات؛ فهي شفافية الرطب على الندِيّ، لا مساميّة الخشِن المتعطش، ولا شفافية الالوان المُرَقّقة. ويتمكن «حسني» من تطويع سخاوة العجينة اللونية ملمسياً بوسائل شتى، فهو يمزج بين توليفات حركة الفرشاة وأثر شعيراتها على السطح. ثم إذا به يعمد في مواضع أخرى إلى تبنّي



٨ - فاروق حسني - أكريلك على توال (٩٠×١٠٠) ٢٠١٠

تقنيات الحذف، والإضافة، والكشط، والخدش، والتهشير، وتداخل العجائن، وامتزاجها. ونعثر لديه كثيراً على مواضع بروز لونية ناتئة فوق أديم المسطح، يستغلها أحياناً لإضفاء تأثيرات ظلية وإضائية، أشبه ما تكون بتلك التي ألفناها في اعمال النقوش الحائطية البارزة والغائرة. وهناك أعمال بلغت فيها المساحات اللونية حداً من الإعتام والحَجب، إلى درجة خلعت عليها طابعاً جرافيكياً، فاتّشَحَت بسيماء الأعمال الملونة المطبوعة بطريقة «الشاشة الحريرية» Silkscreen.

٩أ - سيرجي بولياكوف - تكوين - زيت على توال - ١٩٦٠

٩ب - فاروق حسني - أكريلك على توال (٩٠×١٠٠) ٢٠١٠

وبالرغم من أن «فاروق حسني» لم يتخل في هذا المعرض عن ألوانه الصريحة الأثيرة – وخصوصاً الأزرق – إلا أنه أدخل نسقاً جديداً من الألوان المُهَجّنة والمشتقة، سجلَت تنويعات الرمادي حضوراً لافتاً بينها. والرمادي هنا يكتسي ألَقاً استثنائياً، إذ هو لا يمتّ بصِلة القرابة لذلك الرمادي الكامد المعهود، وإنما هو رمادي يستعير تارة رقراقية مياه ضحلة تسحب ذيلها على طرف اليابسة، وتارة يتأنق بتدريجات انكسارية تعكس أضواء مؤجّلة، تحاول الانفلات من سطوة سحاب مركوم. وتارة ثالثة يقبس من انعكاسات الألوان المتاخمة له والمنصهرة فيه، فتراه يعكس السماوي، أو يتماهى في بقايا الأخضر الذائب، أو يُحاصَر بالأزرق والأصفر. وقد تأسره الخطوط السوداء مجبرةً إياه على المُكث في مساحة لا يبرحها، غير أنه سرعان ما يرُدُّ الكَرّة على جميع الألوان؛ حين ينداح مكتسحاً أقصى حدود المساحة، ليأسِرَ مساحات اللون ويقتنص العلامات والأشكال، أو يُعلِن سطوته باحتلال مساحة صماء، تجثم على حدود اللوحة كابحةً توقَ العناصر للانفلات، حتى باتت العلامة البصرية صبغاً، يترنح تحت الذبذبة الحادثة بين اللون بوصفه حضوراً مادياً، والضوء بوصفه حالة لونية.

والشحنة العاطفية في أعمال هذا المعرض مراوِغةٌ إلى حد بعيد؛ فقد أدى تخلي «فاروق حسني» عن خطته الحركية الانفجارية المعتادة – إلّا في القليل من الأعمال – وتبَنّيه خطة سكونية تأمُليّة، طبع أعمال المعرض في عمومها بطابع من عدم التشَبُّع الوجداني، إذ تستشعِر وأنت توالي التطواف بين أعماله أن ثمّة من يناجيك شاكياً عدم اكتمال مشاعره، سارداً على ناظريك حكايا لم تكتمل من حُبٍّ لم يبلغ ذروته، ودفقات من غضبٍ لم تنفجر عنه مراجله، ولحظات اشتهاء لم تبرح حدود التمنّي. وإذا بسهم انفتح عنه قوسُه وقد انفلت صوبَ أشباح حروف لا دلالة لها، ينبئك من طرف الإشارة المُرَمّزة أن الوجدان لا يزال أسيرَ ترحاله الذي لم يُشبَع بعد، فالمعاني لا نهاية لها فيما الصوَر محدودة، فمهما كثُرت الصور فإنها عاجزة عن الإحاطة بجميع المعاني، ومُرَكّبْ المبصور لا يحوز مبسوطَ العقل.

وكان لزاما على موسيقى «حسني» في معرضه هذا أن تنصاع لشكاية ذلك الوجد المُبتَسَر؛ فتُخَفِّف من صدح غنائيتها المعتادة وتكتفي بترجيع أصدائها الداخلية، إذ بدا الهدوء ساجياً على فضاءات «فاروق»، وكأنه ينحني لسطوة التأمل الباطني، الذي قرر مبدعه أن يسترسل فيه هذه المرة، وكأنما يتأمل تراكم التجربة ويُراجع فِعل السنين.

حتى طبيعة «الأكريليك» – خامته الأثيرة – التي تشبه طبيعته الحركية الدافقة، بدا وكأنما خضعت بدورها لمقتضيات الحالة الخاشعة، فخففت كثيراً من خطّة ارتطام العجينة بالعجينة، لتختبر البسط المتهادي، والمد الوئيد، والتجوال المتأمل فوق أديم المسطح، مستعيضة عن حضورها بوصفها مادة انفجارية؛ بحضورٍ وقورٍ يُدَشِّنها مادة مالئة، ووسيطَ حجْب، ورُمّانة ميزان لترسيخ العناصر. فالعناصر هنا، إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا.

«فاروق حسني» في معرضه الحالي يطرح المعنى و«قلب المعنى»/جوهره؛ وهو تحوّل تتفاوت معه الدلالات الناجم عن تنوع صياغاته؛ فالمعنى هو المفهوم الظاهر في عموم الصورة، أما قلب المعنى، فمرحلة تتجاوز المعنى الظاهر، إلى المستوى الباطني في الإشارة والاستعارة، وهي مرحلة يكون فيها التفاوت في مغزى الصورة مديناً لتكثيف الصياغة.

إن «قلب المعنى» يقوم على مستويات متفاوتة في الدلالة والتأثير معاً، وهو ما يحيلنا إلى التأمل في أثر التناوب بين المُكَنّى به والصريح، وإلى أهمية إعلاء شأن قوة المجاز والتكثيف، بُغية الخلوص أصل الجمال ومستقَره في العقل.

وأعمال «فاروق» هي وسيلته لاستبطان ذاته واكتشاف العالم من حوله، فهو يتأمل ويرتاض روحياً بالفن، مستعيضاً عن الكلمات الشارحة بمطلقية الألوان، طامحاً لعناق السرمدي والخالد والأبدي، في انفجارية غنائية روحانية، تتجاوز قيود الزماني والمكاني. وهو يعيد تنضيد العلاقات الخارجية للعالم المبصور وترتيبها، ممارساً الجدل بين الشواش Chaos والنظام. ففي هذا المعرض؛ خرج «فاروق حسني» من الفطرة إلى الفطنة.

**د. ياسر منجي**

فاروق حسنى

٢٠١١

*Acrylic on canvas - 70x90 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 70x90 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 70x90 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 70x90 cm - 2010*

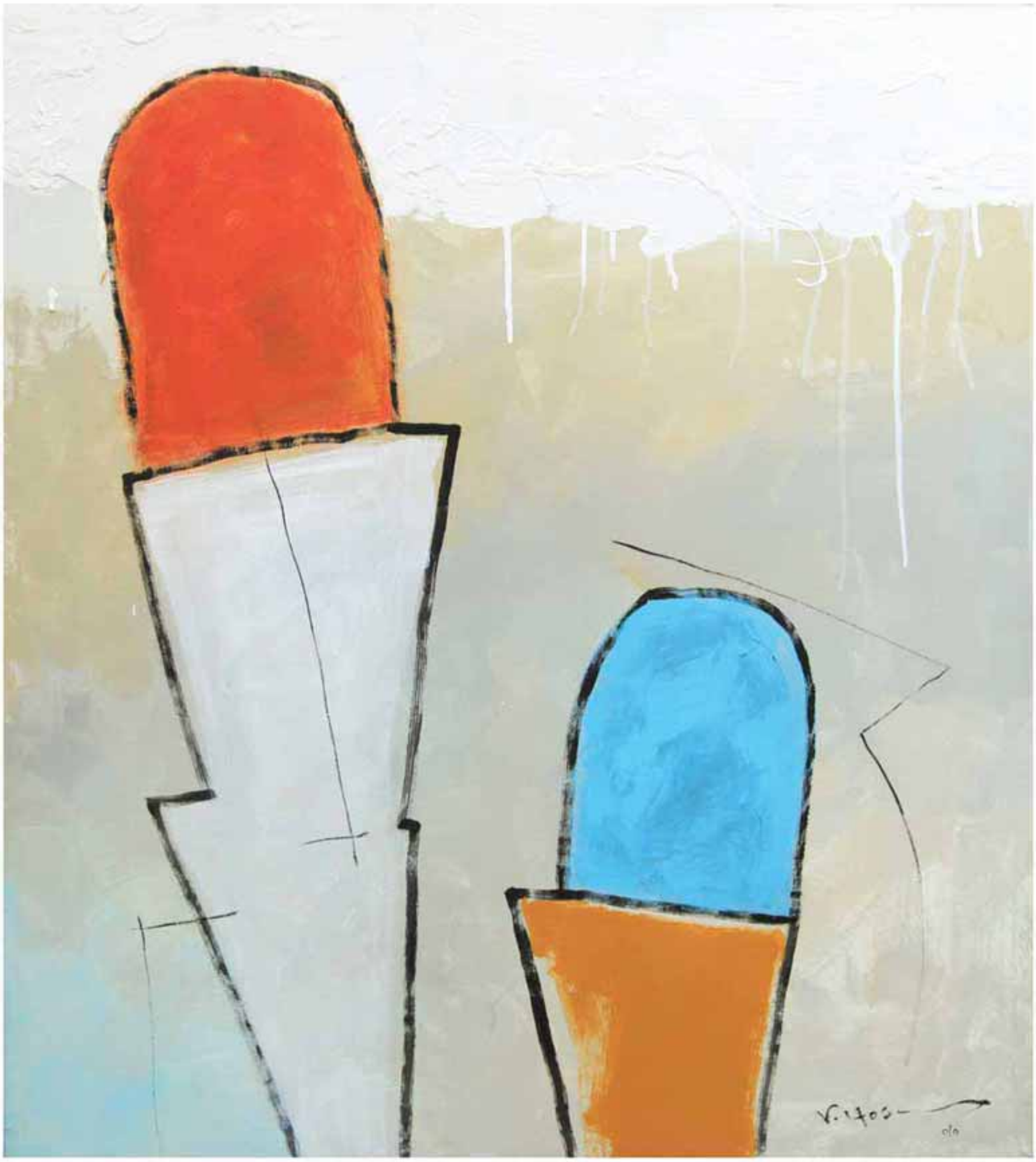
*Acrylic on canvas - 50x70 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 50x70 cm - 2010*

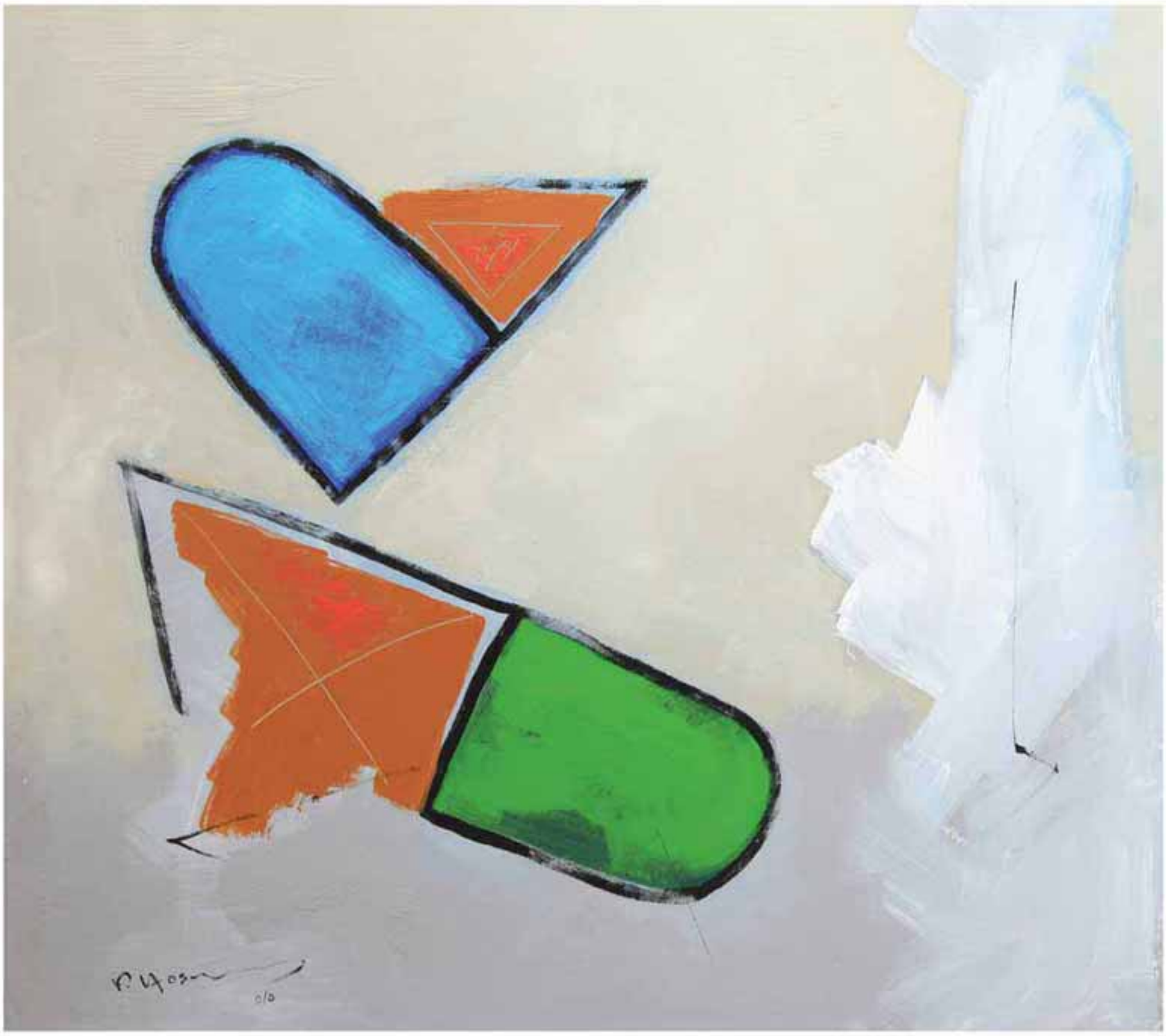
*Acrylic on canvas - 120x150 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 120x150 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 120x150 cm - 2010*



*Acrylic on canvas - 90x100 cm - 2010*



*Acrylic on canvas - 90x100 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 90x100 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 90x100 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 90x100 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 80x90 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 50x70 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 50x70 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 50x60 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 50x60 cm - 2010*

*Acrylic on canvas - 50x50 cm - 2010*